

## Heidegger, Munch og dødens billedtenkning

**FORSKNING: I 1894 skrev den polske forfatteren Stanislaw Przybyszewski at Edvard Munchs malerier kunne betraktes som «nesten en malt filosofi». Men hva betyr det egentlig at billedkunst kan være en form for filosofi? En ny avhandling undersøker spørsmålet i lys av Martin Heideggers filosofi og Munchs billedtenkning om døden.**

*Av Gustav Jørgen Pedersen, som disputerte for Ph.D.-graden 16.06.17 ved Universitetet i Oslo på avhandlingen «On the Pictorial Thinking of Death: A Study in Martin Heidegger's Unthought Art History of Being Regarding Edvard Munch's *The Sick Child* and *Metabolism*.»*

Allerede i den første boken som ble skrevet om [Edvard Munch](#), Stanislaw Przybyszewskis *Das Werk Edvard Munch. Vier Beiträge* (1894) ble Munchs bilder omtalt som «nesten en malt filosofi.» Siden den gang har Munch med ujevne mellomrom blitt omtalt som en slags malerfilosof, en kunster som visuelt bearbeider eksistensielle spørsmål om livet, kjærligheten og døden. Men mens slike påstander kan forklares historisk på minst to måter – enten i lys av et symbolistisk kunstsyn og/eller som ledd i kunstnerens mytebygging – tar doktorgradsarbeidet mitt utgangspunkt i forsøket på å ta Przybyszewskis utsagn på alvor fra et filosofisk perspektiv, hinsides historiske eller biografiske forbindelser. For hva betyr det at Munchs kunst er «nesten en malt filosofi»? Hvilke implikasjoner har det for kunsthistorien om man ikke bare forstår kunstverk i lys av filosofers interesse eller som illustrasjoner av filosofiske ideer, men som en egen billedlig og visuell tenkning? Hvordan kan en slik billedlig tenkning forstås?

### Heidegger og Munch

I avhandlingen nærmer jeg meg disse spørsmålene først gjennom en lesning av [Martin Heideggers](#) filosofi. Men lesningen av Heidegger er også et forsøk på å gå gjennom og utover filosofens egen tenkning ved å tre inn i dens implikasjoner – i det han selv kaller tenkningens utenkte – for slik å skissere opp en tilnærming til billedkunst fra Heideggers (utenkte) perspektiv. Dernest vender jeg tilbake til Munchs kunst og hans to malerier *Det syke barn* (1885-6) og *Stoffveksling: liv og død* (1898-9), som blir omdreiningspunkter for en refleksjon om væren og dødens visuelle fremstilling i billedkunst – en billedtenkning med røtter tilbake til antikken. Munchs malerier blir på denne måten hverken sett på som uttrykk for den historiske Munchs «filosofiske ideer» eller som illustrasjoner på Heideggers filosofi. Avhandlingen er heller et forsøk på å forstå og bringe til orde hva og hvordan maleriene som malerier – som *billedlig tenkning* – fremstiller en forståelse av døden.

Slik ønsker avhandlingen ikke bare å være et bidrag til nytenkning om Heidegger filosofi og to av Munchs mest sentrale kunstverker, men også å demonstrere Heideggers mulige relevans for forståelsen av forholdet mellom kunsthistorie og filosofi som sådan. For selv om Heidegger står nærmest alene i filosofihistorien om å innrømme kunsten en like sentral historisk rolle, er det overraskende nok få som har sett nærmere på hvordan hans insistering på kunstens

«værenshistoriske» betydning kan være relevant for vår forståelse av kunsthistorien.<sup>1</sup> I etterskriftet til *Kunstverkets opprinnelse* kommer det tydelig frem at Heidegger ikke ser på kunsthistorien som noe overfladisk, men tvert imot hevder at «sannhetens vesensforvandling svarer til den vestlige kunstens vesenshistorie.»<sup>2</sup> Men hva er nå denne «sannhetens vesensforvandling» som den vestlige kunstens «vesenshistorie» til-svarer? Og hva har det med Munchs billedkunst å gjøre?

**LES OGSÅ:** [Heidegger og musikk](#)

## Værenshistorie

Ifølge Heidegger er menneskets måte å være på – Dasein [der-væren] – bestemt av at vi *forstår* væren. Alt vi gjør, lager, sier og tenker grunner i at vi *er* en iboende forståelse av hva det vil si at noe og alt, inkludert oss selv, er. Begrepet værenshistorie betegner denne forståelsens historisitet.<sup>3</sup> Men paradoksal nok hevder Heidegger at «vi» i «vesten» siden [Platon](#) har oversett væren til fordel for det værende. Spørsmålet «hva er væren?» har blitt besvart med referanse til noe annet somer som skal garantere det værendes væren. I Platons tilfelle, de oversanselige Ideene; hos ny-Platonikerne, det Ene; i middelalderen, Gud; i den moderne epoken, subjektet; og (kanskje mest kontroversielt) i vår tids tekniske epoke, stellet [Gestell]. I alle tilfeller, fra Platon til i dag er det værendes væren garantert av noe som står over eller utenfor det som til enhver tid regnes som den fysiske, materielle, sanselige virkeligheten – og er slik gitt navnet *metafysikk*.

«Sannhetens vesensforvandling» følger denne historiske utviklingen: det tradisjonelle sannhetsbegrepet (korrespondansesannhet) uttrykker slik korrespondansen mellom påstand/faktum eller eksistens/essens i samsvar med metafysikkens epokale forandringer. Det som i sannhet er, *er* kun i den grad det overensstemmer med Ideene, det Ene, Gud, subjektet eller stellet. Så når Heidegger hevder at «sannhetens vesensforvandling svarer til den vestlige kunstens vesenshistorie»<sup>4</sup> er dette langt fra en triviell påstand.

## Kunst og billedtenkning

Dette blir tydelig om man tar i betraktning at Heidegger, i *Kunstverkets opprinnelse*, hevder at kunsten er «sannhetens i-verk-settelse» og kunstverket en «sannhetshendelse.» Kunsten er en måte værens avdekning – den historiske forståelsen av det som er – finner sted, slik at den kan fremstå i kunstverket. Med andre ord: alle kunstverk *betyr* på et eller annet vis, og fremviser hva enn de viser i tråd med en historisk forståelse av væren. I likhet med alt annet, er kunstverk betydningsfulle først i og med at vi forstår væren. Og slik, gjennom å vise noe på en spesifikk måte (f. eks. å representere en bygning i sentralperspektiv) bidrar kunstverk til å opprettholde en gitt historisk forståelse av væren (virkeligheten *er* slik den fremstår i overensstemmelse med subjektets perspektiv). Men Heideggers kanskje viktigste poeng er at kunstverk også har mulighet til å overskride den overtatte historiske forståelsen av væren, og slik innstifte en ny værensførståelse. I min lesning knytter jeg kunstverkets overskridelser til verkets billedspråk – eller mer nøyaktig, det

jeg kaller verkets *poietikk*: den vesentlige måten verket er meningsfullt på. Gjennom å endre den vesentlige måten bilder viser det værende i dets væren, kan vår forståelse av væren endres.

I *Kunstverkets opprinnelse* knytter Heidegger kunstverkets rolle som sannhetshendelse nært sammen med verkets tilskuere, eller det han kaller *de bevarende*, altså de som forstår væren i overenstemmelse med verkets fremstilling av væren. Kunstverket er virkelig et kunstverk kun når det blir bevart, det vil si når det virker. Og kunstverket virker når det bidrar til å opprettholde *noens* forståelse av det som er – av virkeligheten. Men denne forståelsen er, som nevnt, grunnleggende historisk. Her trer nærheten mellom Heidegger og [Hegel](#) frem, som begge innrømmer kunstverket en verdenshistorisk rolle som er knyttet opp til verkets overenstemmelse med sin egen samtidighet. Og slik står Heideggers kunsttenkning, liksom Hegels, i fare for å gjøre kunstverk til historiens åsted.

Men Heidegger går lengere enn Hegel, ettersom selve kunstverkets *verk-væren*, selve det faktum at kunstverket er et verk, er knyttet opp til *at* det virker. Om kunstverket ikke virker er det ikke lengre et virkelig verk. Slik vil «selv ikke den mest omsorgsfulle overleveringen av verkene og de vitenskapelige forsøk på å reetablere dem [forholde] seg til verk-væren selv, men kun til minnet [Erinnerung] om den.»<sup>5</sup> Mens dette tilsynelatende avskriver enhver mulighet til å forholde seg til kunstverk historisk fra Heideggers perspektiv, mener jeg at dette er en nøkkelsetning som åpner opp for å tenke med Heideggers utenkte. For han fortsetter: «Men også minnet kan tilby verket et sted ut fra hvilket det kan være med på å forme historien.»<sup>6</sup> Men hva, om ikke verkets verk-væren, er det som kan erindres, slik at det kan finne sted som (værens-)historiens med-former? Mitt forslag er verkets *tenkning*. I billedkunstens tilfelle: verkets billedtenkning.

Selve begrepet billedtenkning er et ekko av Heideggers egne, om enn sporadiske, henvisninger til det han kaller *dikterisk* tenkning, som er en tenkning «uten vitenskap, uten filosofi».<sup>7</sup> For Heidegger skiller mellom filosofi og tenkning. Førstnevnte tilhører utelukkende *metafysikken*, mens sistnevnte, merkelig nok, pågår både i og utenfor metafysikken. Tenkning skjer når væren kommer til orde. Dvs. tenkning *er* når en vesentlig forståelse av væren blir språklig artikulert. Og ettersom væren (om enn vesentlig oversett) er kommet til orde også gjennom metafysikkens filosofi, er det tenkning også i den metafysiske filosofien. Men skillet mellom filosofi og tenkning åpner for at tenkning kan skje også utenfor filosofien. Heidegger fremhever den poetiske diktningen, mens jeg selv ønsker å fremheve billedkunsten. For basert på denne forståelsen av tenkning, hevder jeg at mens filosofisk og dikterisk tenkning skjer når væren kommer til orde, finner billedtenkning sted når væren kommer til syne. Kunstbildet kan fremvise, gjennom sin vesentlige måte å være meningsfull på (dets *poietikk*), en forståelse av væren.

Men det forblir et spørsmål om disse tilsynelatende abstrakte filosofiske refleksjonene har noe for seg når det kommer til virkelige kunstverk. Så, for både å vende tilbake til utgangspunktet – spørsmålet om hvordan Munchs «malte filosofi» kan forstås – og å bringe begrepet billedtenkning i kontakt med konkrete verk, vender jeg meg i avhandlingen til to av Munchs viktigste malerier, *Det syke barn* og *Stoffveksling: Liv og død*. Her begrenser jeg meg til å diskutere kun det første, og

spør: kan begrepet billedtenkning utdype vår forståelse av *Det syke barn*?

**LES OGSÅ:** [Nietzsche og kunst i vår tid](#) • [Kunst i Nietzsches ånd](#)

## ***Det syke barn***

*Det syke barn* ble malt i 1885-6 og regnes gjerne som Munchs første sentrale verk. Det blir ofte forstått i lys av Munchs søster Sofie sin død, og som malt i et uforsonlig forsøk på både å male etter minnet (om Sofies død) og etter modeller (tjenestepiken Betzy Nilsen og Tante Karen Bjølstad). Men utover slike fortolkninger, samt dets betydning for Munchs liv (både profesjonelt og privat) eller norsk og internasjonal kunsthistorie, mener jeg at verket kan sees som et originalt bidrag til dødens billedtenkning hvis implikasjoner når værenshistorien. For gjennom å se nøye på maleriet og forsøke å beskrive det – denne uomgjengelige men alltid utilstrekkelige gjendikningen fra bilde til ord – hevder jeg at maleriet ikke bare representerer to personer, en hendelse eller et minne, men at verket vesentlig sett fremstiller døden som eksistensielt fenomen. Altså, maleriet henviser ikke til døden gjennom symboler, ei heller representerer det et partikulært syketilfelle, men det representerer dødens *affektive* tilstedeværelse. Sett i lys av dødens billedlige fremstilling fra antikken til Munchs tid, er dette paradoksalt nok både et radikalt brudd med hvordan døden tidligere har kommet til syne, og en fremstilling som tilhører en av de mest tradisjonelle måtene å billedliggjøre døden i vestlig kunsthistorie: syke- og dødsleiet.

## **Putetiden og dødsleiet**

Munch er kjent for å ha uttalt at *Det syke barn* ble malt i «putetiden», et utsagn som anskueliggjør hvor vanlig motivet var i Munchs samtid. Men tradisjonen om å billedlig fremstille den døde eller døende med hodet hvilende mot en pute er langt fra unikt for Munchs samtid og kan spores helt tilbake til den geometriske perioden (ca. 900-700 f.kr). Frem til den klassiske perioden kretset billedlige fremstillinger av døden nesten utelukkende om *prothesis*, likskuet – ett av de tre sentrale momentene i det greske begravelsesritualet ved siden av *ekphora* (prosesjon) og begravelse/likbrenning.<sup>8</sup> Det viktigste poenget jeg vil fremheve ved disse før-klassiske, før-sokratiske, fremstillingene av døden, er at de ikke antyder at den døde reiser til underverdenen, men at både bildet og ritualet dreier seg om å anerkjenne bortgang, eller tilbaketrekning, fra det her-værende. Først i klassisk tid blir Charon og fremstillinger av elven Styx et tema i billedkunsten.<sup>9</sup>

I tråd med den vesentlige omveltningen i værensfølelsen som utgjør fremveksten av middelalderen, blir også dødsleiet fremstilt radikalt annerledes. Et godt eksempel på dette finnes i en rekke *Ars Moriendi*-håndbøker fra sen-middelalderen, der kunsten å dø på rett vis blir formidlet. Her er den døende omgitt av himmelske og demoniske krefter, og må i dødsøyeblikket oppføre seg riktig for å sikre seg kortest mulig tid i skjærsilden. Bildene fremstiller en forståelse av døden som en overgang fra denne verden til den neste. Dette er kun mulig i den grad bildet virker som en fremstilling av den åndelige, over-sanselige virkeligheten, og ikke av den sansbare virkeligheten.

## Munch og Krohg

Disse eksemplene tjener kun til å anskueliggjøre risset av historien Munchs *Det syke barn* både hører til og springer ut av. Men gjennom en kort sammenligning med det nærmest samtidige maleriet *Syk pike* (1881) av Christian Krohg kommer *Det syke barn* sitt bidrag til denne historien tydeligere i relieff. For mens prothesis-fremstillingene synes å svare til det Heideggers forsøker å beskrive som en før-sokratisk værensforståelse, og *Ars Moriendi*-trykkene til den kristne middelalderens værensforståelse, synes både Krohg og Munchs malerier å svare til den moderne epokes forståelse av væren, der begrepsparet subjekt og objekt gir rammen for enhver forestilling av alt som er.<sup>10</sup>

Gjennom å representere virkeligheten slik den kan observeres fra et førstepersons-perspektiv – der malingsstrøkene tinglyt trekker seg tilbake for å tilby en mest mulig transparent representasjon av grove og fine tekstiler, blankt treverk, og pikens hud og hår – bidrar Krohgs maleri til å opprettholde en værensforståelse der virkelighetens virkelighet er garantert gjennom subjektet. Det som i sannhet kan representeres av verket er den objektive virkeligheten slik den kan observeres fra subjektets perspektiv. Slik er Krohgs maleri begrenset til å fremstille døden som et sosialt observerbart fenomen – som fremtrer i maleriet alene som foregripelsen av en kommende hendelse, tydeliggjort gjennom kontrasten mellom de materielle tingenes varighet og den syke pikens endelighet. Maleriet frembringer dødens vesen som et objektivt og sosialt fenomen: snart vil den syke piken ikke lengre sitte i stolen.

Men mens Munchs *Det syke barn* har sitt utspring i et lignende naturalistisk billedspråk, er bildet – slik det har blitt hevdet av flere andre – først og fremst en overskridelse av naturalismen. I motsetning til Krohgs maleri fremstiller Munchs *Det syke barn* dødens affektive virkelighet som eksistensielt fenomen. Nettopp gjennom at malingsstrøkene *ikke* trekker seg tilbake i sine frembringelser av tekstiler, treverk, hud og hår, men heller trenger seg frem – liksom de dype rissene i overflaten blokkerer for å fastslå visuelt hvilke billedlige elementer som hører til hvilke figurer og slik setter hele verkets overflate i spill.

Mitt hovedpoeng her er at denne overskridelsen av naturalismens billedspråk samtidig er en overskridelse av de metafysiske forutsetningene som ligger til grunn for dette billedspråket. *Det syke barns* fremstilling av dødens affektive virkelighet virker paradoksalt nok både som en *utvidelse* av grensen for hva som er mulig å representere fra et subjektivt perspektiv (ved å inkludere affektivitet), og en *svækkelse* av subjektets posisjon som garantist for virkelighetsrepresentasjonens korrekthet (du kan ikke peke på affekten i bildet). *Det syke barns* utforming er med andre ord ikke kun stil eller form (hvor enn radikal den kan synes), men en tilsynekomst av det værendes væren som i og med dets fremtreden fremstiller en ny grense for hvordan bildet betyr. Det innstifter en overskridelse av et billedspråk som medfører – eller mer nøyaktig, bringer frem og lar komme til syne, det vil si: billedlig *tenker* – en vesentlig forandring i hvordan det værende blir forstått.

## Avslutning

Fra Heideggers utenkte værens-kunsthistorie kan Munchs *Det syke barn* sees som en anskueliggjøring, en billedlig tenkning, av den vesentlige omveltningen i både døds- og værensforståelsen i overgangen mellom det Heidegger beskriver som den moderne og den tekniske epoken. Maleriet viser nettopp hvordan subjektet overskrider seg selv, eller kanskje heller imploderer i sin selvopptatthet. Sosialhistorisk følger dette den til sammenligning velkjente oppfatningen av at mens døden «i mesteparten av menneskehetens historie», som Allan Kellehear uttrykker det, har blitt forstått som et overgangssted mellom denne verdenen og den neste, har det siste drøye århundret vært preget av en stadig voksende forståelse av døden som terminal, som endepunkt, eksistensielt sett.<sup>11</sup> Døden er, likt livet, i mindre grad knyttet til det individuelle subjekts eksistens, men er noe som i sin evige sirkelgang overskrider enkeltmenneskets liv- og dødserfaring. Og det er avslutningsvis kanskje verdt å nevne at det er kun som følge av en slik værenshistorisk omveltning at det en gang er mulig å hevde, slik Aubrey de Gray og andre gjør, at alderdom er en sykdom, noe som gjør døden først og fremst til et teknisk, og dermed løsbart, problem.

Fra Heideggers (utenkte) perspektiv kan vi kanskje si at *all* kunst er realistisk – i den forstand at kunst frembringer i tråd med selve grensen for hva det som er *er*. Men også at kunstverket er billedtenkning når denne grensen fremvises og lar væren komme til syne.

**LES OGSÅ:** [Å forklare verdens tilblivelse](#) • [Livets skaperkraft](#)

## Notater

<sup>1</sup> Blant unntakene finnes Iain D. Thomson, *Heidegger, Art and Postmodernity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011) samt Amanda Boetzkes og Aron Vinegar, red., *Heidegger and the Work of Art History* (Farnham: Ashgate, 2014), spesielt bidragene fra Matthew Bowman og Michael Gnehm.

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse* [Der Ursprung des Kunstwerkes], oversatt av Einar Øverenget og Steinar Mathisen (Oslo: Pax, 2000), 101. *Gesamtausgabe 5: Holzwege* (Frankfurt: V. Klostermann, 1977), 69-70.

<sup>3</sup> Merk at det her ikke bare snakk om at menneskets oppfatninger eller «mentalitet» forandrer seg gjennom historien. For Daseins for-*ståelse* er ikke et indre, kognitivt fenomen, men derimot en betegnelse på menneskets imøtekommelse av det Heidegger kaller værens «avdekning» – eller værens *sannhet*. Dette betyr at det som *er* viser seg selv og at Dasein er det værende som *står* ut i (ex-*sistere*; for-*står*) en åpenhet *der* det som er viser seg selv. Vår grunnleggende forståelse av det som er springer altså ikke ut fra vårt indre, men fra værens historiske avdekning. Forsøkt formulert marginalt mindre Heideggersk: virkelighetens virkelighet – selve definisjonen av *hva* som *er* – forandrer seg historisk. Men rettere sagt, forandringer i hvordan væren blir forstått er det

Heidegger kaller historie [Geschichte], i motsetning til den vitenskapelige forståelsen av historie som representasjoner av hendelser i fortiden [Historie]. Værenshistorie [Seinsgeschichte] betegner altså ikke et tidsforløp, men ulike måter væren blir avdekket og forstått.

<sup>4</sup> Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*, 101. GA 5, 69-70.

<sup>5</sup> *Kunstverkets opprinnelse*, 82. GA 5, 56.

<sup>6</sup> *Kunstverkets opprinnelse*, 82. GA 5, 56.

<sup>7</sup> *Gesamtausgabe 12: Unterwegs zur Sprache* (Frankfurt: V. Klostermann, 1985), 154. Se også GA 5, 273.

<sup>8</sup> H. A. Shapiro, «The Iconography of Mourning in Athenian Art», i *American Journal of Archaeology*, 629-56 (Archeological Institute of America, 1991), 630-1. Se også, John H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens: The Evidence of the White Lekythoi* (Cambridge: Cambridge UP, 2004), 86.

<sup>9</sup> *Picturing Death in Classical Athens*, 116.

<sup>10</sup> Martin Heidegger, *Gesamtausgabe 6.2: Nietzsche* (Frankfurt: V. Klostermann, 1997).

<sup>11</sup> Allan Kellehear, *A Social History of Dying* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 177.

## Litteratur

Boetzkes, Amanda, og Aron Vinegar, red. *Heidegger and the Work of Art History*. Farnham: Ashgate, 2014.

Eggum, Arne. *Edvard Munch: Malerier - Skisser og Studier*. Oslo: J.M. Stenersens Forlag AS, 1983.

Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe 5: Holzwege*. Redigert av F.-W. von Hermann. Frankfurt: V. Klostermann, 1977.

———. *Gesamtausgabe 6.2: Nietzsche*. Redigert av Brigitte Schillbach. Frankfurt: V. Klostermann, 1997.

———. *Gesamtausgabe 12: Unterwegs zur Sprache*. Redigert av F.-W. von Hermann. Frankfurt: V. Klostermann, 1985.

———. *Kunstverkets opprinnelse* [Der Ursprung des Kunstwerkes]. Oversatt av Einar Øverenget

and Steinar Mathisen. Oslo: Pax, 2000.

Kellehear, Allan. *A Social History of Dying*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Munch, Edvard. *Brev til Jens Thiis (MM N 3120)*. Oslo: The Munch Museum, 1933.

Oakley, John H. *Picturing Death in Classical Athens: The Evidence of the White Lekythoi*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

Shapiro, H. A. "The Iconography of Mourning in Athenian Art." I *American Journal of Archeology*, 629-56: Archeological Institute of America, 1991.

Thomson, Iain D. *Heidegger, Art and Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.