

Edvard Munch (1863–1944)

Mann und Weib, sich küssend, 1905

Farbholzschnitt

39,7 × 53,8 cm

45,4 × 57,9 cm

Bez. u. r.: Ed Munch

Schiefler Nr. 230/a-v.b.

LSK 94.05

Als Edvard Munch 1894 seine ersten graphischen Blätter herstellt, stehen sie in engstem Zusammenhang mit seiner Malerei: Radierungen, die ihre Motive aus dem *Lebensfries* aufgreifen, einem Bilderzyklus, den er 1890 begonnen hat und 1892 in Berlin ausstellt. Berühmt ist seine Tagebuch-Eintragung, die er zu diesem Zyklus machte und die entscheidend für die Interpretation seines Werkes ist: «Ich will nicht mehr Interieurs und lesende Leute und strickende Frauen malen. Es sollen lebendige Menschen sein, die atmen und fühlen und leiden und lieben. Ich werde eine Reihe solcher Bilder malen. Die Leute sollen das Heilige an ihnen verstehen und davor wie in einer Kirche den Hut abnehmen.»¹ In diesem Ausspruch ist das Anliegen des Malers in nuce enthalten. Er trifft damit ins Herz der grossen Bewegung um die Jahrhundertwende: des Symbolismus. *Der Lebensfries* ist das Schlüsselwerk zum Themenkreis seiner Malerei, der die graphischen Arbeiten mitumschliesst. Ein Panorama von Liebe, Leben, Tod und Leid, von Passionen und Trauer ist hier ausgebreitet und ausgedeutet, von dem Munchs künstlerische Vision mindestens bis 1909, dem Jahr, da er von Berlin in seine norwegische Heimat zurückkehrt, beflügelt wird. 1895 beginnt er Themen aus dem *Lebensfries* zu lithographieren. Gleichzeitig bearbeitet er zum ersten Mal Holzplatten und entwickelt sich schnell zum Meister des farbigen Holzschnitts. Das Blatt der Liechtensteinischen Staatlichen Kunstsammlung gehört zu den meisterhaften Schnitten, die mit *Vampyr* 1895 ihren Anfang nehmen und 1897 im *Kuss* bereits einen Höhepunkt erreichen. *Mann und Weib, sich küssend* ist auch thematisch im Motivkreis angesiedelt, der Munch in diesen beiden Jahrzehnten fesselt und mit dem er sich ganz im Zeitgeist der Epoche befindet. Die Erotik hat die Symbolisten und die Künstler des Jugendstils fasziniert. Munch hat das Thema stets als ein

elementares Ereignis begriffen und als einen Zustand höchster psychologischer Gespanntheit in die Bildsprache übersetzt. Das nebenstehende Blatt zeigt den Kopf eines Mannes und den einer Frau. Mit starken Konturen, welche die Gesichter expressiv hervorheben, sind sie als bestimmendes zentrales Motiv ins Bild gesetzt. Das Gesicht der Frau ist an das Gesicht des Mannes gelehnt. Dieses Moment verleiht der Darstellung ihren tiefen Ausdruck, denn das Anschmiegen wird zum Ineinanderfließen. Die Gesichtskontur der Frau wird zu jener des Mannes. Auch die Aussenkonturen gehen ineinander über und schliessen das Paar als ein Ganzes ein. Mit einer einfachen formalen Geste drückt Munch aus, was der Kuss symbolisiert: die Einheit, das Zusammenwachsen. In diesem Augenblick sind Darstellung und Symbol eins. Die Realität des Kusses überdeckt er mit einer zweiten, tieferen Wirklichkeit, die der seelischen Gestimmtheit. Eben dies ist Munchs Stärke: einen Vorgang stets als ein seelisches Erlebnis zu interpretieren, gleichsam das, was hinter der Realität steckt, optisch erfahrbar zu machen. Beim Thema Liebe wird diese zweite, tiefere Dimension immer durch das Zueinanderwachsen der Menschen versinnbildlicht; so im Gemälde *Vampyr* von 1893 (Munch schreibt darüber, dass es sich in Wirklichkeit nur um eine Frau handelt, die den Nacken eines Mannes küsst) oder im *Kuss* von 1897, die beide zu Radierungen bzw. Holzschnitten anregen.² Die formale Einbindung des Paares wurde im *Kuss* geradezu symbolistisches Prinzip, ist aber auch Ausdrucksmittel für die Beziehung von Mann und Frau: etwa in seiner berühmten Lithographie *Salome* aus dem Jahre 1903, die Munch und die Geigerin Eva Mudocci darstellt, im Holzschnitt *Männerkopf in Frauenhaar*, 1896, oder auch in der dem vorliegenden Blatt motivisch und stilistisch nahestehenden Lithographie *Mann und Frau* von 1905. Die Begegnung von Mann und Frau war für ihn Metapher der Einswerdung. Dank der formalen Neufindung gelang es ihm, den inneren psychologischen Vorgang sichtbar zu machen. Form wurde – wie Werner Haftmann formulierte – «das dingliche Äquivalent des Geistigen».³ E.B.

¹ Sarvig, Ole: Edvard Munch. Graphik. Winterthur, 1948, S. 20.

² Edvard Munch. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 1988, Nr. 46.

³ Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. München, 1957, S. 89.