

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----|
| Prolog | 7 |
| Kurze Einführung zu Munchs Schaffen | 11 |
| Im Schwarzen Ferkel, Berlin | 19 |
| Mit Topsy in Paris | 30 |
| Das Ziel der Beseelung im Porträt | 46 |
| Zur Bildaufgabe des Porträts | 53 |
| Formgebung des Selbstporträts beim Wein | 58 |
| In Thüringen, Weimar und Bad Kösen | 71 |
| Porträts des Philosophen Nietzsche | 89 |
| Zu Porträts in der Zeit | 95 |
| Munchs vitaler Kolorismus | 102 |
| Kunsthistorischer Ausblick | 108 |
| Literatur-Hinweise | 116 |
| Über den Autor | 119 |
| Register | 120 |

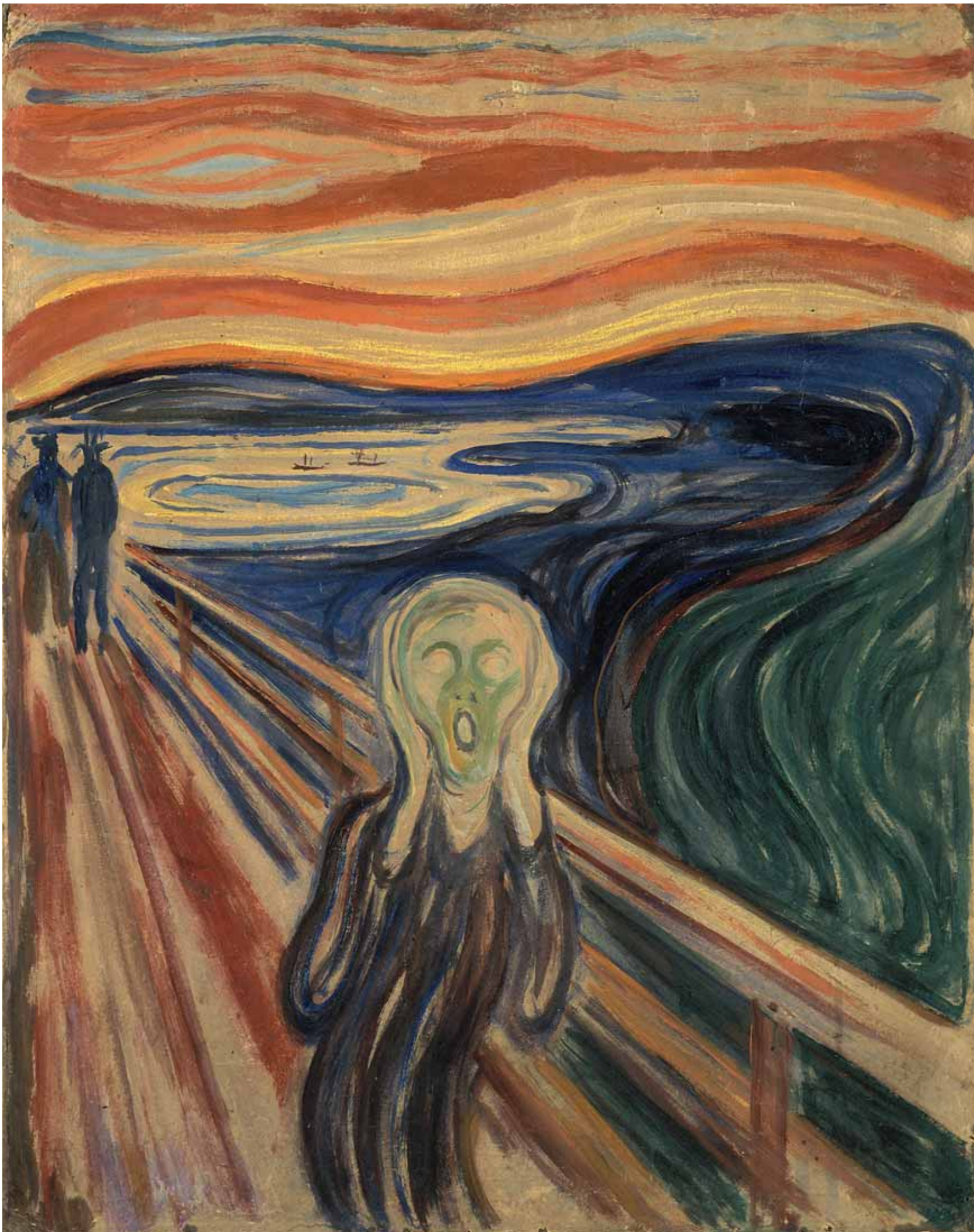


Abb. 1 | Edvard Munch, Der Schrei, Ölskizze 1893, Munch Museum Oslo

Abb. 2 | Plakat der Friedensbewegung der 1970er Jahre und um 1981



Prolog

„Die Kunst ist das Herzblut eines Menschen“

„Mein Evangelium ist der Schmerz ...“

Zum Vorteil der bedeutenden Kunst des Norwegers Edvard Munch hat diese im heutigen Kulturbetrieb nicht solch penetrante, von Profitgier gepuschte Popularität bekommen wie etwa die platten Bilder von Jawlensky, die pseudo-realistischen Reproduktionen von Andy Warhol oder Roy Lichtenstein. Lediglich Munchs Erfindung aus dem Jahr 1893, die Vision „Der Schrei“ – zwei Ölfarben-Skizzen, als Pastell und als Lithographie (Abb. 1),¹ psychische Folge der Weltangst, wurde immer

wieder ausgebeutet, obgleich Munch selbst mit Bleistift auf das Exemplar in der Nationalgalerie Oslo (auf Norwegisch) geschrieben hatte: „Kann nur von einem Verrückten gemalt worden sein“. Im Mai 1896 gab August Strindberg folgende Einschätzung, als *Der Schrei* in der Galerie von S. Bing in Paris gezeigt wurde:

„Cri d'épouvante devant la nature rougissant de colère et qui se prépare à parler pour la tempête et le tonnerre aux petits étourdis s'imaginant être dieux sans en avoir l'air.“ (Ein Schrei des Grauens vor der in Zorn entbrannten Natur, die mit Sturm und Donner bereit ist, zu den kleinen Kreaturen zu sprechen, die sich einbilden, Götter zu sein, ohne deren Erscheinung.)²

Positiv adaptiert wurde das Motiv Munchs besonders für Plakate der Friedensbewegung gegen die Hyper-Nachrüstungen in den 1970er Jahren und vor allem um 1981–1982 unter US-Präsident R. Reagan und dem BRD-Kanzler Kohl (Abb. 2), wogegen sich die Partei der Grünen mit Petra Kelly stellte. Negativ ausgebeutet wird das Motiv für billige „ikonische“ Effekte,

wie von einem Andy Warhol (1984),³ die dann wieder und wieder in den Netzwerken verbreitet werden, und niemand kritisiert diese Ausbeutung von wichtiger Kunst. Das bedeutet: Kunstkritik degenerierte in unserer Zeit mehr und mehr zur Stützung von globaler Profitgier und Sammler-Eitelkeit der Millionäre, was bereits der Maler Hans Platschek konstatiert hatte.⁴

Im Jahre 1918 publizierte der polnische Schriftsteller und Freund Munchs Stanislaw Przybyszewski den Roman „Der Schrei“, in dem wir u. a. über den Maler lesen: „Dann erst werden seine Bilder zu leben beginnen, wenn er dazu kommt, sie sprechen und schreien zu lassen ...“

Neben der *Liebe* zwischen Frau und Mann war das Phänomen der *Weltangst* ein zentrales in Munchs Schaffen. Als der alte Kokoschka 1953 einen Essay über den Norweger schrieb, stellte er seine Reflexionen in die Perspektive der modernen Weltangst nach zwei Weltkriegen und dem drohenden dritten.

Einen Abzug der Lithographie betitelte Munch „Geschrei“ (*Scream*) und kommentierte ihn „*Ich fühlte das grosse Geschrei durch die Natur.*“ Im August 2012 kam das Pastell von 1895 aus Privatbesitz (Abb. 3) bei Sotheby's New York unter den Hammer und wurde für 107 Mio. Dollar zugeschlagen, mit dem Profit für 119,92 verkauft. Ein Rekord. Damit war nun auch Munch ein Fang des ‚Vampirs‘ des globalen kapitalistischen Kunstmarktes geworden.⁵

1 Es existiert eine Notiz von Munch selbst um 1891/92 über das Erlebnis eines Sonnenuntergangs mit zwei Freunden am Fjord – „*vor Angst zitternd und ich fühlte wie ein großer, unendlicher Schrei durch die Natur ging*“ (zit. Arne Eggum, in: Munch in Frankreich, S. 141, und vgl. Detlef Brennecke, Nietzsche-Bildnisse, Berlin 2000, S. 13). Reinhold Heller, Edvard Munch *The Scream*, London 1973; Jeffery Howe (ed.): Munch – *Psyche Symbol and Expression*, McMullen Museum of Art, Boston College 2001, nr. 7 *Geschrei* (Metrop. Mus. of Art New York).

2 Thomas M. Messer, Edvard Munch, New York/Köln 1976, S. 34. – Es sei hier angemerkt, dass Pablo Picassos Gemälde „Guernica“ von dem französischen Autor Stéphane Guégan als *ein Schrei* verstanden wurde.

3 In Wien organisierten 2022 Klaus A. Schröder, Antonia Hoerschelmann und Dieter Buchhart in der honorigen Albertina, wo 1999 eine exzellente Munch-Ausstellung war, eine solche modernistische Schau als „*Munch im Dialog*“. Aber es müsste heißen: „*Dialoge mit Edvard Munch*“, denn Munch wäre kaum mit Tracey Emin in einen Dialog getreten. Selbst ein so starker Kolorist wie Georg Baselitz beteiligte sich an der Ausschlichtung Munchs.

4 Hans Platschek: Ästhetik mit Rückfahrkarte (1986), in derselbe: Von DADA zur Smart Art – Aufsätze zum Kunstgeschehen, Suhrkamp 1989, S. 154f.; derselbe: *Phrasenmüll und Insekte*, in: *Kunstkritik – Von wem? für wen? wie?* hg. von Peter Hamm, München 1968, S. 100–114.

5 Frankfurter Allg. Ztg. am 4. Mai 2012; dazu Anne Reimers, in: Frankf. Allg. Ztg. 18. 8. 2012: Im teuren Reich des Luxus und der Moden. – Gerd Woll, Munch Complete Paintings, 2009, vol. I, nr. 332, 333 und vol. III. nr. 896. Munch hat seine Motive zu verschiedenen Zeiten variiert, teils mehrmals wie „*Mädchen auf der Brücke*“ und auch Landschaften, was zu beachten ist. Dabei ging natürlich die erste Spontaneität verloren.

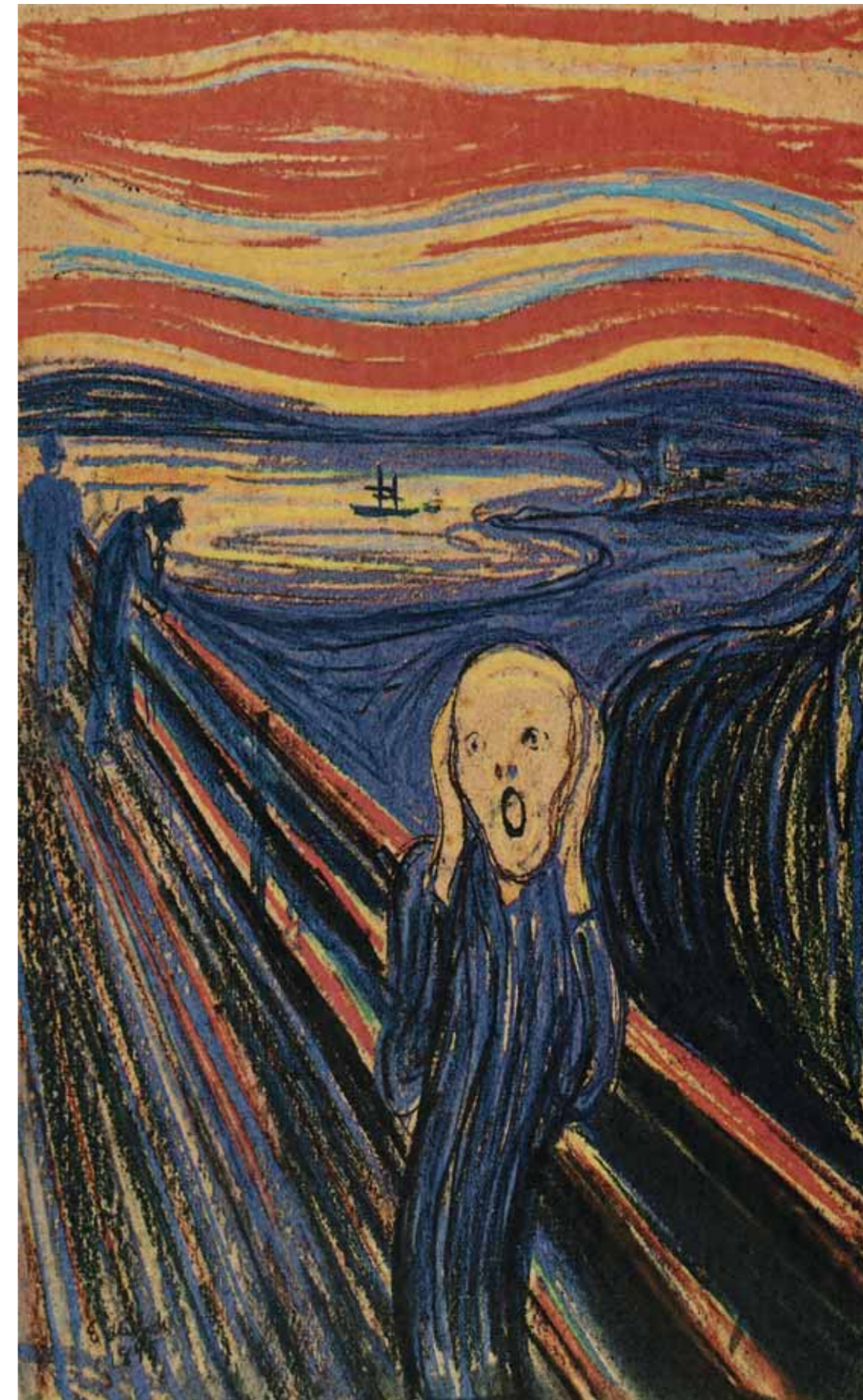


Abb. 3 | Edvard Munch, Der Schrei, Pastell 1895, Bild Sotheby's

Kurze Einführung zu Munchs Schaffen



Abb. 4 | Edvard Munch, Abend Melancholie, Holzschnitt 1896, Privatbesitz (Bild L. G. Buchheim)

Im Jahr 1917 schrieb Curt Glaser über Munchs Kunst, dass beide, Malerei und Graphik, untrennbar als die Äußerungsformen eines einheitlichen, vitalen Kunstwillens sind.⁶ Der Dresdner Kunstkritiker und Schriftsteller und nach dem Krieg 1914–18 Gen. Intendant der Theater Weimars, Ernst Hardt, notierte 1898, also einige Zeit nach den aufsehenerregenden Ausstellungen in Berlin im Jahr 1892: „Von den Künstlern, die in dem vom Naturalismus wiedererweckten Willen nach einer neuen allerinnigsten und unbeirrtesten Beziehung zu den Dingen fortgeführt wurden [...] von jenen einsam Suchenden und Ringenden ist Edvard Munch sicher der Interessanteste und sicher auch der Stärkste.“ Und der Autor resümierte, dass der norwegische Maler durch meisterliches Können unsichtbare, *psychische Zustände* mit Linien und Farben gestaltet, und das mit „einer fast erschreckenden Kraft und Macht.“⁷

Munch wurde ein exzellenter Porträtist und Darsteller seiner Mitmenschen in ihrer Umgebung, in ihrem Lebensraum, ebenso wie ein wichtiger Landschaftsmaler (siehe Abb. 36). Dabei spielten für ihn die christliche Religion und Motive der christlichen Ikonographie keine Rolle mehr, zumal er vom Anarchisten Hans Jaeger anti-christliche Impulse aufnahm. Es ist sinnvoll, deshalb darauf hinzuweisen, dass der progressive Kritiker Jules-Antoine Castagnary in seinem Text zum Pariser Salon 1857 erkannte, dass das Verschwinden der biblischen Themen der Kunst neue Kraft geben wird (bezog sich bereits auf Courbets Malerei): Die künftige Kunst wird „den vereinsamten Himmel“ verlassen, um sich der Natur und dem Menschen zu widmen.⁸

Als im Jahre 1868 Munchs Mutter Laura Cathrine an Tuberkulose stirbt und seine Schwester Sophie einige Jahre später an der gleichen Krankheit, ist sein Lebensgefühl für die Zukunft tief geprägt, und er gestaltete später das Motiv „Tod und Frau“ in einer großen Ölskizze und 1895 in einer Kaltnadel-Radierung. Seit 1880/81 begann sich Munch dem Zeichnen und Malen zu widmen, wobei ihn Christian Krohg unterstützte. Die frühen Gemälde der 80er Jahre zeigen die Menschen seiner Familie und sei-

6 Curt Glaser, Edvard Munch, Bruno Cassirer Berlin 1917, 2. A. 1922, S. 87.

7 Ernst Hardt, Text aus der Dresdner Zeitung im Kat. *Sonderausstellung Edvard Munch*, Kunstsalon Arno Wolfframm, Dresden 1899, S. 5, die Galerie zeigte 55 Gemälde Munchs, darunter Nr. 26 *Geschrei* und Nr. 36 *Das Weib* als das teuerste (20.000 M). – Siehe in der reichhaltigen Arbeit von Jan Kneher, *Munch Ausstellungen* Worms 1994, S. 124–137.

8 Zit. in Klaus Herding: *Realismus als Widerspruch*, Frankfurt/M. 1978, S. 159.

nes Milieus und ferner die Landschaften der Umgebung. 1864 war die Familie des Arztes Dr. Christian Munch nach Christiania (später in Oslo umbenannt) gezogen. Kopfstudien seiner Schwester Laura, seines Vaters und seines eigenen, ferner die eines bärtigen alten Mannes, zeigen bereits die Intensität von Munchs Interesse an der Erfassung der Psyche im Antlitz.⁹ Populär wurden insbesondere die mit menschlichen Gefühlen geladenen mystischen Strandbilder im Zeichen der *Melancholie* wie unter anderem im Holzschnitt *Abend* 1896 (Abb. 4). Insbesondere seinen Freund Jappe Nilssen zeigte Munch in einer Variante 1891 als Melancholiker am Strand (Woll nr. 241, 360), abends in Trauer über seine unglückliche Liebe zu Oda Krohg.

Im Schaffen Munchs kann man grundsätzlich – wenn auch natürlich Übergänge permanent erscheinen – zwei Arten von >Landschaft< unterscheiden:

1. die mit menschlichen Empfindungen aufgeladene, psychische Landschaft, besonders die Strände der *Melancholie* mit und ohne Figur, also die anthropomorphisierte Landschaft, wie 1892 mit dem Gemälde *Strandmystik*, dafür deutlich sichtbar die *Ansicht von Nordstrand* auf den Fjord mit Blick auf die Insel, um 1900/01 (Kunsthalle Mannheim), wo die Insel in der Ferne die Form eines Hyper-Frauen-Mundes annimmt (!),¹⁰ und

2. die anti-naturalistisch gemalten Natur-Ausschnitte mit den gleichsam fließenden Formen, das heißt die Landschaften in ihrer plastisch-räumlichen und sinnlich suggestiven Präsenz: zu denken an die in Paris *Saint-Cloud* an der Seine gemalten Stadt-Landschaften, sodann die zahlreichen Strände im *Mondlicht* oder mit untergehender *Sonne*, ferner die *Sternennächte* in Norwegen (bereits im Schaffen Van Goghs 1888 in Arles¹¹), die ihn faszinierenden großen *Bäume*, die Winterbilder mit breiten *Schnee-Formationen*, welche das Land verfremden usf. Als übergreifender Begriff sei der Ausdruck von C. G. Carus „*Erdleben*“-Bildkunst gewählt, den der Dresdner Romantiker in seinen *Neun Briefen* 1831 prägte und publizierte.¹²

Munch stellte sein Leben und Schaffen parallel dazu in zahlreichen Selbstbildnissen dar, was bedeutet: Er reflektierte jene in diesen. Damit bewegte sich Munch im Fahrwasser damals öffentlich präsenter Forderungen im Kreis der Osloer *Bohème*, die der Schriftsteller und Anarchist Hans Jaeger (von Munch 1889 in einem genialen Porträt dargestellt) im autobiographischen Roman „*Fra Kristiania-Bohemen*“ 1884/85 postuliert hatte, 1889 in der Zeitschrift „*Impressionisten*“ abgedruckt: ediert von Christian Krohg. Der Anarchist suchte eine neue Kunst im Kontrast zum

Abb. 5 | Edvard Munch, Selbstporträt mit Knochenarm, Lithographie 1895, ehemals Slg. Schocken Berlin/Jerusalem (Bild Hauswedell + Nolte)

9 Siehe im Werkverzeichnis Gerd Woll, *Munch Complete Paintings*, vol. I, 2009, Nr. 59 *Männerkopf mit grauem Bart*, MM Oslo. Die Studie weist auf den Dostojewski-Kopf von 1902 voraus.

10 Der Mund in der Ferne bedroht den Wanderer im Mondlicht im Vordergrund! (Werkverz. Gerd Woll nr. 472). Wie psychologisch und bildnerisch eng die Motive in Munchs Schaffen verbunden sind, hat schon Gösta Svenaeus 1973 aufgezeigt: *Im männlichen Gehirn*, 1973, S. 216 zum Gemälde in Mannheim und im Hinblick auf das *Selbstporträt unter Frauenmaske* (Sphinx oder Vampir), das er später datiert, um 1897; für die Landschaft in Mannheim schrieb Svenaeus S. 216: „Der Mund ist hier (...) nicht mehr puritanisch bekümmert über seine Nacktheit. Die Unterlippe fließt in eine ostentative Formation aus. Es ist der Mund der Hetäre,“ – sie wird zum beherrschenden Wesen und Symbol gesteigert, „das Przybyszewski in seinen Texten anruft.“ Vgl. auch Ortrud Westheider (Hg. wie Anm. 12): *Munch Trembling Earth*, Berlin 2024, Nr. 84.

11 Siehe bereits in: *Munch et la France*, Paris 1991/92, S. 76; D. Schubert, *Van Goghs Sternennächte*, Regensburg 2022, Anm. 147: Van Gogh mit *Schwertlilien* und *Sternennacht* Arles 1888 bei der 5. Schau der Indépendants in Paris im Sept. 1889 (Th. Reff, *Modern Art in Paris*, 1981, vol. 9, S. 19).

12 Grundlegend hier Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft* (1913), wieder in derselbe: *Jenseits der Schönheit*, Frankfurt/M. 2008, S. 42–52; dazu auch Pia Müller-Tamm (Hg.): *Landschaft*, Kunsthalle Karlsruhe 2017, S.199, wo aus dem Begriff von C. G. Carus kurios „*Erlebenbildkunst*“ gemacht wurde. – Vgl. dazu den Katalog *Munch Trembling*

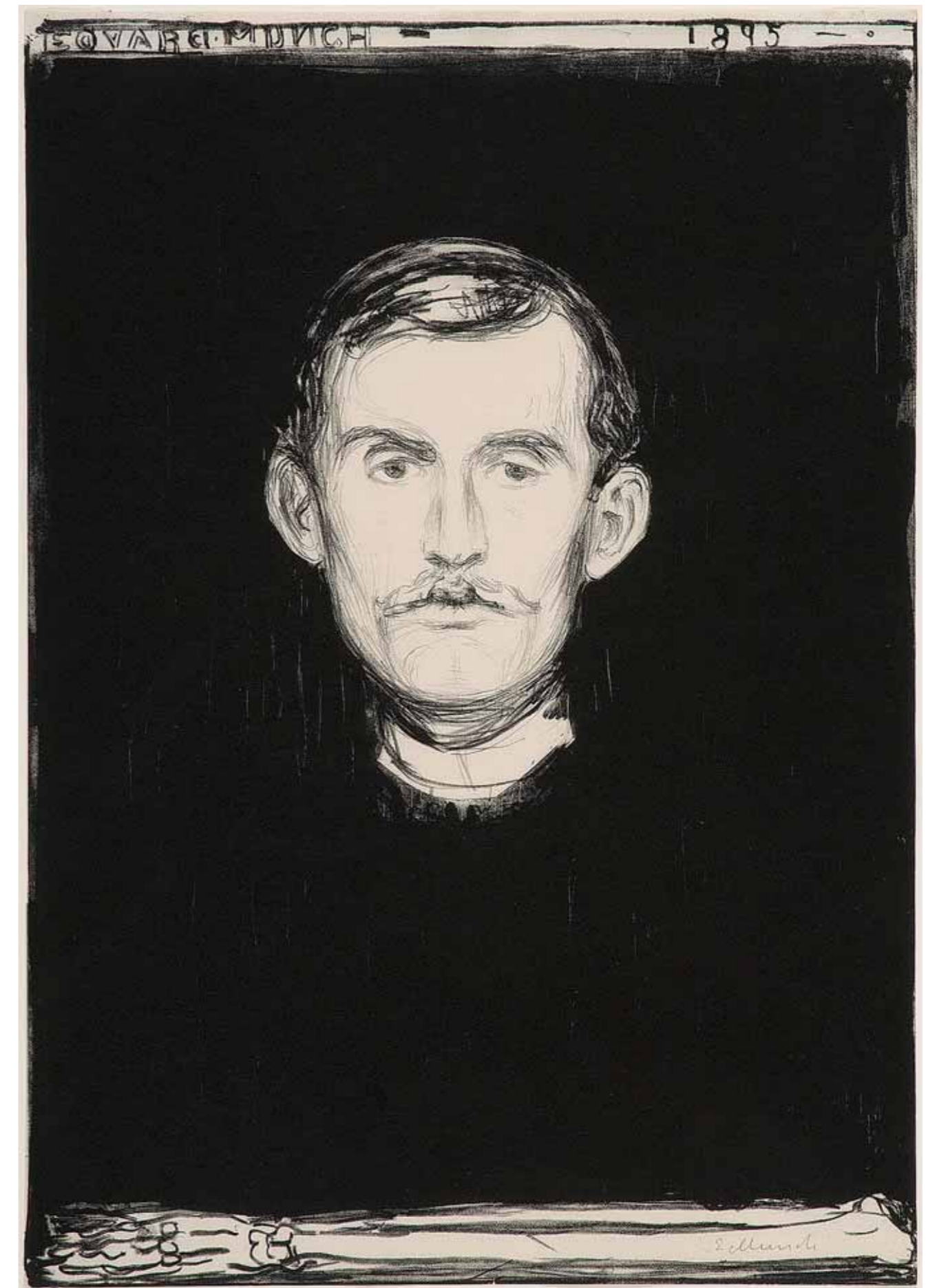




Abb. 61 | Edvard Munch, Eifersucht, Ölgemälde 1895, Bergen Slg. Meyers (Bild Th. Messer)

tion) als ein *Prozess* immer deutlich sichtbar, denn er arbeitete schnell und flüchtig und verzichtete auf die Durchbildung unwesentlicher Teile bzw. unwichtiger Details und das im Sinne von ‚Opfer‘ in der Ausführung, was seiner Malerei den Vorwurf von Rohheit oder Unfertigkeit eintrug, beispielsweise dem eindrucklichen Werk *Eifersucht* von 1895 (Slg. Meyers, Bergen, Abb. 61). Auch von den in Details stark abstrahierenden Lithographien könnte natürlich solches gemeint werden; doch für Munch war die visuelle Gesamtwirkung entscheidend, wie die Lithographie belegt (Abb. 62 *Eifersucht*, Litho 1896). Das entspricht vollkommen dem, was Delacroix als die *sacrifices* bei der Durchführung verstand.¹⁷⁸ Noch der frühe Max Beckmann schloss sich diesem Kolorismus-Begriff an. In *Paris* im März/April 1903, angesichts der acht Gemälde Munchs bei der 19. Schau der *Artistes Indépendants*, wurde sogar höhnisch von „platitudes“ und „incroyables erreurs“ gesprochen¹⁷⁹ – freilich insbesondere angesichts des Ölbildes „Das Erbe“, der 1. Version von *La mère/Mater dolorosa* (MM Oslo, Woll nr. 402, ca. 1897–99), das die Folgen der *Syphilis* am kleinen Kinderkörper zeigt,