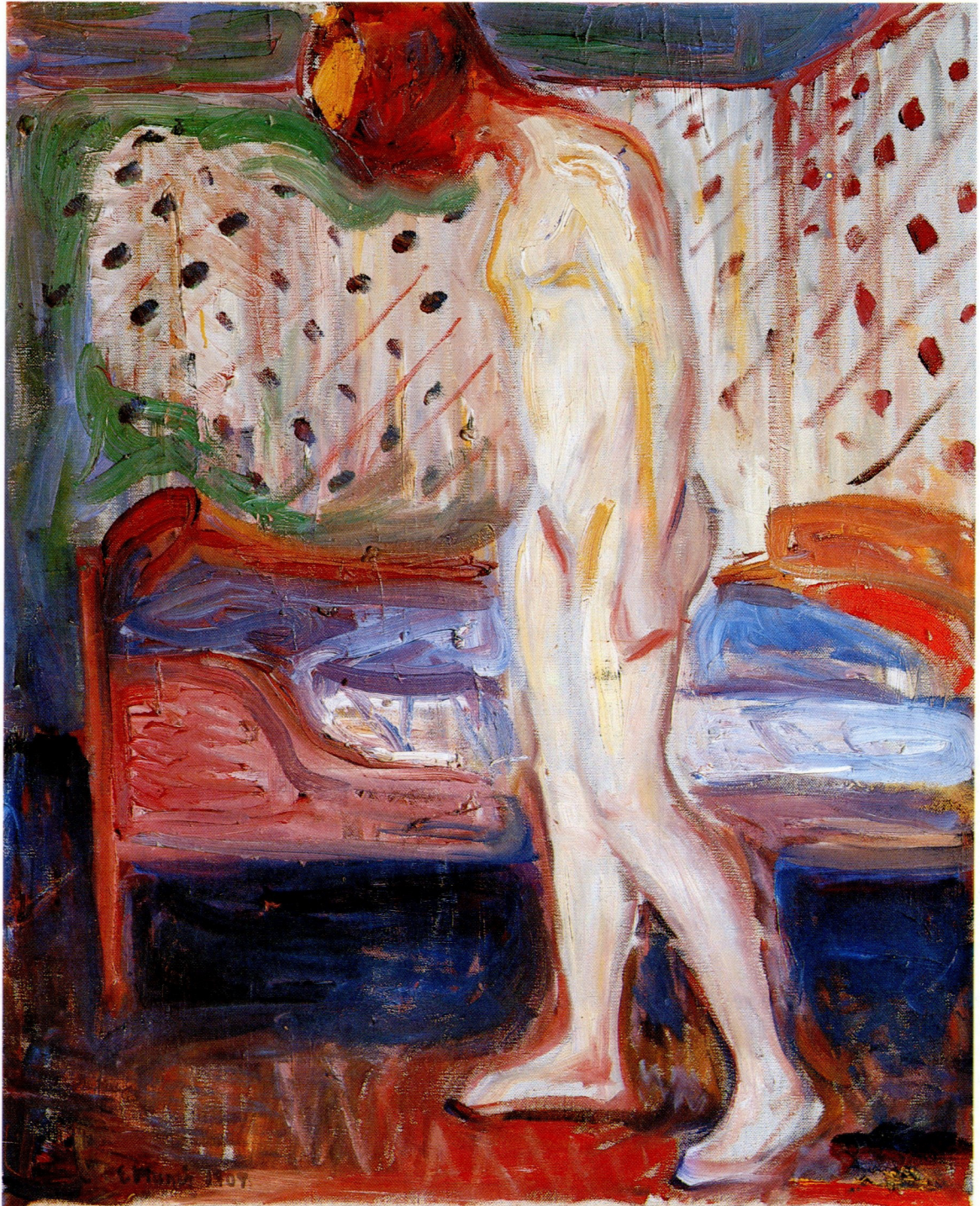


Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

September 1986



Edvard Munch
Das weinende Mädchen, 1909
Öl auf Leinwand, 89 x 72 cm
Inv.-Nr. 1105 LM 64-61

Wahrscheinlich im Jahre 1906 fotografierte Edvard Munch ein Arrangement, das er selbst inszeniert hatte: in der Ecke eines mit einer in Rauten gegliederten Blumentapete dekorierten Zimmers steht ein zerwühltes Bett, davor ein weiblicher Akt mit geneigtem Kopf in leichter Schrittstellung (Abb. 1). Die Szene wirkt nicht nur gestellt – was sie ja ist –, sondern steif, ein gewisser „akademischer Muff“ umweht sie. Aus dieser Fotografie entwickelte Munch die Komposition von sechs Gemälden und drei Lithographien; zudem taucht die Figur der Frau in Entwurfsskizzen zu den Wandgemälden für die Aula der Universität in Oslo auf, an denen der Maler zwischen 1909 und 1916 arbeitete. 1913 entsteht eine Bronzeplastik „Das Weib“, in der Munch das Motiv verwendet; 1930 findet die Figur ihr männliches „Pendant“ in einem Holzschnitt, der den Anatom „Professor Schreiner mit gesenktem Haupt“ darstellt.

Daß Munch ein Motiv fast zweieinhalb Jahrzehnte lang immer wieder aufgriff, ist für sein Werk nicht ungewöhnlich: die verschiedenen Fassungen von „Eifersucht“ zum Beispiel sind in einem Zeitraum zwischen 1895 und 1930 entstanden. Fast alle zentralen Themen seiner Malerei behandelt Munch in zahlreichen Varianten. Doch scheint auf den ersten Blick der Unterschied zwischen den Fassungen solch großer, übergreifender Themenkomplexe wie „Geschrei“, „Kuß“, „Melancholie“, „Der Tod im Krankenzimmer“, „Die Frau in drei Stadien“ oder „Madonna“ einerseits und den Bildern des Motivbereichs „Frau mit gesenktem Haupt (Modell vor dem Bett)“ andererseits darin zu bestehen, daß der künstlerischen Verarbeitung existenzieller Ängste und Erschütterungen die schlichte Darstellung einer nackten Frau gegenübersteht. Geht es um mehr als um die Beschäftigung mit rein malerischen Problemen im traditionellen Genre des Aktes? Für den norwegischen Munch-Forscher Gösta Svenaeus scheint es daran keinen Zweifel zu geben, wenn er in seinem grundlegenden Buch „Das Universum der Melancholie“ anmerkt: „Das Thema mit der Frau vor dem Bett enthält allzu viele Komplikationen, um im Rahmen dieser Untersuchung aufgegriffen werden zu können.“ (Svenaeus, Edvard Munch. Das Universum der Melancholie, Lund 1968, S. 225)

Selbst für seine „psychologisch-ästhetische Studie über den Todesgedanken und die Lebensangst in Edvard Munchs Kunst“ (ebenda, S. 11) scheinen Svenaeus die vielfältigen Implikationen dieses Motivkreises zu komplex. Erst recht können an dieser Stelle natürlich nur einige Hinweise auf die psychologischen, biographischen und künstlerischen Hintergründe des Gemäldes gegeben werden, das sich seit 1964 im Westfälischen Landesmuseum befindet.

Die zugrundeliegende Idee für das Motiv der Frau, die



Abb. 1

sich vom Bett entfernt, scheint auf Munchs Beschäftigung mit Edgar Degas' Lithographie „Femme nue à la porte de sa chambre“ (um 1875) zurückzugehen. Ende des Jahres 1889 war Munch nach Saint Cloud bei Paris gezogen, und während dieses Frankreich-Aufenthalts, der bis 1892 währte, befaßte sich der Norweger unter anderem intensiv mit dem Werk Degas'. Der Einfluß der genannten Lithographie läßt sich in verschiedenen Bildern dieser Zeit, besonders auch in den Variationen zu „Nacht in Saint Cloud“ feststellen. Schon dort ist zu bemerken, wie Munch die mit „pädagogischer Klarheit“ definierte „ästhetische Geometrie“ (Svenaeus, a. a. O., S. 29) des Franzosen atmosphärisch „auflädt“ zu Visualisierungen von Bedrückung und Melancholie. Svenaeus schreibt dazu: „Die Verwandtschaft zwischen Degas und Munch ist offenbar. Sie sind beide geborene Zeichner, der Linie verschworen, Degas ihrer Schönheit und Munch ihrem Ausdruck.“ (Svenaeus, Edvard Munch. Im männlichen Gehirn, Lund 1973, S. 53)

Munch greift das Motiv erst Jahre später wieder auf, als er an der Folge von Gemälden arbeitet, die unter der Bezeichnung „Marats Tod“ zusammengefaßt sind. Möglicherweise war die erwähnte Fotografie als Studie zur Figur der Charlotte Corday gedacht; in den Fassungen dieses Themas ist dann jedoch die Frau dem Betrachter frontal zugewandt.

Schon die Bilder im engeren Umkreis des Komplexes „Marats Tod“ haben mit dem historischen Geschehen, der Ermordung des Jakobiners durch eine religiöse Fanatikerin im Jahre 1793, wenig zu tun. Munch scheint eher einen dramatischen Zwischenfall aus seinem eigenen Leben in diesen Bildern verarbeitet zu haben. Im Herbst 1902 war ihm bei einer Auseinandersetzung, die sein unglückliches Verhältnis mit der Kaufmannstochter Tulla Larsen beendete, ein Fingerglied der linken Hand abgeschossen worden. „Der Schuß von Åsgårdstrand“ hatte eine nachhaltige Wirkung auf die Psyche des ohnehin von Obsessionen geplagten Munch; er stellte sich in einem Gemälde von 1903 blutend auf einem Seziertisch dar – die Figur des ermordet auf dem Bett hingestreckten Marat geht auf dieses Selbstbildnis zurück.

Die erste Fassung der „Frau mit gesenktem Haupt“ von 1906 läßt noch unter dem Laken die Umrisse eines menschlichen Körpers ahnen. In den anderen Varianten ist dieses Detail eliminiert. Dennoch muß man Svenaeus recht geben, wenn er bemerkt: „Das Thema ‚Frau mit gesenktem Kopf‘ ist eng mit dem Thema ‚Marats Tod‘ verknüpft. Wenngleich man den Leichnam des Mannes nicht sieht, ist das Bett, von dem sie sich entfernt, ein Totenbett.“ (Svenaeus, Im männlichen Gehirn, S. 233)

Durchaus nicht im Widerspruch dazu steht Rolf Stenersens Äußerung, so habe Munch die Frau sich nach dem Liebesakt vom Bett entfernen sehen. „Aimer et Mourir“ („Lieben und Sterben“) – so der Titel einer Lithographie von Gavarni, deren Komposition Munch in seinem Gemälde „Des anderen Tages“ (1894/95) aufgriff – bedeutete für den Maler eine unauflösbare Einheit. In seiner Vorstellung war die Frau dem Mann eine tödliche Gefahr, die körperliche Vereinigung so etwas wie ein Mordversuch: „... das Lächeln des Weibes ist wie das Lächeln im Tode“, notierte Munch unter einer Liebesszene; und in einer Zeichnung stellte er den Liebesgott Amor als Gerippe, als Todesengel dar.

Eine von Munchs aufschlußreichsten Äußerungen zu diesem Thema überliefert sein Freund und Mäzen Rolf Stenersen: „Nach dem Beischlaf ist der Mann müde, aber die Frau will schwatzen. Der Mann wird aschfahl und bekommt leere Augen. Das Weib wird goldig rot.“ (Stenersen, Edvard Munch, Zürich 1949, S. 70) In diesem Wort klingt deutlich die Vorstellung der Frau als Vampir an, die Munch schon in den 90er Jahren beschäftigt – oder besser: bedrängt – hatte.

1893 entstand ein Gemälde, das eine Frau mit langen roten Haaren zeigt, die einen in ihrem Schoß zusammengesunkenen Mann umfaßt und ihre Lippen auf seinen Hals preßt. Ursprünglich gab Munch dem später

„Vampir“ genannten Bild den Titel „Liebe und Schmerz“ und kommentierte es später: „Vampir ist eigentlich das, was das Bild literarisch macht – in Wirklichkeit ist es nur eine Frau, die einen Mann auf den Nacken küßt.“ (zit. n. Svenaeus, Im männlichen Gehirn, S. 152) Mit der Schauer-Romantik in manchen etwa gleichzeitigen Romanen der Trivilliteratur hat Munchs „Blutsauger“ wenig zu tun. Eher steht seine Vampir-Vorstellung im Zusammenhang mit dem gerade in der Malerei des Symbolismus häufigen Thema der „femme fatale“, wenn auch bei Munch der Zug des äußerlich Frivolen fehlt. Seine Ängste waren von tödlichem Ernst und nicht etwa kokett zur Schau gestellte Neurosen. So ist das „Vampir“-Thema in den Bildern im Umkreis des „Weinenden Mädchens“ nicht durch Grusel-Effekte vergegenwärtigt, sondern vor allem durch die Wirkung der Farben. Munch kontrastiert das fahle, leichenblasse Inkarnat des Körpers dem blutigen Rot des Kopfes, der in seiner amorphen, die Gesichtszüge vollkommen verbergenden, pastosen Farbigkeit einerseits wie eine klaffende Wunde, andererseits wie „mit Blut vollgesogen“ wirkt. Gesteigert wird dieser Eindruck noch durch das Giftgrün der von der hinteren Bettkante über den linken Rand des Bildes bis zum Kopf sich schlängelnden Farbschlieren. Überdies wiederholt Munch das Rot des Kopfes in einem Teil des mit raschen Pinselstrichen gesetzten Tapetenmusters – wie Blutspritzer bedecken diese Flecken die Wand.

Der größere Teil der Fassungen von „Frau mit gesenktem Haupt“, nämlich vier Gemälde und zwei Lithographien, entstand in den Jahren 1906/07, also in unmittelbarem zeitlichen Zusammenhang mit „Marats Tod“. Im September 1908 erlitt der Maler in Dänemark einen Nervenzusammenbruch und blieb bis zum Frühjahr 1909 in einer Klinik in Kopenhagen. In diesem Jahr beteiligte er sich an dem Wettbewerb zur Dekoration der Osloer Universitäts-Aula. In den Skizzen für die Wandbilder griff Munch das Motiv der Frau mit gesenktem Haupt wieder auf. In einer großformatigen Zeichnung mit dem Titel „Mann und Frau gehen auf das Licht zu (Die Lebensquelle)“ (Abb. 2) ist der Bezug auf die vorangegangenen Bilder ganz deutlich. Zu einer anderen, weniger ausgeführten Zeichnung mit dem gleichen Titel bemerkt Svenaeus: „Auf einem der vielen Entwürfe tritt die Frau von der rechten Seite in das Bild hinein. Sie folgt dem Mann, der die Hand in einer Geste zur Sonne erhebt. (...) Durch ihre Haltung, ‚mit gesenktem Haupt‘ zeigt die Frau an, daß sie als Vertreterin der Vergangenheit in das Sonnenreich eintritt.“ (Svenaeus, Im männlichen Gehirn, S. 233) Aus der Perspektive dieser Entwürfe wird deutlich, daß die Verschattung, das „Zumalen“ des Gesichts in den früheren Bildern als Symbol für das „dunkle Wesen“ der Frau gedeutet werden kann, auch als Trauer und Scham. Der Titel

„Das weinende Mädchen“, der mit der oben dargelegten Interpretationsmöglichkeit, nämlich der Darstellung der Frau als Mörderin, als Vampir, im Widerspruch zu stehen scheint, gewinnt im Blick auf eine weitere inhaltliche Dimension des Bildes seine Berechtigung. Munch sah die Frau auch als Opfer der Triebe, die ihr den Mann scheinbar ausliefern. Neben dem bereits erwähnten „Drama von Åsgårdstrand“ spielt noch eine andere Begebenheit in Munchs Leben bei der Entstehung der Bilder „Frau mit gesenktem Haupt“ eine Rolle. Munch hatte Dagny Juel, die spätere Frau des polnischen Dichters Przybyszewski, in den Berliner Kreis um August Strindberg, der sich in der Weinstube „Zum Schwarzen Ferkel“ traf, eingeführt. Die lebenslustige Frau wirkte nicht nur künstlerisch anregend auf diesen Zirkel, sie provozierte auch Intrigen und Eifersuchtsepisoden, welche den Kreis spalteten und auseinandertrieben. 1901 wurde Munch durch die Nachricht erschüttert, daß Dagny in einem Hotel in Tiflis von einem Liebhaber im Bett erschossen worden sei. In verschiedenen Zeichnungen, die in der Anlage schon auf „Marats Tod“ verweisen, skizzierte Munch seine Vorstellung von der Bluttat. Der Maler hatte Dagny zu Lebzeiten nicht nur als Anlaß, sondern auch als Opfer der Werbungen und Eifersüchteleien begriffen. Sie war für ihn die Inkarnation der extrovertierten Bohème, deren Exhibitionismus auch radikale Selbstpreisgabe, Selbstentblößung beinhaltete. Dieses schutzlose Ausgeliefertsein – der Verachtung der Bourgeoisie, vor allem aber der Unbarmherzigkeit innerhalb der Künstlerkreise – empfand Munch an sich selbst ebenso stark wie an Dagny: das Selbstbildnis „Auf dem Operationstisch“ von 1903 ist motivisch den Zeichnungen zu Dagnys Tod so nah, daß man vermuten kann, Munch habe sein eigenes Schicksal mit dem der ermordeten Bohémienne identifiziert. Von dort reicht die Verbindung über „Marats Tod“ bis zur „Frau mit gesenktem Haupt“, bei der das Moment des „schonungslosen, unausweichlich Präsentiert- und Ausgesetztseins“ (Ulrich Weisner) unübersehbar wirksam wird. Auf „Das weinende Mädchen“ trifft auch Weisners Beobachtung zu: „Die Umgebung wird zum Resonanzboden innerer Bewegungen der Figuren, deren Haltung und Oberfläche im Gegensatz dazu unbewegt bleiben und in geradezu trügerischer Ruhe erscheinen.“ (Weisner, Munchs Inszenierung symbolischer Konstellationen, in: Ausst. Kat. Bielefeld/Krefeld/Kaiserslautern 1980/81 „Edvard Munch. Liebe. Angst. Tod“, S. 437)

Nicht nur die geschwungen-bewegten „Farbbahnen“

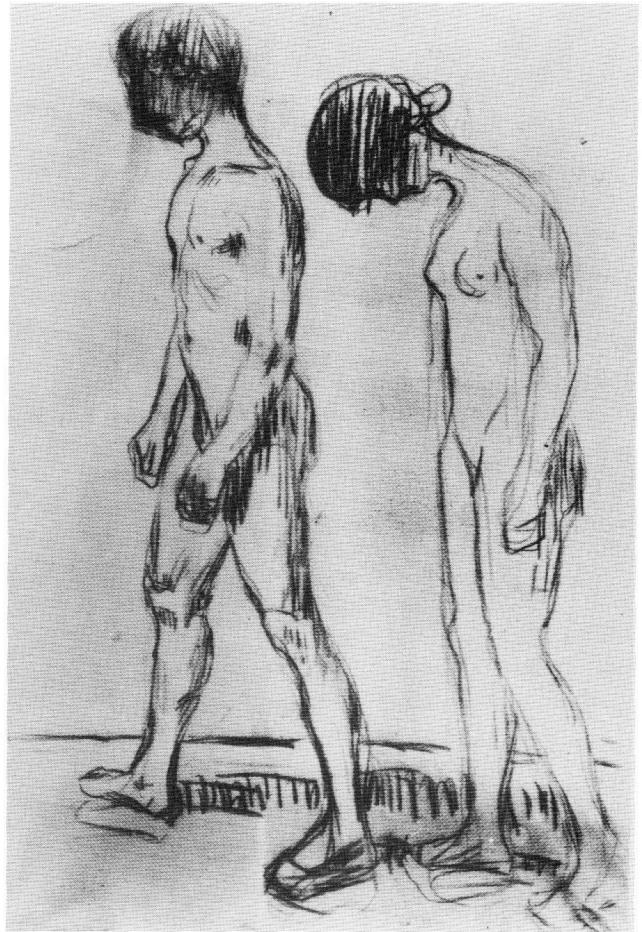


Abb. 2

des Bettes und des Hintergrunds (die übrigens ornamentaler Wirkung entbehren – im Gegenteil wird das Ornament der Tapete auf eine dynamische Bewegung in der Diagonalen reduziert), auch der grobe, hektisch und fast nachlässig wirkende Farbauftrag erzeugen diesen „Resonanzboden innerer Bewegungen“. Deren Ursachen sind in den Implikationen zu suchen, die in diesem Rahmen nur anzudeuten waren, da ihre Wurzeln und Verästelungen das gesamte Werk Edvard Munchs durchziehen. „Richtig interessant wird es erst, wenn alles im Zusammenhang und im Vergleich miteinander gesehen werden kann, alle Studien, alle Skizzen, mit den mehr fertigen Sachen, auf allen Stufen.“ (Munch, zit. n. Svenaeus, Im männlichen Gehirn, S. 223)

Ernest W. Uthemann