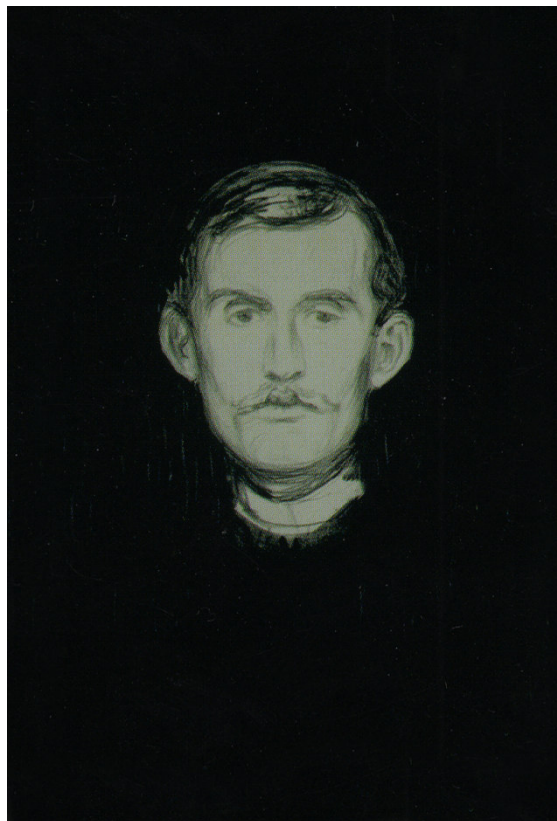


Universität des 3. Lebensalters  
an der Goethe-Universität Frankfurt a. M.  
Studiengang: "Das Öffentliche und das Private"

# **Abschlussarbeit**

## **Die Welt des Edvard Munch und die Auswirkungen auf seine Werke**



Edvard Munch (1863-1944)

Betreut von:  
Dr. Kerstin Bußmann

Vorgelegt von:  
Helga Pook, Studiennummer: 20130256

am 22. Februar 2016

## Inhaltsverzeichnis

1.	Das Öffentliche und das Private.....	3
1.1.	Gründe, über Edvard Munch, sein Leben und seine Bilder zu schreiben .....	3
1.2.	Die Wende in Edvard Munchs Werken. Wenn es sie gibt, wodurch wurde sie verursacht und wie äußert sie sich?.....	4
1.3.	Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit .....	5
2.	Gesellschaftlicher Wandel im 19. Jahrhundert.....	6
2.1.	Künstler im Wandel des 19. Jahrhunderts .....	8
2.2.	Symbolismus und Munch als Bestandteil des künstlerischen Wandels im 19. Jahrhundert ..	8
3.	Das Leben des Edgar Munch bis zu seinem Zusammenbruch 1908 .....	11
3.1.	Ereignisse und Personen, die in dieser Zeit in der Thematik der Liebe, Angst und Tod Auswirkungen auf seine Werke hatten.....	11
4.	Der Lebensfries - Eine Dichtung über Leben, Liebe und Tod .....	20
5.	Interpretation und Vergleich .....	22
5.1.	Der Kuss von 1891-1897.....	22
5.2.	Die Einsamen 1891 .....	28
5.3.	Abend auf der Karl-Johan-Gate 1892 .....	29
5.4.	Am Sterbebett 1895 .....	32
6.	Der Zusammenbruch Munchs, sein Leben danach und wichtige Ereignisse bis zu seinem Tod ..	35
7.	Interpretation und Vergleich .....	38
7.1.	Kuss am Strand (Reinhardt-Fries ) 1906/07 .....	39
7.2.	Die Einsamen (Sommernacht ) (aus dem Reinhardt-Fries) 1906/07.....	42
7.3.	Arbeiter auf dem Heimweg 1913/15 .....	45
7.4.	Todeskampf 1915 .....	46
8.	Veränderungen .....	49
9.	Zusammenfassung und Fazit.....	51
10.	Schlussbemerkung.....	53
	Literaturverzeichnis.....	54
	Abbildungsverzeichnis.....	55
	Biographie .....	57

# 1. Das Öffentliche und das Private

Diese Arbeit ist der Abschluss des viersemestrigen strukturierten Studienganges "Das Öffentliche und Das Private" 2015 an der Universität des 3. Lebensalters der Goethe- Universität Frankfurt am Main.

Der Begriff des *Öffentlichen und des Privaten* hat in den letzten Jahrzehnten eine große Bedeutung erfahren. Das Recht eines Menschen auf eine Privatsphäre, die in Demokratien oft konstitutionell verankert ist, soll ihm einen Schutz vor unzulässigen Eingriffen des Staates oder der Gesellschaft geben. Durch neue Medien und Kommunikationsmöglichkeiten ist der Unterschied von *privat* und *öffentlich* heute nicht mehr klar definierbar. Die Frage danach ist auch in der Kunst - der Gegenwart - zu einem wichtigen Thema geworden.

## 1.1. Gründe, über Edvard Munch, sein Leben und seine Bilder zu schreiben

Was aber hat diese Arbeit, die sich mit der Welt und dem Leben des Edvard Munch befasst - im Hinblick auf seine Werke - mit dem *Öffentlichen* und dem *Privaten* zu tun?

Edvard Munch war einer der ersten Maler im Europa der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dem es eine innere Notwendigkeit war, sich und sein *Seelenleben* in seinen Bildern zum Ausdruck zu bringen. Dabei ging es ihm um Stimmungen und persönliche Empfindungen, die er in seine Bilder transportieren wollte, um allgemeine menschliche Probleme anzusprechen. Diese Ideen überforderten die Gesellschaft der damaligen Zeit und sie brachten ihm viel Kritik. Aber durch diesen Zwang, dem er ausgesetzt war, ist Munch als der Wegbereiter in der Malerei eingegangen, der den Menschen einen Weg zum Nachdenken zeigte, Gefühle zu reflektieren. Es war noch nicht die Zeit, Gefühle nach außen zu tragen - das *Private* war noch nicht für die *Öffentlichkeit* bestimmt. Wenn man seine Werke, wie in der Fragestellung zum Titel der Arbeit, unterteilt, ist keine Veränderung in der Thematik seiner Bilder vom *Privaten* weg zu erkennen.

Ausschlaggebend, mich für diese Arbeit über Edvard Munch zu entscheiden, waren zum einen die Ausstellung 2012 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt *Edvard Munch. Der moderne Blick*, die mir die ersten Eindrücke über sein Werk und sein Leben des in meinen Augen

außergewöhnlichen Menschen und Künstler vermittelt haben, und die Beschäftigung mit ihm im Rahmen des Faches Kunstgeschichte des strukturierten Studienganges.

## **1.2. Die Wende in Edvard Munchs Werken. Wenn es sie gibt, wodurch wurde sie verursacht und wie äußert sie sich?**

Die Frage nach einer Wende im Leben des Edvard Munch und der eventuell nach dieser Wende einhergehenden Veränderungen im Ausdruck seiner Werke ist der Gegenstand meiner Untersuchung.

Nach der mir vorliegenden Literatur gab es eine Zäsur in seinem Leben. Dabei vertritt man die Meinung, dass sein Leben nach seinem Zusammenbruch 1908 und der darauffolgenden mehrmonatigen Einweisung in eine Nervenlinik eine Veränderung erfuhr, und es besteht auch eine Einigkeit dahingehend, dass es in den sechzig Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit einen Wandel in der Malweise und der Auswahl seiner Motive gab. Strittig ist der Zeitpunkt dieses Wandels. Es gibt Autoren, die ihn gleichsetzen mit seiner Rückkehr 1909 nach Norwegen und andere, die die Meinung vertreten, eine andere Art zu malen schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts festgestellt zu haben.

Während der Recherchen zu meiner Arbeit habe ich feststellen können, dass die Autoren, die sich auf vielfältige Weise mit Munchs Leben und seiner Kunst auseinandergesetzt haben, zu unterschiedlichen Schlüssen kommen, ob und wann eine Veränderung in seiner Kunst und in seinem Leben stattgefunden hat.

Im folgenden möchte ich einige Meinungen aufzeigen:

Arnulf Øverland, der als erster Norweger 1920 eine Monographie über Munch geschrieben hatte, sieht seine Kunst nach der Jahrhundertwende immer schwächer werden. Trotz der ausdrucksvollen Farben habe seine Kunst an Intensität und Emotionalität verloren.<sup>1</sup>

Gösta Svenaeus kann keine Veränderungen oder Brüche in seiner Kunst feststellen. Er sieht das Spätwerk sogar in der Auswahl der Motive allumfassender an.<sup>2</sup>

Ragna Stang vertritt in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts die Meinung, dass die Veränderungen nicht mit dem Zusammenbruch in Verbindung stehen und führt weiter aus, dass

---

<sup>1</sup> vgl. Guleng / Saue / Steihaug (Hg.): Edvard Munch - 1863-1944, S. 58

<sup>2</sup> vgl. Bock / Busch(Hg.): Edvard Munch. Probleme - Forschungen - Thesen, S. 42

seine Kunst, die vorher auf seine seelischen Empfindungen aufgebaut war, sich mehr nach dem Außen richtete, der Mensch Munch aber gleichzeitig in eine innere Isolation ging. Aus einem der Gesellschaft von Freunden nicht abgeneigten Menschen wurde ein *einsamer* Mann, der viele Jahre abgeschieden auf seinen Gütern in Norwegen lebte. Für sie ist Munch nach 1908 zu einem großen Maler herangereift.<sup>3</sup>

Monika Graen sieht 1885 in ihrer Inauguraldissertation eine Veränderung seiner Kunst kurz vor und nach seinem Klinikaufenthalt sowohl im Stil als auch im Inhalt.<sup>4</sup>

Matthias Arnold spricht in seiner 1986 veröffentlichten Munch-Biographie über eine Veränderung, die er in die Nähe der Nervenkrise stellt und findet, dass sich in seinen späteren Werken keine depressive und beklemmende Stimmung mehr niederschlägt.<sup>5</sup>

Wiederum sieht Jean Selz in dem 1993 veröffentlichten Buch über Munch in seinem nervlichen Zusammenbruch eine Zäsur in der künstlerischen Entwicklung und vergleicht Munch in seiner Frühphase mit einem Genie.<sup>6</sup>

Øystein Ustvedt sieht in einem 2013 erschienenen Beitrag: *Edvard Munchs Porträtbilder. Künstlerische Bühne und Quelle der Erneuerung* einen schrittweisen und allmählichen Wandel in den ersten zehn Jahren des 20. Jahrhunderts.<sup>7</sup>

Eine geänderte Malweise hatte sich, meiner Meinung nach, bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts gezeigt, so auch in seinem farbenfrohen Reinhardt-Fries, den er 1906/07 gemalt hatte und in den vitalen Bildern, die trotz seines angegriffenen Gesundheitszustandes anschließend in Warnemünde entstanden.

Diese These möchte ich in dieser Arbeit begründen.

### 1.3. Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit

Im ersten Teil meiner Ausführungen stelle ich einen Kontext zum 19. Jahrhundert her, in dessen zweiter Hälfte Edvard Munch in Norwegen geboren wurde, mit den großen Veränderungen in Politik und Gesellschaft sowohl in Norwegen als auch im übrigen Europa. Es

---

<sup>3</sup> vgl. Stang: Edvard Munch - Der Mensch und der Künstler, S. 220

<sup>4</sup> vgl. Graen: Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch, S. 228

<sup>5</sup> vgl. Arnold: Edvard Munch, S. 129

<sup>6</sup> vgl. Selz: Edvard Munch, S. 76-83

<sup>7</sup> vgl. Guleng / Saue / Steihaug(Hg.): Edvard Munch - 1863-1944, S. 238

folgt eine Beschreibung der Aufgaben, die den Künstlern dabei zufielen. Von hier ergibt sich die Frage, welche Rolle der Symbolismus in der damaligen Kunst spielte, und welchen Anteil Munch in dieser Zeit des Umbruchs hatte.

Um eine Antwort auf die Frage geben zu können, ob und wann es eine Wende im Leben Munchs gab, muss man sich zuerst seinem Leben zuwenden. Dabei möchte ich mich nicht nur auf allgemeine Lebensdaten beschränken, sondern auf wichtige Ereignisse eingehen, seine Einstellung zu Familie, Freunden und Frauen. Sie alle hatten Einfluss auf ihn und machten ihn auch zu dem großen Künstler, der er geworden ist.

Eines seiner größten Werke war der *Lebensfries*, den er als eine *Dichtung über Leben, Liebe und Tod* bezeichnete. Er war die Darstellung einer Reihe von Bildern über Lebensthemen, die er in den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts gemalt hatte, und den er unterteilte in: die Liebe, die Lebensangst und die Angst vor dem Tod.

Man muss sich, ob der Größe seines Oeuvre in dieser Arbeit auf diesen Teil seines Gesamtwerkes beschränken und kann auch große Teile seines Spätwerkes nicht mit einbeziehen.

Mein Hauptmerk wird auf Bildern dieser Themen liegen, die ich interpretieren werde. Dann sollen eventuelle Veränderungen der Themen Liebe, Angst und Tod erläutert und Vergleiche der beiden Zeitabschnitte, vor und nach der Wende, in seinem künstlerischem Schaffen gezogen werden. Der Schlussteil folgt mit einer kurzen Zusammenfassung der Arbeit und dem Fazit, das ich aus den Ausführungen ziehen werde, sowie der Schlussbemerkung.

## 2. Gesellschaftlicher Wandel im 19. Jahrhundert

Um Edvard Munch und seine Kunst besser verstehen zu können, sollte man die Zeit, in der er lebte, und die Menschen in ihr, in einen Kontext setzen, denn seine Welt ist in Wahrheit nicht nur seine *Innen-* sondern auch seine *Außenwelt*, die betrachtet werden müssen, und die in seiner Kunst Ausdruck finden.

Das 19. Jahrhundert war eine Zeit der Unsicherheit, der Umbrüche und der Erkenntnis, dass trotz einer Fülle von Erfindungen und des wissenschaftlichen Fortschrittes nicht alles rational erklärbar war. Es wird trotzdem als das Jahrhundert bezeichnet, das den Sprung in

die Moderne geschafft hat. Die Industrialisierung war auf dem Vormarsch, und damit verbunden stieg die Zerrissenheit der Menschen und ihre Vereinsamung. Das Individuum wurde immer mehr auf sich selbst gestellt, obwohl man versuchte, die Grenzen zwischen ihm und der Gesellschaft zu stabilisieren, um ihm einen festen Standort zu belassen. Es gab keine Anerkennungen mehr durch sozialen Stand und Herkunft und die alten Denk- und Wertstrukturen - auch die Beziehungen zur Religion - waren im Zuge der Moderne zusammengebrochen. Durch die Abwendung von tradierten Werten, wie der christlichen Religion, entstand auch ein freieres Verhältnis der Geschlechter zueinander, und es kam zu den ersten Bewegungen einer Frauenemanzipation. Gleichzeitig setzte auch die Jugend an, sich infolge der Schulpflicht und dem Verbot der Kinderarbeit langsam von alten und sie hemmenden Konventionen zu lösen. Jugendliche und Frauen stellten damit, nach Ariès/Perrot, das patriarchalische System in Frage.<sup>8</sup>

Norwegen kämpfte seit Beginn des 19. Jahrhunderts um seine Unabhängigkeit, die es zunächst von Dänemark zurückgewonnen hatte, aber bald wieder an Schweden abtreten musste. Auch befand es sich, wie die übrigen europäischen Staaten, in einer Zeit der Industrialisierung und des gesellschaftlichen Wandels. Der politische Umbruch äußerte sich in der Gründung von Parteien und dem Entstehen des Parlamentarismus. Die Gesellschaft löste sich von alten Werten und wandte sich dem *Pragmatismus der Neuzeit* zu. Diese Umwälzungen fielen gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit der Gründung von Frauenrechtsvereinigungen zusammen, die für die Verbesserung der Lebensumstände von Frauen und für eine Gleichstellung der Geschlechter eintraten. Sie identifizierten sich mit avantgardistischen Künstlern, die, ebenso unverstanden, am Rande der Gesellschaft standen. Frauenbewegung haben bei den Künstlern in Norwegen, auch bei Edvard Munch, Spuren hinterlassen und viel zu dem Bild beigetragen, das Munch in seiner Kunst von der Frau gezeichnet hat. Nach den Ausführungen von Ingeborg W. Ovesen, trägt Munch dazu bei, das Rollenbild der Frau neu zu bewerten und letztendlich zu ihrer Befreiung beigetragen zu haben. Andere Meinungen, in Munch einen Frauenfeind zu sehen, stehen dazu im Widerspruch. Diese Frage soll unter anderem in dieser Arbeit untersucht werden.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> vgl. Ariès / Duby (Hg.): Geschichte des privaten Lebens, S. 631 ff.

<sup>9</sup> vgl. Guleng / Saue / Steihaug(Hg.): Edvard Munch - 1863-1944, S. 297 ff.

## 2.1. Künstler im Wandel des 19. Jahrhunderts

Auch Künstler in anderen europäischen Ländern waren von einer Identitätskrise befallen. Im 19. Jahrhundert kam es zu einer neuen Verbindung von Leben und Kunst. Die Künstler waren von Aufträgen der Kirchen und Adelshäusern entbunden und fanden in der bürgerlichen Gesellschaft neue Auftraggeber. Die Kunst traf auf die Öffentlichkeit und diese hatte den Nutzen durch die Gründungen freier Kunstvereine und Museen. Zudem gehörte es auch bald zu den Aufgaben des Staates, die Kunst an öffentlichen Schulen als Unterrichtsfach anzubieten..

Ihre neue Rolle in der Gesellschaft gab den Künstlern auch Autonomie:

- Kunst konnte sich von der Tradition befreien.
- Kunst konnte sich selbst ein Ziel setzen und Gesetze geben.
- Kunst konnte sich selbst definieren.
- Kunst konnte auch als Oppositionskunst gegen das Publikum gerichtet sein.

Der Künstler, der sich den alten Vorstellungen des Publikums nicht mehr unterwerfen wollte, wurde zum Außenseiter der Gesellschaft und schloss sich avantgardistischen Bewegungen an.<sup>10</sup>

Diese Beispiele sollen aufzeigen, in welchem Spannungsfeld Edvard Munch sich befand, als er die *Bühne der Kunst* betrat, denn in Norwegen standen sich auch konservativ geführte Künstlervereinigungen und junge, nonkonformistische Künstler, wie Munch einer war, gegenüber.

## 2.2. Symbolismus und Munch als Bestandteil des künstlerischen Wandels im 19. Jahrhundert

In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts, als Edvard Munch sich entschloss, Maler zu werden und seine ersten Bilder, dies könnten neben dem *Kranken Kind*, *Pubertät* und *Der Tag danach* gewesen sein, in den Herbstausstellungen in Kristiania dem Publikum zeigte, waren diese für die konservativen Kreise eine Zumutung, und sie quittierten sie mit öffentlichem Hohn und Gelächter.

---

<sup>10</sup> vgl. Nipperdey: Wie das Bürgertum die Moderne fand, S. 8 ff.



"Im *Kranken Kind* habe ich neue Wege gefunden, es war ein Durchbruch in meiner Kunst. [...] Kein Gemälde hat in Norwegen solchen Anstoß erregt. Als ich am Tag der Eröffnung der Ausstellung in den Saal kam, in dem das Bild hing, standen die Menschen in Scharen vor dem Bild. Man hörte sie schreien und lachen [...]" <sup>11</sup>

Die Besucher der Ausstellung, seine Malerkollegen und die Kunstkritiker störten sich beim *Kranken Kind* weniger an dem Motiv, das in der Malkunst dieser Zeit sehr verbreitet war, sondern an der Malweise. Es war die zerkratzte, mehrfach gespachtelte Bildoberfläche, das Übereinander und Durcheinander von Farben, die Aufsehen erregten, und der in den Augen der Betrachter unfertige Zustand des Bildes. <sup>12</sup>

Edvard Munch, der sich zunächst der Malweise seiner Vorbilder angeschlossen hatte, nämlich der von Christian Krogh<sup>13</sup>, Hans Heyerdahl<sup>14</sup> und Frits Thaulow<sup>15</sup>, die zuvor in Norwegen den Naturalismus und Impressionismus versucht hatten durchzusetzen, hatte schon bald seinen eigenen, symbolistischen Stil gefunden, der dem Publikum aber zu radikal erschien, und der als eine Gefahr für die traditionellen Werte der Kunst und der gesellschaftlichen Institutionen angesehen wurde. Diese älteren Kollegen aber erkannten in ihm ein Talent.

Die an seinen frühen und auch späteren Werken entfesselte Kritik entzündete sich sowohl an den Themen als auch an der Art, wie diese Themen in den Bildern umgesetzt wurden. Seine Motive, die der seelischen Ausdrucksweise von Liebe, Angst und Tod, waren noch unverstandene und moralisch umstrittene Themen in der Gesellschaft, die man nicht in Gemälden sehen wollte. Auch in der Malweise gab es keine Übereinstimmung mit dem großen Teil des Publikums. Häufiges Übermalen und, wie bereits geschildert, das Unfertige, das man in den Bildern zu finden schien. Man sah dies als eine Art Nervosität und Schwäche des Künstlers an, der nicht in der Lage war, Ideen bis zu Ende durchzuarbeiten. <sup>16</sup>

Ungefähr zehn Jahre später gab es die gleiche Resonanz, diesmal in Berlin, wo man Munch zu einer Ausstellung in den Verein Berliner Künstler eingeladen hatte, die nach einigen

---

<sup>11</sup> zit. nach Arnold: Edvard Munch, S. 22

<sup>12</sup> vgl. Arnold: Edvard Munch, S. 23

<sup>13</sup> Anmerkung: Krogh, Christian (1852-1825), Norwegischer Maler

<sup>14</sup> Anmerkung: Heyerdahl, Hans (1857-1913), Norwegischer Maler

<sup>15</sup> Anmerkung: Thaulow, Frits (1847-1906), Norwegischer Maler

<sup>16</sup> vgl. Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 295

Tagen wieder geschlossen werden musste, weil die Mehrzahl der Mitglieder dieses Vereins seine Bilder vehement ablehnte.

Munch war, aus heutiger Sicht gesehen, seiner Zeit weit voraus. Uwe Schneede hat behauptet, dass die Kunst für Munch eine Art Selbsttherapie war, der er sich täglich unterzogen hat, denn er malte gegen die Erinnerung an, und um sich von dem zu befreien, was er erlebt hatte und was er fühlte. Aber das Wesentliche seiner Kunst war, dass er mit ihr auch anderen Menschen half, eigene Gefühle zu erkennen und einzugestehen.<sup>17</sup>

Die Bilder dieser Periode, in denen er seine, auf traumatische Ereignisse aufbauende Erinnerungen und die Geheimnisse seines Lebens darstellte, sind Bilder eines subjektiven Symbolismus.<sup>18</sup> Der Symbolismus war eine Entwicklung in der bildenden Kunst ab 1870, die kein Stil und auch keine Gruppenbewegung war. Er war eine Gegenbewegung zum Naturalismus und gewissermaßen auch zum Impressionismus und wurde auch als Gegenhaltung zur *Bürgerlichkeit* und althergebrachten Konventionen aufgefasst.<sup>19</sup>

Die Symbolisten unter Jean Moréas, der einer der bis 1892 führenden Persönlichkeiten der Symbolistbewegung in der französischen Literatur war, schrieb in seinem symbolistischen Manifest von 1886: "[...] denn die wesentliche Eigenschaft der symbolistischen Kunst besteht darin, niemals bis zum Begriff der Idee an sich zu gehen."<sup>20</sup>

Auf Munch in den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts umgedeutet, sind seine in Bildern ausgedrückten Gefühle der Angst, der Krankheit, des Todes, der Liebe oder des Geschlechterkampfes als Symbole für Schmerz, Freude, für Werden und Vergehen des menschlichen Lebens anzusehen. Edvard Munch war einer der Hauptvertreter des Symbolismus.

Ein Bild sollte kein Abbild der sinnlich wahrnehmbaren Welt sein, es sollte nur Zeichen enthalten, die Gefühle und Stimmungen beim Betrachter hervorrufen. Der künstlerische Reiz des Symbolischen liegt im Unbekannten und Geheimnisvollen.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> vgl. Schneede: Edvard Munch: Arbeiterbilder 1910-1930, S. 8

<sup>18</sup> vgl. Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 295

<sup>19</sup> vgl. Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 388 f.

<sup>20</sup> zit. nach Moréas: 1886 Jean Moréas: Le Symbolisme, [www.uni-due.de](http://www.uni-due.de)

<sup>21</sup> vgl. Henkel: Die Melancholie im Werk des E.M.s, [www.grin.com](http://www.grin.com)

### 3. Das Leben des Edgar Munch bis zu seinem Zusammenbruch 1908

#### 3.1. Ereignisse und Personen, die in dieser Zeit in der Thematik der Liebe, Angst und Tod Auswirkungen auf seine Werke hatten

"Man muss Munch's [sic] Leben kennen, um seine Kunst zu verstehen." <sup>22</sup>

*Die Welt des Edvard Munch und die Auswirkungen auf seine Werke* ist der Titel der Arbeit, und in ihr soll untersucht werden, wie im Laufe dieses langen Künstlerlebens seine Welt - damit ist sowohl seine *Außenwelt* als auch seine *Innenwelt* gemeint - sich auf seine Kunst ausgewirkt hat, ob sich diese Welt veränderte und damit auch seine Kunst.

Edvard Munch wurde 1863 in der Nähe von Kristiania geboren, dem heutigen Oslo. Die Vorfahren seines Vaters waren Geistliche, Dichter, Beamte und Offiziere. Sein Vater Peter Christian war Militärarzt und hatte gleichzeitig eine Privatpraxis in Kristiania. Die Mutter Laura Bjölstad entstammte einem Bauerngeschlecht.

Tod und Krankheit lernte er schon in seinen Kinderjahren kennen. Seine Mutter starb 1868, als er fünf Jahre alt war und seine älteste Schwester Sophie neun Jahre später, 1877. Beide an der damals häufig auftretenden Krankheit, der Tuberkulose. Er hatte noch drei weitere Geschwister, die nach dem Tod der Mutter mit Hilfe von Karen, der Schwester seiner Mutter, und seinem Vater aufgezogen wurden.

Erinnerungen an gemeinsame Stunden mit der Mutter, wie an das letzte gemeinsame Weihnachtsfest 1868 und an den endgültigen Abschied von ihr, hat Munch später in vielen Zeichnungen festgehalten. Seine Mutter wusste um ihren frühen Tod und hinterließ ihren Kindern einen Abschiedsbrief, in dem sie die Kinder bat, mit Hilfe des Vaters ein christliches Leben zu führen, um im Himmel wiedervereint zu werden. <sup>23</sup>

Der innerliche Zwang, dem Wunsch seiner geliebten Mutter gerecht zu werden, erfüllte ihn sein ganzes Leben mit Schuldgefühlen, denn seine offenen Beziehungen zu Frauen bedeuteten für ihn, den letzten Willen der Mutter nicht erfüllen zu können. Verlustängste und

---

<sup>22</sup> zit. nach Arnold: Edvard Munch, S. 9

<sup>23</sup> vgl. Arnold: Edvard Munch, S. 10 ff.

eine große Muttersehnsucht waren der Beginn seiner Angst vor dem Leben und wurden zu einem der Hauptthemen seiner Kunst.<sup>24</sup>

"Krankheit, Wahnsinn und Tod hielten wie schwarze Engel Wache an meiner Wiege. Sie haben mich durch mein ganzes Leben begleitet."<sup>25</sup>

Der Vater gab den Kindern eine liebevolle Erziehung mit, er entwickelte aber nach dem Tod seiner Frau eine übersteigerte Religiosität, mit dem Hang zum Pietismus. Auch litt er zeitweise unter Wahnvorstellungen. Wegen einiger schwerer Erkrankungen in seiner Kindheit und Jugend konnte Munch zeitweilig die Schule nicht besuchen und musste von seinem Vater zu Hause unterrichtet werden. Zudem musste seine Schwester Laura, bedingt durch das streng religiöse Elternhaus und eine vererbte Geisteskrankheit von Jugend an ihr Leben in einer Nervenanstalt verbringen, und auch Munch ging, ob seines Vaters, durch einen Zwiespalt der Gefühle.

Schon als Heranwachsender wurde seine Begabung für das Zeichnen und Malen festgestellt. Auf Wunsch des Vaters besuchte er zunächst 1879 eine technische Hochschule, um Ingenieur zu werden. Er musste diese aber wegen zu häufiger krankheitsbedingter Abwesenheit verlassen. Sein langgehegter Wunsch, Maler zu werden, wurde letztlich vom Vater genehmigt, der zuvor Bedenken wegen des Umganges seines Sohnes mit Aktmodellen und eines nicht ausreichenden Lebensunterhaltes hatte. Zudem fand er in seiner Tante Karen moralische Unterstützung, die über Jahrzehnte anhalten sollte. 1880 erklärte er sich selbst zum Maler. Er kam in der königlichen Zeichenschule zuerst in die Klasse für Freihandzeichnen, dann übte er sich in Aktmalerei bei dem Bildhauer Julius Middelthun.<sup>26</sup>

Zunächst hielt er sich in seinem Stil, wie bereits erwähnt, an die führenden Naturalisten in Norwegen Christian Krogh, Hans Heyerdahl und Frits Thaulow. Seine frühen Arbeiten entsprachen einem französisch inspirierten Realismus. 1882 bezog er mit Malerkollegen ein Atelierstudio in Kristiania, wo sie von Christian Krogh und Frits Thaulow unterrichtet wurden. Schon ab 1883 beteiligte er sich an der Industrie- und Kunstausstellung, sowie der jährlichen Herbstausstellung in Kristiania, die das progressive Gegenstück zu den offiziellen *akademischen* Ausstellungen war, und ab 1884 war er Schüler der *Freiluftakademie* des Malers Frits Thaulow, von dem er für 1885 ein Stipendium zum Besuch und Studium

---

<sup>24</sup> vgl. Graen: Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch, S. 225

<sup>25</sup> zit. nach Stang: Edvard Munch - Der Mensch und der Künstler, S. 31

<sup>26</sup> Anmerkung: Middelthun, Julius (1820-1886), Norwegischer Bildhauer

der Pariser Salons und des Louvre erhielt. In den nächsten Jahren erhielt er noch drei weitere vom Staat geförderte Stipendien für Kunststudien in Frankreich.<sup>27</sup>

Bereits vor seinem ersten Paris Aufenthalt kam Munch in Kontakt mit der Kristiania-Bohème.

Kristiania war in der Zeit des Wandels im 19. Jahrhundert eine Stadt der Gegensätzlichkeiten. Einer von überholten Wertvorstellungen gesteuerten bürgerlichen Gesellschaft traten Teile der Jugend, Künstler und Intellektuelle entgegen, die sogenannte *Kristiania-Bohème*..

Die Bekanntschaft mit ihr wurde zu einem Wendepunkt in Munchs jungem Leben. Er trat dieser Bewegung nur halbherzig bei, war kein vollwertiges Mitglied, denn er befand sich in einem ständigen Zwiespalt zwischen dem unkonventionellen und unmoralischen Leben, das die Bohème propagierte und seinem strengen Elternhaus. Die Streitigkeiten mit dem Vater hatten hauptsächlich hier ihren Ursprung. Die neun von der Bohème aufgestellten Regeln forderten unter anderem die Loslösung von der Familie, die *freie Liebe* unter den Geschlechtern, Gleichstellung zwischen Mann und Frau und die Forderung, sich das Leben zu nehmen. Eine Loslösung von tradierten Werten, ein bewusstes Anderssein war ihnen recht, denn auch mit ihren Forderungen, die Wurzeln zur Familie zu zerschneiden, seine Eltern schlecht zu behandeln, nie etwas zu bereuen, gingen sie frontal gegen das Bürgertum. Ein weiterer, wesentlicher Punkt war die Abschaffung des Christentums. Es sollten an seiner Statt *die Herrschaft der natürlichen Triebe des Menschen treten*.

Einzig das erste Gebot, in einer *rücksichtslosen Offenheit* sein Leben zu schreiben, war für Munch in seiner damaligen Situation ein Ansatzpunkt, den er auch bis an sein Lebensende befolgte und seine Berichte sind in seinen literarischen Tagebüchern und Aufzeichnungen dokumentiert.<sup>28</sup>

Für Munch war ein Verlassen seiner Familie nach den vorhergegangenen schweren Ereignissen unmöglich. Der Tod der Mutter und der Schwester Sophie, die Depression der Schwester Laura und der zu Wahnvorstellungen neigende Vater standen dem entgegen. Dadurch befand er sich in seinen jungen Jahren immer zwischen zwei Welten.

"Meine Seele gleicht zwei wilden Vögeln, jeder zerrt in seine Richtung."<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> vgl. Arnold: Edvard Munch, S. 15 ff.

<sup>28</sup> vgl. Graen: Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch, S. 218

<sup>29</sup> zit. nach Stang: Edvard Munch - Der Mensch und der Künstler, S. 22

Die *Anführer* der Bohème waren der norwegische Dichter Hans Jaeger<sup>30</sup> und der Malerkollege Christian Krogh. Für Munch war die Bohème ein inspirierendes Durchgangsstadium, der er viel verdankte.

Munch brach, nachdem er 1889 vom Tode des Vaters erfahren hatte, den Kontakt zu Hans Jaeger ab - es mögen Schuldgefühle dem Vater gegenüber gewesen sein. Wiederum waren Jaeger und die Bohème Bewegung für ihn so wichtig, dass in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts die Bohème wieder zu einem Motiv in seiner Malerei wurde, und einer seiner letzten Arbeiten war eine neue Version der Lithographie von Hans Jaegers Portrait aus den 1890er Jahren. Paul Hodin beschreibt die Bohème in seinem Buch *Edvard Munch - Der Genius des Nordens*: "Die Bohème von Kristiania war die Wortführerin des individualistischen Protestes gegen die Heuchelei einer falschen Moral; sie forderte gesellschaftliche und geistige Befreiung, sie unterwarf alle Werte einer eingehenden Kritik und wollte das Ideal einer besseren, lebenskräftigeren, ehrlicheren Gesellschaftsordnung in die Wirklichkeit überführen."<sup>31</sup>

Seinem Freund und Biograph Jens Thiis bekannte Munch 1933: "Du brauchst nicht lang zu suchen, um das Zustandekommen des *Lebensfrieses* zu erklären - der hat ja seine Erklärung in der Bohème-Zeit. Es ging darum, lebendes Leben und sein eigenes Leben zu malen [...]"<sup>32</sup>

Seine Erlebnisse in der Bohème, der Zwiespalt zwischen dem streng religiösen Elternhaus und dem in der Liebe freien Umgang in ihr, so schilderte es Munch später, waren der Anlass für seine Alkoholsucht und seine Nervenprobleme.<sup>33</sup> 1885 konnte er, wie bereits erwähnt, die ersten Eindrücke von impressionistischen Malern in Paris gewinnen, und 1886 erreichte er bekanntermaßen auf der Herbstausstellung in Kristiania mit seinem ersten Bild *Das kranke Kind* Aufsehen und Ablehnung. 1889 war ein wichtiges Jahr für Munch. In Kristiania hatte er seine erste Einzelausstellung mit 64 Gemälden und 46 Zeichnungen. Die von den Kritikern zuvor als *unfertig* bezeichneten Werke stellte er demonstrativ aus, um seine eigene Einstellung zu den Bildern zu dokumentieren, und er erhielt Unterstützung

---

<sup>30</sup> Anmerkung: Jaeger, Hans (1854-1910), Norwegischer Literat und Anarchist

<sup>31</sup> zit. nach Bischoff: *Edvard Munch - 1863-1944. Bilder vom Leben und Tod*, S. 13

<sup>32</sup> zit. nach Arnold: *Edvard Munch*, S. 31

<sup>33</sup> vgl. Graen: *Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch*, S. 226

durch den damals bekannten Kritiker Andreas Aubert<sup>34</sup>, der in ihm einen würdigen Stipendiaten erkannte.

Es folgten weitere Studienaufenthalte in Paris, auch 1889, wo ihn die Nachricht vom Tode seines Vaters erreichte. Das Verhältnis zwischen Vater und Sohn hatte sich im Laufe der Jahre nicht gebessert. Es kam wiederholt zu Streitigkeiten, auch wegen Munchs langjähriger unerlaubter Liaison mit einer verheirateten Frau.<sup>35</sup>

"Wir genierten uns ein wenig voreinander, wollten nicht gern zeigen, wie weh es tat, voneinander wegzugehen [...] Wie er doch um meinetwillen litt, wie er um mein nächtliches Leben besorgt war, weil ich nicht seinen Glauben teilte."<sup>36</sup>

Die Erinnerung an den toten Vater, mit dem er sich vor seiner Reise nach Paris nicht mehr aussöhnen konnte, war für ihn eine große Belastung und ebenso der letzte Willen des Vaters, in Anlehnung an den Wunsch der Mutter, ein christliches Leben zu führen.

Das in dieser Zeit entstandene Bild *Nacht in St. Cloud* vermittelt seine Verfassung über den Verlust des Vaters. Dunkles Interieur und die einsame Gestalt am Fenster, die aus einer inneren Düsterei die Realität draußen sieht, so sieht Munch sein künftiges Leben. Die Nacht symbolisiert den Tod, hier den Tod des Vaters und die Trauer des Sohnes. Das Bild ist eine Metapher für sein künftiges Malerleben, nämlich von den Erinnerungen und den Reflexionen der Realität im Innern, statt von einer äußeren Realität auszugehen.

Er verfasste das *Manifest von St. Cloud*, das in die Kunstgeschichte eingegangen ist, und von Munch als *längere Abschnitte seiner seelischen Erlebnisse* titulierte wurde.

Das Manifest spiegelt seine seelischen Erlebnisse und ist als ein Ergebnis der Krise von 1889 zu bewerten. Darin ist seine Absage an Naturalismus und Impressionismus enthalten.<sup>37</sup>

"Es sollten nicht länger Interieurs gemalt werden, Menschen, die lesen, und Frauen, die stricken. Es sollten lebendige Menschen sein, die atmen und fühlen, die leiden und lieben."<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Anmerkung: Aubert, Andreas (1851-1913), Norwegischer Kunsthistoriker

<sup>35</sup> vgl. Arnold: Edvard Munch, S. 34 f.

<sup>36</sup> zit. nach Arnold: Edvard Munch, S. 35

<sup>37</sup> vgl. Stang: Edvard Munch - Der Mensch und der Künstler, S. 75 f.

<sup>38</sup> zit. nach Stang: Edvard Munch - Der Mensch und der Künstler, S. 75

Diese Proklamation ist als eine Einleitung zum *Lebensfries* zu verstehen, denn er formulierte seinen Leitspruch für seine *Seelenmalerei*: "Ich male nicht das, was ich sehe, sondern das, was ich sah."<sup>39</sup>

1892 reiste er auf Einladung nach Berlin. Seine Ausstellung im Verein Berliner Künstler wurde zu einem Skandal, aber dieser Skandal, der durch die Presse ging, machte ihn in kurzer Zeit in Deutschland berühmt. Wie in Kristiania war die Zeit noch nicht reif für Bilder eines Edvard Munch. Man sprach von *Brutalität und Geschmacklosigkeit*. Aber durch den Streit und der darauf folgenden Gründung einer neuen Künstlervereinigung zeigten sich in Deutschland erste Anzeichen einer Liberalisierung der Kunstszene.

In Deutschland waren gegen Ende des 19. Jahrhunderts die skandinavische Literatur und Kunst sehr beliebt. Der Symbolismus hatte in Berlin erst allmählich Einzug gehalten als Munch kam. Die Freundschaften, die er in Berlin in einem Künstler- und Literatenkreis, der sich - ähnlich der Kristiania-Bohème - aus vorwiegend skandinavischen Mitgliedern zusammensetzte, schloss, waren für die Weiterentwicklung seines Künstlerlebens von großer Bedeutung.<sup>40</sup>

Munch traf in diesem Kreis unter anderem die Dichter Richard Dehmel, August Strindberg, den Kunsthistoriker Julius Meyer-Graefe und den polnischen Schriftsteller Stanislaw Przybyszewski, dessen Einstellungen zu Mystik und Satanismus Munch in Bann gezogen hatten. In Diskussionen inspirierte man sich gegenseitig.

Deutschland war in den Jahren 1902 bis 1908 sein Lebensmittelpunkt. In dieser Zeit malte er einige der Bilder, die er zu seinem *Lebensfries* zusammenstellte. Er erhielt viele Aufträge für Portraits, die, wie andere Werke aus seiner Schaffenszeit in Warnemünde, eine neue Art von Vitalität verspüren ließen. Die Haltung des Publikums in Deutschland zur modernen Kunst war Anfang des 20. Jahrhunderts sehr aufgeschlossen, und Munch machte mit einigen Mäzenen und Förderern, wie Albert Kollmann, Dr. Max Linde und Gustav Schiefeler Bekanntschaft, die sich für ihn einsetzten und ihm erstaunlich schnell zu einem internationalen Durchbruch verhalfen.<sup>41</sup>

Frauen waren wichtige Personen in Munchs Leben. Neben seiner Mutter waren diese seine Schwestern, seine Tante Karen, die ihm nach dem frühen Tod der Mutter eine Vertraute

---

<sup>39</sup> zit. nach Pahlke(Hg.): Munch revisited. Edvard Munch und die heutige Kunst, S. 45

<sup>40</sup> vgl. Bischoff: Edvard Munch - 1863-1944. Bilder vom Leben und Tod, S. 25 ff.

<sup>41</sup> vgl. Bischoff: Edvard Munch - 1863-1944. Bilder vom Leben und Tod, S. 65



war, und seine Geliebten. In vielen von Munchs Werken waren es die Frauen, die den Mann zerstörten. Man musste diese Angst, die von ihm Besitz genommen hatte, aber auch im gesellschaftlichen Zusammenhang gegen Ende des 19. Jahrhunderts sehen. Die Angst des Mannes vor der Emanzipation der Frau war groß und bedrohte allgemein die Beziehungen zwischen den Geschlechtern.<sup>42</sup> Über das Verhältnis zwischen Mann und Frau schreibt er: "Der Unterschied zwischen Mann und Frau ist ebenso groß wie zwischen runden und geraden Linien. Ein Mann, der für ein Weib lebt, verliert etwas von seiner Eigenart, er wird glatt und rund, und man kann ihm nicht mehr trauen. Ein Weib aber, das mit dem Mann lebt, wird nur noch runder und weiblicher."<sup>43</sup>

Edvard Munch hatte im Laufe seines Lebens, der Literatur nach zu urteilen, einige Verhältnisse mit Frauen, aber er ist nie eine Ehe eingegangen. Drei dieser Frauen finden immer wieder Erwähnung, weil sie Spuren in seinem Leben hinterlassen haben.

Nach Cornelia Gerner zu urteilen, war seine erste und einzig wahre Liebe Milly Thaulow, die er 1885 im Alter von 21 Jahren traf. Sie war die einige Jahre ältere Frau eines entfernten Verwandten von ihm. Die Umstände der unglücklichen Liebe verfolgten ihn über mehrere Jahre, und waren so einschneidend für ihn, dass er sie später in seinen Aufzeichnungen, in denen er Milly Thaulow das Pseudonym *Frau Heiberg* gab, verarbeiten musste.

Sie war es auch, die ihn zu zahlreichen Darstellungen über das *Erblihen und Vergehen* einer Liebe inspirierte. Sie verkörperte für ihn trotz allem die unschuldige *weiße Frau* in vielen seiner Gemälden.<sup>44</sup> Für ihn, der in ihr seine Mutter suchte, war die Enttäuschung groß, als sie ihn verließ und einen anderen Mann heiratete. Diese Untreue hat in ihm die Verlustängste in seinen Liebesbeziehungen hervorgerufen.<sup>45</sup>

Über Dagny Juel<sup>46</sup>, die Munch aus der Zeit der Kristiania-Bohème kannte, und die er 1893 in den bereits erwähnten Berliner Kreis deutscher, skandinavischer und polnischer Künstler und Intellektueller einführte, ist nicht dokumentiert, ob sie ein Verhältnis mit ihm hatte. Sie waren aber eng miteinander befreundet, und die Ermordung Dagny Juels 1901 durch

---

<sup>42</sup> vgl. Pahlke(Hg.): Munch revisited. Edvard Munch und die heutige Kunst, S. 29

<sup>43</sup> zit. nach Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 313

<sup>44</sup> Anmerkung: 'Weiße Frau' bei Munch ein Symbol der Jungfräulichkeit und des Lebens ; unschuldige junge Frau, die unerreichbar blieb , die er verehrte

<sup>45</sup> vgl. Pahlke(Hg.): Munch revisited. Edvard Munch und die heutige Kunst, S. 27

<sup>46</sup> Anmerkung: Juel, Dagny (1867-1901), Norwegische Schriftstellerin

ihren damaligen Liebhaber hat ihn tief getroffen. Das Portrait, das er von ihr 1893 angefertigt hatte, hatte er bis zu seinem Tod in seinem Besitz.<sup>47</sup>

Eine gewisse Verachtung der Frau gegenüber bezog sich bei Munch nur auf persönliche Erfahrungen mit ihnen und speziell auf die mit Tulla Larssen.<sup>48</sup> Die negativen Darstellungen der Frau in seinen Werken sind auf einen bestimmten Typ, nämlich den von Tulla Larssen, fokussiert und nicht allgemein auf das weibliche Geschlecht.

Er lernte sie 1898 kennen und zwischen beiden herrschte von Beginn an eine Art Hassliebe. Einerseits fühlte er sich zu ihr hingezogen, aber, wenn er zu sehr von ihr bedrängt wurde, floh er vor ihr. Sie verfolgte ihn auf seinen Reisen und es kam zu manch peinlichen Situationen. Das Ende der Beziehung 1902 war dramatisch. Die Umstände, die dazu führten, blieben bis heute vage. Gemeinsame Freunde - unter ihnen Christian Krogh - täuschten ihm Tullas Tod vor, um ihn zu einer Aussöhnung mit ihr zu bewegen. Als die *Tote* wieder auferstanden war, kam es in Folge der Auseinandersetzung zu einem Schusswechsel, bei dem Munch ein Fingerglied seiner linken Hand verlor. Dieser Vorfall beendete auch die langjährige Freundschaft zu Christian Krogh, von dem er sich verraten fühlte, und zu anderen langjährigen Freunden aus der Zeit der Kristiania-Bohème.<sup>49</sup>

Eine spätere Beziehung zu der englischen Geigerin Eva Mudocci war nur von kurzer Dauer und muss nicht weiter erwähnt werden.

Viele der Ängste, die er während der Beziehung zu Tulla Larssen verarbeiten musste, sind in seinen Bildern *Asche*, *Vampir*, *Salome*, *Die Frau in drei Stadien* dokumentiert.

Es war, wenn man sein Verhalten beurteilen soll, das Unverständliche am anderen Geschlecht, was Munch anzog. Für ihn war die Liebe zu einer Frau, die ihm sowohl Symbol für das Lebensspendende als auch für das Zerstörerische war, gleichbedeutend mit Leid und Tod. Stenersen fasst zusammen, dass Munch zwar eine Dominanz in Bezug auf Frauen hatte, andererseits stellte er sie in seinen Bildern als ein für den Mann mystisches und gefährliches Wesen dar. Für Munch waren, seiner Meinung nach, Liebe, Angst und Tod sehr eng miteinander verwoben, und Stenersen stellt fest, dass die Verbindung von Liebe und Tod bei Munch mit einer Angst vor Zurückweisung seitens der Frau begründet ist. Man

---

<sup>47</sup> vgl. Arnold: Edvard Munch, S. 56 ff.

<sup>48</sup> Anmerkung: Larssen, Mathilde "Tulla" (1869-1942), von 1898-1902 seine Freundin

<sup>49</sup> vgl. Carlsson: Edvard Munch - Leben und Werk, S. 66 ff.

kann demnach folgern: *Die Frau ist das Leben. Das Leben ist Angst und Tod. Deshalb ist die Frau Angst und Tod.*<sup>50</sup>

Frauen, zu denen er sich hingezogen fühlte, waren der Typ einer *präventios-fordernden, ichbezogenen* Frau, und Beziehungen zu einem neurotischen, sensiblen Mann, wie Munch es war, waren zum Scheitern verurteilt.<sup>51</sup>

"Die Frau in ihrer Verschiedenartetheit [sic] ist dem Mann ein Mysterium - Die Frau, die plötzlich zur Heiligen wird - Hure und eine unglückliche Hingegebene."<sup>52</sup>

Andererseits müssen seine Bedenken und Ängste auch in dem gesellschaftlichen Kontext gesehen werden. Den angestrebten Wandel in der Gleichstellung von Mann und Frau hatte es in der Geschichte bis dahin noch nicht gegeben, und diese Veränderungen fielen gerade in die Zeit, die auch für Munch prägend war.

Aus dem Brief, den Dr. Linde dem Philosophieprofessor Eberhard Grisebach<sup>53</sup> schrieb, wird deutlich, wie Freunde seinen Gesundheitszustand in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts beurteilt haben:

"Munch ist ein einsamer Mensch, der sich nur langsam erschließt, von vornehmen doch herzlichem Wesen, eine echte Künstlernatur. Durch die jahrzehntelange Verkennung, die höhnischen Angriffe der Presse und das Martyrium seelischen und körperlichen Elends - er hat bis vor 5 Jahren wenig verkauft und viel gehungert - ist er menschenfeind geworden [...]"<sup>54</sup>

Munch führte insofern ein Doppelleben, dass er einerseits von der Strenge der puritanischen Erziehung des Vaters beeindruckt war, er andererseits die Gesellschaft von Freunden, Frauen und Alkohol genoss. Dies alles führte im Laufe der Jahre zu den bekannten Depressionen, Verfolgungswahn, Entfremdung von Freunden und Schlägereien in der Öffentlichkeit bis hin zu seinem nervlichen und körperlichen Zusammenbruch. Munch hat sich im September 1908 selbst in die Nervenlinik von Dr. Jacobson in Kopenhagen eingewiesen und blieb dort bis zum Mai 1909.<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> vgl. Guleng / Sauge / Steihaug(Hg.): Edvard Munch - 1863-1944, S. 299 f.

<sup>51</sup> vgl. Arnold: Edvard Munch, S. 89

<sup>52</sup> zit. nach Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 50

<sup>53</sup> Anmerkung: Grisebach, Eberhard (1880-1945), Deutscher Philosoph

<sup>54</sup> zit. nach Grisebach: Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach, S. 10

<sup>55</sup> vgl. Selz: Edvard Munch, S. 65 ff.

Über die Gründe des Zusammenbruchs liegen keine Unterlagen vor und es ist bis heute keinem seiner Biographen gelungen, neue Erkenntnisse zu gewinnen - man vermutet, dass seine Schwester Inger Briefe und Akten aus dem Nachlass entfernt hat.

#### 4. Der Lebensfries - Eine Dichtung über Leben, Liebe und Tod

Wir wissen, dass das 19. Jahrhundert im Zwiespalt war zwischen Industrialisierung, Wissenschaftsgläubigkeit und der Entwicklung einer Massengesellschaft einerseits, und dem Zweifel des Menschen an seiner Stellung in der Gesellschaft andererseits. Wir wissen auch, dass die Künstler ebenso, vielleicht sogar noch mehr als andere, davon betroffen waren. Ihr Selbstverständnis war in Frage gestellt und sie mussten einen Weg finden, sich von den alten gesellschaftlichen Anbindungen zu befreien. Manche gingen durch den Druck, der dadurch entstand, in eine Art *innere Isolation* und konnten sich nur durch den Ausdruck ihrer Gefühle in ihren Werken davon befreien.

Edvard Munch tat dies in einem seiner beiden Lebenswerke, wie er neben den Bildern zur Ausgestaltung der Osloer Universität den *Lebensfries* bezeichnete. den er als eine *Dichtung über Leben, Liebe und Tod* beschrieb. In Anbetracht der ungefähr 1000 Gemälden und über 4000 Graphiken, die er in seinem Künstlerleben geschaffen hatte, ist es bemerkenswert, dass Munch von einem *Lebenswerk* spricht. Damit unterstreicht er noch die Bedeutung dieser Bilder für sein Leben. An dem Fries hat er, mit Intervallen, dreißig Jahre gearbeitet - sein halbes Künstlerleben. Eine genaue Anzahl der Bilder, die dem *Lebensfries* zugerechnet werden, steht nicht fest, da der Zyklus nicht abgeschlossen wurde. Nach Matthias Arnold dürfte sie unter 100 gelegen haben. Die Inspirationen und Ideen zu Themen und Motiven seiner Werke hatte er auch in Gesprächen mit Freunden und Kollegen in der Zeit der Kristiania-Bohème gewonnen.<sup>56</sup> 1889 kündigte er in seinem *Manifest von St. Cloud* an, "lebende Menschen [zu malen], die atmen und fühlen und leiden und lieben."<sup>57</sup> Danach wollte er seine Kunst ausrichten, und begann auch in diesen Jahren mit den ersten Entwürfen zu den Bildern seines Frieses. In einer Erklärung, die er 1918 aus Anlass einer Ausstellung des *Lebensfrieses* in Kristiania abgab, bezeichnete er den *Lebensfries* "als eine Reihe dekorativer Bilder [...], die gesammelt, ein Bild des Lebens geben sollen."<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> vgl. Arnold: Edvard Munch, S. 42 ff.

<sup>57</sup> zit. nach Arnold: Edvard Munch, S. 36

<sup>58</sup> zit. nach Pahlke(Hg.): Munch revisited. Edvard Munch und die heutige Kunst, S. 46

Aus einer *Studie* und einer *Serie*, wie er die Zusammenstellungen zentraler Werke, die überwiegend in den 1890er Jahren entstanden, nannte, wurde erst 1902 der *Lebensfries*. Munch gibt in dieser Bilderserie eine Linie vor, von der aus er dem Betrachter symbolisch, aus seinem Blickwinkel heraus, das Leben schildern wollte. Vom ersten *Keimen der Liebe* zum *Blühen und Vergehen der Liebe* über die *Lebensangst* bis hin zum *Tod der Liebe* in seinen Bildern hat er sich, wie man an der Unterteilung sehen kann, von unterschiedlichen Seiten genähert.

Das Motiv *Der Kuss* thematisiert das Verhältnis der Geschlechter untereinander, und ist für Munch ein Symbol für die erblühende Liebe. Es gibt wenige Arbeiten von ihm, die eine Beziehung von Mann und Frau zeigen, ohne offensichtliche Hinweise auf Gefahren, die den Liebenden drohen könnten. Munchs erste große Liebe, Milly Thaulow, oder *Frau Heiberg*, wie er sie in seinen Aufzeichnungen nannte, soll, wie bereits erwähnt, ihm Inspiration gewesen sein für einige seiner Bilder. So kam diese Verbundenheit zu ihr auch in dieser Motivgruppe zum Ausdruck, und er hat immer wieder betont, dass dem Thema *Der Kuß* eine eigene glückliche Erinnerung zu Grunde liegt, nämlich die des ersten Kusses.<sup>59</sup>

Aus dem Themenkreis der *Keimenden Liebe* hat *Der Kuß* den Vorzug, da man auf Grund der Variationen, die Munch in diese Motivgruppe einbrachte, eine gewisse Entwicklung verfolgen kann. Die interpretierten Bilder umfassen den Zeitraum von 1891-1897 und werden denen seiner Spätphase gegenübergestellt.

Die Linie setzt sich fort, hin zum *Vergehen der Liebe*. Obwohl die Motivgruppe *Die Einsamen*, deren erste Fassung 1891 entstanden ist, nicht von ihm unter dem Thema des *Verblühens einer Liebe* gestellt wurde, scheint sie doch als ein gutes Beispiel für den Beginn einer *Loslösung* von Mann und Frau zu stehen. Vieles deutet in diesen Bildern darauf hin und es ist in ihnen - im Augenblick einer möglichen Aussprache zwischen den sich vielleicht noch Liebenden - seine Lebensangst sichtbar.

Die Lebensangst durchzieht sein ganzes Leben und ist in dem Bild *Abend auf der Karl-Johan-Gate* als ein Symbol für seine individuelle Lebensangst oder aber allgemein als Angst der Gesellschaft vor Unbekanntem sehr treffend von ihm umgesetzt worden.

---

<sup>59</sup> vgl. Pahlke(Hg.): Munch revisited. Edvard Munch und die heutige Kunst, S. 27

Das Thema Angst hat ihn auch nach der möglichen Wende in seinem Leben nicht verlassen, Trotz intensiver Recherche konnte kein weiteres Gemälde von *Abend auf der Karl-Johan-Gate*, das nach 1908 gemalt worden wäre, gefunden werden.

*Arbeiter auf dem Heimweg* vermittelt aber ebenso ein Bild des *Ausgestoßenseins* und der *Andersartigkeit* von Menschen. Jetzt sind die Arbeiter die Außenseiter der Gesellschaft in dieser Zeit und Munch fühlt mit ihnen, denn er fühlte sich sein Leben lang als Randfigur der Gesellschaft. Diese Konstellation der Gegenüberstellung bietet eine gute Möglichkeit des Vergleiches.

Der Tod ist sein Begleiter von Kindheit an und bildet das Schlussthema des *Lebensfrieses*. Die Bilder der Motivgruppe *Am Sterbebett* und *Todeskampf* sind Erinnerungsbilder. Hier werden die Gedanken an den Tod in der Familie festgehalten und durch Wiederholungen des Themas das Leid in der Familie immer wieder von ihm hinterfragt.

Den *Lebensfries* hatte er zu Beginn als eine *lineare Erzählsequenz* gesehen, die aber mit den biblischen Bildern von *Mann und Frau* und *Stoffwechsel* von ihm zu einem zyklischen Lebenskreislauf umgedeutet wurden.<sup>60</sup>

## 5. Interpretation und Vergleich

### 5.1. Der Kuss von 1891-1897

#### **Kuss am Fenster 1891**

#### **Öl auf Leinwand 72x64,5cm Munch-Museum, Oslo (Abb. 1)**

Das Bild aus dem Jahre 1891 ist vermutlich das erste in der Reihe der Motivserie. Die Komposition zeigt einen begrenzten Teil eines Raumes, neben dessen Fenster auf der linken Seite ein Paar steht, eng umschlungen, sich küssend. Rechts unterhalb des Fensters steht ein Stuhl. Die Gardine vor dem Fenster ist zweigeteilt und gibt den Blick frei auf ein direkt gegenüberliegendes Gebäude, dessen Fenster erleuchtet sind.

Munch hat dem Bild eine formale Strenge gegeben. Es bringt die von ihm oft benutzten Kompositionselemente von Horizontale, Vertikale und Diagonale. Das Paar ist ganz abge-

---

<sup>60</sup> vgl. Pahlke(Hg.): Munch revisited. Edvard Munch und die heutige Kunst, S. 44 ff.

bildet, man kann ihre beiden Körper erkennen, und die Frau richtet ihr Gesicht in Richtung des Betrachters - sie haben sich noch nicht zum Kuss gefunden.

Der Innenraum ist mit kurzen impressionistischen Pinselstrichen in Braun- und Violetttönen gemalt, den farblichen Kontrast bilden nur die hellblauen Vorhänge und die hellerleuchteten Fenster des Nebenhauses, die in der gleichen hellblauen Farbe gehalten sind.

Es vermittelt eine Abendstimmung. Das Fenster ist die Grenze von der Innen- zur Außenwelt. Der Stuhl am Fenster weist auf eine Verbindung von Innen nach Außen hin, aber da er unbesetzt ist, sieht Gundolf Winter darin einen *Verzicht* auf eine Verbindung oder sogar den *Abbruch* einer Verbindung.<sup>61</sup>

Trine Nordkvelle nennt in ihrem Beitrag *Betrachtung des wiederholten Kusses. Ein narratologisches Experiment* "das Fenster ein wichtiges narratives Element", das den Blick auf ein "narratives Universum" lenkt und dem Bild damit eine Aussage gibt.<sup>62</sup>

Das Bild geht nach Hinweisen von Munch auf eine Zeichnung von 1889/90 zurück, die eine Abschiedsszene darstellt und den Titel *Adieu* trägt. In seinen literarischen Aufzeichnungen vermerkte Munch dazu: "Sie war warm und ich fühlte ihren Körper dicht bei mir - Wir küßten uns lange - es war in dem großen Atelier total ruhig [...]"<sup>63</sup>

Die Variationen der Motivserie fangen hier an, und wir konstatieren: es ist ein Paar, bekleidet, dessen Körper man in voller Größe sieht, das noch nicht ganz im Kuss vereint, neben einem Fenster steht, dessen Ausblick nur auf ein anderes Haus geht. Munch symbolisiert in dieser Bilderreihe eine Begegnung der Geschlechter, obwohl er, wie bereits erwähnt, das Motiv des Kusses in seinem eigenen Erleben sieht und erreicht damit etwas Allgemeingültiges.

## **Der Kuss 1892**

### **Öl auf Leinwand 72x 59 cm Privatsammlung (Abb. 2)**

---

<sup>61</sup> vgl. Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 419 ff.

<sup>62</sup> zit. nach Guleng / Sauge / Steihaug(Hg.): Edvard Munch - 1863-1944, S. 267

<sup>63</sup> zit. nach Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 19

Die Komposition zeigt einen engeren Teil eines Raumes. Sowohl das Paar als auch das Fenster sind näher in den Vordergrund gerückt. Der Vorhang verdeckt den Mann nur zu einem Teil, und beide Personen sind nur bis zu den Knien dargestellt.

Das sogenannte *Setting* wurde verändert.<sup>64</sup> Der Blick nach draußen zeigt auf der gegenüberliegenden Straßenseite ein Haus und links davon ein Zypresse in voller Höhe. Es herrscht eine Tagesstimmung vor, denn das gegenüberliegende Haus scheint zu einem Teil von der Sonne angestrahlt zu sein. Es finden sich horizontale - das Fensterkreuz, das Dach des gegenüberliegenden Hauses, die Fensterbank und die Abgrenzung der Straßenseite - und vertikale Linien - das Paar, die Zypresse und der Mittelsteg des Fensters. Die Diagonale bildet der Vorhang.

Die Farben sind freundlicher und heller gehalten. Die Körper, außer den Gesichtern, sind miteinander verschmolzen. Die Figur des Mannes ist deutlich abgesetzt, von der Frau kann man, nur wegen der farblichen Absetzung, das Gesicht erkennen. Der Mann wendet sich durch die Schrägstellung des Beines und des Armes der Frau zu und damit mehr auf das Innen.

Es ist ein *Augenblicksmotiv*, im Moment eines Kusses aufgenommen.

Wir finden in diesem Bild einige Veränderungen: es gibt keinen Innenraum mehr, das Paar ist näher nach Außen gesetzt und nur zu einem Teil abgebildet. Die Figuren sind, bis auf das Gesicht des Mannes miteinander verschmolzen, das Fenster gibt einen größeren Blick auf eine Außenwelt frei, mit Menschen, die vorbeiflanieren, einer Kutsche und als Symbol der Natur, die Zypresse.

Munch gibt dem Bild durch die veränderte Zeit- und Raumwahrnehmung ein anderes Narrativ.

## **Der Kuss 1892**

### **Öl auf Leinwand, 73x92 cm Nationalgalerie, Oslo (Abb. 3)**

Das Paar und das Fenster wurden näher in den Vordergrund gestellt.

---

<sup>64</sup> vgl. Guleng / Saue / Steihaug(Hg.): Edvard Munch - 1863-1944, S. 268



Mann und Frau stehen, etwa zur Hälfte abgebildet, rechts vom Fenster. Das Gesicht der Frau ist zum Teil mit dem des Mannes verschmolzen und erscheint nur als ein heller Farbstrich. Dagegen ist der Kopf und der Oberkörper des Mannes vollständig dargestellt, der Körper der Frau ist zu einem Teil mit dem des Mannes vereint, zum anderen Teil vom Bildrand abgeschnitten.

Der Unterschied zu dem Bild *Der Kuss* von 1892 ist der, dass der Standort des Betrachters sich verändert hat. Er ist näher an das Paar getreten. Das gegenüberliegende Haus, die Straße und die Zypresse sind optisch näher herangeholt, und der Zypresse fehlt dadurch die Spitze. Dunkelblaue- und Violetttöne zeigen, dass eine Abendstimmung herrscht, zumal einige Fenster des gegenüberliegenden Hauses hell erleuchtet sind. Ein paar Menschen laufen als *Schatten* vorbei. Formal hat sich außer der Nähe des Betrachters zum Geschehen nichts verändert. Die etwas impressionistische Fassung des Bildes und Blau als Farbe der Melancholie und der Trauer erinnern an sein Bild *Nacht in St. Cloud* von 1890, das die Trauer über den Tod des Vaters zum Ausdruck brachte. Auch hier kann es sich um einen Abschied handeln.

Ragna Stang interpretiert die Motivreihe des *Kusses* so, dass Munch dem Betrachter eine Begegnung der Geschlechter aufzeigen wollte, die in ihrer Symbolik auch Allgemeingültiges darstellt. Es "[...] schmelzen zwei Menschen ineinander; sie haben kein Gesicht, keinen Mund. Sie umarmen einander ohne Arme. Munch stellt den Augenblick dar, in dem die beiden sich vereinen, sich selbst und ihre Individualität verlieren." <sup>65</sup>

Man sagt dem Motiv eine Nähe zu Rodins Skulptur *Der Kuß* von 1886 nach, denn Rodin war in der norwegischen Künstlerkolonie in Paris bekannt. Auch hier ist das Fenster die Trennung von Innen nach Außen. <sup>66</sup>

Außer der Abendstimmung, der durch die Farbtönung vermittelte Charakter einer Melancholie, der Verschmelzung der Gesichter und der veränderten Perspektive des Betrachters sind weiter keine großen Veränderungen sichtbar.

## **Der Kuss 1895**

### **Kaltnadelradierung, 345x274 mm Nationalgalerie, Oslo (Abb. 4)**

---

<sup>65</sup> zit. nach Stang: Edvard Munch - Der Mensch und der Künstler, S. 104

<sup>66</sup> vgl. Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 19

Die Figuren sind in die Mitte der Fensterabbildung gestellt, und keiner von ihnen ist dadurch dem Außen näher. Beide sind gleichermaßen dem Innen zugeordnet. Das Dunkel des Zimmers und des Vorhanges kontrastiert mit den hellen Körpern und dem im gleichen Farbton gegenüberliegenden Haus mit den erleuchteten Fenstern.

Die ersten Varianten der Motivgruppe zeigten bekleidete Paare, die neben den Fenstern stehen, geschützt vor Blicken, und sich küssen. Hier hat sich das Narrativ insofern geändert, dass es zwei nackte Menschen sind, die sich, küssend, öffentlich zur Schau stellen. Ein Bezug zur Natur ist nicht da, und die Körper schmiegen sich nur aneinander.

Aus den Jahren 1894 und 1895 gibt es Graphiken mit sich küssenden Paaren, die nackt sind und direkt am Fenster stehen, ohne Schutz vor den Blicken von draußen, auch direkt unter dem Fensterkreuz. Dies kann als ein Hinweis auf eine Sünde gedeutet werden, die hier ihren Fortlauf nimmt. Auf der gegenüberliegenden Seite des Fensters sieht man erleuchtete Fenster, ohne den Anschein von Leben dahinter.

Die Bilder regen den Betrachter dazu an, zu glauben, dass er nicht mehr alleine in dieser Position ist, sondern auch von draußen Einblick gewährt wird. Dieses Motiv führt zu mehreren Vermutungen. Zuerst vermittelt es etwas Unerhörtes in dieser Zeit, eine öffentliche Zurschaustellung zweier nackter Menschen. Der Betrachter hat aber die Möglichkeit, sich selbst zu dieser Tatsache zu hinterfragen und Stellung zu beziehen.. Es gibt in den Jahren um 1894 von Munch eine Reihe von Zeichnungen nackter Paare, von denen man aber nicht genau weiß, ob sie vor den Gemälden entstanden sind. Die Paare hat er, wie auch hier, direkt an das Fenster, unter das Fensterkreuz gestellt, was dem Motiv zusätzlich noch einen sakralen Charakter gegeben hat.<sup>67</sup>

## **Der Kuss, 1897**

### **Öl auf Leinwand, 99x81 cm Munch-Museum, Oslo (Abb. 5)**

Zwischen 1891 und 1897 malte Munch mehrere Fassungen dieses Themas, das eines der wenigen Bilder mit einem optimistischen Hintergrund ist. Diese ist die letzte Fassung.

Das dunkle Innere des Raumes kann ein Hinweis auf etwas Verbotenes sein, das sich hinter dem hellblauen Vorhang abspielt. Er soll die Sicht von draußen versperren - von vor-

---

<sup>67</sup> vgl. Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 19 f.

beiflanierenden Menschen auf der hellerleuchteten Straße. Zwischen diesem Vorhang und einer dunklen braun-roten Wand sieht man ein Paar im Kuss vereint, zwei Drittel des Bildes ausfüllend. Der Geschlechterkampf, den Munch über Jahrzehnte geführt hat, wird in diesem Bild abgemildert, indem er die Gesichter und auch die Körper von Mann und Frau als eine geschlossene Form darstellt. Nur das Ohr des Mannes, die Arme, die jeweils den Partner umschlingen und beider Hände, sind zu erkennen. Die Form, in die Munch das Paar praktisch hineinsetzt, ist nach Reinhold Heller ein symbolistisches Bildmittel, das er oft benutzt. Ein blauer Schatten umschließt das Paar und geht in eine blaugraue Körperkontur über, die die unteren Körperteile optisch voneinander trennen. Die Rückenlinie des Mannes deutet ein sich Andrängen an den Körper der Frau.<sup>68</sup>

Stanislaw Przybyszewski<sup>69</sup>, Munchs erster Biograph hat eine frühere Fassung dieses Motivs poetisch beschrieben: "Man sieht zwei Menschengestalten, deren Gesichter ineinander verschmolzen sind. Es gibt nicht einen einzigen erkennbaren Zug: man sieht nur die Verschmelzungsstelle, die wie ein Riesenohr aussieht und das in der Ekstase des Blutes taub wurde, es sieht aus wie eine Lache von flüssigem Fleisch."<sup>70</sup>

Der Betrachter ist noch näher an das Paar herangetreten und lässt deshalb nur durch einen kleinen Ausblick den Kontakt zum Außen zu. Das Innen des Menschen scheint wichtiger geworden zu sein.

Munch hat sich wieder der Komposition von 1892 angenähert, aber er verfolgt das Geschehen aus einer immer näheren Distanz, stellt die Paare in unterschiedlichen Positionen und variiert auch deren Stellung im Raum.

Angelika Lampe nennt das: "Sie verlieren ihre Wurzeln und werden zu Versatzstücken, die, wie der *Kuss* [...], vor unterschiedliche Kulissen verschoben werden können, [...]."<sup>71</sup>

## **Der Kuß von 1891-1897**

### **Ein Vergleich**

---

<sup>68</sup> vgl. Ausstellungskatalog: Edvard Munch 1863-1944, Kat. 46

<sup>69</sup> Anmerkung: Przybyszewski, Stanislaw (1868-1927) Polnischer Schriftsteller

<sup>70</sup> zit. nach Bischoff: Edvard Munch - 1863-1944. Bilder vom Leben und Tod, S. 40

<sup>71</sup> zit. nach Lampe / Chéroux(Hg.): Edvard Munch. Der moderne Blick, S. 27

Munch hat dieses Thema in vielen und auch verschiedenartigen Versionen bearbeitet. Er hat seine Figuren in unterschiedlichen Stellungen in den engen Rahmen eines Raumes gesetzt - bei Tageslicht oder in der Dämmerung. Die Paare sind sowohl bekleidet, als auch unbekleidet dargestellt. Verschiedentlich stehen sie links oder rechts vom Fenster. Sie suchen Schutz vor dem Außen.

Munch hat den Gedanken, den Betrachter mit Situationen zu konfrontieren, in denen er sich als Voyeur sehen muss. Das bedeutet, dass bei unterschiedlichen Befindlichkeiten desjenigen, der die Szene beobachtet, auch seine Beziehungen zum Bild sich wandeln können. Er kann sich in diesen Versionen an ähnlich komponierte Bilder erinnern, die die Ängste des Künstlers andeuten. Munch verändert die Positionen des Betrachters. Im Laufe der Jahre, in denen die Bilder entstanden sind, wird er vom Künstler immer näher an das Geschehen herangeführt. Die Darstellungen des Kusses variieren ebenso. Sie umfassen aber immer den einen Moment des Glückes zwischen Mann und Frau. Mann und Frau werden sowohl getrennt als auch miteinander verschmolzen ins Bild gesetzt. Sie verlieren somit innerhalb der Variationen ihre Identität oder aber finden sie wieder.

Das *Kuss*-Motiv gehört zum *Lebensfries*, dessen Bilder voller Symbolgehalt sind. Dieses Motiv hatte als Ausgang eine persönliche Erfahrung, nämlich die an den ersten Kuss, den er von *Frau Heiberg* bekommen hatte. Das immer Wiederkehrende des Motives lässt sich, wie auch bei vielen anderen Motiven des *Lebensfrieses*, damit erklären, dass es ihn über viele Jahre bewegt hat, und er zusätzlich versuchte, in dem Motiv den Wandel in der gesellschaftlichen Akzeptanz zu erfahren.

## 5.2. Die Einsamen 1891

**(wurde bei einem Transport vernichtet, aber es existiert eine Photographie von dem Gemälde, Abb. 6)**

In der Komposition ist es ein einfaches Bild der verblühenden Liebe, von dem eine Stille ausgeht. Der Mann steht schräg links hinter der Frau. Beide Figuren fügen sich gut in die von Munch konturenhaft gemalte Uferlandschaft, wahrscheinlich die von Åsgårdstrand ein.

Die Frau, in einem weißen langen Kleid, steht mit dem Rücken zum Betrachter und hat die Hand zum Meer hin erhoben, um etwas imaginäres zu greifen. Das blonde, lange Haar fällt

ihr bis zur Taille. Sie wird, wie Arne Eggum schreibt, "[...] zu einer Formel weiblicher Reinheit: ein Solveig-Symbol."<sup>72</sup> Ein Bezug zu einer Jugendliebe von Munch. Sie wirkt als die Einsamere der Beiden, obwohl sie, wenn man die Anschauungen Munchs zu dem Verhältnis zwischen Mann und Frau aufgreift, doch diejenige ist, die eine Lösung herbeiführt. Der Mann ist auch hier, wie es Munch in seinen Bildern darstellt, in denen es um die Beziehung der Geschlechter geht, der Abhängige und Unterlegene. Der Mann, im schwarzen Anzug, steht ebenfalls mit dem Rücken zum Betrachter, etwas zur Seite gedreht. Auch sein Gesicht ist nicht zu sehen, trotzdem erkennt man Munch an der Schrittstellung und an den helmartig geschnittenen Haaren. Sein Schritt, mit dem er versucht auf die Frau zuzugehen, stockt. Die großen Ufersteine bilden ein optisches Hindernis, zusammen mit der Erkenntnis des Mannes, dass die Beziehung ein Ende finden wird. Sonst gibt es keine Verbindung zwischen Mann und Frau. Beide stehen *einsam*, und farblich kontrastierende Gestalten werden von Munch gerne in Bilder gesetzt, um Unterschiede der Figuren klar zu machen. Strand und Meer geben dem Bild, trotz der unmittelbar im Vordergrund liegenden Ufersteinen eine Weite. Wir finden auch hier zwei vertikale Figuren gegen die horizontale Linie des Strandes.

Munch lässt seine Liebenden gerne am Strand sein. Nur sind es hier sicher keine zwei Menschen, die in der ersten Phase ihrer Liebe sind.

### 5.3. Abend auf der Karl-Johan-Gate 1892

**Öl auf Leinwand 84,5x121 cm, Sammlung Rasmus Meyer Bergen, erworben 1909 (Abb. 7)**

Das Bild zeigt die Hauptstraße von Kristiania, der Hauptstadt Norwegens, als ein Schauplatz von Einsamkeit Angst und Entfremdung. Eine Diagonale, wie in vielen Bildern von Munch, findet sich auch hier. Sie bildet von rechts unten kommend, einer Mauer ähnelnd, eine Begrenzung zur Straße und auch eine Grenze von der Öffentlichkeit zum Parlamentsgebäude. Am rechten Bildrand zwei Pappeln, die drohend in den Abend- oder Nachthimmel ragen. In der Verlängerung ist das *Storting* zu sehen, das Parlamentsgebäude von Norwegen. Das *Storting* wird in seiner Größe und in der Perspektive verzerrt dargestellt und damit als ein unsicherer Rückhalt für die Gesellschaft gesehen.. Es wirkt kleiner und durch die beleuchteten Fenster schaurig und geisterhaft. Der Blick auf die Institution, die

---

<sup>72</sup> zit. nach Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 140

das Land verwaltet und die Gesetze beschließt, verändert sich unter Munchs subjektivem Blick.

Links vom *Storting*, frontal zum Betrachter, eine angedeutete Häuserfront, die sich mit der auf der linken Seite des Bildes dargestellten Häuserfront verbindet, deren Fenster teilweise geisterhaft erleuchtet sind, wie die Passanten, auf die noch ein letzter fahler Abendschein zu fallen scheint. Eine nach hinten sich verjüngende Straßenflucht, auf der im Vordergrund sich ein einzelner Mann befindet, der sich, von der Menschenmasse und dem Betrachter weg, in die Tiefe des Bildes bewegt. Die rechte Straßenseite ist leer. Links, an der Häuserfront entlang, kommt eine Menschenmasse auf den Betrachter zu, mit angsterfüllten, weit aufgerissenen Augen. Die Bildfiguren mit maskenhaft erstarrten Gesichtern ähneln Gespenstern und werden wie willenlos von unsichtbarer Macht getrieben. Die Vordergrundfiguren sind in Brusthöhe abgeschnitten, sie bewegen sich in Augenhöhe auf den Betrachter zu und vermitteln eine trügerische Nähe zu ihm. Es fehlt aber jeder Blickkontakt, so dass diese Nähe auch als ein Blick in eine ungewisse Zukunft gedeutet werden kann.

Der erste Eindruck, den das Gemälde hinterlässt, ist die dunkle Menschenmenge, die sich wie Lemminge dem Betrachter entgegen drängt, das Unheimliche des Himmels und das Dunkel der Bäume. In Krisensituationen der Gesellschaft, wie sie im letzten Drittel des 19. Jahrhundert in Europa herrschten, werden grundlegende und angstvolle Fragen nach der Existenz des Menschen gestellt.

Edvard Munch hat, wie kaum ein anderer in dieser Zeit, der Angst und der Verzweiflung des Menschen einen visuellen Ausdruck gegeben. Die Angst beherrscht einen großen Teil seiner früheren Werke und, wie Edouard Gérard bereits 1897 in einem Essay festhielt: "Denn Angst findet man bei ihm überall, in allem, was von seiner Hand kommt, Angst vor dem, was wir kennen, und Angst vor dem, was wir zu erwarten haben, jenes universelle Angstgefühl, das in der Welt niemals heftiger und lebendiger war als im gegenwärtigen Augenblick. Diese Angst ist es, die wir in allen Bildern Munchs wiederfinden, [...]"<sup>73</sup>

Wichtig ist es, dass Gérard nicht nur die individuelle Angst des Menschen Edvard Munch in seinen Bildern sieht, sondern den Ausdruck eines *universellen Angstgefühls*, was für den

---

<sup>73</sup> zit. nach Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 315

Genius von Munch spricht, der natürlich auch seine eigenen Ängste in seinen Bildern verarbeitete.<sup>74</sup>

Es gibt für die Interpretation des Bildes zwei Versionen. Zuerst ist es bestimmt ein kritischer Blick Munchs auf Kristiania und seine Bürgerschaft. Sie sind seine Motive.

Ingrid Langaard beschreibt in ihrem Buch *Edvard Munch. Reifejahre*, dass Munch nach einem Gespräch mit Hans Jaeger, dem Kopf der Kristiania-Bohème, aufgewühlt sich auf dem Heimweg befand. Die Aussage des Bildes liegt in der hinströmenden Menschenmasse, der der Betrachter zwar nicht ausweichen kann, aber Munch. Er stellt sich ihr entgegen, indem er die andere Straßenseite, in der Gegenrichtung, benutzt. Sein Abstand zu dieser Gesellschaft ist groß. Diese Menschen, die Frauen mit Hüten, die Männer mit Zylinder verkörpern für ihn das Bürgertum, das die Bohème so erbittert bekämpft, weil es sich jeglicher neuen Ideen verschließt.<sup>75</sup>

Zu dieser Zeit ist es auch sein Kampf, den er als Künstler mit seinem bürgerlichen Publikum, der Akzeptanz seiner Bilder wegen, ausfechten muss. Selbst gefangen in ihren bürgerlichen Normen und Zwängen erzeugen die Menschen hier für Munch ein Klima der moralischen Repression. "Ich erkenne alle Menschen hinter ihrer Maske. Ich sehe lächelnde, ruhige Gesichter, bleiche Gesichter, die rastlos davoneilen, auf einem gewundenen Weg, an dessen Ende das Grab lauert."<sup>76</sup>

Die Straße, die am Tage mit geschäftigem Leben erfüllt ist, hat sich in eine Kulisse für gesichtslose Wesen verwandelt, die in eine große Einsamkeit treiben. Hier erfährt eine Stadt in ihrer Wahrnehmung einen Wandel. Sie wird von einem Ort der Sicherheit zu einem Schauplatz der verloren gegangenen Hoffnungen. Die Menschen in ihr verlieren ihren Halt. Munch lässt das Bekannte fremd erscheinen und diese Demaskierung einer vermeintlichen Sicherheit setzt sich auch in seinen anderen Werken weiter fort. Er bringt die Fassaden einer Großstadt zum Bröckeln, der er sich nie verbunden fühlte.

In einer zweiten Version geht es um persönliche Gefühle, die Munch in diesem Bild ausdrücken wollte. Er ist auf der Suche nach Milly Thaulow, *Frau Heiberg*, wie er sie in seinen literarischen Anmerkungen nennt. Sie ist seine erste Liebe und mit einem entfernten

---

<sup>74</sup> vgl. Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 315

<sup>75</sup> vgl. Ausstellungskatalog: Edvard Munch 1863-1944, Kat. 27

<sup>76</sup> zit. nach Stang: Edvard Munch - Der Mensch und der Künstler, S. 107

Verwandten von ihm verheiratet. Ihre Liebe muss also geheim bleiben, und Munch ist am Abend voller Sehnsucht nach ihr und voller Angst, sie nicht mehr zu treffen.

"Er schlenderte die Karl Johan auf und ab. Es war sieben Uhr nachmittags. [...] Er schaute nach der Uhr und ging straßabwärts (sic), schaute vor sich hin, spähend. Da kommt sie, er fühlte etwas wie einen elektrischen Schlag im Innern - Wie sie ihr doch aus der Entfernung ähnlich sah. [...] Die in dem hellen Schafspelz musste Frau Heiberg sein - wiederum ein Irrtum - wie doch alle ihr ähnlich sahen. Und dann kam sie endlich. Er hatte es lange im voraus[sic] gespürt, daß (sic) sie kommen mußte (sic).[...] So wunderschön hatte er sie noch nie gesehen." <sup>77</sup>

Munch misst in seinen Bildern den Linien und der Farbe eine eigene suggestive Bedeutung bei. Auch hier haben die Farben eine starke Ausdruckskraft. Die dunkel- und hellviolette Farbe kontrastiert mit dem fahlen Gelb der erleuchteten Fenster und den aschfahlen Gesichtern der Menschen, die auf eine Vision des Todes hinweisen. Carl Nordenfalk stellte sich schon 1947, kurz nach Munchs Tod, die Frage wie Edvard Munch bei den vielen Möglichkeiten, die er als Künstler besaß, zu der Bildlösung fand, die den maximalen Erfolg erzielte, und kommt zu dem Ergebnis, dass es unter den vielen Möglichkeiten auch die der Wirkung zentraler Figuren mit maskenartigen Gesichtern, zusammen mit einer fluchtender Perspektivlinien gibt, die wir hier eindeutig erkennen können. <sup>78</sup>

Es ist ein *Angstbild*, das zu malen, in den Jahren des unbedingten Fortschrittes ein Affront war, denn man stellte sich damit gegen den Fortschrittsglauben in der Gesellschaft. Dieses Bild zeigt die Größe Munchs, der auch eine große Verantwortung für die damals zerrissene norwegische Gesellschaft besaß, vielleicht, oder sogar zusammen mit seinen persönlichen Angstgefühlen, diese zu diagnostizieren und darzustellen.

M. Huggler, der in Munchs künstlerischem Leben ein *Davor* und ein *Danach* erkennt, beschreibt seine Kunst vor dem Zusammenbruch als "die bedeutendste bildkünstlerische Darstellung der Angst als existentielles Phänomen im menschlichen Dasein." <sup>79</sup>

#### 5.4. Am Sterbebett 1895

---

<sup>77</sup> zit. nach Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 316

<sup>78</sup> vgl. Guleng / Saue / Steihaug(Hg.): Edvard Munch - 1863-1944, S. 198

<sup>79</sup> zit. nach Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 311



## Öl auf Leinwand 90x120,5 cm, Bergen, Sammlung Rasmus Meyer (Abb. 8)

In der Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Todes- und Krankheitsbilder populäre Motive.

Das Besondere an der einfachen Komposition des Bildes ist, dass es in einer Schräge zweigeteilt ist, in eine helle linke und eine dunkle rechte Seite, und sein Ausdruck nur durch den starken Farbkontrast gesteigert wird. Die Schräge, die durch die vornübergebeugten Figuren noch stärker zum Ausdruck kommt, erinnert wiederum an das Geländer in *Schrei* und *Angstgefühl*. Die Konzentration des Arrangements bezieht sich auf die Aufreihung der Familienmitglieder auf der rechten Bildseite und das Bett der Sterbenden auf der linken Seite. Munch gibt das Krankenbett mit dem weiß-grünlichen Laken in einer flachen, perspektivisch verkürzten Ansicht wieder, und macht damit den Betrachter zu einem Erlebenden der Szene. Er sieht, was die Sterbende sieht, und wir ahnen damit auch, welche Gedanken sie bewegen. Die Personen sind mit einigen wenigen individuellen Merkmalen ausgestattet. Ihre Gesichter lassen kaum eine Mimik erkennen und wirken, indem sie in ihrer Körpersprache erstarrt, und wie in einem dunklen Formgebilde umgeben sind, völlig handlungsunfähig. In der Mitte vermuten wir Munch selbst, den man an seiner helmartigen Frisur erkennt.

Kunsthistoriker haben Munchs Selbstdarstellungen interpretiert. Die Haltung des Kopfes, mit dem seitlich nach unten gesenkten Profil und dem melancholischen Ausdruck erinnern an seine Darstellung in dem Bild *Die Frau in drei Stadien* von 1894, die als eine Erfahrung mit und über die Frau interpretiert wird, und somit auch mit Angst und Tod in Zusammenhang gebracht werden kann. Zu erkennen ist der betende Vater, dessen Gesichtszüge vollständig ausgemalt sind. Die Schwester Laura scheint mit gesenktem Kopf neben Munch zu stehen, und die Frau im Hintergrund kann, ihrer Haltung wegen, - die Hände vor dem Schoß gefaltet - als seine Schwester Inger gelten. Der Bruder Andreas fehlt auf diesem Bild. Er ist 1895 verstorben, und man könnte vermuten, dass Munch die Erinnerung nicht nur an Sophie sondern auch an Andreas in diesem Bild festhalten will.

Das aschfahle Gesicht, das einer Totenmaske ähnelt, stellt Tante Karen dar, die sich als Einzige von dem Geschehen abgewendet hat. Sie steht abseits, ist aber in den Vordergrund des Bildes gerückt und blickt frontal zum Betrachter. Der wird dadurch emotional mit in diese Trauer genommen. Die hellen und roten Gesichter finden ein Pendant im weißen Bettlaken und der roten Wand. Munch setzt die Farben der Gesichter so ein, dass sie einen

seelischen Ausdruck vermitteln können, den des Weinens und des Erschreckens. Die Augen sind bei Munch ähnlich der Haare ein Ausdruck der Seele. Die umschatteten Augen bei Laura und Karen drücken ihre innere Gefühlslage aus, nämlich Einsamkeit, die zusammen mit einer starren Haltung als eine allgemeine Hilflosigkeit zu deuten ist. Die Köpfe der Trauernden sind von einer grünen Konturlinie umgeben.

Munch versucht Gefühlslagen wie Angst und Trauer unabhängig von einem individuellen Personenbezug herzustellen, so durch eine bestimmte Körperhaltung, aber auch durch das gestalterische Element der Farbe. Hier sind es die Farben Blau, die Farbe der Trauer, und ein dunkles Violett, die sich in dem drohenden Schlagschatten und der sich kaum farblich absetzenden Kleidung äußern. Dieser kompakte dunkle rechte Teil des Bildes vermittelt eine starke Raumecke. Die Wellen des Schattens setzen sich in der Wand fort und drohen den kommenden Tod an. Das Farbdunkel der rechten Bildhälfte ist bei Munch als eine Steigerung des Bildinhaltes zu sehen und schafft Spannung. Er setzt es ebenso für die Farbvertiefung ein, besonders, wenn er aus der Erinnerung ein Bild malt. Das Dunkel als Farbe ist das Symbol für Angst und Trauer, die uns Munch in diesem Bild bestimmen möchte. Munch verzichtet ganz auf Interieurs, um jeden Blick auf das tragische Geschehen zu lenken.<sup>80</sup>

Die bürgerliche Familie spielte in der Zeit um die Jahrhundertwende eine tragende Rolle in der Gesellschaft. Große Ereignisse in der Familie in Bilder zu fassen, war eine Aufgabe der Kunst. Gerade der Tod war ein solches Ereignis, und seine Darstellung sollten den Menschen der Kirche gegenüber, die an Ansehen verloren hatte, andächtig stimmen.<sup>81</sup>

In Norwegen waren es die Maler des Realismus, wie Hans Heyerdahl und Christian Krogh, die sich mit diesen Motiven befassten. Bilder von Angehörigen, die sich um das Sterbebett eines geliebten Menschen versammeln um Abschied zu nehmen, gab es auch in früheren kunstgeschichtlichen Epochen, oft mit einem moralischen Anspruch versehen, der aber in das hier vorgestellte Gemälde nicht hineininterpretiert werden kann.

Munch hatte sich mit diesem Thema auch schon einige Jahre vorher in verschiedenen Variationen ernsthaft beschäftigt, denn unter den Titeln *Am Totenbett* und *Fieber* setzte er seine Erinnerungen in Zeichnungen, Skizzen und Pastellen schon in den Jahren 1892 /93

---

<sup>80</sup> vgl. Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 433 ff.

<sup>81</sup> vgl. Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 209

um. Es waren Erinnerungen, sowohl an eine eigene schwere Erkrankung, von der er aber genesen konnte als auch an die seiner Schwester Sophie, die 1877 an Tuberkulose starb.

Munchs Zeichnungen und Gemälde vereinen die Elemente aus diesen beiden Erinnerungen. Seine Todesthemen haben bis auf die beiden Ausnahmen *Das kranke Kind* und *Frühling* ihren Raum in Schlafzimmern gefunden, die man auch Todeszimmer nennen kann.

Mit diesem Bild hat Munch an sein früheres Werk der Erinnerung *Das Kranke Kind* und das ebenfalls 1895 entstandene Gemälde *Tod im Krankenzimme* angeknüpft. Es handelt sich auch hier um eine ihn seit Jahren beschäftigende Erinnerung, die nicht stehengeblieben ist, sondern wie auch im *Tod im Krankenzimme* auf den Stand der Gegenwart gebracht wurde. Dafür spricht das Alter der Familienmitglieder, die um das Sterbebett versammelt sind - zum Zeitpunkt des Entstehen des Bildes war der Vater schon verstorben.<sup>82</sup> Daraus kann man schließen, dass der Tod die Familie Munch ihr ganzes Leben bisher geprägt hat. Munchs Verhältnis zu seinem Bruder Andreas war nicht eng, aber der Tod eines so nahen Familienmitgliedes muss ihn sehr getroffen und auch seine Angst vor der tödlichen Krankheit, die seine Familie schon oft heimgesucht hatte, verstärkt haben. Der Tod in diesem Bild ist eine private familiäre Erfahrung. Munch hat es in den späteren Jahren in seinen Lebensfries aufgenommen.

Diese Erinnerungsbilder sind es, die ihn veranlassten, durch Wiederholungen den Tod und das Leid in der Familie immer wieder neu zu hinterfragen.<sup>83</sup>

## 6. Der Zusammenbruch Munchs, sein Leben danach und wichtige Ereignisse bis zu seinem Tod

"Es ist ganz selten vorgekommen, daß [sic] sich ein Übergang von einer Ausdrucksform zu einer anderen den Zeitgenossen so deutlich gezeigt hat, wie hier bei Munch um die Jahrhundertwende."<sup>84</sup>

Dies ist eine weitere These, diesmal von Gustav Schiefler, von denen in der Einleitung dieser Arbeit auf Grund der Meinungen seiner Biographen und Kunstkritiker die Rede war.

---

<sup>82</sup> vgl. Carlsson: Edvard Munch - Leben und Werk, S. 12

<sup>83</sup> vgl. Pahlke(Hg.): Munch revisited. Edvard Munch und die heutige Kunst, S. 23

<sup>84</sup> zit. nach Stang: Edvard Munch - Der Mensch und der Künstler, S. 202

Im Mai 1909 kehrte Munch nach Norwegen zurück, nachdem er wieder aus der Nervenkl  
nik entlassen worden war. Es werden in der zweiten Hälfte seines Lebens seine maleri  
schen Tätigkeiten nicht abnehmen, im Gegenteil, dreiviertel seiner Werke entstanden erst  
nach 1900 und man kann ihn, ob seines großen Interesses an modernen Darstellungsfor  
men, wie modernem Theater, Film und Fotografie, als einen Maler des 20. Jahrhunderts  
bezeichnen. Aber er wird den größten Teil der restlichen Jahre einsam auf seinen Gütern  
verbringen, umgeben von Tieren, Hauspersonal und nur einigen guten Freunden, die ihn  
besuchen durften.

Während seines Klinikaufenthaltes haben langjährigen Freunde, Jens Thiis, Direktor der  
Nationalgalerie von Kristiania und Jappe Nilssen, ein norwegischer Schriftsteller und  
Kunstkritiker, eine Ausstellung für ihn in Kristiania mit vielen seiner Bilder zusamme  
gestellt und konnten mit dem Verkaufserlös seine Rückkehr nach Norwegen erleichtern.  
Munch ließ sich in Kragerø nieder und machte sich, nachdem er die Ausschreibung für die  
Aula-Bilder der Universität in Oslo - damals noch Kristiania - gewonnen hatte, gleich an  
die Ausarbeitung. Er, der über lange Jahre den Spott in seiner Heimat ertragen musste, weil  
er es wagte, seinen privatesten Gefühle in seinen Gemälden Ausdruck zu verleihen, bekam  
jetzt von öffentlicher Seite Aufträge. Man hatte ihn anerkannt, auch, weil man seine Wert  
schätzung in Europa zur Kenntnis nehmen musste.

Die Monumentalisierung seiner Bilder und die Aula-Wandgemälde entsprachen einem  
damaligen Zeitgeist. Die Kunst sollte, im übertragenen Sinne, aus den Museen geholt und  
zur Kunst für alle werden. Munch wollte sie in öffentlichen Gebäude anbringen, um sie  
dem Volk zugänglich zu machen. Er erwarb noch ein Gut in Hvisten und ein weiteres in  
Grimsrød, um die Aula-Bilder malen und lagern zu können.

Die Sonderbund Ausstellung in Köln 1912 war ein großer Erfolg für ihn. Er hatte einen  
eigenen Raum für seine Werke erhalten, neben Künstlern wie Picasso, Cézanne, Van Gogh  
und Gauguin. Es folgten in diesen Jahren noch einige Reisen an seine alten Wirkungsstät  
ten und zu Ausstellungen innerhalb Europas, wobei die Ausstellung 1927 in der Berliner  
Nationalgalerie mit 223 seiner Gemälde und zahlreichen Aquarellen hervorzuheben wäre.

1916 kaufte er den Besitz Ekely, und er stellte die monumentalen Aula-Bilder fertig, die im  
September 1916 der Universität in Oslo übergeben wurden.

Darüber hinaus wurden ihm zahlreiche Ehrungen zuteil. Bereits während seines Aufentha  
ltes in der Nervenkl  
nik wurde er mit dem norwegischen St. Olav-Orden ausgezeichnet. Er

wurde 1923 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, 1925 Ehrenmitglied der Bayerischen Akademie der Künste und 1932 erhielt er vom damaligen deutschen Reichspräsidenten Hindenburg die Goethe-Medaille für Wissenschaft und Kunst. 1933 wurde er mit dem Großkreuz des St. Olavs-Ordens geehrt. Es mangelte ihm in diesen Jahren in Norwegen nicht an Aufträgen.

Seine Motive haben in diesen Jahren nicht mehr den direkten Bezug zum Symbolismus und die Bilder weisen nach seinem körperlichen und nervlichen Zusammenbruch eine größere Harmonie auf. Es sind viele lebensbejahende Motive darunter, aber auch erneute Wiederholungen seiner *Lebensfries-Motive*, von denen er sich aber nicht mehr in quälende Erinnerungen herabziehen ließ.

Die unmittelbaren Umgebungen seiner Güter boten ihm genügend Material für Landschaftsbilder, wie nordische Winternächte, Frauen im Hochsommer am Strand, badende Männer. Es sind Darstellungen von Menschen in der Natur, einzeln oder in Gruppen. Während die Landschaftsbilder der früheren Jahre Stimmungsträger waren, verkörperten sie jetzt die Natur mit ihren Kräften. Es waren intensive, kräftige Farben, mit denen er jetzt arbeitete. Er hatte sich auch neuen Themen zugewandt, keinen Angstthemen mehr, die aus seinem Inneren kamen.

Seine Malerei konzentrierte sich jetzt mehr auf die Außenwelt. Außer den Aulagemälden hatte er den Speisesaal der Freia-Schokoladenfabrik mit einem Fries ausgestattet. Einen weiteren Auftrag zur Ausgestaltung des Rathauses von Oslo konnte er wegen eines Augenleidens, das ihn in den 30er Jahren heimsuchte, nicht annehmen. Solche Arbeiten waren ihm aber wichtig, um in seiner Heimat auch öffentlich anerkannt zu werden. Die Bilderreihe *Der Künstler und sein Modell* aus den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts zeigen einen älteren Mann mit seinem jungen Modell. Das Motiv vermittelt keine persönliche Abhängigkeit mehr zwischen Mann und Frau und keine seelischen Empfindungen zwischen beiden. Er erinnerte sich wieder in Alltagsmotiven an die Zeit der Bohème und zeigte damit seine innere Loslösung von ihr.

Norwegen war in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts von tiefgreifenden politischen und sozialen Unruhen erfasst, und es kam zu Konflikten mit den Arbeitern. Munch wandte sich der Arbeiterbewegung zu. Viele seiner Motive in dieser Zeit befassen sich mit dem Arbeiter. Vorrangig war es aber nicht die Arbeiterbewegung in diesen Jahren, die ihn zu diesen

Motiven hinzog. Es war sein Gefühl, ein ebensolcher Ausgestoßener der Gesellschaft noch immer zu sein, genauso wie es die Arbeiter in der bürgerlichen Gesellschaft waren.

"Wissen Sie, wer da geht?[...] Ich bin es. Das Bürgerpack hat versucht, auch mich niederzuzwingen. Jetzt geht das nicht mehr." <sup>85</sup>

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts malte er einzelne Arbeiter, einfache, abstumpfende Arbeiten ausrichtend; im zweiten Jahrzehnt waren es mehr Arbeiter in Massen, die mit ihrer dynamischen Darstellung dem Betrachter etwas mitteilen wollten indem sie ihn in das Bild hineinzogen.

So kann man die Bilder, die unter diesem Aspekt von ihm gemalt wurden, zwar symbolisch bezeichnen, aber hier ist es mehr ein subjektiver Symbolismus.

Er hatte nach seinem Zusammenbruch sein inneres Gleichgewicht gefunden, wie Besucher feststellen konnten. Er wirkte selbstbewusst und gestärkt, was auch seine vielen Selbstportraits ausstrahlen, die man als eine *visuelle Autobiographie* ansehen kann. Er zeichnete sich schonungslos als älterer und später als alter Mann, kurz vor seinem Tod. Die lebensgroßen Portraits, die er von deutschen und später norwegischen Persönlichkeiten anfertigte, zeigen eine neue Vitalität und sein großes Talent, die Persönlichkeit eines Menschen im Bild festzuhalten.

Während der deutschen Besatzung in Norwegen wurden seine Bilder 1942 in der norwegischen *Schandausstellung: Kunst und Antikunst* gezeigt. In Deutschland waren sie 1937 auf den Index der *entarteten Kunst* gesetzt und aus den Museen entfernt worden.

Munch hinterließ nach seinem Tod 1943 circa 1000 Gemälde, 4400 Aquarelle und Zeichnungen, 15000 Graphische Blätter und 6 Skulpturen. <sup>86</sup>

Mit folgendem Zitat blickte er auf sein Leben zurück: "Was ich zu geben habe, sind meine Bilder. Ohne sie bin ich nichts." <sup>87</sup>

Seinen Besitz hat er der Stadt Oslo hinterlassen.

## 7. Interpretation und Vergleich

---

<sup>85</sup> zit. nach Schneede: Edvard Munch. Arbeiterbilder 1910-1930, S. 12

<sup>86</sup> vgl. Arnold: Edvard Munch, S. 108 ff.

<sup>87</sup> zit. nach Carlsson: Edvard Munch - Leben und Werk, S. 8

## 7.1. Kuss am Strand (Reinhardt-Fries ) 1906/07

**Tempera auf ungrundierter Leinwand, 90 x 155 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin (Abb. 9)**

Munch stellt die Liebenden in einen freien Raum, an den Strand von Åsgårdstrand, den wir von anderen Bildern kennen. Das Bild ist als Gegenstück zu *Die Einsamen* zu sehen. Ein Mann und eine Frau haben sich bei aufgewühlter See am Strand getroffen. Die *weiße Frau*, die bei Munch für die Unschuld und das erblühende Leben steht, verdeckt hier, im Gegensatz zu früheren Versionen des *Kusses*, das Gesicht des Mannes mit ihren Haaren. Die Farben sind abgemildert, durchsichtige helle Farben, die nichts mehr mit seiner früheren symbolbezogenen Farbgebung zu tun haben.

Das Schwarz und das Weiß haben durch die Farbmischung einen anderen Ausdruck erhalten, und man kann es so deuten, dass Mann und Frau mit der Natur und sich selbst im Einklang sind. Trotz des angedeuteten stürmischen Wetters strahlt das Bild durch seine insgesamt ruhige Farbgebung Harmonie aus. Munch ist in diesen Jahren in einer persönlich angespannten Situation, aber auf dieses Bild scheint dies keinen Einfluss genommen zu haben. Seine Motivwiederholungen zeigen, dass er der Meinung war, ein Bild sei nie vollendet. Sie waren sowohl für seine Weiterentwicklung wichtig, wie auch für den *Modernen Blick* Munchs.

1906 erhielt Munch von Max Reinhardt, dem Direktor des Deutschen Theaters in Berlin, den Auftrag, einen Fries für den Festsaal des neugegründeten Kammertheaters anzufertigen. Dazu hat er auch Themen seines Lebensfrieses entnommen, unter anderem *Kuss am Strand* und hat, in Anlehnung an seine früheren Motive, dieses Bild von seinem *Ursprung befreit*.

### **Kuss am Strand bei Mondschein 1914**

**Öl auf Leinwand, 77x 100 cm, Munch-Museum, Oslo (Abb. 10)**

Die Komposition des Bildes ähnelt der *Stimme* von 1893. Wir sehen hier aber ein Paar, das sich in einer farblich unwirklichen Umgebung küsst. Das Grün des Waldbodens, die Farbe des Strandes und des Meeres sind im Gegensatz zu dem Bild von 1893 surrealistisch. Der Aufbau des Bildes ähnelt in der Verbindung der Vertikalen und Horizontalen vielen seiner

anderen Werken, die Bäume sind am Bildrand abgeschnitten und die Mondsäule spiegelt sich im Wasser. Zur Mondsäule hat Munch, wie Monika Graen in ihrer Dissertation *Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch* beschrieben hat, selbst notiert, dass Natur und Mensch im Wechselspiel zueinanderstehen. Die Natur beeinflusst die Begegnung der Liebenden, die unter ihrem Bann stehen, und Munch äußert weiter: "Der Mondschein erwecke Geschlechtstrieb und Angst." <sup>88</sup>

Die Wiederholungen der *Kuss*- Motive hat Munch, wie wir schon anhand des Bildes von 1906/07 gesehen haben, in einen *Naturraum* verlegt. Das kann bedeuten, dass er seine Gefühle nicht nur mehr in Bildern ausdrücken kann, sondern er kann sie nach außen verlegen.

Er ist seit fünf Jahren wieder in seiner Heimat und hat einen großen Auftrag für die Ausschmückung der Aula der Universität von Kristiania erhalten. Sein Leben scheint wieder in geordneten Bahnen zu verlaufen.

Da Munch in vielen seiner Äußerungen in dem Geschlechtstrieb den Anfang und damit auch die Angst vor dem Ende des Lebens gleichsetzt, wird der Mond in einer hellen Sommernacht zu einem Symbol für Liebe und Tod.

"Die helle Sommernacht verkörpert somit den Übergang von Tag zu Nacht und zugleich die damit in Verbindung zu bringenden Symbole von Leben und Tod." <sup>89</sup>

Das Paar auf diesem Bild ist besonders mit seinen Gesichtern miteinander verschmolzen. Ein Blatt des Baumes hat sich mit dem Haar der Frau verbunden und dieses Haar hat sich um den Kopf des Mannes geschlungen. Dabei kann es sich, nach Munchs Auffassung, um eine enge Verbindung zwischen Mann und Frau handeln, oder es kann als ein *erotisches, verderbenbringendes Lockmittel* betrachtet werden.

Dieses Bild erinnert nicht in seiner Farbgebung an die symbolträchtigen Bilder der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts und im Vergleich zu dem Bild *Kuss am Strand* von 1906/07 kann man hier von einem *Rückfall* sprechen.

## **Der Kuss von 1906-1914,**

### **Ein Vergleich**

---

<sup>88</sup> zit. nach: Graen: *Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch*, S.152

<sup>89</sup> zit. nach: Graen: *Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch*, S.152



Munch bekam 1906 von Max Reinhardt den Auftrag, den Festsaal des Berliner Kammertheaters mit Wandgemälden auszuschnücken. Unter den Bildern, dessen Motive aus dem *Lebensfries* stammen, ist auch das Bild *Kuss am Strand*.

Das Motiv ist das Gleiche, wie in den Interpretationen aus den Jahren 1891-1897, nur wurde der Ort der intimen Zusammenkunft von Munch in die Natur verlegt.

Die Bilder des *Reinhardt -Frieses* wirken durch die Farben ruhig, ausgeglichen und harmonisch. So auch dieses Bild. Es stellt zwei Liebende dar, die sich an einem Strand verabredet haben. Trotz Alkoholexzesse in diesen Jahren und der Umstände, unter denen er sich kurz nach der Trennung von Tulla Larssen befand, ist es ein erstes Anzeichen einer Beruhigung seines Geistes.

Munch weist, neben der Farbe, den Linien in seinen Bildern eine große Bedeutung zu. Hier bilden Bäume und die Figuren die vertikalen Linien, die horizontalen Linien sind dahingehend aufgeweicht, dass die Übergänge von Wald, Strand und Wasser wellenförmig verlaufen. Munch hat sich hier von den ursprünglichen Angstgedanken gelöst und diese *Loslösung* ist in diesem Bild greifbar.

Für eine andere Variante des Kuss-Motivs: *Kuss am Strand bei Mondschein* von 1914 hat er das Geschehen auch an einen Strand gelegt. Die Kulisse, vor der sich das Paar getroffen hat, ist auch der Strand von Åsgårdstrand, aber welche Verschiedenartigkeit im Ausdruck gibt es hier - acht Jahre später. Er hat hier suggestive Farben verwendet und eine starre Abgrenzung von Horizontale und Vertikale gebildet - sogar Meer und Horizont sind durch eine dunkle Linie voneinander getrennt.

Munch hatte seinen Nervenzusammenbruch gut überstanden und war in seine Heimat zurückgekehrt. Die äußeren Umstände erscheinen viel besser, als sie es 1906/07 waren. Warum zeigt das Bild an, dass ein nervöser, angespannter Künstler es gemalt hat? Die Mondsäule, die Verschmelzung der beiden Menschen., die helle Sommernacht und die Haare der Frau, die sich um den Mann schlingen - die Interpretation des symbolträchtigen Bildes erinnert, trotz seines farbenfrohen Ausdruckes und malerischer Veränderungen, an seine Schaffenszeit in den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts.

Dieses Bild zeigt, dass seine Erinnerungen auch wieder den Schmerz der frühen Jahre hervorholen konnten.

## 7.2. Die Einsamen (Sommernacht ) (aus dem Reinhardt-Fries) 1906/07

**Tempera auf ungrundierter Leinwand, 89,5x159,5 cm Essen, Museum Folkwang (Abb. 11)**

In der Komposition hat sich, außer der Stellung des Mannes, der jetzt rechts hinter der Frau steht, nichts verändert. Ein Mann in einem dunklen Anzug und eine Frau in einem weißen Kleid, stehen mit dem Rücken zum Betrachter an einem Strand. Kleine Details fallen ins Auge. Der Mann steht mit beiden Füßen fest auf dem Boden, er ist nicht mehr bereit, einen Schritt auf die Frau zuzugehen. Seine Entschlossenheit zeigt sich in der Haltung des Kopfes und den beiden Händen, die er in den Taschen behält. Er scheint unabhängig von der Entscheidung der Frau zu sein, die regungslos steht, den linken Arm scheinbar erhoben, als wolle sie ihm etwas zeigen, was sie sieht. Ansonsten strahlt die weibliche Figur eine unheimliche Ruhe aus.

Munch erhielt von Max Reinhardt, dem Direktor des Deutschen Theaters Berlin 1906 den Auftrag einen Fries für die Berliner Kammerspiele zu malen. Er malte die Landschaft von Åsgårdstrand und unter anderem eine neue Version von *Die Einsamen*. Das Ufer wirkt breit und versperrt die Sicht in die Weite. Das Meer ist dunkel, aufgewühlt. Es zeigen sich dunkle Wolken am Horizont, aber die bedrohlichen großen Steine auf dem Strand aus den früheren Versionen sind nur noch in Pinselschwüngen angedeutet. Sie haben sich farblich dem Ton des Strandes angepasst. Insgesamt wirkt das Bild dadurch weniger streng. Munch hatte die Beziehungen mit Tulla Larsen und Eva Mudocci hinter sich gelassen und, wie es scheint, sich davon auch erholt. Vielleicht ist er auch nur der Betrachter, der sich im Hintergrund hält.

Das Bild wirkt, trotz der Starre der Figuren durch die wellenförmigen Pinselschwünge bewegt. Diese stellen auch eine Verbindung zwischen Mann und Frau her. Der unbedingte Eindruck, dass zwei Menschen hier vor der Entscheidung stehen, sich zu trennen, ist nicht mehr gegeben.

## Die Einsamen ca. 1935

### Öl auf Leinwand, 90,5x130 cm Munch-Museum, Oslo (Abb. 12)

Zwei Figuren, Mann und Frau, stehen, voneinander getrennt, an einem Strand. Vor ihnen liegt das Meer, auf das sie schauen. Beide wirken starr und unbeweglich, es treffen sich Horizontale und Vertikale, aber Farbe und Farbträger haben sich stark verändert. Es sind frische Farben. Munch zeigt Steine, die als Naturelemente, wie lebendige Wesen von ihm ins Bild gesetzt werden, sie haben Augen bekommen die beobachten. Es weht ein Wind und die See ist bewegt. Während der Himmel über der Frau ruhig wirkt, ist der Mann von stürmischen Winden umgeben. Es scheint sich etwas über ihm und damit mit ihm zu bewegen.

Das Thema der Trennung und damit die Beziehung zwischen den Geschlechtern hat Munch 1935 nochmals aufgegriffen. Barbara Nierhoff sieht den Grund in dem *Subjektivismus* in Munchs Kunst, nämlich den in den Erinnerungen an eigene Erfahrungen, die er in unglücklichen Beziehungen mit Frauen erleben musste.<sup>90</sup> Es sind die gleichen Elemente, die wir auch nach vierzig Jahren vorfinden. Ein lebhaftes Bild, das trotz des Themas keine schwere Stimmung aufkommen lässt. Hier ist Hoffnung auf einen guten Ausgang angebracht. Die Haltung des Mannes, der im Hintergrund wartet, zeigt eine Gelassenheit, die auf eine Wende zum Guten schließen lassen könnte.

"Mein Weg hat entlang einem Abgrund, einer bodenlosen Tiefe geführt. [...] Die Lebensangst hat mich begleitet, solange ich mich erinnern kann. Meine Kunst ist ein Selbstbekenntnis gewesen."<sup>91</sup>

Munch hat in seinem späteren Leben eine veränderte Einstellung zur Frau bekommen, und sie nicht mehr nur in seiner Erinnerung als eine 'Femme Fatale'. Er sieht sie jetzt als ein Wesen an, und diese Veränderungen in seiner Einstellung beeindrucken.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> vgl. Pahlke(Hg.): Munch revisited. Edvard Munch und die heutige Kunst, S. 42

<sup>91</sup> zit. nach Pahlke(Hg.): Munch revisited. Edvard Munch und die heutige Kunst, S. 43

<sup>92</sup> vgl. Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 299 ff.

## Die Einsamen 1891-1935

### Ein Vergleich

1891 ist die Zeit kurz nach der Trennung von Milly Thaulow. Er hat in diesem Jahr eine Version aus der Themenreihe *Der Kuss* gemalt, in dem er sich an den ersten Kuss in seinem Leben erinnert, den er mit ihr ausgetauscht hat. Gleichzeitig denkt er an eine Trennungssituation zwischen Mann und Frau, die sich einmal geliebt haben. Auch hier sind es eigene Gefühle, die sich in diesem Bild wiederfinden. Es kommen aber zusätzlich die Ansichten über Frauen in der Gesellschaft hinzu, die Ängste und Abwehrhaltungen verursachten. Danach zu beurteilen, kann man diesem Bild des *Verblühen und Vergehen der Liebe* eine subjektive Symbolkraft zusprechen.

Munch ist in diesen Jahren ein rastloser Mann. Er ist viel auf Reisen, es ist die Zeit der Kristiania-Bohème, und er ist wegen seiner Malweise und der Motivauswahl seiner Bilder vielen Anfeindungen ausgesetzt.

Die ins Positive gehende Andersartigkeit seiner Malweise Mitte des ersten Jahrzehntes des 20. Jahrhunderts überrascht umso mehr, da er wieder eine dramatische Trennung hinter sich bringen musste, die ihn noch dazu viele alte Freundschaften gekostet hatte. Dazu kamen gesundheitliche Probleme, die ihn zu einigen Aufenthalten in Sanatorien zwangen.

Das Bild, das er für den Reinhardt-Fries gemalt hatte, strahlt aber eine Ruhe aus, die man in seiner Biographie noch nicht finden kann. Die Entschlossenheit der männlichen Figur scheint aus seinem eigenen Gefühl zu stammen.

Im Alter von zweiundsiebzig Jahren erinnerte er sich 1935 wieder an das Thema. Die meisten seiner Motive aus den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts hat Munch immer wieder, auch noch nach Jahrzehnten gemalt. Meistens ließ er die Figurenanordnungen gleich und änderte nur formale und malerische Ansätze, die aber die Stimmung und den Inhalt des Bildes verändern konnten. Dieses Bild von 1935 lässt ebenfalls keine schwere Stimmung aufkommen. Er hatte seine Erinnerungen erneuert und auch gleichzeitig den Blick nach vorn gerichtet.

### 7.3. Arbeiter auf dem Heimweg 1913/15

#### Öl auf Leinwand, 201x227 cm, Oslo Munch-Museum (Abb. 13)

Die Perspektive des Gemäldes, die durch die Schräge im Bild noch verstärkt wird, und die dunklen Gestalten im Hintergrund tragen dazu bei, die Dynamik des Werks zu erhöhen. Unter den Arbeitern wird das Straßenpflaster sichtbar, ihre Körperkonturen sind nicht mehr begrenzt, und der linke Arbeiter scheint durchsichtig zu sein - man ahnt ein Skelett. Ähnlich wie in *Abend auf der Karl-Johan-Gate* laufen die Menschen in diesem Bild in einem noch stärker begrenzten Raum. Wir sehen auf der rechten Seite eine schräge hohe Mauer, die sich nach hinten stark verjüngt und die Straße immer enger werden lässt. Die vier Arbeiter, die direkt auf den Betrachter zukommen, gehen auf der Straße. Sie halten sich nicht an die Regeln, während der Strom ihrer Kollegen auf der rechten Seite den Bürgersteig benutzt, genau wie die Menschen, die in entgegengesetzter Richtung an den Häusern auf der linken Seite entlang laufen. Sie sind dem Aussehen nach keine Arbeiter, sondern Menschen in ihrem Alltag. Die beiden Schrägen laufen am hinteren Ende des Bildes zu einem Dreieck zusammen - hier ist vielleicht der Eingang zur Fabrik, wo die Masse sich zusammendrängen muss. Die Gesichter der vier Arbeiter in der Mitte des Bildes sind verschieden stark unkenntlich gemacht, bis auf den Mann in der Mitte. Der Vordere ist am Bildrand abgeschnitten, und es sieht aus, als habe der Betrachter nicht mehr viel Zeit, um auszuweichen. Er nimmt damit die Szenerie einer vorwärts schreitenden Menschenmasse nicht mehr aus der Distanz wahr, sondern wird ein Teil von ihr. Die Starre und die Bewegungslosigkeit seiner Figuren in den letzten 20 Jahren des 19. Jahrhunderts sind einer Dynamik in der Bewegung gewichen, so wie die Menschen des 20. Jahrhunderts in Bewegung geraten sind.

P. Hougen hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Phänomene einer Tiefenflucht und eine sich auf den Betrachter zustürzende Menschenmenge oder auch Gegenstände damit zu tun haben könnten, dass Munch sich sehr für den Film interessierte. Die Erfahrungen der Stummfilme mit den hektischen Bewegungen kann er in seine Bilder eingebracht haben.<sup>93</sup>

Nach seiner Rückkehr nach Norwegen erweiterte Munch seinen Themenkreis und widmete sich unter anderem der *äußeren Wirklichkeit*, den werktätigen Menschen zu, von denen er der Überzeugung war, dass ihnen die Zukunft gehöre. Gleichzeitig nimmt er das Thema

---

<sup>93</sup> vgl. Lampe / Chéroux(Hg.): Edvard Munch. Der moderne Blick, S. 87

der Unterdrückung wieder auf. In einem Brief an Eberhard Grisebach aus dem Jahre 1912 bestätigt Munch, dass eine Wandlung in seiner Malerei stattgefunden habe.

"Sie werden sehen, ich brauche mehr Farbe und weniger Petroleum. Es [sic] hat mir [sic] langweiligt [sic], daß [sic] ich diese nicht firnisieren [sic] konnte. Dann arbeite ich mehr auf Tiefe, Modellierung und werde auch mehr das Schattenproblem experimentieren. Durch diese verschiedene [sic] Experimente wird wohl was Grelles und Unruhiges einkommen [sic], aber ich glaube, es wird mich weiterbringen." <sup>94</sup>

Für Munch ist dieses Bild die Wiederkehr des alten Themas *Abend auf der Karl-Johan-Gate* von 1892. Nur diesmal, so behauptet es Uwe Schneede, ist es nicht seine Angst vor der Gesellschaft, die ihn treibt, sondern er möchte in einer sehr ähnlichen Komposition die Dynamik der Arbeiter der in seinen Augen der Arbeiterschaft feindlich gesinnten bürgerlichen Gesellschaft entgegensetzen, und er möchte zeigen, dass er sich mit ihnen identifiziert.

Nach seinem Zusammenbruch hatte er sein inneres Gleichgewicht gefunden. Er wirkte gestärkt und selbstbewusst. Munch spricht von der *geballten Faust*, mit der er bisher seine Kunst verteidigen und durchsetzen musste. Diese *geballte Faust* ist auch symbolisch in diesem Bild vorhanden. Er identifiziert sich hier mit ihnen im Kampf um Anerkennung und einen Platz innerhalb der Gesellschaft. Er als Künstler und als Mensch hatte diesen Platz über viele Jahre ebenfalls gesucht. <sup>95</sup>

Das Bild vermittelt zwar die Trostlosigkeit der täglichen Strapaze eines Arbeiters, aber es strahlt wiederum eine Dynamik aus, die den Betrachter spüren lässt, dass sie den Kampf um ihre Rechte nicht aufgeben werden.

## 7.4. Todeskampf 1915

### Öl auf Leinwand, 174x230cm, Oslo Munch-Museum (Abb. 14)

Die neue Fassung des Bildes *Am Sterbebett*, die er *Todeskampf* titulierte hat, wirkt entspannter. Es gibt keine extrem kontrastreiche Aufteilung mehr in eine helle und dunkle

---

<sup>94</sup> zit. nach Grisebach(Hg.): Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach, S. 28

<sup>95</sup> vgl. Schneede: Edvard Munch: Arbeiterbilder 1910-1930, S. 66

Hälfte. Die Farben sind beidseitig mutig, und sind dabei, über das Inhaltliche zu dominieren.

Kompositorisch ähnelt das Gemälde dem Bild *Am Sterbebett* aus dem Jahr 1895. Die Personen, die am Bett der sterbenden Person stehen, sind dieselben. Die Gesichter scheinen angestrahlt zu sein. Nach Monika Graen erreicht Munch dadurch eine *expressive* Steigerung der Farbe und damit gleichzeitig der *gehaltlichen Aussage*.<sup>96</sup>

Das Bett beherrscht nicht mehr das Bild, da das kontrastreiche Weiß des Lakens gewechselt hat. Sein Rotbraun spiegelt sich in den Flecken an den Wänden, im angedeuteten Schatten hinter den Trauernden und in den Gesichtern des Vaters und Laura. Trotzdem ist es das Bett, das auch hier den Betrachter mit in das Geschehen zieht. Durch die ungewöhnliche Perspektive, von einer erhöhten Stelle aus, lässt es ihn zu einem Teilnehmer im Kreis der Trauernden werden. Einmal mehr wird hier der Dialog, den Munch mit seinen Bildern und den Betrachtern führt, klar.

Malerisch könnten die Bilder aber kaum unterschiedlicher sein. Der starre und der ornamentale Charakter des früheren Bildes hat sich in eine expressionistische Malart verwandelt. Zu den Flecken an der Wand und auf dem Bettlaken äußert sich Munch: "In den grauen Räumen sah man oft Blutstropfen - leuchtend rote Flecken - frisches Blut - alt und verkrustet in Taschentüchern und auf alten Laken."<sup>97</sup>

Aus dem Farbkontrast weiß-grün ist in diesem Bild ein gemildertes grün-weiß geworden. Die Personen wirken kleiner und sind etwas vom Bett weggetreten. Der Vater steht nicht mehr so gebeugt. Dies scheint den Jahren geschuldet, die vergangen sind. Tante Karen ist weiterhin zu erkennen. Sie ist die Einzige, die er älter gezeichnet hat. Sie hält sich nicht mehr am Bettpfosten fest, sondern möchte der Sterbenden ein Glas reichen. Der Tisch mit der Karaffe ist, im Gegensatz zu dem Gemälde von 1895, deutlicher herausgestellt. Der Schatten hinter den Personen ist insofern noch vorhanden, dass die Farben stärker aufgetragen wurden. Er hat nicht mehr das Blau-violett, die Farbe der Trauer. Nur über Munch, der die Körperhaltung beibehalten hat, erhebt er sich dunkel. Über Laura läuft er aus und Inger steht allein, an die Wand gelehnt, frontal zum Betrachter. Das Blauviolett der Kleidung der Trauernden ist in ein Blaugrün übergegangen. Die Familie, die am Bett steht, ist

---

<sup>96</sup> vgl. Graen: Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch, S. 85

<sup>97</sup> zit. nach Guleng / Saue / Steihaug(Hg.): Edvard Munch - 1863-1944, S. 204

nicht mehr als eine kompakte Form wahrnehmbar. Die Tante ist abgegrenzt und wirkt noch mehr von der übrigen Familie abgesondert.

Das Bild von 1915 strahlt nicht mehr die unbedingte Trauer und Verzweiflung aus. Die Veränderungen der Farbe der Trauerkleider, der abgemilderte Schatten und vor allem die Farbgestaltung, die aggressiv, aber nicht mehr so kontrastreich ist - die ehemals weißen Gesichter haben sich der Farbe des Kissens angepasst - sind ein Hinweis, dass Munch dieses Erinnerungsbild mir einigem Abstand gesehen und gemalt hat.

Erinnerungsbilder, um die es sich auch hier handelt, hat Munch in bestimmten zeitlichen Abständen wiederholt. Dieses ist 1915 entstanden, in einem Jahr, da Munch kurz vor Beendigung der Aulagemälde stand. Er reiste innerhalb Norwegens und hatte außerdem in Kopenhagen eine Ausstellung. Weiteres ist aus seiner Biografie nicht zu entnehmen. Was sind also die Gründe, dass er sich dieses Themas wieder erinnert? Die Literatur hat die zweite Hälfte seines Künstlerlebens eindeutig als die *lebensbejahendere* bezeichnet, mit mehr Anteilnahme an seinen Mitmenschen.<sup>98</sup>

Er selbst gibt uns eine Antwort "[...] weil ich mit meiner früheren Periode Verbindungen anknüpfen wollte, um mich von einiger Flachheit in meiner Kunst zu befreien und durch Wiederaufnahme naturalistischer Studien mehr Tiefe zu erzielen."<sup>99</sup> Daraus kann man entnehmen, dass er frühere konfliktbeladene Themen erforschen und weiterentwickeln wollte.

Hugo Perls schreibt in seinen Erinnerungen an Edvard Munch, den er 1913 in Norwegen besuchte: "Seine literarische Zeit schien vorbei, er malte nicht mehr Eindrücke, die sich in seinem Innern aus 1000 gesehenen Dingen gebildet hatten. Doch beschäftigten ihn die alten Empfindungen der neunziger Jahre. Dabei halfen ihm die früher gemalten Bilder, und deshalb konnte er sich nicht von ihnen trennen. Neue dieser Art malte er nicht, doch kopierte er oft die alten.[...] Eine Version [...] entstammte nicht dem Auftrag eines Kunstfreundes, sondern allein dem Drang, das Motiv wiederaufzunehmen und zu sehen, was daraus wird. Es wurde dann ein expressionistisches Bild. Nach 30 Jahren hatte sich seine Art, das Gesehene innerlich zu verarbeiten, so geändert, daß[sic] außer dem Sujet keine Ähnlichkeit mit dem eher impressionistischen Bild der ersten Konzeption mehr bestand.[...]"<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> vgl. Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 311

<sup>99</sup> zit. nach Schneede: Edvard Munch: Das kranke Kind. Arbeit an der Erinnerung, S.61

<sup>100</sup> zit. nach Lampe / Chéroux(Hg.): Edvard Munch. Der moderne Blick, S. 190



## 8. Veränderungen

Nach den Interpretationen der Bilder der Früh- und der Spätphase und einigen Vergleichen dazu, soll jede Motivgruppe - *Der Kuss*, *Die Einsamen*, *Abend auf der Karl-Johan-Gate*, *Arbeiter auf dem Heimweg*, *Am Sterbebett*, *Todeskampf* - daraufhin untersucht werden, ob es eine Wende in seinem Künstlerleben gab und, wenn es sie gegeben hat, wann der Zeitpunkt dieser Wende eingetreten ist.

In der Motivgruppe *Der Kuss* wurden aus der Zeit von 1891-1897 fünf Bilder interpretiert. Die Erinnerungen, die diesem Thema zu Grunde lagen, betreffen, seinen literarischen Aufzeichnungen zufolge, seine Liebesbeziehung zu Milly Thaulow, und den ersten Kuss in seinem Leben, den er von ihr erhalten hatte.<sup>101</sup>

Munch lässt uns in dieser Bilderfolge den Betrachter spielen, der, je nach Empfindung des Künstlers näher oder weiter weg, bei Tag oder am Abend, das Paar angezogen, oder nackt, die Körper verschmolzen oder jeder für sich stehend, nur in einem Innenraum oder durch ein Fenster mit der Außenwelt verbunden, den einen kurzen Moment des Glückes zweier Menschen mit empfinden kann. Munch zeichnet eine Begegnung der Geschlechter, die aber einen subjektiven Hintergrund hat. Er probiert nach seinen Empfindungen Versionen aus, die von Melancholie bis zur Erotik reichen.

In der Zeit nach der Jahrhundertwende hat er Mann und Frau von ihren Zwängen, sich in einem Raum zu bewegen, befreit und hat sie in die Natur - an den Strand - gestellt. Das Gemälde von 1906/07 vermittelt dem Betrachter Ruhe, und die Angstgedanken Munchs, dass nach dem Moment der Vereinigung von Mann und Frau der Gedanke der Trennung bei der Frau schon vorhanden ist, kommen hier nicht auf. Acht Jahre später verwendet er die gleiche Kulisse für das Motiv, das aber durch die suggestive Farbgebung und die symbolträchtigen Motive den Eindruck eines Rückfalles erwecken.

Insgesamt kann man den verschiedenen Versionen des Kuss-Motivs unterstellen, dass sie, jede für sich eine andere Geschichte erzählen wollen. Ihnen gemeinsam sind die persönlichen Empfindungen Munchs und seine Einstellungen zu der Geschlechterfrage, die er in dieses Motiv mit einbringt.

Die obigen Aussagen können teilweise auch auf die Motivgruppe *Die Einsamen* zutreffen, deren jeweils erstes Bild im gleichen Jahr 1891 gemalt wurde.

---

<sup>101</sup> vgl. Guleng / Sauge / Steihaug(Hg.): Edvard Munch - 1863-1944, S. 300

Hier sind es seine subjektiven Trennungsängste und Abhängigkeitsgefühle der Frau gegenüber, die verarbeitet wurden. Um eine bessere Einordnung vornehmen zu können, wurde in Anlehnung an den *Kuss* ein weiteres Bild dieses Motivs aus dem gleichen Zeitraum 1906/07 zum Vergleich interpretiert. Munch hatte im *Reinhardt-Fries* mehrere Themen des *Lebensfrieses* verarbeitet, und seine Malweise deckt sich, meiner Meinung nach, nicht mit seiner Biographie. Hier zeigt Munch Selbstbewusstsein. Er scheint nach der Trennung von Tulla Larssen einen Neuanfang zu wagen und nach vorne zu schauen. Die Wiederholung von 1935 diente nur einer Erinnerung, ohne seelische Schmerzen zu hinterlassen.

Das Motiv der Angst verarbeitete er schon vor seinem bekannten Bild *Schrei in Abend auf der Karl-Johan-Gate* von 1892. Es ist die Angst der *starren* Gesellschaft in einer Zeit des Wandels, und es sind seine Ängste, als Künstler, vor der Bourgeoisie. Zusätzlich verbunden sind diese Ängste mit einem persönlichen Angstgefühl, das Treffen mit einer Frau zu versäumen. Dies ist eines seiner stark symbolbehafteten Bilder, die er in dieser Zeit gemalt hat, und es fließen in diesem Bild der Angst viele Aspekte der Kristiania-Bohème mit ein.

Im Motiv des *Arbeiter auf dem Heimweg* von 1913/15 nimmt Munch das Angstgefühl einer Masse wieder auf. Im Vergleich zu 1892 ist es eine dynamische Masse von Arbeitern, die auf den Betrachter zuläuft und ihr Recht auf Anerkennung in der Gesellschaft einfordert. Munch kann sich mit ihnen identifizieren, dadurch, dass er lange Jahre um Anerkennung ringen musste. Er hat hier den Themenkreis geändert. Munch hatte sich in Norwegen zurückgezogen und seine unmittelbare Umwelt mit dem Interesse eines Malers verfolgt, was sich auch in den Motiven seiner Bilder niederschlägt. Die Dynamik in den Figuren dieses Bildes kann ein Hinweis sein, dass er die Technik der Stummfilme studiert hatte und sie in seinen Bildern verarbeitete. Die Monumentalität dieses Bildes entspricht seiner damaligen Art, wie es die Arbeiten an den Aulabildern beweisen.

Als abschließende Beurteilung kann man sagen, dass ihn das Phänomen der Masse nicht verlassen hat. Es hat nur einen anderen Aspekt erhalten, nämlich den, dass er an den Problemen von Gesellschaftsgruppen Anteil nimmt, von denen er glaubt, dass sie benachteiligt werden.

Munch interessierte sich für die Entwicklung Norwegens, das erst seit 1905 wieder unabhängig geworden war. Es ist auch bekannt, dass er nicht nur abgeschirmt auf seinen Gütern lebte. Er hatte Zeitungen, Magazine abonniert, ging in Kinos, um sich in Wochenschauen über Geschehnisse zu informieren.

Angst vor Krankheit und Tod haben ihn aus schon erwähnten Gründen seit seiner Kindheit verfolgt. Die Bilder, die er zu diesen Themen gemalt hat, sind zuerst Erinnerungsbilder gewesen, in denen er die Trauer und das Leid in der Familie verarbeiten musste.

Der Vergleich *Das Sterbebett* von 1895 und *Todeskampf* von 1915 zeigt, dass die Jahre dazwischen die Verzweiflung und die Trauer mildern konnten. Die dunklen Farben der Melancholie sind in dem Bild *Todeskampf* abgeschwächt. Farben können den Inhalt eines Bildes bei Munch verändern, während die Personen dieselben bleiben können. Die Wiederholungen, die ein Markenzeichen von ihm sind, sind für seine Entwicklung gut. Aber der Abstand vom eigentlichen Geschehen ist in dieser Wiederholung zu erkennen.

Bis in etwa 1900 sind die Themen der Liebe, Angst und Tod besetzt mit seinen seelischen Empfindungen, die in der Mitte des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts aber eine Beruhigung erfahren, ausgedrückt durch eine geänderte Malweise und Farbgestaltung, die eine gewisse Harmonie und Ruhe ausstrahlen. Die *Arbeiter auf dem Heimweg* und *Todeskampf* lassen vermuten, dass es eine Zeit der Beruhigung gewesen sein muss, sei es, dass er sich anderen Themen zuwandte oder aber die Zeichen der Trauer über einen verstorbenen Angehörigen sich abmilderten. Nur das Bild *Kuss am Strand bei Mondschein* von 1914 bildet eine Ausnahme. Hier sind die symbolträchtigen Haare, die Mondsäule in das Thema wieder mit eingearbeitet.

## 9. Zusammenfassung und Fazit

Generell kann man feststellen, dass es in Munchs Leben zwei künstlerische Schaffenshälften gab.

Man findet zu seinem Frühwerk Veränderungen in der stilistischen Malweise und auch in der Motivauswahl. Um nur eine kleine Auswahl aufzuzeigen, sind dies die zahlreichen Selbstportraits in den Jahren nach der Rückkehr nach Norwegen, die einen selbstbewussten Menschen, der sein inneres Gleichgewicht gefunden hatte, zeigen, ohne Angst vor dem Alter. Es sind dies zudem Landschaftsbilder seiner norwegischen Heimat, Bilder aus der Arbeitswelt und sein Interesse an der Geschichte Norwegens - in Form der Aulabilder - ebenso Akt- und Monumentalmalerei.

Neben der Malerei beschäftigte er sich mit filmischen Experimenten, wie Selbstaufnahmen und Photographien. Was sich nicht verändert hatte, waren die Wiederholungen seiner Motive, die der Liebe, der Angst vor Krankheit und Tod, die aber keine quälenden Erinnerungen mehr zurückließen. Gründe, für ihn wichtige Bilder immer wieder neu zu malen, basieren auch auf Verkäufe an Museen oder Privatpersonen. Für ihn bedeutende Gemälde bezeichnete er gerne als seine *Kinder*, die er um sich haben wollte, und seine Bestand daher immer wieder komplettieren musste.<sup>102</sup>

Seine Malweise hatte sich verändert. Das Motiv wird zum Anlass der Malerei.

Die oft gestellte Frage, ob Munch ein Frauenfeind gewesen ist, werden in vielen Publikationen gestellt. Man kann ihn nicht generell als einen Feind der Frau bezeichnen. Seine Beziehungen zu ihnen waren widersprüchlich und aus seiner jeweiligen Sichtweise zu sehen und zu verstehen. Persönliche Erfahrungen mit Frauen, und die veränderte gesellschaftliche Stellung der Frau hatten in seinen Werken, besonders denen des *Lebensfrieses*, Auswirkungen gezeigt, aber sein späteres Bild von der Frau hatte sich stark gewandelt. Das Rollenbild der Frau in den Bildern *Madonna und Der Tag danach*, die bei dem damaligen Bürgertum auf große Ablehnung gestoßen waren, wurde durch die spätere Akzeptanz verändert, und er hat letztendlich zu einer *Befreiung* der Frau beigetragen.

Welche Wirkungen haben die Außen- und Innenwelten auf seine Kunst - hat sich seine Kunst und seine Welt verändert?

So lautete die Frage, die ich zu meiner Arbeit über die Welt des Edvard Munch gestellt habe.

Generell kann man behaupten, dass sich seine Außen- und Innenwelten auf ihn als Künstler ausgewirkt haben, und als sich diese Welten verschoben, hat sich auch seine Kunst in eine andere Richtung bewegt. Bei meinen Recherchen über das Leben und das Wirken von Edvard Munch habe ich verschiedene Ansichten über eine Wende im Leben und in seinen Werken gefunden. Die Veränderungen in seiner Kunst liegen für mich in der Zeit um die Jahrhundertwende. Hier hat er angefangen, seine Erlebnisse mit Tulla Larssen zu verarbeiten, außerdem hatte er zwischen 1900 und 1903 seinen Lebensfries beendet und war dabei, sich anderen Aufgaben zuzuwenden. Es war eine schrittweise Entwicklung, die zunächst auf seine Kunst beschränkt blieb. Zusammen mit seiner Heilung und seiner Rückkehr nach

---

<sup>102</sup> vgl. Pahlke: Munch revisited. Edvard Munch und die heutige Kunst, S. 55

Norwegen kann man davon ausgehen, dass die Veränderung in seinem Leben auch einen Abschluss fand.

Munch war aus heutiger Sicht seiner Zeit weit voraus. Er war ein moderner Maler, der sich für die Themen seiner Zeit interessierte, und er hat mit seiner Kunst auch anderen Menschen geholfen, private Gefühle, die verdrängt und nicht öffentlich diskutiert wurden, zu erkennen - damals und heute.

Von Bourdieu stammen die Äußerungen aus einer Vorlesung am Collège de France in Paris von 1998-2000 über *Manet. Eine symbolische Revolution*, dass Grenzüberschreitungen ein vorheriges Einteilen der Menschen auf Wirkungen zeitgenössischer Wahrnehmung bedingen.<sup>103</sup>

Daher ist Munchs Festhalten an seiner Malerei mit Mut, Eigensinn und Überzeugung zu bezeichnen, denn das Selbstbewusstsein und die Selbstsicherheit sind ihm nie in seinen anfänglichen Misserfolgen abhanden gekommen.

## 10. Schlussbemerkung

Heute hat sich die Rezeption auf Munchs Werke gewandelt. Seine Art, symbolistisch den Finger auf Wunden zu legen oder Missstände anzuprangern, ist aus heutiger Sicht nicht ungewöhnlich. Zu der Akzeptanz solcher Werke bedarf es eines zeitlichen Abstandes, aber vielleicht trägt die *Vorarbeit*, die Munch leistete, dazu bei, diesen Abstand zu verringern oder sogar aufzuheben

J.P. Hodin schreibt 1948 über Edvard Munch: "[...] Daß [sic] Munch ein Deuter der modernen Seele wurde und deren Wunden bloßlegte, daß [sic] er der gegenwärtigen Menschheit den Spiegel vorhielt, in dem sie sich, wenn auch erst nach langen Jahren des Widerstandes, erkannte, und daß [sic] er dies alles nicht auf Umwegen über alte Symbole und verbrauchte künstlerische Formwerte tat, sondern mit ganz persönlichen Ausdrucksmitteln, indem er das Ewige völlig neuartig im Gegenwärtigen darstellte - das erst macht ihn zum genialen Künstler."<sup>104</sup>

Dem möchte ich mich anschließen.

---

<sup>103</sup> vgl. Riechelmann: Die Gewalt des Malers, S. 52

<sup>104</sup> zit. nach Arnold: Edvard Munch, S. 152

## Literaturverzeichnis

Aries, Philippe / Duby, Georges (Hg): Geschichte des privaten Lebens. Band 4. Augsburg 2000.

Arnold, Matthias: Edvard Munch. 10. Auflage. Reinbek/Hamburg 1986.

Ausstellungskatalog: Edvard Munch 1863-1944. Essen, Museum Folkwang/  
Zürich, Kunsthaus 1987/88.

Bischoff, Ulrich: Edvard Munch - 1863-1944. Bilder vom Leben und Tod. Köln 2011.

Bock, Henning / Busch, Günter (Hg.): Edvard Munch. Probleme - Forschungen - Thesen. München 1973.

Carlsson, Anni: Edvard Munch - Leben und Werk. Stuttgart/Zürich 1989.

Graen, Monika: Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch. Frankfurt am Main 1985.

Grisebach, Lothar (Hg): Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach. Hamburg, 1962.

Guleng, Mai Britt / Sauge, Brigitte / Steihaug, Jon-Ove (Hg.): Edvard Munch 1863-1944. Berlin 2013.

Lampe, Angelika / Chéroux, Clement (Hg.): Edvard Munch. Der moderne Blick. Ostfildern 2012.

Nipperdey, Thomas: Wie das Bürgertum die Moderne fand. Stuttgart 2007.

Pahlke, Rosemarie E (Hg.): Munch revisited. Edvard Munch und die heutige Kunst. Bielefeld 2005.

Schneede, Uwe M.: Edvard Munch: Arbeiterbilder 1910-1930. Hamburg 1978.

Schneede, Uwe M.: Edvard Munch: Das kranke Kind. Arbeit an der Erinnerung. Frankfurt am Main 1984.

Selz, Jean: Edvard Munch. Bindlach 1993.

Stang, Ragna: Edvard Munch - Der Mensch und der Künstler. Königstein/Ts. 1979.

Svenaesus, Gösta: Edvard Munch - Im männlichen Gehirn II. Lund 1973.

Weisner, Ulrich (Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod. 2. Auflage. Bielefeld 1980.

Henkel, Anna-Lena: Die Melancholie im Werk Edvard Munchs. URL: <http://www.grin.com/de/e-book/53592/die-melancholie-im-werk-edv>, abgerufen am 19. Apr. 2015.

Moréas, Jean: 1886 Jean Moréas: Le Symbolisme. URL: [www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886\\_moreas.html#text](http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_moreas.html#text), abgerufen am 13. Feb. 2016.

Riechelmann, Cord: Die Gewalt des Malers. In: FAS, Nr. 51 vom 20. Dez. 2015, S. 52.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 01:

Kuss am Fenster 1891, Munch-Museum, Oslo, 72x64,5 cm  
Lampe / Chéroux(Hg.): Edvard Munch. Der moderne Blick, S. 24

Abb. 03:

Der Kuss 1892, Nationalgalerie Oslo, 73x92 cm  
Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 48

Abb. 05:

Der Kuss 1897, Munch-Museum Oslo, 99x81 cm, Lampe / Chéroux(Hg.): Edvard Munch. Der moderne Blick, S. 36

Abb. 07:

Abend auf der Karl-Johan-Gate 1892, Rasmus Meyer, Bergen, 84,5x121 cm  
Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 67

Abb. 09:

Kuss am Strand 1906/07, Neue Nationalgalerie Berlin, 90x155 cm  
Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 211

Abb. 11:

Die Einsamen 1906/07, Museum Folkwang Essen, 89,5x159,5 cm  
Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 213

Abb. 02:

Der Kuss 1892, Privatbesitz, 72x59 cm  
Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 71

Abb. 04:

Der Kuss 1895, Nationalgalerie Oslo, 345x274 mm  
Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 269

Abb. 06:

Die Einsamen 1891 (1901)  
Svenaesus: Im männlichen Gehirn II, S. 67

Abb. 08:

Am Sterbebett 1895, Rasmus Meyer, Bergen, 90x120,5 cm  
Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod, S. 110

Abb. 10:

Kuss am Strand bei Mondschein 1914, Munch-Museum Oslo, 77x100 cm  
Lampe / Chéroux(Hg.): Edvard Munch. Der moderne Blick, S. 37

Abb. 12:

Die Einsamen 1935, Munch-Museum Oslo, 90,5x130 cm  
Lampe / Chéroux(Hg.): Edvard Munch. Der moderne Blick, S. 39

Abb. 13:

Arbeiter auf dem Heimweg 1913/15,  
Munch-Museum Oslo, 201x227 cm  
Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod,  
S. 263

Abb. 14:

Todeskampf 1915, Munch-Museum Oslo,  
174x230 cm  
Weisner(Hg.): Munch: Liebe, Angst, Tod,  
S. 273



## **Biographie**

### **1863**

12. Dezember: Edvard Munch wird als Sohn des Militärarztes Christian Munch und dessen Frau Laura ) im norwegischen Loten geboren. Geschwister :Sophie(1862-1877), Laura(1867-1926), Inger(1868-1952), Andreas(1865-1895).

### **1868**

Seine Mutter stirbt an Tuberkulose. Deren Schwester Karen übernimmt zusammen mit dem Vater die Erziehung der Kinder.

### **1877**

Sophie, die Älteste der fünf Geschwister, stirbt ebenfalls an Tuberkulose.

### **1881**

Nach einer kurzen Zeit des Ingenieurstudiums gemäß dem Willen seines Vaters bricht Munch die technische Ausbildung ab und beginnt seine künstlerische Ausbildung an der Zeichenschule in Kristiania (heute: Oslo) unter dem Bildhauer Julius Middelthun.

### **1882**

Er mietet zusammen mit sechs anderen Künstlern ein Atelier, um dort seine künstlerischen Studien fortzusetzen. Sie werden von dem naturalistischen Maler Christian Krogh unterstützt. Die Bilder dieser Zeit sind trotz der Nähe zur Akademie an der Freilichtmalerei des Impressionismus orientiert.

### **ab 1884**

Munch schließt sich dem Kreis der "Kristiania-Bohème" an, einer Gruppe von Künstlern, Schriftstellern und Studenten, die sich gegen die bürgerliche Gesellschaft und ihre Moral auflehnt und u.a. soziale Gleichheit und sexuelle Freiheit propagiert. Dort macht er Bekanntschaft mit dem anarchistischen Schriftsteller Hans Jaeger.

### **ab 1885**

Wiederholte Aufenthalte und Zeichenunterricht in Paris.

Lernt die verheiratete Milly Thaulow kennen, mit der er eine bis 1889 dauernde heimliche und unglückliche Liebesbeziehung hat.

Diese Frau taucht als *Frau Heiberg* in seinen literarischen Notizen auf und ist in einigen seiner Bilder verewigt.

## 1886

Erste Kompositionen der Gemälde *Das kranke Kind*, *Pubertät* und *Der Tag danach*. *Das kranke Kind* wird auf der Herbstausstellung gezeigt und ruft einen Sturm der Entrüstung in der Presse und bei den naturalistischen Künstlern hervor.

## 1889

Erste Einzelausstellung in Kristiania mit 110 Gemälden. Ein zweites Staatsstipendium ermöglicht ihm einen weiteren Aufenthalt in Paris mit Unterricht bei Léon Bonnat. Im November stirbt sein Vater. Munch verfällt in Depressionen. Umzug nach St. Cloud. Er beginnt ein Tagebuch zu führen.

## 1890

Erneuter Aufenthalt in Frankreich mit einem dritten Staatsstipendium. Er verfasst sein Manifest von St. Cloud, in dem er seine Abkehr vom Naturalismus ausdrückt.

## 1891

Im Herbst Aufenthalte in Kopenhagen, Paris, und Nizza dank eines weiteren Stipendiums.

## 1892

Im November hat er auf Einladung des Vereins Berliner Künstler eine Ausstellung. Seine Bilder rufen eine große Kontroverse unter Kritikern und Künstlern hervor und führen später zur Gründung der *Berliner Secession*. Die Ausstellung wird nach nur einer Woche wieder geschlossen, geht aber kurz darauf nach Düsseldorf und Köln und wieder nach Berlin.

## 1893

Munch zieht nach Berlin. Kontakt zu einem literarischen Kreis um August Strindberg, Dagny Juel, Stanislaw Przybyszewski, Holger Drachmann und Richard Dehmel. Er stellt die Gemäldeserie *Ein Menschenleben* aus, die Werke wie *Schrei*, *Vampir*, *Der Sturm*, *Madonna* und *Die Stimme* umfasst. Beginn der Arbeit am *Lebensfries*.

## 1894

Es erscheint eine erste, seinem Werk gewidmete Publikation: *Das Werk des Edvard Munch*, mit Beiträgen von Stanislaw Przybyszewski, Julius Meier-Graefe, Willy Pastor und Franz Servaes. Erste Graphiken entstehen.

## 1895

Herausgabe einer ersten Mappe mit acht Lithographien durch Julius Meier- Graefe. Munch's Bruder Andreas stirbt an einer Lungenentzündung. Aufenthalte in Amsterdam, Paris .

## 1896

Munch zieht nach Paris um. Hier entstehen erste Farblithographien und Holzschnitte. Er verkehrt unter anderem mit Strindberg, Meier-Graefe, Obstfelder, Mallarmé. Er fertigt Lithographien von seinen Motiven *Das kranke Kind* und *Am Totenbett* an.

## 1897

Teilnahme an der Ausstellung *Salon des Indépendants* in Paris. Kauf eines kleinen Hauses in Åsgårdstrand- einem Seebad, in dem er viele Jahre die Sommermonate verbringt. Im Herbst Ausstellung in Kristiania.

## 1898

Im Frühjahr Aufenthalte in Kopenhagen, Berlin, anschließend Paris Munch begegnet Tulla Larsen(1869-1942), mit der er eine turbulente Liebesbeziehung eingeht. Im Dezember Ausstellung in Dresden.

## 1899

Aufenthalte in Paris, Nizza, Florenz und Rom mit Tulla Larsen. Sommer und Winter in Åsgårdstrand, danach Einweisung in das Sanatorium von Kornhaug.

## 1900

Reisen nach Berlin, Dresden, Nizza und Italien mit Tulla Larsen. erneuter Aufenthalt in einem Schweizer Sanatorium.

## 1901

Bekanntschaft mit dem Lübecker Augenarzt Dr. Max Linde, der sein bedeutendster Sammler wird und dem Munch viele Aufträge zu verdanken hat. Beide verbindet eine lebenslange Freundschaft .

## 1902

Ausstellung der 22 Gemälde des *Lebensfrieses* in der *Berliner Secession* unter dem Titel *Aus dem modernen Seelenleben*. In seinen Werken behandelt Munch die *Weltangst*, die er in symbolischen Darstellungen anhand der menschlichen Grunderfahrungen Eifersucht, Einsamkeit, Liebe und Tod wiedergibt. Im September Bruch der Beziehung mit Tulla Larsen , der damit endet, dass er durch einen Pistolenschuss Fingerglied verliert. Er lernt Eva Mudocci kennen. Bekanntschaft mit Gustav Schiefler(1859-1935), der sein gesamtes druckgraphisches Werk katalogisiert.

## 1904

Winter in Paris. Aufenthalt in Lübeck, Weimar. Er lernt den Mäzen Harry Graf Kessler kennen. Er wird Mitglied im Verein der Berliner Secession .Wichtige Ausstellungen in Kopenhagen und Kristiania. Bruno Cassirer und die Galerie Commeter in Hamburg erhalten die alleinige Verkaufsrechte für seine Graphiken und Gemälde in Deutschland.

## 1905

Aufenthalt in Berlin. Nach der Auflösung der Union zwischen Norwegen und Schweden Rückkehr nach Norwegen. Nach einer Schlägerei mit einem Malerkollegen verlässt er Norwegen in Richtung Kopenhagen und Deutschland.

## 1906/07

Er entwirft Dekorationen für Max Reinhardts Kammerspielhaus in Berlin. Ausstellungen in verschiedenen europäischen Städten. Arbeiten am *Reinhardt- Fries* für das Foyer der Berliner Kammerspiele. Im Herbst 1907 Aufenthalt in Warnemünde. Munch beschäftigt sich mit der Photographie.

## 1908

Aufenthalte in Berlin, Paris und Warnemünde. Erste Arbeit an Werken, die sich mit der Welt der Arbeit beschäftigen. Im Herbst weist er sich wegen eines Nervenzusammenbruchs selbst in die Kopenhagener Nervenkllinik von Dr. Jacobson ein, wo er bis zum Mai des folgenden Jahres bleibt. Wegen seiner Verdienste um die Kunst Ernennung zum Ritter des norwegischen St.-Olav-Ordens.

## **1909**

Fertigstellung der *Alpha und Omega*-Serie. Rückkehr nach Norwegen. Ausstellungen in Bergen und Kristiania. Er mietet ein Haus in Kragerø, wo er sich ein Freiluftatelier einrichtet. Teilnahme am Wettbewerb zur Ausstattung des neuen Festsaals der Universität in Kristiania. Munch wird ehrenamtliches Mitglied der Månes Kunstvereinigung in Prag.

## **1910**

Kauf eines Anwesens in Hvitsen am Oslofjord. Er gewinnt den Aulawettbewerb und arbeitet an weiteren Großprojekten wie zum Beispiel an den Themen Arbeiter und Arbeiter im Schnee.

## **1912**

Munch erhält mit 32 Gemälden als einziger lebender Künstler neben Pablo Picasso einen Ehrensaal in der Sonderbund-Ausstellung in Köln. Erste Ausstellungen in den USA.

## **1913/14**

Aufenthalte in Deutschland, Frankreich England, Schweden, als eine Rückkehr an die alten Wirkungsstätten.

## **1916**

Fertigstellung der Wandbilder für die Aula der Universität Oslo und Einweihung. Er zieht sich auf seinen Hof Ekely bei Oslo zurück.

## **1918**

Veröffentlicht die Broschüre *Der Lebensfries*.

## **1919-1929**

Diverse Reise zu Ausstellungen in Europa. Ausgestaltung des Speisesaals der Schokoladenfabrik Freia mit einem Fries. Entwürfe zur Ausgestaltung des Rathauses von Oslo, die nicht realisiert werden. Munch wird zuerst Mitglied, später Ehrenmitglied der Bayerischen Akademie der bildenden Künste.

## **1930**

Munch leidet an einer Augenkrankheit, die ihn für mehrere Jahre arbeitsunfähig macht.

### **1931**

Tod seiner Tante Karen, mit der er ein herzliches Verhältnis hatte.

### **1933**

Erhält das Großkreuz des St. Olav-Ordens. Munch- Biographien von Jens Thiis und Pola Gauguin erscheinen.

### **1936**

Erste Einzelausstellung in London.

### **1937**

Die Nationalsozialisten diffamieren Munch' s Arbeiten als *entartete Kunst* und beschlagnahmen 82 seiner Werke aus deutschen Sammlungen.

### **1938**

Wiederauftreten der Augenkrankheit.

### **1940**

Deutsche Truppen marschieren in Norwegen ein. Munch lebt isoliert in Ekely und verweigert den Kontakt mit den Nazis. Arbeit an den letzten Selbstporträts.

### **1942**

Vier seiner Arbeiten werden auf der Ausstellung *Kunst und Unkunst* gezeigt, die von norwegischen Anhängern des Nationalsozialismus in der Nationalgalerie Oslo veranstaltet wird.

### **1944**

23. Januar: Edvard Munch stirbt auf Ekely. Seinen Nachlass vermacht er der Stadt Oslo. Er besteht aus ca.1100 Gemälden, 18000 Drucken, 4500 Photographien und Aquarellen, 6 Skulpturen, Manuskripten und seiner Bibliothek.

### **1963**

Zu seinem 100. Geburtstag wird des Munch-Museums in Oslo eingeweiht.