

Anne Kolb / Benedikt Steierer

„Ich werde gestorben sein“.

Die Poetisierung des Todes in Gabriel von Max' *Der Anatom* (1869)

Zur von Max-Retrospektive im Münchner Kunstbau  
(23. Oktober 2010-13. Februar 2011)

*Der Beitrag nimmt den Leser mit auf einen Rundgang durch die von Max-Ausstellung im Münchner Kunstbau und eröffnet ihm neue Einblicke und Sichtweisen, indem er markante Exponate vorführt und sich ihnen insbesondere auch in theoretischer Perspektive nähert.*

*Of all melancholy topics what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?" Death, was the obvious reply. "And when," I said, "is this most melancholy of topics most poetical? (...) When it most closely allies itself to Beauty: the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world (...).*

Edgar Allen Poe

*Eingang...*

*Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist. Kategorien, in die von Max kunst- und kulturgeschichtlich einzuordnen ist. Biologistische Schicksalsidee und spiritistische Spekulation miteinander vereint. Szientistisches Wissen und okkulte Mystik Hand in Hand. Naturgeschichte, Ethnologie und Esoterik – Reflexionen über die materielle ‚Natur‘ des Menschen und des (menschlichen) Seins: *Anatomia clavis et clavus medicinae*. Ana-tom-ie: ‚Auf‘-, ‚Schnitt‘ – der sezierende Blick, Topographie des Korporalen, *Opus-Corpus*: Körper und Geist. „In diesem Raum wurde noch kein Schmerz gelindert, kein Patient geheilt. Dafür werden hier Grundlagen*

geschaffen.“<sup>1</sup> Grundlagen, die in einer „umfassende[n] Zusammenschau von Max' Vorstellungswelt“<sup>2</sup> aufzugehen versprechen. Bewusst-Unbewusst, Jenseitig-Diesseitig, Tot-Lebend, Lebend-Tot. Sinn am Rande des Sinns, in die Ecke getrieben, in der ‚Schwebe‘: Grenzerfahrung. Kom-position des Menschen, Ex-position seines Seins – Anthro-po-log-ie.

Die von Max-Ausstellung im Münchner Kunstbau besticht durch ihre Antagonismen. Antagonismen erregen Aufmerksamkeit, irritieren, verunsichern gar. Doch die Ausstellung im Kunstbau – mit eben jenem Titel, der den Eingang markiert, ihn flankiert – kann sie versöhnen, sie synthetisieren – durch die Zusammenstellung sämtlicher Schaffensphasen des Gabriel von Max in einem RAUM. Das ist den Kuratoren gelungen – schon mit der Auswahl des ersten und letzten Bildes der Ex-position. Der Rundgang in jenem seltsam unentschiedenen, im Zwischengeschoß zwischen Untergrundbahn und Oberfläche liegenden Ausstellungsraum, im Bereich einer Passage, in dem sich alle Unterschiede, alle *Übergängigkeiten* des menschlichen Lebens allmählich aufzulösen scheinen – beginnt und endet mit einem frühen Gemälde von Max, in dem sich bereits all jene Kategorisierungen, die auf den ersten Blick so widersprüchlich erscheinen, homogen vereint finden – vereint nicht nur thematisch durch die Verbindung von Salonmalerei, Wissenschaft und Okkultismus. Vereint vor allem durch die in jenem Gemälde *ins-Werk-gesetzte* ästhetische Theorie: *Wahrheit* ex-ponierend (vielleicht), Wahrhaftigkeit suggerierend sicherlich.

---

<sup>1</sup> Das Zitat wurde dem Medizin-Thriller *Anatomie* (2000) von Stefan Ruzowitzky entnommen.

<sup>2</sup> Karin Althaus: „Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist.“ *Lenbachhaus* – *Kunstbau*. URL: [http://www.lenbachhaus.de/cms/index.php?id=51&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=153&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=1&cHash=82ba85396a](http://www.lenbachhaus.de/cms/index.php?id=51&tx_ttnews%5Btt_news%5D=153&tx_ttnews%5BbackPid%5D=1&cHash=82ba85396a), (zit. am 9.02.2011).



*Eingang Zwischengeschoß. Oben der Königsplatz, unten die U-Bahn.* Der Besucher der Ausstellung: Passierender und Passagier zugleich. Nicht-Ort, heterotop. Und dennoch: Wir sind Teil von ihm, jenem RAUM auf den wir stoßen. Ein RAUM, *mundus corpus*: rites de passage. *Links* Gemälde, rechts Schädel, Hunderte von Schädeln, menschlichen Schädeln. Max' Obsession: der menschliche Körper, seine Physiognomie, seine Ana-tom-ie. Schon als 16-Jähriger zeichnet er den Leichnam seines im Säuglingsalter verstorbenen Neffen Lukas –ein Studienobjekt, ästhetisiert und stilisiert in der Kunst. Gleich neben den Schädeln: Affenskelette. Seine Passion. Eine Herde wilder Affen – gehegt, gepflegt, gezüchtet, sezirt – in seiner Villa am Starnberger See. „Der wahre Homunkulus“, so nannte er seinen Lieblingsaffen Paly. Seine zweite Passion: der Okkultismus, das Übersinnliche, das *Übergängige*, das über den Menschen und seine Erkenntniskraft Hinausreichende. Was bleibt, wenn Wissenschaft und Philosophie, Wissen über und um Ich und Welt an ihre Grenzen gekommen sind, an ihre Grenze stoßen? *Ultima ratio* – Grenze des Bewusstseins: Woher der Mensch kommt, so von Max, eine Frage für Naturwissenschaftler, wohin er geht, eine für Spiritisten. Max war beides.

Blick nach links: End- und Anfangspunkt des Ausstellungsrundgangs fallen zusammen. Zirkularität des Ex-ponierten. Eins geht im anderen auf. Alles findet sich in allem vereint: *Der Anatom*<sup>3</sup> (1869) – erstes und letztes Ex-ponat zugleich. Ex-poniert: Nicht nur, weil es das erste Gemälde ist, das in den Ausstellungsraum führt (und ihn sodann wieder schließt), sondern weil es dasjenige ist, das Anfang und Ende des Rundgangs miteinander vereint: Man kehrt zu diesem Gemälde zurück (vielleicht gerade, um – der zirkulären Ausstellungs-Logik gemäß – an dieser Stelle wieder von vorne zu beginnen?) und erkennt, dass hier schon alles angelegt ist. Im Gemälde – ausgedehnt, das Ex-ponierte (her-)ausgestellt: Ein Anatom in rodinscher Denkerpose, zurückgelehnt in seinem Arbeitsstuhl, im Studierzimmer über einer vor ihm aufgebahrten weiblichen Leiche sinnierend, sie mit Sinn (an-)füllend: „Der immer bevorstehende Tod, der unmögliche Tod und der schon eingetretene Tod – drei offenbar unvereinbare Gewissheiten“<sup>4</sup>, hier konstellatorisch ineinander verschränkt, miteinander vereint. Der Tod als die „Unmöglichkeit jeder Möglichkeit“<sup>5</sup>.

Die Hand des Anatomen zieht das Leichentuch ein Stück zurück: Wo ist der ORT dieser Frau, wie ist der Tod zu denken, der *Augenblick* ihres *Todes*? Ex-position der Schwelle zwischen Leben und Tod. Es ist ein Augenblick des Zögerns und des Innehaltens: Ein ‚Zittern‘ der Gewissheit. Vielleicht, so mag man denken: „wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte, / in der betäubt ein großer Wille steht.“ Der Blick: *Panther*-Blick – seiner, meiner? – schweift über die freigelegte Brust auf das Gesicht des Mädchens. Die gebärdende Hand des Anatomen lenkt den Blick: Handelt es sich um eine Leiche, schön sogar, ein Präparat, ein Inkarnat, ein Exponat? Oder aber: einen toten Körper, einen verlorenen Körper, geopfert der Wissenschaft, über-eignet der Kunst? *Corps perdu*? *Rites de passage*? Auch ich ‚werde gestorben sein‘: „Versicherung“ und „Verunsicherung“ zugleich.<sup>6</sup>

Links dieser Szene ein Stilleben: Bücher, Unterlagen, Manuskripte und – Schädel: der eines Homo sapiens neben dem eines Hominiden.

<sup>3</sup> Ab bildungsrechte von den Autoren eingeholt.

<sup>4</sup> Jacques Derrida: „Ein Zeuge von jeher. Nachruf auf Maurice Blanchot.“ In: Ders.: *Ein Zeuge von jeher. Maurice Blanchot: Der Augenblick meines Todes*. Berlin: Merve, 2003, S. 19.

<sup>5</sup> Ebd., S. 15.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu: Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2004, S. VII.

Scientia. *Wissen ist Macht*. Rechts neben der Bahre, auf der die Frauenleiche liegt, ist übergroß und überdeutlich ein Nachtfalter zu sehen. *Acherontia styx*: Eine Allegorie – des Todes, des kommenden Todes, des ewigen Lebens, der wandernden Seele, der Vergänglichkeit? Die Bild-Komposition zeigt zwei Dreiecke, die den triadischen Bezugsrahmen des Gemäldes markieren: Anatom – Leiche – Stilleben. Anatom – Leiche – Nachtfalter. Stilleben und Nachtfalter: einander diametral. Wissenschaft und Seelenlehre. Darwinismus und Spiritismus. Erkenntnis und Glaube. Wissen und Intuition. Wo ist der Einbruch des Dritten? Wie seine *Figur*? Woher rührt die seltsame Synthese im Blick des Anatomen? *Ästhetik der letzten Dinge* – neu gedacht.

*Oben die U-Bahn. Unten wir – im (Da-)Zwischen. Weiter.*

Max erprobte sein Können an einer ganzen Reihe spiritistischer Gemälde. Bilder: Medien von Medien, von Gespenstern und Geistern, von Hellseherinnen und Stigmatisierten. *Die ekstatische Jungfrau Katharina Emmerich* (1885) steht für diesen Topos – das Bildnis jener stigmatisierten, von Visionen verfolgten jungen Nonne, die einst schon Brentano als Quelle der Inspiration und als wissenschaftliches Forschungsobjekt diente. Das Bildnis der Anna Katharina Emmerich (oder Emmerick) als spiritistisches Paradigma: Mystizismus, Ekstase, Autosuggestion, religiöse Offenbarung, Passionsfrömmigkeit und Hellsehertum vereint. Was kann der Versuch der Visualisierung übersinnlicher Phänomene über die Kunst von Max, über seine Translations- und Transformationsästhetik sagen? Konkreter: Wie ist es möglich, etwas konstitutiv Unsichtbares sichtbar, etwas Übersinnliches sinnlich fassbar zu machen?



*Der Anatom*: zwei Antworten scheinen auf: Erstens: die *positivistische Wissenschaft* – *materialistische* Anthro-po-log-ie. Der Anatom wird die Mädchenleiche in ihre Einzelteile zerlegen: Stück für Stück wird er sie aus-einander-nehmen, aus-nehmen, zer-legen, sie prä-par-ieren – *Partes extra partes* – um sie anschließend wieder zusammensetzen: in der Schrift. Transformation des menschlichen Körpers, Translation in die Schrift – *translatio corporis*. Der

schreibende Füller, das zu-erschreibende-(weibliche)-Sein: Der Füll-Feder-Halter füllt sich (an), getränkt: mit Fleisch und Saft und Knorpel und Blut des zerlegten Körpers, um diesen auf dem Papier, in und mit der Schrift, sodann wieder in eine Einheit zu überführen. Die Verschriftlichung, die Ersetzung des Objektes durch die Zeichen, geleitet die Leiche, dieses mystische Zwischenwesen zwischen Leben und Tod, im Akt der Signifikation erst in das Reich der Toten. Überquerung der Styx durch Inkorporation: Text-Körper, Körper-Text. Der leblose Körper wird zu Text, als Text wird er analysiert und interpretiert, aufgelöst und wieder zusammengesetzt. Der Körper des toten Mädchens: eine hermeneutische Herausforderung. Doch: Der tote Körper ist in seinem materiellen Substrat nicht erschöpft. Übrig bleibt: Die Ahnung von einem wie auch immer gearteten Immateriellen: Körper und Seele, Seele und Geist... und Leib? – Auf der gegenüberliegenden Seite der Leiche: der Falter. Der Falter als Allegorie – Ausgangspunkt der *parapsychologischen Spekulation* – Antwort zwei des *Anatomen*. Allegorie vor allem durch die exponierte Offensichtlichkeit, mit der sie dargeboten wird: Ästhetik des Hypertrophen. Wie aber ist diese Allegorie zu deuten? In der Kunstgeschichte wird die Falter- und Schmetterlingsallegorie traditionell uneinheitlich gebraucht: als die sich verflüchtigende Seele eines Toten, als Bote des Todes, als Kunde des Lebens nach dem Tod, als Vanitas-Symbol *an sich*. Alle diese Verweise sind in den narrativen Kontext, den *Der Anatom* liefert, zu integrieren. Die Vieldeutigkeit der Allegorie aber stellt gerade deren Funktionslogik in Frage: mittels Ähnlichkeit, Verwandtschaft oder Konvention sinnbildlich auf einen abstrakten kulturgeschichtlichen Topos zu verweisen.

Der Falter muss aufgrund seiner spezifischen Darstellung und des ihn umgebenden semiotischen Kontextes gerade nicht als *eine* Allegorie, sondern als Paradigma, als das Modell einer jeden Allegorie, als Meta- oder gar Super-Allegorie verstanden werden: Er ist die Allegorie auf alle Allegorien. Er repräsentiert eben keinen kunstgeschichtlichen Topos, sondern die Funktionsweise der allegorischen Sprechweise an sich. Diese Funktionsweise beruht konstitutiv auf Deutung, auf dem Imperativ der Interpretation. Und diese Sprechweise der Kunst läuft dem zuwider, was Max mit seinen Gemälden be- und erzeugen will: die Begegnung mit dem Anderen. Jener seltsame Augenblick des Zögerns und Innehaltens, jener Augen-Blick der Begegnung von

Anatom und weiblichem Tod: Schönheit und Tod, Materialität und Mortalität – rein hermeneutisch nicht zu dechiffrieren: Ästhetisierung des Todes – ‚Schwebe des Sinns‘ – in der Schwebe: das Sein.

Die dramaturgische Inszenierung dieses ganz spezifischen Moments entsteht in eben jenem wohlkonstruierten narrativen Geflecht, das das Gemälde zeigt. Der Titel gibt an, dass das Subjekt des Gemäldes, der Akteur des Bildes, als Anatom zu sehen, als ein solcher zu verstehen ist: Beginn der Präparation? Mangel an Kittel und Besteck – Leerstelle der visuellen Präsentation? Es ist allein der Akt der Benennung, der Titel, der auf das handlungsbegründende Moment der bevorstehenden Sektion verweist. Der Anatom als Subjekt des Bildes, die weibliche Leiche: sein Sujet. Durch diesen ‚signifikanten‘ Hinweis wird der dargestellte Moment zu einem Präkariat. Die Leiche ist intakt – noch. Der Anatom ist gebannt und nachdenklich – noch. Das Leichentuch entblößt den Körper der Toten nur ansatzweise – noch. Der kleine Finger des Anatomen berührt nicht die bereits freigelegte Brust – noch. Immer schon überformt die semiotische Ebene des Titels die Wahrnehmung des Bildes als Gesamtkomplex.

*Menschen passieren das Zwischen-Geschoß. Immer. Und immer wieder.*

*Wissen? Nicht-Wissen?* Der Blick schweift. Erinnert fühlt sich der *Anatom*-Betrachter an folgendes Gemälde in der Retrospektive von Max: *Julia Capulet am Hochzeitsmorgen* (1874). Hier visualisiert sich das narrative Motiv des Shakespeare-Stoffs. Immer wieder fühlt man sich erinnert: ‚*Komm nie ein Bild an Wert dem Bilde nah/ Der treuen, liebevollen Julia*‘. Per analogiam stellt Max hier ein narratives Bildgeflecht her, das sich auf seine spezifisch dramatische Vorlage bezieht. Doch tut er dies, indem er den narrativen Kontext zum Zweck jenes einen Moments, den das Gemälde zu visualisieren im Stande ist, vollständig funktionalisiert: Anhand von Julias Liebes-Scheintod wird ein Augenblick des Introspektiven ex-poniert, dem im selben Atemzug schon die – *je schon* – eigene Vergänglichkeit inhäriert: Die Angehörigen Julias, im Bildhintergrund durch das Fenster zu sehen, werden die Stille des Zimmers stören, die Tragödie nimmt ihren Lauf – wird sie *je schon* genommen haben.





Durch die narrative Einbettung wird so eine prekäre Gegenwart erzeugt, in ihrer oberflächlichen Zeitlosigkeit permanent bedroht. Das Narrativ, die Eröffnung eines fiktiven Raum-Zeit-Kontinuums, macht es erst möglich, eine derart zerbrechliche Gegenwart – *praesentia in absentia* – eine ganz spezifische ästhetische Wirkung zu erzeugen. Die Funktion der narrativen Einbettung besteht darin, den dargestellten RAUM performativ durch das Momenthafte der Darstellung zu exponieren, ihn heraus-zu-heben und ihm so die außergewöhnliche räumlich-physische Präsenz zu verleihen, die ihm dadurch recht eigentlich auch erst zu eigen ist.

Die Ex-position lässt sich in ganz ähnlicher Weise auch auf formaler Ebene nachvollziehen – besonders eindrucksvoll in von Max' *Die Kindsmörderin* (1877). Abgesehen vom Motiv und der in diesem Gemälde enthaltenen Narration sticht die ohnehin schon sehr affektgeladene und polarisierende Szene deshalb so ins Auge, weil die Aufmerksamkeit formal ganz geschickt gelenkt und gebündelt wird. Die malerische Perfektion und der Detailreichtum erzeugen einen starken Realitätseffekt.

*Effet du réel*: in hartem Kontrast zu den bräunlich-schwarzen, amorphen Flächen des Felsgewölbes, in dem sich die Mörderin mit ihrem toten Säugling versteckt und das sie geradezu in die Tiefe des Gemäldes, die so entsteht, hineinzuziehen scheint. Die dunkle Masse

und der photographische Realismus, die Kluft zwischen Finsternis und Helligkeit, zwischen Haptisch-Sinnlichem und dem Immateriell-Mystischem werden als zwei konkurrierende Kräfte erkannt. Darüber hinaus: Eine bewusste Abwendung von der strengen Autorität der Form in der akademischen Malerei. Max hält dieser Formbesessenheit und dem mimetischen Malen ihr Gegenstück entgegen, den formlosen, plastisch sich auf-tuenden malerischen RAUM: eine rezeptionsästhetische Fokussierung auf den dargestellten Moment, die Intensität – die *fokussierte Insularität* – des bild-gebenden Augen-Blicks.



*Der Anatom* – neuer Blick: Was weiß der Mensch – vom Tod? Affektive Wirkkraft des Todes: der Tod, der sich nur an einem anderen, nie aber am eigenen Leib darstellen oder gar erfahren lässt. Dieser Tod ist nicht meiner, gleichzeitig aber verläuft auch mein Leben in den Bahnen der Sterblichkeit: auch ich werde tot, auch ich werde gestorben sein. Der Tod: eine Grenzerfahrung – ‚Grenze des Repräsentierbaren‘, ‚Repräsentation der Grenze‘<sup>7</sup>.

Was der Bildausschnitt in den Fokus rückt: eine junge Frau. Verweiblichung des Todes, Verdinglichung in der Kunst. Ihr fragiles Sein – *mortel, immortel*: im *Da-Zwischen*: zwischen Leben und Tod, hier/da und fort, lebend-tot, tot-lebend – deutet sich nicht nur durch die ihr bevorstehende Sektion sondern vor allem durch ihr (Lebens-)Alter an: Ex-position des *Da-Zwischen*. Die junge Mädchenleiche befindet sich offensichtlich in jenen Jahren, die unentschlossen zwischen Kindheit und Erwachsenenalter hin und her changieren – die junge Frau: Leiche und Braut zugleich, Ende und Auf-Bruch, Auf-Bruch als Ende, Ende als Auf-Bruch. Hier – Da – Da-Zwischen. Das weiße Leichentuch: ein Brautkleid, prä-pariert für die Hochzeitsnacht – für die Todesnacht, vielleicht. Aber: Das Mädchen ist bereits gestorben, ja. Doch rein äußerlich ist sie weder tot noch lebend. Darin gleicht sie Julia Capulet. Sie hat das Antlitz einer schlafenden jungen Frau. Ihr Gesicht: ein Hauch von Leben, noch. Ihre Schönheit: noch unangetastet von der Zeit. Der Verwesungsprozess: post-poniert. Der Tod – das Leben – bedeutungsvoll: im *Da-Zwischen* – ‚Schwebe des Sinns‘, ein ‚Sinn, der nur dort Sinn macht, wo er hart an die Grenze stößt‘<sup>8</sup> – Mäeutik der Aporie: Sinn-Grenze als Sinn, als Sinn des Seins.

‚*Es denkt in ihm*‘, es denkt in uns: ‚Wo ES war, soll ICH werden‘. Ikonographische Entfaltung einer Ästhetik des Azephalen. *Einbruch des Dritten*. Das Auf-einander-bezogen-sein von Anatom und junger Frau: unterbrochen – gestört. Verstört die Frage: Wo ist dieses Ich, dieses Zwischen-Ich, im *Da-Zwischen* von Raum und Zeit? „Einen Ruhepunkt zwischen hier und drüben bildet der Anatom an einer Mädchenleiche – es denkt in ihm“: So beschreibt von Max das

---

<sup>7</sup> Vgl. Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, S. X.

<sup>8</sup> Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Aus dem Französischen von Nils Hodyas und Timo Obergöker. Zürich/ Berlin: diaphanes 2007 (2003), S. 16f.

Gemälde. *Es denkt in ihm*. Ein Denken – ohne Wissen – grenzenlos und doch begrenzt: „Die Lösung des Rätsels des Lebens in Raum und Zeit liegt *außerhalb* von Raum und Zeit.“<sup>9</sup> Wenn ES in dem Anatomen denkt, geht es nicht länger um ein Denken, das sich aussprechen, das sich im und durch das Sprechen verobjektivieren oder gar zeigen lässt. Vielmehr handelt es sich um die „griechische Grunderfahrung des Seins des Seienden im Sinne der Anwesenheit“<sup>10</sup>. Was bei von Max ex-poniert wird, ist die Erfahrung einer physischen Präsenz im RAUM, eine Ausgedehntheit im RAUM, als RAUM. Was das Gemälde ex-poniert, ist das Immer-schon-Ex-poniert-, das Jeshon-in-der-Schwebe-Sein des menschlichen Seins.

*Der Blick...* Der Blick des Anatomen markiert die zentralen Achsen im Bild. Thema des Bildes ist dieser Blick: der Blick desjenigen, der von der aus-gestellten Ex-position des *Da-Zwischen* seltsam gebannt und verstört zugleich erscheint. Und die Fokussierung dieses Blicks, auf den toten Mädchenkörper gerichtet, der Blick, der jenen prekären Augenblick auf der Schwelle zwischen Leben und Tod festzuhalten sucht, ist eben auch als Selbstreferenz der visuellen Medialität des Gemäldes zu verstehen. Der männliche Blick: Er leitet den Blickkontakt des Bildbetrachters auf die entblößte Brust der toten Frau. Seine Hand zeigt an: das Aufschließen eines Bereichs, der recht eigentlich nicht zugänglich ist: Sektion – Sep-sis: Das Wissen um den Tod: infektiös. Das Wissen um Weiblichkeit: ein Rätsel.

Wie wird der Blick gelenkt? Welche Bezugsachsen, ausgehend von der den vertikalen Mittelpunkt des Bildes markierenden Hand des Anatomen, lassen sich ausmachen? Worauf richtet sich der Blick des Bildrezipienten tatsächlich? Auf den toten Frauenkörper – oder wird die Materialität des abgebildeten Körpers transzendiert und der Blick auf ein Jenseits gelenkt, auf ein angenommenes Wissen über Tod, Weiblichkeit, Sexualität? Das Leben – ein Leben... danach? Bewegung an der Grenze: Das „Eine am Werk, [... das] ein Anderes offenbart“<sup>11</sup> – an der Grenze, auf der Grenze: Kontakt. Der Anatom imitiert den Blick des Betrachters, der Betrachter gewinnt die Nüchternheit des Blicks des sezierenden Anatoms. Die Leiche –

<sup>9</sup> Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Werkausgabe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (1918), S.84.

<sup>10</sup> Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. Stuttgart: Reclam 2010 (1936), S. 14.

<sup>11</sup> Heidegger: *Ursprung des Kunstwerks*, S. 10.

Kreuzungspunkt ihrer Bezugsachsen im *Da-Zwischen* – wird zum kunsttheoretischen Objekt. Vielmehr noch: Sie ist es, die sich als sichtbar gewordene Kunsttheorie erweist: „The death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world (...).“ Weibliche Schönheit im Tod: das ‚poetischste Thema der Welt‘: Poetisierung und Poetologie des Todes – *ins Werk gesetzt*.

*Das grelle Deckenlicht flackert - 24 mal in der Sekunde. (K)einen Augen-Blick lang.*

Affekt-Kunst – Kunst als Affekt, im Affekt: Max' bekanntestes Bild *Affen als Kunstrichter* (1889) thematisiert dies ganz explizit. Es zeigt eine Horde Affen, ein Gemälde von Tristan und Isolde betrachtend – deren Liebestod, wie sich annehmen lässt. Der Affe im Bildzentrum wendet sich von dem Gemälde ab, hin zum Betrachterraum, und streckt dabei frech die Zunge heraus: *Ich sehe was, was Du nicht siehst*. Blinder Fleck. Doch er hat ihn auch. Denn, was er nicht sehen kann, ist die Selbstreflexion der Medialität des Mediums, die sich im Akt der Bild-Rezeption der Affenbande zeigt. Max' Titel für dieses Gemälde daher viel zurückhaltender: *Affenkränzchen*. Was ist Kunst?



Die schöne Leiche – in neuem Licht? Sie ist sowohl das melancholischste und poetischste, als auch das rationalste, weil reflektierteste Thema in der Geschichte der Kunst. Poes Augenzwinkern: *Philosophy of Composition* als ästhetische Theorie der Affektsteigerung – durch die Schönheit der weiblichen Leiche. Theorie und Praxis, Reflexion und Rezeption, Mediale Selbstreferenz und kulturelle Fremdreferenz – vereint in jenem zerbrechlichen Zwischen-Wesen, in jenem Körper-Moment. Und in diesem Sinne ist er modern: Wenn die Medientheorien des 20. Jahrhunderts eines gelehrt haben, dann doch, das: das *Was* und das *Wie* der Medien sind nicht voneinander zu trennen. Die Selbstreflexion des Mediums, die Auseinandersetzung mit der medialen Eigentypik des künstlerischen Mediums, bewirkt und kanalisiert erst das – sein ureigenstes – produktive(s) Potenzial: Medien wirken, wenn Theorie und Tod, Text und Textur, Anwesenheit und Abwesenheit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ineinandergreifen, oszillieren, sich verbinden: Repräsentierte Präsenz.

Wissenschaft und Philosophie an ihren Grenzen. Max als Spiritist *wusste*: Medien überschreiten, über-spielen die Grenzen – für den Augen-Blick ihrer medialen Wirksamkeit. Dann sind Medien, dann ist die KUNST, Schnittpunkt zwischen Wissenschaft und Spiritismus, zwischen Immanenz und Transzendenz, zwischen Materialität und Immaterialität. Dann ist sie Zwischen-RAUM, an der Grenze, das Sein ex-ponierend. In Gabriel von Max' *Der Anatom* wird dies in paradigmatischer Form (her-)aus-gestellt. In der ersten großen Max-Retrospektive in jenem seltsam unentschiedenen Zwischen-Geschoß im Kunstbau kommt diesem Gemälde daher zu Recht jene ex-ponierte Stellung zu – am Ende und Anfang des Rundgangs der Ex-position – in einem, alles aus-ge-stellt, zugleich.

*Zurück am Ausgang... Fortgang...*

*Eingang...*

*Fortgang...*

*Fort – Fort –*

*Weiter...*

*Immerfort...*