

DIETRICH SCHUBERT

Universität Heidelberg

Munchs Dostojewskij-Kopf von 1902

Seit etwa Frühjahr 1887 – wenn nicht schon einige Jahre früher – wurde Nietzsche von Dostojewskij berührt, eine anfangs „zufälligste Berührung“, welche sich bald ausdehnen sollte, so dass der „Geist Dostojewsky's“ ihm bald keine Ruhe lassen sollte, ebenso wie den Pariser Schriftstellern, von denen er Paul Bourget nannte.¹ Das jedenfalls konstatierte Nietzsche in seinem Brief an Hippolyte Taine im Juli 1887.

Wenn er im Mai desselben Jahres an Franz Overbeck schrieb, das eigentliche „Problem Dostojewsky's“, das diesen und ihn selbst² am meisten interessiere, bestehe darin, dass gerade die „höchste psychologische Mikroskopie und Feinsichtigkeit“ letztlich ganz und gar nichts über den „Werth eines Menschen“ aussagen, so kann uns diese Perspektive dem norwegischen Maler und Graphiker Edvard Munch näher bringen, dessen proto-expressionistisches Werk gekennzeichnet war durch eine Erneuerung der realistischen und impressionistischen Malerei mittels neuer existentieller Sujets und Inhalte. Munchs Zentrum liegt in der feinsichtigen Gestaltung der Psychologie bzw. der psychischen Prozesse zwischen Frau und Mann. Legitimerweise sind die Ausgangspunkte seiner Sicht die eigenen, gravierenden Erlebnisse mit dem anderen Geschlecht, die über-

¹ Friedrich Nietzsche: Brief vom 4. Juli 1887 an Taine, in: Nietzsche: Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Bd. 8, München 1986: 106; dort auch die anderen Zitate.

² Zu Nietzsche und Dostojewskij vgl. Hans Urs von Balthasar: Apokalypse der deutschen Seele, Bd. 2, Salzburg / Leipzig 1939: 202 f.; Walter Schubart: Dostojewskij und Nietzsche, Luzern 1939; Wolfgang Gesemann: Nietzsches Verhältnis zu Dostojewskij, in: Die Welt der Slaven, 6 (1961): 129-149; Anton Uhl: Leiden an Gott und Mensch – Nietzsche und Dostojewskij, in: Concilium – Zeitschrift für Theologie, Mai 1981: 382-388; Robert Louis Jackson: Counterpoint – Nietzsche and Dostoevsky, in: Jackson, Dialogues with Dostoevsky, Stanford 1993: 144-161; Horst-Jürgen Gerigk: Dostojewskij – der „vertrackte Russe“, Tübingen 2000: 16-29.

schattet wurden durch den frühen Tod der Mutter 1868 und der Liebblingsschwester Sophie 1877. Für Munchs Entwicklung bedeutend waren die förderlichen Kontakte zur Christiania-Bohème seit 1884, insbesondere zu Hans Jaeger; dessen Schrift *Fra Kristiania-Bohemen* 1885 Aufsehen erregte und dem anarchistischen Autor Gefängnis eintrug, weil er die drei Gesellschaftsmächte Religion, Moral und Familie verachtete und eine neue Freiheit des Lebens und der Freigeisterei postulierte, die in solchen Sätzen gipfelte: „Du sollst dein Leben schreiben, Du sollst deine Familienwurzeln durchtrennen, Du sollst im Theater Skandal machen, Du sollst nie bereuen, Du sollst dir dein Leben nehmen.“³

Hinsichtlich der Modernität der Existenz-Probleme im Kreis der Christiania-Bohème schrieb Munch später: „Wann wird einer diese Zeit schildern? Wer wird es machen können? Es müßte ein Dostojewskij sein, oder eine Mischung von Krohg, Jaeger und vielleicht mir selbst, die es fertig bringen, diese russische Periode in diesem sibirischen Kristiania ... zu schildern. Das war eine Zeit des Durchbruchs ...“⁴

Im Jahr 1889 malte Munch den Schriftsteller Jaeger in einem Gemälde, das die psychologische Sichtweise des Malers gegenüber dem französischen Impressionismus und gegenüber dem deutschen Realismus belegt und das ihn in die Nähe von Henri Toulouse-Lautrec und dessen Kunst brachte. Die Parisaufenthalte Munchs seit 1885 belegen dies auch rein äußerlich.⁵

Als 1889 auch Munchs Vater starb, waren sozusagen die Säulen der puritanischen Erziehung des Malers weggebrochen und der Weg frei, das eigene Leiden am Leben in Malerei zu gestalten und die Kunstarbeit als Freiheit und als *Lebenssteigerung* in Nietzsches Sinne zu begreifen und zu erleben. Kunst zu schaffen wurde zur letzten metaphysischen Tätigkeit innerhalb des sich ausbreitenden Nihilismus.⁶ Zu diesem Nihilismus ge-

³ Zitiert nach Uwe M. Schneede: Munch – „Das kranke Kind“, Arbeit an der Erinnerung, Frankfurt/M. 1984: 50-51. Von der frühen Munch-Literatur vgl. besonders Max Linde: Edvard Munch und die Kunst der Zukunft, Berlin 1902, der dort S. 6 Munchs Werke als „Selbstbefreiungen seiner Seele von Lust- und Schmerzempfindungen“ definierte.

⁴ Zitiert nach Ragna Stang: Edvard Munch – der Mensch und der Künstler, 1979: 51; Matthias Arnold: Edvard Munch, Reinbek 1986: 26 (= Rowohlt's Monographien).

⁵ Arne Eggum und Rodolphe Rapetti, in Cat. Exposition „Munch et La France“, Musée d'Orsay Paris 1991/92, S. 33 f. und S. 64 f.

⁶ Die Nietzsche-Fermente bezüglich Munch gehen auf die Kontakte mit dem polnischen Autor Stanislaw Przybyszewski zurück (Zur Psychologie des Individuums – Chopin und Nietzsche, Berlin 1890); vgl. dazu W. Jaworska: Munch und Przybyszewski, in: Munch – Probleme, Forschungen, Thesen, hrsg. von H. Boch / G. Busch, München 1973: 47 f.; D.

hörte primär und letztlich das kapitalistische Prinzip und der enorme Materialismus der Zeit, der die Künstler zu den Außenseitern der Gesellschaft machte, unter dem nicht nur Munch litt, sondern auch Vincent van Gogh, Wilhelm Lehmbruck, Ludwig Meidner, Max Beckmann und andere.

Wann Munch mit Schriften Dostojewskijs erstmals vertraut wurde, ist unklar. Aber es scheint die Aktualität Dostojewskijs in Frankreich auf ihn übergegangen zu sein. Jedenfalls kannte Munch in den Jahren ab 1889 durch seine Aufenthalte Paris und Nizza das Buch *Der Spieler*, und schließlich beobachtete er selbst in Casinos die verschiedenen Stadien des Leidens eines um Geld Spielenden,⁷ las später den *Idiot* und die *Brüder Karamasow*.

Als Munch im Jahre 1902 (wieder) in Berlin weilte, entstand ein Holzschnitt des Kopfes eines älteren Mannes, der immer als solcher betitelt und katalogisiert wurde.⁸ Schiefler, der den ersten Oeuvrekatalog der Graphik erstellte, beschrieb den Holzschnitt: „Kopf eines alten Mannes mit gefurchter Stirn, langem Bart und herabhängendem Haar; von vorn gesehen. Druck von einer in zwei Teile zersägten Platte. Druck: Lassally“. Es existiert eine Version mit rot gedrucktem Hintergrund, bei Schiefler No. 174a.

Die zweite Version zeigt den von tiefer Melancholie gezeichneten Kopf ohne farbigen Hintergrund, schräg nach rechts geneigt, wie schwebend vor dem hellem Grund des Papiers. Auch wenn man nicht sofort den „Erwartungshorizont“ Dostojewskij-Porträt optisch und gedanklich einnimmt, ist der Ausdruck dieses Kopfes der von möglicher „Gottesfurcht“, existentieller Tiefe, auffallender Düsternis, Intensität gelebten Lebens, mit einer (gewissen) Erinnerung an den Typus von Rembrandts *Mann mit dem Goldhelm* in Berlin (Werkstatt Rembrandts), d. h. die gewisse Verdunklung der Augenpartie. Betrachtet man diejenige Photographie Dostojewskijs aus den 1870er Jahren, die ihn leicht von schräg links gab, vorn mit der linken Hand aus den weißen Manschetten, so könnte der Schluss naheliegen, dass Munch wegen der verdüsterten Augenpartie und dem Blicken rechts am Betrachter vorbei dieses Photo als Vorlage diente.

Schubert: Nietzsches Blick auf Delacroix als Künstlertypus, in: Nietzsche-Forschung – ein Jahrbuch, Bd. 4, hrsg. von V.Gerhardt / R.Reschke, Berlin 1998: 227-242.

⁷ Vgl. Matthias Arnold: Munch, 1986: 37 und Arne Eggum, in: Cat. Munch et La France, 1991: 110.

⁸ Gustav Schiefler: Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906, No. 174 b (Reprint 1974); Schieflers Begriff „Zeichnung“ für die Linien und Flecken des Kopfes ist m. E. ungenau.

Von allen Aufnahmen zeigt dieses einen „dämonischen“ Habitus durch die Verschattung der Augenpartie. Wenn auch die Nasenform nicht präzise mit der auf den Photographien übereinstimmt (etwas zu breit), ist doch der Gesamtausdruck des russischen Dichters, der im Frühexpressionismus eine breite Wirkung entfaltete, eindeutig getroffen. Insbesondere scheint mir die Unterschiedlichkeit der Augen- und Blick-Gestaltung und die schweren Furchen auf der Stirn deutlich. Auch die Betonung der Jochbeine entspricht der Physiognomie Dostojewskijs.

Ein Handabzug der 2. Version auf braunem Papier (Abb. 1), als solcher bezeichnet, kam in die Sammlung des Munch-Förderers Dr. Max Linde (Lübeck) und wurde von diesem auch bereits 1902 in seiner Schrift über Munch reproduziert. Dieser Handdruck ist 49 cm hoch und 34 cm breit⁹ und wurde auf meinen Vorschlag hin erstmals 1999 im Lindenau-Museum in Altenburg in die Ausstellung zu Dostojewskijs Rezeption und Wirkung, die Andreas Hüneke einrichtete, aufgenommen.¹⁰ Ich bin der Meinung, dass es sich um ein posthumes Bildnis des russischen Dichters handelt, das Munch zu einer Zeit der sich vermehrenden Dostojewskij-Rezeption in Europa schuf, oder aber vielleicht durch eine Anregung eines seiner Sammler wie Linde. Gegenüber den folgenden regulären Abzügen des Holzschnittes, die das Schwarz als einheitlichen Kubus bringen, zeichnet sich dieser Handdruck Munchs durch seine Unprofessionalität aus, d. h. durch zu geringen Druck der Holzplatte auf das grobe Papier wurden die schwarzen Flächen der Haare und des Vollbartes nicht geschlossen.

Die Bezeichnung unten rechts lautet: „E Munch mit der Hand druckt“. Links unten ist auf dem braunen Papier an der überstehenden Kante notiert „Dr. Max Linde Lübeck“ (Handschrift nicht von Munch).

Der Holzschnitt Munchs könnte in eine breitere ikonographische Reihe von posthumen Dostojewskij-Bildnissen, wie sie Andreas Hüneke in Altenburg 1999 realisierte, eingeordnet werden, wobei der Holzschnitt von Felix Vallotton von 1895 (Abb. 2) wegen der Schwarz-Weiß-Wirkung der Technik für Munch eventuell ein Ausgangspunkt gewesen

⁹ Max Linde: Munch und die Kunst der Zukunft, 1902, Abb. 11. – Siehe 315. Auktion Hauswedell u. Nolte, Hamburg 1995, no. 495. Ein regulärer, späterer Abdruck auf Japan war in den Auktionen 212 und 217 bei der Galerie Kornfeld in Bern, Abb. im Katalog S. 135 und S. 117.

¹⁰ Jutta Penndorf / Andreas Hüneke: „Dostojewski ist mein Freund“, Lindenau-Museum Altenburg 1999: 11 und 62.

sein dürfte.¹¹ Eine solche diachrone Reihe würde jedoch hier den Rahmen sprengen.

Lediglich ein Blick auf die zwei Porträts, die Max Beckmann auch posthum von dem Russen schuf, sei hier noch unternommen. Nach seinen neun Lithographien von 1912 zu Dostojewskijs in Deutschland stark gelesenen Text *Aus einem Totenhaus*¹² – Nietzsche nannte dies am 7. 3. 1887 gegenüber Peter Gast (Heinrich Köselitz) „eins der menschlichsten Bücher“¹³ – radierte Beckmann den Kopf des Dichters im Jahre 1921 in einer ähnlichen Sichtweise, fast frontal gesehen, wie Munch (Abb. 3): „Dostojewski I“, verlegt bei Israel B. Neumann.¹⁴ Offensichtlich ist dieses Bildnis nach der bekannten Photographie des Dichters von 1879 auf die Radierplatte gemacht (und dadurch seitenverkehrt gedruckt). Eine zweite, andersartige Version entstand im gleichen Jahr für das Jahrbuch „Gany-med“ Bd. 3, der Dichter nun schräg von rechts gesehen, sich umwendend und nach links über seine Schultern blickend, womit Beckmann einen transitorischen Zug in das Bildnis bringen konnte.

Während Munch seinen Dichterkopf mit verschlossenen Mund gab (die Unterlippe nicht sichtbar) und wie gedankenverloren am Betrachter vorbeiblickend, gleichsam in einem „raumlosen“ Blicken (wie Georg Simmel dies im Rembrandt-Buch definierte),¹⁵ deutete Beckmann durch die leichte Öffnung des Mundes und die sichtbaren Zähne einen Sprechgestus an, der den Betrachter in gewisser Weise einbezieht. Ein spezifischer Unterschied scheint mir zwischen beiden Künstlern über die anschaulichen Unterschiede zwischen Radierung (offene Form) und Holzschnitt (geschlossene Form) hinaus sichtbar: Während Beckmann ein individuelles, präzises Porträt Dostojewskijs suchte, transformierte Munch in seinem Holzschnitt das Besondere zum Allgemeinen des prototypischen Bildnisses, das bedeutet zu einem Typus. Hatte Beckmann das Ziel, das bewusste Ich zuverlässig anschaulich zu machen, weil ihm dieses ja letztlich die zentrale Kategorie war, so spürte Munch dagegen in seinem

¹¹ Sicher hat Munch dieses Bildnis in Paris sehen können, das freilich nicht die Qualität seines eigenen, späteren Holzschnittes zeigt. – Maxime Vallotton / Charles Goerg: Felix Vallotton Catalogue raisonné, Genf 1972, no. 163; J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Munchs fotografische Studien, in: Munch – Probleme, hrsg. von H. Bock / G. Busch, 1973: 193.

¹² Klaus Gallwitz: Max Beckmann – die Druckgraphik, Karlsruhe 1962, Kat. no. 28; James Hofmaier: Max Beckmann – Catalogue raisonné of his prints, 2 vol., Bern 1990.

¹³ Nietzsche an H. Köselitz, Nizza 7. 3. 1887, in: Sämtliche Briefe, *op.cit.*, Bd. 8.

¹⁴ J. Hofmaier: *op.cit.*: cat.no. 186-187.

¹⁵ Georg Simmels Begriff „raumloser Blick“ wurde besonders appliziert in seinem „Rembrandt – ein kunstphilosophischer Versuch“, Leipzig 1916: 125 ff. (2. Aufl. Leipzig 1925).

Kopf dem Kreatürlichen des Menschheitsschicksals schlechthin nach und gab ihm etwas von einem Propheten. Damit erhielt sein Dostojewskij eine innere Nähe zu den berühmten Photographien, die Hans Olde 1899 vom dahindämmenden Nietzsche in Weimar machte,¹⁶ von denen eines später Albert Camus in seinem Arbeitszimmer in Paris vor Augen hatte.

¹⁶ Erika Billeter: Katalog der Ausstellung Malerei und Photographie, Kunsthaus Zürich 1978/79 (Text von J. A. Schmoll-Eisenwerth): 34-35.

FIGURES \diamond ABBILDUNGEN

zu: Dietrich Schubert, Munchs Dostojewskij-Kopf von 1902

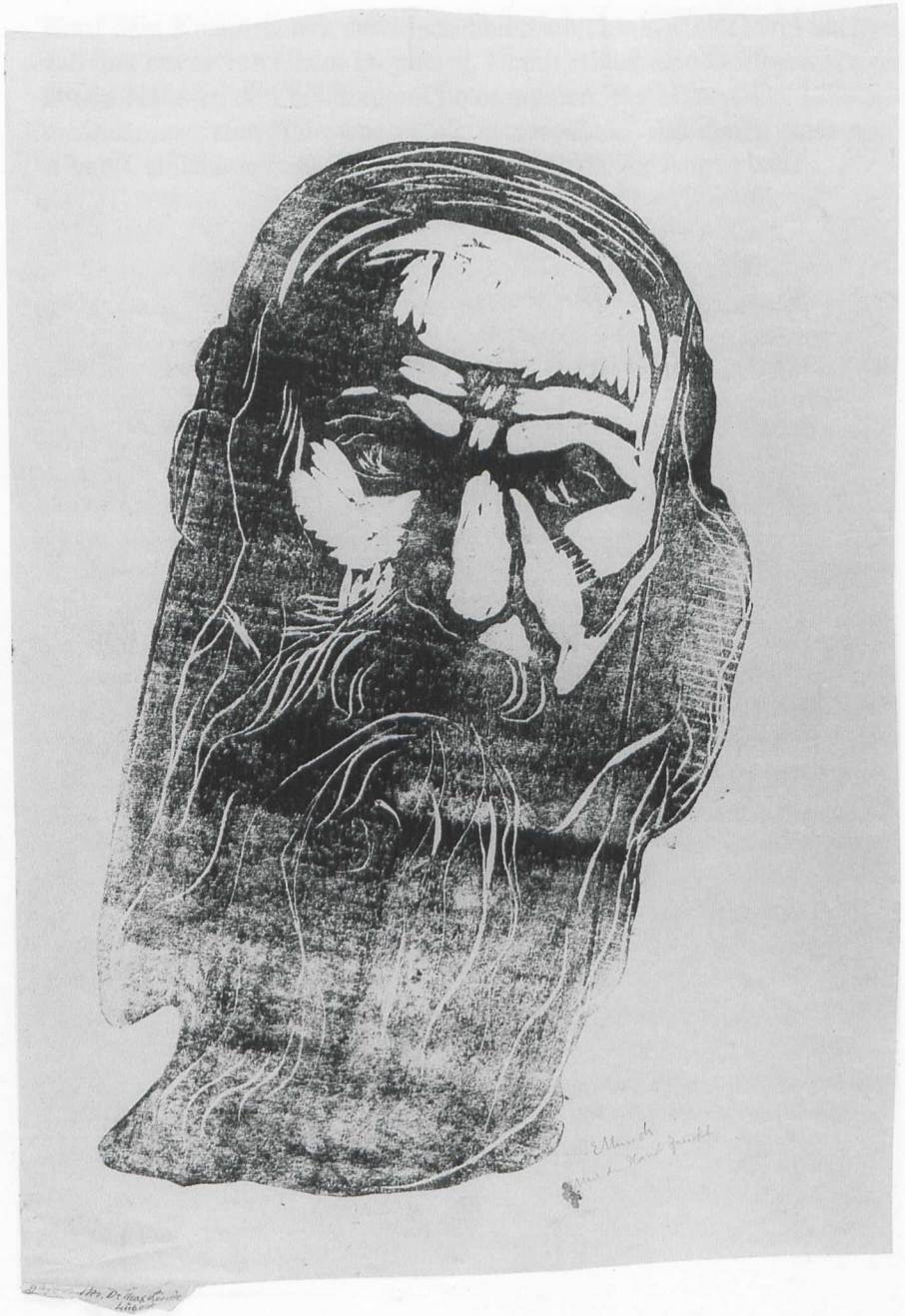


Abb. 1: Edvard Munch: Porträt Dostojewskij, 1902
Holzschnitt, Privatbesitz

zu: Dietrich Schubert, Munchs Dostojewskij-Kopf von 1902



Abb. 2: Felix Valloton: Dostoiewski, 1895
Holzschnitt

zu: *Dietrich Schubert, Munchs Dostojewskij-Kopf von 1902*

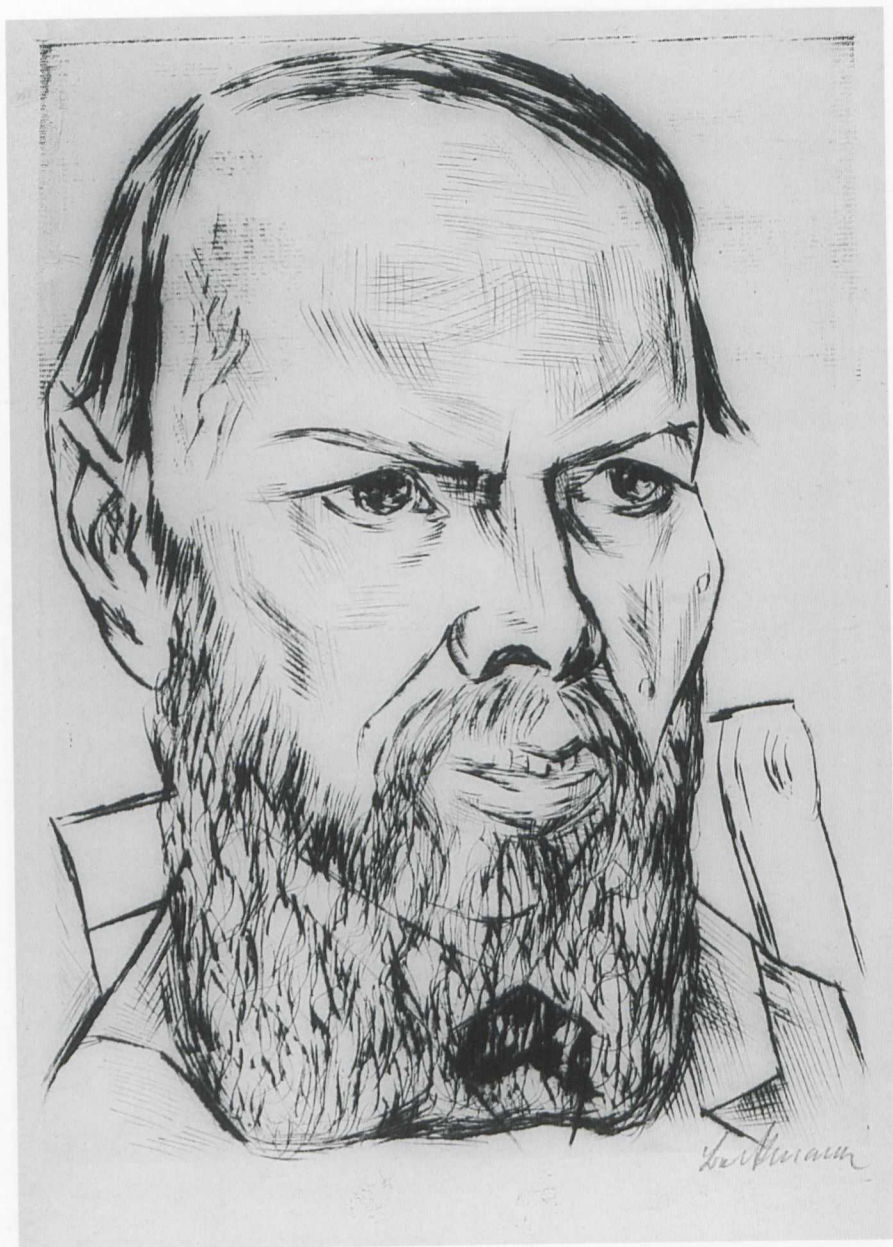


Abb. 3: Max Beckmann: *Porträt Dostojewskij*, 1921 (I. Version)
Radierung