

Mirjam E. Wilhelm

AUF MESSERS SCHNEIDE
GESCHLECHTERDIFFERENZ ALS VISUALISIE-
RUNGSSTRATEGIE IN *DER ANATOM* VON
GABRIEL VON MAX*

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-70862

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7086>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007086>

CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS

Goethe-Universität Frankfurt am Main

Hochschule für Bildende Künste–Städelschule

* Der vorliegende Essay ist Teil der Publikationsreihe CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS. Dabei handelt es sich um Essays, die auf hervorragende Masterarbeiten zurückgehen. Die 2016 eingereichte Arbeit wurde von Hans Aurenhammer und Rebecca Müller betreut.

ABSTRACT: Die Münchener Salonmalerei des Fin de Siècle, zu der auch das Erfolgsgemälde *Der Anatom* von Gabriel von Max gehört, ist bislang vor allem unter dem Aspekt der Trivialität und einer Tendenz zum Dekorativen betrachtet worden. Im Sinne eines Blickwechsels möchte dieser Artikel exemplarisch jene Verflechtungen fokussieren, die dieses Motiv – ein greisenhafter Anatom, der im Begriff ist, den Leichnam einer schönen, jungen Frau zu sezieren – hinsichtlich der im späten 19. Jahrhunderts diskursprägenden „Geschlechterfrage“ auf Bildebene perpetuiert und popularisiert. Denn entgegen der unterstellten Banalität und Genrehaftigkeit haben solche besonders publikumswirksamen Sensationswerke keinen geringen Anteil an der diskursnahen Sedimentierung von Geschlechterdifferenz als Visualisierungsstrategie.

SCHLAGWÖRTER: Gabriel von Max – Fin de Siècle – Kunsthistorische Geschlechterstudien

ABSTRACT: Munich's fin de siècle salon painting – which includes the successful painting *The Anatomist* by Gabriel von Max – has to date been primarily viewed as being trivial and tendentially decorative. Hoping to alter this perspective, the following article will focus on those entanglements that this particular motif – of an elderly anatomist about to dissect the corpse of a beautiful young woman – visually perpetuates and popularizes regarding the “gender question” that shaped discourse during the late 19th century. For, contrary to the alleged banality and genre limitations, such sensational works that enjoy great public appeal play a crucial role in cementing gender difference as a strategy of visualization.

KEYWORDS: Gabriel von Max – Fin de Siècle – Gender Studies in Art History

Mit dem 1869 auf der Münchener *I. Internationalen Kunstausstellung* präsentierten Gemälde *Der Anatom* erlangte Gabriel Cornelius von Max (1840–1915) zweifelhaften Ruhm.¹ Während einige Kritiken die Bildschöpfung als Ausdruck einer geradezu beispiellosen Befähigung zur ‚Seelenmalerei‘ feierten,² sahen zahlreiche Pressestimmen in der Motivwahl – ein greisenhafter Anatom, der im Begriff ist, den toten Körper einer jungen, schönen Frau zu enthüllen – den Beleg für Max' Anpassung an den angeblich

¹ Gabriel von Max, *Der Anatom* (1869), Öl auf Leinwand, 136,5 × 189,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Inv.Nr. 14680. Das Gemälde zählt, neben den von darwinistischen Interessen geprägten Affenbildern, zu den bekannteren Arbeiten des Künstlers. Neben dezidiert kunsthistorischer Aufmerksamkeit hat *Der Anatom* auch in diverse medizin- und wissenschaftshistorische Publikationen Eingang gefunden, so z. B. in Wolf-Heidegger, Cetto 1967, S. 438, und auch in Koch 2008, S. 200.

² Beispielsweise Hugo von Hofmannsthal in einem Zeitungsbeitrag mit dem vielsagenden Titel *Moderne Weiblichkeit*, der Max' Frauengestalten in der für den Künstler typischen Technik der Weißmalerei als Idealfiguren zeitgenössischer Femininität auftreten lässt: „Eine Figur von so scharf duftendem, quintessenziertem [sic] Stimmungsgehalt, daß sie darüber zum Symbol der Seele wird. Sie ist nur leidende Anmut, eine graziöse Märtyrerin, reizend und unwirklich [...], mit einem unbeschreiblichen Ausdruck von Kindlichkeit und Hysterie. [...]“ (Hugo von Hofmannsthal, *Moderne Weiblichkeit*, in: Frankfurter Zeitung [09.08.1893], S. 8f., hier S. 8). Solche ätherisch wirkenden, ‚hysterischen‘ und gewissermaßen entpolitisierten Frauengestalten, wie sie Max' Œuvre dominieren, liefern zugleich das motivische Gegenbild zu weiblichen Verkörperungen modernen Fortschrittsglaubens, wie ihn beispielsweise die berühmt gewordene Barrikadenkämpferin von Eugene Delacroix in *La Liberté guidant le peuple* (1830) darstellt. Vgl. Wenk 2007.

korruptierten und zu Morbidität neigenden Publikumsgeschmack des Fin de Siècle.³ Die Darstellung des toten Frauenkörpers, wie ihn Max inszeniert, hat als Motiv in den Bilddiskursen⁴ des späten 19. Jahrhunderts derart Verbreitung gefunden, dass sich dieser Topos nicht selten am Rande des Klischees bewegt.⁵ Es kann demnach auch kaum verwundern, dass *Der Anatom*, teils bis in die neuere kunsthistorische Forschungsliteratur hinein, als typisches Beispiel von Décadence und Salonmalerei – trivial, dekorativ, eskapistisch – reüssiert. Elisabeth Bronfen beispielsweise attestiert Max einen fragwürdigen Ruf als „Leichenmaler“⁶, der sich, bedingt durch sein bezeugtes Interesse an Darwinismus und Spiritismus,⁷ geradezu ‚exzessiv‘ der Darstellung von toten Frauen gewidmet habe.⁸ Ähnlich argumentiert der jüngste Ausstellungskatalog zu Max’ Œuvre und verortet das Gemälde mit Verweis auf Rembrandt van Rijns *Anatomie des Dr. Tulp* in der Bildtradition der niederländischen Meistermalerei.⁹ Hier wird erneut auf den omnipräsenten Einwand gegenüber der akademischen Salonmalerei um die Jahrhundertwende rekurriert: die mit einer unterstellten, inhaltlichen und ästhetischen Trivialität begründete Tendenz zum Dekorativen und Genrehaften. Eine Zuordnung von Max zum konservativen Lager des Münchener Akademismus – zunächst als Schüler von Karl von

³ Adolf Rosenberg, Mitherausgeber des *Deutschen Kunstblatts* und neben Friedrich Pecht wohl der prominenteste Kunstkritiker Münchens, moniert beispielsweise Max’ Kalkül bei der Motivwahl und kritisiert dessen „Orgien in Grausamkeit, Wollust und Sentimentalität“ (Rosenberg 1983, S. 117). Eine Rezension der Erstpräsentation von Max’ Gemälde *Märtyrerin am Kreuze* von 1882 verweist indes darauf, dass dieses Werk „die Thränenbäche [sic] der Münchener Damen entfesselt“ habe (Karl Weber, Besprechung der Märtyrerin am Kreuze, in: *Illustrierte Frauen-Zeitung* [11.09.1882], S. 360–362, hier S. 362).

⁴ Da die Verwendungsweisen des Diskursbegriffs bisweilen sehr weitgestreut und unübersichtlich sind, soll hier eine Minimaldefinition des Terminus für den Rahmen und das Erkenntnisinteresse dieses Artikels skizziert werden: Unter „Diskurs“ und dessen Analyse verstehe ich die Untersuchung des Zeichengebrauchs (in Sprache und Bild), die der gesellschaftlichen, sozialen und mithin auch ideologisch gefärbten Konstruktion von Wissens- und Wirklichkeitsdimensionen dient, mit dem Ziel, formale sowie inhaltliche Strukturierungsmuster zu identifizieren. In diesem Sinne bezeichnet der Diskursbegriff folglich kein innerweltliches, ontologisches ‚Objekt‘ der Analyse, sondern einen zu Forschungszwecken hypothetisch unterstellten Strukturierungszusammenhang, der verstreuten Aussageereignissen zugrunde liegt. Diskurse lassen sich dabei einerseits als repressiv denken, insofern es – wie Michel Foucault zum Ausdruck gebracht hat – zu einer Verknappung von Aussagemöglichkeiten kommt. Diskurse sind zugleich aber auch immer produktiv, insofern sie systematisch die Gegenstände formen, von denen sie ‚sprechen‘. Diskurse bilden ‚Wirklichkeit‘ also keineswegs ab, sondern bringen sie überhaupt erst mitsamt dem dazugehörigen Wissen hervor. Vgl. Foucault 1974, S. 10f. und Foucault 1976, S. 35f.

⁵ Künkler 2012, S. 44f.

⁶ Bronfen 1992, S. 13.

⁷ Walter 2010.

⁸ Bronfen 1992, S. 13.

⁹ Althaus, Böller 2010b.

Piloty an der dortigen Kunstakademie¹⁰ und schließlich als selbsternannter Malerstar nach dem Vorbild eines Hans Makart und Franz von Lenbach – ist naheliegend. Dennoch möchte dieser Beitrag im Sinne eines Blickwechsels die dem ‚Sensationswerk‘ von 1869 unterstellte, sich angeblich ins Dekorative flüchtende Diskursferne kritisch hinterfragen und stattdessen seine bislang unbeachtete Diskursnähe in den Fokus rücken: anhand jener Verflechtungen, die dieses Motiv hinsichtlich der im späten 19. Jahrhunderts virulent werdenden „Geschlechterfrage“¹¹ reifiziert, modifiziert und visualisiert. Dem liegt die Annahme einer radikalen Diskursabhängigkeit von Körper- und Geschlechtswahrnehmung(en) zugrunde, die jeder Konzeptualisierung derselben als historische, anthropologische oder gar ‚natürliche‘ Konstanten eine Absage erteilt.¹² Die Geschlechterfrage als ein drastisch erfahrbar werdender Aspekt gesellschaftlichen Wandels sowie eine sich darin artikulierende Destabilisierungstendenz traditioneller Geschlechterrollen¹³ wurde in diesen Jahrzehnten vermehrt auch im Feld des Künstlerischen verhandelt.¹⁴ An der Popularisierung einer solchen, an den zeithistorischen Kontext gebundenen und somit spezifischen ‚Wirklichkeit‘ der Geschlechter hatten erfolgreiche Sensationswerke wie *Der Anatom* großen Anteil, indem sie Geschlechterdifferenz als Visualisierungsstrategie etablierten. Durch derartige Motivfindungen wird das ‚Wesen‘ des vermeintlich Weiblichen respektive des Männlichen naturalisiert, zur Anschauung gebracht und zugleich der kulturelle Konstruktionscharakter desselben verschleiert.¹⁵ Dass Max im gleichen Zuge mit dem Motiv des Anatomen und über die verstärkte Rezeption Schopenhauers¹⁶ auch Identifikationsgehalte für die Selbstpositio-

¹⁰ Althaus, Böller 2010a, S. 22.

¹¹ Helduser 2005, S. 21f.

¹² Gilman 1993, S. 28f. Zimmermann 2002.

¹³ Der damals noch junge Walter Benjamin attestierte seinen männlichen Geschlechtsgenossen im Sinne einer Ad-hoc-Analyse des gesellschaftlichen Status quo Wiens in diesem Zuge ebenfalls eine grundlegende Verunsicherung. In der Furcht vor gesellschaftlichem Wandel und der bisweilen kategorischen Abwehr von Modernisierungsprozessen erkannte Benjamin in der Schriftproduktion von Karl Kraus, Ludwig Klages oder Stefan George einen kulturpessimistischen Reflex, der aggressiven Nationalismus mit Antisemitismus und Misogynie verbindet. Vgl. Stögner 2019, S. 17.

¹⁴ Dijkstra 1986, S. 40f.

¹⁵ Menke 1994.

¹⁶ Schopenhauer 1986, S. 11f. Schopenhauers Schrift leistete der Naturalisation des ‚Weiblichen‘ mit bestimmten Charakterzügen – des Passiven, Schönen und zugleich vermeintlich Mangelhaften – im ausgehenden 19. Jahrhundert entscheidenden Vorschub. Vgl. dazu Grimwood 2012, S. 47f. Die kritische Betrachtung und Analyse der mit der Rezeption Schopenhauers einhergehenden misogynen, antisemitischen (und bisweilen auch antikatholischen) Polemiken, die sich im Nachlass von Max erhalten haben, steht indes noch aus. Karin Althaus und Susanne Böller verweisen lediglich in einem Nebensatz auf solche problematischen Inhalte: Althaus, Böller 2010a, S. 37.

nierung als Kunstschaffender gewinnt, wird im Rückgriff auf den Nachlass des Künstlers, der sich im Deutschen Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg befindet, ebenfalls deutlich werden. Denn *Der Anatom* lässt sich rückbinden an Max' Rezeption der Schopenhauer'schen Kunstphilosophie, die das Männliche als ein Ingeniöses, Schöpferisches und Aktives verstanden wissen will, das Weibliche dagegen zum Passiven, Objekthaften und Skulpturalen hin entwirft.¹⁷ In der Betrachtung der Frauenleiche wandelt sich Max' Anatom zum Universalgenie, zum *Genius universalis*, insofern dessen Körperhaltung mit gekrümmtem Rücken und kontemplativ ans Kinn geführter, rechter Hand tradierte Motivformeln der Melancholie wie beispielsweise die der Figur des heiligen Hieronymus im Sinne eines Gelehrtenbilds zitiert.¹⁸ Der Frauenleichnam als Studienobjekt wiederum markiert den Sinnhorizont der Alterität, auf den dieses Maskulinitätsideal als sein ‚Anderes‘ verwiesen bleibt und das als Projektionsfläche dient, vor der sich dieses identitätslogisch besetzte ‚Eigene‘ überhaupt erst konstituieren kann.¹⁹ Durch die Reduktion des Bildgeschehens auf zwei gegengeschlechtliche und einander in ihren Differenzgehalten gegenübergestellte Figuren²⁰ wirkt Max' Sektion fast schon intim. Infolgedessen hat sie auch nur wenig mit der bekannten Rembrandt'schen Anatomie-Darstellung gemein, die unter Zurschaustellung eines bereits seziierten, männlichen Leichnams die frühneuzeitliche Sektionspraxis im Seminarzusammenhang zeigt. Auf Max' Gemälde hingegen bleibt die Sektion des Leichnams ein Phantasma:²¹ Die Frauenleiche ist vielmehr als ein unversehrter und damit potenziell begehrenswerter Körper für den Blick des Anatomen und des Publikums festgehalten.²²

¹⁷ Christalder 1997, S. 34–36.

¹⁸ Richter 1998, S. 21.

¹⁹ Pollock 1988.

²⁰ Die Kunstgeschichte hat sich den wechselvollen Inszenierungsstrategien von Bildern im Dienste der Anatomie zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert intensiv gewidmet und dabei den toten, zu sezierenden Frauenkörper als besonderen Motiv identifiziert, in dem sich Begehren, Scham, Neugier und Ästhetik überkreuzen. Vgl. Jordanova 1989 und Park 2006.

²¹ Didi-Huberman 2006, S. 122.

²² Zum Darstellungsmodus weiblicher Unversehrtheit im Kontext der Human-Anatomie vgl. Jordanova 1989, S. 222f. und Stafford 1994, S. 92.



Abb. 1: Gabriel Cornelius von Max, *Der Anatom*, 1869, Öl auf Leinwand, 136,5 × 189,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, München, Inv.Nr. 14680

Blickwechsel: Anatom und Frauenleiche im Prisma der Geschlechterdifferenz

Max setzt den Anatomen, dessen Schädelumriss sfumato-artig in den dunklen Hintergrund übergeht, dicht neben der auf schmalen Brettern aufgebahrten Frauenleiche sitzend ins Bild (Abb. 1). Die Augen des Anatomen mit gesenkten Lidern fokussieren den Frauenkörper, während sein Blick ins Leere geht, wodurch diese allegorisch und traumartig wirkende Bildszene die Anmutung einer Totenwache erhält: ein Eindruck, der sich aufgrund der stilllebenartig arrangierten Bildgegenstände auf dem Studiertisch – aufgeschlagene Bücher, handgeschriebene Manuskriptseiten und diverse Tier- und Menschenschädel – noch verstärkt, und der dieses Arrangement mit tradierten *Vanitas*- und *Memento-mori*-Darstellungen verbindet.²³ Die im Bildraum in weitere Entfernung gerückten naturwissenschaftlichen Geräte – gläserne Kolben und ein im Metallglanz schimmerndes Mikroskop – verschwimmen indes fast völlig im amorphen Schwarzdunkel und scheinen somit symbolisch auf die Grenzen wissenschaftlicher Erkenntnis-suche zu verweisen.

²³ Opitz 2003, S. 169.

Der Frauenkörper wiederum rückt durch Farb- und Lichtgebung bedingt als Primärfokus des Gemäldes in den Vordergrund. Die innerbildliche Lichtführung scheint als eine Art ‚Geisterleuchten‘ vom Leichnam auszugehen.²⁴ Das ihn fast gänzlich verhüllende Leichentuch betont diesen Körper zusätzlich und wird zugleich als zentrales Requisit einer Metaphorik der Ver- und Enthüllung intelligibel: Durch das Wegziehen des fast substanzlos wirkenden Leichentuchs legt der Anatom mit seiner rechten Hand den Oberkörper der Toten frei. Das leicht wächsern anmutende Inkarnat des Leichnams mit den bräunlich verfärbten Lidern und Lippen zeugt zwar von einem sich unmerklich an der Schwelle zum Verfall befindlichen Körper,²⁵ demgegenüber hebt sich jedoch die leuchtende Marmorblässe des enthüllten Dekolletés ab, die der Frauenleiche hier besonders deutlich die Anmutung einer Skulptur verleiht. Die linke Brust der Toten ist entblößt, womit auf ein bildimmanentes Erotisierungs- und Objektifizierungsmoment verwiesen ist. Während der Frauenleichnam als passives Betrachtungsobjekt inszeniert wird, ist der Anatom durch die aktive Geste seiner Hand gekennzeichnet. Das von Max dergestalt visualisierte Enthüllungsmoment wird in der Folge entlang jener mit Geschlechterdifferenz assoziierten Dichotomien organisiert, die um das Aktive/Passive, das Subjekthafte/Objekthafte sowie um das Schöpferische/Skulpturale kreisen.²⁶ Als Gegenstand einer sich zum Universalgenie hin entwerfenden männlichen Erkenntnis-suche reiht sich der Frauenleichnam – passenderweise zwischen den übrigen Studienobjekten des Anatomen positioniert²⁷ – ein in die Darstellung solcher Anschauungsmaterialien, die hier symbolisch mit dem Epistemologischen assoziiert sind.

Im Aufrufen dieses Enthüllungsmoments rekurriert Max überdies auf tradierte Ikonografien der *Natura* und der *Veritas*,²⁸ mit denen die Tote im Bild das prominente Attribut des sie zugleich ent- und verhüllenden Schleiertschleiers gemein hat. Dadurch beginnt dieses „zwischen Realie und performativem Requisit einer Dialektik von Geheim-

²⁴ Tammen 2013, S. 296.

²⁵ Der auf der Bahre zu Füßen der Toten sitzende Nachtfalter wird aufgrund seiner ikonografisch zumeist als Sinnbild der vom toten Körper scheidenden Seele, der Psyche im Allgemeinen, oder aber schlechthin als Vorbote von Krankheit und Tod gelesen und in Bezug gesetzt zu Visualisierungsstrategien des *trompe l'oeil*-Realismus, so zum Beispiel bei Bronfen 1992, S. 21, oder bei Richter 1998, S. 25. Zum *trompe l'oeil*-Realismus in Anatomie-Kontexten vgl. allgemein Kemp 2010, S. 200.

²⁶ Wenk 1996.

²⁷ Opitz 2003, S. 170.

²⁸ Zur Rezeption von *Natura* und *Veritas* als Evidenzfiguren in Darstellungen der weiblichen Anatomie vgl. Jordanova 1989. Silke Tammen verweist in diesem Zusammenhang auf bereits im 17. Jahrhundert einsetzende Hybridisierungstendenzen zwischen beiden Allegorien (Tammen 2013, S. 305f.).

nis und Erkenntnis zu oszillieren“.²⁹ Denn in seiner detailreichen Ausgestaltung und Semitransparenz entspricht das von Max figurierte Leichentuch kaum den Erwartungen an ein einfaches Laken, das ausschließlich dem Zweck der Verhüllung der Toten aus Pietätsgründen dient und den für die Sektion vorbereiteten Leichnam neugierigen Blicken entzieht.³⁰ Vielmehr lässt das Farbspiel auf seiner faltigen Oberfläche das Leichentuch eigentümlich ‚belebt‘ erscheinen. Die über das Attribut des Leichen- bzw. Schleiertuchs aufgerufene Nähe der Totendarstellung zu tradierten Allegorien wie der *Nuda Veritas* – der personifizierten und mit weiblicher Nacktheit assoziierten Wahrheit – sowie ihrer ‚Schwester‘, der *Natura*, lässt den Leichnam demnach nicht nur im Sinne eines Studienobjekts männlich konnotierter Erkenntnissuche,³¹ sondern zudem auch als spekulatives Kontemplationsobjekt mit allegorischem Gehalt erscheinen und folgt somit einem deutlich re-allegorisierenden Impetus.³²

Wie aber lässt sich nun das gegengeschlechtliche Pendant eines solchen am Skulpturalen und Passiven orientierten Weiblichen sichtbar machen? Mit welchen Implikationen ist das aufs Aktive, Schöpferische und Naturphilosophische rückprojizierte Männliche versehen, das auf die Frauenleiche als sein ‚Anderes‘ angewiesen bleibt? Zur Beantwortung dieser Fragen wird im Folgenden der Nachlass des Künstlers im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg – ein Konvolut von Notizen, Briefkorrespondenzen und Tagebucheinträgen aus den Jahren 1870 bis 1908 – in den Blick genommen und mit der bisherigen Bildanalyse konfrontiert. Über die Rezeption Schopenhauers, dessen Kunstphilosophie das ausnahmslos Männliche im Sinne einer schöpferischen Genieerzählung miteingeschrieben ist, gewinnt Max ganz persönliche Nobilitierungs- und Identifikationsstrategien als Kunstschaffender.

²⁹ Tammen 2013, S. 300.

³⁰ Tammen 2013, S. 300.

³¹ Tammen 2013, S. 293.

³² Dieser soeben umrissene allegorische Zugang zur Körperlichkeit der Max'schen Frauenfiguren wendet sich gegen das Postulat eines Endes der Allegorie in der Moderne und folgt damit Silke Wenks Studie, der zufolge zumindest die weibliche Allegorie davon keineswegs betroffen gewesen sei. Wenk hat dargelegt, dass in der Allegoriedebatte des 19. Jahrhunderts vor allem die bewusste, die *intendierte* Allegorie kritisiert wird, damit das allegorische Verfahren als solches – als verweisende Übersetzung und Übertragung – aber keineswegs ausgeschlossen ist (Wenk 1996, S. 15–44).

Die Rezeption Schopenhauers durch Gabriel von Max: Nobilitierungs- und Identifikationsmomente zwischen Universalgenie, Naturphilosophie und Kunst

Die Rezeption der Schopenhauer'schen Philosophie erfährt in einem auf den 19. Februar 1896 datierten Briefentwurf an die Schriftstellerin und Malerin Clara Ottilie Ruge eine explizite Ausformulierung.³³ Max installiert Schopenhauer hier als Primärreferenz, die die eigene Weltsicht wesentlich beeinflusst habe: „[...] ich glaube nicht weniger kindisch zu sein als mit 20 Jahren und passe noch immer recht miserabel in das Leben, [Arthur] Schopenhauer aber tröstete mich.“³⁴ In Schopenhauers Philosophie macht der Wille als Trieb oder Begierde das Wesen des Menschen und des Kosmos aus.³⁵ Da er sich nie ganz befriedigen lasse, sei er diesem Verständnis zufolge eine andauernde Quelle von Leiden.³⁶ Wie schon Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, so ist auch Schopenhauer vor allem an Lösungsansätzen interessiert, die sich des Problems der menschlichen Triebnatur annehmen, eines subjektiv wahrgenommenen Ausgeliefertseins an Leidenschaften, Affekte und Begierden.³⁷ In Schopenhauers Philosophie wird nun keine andere Figur als der Künstler per se als vorbildhafte Idealfigur installiert, der zu einer solchen Überwindung der Triebnatur fähig sei. Denn der Künstler – im Schopenhauer'schen Systementwurf zweifellos stets ein männliches und geniales Individuum – entäußere sich mittels ästhetischer Anschauung seiner eigenen Individualität und transformiere sich dadurch zum „Weltauge“,³⁸ zum Sehenden im tieferen Bedeutungssinne. Ein solches Erkennen letztgültiger Wahrheiten durch Überwindung des Triebes stünde sonst, so Schopenhauer, lediglich noch den Heiligenfiguren zu, denen, durch konsequente Askese und Entäußerung bis hin zur gänzlichen Lebensverneinung im Martyrium, ebenfalls eine solche ‚Offenbarung‘ zuteilwerden könne.³⁹ Der für die Überwindung dieses existenziellen Triebkonflikts nötige Modus sei die Kontemplation, die Schopenhauer als eine Art von Abstandnehmen versteht: als

³³ Die Adressatin des Briefes Clara Ottilie Ruge – Malerin, Schriftstellerin und Kunstkritikerin – veröffentlichte im selben Jahr 1896 einen Artikel über Max im New Yorker Magazin *Current Literature*, für das sie seit ihrer Übersiedelung von Wien in die USA mit ihrem Ehemann Arnold Friedrich Ruge (Sohn des gleichnamigen Philosophen und politischen Aktivisten der 1848er Revolution in Deutschland) ab 1891/1892 tätig war. Abgedruckt in: Ausst.Kat. München 2010, S. 240f.

³⁴ DKA, Max, Gabriel von, I,C-155, Korrespondenz Gabriel von Max an Clara Ottilie Ruge, Briefentwurf (19.02.1896), Altsignatur I,C-220, o. S.

³⁵ Schopenhauer 1986, S. 17.

³⁶ Gödde 2009, S. 59.

³⁷ Gödde 2009, S. 59.

³⁸ Schopenhauer 1986, S. 76.

³⁹ Janaway 2010, S. 59.

Entrückt-Sein in eine höhere Sphäre des Geistigen, wie sie in der nachdenklichen Figur des Anatomen auf Max' Gemälde zur Anschauung gebracht ist.⁴⁰ In der Verneinung des Lebenswillens werden die metaphysischen Komponenten der Schopenhauer'schen Philosophie besonders offenkundig, insofern diese zu einer eigenen Form der Erkenntnis, der Erfahrung eines anderen Seins erhoben werden und diese Kontemplation zum künstlerischen Schöpfungsakt stilisiert wird.⁴¹

Ebensolche Bezugnahmen Schopenhauers verdeutlichen die Affirmation der bildungsbürgerlichen und sich letztlich auf die Ideale der Romantik berufenden Genieerzählung innerhalb seines philosophischen Systementwurfs und scheinen besonders anschlussfähig gewesen zu sein für Max' Selbstverständnis und Positionierung als Malerfürst.⁴² Die Anziehungskraft des Schopenhauer'schen Denkens mit seiner Idealisierung des genialischen Künstlers als Weltauge kulminiert im Nachlass von Max schließlich in folgender Selbststilisierung, in der der Künstler den eigenen Werdegang unter Hinwendung zum Reiz des Enigmatischen rückblickend zur geradezu faustisch anmutenden Erkenntnissuche umdeutet:

[...] im finstern [sic] Zimmer mit dem Lichtstrahl des Hellivstats [sic] und der gesammelten Wunderwelt der Tümpel, meiner ausgerissenen Haare, meiner abgerissenen Haut und meines Bluts. Alles wurde gezeichnet. Aber so schnell verbrannte die Hitze des Fokus [unter dem Mikroskop, Anm. MW] alles Leben! Ich sammelte also Chemicalien die Dinge photographisch festzuhalten. Als ich nichts zusammenbrachte, [...] wurde ich melancholisch und hoffnungslos, es war zu viel was mir die neue Welt der Naturwissenschaften vorzauberte, unbewältigbar. Ich hatte aber eine Freude, das Bewußtsein „Cyankali ist Tod.“ Immer trug ich in der Westentasche ein Fläschen [sic] voll und freute mich an seinem Bittermandelgeruch und einmal in trübster Stimmung tauchte ich's vom Kahnrand ins Moldauwasser, um es zu einem Trank flüssig zu machen, es löste sich nicht gleich auf, wiederholt eintauchen, eine ungeschickte Bewegung mit dem Ruder – und es versinkt, meinen Händen entglitten!⁴³

Neben der in diesen Zeilen offenkundig werdenden Tendenz zur persönlichen Legendenbildung, durch die sich Max schreibend als ein schon während seiner Jugendzeit in Prag von Melancholie gebeutelter Künstler-Philosoph selbst ‚hervorbringt‘, erweckt vor allem das Moment der Selbstsektion Aufmerksamkeit. Die dem eigenen Körper entnommenen Materialien – Blut, Haut und Haare – werden dabei zum Anschauungsmaterial einer Wunderwelt der Natur, derer sich Max zunächst künstle-

⁴⁰ Weber 2010.

⁴¹ Janaway 2010, S. 70f.

⁴² Zur diskutablen Frage nach dem Künstlerfürsten-Status von Max vgl. Jooss 2010, S. 52.

⁴³ DKA, Max, Gabriel von, I,A-1, Tagebucheintrag Gabriel von Max, Fragment (1904), o. S.

risch (mit bloßem Auge zeichnend), dann wissenschaftlich (in Vergrößerung unter dem Mikroskop) und schließlich fotografisch (mittels wiederholter Aufnahmen und deren Abzügen) anzunähern versucht, jedoch stets scheitert. Selbst vor der eigenen, körperlichen Unversehrtheit scheint dieses unbedingte, weltaugenhafte Wissen-Wollen folglich keinen Halt zu machen und verweist somit auf das große persönliche Engagement von Max, der sich hier, ganz dem Credo eines *nosce te ipsum* („Erkenne dich selbst!“) folgend, im ideengeschichtlichen Gefolge der Universalgelehrtheit verortet. Der in diesem Tagebuchexzerpt zum Tragen kommende Selbstmord-Topos – ein angesichts seiner eigenen Unzulänglichkeit und der Grenzen der Erkenntnissuche Verzweifelder, den nur der Zufall (die eigene Ungeschicklichkeit?) vor dem Suizid mit Zyankali bewahrt – rückt Max' Selbststilisierung wiederum erneut in aller Deutlichkeit ans Denken Schopenhauers heran. Denn Schopenhauers Idealtypus eines Künstlers zeichnet sich zwar einerseits durch die singuläre Befähigung zur Lebensentäußerung aus, die ihn letztgültige ‚Wahrheiten‘ erkennen lässt und seine Kunstwerke nobilitiert.⁴⁴ Als Kehrseite dessen ist dieses Genie jedoch andererseits auch prädisponiert, dem ‚Wahnsinn‘ und dem Suizid anheimzufallen.⁴⁵ Max, der sich zum Zeitpunkt dieses Tagebucheintrags nach einer Phase anhaltenden Publikumserfolgs bereits aus allen professoralen Ämtern und auch generell aus dem Münchener Kunstleben zurückgezogen hatte, um – materiell abgesichert – im Privaten seinen darwinistisch und spiritistisch motivierten Forschungsinteressen nachzugehen,⁴⁶ versichert sich im Rückgriff auf solche tradierten und um Maskulinitätstropen kreisenden Topoi aus der Schopenhauer'schen Philosophie folglich nicht zuletzt auch des eigenen Status als Kunstschaffender. Diese sich zu Identifikationszwecken artikulierende Amalgamierung von Gelehrten- und Künstlerperson eines zwar zum tragischen Scheitern verurteilten, aber dennoch ingeniosen Wahrheitssuchenden weist also an dieser Stelle in Max' Autobiografie symptomatische Züge auf. Im Sinne eines Bildspenders und Ideengebers lässt sich das Denken Schopenhauers, das Max hier als intellektuelle Blaupause dient, demnach sowohl an dessen Selbstverständnis als Kunstschaffender als auch an das Gemälde *Der Anatom* rückbinden.

⁴⁴ Gödde 2009, S. 106.

⁴⁵ Schopenhauer 1986, S. 107f.

⁴⁶ Jooss 2010, S. 50.

Schlussüberlegungen

In einer Zeit, in der, aufgrund aufbrechender Konflikte um Deutungshoheit und Disziplinprofil zwischen Naturwissenschaften und den bildenden Künsten, das Künstler-selbstverständnis als ein vermeintlich ingeniöses, männliches Individuum mit umfassender kreativer Schaffenspotenz zunehmend in Bedrängnis gerät,⁴⁷ wird mit Blick auf Max' Erfolgsgemälde das Bemühen des Künstlers um die Erhaltung dieses Status quo deutlich, ohne dass der von ihm abgebildete Anatom als ‚unmittelbares‘ Selbstporträt gedeutet werden müsste.⁴⁸ Es zeigt sich vielmehr angesichts einer verstärkten „Erosion traditionell bürgerlicher Geschlechterrollen um die Jahrhundertwende“⁴⁹ die zunehmende Prekarität dieses Genie-Narrativs, das sich – wie im Falle von Max – zwar über den Nexus der Universalgelehrtheit zum Repräsentativen hin entwirft, sich derselben jedoch nicht mehr endgültig rückversichern kann und deshalb auf mittels Geschlechterdifferenzen wirksam werdende Ausschluss- und Abgrenzungslogiken angewiesen bleibt: der Anatom/das ‚Männliche‘ und die Frauenleiche/das ‚Weibliche‘. Letztere wird dabei als re-allegorisierte Evidenzfigur zwischen Enthüllung und Erkenntnissuche mit den Attributen der Passivität, des Objekthaften und des Skulpturalen ins Bild gesetzt.

Entgegen dem immer wieder vorgebrachten Vorbehalt einer angeblichen Diskursferne und einer sich im Dekorativen erschöpfenden Trivialität der Münchener Salonmalerei des Fin de Siècle hat Max' Beispiel gezeigt, dass hier die im breiteren Diskurs- und Gesellschaftsspektrum verhandelten ‚Wirklichkeiten‘ der Geschlechter bildhaft übersetzt und zum Motiv transformiert werden. Mit weitreichenden Implikationen für das eigene Künstler-selbstverständnis hat Max' Motiv folglich Anteil an der Perpetuierung zeitgenössischer spezifischer Geschlechterrealitäten, die auf der Betonung von Differenzgehalten fußen. Die von Max künstlerisch vermittelte Auseinandersetzung mit Geschlechterdifferenz und deren bisweilen Schopenhauer'sche Funktionalisierungen, die sich mutatis mutandis auch innerhalb seines schriftlichen Nachlasses wiederfinden, kulminieren in der motivischen Zuspitzung der gegengeschlechtlichen Bildfiguren von Anatomen und Frauenleiche. Dieses Motiv erscheint folglich keineswegs mehr nur „morbide und verklärt“⁵⁰, sondern im Gegenteil überaus diskursnah und realitätsrele-

⁴⁷ von Bismarck 2010, S. 98f.

⁴⁸ Tammen 2013, S. 294.

⁴⁹ Helduser 2005, S. 49.

⁵⁰ Vojvodik 2010, S. 104.

vant. *Der Anatom*, der noch bis weit in die 1870er und 1880er Jahre hinein die Popularität des Künstlers beim Publikum in München und darüber hinaus sichern sollte, führt damit im Rahmen dieses Blickwechsels in aller Anschaulichkeit vor Augen: Geschlechterdifferenz ist hier zum inhaltlichen Deutungsmuster, zum symbolischen Bedeutungsträger, zur umfassenden Visualisierungsstrategie geworden.

QUELLEN

DKA Deutsches Kunstarchiv, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nachlass Gabriel von Max.

LITERATURVERZEICHNIS

- Althaus, Böller 2010a** Karin Althaus, Susanne Böller, Gabriel von Max 1840–1915, in: Ausst.Kat. München 2010, S. 18–37.
- Althaus, Böller 2010b** Karin Althaus, Susanne Böller, Die Tote als Bild, in: Ausst.Kat. München 2010, S. 93–98.
- Ausst.Kat. München 2010** Ausst.Kat. Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, 23.10.2010–30.01.2011, hg. v. Karin Althaus und Helmut Friedel, München 2010.
- von Bismarck 2010** Beatrice von Bismarck, Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos, Köln 2010.
- Bronfen 1992** Elisabeth Bronfen, Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic, Manchester 1992.
- Christalder 1997** Maike Christalder, Natur des Genies und Weiblichkeit der Natur. Zur Rekonstruktion moderner Mythen in Künstler-Viten der frühen Neuzeit, in: Kathrin Hoffmann-Curtius, Silke Wenk (Hg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997, S. 32–43.
- Didi-Huberman 2006** Georges Didi-Huberman, Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit, Zürich 2006.
- Dijkstra 1986** Bram Dijkstra, Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture, New York 1986.
- Foucault 1974** Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M. 1974.
- Foucault 1976** Michel Foucault, Mikrophysik der Macht, Berlin 1976.
- Gilman 1993** Sander L. Gilman, Freud, Race and Gender, Princeton 1993.
- Gödde 2009** Günter Gödde, Traditionslinien des Unbewussten. Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Gießen 2009.
- Grimwood 2012** Tom Grimwood, Irony, Misogyny and Interpretation. Ambiguous Authority in Schopenhauer, Kierkegaard and Nietzsche, Newcastle upon Tyne 2012.
- Helduser 2005** Urte Helduser, Geschlechterprogramme. Konzepte der literarischen Moderne um 1900, Köln u. a. 2005.
- Janaway 2010** Christopher Janaway, Thinking the Unconscious. Schopenhauer and the Unconscious Will, Cambridge 2010.

- Jooss 2010** Birgit Jooss, Ein Künstlerleben zwischen Popularität und Rückzug, in: Ausst.Kat. München 2010, S. 49–55.
- Jordanova 1989** Ludmila Jordanova, *Sexual Visions. Images of Gender in Science, Art and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, New York 1989.
- Kemp 2010** Martin Kemp, Style and Non-Style in Anatomical Illustration: From Renaissance Humanism to Henry Gray, in: *Journal of Anatomy* 216 (2010), S. 192–208.
- Koch 2008** Gertrud Koch, Zwischen Berührungsangst und Schutzfunktion. Das Tabu und seine Beziehung zu den Toten, in: Claudia Benthien (Hg.), *Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 191–204.
- Künkler 2012** Karoline Künkler, *Aus der Dunkelkammer der Moderne. Destruktivität und Geschlecht in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln 2012.
- Menke 1994** Bettine Menke, Verstellt. Der Ort der Frau und die Stimme des Textes, in: Nathalie Amstutz, Martina Kuoni (Hg.), *Theorie, Geschlecht, Fiktion*, Basel 1994, S. 185–204.
- Opitz 2003** Claudia Opitz, Männliche Melancholie? Zum Verhältnis von Körper, Krankheit und Geschlecht in der Renaissance, in: Franziska Frei Gerlach (Hg.), *Körperkonzepte. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung*, Münster 2003, S. 167–178.
- Park 2006** Katherine Park, *Secrets of Women. Gender, Generation and the Origins of Human Dissection*, New York 2006.
- Pollock 1988** Griselda Pollock, Woman as Sign: Psychoanalytic Readings, in: dies., *Vision and Difference. Feminism, Femininity, and the Histories of Art*, New York 1988, S. 120–154.
- Richter 1998** Margaret Richter, *Gabriel Max: the Artist, the Darwinist and the Spiritualist*, Diss. New York University 1998.
- Rosenberg 1983** Adolf Rosenberg, Hans Makart und die Piloty-Schule (1879), in: Heidi Ebertshäuser (Hg.), *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse – Manifeste – Kritiken zur Münchner Malerei*, München 1983, S. 117f.
- Schopenhauer 1986** Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Frankfurt a. M. 1986.
- Stafford 1994** Barbara Stafford, *Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge 1994.
- Stögner 2019** Karin Stögner, Konstellationen von Antisemitismus und Sexismus, in: Liselotte Homering, Sybille Oßwald-Bargende, Mascha Riepl-Schmidt, Ute Scherb (Hg.), *Antisemitismus – Antifeminismus. Ausgrenzungsstrategien im 19. und 20. Jahrhundert*, Roßdorf 2019, S. 15–38.
- Tammen 2013** Silke Tammen, Begehrenswerte Erkenntnisse. Weiblichkeit, Schleier und Wahrheit, in: Cornelia Logemann, Miriam Oesterreich, Julia Rütthemann (Hg.), *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip*, Bielefeld 2013, S. 291–317.
- Vojvodik 2010** Josef Vojvodik, „Ich bin tot“: Julia Capulet am Hochzeitsmorgen. Zur Ästhetik des Scheintodes, in: Ausst.Kat. München 2010, S. 99–104.
- Walter 2010** Christine Walter, „... es geht doch nichts über die kritischen geübten Augen des Malers“. Gabriel von Max und das spiritistische Bild, in: Ausst.Kat. München 2010, S. 212–217.

- Weber 2010** Susanne Weber, „Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten.“ Zu Seelenmalerei und Nervenreiz in der Kunstkritik, in: Ausst.Kat. München 2010, S. 140–142.
- Wenk 1996** Silke Wenk, Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln 1996.
- Wenk 2007** Silke Wenk, Visuelle Politik und Körperbilder, in: Paula Diehl, Gertrud Koch (Hg.), Inszenierungen der Politik. Der Körper als Medium, München 2007, S. 161–178.
- Wolf-Heidegger, Cetto 1967** Gerhard Wolf-Heidegger, Anna Maria Cetto, Die anatomische Sektion in ihrer bildlichen Darstellung, Bern 1967.
- Zimmermann 2002** Anja Zimmermann, Ästhetik der Objektivität. Naturwissenschaftliche und ästhetische Bildproduktion und die Konstruktion von Geschlecht seit dem 18. Jahrhundert, in: Alexandra Karentzos (Hg.), Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter, Marburg 2002, S. 128–144.

ABBILDUNGSNACHWEIS

© CC by-SA 4.0, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, München, <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Qm45pPXGNo> (letzter Zugriff: 9. Oktober 2020).