

Farbgestaltung und Farbsymbolik in Landschaftsbildern Edvard Munchs

Hans Dieter Huber

Das um 1900 gemalte Landschaftsbild *Sommernacht am Oslofjord* wird von vielen Betrachtern als merkwürdig, unheimlich und doppeldeutig erlebt.¹ Es kann deshalb in der folgenden Analyse nicht darum gehen, die Ambivalenzen zu leugnen, sondern aufzuzeigen, wie dieser ästhetische Gesamteindruck zustandekommt und auf welchen Zusammenhängen er beruht. Der Eindruck des Merkwürdigen und Zweideutigen stellt sich nämlich in der ästhetischen Erfahrung des Werkes als zentrales Moment ein und ist daher nicht etwa als Schwäche der bildnerischen Formulierung zu deuten.

Die planimetrische Farbgestalt des Bildes²

In der Wahrnehmung des Bildes fallen zunächst die beiden großen Farbflächen, das dunkle, indigoähnliche Blauviolett und das helle, fast weiße Rosa auf. Diese beiden Farben bilden den Hauptklang des Bildes. Erst allmählich erkennt man das Blaugrün am oberen Bildrand, den Branton der Insel und die kleine Figur eines Spaziergängers. Diese Farben modifizieren den Grundklang.³

Betrachtet man die Bildoberfläche genauer, bemerkt man den Pinselduktus, mit dem die Farben aufgetragen wurden. Der sehr unterschiedliche Auftrag bringt die einzelnen Farben in räumliche Schwingung und Vibration. Der einzelne Farbtön ist nie flächig oder einfarbig gesetzt, sondern ständig von benachbarten Farben, wechselnden Helligkeiten und unterschiedlicher Dichte durchzogen. So ist das Blauviolett von Grün, Blau, Rot und Schwarz durchsetzt. Das Rosa changiert einmal nach Lila, dann ins cremige Weiß. Die Farbe der Bäume wird von Rot und Blauviolett durchzogen, das Blaugrün am Horizont von Weiß- und Lilafärbungen.

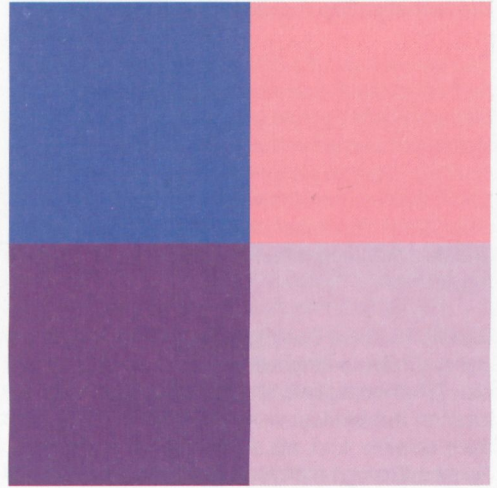
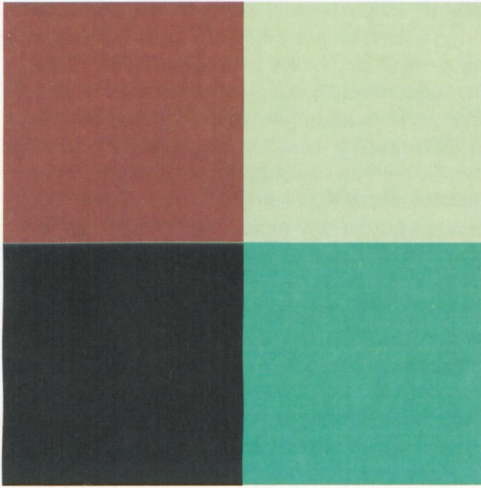
Der unruhige Pinselduktus und die ständigen Farbmodulationen rufen in der Wahrnehmung eine spannungsgeladene Vibration der Bildoberfläche hervor. Die einzelnen Farbtöne lassen sich zwar im Groben benennen. Wenn das Auge aber über die Bildfläche wandert, verändern sie ständig ihren Charakter. Die einzelnen Farbtöne sind daher bereits in sich selbst uneindeutig und inkonsistent.

Erst nach längerer Betrachtung bemerkt man, daß sich in der mundähnlichen Form der großen Insel der Gesamtklang des Bildes noch einmal wiederholt. Blauviolett, Rosa und Lila werden oben von Grün und Braun, unten vom Violett-schwarz der Bäume eingeschlossen.

Die planimetrische Farbgestalt der *Sommernacht am Oslofjord* wird folglich von zwei Hauptklängen formuliert (siehe Abbildung): Blauviolett und Rosa mit Abtönungen in Richtung Lila und Blau. Dagegen gesetzt wird ein zweiter Klang, welcher das Grundthema kontrapunktiert und es von einer anderen Seite her umspielt: Grün-Braun-Schwarz mit Abtönungen in Richtung Lindgrün, Lila und Rotviolett. Dabei wiederholt sich der Gesamtklang in der Mundform der Insel.

Die räumliche Konstitution der Bildfläche

Die räumliche Konstitution der planimetrischen Farbwerte im Vorgang des Betrachtens ist auf mehrere Weisen möglich. Wir können zwar zunächst in Vorder-, Mittel- und Hintergrund unterscheiden; die räumliche Denotation des Hintergrundes ist jedoch nicht eindeutig möglich. Die Gründe hierfür hängen zum einen mit der umgekehrten Farbenperspektive zusammen. Das Blauviolett der Wasseroberfläche liegt farbräumlich weiter entfernt als das Blaugrün am oberen Bildrand. Es tendiert stark nach vorne an die Bildfläche und führt daher in der Wahrnehmung zu einer Krümmung des Bildraumes. Durch die fehlende Horizontlinie läßt sich nicht mehr zwischen Wasseroberfläche und Himmel unterscheiden. Beides geht übergangslos ineinander über. Die große Insel ist aufgrund dieser fehlenden Tiefenkriterien nicht als "weiter weg", sondern als "weiter oben" zu erkennen. Sie scheint über der Uferstraße zu schweben. In ihrer tiefenräumlichen Lokalisation ist sie doppeldeutig. Da wir dennoch wissen, daß es sich um eine Insel handelt, die auf einer Wasseroberfläche liegt, entsteht in der Betrachtung des Bil-



des ein unauflösbarer Konflikt zwischen den beiden Möglichkeiten "Insel-weit-draußen" und "schwebende-Erscheinung-vorne-oben". Hat man diesen Konflikt als Betrachter einmal erkannt, ist es möglich, die Alternativen abwechselnd zu sehen. Die Ambivalenzen von Farbe und Form führen letztendlich zu einer Synthese, in der der gesamte Hintergrund als senkrechte, gemalte Fläche erscheint und die Uferstraße als Bühne, auf welcher sich der Handlungsträger des Geschehens befindet. In dieser, beide Wahrnehmungsvarianten vereinigenden Synthese wirkt der Hintergrund nicht als Ausblick in die weite Ferne, sondern als gemalte und undurchsichtige Wand. Dieser Eindruck wird durch die senkrechten Pinselfrisse in der rechten Wasserhälfte verstärkt. Hier wirkt der Hintergrund nicht illusionistisch, sondern flächig. Nicht die räumlichen, sondern die malerischen Qualitäten treten in den Vordergrund der Aufmerksamkeit. Die Bäume wirken merkwürdig flach und wie eingeschobene Seitenkulissen. Dieser Wahrnehmungseindruck wird durch die Bildstrategie Munchs, den Hintergrund steil nach oben zu klappen, um damit das weit Entfernte ganz nahe nach vorne an die Bildfläche zu binden und den Vordergrund nach unten absinken zu lassen, begünstigt. Dieses Bildmittel findet sich bereits in früheren Bildern Edvard Munchs.⁴

Die ästhetische Erfahrung der Bildambivalenzen führt zu einer spannungsgeladenen Wahrnehmungssynthese. In ihr befindet sich

der Hintergrund in einem sehr labilen und von Spannungen umgebenen Zustand, welcher sich stets zu der einen oder anderen Wahrnehmungslösung verflüchtigen will. Der Betrachter ist willentlich in der Lage, mehrere mögliche Wahrnehmungslösungen eintreten zu lassen. Er kann sich zwar für die eine oder andere entscheiden und sämtliche gegensätzliche Lösungen unterdrückt halten.⁵ Dennoch müssen wir uns immer bewußt machen, daß die räumliche Konstitution der planimetrischen Farbwerte in sich selbst unauflösbar ambivalent und paradox bleibt. Gerade diese Paradoxie führt zu dem ästhetischen Gesamteindruck des Merkwürdigen und Doppeldeutigen, den wir in der Betrachtung nie ausklammern können.

Die räumliche Organisation des Bildes ist also eine in vieler Hinsicht mehrdeutige. Während Vorder- und Mittelgrund räumlich relativ eindeutig konstituiert werden können, enthält gerade der Bildhintergrund, immerhin 2/3 des gesamten Bildes, eine unauflösbare Paradoxie. Aufgrund einer umgekehrten Farbperspektive, fehlendem Horizont und mangelnden Tiefenkriterien kann das Meer sowohl als räumliches Tiefenkontinuum sowie als senkrechte, gemalte Kulisse wahrgenommen werden. Dadurch wird gerade die Insel einer eindeutigen Denotation beraubt und zu einem räumlich und bedeutungsmäßig mehrdeutigen emblematischen Zeichen.

Die ästhetischen Ausdruckswerte der Farben

Das emotionale und ästhetische Erlebnis von Farben ist stark individuell geprägt. Jeder Mensch erlebt Farben anders, mit anderen Einstellungen und einer individuellen Lebensgeschichte, um nur einige Faktoren zu nennen. Von daher lassen sich verbindliche und allgemeingültige Aussagen über einzelne Farben und deren ästhetische Wirkungen nur bedingt formulieren.

Bereits 1939 hat Frieling auf dieses grundlegende Problem hingewiesen: "Hier sprechen sich Empfindungswerte der Farben aus, die zwar im Subjektiven wurzeln, die aber insofern auch objektiv sind, als sie einer bestimmten Reizauslösung im physiologischen Sinne entsprechen. Ohne diese Eindeutigkeit der Empfindungsauslösung wäre das Kapitel Farbensymbolik überhaupt nicht wissenschaftlich darzustellen."⁶

Wenn hier der Versuch unternommen wird, die planimetrische Farbgestalt eines Bildes von Edvard Munch unter dem Aspekt der emotionalen und ästhetischen Farbwirkung zu untersuchen, dann aus der Einsicht heraus, daß die Beschreibungen und Analysen nur einen ungefähren – heuristischen – Näherungswert haben können. Sie versuchen, das Werk von der Seite des ästhetischen Erlebnisses her zu verstehen und für dieses Erlebnis sprachliche Koordinaten zu formulieren.

Die eine oder andere Beschreibung einer singulären Farbwirkung kann dabei zwar unzutreffend sein, nicht jedoch das gesamte Koordinatennetz, in dem sich diese Beschreibung bewegt. Das Koordinatensystem der Farbwirkungen umschreibt zuverlässig das Bedeutungsfeld des Bildes. Es kennzeichnet ästhetische Wirkungen von Farben, die tatsächlich existieren und die mit sprachlichen Umschreibungen benannt werden können. Kriterien für die Zuverlässigkeit dieses Ansatzes bestehen in der Plausibilität und Überzeugungskraft der Analyse, in ihrer Fähigkeit, Zusammenhänge aufweisen zu können, die einer nur ikonologisch oder sozialgeschichtlich argumentierenden Interpretation verschlossen bleiben. Zum anderen bestehen sie in der Übereinstimmung mit den Ergebnissen der Munch-Forschung sowie in der Konvergenz mit den Äußerungen des Künstlers.⁷

In einer jüngst erschienenen Publikation über Farbwirkungen und subjektive Farbenerlebnisse heißt es: "Farbe erzeugt nicht nur Stimmungsassoziationen, subjektive und objektive Eindrücke, sondern beeinflusst auch unsere Einschätzung von Volumen, Gewicht, Zeit, Temperatur und Lärm. Forschungsergebnisse haben gezeigt, daß es grundlegende Reaktionen auf Farbe gibt, die den meisten Menschen gemeinsam sind."⁸ Diese gemeinsamen, grundlegenden Reaktionen auf Farbenerlebnisse sollen im Folgenden anhand der *Sommernacht am Oslofjord* beschrieben werden und zu einer Bedeutungsanalyse des Bildes beitragen.

Die Hauptspannung des Bildes ist die zwischen Blauviolett und Rosa. Violett faßt dabei die heterogenen Pole Rot und Blau in einer eigenen Farbe zusammen. Violett ist als Farbe schwer zu beschreiben. Es ist keine ausbalancierte, in sich ruhende Farbe, sondern ein unruhiger Ton, der ständig entweder mehr zu Blau oder mehr zu Rot hintendiert. Das im vorliegenden Bilde eingesetzte Blauviolett tendiert nach Blau, nach Rotviolett und nach Schwarz. Es ist nie von einheitlicher Konsistenz und Tonalität.

Bereits 1869 charakterisiert Koestlin den Erlebniswert der Farbe Violett mit folgenden Worten: "Aber ebensosehr ist in ihm ein Streit der Elemente und daher eine Gebrochenheit, ein Mißklang, eine Herbigkeit, eine Bitterkeit, eine Schroffheit, denn die energisch aus der Dunkelheit hervortretende, aber ebenso entschieden wiederum ins Dunkel sich hüllende Farbenhelligkeit stößt ab und zurück; das Violett will sich nicht ganz geben, es ist verschlossen im äußersten Grade, es will sich nicht erwärmen lassen und nicht erwärmen (...), es ist ein in seinem Hervordringen gewaltsam gehemmt Leben, es ist finsternes Licht, kalte Wärme, erstarrte Lebendigkeit; (...). Das Violett steht sehr schön am Ende des Spektrums; nach Grün und Blau leuchtet in ihm, (...), noch einmal rötlicher Lebensschein hervor, aber es reicht nicht mehr zum Vollen zu, Licht und Wärme wagen sich noch einmal hervor, aber sie kehren um, ziehen den Vorhang zu und hüllen sich in Finsterniß (...)."⁹

Stefanescu-Goanga beschreibt 1912 den ästhetischen Ausdrucksgehalt des Violetten mit den Begriffen "deprimierend, niederdrückend, sehnüchsig, traurig, sehr melancholisch, (...) aber

auch von innerer Beunruhigung, (...) eine Mischung von Depression und Beunruhigung."¹⁰

Nach Heimendahl ist das Violett die uneinheitlichste und zwiespältigste Farbe. "Man kommt dem Wesen des Violett nur dann wirklich nahe, wenn wir davon ausgehen, daß der ungelöste Konflikt das spezifische Kennzeichen dieser Farbe ist."¹¹

Der Erlebnischarakter des Violett ist allerdings im Gegensatz zu anderen Farben recht einheitlich. Es ist keine fröhliche oder laute Farbe, sondern eine des Sich-Verbergens, des Geheimnisvollen oder Mystischen. "Es trägt eindeutig introvertierte Züge und kann damit auch denjenigen zukommen, die man in der lauten Gesellschaft oder in der Anpassungs- und Erfolgsgesellschaft als Sonderling oder gar als Außenseiter bezeichnet. (...) Dem Violett hängt immer etwas vom Schicksalhaften an, und die Violettliebhaber empfinden ihr Schicksal auch besonders deutlich, manchmal als 'Hineingeworfene', manchmal aber auch als 'Beauftragte'."¹²

Der ästhetische Ausdrucksgehalt dieser Farbe in seiner Wirkung auf den Beschauer läßt sich daher mit den Begriffen Spannung, Beunruhigung, Verschließung, Verzicht, Konflikt, Melancholie kennzeichnen. Diese Begriffe umschreiben das Koordinatennetz der ästhetischen Bedeutung dieser Farbe als wahrgenommene und erlebte. Sie bilden einen ungefähren Annäherungswert an die tatsächliche Bild-erfahrung.

In der *Sommernacht am Oslofjord* tendiert das Violett vorwiegend zu Blau, zur Farbe der Beruhigung und des inneren Friedens.¹³ Die Ruhe und Geborgenheit, die das Blau ausstrahlt, ist jedoch eine gebrochene. Die Farbe wird ständig durch Violett und Schwarz an ihrer reinen Ausstrahlung gehindert. Da es sich um ein dunkles, indigoähnliches Blau handelt, ist die Stimmung ernst, traurig und melancholisch gefärbt.¹⁴ Nur am linken Bildrand taucht zweimal ein reines Ultramarin als mögliche Beruhigung in den schwarz-blau-violetten Farbwallungen auf.

Der zweite Farbton dieses Grundklanges, das Rosa, transformiert die ästhetische Wirkung des Ersteren in eine bestimmte Richtung. Wie ein

Oberton verleiht es dem Blauviolett seine eigentliche Bestimmung.

In seiner Mischung leitet es sich von Rot ab. Es ist ein mit Weiß gebrochenes und stark abgeschwächtes Rot. Analog dazu ist sein ästhetischer Ausdruckswert ebenfalls abgeschwächt und gebrochen. Nach Frieling ist das Alleinsein "der allgemeingültige Begriff für Rosa. Es ist seit altersher die Farbe der Isolierung und Zurückhaltung."¹⁵ "Da das Rosa ja außer dem Rot auch ein beträchtliches Maß an Weiß enthält, wundert es uns nicht, wenn das Typische beim Weiß, ein immer reiner werdendes darin sehnuchtsvoll zu erblicken, ebenfalls eine Rolle spielt."¹⁶

Im Rosa zeigt sich eine gebrochene und sublimierte Sehnsucht nach dem Roten, der Farbe des Lebens, an. "Je zarter das Rosa, (...), desto mehr Sehnsucht offenbart sich im Rosa-Verlangen. Überirdisch, unerreichbar, traumhaft – das sind Attribute, die dieser eigentümlichen Farbe anhaften."¹⁷

Durch das Rosa wird die – real nicht erreichbare – Zielrichtung aufgewiesen, in der das Blauviolett seine Auflösung sucht, nämlich im Roten. Vielleicht ist es kein Zufall, daß gerade die Uferstraße – ein zeitliches Symbol – die Farbe Rosa trägt. Die farblichen Ausdruckswerte des Rosa und die symbolischen Vorstellungsgehalte von Uferstraße und einsamem Spaziergänger implizieren die Mitvorstellung eines zeitlichen Geschehens aus Vergangenem und Zukünftigem, von etwas, das geschehen ist und etwas, was sich noch ereignen wird. Die Gesamtszene ist daher durch das Rosa auch zeitlich artikuliert.

Während das Blauviolett den inneren Seelenzustand beschreibt – eine Situation von Beunruhigung, Spannung, Verschließung und innerem Konflikt –, drückt das Rosa die Isolierung und Vereinsamung des Spaziergängers aus, mit einer starken Sehnsucht nach Rot (Leben) und nach Blau (Frieden, Geborgenheit). Das Rosa zielt dabei zeitlich auf eine Lösung der Spannungen im Roten.

Diese Grundspannung wird jedoch von einem anderen Klang kontrapunktiert: dem Akkord Grün-Braun-Schwarz. Während es sich bei Blauviolett-Rosa um ein Bild des Inneren, einen Ausdruck seelischer Dynamik und Spannung

handelt, gehören Grün, Braun und Schwarz zum Bild des Äußeren, zur Welt und Wirklichkeit, welche auf die innere seelische Stimmung Einfluß hat. Grün, Braun und Schwarz sind vom subjektiven Farbenerlebnis her gesehen Antipoden zum Violett-Rosa-Klang (siehe Abbildung).

Die fast schwarzen Baumformen scheinen den Spaziergänger zu bedrohen, nach ihm greifen zu wollen. Bei Schwarz handelt es sich um die dunkelste aller Farben, die das Leben der anderen Farben unter sich erstickt. Schwarz drückt hier die Bedrohung durch den Tod aus.

"Schwarz, Gegenfarbe des lebensoffenen Weiß, wie in der Finsternis verschlossen, wie verkohltes Leben, erscheint uns als die Todesfarbe, aber auch als die Farbe der dunklen Geheimnisse, des Tabu, der Magie. Gilt Weiß als das Gute, steht Schwarz für das Böse, ist das Nein zum weißen Ja. (...) In seiner Beharrung, als das ganz Unbewegte, hat Schwarz eine stabile Position als Negation alles Fließenden und Veränderlichen. In dieser Selbstbehauptung waltet die Absage an jede Gemeinschaft mit den Freuden der Welt."¹⁸

Sieht man sich die Farbe der Bäume allerdings genauer an, stellt man fest, daß es kein reines Schwarz ist, sondern mit Karmin rot und Rotviolett durchzogen ist. Der Pinselduktus ist hier am heftigsten ausgeführt. In schnellen, eng geführten Schlangenlinien hat Munch diesen Bäumen eine ungeheure Spannung eingegeben. Karmin und Schwarz kämpfen in den Pinselspuren der Bäume gegeneinander, ohne sich voneinander lösen zu können. Es scheint, als werde der Spaziergänger von seinen eigenen Problemen verfolgt und eingeholt.¹⁹

Von oben wird das Bild von Blaugrün begrenzt. Die Farbe bewirkt an dieser Stelle eine gewisse Erleichterung und Beruhigung. Sie reduziert den Druck der schwarzen Bäume. Hier tritt Gelb – im Grün – in das Bild ein. Der Alptraum der Seele löst sich etwas auf. Das dunkelste, ernste Blau wandelt sich zum Gelb, zum Licht hin um.

"Auf jeden Fall verbindet es" (Blaugrün, Anm. d. Verf.) 'Erde' und 'Wasser'(...). Das Feste wird aufgelöst und gewandelt: die reale Befriedigung, wie sie nach Goethe im Grün gewährt wird, weicht einer Suche nach Befreiung und Weitung (...).²⁰ Stefanescu-Goanga beschreibt die Farbe Grün als "beruhigend, sanft, freund-

lich, ruhig, heiter", aber ohne einheitliche Gefühlswirkung wie bei den anderen Farben.²¹

Diese bivalente Wirkung des Blaugrünen trägt entscheidend zu der merkwürdigen Stimmung des Bildes bei. Aufgrund seiner Leuchtkraft tendiert es räumlich nach vorne und ist gegenüber dem Blauviolett-Rosa-Klang sehr dominierend, fast gleichrangig und gleich "laut".²²

"Im Grünblau ist noch mehr das Wandelbare (...) angesprochen als im Grün. (...) Es ist schlechterdings die Farbe der Ver-wendung im wörtlichen Sinne, also der Wendung und Veränderung (...). Insofern tritt uns hier die symbolische Bedeutung des Grün als Farbe der Wiedergeburt, (...) und der Hoffnung auf neue Wendung (...) entgegen."²³ Für Heimendahl ist Grün eine "anfängliche Farbe, Hoffnung auf Werden und Wachsen, ist Basis des Lebendigen, von dem aus der Anstieg und Absprung in Gelb und Rot geschieht."²⁴

Eine interessante Ausdrucksverbindung dieser Farbe mit dem anbrechenden Morgenhimmel läßt sich ebenfalls nachweisen: "Auch der Morgenhimmel, der noch das Geheimnis des werdenden Tages in sich trägt, ist von jener grünlich blauen Farbe, die dann dem gelben Glanz des Tagesgestirns weicht, (...)."²⁵ In der chinesischen Farbensymbolik wird der Ort des Sonnenaufgangs mit der Farbe Blaugrün, der Farbe der Morgendämmerung, gekennzeichnet: "BLAU-GRÜN (ch'ing) ist Farb-Emblem (...) der aufgehenden Sonne, (...), des anbrechenden Tages, des Frühlings, des sich entfaltenden Lebens, des Jünglingsalters, kurzum der Energie unter all ihren ansteigenden, expansiven Aspekten, (...)."²⁶

Die Ausdruckswirkung des Blaugrünen in *Sommernacht am Oslofjord* muß als "Anbruch" verstanden werden, als anbrechendes Licht, aufbrechendes Leben, als zunehmender Tag und zunehmendes Gelb. Sein Erlebnischarakter läßt sich mit den Begriffen Erleichterung, Wendung und Klärung beschreiben.

Damit steht das Blaugrün in einer Gegenposition zu Violett und Rosa. Bezeichnen letztere den inneren seelischen Konflikt, kennzeichnet das Grün die anbrechende Lösung von der Nacht und dem Alptraum. Grün ist das Bild des Lebendigen, der Hoffnung, das von außen aus

der Realität (wie das Schwarz) auf die innere Beunruhigung einwirkt.

Das Braun der Insel steht ebenfalls in einer engen Ausdrucksverbindung zum Grünen und gehört demselben Bedeutungsfeld an. "Braun ist die ideale Stabilisierung des Orange, in dem sich Kraft und Dunkelheit die Waage halten. Die Farbe drückt daher immer eine gewisse Stabilität aus."²⁷ Ausdrucksmäßig ist Braun als Stabilisierung des Warm-Bewegten und Lebendigen zu deuten. Seine Ausdruckswerte liegen im Erdhaften, Bodenständigen. Braun ist wie Grün eine bipolare Farbe, da es das Insichgekehrte mit dem nach außen Orientierten vereint.²⁸ Braun ist Sinnbild für die feste, materielle Realität.

Von seinen symbolischen Ausdruckswerten her gesehen, ist der Gegenklang Blaugrün-Braun-Schwarz ein Klang des Äußeren, der Realität, der Welt, während der Klang Blauviolett-Rosa ein Klang des Inneren, seelischer Vorgänge und Konflikte ist. Blaugrün und Schwarz nehmen die Farbfläche buchstäblich von beiden Seiten in die Zange. Sie bilden eine Klammer um das innere Geschehen, wobei es dennoch ambivalent bleibt, ob diese Klammer beklemmend wirkt oder zumindest im Blaugrünen lösend. Das Grün bleibt in jedem Falle bivalent, als Druck von oben, als Verdunkelung des Gelben, wie als Erleichterung von unten, als Auflichtung des Blauen.

In der mundförmigen Inselform wiederholt sich exakt die Farbspannung des ganzen Bildes. Rosa, Lila und Blauviolett als Farben des Inneren sind fest von Braun, Grün und Schwarz als Farben des Äußeren umklammert. Sie können sich nicht nach außen befreien und durchsetzen. Damit wird die Form zu einer Metapher der gesamten Situation. Sie beschreibt noch einmal, als 'Bild im Bilde'²⁹, die gesamte inhaltliche Thematik des Werkes: den Konflikt zwischen inneren seelischen Spannungen und dem Druck der Außenwelt, der diesen Spannungen kein geeignetes Ventil bieten kann.

Die Ambivalenz des Bildes und deren ästhetische Wirkung

Kehren wir an den Ausgangspunkt der Interpretation zurück und versuchen, die merkwürdige

Ambivalenz und Paradoxie dieses Bildes nun differenzierter zu verstehen.

Auf der einen Seite entsteht die Ambivalenz und Doppeldeutigkeit durch die Verbindungen der emotional-ästhetischen Ausdruckswerte der Farben. Wir haben gesehen, daß zwei gleichberechtigte Grundklänge in diesem Bild gegeneinanderstehen, ohne eine eindeutige Lösungsmöglichkeit zugunsten des einen oder anderen Ausdrucksgefüges anzudeuten.

In dieser Situation ist das Farbgefüge selbst in sich spannungsgeladen und schwankt ständig zwischen seinen beiden Polen, dem Inneren und dem Äußeren, zwischen seelischem Konflikt und äußerer Stabilität und Hoffnung. Begünstigt wird die farbige Zweideutigkeit und Unentschlossenheit der Stimmung durch den bipolaren Charakter des Blaugrün, bei dem nicht klar werden kann, ob es sich um eine Auflichtung nach außen (nach Gelb) oder um eine Verdunkelung oder Erschwerung nach innen (nach Blau) handelt. Die gesamte Farbspannung drückt also selbst Ambivalenz, Konflikt, Unentschlossenheit, Erschwernis aus. Sie exemplifiziert³⁰ hier auf einer rein malerischen Ebene, die nicht von der gegenständlichen Konstitution des Bildes berührt wird, sondern nur von den Ausdruckswerten der Farben abhängt, exakt dasjenige, was das ikonographische Thema darstellt.

Hinzu kommen Ambivalenzen der Form (besonders der großen Insel und der Bäume) und die starken Ambivalenzen in der Raumwahrnehmung. Diese zahlreichen Doppeldeutigkeiten und Konstitutionsalternativen führen dazu, daß der Betrachter in der ästhetischen Erfahrung des Werkes nicht zu einer eindeutigen, abschließbaren Erkenntnis gelangen kann. Der durch die oben beschriebenen Mittel thematische Konflikt überträgt sich als Wahrnehmungskonflikt in die Erfahrungswelt des Beschauers und bringt ihn in eine mentale Dissonanz zwischen der grundsätzlichen Unauflösbarkeit dieser paradoxen Wahrnehmungssituation und dem Wunsch nach einer eindeutigen Verarbeitung des Gesehenen. Damit gerät der Betrachter selbst auf einer mentalen Ebene in Konflikt mit seinen eigenen Vorstellungen. Er muß den unbefriedigenden Leerstellenbetrag, der sich aus der paradoxen Wirkung des Bildes ergibt, auf subjektive Weise auffüllen und er-

gänzen. Genau in diesem spezifischen Mechanismus, der den Betrachter in eine mehrdeutige, unauflösbare Situation hineinführt, und nirgendwo anders, liegt die ästhetische Wirkung der *Sommernacht am Oslofjord* begründet.

Das ikonographische Thema und seine autobiographische Dimension

Wenn wir uns im Folgenden den autobiographischen Äußerungen Edvard Munchs zuwenden, geschieht dies nicht aus dem Versuch heraus, sozusagen die Biographie des Künstlers als letzte Erklärungsinstanz der Bilder zu befragen. Munchs Werk wurzelt zwar in seinem Leben, seinen Gedanken, Vorstellungen, Meinungen, Wünschen, Hoffnungen und Erwartungen. Diese Zusammenhänge fließen als autobiographische Komponente in das Werk ein und sind an ihm ablesbar.

Aber uns interessieren hier die wirkungsästhetischen Zusammenhänge eines bestimmten Bildes. Sie reichen weit über die autobiographische Komponente hinaus. Das Bild nur auf diese Dimension beschränken zu wollen, hieße exakt dasjenige unterschlagen, was uns heute noch an den Werken Edvard Munchs so stark fasziniert.

Das Mannheimer Bild stellt einen der wichtigen und zentralen Inhalte Munchs dar: das Thema "Melancholie-Einsamkeit-Verzweiflung". Nach Neergard ist die einsame Frontalfigur in vielen seiner Bilder ein Symbol für die Isolation des Künstlers von der Gesellschaft und von seinen Freunden.³¹ "In seinen Erinnerungen, die gekennzeichnet sind von einer ständigen Sehnsucht nach Versöhnung und Kontakt, können wir sehen, wie er seine Gedanken nach vergangenen Beziehungen durchforschte, die ihm die Möglichkeit eines Kontaktes geboten haben könnten. Aber auf allen Ebenen führte ihn seine Suche nur zurück zu seiner eigenen verzweiflungsvollen Einsamkeit."³²

Munch realisiert das Thema seiner künstlerischen Einsamkeit und Sehnsucht nach Versöhnung mit der Gesellschaft hier in der Gattung des Landschaftsbildes und nicht als Historien- oder Ereignisdarstellung. Die Landschaft besitzt hierbei eine zentrale Gelenkfunktion für die Realisierung dieses Themas.

Dies geht aus zahlreichen Äußerungen Edvard Munchs eindeutig hervor: "In einer starken Gemütsstimmung wird eine Landschaft eine ganz bestimmte Wirkung auf einen Menschen ausüben – durch Darstellung dieser Landschaft wird man zu einem Bild seiner eigenen Stimmung kommen – es ist diese Stimmung, die die Hauptsache ist – die Natur ist bloß das Mittel."³³

Munch versucht, anhand des Genres Landschaft seine Stimmung, seinen Seelenzustand und die eigene existentielle Situation sichtbar zu machen. Die Natur bildet somit das Dispositiv, um eigene Stimmungen und Konflikte darzustellen und damit zu externalisieren. Sie wird dadurch zu einer fiktiven Selbstdarstellung, zu einer Projektion des eigenen Ichs und seiner inneren Zustände nach außen.

Daß dies von Munch tatsächlich so gesehen wurde und gemeint war, geht eindeutig aus folgender Äußerung hervor: "Hier unten am Strand fühle ich, daß ich ein Bild meiner selbst finde – von Leben – von meinem Leben. (...) Weit, weit draußen ist die sanfte Linie, wo Himmel und Ozean zusammentreffen – er ist so unbegreiflich wie das Leben – so unbegreifbar wie der Tod, so ewig wie die Sehnsucht. Und das Leben ist wie diese stille Oberfläche, die das Licht reflektiert, (...). Und darunter, in den Tiefen – mit seinem Abschaum – seine kriechenden Kreaturen – wie der Tod. Wir verstehen einander. Es ist, als ob mich niemand besser verstünde als der Ozean."³⁴ Das Zitat belegt zudem, daß Munch das Meer mit seiner Oberfläche und seinen geheimnisvollen Tiefen tatsächlich als Metapher seines Lebens, seiner eigenen existentiellen Situation verstand.³⁵

Die räumliche Ambivalenz des Hintergrundes entspricht der Doppeldeutigkeit der eigenen, existentiellen Situation. Sie ist einmal draußen, in der Welt und im Lebendigen, das anderemal innen, in der eigenen Seele. In diesem Sinne ist das räumliche Hin- und Herschwingen des Hintergrundes ein Hin- und Herschwingen zwischen Innen und Außen. Die Inselform kann einmal als Bild im Bilde, als paradigmatische Metapher des eigenen Zustandes verstanden werden. Zum anderen kann sie als das Andere, der Gegenpol zum Inneren, als das Äußere, die Natur, verstanden werden, welche weit weg ist und in einer spannungsgeladenen Gegenposition zu der Figur des Spaziergängers steht.

Spaziergänger und Inselform sind als dialektische Spannungsträger aufeinander bezogen. Die Figur ist Träger der Vision, sie Erleidender und gleichzeitig ihr eigener Kommentator. Sie ist sozusagen Handlungsträger und Erzählerfigur in einem. Die Art des Farbauftrages gehört ebenfalls zur Bilderzählung hinzu. Sie ist Erzählperspektive und deutet in der Unruhe und Inkonsistenz des Pinselduktus (=Erzählduktus) die innere Unruhe, Unsicherheit und Ambivalenz des "Ich-Erzählers" an.³⁶

Existentielle Dimension und ästhetische Allgemeingültigkeit

Die Bilder Edvard Munchs sind allerdings wesentlich mehr als Dokumente einer autobiographischen Ikonologie. Gerade in dem über das Individuelle Hinausgehenden liegt die ästhetische Aktualität und Allgemeingültigkeit des Werkes. Es besitzt eine aktuelle Präsenz, welche sich nicht in einem historischen Verständnis auflösen läßt.

Wie läßt sich diese zeitlose Gegenwart des Bildes näher beschreiben? Das Gemälde ist keine Darstellung einer bestimmten, auf den Tag und die Stunde genau festlegbaren Abend- oder Nachtstimmung. Es handelt sich um eine allgemeine, unbestimmbare Abend- oder Nachtsituation und keine exakt identifizierbare.³⁷ Dasselbe gilt von der Spaziergängerfigur. Sie ist nicht eindeutig als eine bestimmte Person identifizierbar. Es könnte Edvard Munch selbst sein, aber auch jeder andere Mensch. Die Figur des Bildes ist also von einer gewissen Unbestimmtheit umgeben, die daher rührt, daß sie nicht eindeutig individuierbar ist. Sie steht für einen Spaziergänger ganz allgemeiner Art. Die Farben formulieren eine allgemeine, menschliche Grundstimmung von Melancholie, Verzweiflung und Einsamkeit, die jeder Betrachter auf seine Weise mehr oder weniger kennt.

Sicher lassen sich die Uferstraße, die Inseln und die Meeresbucht geographisch genau identifizieren, aber damit hat man noch nicht die ästhetische Wirksamkeit dieser Elemente beschrieben. Gerade darin, daß sie auf etwas Allgemeineres, nämlich eine menschliche Grundsituation hinweisen, die nicht an einen bestimmten Ort oder eine bestimmbare Zeit gebunden ist, liegt ihre Allgemeingültigkeit und ihre ästhe-

tische Wirksamkeit. Das Persönliche wandelt sich dadurch zum Exemplarischen.³⁸

Die einzelnen Bildelemente der *Sommernacht am Oslofjord* sind aufgrund ihrer ästhetischen Unbestimmtheit und Vagheit in einen Fächer von Konstitutionsmöglichkeiten eingebettet, der einen breiten Realisationsspielraum für den Betrachter zur Verfügung stellt. Innerhalb dieses Spektrums von Möglichkeiten, die ihm Planimetrie, Räumlichkeit, Ausdruckskraft und Biographie des Bildes bieten, kann der Betrachter die ästhetischen Unbestimmtheiten auflösen und subjektiv bestimmen. Alle Teile des Bildes werden so zu potentiellen Identifikationselementen. Sie erlauben es ihm, an die im Bilde allgemein, aber paradox formulierte Bilderzählung mit seinen eigenen Erfahrungen anzuknüpfen und sie zu aktualisieren.³⁹

In dem Maße, wie der Betrachter sich mit dem Bild auseinandersetzt, überträgt sich die individuell-autobiographische Bilderzählung Munchs in seine Gegenwart. Sie löst sich aus ihrer Historizität und wird zu einer als Bild sichtbaren und erlebbaren Präsenz. Genau in diesem Modus ereignet sich die Aufhebung der Geschichtlichkeit der Bildformulierung. Durch die vielfältigen Anknüpfungs- und Identifikationsmöglichkeiten wird das Mannheimer Bild zu einem Modell der menschlichen Grundsituation von Einsamkeit, Verzweiflung und Melancholie. Dieses Modell kann in der ästhetischen Wahrnehmung als solches erfahren und verarbeitet werden. Das zeitbedingte Werk wird so zu einem zeitlos gültigen Modell ästhetischer Erkenntnis.⁴⁰

Das künstlerische Werk Edvard Munchs erschöpft sich daher mitnichten in seiner historischen Ikonographie. Vielmehr wird in denjenigen Momenten der Wahrnehmung, die in der Lage sind, über das historisch Rekonstruierbare hinauszulangen, die ästhetische Qualität und Faszination dieser Werke begreifbar: nämlich ihre zeitlose und allgemeingültige Gegenwart.

Anmerkungen

- ¹ So charakterisiert Ulrich Seelmann-Eggebrecht anlässlich der Neuerwerbung durch die Kunsthalle Mannheim das Bild als von "lastender Schwere" und Symbolen "unbewußter Angst" durchsetzt. (Ulrich Seelmann-Eggebrecht: Zwischen Einsamkeit und Angst. Randbemerkungen über das künstlerische Werk von Edvard Munch, in: Mannheimer Morgen, 20.8.1954). Gösta Svenaeus spricht von dem existenziellen "Druck des 'Zeichens am Himmel'" (Svenaeus 1973, S. 216); Guido Magnaguagno von dem "beunruhigenden Schweigen" des Bildes (in: Zürich 1977, S. 34); und Simon Maurer von einem "irritierend schwebenden, zusammenhangsfremden Ausdruck" (in: Essen/Zürich 1987, Kat. 55). Besonders hinsichtlich der Deutung der mundförmigen Insel gehen die Interpretationen weit auseinander.
- ² Der Begriff der Planimetrie stammt von Max Imdahl: Giotto. Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik. München 1980, S. 21. Nach Imdahl sind Bilder "nicht nur Projektionen, nämlich 'Durchblicke' in jeweils (mehr oder weniger) stringent systematisierte Zusammenhänge von Körper und Raum, sie sind zugleich 'Kompositionen', das heißt solche ganzheitlichen Systeme, in denen die einzelnen Bildwerte durch Größe, Form, Richtung und Lokalisierung im Bildfeld auf das Bildformat Bezug nehmen und dessen Organisationsform bilden."
- ³ Die Beschreibung und Analyse der Farbtöne wurde anhand des Originals durchgeführt. Es muß deshalb darauf hingewiesen werden, daß etwaige Unstimmigkeiten zwischen den im Aufsatz beschriebenen und den in der Reproduktion des Bildes zu sehenden Farbtönen zu Lasten der Abbildung, nicht der Beschreibung gehen.
- ⁴ So z.B. in *Der Tag danach*, 1894/95, *Die Stimme*, um 1893, *Die Mädchen auf der Brücke*, 1895. Auf das Phänomen der Verflächigung des Bildraumes bei Degas und Munch hat außerdem auch Wolfgang Kemp hingewiesen: "Was als schräge Ebene von der Höhe aus gesehen wird, kann im Bild endgültig nach vorne klappen, Fläche werden.(...) Damit gewinnt die Erscheinungsform Fläche an Bedeutung, was Körper, was Figur ist, erscheint appliziert, zitathaft verwendet, nicht als Folge und Bestätigung der räumlichen Illusion." (Kemp 1983, S. 79f.) "Wenn bei Munch die ganz nahen Figuren vor den Augen des Betrachters wegsinken, ins Bodenlose, dann wird die Wucht des Zusammenpralls zwischen Bildgesehenen und Rezipienten gemildert, (...). Damit wird aber den Figuren im Bild nichts an Ausdruckswert genommen, im Gegenteil. Wo dem Forcierten der Rezeptionsvorgabe die Spitze gebrochen wird, da lebt der Eigensinn der Darstellungsträger auf." (Kemp 1983, S. 83f.)
- ⁵ Nach Frenkel-Brunswik handelt es sich hierbei um einen intoleranten Wahrnehmungsstil, der Ambiguitäten schlecht ertragen kann; Frenkel-Brunswik, Else: Intolerance of ambiguity as an emotional and perceptual personal variable; in: Journal of Personality, 18, 1949/50, S. 108-143.
- ⁶ Frieling 1939, S. 152.
- ⁷ Diese Fragen sind ausführlicher behandelt worden in: Huber 1988.
- ⁸ Mahnke/Mahnke 1987, S. 10.
- ⁹ Koestlin 1869, S. 488f.
- ¹⁰ Stefanescu-Goanga 1912, S. 311.
- ¹¹ Heimendahl 1961, S. 206.
- ¹² Frieling 1974, S. 123.
- ¹³ Heimendahl 1961, S. 212.
- ¹⁴ Stefanescu-Goanga 1912, S. 310.
- ¹⁵ Frieling 1974, S. 84.
- ¹⁶ Frieling 1974, S. 89.
- ¹⁷ Frieling 1974, S. 89.
- ¹⁸ Heimendahl 1961, S. 197.
- ¹⁹ In Zusammenhang mit den "lebenden" Bäumen in den Landschaften Munchs ist eine Äußerung von Koeplin in einem Gespräch mit Georg Baselitz sehr aufschlußreich: "An der wurzellosen großen Kiefer auf dem Züricher Landschaftsbild" (gemeint ist *Winterlandschaft im Mondschein*, 1900; Anm. d. Verf.) "fallen nicht nur die einsaugenden und einrollenden Formen der Zweige auf, sondern die an bestimmten Stellen scharf aufscheinende rote Färbung des Stammes. Das Rot kann gewiß aus der natürlichen Erscheinung eines solchen Stammes abgeleitet werden, aber es erinnert auch an Blut – an Blut im Kontrast zum "toten" Schnee, zur Kälte und Nachtbläue sonst auf dem Bild." (Basel 1985, S. 150)
- ²⁰ Heinrich Frieling/E.Th.Schmidt: Der Frieling-Test. Salzburg/ Marquartstein 1961, S. 68.
- ²¹ Stefanescu-Goanga 1912, S. 308.
- ²² "(...) denn hier handelt es sich um Gegenfarben. Das Grün liegt offen da, das Violett versteckt sich." Frieling 1974, S. 124.
- ²³ Frieling 1968, S. 146.
- ²⁴ Heimendahl 1961, S. 203.
- ²⁵ Frieling 1939, S. 164.
- ²⁶ Porkert 1972, S. 156.
- ²⁷ H.Frieling/E.Th.Schmidt: Der Frieling Test. Salzburg/ Marquartstein 1961, S. 87.
- ²⁸ Frieling 1968, S. 148.
- ²⁹ Die Form des "Bildes im Bilde" taucht häufig im Werke Edvard Munchs auf: z.B. in den Gemälden *Eifersucht* von 1895, Henrik Ibsen im Grand Café von 1906/10, oder im *Selbstbildnis mit Weinflasche* von 1906. Werner Hofmann hat diese Bildstrategie Munchs analysiert: Die Hauptfigur "erlebt das Geschehen mit stärkster innerer Beteiligung als Vision, als quälenden Alp. (...) Er trägt das Gesehene als 'Innere Wirklichkeit' in sich. Solcherart erfährt die Feststellung, daß die beiden Bildhälften 'in verschiedenen Welten atmen', ihre Rechtfertigung, denn in der Tat gehören sie verschiedenen Wirklichkeitsebenen an: (...)." Die dargestellte Szenerie ist nach Hofmann "Bild im Bilde", zur Formel verdichtete Vision, während die Figur der "Träger dieser Vision und zugleich sein eigener Kommentator" ist. (Hofmann 1979, S. 119)
- ³⁰ Der Begriff der Exemplifikation als eine Weise bildnerischer Symbolisierung geht zurück auf Goodman 1973, S. 62ff. Eine Farbe exemplifiziert das ihm zugesprochene sprachliche Attribut oder Prädikat (S. 64). Sie ist also konkretes Beispiel für das ihm zugesprochene sprachliche Etikett, hier der sprachlichen Ausdrucks- oder Erlebniswerte. Repräsentation ist dagegen eine andere Weise bildnerischer Symbolisierung. Sie betrifft die Frage nach der gegenständlichen Darstellung des Bildes, d.h. die Frage, welche Gegenstände oder Personen sind dargestellt (=repräsentiert) und in welcher Gattung (z.B. als Porträt, als Ereignisbild, als Stilleben) sind sie dargestellt (repräsentiert als). (S. 38) Repräsentation fällt in den meisten Fällen mit der ikonographischen Ebene eines Bildes zusammen.
- ³¹ Neergard; in: Washington 1978, S. 152.
- ³² Neergard; in: Washington 1978, S. 116. (Übersetzung des Verf.)
- ³³ Munch, nach: Bremen 1970, Kat. 70.
- ³⁴ Munch, nach: Neergard; in: Washington 1978, S. 131. (Übersetzung des Verf.)

³⁵ Eine sehr ähnliche Interpretation findet sich in einem Aufsatz von Urs Hobi und Regula Würzler: "Bewußtwerdung und Lebensbewältigung sind somit die entscheidenden Triebkräfte in Munchs Kunst. Der Gestaltungsvorgang ist für ihn ein Prozeß psychischer Selbstbefragung. In ihm sucht er sein Verhältnis zur Gesellschaft zu klären. Indem er malend seine persönlichen Konflikte und Ängste auf der Leinwand formuliert, versucht er ihrer Herr zu werden, sich von ihnen zu befreien. Dadurch sieht sich Munch veranlasst, seine schwankenden und komplexen Gefühls- und Bewußtseinslagen zu analysieren und zu definieren, und entsprechend inhaltlich-formale Äquivalente zu entwickeln. Diese Umsetzung führt zu einem Prozeß der Abstraktion, der sich in verschiedenen Bereichen vollzieht: Auf gedanklicher Ebene enthält er die Übertragung der subjektiven Konflikte und Erfahrungen in mitteilbare, nachvollziehbare menschliche Grundsituationen. Eine inhaltliche Abstraktion also, im Sinne objektiver Modellsituationen wie Zuneigung, Loslösung, Einsamkeit oder Melancholie. Das Persönliche wandelt sich zum Exemplarischen." (Hobi/Würzler; in: Zürich 1977, S. 112f.)

³⁶ "Hierbei gerät die Rolle des Künstlers als Vermittler zwischen Bildwelt und Betrachterwelt nicht selten in Konflikt mit seiner Funktion als Bildelement. Dieser Konflikt findet sichtbaren Ausdruck in der distanziert-reservierten Stellung des Künstlers innerhalb des Bildganzen. Es ist dies ein Wessenzug, der sich mit der 'Wendung aus dem Bild' bzw. mit dem Vor-der-Szene-Stehen der Munchschen Bildgestalten in Verbindung bringen läßt. Wichtig ist es jedoch, folgenden Unterschied zu bedenken: bei Munch assistiert der Dargestellte keinem äußeren Geschehen, sondern erleidet er einen seelischen Prozeß an sich selbst. Aus dem Teilnehmen des Künstlers an einem Geschehen ist ein Akt seelischer Anteilnahme geworden. (Hofmann 1979, S. 123)

³⁷ Ein ähnliches Beispiel führt Goodman an: "(...) ein Bild kann ebenso wie ein Prädikat die einzelnen Elemente einer gegebenen Klasse denotieren. Ein Bild, das eine Definition in einem Wörterbuch erläutert, ist oft eine solche Form der Repräsentation; es denotiert nicht singular irgendeinen Adler oder kollektiv die Klasse der Adler, sondern distributiv Adler im allgemeinen." (Goodman 1973, S. 32)

³⁸ Vgl. dazu: Holzkamp, Klaus: Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung. Frankfurt 1976, S. 152: "Der Gegenstand wird notwendig durch seinen Begriff hindurch, in Form seines Begriffes wahrgenommen. Da im Begriff die (...) wesentlichen Dimensionen eines Gegenstandes abstraktiv-verallgemeinernd (...) bestimmt sind, heißt dies, daß menschliche Wahrnehmung stets das Erkennen des Allgemeinen im Besonderen ist."

³⁹ Zum Begriff der Aktualisierung von Wahrnehmungsinhalten vgl.: Karl-Friedrich Graumann: Aktualgenese. Die deskriptiven Grundlagen und theoretischen Wandlungen des aktualgenetischen Forschungsansatzes; in: Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie 6, 1959, S. 410-448.

⁴⁰ Um möglichen Mißverständnissen vorzubeugen, möchte ich darauf hinweisen, daß die These, Kunstwerke seien allgemeingültige und zeitlose Modelle ästhetischer Erkenntnis, nicht davon abhängig ist, ob diese Erkenntnis jeweils historisch oder individuell unterschiedlich realisiert wird.