

Arno Müller

Das Formniveau: unwissenschaftlich oder fundiert, unnötig oder unverzichtbar?

Einführung

Es wird wohl kaum einen Graphologen geben, dem der von Ludwig Klages eingeführte Begriff des Formniveaus nicht vertraut ist. In der Bezeichnung *šNiveauö* ist zum Ausdruck gebracht, dass es sich um eine Bewertung der Handschrift und damit auch des Schrifturhebers handelt. Der andere Teil des Wortes, die *šFormö*, soll das Kriterium bezeichnen, nach dem die Bewertung vorgenommen wird; er kann zu Missverständnissen Anlass geben. Mit *form* ist nicht die Formgebung und Konturiertheit einer Handschrift zu verstehen, sondern ihre Erscheinung schlechthin, soweit sie innere Lebendigkeit zum Ausdruck bringt. Dementsprechend verwendet auch Klages als Kriterium für den Rang einer Handschrift Begriffe wie Ursprünglichkeit, Eigenart, Lebensfülle und rhythmische Stärke. Das Wesen des Formniveaus liegt im Rhythmus.

Die Handschrift ist zwar das bevorzugte Anwendungsgebiet des Formniveaus, jedoch lässt sich dieses auch auf andere Gestaltungen des Menschen, z.B. Kunstwerke, anwenden und letztlich auch auf die gesamte Natur. Was deren Hervorbringung betrifft, so sind sie *ó* sofern sie sich ungestört entfalten können *ó* stets ein vollkommener Ausdruck des Lebens und besitzen demgemäss auch vollkommene Form. Soweit eine kurze Charakteristik dessen, was unter Formniveau zu verstehen ist.

Das Formniveau ist innerhalb der Graphologenschaft umstritten. Es gibt Graphologen, die auf dem Boden der Klagesschen Lehre stehe, wie z.B. Knobloch (1950), es gibt eine Reihe anderer, die das Formniveau nur bedingt akzeptieren, und es gibt schliesslich absolute Gegner des Formniveaus, z.B. Pfanne (1961, S. 418), der behauptet: *Auch theoretisch findet der Klagessche Wertungsmassstab kaum noch Anhänger, so dass sich eine Auseinandersetzung mit dem Formniveau meines Erachtens heute nicht mehr lohnt.*

Die von Klages im Zusammenhang mit dem Formniveau verwendeten Begriffe wie Lebensfülle, Ursprünglichkeit, Rhythmus, zeigen, dass es schwierig sein wird, Brücken zur sogenannten exakten Wissenschaft zu schlagen. Schon eher scheint dies möglich zum künstlerischen und dichterischen Welterleben. Als Beispiel dafür möchte ich ein Wort des Malers August Macke zitieren, der leider schon als 27jähriger sein Leben im Ersten Weltkrieg lassen musste:

Die Form ist uns Geheimnis, weil sie der Ausdruck von geheimnisvollen Kräften ist. Nur durch sie ahnen wir die geheimen Kräfte, den Unsichtbaren Gott: Die Sinne sind uns die Brücke vom Unfassbaren zum Fassbaren. Schauen der Pflanzen und Tiere ist: ihr Geheimnis fühlen. Hören des Donners ist: sein Geheimnis fühlen. Die Sprache der Formen verstehen heisst: Dem Geheimnis näher sein, leben.

Rhythmus im Naturgeschehen

Trotz seiner Nähe zum dichterischen und künstlerischen Welterleben war Klages nicht *ó* wie ihm öfters vorgeworfen wird *ó* einem irrationalen, verschwommenen Denken verhaftet. Er war stets bemüht, seine Erkenntnisse einsichtig zu machen und mit logischen Argumenten zu untermauern. Er geht davon aus, dass alle Erscheinungen der Natur in polaren Entsprechungen gegeben sind. Wärme und Kälte, Licht und Dunkel, Konzentration und Auflösung sind solche Pole in kosmischen Massstäben. Es gibt dabei kein Verharren, kein Stillstand. Vielmehr findet zwischen den Polen ein unaufhörlicher Wechsel statt. Der Wechsel mag rasch oder allmählich erfolgen, immer vollzieht er sich in fließenden Übergängen, in einem rhythmischen Geschehen. Viele diese Rhythmen in unserem irdischen Leben sind an die Sonne gebunden, sei es durch den Ablauf der Jahreszeiten, sei es durch den Wechsel von Tag und Nacht, von Wachen und Schlafen. Daneben gibt es eine Fülle von Rhythmen, die kürzer sind und den Bedingungen des eigenen Organismus unterliegen, von denen die uns geläufigsten Herzschlag und Atmung sind. Die schnellsten Abläufe mit einer Periodik von Sekundenbruchteilen zeigen die Gehirnzellen, während wir im Schlaf und bei der Verdauungstätigkeit Perioden von etwa 90 Minuten beobachten können. Die biologische und medizinische Wissenschaft geht heute davon aus, dass es in unserem Organismus keine Funktion gibt, die nicht einem

rhythmischen Ablauf unterliegt (Jores 1949). Auch die Wirksamkeit von eingenommenen Medikamenten ó um ein etwas ausgefalleneres Beispiel zu wählen ó unterliegt rhythmischen Schwankungen, womit sich die Chronopharmakologie befasst. Die Klagesche Auffassung vom Rhythmus als einer *Urerscheinung des Lebens* ist heute unumstritten-

Dabei ist, wie Klages betont, *das Eigentümliche der rhythmischen Gliederung, dass innerhalb eines Grenzbereichs jenseits dessen die Störung des Rhythmus begänne, die Abweichung von der Regel einer beständigen Grössenschwankung unterliegt, die sich jeder Berechnung entzieht.* (Klages 1949, S. 34).

Dies ist ein ganz entscheidender Bestandteil des Klageschen Rhythmusbegriffes, mit dem er sich klar von vielen anderen Auffassungen absetzt. So wird in der Musikwissenschaft teilweise (Benary 1967) die Auffassung vertreten, dass Rhythmus *prinzipiell in mathematischem Sinne rational sei, und sich also messen, berechnen und kontrollieren lasse.*

Andere Autoren (Heinitz 1949) verstehen Rhythmus im Sinne einer Subjektivierung, als eine *beschleunigende bzw. verzögernde Modifizierung eines metro-dynamischen Ordnungsschemas (Taktes)*. Auch das entspricht keineswegs der Auffassung von Klages, wonach Rhythmus eine primäre Gegebenheit ist, die unabhängig von einem rationalen Ordnungsschema besteht.

Der unberechenbare, lebendige Wechsel in Abfolge und Intensität, also das was wir Rhythmus nennen, ist auch der Grund, warum das Rauschen der Bäume oder die Meeresbrandung zwar beruhigend, vielleicht sogar einschläfernd, nicht aber ermüdend oder gar quälend wirken wie das bei Klopff- oder Rattergeräuschen von Maschinen oder einem tropfenden Wasserhahn der Fall ist. Es wird sogar berichtet, dass im alten China eine besonders grausame Form der Hinrichtung darin bestanden haben soll, dass dem Delinquenten Tag und Nacht ein Wassertropfen in gleichmässigen Abständen auf den kahlgeschorenen Schädel niederfiel.

Die Nichtberechenbarkeit kommt auch in der bekannten Definition des Rhythmus von Klages zum Ausdruck, wonach sein Wesen darin bestehe, dass er in stets nur ähnlichen Fristen immer nur Ähnliches hervorbringe. Schon Goethe hat diese Beobachtung gemacht und in Worte gekleidet:

*Alle Gestalten sind ähnlich,
doch keine gleicht der andern,
und so deutet das Ganze
auf ein geheimes Gesetz.*

Rhythmische Strukturen

Um Rhythmus und damit auch das Formniveau demonstrieren zu können, eignen sich visuelle-anschaulich gegebene Strukturen am besten. Im Rauschen der Bäume oder der Meeresbrandung, in einem Volkslied oder einer Beethovenschen Symphonie tritt der Rhythmus primär in seiner zeitlichen Dimension in Erscheinung, und damit ist eine Darstellung mit mehr Aufwand verbunden, als wenn er sich in einer visuell-anschaulichen Struktur niedergeschlagen hat.

Am Sandstrand der Meere ó Abb. 1 zeigt ein auf der Nordseeinsel Juist fotografiertes Beispiel ó zeichnen sich bei zurückgehender Flut die Grenzen der ankommenden Wellen ab. Jede neue Welle bleibt etwas hinter der vorangehenden zurück. Die Grenzlinien verlaufen ähnlich, aber nicht gleich; keineswegs wie mit dem Lineal gezogen.

Das Muster von Abb. 2 zeigt viel Ähnlichkeit mit dem von Abb. 1, und doch stammt es aus einem ganz anderen Bereich: Es handelt sich um die Aufsicht auf ein menschliches Haar in starker Vergrößerung. Die Ähnlichkeit zwischen den Sandspuren und den Keratinschichten im Aufbau des menschlichen Haares weist auf eine Universalität des rhythmischen Geschehens. Die schuppige Struktur der Haare hat nebenher den Zweck, dass diese nicht zu leicht aneinander kleben und sich nicht verfilzen.

Da die Strukturen, die sich innerhalb des natürlichen Geschehens niederschlagen und auch eine gewisse Zeit überdauern können, das Ergebnis eines rhythmischen, unberechenbaren Geschehens sind, wiederholen sie sich nicht, sie sind einmalig und originell, ursprünglich und urwüchsig. Bei Goethe heisst es in seiner Abhandlung über die Natur: *Sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist, war noch nie; was war, kommt nicht wieder ó alles ist neu und doch immer das Alte.*

Ich könnte auch entsprechende Zitate von Klages selbst anführen. Wenn ich des Öfteren andere Autoren, in diesem Falle Goethe, bevorzuge, dann nicht, um die Originalität der Klageschen Gedanken zu schmälern. Klages' Verdienst ist es, Vorstellungen, die sich auch bei

anderen finden mögen, gründlich durchdacht und in ein wissenschaftliches System gebracht zu haben. Wenn sich entsprechende Gedanken auch bei anderen finden, dann bestätigt uns dies, dass sein Weltbild nicht mit dem eines unrealistischen Aussenseiters gleichgesetzt werden kann.

Der japanische Physiker Nakaya (nach Soucek, 1954, S. 32) wollte genau wissen, ob sich nicht doch Wiederholungen ergeben, und er hat 65 000 Schneeflocken fotografiert. Er hat nicht zwei gefunden, die sich genau gleichen. Eine Auswahl davon gibt Abb. 3 wider.

Ein augenfälliges Beispiel für die Wiederkehr ähnlicher Erscheinungen in ähnlichen Fristen ist die Fortpflanzung, die Erzeugung von Nachkommenschaft, ein allgemeines Kennzeichen organischen Lebens vom Einzeller bis zum Menschen. Sie unterstreicht die umfassende Bedeutung rhythmischen Geschehens in der Natur. Ein anschaulicher Beleg dafür ist die immer wieder gestellte Frage angesichts eines Neugeborenen: Wem sieht es ähnlich, dem Vater oder der Mutter oder vielleicht dem Grossvater?

Rhythmus und Takt

Von zentraler Wichtigkeit für das Verständnis des Rhythmus ist für Klages seine Unterscheidung zum Takt, der in gleichen Abständen nur Gleiches hervorbringt. *Der Takt wiederholt, der Rhythmus erneuert* (Klages 1944a, S. 52). Der Takt kommt in der Natur nicht vor, er ist ein Produkt des menschlichen Geistes. An die Stelle von Lebendigkeit, Schöpferkraft und Ursprünglichkeit setzt er mechanische Wiederholung und Schablone. In Abb. 4 haben wir ein maschinell erzeugtes synthetisches Gewebe vor uns. Das Bild wirkt monoton, eine Masche ist wie die andere.

Die Sechseckstruktur der Abb. 6 ist auch unter festgelegten experimentellen Bedingungen entstanden. Silikonöl wurde in einem Gefäss über einer Heizplatte gleichmässig erhitzt. Das aufsteigende erhitzte Öl hat aber die Möglichkeit sich relativ frei zu organisieren, und das geschieht in der Form eines Sechseckmusters, das nicht so starr und regelmässig wirkt wie bei dem synthetischen Gewebe. Jeder Spielraum der Entfaltung wird von der Natur im Sinne einer rhythmischen Gestaltung ausgenützt.

Betrachtet man eines der einzelnen Sechsecke genauer, dann erkennt man die feinen Strömungsfäden, die dem Ganzen eine lebendige, seidenartige Struktur geben (Abb.7).

In Abb. 5 ist die Verteilung der einzelnen Polygone mit ihrer hügelartigen Form noch rhythmischer und lebendiger als beim Beispiel des Silikonöls. Es handelt sich um ein frei gewachsenes organisches Gebilde, nämlich um die Oberfläche eines Blütenblattes einer Rose. Diese Oberflächenstruktur gibt dem Rosenblatt seinen seidenmatten Glanz.

Eine andere lebendige Vieleckstruktur aus der Natur zeigt Abb. 8. Es handelt sich um das Zellgewebe einer Kartoffel mit eingelagerten Stärkekörnern. Demgegenüber wirkt Abb. 9 etwas desolat. Zwar ist es nicht monoton, aber es fehlt ihm die lebendige Frische und spannungsvolle Harmonie der anderen Struktur. Es handelt sich um die gleichen Kartoffelzellen, jetzt aber in gekochtem Zustand.

Die Entstehungsgründe des Rhythmus

Wie kommen die unberechenbaren Schwankungen zustande, die den Rhythmus vom Takt unterscheiden? Stellen wir uns eine Meeresküste vor, an der die Wellen ans Ufer gleiten. Die Wellen sind teils höher, teils weniger hoch, sie überfluten den Sandstrand teils weiter, teils weniger weit, und auch die zeitlichen Abstände, in der die Wellenberge ankommen, variieren. Die Entstehung der Wellen geht in erster Linie auf den Wind zurück, der selbst hinsichtlich seiner Richtung und Stärke immerwährenden Schwankungen unterworfen ist. Diese hängen wiederum mit der Sonneneinstrahlung, der Wolkenbildung, im Grunde mit der gesamten Wetterlage zusammen. Einen modifizierenden Einfluss auf die Wellenbildung haben noch die Meeresströmungen und die Form der Küste, die in ihren Sandformationen einem allmählichen, aber ständigen Wandel unterworfen ist. Als geringe Einflüsse, die aber in einer labilen Struktur durchaus ihre Auswirkungen haben können, sind Fischeschwärme, vorüberfahrende Schiffe oder eintauchende Seevögel zu nennen.

Welche Auswirkungen auch die kleinsten Ursachen haben können, zeigt ein beliebtes Beispiel der modernen Chaosforschung: Der Flügelschlag eines Schmetterlings über dem Chinesischen Meer, kann im Grenzfall darüber entscheiden, ob es bei uns zum Ausbruch eines Gewitters kommt oder nicht.

Der entsprechende Grundgedanke taucht schon 200 Jahre früher bei G. Chr. Lichtenberg auf, wenn er in seiner Abhandlung *Über Physiognomik* schreibt: *Niemand wird leugnen, dass in einer Welt, in welcher sich alles durch Ursachen und Wirkung verwandt ist, jeder Teil ein Spiegel des Ganzen ist. Wenn eine Erbse in die mittelländische See geschossen wird, so könnte ein schärferes Auge als das unsrige die Wirkung davon auf der chinesischen Küste verspüren:*

Die Ursachen für die rhythmischen Schwankungen des Wellenspiels liegen also darin, dass diese kein isolierter Vorgang ist, sondern mit vielen anderen Vorgängen in Zusammenhang steht, letztlich in das Gesamtgeschehen unseres Planeten und über die Sonne in das kosmische Geschehen eingebettet ist.

Es gibt moderne Hallenbäder, in denen zum Vergnügen der Badegäste ebenfalls Wellen erzeugt werden. Ihrer maschinellen Herkunft gemäss kommen sie regelmässig in einem ganz bestimmten zeitlichen Takt. Völlige Regelmässigkeit wird man zwar in der Wirklichkeit nie erreichen, allein schon die Badenden bringen Schwankungen hinein, doch ist der Unterschied zum natürlichen Geschehen offensichtlich. Wird der strenge Zeittakt einmal nicht eingehalten, dann wird man gleich an eine Störung der Anlage denken. Was also im natürlichen Geschehen Ausdruck einer allseitigen Verbundenheit ist, bekommt im Bereich der Technik den negativen Wert eines Störfaktors, den es auszuschalten gilt.

Bringt nun aber die Natur nicht schon völlige Regelmässigkeit hervor, die das von Menschenhand Erzeugte an Genauigkeit übertrifft? Zu denken ist vor allem an die Bewegung der Gestirne, die ja sogar, wie die Erdrotation, als Grundlage der Zeitmessung gedient haben. Doch schon vor über 50 Jahren musste man feststellen, dass auch die Erdrotation Schwankungen unterworfen ist. Die Ursachen dafür sind vor allem die auf der Erde bestehenden Luftströmungen und die Verlagerung von Wassermassen durch Abschmelzen und Gefrieren an den Polen. Hinzu kommt die Auswirkung von Ebbe und Flut, die als sogenannte Gezeitenreibung zu einer allmählichen Verlangsamung der Erdrotation führt. Zwar sind diese Einflüsse, gemessen an menschlichen Massstäben, minimal; entscheidend ist aber nicht die Grösse der Schwankungen, die sie hervorrufen, sondern die Tatsache, dass sie Ausdruck der Verknüpfung des Einzelvorgangs mit dem Universum sind und dass sie sich im Prinzip nicht exakt berechnen lassen.

Für die genaue Zeitbestimmung stützt man sich mittlerweile auf die Schwingungen von Quarzkristallen und des Cäsiumatoms. Eine noch grössere Genauigkeit verspricht man sich vom Wasserstoffatom; ein Fehler bleibt allerdings auch hier bestehen, doch soll er nur eine Mikrosekunde pro Menschenalter betragen.

Rhythmus und moderne Forschung

In den letzten Jahrzehnten hat sich auch in der Wissenschaft zunehmend die Erkenntnis durchgesetzt, dass man die sogenannten Störeinflüsse nicht beliebig negieren kann, sondern in die Betrachtung einbeziehen muss. Die ökologische Forschung erkennt mehr und mehr, wie wichtig es ist, die Wirklichkeit in ihrer Komplexität zu erfassen. Wem der Ausdruck *Allverbundenheit* zu mystisch klingt, der hat jetzt die Möglichkeit, von *Vernetzung* zu sprechen.

Ein Beispiel in der Medizin für eine gestörte Vernetzung ist die Entstehung eines Tumors. Die Tumorzellen beginnen sich zu teilen, ohne die Informationen zu berücksichtigen, die von den anderen Organsystemen des Körpers kommen. Sie setzen ihr eigenes genetisches Programm durch ohne Rücksicht auf das Wohl des Gesamtorganismus. Damit können wir eine Parallele sehen zu den Eingriffen des Menschen in das Leben unseres Planeten, etwa in der Vermehrung von Weideflächen durch Zerstörung des Regenwaldes.

Schliesslich erkennt man heute auch zunehmend die Wichtigkeit der Artenvielfalt, die durch schädliche Monokulturen und die Ausrottung von Tier- und Pflanzenarten bedroht ist. Was Klages als Kennzeichen des Lebens hervorgehoben hat, nämlich Vielfalt, Erneuerungsbereitschaft und Einmaligkeit jeder Erscheinung, bekommt einen immer höheren Stellenwert.

Eine Erweiterung unseres wissenschaftlichen Weltbilds hat neben der Ökologie die moderne Chaosforschung gebracht. Sie hat das Prinzip des Unberechenbaren, des Chaotischen in die Wissenschaft eingeführt, das im Bereich aller komplexen Vorgänge gilt, bei der Entstehung von Lebewesen genauso wie beim Wettergeschehen oder bei der Entstehung von Sternsystemen. Inwieweit eine Nichtberechenbarkeit dazu berechtigt, gleich von Chaos zu sprechen, mag dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall sind die Chaos-Forscher von den Formen der Natur fasziniert. Ein zentraler Begriff sind die sogenannten Fraktale, das sind Muster, die sich in ähnlicher Weise wiederholen ó man beachte den Begriff der

Ähnlichkeit ó und zu einer, wie es heisst šSelbstähnlichkeit im Universum š führen. In der Tat ist die Ähnlichkeit der Gestalten und Formen, die die Natur in den verschiedensten Bereichen hervorbringt, erstaunlich und unterstreicht die Verwandtschaft allen Lebens (Briggs 1993).

Ein Gestaltungsprinzip, das uns in den verschiedensten Bereichen der Natur immer wieder entgegentritt, ist das der Verzweigung. Am häufigsten begegnet es und bei der Betrachtung winterlicher Bäume. In einem Prosatext des Jahres 1897 gibt Klages (1944b) die folgende Schilderung:

Welche Verschiedenheit der Bäume, welche unerschöpfliche Neuheit in der Verteilung der Zweigmassen, in der Ausführung der einzelnen Äste! Welche Vielfältigkeit in der Kombination und dabei welche Folgerichtigkeit in der Durchführung!

Die Verzweigungen der Baumkrone finden sich auch im Wurzelwerk und in den Adern jedes einzelnen Blattes. Bei einem Plastikblatt einer künstlich hergestellten Pflanze fehlen die bis ins kleinste Detail weitergeführten, immer wieder anders verlaufenden, lebendigen Verzweigungen, so dass es sich von einem echten Blatt eindeutig unterscheiden lässt.

Das Bäumchen der Abb. 10 wächst da, wo es keinen Winter und Sommer gibt, nämlich auf dem Meeresgrund; es ist das Gerüst einer Koralle. Bei Abb. 11 spricht man zwar auch von Dendriten; es handelt sich aber nicht um eine Pflanze, sondern vielmehr um Ablagerungen, die entstehen, wenn mineralhaltiges Wasser zwischen Gesteinsschichten einsickert. Es ist das gleiche Gestaltungsprinzip wie bei einem Baum oder Strauch, aber auf anorganischer Ebene.

Die Chaosforschung versucht durch Computersimulation die komplexen Gebilde der Natur nachzuahmen. Zur Erzeugung des insektenähnlichen Gebildes von Abb. 12 waren Millionen mathematischer Kalkulationen auf einem grossen Parallelrechner erforderlich. Trotzdem ist die Vielfalt und der Erfindungsreichtum der Natur nicht erreicht. Irgendwie wirkt das Gebilde gekünstelt, die Teilformen gleichen sich zu sehr, es finden zu viele Wiederholungen statt, die Abstände zwischen den einzelnen Zweigen sind zu regelmässig. Trotz aller Anstrengungen wird die wunderbare und unberechenbare Vielfalt der Natur nicht erreicht.

Abb. 13 könnte ebenfalls einem Computer entsprungen sein, entstammt aber dem Gehirn eines der bedeutendsten Vertreter der Op-Art

und er abstrakten konstruktivistischen Malerei, Victor Vasarely. Eine Reihe von Merkmalen wird hier systematisch variiert. Manche finden diese Bilder ästhetisch reizvoll. Nach längerer Betrachtung überwiegt aber doch der Eindruck der Monotonie und Schablonenhaftigkeit.

Viel lebendiger wirkt dagegen Bild 15. Die einzelnen Elemente, ob Bäume, Linien oder Farben, sind auch variiert, aber in unberechenbarer Weise; hier ist der Künstler nach seinem Gefühl vorgegangen. Paul Klee, von dem dieses Werk stammt, nennt es auch zu Recht šKamel in rhythmischer Baumlandschaftö.

Zur Sonderstellung des Menschen in der Natur

Wolken, Kristalle, Pflanzen und Tiere sind in den Lebensstrom integriert und zeigen in der Regel ein Höchstmass an Formniveau. Es sind allerdings auch Störungen, bedingt vor allem durch den Menschen, möglich: durch gewaltsame Veränderungen der Lebensbedingungen kann die Ausformung der angelegten Gestalt gestört werden; es kann zu kümmerformen oder zum Absterben kommen. In der grösseren Einheit des Biotops oder der Landschaft kann die Natur diese Störungen früher oder später auffangen und den vollkommenen Zustand erhalten oder wieder herstellen.

Einflüssen dieser Art unterliegt natürlich auch der Mensch; darüber hinaus sind bei ihm, als einem geistbehafteten Lebewesen, weitere Einschränkungen möglich. Der Mensch lebt nicht nur in und mit der Natur, er kann auch aus ihr heraustreten und sich gegen sie stellen. In seiner Weltbetrachtung engt er die Wirklichkeit mit Hilfe der Ratio ein und spaltet Teilaspekte vom universellen Geschehen ab. Mit Hilfe seines Willens verfolgt er ohne Rücksicht auf das Gesamtgeschehen seine Zwecke und beutet die Natur mittels Technik aus. Je mehr sich Ratio und Wille als Äusserungsformen eines lebensfremden Geistes vom Leben lösen, desto mehr tritt anstelle des Rhythmus der Takt, anstelle der lebendigen Bewegung die Mechanik, anstelle der ursprünglichen Form die Schablone.

Was dem einzelnen Menschen an Lebensfülle verblieben ist, kann von seiner Veranlagung abhängen, wie auch von seinen Erlebnissen, vor allem in der frühen Kindheit. Die Fähigkeit des Menschen, den Zwiespalt zwischen Leben und Geist zu versöhnen und sein Handeln mit Leben zu füllen, nennt Klages Gestaltungskraft. Sie ist nicht nur bei

den einzelnen Menschen in unterschiedlichem Masse vorhanden, sondern es kann auch sein, dass sie sich auf die verschiedenen Ausdrucksfelder eines Individuums ungleich verteilt. Der eine entfaltet sich am besten im Singen und Tanzen, der andere im Schreiben und Zeichnen und ein dritter vielleicht einfach im mitmenschlichen Kontakt und Gespräch.

Wenn wir das Formniveau eines Menschen aufgrund seiner Handschrift beurteilen wollen, müssen wir also seine Schreibbegabung berücksichtigen, vor allem aber auch den Grad seiner Geübtheit im Schreiben, seine Schreibfertigkeit. Wenn diese eingeschränkt ist, kann das Formniveau nicht oder nicht voll zum Ausdruck kommen, und wir haben eine Diskrepanz zwischen dem manifesten und dem latenten Formniveau vor uns. Meines Erachtens liegen in diesen mehr praktischen Fragen die Hauptprobleme des Formniveaus und nicht in seiner theoretischen Fundierung. Die folgenden Schriftbeispiele sind indes so ausgewählt, dass man von einer ausreichenden Schreibbegabung und Schreibfertigkeit ausgehen kann.

Im Übrigen hat man in der Handschrift einen besonderen Glücksfall vor sich: Das fertige Produkt ist ein fixiertes anschauliches Gebilde, aber wir können an ihm seine Entstehung ablesen: *die Handschrift ist das bleibend gegenständliche Ergebnis der persönlichen Schreibbewegung* (Klages 1949, S. 1). Ihre Formgestalt vermittelt uns zugleich einen Eindruck vom mehr oder weniger rhythmischen Ablauf der Bewegungsvorgänge.

Beethoven und der Rhythmus

Die Zeitschrift *Studium Generale* widmete 1949 eine Sonderausgabe dem Thema Rhythmus, bei der die Vertreter der verschiedensten Fachrichtungen zu Wort kamen. Das Thema *Handschrift und Rhythmus* wurde ó aus welchen Gründen auch immer ó nicht von Klages behandelt, sondern von Pophal, einem Psychiater, der sich der Graphologie zugewandt hatte. Pophals Behandlung des Themas macht noch einmal deutlich, welche abweichenden Vorstellungen auch innerhalb der Graphologie zum Rhythmusbegriff bestehen. Er eröffnet seine Abhandlung mit der erstaunlichen Feststellung, dass Beethovens Handschrift keinen Rhythmus aufweise. Ein Blick auf Abb. 16 belehrt uns jedoch, dass sie zwar nicht sehr ordentlich, aber durchaus echt, lebendig und spontan wirkt. Wenn wir den Vergleich mit einer Naturerscheinung

suchen, dann drängt sich am ehesten das Bild von Wolkenformationen und sturmgeschüttelten Bäumen auf. Die Kriterien für hohes Formniveau sind gegeben, und dementsprechend wurde seine Handschrift auch von Klages eingestuft.

Pophal argumentiert nun, die fehlende rhythmische Begabung Beethovens sei auch daraus zu ersehen, dass er nicht habe tanzen können. Nur kann man sich Beethoven allerdings schlecht vorstellen, wie er, sein wallendes Haupthaar unter einer Perücke versteckt, Händchen haltend ein Menuett tanzt. Aber vielleicht war er für einen kreativen Ausdruckstanz begabt. Man hat ihn ja auch auf seinen einsamen Spaziergängen in der Nähe Wiens singend und gestikulierend beobachtet, und einmal soll er dadurch ein Ochsenengespann zum Scheuen gebracht haben. Schliesslich hat auch kein geringerer als Nietzsche Beethovens siebte Sinfonie als *šApotheose des Tanzes* bezeichnet.

Vielleicht hat sich Pophal also doch geirrt. Zumindest hat er einen ganz anderen Rhythmusbegriff als Klage und erblickt den *vollkommenen Bewegungs- oder auch Ablaufrhythmus in unbetonten Hin- und Herbewegungsfolgen*, also in physiologischen Prozessen, bei denen Lebendigkeit und Eigenart eine Rolle spielt. So kommt er auch zu dem erstaunlichen Ergebnis, dass *Rhythmus (Bewegungsrhythmus) und Eigenart í am entgegengesetzten Ende einer Reihe* stehen (Pophal 1949b, S. 168/69). Die völlige Unvereinbarkeit mit der Klagesschen Auffassung zeigt sich schliesslich in seiner Feststellung, dass der Rhythmus der Massenverteilung *eine Unterart der Gliederung* sei.

Der Ursprung des Rhythmus im Unbewussten

Die rhythmischen Vorgänge im Menschen, mit denen er sich als ein Glied der Natur ausweist, spielen sich in seinem leiblich-seelischen Bereich ab und tangieren die geistigen Vorgänge nur insoweit, als diese von seelischen Prozessen getragen werden. Es ist also das Unbewusste im Menschen, das uns Auskunft gibt über seine Lebensfülle, sein Formniveau. Auch hier können wir wieder Goethe das Wort erteilen:

*All unser redlichstes Bemühen
glückt nur im unbewussten Momente.
Wie möchte denn die Rose blühen,
wenn sie der Sonne Herrlichkeit erkennte.*

Wir haben unsere tiefsten Augenblicke, wenn wir von unseren Gefühlen ergriffen und überwältigt werden, sei es in der Liebe oder in der Trauer, in der Begeisterung oder in der Wehmut. Natürlich können wir über diese Gefühle hinterher reflektieren, sie uns bewusst machen, entscheidend ist jedoch, dass sie von uns nicht gemacht werden, sondern in uns aufsteigen als etwas Ursprüngliches, dass sie also echt sind.

Als Zuschauer erleben, so sagt Klage (1944a, S. 92), *kann ich den Rhythmus nur, sofern ich über das blossе Zuschauertum hinaus von ihm ergriffen werde, und als Bildner leisten kann ich den Rhythmus nicht kraft meiner Willkür, sondern wiederum nur aus Ergriffenheit.*

Für den wirklichen Künstler sind dies selbstverständliche Erfahrungen. *Ich versenke mich so tief hinein, dass ich mich gehen lasse, ohne an irgendwelche Regeln zu denken*, schreibt van Gogh an seinen Bruder; und: *Die Gefühle sind manchmal so stark, dass man malt, ohne es zu merken.*

In seinem Bild *Šternennacht* spüren wir, wie der Pinsel unter dem Diktat des innerlich Erlebten steht. Erde und Himmel durchzieht ein einziger kreisender Rhythmus. Das Leuchten von Mond und Sternen zeigt einen phosphoreszierenden Abglanz in Bäumen und Häusern (Abb. 17).

Auch das Bild des Malers Joan Miro nennt sich *Štern* (Abb. 14). Aber welch ein Unterschied! Dieses klumpige Gebilde hat nicht vom Leuchten eines Gestirns, und alles Übrige ist nur wie zufällig darum herum drapiert. Eine intellektuelle Spielerei, unverbindlich, ohne Tiefgang, ohne Ergriffenheit. Ganz im Gegensatz zu diesem Eindruck stehen die Äusserungen eines Bewunderers der Kunst von Miro, Raffaele Carrieri:

Am Himmel ist ein Garten, am Himmel ist ein Horn ó ein Feuerhorn. Das nennt sich Miro. Er tanzt denn beim Tanz der Planeten ein Rondeau? Der Falter Joan Miró.

Im Vergleich zu den schlicht beschreibenden Worten van Goghs berührt ein solcher Erguss fast peinlich.

Ein grosser Künstler, der französische Bildhauer Rodin, hat die Bedeutung der Echtheit in der Kunst klar erkannt und beschrieben. Wo er den Ausdruck *ŠCharakter* verwendet, können wir auch *ŠUrsprünglichkeit* oder *ŠEigenart* sagen:

In der Natur hat alles Charakter, der Charakter ist die tiefe Wahrheit jeglichen Schauspiels, sei es schön oder hässlich. In der Kunst ist nur schön, was Charakter hat. Hässlich ist in der Kunst, was falsch oder künstlich ist, was schön oder hässlich sein will, anstatt ausdrucksvoll zu sein, was gekünstelt und pretiös ist, was ohne Grund lächelt oder sich grundlos ziert, alles was nur Parade der Schönheit oder der Zier ist, alles was lügt. (Janou 1985).

Rhythmisches Erleben und Gestalten

Der Rhythmus durchzieht die gesamten leiblichen Funktionen eines Menschen, Stoffwechselforgänge, Herzschlag, Atmung, Gehirntätigkeit, und da nach Carus und Klages der Leib die Erscheinung der Seele ist, wie umgekehrt die Seele ihren Sinn der Leibeserscheinung, auch seine seelischen Abläufe. Erkennbar wird er vor allem an den Bewegungsvorgängen. Soweit Bewegung Ausdrucksbewegung ist, verwirklicht sie ó so das Ausdrucksprinzip von Klages ó nach Dauer, Stärke und Richtungsfolge die Gestalt einer seelischen Regung. Wer gedrückt ist, wird schleppende und langsame Bewegungen machen, wer heiter gestimmt ist, leichte und schwingende. Der Rhythmus aber ist keine besondere Erlebnisqualität dieser Art, kein spezifisches Gefühl, er ist vielmehr jene Eigenschaft, die alle naturgegebenen, in polaren Entsprechungen vorhandenen Qualitäten durchzieht, ohne selbst Qualität zu sein, und er drückt sich unmittelbar in den Bewegungen und damit auch in der Handschrift aus.

Der Mensch erzeugt aber nicht nur den Rhythmus aus sich selbst heraus, er hat auch die Fähigkeit, Rhythmus zu erleben, auch seinen eigenen Rhythmus einschliesslich seiner Schreibfähigkeit. Daran ist sein kinästhetischer Sinn, also seine Fähigkeit, Bewegungsabläufe zu erfüllen, vor allem aber sein Gesichtssinn beteiligt. Wenn wir im Dunkeln schreiben müssen, gerät unser Schriftbild völlig durcheinander. Am deutlichsten wirkt sich die erlebte Seite des Rhythmus im Raumbild der Handschrift aus. Dieser Aspekt wird in der Graphologie unter dem Begriff des Ebenmasses behandelt. In der Regel werden darunter zwei Komponenten verstanden, die meines Erachtens voneinander geschieden werden müssen: der Verteilungsrhythmus und die Schwankungen der Bewegungsantriebe, soweit sie das räumliche Gefüge des Schriftbildes beeinflussen.

Der Unterschied soll anhand eines Beispiels veranschaulicht werden: Die Oberfläche eines Sees kann ruhig daliegen, von einem kaum merklichen Gekräusel belebt sie kann aber auch vom Sturm aufgewühlt sein. Der Rhythmus in der Verteilung der Wassermassen ist in beiden Fällen vollkommen, wenn auch die Bewegungsausschläge sehr unterschiedlich sind. Auch bei der Handschrift ist es möglich, dass sich ein guter Verteilungsrhythmus mit starken Antriebsschwankungen oder Bewegungsausschlägen verbindet, die sich merkmalsmässig in einer grossen Längenunterschiedlichkeit ausdrücken können, wie z. B. in der Schrift Goethes (Abb. 27). Antriebsschwankungen und Bewegungsunruhe können rhythmisch oder unrythmisch sein; sie unterliegen daher dem Gesetz der ‚Doppeldeutigkeit‘. Ein starker Verteilungsrhythmus wird dagegen immer nur positiv auszulegen sein. Wenn sich in einer konkreten Handschrift Unterschiede in der Ausprägung vom Rhythmus des Raumes, der Form und der Bewegung finden, dann nicht, weil es in der Person selbst unterschiedliche Arten von Rhythmus gäbe, sondern weil die Chancen seiner Manifestierung in Raum, Form und Bewegung infolge unterschiedlicher Ausdrucksmöglichkeiten verschieden sind. Der Rhythmus als solcher ist nicht teilbar.

Die Fähigkeit, Rhythmus erleben zu können, bedeutet nicht, dass man ihn willkürlich hervorbringen kann. Die entsprechende Eindrucks-empfänglichkeit gehört dazu. Ansonsten reicht es nur zu einem zwar geordneten, aber langweiligen und unrythmischen Schriftbild.

Die Handschrift von Johann Sebastian Bach zeigt eine Raumausfüllung, die wie organisch gewachsen wirkt. Man hat den Eindruck eines dicht und fest geknüpften Teppichs, dem auch der Tritt eines genagelten Stiefels nicht viel anhaben kann (Abb. 18).

Noch lebendiger wirkt eine Seite aus der Partitur einer Violinsonate (Abb. 20). Hier ist ein Wogen und Wallen, ein Jubilieren, wie in der Musik Bachs selbst. Man merkt, wie er hier in seinem Element ist. Sein starkes rhythmisches Gefühl muss sich nach aussen mitgeteilt haben. Ein Zeitgenosse und Beobachter seines Orgelspiels bezeichnete ihn einmal als ‚homo rhythmicus‘.

In Abb. 19 haben wir eine Schrift vor uns, die kein geringeres Formniveau hat und auch ein hervorragendes Ebenmass. Sie stammt von Friedrich Hölderlin. Bei ihr möchte man an eine blühende Wiese denken. Der Tritt des Stiefels würde eine zerstörende Wirkung ausüben,

wie auch Hölderlin ungleich verletzlicher war als Bach, der sich seiner Haut zu wehren wusste.

Zur Einstufung des Formniveaus in der Handschrift

Die beiden Beispiele zeigen uns, dass sich hohes Formniveau in verschiedenen Qualitäten und Gestalten darstellen kann. Entsprechendes gilt natürlich auch für die niederen Formniveau-Stufen. Hier liegt auch der häufigste Grund für unterschiedliche Einschätzungen durch verschiedene Beurteiler. Es können sich persönliche Vorlieben und Geschmacksrichtungen auswirken. Der eine mag das Zarte, Duftige, Filigranartige, der andere zieht das Üppige, Wuchernde, Kraftvolle vor. Im Experiment steigert sich deshalb auch die Objektivität der Formniveaueinstufungen beträchtlich, wenn man die Durchschnittswerte mehrerer Beurteiler heranzieht (Müller 1994). Die Übereinstimmung zwischen einzelnen Graphologen, die sich mit dem Formniveau intensiv befasst haben, lag bei einem Korrelationskoeffizienten von $r = .80$, wobei eine völlige Übereinstimmung den Wert 1.0, ein zufälliger Zusammenhang 0 ergeben würde. Man kann also davon ausgehen, dass dem subjektiv erlebten Grad an rhythmischer Stärke und Lebensfülle ein objektiver Sachverhalt zugrunde liegt. Die in der Praxis erzielten Werte reichen aus, um mit dem Formniveau wissenschaftlich arbeiten zu können.

An welchen Kriterien soll sich der Graphologe orientieren, wenn er eine Handschrift nach ihrem Formniveau einstuft, z.B. nach den Stufen eins bis fünf, die Klages verwendet und die mit Zwischenstufen eine neunstufige Skala ergeben?

Als wesentliches Kriterium für den Rhythmus haben wir seine Nichtberechenbarkeit erkannt. Daraus folgt, dass die mess- und zählbaren Merkmale der Schrift mit dem Rhythmus direkt nichts zu tun haben. Vielmehr sind es die dem unbewussten, wahrnehmenden Erleben zugänglichen Erscheinungscharaktere, die uns den Zugang zum Formniveau eröffnen. In unserem Alltag gehen wir ständig mit solchen Erscheinungscharakteren um, so wenn wir von einer ‚heiteren‘ Landschaft oder der ‚finsternen‘ Miene unseres Gegenübers sprechen. Goethes Mutter, die wir ihr geliebter Sohn die Fähigkeit einer unverbildeten sinnlichen Anschauung besass, schrieb in einem Brief vom 25. Mai 1808 an Bettine von Arnim: *Am Freitag war ich im Konzert, da wurde*

Violincell gespielt, da dacht=ich an Dich, es klang so recht wie Deine braunen Auge.ō

Hier ist die Klangfarbe eines Instrumentes verglichen mit einem optischen Eindruck. Als sachliche Merkmale haben beide nichts miteinander zu tun. In beiden Eindrücken kommt aber ein ähnlicher Charakter, ein ähnliches Wesen um Ausdruck, das als wohltuende Wärme umschrieben werden kann.

Um die Einstufung des Formniveaus zu erleichtern, wird auf sogenannte Bewertungshilfen hingewiesen. Auch Klages (1949) empfiehlt, zunächst nicht direkt nach der Höhe des Formniveaus zu fragen, sondern: *Wirkt die Schrift tief oder flach, voll oder leer, reich oder arm, dicht oder dünn, warm oder kalt?* Wenn man allerdings die rhythmische Stärke nicht direkt sieht, bieten solche Hilfen keine absolute Sicherheit. Was merkmalsmässig als *švollō* dasteht, kann aufgeblasen und hohl sein.

Welche Probleme entstehen können, wen man sich an merkmalsnahen Eigenschaften orientiert, zeigt der Ansatz von Roda Wieser (1952). Sie betrachtet das Formniveau unter dem Aspekt des Striches oder Bewegungsablaufs und sprach von Grundrhythmus. Ein hoher Grundrhythmus war für sie mit Bewegungselastizität bzw. einem elastischen Strich verbunden. Nun war es ihr selbst nicht entgangen, dass es einen elastischen Duktus gibt der glatt uns banal ist, und umgekehrt einen unelastisch-spröden, dem trotzdem ein vibrierender Rhythmus überlagert sein kann. Um diese Widersprüche aufzuheben, erfand sie das merkwürdige Konstrukt einer *šScheinelastizitätō*, die durch *šSchreibdisziplinō* erworben werden kann. Zur Schlussfolgerung, dass man mit dem Begriff der Elastizität dem Rhythmusphänomen im Grunde nicht gerecht werden kann, vermag sie sich nicht durchzuringen (vgl. dazu auch Tenigl 1981).

Das Formniveau als Wertmassstab

Einer der Einwände gegen das Formniveau besagt, dass es den Anspruch erhebe, ein absoluter Wertmassstab zu sein. In Wirklichkeit gäbe es verschiedene Wertmassstäbe, und es liege beim Menschen, welche Rangordnung er ihnen beimesse. Es ist dies die Position eines Relativismus der Werte.

Besinnen wir uns noch einmal darauf, was mit dem Formniveau erfasst wird. Primär zeigt es uns an, in welchem Grade das Individuum

mit dem irdischen und darüber hinaus mit dem kosmischen Leben verbunden ist. Wir erkennen in ihm die Verwurzelung des Menschen in der Natur mit ihren schöpferischen, sich ständig erneuernden Kräften. Dies äussert sich als Lebendigkeit, Echtheit, Ursprünglichkeit. Wenn Klages darin den höchsten Wertmassstab sieht, dann hat das gute Gründe. Das Formniveau bezieht sich auf etwas Ausserpersönliches, vom Menschen Vorgefundenes. Die anderen Wertmassstäbe *ó* hier sind vor allem die ethisch-sittlichen der verschiedenen Religionen zu nennen *ó* wurden dagegen vom Menschen geschaffen. Sie stellen wie z.B. die zehn Gebote Moses=den Codex für menschliches Verhalten dar.

Der englische Dichter David Herbert Lawrence hat in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts in seinem Gedicht *šAbsolute Reverenceō* diese Gedanken auf seine Art zum Ausdruck gebracht. Es lautet in der Übersetzung:

Absolute Ehrfurcht

*Ich fühle vor niemandem und nicht Menschlichem absolute Ehrfurcht,
weder vor Personen noch Dingen oder Ideen, Idealen, Religionen oder Institutionen;
bei diesen Dingen fühle ich nur Achtung; - und eine Spur von Ehrfurcht nur, wenn ich die Regung echten Lebens in ihnen sehe.
Aber vor dem Unsichtbaren, Unbekannten, Schöpferischen von dem ich fühle, dass ich von ihm herstamme,
empfinde ich absolute Ehrfurcht. Mehr sag=ich nicht!*

Je mehr wir die Natur zerstören, desto mehr erkennen wir ihre Bedeutung für uns und desto mehr bestätigt sich die Richtigkeit der Klageschen Auffassung. Auch wenn feststeht, dass mit dem Formniveau kein moralischer Massstab angelegt wird, darf man doch nicht in die gegenteilige Meinung verfallen, es handle sich um einen biologischen Massstab im Sinne einer Durchsetzung der Lebenstüchtigsten. Lebensfülle muss sehr wohl von vitaler Stärke und Durchsetzungsfähigkeit unterschieden werden. Im Übrigen finden wir in der Natur eine ungeheure Spannweite an Formen, in denen sich das Leben äussern kann. Sowohl die Raubkatze, die ihre Beute anspringt und ihr das Genick durchbeisst, manifestiert höchste Lebensfülle, als auch die Blüte, die

ihren Duft verströmt, so wie es in einem japanischen Haiku heisst (nach Coudenhove, 1955):

*Einem, der in bricht,
schenkt er dennoch seinen Duft;
Pflaumenblütenzweig.*

Das Formniveau im geschichtlichen Prozess

Bei einem Gang durch die Jahrhunderte fällt auf, dass das Formniveau ständig abnimmt. Besonders seit dem 19. Jahrhundert ist dieser Prozess zu beobachten. Er lässt sich in den verschiedensten Lebensbereichen demonstrieren. Wer das anzweifelt, braucht nur die Möbel und andere Gebrauchsgegenstände früherer Jahrhunderte, wie man sie heute in Museen bewundern kann, mit dem Ramsch und dem Plastikplunder zu vergleichen, wie er in heutigen Kaufhäusern angeboten wird. Auch die Handschrift liefert hier ein gut vergleichbares Material.

Die Handschrift des Malers Tizian aus dem Jahre 1561 ist zwar bewusst gestaltet, aber trotzdem bis ins letzte Detail rhythmisch beseelt. Sie ist ein graphisches Kunstwerk für sich (Abb. 21). An ihr wird deutlich, was Klages unter Gestaltungskraft versteht.

Über dreihundert Jahre später ist die Handschrift des französischen Malers Monet entstanden. Trotz der starken Unverbundenheit, die seiner impressionistischen Maltechnik entspricht, zerfällt das Schriftbild nicht, es ist vielmehr wie von unsichtbaren Fäden zusammengehalten (Abb. 22).

Anders bei der Schrift von Klaus Mann, einem Sohn von Thomas Mann (Abb. 23). Er war Schriftsteller, Publizist mit einer betont kritischen Haltung, dabei von Hass und Unzufriedenheit geprägt. Lange Jahre war er rauschgiftabhängig und nahm sich 1949 das Leben. Trotz aller intelligenten Kombinationen wirken Raumbild und Schriftkörper zerstückt.

Abb. 24 erlaubt uns zum Vergleich einen Seitenblick auf ein Naturgebilde: Das Wunderwerk eines Spinnennetzes, vollkommen in seiner Architektur und rhythmischen Ausgewogenheit. Kleinere Ausfälle sind dadurch bewirkt, dass die Spinne bei ihrer Tätigkeit im Labor gestört wurde. Das Spinnennetz eignet sich insoweit für einen Vergleich, als es, ähnlich wie die Handschrift, die fixierte Spur eines Bewegungsverhaltens ist, beim Menschen allerdings erlernt und nicht instinktiv ge-

steuert, wie bei der Spinne. Abb. 25 zeigt das Netz einer Spinne, die das Serum eines schizophrener Patienten erhalten hat, der sich in einem katatonen Erregungszustand befand. Offensichtlich übertrug sich der krankmachende Einfluss: das Netz wirkt verknäuel, wirr und chaotisch.

Bei Abb. 26 handelt es sich um ein schriftliches Dokument von Josef Beuys, einem der erfolgreichsten Künstler unserer Zeit. Die Bewegung ist schlaff, die Formen sind ohne lebendige Eigenart und prägende Konturen die Raumeinteilung zeigt keinen übergreifenden Zusammenhalt. Welch ein Niedergang im Vergleich zu Bach und Tizian.

Wie Beuys schreibt, ist er auf der Suche nach dem Dümmden. Wir wissen nicht, ob er ihn gefunden hat, sicher aber eine ganze Reihe von Dummen. Es sind nicht die Kunsthändler, die sich an ihm eine goldene Nase verdienen, und auch nicht die Kunstkritiker, denen er genügend Stoff für ihre schlaun Betrachtungen liefert. Es ist wieder einmal der Steuerzahler, der dafür aufkommen muss, wenn Museen teure Objekte dieses Pseudokünstlers anschaffen und grosse Räume für seine Machwerke reservieren, oder wenn das Land Nordrhein-Westfalen ein einen Prozess verwickelt wird, weil eine nichtsahnende Putzfrau des Museums die Installation einer Fettecke nicht als Kunstwerk erkannt hat und in den Mülleimer beförderte.

Kein Geringerer als Goethe ó ein Beispiel aus seiner Hand haben wir in Abb. 27 vor uns ó hat den Verlust an Lebensfülle im Lauf der Geschichte beklagt, obwohl wir in ihm noch das seltene Beispiel einer Persönlichkeit erleben dürfen, die sich weitgehend wesensgemäss entfalten konnte. Am 2. Januar 1824 sagt er zu Eckermann:

Und dann, wie zahm und schwach ist seit den lumpigen paar hundert Jahren nicht das Leben selber geworden! Wo kommt uns noch eine originelle Natur unverhüllt entgegen! Und wo hat einer die Kraft, wahr zu sein und sich zu zeigen wie er ist!

Hervorragend in seiner Handschrift, wie sich die fest geführte Bewegung im Mittelband harmonisch mit den weitausladenden Schwüngen der Ober- und Unterlängen verbindet. Am Detail der Unterlängen mit ihrer lebendigen Variationsbreite lässt sich noch einmal das Wesen des Rhythmus demonstrieren: *Alle Gestalten sind ähnlich, doch keine gleicht der andern!*

Zurück zur Gegenwart. Bei den Suppendosen von Abb. 28 handelt es sich um ein Bild vom šKönig der Pop-Art, wie er bei seinem Tod 1987 genannt wurde, von Andy Warhol. Er führte das Prinzip der Serie

und der Wiederholung des Gleichen in die Kunst ein. *Ich mag langweilige Sachen*, sagt er. *Es gefällt mir, wenn etwas immer wieder genau das Gleiche ist.* (nach McShine 1989).

Was dem Formniveau abträglich ist, die Schablone, wird hier als erstrebenswertes künstlerisches Prinzip herausgestellt. Nietzsche sprach ein Jahrhundert vorher von der Umwertung der Werte: Hier ist sie vollzogen. Wenn Warhol weiter sagt: *Jeder sollte eine Maschine sein. Jeder sollte jeden mögen í*; dann sehen wir jenen seelenlosen Automatenmenschen vor und, auf dessen Herkunft Klages schon vor Jahrzehnten hingewiesen hat. Wie sehr dabei jede spontane Herzlichkeit verschwindet, demonstriert recht gut die folgende Äusserung Warhols: *Ich mag keine grossen Momente, Hochzeiten, Jubiläen, Begräbnisse; mir ist lieber, wenn sich alles immer auf der gleichen Ebene abspielt. Wenn man jemanden trifft, den man seit zwanzig Jahren nicht gesehen hat, ist es das Beste, wenn man die Sache cool angeht, ganz amerikanisch, bloss keine Aufregung, keine schnellen Schritte. Beiläufig vielleicht erwähnen, dass man auf dem Weg ins Kino ist, wie werden dir sagen, dass sie gerade essen gehen, Hauptsache lässig; nur keine grosse Sache daraus machen. So, als ob man sie gestern noch gesehen hätte und morgen wieder sehen wird.*

Ausblick

Abschliessend ein Wort zur praktischen Anwendung der Graphologie, deren Schwerpunkte in der Personalberatung und der betrieblichen Eignungsauslese liegen. Hier ist die Bedeutung des Formniveaus eingeschränkt. Die zu beurteilenden Bewerber liegen oft im Durchschnittsbereich, was dann keine Differenzierung ermöglicht. Noch bedeutsamer ist die Tatsache, dass es bei der Begutachtung oft auf Eigenschaften ankommt, die formniveau-neutral sind (Hönel 1958, Tenigl 1990). Wenn die Frage beantwortet werden soll, ob ein Staubsaugervertreter viel oder wenig Umsatz machen wird, hat das mit dem Formniveau nichts zu tun.

Eine Eigenschaft wie Pflichtbewusstsein ist allgemein betrachtet niveau-indifferent. Im konkreten Einzelfall lassen sich jedoch Unterschiede feststellen: In Verbindung mit niederem Formniveau kann sie sich als Bereitschaft zur mechanischen Ausführung von Befehlen äussern, auch wenn sich diese zerstörerisch und menschenverachtend auswirkt. Bei hohem Formniveau kann dagegen die innere Bindung an eine ein-

mal übernommene Aufgabe vorliegen, auch wenn persönliche Unbequemlichkeiten damit verbunden sind. Eine ähnliche Differenzierung lässt sich beispielsweise im Hinblick auf die Eigenschaft šlogisches Denkvermögen treffen, das sich als blosser Begriffsspalterei und Rechthaberei oder als an der Wirklichkeit orientierte Wahrheitsliebe darstellen kann.

Das Formniveau zeigt uns ó sofern Schreibbegabung und Schreibgeübtheit es zulassen ó in welchem Masse ein Mensch die Welt als lebendig-beseelt erfährt und inwieweit er in seinem Tun und Lesen von den Mächten des Lebens und nicht von seinen ichhaften Sonderinteressen bestimmt ist. Der Verlust dieser Fähigkeit führt zu einer allgemeinen Gleichgültigkeit und Verrohung, die bei der Zerstörung der Landschaft beginnt, über die Ausrottung und den Missbrauch der Tiere führt und sich letztlich auch gegen den Menschen selbst wendet.

Die Kennzeichnung des Rhythmus, wie sie Klages vorgenommen hat, ist eine seiner grossen und originären Leistungen. Das Formniveau als sein bildhafter Ausdruck ist keine Arbeitshypothese, die man beliebig anwenden kann oder auch nicht. Es ist vielmehr ein fundamentaler Sachverhalt der Wissenschaft vom Leben und ein zentrales Prinzip für die Graphologie und alle sonstigen Bereiche menschlicher Gestaltung.