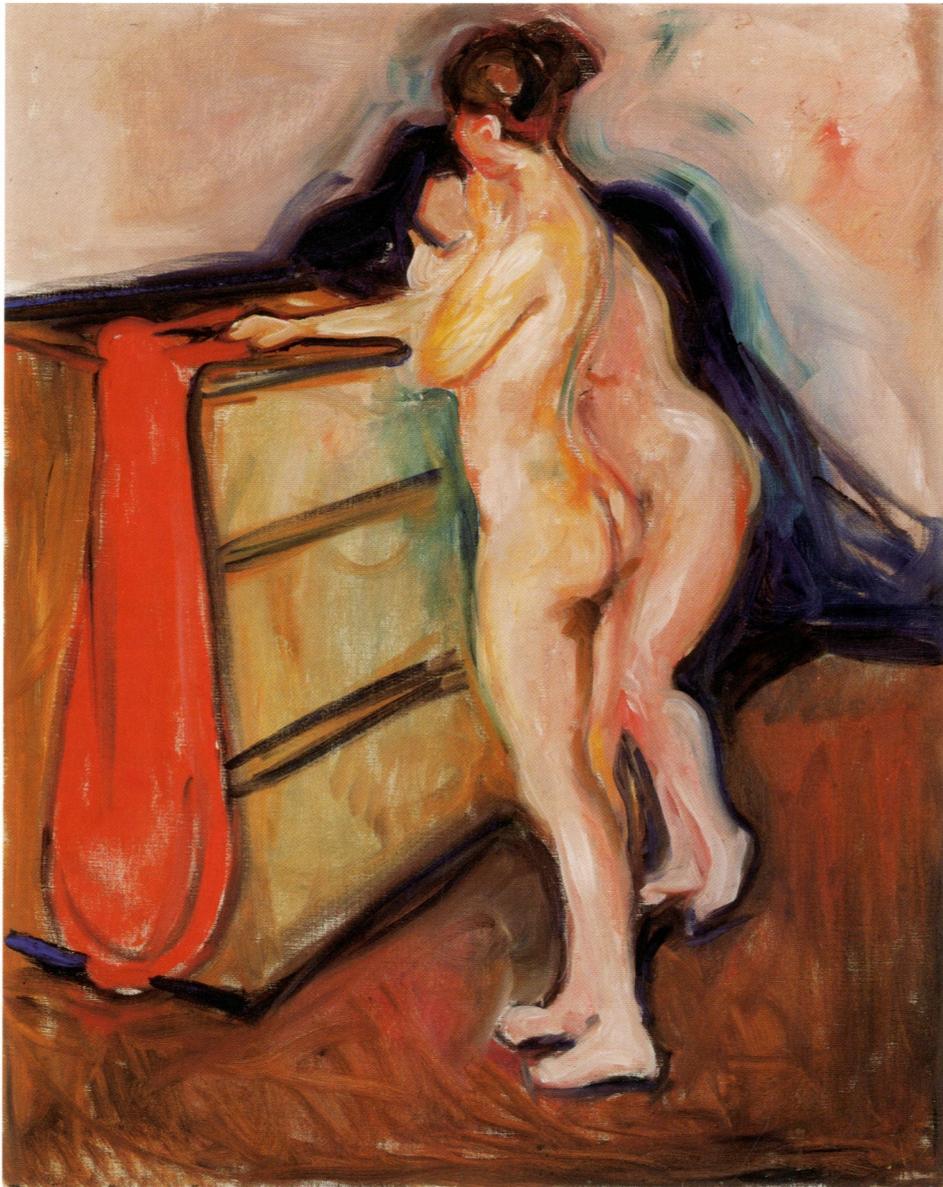


Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

Februar 2004



Edvard Munch, Zwei weibliche Akte, 1903
Öl auf Leinwand, 85,5 x 69,5 cm
Inv. Nr. 859 LM
Erworben 1949 von Ludwig Grote, München

„Die Frau ist übrigens ein herrliches Geschöpf, ich glaube [ich] werde nur noch die Frau malen.“¹

Zwei Frauen vor einer gründerzeitlichen Kommode. Die vordere steht als Rückenfigur aufrecht und mit zum Kinn erhobenen Händen in der Bildmitte. Ihr Gesicht ist im verlorenen Profil gegeben. Die Haut ist hell, fast durchscheinend, ihr Körper durch Gelb- und Weißhöhungen plastisch modelliert. Im Bereich der Wirbelsäule verzichtet der Maler auf Farbe. Hier ist der weißlich schimmernde Ton der Leinwand zur Modellierung verwendet. Die Figur ist fest in den Bildraum eingespannt, ihre brünette Hochsteckfrisur begrenzt den oberen Bildrand genau in der Mitte. Der Fußboden, auf dem sie fest mit beiden Füßen steht, wiederholt den braunen Farbton des Haares und bildet einen soliden Abschluss der Bildfläche nach unten.



Abb. 1: Stehender weiblicher Rückenakt, 1889, Öl auf Leinwand, 59 x 32 cm, Munch-museet, Oslo

Farblich und kompositorisch stellt die zweite Figur einen Gegenpart dar. Sie steht nicht aufrecht, sondern lehnt ihren Oberkörper auf die Kommode und streckt ihren Arm darauf aus. In einer Hand hält sie ein rotes Tuch, das links von der Zweiergruppe in einem weichen Schwung von dem Möbelstück herabfällt. Das Gesicht ist auf eine rosafarbene Fläche reduziert; das Haar verschmilzt im violetten Schatten. Ihr Inknart ist dunkler und rötlicher als das der anderen Frau. Die Waden sind mit Blau modelliert, das in den Farben des Schattens wieder aufgenommen wird. Dieser Schatten wiederholt in Abstufungen von warmem Violett über Blau bis zum Türkis ihre Körperformen, als würde sie sich in den Raum ausdehnen.

Die gebeugte Figur mit ihrem Schatten auf der rechten Seite und dem herabfallenden roten Tuch links bilden einen Rahmen, der den Körper der vorderen Frau in weichen Schwüngen umschmeichelt. Der großzügige Pinselduktus und der gestische Farbauftrag unterstreichen diesen Eindruck. Die Szene strahlt Wärme und Lebendigkeit aus. Sie wirkt vollkommen natürlich und hat nichts Gestelltes, obwohl Munch die zwei weiblichen Modelle in einer klassischen Maler-Modell-Situation im Atelier gemalt hat. Aber die Modelle beachten den Maler nicht, und der Maler konzentriert sich vollkommen auf die psychologische Charakterisierung der beiden Frauen. Die in den Figuren angelegten Gegensätze von Vertikalität und Horizontalität, von Geschlossenheit und Auflösung, von Hell und Dunkel, von Festigkeit und Bewegung verweisen auf die zwei unterschiedlichen Charaktere der beiden Frauen. Die eine wirkt nachdenklich, abwartend, verschlossen und zögerlich, die andere extrovertiert, körperbetont und verführerisch.

Die Suche nach vergleichbaren Werken in Munchs Oeuvre führt bald zum Erkenntnis, dass das Gemälde des Landesmuseums eine gewisse Einzigartigkeit im Schaffen des Norwegers besitzt. Zwar kommt das Thema der zwei weiblichen Akte in Munchs Werk durchaus vor, doch sind weder weitere Gemäldefassungen oder Varianten noch Zeichnungen bzw. Vorzeichnungen zum vorliegenden Motiv bekannt.² Die Darstellung des nackten menschlichen Körpers hatte von Beginn an einen hohen Stellenwert in Munchs Kunst. An der königlichen Zeichenschule in Kristiania, die er ab 1881 besuchte, nahm er am Unterricht im Aktzeichnen teil.³ Dort gab es allerdings nur männliche Modelle. Nach weiblichen Modellen konnte man nur an ausländischen Akademien oder in privaten Ateliers arbeiten. Dazu fehlten dem jungen Künstler jedoch vorerst die Mittel. In dieser frühen Zeit standen ihm daher oft Familienangehörige Modell. Schon von 1885 bis 1890 entstand eine Reihe von Modellporträts und Akten, doch sind die wenigsten Arbeiten aus dieser Zeit erhalten – unter anderem weil Munchs streng religiöser Vater Aktdarstellungen in seinem Haus nicht duldete.⁴

Den ersten Unterricht im Malen des weiblichen Aktes erhielt Munch ab Oktober 1889 als Schüler von Leon Bonnat in Paris. In dieser Zeit ist vermutlich Munchs „Weiblicher Rückenakt“ entstanden (Abb. 1).⁵ Das Modell ist, ähnlich wie die aufrecht stehende Figur des Gemäldes in Münster, in seitlicher Rückansicht dargestellt. Das Gesicht im verlorenen Profil, den Oberkörper leicht zur Seite geneigt, steht es



Abb. 2: Mädchenakt auf rotem Tuch, 1902, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. 2574 (1960)

im klassischen Kontrapost. Räumlichkeit ist durch den kurzen Schlagschatten am Boden angedeutet. Anders als im Doppelakt wird hier auf jedes psychologisierende Detail verzichtet. Die Malweise ist der naturalistischen Auffassung von Munchs Lehrer Bonnat ebenso verwandt wie jener seines skandinavischen Malerkollegen Christian Krohg. Während seines ersten längeren Aufenthalts in der französischen Metropole und in der Pariser Zeit ab 1896 schuf Munch Bilder, die seine Modelle in Alltagssituationen zeigen – beim Baden, Ankleiden oder Kämmen.⁶ In solchen Motiven spiegelt sich der Einfluss der zeitgenössischen französischen Malerei, insbesondere von Degas' Pastellen der 1880er Jahre, die mit Vorliebe nackte junge Frauen bei der Toilette zeigen.⁷

Der weibliche Doppelakt von 1903 entstand zu einer Zeit, als Munch durch die Trennung von seiner Lebensgefährtin Tulla Larsen im Jahr 1902 schwer traumatisiert war. In zahlreichen Darstellungen beschäftigte er sich in der Folge bis zu seinem psychischen Zusammenbruch 1908/1909 mit dem gespannten Verhältnis zwischen den Geschlechtern, unter anderem in „Marats Tod“ oder in „Amor und Psyche“ aus dem Jahr 1907. Schon in der Berliner Zeit zwischen 1892 und 1896, hatte sich Munch mit dem oft problemgeladenen Verhältnis zwischen Mann und Frau beschäftigt. Die Frauendarstellungen des „Lebensfrieses“, der 1902 zum ersten Mal in einer Ausstellung als Zyklus präsentiert wurde, spiegeln komplizierte erotische Erfahrungen. Die Darstellungen sind symbolisch überhöht und weisen über sich selbst hinaus. Sie versinnbildlichen überzeitliche Phänomene wie Liebe, Eifersucht, Melancholie, Angst und Tod.

Beim Doppelakt in Münster dagegen gilt Munchs Interesse der genauen Betrachtung und Wiedergabe der körperlichen und seelischen Eigenschaften der beiden Frauen. Dabei charakterisiert er nicht nur deren Individualität, sondern das psychologische Zusammenspiel beider Personen. Im Motiv liegt eine latente erotische Spannung, die durch das verführerische Werben der Einen und das zögernd-zurückhaltende Abwarten der Anderen evoziert wird. Trotzdem ist der Blick des Malers nicht voyeuristisch. Er nähert sich den beiden Frauenfiguren ernst und ohne Ressentiment oder Pikanterie. In ähnlicher Weise verzichtet er in dem kurz zuvor entstandenen „Mädchenakt auf rotem Tuch“ auf eine symbolische Überhöhung der Darstellung (Abb. 2).

Der weibliche Doppelakt löst einen Anspruch ein, den Munch um 1890 in seinem Manifest von St. Cloud an die Malerei stellte: „Die Menschen müssten hier das Heilige, das Mächtige sehen, und sie würden den Hut ziehen, wie in der Kirche. – Ich möchte eine Reihe solcher Bilder schaffen. – Keine Interieurs sollten mehr gemalt werden, keine Menschen, die lesen, keine Frauen, die stricken. Es müssten lebende Menschen sein, die atmen und fühlen, leiden und lieben.“⁸ Zu einer ähnlich intimen und vorbehaltlosen Auffassung gelangte Munch erst wieder in den zahlreichen Porträts von Ingeborg Kaurin, dem „Mädchen aus Moss“, die seit seinem Rückzug nach Norwegen entstanden sind.⁹

In der zeitgenössischen Kunst waren es vor allem die Akt-darstellungen der „Brücke“, die Munchs Auffassung vom Verhältnis zwischen Maler und Modell nahe kamen. Zu denken ist vor allem an Ernst Ludwig Kirchners weibliche Akte (Abb. 3). Eine gegenseitige Beeinflussung zwischen Munch und den Künstlern der „Brücke“ lässt sich im Zusammenhang mit den „Zwei Akten“ jedoch nicht konkret festmachen. Dabei hätte die Provenienz des Werkes im Landesmuseum durchaus ein mögliches Bindeglied zwischen Munch und der „Brücke“ darstellen können, denn das Gemälde stammt aus der Sammlung Ida Bienerts (1870–1965) aus Dresden.¹⁰ Die reiche Un-



Abb. 3: Ernst Ludwig Kirchner: Zwei weibliche Akte, 1908, Pastell, 34,5 x 43 cm, Staatliche Kunstsammlungen Kassel

ternehmergattin hatte um 1905 begonnen, Kunst zu sammeln. Den Anfang machten Graphiken Dürers und Rembrandts. Erst nachdem der Dichter Theodor Däubler zu ihrem wichtigsten Berater geworden war, nahm die Sammlung eine spezifischere, auf die moderne Kunst ausgerichtete Gestalt an. Es ist vermutet worden, dass der Ankauf der „Zwei weiblichen Akte“ durch Däubler vermittelt wurde, denn dieser war über Albert Kollmann mit Munch bekannt.¹¹ Das Gemälde ist aber auch, neben zwei Ausstellungen in Kristiania 1910 und 1911, mindestens zweimal in deutschen Kunsthandlungen ausgestellt worden: 1906 in der Commeterschen Kunsthandlung in Hamburg (Kat. Nr. 87) und 1912 in der Modernen Galerie Tannhauser in München 1912 (Kat. Nr. 17).¹² Sollte der Ankauf für Ida Bienerts Sammlung durch Däubler vermittelt worden sein, kann er nicht vor 1909 stattgefunden haben, denn erst in diesem Jahr lernte Bienert Däubler in Italien kennen.¹³ Eine Abbildung des Werkes befindet sich im Katalog der Sammlung Bienert, der 1933 von Will Grohmann erstellt wurde; ein Ankaufsdatum wird dort nicht genannt.¹⁴

Die „Weiblichen Akte mit rotem Tuch“ sind das einzige Werk von Munch, das sich in Ida Bienerts Sammlung befand. Außer einigen Arbeiten Noldes, die nach dessen Mitgliedschaft bei der „Brücke“ entstanden sind, enthielt die Sammlung nicht ein einziges Werk der Dresdner Künstlergemeinschaft.¹⁵ Darin zeigt sich eine Übereinstimmung des bienertschen Sammlungskonzepts mit Theodor Däublers Schrift

„Der neue Standpunkt“: In dem Kapitel über den Expressionismus bleiben die „Brücke“-Künstler gänzlich unerwähnt.¹⁶ Neben Werken von Cézanne, Picasso und Chagall waren vor allem die Künstler des „Blauen Reiter“ in Ida Bienerts Sammlung gut vertreten; den größten Stellenwert hatte Paul Klee.¹⁷ Mit Mondrian, Malewitsch, El Lissitzky und Moholy-Nagy bereicherten schließlich abstrakte und konstruktivistische Künstler die Sammlung. Sie prägten ihr Gesicht stärker als die symbolhaft-visionären Arbeiten expressionistischer Künstler.

Im April 1945 verließ Ida Bienert Dresden, um nach München zu ziehen.¹⁸ Der Museumsdirektor Ludwig Grote half ihr, die Werke ihrer Sammlung heimlich in den Westen zu überführen. Grote organisierte eine Ausstellung des „Blauen Reiter“, die 1948 in München stattfand, und korrespondierte deshalb mit Nina Kandinsky. In vielen Briefen erwähnt er Ida Bienerts Sammlung, zum Beispiel am 31.12.1947: „Mit Frau Bienert bin ich oft zusammen. Wir schmuggeln ihre Sammlung aus Dresden herüber.“¹⁹ Um finanzielle Engpässe zu überbrücken, musste sich Ida Bienert nach 1945 von etlichen ihrer Werke trennen. Ludwig Grote übernahm diskret die Vermittlung, die Verkäuferin blieb anonym. So auch im Fall von Munchs „Akte mit rotem Tuch“, das 1949 vom Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster angekauft wurde.²⁰

Birgit Gropp

Anmerkungen

¹ Edvard Munch an Olav Paulsen, Brief vom 11.3.1885, Munch-museet, Oslo, zitiert nach: Arne Eggum: Edvard Munch und seine Modelle 1912–1943, in: Edvard Munch und seine Modelle, Ausst.-Kat. Stuttgart 1993, S. 14

² Diesen Eindruck bestätigt Petra Petterson, Munch-museet, Oslo, in einem Schreiben vom 15.12.2003. Die Arbeiten zu einem Werkverzeichnis der Gemälde Edvard Munchs dürften weiteren Aufschluss bringen. Das Projekt wird im Jahr 2004 begonnen werden.

³ Arne Eggum: Edvard Munch und seine Modelle 1912–1943, in: Edvard Munch und seine Modelle, Ausst.-Kat. Stuttgart 1993, S. 13–17

⁴ Eggum 1993, S. 14

⁵ Eine schwer lesbare Signatur kann als (18)87 gelesen werden. Rodolphe Rapetti datiert das Gemälde aufgrund seiner Nähe zum Naturalismus Bonnats dennoch in das Jahr 1889. Rodolphe Rapetti: Munch et Paris. 1889–1891, in: Munch et la France, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris 1992, S. 68–69

⁶ Eggum 1993, S. 13–17

⁷ Z.B.: „Nach dem Bad“, 1892, Öl auf Leinwand, 119 x 135 cm, Privatsammlung, Abb. in Ausst.-Kat. Paris 1992, S. 128; „Sitzender Akt“, 1896, Zeichnung und Aquarell auf Papier, 62 x 47,7 cm, Munch-museet, Oslo und „Pariser Modell“, 1896, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo, Abb. in: Edvard Munch. Thema und Variation, Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2003, S. 304–305

⁸ Zitiert nach: Mathias Arnold: Edvard Munch mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbeck 2000, S. 36

⁹ Eggum 1993, S. 13–17, 20–27

¹⁰ Für den Hinweis auf die Provenienz aus der Sammlung Ida Bienert danken wir Heike Biedermann, Konservatorin an der Gemäldegalerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Sie hat das Gemälde wiedererkannt, als es 1999 in der Ausstellung „Edvard Munch in Chemnitz“ zu sehen war und konnte es als das bei Grohmann abgebildete Werk aus der Sammlung Bienert identifizieren. Vgl. Will Grohmann: Die Sammlung Ida Bienert in Dresden, Potsdam 1933, Abb. Nr. 26. Brief von Heike Biedermann vom 22.12.1999. Vgl. außerdem über die Sammlung Ida Bienert: Heike Biedermann: Aufbruch zur Moderne, die Sammlungen Oscar

Schmitz, Adolf Rothermundt und Ida Bienert, in: Sammler und Mäzene in Dresden, Dresdner Hefte 49, 15. Jg. H. 49, 1/1997, S. 30–38

¹¹ Henrike Junge: Vom Neuen begeistert – die Sammlerin Ida Bienert, in: Dies. (Hrsg.): Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933, Köln 1992, S. 29–37, S. 31

¹² Freundliche Mitteilung von Petra Petterson, Munch-museet, Oslo, vom 15.12.2003

¹³ Fritz Löffler: Theodor Däubler sowie Ida Bienert und Klee, in: Paul Klee, Vorträge der wissenschaftlichen Konferenz in Dresden, 19. und 20.12.1984, Coswig 1986, S. 42–46, S. 44

¹⁴ Grohmann 1933, Abb. Nr. 26. Zu den Erwerbungen, den Ankaufsdaten und ihrer Provenienz existieren heute keinerlei Unterlagen mehr, da der Sekretär der Familie sämtliche Dokumente im Zusammenhang mit der Überführung der Sammlung nach München vernichtet hat. Der Briefwechsel Ida Bienerts mit Theodor Däubler aus den entscheidenden Jahren, der aus dem Nachlass an Löffler ging, verbrannte am 13.2.1945. Vgl. Löffler 1986, S. 44

¹⁵ Grohmann 1933, S. 12

¹⁶ Theodor Däubler: Der neue Standpunkt, Dresden 1957, S. 155–164

¹⁷ Grohmann 1933, S. 14

¹⁸ Heike Biedermann: Ida Bienert in München 1945–1965, in: Dresdner Kunstblätter, 11. Jg., Nr. 6, 1997, S. 193–200

¹⁹ Freundliche Auskunft von Vivian Endicott Barnett vom 5.12.2003. Vgl. auch: Biedermann 1997

²⁰ Vgl. Anmerkung 10

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Domplatz 10, 48143 Münster
Foto Titelabbildung: WLMKuK, Sabine Ahlbrand-Dornseif/Rudolf Wakonigg

© Abb. 1 und 2 (Edvard Munch): The Munch Museum/The Munch Ellingsen Group/VG Bild-Kunst, Bonn 2004

© Abb. 3 (Ernst Ludwig Kirchner): Ingeborg und Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern

© 2003 Landschaftsverband Westfalen Lippe

Druck: Rehms Druck GmbH, Borken