

EDVARD MUNCH

Selbstporträt mit Zigarette, 1895

Öl auf Leinwand – 110,5 × 85,5 cm
Oslo, Nasjonalgalleriet

Der Norweger Edvard Munch wurde schon in der ersten ihm gewidmeten Monographie von 1894 als Protagonist des Symbolismus gefeiert, jener anti-naturalistischen Revolte, welche die Verpflichtung der Impressionisten auf das Sichtbare in Frage stellte und die Malerei auf psychologischer Grundlage wieder als Repräsentation von Ideen einzusetzen bestrebt war. Munch wurde diesem Programm gerecht, indem er bildnerische Äquivalente für das innere, seelische Leben schuf. Angst, Liebe und Melancholie waren die Themen, mit denen er sich seit den 1890er-Jahren beschäftigte, in permanenter Auseinandersetzung mit der eigenen Person. Seine berühmteste Bilderfindung, *Der Schrei* (1893), entgrenzt die Figur in ein expressives farbiges Liniengefüge, das den Landschaftsraum zur visuellen Chiffre für eine existenzielle Erfahrung umgestaltet.

Auch in seinem *Selbstbildnis mit Zigarette* löst Munch frappierend den natürlichen Raum auf und hemmt dabei empfindlich die Funktion des Porträts als Abbild. Für sich genommen ergäbe die Pose das konventionelle Porträt eines Dandys in Halbfigur, erfasst in einer Dreivierteldrehung, die der Person Autorität und Dynamik verschaffen würde. Doch Munch zerstört diese Attitüde vorsätzlich. Die Gestalt ist fragmentiert und wie gefangen in einer flächigen Farbmasse, die den Körper teilweise zum Verschwinden bringt, ihn gleichsam »ausstreicht«. Nur Kopf, Kragen und Hand treten plastisch hervor. Durch die aufgerissenen Augen, den leicht geöffneten Mund, das betonte Ohr und die geöffnete Hand wird auf die Bereitschaft der Sinne, eine hochgespannte Sensibilität verwiesen. Doch zugleich ist deren Überforderung deutlich, die in der visuellen Formel des *Schreis* ihr Pendant hat. Blitzlichtartig von unten beleuchtet und verfremdet durch den Schlagschatten über der Nase, wirkt das Gesicht wie paralysiert. Das in die Fläche gerückte Ohr verstärkt seine Maskenhaftigkeit und unterstützt den ebenso empfindsamen wie stumpfen Ausdruck. Die feingliedrige Hand mit der Zigarette signalisiert nervöse Abwehr. In der aufsteigenden Rauchwolke verdichtet sich schließlich die widersprüchliche Aussage des Gemäldes. Der Zigarettenrauch ist nicht lediglich Attribut eines posierenden Bohemiens, denn schon durch die flächige Malweise negiert Munch diese gegenständliche Bedeutung und stellt eine Beziehung zur abstrakten Textur des Hintergrunds her, so dass an diesem Motiv die Spannung zwischen fiktionaler Bedeutung und Materialität der Farbe ihre Zuspitzung findet. Das Blau der Rauchwolke und ihre wellenförmige Kontur korrespondieren zum einen mit den auraförmigen Schatten, die Kopf und Schultern des Künstlers und seine Hand umfassen; auch im Schnurrbart und der Augenbraue erscheint das Blau als Schattenfarbe. Diese optisch motivierte, durch die ungewöhnliche Beleuchtung noch forcierte Lesart wird konterkariert durch die offensive Zerstörung der illusionistischen Farbhaut, genauso wie Munch emotionalen Ausdruck nur evoziert, um ihn wiederum zu entleeren. Dasselbe Blau nämlich dominiert im unteren rechten Bildteil, der aus einer heterogenen, teils opaken, teils transparenten Farbmasse besteht, die keinerlei Assoziationen an den Raum der natürlichen Wahrnehmung mehr zulässt. Munch desavouiert mit diesen flächigen, dissonanten Farbfeldern die hierarchische Relation von Figur und Hintergrund. Er zeigt nicht mehr das Abbild seiner selbst,

sondern Spuren seiner Auseinandersetzung mit Farbe und Bildträger, denen er eine eigene Aktivität und Präsenz zubilligt, zum Beispiel, indem er die Farbe stellenweise aufspritzt und den zufälligen Verlauf der Tropfspur stehen lässt. Auch scheint der Künstler seine Gestaltungsautorität dadurch einschränken zu wollen, dass er die eigene malerische Aktion offen revidiert: Im Bereich des rechten Arms und der Schulter etwa ist die Farbe teilweise bis auf die Leinwandstruktur abgeschabt; eine nachträgliche Übermalung des Unterarms sorgt für die Verwischung der Körperkonturen. Nicht primär die Person des Künstlers, sondern das Medium der Malerei ist Thema dieses Selbstporträts.

Sein unorthodoxer Umgang mit Material und Technik hat Munch unter seinen Zeitgenossen den Vorwurf eingebracht, er liefere nur rohe Skizzen und keine vollendeten Werke. Seine Attacken gegen den schönen Schein setzten jedoch konsequent die von Gustave Courbet begonnene Substanzialisierung der Farbe fort und antizipierten in ihrer Radikalität bereits Techniken des Expressionismus und des Surrealismus. Schon bevor Munch in Frankreich 1890 mit der symbolistischen Vorstellungswelt in Berührung kam, experimentierte er mit Übermalungen, bearbeitete die Farboberfläche durch Kratzen und Schaben, um alle Möglichkeiten auszuloten, neben dem Sujet auch die Prozesse der Bildherstellung präsent zu machen. Der Berliner Bohemienkreis, in den ihn 1892 August Strindberg einführte, sorgte dann für weitere technische, aber auch theoretische Anregungen. Gemäß Strindbergs Gedanken zur Einbeziehung des Zufalls in die künstlerische Produktion verstand Munch nun seine destruktiven Eingriffe als methodische Versuche, die Art des Schaffens der Natur nachzuahmen. Er begann sogar, seine Gemälde der Witterung auszusetzen, um Spuren des Verfalls zu erzeugen. Die symbolistische Kunstauffassung, in der sich romantische Naturmystik mit dem Interesse für moderne Naturwissenschaft und Technik paarte, legitimierte also die »Rohheit« der malerischen Ausführung als eine alternative Art der Naturnachahmung.

In Munchs *Selbstbildnis* kreuzen sich daher zwei in entgegengesetzte Richtungen führende Wege der historischen Avantgarde. Der zu großen Teilen als kontingentes Material sichtbar gemachte Farb- und Leinwandkörper entmachtet mit dem Bild der Person auch den Gestaltungswillen des Künstlers. Doch in seiner »Korrektur« der Bildkonstruktion durch destruktive, ungerichtete Gesten wird auch ein neuer Subjektmythos angeboten, der bis heute wirksam ist. So gibt sich die amorphe, chaotisch vielschichtige malerische Oberfläche des Osloer Selbstbildnisses den Anschein, aus einem nicht intentional gesteuerten Prozess hervorgegangen zu sein. Munch lässt seine Gestalt in dieser Malmaterie verschwinden und aus ihr hervorgehen und inszeniert so eine universale künstlerische Repräsentationsmacht der gleichzeitigen Darstellung und Nichtung des Subjekts. Insofern restauriert er die dem Porträt seit der Antike zugesprochene Funktion des den Tod überwindenden Denkmals. Denn auch das stoffliche Sein der Farbe, das hier über ihren räumlich-plastischen Schein triumphiert, reklamiert über die strategisch hergestellte »Unbewusstheit« der Gestaltungsweise das Bild der Natur und damit wiederum mythische Schöpfungsmacht.

Regine Prange

