



Looking In - Looking Out. Innen- und Außenwelten

Christoph Kivelitz und Regina Selter, im Katalog

MUNCH REVISITED - Edvard Munch und die heutige Kunst

Hrsg. Rosemarie E. Pahlke u.a., Museum am Ostwall, Dortmund, Kerber Verlag, Bielefeld, 2005.

Mit Texten von Cornelia Gerner, Per Hovdenakk, Christoph Kivelitz, Rosemarie E. Pahlke, Ralf Seidel, Regina Selter, Barbara Nierhoff und Kirsten Xani. ISBN 978-3-938025-03-1

Die Gewichtung von Mensch und Raum ist neben den konzeptionellen Schwerpunkten von Frau und Mann, Melancholie und Einsamkeit ein grundlegendes Kriterium, um sich dem Motiv- und Gestaltungsrepertoire von **Edvard Munch** anzunähern. Munchs neue Raumauffassung, das Zusammenspiel von Figur und Umfeld, beinhaltet eine übergeordnete psychologische Dimension, die sich auch auf Positionen der zeitgenössischen Kunst übertragen lässt. Folgende Bildtypen sind in diesem Kontext von Relevanz:

- dörfliche Szenen ohne Figuren,
- dörfliche Szenen mit Figuren in einem scheinbar genrehaften Kontext,
- Landschaften mit figürlicher Staffage,
- Landschaften ohne figürliche Staffage,
- Figuren in Innenräumen.

Munch hat grundsätzlich in Werkgruppen gearbeitet, um eine bestimmte Themenstellung zu variieren und in Paraphrasen neue Ausdrucksintensitäten zu entwickeln. So entsteht ein relativ eng gefasstes motivisches Repertoire, allgemein-menschliche Erfahrungen und psychische Befindlichkeiten umkreist. Es handelt sich um Empfindungen, die nicht unmittelbar, durch erzählerische Mittel, darzustellen sind, sondern sich auf einer psychologischen Ebene abspielen, letztlich also die intuitive und subjektive Wahrnehmung von Wirklichkeit berühren. Als Stimmungsbilder artikulieren sie sich in der konzeptionellen Verknüpfung von Mensch und Raum.

Ausgangspunkt und Schnittstelle der folgenden Ausführungen über die Raumauffassung Munchs ist die Metapher des „roten Hauses“. Dies kommt in exponierter Weise im Bild *Roter wilder Wein* (ca. 1900) zur Darstellung. Sujet des Gemäldes ist ein großes kastenartiges Haus, das Kjøsterud-Gebäude in Åsgårdstrand, dessen Äußeres von einem zu quellen scheinenden Rot überzogen wird. Dieser Farbakzent lässt sich über den Titel des Bildes als roter wilder Wein deuten. Die rote organische Überwucherung wird von Munch umgedeutet zu einem Symbol für ein dramatisches Ereignis. In einer früheren Darstellung dieses roten Hauses, aus den Jahren 1898-1900, wird zusätzlich am vorderen Bildrand das vor Schrecken grünbleiche Gesicht eines Mannes gezeigt, der vor einer imaginären Bedrohung geflüchtet zu sein scheint. Das aus der Untersicht wahrgenommene Haus ist durch perspektivische Verkürzungen diagonal ins Bild gesetzt und entzieht sich so dem unmittelbaren Zugriff. Obgleich kein Mensch zu sehen ist, ist eine menschliche Präsenz vorstellbar, sei es im Inneren des Hauses oder verborgen in nicht einsehbaren Bereichen des Außengeländes. Dieser Eindruck wird verstärkt, indem das Haus - als Behausung verstanden - assoziativ immer auch den Bezug auf den Menschen in sich birgt. Obwohl das Gebäude sich durch die perspektivische Anlage selbst körperhaft behauptet, wird zugleich ein Innenraum negiert. Die Fensterscheiben wirken in ihrer blauen Färbung wie transparent und schaffen die Illusion, einen Durchblick unmittelbar auf den Himmel zu eröffnen. In dieser Wahrnehmung gewinnt der plastisch gebaute Körper als bühnenhaftes Versatzstück Leichtigkeit. Die Differenz zwischen

Vorstellung und Gesehenem baut eine Spannung auf, die durch die emotionalisierende Aussagekraft der Farbe Rot dem Bild eine fast bedrohliche Qualität verleiht. Imaginär zeichnet sich ein Drama ab, das sich im Haus oder in dessen Nähe ereignet hat. Das Verhältnis von Innen und Außen gestaltet sich zum energetischen Feld, das sowohl Bewusstseins- und psychologische Ebenen als auch Handlungsräume betrifft. Es vermittelt sich eine suggestive, bedrückende Stimmung. In einer paradoxen Wirkung stellt der Raum sich, wenn auch menschenleer, als bevölkert dar.

Edvard Munch findet im Motiv des „roten Hauses“ eine „Leerformel“, die auf real Nicht-Sichtbares verweist, um hierüber bestimmte Vorstellungen impulsiv herbeizuführen. Dieses Verfahren bietet gerade auch zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern Anknüpfungspunkte. So finden wir das Motiv des Hauses mit unterschiedlichen Akzentuierungen bei **André Butzer, Robert Gober, Antony Gormley, Peter Doig, Jörg Sasse** und **Kirsten Johansen**.

In seinem Bild *Ohne Titel (Rotes Haus mit Tannen, 2004)* zitiert André Butzer das „rote Haus“ als Symbol für ein künstlerisches Programm, auf das er sich im Sinne einer Hommage identifikatorisch zu beziehen sucht. In ikonographischer Nähe zu Munch schafft Robert Gober in seinem Objekt *Burnt House* (1980) ein Modell seines Elternhauses, das durch Brandspuren an der Fassade aufgerissen ist. In der Ambivalenz von Zerstörung und Geborgenheit veranschaulicht sich eine konfliktgeladene Kindheitserfahrung. Im Gemälde *Red House* (1995/96) von Peter Doig erscheint im Mittelpunkt einer verschneiten Landschaft ein Haus, dessen Fenster als schwarze Löcher markiert sind und das sich folglich der Sehnsucht nach Geborgenheit verschließt. Die schemenhaften Gestalten im Umfeld des Hauses unterstreichen die geheimnisvolle Bildwirkung, in der Innen- und Außenraum symbolisch verknüpft werden: „Das Einfamilienhaus im Bild transportiert [...] katastrophische Momente. [Die] zerschlagene[n] Fensterscheiben sprechen von der gewalttätigen Öffnung des Innen, sie sprechen vom Tod, während die an den Bildrand gedrängten Schattenfiguren nach Spuren suchen, die eine Erklärung und einen Sinn nahe legen könnten.“¹

In Anknüpfung an diese Symbolik kombiniert Edvard Munch in seinem Bild *Dorfstraße Kragerø* (1911-13) eine aus der Untersicht gezeigte Häusergruppe mit dem Motiv des Weges, auf dem in einem genrehaften Kontext sich eine Figurengruppe befindet. Auf dem leicht diagonal in die Bildmitte führenden Weg erscheint eine Gruppe von vier Kindern, die, begleitet von zwei Erwachsenen, offenbar mit einem Ball spielen. Vor der Häuserfront wird der Weg abrupt durch einen horizontalen Balken abgeschnitten. Diese Zäsur wird durch den Reigen der sich an den Händen haltenden Kinder aufgenommen und verstärkt. Während die Wegeführung eine perspektivische Weite erschließt, vermitteln die Figuren und die architektonischen Elemente einen Eindruck von Abgeschlossenheit. Diese Ambivalenz von Offenheit und Enge ist eine für Munch typische Struktur und eine künstlerische Strategie, die das Bild auf eine psychologische Dimension ausrichtet. Das seelische Stimmungsbild personifiziert sich in einer Figur, die am äußersten linken Rand, extrem angeschnitten, aufragt und durch die Kopfhaltung in die Bildtiefe überleitet. Doch indem sie andererseits in ihrer gesichtslosen und fragmentierten Erscheinung den Zugang zum Bildgeschehen verstellt, rückt sie inhaltlich und formal in die Außenseiterposition einer Beobachterin. Eine Selbstäußerung Munchs über seine eigene psychische Verfassung deutet darauf hin, dass in dieser Gestalt ein Alter-Ego des Künstlers verkörpert sein kann: „Mein Weg hat entlang einem Abgrund, einer bodenlosen Tiefe geführt. Ich habe von Stein zu Stein springen müssen. Ab und zu habe ich den Pfad verlassen, habe mich in das Menschengewimmel im Leben gestürzt. Aber immer musste ich wieder zurück auf den Weg entlang dem Abgrund. Dem Weg muss ich folgen, bis ich in die Tiefe stürze. Die Lebensangst hat mich begleitet, solange ich mich erinnern kann.“² Durch diese spezifische und in sich widersprüchliche Verknüpfung von Figur und Raum verwandelt Edvard Munch eine scheinbar genremäßig unverfängliche Szenerie in ein Psychogramm seiner eigenen Bewusstseinsstruktur.

Auch in Landschaftsbildern mit Figuren zielt Munch auf ein Spannungsverhältnis von Mensch und Raum und auf die psychologische Komponente dieser Beziehung. Munch begreift Landschaft als Widerspiegelung einer seelischen Erfahrung und als Stimmungsbild, in das die Figur kompositorisch eingebunden wird und aus dem sie gleichzeitig als Fremdkörper herausgestellt wird.³ Sein Werk *Zwei junge Mädchen bei einem blühenden Apfelbaum* (1905) vermittelt durch das Motiv und dessen farbliche Gestaltung eine impressionistische und dementsprechend heitere Atmosphäre, die jedoch durch eine Aura von Melancholie und Bedrücktheit überlagert wird. Die erstarrte Haltung der beiden dicht aneinander gedrängten Mädchen und deren gesenkte

Kopfhaltung stehen im Kontrast zu der farbig-bewegten Gestaltung des Umraums. Ein dunkelgrüner Bogen umklammert die Figuren und bringt durch die Verschattung auch hier eine klaustrophobische Enge zum Ausdruck.

Eine psychologische Durchdringung von Mensch und Raum vergegenwärtigt sich in ähnlicher Weise in der Videoarbeit *THE HOUSE* (2002) von **Eija-Liisa Ahtila**. Die finnische Künstlerin setzt sich in ihren Filmen und Videos mit dem Thema Beziehungen auseinander - zwischen den Generationen, den Geschlechtern und zu sich selbst. Ihre Geschichten, die oft in mehrteiligen Projektionen parallel gezeigt werden, haben zunächst den Charakter von authentischen Reportagen. In der Videoarbeit *THE HOUSE* bilden die Innenräume eines Hauses sowie die umliegenden Gartenflächen den Hintergrund für ein Geschehen, das sich in unterschiedlichen Bewusstseins- und Wahrnehmungsebenen zu entfalten scheint. Die Protagonistin ist eine junge Frau, die sich von Geräuschen bedrängt fühlt und deshalb anfängt, in einem panischen Aktionismus alle Fenster zu verdunkeln, um eine von ihr empfundene Bedrohung abzuwehren. Sukzessiv baut sich eine angespannte Atmosphäre auf.

In zugespitzter Weise wird in *Der Schrei* (1893) von Edvard Munch die Durchdringung der Grenzen von Innen und Außen, Mensch und Raum thematisiert. Dieses Gemälde lässt sich als figürlicher Ausdruck der Gefühlslagen und Befindlichkeiten von Entfremdung, Einsamkeit und gesellschaftlicher Fragmentierung begreifen. In der schreienden Gestalt verkörpert sich ein geradezu ekstatisches Ausdrucksbedürfnis, dessen Intensität durch die Gestaltungsweise von Umraum und Körper in geschwungenen Farbverläufen unterstrichen ist.⁴ Dem Auflösungsprozess der Figur steht jedoch deren Gestik entgegen. Das Zuhalten der Ohren und der letztendlich stumme Schrei vergegenwärtigen deren isolierte Stellung und Abgrenzung vom Umraum in einem Moment der Verzweiflung. Der schädelartige Kopf löst sich als Fragment aus der gesamten Komposition heraus und verdichtet sich zum Sinnbild für eine Stimmungslage.

Diese Bestimmung der Figur als ein aus dem Kontext sich herauslösender Fremdkörper, das Zweifeln an der Möglichkeit, sich selbst nach außen zu kommunizieren, stellt sich in vergleichbarer Weise in der Videoarbeit *Edvard Munch. All my dead children* (1998) von **Tracey Emin** dar. Die kauernde Gestalt scheint sich in unbändiger Angst aus dem uferlosen Landschaftsraum auszugrenzen. Der alles durchdringende Schrei übersteigert die Spannung von Enge und Weite zu einer existentiell bedrohlichen Erfahrung.

Im Vergleich zu Caspar David Friedrichs Bildauffassung verdeutlicht sich eine Neubewertung des Landschaftsmotivs durch Munch.⁵ Der Mensch erscheint in der romantischen Tradition als Rückenfigur und damit als Projektionsangebot, eine überwältigende, übermächtige Natur subjektiv nachzuempfinden. Die erstarrten Gestalten in den Bildern Munchs entziehen sich hingegen dem Bedürfnis nach Kommunikation und Identifikation. In dem Werk *Boot bei Åsgårdstrand* (1905) ist die Gestalt eines Fischers in einem kleinen Ruderboot nahezu an den oberen Bildrand geschoben, berührt fast den Horizont und tritt gegenüber der blockhaft aufragenden und detailliert beschriebenen Fläche aus Natursteinen zurück. Die Wasseroberfläche ist von offenem Farbauftrag, die Steine sind von sehr organischem Aussehen. Auf einer weiteren Betrachtungsebene sind das Boot und der Fischer als Spitze einer Dreieckskomposition besonders herausgestellt. Die glatte Wasseroberfläche vermittelt den Eindruck von Windstille, in der das Boot bewegungslos zu verharren scheint. Diese Vorstellung wird durch die feste Verankerung der regungslos hockenden Gestalt in der Bildfläche verstärkt. In der offensichtlichen Festgefahrenheit der Situation stellt sich der abgebildete Mensch in extremer Vereinsamung dar. Im Gegensatz zum kontemplativen Verhältnis von Individuum und Landschaft, so wie es sich in der Bildtradition der Romantik artikuliert, bleibt der Fischer, in sich versunken, von der Naturszenerie unberührt. Das Bild bietet kein Naturschauspiel, sondern bringt durch die Komposition eine seelische Befindlichkeit zum Ausdruck. Im motivischen Zusammenspiel von Figur und Landschaft werden Empfindungswelten aktiviert, um Gefühlslagen wie Einsamkeit und Melancholie auszudrücken.

Dies zeigt als weiteres Beispiel Munchs Holzschnitt *Zwei Menschen. Die Einsamen* (1895). Die Silhouette der männlichen Figur bleibt über den Konturenverlauf und die Farbangleichung mit dem Küstenstreifen verbunden, während die weibliche Figur schablonenhaft eine losgelöste und farblich differenzierte Form bildet. Obwohl Mann und Frau räumlich gesehen einander nahe sind, wird durch das unterschiedliche

Verhältnis zum Umraum eine Entfremdung formuliert. Zwar dem Meer zugewandt, wird den Gestalten doch der Weitblick verwehrt, denn das Bildgefüge blendet den Horizont und damit eine weiterführende Perspektive aus. Symbolisch werden hier eine Verfestigung von Traurigkeit und Verlorenheit und die unüberbrückbare Distanz der Geschlechter zur Anschauung gebracht. In den verschiedenen Zustandsdrucken dieses Holzschnitts lässt sich das Anliegen Munchs verfolgen, anhand von Landschafts- und Figurmotiven und durch deren koloristische Akzentuierung stimmungsmäßige Variationen zu erstellen. Dabei werden farbliche Qualitäten, kalte und warme Töne, abwechslungsreich und kontrastierend eingesetzt.

Für den Themenbereich der Landschaft ohne figürliche Staffage entwickelt Munch ein Zeichenrepertoire, das wiederum der Akzentuierung eines energetisch aufgeladenen Raumes dient. Im Bildgefüge verdichten sich Schatten, Häuser, Bäume und Steine zu motivischen Kürzeln und vielschichtigen Symbolträgern. Baumstämme übernehmen etwa als Pfeiler eine gleichsam architektonische Funktion, können aber ebenso auch Raumschwellen ausbilden. Steine bauen sich einerseits zu Barrieren auf, um andererseits das Bildfeld rhythmisch zu gliedern. Schatten erhalten eine gleichwertige Präsenz neben den Gegenständen, so dass die Grenzen zwischen Sinneswahrnehmung und Vision, Tatsache und Traum, Innen- und Außenwelt verfließen. In diesem komplexen Geflecht verdichtet sich gerade in der menschenleeren Landschaft eine psychische Befindlichkeit. Hier trifft sich Edvard Munch mit dem Postulat von Heinrich Wölfflin, das dieser im Jahr 1926 in einem Aufsatz über die Unverträglichkeit von Figur und Landschaft formuliert hat.⁶ Die Figur als Staffage im Landschaftsraum wertet Wölfflin als künstlerischen Fehler, als Zutat ohne formalen Wert, die eine unverhältnismäßige Bedeutung beansprucht und vom eigentlichen Inhalt der Darstellung ablenkt. Munch schafft in seinen reinen Landschaftsdarstellungen ein Stimmungsbild, ohne es über eine menschliche Gegenwart auf den Betrachter projizieren zu müssen. Auf dieser Ebene äußert sich, ausgehend und in Abgrenzung von der romantischen Tradition, ein neues Verständnis von Landschaftsdarstellung.

Diese Auffassung einer psychisch durchdrungenen Naturerfahrung artikuliert sich beispielhaft im Bild *Sternennacht* (1897-1901) von Edvard Munch: „Die Reihe der Bäume ist ganz als ornamentales Muster gesehen, flächig, stark abstrahiert, ein Jugendstil-Element par excellence. Die Gesamtwirkung des Bildes ist trotzdem nicht dekorativ - sie bleibt magisch, rätselhaft suggestiv. Stanislaw Przybyszewski hat dafür schon 1894 den Begriff 'Seelenlandschaft' eingeführt: „[...] das Gegenständliche ist furchtbar Nebensache, aber in der Stimmung wirkt es sehr stark.“⁷ Dargestellt ist eine verschneite Waldlichtung. Der Horizont wird markiert durch eine Reihe von Baumsilhouetten, die durch ihre dichte Abfolge barriehaft den Weitblick verstellen. Das Zentrum im Mittelfeld erscheint durch die weiße Schnee-Ecke als Leerstelle, die von im Vordergrund liegenden Steinen und einer an der linken Seite diagonal aufsteigenden Baumreihe umfasst wird. Die amorphe Formgebung der Bäume und deren körperhafte Gliederung lassen Vorstellungen von figürlichen Schattenbildern aus dem Unbewussten aufsteigen.⁸ Diese Schemen schaffen eine traumhaft-magische Atmosphäre und provozieren eine rätselhaft-suggestive Bildwirkung, die die ambivalente Struktur von Weite und Enge mit einer psychologischen Befindlichkeit verknüpfen lässt.

Einen zeitgenössischen Bezug zu diesem Bild zeigt das Gemälde *Go to the No* (1983) von **Martin Kippenberger**. Munchs *Sternennacht* und das Werk von Kippenberger berühren sich in der düsteren Waldatmosphäre und den eindringlichen Schattenwirkungen, beide fordern jedoch eine unterschiedliche Rezeption heraus: Munchs Werk ist durch die Baumkette verriegelt und führt uns in eine übergeordnete Ebene, die dem Unterbewusstsein einen Ort gibt. In Kippenbergers Bild scheint der Tannenwald vor einer gleißenden Lichtvision wie in einer Offenbarung zurückzuweichen. Eine Gestalt läuft dem Licht entgegen, um hier vielleicht Erlösung zu finden. Die Sehnsucht nach Errettung und metaphysischer Wahrheit wird hier zugespitzt und ironisch gebrochen.

Auch **Mariele Neudecker** spielt in ihrem Objekt *Gravity Prevents the Atmosphere from Drifting into Outer Space* (2001) mit der romantischen Sehnsucht, indem sie in einer naturalistischen Inszenierung das Bild einer unversehrten, geheimnisvoll verschleierte Landschaft vor Augen führt. Ein Bruch der idealisierten Naturvision vermittelt sich indessen durch die Miniaturgröße, die die Spielzeugwelt von Modelleisenbahnen evoziert und zudem Spuren des Produktionsprozesses sichtbar werden lässt. Die Ausstellung auf einem Sockel und unter einer gläsernen Vitrine betont den inszenierten Charakter einer Kunstsphäre.

Während in Munchs Landschaftsbildern die psychische Erfahrung in der Abwesenheit des Menschen eine

besondere Intensität gewinnt, bleibt diese Wahrnehmung in Interieur-Darstellungen grundsätzlich mit dessen Abbild verknüpft. Thematischer Schwerpunkt dieser Werkgruppe ist überwiegend die Erfahrung von Melancholie, Krankheit und Tod. Auch hier findet der Künstler Gestaltungsmittel, den Raum psychologisch zu durchdringen.

Die sitzende Frauenfigur in der Lithografie *Melancholie. Laura II* (1930) hinterfasst ein Fenster, das allerdings keinen Blick in die äußere Welt öffnet, sondern die Blickrichtung in den Innenraum zurückverweist und die Gestalt in eine klaustrophobische Situation verschließt. Die auf der Tischdecke abgebildeten Ornamente erinnern an medizinische Darstellungen des Gehirns. Das Krankheitsbild der Melancholie, heute würde man Depression sagen, wird hier offenbar aus verschiedenen Blickwinkeln anschaulich: Zunächst wird es im Blick auf die sitzende Frauengestalt aus der Distanz vorgeführt. Der Betrachter wird jedoch allmählich emotional in die Atmosphäre eingebunden. Über die perspektivische Gestaltung wird der Raum in eine kippende Bewegung versetzt, so dass die Figur abzustürzen droht. Dieses Verfahren lässt die depressive Stimmung von Haltlosigkeit und Leere anschaulich erfahrbar werden.

Die zeitgenössische DVD-Projektion *Breach* (2001) von **Sam Taylor-Wood** vermittelt in assoziativer Weise ähnliche Empfindungen von Melancholie und Einsamkeit. In verkrampfter Haltung auf dem Boden kauern, bringt ein junges Mädchen über Körpersprache und Mimik eine psychische Verletzung zum Ausdruck. Die Projektion lässt die Grenzen zwischen dem filmischen und dem realen Raum verfließen und konfrontiert den Betrachter mit einer Stimmung von Verzweiflung und Ausweglosigkeit. In der Verschränkung von Betrachter- und Darstellungsebene artikuliert sich ein zeitgenössisches Konzept räumlicher Wahrnehmung.

Die Lithografie *Tod im Krankenzimmer* (1896) von Edvard Munch zeigt einen Raum, der durch Fluchtlinien klar perspektivisch strukturiert ist. Durch drastische Verkürzung der aus Paneelen geformten Bodenfläche entsteht ein dynamischer Tiefensog. Doch die flächig gezeichneten Figuren ordnen sich allein durch die Größenverhältnisse in das räumliche Gefüge ein. Als gleichermaßen schwarze Silhouetten bewegen sie sich auf einer Ebene, die im Widerspruch zu der zentralperspektivisch konstruierten Räumlichkeit steht. Die Spannung zwischen der Zweidimensionalität der Gestalt und der Flucht des Raumes entrückt die Figuren dem szenischen Kontext. Wenn auch in drei Gruppen gegliedert, steht eine jede für sich isoliert und in ihrer Empfindung erstarrt. Die Gestalten fügen sich in der linken Bildhälfte zu einer schwarzen Fläche, die sich fast nahtlos mit den Konturen des ebenfalls schwarzen Bettes verbinden. Es vermittelt sich in diesem Teil der Komposition eine Schwere, die sich im Kontrast zur Leichtigkeit und Transparenz der räumlichen Darstellung weiter verdichtet. Die extreme Raumflucht schafft einen Bewegungssog, der den in Passivität gefrorenen Bildprotagonisten den Halt entzieht. Figur und Raum bewegen sich in einem Spannungsfeld, das metaphorisch den Augenblick des Übergangs vom Leben in den Tod spürbar werden lässt. Die Koordinaten von Zeit und Raum lösen sich für einen Moment aus dem festen Gefüge, um eine Schwellensituation erfahrbar werden zu lassen. Hier lässt sich ein biografischer Bezug herstellen: „Wie in *Das kranke Kind* verarbeitet er hier den Tod bzw. das Sterben der älteren Schwester Sophie, die schon im Alter von 15 Jahren ein Opfer der Schwindsucht wurde. Im Unterschied zu erstgenannter Darstellung ist der Tod nicht aus der Sicht der eigentlich Betroffenen dargestellt, sondern aus der der Zurückbleibenden. Obwohl durch den biographischen Hintergrund initiiert und als 'Erinnerungsbild' geschaffen, geht die Graphik über das Persönliche weit hinaus, gibt sie doch ein zeitlos gültiges Bild von der Macht des Todes.“⁹

Auf der thematischen Ebene lässt sich dieser Grafik die Fotografie *Alfred dead. August 18th 1993, Berlin* (1993) von **Nan Goldin** zuordnen. Auch in diesem zeitgenössischen Medium geht es um den Übergang von Leben und Tod. Die Fotografie führt durch ihre scheinbare Objektivität sowie Nähe und Intimität der Darstellung eine ungefilterte Konfrontation mit den Erfahrungen von Krankheit und Sterben herbei. Diese Wirkung verstärkt sich durch die weitgehende Ausblendung des räumlichen Kontextes, der in Munchs Grafik, in seinem ambivalenten Verhältnis zu den Figuren, den symbolischen Gehalt des Bildes mit hervorbringt.

Die Radierung *Kristiania-Boheme I* (1895) von Edvard Munch verdichtet diese Konstellation von Figur und Raum zu einem komplexen Wechselspiel innerer und äußerer Wahrnehmungen. Ein Tisch akzentuiert durch die Position und den perspektivischen Verlauf die Mittelachse des Bildes, deren Ausrichtung durch eine übergroße Weinflasche aufgenommen wird. Das Interieur selbst erfährt keine weitere Charakterisierung und gewinnt in

seiner diffusen Struktur eine geheimnisvolle Aura. Die Figuren und deren Gesichter lösen sich auf und gehen in den räumlichen Kontext ein. Schatten spalten sich ab, übergreifende Linienstrukturen und Ätzspuren verleihen den Körpern eine transparente Wirkung. Die ernsten Gesichter und die Dichte der Gruppierung lassen die Situation als spannungsvoll erscheinen. Das Geschehen ist durch die zentralperspektivische Darstellung des Tisches, aufsteigende weiße Rauchschwaden sowie einen kegelförmigen Schatten auf die im Hintergrund in selbstbewusster Pose auftretende Frau ausgerichtet. Die aus dem Vordergrund sich entwickelnde Fluchtlinie suggeriert räumliche Weite, die jedoch durch die enge und rhythmisch gegliederte Figurenkonstellation konterkariert wird. Dieser Widerstreit von Offenheit und Begrenztheit ist wiederum als Psychogramm im Sinne einer emotional aufgeladenen kommunikativen Situation zu deuten.¹⁰

Im Bildnis der Eheleute *Käte und Hugo Perls* (1913) von Edvard Munch ist die Beziehung von Frau und Mann durch die Komposition in Farb- und Formwerten zum Ausdruck gebracht. Im gesamten Innenraum sind Farbnuancen, Hell-Dunkel-Kontraste und Licht-Schattenwerte dazu eingesetzt, die Geschlechter als Gegenpole vorzuführen. Beide sind als Dreiviertelfiguren bis an den Bildrand herangeführt und füllen die Fläche nahezu vollständig aus. Die Frau erscheint im Dreiviertelprofil, während der Mann in Seitenansicht ins Bild gesetzt ist. In verschatteter Darstellung verschließt sich letzterer gegenüber dem Betrachter, um sich zugleich seiner Frau zuzuwenden. Diese entzieht sich dem Blick und signalisiert durch ihre Körperhaltung eine beginnende Loslösung. Das auf das Gesicht fallende Licht akzentuiert ihre Opposition gegenüber dem Mann. Die orthogonale Gliederung des Hintergrundes greift diese Konfrontation auf. Bezüge von Blau und Grün verschränken Figur und Raum und verweisen in ihrer spiegelbildlichen Verknüpfung auf eine noch bestehende Nähe der Eheleute. So stellt sich der Innenraum durch seine Verflachung, räumliche Unbestimmtheit sowie durch die Struktur von Form und Farbe als Sinnbild des angespannten Beziehungsgeflechts eines vor der Trennung stehenden Paares dar.

Die Spannung zwischen Frau und Mann artikuliert sich in ikonografischer Nähe zu Munch im Bild *Bathroom Scene #2* (2003) von **Eric Fischl**, das sich zwischen alltäglicher Gemeinsamkeit und Entfremdung bewegt. Auch im *Selbstbildnis nach Influenza* (1919) verzichtet Edvard Munch weitestgehend auf eine perspektivische Raumdarstellung. Die im Profil gezeigte Figur ist in sitzender Haltung in ein auffälliges Querformat eingezwängt. Allein das im Vordergrund angeschnittene Bett vermittelt eine Andeutung räumlicher Orientierung. Während die Hintergrundfläche und der vordere Bildstreifen durch die farbliche Gestaltung diffus gehalten sind, hebt sich das Bildnis des Künstlers durch eine betonte Konturierung deutlich ab. Indem die Gestalt mit dem Lehnstuhl nahezu verschmilzt, entsteht eine Wirkung von tektonischer Stabilität. Über den Widerspruch zu dem verfließenden räumlichen Kontext vermittelt sich ein Ungleichgewicht, das sich auf die labile körperliche Verfassung des Kranken übertragen lässt.

In ihrem *Herzselbstporträt im grünen Zimmer* (1968) zeigt **Maria Lassnig** ihr Bildnis in Gestalt eines organischen Gebildes, das sich in extremer Anspannung zu einem Ausdruckszeichen zu formen scheint. In einem klar abgegrenzten, fenster- und türlosen Raum artikuliert sich ein Körpergefühl. Die rote Färbung des Leibes steht im Simultankontrast zur grünen Bodenfläche, auf der die in ein Herz sich wandelnde Figur wie auf einem Billardtisch zur Schau gestellt ist. Der farbliche Bezug akzentuiert das Verhältnis von Figur und Raum als Chiffre für die Auseinandersetzung der Künstlerin mit ihrer sozialen und geschlechtlichen Identität.

In ihrem *Diary* (1998), einem tagebuchartigen Zyklus von 100 Zeichnungen, umkreist auch **Lotte Konow Lund** diese identitätsbezogene Fragestellung. Ihre hieroglyphischen Notationen bewegen sich auf einer räumlich undefinierten Fläche und akzentuieren in ihrer schwerelosen Struktur die Offenheit dieser Erkundung.

Aus dieser vergleichenden Betrachtung von Werken Edvard Munchs und solcher von zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern lässt sich die These ableiten, dass Edvard Munch den Raum durch verschiedene künstlerische Strategien auf eine psychische Dimension ausrichtet. Eine typische Struktur ist die Schaffung von Ambiguitäten: von Offenheit und Enge, von stabilen und labilen Konstruktionen, von fließenden und tektonisch gefügten Raumordnungen. Die logisch fassbare Kategorie des Raumes wird durch diese Doppeldeutigkeiten ausgehebelt, um neue Formen der Wahrnehmung - auch unbewusster Strukturen - herbeizuführen.¹¹ Zur räumlichen Orientierung wird beispielsweise ein perspektivischer Raum umrissen, der durch Irritationen und widersprüchliche Darstellungen sich dem logischen Verstehen entzieht und hierüber auch eine Empfindung

von Melancholie, Angst und Verlorenheit zum Ausdruck bringen kann. Jähe Verkürzungen schaffen in einigen Bildern einen Bewegungssog, dem sich Figuren oder Dinge retardierend entgegenstellen. In anderen Werken bewirkt das Spiel mit zwei- und dreidimensionalen Elementen eine grundlegende Verunsicherung des räumlichen Gefüges. Eine bedrohliche körperhafte Erscheinung kann sich zu einem Trugbild verflüchtigen und in dieser Auflösung einen weiterführenden Ausblick geben. In einem anderen bildnerischen Verfahren von Edvard Munch wird eine klare Raumgliederung durch ein malerisches Farb-Flächen-Gefüge ersetzt, um so die Figuren durch kontrastierende Bezüge hervorzuheben und in der nur emotional spürbaren räumlichen Situation eine labile psychische Verfassung zu veranschaulichen. In diesen Ambiguitäten, die Edvard Munch durch diese verschiedenen gestalterischen Mittel herbeiführt, zeichnet sich als Sinnbild eine Umbruchsituation ab, in der der moderne Mensch sich wiederfinden kann. Munchs spezifisches, durch Widersprüchlichkeiten gekennzeichnetes Raumkonzept vermittelt perspektivisch eine Offenheit, die sowohl Krisenerfahrungen aufgreift als auch Impulse für noch nicht festgelegte Bewusstseinsstrukturen gibt. Gerade dieser Aspekt einer Infragestellung vorgegebener Wahrnehmungen und Identitätswürfe bietet Ansatzpunkte für eine zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem Werk von Edvard Munch.

Anmerkungen

1 Schmidt 2001, S. 88.

2 Zit. nach Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 331.

3 Das Konzept der Seelenlandschaft artikuliert sich insbesondere in den Werken Munchs, die vor seinem psychischen Zusammenbruch im Jahr 1919 entstanden sind. Vgl. Assendorf 2003, S. 88 f.

4 Vgl. Jameson 1940-1991, S. 1337-1343.

5 Gleichzeitig vollzieht Munch den Bruch mit der Tradition der durch Freiluftmalerei geprägten norwegischen Landschaftsmalerei, indem er die Landschaft als Projektionsraum menschlicher Stimmungen und Gefühle auffasste. Vgl. Ausst.-Katalog Wien 2003, S. 271.

6 Wölfflin 1946, S. 123-126. Vgl. Bättschmann 1989, S. 136-138.

7 Zit. nach Ausst.-Kat. Essen und Zürich 1987/88, Katalog Nr. 57.

8 Der angedeutete Mystizismus kann auch zurückbezogen werden auf Edvard Munchs Auseinandersetzung mit der norwegischen Sagenwelt, die sich in seinem symbolistischen Frühwerk auch motivisch wiederfindet. Vgl. Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 272.

9 Ausst.-Kat. Berlin und München 2003, Katalog Nr. 6, S. 19.

10 Zur Identifikation der Bildprotagonisten aus dem Umfeld der Kristiania-Bohème vgl. Ausst.-Kat. Berlin und München 2003, S. 18.

11 Vgl. Fränger 1985, S. 276-282.