

Physiologisches und Pathologisches
in den
bildenden Künsten.

Von

Sigmund Exner,

a. o. Professor der Physiologie an der Universität.

Vortrag, gehalten den 14. November 1888.

Verehrte Versammlung!

Jede Wissenschaft, intensiv und andauernd betrieben, wird trocken, jeder Forscher wird schließlich mehr oder weniger das, was man einen Stubengelehrten nennt, auch der Naturforscher. Mag dessen Stube auch das reichstausgestattete Laboratorium, die Kuppel einer Sternwarte, ja der grüne, Thiere und Pflanzen beherbergende Wald, oder die schroffen Höhen eines geologisch interessanten Gebirgszuges sein, was er da bei eingehender Beschäftigung mit seinem Stoffe treibt, sieht doch schließlich der Stubengelehrsamkeit so ähnlich wie ein Ei dem andern. Nichts ist natürlicher, als dass ein Gelehrter sich bisweilen aus seiner wie immer gear-teten Stube hinaussehnt nach dem weiten Himmel, der offenen Landschaft, wo der Geist frei wandeln kann, und ohne Schulzwang sich Idee an Idee reihend, der wahreseelische Genuss beginnt. Der Ausspruch den Faust für sein Laboratorium gebraucht: „Verfluchtes dumpfes Mauerloch! wo selbst das liebe Himmelslicht trüb durch bemalte Scheiben bricht“, charakterisiert diese gewiss jedem Forscher bekannte Stimmung. Wo aber sollte man diese Sehnsucht nach freiem Spiele des Geistes

besser stillen als in den Gefilden der Kunst, in denen wir uns ungebunden dem Genusse des Schönen hingeben können? Das, glaube ich, dürfte die Erklärung für die oft zu beobachtende Erscheinung abgeben, dass anscheinend trockene und auf das intensivste in ihrem Gebiete arbeitende Gelehrte zugleich größte Neigung zu einer der Künste hegen und jeden freien Moment benützen, sich dieser Neigung hinzugeben, sei es Musik, Poesie, oder seien es bildende Künste. Jeder von ihnen könnte, um bei Faust zu bleiben, von sich sagen: „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust“.

Aber, meine Herren und Damen, was für den Einzelnen gilt, trifft wohl auch für eine Versammlung zu, und so gestatten Sie mir, dass ich Ihnen heute nicht, wie es dem Usus entspräche, naturwissenschaftliche Thatsachen vorführe, dass ich Sie vielmehr gleichsam einlade, mit mir einen Rundgang durch eine Kunstaussstellung zu machen. Dabei wollen wir aber unsere innere Natur als Stubengelehrte und Naturforscher nicht verleugnen und nach Art eines solchen mit prosaischen Augen schauen und stets die trockene unkünstlerische Frage „warum?“ auf den Lippen haben.

Der bildende Künstler verkehrt mit dem Beschauer durch eine Sprache, die zum Auge spricht. Wie die Worte Schallzeichen sind, die ihre Bedeutung erst dadurch gewinnen, dass sie im Hörenden Erinnerungsbilder von dem, was sie bedeuten, hervorrufen, und wie der Dichter durch seine besten Schilderungen keinen oder doch nicht den gewünschten Wiederhall im Zuhörer

wecken wird, wenn diesem die nöthigen Erinnerungsbilder fehlen, so ist es auch in der bildenden Kunst. Wer nie wehmüthigen Herzens die Schönheiten einer warmen Mondnacht genossen, in dem wird auch das Gedicht

„Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz“

die richtige Stimmung nicht erwecken, so wenig ein Mensch die Bilder eines Fra Angelico genießen wird, der die Stimmung der kindlich-naiven Andacht nicht kennt.

Aber nicht nur bei diesem höheren Verständnisse eines Kunstwerkes spielt das Erwecken der Erinnerungsbilder eine wesentliche Rolle, es bildet vielmehr das ABC jedes Verständnisses eines Bildwerkes, sowie die Kenntniss der Bedeutung eines gesprochenen Wortes dem Verständnisse eines Gedichtes zur Grundlage dient.

E. von Brücke hat in einem Essai über die Darstellung der Bewegung in den bildenden Künsten gezeigt, dass z. B. ein in Bewegung begriffenes Pferd nicht sowohl in der Stellung dargestellt zu werden pflegt, in welcher es sich thatsächlich in einem gewissen Momente befindet, als vielmehr so, wie es der Beschauer im Gedächtnisse hat. Sehr häufig finden wir Darstellungen, in welchen das Pferd thatsächlich falsch gezeichnet ist, d. h. es gibt keinen Moment im Sprunge des Thieres, in welchem es die dargestellte Stellung der Beine hat, künstlerisch aber ist die Stellung richtig; denn bei der Raschheit der Bewegung beobachtet der Beschauer

nicht genau, es bleibt ihm vielmehr nur ein näherungsweise richtiges Bild des Thieres in Erinnerung, diejenige Stellung, in der es sich verhältnismäßig langsam bewegte. Diese Stellung gibt der Künstler wieder, ob sie vollkommen der Wahrheit entspricht oder nicht, und er hat recht, das zu thun, denn nur durch diese Stellung erweckt er im Beschauer ein in ihm ruhendes Erinnerungsbild des springenden Pferdes. Es sind Ihnen wohl allen die neueren photographischen Momentaufnahmen springender Pferde bekannt. Man sieht da Stellungen, welche, obwohl thatsächlich unzweifelhaft richtig, von Künstlern wiedergegeben, schlecht wären. Es sind die Stellungen, welche wegen ihrer kurzen Dauer vom Beschauer nicht bemerkt werden, also auch keine Erinnerungsbilder in ihm zurücklassen.

Es kommt uns, insbesondere bei Bildwerken der absteigenden Perioden der Kunstleistungen, nicht gerade selten vor, dass wir stutzend vor einer Darstellung eines menschlichen Körpers stehen bleiben und uns fragen: Ist denn diese Linie des Beines, der Schulter oder des Rumpfes richtig? liegt hier nicht vielmehr ein anatomischer Fehler vor? Wir müssen uns dann belehren lassen, dass die Zeichnung vollkommen richtig ist. In diesen Fällen pflegt es sich darum zu handeln, dass eine uns ungewohnte Körperstellung wiedergegeben ist, welche Wiedergabe uns also kein Erinnerungsbild erweckt, da wir keines besitzen, d.h. sie befremdet uns. Macht man den Versuch aber am lebenden Körper, so wird man mannigfaltige Stellungen finden, von denen man sich sagen

muss, man hätte sie am Kunstwerk für fehlerhaft erklärt. Der Körper erscheint uns unverständlich, weil wir ihn so nicht zu sehen gewöhnt sind. Der classische Künstler vermeidet es, seine Beschauer in diese den unmittelbaren Eindruck schädigende missliche Stimmung zu versetzen, der Barockkünstler sucht dadurch dem Beschauer 'zu imponieren und sein Können zu beweisen.

Nicht immer tritt die Betheiligung der Erinnerungsbilder an unseren künstlerischen Urtheilen so deutlich hervor, häufig ist sie verborgen und spielt ihre Rolle gleichsam hinter den Coulissen. Wir bewundern ein reiches Ornament. Vielleicht muss uns erst die Kunstgeschichte lehren, wie sich diese Art von Ornamenten aus der Darstellung von verschlungenen Pflanzenzweigen entwickelt hat, sicher aber werden, auch wenn wir diese Kenntniss noch nicht erworben haben, die Erinnerungen an die Biegsamkeit von Pflanzentheilen, an die weichen Linien von Schlinggewächsen, sowie die Erinnerungsbilder, die sich an unsere Erfahrungen über die zweckmäßige centrale Lagerung des Schwerpunktes in einer Fläche, über Symmetrie, gleichmäßige Vertheilung, ja welche sich an graziöse Bewegungen u. s. w. knüpfen, mit schwerem Gewichte, ja geradezu ausschlaggebend in die Wagschale unseres Urtheiles fallen. Hier hat man es mit den feinsten Combinationen von Erinnerungsbildern zu thun, wie die charakteristische Ornamentik verschiedener Stile und verschiedener Völker, die alle auf die historische

Entwicklung zurückweisen, zeigen. Ja man könnte von diesem Standpunkte die Freude an einem schönen Ornamente als den reinsten und höchsten Genuss an bildender Kunst betrachten, denn hier fehlen alle dieser Kunst fremden Zugaben, wie in erster Linie das Erzählende in der Darstellung. Gewöhnlich wird die Historienmalerei als der Gipfel der Kunstformen betrachtet. Es ist aber kaum ein Bild dieser Art denkbar, welches nicht eine in Worte zu kleidende Geschichte erzählt oder wie eine Illustration zu einer bekannten Geschichte wirkt, also Elemente enthält, welche nicht ausschließlich der bildenden Kunst angehören.

Es liegt in der Natur der Sache, dass, wenn der Künstler darstellt, was er sieht, und der Beschauer verlangt, an Gesehenes erinnert zu werden, sich vielfach subjective Gesichterscheinungen in das Kunstwerk einschleichen. Dies ist nicht nur natürlich, sondern vollkommen berechtigt, so lange die subjectiven Erscheinungen allen Menschen zukommen. Ich erinnere Sie daran, dass der Stern am Himmel thatsächlich ein Lichtpunkt ist, dass die Zacken die wir an demselben sehen eine subjective Erscheinung sind, deren Ursprung in gewissen hier nicht näher zu erörternden Structurverhältnissen, der sogenannten Krystalllinse unseres Auges liegt, einem linsenförmigen, durchsichtigen Gebilde, das hart hinter der Pupille seinen Platz hat. Diese Eigenthümlichkeit der Linsenstructur betrifft so sehr das ganze Menschengeschlecht, dass schon vor fast zweitausend Jahren Plinius das Wort *stella*, das

doch wohl ursprünglich das Gestirn bedeutete, für den Sternfisch gebrauchte, und wir allgemein strahlige Körper als sternförmige bezeichnen. Der Ordensstern dankt seinen Namen der Structur der menschlichen Linse. Würde also der Maler einen Stern rund malen, so würde er uns nicht das geläufige Erinnerungsbild erwecken.

Noch in einem anderen Falle macht sich die Structur der durchsichtigen Medien unseres Auges in der Kunst bemerkbar. Eine Lichtflamme vor einem dunklen Hintergrunde sehen wir mit einem Scheine umgeben. Wir haben heutzutage an unseren elektrischen Bogenlampen Gelegenheit genug, diesen Schimmer in der ausgezeichnetsten Weise zu sehen. Aus größerer Entfernung betrachtet scheint uns der leuchtende Punkt einer solchen in einem Lichtnebel eingeschlossen. Eine Photographie der elektrischen Lampe würde diesen duftigen Schimmer nicht zeigen, denn er rührt von dem Bau unseres Auges, insbesondere seiner Linse her. Will der Maler also eine solche Lichtquelle malen, so muss er auch den Schimmer mit in sein Bild hineinsetzen, um der Erinnerung des Beschauers zu entsprechen. Er erreicht dadurch zugleich, worauf schon v. Helmholtz aufmerksam gemacht hat, den Eindruck der großen Helligkeit, den er ja mit den ihm zur Verfügung stehenden Farben nicht thatsächlich hervorbringen kann; d. h. im Beschauer werden durch die Strahlen und durch den Lichtschimmer jene Erinnerungsbilder geweckt, welche ihm von sehr hellen Objecten geblieben waren.

Ganz anders steht die Frage nach der Berechtigung, subjective Erscheinungen in die Kunst hineinzutragen, wenn diese nicht allgemein menschlich, sondern auf bestimmte Individuen beschränkt sind.

Wenn ich durch eine moderne Kunstaussstellung gehe, so fühle ich mich immer verlockt, Diagnosen über den sogenannten Refraktionszustand der Augen jener Maler zu stellen, die eben ausgestellt haben. Gewöhnlich ist man in der Lage, aussagen zu können, dieser und jener Künstler sei kurzsichtig, ein anderer sehe vortrefflich in die Ferne. Insbesondere tritt das bei Landschaften hervor. Es gibt „Stimmungslandschaften“, in denen aller Effect durch die Farbe und die Farbenvertheilung erreicht ist und die dargestellten Objecte in einer Weise verwaschen erscheinen, wie sie eben nur ein kurzsichtiges Auge sieht. Andererseits kann man einen Künstler, der auch an entfernten Bäumen noch die einzelnen Blätter und Ästchen malt, mit Beruhigung als nicht kurzsichtig betrachten, oder als einsichtsvoll genug, seine Kurzsichtigkeit durch Brillen zu corrigieren. Es scheint übrigens, dass die Art, wie der kurzsichtige Maler die Welt sieht und auf die Leinwand bringt, wenigstens von einem Theile des Publicums sehr anziehend gefunden wurde, so dass sich diese Art in der modernen Malerei zu einer Manier ausgebildet hat, unterstützt durch die Erfahrung, dass die Farben schöner hervortreten, wenn das Detail verschwindet. (Die Maler zwinkern deshalb mit den Augen, wollen sie eine Farbenzusammenstellung genauer prüfen.)

Es ist mir nicht bekannt, dass diese Manier, die auf die Kurzsichtigkeit unseres Zeitalters zurückzuführen ist, in früheren Jahrhunderten gepflegt wurde.

Ich brauche Sie nur an die für Raphael charakteristischen Landschaften mit ihren mageren Bäumchen und ihrem fernen Detail zu erinnern, um Sie zu überzeugen, dass dieser Künstler nicht kurzsichtig war; es wird aber gewiss auch zu jener Zeit Kurzsichtige gegeben haben, sie scheinen aber nicht den Muth aufgebracht zu haben, den Fehler ihrer Augen in ihren Bildern leuchten zu lassen.

Ein anderer häufig vorkommender Fehler des menschlichen Auges, der sogenannte Astigmatismus, bewirkt, dass der mit ihm Behaftete einen hellen Punkt, in einer bestimmten Richtung ausgezerrt, also ähnlich einem kurzen Strich sieht. Es entsteht dadurch nicht nur ein undeutliches Sehen, wie bei Kurzsichtigkeit, sondern eine Eigenthümlichkeit des Bildes, die Sie sich wohl am einfachsten vorstellen können, wenn Sie bedenken, dass eben jeder Punkt desselben die genannte Verzerrung erfahren hat. Man kommt dem Richtigen in allerdings etwas grober und übertriebener Weise vielleicht nahe, wenn man sich ein Ölbild denkt, das in noch feuchtem Zustande mit einem Tuche nach einer bestimmten Richtung hin überstrichen worden ist.

Wie man sieht, könnte auch diese Augenkrankheit zur Grundlage einer „genialen“ Manier des Malens dienen. Es soll das in der That geschehen sein. Von dem berühmten englischen Maler J. Turner, der noch zu

unserer Zeit lebte, und der sich in seinen späteren Jahren eine eigenthümliche Art der Farbengebung und Farbensetzung angewöhnt hatte, behauptete der Pariser Augenarzt Liebreich nach seinen Bildern, dass er astigmatisch gewesen sein müsste und hierauf seine von zahlreichen Schülern und Verehrern hochgehaltene Manier beruht habe.

Die Farben, die dieser Maler in den späteren Jahren seines Lebens, seinen Landschaften gab, brachte Liebreich weiter auf den Gedanken, er müsse eine gelbe Linse gehabt haben. In der That wissen wir, dass die heute schon erwähnte Krystalllinse des Auges bei alten Leuten eine gelbe Farbe anzunehmen pflegt, so dass sie, in Wasser schwimmend, einem Tropfen unseres gewöhnlichen Öles nicht unähnlich sieht. Es ist nicht zu leugnen, dass eine solche Färbung der sonst wasserhellen Linse einen bedeutenden Einfluss auf die Farbenwahrnehmung üben muss, da ja alles Licht, das zu unserer Netzhaut gelangt, vorher die Linse passiert. In welcher Richtung diese Beeinflussung der Farbenwahrnehmung liegen muss, leuchtet ein, wenn man erwägt, dass die Linse nur dadurch gelb erscheint, dass sie von dem eindringenden weißen Licht, das ja aus allen Farben des Sonnenspectrums besteht, einen Theil zurückhält, der, wenn er allein auf unser Auge wirkt, den Eindruck Blau hervorruft. Daraus geht hervor, dass ein Maler, dessen Linse im Alter gelb wird und der das Bestreben hat, einen Farbeffect zu erzielen, wie er ihm aus früheren Jahren vorschwebt, mehr und mehr Blau in

seine Bilder hineintragen muss. Er ist ja unempfindlich für Blau geworden. Ich erinnere mich, vor Jahren auf der Insel Capri mit einem sehr liebenswürdigen alten Herrn aus England bekannt geworden zu sein, der als Dilettant da Landschaftsmalerei trieb. Nun schwebt man ja auf Capri in einer blauen Welt, über uns der dunkelblaue italienische Himmel, unter uns das wie mit Waschblau gefärbte Meer; aber was jener Engländer in seinen Bildern an Bläue geleistet hat, überstieg die Natur noch um so Vielfaches, dass man Noth hatte, bei den Lieblingsbildern des alten Herrn nicht zu lachen.

Es ist hervorzuheben, dass der Maler, dessen Auge eine gelbe Linse trägt, nur dann in die Gefahr kommt, mit den kalten Tönen des Blau und seiner Verwandten, dem Grün und Violett, das normale Auge zu beleidigen, wenn er Farbeffecte hervorzurufen sucht, wie sie ihm aus seiner jüngeren Zeit in Erinnerung und vielleicht eben deshalb mit der Glorie des jugendlich Frischen und Idealen umgeben sind. Bestrebt er sich, die Natur so nachzuahmen, wie er sie jetzt sieht, so ist er der Gefahr, falsche Farbentöne zu wählen, nicht (oder, mit Rücksicht auf die hier nicht zu erörternden Unterschiede im Absorptionsvermögen der Linse und der Pigmentfarben, in weit geringerem Grade) ausgesetzt, da er ja Natur und Leinwand durch dieselben gelben Linsen betrachtet.

Bei dem Gedanken, dass der Künstler nur dasjenige darstellen kann, wovon er Erinnerungsbilder hat, und der Beschauer ein Kunstwerk nur insoweit genießen

kann, als es ihm Erinnerungen erweckt, drängt sich die Frage auf: Wie kann die Kunst Objecte und Vorgänge darstellen, die nie ein Mensch gesehen hat und gesehen haben kann? Ich habe an einem andern Orte diese Frage in Bezug auf die Darstellung des Fliegens und Schwebens ¹⁾ zu beantworten gesucht, hier will ich mir erlauben, ein Paar anderer Beispiele zu erläutern. Die Antwort lässt sich in wenig Worten folgendermaßen formulieren: Der Künstler stellt aus der sichtbaren Welt Objecte und Vorgänge dar und bringt sie in solche Combinationen, dass der Gesamteindruck der dadurch im Beschauer wachgerufenen Erinnerungsbilder dem Niegesehenen, wohl aber in gewissen Eigenschaften intellectuell Gekannten möglichst nahe kommt.

Er wird hierin durch die psychologische Thatsache unterstützt, dass unsere Phantasiegebilde auch immer nur Conglomerate von Eigenschaften sind, die wahrgenommenen Objecten entnommen wurden.

Es hat z. B. nie ein Mensch die Seele gesehen, und doch ist sie zu den verschiedensten Zeiten abgebildet worden. Auf dem berühmten Frescogemälde im Campo santo zu Pisa, der Triumph des Todes genannt, welches, wie es scheint fälschlich, dem Andrea Orcagna zugeschrieben wird, sieht man, wie die Seele den sterbenden Körper verlässt. Sie thut das in Gestalt eines kleinen Kindes, das beim Munde herausschlüpft. Es entspricht

¹⁾ Die Physiologie des Fliegens und Schwebens in den bildenden Künsten. Wien, bei Braumüller, 1882.

das der damaligen Vorstellung, welche der dahingegangenen Seele eine gewisse Unschuld oder doch Kindlichkeit zuschreibt; dass sie den Körper durch den Mund verlässt, hängt mit der noch aus dem Alterthume stammenden Verwandtschaft zwischen Seele und Athem zusammen, welche noch heute in unserer Sprache in der Redensart zum Ausdrucke kommt: er haucht die Seele aus.

Ganz anders musste der Künstler der antiken Welt verfahren, wollte er im Beschauer Erinnerungsbilder wecken, welche ihn an die abgeschiedenen Seelen erinnerten. Griechische Vasenbilder zeigen solche als kleine, schwächliche menschliche Gestalten, welche mit den Geberden Klagender mückenartig die Luft durchschwirren. Der lebensfreudige Grieche kann in der Unterwelt die Genüsse der Erde nicht verschmerzen.

Ich glaube nicht, dass man behaupten kann, die beiden genannten Darstellungen seien glückliche Lösungen des Problems, das sich die Künstler vorgelegt hatten; zweifellos ist ihnen die Lösung weit besser in anderen Fällen gelungen, in denen sie auch darzustellen hatten, was sie nie gesehen. Ich erinnere an die antike Götterwelt und an die Darstellungen, die christliche Maler von Gott Vater, den Engeln, Heiligen u. s. w. schufen. Schritt für Schritt kann man verfolgen, wie die Kunst sich in ihren Werken immer mehr und mehr den dunklen Vorstellungen der Beschauer anpasst, und wie diese durch die Kunst immer bestimmtere Umrisse annehmen, so dass der schließlich geschaffene Typus durch das Zusammenwirken beider entstand. Es wurden dabei die verschieden-

sten Versuche gemacht, die Darstellung durch neue Attribute auf eine höhere Stufe zu heben, viele derselben wieder fallengelassen, andere beibehalten. Als ein Beispiel der letzteren kann der bekannte Heiligenschein betrachtet werden, der seit Jahrhunderten allgemein der menschlichen Gestalt beigegeben wird, um den Heiligen über das Niveau des gewöhnlichen Menschen zu erheben.

Woher mag wohl die künstlerische Idee des Heiligenscheines stammen? Schon der antike Gott Helios wird mit einem Strahlenkranz um das Haupt dargestellt, und man wird wohl nicht daran zweifeln, dass man es hier mit einer Beziehung zu den Lichtstrahlen, die der mit seinem Viergespanne über das Himmelsgewölbe ziehende Sonnengott aussendet, zu thun hat. Die Strahlen der Sonne wurden dem Haupte des Gottes angesetzt.

Es ist mir nicht bekannt, ob die Kunstgeschichte eine genetische Verknüpfung dieses antiken Heiligenscheines mit den ersten christlichen Heiligenscheinen nachgewiesen hat; es scheint fast, als wären die letzteren eine selbständige Erfindung, wenigstens zeigen uns die ältesten Bilderwerke den Heiligenschein als mit Blümchen und anderweitigen Ornamenten oft reliefartig verzierte runde Scheibe, oder auch in Kreuz- und Dreieckform,¹⁾ also von der antiken Form gänzlich verschieden. Erst später bildeten sich hieraus die zwei auch heute noch allgemein üblichen Typen des Heiligenscheines,

¹⁾ Vergl. hierüber B. Bucher, Reallexikon der Kunstgewerbe. Wien 1884.

ich meine jene, in welchen der Kopf der Heiligen entweder von einem Kranze radial gestellter Strahlen umgeben, oder eingerahmt ist durch einen kreisförmigen Reifen. Diese beiden Formen haben sich im „Kampfe ums Dasein“, d. h. in diesem Falle im Wettbewerbe um den Beifall von Künstler und Beschauer erhalten, und wir können wohl daran die Frage knüpfen, warum gerade diese beiden Typen? Gab es doch wohl Erinnerungsbilder, gab es Associationen mit den im Gedächtnis schlummernden Vorstellungen von erhabenen Momenten, von innigen Stimmungen, um deren Wachrufen es sich hier handelte?

Ich will eine Vermuthung hierüber nicht ausdrücken. Es gibt physikalische Erscheinungen, welche als Leitfaden bei diesem vortrefflichen künstlerischen Fund gedient haben mögen. Wenn wir an einem schönen Sommermorgen über eine reich bethaute Wiese gehen und die Sonne steht schon hoch genug, um den Schatten unseres Kopfes nur 2—3 m von uns entfernt zu entwerfen, dann sehen wir um diesen Schatten, und zwar nur um seinen Kopf, eine strahlige Lichterscheinung, welche lebhaft an den typischen strahligen Heiligenschein erinnert. Denkt man sich an die Stelle des Kopfschattens den Kopf selbst, so ergibt das eine eigenthümliche magische Wirkung. Die Erscheinung, die man übrigens auch bei Mondlicht sieht, beruht darauf, dass die einzelnen an den Halmen hängenden kugeligen Wassertropfen, das von der Sonne kommende Licht zurückwerfen, und zwar am meisten in der Richtung,

aus der es gekommen ist, nach den anderen Richtungen umso weniger, je mehr dieselben von der genannten abweichen. So bekommen wir von jenem Theile der Wiese, welche unserem Kopfschatten am nächsten ist, am meisten Licht ins Auge, denn vom Schatten aus betrachtet liegt unserer Kopf in der Richtung des einfallenden Lichtes, d. h. der Sonne. Deshalb sieht jeder Mensch auch nur den eigenen Schatten von diesem Lichtschimmer umgeben.

Eine ähnliche strahlige Figur, wenn auch auf ganz anderen physikalischen Vorgängen beruhend, sehen wir um den Schatten unseres Kopfes, wenn wir zu Schiffe bei leicht bewegter Wasserfläche unseren Schatten auf diese fallen lassen. Ich sah diese Erscheinung häufig auf unseren oberösterreichischen Seen. Es ist dazu nöthig, dass das Wasser zwar auf mehrere Meter durchsichtig, dabei aber in der grellen Sonnenbeleuchtung doch leicht getrübt, wie staubig ist.

Doch wie steht es mit dem zweiten Typus des Heiligenscheines, dem ringförmigen? Auch dafür kann eine physikalische Erscheinung als Leitfaden gedient haben. Es ist der sogenannte weiße Regenbogen. Wer viel in unserem Gebirge herumgestiegen ist, kennt die Erscheinung wohl, obwohl sie seltener zu sehen ist als die beiden früher genannten. Wenn der dichte Nebel sich zu kleinen Wassertröpfchen zusammensetzt, die mit freiem Auge in der Luft gesehen werden, und sich zu Millionen an Kleider, Bart, Bäume, Spinnweben u. s. w. ansetzen, und wenn infolge dieses „Fallens

des Nebels“ die Sonne durchbricht, dann kann man seinen Schatten auf dem Nebel sehen, und um den Schatten des Kopfes, ihn nirgends berührend, einen hellen Kreis, den weißen Regenbogen.

Da zum Zustandekommen der Erscheinung nur Nebel und Sonne nöthig ist, wobei die Tröpfchen des Nebels allerdings, wie es scheint, nicht zu groß und nicht zu klein sein dürfen, so ist dieselbe durchaus nicht ans Gebirge geknüpft und kann in verschiedenen Ländern Gegenstand der Beachtung durch Künstler geworden sein. Einmal als malerisches Motiv erkannt und mit der erhebenden Stimmung einer unerklärlichen Naturerscheinung verknüpft, konnte sie zur Feststellung des zweiten Typus des Heiligenscheines beitragen. Später änderte er mannigfaltig seinen ursprünglichen Charakter und wurde schließlich auch perspectivisch in Verkürzung über dem Haupte schwebend gemalt, d. h. nicht mehr als Kreis, sondern als Ellipse, wie dies z. B. unsere Raphael'sche „Madonna im Grünen“ zeigt; so könnte natürlich das physikalische Phänomen nie erscheinen.

Eine der drolligsten künstlerischen Erfindungen ist der Cyklop. Er gehört zwar offenbar ursprünglich den sprechenden Künsten an, ist aber später auch in die bildenden eingedrungen. Hat man auch hier einen realen Anhaltspunkt gehabt? Ich denke wohl. Es scheinen mir zwei Möglichkeiten vorzuliegen. Der Gedanke an einen Menschen mit einem Auge, in der Gegend der Nasenwurzel, kann sehr leicht in folgender Weise entstehen. Man bringe sein Gesicht sehr nahe und genau

vis-à-vis einem andern Gesichte, so dass sich die Stirnen fast berühren. Man sieht dann schon wegen der großen Nähe das Gesicht nicht scharf, es ist verwaschen und verzerrt, doch wird man mit einiger Geschicklichkeit in der Mitte des Gesichtes ober der Nase ein Auge sehen. Es rührt das daher, dass wir bei parallelgestellten Augenachsen einen nahen Gegenstand doppelt sehen, indem jedes Auge sein besonderes Bild hat. Durch passende Stellung unserer beiden Augenachsen können wir nun leicht die beiden ohnehin sich theilweise deckenden Bilder des betrachteten Gesichtes so gegeneinander verschieben, dass das linke Auge des einen Bildes mit dem rechten des anderen Bildes zusammenfällt. Wir sehen dann nicht mehr vier Augen, sondern nur drei, das mittlere, das an der angegebenen Stelle zu sitzen scheint, sehen wir mit unseren beiden Augen, die beiden seitlich liegenden nur mit je einem. Daher kommt es, dass das erstere verhältnismäßig scharf vortritt, während die beiden anderen gewöhnlich ganz übersehen werden. Dieses Cyklopengesicht kann wohl einmal einem Künstler in einer Kosestunde aufgefallen sein und ihn zur Verarbeitung gereizt haben.

Eine zweite mögliche Entstehungsweise der phantastischen Cyklopengestalt kann in dem nicht ganz seltenen Vorkommen einer Form von Missbildungen gesucht werden, welche die pathologische Anatomie in der That mit dem Namen der Cyklopenbildung belegt hat. Es gibt menschliche Missgeburten, bei denen beide Augen zu einem zusammengeschmolzen sind, welches dann natür-

lich in der Mittellinie des Kopfes sitzt. Solche Kinder sind niemals lebensfähig, sie gehen immer bald nach der Geburt zugrunde. Man sieht aber, dass hier einer lebhaften Phantasie ein Anhaltspunkt geboten ist, das Geschöpf als erwachsen und mit verschiedenen abenteuerlichen Eigenthümlichkeiten ausgestattet auftreten zu lassen.

Zu den marcantesten Gestalten der bildenden Künste rechnen die sogenannten Besessenen. Ich brauche Sie nur an unser großartiges Bild von Rubens „Die Teufelaustreibung durch den heiligen Ignatius“ zu erinnern, das sich im Belvedere befindet, oder an den vom Teufel besessenen Knaben, den Raphael in der Transfiguration fast zur Hauptfigur unter den Menschen des Bildes gemacht hat. Rubens und Raphael werden wohl schwerlich geglaubt haben, dass in der That Teufel in den Menschen stecken können, obwohl ersterer dieselben auf dem genannten Bilde sogar malt, wie sie eben ausgetrieben zum Fenster der Kirche, die den Schauplatz des Wunders bildet, hinausfahren. Was haben diese Maler also dargestellt, indem sie ihre Besessenen malten? Hierauf lässt sich die Antwort mit größerer Bestimmtheit geben als in den früheren Beispielen, denn wir verfügen nicht nur über die Bilder, als Urkunden hierüber, sondern auch über schriftliche Aufzeichnungen. Aus beiden ersehen wir, dass es sich in diesen Fällen um Kranke handelte, und zwar meistens um solche, die wir heute als mit Hysterie behaftet bezeichnen würden. Die Maler gehorchten der Volksmeinung ihrer Zeit, indem sie Hysterische, und zwar in dem Momente

ihrer krampfartigen Anfälle als vom Teufel Besessene darstellten.

Es ist merkwürdig, wie sich diese Krankheit seit der Zeit des grauen Alterthums einer gewissen mystischen Würde zu erfreuen hat. Schon unter den Schriften des Hypokrates befindet sich eine, die die Überschrift „De morbo sacro“, d. h. Über die heilige Krankheit, trägt und die von der Epilepsie, also wohl auch von den hier in Betracht kommenden Anfällen handelt. Die Priesterinnen des griechischen und des germanischen Alterthums wurden vom „Geiste befallen“ und weissagten in Verzückung, d. h. in ihren krankhaften Anfällen. In früheren Jahrhunderten waren es meistens freundliche Dämonen, die dann aus den Priesterinnen sprachen, in unserem Mittelalter war es der böse Dämon, der Teufel, der in diese Leute gefahren war und das in ihnen trieb.¹⁾

Die Sicherheit unserer Kenntnis darüber, dass die vom Teufel Besessenen, also vor allen die Hexen, in der That arme hysterische Frauenzimmer waren, verdanken wir den correcten Aufzeichnungen aus der Zeit der Hexenprocesse über die Hexenproben. Es wurde damals wissenschaftlich constatirt, ob eine Verdächtige wirklich eine Hexe sei, ehe sie verbrannt wurde, und die Zeichen, nach denen man da urtheilte, bestanden z. B. darin, ob bei Druck auf eine Anzahl von wohlbekannten Körperstellen Krampfanfälle ausgelöst oder

¹⁾ Vergl. A. Bastian, Der Mensch in der Geschichte II. Bd., S. 557, Besessene.

sistiert werden konnten, ob gewisse Stellen des Körpers schmerzhaft waren oder nicht. Das sind aber genau dieselben Proben, die wir heute machen, um zu erfahren, ob jemand hysterisch sei. Ja die alten Richter der Hexenprocesse haben in dieser Richtung über genauere Kenntnisse verfügt als die Ärzte der darauffolgenden Jahrhunderte bis in die letzten Jahre. Nur sagten sie, wenn sie eine derartige Körperstelle fanden, da steckt ein Teufel, und wenn sie mehrere solche Stellen fanden, so steckten mehrere Teufel in dem Menschen; wir sagen jetzt prosaisch: er habe einen oder mehrere hysterogene Punkte. Dafür verbrennen wir unsere Patienten aber nicht mehr.

Der bedeutende Pariser Neurologe Charcot, der sich durch seine Studien über die Hysterie große Verdienste erworben, hat in Gemeinschaft mit P. Richet ein Buch herausgegeben, in dem er an der Hand zahlreicher Illustrationen classischer Bildwerke und durch Vergleich der dargestellten Besessenen mit seinen Erfahrungen an Hysterischen die Identität dieser beiden nachweist.

Der auf dem Boden liegende Mann im Vordergrund des genannten Bildes von Rubens und die im Mittelgrunde mühsam am Hinstürzen verhinderte Frau stellen also zwei Hysterische dar, die eben von einem ihrer Anfälle erfaßt werden. Ihre Krankheit hat jene Form, welche an die Epilepsie erinnert. Es gibt aber auch andere Krampfesformen der Hysterischen, z. B. durch längere Zeit andauernde Verkrümmungen in den Gelen-

ken, oder Verdrehungen des Kopfes. Auch diese Formen finden sich in den Darstellungen von Besessenen. Ich erwähne eine in der Albertina befindliche Zeichnung von P. Breughel.

Dass bei den zahlreichen Darstellungen der Teufel-austreibungen aus jener Zeit sehr oft auch die Teufel gemalt wurden, wie sie eben davoneilen, entspricht den Vorstellungen jener Jahrhunderte.

Den vom bösen Geist Gepeinigten können die vom guten Geist Beseeligten gegenübergestellt werden, wie wir solche zahlreich auf Bildwerken vorfinden: ihnen liegt allerdings keine so rohe Vorstellung von einem oder mehreren Geistern zugrunde, welche ihren Sitz in ihrem Körper aufgeschlagen haben, doch gar zu ferne liegt diese Vorstellung auch nicht, wie schon die Redensart beweist: „Aus ihm spricht ein guter Geist.“

Ich spreche hier von jenen künstlerischen Darstellungen, in welchen heilige Personen in religiöser Extase, in vollster innigster Hingabe dargestellt werden, mit einem Ausdruck im Gesichte, welcher sagt, nun habe die ganze Welt rund um den Betenden für ihn aufgehört zu existieren, er gehe ganz auf in der Wonne religiöser Empfindung.

Wenn auch nicht geleugnet werden kann, dass sich in solchen Gestalten und in dem schwärmerisch weltvergessenden Ausdrucke ihrer Gesichter die schon im Namenangedeutete Verwandtschaft zwischen himmlischer und irdischer Liebe ausdrückt, wenn auch manche dieser Gestalten mit Gretchen rufen könnte:

„Ach dürft' ich fassen
 Und halten ihn!
 Und küssen ihn
 So wie ich wollt',
 An seinen Küssen
 Vergehen sollt'!“

so kann doch innerhalb der normalen Verhältnisse das Urbild der Extasedarstellungen kaum gesucht werden. Der in tiefste Andacht versunkene normale Mensch sieht nicht so aus.

Der genannte Neurologe Charcot hat unter Vermittlung zweier seiner Schüler¹⁾ ein medicinisches Werk herausgegeben, das wesentlich aus Photographien von hysterischen Personen besteht. Dieselben wurden größtentheils während ihrer Anfälle aufgenommen. Da sieht man die lebendigen Vorbilder religiöser Extase. Bei vielen der Kranken steigert sich ihr religiöses Gefühl im Anfälle zu Delirien, in denen sie sich als Märtyrer ans Kreuz geschlagen glauben, oder heilige Visionen haben, Erscheinungen sehen, vor welchen sie auf die Kniee sinken und mit einem Blicke, einer Andacht emporschauen, welche sich in nichts von den uns geläufigen bildlichen Darstellungen unterscheiden. Also auch für diese Darstellungen religiöser Extase liegt wohl in pathologischen Zuständen der Stoff mit dem der Maler arbeitete, um seine Wirkungen zu erzielen. Es ist das

¹⁾ Bourneville et Regnard, Iconographie photographique de la Salpêtrière. Paris 1877.

um so wahrscheinlicher, als es ja nicht in der Absicht des Künstlers gelegen sein konnte, normale Zustände darzustellen, es sind ja die Extase, die religiöse Ver-zückung in der That abnorme Zustände.

Die Darstellung des Pathologischen, durch welche die Künstler der früheren Jahrhunderte in der ange-deuteten Weise Eindruck gemacht haben, scheint auch heute ihren Reiz für das Publicum nicht ganz verloren zu haben, und wenn wir auf unseren Ausstellungen moderner Bilder auch keine hysterischen Anfälle mehr zu sehen bekommen, so bekommen wir, den empfind-licheren Nerven der heutigen Beschauer entsprechend, doch noch Hysterische zu sehen, die, ihre Krankheit auf der Stirne tragend, an einer milderer Form der-selben leiden, oder uns in den Pausen zwischen den Anfällen vorgeführt werden. Das Publicum pflegt dann, den Schauer einer räthselhaften, unheimlichen Krank-heit durchführend, von einem „interessanten, packen-den“ Bilde, dessen Gestalt einem im Traume erscheinen mag, zu sprechen. Maler, welche in starken mystischen Eindrücken auf das Publicum zu wirken suchen, können dieses Mittel nicht entbehren, und selbst ein Mann von so großem Können wie Gabriel Max verschmäht es nicht, den Arzt unter den Beschauern seines Bildes mit voller Bestimmtheit zur Diagnose zu veranlassen: Hysterie! Wollten Sie das genannte Photographie-album Charcots durchblättern, so würden Sie wieder-holt auf Gestalten stoßen, die Ihnen den Namen Gabriel Max auf die Lippen drängen.

Sie sehen, meine Herren und Damen, an den angeführten Beispielen, dass der Künstler die gewiss schwierige, ja auf den ersten Blick absurd erscheinende Aufgabe, Objecte und Vorgänge bildlich darzustellen, die nie ein Mensch gesehen hat, ja die nicht einmal existieren, in vielen Fällen glücklich gelöst hat, dass er aber dazu seine Studien theilweise in recht entlegenen Gebieten anstellen musste. Seltene physikalische Erscheinungen, Phänomene des physiologischen und des pathologischen Lebens werden mit wechselndem Glücke herangezogen.

Es ist immer misslich, nach Jahrhunderten den Wegen einer Künstlerphantasie folgen zu wollen; das Nachspüren in dieser Richtung hat aber doch seine Reize, selbst angesichts der Gefahr, dabei falschen Spuren nachzugehen. Die nüchterne Frage „Warum?“ steckt eben zu tief im Menschen, als dass sie sich zurückdrängen ließe, selbst vor dem größten Kunstwerke.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Schriften des Vereins zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse Wien](#)

Jahr/Year: 1889

Band/Volume: [29](#)

Autor(en)/Author(s): Exner Siegmund Ritter von Ewarten

Artikel/Article: [Über Physiologisches und Pathologisches in den bildenden Künsten. 23-49](#)