

Die richtige Ausbildung der Sinne. Zur Kunstlehre Konrad Langes

»In den alten Stadtteilen Tübingens liegt der Mist vor den Türen, schmutzige Ackergerätschaften stehen in wirrem Durcheinander auf der Straße, Kinder und Tiere krabbeln dazwischen herum, aus den Fenstern der verfallenen Häuser hängt schmutzige Wäsche, das Wasser der Ammer verbreitet zweifelhafte Gerüche. In jedem Semester führe ich meine Zuhörer durch diese Gassen, um ihnen zu zeigen, was eine malerische Natur ist. Künstler, die mich besuchen, haben darüber noch immer ihr unverhohlenes Entzücken ausgesprochen«¹.

Mit dieser Schilderung des Tübinger Ordinarius für Kunstgeschichte, entnommen seiner umfangreichen Schrift über *Das Wesen der Kunst*, ist Gegenstand und These des Autors bereits umrissen: die sinnliche Anschauung als Quelle des ästhetischen Genusses. Der Blick auf die Tübinger Altstadt impliziert aber noch einen weiteren wesentlichen Aspekt von Langes Ästhetik: Nicht als solche ist Natur schön, sondern nur durch die Rückübersetzung in Kunst. Dadurch kann sogar das in Tübingen vorgefundene »Niedrighäßliche ... zum Schönen erhoben werden, dass man es als Bild anschaut«, fern aller praktischen Erwägungen².

Kants und Schillers Rede vom »interesselosen Wohlgefallen« wurde von Lange zu einer Lehre des ästhetischen Genusses transformiert, die sich nicht weniger vornahm als das geistige Leben der Nation reformerisch zu durchwirken. »Es gilt, unserem Volke wieder Dilettanten

zu erziehen«, hatte Lange in seiner Schrift zur künstlerischen Erziehung der deutschen Jugend 1893 verkündet und darin den Aufbau des Zeichenunterrichts an den Schulen und der Kunstgeschichte an den Universitäten mit dem Ziel verknüpft, in Deutschland eine Blüte der Kunst herbeizuführen und Frankreichs Vorherrschaft zu brechen³. Die Würdigung der Tübinger Altstadt erschließt sich gewissermaßen als Gegenbild des hier beklagten »verrotteten Geschmack(s)« der »guten bürgerlichen Kreise«, die »einen krankhaften Sinn für das glatte, weichliche, sentimentale und verzuckerte, eine verderbliche Scheu vor dem kräftigen Schwarzbrot der wahren Kunst« hätten⁴. Lange sah sich als Anwalt der neueren künstlerischen Tendenzen, die den nazarenischen Klassizismus hinter sich gelassen hatten. Dieser Kunst wollte er ein Publikum schaffen, und zwar durch die systematische staatliche Kräftigung des unterdrückten natürlichen »Kunstbedürfnisses«, ausgehend von seiner ersten Betätigung im Kinderspiel. Zur Förderung des Dilettantismus gehörte für Lange z.B. auch die Einführung der Knabenhandarbeit. Für die historische Situation des Faches Kunstgeschichte ist es aufschlußreich, daß die philosophische Fakultät in ihrem Bericht zur Wiederbesetzung der Professur des verstorbenen Karl Köstlin im Mai 1894 gerade diese »verdienstliche Schrift« besonders betont und nicht etwa nur die auf Quellenkritik basieren-

den genuin kunsthistorischen Arbeiten Langes aufführt⁵. Zwar sollte der Nachfolger des Ästhetikers Köstlin »in erster Linie für ... die mittelalterliche und neuere Kunstgeschichte« zuständig sein. Dennoch hielt man es für »sehr erwünscht«, daß der Kandidat »zu Vorlesungen über Ästhetik befähigt und bereit wäre.« Lange zeigte sich diesen Erwartungen gegenüber aufgeschlossen, zumal er »selbst ein tüchtiger Zeichner«, »lebhaften und beweglichen Geistes« und ein »sehr anregender Lehrer« sei. Diese universale Ausrichtung seines Charakters brachte ihm den zweiten Platz auf der Berufsungsliste ein – hinter dem jungen Heinrich Wölfflin, den man als »frei von der Einseitigkeit und Kleinlichkeit so vieler jüngerer Vertreter dieses Faches« einschätzte, und der auch »schon über Ästhetik gelesen« habe. Wölfflin lehnte den Ruf ab, und so begründete Lange in Tübingen die Disziplin der Kunstgeschichte – im Rahmen der philosophischen Fakultät, der sie noch bis 1970 angehörte. Den Erwartungen der Fakultät kam es zweifellos entgegen, daß Lange in seiner Vorlesungspraxis lediglich das Prinzip seines Vorgängers fortsetzte, der bereits historischen Themen gleichen Stellenwert neben der allgemeinen Ästhetik eingeräumt hatte. Zustimmung fand offensichtlich Langes 1893 dargelegtes und nun praktiziertes Konzept, daß die Kunstgeschichte an den kleineren Universitäten »nicht als gelehrtes, sondern als allgemein bildendes

Fach betrieben werden« solle⁶. Zur Begründung hatte Lange auf eine »von sehr hervorragender Seite« ausgehende Kritik an der Ausbildung von Spezialisten, für die es keinen Bedarf gebe, verwiesen; hier sah er seinen Auftrag, die »einseitig historische Auffassung« durch die Lehre von den psychologischen und technischen Grundlagen der Kunst zu ergänzen⁷. Damit war freilich nicht die »alte spekulative Ästhetik« des deutschen Idealismus gemeint⁸. Der erste Kunsthistoriker Tübingens sah seine Aufgabe darin, die Bindung an die Kunstpraxis wiederherzustellen und übertrug der akademischen Kunstgeschichte die Aufgabe, »für die Zukunft der deutschen Kunst« Sorge zu tragen⁹. Diesen gesellschaftlichen Auftrag rechtfertigt der Hinweis auf die Genese des Faches aus dem akademischen Zeichenlehreramt, exemplifiziert in der Person des Göttingers Johann Dominicus Fiorillos. Langes Antrittsrede, die das ästhetische Programm der Erziehungsschrift entfaltet und zur Grundlage seiner Lehr- und Publikationstätigkeit wurde, tilgte gleichsam den Skandal um die akademische Antrittsrede des Hegelianers Friedrich Theodor Vischer¹⁰. Der hatte 1844 einen historischen Standpunkt gegenüber den religiösen Stoffen der Kunst verfochten und damit den Zorn der Tübinger Theologen auf sich gezogen. Lange postulierte nun wie schon Köstlin mit der Konzentration auf empirisch zu verifizierende Gesetze des Schönen wiederum

die von Hegel bestrittene Permanenz der Kunst als gesellschaftlicher und damit implizit kultureller Praxis. Während der Staat bei Hegel wie auch bei Vischer die Instanz ist, in die sich das Christentum mit seinen Parteien auflöst, ist der Staat bei Lange gedacht als die Instanz, die der verderbten Natur des Kunstbedürfnisses wieder aufhilft. Kunst sollte nicht »jenseits des Lustprinzips« im begrifflichen Denken aufgehoben, sondern in der pädagogisch rekonstruierten Lustempfindung festgehalten werden.

Die Abkehr von der spekulativen Ästhetik des Idealismus ist deshalb notwendig verknüpft mit dem Rückgriff auf die empirische Ästhetik des 18. Jahrhunderts, die das Schöne in der Empfindung verankert hatte. Lange geht es dabei vor allem um »das Moment der künstlerischen Illusion, des ästhetischen Scheines«, worin er das »gemeinsame Kennzeichen der »höheren« Künste gegenüber den »niederen« ausmacht¹¹. Seine Intention geht dahin, den künstlerischen Genuß von einem gewöhnlichen abzuheben, der die Ausbildung des wahren Kunsttriebes behindere. Angesprochen sind damit vor allem die Erfindungen des 19. Jahrhunderts, die man allerdings im höchsten Grade mit dem Phänomen der Illusion verbinden würde: Photographie, Diorama, Panorama, Panoptikum und Kinematographie. Dennoch hält Lange den Begriff der Illusion auch für den Schlüssel zur »höheren« Kunst. Dazu entwickelt

er einen Begriff der Illusion, welcher der gewöhnlichen Auffassung entgegengesetzt ist. Nicht Täuschung und Betrug machen demnach den Kern der Illusion aus, sondern ein im Wahrnehmungsprozeß stattfindender Vertauschungsmechanismus. Das Sehen schließt die Vorstellung der materialen Eigenschaften des Gesehenen ein, der optische Eindruck wird in den haptischen, das anorganische Material (Farbe, Marmor etc.) in organisches Leben »übersetzt«. Theodor Lipps' Einfühlungsästhetik ging in diesem Sinne von einem unwillkürlichen Nachahmungstrieb aus, einem inneren Konnex von Sehbild und Muskelbewegung, welcher dafür sorgt, daß z.B. das Kunststück eines Akrobaten lustvoll erlebt und für schön befunden werde.

Lange stellt sich nun aber gegen die Einfühlungsästhetik, da sie keine Unterscheidung des Kunstschönen vom Naturschönen erlaube. Diese Einsicht veranlaßt ihn zur Unterscheidung einer »subjektiven«, prinzipiell Einfühlung zulassenden und einer »objektiven« Illusion, die dem tieferen, vom Ich absehbaren künstlerischen Genuß vorbehalten bleibt. Das Mehr an Genuß knüpft sich an die erforderliche Phantasietätigkeit, die z.B. bei der Betrachtung der Laokoongruppe vonnöten ist, um den Marmor zu »beseelen«, während eine gymnastische Übung als das genommen werden kann, was sie ist, also im Rahmen sinnlicher Erfahrung verbleibt. Letztere ist jedoch notwendiger Aus-

gangspunkt für den höheren künstlerischen Genuß und in dieser Vorstellung gründet die pädagogische Idee Langes, daß eine an der Natur orientierte zeichnerische Ausbildung als Schulung des Anschauungsvermögens die künstlerische Illusionsfähigkeit ausbilden und die Gefahr der »kunsthistorischen Verbildung« vermeiden würde.

Lange versuchte mithin, den ästhetischen Kategorien des schönen Scheins und der Einbildungskraft eine neue Autorität zu verleihen, indem er sie in der Illusionstätigkeit psychologisch begründete und ihre biologische Notwendigkeit postulierte. »Kunst ist jede Tätigkeit des Menschen, durch die er sich und anderen ein von praktischen Interessen losgelöstes, auf einer bewußten Selbsttäuschung beruhendes Vergnügen bereitet und dadurch unbewußt die Lücken des menschlichen Gefühlslebens ausfüllt...«¹².

Schillers Ideal einer in der Kunstanschauung bewahrten Ganzheitlichkeit des Menschen spielt hier hinein; objektive und subjektive Illusion sind dem Gegensatz des Idealischen und Sentimentalischen nachgebildet. Die gesellschaftliche Wirklichkeit sollte durch die Kunst aber nicht etwa revolutioniert, sondern durch die Erzeugung von Surrogatgefühlen nur ergänzt werden. Kunst als »eine Art Erziehung des Menschengeschlechts« zu betrachten, lehnt Lange ab, da das »Tendenziöse« eine Form der »niederer« Kunst sei¹³. War für Schiller und die

idealistische Ästhetik in der Idee das Schöne aufbewahrt, sucht die psychologische Ästhetik das Schöne im Formgesetz des Illusionsprozesses selbst. Lange sieht deshalb in der empirischen Ästhetik von Moses Mendelssohn seinen eigentlichen Wahlverwandten. Gleichwohl verrät die häufige Bezugnahme auf die Laokoongruppe, daß dessen Freund Lessing als Vorbild nicht weniger wichtig ist, so sehr ihn Lange in mancher Hinsicht auch kritisiert. Wenn er, seinen Widerspruch gegen Lipps begründend, die künstlerische Illusion grundsätzlich als »bewußte Selbsttäuschung im Wechsel zweier Vorstellungsreihen« faßt, greift er nämlich die Idee des fruchtbaren Augenblicks aus dem »Laokoon« auf: »Dasjenige ... allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt«, hatte Lessing formuliert¹⁴. Lange richtet nun freilich sein Augenmerk nicht auf die Vorstellungsinhalte, den Mythos. Ihm geht es um die der Imagination eigene Pendelbewegung selbst. Das Oszillieren zwischen »Natur«, d.h. der Vorstellung, daß das im Kunstwerk dargestellte Wirklichkeit sei, und »Kunst«, d.h. der Vorstellung, daß es Schein bzw. Schöpfung einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit sei, wird als Kern des künstlerischen Genusses verstanden. Zum Beispiel vermittelt die Fernsicht auf ein pointillistisches Bild den Eindruck einer Naturszene, während die Nahsicht das Bewußtsein des künstlerischen Stils weckt. Auch das Naturschöne wird aus jener Pendelbewegung

erklärt. Das eingangs zitierte Beispiel der Tübinger Altstadt illustriert die »umgekehrte Illusion«: Wie sonst ein Gemälde in Natur, so wird hier Natur in ein Gemälde umgedeutet. Für die Kunstbetrachtung gilt also, daß die illusionsstörenden Elemente das Indiz für die »bewußte« oder »objektive« im Unterschied zur »wirklichen« Illusion bilden. So modern diese Berücksichtigung der künstlerischen Naturabweichung erscheint, ist doch das Argument klassizistisch und orientiert an Lessings Gedanke, daß die Malerei (die von ihm mit Plastik in eins gesetzt wird) im Gegensatz zur Poesie den sinnlichen Ausdruck zurücknehmen müsse, um nicht der Phantasie die Flügel zu binden. Lange überträgt dieses Gesetz als formalisiertes auf alle Künste und findet insgesamt sieben Illusionsarten, in denen das Vorhandensein der beiden Vorstellungsinhalte nachgewiesen wird. Bemerkenswert ist dabei die Ausweitung des mimetischen Prinzips auf Architektur, Ornament und Musik. Die Architektur als Kunst der »Kraftillusion« bezieht etwa ihre organische Wirkung aus gekurvten, bauchigen, geknickten und zylindrischen Formen, während alle ebenen und geradlinigen Formen illusionsstörend wirken. Bei den bildenden Künsten sorgen Flächigkeit und Rahmen für die Störung der malerischen Raumillusion, das Postament für die Störung der Bewegungsillusion in der Plastik. Die zeitgenössische »breite Malweise« bringt insofern das Wesen

der Malerei zur Geltung als sie »die Fläche als solche betont«¹⁵.

Langes Würdigung des konstruktiven Werts der Künste ist durch Lessings Modell allein freilich nicht zu erklären, sondern verweist auf die zeitgenössische Stilproblematik und ihre Lösungsversuche. Adolf von Hildebrand hatte in seiner Schrift »Das Problem der Form« (1893) auf die Krise reagiert, indem er das »Architektonische« als Ursprüngliches auch der imitativen Künste darstellte. Der Leipziger Professor Johannes Volkelt nannte das Problem beim Namen: Im »Trivialismus« der genauen Naturabschilderung drohe das Individuelle der Kunstäußerung unterzugehen, so sehr auch die Innovation des Realismus zu begrüßen sei¹⁶. Langes Verdammung der »widerwärtigen Kostümenres« entspringt einer ähnlichen Kritik am Historismus, deren naturalistisches Reformkonzept nun durch den Schock der »Überanschaulichkeit« in Rechtfertigungsdruck geriet¹⁷. Das Pendelmodell reiht sich vor allem in jene Theorien ein, die, wie z.B. G. T. Fechners »Vorschule der Ästhetik« (1876), die klassische Norm der Einheit von Kunst und Natur als anthropologische wiedereinzusetzen versuchten, indem sie das Schöne aus den Gesetzmäßigkeiten des Sinnesindrucks zu erklären suchten. Auch Konrad Fiedlers Kant-Interpretation ist für Lange insofern ein Bezugspunkt. Der Konservatismus in seiner Verteidigung der Moderne verrät sich darin, daß die

Illusionsstörung nur dann für künstlerisch bedeutsam gehalten wird, wenn sie den Betrachter auf die Hand des Meisters zurückführt, hinter dem Artefakt also wiederum »Natur«, die künstlerische Persönlichkeit, sichtbar macht. Lange argumentierte damit als Ästhetiker durchaus im Sinne der historischen Schule seines Lehrers Anton Springer, der den Abschied von der hegelianischen Metaphysik und die Hinwendung zur historischen Forschung als die vom Auge gepredigte und von jeder Spekulation uneinholbare »Anerkennung der Individualitäten« kommentiert hatte¹⁸. Die illusionshemmenden, mithin formal-technischen Merkmale der Kunst werden nicht als historisch in der jeweiligen Gattungsgeschichte vermittelte aufgefaßt, sondern als rein persönliche Spuren ihres Autors. Vor allem geht es Lange um die Feststellung, daß die populäre Bildindustrie, und vornehmlich das Kino, nicht über entsprechend »authentische« Illusionsstörungen verfüge, da es sich – z.B. in der noch zu raschen Geschwindigkeit des Stummfilms – bloß um zufällige technische Mängel handele und nicht um den Ausdruck eines Stilwillens.

Im Kampf gegen den »Schundfilm«, den Lange seit 1912 führte und der ihm ein Tübinger Kinoverbot einbrachte (!), bemühte er erneut Lessings Grundgedanken zur Unterscheidung der raumbezogenen Malerei von der zeitlichen Kunst der Dichtung, wobei wiederum letztere die Bedeutung von Natur bzw. Pseudokunst,

erstere die von Kunst annimmt. Film ist für Lange identisch mit Bewegungsphotographie, wird als reine Naturaufzeichnung und mithin als Pseudokunst gewertet. Der kinematographische Bewegungseindruck beruhe auf Sinnestäuschung und nicht, wie etwa der Bewegungseindruck beim Diskuswerfer des Myron, auf einer Vorstellungstätigkeit des Betrachters. Dennoch verschloß sich Lange der Einsicht nicht, daß **»dem Kino allem Anschein nach immer mehr die eigentliche ästhetische Erziehung der großen Massen anheimfallen wird«**¹⁹. Folglich entwarf er gemäß seinen Ideen zum Zeichenunterricht eine Reform des Kinos, die nur den reinen Naturfilm, nicht das Kinodrama, gelten lassen sollte, denn nur der Naturfilm könne ästhetischen Genuß im Sinne der »umgekehrten Illusion« gewähren. So wie der Tübinger Student sich die Altstadt als Bild vorstellen sollte, mochte der Kinogänger wogende Kornfelder und stürzende Wasserfälle auf der Leinwand für sich in Malerei übersetzen.

Langes Illusionslehre erfuhr viel Zustimmung, aber auch harsche Kritik, die sich vor allem auf die unzureichende psychologische Begründung der Unterscheidung von realen und Scheingefühlen berief²⁰. Hinzukam, daß die Kunst selbst sich aus den Kategorien Langes entfernte und ihnen damit den Boden entzog. Die im Expressionismus erfolgende Abkehr der Malerei von der sinnlichen Erscheinungswelt war mit den Grundsätzen der Illusionstheorie kaum

mehr zu vereinbaren. Obwohl bewußt auf die Moderne ausgerichtet, reichten wohl daher die Neuanschaffungen Langes für die Stuttgarter Staatsgalerie zeitlich nicht über das Werk Slevogts hinaus²¹.

Mit dem Obsolet-Werden der psychologischen Ästhetik und der wissenschaftsgeschichtlichen Wende zu einer neoplatonisch geprägten Inhaltsästhetik gerieten nicht nur Langes Bemühungen um einen psychologisch-empirisch begründeten Kunstbegriff zunächst in Vergessenheit. Daß Erwin Panofsky das von Lange bekämpfte Gräßliche, Grausame und Sexuelle des populären Kinofilms zu Gattungsmerkmalen einer neuen Volkskunst erheben konnte, markiert den allgemeinen Verzicht auf die explizite Differenzierung von »hohen« und »niederen« Künsten, aber auch das Umgehen des Problems der Abstraktion²².

Langes Versuch, das klassizistische Postulat der »verbesserten Natur« im Moment der »bewußten Illusion« zu modernisieren, erfuhr gleichwohl in der neueren Kunstgeschichte eine ungemein wirksame Fortsetzung. Wenngleich er Langes Terminologie »curiously old-fashioned« fand, bezog E. H. Gombrich wesentliche Thesen aus dessen Illusionslehre, deren bewußte Zielsetzung er allerdings geradezu umkehrte, indem er Illusion als allgemeines projektives Prinzip des Bildermachens und -wahrnehmens darstellte²³. Gombrich aktualisierte die Illusionstheorie mithilfe neuerer Lehren der kogni-

tiven Psychologie und Karl Poppers kritischem Rationalismus zu einer Grammatik des konventionellen Bildes. Das auf die Wahrnehmung wie den Geschichtsprozeß angewandte darwinistische Modell einer prozessualen Wechselwirkung von Schema und Korrektur machte wiederum eine Pendelbewegung zwischen (imaginierte) Kunst und (beobachteter) Natur geltend. Wie seinerzeit Lange trat Gombrich gegen die hegelianische Geschichtsphilosophie bzw. deren angebliche Fortsetzung in Riegls und Panofskys Kunstgeschichte an.

Vor diesem Hintergrund gewinnt Langes Kunstlehre, die nicht von ungefähr als Grundlage der historischen Kunstwissenschaft verstanden sein wollte, eine wissenschaftsgeschichtliche Schlüsselstellung. Sie macht in aller Deutlichkeit klar, welche uneingelösten Intentionen und Probleme mit dem antimetaphysischen Selbstverständnis der universitären Kunstgeschichte verknüpft sind. Die nicht abzustreitende erkenntnistheoretische Naivität der Illusionslehre läßt, und darin liegt ihre Qualität, den Anachronismus spüren, wie ihn die Rekonstruktion des ästhetischen Scheins im subjektiven Genuß notwendig macht. Als fernes Spiegelbild der gegenwärtigen Tendenz verstanden, die wiederum ästhetische Subjektivität gegen Metaphysik und Historie setzt, wirft sie Licht auf die Krise des wissenschaftlichen Denkens und öffnet den Blick auf die Historizität der Kunst.

Anmerkungen

- 1 Lange, 1907, S. 503.
- 2 Lange, 1901, Bd. II, S. 342. Es folgt auch hier die Schilderung Alt-Tübingens.
- 3 Lange, 1893, S. 14.
- 4 Ibid., S. 12.
- 5 Hier wie im folgenden UAT 131/44a.
- 6 Lange, 1893, S. 236.
- 7 Ibid., S. 232 und S. 239.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid., S. 255.
- 10 Siehe hierzu Werner Busch: Die Antrittsvorlesung Friedrich Theodor Vischers bei Übernahme des Lehrstuhls für Ästhetik und Kunstwissenschaften, in: kritische berichte, 9. 1981, Heft 1/2, S. 35–50.
- 11 Lange, 1893, S. 240. Vgl. ders.: Die ästhetische Illusion im 18. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 1. 1906, S. 30–43.
- 12 Lange, 1907, S. 657.
- 13 Konrad Lange: Das Nackte in der Kunst. Vortrag auf der XIX. Konferenz des deutsch-evangelischen Vereins zur Förderung der Sittlichkeit, Frankfurt a.M., Berlin 1908, S. 8.
- 14 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766, Werke in sechs Bänden, neu bearbeitet von F. Fischer, Zürich 1965, Bd. 5, S. 17–180, Zitat S. 32.
- 15 Lange, 1907, S. 232.
- 16 Johannes Volkelt: Ästhetische Zeitfragen, München 1895, S. 164ff.
- 17 Lange, 1893, S. 11.
- 18 Zitiert nach Wilhelm Waetzoldt: Deutsche Kunst-historiker, Band 2: Von Passavant bis Justi, Berlin 1986, S. 110.
- 19 Lange, 1920, S. 132. Hervorhebung von K. Lange.
- 20 Siehe Paul Moos: Die deutsche Ästhetik der Gegenwart. Mit besonderer Berücksichtigung der Musik-ästhetik, Berlin 1919, u.a. S. 154.
- 21 Von den neueren Malern behandelte Lange vor allem Menzel, Feuerbach, Boecklin und Marées in seinen Vorlesungen. Seit 1911 las er allerdings auch über »Ästhetik der Gegenwart«. Es existieren zahlreiche handschriftliche Vorlesungsentwürfe u.a. zum Expressionismus im UAT.
- 22 Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film, in: ders.: Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film, Darmstadt 1993, S. 17–51.
- 23 E. H. Gombrich: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, Princeton, N.J. 1972, S. 280.