

Gesichtsschreibung

— vor Augen & *aus dem Kopf*

Ein persönlicher Nachtrag zu Beltings
Faces

Karl Clausberg

Publiziert auf ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften
Volltextserver von arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie und Design,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2024.

Diese Publikation ist auf der Webseite von ART-Dok <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/>
dauerhaft frei verfügbar (Open Access)

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009189>

KARL CLAUSBERG

Gesichtsschreibung — vor Augen & *aus dem Kopf*
Ein persönlicher Nachtrag zu Beltings *Faces*



1 — Hans Belting
Federzeichnungen Clausberg 1966/67
Luca del Baldo, Ölbild nach Photo ~2020

Physiognomische Vorstellungsbilder und mimisches Ausdrucksverstehen rückten vor anderthalb Jahrhunderten ins Zentrum empirischer Forschungen. Mit Begriffen wie *Mental Imagery* und *Seelenblindheit* benannte man damals besondere Eigenarten der Binnensicht oder Behinderung. Nicht nur der objektive Bestand, sondern mehr noch das subjektive Erfassen und Wiedergeben von Fazialformen drängten sich auf. —

Wie haben sich solche Einsichten in Hans Beltings *Gesichter*-Buch gespiegelt?

Dazu mögen auch Beobachtungen seines zeitweiligen Studenten und Reisebegleiters von Interesse sein, der gelegentlich Echos der eigenen Personenwahrnehmung in raschen Skizzen festhielt und so zum aufmerksamen Augenzeugen von bildlicher Gesichtervergegenwärtigung wurde.





Als Quereinsteiger in die Kunstgeschichte konnte ich mir Mitte der 1960er Jahre am Hamburger Seminar auch durch Karikaturen gewisses Ansehen verschaffen. Zu meinen bevorzugten Zielpersonen gehörte neben Wolfgang Schöne, der damals noch in alter Professorenherrlichkeit sein Ressort regierte, auch der junge Dozent Hans Belting. In meinen beiden *aus dem Kopf* gezeichneten Portraits ist – so scheint es mir rückblickend nach sechs Jahrzehnten im Vergleich zum Photo aus Luca del Baldos Okulisten-Konvent¹ – sein Naturell in stenographischer Kürze durchaus charakteristisch erfaßt: sein leicht herablassend verlegenes Lächeln, das gelegentlich in restlos ungefilterte Heiterkeit übergehen konnte. — Die Treffsicherheit solcher Memogramme hat mich später auch dazu gebracht, den allgemeinen und besonderen Bedingungen menschlichen Gesichtererkennens sowie ihrer mehr oder minder kunstvollen Wiedergaben und deren Entwicklungsgeschichten nachzugehen.

Sich häufende Denkanstöße lieferte die spätantik-frühchristliche Kunst, mit der ich mich – nach einprägsamen Reisen im Mittelmeerraum – unter Beltings wohlwollender Anleitung vertraut zu machen begann. Die offensichtlich unrealistischen und bisweilen sogar kindlich-ungelenk erscheinenden Bildnisse dieser angeblichen Verfallperiode wirkten neben den vertrauten Glanzleistungen vorausgegangener griechisch-römischer Portraitkunst und deren Ablegern merkwürdig fremd und erklärungsbedürftig. Die oft stereotypische Schematik der Gesichtszüge schien in andauerndem Konflikt mit den Individualitäten der Dargestellten. — Wie waren solche Widersprüche historisch herzuleiten & zu verstehen?

Psychohistorien

Am Ende de 19. Jahrhunderts glaubte man Entwicklungsabläufe zu erkennen, die sowohl in kindlichen Werdegängen wie auch generell in der menschlichen Kulturgeschichte aufeinanderfolgend korrespondierende Stadien aufweisen sollten. So wählte James Sully (1842–1923), ein Helmholtz- und du Bois-Reymond-Schüler in Berlin und späterer Pädagogik-Professor in London, 1895 in seinen international weitverbreiteten *Untersuchungen über die Kindheit* folgende Formulierung: "Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet sind die aufeinanderfolgenden Phasen des kindlichen Geisteslebens eine kurze Zusammenfassung der wichtigen Züge in der langsam aufwärtsschreitenden Entwicklung der Gattung."² Vorangegangen war in der englischen Forschung der Darwin-Freund George John Romanes (1848–1894) mit Schriften über *Die geistige Entwicklung im Tierreich* und *Die geistige Entwicklung beim Menschen*.³ 1894 brachte James Mark Baldwin (1861–1934), damals Psychologie-Professor in Princeton, die sich abzeichnende Systematik im Titel seines Buches über *Die Entwicklung des Geistes beim Kinde und bei der Rasse*⁴ auf eine griffige und zunächst noch unbedenklich scheinende Formel, die alle Merkmale des sogenannten *biogenetischen Grundgesetzes* enthielt, ohne sich jedoch speziell auf deren umstrittenen Autor, den deutschen Darwinisten Ernst Haeckel (1834–1919) zu berufen.⁵

Im deutschsprachigen Raum hatte William Preyer (1841–1897) eine vielbeachtete Studie des eigenen Sohns 1882 unter dem Titel *Die Seele des Kindes*⁶ publiziert und so neue Maßstäbe für präzise Langzeitbeobachtung frühkindlicher Entwicklung gesetzt. Während Preyer sich noch ganz auf die flüchtig pantomimisch/sprachliche Seite des Verhaltens konzentrierte, kamen sehr bald auch die permanent fixierten Spuren, das kindliche Kritzeln und Zeichnen, das 'Kind als Künstler' in Sichtweite.⁷ Um 1900 erreichte das Interesse auch in Deutschland korporative Ausmaße: Dem Beispiel der USA und Englands folgend wurden 1899 in Jena der *Allgemeine Verein für Kinderforschung* und in der Reichshauptstadt der *Berliner Verein für Kinderpsychologie* gegründet; in Leipzig war Karl Lamprecht dabei, ein Materialarchiv zur Kinderkunst zu füllen; und in München leitete der Stadtschulrat Georg Kerscheneiner eine großangelegte Sammlung von Kinderzeichnungen in die Wege, deren Auslese dann 1905 als gediegener Dokumentarband mit dem Selbstportrait des 13jährigen Dürers im Frontispiz erschienen ist.⁸

Ein Jahr zuvor hatte in Leipzig Siegfried Levinstein seine Untersuchung von Kinderzeichnungen⁹ publiziert, in der ausdrücklich auch kunsthistorische Parallelen im engeren Sinne in Betracht gezogen waren: *'Ich bemühte mich in der Kulturgeschichte Europas die Analogie zu den Geschichtsillustrationen der Kinder zu finden und war hoch erfreut, beim Durchsehen der 'Wiener Genesis' die von mir bei dem Kinde aufgestellte Entwicklungsreihe [...] in kulturhistorischer Beziehung, man möchte sagen wörtlich wiederzufinden.'*¹⁰ Die *Wiener Genesis*, eine Purpurhandschrift aus dem 6. Jahrhundert, war 1895 publiziert worden.¹¹ Der kunsthistorische Kommentator Franz Wickhoff hatte eine neue, aus der Literaturwissenschaft bewußt übernommene Terminologie zur Charakterisierung der frühchristlichen Illustrationen eingeführt: Er übertrug den Begriff der *kontinuierenden* [kontinuierlichen] *Erzählung* in die Bildwelten der Malerei, der man bis dahin Lessings Norm des 'fruchtbaren Augenblicks' aufgezwungen hatte.¹² Als Belegmaterial seiner Untersuchungen brachte er unter anderem kindliche Nacherzählungen von damals geläufigen Kinderbuch-Stoffen wie etwa der *Struwelpeter*-Geschichte des Hans-guck-in-die-Luft, die anstelle der Einzelbildfolge in der Buchvorlage¹³ von den kindlichen Reproduzenten ohne Szenentrennungen wiederholt wurden. Aber daneben gab es auch gänzlich vorlagenunabhängige Kinderzeichnungen im kontinuierlichen Erzählstil, die mit einer Vorlagen-Imitation nicht zu erklären waren.

Psychologisch gesehen, so Levinstein im Kapitel über *Das Zeichnen, eine Sprache*, zeichneten Kinder Vorstellungen und nicht nach Sinneswahrnehmungen. Die menschliche Figur sei die am besten bekannte und auch die interessanteste unter allem in ihrer Umgebung, auch wenn sie nach Meinung Erwachsener wegen der Darstellungsschwierigen meist fortgelassen würden.¹⁴ Weil Kinder beim Zeichnen nur ans Erzählen dächten, sei ihr Ziel in erster Linie, Gedankengänge auszudrücken; ihre Bildermalerei sei ein *Bilderschreiben* und das Ansehen von Bildern ein *Bilderlesen*. Das Zeichnen bilde für Kinder – so faßte Levinstein die Entwicklungsparallelen zusammen – den natürlichen Übergang zum Lesen und Schreiben, eben so, wie die Periode der Piktographie in der Menschheitsgeschichte der Periode der Alphabete vorausgegangen sei.

Fazit: Das Denkmodell der geistigen Rekapitulation hatte um die Jahrhundertwende beträchtliche Wellen geschlagen. Es bezog seine Energien aus den neu aufblühenden Forschungsbereichen der Entwicklungspsychologie und Paläoanthropologie, die mächtig auf das Gesamtgebiet der Kultur- & Geschichtswissenschaften ausstrahlten. Charakteristisch war die Einstellung Karl Lamprechts, der 1906 in einem Aufsatz über 'Kinderzeichnungen als Geschichtsquelle' konstatierte, daß drei Wege zum weiteren Fortschritt auf dem Gebiet der menschlichen Psychogenese offenstünden: Zivilisationsgeschichte, Ethnographie und Kinderpsychologie.¹⁵ — Vergleiche von Kinderzeichnungen mit Bildwerken der Hochkultur, und sei es auch nur einer vermeintlichen Verfallsperiode wie der spätantik/frühchristlichen, führten die damalige Forschung jedoch an der von Levinstein angedeuteten Bilderschriftlichkeit vorbei zum Maßstab quasi-photographischer *Erscheinungstreue*. Ausnahmebegabungen erschienen zugleich als Bestätigung und Herausforderung.¹⁶ Aber die physiognomische Wiedererkennbarkeit von Individuen ist dabei nur ein Nebenaspekt von Naturwahrhaftigkeit gewesen.

Individualgeschichten

Die psychogenetische Betrachtungsweise war, im Fahrwasser der Naturphilosophie und speziell ausgeprägt in Carl Gustav Carus' *genetischer Methode*¹⁷, von der Entwicklung der Individualität ausgegangen. Demgemäß hat es Versuche gegeben, sogar die großen Meister ins Konzept psychogenetischer Rekapitulation nach dem Muster des biogenetischen Grundgesetzes mit einzubeziehen. So wagte sich Felix Rosen in seiner Studie über *Darstellende Kunst im Kindesalter der Völker*¹⁸ 1913 an den hochgelobten Neuerer Giotto und wies auf eine Reihe von Analogien zwischen naiv-kindlicher und der innovativen Bild-Erzählkunst um 1300 hin. Ähnlichkeiten der Kinderkunst mit den aus der Kunstgeschichte bekannten Bild-Erzählformen erregten damals anhaltendes Interesse und wurden noch bis in die zwanziger Jahre hinein diskutiert. So hat zum Beispiel der Wiener Kunsthistoriker Dagobert Frey in seinem 1929 publizierten Werk über *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung* noch ausführlich und mit Bildbeispielen zu diesem Problem Stellung genommen: *"Diese gesetzmäßige Entwicklung des Vorstellungsvermögens ist ganz allgemein, ebenso phylogenetisch wie ontogenetisch zu beobachten. Riegl hat das allmähliche Fortschreiten vom Nabraum der ägypti-*

*schen Kunst zum Tiefenraum der spätrömischen in der antiken Kunst überzeugend nachgewiesen. In gleicher Weise entwickelt sich beim Kinde die Raumvorstellung vom Tastraum (Mund-, Greifraum) und den kinästhetischen Anschauungen ausgehend, schrittweise die nächste Umgebung umfassend, gleichsam in Zonen in die Tiefe vordringend."*¹⁹

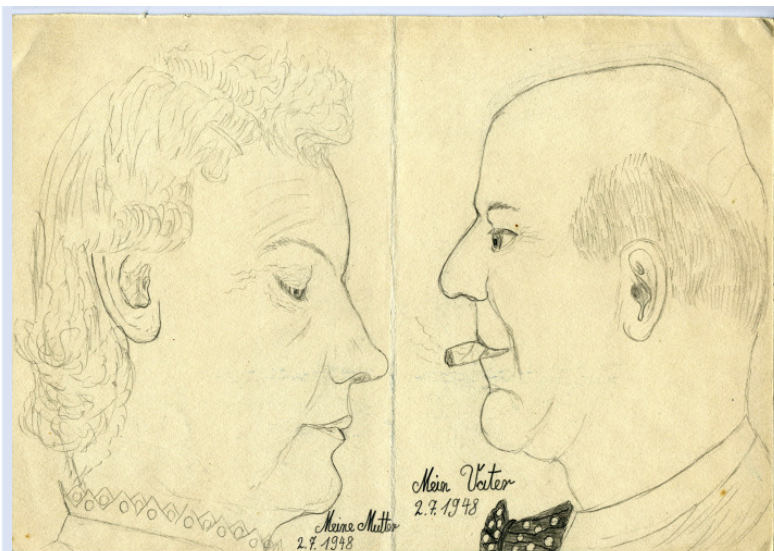
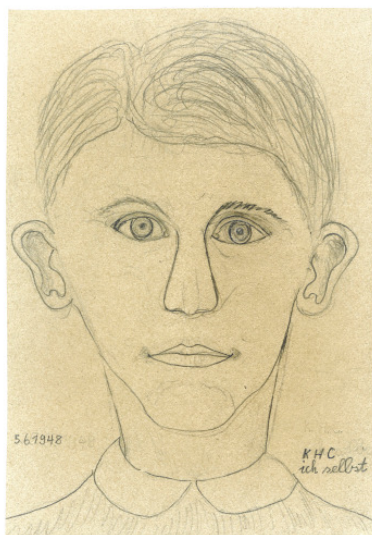
— Derart direkte Hinweise auf Onto- und Phylogenese waren damals allerdings schon eher die Ausnahme.

Im ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende hatte sich der aus Jena kommende, in Göttingen und später in Bonn tätige Physiologe Max Verworn (1863–1921) mit dem Problemkomplex des psychogenetischen Grundgesetzes auseinandergesetzt. In einer Reihe von Vortragsmanuskripten²⁰, die zwischen 1907 und 1910 im Druck erschienen, ging er mit der allzu bereitwillig unkritischen Übernahme des Denkmodells ins Gericht: "*Indem man sich auf das 'biogenetische Grundgesetz' Ernst Haeckels berief, hat man rücksichtslos einen Parallelismus konstruieren wollen zwischen der Kunstentwicklung in der Geschichte der Menschheit und der Kunstentwicklung im Leben des Kindes.*"²¹ Wenn der Ausdruck 'Parallelismus zwischen der Phylogenie und der Ontogenie der Kunst' überhaupt einen Sinn haben solle, so könne es nur der sein, daß *trotz* aller Verschiedenheiten zwischen dem erwachsenen paläolithischen Jäger und dem heutigen Kinde die Kunstentwicklung des Kindes dieselben charakteristischen Merkmale wiederhole, welche man in der frühesten paläolithischen Kunst finde. Nur wenn das der Fall wäre, so Verworn, könnte man überhaupt von der Gültigkeit des biogenetischen Grundgesetzes sprechen.²² Doch in dieser Hinsicht kam Verworn zu völlig konträren Ergebnissen: Die früheste Phase der vorzeitlichen Kunst gleiche ganz und gar nicht den ersten Kritzeleien heutiger Kinder; Die detailreichen und überaus naturähnlichen Tierdarstellungen der Höhlenmalereien, die man *physioplastisch* nennen könne, hätten überhaupt nichts mit den *ideoplastischen* Darstellungen heutiger Kinder gemein. "*Es ist keine Spur eines Parallelismus zwischen der ontogenetischen Kunstentwicklung beim europäischen Kinde und der Kunstentwicklung in der Geschichte der Menschheit zu sehen.*"²³ Verworns Kritik ging ihrerseits, kurz gesagt, von zwei umstrittenen Annahmen aus: daß nämlich erstens *physioplastische* Höhlenmalereien & Artefakte tatsächlich die frühesten Zeugnisse menschlicher Kunstfertigkeit waren und daß zweitens *ideoplastische* Zeichnungen heutiger Kinder von Anfang an durch kulturelle Einflüsse überformt sind. — Das Problem des Bilder-Entstehens im Kopf und vor Augen blieb umstritten.

Charakteristisch war die abwägende Darstellung in Karl Bühlers Werk über *Die geistige Entwicklung des Kindes* von 1918: Im Kapitel über *Die völkergeschichtliche Parallele zu den Kinderzeichnungen* sind Verworns Argumente ausführlich diskutiert²⁴; und zur *Entwicklung des Zeichnens* hat Bühler eine ernüchternde Forschungsbilanz folgen lassen: In der Analyse des Zeichenakts sei man über einige wichtige, doch summarische Feststellungen noch nicht hinausgekommen. Es fehle gleichsam ein motorisches Alphabet der Zeichenkunst. Die zentralen Vorgänge der Zeichenakte, das Vorstellen und Denken, aus dem das Zeichnen hervorgehe, bedürften dringend der Klärung. Die treffendsten Bemerkungen dazu habe er bei Sully [1896] gefunden.²⁵

Wieweit die Handbewegungen des Zeichnens vom stets gegenwärtig bleibenden Gesichtsbild der Gestalt und auch von der Aufmerksamkeit aufs bereits Gezeichnete geleitet werden, lasse sich nicht mit Sicherheit feststellen, so Sully. Bei ihm selbst würde er den Vorgang etwa so beschreiben [Bühlers Übersetzungszitat]: "*Beim Zeichnen des menschlichen Gesichtes beginnen wir mit einem Gesichtsbild vom Ganzen, welches in bezug auf die Einzelheiten zwar unvollständig ist, aber ungefähr die Größe und die allgemeine Form oder den Umriß darstellt. Dieses Bild wird natürlicherweise vor uns undeutlich und schwankend auf einem Bogen Papier entworfen, und dieses entworfen Bild beherrscht dann das ganze Verfahren. Aber indem wir vorwärts schreiten, lenken wir die Aufmerksamkeit immer mehr auf die sichtbare Vorführung, welche durch den schon gefertigten Teil der Zeichnung dargeboten wird, und stellen uns nur jenen Teil des entworfenen Gesichtsbildes deutlich vor, der gerade dem Zeichenstift vorausgeht.*"²⁶

Beim Zeichnen aus dem Gedächtnis, so Bühler, prägten also vorausgehende Gesamtbilder oder Bildideen die Hauptphasen. Schwankendes Vorschweben oder wohl richtiger Zerlegung in einzelne klarer hervortretende Partien zeige sich während der Ausführung unter Mitwirkung von Wahrnehmungen schon gezeichneter Teile und noch auszufüllender Papierflächen. Dabei werde ein leitender, kontrollierender und korrigierender Einfluß auf die Bewegungen der zeichnenden Hand ausgeübt. Das sei aber erst der Anfang psychologischer Analyse, so Bühler. Man könne durchaus einige Fragestellungen der Sprachpsychologie sinngemäß aufs Zeichnen übertragen: Der Sprache vergleichbar sei das Zeichnen vor allem in seiner ähnlich verwickelten Struktur und im Reichtum von Ausdrucksmöglichkeiten. — Hat Bühler beim Hinweis auf Sprachstrukturen auch an Schrift und Schreibenlernen gedacht? Sully's persönliche Bemerkungen sollten speziell den Charakter kindlicher Kritzeleien erhellen, die ausschließlich sein Buch illustrierten. Doch in Bühlers Kontext klangen sie erwachsener.



3 — Erste 'Portraits' vor und nach Anleitung, Bleistift-Zeichnungen Juni–Oktober 1948

Privatgeschichte

Mein physiognomisches Zeichentalent – um den allgemeinen Betrachtungen nun den persönlichen Individualfall gegenüberzustellen – hat sich, nach *comic*-angeregten Text/Bild-Geschichten, plötzlich entfaltet, als ich zehn Jahre alt war. Meine noch unbeholfenen aber charakteristisch-ähnlichen Bildnisse hatten meine Eltern bewogen, mich außerhalb der Schule zu einer 'Kunstlehrerin' zu schicken. Die zeigte mir Dürers Jugendportraits und Naturstudien, und ich begriff sofort, wie mit Schraffuren Körper modelliert und Haarpartien naturnah oder nur andeutend angelegt werden konnten, sich aber auch Baumrinden (die mich als waghalsigen Kletterer & Sammler faszinierten) und andere Naturdinge täuschend detailgenau wiedergeben ließen. — Drei Jahre später halfen mir dann solche Techniken auch beim Nachzeichnen von Kleinstlebewesen am Mikroskop. Linkshändigkeit bei Rechtsäugigkeit führte zu jahrelang eingeübter Blickschärfung, die wohl auch auf mein Portraitzeichnen zurückgewirkt hat. Tatsache ist jedenfalls, daß ich ein Gutteil meiner Abitur-Vorbereitungen ins Anfertigen von Charakterskizzen meiner Mitschüler und Lehrer investierte. Kein Wunder, daß solche Fähigkeit bei Beginn des Kunstgeschichtsstudiums wieder aufgeflammt ist.

Filigrane Durchsichtigkeit mikro-
skopischer Lebewesen mag die Ent-
wicklung meiner physiognomischen
Stenogramme besonders beeinflusst
haben, weil ihre Ungreifbarkeit kaum
Anhaltspunkte für zeichnerisch zu re-
produzierende Dinghaftigkeit bot.
Der entscheidende Unterschied war al-
lerdings, daß die Schulsituation selten
erlaubte, unterrichtsfremden 'Natur-
studien' nachzugehen. Der größte Teil
meiner Portraits ist deshalb in Abwe-
senheit der Abgebildeten entstanden.
— Diese piktographischen Erschwer-
nisse haben mich schließlich zur
Kunstgeschichte der Gesichtsvor-
stellungen gebracht.



Ein Muschelkrebschen
Reobachtet am 4.6.52



Zwei verschiedene Kädetierchen
Beob. 28.9.52

— 4 —
Mikroskopisches Tagebuch
Federzeichnungen 1952



5 — Vertraute Gesichter am Wissenschaftskolleg Berlin 2004/5
Eberhard Fetz — Lars Gustafsson — Maria Todorova — Wolfgang Högbe

Auch ohne große Vorbereitung bin ich noch heute in der Lage, nach lebhaften Personeneindrücken treffende Memogramme 'aus dem Kopf' zu produzieren. Doch diese zeichnerische Begabung hat sich für mich nie zu Berufsperspektiven verfestigt. Die Zurückhaltungsgründe waren vielfältig: Erinnerungsbilder glücken nicht immer auf Anhieb; dann waren & wären nach wie vor beharrliche Neuversuche nötig. Fortgesetzte Übungen aber konnten zudem Routinen herbeiführen, deren Einsetzen ich schnell bemerkte und zu meiden begann. Angestiftet haben mich derartige Verstetigungen der Zeichenmanier vielmehr zu weiterreichenden Fragen: nämlich unter anderem nach dem Schriftcharakter des Gesichterzeichnens. Im nun anbrechenden Zeitalter verkümmender Individualhandschriften und epidemischer *smileys* & *emojis* drängen sich diese Überlegungen mit vervielfachtem Nachdruck auf. — Solche Nachfragen haben für mich schon bei der Fähigkeit zum Gesichter-Erinnern und mit dem linearen Nachziehen von Gesichtszügen begonnen.

Bilder im Kopf

Habe ich aus Beltings 2013 erschienenem *Faces*-Buch, das immerhin *Eine* [Gesamtkultur-] *Geschichte des Gesichts* anbietet, Erhellendes zu meinen Zeichentalenten und zu allgemeinmenschlichen Individualitätswiedergabe-Befähigungen erfahren können? — Enttäuscht mußte ich feststellen, daß Karikaturen oder deren Wahrnehmungsvorformen in seinem Problemüberblick umfassender Kultur-Physiognomik keine Rolle spielen. Zwar ist moderne Hirnforschung kurz gestreift, aber den ganzen Anlaufbereich der inneren Vorstellungen, Bild-Illusionen & Verzerrungen samt Forschungsgeschichte sucht man vergebens. Gombrichs vielzitierte Bemerkungen zur Physiognomik sind beiläufig skizziert, nicht jedoch die grundlegenden Studien des Gombrich-Mentors Ernst Kris, der unter anderem an Messerschmidt-'Grimasken' Gesichtspunkte einer freudianisch inspirierten Formtrieb-Theorie dargelegt hat.²⁷ — So bleibt mir nur übrig, hier mit leisem Bedauern andeutend nachzutragen, was sich aus einer frühen akademischen Beziehung trotz Karikaturzutaten nie im Dialog entwickelte. Gemeint ist eine Betrachtungsweise, die nicht *ex cathedra* Gesichts- & Maskenbegriffe voraussetzt, sondern das Entstehen von Personenwahrnehmungen und nachfolgend zeichnerischen Abbildungsbemühungen in ihren 'mikrogenetischen' Schritten persönlich erlebt und verfolgt hat.



6 — Friedrich Nicolai, Pinselstudie von Daniel Chodowiecki. Berlin Kupferstichkabinett

Messerschmidt, *so wie er sich lachend vorgestellt hat*, Bleibüste, Privatsammlung Belgien

Eigenarten und Überschüsse innerer Wahrnehmung, die in Messerschmidts Köpfen so nachdrücklich in die Augen springen, wurden bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert diskutiert. Es hat bewußter Anstrengung bedurft, Überwältigungen durch mehrsinnige Halluzinationen, die so leicht in Geisterglauben übergehen konnten, einer aufgeklärten Durchschauung zuzuführen. Der in dieser Hinsicht wohl wichtigste Schrittmacher der sinnesphysiologischen Moderne ist Friedrich Nicolai (1733–1811) gewesen, der übrigens Messerschmidt besuchte und darüber berichtete.²⁸ Der Berliner Buchhändler und Literat, Freund Lessings und Moses Mendelssohns, Werther-Parodist und bissige Kritiker alter wie neuer philosophischer Verstiegheiten hat 1799 in der Königlichen Akademie der Wissenschaften einen persönlichen Krankenbericht vorgelegt, der kühle Selbstbeobachtung zum Ideal aufgeklärter Selbsterkenntnis erhob. — Dieser international aufsehenerregende Bericht hat das Jahrhundert der *wissenschaftlichen Introspektion* und internen Bildbeschau eingeläutet.²⁹

"Ich sah nämlich, bei vollem Verstande, und (nachdem der erste Schreck nebst der unangenehmen Empfindung vorüber war) sogar in völliger Gemütsruhe, beinahe zwei Monate lang fast beständig, und zwar unwillkürlich, eine Menge menschlicher und anderer Gestalten, ich hörte sogar ihre Stimmen; und dennoch war alles dieses nichts als die Folge angespannter oder widernatürlich gereizter Nerven und einer unrichtigen Zirkulation des Bluts", so Nicolai.³⁰ Im

Jahre 1791, als er erheblichen geschäftlichen Ärger hatte, sei ihm plötzlich, ungefähr zehn Schritte entfernt stehend, eine halbe Viertelstunde lang, sein verstorbener Lieblingssohn erschienen. Nach einem zweiten Auftritt seien dann noch am selben Tage weitere wandelnde Gestalten hinzugekommen, die mit dem Verstorbenen 'nichts gemein' hatten. *"Ich beobachtete diese Phantasmen sehr genau, und dachte sehr oft nach über meine eigenen vorherigen Gedanken, um irgendein Gesetz der Assoziation der Vorstellungen zu finden, nach welchem etwa gerade diese oder jene Gestalten sich der Einbildungskraft darstellen mögten."* Zuweilen habe er etwas zu finden geglaubt; aber im Ganzen sei zwischen seinen Gemütszuständen, Beschäftigungen sowie übrigen Gedanken und den mannigfaltigen Erscheinungen kein Zusammenhang zu entdecken gewesen.³¹

Nach einigen Wochen andauernder Erscheinungen habe er bei ganz ruhigem Befinden sogar versucht, gezielt Phantasmen von Bekannten hervorzubringen; aber vergeblich. *"So bestimmt ich mir auch die Bilder solcher Personen in meiner lebhaften Einbildungskraft dachte; so gelang es mir doch nie, sie auf mein Verlangen außer mir zu erblicken, ob ich sie gleich schon vor einiger Zeit unverlangt als Phantasmen gesehen hatte, und sie auch zuweilen nachher unvermuthet sich mir wieder auf diese Art darstellten."* Die Phantasmen seien ihm schlechterdings unwillkürlich, wie äußerliche Phänomene der lebenden Natur in voller Lebensgröße gegenübergetreten, so Nicolai. Dabei habe er jederzeit in größter Ruhe und Besonnenheit reale *Phänomene* und unwirkliche *Phantasmen* genau unterscheiden können, wobei er sich nicht ein einziges mal täuschte.³²

Zwar seien ihm diese Phantasmen so vertraut geworden, daß er sich über sie nicht selten amüsierte und mit seiner Gattin oder dem Arzte sogar darüber scherzte; aber da diese 'Besuche' immer mehr zunahmen und auch nachts anhielten, habe man zu altbewährten Arzneien gegriffen und schließlich Blutegel an bekanntermaßen besonders ergiebiger Stelle, nämlich am After angesetzt. *"[...] während der Operation wimmelte das Zimmer von menschlichen Gestalten aller Art, die sich durch einander drängten. Dieses dauerte ununterbrochen fort, bis [...] um die Zeit der anfangenden Verdauung. Da merkte ich, daß die Gestalten anfangen sich langsamer zu bewegen. Kurz darauf begannen ihre Farben nach und nach blasser zu werden; sie nahmen mit jeder halben Viertelstunde immer mehr ab, ohne daß die bestimmte Figur der Gestalten wäre verändert worden. [Endlich] waren alle Gestalten ganz weiß, und sie bewegten sich nur sehr wenig, doch waren ihre Umrisse noch sehr bestimmt. [...] Die Gestalten gingen nicht weg, sie verschwanden auch nicht, welches gleichfalls sonst sehr oft geschehen war. Jetzt zerflossen sie gleichsam in der Luft. Von einigen sogar waren eine Zeitlang einzelne Stücke zu sehn, die nach und nach auch vergingen."*³³

1778 war Nicolai, wie er zum Vergleich anführte, an einem zehntägigen Gallenfieber erkrankt, das zuweilen, doch selten, bis zum Phantasieren angestiegen war. Dann hätten sich ihm in weniger als halber Lebensgröße kolibrierte Bilder gezeigt, wie in Rahmen gefaßt. *"Behielt ich die Augen geschlossen, so änderte sich nach einer Minute immer etwas in dieser Vorstellung, einige Figuren verschwanden und andre erschienen. Oefnete ich aber die Augen, so war alles weg; schloß ich sie wieder, so war eine ganz andere Landschaft da. Also war es hier anders, als nachher im J. 1791, da durch die Oefnung und Schließung der Augen die erscheinenden Gestalten nicht geändert wurden. Ich habe während der Fieberkälte zuweilen, der Beobachtung wegen, in jeder Sekunde die Augen geöffnet und geschlossen; und jederzeit erschien ein anderes Bild voll mannichfaltiger Gegenstände, welche mit denen die vorher erschienen waren, gar nichts gemein hatten. Diese Bilder zeigten sich ununterbrochen, solange die Kälte des Fiebers dauerte; sie wurden schwächer, sobald die Hitze anfang, und wann sie völlig eintrat, waren alle Bilder weg."*³⁴

Nicolais Phantasmen folgte eine international abgehandelte, illustre Reihe.³⁵ 1826 publizierte Johannes Müller (1801–1858), der akademische Ziehvater einer bedeutenden Gelehrtengeneration, seine Studie *Ueber die phantastischen Gesichtserscheinungen* und machte sie in der mächtig aufkommenden Sinnesphysiologie salonfähig.³⁶ Kurz zuvor, 1823 und 1825, hatte der von Goethe protegierte Jan Purkinje (1787–1869) seine aufsehenerregenden Untersuchungen über den menschlichen Sehsinn vorgelegt.³⁷ Die Sehnerven konnten offenbar zu mannigfachsten Licht- und Formwahrnehmungen angeregt werden, ohne daß Bilder durch die Augenlinsen auf die Netzhäute projiziert wurden. Entfalteten also die Sehnerven ein schöpferisches Eigenleben? — Bildphantasie war zum sinnesphysiologischen Problem geworden, Selbstbeobachtung wurde zum ernsthaften Forschungsunternehmen.

Im fortschreitenden 19. Jahrhundert erreichte die allgemeine Aufmerksamkeit für innere Bilder, Migraine-Auren und andere Erscheinungen im Zuge sinnesphysiologisch-medizinischer Forschungen geradezu epidemische Ausmaße: Renommierete Gelehrte wetteiferten im detaillierten Beschreiben ihrer besonderen Sehfähigkeiten und Sehstörungen. Fast schien es so, also ob jeder, der etwas auf sich hielt, wie Müller phantastische Gesichtserscheinungen hatte und sich gedrängt fühlte, diese Erfahrungen zu Papier zu bringen. — Es stellte sich heraus, daß die Fähigkeit zur Produktion lebhafter innerer Bilder sehr unterschiedlich war.

Als 1860 der Mitbegründer experimenteller Psychologie, Gustav Theodor Fechner (1801–1887), seine berühmten *Elemente der Psychophysik*³⁸ publizierte, versammelte er in einem umfangreichen Sonderkapitel *Beobachtungen und Bemerkungen über das Verhältnis zwischen Nachbildern und Erinnerungsbildern insbesondere Erinnerungsnachbilder, Phänomene des Sinnengedächtnisses, Halluzinationen, Illusionen, Träume*. Seine eigenen Leistungen schätzte er eher bescheiden ein: *"Manchmal zwar scheint es mir zu gelingen, ein Erinnerungs- oder Phantasiebild auf das schwarze Sehfeld zu projizieren, oder in dieses sozusagen mit der Phantasie Bilder hineinzumalen. Aber es scheint dies nur darauf zu beruhen, daß ich am meisten geneigt bin, das Erinnerungsbild vorn zu suchen oder dahin zu verlegen; es gelingt mir doch nicht so, daß ich mir der Verhältnisse des Bildes zum Felde rubig bewußt werden könnte; sondern ich fühle dabei eine eigentümliche Anstrengung [...]"*³⁹ Auch den Sachverhalt, daß seine Phantasiebilder durchweg farblos waren, hielt Fechner für ein Indiz, daß seine Einbildungskraft eher schwach ausgebildet war.

Zu solcher Zurücksetzung schienen andere Selbstzeugnisse, die Fechner zusammengetragen hatte, allen Anlaß zu bieten. Den höchsten Intensitätsgrad unter den aufgelisteten Fällen bot die Beschreibung des Müller-Schülers Georg Hermann Meyer (1815–1892). Der spätere Zürcher Anatomieprofessor hatte 1843 folgende Beobachtungen niedergeschrieben: *"Durch vielfache Übung habe ich es dahin gebracht, daß es mir möglich ist, subjektive Gesichtsempfindungen willkürlich zu erwecken. Ich stellte alle Versuche bei Tag oder Nacht mit geschlossenen Augen an. Anfangs war es mir sehr schwierig. In den ersten Versuchen, welche mir gelangen, zeigte sich das ganze Bild leuchtend; die Schatten waren durch weniger starkes, etwas bläuliches Licht gegeben. Bei weiteren Versuchen sah ich die Gegenstände dunkel und mit hellen Umrissen, oder vielmehr nur Umrißzeichnungen derselben durch helle Linien auf dunklem Grunde gebildet. Ich kann diese Zeichnungen weniger einer Kreidezeichnung auf einer schwarzen Tafel vergleichen, als einer Phosphorzeichnung auf einer dunkeln Wand in der Nacht, abgerechnet jedoch die leuchtenden Dämpfe des Phosphors. Wollte ich z. B. ein Gesicht sehen, ohne daß ich jedoch dabei an eine bestimmte Person gedacht hätte, so sah ich die Grenzlinie eines Profils leuchtend in dem schwarzen Grunde des Dunkels [...]. Nach längerer Übung erst gelangen mir die Versuche vollständiger und besser. Ich kann jetzt fast einen jeden Gegenstand, welchen ich will, als subjektive Erscheinung sehen, und zwar in seiner natürlichen Farbe und Beleuchtung. So habe ich mir schon Gegenstände der verschiedensten Art vor die Augen gerufen. Ich sehe sie immer auf einem mehr oder weniger hellen oder dunkeln, meist dämmerigen Grunde. Sogar bekannte Gesichter habe ich schon in aller Lebendigkeit mit der Farbe der Wangen und des Haares ganz scharf gesehen."*⁴⁰

Vorausgehend, und von Fechner nicht zitiert, hatte Meyer noch folgende Beobachtungen notiert, die weitere charakteristische Züge seiner erweiterten Sehfähigkeit verraten: *"Es geschieht mir nämlich außerordentlich häufig, daß ich verschiedene Gegenstände, über welche ich gerade nachdenke, oder von welchen ich mit Jemandem spreche, plötzlich in aller Lebhaftigkeit vor Augen sehe, namentlich sind es mikroskopische Objekte und Landschaften, zwei Gegenstände, an welchen ich besonders vieles Interesse nehme. Sehr häufig sind es auch Personen; von diesen sehe ich aber meist nur die Augen- und Nasengegend und einen Teil der Stirne, kurz denjenigen Theil des Gesichtes, welchen man im Umgang am genauesten zu fixiren pflegt; oft ist mir jedoch das ganze Brustbild mit dem Kopfe der Person erschienen, und zwar vorzugsweise, wenn diese durch irgend etwas besonders ausgezeichnet sind, wie etwa durch Haarwuchs oder dergleichen. Die günstigsten Verhältnisse für diese Erscheinungen sind mir eine düstere Beleuchtung, und sie erscheinen mir besonders, wenn ich mich zu gleicher Zeit körperlich bewege, gewöhnlich treten sie ein, wenn ich über die etwas düstere Hausflur in meiner Wohnung gehe, oder in der Abenddämmerung einen Spaziergang mache. Sie treten dann plötzlich und mit einer solchen Lebhaftigkeit vor mich, daß ich schon manchmal davon ganz überrascht worden bin [...]"*⁴¹. In einer Fußnote bemerkte Meyer ausdrücklich, daß seine Wahrnehmungen gänzlich verschieden seien von dem, was man eine lebhafte Vorstellung nenne. In lebhaften Vorstellungen sehe man nicht wie bei den von ihm erlebten Erscheinungen die Gegenstände [oder Personen] wirklich objektiv vor sich. — Meyers phantastische Gesichtserscheinungen waren offenbar so intensiv, daß er die reale Umgebung nur wie hinter einem Schleier durch die Bilder hindurch wahrnehmen konnte.

Mental Imagery

1883 publizierte Francis Galton (1822–1911), der Halbcousin Darwins, seine *Inquiries into Human Faculty and its Development*.⁴² Dieses vieldiskutierte, aus kleineren Essays und Studien kompilierte Buch⁴³ präsentierte nicht nur die umstrittenen Versuche des Autors, mit Hilfe von photographischen Mehrfachbelichtungen familien- und gruppenspezifische Kompositportraits zu erstellen, sondern enthielt auch ausführliche Kapitel über *Mental Imagery*, *Number-Forms*, *Colour Associations* und *Visionaries*. Ohne Fechner direkt zu nennen hatte Galton dessen Verfahren aufgegriffen und schriftliche Personenbefragungen durchgeführt.⁴⁴ Die Angesprochenen soll-

ten sich eine bestimmte Sache, zum Beispiel ihren gedeckten Frühstückstisch, möglichst eingehend vors geistige Auge holen und eine Reihe von Fragen beantworten. In der summarischen Auswertung hob Galton besonders drei der insgesamt vierzehn Punkte hervor: 1. Beleuchtung (*illumination*). Sei sie schwach (*dim*) oder ziemlich klar? Sei ihre Helligkeit mit der realen Szene vergleichbar? 2. Strukturierung (*definition*). Seien alle Gegenstände gleichzeitig gut erkennbar (*pretty well defined*) oder sei der Ort der deutlichsten Strukturierung (*place of sharpest definition*) zu irgendeinem Zeitpunkt stärker zusammengezogen (*more contracted*) als in der Realwahrnehmung? 3. Farbigkeit (*colouring*). Seien die Farben der visualisierten Gegenstände klar und natürlich (*quite distinct and natural*):

Zu seinem Erstaunen, so Galton, hätte die große Mehrheit von Wissenschaftlern, denen er zuerst diese Fragen vorlegte, erklärt, daß *mental imagery* ihnen gänzlich unvertraut oder sogar unbekannt sei. Galtons Fazit: Sie hätten offenbar nicht mehr Ahnung von ihrem mentalen Defizit als Farbenblinde. — Andererseits sei er bei Männern und noch mehr bei Frauen aus allgemeineren Gesellschaftskreisen und bei Kindern auf die verbreitete und oft auch lustvoll praktizierte Gewohnheit gestoßen, mit mentalen Bildern umzugehen; diese Bilder würden vollkommen klar und voller Farben wahrgenommen. Daraufhin hätte er seine Nachfragen unter Wissenschaftlern in England und Amerika erneuert und immerhin einzelne Ansätze zum bildlichen Denken gefunden. Galtons Résumé: Reger Gebrauch von klarumrissenen mentalen Bildern behindere vermutlich das verallgemeinernde und abstrakte Denken, vor allem, wenn Worte und Symbole im Spiel seien.

Von Künstlern erfuhr Galton, daß deren Bildvorstellungen sehr ausgeprägt seien, daß aber bisweilen die Versuche, diese Bilder in Skizzen oder ausgearbeiteten Zeichnungen festzuhalten, auch erhebliche Probleme machten. *"There is perhaps some analogy between these images and those of »faces in the fire«. One may often fancy an exceedingly well-marked face or other object in the burning coals, but probably everybody will find, as I have done, that it is impossible to draw it, for as soon as its outlines are seriously studied, the fancy flies away."*⁴⁵ Andererseits wußte er aus vielen Korrespondenzen, daß es zu höchsten Vergnügen der Schreiber zählte, sich schöne Naturszenarien oder bedeutende Kunstwerke zu vergegenwärtigen; *"they carry whole picture galleries in their minds."*⁴⁶

Mental Imagery hatte immensen praktischen Nutzen. Galton konnte von einem Kollegen berichten, der Kopfrechnen gewohnheitsmäßig mit imaginärem Rechenschieber erledigte, auf dem er Einstellungen vornahm und Ergebnisse mit innerem Auge ablas.⁴⁷ Das Vermögen, zu visualisieren, sei eine erbliche Gabe; sie sei stärker ausgeprägt bei Frauen und Franzosen und habe bei sogenannten Primitiven erstaunliche Genauigkeitsgrade erreicht. Galton zitierte den Bericht über einen jungen Buschmann, dessen Zeichentechnik eindeutig auf den Gebrauch detaillierter innerer Bilder schließen lasse: Dieser Junge habe zunächst jeweils sorgfältig Ensembles isolierter Punkte angelegt und diese dann mit verblüffender Präzision zu genauen Tierbildern verbunden. Einen ähnlich gelagerten Fall von außerordentlichem kartographischem Wiedergabevermögen sah Galton in der Zeichnung eines Eskimo, der eine rund tausend Seemeilen lange Küste mit ihren verschlungenen Einbuchtungen perfekt im Kopf behalten habe.⁴⁸ Es fehlte auch nicht der Hinweis auf die fabelhaften Fähigkeiten mancher Schachmeister, viele Partien gleichzeitig anschaulich präsent zu haben. Und schließlich erwähnte Galton auch die moderne Parallele der *Education de la Mémoire Pittoresque* von Horace Lecoq de Boisbaudran (1802–1897), der seine Schüler durch 'Luftzeichnungen' zur Kombination von visuellem und motorischem Gedächtnis angehalten habe; mit erstaunlichen Erfolgen.⁴⁹ Im Unterkapitel *Visionaries* hat Galton auch einen Botaniker, Rev. George Henslow, wegen seiner lebhaften Bilder zu Wort kommen lassen. Henslow habe etliche Male eine Blüte (*rosebud*) 'gesehen', wie sie Goethe sich willentlich vorstellen und entfalten lassen konnte, und eine detaillierte Beschreibung seiner vegetabilen Phantom-Metamorphosen geliefert.⁵⁰

Galton war überzeugt, daß *mental imagery* und 'Visionen' viel verbreiteter seien als gemeinhin angenommen. Auch seine Sammlung authentischer Zeugnisse zeigte, daß die Intensitätsgrade der inneren Wahrnehmung erheblich differierten, nämlich von 'nicht wahrnehmbar' bis zu blendender Deutlichkeit reichten. Gleichwohl stoße man nur bei gezielter Befragung auf diese Sachverhalte. Die natürliche Neigung, innere Bilder zu sehen, werde vom Kindesalter an unterdrückt und deswegen würden viele Erwachsene nicht wagen, ihre abweichenden Wahrnehmungsweisen einzugestehen.⁵¹

Seelenblindheit

1887 brachte der spätere Leiter der Hamburger Augenklinik Hermann Wilbrand (1851–1935) ein Buch mit dem suggestiven Titel *Die Seelenblindheit* heraus.⁵² Diesen Begriff hatte 1881 der Pionier der Hirnforschung Hermann Munk (1839–1912) nach Experimenten an Hundehirnen geprägt.⁵³ Bei Entfernung bestimmter Teile des Sehentrums wurden die *optischen Erinnerungsbilder* der Tiere ausgelöscht, so Wilbrands Kurzfassung. Er machte daraufhin die Parallelen bei menschlichen Patienten zu seinem Generalthema. Neben eigenen Patientenbeobachtungen ist er dabei auf einen spektakulären Fall von plötzlich eingetretener *Seelenblindheit bei erhaltener Intelligenz* gestoßen, den der berühmte französische Neurologe Jean-Martin Charcot (1825–1893) wenige Jahre zuvor publiziert hatte.⁵⁴

Es handelte sich um einen höchst gebildeten Wiener Kaufmann, der nicht nur Homer im Original lesen und beliebige Textfortsetzungen zu gegebenen Anfangsversen auf Grund seines ausgezeichneten visuellen Gedächtnisses zitieren konnte, sondern auch umfangreiche polyglotte Korrespondenzen vor seinem inneren Auge zu sichten und abzuwickeln vermochte. Auf seinen vielen Reisen pflegte er, weil er ein sehr guter Zeichner war, Gegenden und Aussichten, die ihm gefielen, in Handzeichnungen festzuhalten; so, wie ihm auch sein Gedächtnis zu Einzel Erinnerungen stets ganze Szenerien servierte: irgendwelche Gespräche, Gesichtszüge, Nebensächlichkeiten kamen ihm in bildhafter Fülle und Klarheit vor innere Auge. Es war ihm unmöglich, sich an ein Theaterstück zu erinnern, ohne daß ihm nicht sogleich die ganze Bühne samt Schauspielern und der Anblick des Saales selbst im Geiste erschienen.

Während einer geschäftlichen Krisensituation hatte nun dieser ausgeprägt visuelle Typ plötzlich all seine inneren Bilder und damit verbundene intellektuelle Fähigkeiten verloren, aber ohne irgendwelche andere geistige Störungen zu erleiden. Jedesmal, wenn er in seinen Wohnort zurückkehrte, aus dem ihn Geschäfte häufig forttriefen, schien es ihm nun, als ob er in eine fremde Stadt komme. Er betrachte Monumente, Häuser und Straßen mit Erstaunen, wie wenn er sie zum ersten Male sähe. Nicht besser erinnern konnte er sich ans Gesicht seiner Frau und seiner Kinder. Auch nach längerem Zusammensein kämen sie ihm noch fremd vor. Er habe sogar die eigenen Gesichtszüge vergessen und einmal tatsächlich sein Spiegelbild angesprochen, das er für einen Fremden hielt. Er beklagte auch den Verlust seiner Farbenempfindung. „*Meine Frau hat schwarze Haare, das weiß ich, aber ich kann mir ihre Haarfarbe ebensowenig vorstellen wie ihre Gestalt und ihre Gesichtszüge.*“ Diese visuelle Amnesie gehe so weit, daß er auch Gegenstände aus seiner Kindheit, Elternhaus &c vergessen habe. Neben diesem Verlust visueller Erinnerungsbilder hatte er zudem sein Talent zum Zeichnen verloren: Aufgefordert, ein Minarett zu zeichnen, habe er zunächst überlegt, dann geäußert, es sei ein hoher viereckiger Turm und dann ein extrem primitives Gebilde aus vier Linien zu Papier gebracht. Auch das Profil eines Mannes, das er auf Bitten Charcots zeichnete, machte den Eindruck, als sei es von einem Kleinkind gekritzelt.

Er entdeckte bald, daß er seine Geschäfte leidlich weiterführen konnte, indem er sein Gedächtnis ganz neu ausrichtete, und beschrieb klar den Unterschied zum früheren Zustand. Wenn er jetzt etwas in seiner Korrespondenz suche, müsse er, wie andere Menschen, die Briefe durchstöbern, bis er auf das Gewünschte stoße. Er könne sich nur noch der ersten paar Verse der *Ilias* erinnern und müsse, um Homer, Vergil und Horaz zu rezitieren, Tastvorstellungen zu Hilfe nehmen. Zahlen, die er addiere, müsse er jetzt leise vor sich hinsprechen. Er müsse seinem Gedächtnis mit Klangbildern nachhelfen, was ihn Anstrengung koste. Wenn er etwas auswendig lernen wolle, etwa eine Reihe von Sätzen, dann müsse er dieselben mehrmals laut lesen, um sie seinem Gehör einzuprägen. Wiederhole er das Auswendiggelernte später, dann stelle sich in seinem Bewußtsein die Empfindung innerlichen Hörens ein, die der Aussprache vorangehe. Dieser Zustand sei ihm vor seiner Verwandlung unbekannt gewesen: er habe früher dieselben Sachen in seinem Gedächtnis nur *abphotographieren* müssen.⁵⁵

Erinnerungsbilder, als quasi *farbige Photographien* ursprünglicher Wahrnehmungen, hätten bei den meisten Menschen etwas Verwaschenes und Schemenhaftes, so Wilbrand. Beim Patienten Charcots seien Erinnerungsbilder jedoch optischen Wahrnehmungen nahegekommen. Fazit: Das Vergegenwärtigungsvermögen, die Fortdauer wie auch Schärfe und Deutlichkeit von Erinnerungsbildern sei höchst unterschiedlich. Blinde könnten für optische Empfindungen ihrer Phantasien noch empfänglich sein, so Wilbrand, aber Menschen mit zerstörtem optischem Wahrnehmungszentrum seien für subjektive wie objektive Lichtempfindungen absolut blind. Ihnen fehle sogar die Empfindung des Dunklen, da diese nur durch optische Empfindungszellen vermittelt werden könne. Man wisse, daß durch Zerstörung des optischen Wahrnehmungszentrums in beiden Hemisphären alle physiologischen Erscheinungen der Lichtempfindung verloren gingen. Während absolut Blindgeborenen jede Vorstellung von Lichtempfindung überhaupt fehle, blieben später Erblindete im Besitz optischer Erinnerungen und könnten optischen Vorstellungen reproduzieren.⁵⁶ — Alles in Allem ein Negativkatalog, der umgekehrt das Verständnis der Positiv-Formen von Vorstellungen, Halluzinationen &c noch schärfer betonte.

Gedächtnis-Collagen

Im Jahre 1907 publizierte der renommierte Wiener Gehörspezialist Viktor Urbantschitsch (1847–1921) ein Buch *Über subjektive optische Anschauungsbilder*.⁵⁷ Diese mit sorgfältigen Versuchsreihen untermauerte Studie über Beeinflussbarkeit subjektiver Gesichtsempfindungen enthielt nur einen einzigen Hinweis auf die reiche Forschungstradition des 19. Jahrhunderts: gleich eingangs waren Johannes Müllers *phantastische Gesichtserscheinungen* genannt. Urbantschitsch bewegte sich in wohlbekanntem Terrain, aber auf neuen Pfaden. Optische *Gedächtnisbilder* seien solche der Erinnerung oder der subjektiven Anschauung. Im ersten Fall werde der vorher gesehene Gegenstand bloß *vorgestellt*, im zweiten Fall sogar subjektiv *wiedergesehen*. Anschauliche Gedächtnisbilder könnten auch willkürlich sowie durch Denken, durch Ideenassoziation hervorgerufen werden. Einfache Erinnerungen und anschauliche Gedächtnisbilder würden sich gegenseitig beeinflussen, zeigten sich aber auch voneinander unabhängig. Anschauliche Gedächtnisbilder seien in der Lage, Eindrücke zu bewahren, die dem übrigen Gedächtnis entfallen wären; ferner vermöchten Gedächtnisbilder falsche Erinnerungsvorstellungen richtigzustel-

len. Hinsichtlich der Vollständigkeit unterlägen Gedächtnisbilder großen Schwankungen: Den Versuchspersonen bekannte Gesichtsobjekte träten gleichwohl in wechselnder Weise in ihren Gedächtnisbildern auf. Manche Einzelheiten der Gesichtsobjekte würden verspätet erscheinen, darunter auch solche, die bei der ursprünglichen Betrachtung übersehen wurden. Zunächst nicht enthaltene Einzelheiten könnten durch gerichtete Aufmerksamkeit ins Gedächtnisbild geholt werden; auch dann, wenn die betreffenden Einzelheiten beim Objektbetrachten nicht beachtet wurden. Wiederholt hervorgerufene Gedächtnisbilder desselben Gesichtsobjekts brächten nicht immer die gleichen Einzelheiten zur subjektiven Anschauung. Äußere Reize wirkten auf die Vollständigkeit von Gedächtnisbildern bald fördernd, bald hemmend; solche Effekte hatte Urbantschitsch schon zwei Jahrzehnte zuvor experimentell nachgewiesen.⁵⁸ Dieselbe Reizeinwirkung, die bei einer Versuchsperson Gedächtnisbilder fördere, führe bei einer anderen zur Abschwächung.⁵⁹

Manche der zerteilten und verstellten Testbilder, die Urbantschitsch seinen Versuchspersonen unter verschiedenen mono- und binokularen Sichtbedingungen und sogar im Stereoskop vorsetzte, waren wunderbare Vorläufer Max Ernstscher Collagen: so in dem ausführlich referierten Fall, *"wo der Kopf eines Mädchens einem Huhn aufgesetzt wurde und der Huhnkopf dem Mädchenkörper. Im Gedächtnisbilde war bei den verschiedenen Einwirkungen das Bestreben zu verfolgen, die der Mädchenkopf zur Vereinigung mit dem Mädchenkörper und der Huhnkopf mit dem Huhnkörper zeigten."*⁶⁰ Gedächtnisbilder-Teile würden auch in relativer Größe, Farbigkeit und Positionierung variieren, so Urbantschitsch weiter; sie könnten zudem mehr Einzelheiten aufweisen, als in ursprünglichen Sichtvorlagen vorhanden. Gesichtsobjekte in verkehrter Lage, etwa verdrehte oder verstellte Buchstaben, erführen in Gedächtnisbildern nicht selten Richtigstellungen, die bald spontan, bald auf äußere Reize hin stattfänden. Bei Gedächtnisbildern von Bildvorlagen komme es zu Achsendrehungen, Hin- und Herschwanen oder Diagonalschwenkungen. Verkehrte Ziffernfolgen erführen mitunter nur neben korrektstehenden Ziffern eine Richtigstellung, wogegen einzeln verkehrte Ziffern ihre verkehrte Lage beibehalten könnten. Wenn Bildvorlagen ganz Unrichtiges oder Widersinniges zeigten, so könnten sich falsch platzierte Teile im Gedächtnisbild verschieben und so teilweise oder vollständige Korrekturen bewirken; und zwar unterschiedlich, je nachdem, ob die Vorlage mit dem rechten, linken oder mit beiden Augen betrachtet wurde. Entsprechend komme es auch bei mehrfach geteilten Bildvorlagen, deren einzelne Abschnitte unsinnig aneinandergesetzt seien, zur Verschiebung einzelner Teile in die 'richtige' Lage. Das heiße, so Urbantschitsch, erst im Gedächtnisbild würde ein richtiggestelltes Bild gesehen, das der Versuchsperson vorher gar nicht dargeboten wurde.

Insgesamt führten derartige Experimente zu Schlußfolgerungen, die an Sigmund Exners Ideen von der verdeckten Arbeitsweise des Hirns⁶¹ erinnern. Da optische Anschauungsbilder durch Denkprozesse hervorgerufen würden, sei es möglich, gewisse Schlüsse aus deren Verhalten über die Art der Denkvorgänge zu ziehen, so Urbantschitsch; und da diese, wie aus den angeführten Beobachtungen erhelle, zum Teil unbewußt verliefen, *"ermöglichen es die subjektiven optischen Anschauungsbilder einzelne Vorgänge im unbewußten Denkprozesse kennen zu lernen, diese gewissermaßen abzulesen."*⁶² Der Wiener Hirnforscher Sigmund Exner(-Ewarten) (1846–1926) hatte in neuronalen *Hemmungen* und *Bahnungen* seinen folgenreichen Entwurf psychischer *Erregungen im Organe des Bewußtseins* begründet — mit nachempfundenen Besonderheiten à la Leibniz: *"Als dunkle Wahrnehmungen spielen sich in der [Hirn]Rinde Prozesse ab, deren Resultate dem Bewusstsein einverleibt werden, ohne dass die Factoren derselben nachträglich vom Bewusstsein noch erfasst werden können. Es ist gleichsam ein ausserhalb des Bewusstseins ablaufendes psychisches Leben, dessen Resultate in das Bewusstsein aufgenommen, die Rolle von Empfindungen spielen."*⁶³

Aktualgenese

Am Ende der 1920er Jahre avancierte die sogenannte *Aktualgenese* zu einem vielbeachteten – nach dem zweiten Weltkrieg als Mikrogenese (*microgenesis*) internationalisierten – Forschungsansatz.⁶⁴ Neben die gleichsam kristalline Prägnanz und Invarianz endgültiger *Gestaltqualitäten* – vom Berliner Triumvirat der Gestaltpsychologie Köhler, Koffka & Wertheimer später in alle Welt verbreitet – trat die vorausgehende *Aktualgenese* solcher Qualitäten. Genetische Prinzipien sah man in dreifacher Staffelung am Werk: sowohl im aktuellen Entstehen von Gestalten wie auch in Gesamtentwicklung des Seelischen, seiner generellen wie individuellen Entfaltung. Zur *Phylogense* und *Ontogenese* der Gestalterfindungen gesellte sich nun, im Gegensatz zum plötzlichen Prägnanz-Eintritt laut Gestaltpsychologie, das allmähliche *Werden der Formen in der Anschauung*.

Bereits Hermann von Helmholtz, Franciscus Cornelis Donders, Wilhelm Wundt und viele andere hatten die *Latenz*, das heißt, Verzögerungsmomente bei Wahrnehmungen & Reaktionen, erkannt und erforscht.⁶⁵ In den 1890er Jahren führten dann Fortschritte in der praktischen und konzeptionellen Hirnforschung zu detaillierteren Modellen der Wahrnehmungsbildung. Zwei Schrittmacher der neueren Forschung kamen hinzu: In Wien war 1915–16 der junge Heinz Werner (1890–1964), der 1917 dann von William Stern nach Hamburg geholt wurde, im Physiologischen Labor Sigmund Exners als Assistent beschäftigt; und 1913/14 begann Friedrich Sander (1889–1971) seine akademische Karriere als Assistent von Wundt in Leipzig.⁶⁶ Gut möglich, ja höchstwahrscheinlich, daß sich

dort – wie auch andernorts – vielfältige Spekulationen über die momentanen Entfaltungsvorgänge von Wahrnehmungen anreicherten. — Gleichwohl dauerte es noch bis in die zwanziger Jahre, bis solche Thesen in Versuchsreihen ausgelotet und in begriffsbildende Beschreibungen gefaßt wurden.

In einer Schrift über *Räumliche Rhythmik* hat Sander 1926 zunächst seinen *Vorgestalt*-Begriff erläutert: "Unter Vorgestalterlebnis sei die oft scharf charakterisierte Erlebnisperiode verstanden, die der aktuellen Durchformung eines Komplexes, der Gestaltbildung, vorangeht. Diese Vorperiode ist ausgesprochen ganzheitlich und gefühlsstark. Die Bedeutung des Vorgestalterlebnisses wächst mit dem Gewicht der Gestalten, die sich in ihm zur Form drängen. Künstler, Dichter und Denker schildern den Gefühlsdrang und das ganzheitliche Ergriffensein in diesem schöpferischen Zustand. Unter gewissen Bedingungen ist es möglich, insbesondere im Optischen, der Genese der Gestalten in dem Vorgestalterlebnis in einzelnen Stufen, in Vorgestalten, nachzugeben. Diese Vorgestalten sind ungegliederter, ganzheitlicher wie die durchformten Endgestalten ohne deren Endgültigkeit, mit einem starken »Drang zur Gestalt«."67 Die Formulierung des eigentlichen *Aktualgenese*-Begriffs erschien dann ein Jahr später in Druck.68

Es ging Sander um die eigentümlich gefühls geladenen *Vorgestalterlebnisse*, wenn Erwartungen sich mit visuellen Gegebenheiten im Moment der Auffassung zu mehr oder minder perfekten Erscheinungsformen arrangieren.69 In einer kurzgefaßten Vorstellung des aktualgenetischen Forschungsansatzes hat Sander 1928 noch folgende Reichweiten-Erörterungen gegeben: Für die Genesis von Gestaltqualitäten in der individuellen und generellen Entwicklung seien zeichnerische und sprachliche Wiedergabe von optischen und taktilen Gestalten durch Kinder und Primitive aufschlußreich. In beiden Fällen sei die Entstehung ausgeprägter Gestaltqualitäten aus Ganzqualitäten diffuseren Charakters deutlich.70 — Aktualgenese sollte als universelles Auffassungs- & Gestaltungsprinzip begriffen werden.

Sander hatte sich schon als Gymnasiast mit der 'psychologischen Durchdringung kunsthistorischer Tatbestände' beschäftigt71 und bemerkt, daß Heinrich Wölfflin bei der Charakterisierung des Barockstils zu Ergebnissen gelangt war, die den Phänomenen der Aktualgenese entsprachen.72 Kunst stellte sich demgemäß als gezielte Steuerung von Wahrnehmungserlebnissen dar; in Sanders Worten: "Die innige Einbettung der Vorgestalten in einen [...] ganzheitlichen, aus den strukturellen Tiefen der Seele gespeisten Gefühlsverlauf verleibt den optischen Gebilden oft eine Fülle und einen Reichtum geballten Lebens, die in eindrucksvollem Gegensatz stehen zu der Entleerung in bloß optische Gegenständlichkeit in der Endgestalt."73

Zur gleichen Zeit ist der viel zu früh umgekommene 'russische Piaget' Lew Wygotski (1896–1934), ähnlichen Einsichten gelangt: "Für uns liegt klar auf der Hand, daß die intellektuellen Vorgänge, die Denkprozesse, die sich bei jedem von uns mittels und gelegentlich des Kunstwerkes einstellen, zur Psychologie der Kunst im engeren Sinne des Wortes nicht dazugehören. Sie sind gewissermaßen das Ergebnis, die Folge, die Konsequenz, die Nachwirkung des Kunstwerkes, das sich einzig und allein durch seine Hauptwirkung realisieren kann." So lautet einer der Fundamentalsätze in Wygotskis 1925 geschriebener, aber erst 1968 publizierter *Psychologie der Kunst*.74 Und an anderer Stelle: "Die ganze Geschichte der Interpretation und der Kritik als Geschichte des eindeutigen Sinnes, den der Leser [oder Betrachter] fortlaufend in das Kunstwerk bineintrug, ist also nichts anderes als die Geschichte der Rationalisierung, welche sich jeweils in ihrer Art veränderte."75

Fazit: Die von Wygotski betonte vorrationale Hauptwirkung von Kunstwerken entsprach also dem von Sander wortgewaltig beschriebenen Drängen zur Endgestalt, dem *vorgestalthaften Erleben*; nachträgliche Rationalisierungen fanden demnach ihre formalen Äquivalente in den zur Ruhe gekommenen, endgültigen Gestalten. — Solche Übereinstimmungen dokumentierten strukturelle Gemeinsamkeiten einer damals politisch oft kontroversen Wahrnehmungspsychologie und Ästhetik.

Aktualgenese ist auch nicht ohne Einfluß auf die angelsächsische Forschung geblieben: Sander lieferte zu einem Sammelband über *The Psychologies of 1930* einen Beitrag mit dem Titel *Structure, Totality of Experience and 'Gestalt'*76; die Übersetzung ins Englische besorgte Susanne K. Langer, die damals mit Alfred North Whitehead zusammenarbeitete. Es ist also durchaus wahrscheinlich, daß Whiteheads 'Prozessphilosophie' von aktualgenetischen Forschungen stimuliert wurde, zumal er 1936/37 dem emigrierten Heinz Werner in Harvard begegnet sein dürfte.77 — Und noch etwas ist anzumerken: Werners Untersuchungen waren auch Wygotski bekannt. So ergibt sich schließlich ein weitgespanntes Geflecht von Konzeptwanderungen, das durch den zweiten Weltkrieg erst einmal weitgehend verschüttet worden ist.78

In der gegenwärtigen Forschung sind *mikrogenetische* Ansätze, die sich auf Heinz Werner berufen, geläufig: *The First Half Second*, so der suggestive Titel eines 2006 erschienenen Sammelbandes.79 Unter derart programmatischem Etikett lassen sich nun auch kunst- & kulturhistorische Perspektiven der Aktual- & Mikrogenese ins Visier holen. Visuelle Wahrnehmungen sind nicht einfach gegeben, sondern erreichen erst in Zeitspannen von

mehreren hundert Millisekunden ihre bewußt wahrgenommenen Endzustände. Auf ihren Wegen zum vollen Bewußtsein durchlaufen Eingangsreize mannigfache Zurichtungen & Maskierungen. Erwartungshaltungen und kulturelle Prägungen & Praktiken haben sich schon immer eingemischt und perzeptive Artefakte in die jeweiligen Umgebungen projiziert: Bilder von Lebenswelten — und nicht zuletzt auch spontane Bildnisse ihrer Bewohner.

Graphologie

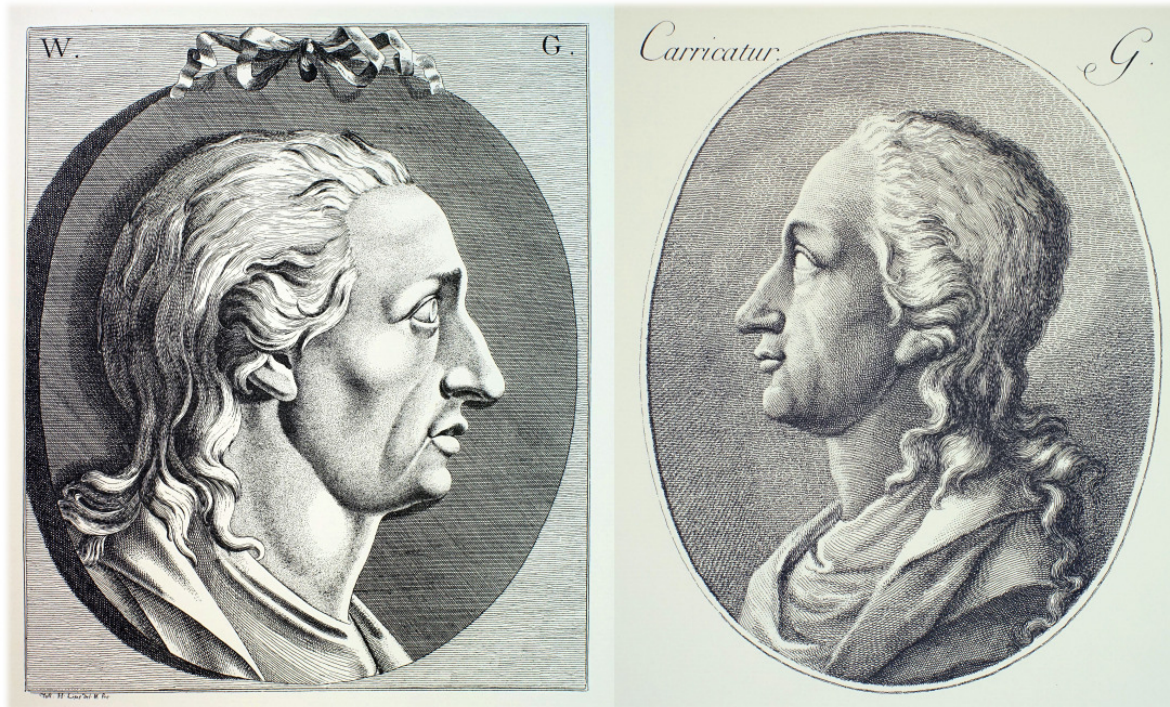
Er könne von sich sagen, daß er die 'Photographie der Seele' entdeckt habe, so wie Niepce und Daguerre die Photographie des Gesichts (*visage*), schrieb 1875 Jean-Hippolyte Michon (1806–1881) in seinem vielfach aufgelegten *Système de Graphologie*, das rasch zum Gründungswerk dieser neuen Humanwissenschaft avancierte. Der berühmte Lavater hätte bereits zu Seelenregungen in Körperorganen und speziell zu Handbewegungen Bemerkenswertes beigesteuert, sei jedoch nicht über vage Vermutungen hinausgekommen.⁸⁰ Allein ihm – Michon – sei es gelungen, die Seele in ihren unbewußten Manifestationen zu 'lesen' (*lire*), während die beiden (Photo-)Genies zwar erfaßt hätten, daß die Seele gewisse Gesichtszüge verursache, doch ohne das Enigma aufzulösen und die Hieroglyphen zu entschlüsseln. Champollion habe das Schrift-Alphabet der Ägypter entziffert. Er (Michon) habe die Zeichen entdeckt, durch welche die Seele sich in ihren feinsten Nuancen verrate.

Mit systematischer Abhandlung persönlicher Handschriften gab Michon das Schema vor, nach dem in der Folgezeit neue enger-fokussierte Publikationen angelegt wurden. Er selbst hat mit seiner dosierten Lavater-Reverenz in direktem Zitat noch einen Zusammenhang festgehalten, der besonderer Erwähnung wert ist. Im 3. Band seiner *Fragmente* hatte Lavater zum Charakter der Handschriften notiert, "*daß unter allen Bewegungen des menschlichen Körpers keine so mannichfaltig sey, als die der Hand und der Finger*", und unter Letzteren "*keine so mannichfaltig als die, welche das Schreiben verursacht*." Ferner sei offenbar, "*daß jedes Gemälde, jede Figur im Gemälde [...] jeder Zug den Charakter seines Meisters hat. [...] Laßt hundert Mahler, laßt alle Schüler ein und desselben Meisters dasselbe Bild nachzeichnen, und alle Copieen dem Original auffallend ähnlich seyn — Jede Copie wird dennoch sicherlich einen eigentümlichen Charakter, den Charakter ihres Verfassers, wenigstens eine Tinktur davon haben.*"⁸¹

Dieser Gleichsetzung von Zeichen- und Schreib-Manier beim Bilderkopieren hat Michon dann seine lichtbildliche Wendung gegeben: Die glänzende Erfindung der Photographie ermögliche einen Vergleich von größter Treffsicherheit: Es sei nicht der Photographie-Künstler (*l'artiste photographe*), der die Portraitierten male. Bei der Aufnahme seien Sie es selbst. "*Cette image de vous, dont la lumière est le seul dessinateur, c'est vous qui l'avez fournie [...]*." Ebenso sei es bei jener anderen 'Photographie des Ich', die Sie anfertigen, wenn Sie ihre Seele durch die Feder sprechen lassen.⁸² — Also reinsten Seelenausfluß ohne Einmischung externer Figuretionen? Die jüngere Graphologie ist folgerichtig auf Gestaltüberschüsse des Handschriftlichen aufmerksam geworden.⁸³ Was aber wäre von den Eigenarten der Lavaterschen Kopisten und ihren '*sujets*' in Michons Lesart zu halten, wenn man an deren Stelle Bilderschriften, Hieroglyphen &c setzen würde?

Lavater hat an nachfolgender Stelle seines 3. *Fragmente*-Bandes den 'Kopisten-Tinkturen' noch schärferen Beigeschmack verliehen. "*Um sich von der Wahrheit und Bedeutsamkeit aller menschlichen Gesichtszüge demonstrationsmäßig zu überzeugen, darf man nur ein und dasselbe Gesicht oft nacheinander Copie von Copie copieren – alle Copien neben einander legen und mit dem Originale vergleichen*", so Lavater. Zu diesem Zweck waren zwei ganzseitige, fast lebensgroß wirkende Profilportraits des jungen Goethe beigefügt.⁸⁴ Das Ausgangsbild zeigte 'wie nach steinernem Original gearbeitet' die Züge eines großem Mannes, welcher die Vollmacht auf die Menschheit zu wirken im Gesicht trage⁸⁵, und anderes Erbauliche & Despektierliche mehr. Die anschließende, als *Caricatur* eingestufte 'vierte Kopie von Kopie' lieferte dann laut Lavater den Beweis, wie die Abweichungen – einmal angefangen – immer fürchtbarer würden, jedoch auch bezeugten, daß gewisse Gesichter noch in der erbärmlichsten Kopie etwas behielten, was sie von gemeinen Gesichtern unterschiede.⁸⁶

Im hier verfolgten Zusammenhang ist nicht so sehr die ansehnliche 'Überlebensfähigkeit' des Originals und damit die Ähnlichkeit des Abgebildeten von Belang, sondern die von Lavater konstatierte Umwandlung zur Karikatur. Sie sollte seiner Meinung nach auch bei abfälliger Klassifikation noch befähigt sein, das Distinguierende des Ausgangsbildes und somit des Portraitierten zu bewahren. Hätte demnach diese Essenz des prägnanten Gesichts nicht auch ohne Kopisten-Vorlauf erreicht werden können? — Waren am Ende jene 'inneren Bilder' am Werk, von denen Ernst Kris gesprochen hat:⁸⁷



7 — Lavater: *Physiognomische Fragmente*
Bd. 3, S. 218/219: Goethe/Carricatur

Entfernte Ähnlichkeit mit Goethe? Federzeichnung Clausberg 1961

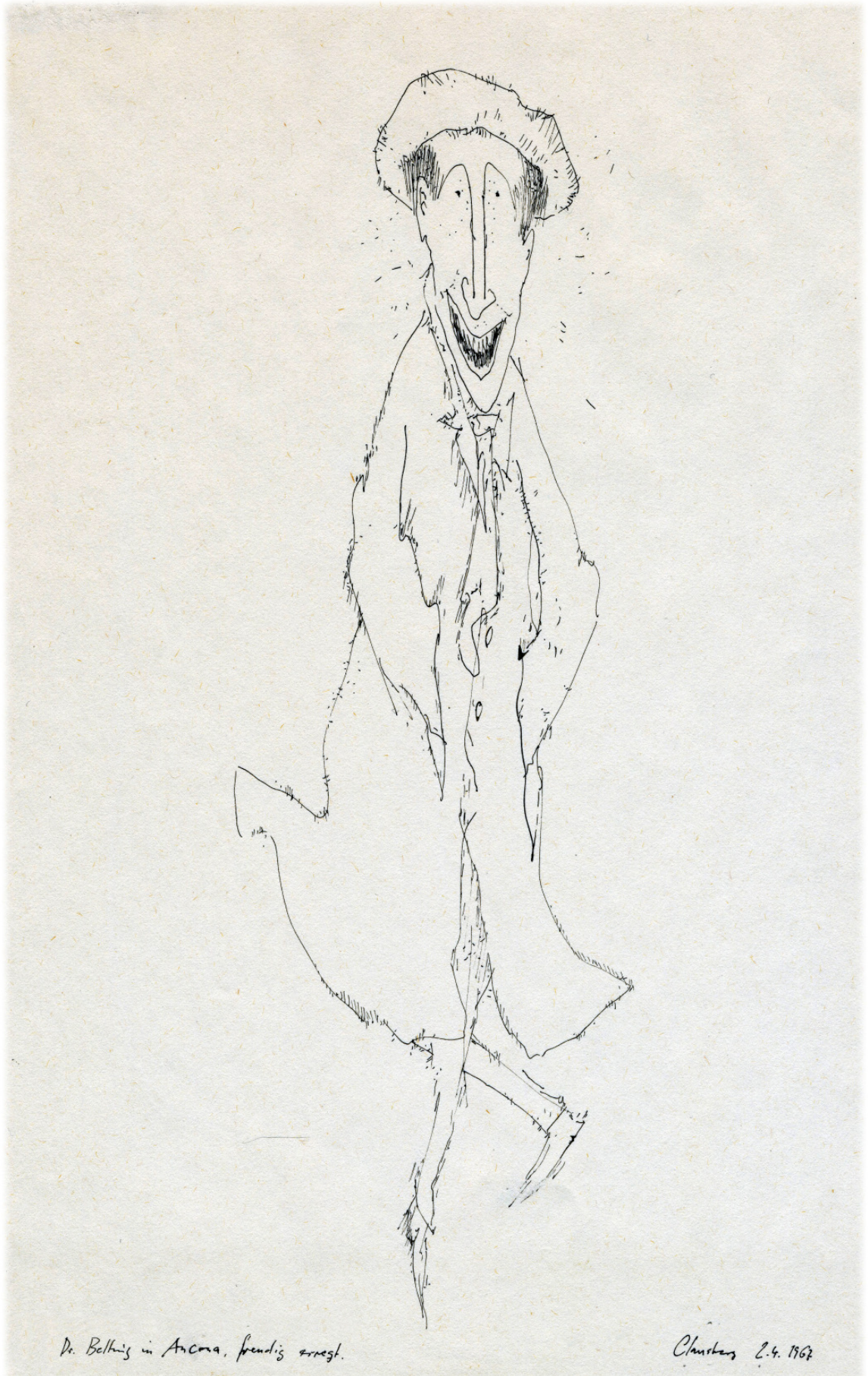


Goethe-Portraits gehörten für mich in den 1950/60er Jahren zu den leise ironisierten Nachkriegs-Ikonen einer besseren deutschen Vergangenheit. So konnte es wohl geschehen, daß bei meinen gelegentlichen Kritzeleien auch ein Gesichtsgebilde herausgekommen ist, in dem ich nachträglich Anflüge von Ähnlichkeit mit Goethe zu erkennen meinte. Was war die besondere 'persönliche Tinktur' meiner Skizze? Individuell-karikierende Absichten hatte ich nicht von vornherein gehabt, doch ich war sicher empfänglich für die dann entstandene Goethe-Anmutung in grotesker Übertreibung. — Haben sich schon bei der raschen Ausführung der Federzeichnung 'ohne mein Wissen' Bild-Erinnerungen eingemischt?

Die Belting-Portraits sind dagegen in vollster Absicht entstanden, und wie schon gesagt, in Abwesenheit des Portraitierten, also ebenfalls *aus dem Kopf*. Doch ich kann nicht sagen, daß mir ein scharf-gestelltes *inneres* Antlitz im Profil oder *en face* direkt vorschwebte, wie es von Georg Hermann Meyer als antrainiert beschrieben worden ist. Wie er würde ich die interne Bilderbühne als

dunkel-durchscheinenden Vorhang charakterisieren, der im Grundzustand (*default mode*?) nur leise brodelnde, leicht körnige Texturen zeigt. Fortdauernd angeregte Tätigkeiten wie beim stundenlangen Mikroskopieren während der Schulzeit oder auch später bei anderen intensiven Augenbeschäftigungen konnten bei mir allerdings 'eigenwillige' Nachbilder hervorrufen. Und beim Auftauchen aus wachtraumartigen Zuständen habe ich mehrfach beobachtet, daß farbig scharf-detaillierte Bildreste im Fokusbereich wie Fettstücke in einer erhitzten Pfanne zerschmolzen und durch die Tageswahrnehmung ersetzt wurden.

Beim schnellzügigen Zeichnen sind bei mir zunächst leere Papierbogen offenbar ausschnitthaft an die Stelle des inneren Sehfeldes getreten, könnte man sagen. Haben sich also Versuche, bestimmte Personen zu vergegenwärtigen und umrißartig festzuhalten, im ersichtlichen Außenbereich des *extended mind*⁸⁸ abgespielt? Der eigentliche Ablauf der meist rasch ausgeführten Haupt-Federzüge läßt sich wie von Sully beschrieben charakterisieren; samt auflackernd changierenden Vorgestalt-Emotionen: Verdruß, wenn nichts Stimmiges sich einstellte; anwachsendes Erfolgsgefühl, wenn die erinnerte oder erwünschte Gestalt sich zu zeigen begann. So oder so: Schreibschriftartige Züge bildeten die linearen Ausgangselemente. Stirn-Nase-Mund für Profile, Punkt-Punkt-Komma-Strich fürs *en-face*. — *Gesichtsschreibung* scheint mir deshalb eine durchaus angemessene Bezeichnung zu sein.



Dr. Bellus in Ancona, freudig erregt.

Clausberg 2.4.1967



8 — Belting in Ancona, freudig erregt, 2.4.1967 — Ergänzte Kopf-Kopie 21.4.1967

Der umstrittene Ausdruckstheoretiker und Graphologe Ludwig Klages (1872–1956) hat in den 1930er Jahren den Begriff des *Bewegungserfolges* geprägt, um die Ausbildung persönlicher Handschriften zu charakterisieren.⁸⁹ Er meinte damit die reflexartig-vorbewußte, allmähliche Ausgestaltung des Schriftbildes, die bald nach dem Schreibenlernen einsetzt und dann einem typisch-individuellen Leitbild zustrebt. Dieses Arbeiten an der persönlichen Handschrift kommt ohne die Fähigkeit zum äußerst schnellen Nachsteuern der Bewegungszüge unter visueller Kontrolle nicht aus. — Gleiches gilt auch für die Bilderschriften des spontanen Karrierens, das kann ich aus eigener Erfahrung bestätigen.

Derridas Blindheit

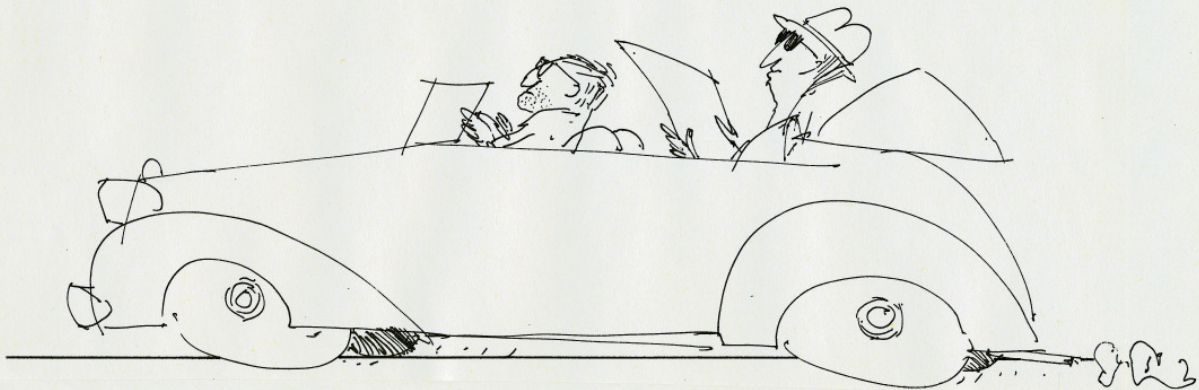
1990 beschwor Jacques Derrida (1930–2004) anlässlich einer großen Thementausstellung im Louvre die 'Blindheit der Zeichner'. In seltsamer Abstinenz oder sogar Auflehnung gegen alle möglichen sinnesphysiologisch-neurowissenschaftlichen Einsichten hat er unter dem Titel *Mémoires d'aveugle*⁹⁰ seine provokante Grundthese dargelegt: "Die Zeichnung, wenn nicht gar der Zeichner oder die Zeichnerin, ist blind. Der Vorgang des Zeichnens hätte demnach als solcher und im Moment seines Stattfindens [dans son moment propre] etwas mit der Blindheit zu tun." Der Blinde könne allerdings ein Seher sein, mitunter sei er zum Visionär bestimmt. Und darum: "Die Zeichnung eines Blinden ist die Zeichnung eines Blinden. Doppelter Genitiv." Hierbei handle es sich nicht um Tautologie, sondern um schicksalhafte Notwendigkeit des Selbstportraits. Jedesmal, wenn ein Zeichner sich vom Blinden faszinieren lasse, jedesmal, wenn er den Blinden zum Thema seiner Zeichnung mache, projiziere, träume oder halluziniere er die Figur eines Zeichners. Er beginne das Zeichenvermögen darzustellen, das heißt, er repräsentiere den Akt des Zeichnens selbst, er erfinde die Zeichnung. Als Untertitel für all diese Blindenszenen biete sich daher an: Ursprung der Zeichnung; oder, wenn man es vorziehe: das Denken der Zeichnung. Sein Vermögen entwickle sich stets am Rande der Blindheit. Die Blindheit scheine in ihm auf, breche in ihm durch, sie gewinne darin an Vermögen: Winkel eines bedrohten oder versprochenen Augenlichts, eines verlorenen oder zurückgegebenen, eines gegebenen Augenlichts. Es gebe in dieser Gabe eine Art 'Ent-zug' [*re-trait*], zugleich das Dazwischenstellen eines Spiegels, die unmögliche Wiederaneignung oder Trauer, das Dazwischentreten eines paradoxen Narziß; kurz, es gebe darin einen spekulären *Rückzug in sich selbst* [*repli*] — und einen supplementären Zug. Am besten, man gebe dieser Hypothese eines *retrait*, der nichts anderes sei als ein endloses und unabsehbares Selbstgedenken, einen italienischen Namen: *autoritratto* der Zeichnung. — So weit die hier leicht geraffte Passage aus dem Katalogtext.⁹¹

Derrida zufolge würden alle zeichnerischen Unternehmungen im Grunde auf dasselbe Produktionsverfahren zurückgehen: Ob nun in Portraitsitzungen minutiös abkonterfeit oder nur vorgestellt, Gesichter oder vollständige Figuren sollen im Moment des Entstehens blindlings auf Papier oder Leinwand gefunden, 'ertastet' und zugleich in Züge der Selbstwiedergabe umgewandelt werden. Das scheint zunächst durchaus folgerichtig gedacht. Aber angesichts der hier im knappen Überblick zusammengestellten, bildlich & buchstäblich so vielschichtigen empirisch-kulturhistorischen Befunde mehren sich die Zweifel an solch exklusiven Selbstfindungs-Augenblicken. Es wäre doch mindestens ebenso plausibel, anstelle von deduktiv-herablassender Verordnung selbstbezoglicher Zeichenakte mögliche Vielfältigkeit der produktiven Anschauung vorauszusetzen. Für die Sinnesphysiologie hat Fechner solche statistischen Erhebungen beispielhaft begonnen; in der Kunstwissenschaft stehen solche Unternehmen – so weit ich sehe – noch aus, obwohl Umfang und Reichtum des 'Materials' einzigartig sein dürfte.

Neben den Observierungsergebnissen individualisierender Portraitkunst, die sich in nahezu unermesslicher Fülle finden, würden insbesondere in Abwesenheit Dargestellte Aufmerksamkeit verdienen. Das betrifft Einzelbildnisse, aber auch dank ihrer Gesichtszüge verfolgbare Charaktere in Bildergeschichten & Politikarikaturen. Solche regelmäßig wiederholten Individual-Visagen setzen die verlässliche Reproduktion wiedererkennbarer Merkmale voraus. Sie entspringt einem besonderen Scharfblick für biometrische Besonderheiten und unterstützt so deren hervorhebende Reproduktion aus dem Gedächtnis. Karikaturisten haben in dieser Hinsicht erstaunliche Wiedergabe-Akzentuierungen hervorgebracht; andererseits sind Presse- & Gerichts-Zeichner zu nennen, die ständig wechselndes Personal unter erschwerten Bedingungen erfassen müssen.

Schließlich könnte auch mein eigener, hier dokumentierter Fall dazu beitragen, Merkmale der Gesichterwahrnehmung, -Erinnerung & -Wiedergabe unter besonderen Entstehungsumständen zu sichten. Um mit einem teilweise geschichtsbelasteten Konzept⁹² die Zusammenfassung zu beginnen: Ich bin vermutlich kein lupenreiner *Eidetiker*, dem jederzeit komplette innere Bilder (*Gedächtnisphotographien*) zur Verfügung stehen oder standen. Aber ich kenne – wie schon erwähnt – heftiger angeregte Zustände des Sehens, die sich wohl auch auf Personenwahrnehmungen auswirkten. Daß zu Beginn meines Kunstgeschichtsstudiums eine stärkere visuelle Beziehung zum Veranstaltungsleiter Belting auch physiognomische Zeichnungsreflexe hervorrief, war eine direkte Folge meiner schulischen Anläufe, die wie gesagt ein Portraitieren *aus dem Kopf* erforderlich machten. Bei diesen 'Vorübungen' war mir sehr schnell bewußt geworden, daß die gelungensten Abbilder Unikate waren, die aus lebhaft-pathognomischen Szenen-Eindrücken oder -Vorstellungen entsprangen. Zu peniblen *tête-à-tête*-Portrait-Sitzungen habe ich mich nach meinen ersten zehnjährigen Anläufen nie mehr hingezogen gefühlt.

Am Ende sollten noch einige Bemerkungen zum 'Darstellungsinhalt' der Belting-Karikaturen nicht fehlen: Im zweiten Ganzkörper-Blatt mit der Kopf-Kopie der so treffenden ersten Profil-Ansicht habe ich wohl etwas vorweggenommen, was später meine fachlichen Beziehungen zum Hamburger Mentor prägte: eine wachsende Distanz, die in den Auseinandersetzungen zwischen *Ulmer Verein* und Kunsthistoriker-Verband ihren allgemeineren Hintergrund hatte. In dieser Zeichnungs-Collage, mit der ich dem transplantierten Belting-Kopf auf mittelalterliche Beine half und ihn zum blutrünstigen Scharfrichter sich auswachsen ließ, ist mein späteres in-Ungnade-Fallen bereits in Aussicht gestellt. Aber im Frühjahr 1967 war für mich – und Belting – die kunsthistorische Welt noch in Ordnung. Ich hatte bei der vor-Ort-Dokumentation seiner *Benevent-Studien*⁹³ geholfen. Deren erfolgreicher Abschluß trieb Belting in Ancona zu einem Ausbruch heiterster Erleichterung, den ich so lebhaft erinnerte, daß ich ihn später spontan *aus dem Kopf* gezeichnet habe. — Noch eine weitere gemeinsame PKW-Reise ins byzantinische Mazedonien des Königs Milutin und bis hin zum Berg Athos schloß sich an. Aber im Unterschied zu meiner hierarchischen Darstellung des *Expeditionsfahrzeugs auf der Autostrada del Sole* haben wir nebeneinander gegessen und uns beim Chauffieren abgelöst.



Dr. Beltings Süd-Italien-Expedition vom Frühjahr 1967
 Schaubild: Das Expeditionsfahrzeug auf der Autostrada del Sole

3.4.67 Clausberg

9 — Dr. Beltings Süd-Italien-Expedition im Frühjahr 1967
 Schaubild: Das Expeditionsfahrzeug auf der Autostrada del Sole, 3.4.1967

Anmerkungen

- 1 LUCA DEL BALDO: *The Visionary Academy of Ocular Mentality. Atlas of the Iconic Turn*, De Gruyter 2020, p. 52.
- 2 JAMES SULLY, *Studies of Childhood*, 1895; zitiert nach der deutschen Übersetzung von JOSEPH STIMPFEL, 3. Auflage 1909, S. 7.
- 3 GEORGE JOHN ROMANES, *Mental Evolution in Man*, London 1888.
- 4 JAMES MARK BALDWIN, *Mental development in the child and the race: Methods and processes*, New York 1894.
- 5 KARL CLAUSBERG: *Psychogenese & Historismus. Verworfene Leitbilder und übergangene Kontroversen*. in: OLAF BREIDBACH (Hrsg.), *Natur der Ästhetik - Ästhetik der Natur*. WienNewYork 1997, S. 139-166.
- 6 WILLIAM PREYER, *Die Seele des Kindes. Beobachtungen über die geistige Entwicklung des Menschen in den ersten Lebensjahren*, Leipzig 1882, 2. Auflage 1884.
- 7 CORRADO RICCI, *L'arte dei Bambini*, Bologna 1887. - B. PEREZ: *L'art et la poésie chez l'enfant*, Paris 1888. - J. PASSY: *Note sur les dessins d'enfants*; in: *Revue philosophique*, 1891. - ELMER BARNES: *A Study of Children's Drawings*; in: *Pedagogical Seminary*, Dez. 1893. - T. LUKENS: *A Study of Children's Drawings in the early Years*; in: *Pedagogical Seminary*, Oct. 1896. - E.E. BROWN: *Notes on Children's Drawings*, Berkeley 1897. - C. GÖTZE: *Das Kind als Künstler*, Hamburg 1898.
- 8 GEORG KERSCHENSTEINER: *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung. Neue Ergebnisse auf Grund neuer Untersuchungen*, München 1905.
- 9 SIEGFRIED LEVINSTEIN: *Das Zeichnen der Kinder bis zum 14. Lebensjahr*, Dissertation Leipzig 1904.
- 10 LEVINSTEIN 1904, S. 68f, spez. S. 72 und Tab. 64, Fig. 147a-b.
- 11 W.V. HARTEL / FRANZ WICKHOFF: *Die Wiener Genesis* (Beilage zum 15. u. 16. Bd. des Jahrbuchs d. Kunsthist. Sammlungen d. allh. Kaiserhauses), Wien 1895.
- 12 KARL CLAUSBERG: *Die Wiener Genesis, Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte*, Frankfurt/Main 1984.
- 13 Die szenischen Verknüpfungen wechseln in den verschiedenen Auflagen.
- 14 LEVINSTEIN Kap. I, S. 4.
- 15 KARL LAMPRECHT, *Les dessins d'enfants comme source historique*; in: *Bull. de l'Académie royale de Belgique (classe de lettres &c)* 9/10, 1906, S. 461ff. Zitiert nach HELGA ENG: *The Psychology of Children's Drawings*, 1931 (deutsch) /1970, S. 192.
- 16 C. KIK: *Die übernormale Zeichenbegabung bei Kindern*; in: *Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung*, hg. von WILLIAM STERN und OTTO LIPMANN, Bd. 2.1908-1909, S. 92-149. —
- 17 CARL GUSTAV CARUS: *Vorlesungen über Psychologie* 1829/30, I. Vorlesung.
- 18 FELIX ROSEN: *Darstellende Kunst im Kindesalter der Völker*; in: *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, Bd. I, Leipzig 1913, S. 93ff.
- 19 DAGOBERT FREY, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929, S. 57.
- 20 MAX VERWORN: *Kinderkunst und Urgeschichte*; in: *Korrespondenz der deutschen anthropologischen Gesellschaft*, 1907. - ders.: *Zur Psychologie der primitiven Kunst. Ein Vortrag*; in: *Naturwiss. Wochenschrift* N.F.VI, 1907. - ders.: *Die Anfänge der Kunst. Ein Vortrag*, Jena 1909. - ders.: *Ideoplastische Kunst. Ein Vortrag*, Jena 1910, - ders.: *Die Entwicklung des menschlichen Geistes. Ein Vortrag*, Jena 1910.
- 21 VERWORN, *Ideoplastische Kunst*, 1910, S. 4.
- 22 Ebenda, Anm. 5, S. 69.
- 23 Ebenda, S. 45.
- 24 KARL BÜHLER: *Die geistige Entwicklung des Kindes*, Jena 1918, S. 181ff.
- 25 JAMES SULLY: *Studies of Childhood*, London 1896
- 26 BÜHLER *Entwicklung* 1918, S. 130; SULLY *Childhood* 1896, p. 386-387: "In drawing a human face we set out with a visual image of the whole, which is incomplete in respect of details, but represents roughly size and general form or outline. This image is projected indistinctly and unsteadily, on the sheet of paper before us, and this projected image controls the whole operation. But as we advance we pay more and more attention to the visual presentation supplied by the portion of the drawing already produced, and only realize with any distinctness that part of the projected visual image which is just in advance of the pencil."
- 27 ERNST KRIS: *Ein geisteskranker Bildhauer*; in: *Imago* 19, 1932, S. 384-411. — Ders.: *A Psychotic Sculptor of the Eighteenth Century*; in: KRIS: *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952.
- 28 FRIEDRICH NICOLAI: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781*, Sechster Band, Berlin und Stettin 1785, S. 401-420.
- 29 CHRISTOPH FRIEDRICH NICOLAI: *Beispiel einer Erscheinung mehrerer Phantasmen; nebst einigen erläuternden Anmerkungen*. Vorgelesen in der K. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, d. 28. Hornung 1799: Erstdruck in: *Neue Berlinische Monatsschrift*, Mai 1799, S.322-360; leicht veränderter Nachdruck mit einer Nachschrift in: *Philosophische Abhandlungen*, Berlin und Stettin 1808, Bd. I, S. 53-96.
- 30 NICOLAI *Phantasmen* 1799, S. 327 bzw. S. 59; auch im Folgenden zitiert nach der Erstausgabe.
- 31 NICOLAI *Phantasmen* 1799, S. 333f. bzw. S. 61f.
- 32 Ebenda.
- 33 Ebenda, S. 339f. bzw. S. 69-70.
- 34 Ebenda, S. 350-51 bzw. S. 83-84.
- 35 JOHN FERRIAR: *An Essay towards a Theory of Apparitions*, London 1813, zu Nicolai: pp. 41-55. — SAMUEL HIBBERT: *Sketches of the Philosophy of Apparitions; an Attempt to trace such Illusions to their physical Causes*, Edinburgh and London 1824.
- 36 JOHANNES MÜLLER: *Ueber die Phantastischen Gesichtserrscheinungen*, Koblenz 1826.
- 37 JOHANN PURKINJE: *Beiträge zur Kenntniss des Sehens in subjectiver Hinsicht*, Prag 1823— *Neue Beiträge zur Kenntniss des Sehens in subjectiver Hinsicht*, Berlin 1825.
- 38 GUSTAV THEODOR FECHNER: *Elemente der Psychophysik*, 2 Bde, Leipzig 1860.
- 39 FECHNER *Psychophysik*, Bd 2, S. 467, zitiert nach der 3. unveränderten Auflage Leipzig 1907.
- 40 FECHNER *Psychophysik*, Bd 2, S. 477-478.
- 41 GEORG HERMANN MEYER: *Untersuchungen über die Physiologie der Nervenfasern*, Tübingen 1843, S. 235-236. Das Fechnerzitat findet sich auf Seite 239-240.
- 42 FRANCIS GALTON: *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London 1883. — Siehe auch: KARL PEARSON: *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Cambridge University Press, London, Vol. 2, chapter XI, *Psychological Investigations*. [Facsimile by <http://galton.org>]
- 43 FRANCIS GALTON: *Visualized Numerals*; in: *Nature*, Jan. 15 and March 25 1880, and *Journal of Anthropological Institute* 1880. — dto.: *Mental Imagery*; in: *Fortnightly Review* 1880, and *Mind* 1880. — Siehe auch PEARSON 1924.
- 44 GALTON: *Inquiries* 1883, Appendix E, *Questions on Visualizing and other Allied Faculties*.
- 45 GALTON: *Inquiries* [1883] 1907, p. 66.
- 46 Ebenda p. 79.
- 47 Ebenda p. 66.
- 48 Ebenda p. 72.
- 49 HORACE LECOQ DE BOISBAUDRAN: *Education de la Mémoire Pittoresque*, Paris 1848. — GALTON: *Inquiries* [1883] 1907, p. 73-74.
- 50 GALTON: *Inquiries* [1883] 1907, p. 117-118. "Fig. 72. I
- 51 Ebenda, p. 177.

- ⁵² HERMANN WILBRAND: *Die Seelenblindheit als Herderscheinung und ihre Beziehungen zur homonymen Hemianopsie, zur Alexie und Agraphie*, Wiesbaden 1887.
- ⁵³ HERMANN MUNK: *Ueber Funktionen der Grosshirnrinde*, Berlin 1881. — WILBRAND 1887, Einleitung.
- ⁵⁴ JEAN-MARTIN CHARCOT: *Un cas de suppression brusque et isolé de la vision mentale des signes et des objets (formes et couleurs)*; in: *Le Progrès Medical* 21 juillet 1883. — WILBRAND *Seelenblindheit* 1887, S. 43ff.
- ⁵⁵ WILBRAND *Seelenblindheit* 1887, S. 51.
- ⁵⁶ Ebenda S. 83ff.
- ⁵⁷ VIKTOR URBANTSCHITSCH: *Über subjektive optische Anschauungsbilder*, Leipzig und Wien 1907.
- ⁵⁸ VIKTOR URBANTSCHITSCH: *Über den Einfluß einer Sinneserregung auf die übrigen Sinnesempfindungen*; in: *Pflügers Archiv* Nr. 42, 1888, S. 154–182.
- ⁵⁹ URBANTSCHITSCH *Anschauungsbilder* 1907, S. 152ff. Untersuchungsergebnis.
- ⁶⁰ URBANTSCHITSCH *Anschauungsbilder* 1907, S. 68–69. Eine zusätzliche Beschreibung des Mädchen/Huhn-Bildes findet sich im Anhang zu den Beobachtungen S. 199.
- ⁶¹ SIGMUND EXNER: *Entwurf zu einer physiologischen Erklärung der psychischen Erscheinungen*, Leipzig und Wien 1894.
- ⁶² URBANTSCHITSCH *Anschauungsbilder* 1907, S. VI, Vorwort.
- ⁶³ SIGMUND EXNER: *Entwurf zu einer physiologischen Erklärung der psychischen Erscheinungen*, Leipzig und Wien 1894, S. 69ff, Zitat S. 236.
- ⁶⁴ KARL CLAUSBERG: *Aktualgenese & barocke Bewegtheit – Vor-Gestalten der Neuro-Ästhetik*; in: *KUNSTGESCHICHTE. Open Peer Reviewed Journal*, 2011.
- ⁶⁵ Helmholtz hatte 1850 erstmals die Geschwindigkeit der Nervenreize gemessen: HERMANN VON HELMHOLTZ: *Ueber die Methoden, kleinste Zeittheile zu messen, und ihre Anwendung für physiologische Zwecke*; in: *Königsberger naturwissenschaftliche Unterhaltungen*, 2. Band, 2. Heft, Königsberg: Bornträger 1851, S. 169–189, S. 175 f. Abgedruckt in: *Wissenschaftliche Abhandlungen*, Bd 2, Leipzig 1883, S. 862–880. — HELMHOLTZ: *Ueber die Zeit, welche nöthig ist, damit ein Gesichtseindruck zum Bewusstsein kommt*; in: *Monatsberichte der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* 1871, S. 333–337.
- ⁶⁶ FRIEDRICH SANDER in: *Psychologie in Selbstdarstellungen*, hrsg. von LUDWIG J. PONGRATZ, WERNER TRAXEL, ERNST G. WEHNER, Bern 1972, S. 309–333, spez. 312ff.
- ⁶⁷ FRIEDRICH SANDER: *Räumliche Rhythmik*; in: *Neue Psychologische Studien*, Band 1, S. 123–158, speziell S. 127 Anm. 1.
- ⁶⁸ FRIEDRICH SANDER: *Über Gestaltqualitäten*, in: *Bericht über den 8. Internationalen Kongress für Psychologie in Groningen* 1926, Groningen 1927; repr. in: FRIEDRICH SANDER & HANS VOLKELT, *Ganzheitspsychologie / Grundlagen * Ergebnisse * Anwendungen / Gesammelte Abhandlungen*, München 1962, S. 70–71. — Derselbe: *Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie*, aus: *Bericht über den 10. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Bonn 1927*, Jena 1928; repr. in: SANDER/VOLKELT 1962S. 73–112, spez. S. 101.
- ⁶⁹ SANDER & VOLKELT 1962, S. 101–102.
- ⁷⁰ FRIEDRICH SANDER: *Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie*, aus: *Bericht über den 10. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Bonn 1927*, Jena 1928; repr. in: SANDER/VOLKELT 1962 S. 73–112, spez. S. 101. — Derselbe: *Über Gestaltqualitäten*, in: *Bericht über den 8. Internationalen Kongress für Psychologie in Groningen* 1926, Groningen 1927; repr. in: SANDER & VOLKELT, *Ganzheitspsychologie*, München 1962, S. 70–71.
- ⁷¹ SANDER: *Selbstdarstellung* 1972, S. 330.
- ⁷² FRIEDRICH SANDER, *Gestaltpsychologie und Kunsttheorie*, in: *Neue Psychologische Studien*, vol. IV, 1932; wiederabgedruckt in: SANDER & VOLKELT 1962, S. 383–404; Sander bezog sich ausschließlich auf HEINRICH WÖLFFLINS *Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888).
- ⁷³ SANDER & VOLKELT 1962, S. 396.
- ⁷⁴ LEW S. WYGOTSKI: *Psychologie der Kunst* [1925], Dresden 1976, S. 42.
- ⁷⁵ WYGOTSKI *Kunst* 1976, S. 79.
- ⁷⁶ FRIEDRICH SANDER: *Structure, Totality of Experience and 'Gestalt'*; in: C. MURCHINSON (Ed.): *The Psychologies of 1930*, Worchester MA, Clark Univ. Press 1930. — Deutsche Version: *Funktionale Struktur, Erlebnisganzheit und Gestalt*; in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 85, 1932, S. 237–260.
- ⁷⁷ FRANZ RIFFERT: *Whitehead's Theory of Perception and the Concept of Microgenesis*; in: *Conrescence: The Australasian Journal for Process Thought*, Vol. 5, 2004 [web-version]
- ⁷⁸ ALBERT WELLEK, *Gestalt- und Ganzheitspsychologie*, in: *ders.: Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie / Zwölf Abhandlungen zur Psychologie und philosophischen Anthropologie*, Bern 1955, 2. Auflage 1969, S. 49–81. — Im kunsthistorischen Kontext KLAUS CONRAD: *Das Problem der Vorgestaltung*; in: J.A. SCHMOLL GENANNT EISENWERTH Hrsg., *Das Unvollendete als künstlerische Form*, Bern/München 1959.
- ⁷⁹ HALUK ÖGMEN, BRUNO G. BREITMEYER: *The First Half Second. The microgenesis and temporal dynamics of Unconscious and conscious visual processes*. MIT 2006
- ⁸⁰ JEAN-HIPPOLYTE MICHON: *Système de Graphologie*, Baignes 1893, p. 48
- ⁸¹ LAVATER: *Fragmente* III 1777, IV. Abschnitt, IV. Fragment, S. 111.
- ⁸² MICHON *Graphologie* 1893, p.49.
- ⁸³ LUDWIG KLAGES: *Das persönliche Leitbild* [1908]; in: *Zur Ausdruckslehre und Charakterkunde. Gesammelte Abhandlungen*, Heidelberg 1926, S. 158–197, spez. S. 179ff.
- ⁸⁴ JOHANN CASPAR LAVATER: *Physiognomischen Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, 3. Band 1777, IX. Abschnitt VI. Fragment, S. 218–219 Göthe.
- ⁸⁵ "steinern nach Stein gearbeitet die Larve eines großem Manes, der das Creditif seiner Vollmacht auf die Menschheit zu wirken auf seinem Gesichte hat"
- ⁸⁶ Goethe war nicht entzückt. "Ich hatte gehofft mich würdest du herauslassen, da ich dich doch so höflich drum gebeten hatte, und du nicht einen leidlichen Zug von mir hast," lautete die Reaktion aus Weimar; "indess da es ein Gericht ist das über manche ehrliche Kerls ergeht mags denn seyn." Weimar d. 10. März 77; siehe: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1777>
- ⁸⁷ ERNST KRIS: *The Principles of Caricature*; in: *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952, p. 198–199.
- ⁸⁸ ANDY CLARK & DAVID CHALMERS: *The extended mind*; in: *Analysis* 58(1) 1998. p. 7–19.
- ⁸⁹ KLAGES, LUDWIG: *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, Leipzig (1936) 1942, S. 252–253.
- ⁹⁰ JACQUES DERRIDA: *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris 1990. Deutsche Ausgabe: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen*, München 1997.
- ⁹¹ DERRIDA: *Mémoires* [1990] 1997, S. 10.
- ⁹² Zu Erich Jaensch: MARIA KRUEDEWIG: *Die Lehren von der visuellen Wahrnehmung und Vorstellung bei Erich Rudolf Jaensch und seinen Schülern*, Meisenheim 1953. — zu Walter Jaensch's wissenschaftlich-medizinischer Tätigkeit: MICHAEL KÖLCH: "Förderungsfähig" – "förderungswürdig"? *Die Beurteilung von Kindern mittels Kapillarmikroskopie im Ambulatorium für Konstitutionsmedizin an der [Berliner] Charité*; in: THOMAS BEDDIES, KRISTINA HÜBENER (Hg.): *Kinder in der NS-Psychiatrie*, Berlin-Brandenburg 2004, S. 71–86.
- ⁹³ HANS BELTING: *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968.