

# Anatomie und bildende Kunst

Rede zur Jahresfeier der Universität  
Heidelberg am 22. November 1923

von

Dr. Erich Kallius

Professor der Anatomie, derzeit Rektor der  
Universität Heidelberg



---

Verlag von J. F. Bergmann, München

Die Drucklegung ermöglichte die Spende eines Freundes  
der Universität / Ein etwaiger Reinertrag des Verkaufes  
wird zum Besten der Mensa academica verwendet.

Herr Staatspräsident, sehr verehrte Gäste,  
liebe Kollegen und Kommilitonen!

Wir haben uns entschlossen, auch in diesem Jahre nach altem guten Brauch den Anfang des akademischen Jahres am Stiftungstage der Ruperto - Carola in gewohnter Weise feierlich zu begehen. Das soll diesmal weniger denn je ein prunkhaftes Fest sein; wenn der Rahmen auch danach aussieht, die Herzen sind ernsthaft bedrückt und die Trauer des Landes liegt auf uns wie Zentnerlast. Und doch ist es in solchen schwersten Zeiten unseres Vaterlandes besonders wünschenswert, sich in kleinem Kreise zu sammeln, um wieder einmal eng beieinander zu sein in dem Gefühle des Zusammengehörens im Schoße unserer gütigen Mutter, der wir unser Leben geweiht haben, und von der Sie, liebe Kommilitonen, Segen und Kraft für ein ganzes Leben gewinnen wollen. Und wie seit altersher bei solchen Festen ein jeder Früchte seines Ackers oder Blüten seines Gartens darbringt, so will ich heute in der Pause, in der wir ruhen von der Last des Tages, die uns jetzt alle besonders zermürbt, beim Antritt meines Amtes etwas bringen, was am Rande meines Arbeitsfeldes steht, wobei ich allerdings leider gestehen muß, daß ich leicht in Gebiete hineinkomme, auf denen ich nicht recht Bescheid weiß, die mir nicht eigentlich gehören, was Sie damit entschuldigen wollen, daß man gerne an Sonn- und Feiertagen seine besondere Liebhaberei hervorholt.

Ich will Ihnen reden von den Beziehungen der Anatomie im weiteren Sinne zu dem Gebiete der bildenden Kunst, auf dem so oft der Anatom gebeten oder ungebeten zu Worte gekommen ist. Leicht scheint es, als wenn sich die Beziehungen beider, des Künstlers und des Anatomen, von selbst ergeben, denn so oft hört man, daß die Darstellung des menschlichen Leibes höchstes Ziel der bildenden Kunst sei und jedermann weiß, daß der Künstler nicht nur das lebende Modell, sondern auch die anatomischen Studien benutzen muß, um Vorteil für sein Schaffen zu haben.

Diese alte, längst anerkannte Bedeutung der Anatomie für die Kunst ist ja wieder besonders betont worden, als wir sahen, daß der menschliche Körper in der modernen Kunst seltsam behandelt wird oder wurde, daß er fast zerfließt in wirren Linien und daß versucht wird, den Körper des Menschen aus anorganischen Kristallgebilden zusammenzufügen. Aber davon, daß der Anatom gleichsam als Richter angerufen wird, will ich zunächst nicht reden, denn in Wirklichkeit hat sich der Anatom nicht dem Künstler aufgedrängt, sondern er ist in speziellen Aufgaben vom Künstler zu Hilfe geholt worden. So z. B. bei dem Versuch, nach dem Schädel von Joh. Seb. Bach eine Büste zu formen, wozu ein berühmter Anatom seine Mitarbeit zur Verfügung stellte. Es galt festzustellen, wie dick die Weichteile des Gesichtes an den verschiedenen Stellen im Durchschnitt sind, damit danach die Züge auf den Schädel geformt werden konnten. Der Name des Anatomen verbürgte die sorgsamste Arbeit und eine vom Künstler geleistete Überarbeitung des Kopfes nach vorhandenen Bildnissen brachte eine befriedigende Porträtbüste, die aber sicher nicht als Kunstwerk angesprochen werden konnte, ja auch als wissenschaftliche Arbeit nichts Definitives ergab. Denn dieser berühmte Versuch ist der Anlaß gewesen, daß eine ganze Reihe ähnlicher Arbeiten entstand, in der Hoffnung, z. B. auch von ausgestorbenen Menschenrassen nach den Gebeinen Rekonstruktionen der Physiognomie zu gewinnen, was wenigstens anthropologisch von großem Interesse wäre. Aber sehr exakte Nachuntersuchungen haben leider ergeben, daß wir bis jetzt in den Knochenstücken keinen genügenden Anhalt haben, wonach wir auch nur mit annähernder Sicherheit die Weichteile fixieren können. So blieben die zahlreichen Versuche, die sicher auch für einen Künstler ein gewisses Interesse haben mußten, Spielerei, die weder wissenschaftlich noch künstlerisch irgendwie ausgewertet werden konnte. Wesentlich sicherer gegründet sind derartige Arbeiten, wenn man neben dem Schädel auch die Totenmaske besitzt, wie von Haydn, Beethoven usw. Aber wie schwer es ist, zu einer vorhandenen Totenmaske den zugehörigen Schädel zu finden, zeigen die wundervollen Untersuchungen über den wahren Schiller-Schädel, durch die eine Streitfrage von über 100 Jahre

langer Dauer gelöst werden sollte und die noch unmittelbar vor dem Kriege weite Kreise bewegte. Leider wurde die Diskussion nicht immer mit dem Ernste geführt, in dem uns die Achtung vor den Resten eines unserer Größten halten sollte. Wir bedauern, daß diese höchst interessante Aufgabe immer noch nicht allseitig befriedigend geklärt ist.

Sind bei diesen Fragen die Beziehungen der Anatomie zur Kunst doch nur gering und wenig ergiebig, so tritt meine Wissenschaft näher in diese Verbindungen hinein, wenn es gilt, ein verstümmeltes Original der klassischen Plastik zu ergänzen, in der Hoffnung, nicht nur eine archäologische Studie zu machen, sondern auch den künstlerischen Eindruck des ganzen Bildwerkes wieder zu vermitteln. Es gibt eine große Reihe dieser Versuche und ich habe an einer früheren Wirkungsstätte täglich mehrere derartiger, mit unsäglicher Sorgfalt und vielen anatomischen Kenntnissen hergestellter Werke vor Augen gehabt. Wohl ist begreiflich, daß man vermutete, leichte Arbeit zu haben und daß an den doch im ganzen naturalistisch behandelten antiken Torsi aus der Stellung der Reste mit genauen anatomischen Maßen und sorgfältiger Erwägung der Wirkung der Muskeln die fehlenden Stücke fast zwangsläufig zu ergänzen seien, aber es ist auffallend, wie gering der künstlerische Eindruck ist, auch wenn mit dem Anatomen ein bedeutender Künstler arbeitet. Es fehlt eben das geheimnisvolle Etwas des Kunstwerkes, das nicht errechnet und ausgemessen werden kann. Kalt und gleichgültig muten diese Rekonstruktionen an, und immer sagt der Torso dem Beschauer unendlich viel mehr als jene Ergänzung, die auch kaum je einen noch so sachlich denkenden Archäologen befriedigen wird. Die ergreifende Wirkung eines Bruchstückes ist ja auch so allgemein gewertet, daß eine stattliche Zahl von Künstlern absichtlich nur Bruchstücke modellierte, in der Hoffnung, den gewollten Ausdruck möglichst konzentriert zu vermitteln.

Alle bisher gesuchten Beispiele zeigen also ein Versagen der wissenschaftlichen Arbeit des Anatomen, mag dies nun in der Unzulänglichkeit der vorhandenen Hilfsmittel oder in der Unmöglichkeit den Grund haben, sich in die Seele des Künstlers hineinzufühlen. Doch auf

einem anderen Gebiet zeigt sich, daß unsere Wissenschaft sehr wohl der Kunst und speziell der Kunstgeschichte zu Hilfe kommen kann.

Am Ende des vorigen Jahrhunderts wurden zuerst in Südfrankreich und dann bald an vielen anderen Orten in rascher Folge von Anthropologen und biologisch wohl bewanderten Laien wundervolle Tierzeichnungen, farbige Fresken, Rund- und Reliefplastiken entdeckt, die allgemeines Aufsehen erregten, weil sie einmal in absolut dunkeln Höhlen, sehr schwer zugänglichen Rotunden usw. die Wände bedeckten, und dann zu einer Zeit entstanden sein mußten, in der Menschen lebten, die von den heute lebenden sehr verschieden waren, in Perioden, die weit, weit vor dem Anfang unserer geschichtlichen Überlieferung lagen. Wer jemals an Ort und Stelle diese Bilder gesehen hat, und um urteilen zu können, ist das absolut nötig, bekommt einen ganz gewaltigen Eindruck von ihrer Wirkung, und ergriffen wird er erkennen müssen, daß hier Kunstwerke vor ihm stehen, die Achtung gebieten. Ich sehe ganz davon ab, daß viele der gemalten Tiere nicht mehr existieren, das hat ja nur paläontologisches, kein künstlerisches Interesse; aber wichtig ist die Feststellung der Zeit, in der diese Bilder gemacht sind, wozu eben die Anthropologen alles Material geliefert haben. Sie gehören sicherlich der älteren und mittleren Periode der Altsteinzeit an, aus der wir auch Skelettfunde der damals lebenden Menschen haben.

Erst dreißigtausend Jahre später beginnt das, was wir Kunstgeschichte nennen. In neuerer Zeit ist es bequem gemacht, diese Werke genau zu studieren, denn wundervolle Publikationen, die allmählich aus der ganzen Welt diese ältesten Kunstwerke sammeln, vermitteln leicht die genaue Kenntnis, und neben den Werken der freien Kunst sind reichliche Zeugnisse der angewandten Kunst vorhanden, so daß der Kunstgeschichte sehr reiches Material zugeflossen ist. Am meisten Eindruck machte, gleich nach der Entdeckung, der erstaunliche Naturalismus, der sich in den Werken kundtat, so daß ohne weiteres die dargestellten Tiere als Mammut, Bison, Löwe, Bär usw. erkannt werden konnten; leider fehlen derartig treue Bilder vom Menschen, worauf der Anatom natürlich besonderen Wert gelegt hätte, gewiß war das Interesse an dem Körper der Menschen als

Objekt der Kunst gering. Seltsamerweise haben manche Kunstgelehrte die Bedeutung dieser Bilder mit ihrem Naturalismus als Kunstwerke abgelehnt, und ein vor kurzem vielgenannter Kunsthistoriker sagt: „Wer die Annäherung an die Wirklichkeit als Kriterium der Kunst ansieht, der muß dann die Troglodyten Aquitaniens für künstlerisch fortgeschrittener halten, als die Erzeugnisse des Dipylonstiles, wodurch die ganze Absurdität dieses Kriteriums bewiesen ist“. Befangen in der Tradition der gewohnten Kunstauffassung, verkennt der Autor ganz sicher die Bedeutung dieser ältesten Leistungen. Wie wir in der Wissenschaft von der Menschwerdung als Anatomen jeden Augenblick bereit sind, unsere mühsam erarbeiteten Ergebnisse fallen zu lassen, wenn neue, zufällige Funde neues Material bringen, so wird sich auch die Kunstgeschichte bequem, das reichlich vorhandene Material, das die Anthropologen gefunden haben, anzuerkennen; und in weite Kreise sind auch die psychologischen Studien, die sich an die berühmten Funde anschließen, eingedrungen. Wir sollten doch besonders dankbar sein, daß sich neben den somatischen Resten jener Diluvialzeiten diese Zeugnisse erhalten haben, die uns einen Menschen zeigen, dessen Empfinden gewiß nicht allzuweit von unserm eigenen Empfinden entfernt war — und wir werden bescheiden vor jenen riesigen Fresken und Bildern in dem Bewußtsein, daß damals unsterbliche Seelen in zweifellosem Kunstwollen Ausdruck suchten für Empfindungen und Gefühle, die wir natürlich nicht ins Einzelne analysieren können. Aber können wir das jemals vor den Werken bildender Künstler?

Wenn die Entdecker und alle Beschauer jener Werke verwundert waren über die Naturwahrheit der Zeichnungen und der Plastiken, so hängt dies damit innig zusammen, daß die Beurteiler eben in einer Zeit der naturalistischen Ausdrucksweise der Kunst lebten, die für einen Höhepunkt der Entwicklung gehalten wurde, den jene Primitive erstaunlicherweise schon am Anfang der Kunstbetätigung erreicht hätten. Denn die Kunstwerke, die wir aus dem Ende der Altsteinzeit und dem Anfang der Neusteinzeit — mindestens 10–20000 Jahre später — kennen, zeigen nichts von Naturalismus, sondern eine steife, verzerrte Stilisierung oder jene geometrische Zeichnung

des Dipylonstiles, die uns bisher als der Beginn der Regung künstlerischen Empfindens erschien. Verworn, der zuerst die Psychologie der ältesten Künstler aufhellte, meinte, daß jene sich durch ihre Veranlagung, die keine komplizierten Vorstellungen und mannigfachen Assoziationen beeinflusste, so hineingefühlt haben in die Naturobjekte, die ihnen zum Ausdruck dienten, daß sie diese naturwahr wiedergeben mußten. Viel später entwickelte sich die Idee, die zur Abstraktion führte, zur Vereinfachung der Naturformen, zum Stilisieren und zum Phantasieren, so daß die Naturwahrheit dem Ausdruck einer bestimmten Idee geopfert wurde. Mit einer geringen Nuancierung der Begriffe kann man sagen, der Impressionismus wurde zum Expressionismus, oder wie Verworn es ausdrückte: „der physioplastisch schaffende wurde zum ideoplastischen Künstler“.

Sie sehen, wir sind mitten in den Problemen der modernen Kunst. Statt den Kunstcharakter jener ersten Werke anzuzweifeln, sollten wir sehr dankbar sein, daß wir aus jener Zeit so bedeutungsvolle Dokumente besitzen, die gewiß ebenso wichtig sind wie eine genaue Kenntnis von der Gestaltung des Gehirnes oder des Gesichtes und die uns wertvolles Material zur einer Entwicklungsgeschichte der Psychologie liefern. Man muß auch bedenken, daß ein Kunstwerk nicht nur als Leistung des Künstlers vorhanden ist, sondern auch subjektiv als solches von einem Beschauer erfaßt werden muß. Dazu gehört, seine Aufnahme durch die Sinnesorgane, hier vor allem durch den Gesichtssinn und den Tastapparat, ferner die Wirkung dieser Aufnahme auf den Verstand und die Seele, auf das Gefühl. Wenn zum erstenmal im Menschen der künstlerische Trieb entstand, wird er sich prinzipiell nicht von dem Wirken späterer und moderner Künstler unterscheiden haben. Und die Aufnahme durch den Beschauer wird damals nicht wesentlich anders gewesen sein als in unseren Zeiten und zu allen Zeiten, in denen es eben Menschen gibt, die den großen Eindruck von der übernatürlichen, göttlichen oder märchenhaften Wirkung der Kunst empfinden, so daß sie Freude genießen, die größer ist als die Alltagsfreude, es ihnen weit um die Brust wird und sie das Gefühl haben, dadurch bessere Menschen zu werden, — und Menschen, denen das Werk gar nichts sagt, für die

das Kunstwerk gar nicht existiert. So darf man vielleicht gar nicht von Anfängen der Kunst reden, wenn man damit ausdrücken will, daß die Kunst aus kümmerlichem Sein zum prächtigen Dasein geworden ist. Wir stellen vielmehr nur fest, daß die bis jetzt früheste Leistung der Kunst jenen imitativen Charakter trug, ohne damit aussprechen zu dürfen, daß sie primitiv oder der allererste Anfang war. Vielleicht bringt uns auch noch ein glücklicher Zufall Kunstwerke des Moustier-Menschen zutage, der wieder viele Tausende von Jahren vorher lebte, dessen Werkzeuge höchst beachtenswerte Leistungen waren und dessen äußere Kultur wir ja nicht zu gering einschätzen dürfen.

Ehe wir auf diese für den Anatomen sicherlich etwas gefährlichen theoretischen Betrachtungen weiter eingehen, die aber von dem Anthropologen durchaus bedacht und behandelt werden müssen, wollen wir vorerst die direkten Beziehungen der Anatomie zur Kunst besprechen, die allerdings unendlich oft behandelt sind und in ihrem Wert so allgemein anerkannt zu sein scheinen, daß schon längst an den Kunstakademien anatomische Vorlesungen Pflicht geworden sind und Künstler der Renaissance ihr Leben riskierten, um anatomische Studien zu treiben. Natürlich kommt für den Künstler nur ein kleiner Teil der gesamten Anatomie in Frage, es wird vorteilhaft für ihn sein, die Proportionen der Gestalt, die Haut, die Muskeln, das Skelett, Mundhöhle, Auge usw. zu studieren. Die inneren Organe kommen viel weniger in Betracht. Immerhin wird es für ihn z. B. nützlich sein, zu wissen, daß es für den Adler des Zeus höchst unbequem ist, wenn er auf der linken Seite des Prometheus die Leber anzufressen versucht. Absehen wollen wir auch von den zahllosen Weihgaben aus allen Zeiten, in denen innere Organe abgebildet sind, da sie keinen künstlerischen Wert haben. Als besonders gut anatomisch ausgebildet gelten im allgemeinen die Künstler der klassischen griechischen und hellenistischen Periode, die Künstler des Cinquecento und die der eben verflissenen naturalistischen Schule. Oftmals sind ihre Werke als anatomisch vollendete Schöpfungen gepriesen worden, und man kann gewiß an ihnen viel Anatomie der äußeren Formen bewundern, so daß im Ernst der seltsame Ausspruch getan ist, daß nur ein ana-

tomisch genau gebildeter Beschauer die Schönheit einer derartigen Statue beurteilen könne. Das ist so, als wenn man sagte, daß nur ein Farbenreißer z. B. die Schönheit eines Ölbildes als Kunstwerk beurteilen könnte. Daß beim Kunstgenuß technische Kenntnisse eine wesentliche Rolle spielen können, ist eine uralte Weisheit, aber wohl nur die Verblendung der naturalistischen Zeit konnte jenen unglaublichen Satz formen. Den Begriff der Schönheit, den ich eben angeführt habe, will ich fernerhin vermeiden, denn er hat in der Kunst große Verwirrung angerichtet, da man ihn nicht als innere Wahrheit im Schillerschen Sinne angewendet hat. Hat sich doch sogar ein vielgelesener Autor veranlaßt gesehen, zu sagen, daß nur eine gesunde, normale Gestalt als Kunstwerk schön sein kann, daß aus dem Grunde Boticelli'sche Figuren unschön wirken und daß etwa der Abgüß einer gesunden, normal gebauten Person ein schönes Kunstwerk wäre. Das sind jetzt unbegreifliche Abwege, aber wie viele sind sie noch vor wenigen Jahren gegangen! Natürlich will ich auch nicht davon reden, was schön oder fehlerhaft an der menschlichen Gestalt ist, obgleich wir da leicht einem geistvollen Buche eines berühmten Physiologen folgen könnten, sondern wir wollen nur erörtern, wie weit Bildwerke anatomisch richtig sind, und was diese Richtigkeit für die Kunst an Wert besitzt.

Es liegt für den Anatomen nahe, dabei gleich von der künstlerischen Verwertung des menschlichen Leichnams zu reden, der überaus oft Gegenstand der Wiedergabe gewesen ist, sowohl in den berühmten sogenannten Anatomien, wie bei dem immer wieder dargestellten Christus im Grabe, den Leichnamen auf Grabdenkmälern usw. Unter Anatomie verstand man die öffentliche Zergliederung eines Justifizierten, die immer in Anwesenheit zahlreicher Laien vorgenommen wurde, die, wie bei dem bekannten Rembrandtschen Bilde nicht Alle besonderes Interesse an dem Vorgange selbst hatten, obgleich Herr van der Tulp eigenhändig demonstriert, was durchaus ungewöhnlich war. Bei der Wiedergabe eines Leichnams überboten sich bis in die neueste Zeit die Künstler in der naturalistischen Schilderung selbst der schrecklichsten Verwesungserscheinungen; der Tote soll eben immer als solcher zu erkennen sein. Hier liegt der seltene

Fall vor, daß die Natur gewissermaßen selbst als Künstler wirkt. Der ergreifenden Majestät des Todes kann sich kein Mensch entziehen. Der Tod schafft aus den Formen des Lebendigen neue Formen, die so im Leben nie zu sehen sind, und die Naturwahrheit kann hier, vielleicht nur hier in diesem einzigen Falle den Ausdruck steigern, sodaß der Künstler nur ein Kunstwerk nachschafft, das der Tod, der niemals Bruder des Schlafes ist, geschaffen hat. — — —

Die Geschichte der Anatomie lehrt, daß es sehr lange gedauert hat, bis die Zergliederung menschlicher Leichen allgemein getrieben wurde. Albrecht von Haller hat erst Präparierübungen für die Studierenden eingeführt. Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, haben die Künstler bis dahin nur Anatomie am lebenden Modell getrieben, das natürlich immer eine große Rolle gespielt hat und spielen wird, mögen wir eine naturalistische oder stilisierende Periode der Kunst betrachten. Auch in der Werkstatt der altägyptischen Bildhauer sind Abgüsse vom lebenden Modell gefunden, das dann in den fertigen Arbeiten bewußt gewandelt worden ist.

Das, was den Künstlern von der Anatomie besonders wertvoll erscheint, ist das Verhältnis der Teile des Körpers zu dem Ganzen, die vielfach erörterte Lehre von den Proportionen, für die allzeit immer wieder neue Schlüssel gesucht worden sind, und die Konturen oder das Oberflächenrelief des Körpers. Auch ohne speziell geschult zu sein, kann man die Proportionen recht gut beurteilen; alle wissen, daß diese bei einem kleinen Menschen wesentlich anders sind als bei einem großen, und wenn wir zwei Statuen sehen würden, die bei gleichen Proportionen so gebildet sind, daß die eine einen Kopf größer ist als die andere, so würden wir sie für gleich große Menschen halten, die im vergrößerten oder verkleinerten Maßstabe wiedergegeben sind. Bei großen Menschen ist eben ein kleiner Hirnschädel, sind lange Beine und ein mäßig langer Rumpf vorhanden. Obgleich natürlich diese Proportionen den Griechen wohl bekannt waren, kommen doch im einzelnen viele Abweichungen an ihren Werken vor. Z. B. werden die Kinder nicht in den richtigen kindlichen Proportionen dargestellt, sondern fast immer als verkleinerte Erwachsene. Die Proportionen der Gesichter schwanken bei den antiken Bild-

werken so, wie es bei allen Rassen der Welt zusammengenommen nicht vorkommt. Man findet auch so abnorme Proportionen im Antlitz, wie sie bei einem lebenden Menschen nie vorkommen. Sehr bezeichnender Weise hat man diese Proportionen dazu benützen können, Zeitbestimmungen der altklassischen Werke vorzunehmen, sodaß also für einen bestimmten Stil oder eine bestimmte Mode gewisse Maße charakteristisch sind. So sind auch in der doch sicherlich naturalistischen Kunst der Antike gewisse leicht nachweisbare Zugeständnisse an die Naturwahrheit gemacht worden, die immer einen bestimmten künstlerischen Sinn hatten. Aber nicht allein in den Proportionen, sondern auch in den Oberflächenreliefs der klassischen Originale, deren Naturwahrheit und getreue Anatomie immer wieder bewundert wurde, sind viele Abweichungen zu finden, die anatomisch nicht zu rechtfertigen sind. Bekannt dafür ist die antike Beckenlinie, über die schon sehr reichlich geschrieben wurde. Man versteht darunter eine sehr deutlich hervortretende gebrochene Konturleiste, die die Abgrenzung des Bauches gegen den Oberschenkel bezeichnet. Sie ist ungemein charakteristisch für die Antike, verläuft aber beim Lebenden niemals so, wie sie dort dargestellt wurde. Durchdrungen von dem Werte der naturalistischen Beobachtungsgabe der alten Meister hat man sogar anzunehmen versucht, daß die Beckenknochen der alten Griechen einen ganz besonderen Bau hätten, wodurch jene Linie erklärt werden könnte, was natürlich durchaus von der Hand zu weisen ist. Auffallend ist ferner die starke Wulstbildung über den Augenbrauen vieler klassischer Köpfe, die wohl mit der Ausbildung der sogenannten Stirnhöhlen in Zusammenhang gebracht werden könnte, so aber niemals wirklich beobachtet wird. Sicherlich ist auch das bekannte griechische Profil, das übrigens mit dem Stil der Werke erheblich wechselt, eine Übertreibung, die beim Lebenden kaum je zu finden ist. Und so mancher von den vielen Wülsten, die die Arbeit der Muskeln von der Oberfläche bis zu den tiefsten Schichten darstellt oder darstellen soll, ist ganz zweifellos übertrieben und mitunter sehr schwer auf die Richtigkeit zu prüfen. Oftmals ist da, wo eine genaue Prüfung einzelner Falten oder Hervorragungen der Bildwerke nach sorgfältiger Durcharbeit

am lebenden Modelle vorgenommen wurde, festgestellt, daß exakte Naturwahrheit unter keinen Umständen erreicht ist.

Man darf sich übrigens durchaus nicht vorstellen, daß es eine leichte Mühe ist, bei einem Bildwerk festzustellen, ob alles naturwahr ist oder nicht. Ich habe dabei lebhaft eine Szene in der Erinnerung, bei der ein vortrefflicher Kunsthistoriker bei einer Führung durch ein Museum die absolut getreue naturalistische Durchbildung eines Grabdenkmales der Renaissance, an dem ein nackter Leichnam auf der Deckplatte liegend ausgehauen war, mit besonderer Anerkennung pries; nachher habe ich ihm sagen müssen, daß kaum ein einziger Teil des Körpers anatomisch richtig wiedergegeben war. Damit gab ich natürlich kein künstlerisches Urteil ab, der Künstler hatte sicher die Ehrfurcht vor der Wahrheit, aber keine Angst vor der Wirklichkeit.

Man muß auch bedenken, daß die Niveaudifferenzen an den Werken sehr wechselnd sind je nach der Ausführung in Marmor oder in Bronze, ob es sich um ein flaches oder ein hohes, der Rundplastik sich näherndes Relief handelt. Ferner liegt in der Individualität des Künstlers, in seinem Eigenstil so vieles, was besondere Formen prägt und erfindet, daß die Naturwahrheit darunter leiden muß, mag es sich um einen Künstler der Antike, der Renaissance oder der Moderne handeln, der Zeiten, in denen die naturalistische Behandlung Ausdrucksmittel ist. Wir können noch zahllose Einzelheiten finden, die zeigen, wie willkürlich doch der Künstler mit der Wirklichkeit umgegangen ist, und kaum ein einziger Körper, den ein Künstler bildete, nehmen wir jede beliebige Zeit aus jenen Epochen, wird ohne eine ganze Reihe von anatomischen Unrichtigkeiten sein. Lassen wir gegebenenfalls ruhig dem Auge des anatomisch Geschulten die Freude, daß diese oder jene Partie mit besonderer Bewegtheit durchgebildet sei und daß eine Figur besonders schöne Proportionen besitzt, das gehört mit zum intellektuellen Kunstgenuß und kann die reine Freude nur vergrößern, wofür wir immer dankbar sein müssen. Nie darf aber diese Beobachtungsweise so in den Vordergrund treten, daß davon der Wert eines Kunstwerkes abhängig gemacht wird. Wie oft hört man abfällige Bemerk-

kungen über ein ganzes Kunstwerk deswegen, weil der Arm verzeichnet wäre, weil der Rücken schlecht durchgebildet sei und dergleichen mehr. Ich glaube gezeigt zu haben, wie schwer es im einzelnen zu beweisen ist, daß ein Fehler vorliegt, und wie leicht es auch wieder für den Erfahrenen ist, irgendeine Unrichtigkeit ausfindig zu machen.

Der Blick auf andere Völker und andere Zeiten sollte uns eines besseren belehren. Gerade in der letzten Zeit sind auch weiteren Kreisen die Augen aufgetan, daß sie die Werke der ägyptischen, byzantinischen, gotischen und die der neuesten Zeit würdigen können, die sich nicht durch Naturtreue und Naturwahrheit auszeichnen. Vor allem die ägyptische Kunst in ihrer überirdischen Wucht und stillen Größe hat vielen Menschen den Sinn der Plastik klargemacht, und man hat sich aus einer gewissen Übersättigung an dem naturalistischen Stil mit Begeisterung ihrer Herrlichkeit hingegeben. Wenn nach dem Urteil genauester Kenner auch in der ägyptischen Kunst eine gewisse Einförmigkeit nachgewiesen ist, Ähnliches an fabelhaftem Eindruck und Ausdruck ist wohl nie wieder erreicht worden, man muß nur nicht die Werke allein in den Museen betrachten.

Mit dem kritischen Auge des Anatomen an derartige Werke der expressionistischen Zeiten heranzugehen und sie so vom Standpunkte der Naturtreue als Kunstwerk zu bewerten, ist natürlich ein Ünding. Es gibt eben in der Kunst eine unendliche Variation der Ausdrucksmittel, aber nur die eine Offenbarung des Göttlichen, des Befreienden, des Märchenhaften, das uns in die Welten führt, die wir nicht mit unseren Sinnesorganen allein wahrnehmen können, die uns allein gegeben wird durch die Neues schaffenden Taten der Künstler von Gottes Gnaden. Mögen die Mittel der Kunst sein, wie sie wollen, mögen sie naturalistisch, impressionistisch oder expressionistisch sein, mögen sie von Völkern und Zeiten stammen jedweder Art: Kunstwerk ist nur das, was in einer Sprache sich ausdrückt, die wir in mannigfacher Weise in uns aufnehmen können, und was erfüllt ist von der Wahrheit, aber nicht an der Wirklichkeit klebt. Alle wahre Kunst ist Ausdruck, ist expressionistisch — man sollte sich nur etwas leichter von dem Schlagwort freimachen, — Naturnachahmung hat mit Kunst nichts zu tun. Die Naturformen, auch der menschlichen

Körper, sind nur Mittel zum Ausdruck, und immer und immer wieder lesen wir in den Bekenntnissen der Künstler von dem Ringen mit dem Stoff, um durch ihn so reden zu können, wie sie wollen, um endlich die Segnung zu empfangen. Mag man sich zu der modernen expressionistischen Kunst stellen, wie man will, das ist zum Teil Geschmacksache; leider — denn geschmackvoll ist jeder, geschmacklos immer nur der andere — auch der schwer faßbare Begriff der Mode spielt da hinein, aber die Kunst ist eben nicht Geschmacksache, hier wirken höhere Gesetze, die ewig sind, die alle Künstler in sich tragen, für die sie immer wieder neue Kommentare suchen und finden.

Das darf man dieser modernen Kunst nicht versagen, daß sie eine Verinnerlichung sucht und sicher auch gefunden hat, die sogar die Fesseln des Materiales der bildenden Künste sprengen wollte, um einen Reichtum der Ausdrucksmittel zu gewinnen, wie er unumschränkt nur der Musik zur Verfügung steht. Und soll wirklich hier der Anatom daneben stehen und messen und vergleichen und verurteilen, weil ein Maß oder ein Muskel nicht zu stimmen scheint? Es gab und es gibt so kleine Menschen, die von den göttlichen Ausmaßen der Kunst nichts ahnen, aber man soll sich davor hüten. Wir sollen eben Ehrfurcht haben vor dem wahren Kunstwerk, warten, bis es uns anredet, und nicht gleich losschwätzen und kritisieren. Dem anatomischen Beurteiler sei gesagt, daß Kunst nicht Problem der Form, sondern Problem der geistigen Offenbarung durch die künstlerische Form ist. Freilich, wenn die Kunst auf Wirklichkeiten ganz verzichtet, und damit die Naturfeindlichkeit der Kunst auf die Spitze getrieben wird, und die kunstfeindliche Natur verachtet wird, dann verliert sie leicht die verständliche Sprache und Lexika werden nötig, um klar zu machen, was sie will. Aber ein anatomisches Lexikon ist sicher nicht imstande, die Ausdrücke der Künstler zu übersetzen. Jedoch die gesprengten Grenzen scheinen sich schon wieder zu schließen, wie wir in der letzten Zeit sehen, und die leichter verständliche Sprache wird wieder gesucht, die Abstraktion von den Formen der Wirklichkeit geht wieder zurück in ruhigere Bahnen, in denen die Einfühlung in die Naturobjekte wieder erkennbar

wird, die wohl nie ganz verloren werden durfte. Und hier ründet sich ein Ring. Hier können wir wieder einbiegen in die Wege der Wissenschaft, die ich verlassen habe in dem bedrückenden Gefühl, auf dem ferner liegenden Gebiete Dinge nur laienhaft zu besprechen. Auch in der Wissenschaft erleben wir Perioden, in denen im Kleben an der Wirklichkeit und an der Beobachtung die Abstraktion gering geachtet oder vergessen wird. In der Wissenschaft soll eine naturalistische Einfühlung und Beobachtung mit der expressionistischen Abstraktion — es seien einmal diese Begriffe erlaubt — Hand in Hand gehen. Augenblicklich ist die Gefahr, daß, wie bei der Kunst, die Spekulation, die Theorie so die Oberhand gewinnt, daß der Natur Gewalt angetan wird und die sorgfältige Beobachtung als unzulänglich beiseite geschoben wird. Gewiß ist das eine notwendige Reaktion gegen die materialistische Stimmung, die uns solange beherrscht hat. Und seltsam — so wie viele moderne Künstler Bücher geschrieben haben über ihre Probleme, die sie mit ihren Werken nicht genügend reden lassen konnten, so finden wir auch heute in der Biologie oftmals rein abstraktes „Philosophieren“ ohne genügend durchgearbeitete Beobachtung. Oder es werden Experimente angestellt, nicht um eine bestimmte Frage zu beantworten, sondern bloß um zu sehen, was dabei herauskommt. Das ist natürlich etwas übertrieben ausgedrückt, aber die Wissenden erfassen den Sinn. Es ist zu bedauern, wenn auf unrichtigen Wegen Zeit und Kraft verloren geht. Der wahre Künstler und der wahre Wissenschaftler ist sich des rechten Weges wohl bewußt, der gewandelt wird in dem göttlichen Glauben und dem sicheren Vertrauen, die wir niemals mit naturwissenschaftlicher Begriffsbildung erfassen werden, wie man wohl früher erwartete. Darin liegt das ganze Problem unserer Arbeit. Und wenn man auch absolut zuversichtlich erhoffen darf, daß der rechte Weg immer mehr erkannt wird — wir hören eben in unserem Streben nicht eher auf zu lernen, so soll auch nachdrücklich vor den falschen Propheten gewarnt werden, denen nachzugehen Zeitverschwendung ist. Sicherlich ist das materialistische Zeitalter nicht auf dem richtigen Wege gewesen, aber das, was da an tatsächlichen Befunden erworben ist, ist wertvoller, als das, was etwa

nur durch Spekulation herbeigeholt wird, der die befestigte Grundlage fehlt.

Ihnen, meine lieben Kommilitonen, will ich diese Worte noch besonders ans Herz legen. Sie haben noch die glückliche Wahl Ihres Weges und jeder von Ihnen soll in Freiheit, in der akademischen Freiheit, diese Wahl treffen. Die Freiheit, um die wir so oft beneidet und angefeindet werden, und die in der Tat das Kostlichste ist, das wir besitzen, und in der wir immer wieder gern bekennen, daß wir so besonders stolz sind auf unseren Beruf als akademische Lehrer und Forscher. Um diese Freiheit zu wahren, muß jedes Mitglied unserer Universität in gleichem Gefühl der Verantwortung mitarbeiten, heute mehr denn je, keinem fällt diese Freiheit bei der Immatrikulation oder der Habilitation ohne weiteres zu, sondern sie muß mühsam erworben werden, erdient werden, durch unentwegte Arbeit in unserem Berufe und an unserem Menschentum. — „Du dientest, um der Freiheit wert zu sein“ und „Du kannst, was Du sollst“ — das ist die Auffassung von Freiheit bei zwei unserer größten Deutschen. Und wenn wir in diesem Sinne der Freiheit leben, dann können uns die Angriffe jener, die in der Freiheit nur Zügellosigkeit sehen, nichts anhaben. Ich habe zu der akademischen Jugend das feste Vertrauen, daß sie diese beiden Worte als Grundlage des Lebens der Akademiker weiß oder lernen wird. Hüten Sie sich vor den falschen Propheten, die heute zahllos ihr Wesen treiben. Auf diesem Höhenwege des Lebens wird sich dann eine zweite Begleiterin gesellen, die wir so notwendig brauchen — die Liebe. Die Liebe zu Ihrem erwählten Berufe müssen Sie heute mehr haben als je, denn wir wissen, daß viele hungern müssen, um dem Ziel der Arbeit treu zu bleiben. Und Liebe zu unserem armen Vaterlande, das in dem Unglück so viel entsagende Liebe braucht. Aber nicht die Vaterlandsliebe, die sich nur in dem Hassen der Feinde erschöpft, sondern die wirkende Liebe für Land und Leute, ohne die Sie ja auch keinen der akademischen Berufe erfüllen können. Damit kann auch jeder in seinem kleinen Kreise unendlich viel zur Rettung unseres Vaterlandes tun, auf daß es ein einheitliches, großes Deutschland bleibe.

Auch hier will ich Ihnen ein Wort als Geleitwort geben, das so groß ist, daß wir immer wieder erschüttert sind, es in der klassischen Antike zu finden, das heilige Wort der Antigone:

*οὔτοι συνέχθειν ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφην*

Wenn ich nun mit meinen Schlußworten noch anknüpfe an den Anfang dessen, was ich gesagt, daß es wohl keine Zeit ist, Feste zu feiern, wo das Leben Arbeit fordert und namenloses Unheil lauert, so bedenken Sie, daß der heutige Dies ein Akt der Dankbarkeit ist für den Stifter unserer Universität. Dank zu sagen und dankbar zu sein, dafür sollte man immer Zeit haben, es ist wohl nicht überflüssig, heute ganz besonders daran zu erinnern, wo in arger Überheblichkeit diese Tugend der Bescheidenheit so viel vergessen wird.

Wenn Sie, meine lieben Kommilitonen, nun wieder in den Alltag gehen und nur ein Wort, nur einen Gedanken aus dieser Stunde mit hinausnehmen, der weiter lebt und wirkt, dann war die Pause auch keine verlorene Zeit. Wahren Sie die Würde unserer *Rupertus-Carola*, arbeiten Sie in dem Bewußtsein ernster Verantwortlichkeit für Ihren Beruf, so viel Sie können, dann leisten Sie auf der Universität das Beste zum Heile unseres Landes, und seien Sie überzeugt, daß wir in Liebe zu unserem Berufe und in Liebe zu Ihnen helfen wollen, wo wir nur können. —

---