

*Österreichische Gesellschaft für Schriftpsychologie und Schriftexpertise
(ÖGS)*

**Die graphologische Methode von Girolamo Moretti –
ausgewählte Bereiche unter besonderer
Berücksichtigung des Rhythmus'**

**Beiträge von
Dr. Pacifico Cristofanelli und Dr. Dario Cingolani
(übersetzt und ausgewählt von Elisabeth Stipanek Klauer)
und
Dipl. Graphologin Elisabeth Stipanek Klauer, Triest**



Samstag, 31. Mai 2008, event hotel modul in Wien

DAS METHODISCH UNGLEICH IM MORETTI-SYSTEM

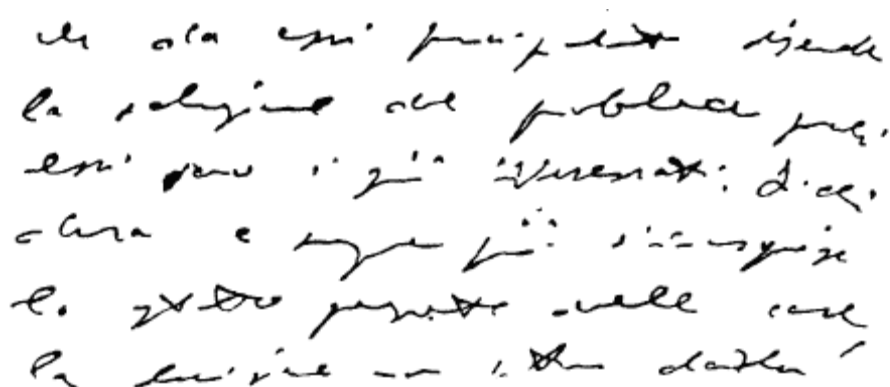
1. Die Entwicklung des Zeichens in der Moretti-Methode

Die erste Auflage des „Trattato di grafologia“

Das Zeichen *Methodisch ungleich* gehört zu jenen Aspekten, die Moretti bereits bei der ersten Ordnung seiner Methode, in der *ersten Auflage* des „*Trattato di grafologia*“ festhält. Im graphologischen Wortregister seines auf 1914 zurückliegende *Handbuch* versteht man unter *Methodisch ungleicher* Schriftart jene Schrift, bei der die „Lang- und Mittellängen in verschiedene Richtungen gehen; die Buchstaben sind mal kleiner, mal größer, doch immer gleich. Es handelt sich schlussendlich um eine Schrift, die in ihrer Ungleichheit harmonisch wirkt“ (Moretti 1914, S. 114).

Im Hinblick auf die so genannte *Definition* des Zeichens, entnimmt ein Kenner der Moretti-Methode aus dieser Beschreibung das Vorhandensein des Zeichens *Leicht schwankend*. Wenn man sich dann die Beispiele, die Moretti selbst anführt, ansieht – insbesondere Verdis Handschrift, die ebenfalls als *Methodisch ungleich* bezeichnet wird – dann nimmt man auch eine Komponente wahr, die vom Zeichen *Schnellend/Sprunghaft* herrührt. Moretti unterscheidet das Zeichen *Methodisch ungleich* vom Zeichen *Unsystematisch ungleiche* (Moretti 1914, S. 114), bei dem die Lang- und Mittellängen in verschiedene Richtungen gehen, „jedoch nicht immer gleich“.

Die *Methodisch ungleiche* Schriftart wird zudem als eine der typischen Eigenschaften angezeigt, die nur von einer „vollkommenen Intelligenz“ hervorgebracht werden können (Moretti 1914, S. 15). Bereits in dieser ersten Intuition (in Regel siebenundzwanzig) wird somit die Ungleichheit – wobei hier noch nicht von *Zeichen*, sondern eher von Schriftmerkmalen die Rede ist – mit Kreativität in Beziehung gesetzt: „wenn die Schriftart *methodisch ungleich* ist, dann stammt sie von einer begabten Person“ (Moretti 1914, S. 38). Dies geht aus folgenden Beispielen hervor:

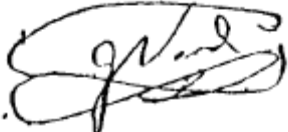


di ala em' proprieta' iuda
la religione del pubblico pro.
em' per i'zi' i'venerat: d. ca.
clara e tyge p' i' i'venerat
lo y' d' p' i'venerat uelle con
Pa l'vire - i' d' d' d' d' d'

This edition is the most correct of
any published up to the present date.
and the author requests that it may
be the only one used for reading
Gurney Hardy

July, 1904

In anderen flüchtigen Andeutungen bezieht sich Moretti auf Giuseppe Verdis Schrift, die als „schnellend/sprunghafte und breite Schrift“ bezeichnet wird, „typisch für eine Person, die es versteht, Kunst zu erfinden“ (Moretti, 1914, S. 32): „Wenn die Schriftart gewöhnlich *Methodisch ungleich* ist, jedoch bisweilen sprunghafte Schnörkel und Worte aufweist, dann ist es die Schrift einer Person, die sich gut auf Tragisches und speziell auf Erfindungen versteht, und zwar auf dem Gebiet aller schönen Künste“ (Moretti 1914, S. 39).

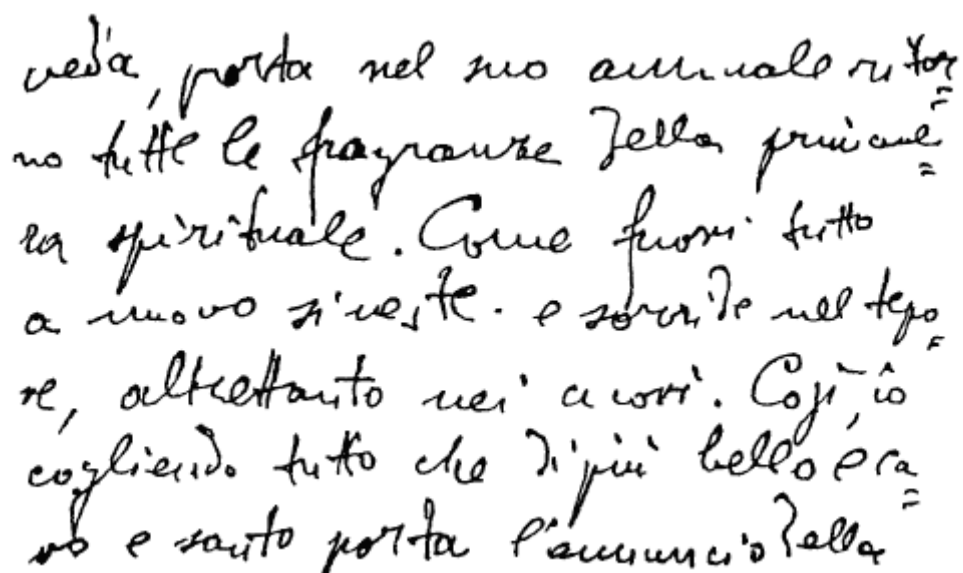
Ricevetti la capotina con
una i je Kalk, e la
città di un lettera
De non posso de ringraziati
schi, quist' gent' e per co
augurari che presto già anche
d. lei conjointra di appoggiarsi
viera, piana, e non - frasi
poco intendit'
con tutta pena del m.
Dier


Darüber hinaus deutet Moretti in dieser ersten Auflage - was die „Graphologie des Gefühls“ (Temperaments) anbelangt – darauf hin, dass „eine gewisse methodische Gleichheit und Ungleichheit“ bei einer „undeutlichen, jedoch vom Tempo der Hand des Schreibenden abhängende Schrift“, auf eine Person der Tat zurückzuführen sei (Moretti, 1914, S. 65).

Die zweite Auflage

In der zweiten Auflage des „Trattato di grafologia“ bezeichnet Moretti die *Methodisch ungleiche* Schriftart wie folgt: „Sie muss Buchstaben aufweisen, die mal kleiner und mal größer sind und daher auf der Zeile im Zick-Zack verlaufen. Dieses *methodisch* bedeutet, dass das Wort und die Worte zusammen genommen immer die gleiche Höhe aufweisen und sich in ihrer Ungleichheit wiederholen müssen, so dass sie Gleichheit in ihrer Ungleichheit darstellen“ (Moretti, 1920, S. 6). Zur Illustration greift er auf die gleichen Schriftarten zurück, die in der ersten Auflage angeführt wurden. Die erste jener zwei Schriftarten wird hier nicht nur als *Methodisch ungleich* bezeichnet, sondern auch als Weitläufig, Entschieden/Abgeschnitten, Kühn, Schön, Ungeduldig.

Die *Methodisch ungleiche* Schriftart ist weiters ein Indikator für Kunst (Moretti, 1920, S. 36), poetische und sonderbare Kommunikation (Moretti, 1920, S. 32, bezüglich der Handschrift in Abbildung 36, die hier unten angeführt ist, und in der er die deutlichen Ungleichheiten hervorhebt), für wissenschaftliche Entdeckungen (Moretti, 1920, S. 34), jedoch auch für Ruhe, Poesie (Moretti, 1920, S. 36) und jegliche andere Form der Kunst (Moretti, 1920, S. 36-39).



ved'a, porta nel mo annuale rito
no tutte le fragranze della primave
ra spirituale. Come fiori fatto
a nuovo s'investe. e sorride nel tempo
re, altrettanto nei cuori. Così, io
cogliendo tutto che di più bello era
no e santo porta l'annuncio della

Interessant ist es hierbei, auf die Bemühungen zu verweisen, mit denen nach Begründungen, nach analytischen Erklärungen gesucht wird, die sich bisweilen auf eine Tautologie reduzieren: „W.B. [Wissenschaftliche Begründung] Das *Methodisch ungleiche* Zeichen erweckt den Eindruck einer methodischen Unruhe, die dem Künstler eigen ist“ (Moretti, 1920, S. 36). „Wer künstlerisch geneigt ist (hierunter verstehe ich Erfindung) ist sprunghaft, schwungvoll, facettenreich, geziert, weint und lächelt; das sind alles Gefühle, die der Seele ohne Unterlass entspringen. Daher leben solche Personen mit dem Alptraum ihrer Unaufhaltsamkeit, und diese Unaufhaltsamkeit zeigt sich in ihrem ganzen Wesen, hauptsächlich jedoch in ihrer Schriftart“ (Moretti, 1920, S. 20).

Ferner erklärt Moretti den Hang zu einer bestimmten *Zerstreutheit* (wobei bei ihm, diese Zerstreutheit vielmehr einer gewissen Nachdenklichkeit zurückzuführen ist), die – zusammen mit der schwungvollen Schriftart, gekennzeichnet von schwungvollen Schnörkeln oder Schnörkeln auf einer geraden Linie – ebenfalls Merkmal der

methodisch ungleichen Schriftart ist, mit folgenden Worten: „Das methodisch Ungleiche der Schriftart ist Anzeichen für einen Hang zur Kunst. Die Künstler sind auf ihre eigene Idee fixiert und auf sich selbst, daher sind sie zerstreut“ (Moretti, 1920, S. 56). Wie wir im Folgenden sehen werden, entwickelt sich diese „Zerstretheit“ in den nächsten Auflagen in „fortwährende Aufmerksamkeit“.

Die dritte Auflage

In der *dritten Auflage* wird dieses Zeichen umfangreicher und ausführlicher behandelt (Moretti, 1924, S. 49-54).

Es werden vor allem folgende Merkmale hervorgehoben: a) die „stets methodische Ungleichheit der Buchstabengestalt“ und b) die „Gleichheit in der Ungleichheit. Es fehlt jedoch an direkten Bezugnahmen auf die Komponenten der „Oszillation“ der Buchstabenachsen und des „Sprungs“ auf der Zeile. Dies ist darauf zurückzuführen, dass jene Elemente, die ursprünglich dem Zeichen *Methodisch ungleich* eigen waren, nun die Zeichen *Leicht schwankend* („die leicht schwankende Schriftart ist jene Schriftart, die eine methodische Ungleichheit ohne Strenge aufweist, sich jedoch sanft verdreht“, Moretti, 1924, S. 73) und *Schnellend/Sprunghaft* ausmachen (diese Schriftart „steht der Notenschrift gleich, muss jedoch nicht methodisch ungleich sein; wenn sie nicht methodisch ungleich ist, dann entspricht sie einer unordentlichen Schriftart“, Moretti, 1924, S. 72). In der zweiten Auflage erschien das Zeichen *Leicht schwankend* nicht als solches, dagegen war die Schriftart *Schnellend/Sprunghaft* durch ihr schwingvolles Wesen gekennzeichnet (eine „schwungvolle Schriftart mit Buchstaben, die beinahe über die Zeile hinausragen“, Moretti, 1920, S. 10).

Neu sind dabei: die Eigenschaft, dass es sich um ein wesentliches Zeichen handelt und das Beharren auf der Tatsache, dass „die methodische Ungleichheit als die methodischste Ungleichheit überhaupt gilt, deshalb verweist dieses Zeichen am stärksten auf Kunst“.

Als Grundhinweis dafür führt Moretti die Erfindung an, die sowohl in der Wissenschaft (die Fähigkeit, Gesetze miteinander zu verbinden und hierdurch neue Dinge zu finden), als auch in der Kunst zum Ausdruck kommen kann. „Der Wissenschaftler bzw. Erfinder ist aufgrund der Tatsache, dass er Erfinder ist, zuerst Künstler und erst danach Wissenschaftler“.

Unter den verschiedenartigen Kunstformen richtet Moretti sein Augenmerk vor allem auf Poesie, Musik, Malerei, Bildhauerei und Architektur.

In dieser Phase der Ausarbeitung seiner Methode, ergänzt er die Beschreibung dieses Zeichens und anderer Zeichen mit ausführlichen *Messungen* in „Noten“ oder „Gradwerten“ (Bedeutung und Intensität eines Zeichens gegenüber anderen, die in einer Handschrift vorhanden sind), sowie mit der Kombination der Zeichen.

Fünfte und sechste Auflage

Mit der *fünften*, vor allem aber mit der *sechsten Auflage*, wird das Zeichen *Methodisch ungleich* weiter bereichert, sowohl hinsichtlich seiner Definition als auch der Kriterien für dessen physiologische und psychologische Erklärung und auch bezüglich der Indikatoren (vgl. insbesondere Moretti, 1942, S. 180-188 und 195-211).

Die Definition von methodischer Ungleichheit in der dritten Auflage („die minimale Ungleichheit in der Größe zwischen einem Buchstaben und dem anderen“, Moretti,

1942, S. 181) wird durch eine wichtige Präzisierung vervollständigt: die „Ungleichheit darf nicht ins Auge stechen, das heißt, sie darf im Gegensatz zur Natur der gegebenen Schriftart nicht unverhältnismäßig groß oder klein sein“, „der Größenunterschied darf kaum wahrnehmbar sein, denn andernfalls hätten wir es mit einer unschönen Schrift zu tun“ (Moretti, 1942, S. 180). In der sechsten Auflage stellt dieses Konzept das erste Gradstufenkriterium dar: je geringer die Ungleichheiten sind, desto höher ist der Grad an methodischer Ungleichheit.

Die Ungleichheit – und hier wird die Intuition der ersten Auflage wieder aufgenommen – äußert sich in drei Modalitäten oder „Arten“, die auch ihre Bestandteile sind:

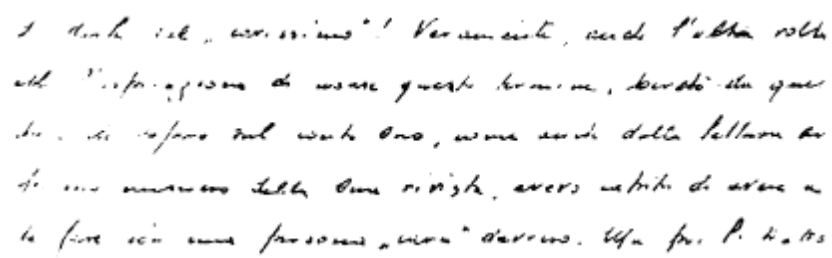
- 1) in der kaum wahrnehmbaren Größenvariation der Buchstaben;
- 2) in der sehr leichten Verdrehung der Buchstaben;
- 3) in der Tatsache, dass einige Buchstaben im Verhältnis zur Grundzeile hochschnellen (oder springen).

Die letzten zwei Arten - erklärt Moretti - werden bei den Zeichen *Leicht schwankend* und *Schnellend/Sprunghaft* ausdrücklich behandelt.

Die eigentliche Neuheit der sechsten Auflage besteht in den drei Kriterien zur Erklärung der Gradstärke des Zeichens. Die Methodische Abwandlung der Schriftgröße ist desto stärker:

1. je *geringer* die Ungleichheit ist (eine gelegentliche Ungleichheit hebt die methodische Ungleichheit stärker hervor); an dieses Kriterium wird auch zu Beginn der Kombinationen des Zeichens *Methodisch ungleich* mit anderen Zeichen erinnert (Moretti, 1942, S. 490);
2. je *vielfältiger* die Ungleichheit ist;
3. je *häufiger* die Ungleichheiten sind.

Als Beispiel für Kriterium 1 führt Moretti die Schrift aus Abbildung 99 an, und zur Erläuterung der Kriterien 2 und 3 schlägt er in anonymer Form seine eigene Handschrift als Beispiel vor (Abb. 100), die im Folgenden angeführt ist. (In diesem Zusammenhang können wir feststellen, dass Moretti - so wie bereits Crépieux-Jamin und Klages, respektive für die *harmonische* Art und für Stufe 1 des *Formniveaus* - der „Versuchung nicht widerstehen konnte“, seine eigene Handschrift als Beispiel für das „höchste“ und spezifischste Zeichen seiner Methode zu nennen).



I think it's "expressive"! Veramente, anche l'ultima volta
all' "esposizione di nuove parole" ho visto, perché da quel
che si riferisce al modo di scrivere, come anche della lettera
di una scrittura della loro rivista, avere un'idea di avere
la fine con una persona "vera" davvero. Un po' P. K. H.

Erwähnenswert ist der *Versuch einer neurophysiologischen Erklärung* des Zeichens, die sich ihre Anregung aus der *Aufmerksamkeit* des Genies holt, die als „*fortwährend*“ bezeichnet wird und „nur Eindrücke aufnimmt, die diese nicht stören, sondern begünstigen, denn sie erleichtern die Arbeit der Aufmerksamkeit. Ich würde beinahe sagen, dass diese Eindrücke wie Lockrufe auf die Aufmerksamkeit wirken, denn sie umgeben sie mit Lächeln, Gesang, mit etwas, das hervorlugt und dazu anregt, sich Klarheit zu verschaffen, mit etwas, das dem Genie einen Grund liefert, infolgedessen er angeregt wird, tausend Variationen zu schaffen. Nun sind all diese Begleitfaktoren der Aufmerksamkeit des Genies, wie kleine einheitliche Krümmungen der Aufmerksamkeit selbst und wären sie verschiedenartig, dann würden sie sie stören.

Dabei muss bedacht werden, dass sich diese kleinen Krümmungen in der Seele befinden, sie jedoch die Geschehnisse im Gehirn nicht unbeeinflusst lassen können: Sie können sich auf das Gehirn nicht nur auf passive Weise auswirken, indem sie es anregen, sondern auch auf aktive Weise, so dass das Gehirn handeln muss. Die Muskeln können daher nicht umhin, die Auswirkungen zu spüren und das, was sie spüren, wiederzugeben, d.h. ihre Kontraktilität, wenn sie tätig sind, indem sie diese Spur in den Werken wiedergeben, die von ihnen ausgehen. (...) bei der Handschrift des Genies müssen die Reize des Gehirns und die Kontraktilität der Muskeln übersetzt werden. (...) Diese Reize und diese Kontraktilität müssen sich in fortlaufende und einheitliche Oszillationen niederschlagen. Diese Oszillationen sind die Ursache für die ungleiche Schriftart“ (Moretti, 1942, S. 199).

Die Verbindung *Methodisch ungleich/Genie* darf nicht einschüchtern, auch wenn „das Wort Genie den Begriff *Kreation* in sich trägt“ (Moretti, 1942, S. 201), und auch wenn „der menschliche Geist ihn nie mit irgendeinem Mittel erforschen kann“ (Moretti, 1942, S. 205).

Moretti verwendet ausdrücklich nicht Begriffe wie „Kreativität“ und „Verschiedenheit“, die im Übrigen in der Psychologie relativ neu sind, sondern eben „Kreation“. Das „Genie“ oder - bescheidener ausgedrückt - der Kreative unterscheidet sich für Moretti dadurch, dass er ausgeprägtere Sinnes- und Geistesfähigkeiten besitzt, wobei die einen den anderen entsprechen und sich nicht widersprechen (Moretti, 1942, S. 201); in anderen Worten sind sie „hochgradig koordiniert. Seine äußeren Sinne [des Kreativen] nehmen alles auf, was es in der Natur an Schönem, Zartem, Dramatischem und Tragischem gibt: Sie werden von allen undefinierten Schattierungen ergriffen, die die Schönheit der Schöpfung darstellen“ (Moretti, 1942, S. 203).

Die achte Auflage

Mit der *achten* Auflage (der letzten, die von Moretti veröffentlicht wurde) erweitert sich die Erörterung sowohl in der Definition („alle Schriftarten, die nicht gleich oder unordentlich sind, fallen unter den Begriff der methodischen Ungleichheit“, Moretti, 1964, S. 156), als auch in der Festlegung der Kriterien für Messung und Quantifizierung:

a) - in Bezug auf das *erste Kriterium* durch die Festlegung des Mindest- und Höchstwerts der Ungleichheit (in Millimetern) bei den verschiedenen Schriftgrößen (wobei jener Grundsatz berücksichtigt wird, wonach „die Ungleichheit bei einer kleinen Schrift feiner ausfallen muss als bei einer großen Schrift“):

	groß	mittel	klein
Mindestwert	0,50	0,33	0,25
Höchstwert	2	1,5	1

und durch die Angabe der entsprechenden Bewertung in Zehnteln, die in Kombination mit der Anzahl der Ungleichheiten berücksichtigt werden muss. Diesbezüglich spricht Moretti ausdrücklich von 6-7 Unterschieden im Zusammenhang mit dem höchsten Grad bei den drei verschiedenen Schriftgrößen. In der folgenden Tabelle gibt die Zahl in der ersten Spalte den Unterschied in Millimetern an:

Unterschied in mm	groß	mittel	klein
2	5/10		
1,50	6/10	5/10	
1,25		6/10	
1	7-8/10	7/10	5/10
0,80			6/10
0,75		8/10	7/10
0,50	9/10	9/10	8/10
0,33	10/10	10/10	9/10
0,25			10/10

Trotz dieser ausführlichen Angaben erinnert Moretti daran, dass man „an die mathematische Messung nicht allzu hohe Ansprüche stellen darf, denn uns geht es hier vielmehr darum, die Regel genau anzuwenden“. Moretti, 1964, S.166.

b) - in Bezug auf das *zweite Kriterium* wird hervorgehoben, dass „sechs (oder sieben) methodische Ungleichheiten als Höchstanzahl der Ungleichheiten betrachtet werden können“ (Moretti, 1964, S. 159), und auch hierzu wird ein Bewertungskriterium geliefert:

Anzahl der Ungleichheiten und Mindestwerte

7	10/10
6	8/10
5	7/10
4	6/10
3	5/10

c) - in Bezug auf das *dritte Kriterium* wird erklärt, dass „die Methodik nicht nur in der Größe besteht, sondern auch in der Konstanz der Form der gegebenen Schrift“.

Wie aus den Quantifizierungskriterien ersichtlich ist (und wie Moretti selbst ausdrücklich festhält: „Unter 5/10 kann man nichts mehr berechnen“, Moretti, 1964, S. 166), nehmen die psychologischen Indikationen ab fünf Zehnteln aufwärts immer mehr Form an.

Eine letzte wichtige Erklärung zur Natur und zu den psychologischen Indikationen des Zeichens wird anhand der Unterscheidung zwischen zwei Arten der Ungleichheit, oder besser, den verschiedenen Arten der Verwirklichung der Eigenart geliefert:

- ein Mindestmaß an Ungleichheit ist vorrangiger Indikator für Kunst, raffinierte Lyrik, Satire, Malerei, Miniatur und auch Bildhauerei (und Moretti nimmt insbesondere auf die Handschrift des Raffaello Bezug);
- eine „betonte“ und „sprunghafte“ Ungleichheit (die offensichtlicher oder sogar auffälliger ist) ist Indikator für eine „der Person innewohnende Tendenz und Fähigkeit zur Organisation und Ähnlichem“ (Moretti, 1964, S. 161).

2. Formniveau und *Methodisch ungleich*

Morettis Intuition, die als Grundlage für die methodische Ungleichheit dient, kann mit Klages' Begriff des „Rhythmus“ oder des Formniveaus in Bezug gesetzt werden. Damit versteht man nicht so sehr das „Niveau der Form“ im eigentlichen Sinne, sondern das *Eigenartniveau*, da Klages selbst die Form als Synonym für *Eigenart* und *inneres Leben* ansieht, und „Formniveau“ als gleichwertigen Begriff mit *Eigenartniveau*, *Ursprünglichkeit*, *Stärke des Rhythmus*' (vgl. Gille, 1990, S. 30 Anmerkung 20) und *Lebensreichtum* (Klages, 1982, S. 55) betrachtet.

Pulver (1971, S. 34 ff) erklärt den Ausdruck mit „Intensität der psychologisch-geistigen Vitalität“ und übt an dem von Klages verwendeten Begriff Kritik, wobei er vorschlägt, ihn durch „Wesensgehalt“ zu ersetzen: innerer Reichtum, organisatorische Fülle, Qualität und Quantität der Spannungen einer Individualität.

Genauer gesagt geht die Formniveau-Kategorie, die in der Folge von Klages erklärt wird - wie Gille bemerkt - auf die Baronin Ungern-Sternberg zurück, die das Konzept des Rhythmus' im Zusammenhang mit einer Längenstudie von Nietzsches Handschrift verwendete.

Die Bestandteile des Rhythmus', welcher Uneinheitlichkeit, Unordnung und Unharmonie ausschließt, sind Regelmäßigkeit und gleichzeitig Veränderlichkeit.

Wie für Klages ist der Rhythmus auch für Moretti nicht der Takt, der musikalische Taktschlag, der binäre Rhythmus, die Wiederholung, die *Vorhersehbarkeit*:



Der Takt, der Taktschlag, der Schlag, der sich in regelmäßigen Abständen wiederholt, sind für Klages Ausdruck des *Geistes*, der Kraft, die versucht, das *Leben*

im Zaum zu halten, das hingegen in seiner Fülle explodieren und sich in seinen Ausdrucksformen der Lebhaftigkeit und *Unvorhersehbarkeit* durchsetzen möchte.

(methodisch ungleich, harmonisch unvorhersehbar)



(nicht methodisch ungleich, ungeordnet unvorhersehbar)



Viele Ausdrücke von Klages (1982, S. 52-62) in Bezug auf Rhythmus und Formniveau, die dem Werk *Handschrift und Charakter* entnommen wurden, können als Bestätigung und Kommentar zur Intuition Morettis in Sachen methodischer Ungleichheit betrachtet werden.

„Das Universum in seiner manifesten Ganzheit ist Rhythmus [Polarität, Lateralität, Magnetismus, Sternenbewegung, Geburt/Tod, Aufgang/Untergang, Wachsein/Schlaf, männlich/weiblich].

Rhythmisch ist der Flügelschlag der Zugvögel oder der Trott der Wildpferde, das elegante Dahingleiten der Fische; doch so wie die Tiere unfähig sind, im Takt zu trotten, zu fliegen oder zu schwimmen, so sind wir unfähig, im Takt zu atmen.

Dampfmaschinen, Schmiedehämmer, Pendeluhren haben einen *Takt*, jedoch keinen Rhythmus; eine perfekte Prosa weist einen perfekten Rhythmus auf, jedoch keinen rhythmischen Takt. Nietzsche veranschaulicht diesen Konflikt gelegentlich mit der geistreichen Bemerkung, dass dichten „in Ketten gelegt zu tanzen“ bedeute: der Tanz wäre in diesem Fall der Sprachrhythmus, die Kette das Versmaß.

Mehrere Musiker versuchen, ihren Sinn für die Zeit mit Hilfe eines Taktmessers zu schulen. Sie müssen jedoch versuchen, das, was sie auf diese Weise gelernt haben, auch wieder zu verlernen, damit man nicht von ihnen sagt, sie würden „mechanisch“ und ohne Seele spielen, oder dass ihr Anschlag wie erloschen klinge.

Das *Leben* drückt sich über den *Rhythmus* aus und manifestiert sich durch ihn; der *Geist* hingegen zwingt den rhythmischen Schlag des Lebens durch den *Takt* dazu, sich dem ihm eigenen Gesetz zu beugen (...). „Taktschlag“ heißt jener Schlag, der stets in regelmäßigen Abständen erfolgt, der jedes Mal den *rhythmischen* Verlauf unterbricht und der seine aufsteigende oder absteigende Kontinuität der Diskontinuität einer Serie unterwirft (...).

Der Begriff „Rhythmus“ selbst, der sich aus dem Griechischen (und dem indoeuropäischen Stamm) *rein*=fließen ableitet, offenbart uns bereits eine Seite seines im Wesentlichen individuellen Charakters, mit einer nicht unerheblichen Andeutung auf jene Kontinuität, von der wir bereits flüchtig gesprochen haben und die den Aspekt der Welle auf die bestmögliche Weise konkretisiert. Die unaufhörliche Abfolge der Berge und Täler erfolgt ohne Unterbrechungen, ohne Sprünge oder Abbrüche durch eine unmerklich schrittweise Verwandlung zwischen den zwei Grenzbedingungen.

Sie zeigt uns unmittelbar auch die zweite typische Eigenschaft des Rhythmus'. Der Rhythmus reproduziert innerhalb von Zeiträumen, die sich lediglich *ähnlich* sind, konstant Formen, die sich lediglich *ähneln*. Keine Welle hat jemals die vollkommen gleiche Form und die vollkommen gleiche Dauer wie die vorhergehende: kein

Atemzug, kein Pulsschlag hat die gleiche Dauer wie der nächste; kein Blatt, kein Tier, kein menschliches Wesen weist eine linke Seite auf, die die rechte Seite exakt widerspiegelt (...). Nun gut, hierin liegt die Eigenart der rhythmischen Bewegung, die darin besteht dass die Abweichung von der Regel innerhalb einer begrenzten Sphäre - außerhalb welcher der Rhythmus gestört würde - einer konstanten Oszillation der Dimensionen unterliegt, die sich jeglicher Berechnung entzieht. Wenn wir die Dauer der Taktschläge eines rhythmisch perfekten Musikstücks mit mathematischer Genauigkeit messen würden, dann würde sich eine Taktschlagsequenz ergeben, die mal leicht zu kurz mal leicht zu lang ist, weswegen wir nicht in der Lage sein würden, eine Norm für die Abfolge zu finden (...).

Die rhythmische Überlegenheit antiker und mittelalterlicher Steinbauten gegenüber modernen Bauten besteht nicht nur in der höheren Perfektion des „Stils“, sondern vor allem in der Tatsache – die Architekten mit Beobachtungsgabe nicht entgangen ist – dass vermieden wurde, mit Steinen zu bauen, die alle auf die gleiche Größe zugeschnitten sind und keine Eigenart aufweisen. Die Maueroberflächen wurden auf diese Weise durch eine eindrucksvolle Verschiedenheit der Verbindungslinien beseelt, die sich erheblich voneinander unterscheiden (...).

Die Ähnlichkeit der Bilder in der rhythmischen Kette des Lebens kann nicht analysiert, sondern nur grob beschrieben werden. Jedes Element der Serie [hier bezieht sich Klages auf die „Reproduktion“ der Lebewesen, deren „Übertragungsgegenstand ein Bild ist, das sich verwandelt“] ähnelt den vorhergehenden, obwohl es sich von den anderen unterscheidet, und zwar jedes Mal auf eine andere Art und Weise.

Im Verhältnis zu allen existierenden Formen weist jedes Element das Merkmal jener nie vorhersehbaren Neuheit auf, die als „Besonderheit“ oder noch besser als „Eigenart“ bezeichnet wird. Das Leben befindet sich stets am Beginn der Kreation, es nährt sich konstant aus der Urform und noch heute ist es so spontan wie vor tausenden von Jahren. Folglich weist jede menschliche Bewegung, wenn sie vom Leben durchdrungen ist, den Abdruck der Eigenart auf; insbesondere daher die Schreibbewegung und ihr gegenständliches permanentes Produkt: die spontan niedergeschriebene graphische Form.“

Wenn die philosophische Ansicht von Klages, die durch die vitalistische Philosophie und den romantischen Mystizismus beeinflusst ist, Morettis Intuition bereichert, dann bedeutet dies nicht unbedingt, dass das Zeichen *Methodisch ungleich* vollkommen mit der Formniveau-Kategorie gleichzusetzen ist.

Die Erfassung des letzteren basiert nämlich – auch wenn eine 5-stufige Skala vorgesehen ist (von der 1. Stufe, der höchsten, bis zur 5. Stufe, der niedrigsten) – auf der Stärke der Intuition „wonach die Ausdrucksstufe der Lebensfülle („Formniveau“) so unmittelbar wirklich ist und mit Sicherheit unterschieden werden kann, wie es in etwa die Farben für den verständigen Blick des menschlichen Auges sind.“ Die Erfassung des Formniveaus besteht darin, „einzig und allein seine Sinnesoffenbarung auf sich einwirken zu lassen.“

Da keine spezifischen Erfassungskriterien von allgemeinem Wert angegeben werden können, liefert Klages eine geleitete Lektüre einer bestimmten Anzahl von Schriftarten und verweist dabei auf die unterschiedlichsten Aspekte (Lesbarkeit, Struktur der einzelnen Buchstaben, Verteilung der graphischen Masse, Proportionen, Breiten, Neigung, Winkeligkeit, Verbindungsart...), die sich an alle Sinne richten, wobei er sich oft der Metaphern bedient.

3. Die im Chaos versteckte Ordnung

Die in den letzten Jahren von Biologen, Ärzten und Mathematikern durchgeführten Studien liefern interessante und beeindruckende Anregungen und Bestätigungen zum Verständnis des Rhythmus' und der methodischen Ungleichheit der Schriftart, sowie für ihre bessere wissenschaftliche Begründung.

Viele unterstreichen die „chaotische“ Komponente der Natur und des menschlichen Organismus', so dass man vereinfachend sogar behaupten kann, dass die „Unordnung“ die Grundlage der Organtätigkeit ist, dass die Gesundheit Chaos ist und die Regelmäßigkeit Krankheiten begünstigt.

Einige sprechen sogar von einer dritten wissenschaftlichen Revolution nach der Relativitäts- und der Quantentheorie: Die Aspekte der Unordnung, des Lärms, der Ungleichheit, die von der Wissenschaft – die nach allgemeinen Gesetzen gesucht und die Komplexität der Wirklichkeit und ihrer Formen zu reduzieren versucht hat – vernachlässigt wurden, werden zu einem Thema, das Interesse weckt und studiert wird. Der Hintergrundlärm wird unter diesem Gesichtspunkt zum interessantesten Teil des Märchens, das die Natur erzählt.

Ein gewisser Grad an Unordnung ist somit die notwendige Bedingung dafür, dass die komplexe Maschine des menschlichen Körpers (und logischerweise anderer natürlicher Systeme) einwandfrei funktioniert.

Der menschliche Organismus wurde als „ein Lebewesen mit Frequenzmodulation, ein Energiebündel, das stetig von Änderung begriffen ist“ bezeichnet (Oreste Speciani). Wahrscheinlich tun die „Regelungssysteme“ des Körpers alles Erdenkliche, damit es nie zum Gleichgewicht (im statischen Sinne) und zur perfekten Regelmäßigkeit kommt.

„Damit es uns gut geht, müssen wir uns einer Umgebung stellen, die uns ständig böse Streiche spielt, und einem Organismus, der sich auf monotone, sich wiederholende Rhythmen einstellt und nicht bereit ist, auf die verschiedensten Situationen zu reagieren. Nur das Chaos ist in der Lage, auf kontrollierte Weise eine kontinuierliche Veränderlichkeit zu erzeugen“ (Goldberg [oder Golderberger], Harvard Medical School, Boston).

Selbst der Kardiologe Ary Goldberg hält fest, dass der Zufall eine für die einwandfreie Tätigkeit des *Herzens* notwendige Komponente darstellt: der Herzmuskel schlägt nicht wie ein Taktmesser, sondern die Intervalle zwischen einem Pulsschlag und dem nächsten ändern sich ständig: Zwischen einem Schlag und dem nächsten gibt es kleine Intervallunterschiede, genau wie diejenigen, die Klages bei der perfekten Ausführung einer Musikpartitur unterstrichen hatte. Die Unordnung ist stärker bei gesunden Herzen als bei kranken, denn das gesunde Herz verändert kontinuierlich die Frequenz seiner Schläge.

Regelmäßigkeit und Periodenhaftigkeit der Frequenz sind Symptome und Indikatoren für schwere Probleme. Die kleinen Oszillationen bei den Herzschlagintervallen verringern sich mit dem Alter und bei Krankheit. Kurz vor dem Tode schlägt das Herz in einem regelmäßigen Rhythmus, wie ein Taktmesser.

„Das gesunde Herz tanzt, das kranke Herz marschiert“ (Goldberg).

Beobachtungen von Ärzten bei Herztransplantationen haben zwei Herzrhythmen aufgewiesen: den Rhythmus des Spenderherzens und den Rhythmus des kleinen Teils des Empfängerherzens. Dies bestätigt die Tatsache, die von der Moretti-Graphologie immer wieder unterstrichen wird, dass die Individualität und Nicht-Wiederholbarkeit jeder Person auch im Rhythmus der Schriftart vorhanden ist.

Auch das *Elektroenzephalogramm* zeigt kurz vor dem Bewusstseinsverlust, der für bestimmte epileptische Anfälle typisch ist, einen weniger chaotischen und daher regelmäßigeren Verlauf (Ergebnis einer stärkeren Synchronie bei der Neuronentätigkeit).

Walter Freeman von der Universität Berkeley hat gezeigt, dass der Grad an Chaos bei der elektrischen Gehirntätigkeit während des Wachzustandes am höchsten ist, sich im Schlaf verringert und bei epileptischen Patienten während eines Anfalls auf ein Mindestmaß absinkt.

Die *Hämatologie* unterstreicht, dass die täglichen Fluktuationen einer bestimmten Art von weißen Blutkörperchen (Neutrophile) mit guter Gesundheit in Verbindung stehen, während ihre Regelmäßigkeit und Vorhersehbarkeit mit einigen Formen der Leukämie verbunden sind.

Nehmen wir einen Muskel, der eine Belastung aushalten muss: dies erfolgt durch *eine Abfolge von Nervenimpulsen*, die die einzelnen Muskelfasern stimulieren. „Wenn jedoch die Impulse allesamt perfekt miteinander synchronisiert wären, dann würde dies zu einem Tremor führen, denn zwischen einer Entspannung und der nächsten würde eine Leere liegen, während ein kontinuierlicher Muskeltonus nur dann gesichert ist, wenn die verschiedenen Fasern *in ungeordneter Reihenfolge stimuliert* werden“. (Alan Garfinkel, Universität Los Angeles).

Dieser Stimulus in ungeordneter Reihenfolge verweist auf die kontinuierlichen und einheitlichen Oszillationen und Kontraktilitäten, die Moretti als Grundlage der Ungleichheit ansah.

Die von *Mathematikern* erforschten *nicht linearen Systeme* liefern weitere Hilfsmittel zur Vertiefung der Forschungen über das Chaos und seine versteckte Ordnung. Das Wetter ist ein Beispiel für ein nicht lineares System: auch wenn man die atmosphärischen Bedingungen eines Tages kennt, kann nicht mit absoluter Genauigkeit vorhergesehen werden, was in zehn oder zwanzig Tagen passieren wird.

Die chaotischen Systeme (Stabilität der Saturn-Ringe, Rhythmus der Tropfen, die aus einem undichten Wasserhahn fallen, die Turbulenz, die auf den Flügeln eines Flugzeugs im überzogenen Flugzustand entsteht, Tropenstürme...) können ein Höchstmaß an Variabilität garantieren und dabei eine interne Ordnung beibehalten, die jedoch sehr komplex ist: sie enthalten beides, Ordnung und Variabilität.

Die Fraktaltheorie (die eng mit den nicht linearen Systemen verbunden ist), beschäftigt sich mit den Formen der Körperorgane (Lunge, Leber ...), jedoch auch mit der Form der „Objekte“ der Natur, die sich vor allem aus Fraktalen zusammensetzt, das heißt aus Objekten mit bruchteilartiger Dimension. Die Dimension der Schneeflocke ist beispielsweise 1.129.

Die Faszination dieser Figuren hängt nicht nur von der ihnen innewohnenden Schönheit ab, sondern auch von der Tatsache, dass sie jene besondere Art der Regelmäßigkeit beschreiben können, die sich hinter der Unvorhersehbarkeit chaotischer Erscheinungen verbirgt.

Moretti überrascht hier noch einmal, denn er hatte ausschließlich seiner Intuition folgend Aspekte erkannt, die die heutigen Wissenschaften zu sondieren versuchen.

Interessant ist auch die Entsprechung zwischen der häufigen Verbindung zwischen Aspekten der Schriftart und der Natur, die sowohl von Moretti (aufgrund einer natürlichen Veranlagung) als auch von Klages (auf der Grundlage einer besonderen philosophischen Weltanschauung) hergestellt wurden. Sie scheinen weit entfernt voneinander zu sein und sind heute, in ihrer vielfältigen Unterschiedlichkeit, Gegenstand der physikalischen, mathematischen, biologischen und medizinischen Wissenschaften.

4. Die pädagogische Auswirkung der Ungleichheit

Nur eine kurze Bemerkung, auch wenn das Thema eine eingehendere Behandlung verdienen würde.

Indem die Moretti-Graphologie die Ungleichheit und insbesondere die methodische Ungleichheit positiv bewertet, wird nicht so sehr die passive Zustimmung zum Modell, die Reproduktion dessen, was vorgeschlagen und auferlegt wird, als positiv bewertet, sondern die individuelle Gestaltung des Lernens, die kritische Übernahme der Vorschläge, die Eigenart, unterschiedliche Gedankengänge, sowie eine nicht verwahrende Pädagogik (P. Cristofanelli, 1993).

PACIFICO CRISTOFANELLI

Pacifico Cristofanelli ist Vorsitzender des Graphologischen Instituts Girolamo Moretti in Urbino, Koordinator der alljährlichen internationalen Tagung für Graphologie in Mondolfo und Direktor der Zeitschrift „Scrittura“. Er ist Lehrbeauftragter des Masterkurses für Graphologische Beratung an der Universität Urbino, als öffentlich bestellter und beeidigter Schriftsachverständiger an Gerichten tätig, bekannter Referent an zahlreichen nationalen und internationalen Kongressen und Autor von Veröffentlichungen im pädagogischen, graphologischen und forensischen Bereich.

WESENTLICHE BIBLIOGRAPHISCHE ANGABEN

P. Cristofanelli. *La grafologia per una educazione non depositaria*. In AA.VV. *Apprendimento e grafologia*. Quaderni di Scrittura. 5, Urbino 1993.

J.C. Gille-Maisani. *Psicologia della scrittura*, Liguori, Napoli 1990 (ital. Übers. von Nicole Boille Calendreau. Originaltitel: *Psychologie de l'écriture*. Payot, Paris 1978).

L. Klages. *La scrittura e il carattere. Principi e elementi di grafologia*. Mursia, Milano 1982 (Originaltitel: *Handschrift und Charakter*. Bouver Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1956).

(G. Moretti) U. Koch. *Manuale di grafologia*. Officina Tipografica Gaspare Scarponi, Osimo, 1914 (1. Auflage).

(G. Moretti) U. Koch. *Trattato scientifico di grafologia*. Zanichelli, Bologna 1920 (2. Auflage).

(G. Moretti) *La psicografica. La psicologia della scrittura. Metodo scientifico infallibile della grafologia*. Licinio Cappelli, Bologna 1924 (3. Auflage).

G. Moretti. *Trattato di grafologia. Intelligenza sentimento*. La Prora, Mailand 1942 (4. Auflage).

G. Moretti. *Trattato di grafologia. Intelligenza sentimento*. Messaggero, Padua 1964 (9. Auflage).

M. Pulver. *Le symbolism de l'écriture*. Stock, Paris 1971 (Originaltitel: *Symbolik der Handschrift*. Orell Verlag, Zürich 1931).

DIE VORRANGSTELLUNG DES RHYTHMUS' BEI KLAGES UND MORETTI: VERWANDTSCHAFT UND ÜBEREINSTIMMUNG IN DEN GRAPHOLOGISCHEN ANSÄTZEN

Vorwort

Folgen wir den Entwicklungen der Graphologie in Deutschland und in Italien, fällt uns leider gleich der Mangel an Austausch und nennenswerten Verbindungen auf – zumindest bis vor kurzem. Zu groß waren die Sprachbarrieren, zu gering die Übersetzungen.

In Italien erschienen im Jahr 1940 (im Verlag Bompiani) drei Werke Ludwig Klages' (*Vom Wesen des Rhythmus'*, *Die Grundlagen der Charakterkunde*, *Vom Wesen des Bewusstseins*) unter dem Titel *L'anima e lo Spirito* (Die Seele und der Geist). Doch sie blieben in graphologischen Kreisen größtenteils unbeachtet, nicht zuletzt weil sie im strengen Sinne gar nicht von Graphologie handeln.

Ein weiteres Werk Klages', *Die Probleme der Graphologie*, wurde 1964 im Verlag Mursia übersetzt (italienischer Titel: *Valori e limiti della grafopsicologia*) und verschaffte dem graphologischen und charakterkundlichen Ansatz Klages' einen gewissen Bekanntheitsgrad in Italien. Der konnte der Komplexität des Werkes jedoch nicht gerecht werden.

Erst 1982 erschien die erste Übersetzung von *Handschrift und Charakter. Gemeinverständlicher Abriss der graphologischen Technik* (unter dem italienischen Titel *La scrittura e il carattere. Principi ed elementi di grafologia*), herausgegeben von Rolando Marchesan beim Verlag Mursia. Dieses Werk enthält die gesamte graphologische Theorie Klages'.

Später folgten weitere Übersetzungen graphologischer und sogar nicht-graphologischer Werke, die in jedem Fall hilfreich für ein besseres Verständnis des Philosophen, Psychologen und Graphologen Klages sind ¹.

Vor diesem Hintergrund ist es auch verständlich, warum zum Beispiel Clemente Colacinos Aussagen über die deutsche Graphologie-Lehre zum Erscheinen der VIII. Ausgabe von Morettis *Trattato di grafologia* (1955) so oberflächlich ausgefallen sind.

Zudem existierten keine deutschen Übersetzungen der Werke Morettis, abgesehen von *Die Heiligen und ihre Handschrift (I Santi dalla loro scrittura*, 1960). Auch hat Girolamo Morettis Zusammenarbeit mit dem katholischen Wochenblatt *Sonntagsfriede* in Nürnberg vom 24. September bis Oktober 1934 unter der Rubrik „Zeige mir deine Schrift und ich sage dir wer du bist“ (Tomasi Fox, 1995) nicht gerade zu einer besseren Kenntnis seines Werkes geführt.

Moretti hat immerhin trotz seines wohlbekannten Misstrauens gegenüber der nicht-italienischen Graphologie in seinem *Trattato scientifico di perizie grafiche* von 1942 folgendes zum Ausdruck gebracht: „Die deutsche Graphologie ist der französischen deutlich überlegen und sie passt in vielen Punkten zur italienischen Graphologie“ (Moretti, 2002, S. 247). Auch Alfredo Bertelè schreibt in der Einleitung zu diesem Band (Ebenda, S. 79): „Die Grundlagen der deutschen Lehre scheinen einheitlicher, systematischer und technisch ausgefeilter zu sein.“

Zusammenfassend sind zwischen den beiden Systemen tatsächlich folgende Parallelen zu erkennen:

- die Notwendigkeit einer Synthese und eines ganzheitlichen Blicks auf die Handschrift;
- die Rolle der Physiologie (wie Klages sagt [1982, S. 35]: „Die Bewegungen der Finger, der Hand und des Unterarms, die die Handschrift hervorbringen, werden von Prozessen in den motorischen Nerven ausgelöst, die wiederum ihren Ursprung im Gehirn haben.“; entsprechend Moretti [1924, 14-15]: „Ich denke, dass die Handschrift die sensibelsten Funktionen des Gehirns zum Ausdruck bringen kann. [...] Das Gehirn ist der Motor für die Arm- und Fingermuskeln“;
- die Bedeutung der Bewegung: Für Klages (1982, S. 27) überschreitet die Graphologie dank dieses Aspekts die Grenze zur Wissenschaft: „Die Handschrift ist das objektive und stete Ergebnis der persönlichen Schreibbewegung“; nach Ansicht Morettis (1961, S. 18) versucht jede Form der Graphologie, das Wichtigste aus gestischen Bewegungen herauszuschälen, ob sie nun einfach oder komplex sind: „Jedes graphologische Zeichen muss nach meinem Verständnis als Bewegung betrachtet werden, nicht als Figur oder Form. Es ist somit als dynamischer und nicht als statischer Ausdruck anzusehen;
- der Vorrang des Schreibprozesses gegenüber externen Theorien und Typologien;
- der idiografische Anspruch* (unerlässlich bei Moretti; aber auch Klages (1940, S. 95-101) möchte in seiner Charakterkunde den von allen anderen abgesonderten Einzelmenschen betrachten);
- die Bedeutung der angeborenen gegenüber den erworbenen Eigenschaften (Klages, 1940, S. 101-109);
- die Betrachtung des Kontextes bei der Bedeutungssuche;
- die Einsichtnahme und die Hervorhebung ihrer Grenzen (Klages, 1964, S. 63-111) und schließlich
- die Vorrangstellung des Rhythmus', die nicht umsonst den Kern dieser Abhandlung bildet.

Ich muss zugeben, dass mir das Thema zu Beginn übersichtlicher erschien; tatsächlich ist es von grundlegender Bedeutung für die beiden graphologischen Systeme – und hat Einfluss in weitaus umfassendere Bereiche. Daher möchte ich hier nur einige Ansätze und Überlegungen zu einem Thema liefern, das unbegrenzte Zeit, Räume und Kompetenzen verdient und erfordert. Ich muss leider die Zusammenhänge mit anderen, eng verbundenen Fachbereichen außen vor lassen.

Zweifellos hat der Rhythmus eine Vorrangstellung in Klages' Graphologie. Klages sieht darin den eigentlichen Ausdruck des Lebens in all seiner umfassenden und authentischen Bedeutung widerspiegelt. Es gibt aber auch keinen Zweifel an der überragenden Funktion des Rhythmus' in Morettis Werk, wie ich hier darlegen möchte – wenn der Meister selbst dies auch nicht ausdrücklich zu benennen scheint.

*AdÜ.: Idiografische Strategien erfassen einmalige Sachverhalte und Ereignisse, sie behandeln das Einmalige und Eigentümliche. (Gegenteil: nomothetisch; Begriff sind geprägt von Wilhelm Windelband.

Vor dem Einstieg ins Thema noch einige Bemerkungen zur Etymologie: Gewöhnlich wird das Wort „Rhythmus“ auf das griechische *fließen, laufen* zurückgeführt; auch Klages (1940, S. 21; 1982, S. 53) bezieht sich auf diesen Ursprung.

Doch diese vielleicht nebensächliche Wortbedeutung verschleiert vielleicht eine noch frühere und wesentlichere: Der griechische Dichter Archilochos spricht vom Rhythmus, „der den Menschen in seinen Banden hält“ (Fr. 67 a 7, nach W. Jäger); Aischylos lässt den gefesselten Prometheus ausrufen: „Ich bin hier in diesen Rhythmus gebannt“ (Vers 241, nach W. Jäger); Demokrit spricht vom Rhythmus der Atome, meint aber nicht ihre Bahnen, sondern ihre Gestalt, ihr Schema (Aristoteles, Met. I, 4, 985 b 16).

Es könnte also eine ursprüngliche Bedeutung geben, die nicht den Fluss, „sondern im Gegenteil die Festigkeit und die klaren Grenzen der Bewegung“ meint (Jäger, 1967, S. 240-241).

Jüngsten Untersuchungen zufolge war die allgemeine Bedeutung von Rhythmus „Unterscheidungsmerkmal; proportionales Bild; Gliederung“ (Buffoni, 2002, S. 10; Mattioli, 2002, S. 15; Inglese, 2002, S. 36-40), bevor Platons Definition („Rhythmus ist das Ordnen der Bewegung“) vorherrschte.

Zu diesem Schluss ist auch die Graphologin Roda Wieser (De Bose, 1992, S. 2) gekommen, die die traditionelle Bedeutung in Frage stellt. Sie behauptet, dass der Rhythmus bei den alten Griechen den Kreis bildete, in dessen Radius die heiligen Tänze dargeboten wurden und so in einem ihrer Natur angemessenen Rahmen blieben.

So bekommt es einen tieferen Sinn, wenn wir zum Beispiel vom Rhythmus einer Statue oder vom Rhythmus der Architektur sprechen – Ausdrücke, die unter anderem auch Klages (1982, S. 54) verwendet.

Folglich muss man auch beim Blick auf die Schrift weniger einen (ähnlich einem starken Fluss strömenden) „starken“ Rhythmus suchen, sondern vielmehr einen Rhythmus oder ein Gleichgewicht, das die Bewegungen des Schriftbildes miteinander verbindet und vereint.

Der Rhythmus bei Ludwig Klages

Bekanntermaßen wurde Klages' graphologisches Werk in jüngster Zeit mehrfach kritisch Neubewertet (siehe zum Beispiel Ursula Avé-Lallemant, 1990, oder der jüngste Beitrag von Henriette Mathieu, 1999). Nichtsdestotrotz bleibt seine Rhythmus-Theorie ein fester Bezugspunkt für jeden, der sich intensiv mit Graphologie beschäftigt.

In einer Abhandlung („Die Existenz des Rhythmus“, 1940) umreißt Klages seine Vorstellung von Rhythmus außerhalb der Schrift-Betrachtung.

Um das Problem besser zu begreifen, scheint es ratsam, die Schlüsselbegriffe seiner Metaphysik noch einmal zu beleuchten. Die Einzigartigkeit, aber zugleich auch die Schwierigkeit von Klages' Theorie basiert auf folgender Annahme: dem Gegensatz zwischen Leben (Seele) und Geist (im Sinne von Wille). Für Klages ist der Geist eine nicht nur lebensfremde, sondern gar lebensgefährdende Übermacht: Die beiden gegensätzlichen Kräfte Geist und Seele treffen, oder vielmehr bekämpfen sich in der Ich-Sphäre. Das Leben zeigt sich in der Seele in all seiner Unmittelbarkeit. Die Seele und das Leben verbinden sich neu mit der kosmischen Weltordnung, die sich in all ihrer rhythmischen Vielfalt zeigt (Giampiero Moretti, 2001, S. 18-19).

Hinter dieser Vorstellung steckt die Lesart Nietzsches und vor allem die Bachofens: Letzterer hat in seinem Werk den Reiz eines Naturgesetzes umrissen, das die vorchristliche Antike bestimmt hat und in dem das Leben nicht vom Geist beherrscht wurde, sondern sich ungehindert in all seiner Fülle entfalten konnte. Der Geist wirkt von außen als "eine Macht, die teilt, spaltet und Bürden auferlegt – um Regeln zu befolgen, wie sie nur der Mensch freiwillig aufstellen kann (ebd., S. 167-168).

Obwohl der Geist den Vorrang für sich beansprucht, muss er sich doch auf das Leben stützen. Das Leben wiederum braucht den Geist, um sich darin zu offenbaren.

Bei Klages findet sich eine „radikale Anti-Spiritualität, die der westlichen Kultur vollkommen fremd ist“. Auch die Bedeutung bestimmter Ausdrücke geht häufig über den allgemeinen Sprachgebrauch hinaus: etwa wenn Klages von der Seele spricht, „die nicht wie allgemein üblich mit der Psyche gleichzusetzen ist“ oder von dem „Bereich, in dem – bewusst oder unbewusst – die individuellen, subjektiven Erfahrungen gespeichert sind“. Unter Seele versteht Klages den Fluss des Lebens, den Aufenthaltsort der veränderlichen Bilder, die der Mensch sich von der Realität macht, „von denen keines – und das ist entscheidend – dem vorherigen gleicht“.

Die Seele verliert in dieser Form von Ekstase jegliche Spiritualität und lässt so die „ursprüngliche Verbindung zwischen der Einheit Seele-Geist und der Welt wieder aufleben“. Die Verbindung zwischen der Seele und „der Welt der stetig fließenden Bilder“ ist fast erotisch (ebd., S. 169-170). Sie gleicht einer „gegenseitigen Suche, die nicht von einem Willen oder von Besitzstreben geleitet wird, sondern von dem Wunsch, Unterschiede und Ähnlichkeiten eingehend zu betrachten“ (ebd., S. 24).

Dieses poetische Zwiegespräch, das die Seele mit den Bildern führt, und das die Fülle des Lebens wiedergibt, offenbart sich in rhythmischer Weise (ebd., S. 93).

Und hier sind wir wieder beim Rhythmus-Konzept angelangt: Klages warnt davor (1940, S. 18-19, S. 87-89), den Rhythmus mit Takt oder Kadenz zu verwechseln, und betont das Neue dieser Unterscheidung, die kein Philosoph jemals hervorgehoben habe³.

Der Takt zeigt eine regelmäßige Teilung an, steht also für eine Trennung – und die ist immer ein Werk des Geistes, der „dem Fluss der Erscheinungen Grenzen setzen möchte“ (Giampiero Moretti, 2001, S. 94).

Hingegen ist „der Rhythmus eine universelle Erscheinung, zu der verständlicherweise auch der Mensch als Lebewesen gehört. Der Takt hingegen ist eine Handlung des Menschen. Der Rhythmus kann in perfekter Form erscheinen, auch wenn ihm jeglicher Takt fehlt, der Takt aber kann ohne die Mitwirkung des Rhythmus gar nicht erscheinen (Klages, 1940, S. 19). Das Leben offenbart sich im Rhythmus, der Geist hingegen zwingt mit Hilfe des Takts den Pulsschlag des Lebens dazu, sich den Gesetzen ebendieses Lebens zu unterwerfen (Klages, 1982, S. 53).

Der Rhythmus gründet auf einer wellenförmigen Bewegung und „diese Wellenbewegung ist dem Geist entgegengesetzt“ (Klages, 1940, S. 24). „Keine Wasserwelle hat genau dieselbe Gestalt oder dieselbe Länge wie die nächste; kein Atemzug, kein Pulsschlag hat dieselbe Länge des nächsten ...“ (Klages, 1982, S. 54).

„Folglich hat jede menschliche Bewegung, wenn sie nur von Leben durchdrungen ist, etwas Ursprüngliches, eine Eigenart – und damit besonders die Schreibbewegung und ihr Ergebnis [...]: die grafische Gestalt, die aus dem Ärmel geschüttelt wird (ebd., S. 55).

Für Klages belegen Handschriften daher entweder die Vorherrschaft des Lebens (offenbart im Rhythmus) – oder die Abwesenheit des Lebens, weil der Geist (offenbart im Takt) vorherrscht und die Schrift sich als nahe bei der Schulvorlage, als

unoriginell oder als trivial erweist. Und jedes dieser Adjektive steht für die Verneinung des Lebens.

Bekanntermaßen hat Klages (1982, S. 55-62) schließlich das Konzept des Formniveaus aufgestellt, das die Kreativität und die Lebensfülle des Schreibers ausdrückt. Leider ist dieser Begriff zum Teil falsch gedeutet worden, als wolle Klages von der Schrift auf einen formalen oder ästhetischen Aspekt schließen. Dabei verweist die Form bei Klages auf „den Reichtum des Lebens, wie ihn ein Kunstwerk enthält“; „das Leben der Handschrift liegt in der Stärke der Form“ (ebd.).

Für Stefan George – Anfang des 20. Jahrhunderts Kopf eines literarischen Zirkels in München, dem sich auch der junge Klages anschloss – war die Form etwas, „das nicht von außen wirkt, sondern aus dem Innersten des Menschen herrührt [...]. Deshalb haben sich zu jeder Zeit die Originellen, die wirklich Begabten von den Nachahmern abgesetzt“ (George-Klages, 1995, S. 135).

Die Lebensfülle der Form kann sich auf unterschiedliche Weise zeigen.

„Ein und dieselbe Lebenskraft kann sich in einem Moment in wortwörtlicher Fülle zeigen, im nächsten in Schwere, in Wärme, im größtmöglichen Kontrast, dann wieder in lodernen Schnörkeln oder in andauernder Feuerglut“ (Klages, 1982, S. 57).

Klages zufolge offenbart sich der aus der Eigenart entsprungene Rhythmus klar und deutlich in der Massenverteilung; zuweilen kann eine versteckte Handlung auch mal ein grafisches Feld bewirken, das jeder Proportion entbehrt, aber „vor Lebendigkeit vibriert“ (ebd., S. 58).

Der Bezug auf die fünf Stufen des Formniveaus (sehr hoch-hoch-durchschnittlich-niedrig-sehr niedrig) wird als Ansporn für Anfänger angesehen, denn laut Klages „ist alles eine Frage der Übung“ (ebd.).

Der Rhythmus drückt also die Eigenart aus, die Einzigartigkeit, die Stärke, Spontaneität, das Wesen und den Reichtum des Lebens.

Der Graphologe muss sich auf das in der Handschrift ausgedrückte Leben einlassen und sich in das Wesen des Schreibers hineinversetzen, indem er seine persönlichen Vorlieben ignoriert.

Er muss in der Lage sein, reine Fingerfertigkeit von der viel tiefer gehenden Lebensfülle zu unterscheiden: Ein hohes Formniveau kann sogar unsichtbar sein, denn seine äußere Form hängt von vielen verschiedenen Faktoren ab (ebd., S. 66-71).

Einige Kritiker vertreten die Ansicht, dass Klages Theorie subjektiv sei und dass er leicht ins Literarische abschweife. Doch behält sein Konzept im Wesentlichen seine Gültigkeit, denn es kann das Innerste einer Person und die Lebendigkeit des Schreibbewegung erfassen, und zwar unabhängig von Ästhetik, Eleganz, Ordnung und Ausgewogenheit.

Durch die Aufwertung der Seele ist das Wesen eines Menschen besser zu verstehen und somit ist das Konzept des Formniveaus auf alle Handschriften von Künstlern und Wissenschaftlern zu übertragen, die vor lauter Lebensfülle überquellen.

Eine weitere Überlegung gilt Klages` Konzept vom Gegensatz zwischen Geist und Leben: Wenn auf einem hohen Formniveau eine äußere Architektur und eine gewisse Ausgewogenheit sind, wird der Geist zu einem geradezu unerlässlichen Eindringling.

Klages (1994, S. 131) hat 1926 in dem Aufsatz *Nietzsche und seine Handschrift* den Ausdruck „Filigran des Geistes“ verwendet, der sich in der Handschrift erahnen lasse, und er spricht hier einmal nicht ausschließlich negativ vom Geist, wie das in seinen anderen Werken fast immer der Fall ist.

In seinem Rhythmus-Konzept behauptet er gar, „dass der Rhythmus, wenn er vom Betonungsmuster des Takts richtiggehend unterdrückt wird, sich auch verflüchtigen kann, wenn ihm der Takt genommen wird“ (Klages 1940, S.71).

Es ist, als wolle sich plötzlich die Erkenntnis durchsetzen, dass das Leben sich nur dann entfalten kann, wenn es gegen die vom Geist auferlegten Fesseln gekämpft hat. Der Geist „wertet also den mit ihm zusammenhängenden Lauf des Lebens auf“ (ebd., S. 71).

In der Handschrift fänden sich folglich die Spuren dieses Kampfes – umso mehr und umso deutlicher bei außergewöhnlichen und reflektierenden Persönlichkeiten.

„Die Handschrift ist für Klages eine Spur, oder besser noch ein Bild, bei dessen Betrachtung es in gewisser Hinsicht möglich ist, die Art und Weise, den „Ort“ hervortreten zu lassen, an dem der Geist die Leib-Seele-Einheit des schreibenden Ichs angetroffen (und häufig angegriffen) hat. Die Analyse der Schrift ist demnach nie ein unparteiisches, rein technisches und vollkommen rationalen Gesetzen unterlegenes Unterfangen: Sie bezieht immer den Deuter mit ein und weist unvermeidlich auf Grundsätze der Wirklichkeit hin. Allein die Kenntnis dieser Grundsätze garantiert der graphologischen Analyse eine Sicherheit, die ihrem äußerst labilen „Gegenstand“ – jenem Spurbild, das für Klages die Schrift darstellt – angemessen ist. [...] Der Geist (der laut Klages weniger dem Intellekt oder der Vernunft entspricht als vielmehr dem Willen im Sinne von Suche und Entwurf eines Zweckes) findet so einen bevorzugten Weg, um in das Leben einzudringen, und sich in der Handschrift zu offenbaren. Die Schrift wird so zu einer ‘Grenze’, zu einem jener Abgründe, bei deren Anblick der Deuter jedes Mal eine Reise zurück zu den Ursprüngen durchlebt“ (Giampiero Moretti, 2001, S. 166).

Sicherlich ist das Formniveau in dieser Auffassung allzu sehr an die Intuition gekoppelt, es mangelt ihm an Konkretem und Präzision, es hat keine Entsprechung in einem speziellen Zeichen, aber es zeigt einen großen Anspruch: in der Schrift stets den wesentlichen Kern der Persönlichkeit zu finden.

Zur Ergänzung werde ich noch von einem weiteren Aspekt sprechen, der sich aus dem bislang Dargelegten ergibt, und der die offensichtliche Verwandtschaft mit Morettis Konzept zeigt.

In Klages’ Verherrlichung des Lebens und der Seele als dem Ort, an dem die Bilder fließen, in Klages’ Heraufbeschwörung einer fast irrationalen Welt der Mysterien, in der zunächst das symbolische, sinnbildliche Denken herrschte und erst später das begriffliche Denken, drückt sich allzu deutlich der poetische Wert des Lebens aus.

Die Poesie und die Kunst bilden „die Zauberformel, durch die sich Wirklichkeiten eröffnen, zu denen wir in unserem blinden Vertrauen auf Fakten keinen Zugang mehr finden“ (ebd., S. 70).

Folglich ist der Dichter oder Künstler derjenige, „der seine Seele in jenen Ur-Zustand zurückführen kann [...], der – laut Klages – für die pelasgischen Völker* den normalen Puls des Lebens bildete (und für die es noch keine vom Geist verursachte Trennung von Leib und Seele gab)“ (ebd.).

*AdÜ: Klages hat die Bezeichnung „Pelasger“ von dem Namen genommen, mit dem griechische Autoren die vor-indogermanischen Bewohner Griechenlands und West-Kleinasien bezeichnen. Er versteht darunter die ursprüngliche Menschheit.

Im Gedicht oder im Kunstwerk drückt sich der Rhythmus in seiner höchsten Form aus, denn er belegt hier schlichtweg, „das Eintauchen der Seele in den heiligen Fluss des Lebens, in ihm lebt und ‘erzählt’ die Erinnerung von diesem unwiederbringlichen Moment“ (ebd., S. 79).

Um in den Worten von Stefan George zu sprechen (die er wählte, als zwischen ihm und Klages noch Einigkeit herrschte): „Die Dichtung nimmt einen besonderen Platz unter den Künsten ein. Nur sie kennt das Geheimnis des Wiedererwachens und des Vorbeigehens“ (George-Klages, 1995, S. 135).

Auch hängt die Dichtung mit „Form zusammen, nicht im Sinne von Versform, sondern als rhythmisches Maß des Sprechens, der Sprache“, das „zu den Ur-Mächten, die die Welt bewegen“ zurückführt (ebd., S. 138).

Aber auch hier kann der Geist nicht losgelöst vom Ganzen betrachtet werden, denn Klages (1940, S. 72; 1982, S. 53) zitiert Nietzsche und behauptet, „Dichten heißt in Ketten tanzen“. Dieses Konzept führt uns zurück zur ursprünglichen Bedeutung von Rhythmus als jenes Etwas, das die Teile eines Ganzen zusammen und im Gleichgewicht hält – aber das zugleich auch die innere Kraft verkörpert, die die doch notwendigen Ketten sprengen möchte.

Der Rhythmus bei Girolamo Moretti

Moretti hat nicht den spekulativen Verstand eines Klages. Er ist in erster Linie ein Autodidakt und die ihm vertraute Philosophie basiert auf seiner religiösen Bildung.

Auch seine offene, ansprechende, direkte, zuweilen populäre Sprache unterscheidet ihn deutlich von Klages, der statt dessen meist theoretische, schwierige, akademische und zuweilen gefühlsarme Konstruktionen verwendet.

Moretti hat dennoch eine intuitive Vorgehensweise. Er ging von einer einfachen Idee und von Fähigkeiten aus, die er naiverweise jedem Menschen zuschrieb, und erdachte so eine Methode, die die innersten und komplexen psychologischen Dynamiken eines jeden Menschen zu analysieren vermag.

Die Graphologie Morettis ist tief in der menschlichen Psyche verankert, zugleich aber praxisbezogen und leicht anwendbar, denn sie gründet auf der diagnostischen Erfahrung eines ganzen Lebens.

Moretti hat den starken Wunsch, den Menschen und die verborgenen Beweggründe zu verstehen, die seine Entscheidungen im Leben begründen. Er ist fest entschlossen, die Grundlagen für eine authentische Humanwissenschaft zu schaffen.

Der Rhythmus ist bei Moretti auf den ersten Blick viel konkreter, leichter zu belegen und deutlich einfacher zu erkennen und zu messen. Der Rhythmus zeigt sich vor allem in einem Zeichen, das in Morettis Graphologie-Lehre zu einem Wesensmerkmal wird und von struktureller Bedeutung ist: Sprechen wir von einer methodisch ungleichen Schrift, muss sich „deren Abwandlung in der Größe der Buchstaben zeigen. Einige Buchstaben sind kleiner, einige größer, doch stets auf methodische Weise: die Abwandlung muss sich einheitlich wiederholen“ (Moretti, 1995, S. 146).

Es gibt noch eine weitere Form der Abwandlung, die zwar jeder Methode und Ordnung entbehrt, aber trotzdem artverwandt ist (ebd., S. 167).

In einem weiteren Sinn schreibt Moretti (ebd., S. 146): „Ins Konzept der methodischen Abwandlung passen alle Handschriften, die nicht gleichmäßig oder unordentlich sind.“

Bekanntlich stellt Moretti zudem die leicht schwankende Handschrift vor (methodische Abwandlung in der Neigung), in der die „Buchstaben abwechselnd zusammen oder unmerklich auseinander laufen“ und die sprunghafte Handschrift, „in der manchmal ein Buchstabe nach oben oder unten herauschnellt, ähnlich einem zügellosen Tier“ (Moretti, 2002, S. 113).

Wir beschäftigen uns hier mit der ersten Variante, der methodischen Abwandlung der Schriftgröße, da die anderen beiden mehr Besonderheiten aufweisen. Moretti hatte das Konzept der Abwandlung zunächst in knapper Form und später erst in einer umfangreicheren Fassung niedergeschrieben, deren Gliederung sich bereits in den ersten Auflagen des „Trattato scientifico di Grafologia“ findet (Moretti, 1914, S. 15, S. 38, S. 39; 1920, S. 6, S. 20).

Aber was sind die konkreten Eigenschaften eines Zeichens? Moretti sagt dazu (Moretti, 1995, S. 146-147): „Die Abwandlung der Schriftgröße muss sich nicht in ein und demselben Buchstaben wiederholen [...], sondern diese besondere Schriftgröße muss sich bei anderen Buchstaben wieder finden“. Zudem „muss die Abwandlung nicht ins Auge springen, sie muss somit nicht unverhältnismäßig aus dem Gesamtbild der vorliegenden Schrift hervortreten. In einer kleinen Schrift muss die Abwandlung kleiner und flüssiger sein als in einer großen Schrift. Eines ist zu bedenken: Je kleiner die Abwandlung, umso ausdrucksstärker das Zeichen.“

Die Darstellung Morettis im „Trattato“ ist analytisch und untermauert von Schriftproben, anhand derer Moretti genaue Hinweise auf Abwandlungen und deren harmonischem Miteinander liefert. Darüber hinaus liefern die möglichen Abwandlungen, die je nach Schriftgröße unterschiedlichen Maße – klein oder groß – die Koordinaten für eine präzise Charakterbeschreibung.

Morettis methodische Abwandlung ist eines der Zeichen, das die dem Meister nachfolgenden Generationen am gründlichsten erforscht haben. Doch vielleicht hat Professor Ruzza (2000-2001) Recht, wenn er behauptet, dass noch nicht alles dazu gesagt worden ist.

Dieses Zeichen birgt einen so großen Gedankenreichtum wie vielleicht kein anderes von Morettis Zeichen.

Wir kratzen nur an der Oberfläche, wenn wir behaupten, dass die methodisch ungleiche Schrift auf Originalität und Intuitionsgabe schließen lässt. Sie deutet auch auf eine Fähigkeit zur Synthese hin, die nicht – wie Ruzza unterstellt (ebd., S. 281-284, S. 286-287) – einhergehen kann ohne eine besondere Auffassungs- und Umsetzungsgabe (sprich Analyse und Synthese), mit den damit verbundenen Eigenschaften wie Kreativität (methodisch ungleich), Selbstbeobachtung (leicht schwankend) und Lebhaftigkeit (sprunghaft).

Zudem lässt sie nicht auf eine generelle Intuitionsgabe schließen, sondern auf eine Intuition als festem Teil der Intelligenz. Sie bewirkt ein schnelles Aufnahmevermögen, lässt leicht Bindungen zu anderen Menschen entstehen, öffnet den Blick auf Neues und schafft spontane, originelle und schöpferische Ideen.

Die methodische Abwandlung ist sicherlich ein Dreh- und Angelpunkt für die Einheitlichkeit des Schriftbildes. Unter bestimmten Umständen kann ihr Fehlen oberflächliche und banale Ergebnisse bewirken.

„Die Graphologie lehrt uns, dass die – eigenartige – Handschrift eines Genies stets methodisch ungleich ist. Die Abwandlung offenbart sich in irgendeiner Weise je nach Art und Qualität eines Talents“ (Moretti, 1995, S. 185): Tatsächlich gibt es eine methodische Abwandlung ersten Grades, in der die Abwandlung minimal ist, und die Moretti (1995, S. 151) „der Kunst und der Wissenschaft“ zuschreibt. Ist „die Abwandlung ausgeprägt und sprunghaft, aber dennoch methodisch“ bezeichnet

Moretti sie als Abwandlung zweiten Grades und bringt sie in Verbindung mit der „Organisation von Kunst und Wissenschaft“. Die erste ist „wesentlich komplexer“, denn sie ist kontrollierter, die zweite „hingegen braucht Schwung und Elan“, um das begonnene Werk abzuschließen (Moretti, 1995, S. 185).

Moretti liefert auch die physiologische Erklärung: „Die Arm- und Handmuskeln bringen die Schrift hervor. Folglich müssen in der Schrift des Genies die Reize, die auf das Gehirn wirken, und die Muskelkontraktionen widergespiegelt sein. [...] Diese Reize und Kontraktionen müssen andauernde und homogene Schwingungen weitergeben - und genau diese Schwingungen sind die Ursache für die ungleiche Schrift. Die Adjektive 'andauernd und homogen' sind verantwortlich für den beständigen und methodischen Charakter der Schwingungen“ (Moretti, 1995, S. 185).

Die methodische Abwandlung führt leicht zur „serendipity“, also zur überraschenden Entdeckung dank eines glücklichen Zufalls, und vor allem dank der Intelligenz. Denn diese erkennt Sachlagen dank einer wachsamten Beobachtungsgabe und stellt geniale Zusammenhänge her, die den meisten Menschen entgehen.

Da ein graphologisches Zeichen wegen seines ganzheitlichen Charakters Auskunft gibt über den Menschen als Ganzes, greift die methodische Abwandlung in jeden Bereich:

„Die Schriftzeichen, die auf Emotionen hindeuten, gelten auch für den Intellekt, da beide Bereiche beim Blick auf den Menschen nicht zu trennen sind“ (Moretti, 1995, S. 187). Aber die methodische Abwandlung bezieht auch die somatische Ebene mit ein: So schreibt Moretti vom Auge: „Das schöne, durchdringende Auge [...] kann einerseits sehr schnell reagieren und sich andererseits dank einer inneren Schranke bremsen. Es ist an einer methodisch ungleichen, sehr flüssigen, klaren und reinen, leicht schwankenden Schrift zu erkennen“ (Moretti, 1961, S. 135).

An anderer Stelle schreibt Moretti im selben Text im Zusammenhang mit lockerer oder gewandter Haltung, dass die methodische Abwandlung der „Darstellung der menschlichen Normalität“ dient (ebd., S. 53).

Er definiert sie als „das graphologische Zeichen der Kunst in ihrer Ursprünglichkeit oder in ihrer begrifflichen Natur als Teil der innovativen Wissenschaft. Ohne dieses Zeichen wäre die Kunst Gleichmacherei, schlichtes Nachahmen oder künstlerische Übung – aber in keinem Fall persönliche Kunst, es entstünde niemals etwas Neues“ (Moretti, 2000a, S. 115).

Letztlich ist Morettis methodische Abwandlung in der Schriftgröße, gemeinsam mit dem leicht Schwankenden (in seinem Versuch, den inneren Zusammenhang der Dinge und der komplizierten Beziehungsdynamiken zu erfassen) und dem Sprunghaften (mit seiner schnellen Aufnahme- und Reaktionsfähigkeit) das Hauptzeichen des Rhythmus', wenn auch Moretti nicht ausdrücklich vom Rhythmus schreibt.

Der Rhythmus ist das Ergebnis einer harmonischen Abstimmung der Schriftgrößen, einer leichten Schwankung in der Schriftneigung und von nicht übermäßigen Abweichungen von der Basiszeile.

Moretti kommentiert in einer Schriftanalyse (2002, S. 170), dass „sich die methodische Abwandlung nicht bewahrheitet, obwohl eine gewisse Abwandlung zu erkennen ist. Es fehlt an Methodik, denn sie erst schafft die eigentliche Harmonie in der Schrift oder andersherum: Das, was man als Harmonie in der Schrift bezeichnet, macht die methodische Abwandlung möglich“.

Dabei darf nicht vergessen werden, dass nicht nur das hier genauer betrachtete Zeichen die methodische Abwandlung hervorbringt, sondern dass jedes graphologische Zeichen zum Ebenmaß, zur Eurhythmie beiträgt. Diese ergibt sich,

wenn man „die Regelmäßigkeit der einzelnen Teile betrachtet, die Kontinuität, das Fließen der Schriftzeichen und das Tempo, mit dem der Rhythmus von einer Phase der Schreibbewegung in eine Gegensätzliche hinüber fließt“ (Palafferri, 1999, S. 198).

Doch vielleicht ergibt sich der Sinn des Rhythmus' auf Umwegen oder gar erst durch seine Abwesenheit, also aus jenen Formen der Gespaltenheit, die Moretti in dem Band *Scompensi e anomalie della psiche* (2000b) beschreibt: Die methodische Abwandlung, vor allem die der Schrift, steht im Gegensatz zur Gespaltenheit. Denn eine Person, die in ihrer Schrift dieses Zeichen aufweist, ist ausgeglichen, fähig zur Analyse und Synthese, hat eine Intuitionsgabe und kann sich flexibel, harmonisch und ausgemessen neuen Situationen anpassen. Eine solche Person kann ihre Ziele und sich selbst dank wertvoller Erfahrungen verwirklichen.

„Die emotionalen und intellektuellen Fähigkeiten“ dürfen „einander nicht entgegenstehen [...]. Bei einem Genie müssen [...] die Fähigkeiten aufeinander abgestimmt sein“ (Moretti, 1995, S. 186).

„Das wahre Genie möchte sein Werk von allen Exzessen und allem Oberflächlichen freihalten“ (ebd., S. 187). Die methodische Abwandlung etwa ist unvereinbar mit den Zeichen des Neids, denn „der eigenartige Typ kennt ein Gefühl des Neids nicht, weil er mit seinen Eigenschaften vollkommen zufrieden ist“ (Moretti, 1974, S. 14); „er meidet die Lüge“, kann sie aber überzeugend anwenden, wenn man seine Ehrlichkeit ausnutzt (ebd., S. 195).

Um noch einmal auf die anfangs dargelegte etymologische Bedeutung zurückzukommen: Die methodische Abwandlung und der mit ihr zusammenhängende Rhythmus machen den Menschen stark und beugen schädlichen Handlungen vor, die zentrifugalen und spaltenden Triebe entspringen.

Die Gespaltenheit trägt pathologische Züge und verursacht Dekompensation und Anomalien, in einem Wort: Arrhythmien.

Wir haben festgestellt, dass die Genialität der methodischen Abwandlung „auf Erfindungsreichtum im Bereich der Intelligenz schließen lässt“ (Moretti, 1995, S. 151). Moretti unterscheidet hier zwischen Erfindungsgabe in Bezug auf „die Dinge des täglichen Lebens“, in der die Intelligenz hervortritt, und Erfindungsgabe „bei Dingen, die der Erfinder auf eigenartige Weise in sich trägt“ und die vor allem auf Vorstellungskraft beruht.

Beide Erfindungsgaben führen im weitesten Sinne zur Kunst und „genau darin zeigt sich das wahre Genie. [...] Denn Kunstwerke [...] sind – gleichgültig in welcher Form – stets ein Gesang, eine Hymne, eine gewaltige Explosion der Fantasie. Und Gesang wie Hymne sind in erster Linie Poesie. [...] Die Poesie ist das höchste der schönen Künste. Denn sie entfaltet sich im Wort – und bedient sich damit des edelsten und frühesten Mittels, mit dem der Mensch seinen Gedanken Ausdruck verleiht und verliehen hat“ (ebd., S. 152).

Deshalb muss ein wahrer Dichter von Rhythmus durchdrungen sein, was sich vor allem in der methodischen Abwandlung ausdrückt. Ist sie nicht vorhanden, so ist der Schreiber laut Moretti (2000a, S. 200) „kein Dichter, sondern ein Art Versingenieur“.

Obwohl Moretti von der Poesie fasziniert war, war er offensichtlich nicht wie Klages in der Lage, philosophische Botschaften in kunstvoller Weise zu verfassen. Und dennoch kommt seine Intuition der Theorie der deutschen Geistesgröße nahe.

Verwandtschaft und Übereinstimmung beim Rhythmus

Die beiden Methodik-Begründer gehen von zwei völlig unterschiedlichen Standpunkten aus und nähern sich der Graphologie aus verschiedenen Motivationen heraus: Für Klages ist sie eine besondere Wissenschaft des Ausdrucks, für Moretti eine Humanwissenschaft und echte Psychologie. Und trotzdem zeigen sich in beiden Auffassungen zweifellos Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen, die ich zum Abschluss anhand des Rhythmus` darlegen möchte.

1) Rhythmus-Definition: Die Definitionen stellen ähnliche Bedingungen für den Ausdruck fest: Bei Klages (1982, S. 54) „gibt der Rhythmus in immer nur ähnlichen Abständen immer nur einander ähnliche Formen wieder“; bei Moretti (2002, S. 113) besteht „die methodische Abwandlung“, ein überaus originelles Oxymoron voller Bedeutungsebenen, „aus ständigen Abweichungen zwischen den Buchstaben. Diese Abwandlung wiederholt sich in der immer gleichen, aber nie auf pedantische Weise“.

2) Philosophisch-psychologische Anschauung: Laut Klages ermöglicht der Rhythmus der Seele, auf heilige und eigenartige Weise die Gleichmäßigkeit des Lebens zu erfahren. Bei Moretti hingegen ist der Rhythmus ein wirksames Gegenmittel gegen das Gespaltensein: Denn die Gleichmäßigkeit belegt die Fähigkeit, die widersprüchlichen Triebe, die jeder Mensch in sich trägt, im Gleichgewicht zu halten.

Trotz der verschiedenen Ansätze ist eine Übereinstimmung nicht zu übersehen: Man muss nur überlegen, dass bei Klages die Fülle des Lebens und bei Moretti die Vervollständigung (als Gegenteil von Gespaltenheit) die Idealzustände bilden, in denen der Mensch am besten seine Eigenart, seine Fähigkeiten und Begabungen entfalten kann.

Moretti besteht im Gegensatz zu Klages auf den methodischen Charakter der Abwandlung, ohne den Unordnung entstünde. Und obwohl diese Unordnung demselben Wesen entspringt, könnte sie den für den Rhythmus unentbehrlichen harmonischen Puls sprengen.

Klages (1982) schickt dem Kapitel zum Rhythmus die Begriffe Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit sowie Ebenmaß und Mangel an Ebenmaß voraus. Wenn man den Rhythmus sowohl in der Regelmäßigkeit als auch in der Unregelmäßigkeit, im Ebenmaß wie im Mangel an Ebenmaß finden kann, ist er folglich unvereinbar mit jeder Form von Regelmäßigkeit oder Ebenmaß, die der monotonen Gleichheit nahe kommt – und ebenso wenig mit einer Unregelmäßigkeit oder einem Mangel an Ebenmaß, das die rhythmische Massenverteilung durcheinander bringt. Nicht umsonst behauptet Klages, dass sich der Begriff „rhythmische Unregelmäßigkeit“ durch „regelmäßige Abweichung“ ersetzen lässt – und entsprechend „arrhythmische Unregelmäßigkeit“ durch „unregelmäßige Abweichung“ (ebd., S. 45).

3) Die Bestimmung des Rhythmus`: Zur Bestimmung des Formniveaus (ein Ergebnis des Rhythmus`) liefert Klages fünf Stufen (siehe oben), aber in einer konkreten Entscheidungssituation muss sich ein Graphologe in hohem Maße auf seine Erfahrung und seine Intuition verlassen: „Der Rhythmus lässt sich nur mit Hilfe der Intuition beurteilen“ (Klages, 1982, S. 40). Die Bewertung des Rhythmus bereitet ein nicht geringes Problem: Wie ist sie objektiv möglich? Die deutschen Graphologen

nach Klages haben darauf eine Antwort gesucht: siehe die „drei Rhythmen“ von Robert Heiss (1966) oder die „Variablen des Ganzen“ von Wilhelm Helmut Müller und Alice Enskat (1995).

So gesehen ist es Morettis großer Verdienst, dass er konkrete und präzise Grundlagen zur Bestimmung des Rhythmus geschaffen hat und in seinen Werken (1995; 2002) Schriftmuster mitsamt ihrer Beurteilung liefert. So lässt sich aus seiner Intuition eine Bewertungsmethode ableiten, die selbst jemand anwenden kann, der kein besonderes Gespür für Schrift hat. Zur Vertiefung dieses Themas sind unter anderem Nazzareno Palaferri's Vorschläge zu Interpretation und Anwendung aufschlussreich (1997a, S. 8-12; 1997b, S. 3-19; 2000, S. 13-28).

Anders ausgedrückt macht Moretti es einem leichter, den Rhythmus in einem graphologischen Zeichen zu identifizieren (methodische Abwandlung) als Klages, bei dem der Rhythmus schwerer zu erkennen ist und mehr dem subjektiven Empfinden des Graphologen überlassen bleibt.

4) Vorrang des Rhythmus’: Der Rhythmus nimmt sowohl bei Klages wie auch bei Moretti eine Vorrangstellung ein, er ist Dreh- und Angelpunkt zur Orientierung.

Für Klages steht bei der graphologischen Untersuchung an erster Stelle die Erfassung des Gesamteindrucks, des Rhythmus’, des Formniveaus als Maßstab für „die gesamte Entwicklung der Lebendigkeit, zu der jeder Mensch in gewissem Maße eine Spur legen kann“ (Wittlich, 1982, S.23). Diesen Gesamteindruck setzt Klages noch vor die Betrachtung von Schriftmerkmalen wie groß oder klein, aufrecht oder rechtsschräg, Weite oder Enge zwischen den Wörtern, Klarheit oder Wirrheit der Schrift.

Moretti schreibt über eine äußert unverbundene Schrift (2000b, S. 179-180): „Der Verfasser neigt nicht zur Synthese (unverbunden), obwohl er durchaus dazu fähig ist dank einer eigenartigen Intelligenz (methodische Abwandlung 7). Deren Eigenartigkeit kann zusammen mit der Intuition die Bedeutung eines jeden weiteren graphologischen Zeichens ersetzen.“

Geht man andererseits Morettis Werke durch, wie zum Beispiel *Facoltà intellettive, attitudini professionali dalla grafologia* (2000a), bemerkt man immer wieder die Bedeutung dieses Zeichens in seiner graphologischen Methode.

5) Bedeutung des Rhythmus’: Laut Klages ist der Rhythmus einer Schrift der Indikator für die Eigenart, denn er trägt die Fülle des Lebens in sich, die seit der Erschaffung der Welt „immer wieder von der Urquelle trinkt und heute so ursprünglich ist wie vor Tausenden von Jahren. Folglich hat jede menschliche Bewegung, wenn sie nur von Leben durchdrungen ist, etwas Ursprüngliches, eine Eigenart“ (Klages, 1982, S. 55).

Zusammengefasst verkörpert der Rhythmus die ursprüngliche Einzigartigkeit, das Wesen und die Kraft des Lebens, die ein Schreiber in seine graphischen Zeichen einfließen lässt.

Bei Moretti ist die Bedeutung des Rhythmus’ sicherlich genauer beschrieben. Die methodische Abwandlung:

- ist in erster Linie Indikator der Eigenart, da einem Träger dieses Zeichens jede Nachahmung fern liegt;
- steht dank einer steten und deutlichen Intuitionsgabe für Erfindungsreichtum und Inspiration im Bereich der Intelligenz;
- ermöglicht es, schnell und sicher Zusammenhänge herzustellen;
- vergrößert die Sichtweite und das Urteilsvermögen;

- ist das Zeichen des Genies, das sich in der Kunst (in ihrem weiten Sinne) ausdrückt;

- ist ein Indikator für systematisches Arbeiten; für Kürze, Bündigkeit – und gleichzeitig für Substanz und Tiefe im gedanklichen wie im emotionalen Bereich. (Zur Bedeutung der methodischen Abwandlung ist der Beitrag von Daniele Lazzari [1998] zu den Verbindungen mit der Psychoanalyse empfehlenswert.)

Trotz allem gehen die Ansichten in Bezug auf die Genialität zumeist auseinander:

Moretti (1995, S. 185-187) verknüpft eine Schrift, deren hoher Grad an methodischer Abwandlung auf Genialität schließen lässt, untrennbar mit einer deutlichen Neigung zur Kunst, die sich in Dichtung, Musik, Malerei, Bildhauerei oder Architektur ausdrücken kann.

Klages hingegen unterstreicht (1994, S. 165 und 170) in der Analyse von Beethovens Handschrift, dass „es aus Sicht der Ausdruckstheorie grundsätzlich unmöglich ist, die kreativen Fähigkeiten eines Schreibers zu erkennen, der diese Fähigkeiten statt dessen in seinen Werken ausdrückt“. „Es gibt keine Zeichenlehre, mit deren Hilfe man in den Handschriften Charakterzüge suchen könnte wie Wörter in einem Lexikon“. An anderer Stelle behauptet er (1964, S. 90): „Man kann sehr wohl eine Handschrift analysieren und beurteilen, ob jemand eine größere Neigung zur Kunst als zum Kommerz erkennen lässt – jedoch nicht, ob er in seinem speziellen Berufsfeld eine kreative Begabung besitzt.“

6) Rhythmus und Poesie: Die Position, die die beiden Geistesgrößen zur Poesie einnehmen, ist sehr aufschlussreich.

Man darf nicht den ständigen Austausch zwischen Klages und dem Dichter Stefan George außer Acht lassen. Für George verfasste Klages auch einen Aufsatz (George-Klages, 1995, S. 7-67), der 1902 die Einleitung zu der Gedichtsammlung „Die Lieder von Traum und Tod“ bildete. Zudem hatte Klages selbst als junger Mann dichterische Ambitionen (ebd., S. 137).

Doch auch Moretti erlag der Faszination der Poesie. Wie er selbst in seiner *Autobiografia* (1977, S. 45) schreibt: „Ich hatte mir in den Kopf gesetzt, ein Dichter zu sein und vielleicht habe ich sogar die Voraussetzungen dafür, denn die Natur übte auf mich eine starke Anziehungskraft aus. Die Bewegung und das Rascheln von Blättern verzauberten mich, der Gesang einer Nachtigall, das monotone ‚Huh-Huh‘ einer Eule in tiefer Nacht, das Gemurmel der Kiefern und so weiter haben meine Gefühle in Aufruhr gebracht, ohne dass ich sie hätte ausdrücken können. Denn mir fehlte die reiche Sprache, um ihnen Worte zu verleihen.“ Diese poetische Wahrnehmung der Natur, dieses Eintauchen in den Makrokosmos ähnelt dem von Klages, der zum Beispiel 1920 in dem Werk *Mensch und Erde* (Klages, 1998, S. 8-9), das sich wie der Vorläufer eines Manifests der Umweltschutzbewegung liest, einen Wunsch beschreibt: „den Übergang von einer anthropozentrischen Sichtweise, in der der Mensch die Wirklichkeit bestimmt und sie nur im Hinblick darauf betrachtet, wie er sie am besten ausbeuten kann, zu einer kosmozentrischen Sichtweise, in der der Mensch auf die Natur ‚hört‘ und sie mit einbezieht in seine angeborene, unerbittliche Logik der Vorherrschaft über die Natur“.

Hier beschreibt Klages auch seine Angst vor dem Verschwinden der Zugvögel: „Noch vor knapp einem Menschenalter war selbst in den Städten zur Sommerszeit die blaue Luft vom Schwirren der Schwalben und Segler voll, ein Laut, durch den die Ferne und aller Wandertrieb zu ziehen scheint. Damals zählte man in einem Vorort Münchens an die dreihundert bewohnten Nester, heute sind es noch vier

oder fünf. Sogar auf dem Lande ist es unheimlich still geworden, und es schlagen auch nicht mehr wie an jedem taufrischen Morgen in den jubelnden Dichtungen Eichendorffs „unzählige Lerchen“. (ebd., S. 33).

Hier tauchen genau jene Lerchen auf, die Moretti heranzieht, um in der methodischen Abwandlung die Vorstellungskraft zu beschreiben, die zur Erfindungsgabe im Kunstbereich führt: „Die Vorstellungskraft wirkt auf die Fantasie wie eine singende Lerche: Sie singt ohne Unterlass die Sonne an, schlägt ihre Flügel, während sie um sich selbst tanzend in den Himmel steigt, oder durch die Luft hinunter gleitet mit einer ungleichmäßigen, und doch geordneten Bewegung. Dieses Bild von der Lerche und vor allem von ihrem Flügelschlag, führt uns vor Augen, wie schön und wie fehlerfrei die Schrift des Genies beschaffen ist, jene Verkörperung der methodischen Abwandlung“ (Moretti, 1995, S. 187).

Sicher liefert Klages den komplexeren Beitrag zur Ästhetiktheorie, doch auch Moretti hat geahnt, dass der wahre Dichter sich darin zeigt, dass er sich in den Rhythmus des Universums hineinfühlen kann: „Das Universum ist eine unerreichbare Kunst, denn es ist nichts als aus der Natur entsprungene Bewegung“ (Moretti, 2000a, S. 180).

Klages und Moretti sind sich einig, dass ein Dichter sich im Rhythmus ausdrückt. Deshalb müsste der Rhythmus (im Sinne der in der Einleitung dargelegten Etymologie) als ein ausgleichendes Element betrachtet werden, das auf unterschiedlichste Weise die unverfälschten Lebenskräfte des Menschen bündelt, oder, um in den Worten Morettis zu sprechen (1995, S. 187): „als geordnete Impulsivität der unbewussten Gefühle eines Genies“.

DARIO CINGOLANI

Dario Cingolani ist Lehrbeauftragter für forensische Handschriftenuntersuchung und für Geschichte der Graphologie am akademischen Ausbildungskurs für Graphologische Techniken an der Universität Urbino und an der Scuola Superiore di Grafologia Morettiana „Lamberto Torbidoni“ des Graphologischen Instituts von Urbino.

ANMERKUNGEN

1. KLAGES L. (1979), *Dell'Eros cosmogonico*, (Von U. COLLA herausgegebene italienische Ausgabe von Ludwig Klages' *Vom kosmogonischen Eros*), Mailand, Multipla.
 - (1990), *I Pelasgi*, (Von GIAMPIERO MORETTI herausgegebene Ausgabe von Ludwig Klages' *Die Pelasger*), Neapel, Nuove Edizioni Tempi Moderni.
 - (1992), *Pensiero simbolico e concettuale*, *Rivista di Estetica*, XXXII, 42, S. 3-19.
 - (1993), *Proposta metodologica per evitare l'influsso dell'attenzione sulla grafia* [1898]; *La "curva della religiosità" nella grafia* [1926]; *Sussidi psicologici per il confronto tra scritture* [1929], *Scienze Umane & Grafologia*, 2, pp. 53-65.
 - (1994), *Perizie grafologiche su casi illustri*, (von GIAMPIERO MORETTI herausgegebene italienische Ausgabe von Ludwig Klages' *Aufsätze über die Handschrift bekannter Persönlichkeiten*, übersetzt von P. DAL SANTO), Mailand, Adelphi.
 - (1998), *L'uomo e la terra*, (von L. BONESIO herausgegebene italienische Ausgabe von Ludwig Klages' *Mensch und Erde*), Mailand, Mimesis.

2. Den Rhythmus haben verschiedene Gelehrte (Gérard Dessons, Benoît de Cornulier, Andrew Eastman, Kim Ok-Ryon, James Hunderhill, Véronique Fabbri und Violaine Anger) in hilfreichen Beiträgen behandelt, die in den *Studi di estetica*, 21 (Juni 2000) erschienen sind; zu empfehlen sind auch die Beiträge anderer Gelehrter (Maddalena Mazzocut-Mis, Umberto Vitali, Joseph Segond, Raymond Bayer, Gaston Bachelard, Giacomo Ambrosi, Gisèle Brelet, Emanuele Ferrari, Ghyslaine Guertin, Ludwig Klages, Maurizio Guerri, Andrea Pinotti, Roberto Giunti, Licia Fabiani e Francesco Spagnolo Acht), die in *Materiali di estetica*, 2 (März 2000) bei CUEM (Mailand, Herausgeber: Stefano Raimondi) erschienen sind.

Nebenbei gibt es einiges Überraschendes zu Klages' Überlegungen zu entdecken: Zum Beispiel hat Aristoteles in seiner Rhetorik (III, 8) in Bezug auf stilistische Eigenschaften geschrieben, dass „eine Rede einen Rhythmus besitzen muss, aber keinen Takt“ und dass „dieser Rhythmus nicht allzu stark sein darf“. Der angelsächsische Benediktinermönch Beda Venerabilis behauptete (Buffoni, 2002, S. 9): „Der Rhythmus kann auch alleine bestehen, ohne Takt; doch der Takt kann nicht ohne Rhythmus bestehen. Der Takt ist ein Gesang, den eine gewisse Vernunft beherrscht; der Rhythmus ist ein Gesang ohne von der Vernunft gesetzte Grenzen.“

BIBLIOGRAPHISCHE ANGABEN

AVÉ-LALLEMANT U. (1990), *Die vier deutschen Schulen der Graphologie. Klages, Pophal, Heiss, Pulver*, München-Basel, Ernst Reinardt Verlag.

BERTELE' A. (2002), *Introduzione a* MORETTI G. (2002), *Trattato scientifico di perizie grafiche su base grafologica*, Padua, Messaggero.

BUFFONI F. (a cura di) (2002), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Protokoll der Konferenz an der Universität von Cassino, Fakultät der Sprachwissenschaft und der vergleichenden Literaturwissenschaft, 22. bis 24. März 2001, Mailand, Marcos y Marcos.

COLACINO CL. (1955), *Prefazione*, in MORETTI G. (1955), *Trattato di grafologia. Intelligenza sentimento*, Padua, Messaggero.

DE BOSE C. (1992), *La Graphologie allemande. Ses tendances ses lignes de force*, Paris, Masson.

GEORGE S.- KLAGES L. (1995), *L'anima e la forma*, herausgegeben von G. MORETTI und P. TIEPOLI, Rom, Fazi Editore.

HEISS R. (1966), *Die Deutung der Handschrift*, Hamburg, Claassen Verlag.

INGLESE A. (2002), *Ritmo e figurazione. Appunti per una genealogia della forma poetica*, in BUFFONI F. (Hrsg.) (2002), *Ritmologia...*, zit., S. 35-53.

JÄGER W. (1967), *Paideia*, I, Florenz, La Nuova Italia.

LAZZARI D. (1998), Genialità, creatività e disuguaglianza metodica, *Scrittura*, 105, S. 3-9.

KLAGES L. (1940), *L'anima e lo spirito*, (von R. CANTONI übersetzte italienische Ausgabe von Ludwig Klages' *Der Geist als Widersacher der Seele*), Mailand, Bompiani (Der Band enthält folgende Beiträge: *L'essenza del ritmo* [1923]; *Preludio alla caratterologia* [1928]; *La natura della coscienza* [1920]).

KLAGES L. (1964), *Valori e limiti della grafopsicologia*, (von G. VARNI herausgegebene italienische Ausgabe von Klages' *Die Probleme der Graphologie*), Mailand, Mursia.

- KLAGES L. (1982), *La scrittura e il carattere. Principi e elementi di grafologia*, (von R. MARCHESAN herausgegebene und von G. SARTORI übersetzte italienische Ausgabe von *Handschrift und Charakter. Gemeinverständlicher Abriss der graphologischen Technik*), Mailand, Mursia.
- KLAGES L. (1994), *Perizie grafologiche su casi illustri*, (von GIAMPIERO MORETTI herausgegebene italienische Ausgabe von Ludwig Klages' *Aufsätze über die Handschrift bekannter Persönlichkeiten*, übersetzt von P. DAL SANTO), Mailand, Adelphi.
- KLAGES L. (1998), *L'uomo e la terra* (von L. BONESIO herausgegebene italienische Ausgabe von Ludwig Klages' *Mensch und Erde*), Mailand, Mimesis.
- MATHIEU H. (1999), Il ruolo di Klages nella grafologia, *Scrittura*, 109, S. 3-26.
- MATTIOLI E. (2002), *La poetica del ritmo di Henri Meschonnic*, in BUFFONI F. (a cura di) (2002), *Ritmologia... zit.*, S. 15-23.
- MORETTI GIAMPIERO (2001), *Anima e immagine. Studi su Ludwig Klages*, Mailand, Mimesis.
- [MORETTI G.] (1914), KOCH U., *Manuale di Grafologia*, Osimo, Officina Tipografica Gaspare Scarponi.
- [MORETTI G.] (1920), KOCH U., *Trattato scientifico di grafologia*, Bologna, Zanichelli.
- [MORETTI G.] (1924), La psicografica, *La psicologia della scrittura. Metodo scientifico infallibile della grafologia*, Bologna, Cappelli.
- MORETTI G. (1960), *Die Heiligen und ihre Handschrift*, (deutsche Übersetzung von HERMANN BRUCKNER), Heidelberg, F. H. Kerle Verlag - Wilhelm Rühling.
- MORETTI G. (1961), *Il corpo umano dalla scrittura. Grafologia somatica*, Ancona, Studio grafologico "Fra Girolamo".
- MORETTI G. (1974), *Grafologia sui vizi*, Ancona, Graphologisches Institut S. Francesco delle Scale.
- MORETTI G. (1977), *Chi lo avrebbe mai pensato. Autobiografia*, Ancona, Curia Provinciale dei Frati Minori Conventuali.
- MORETTI G. (2000a), *Facoltà intellettive attitudini professionali dalla grafologia*, Padua, Messaggero.
- MORETTI G. (2000b), *Scompensi anomalie della psiche e grafologia*, Padua, Messaggero.
- MORETTI G. (2002), *Trattato scientifico di perizie grafiche su base grafologica*, Padua, Messaggero.
- MÜLLER W.H.- ENSKAT A.(1995), *Diagnostica grafologica. Principi, possibilità, limiti*, Padua, Messaggero.
- PALAFERRI N. (1997a), Il ritmo grafico, *Scrittura*, 103, S. 8-12.
- PALAFERRI N. (1997b), Disuguale metodico del calibro, *Scrittura*, 104, S. 3-19.
- PALAFERRI N. (1999), *L'indagine grafologica e il metodo morettiano*, Padua, Messaggero.
- PALAFERRI N. (2000), Il Disuguale non metodico di Moretti, *Scrittura*, 114, S. 13-28.
- RUZZA S. (2000-2001), Lettura non poetica della disuguaglianza metodica, *Scienze Umane & Grafologia*, S. 9-10, S. 277-321.
- TOMASI FOX G. (1993), Alla scoperta di padre Moretti in Germania, *Scrittura*, 93, S. 10-15.
- WITTLICH B.(1982), *Introduzione a KLAGES L. (1982), La scrittura e il carattere...*, cit., 19-25. [1929], *Scienze Umane & Grafologia*, 2, pp. 53-65.

DIE BESTIMMUNG DES GRADWERTS (NACH FREQUENZ ODER RHYTHMUS) IM SYSTEM VON MORETTI

1. *Methodische Abwandlung der Schriftgröße (Disuguale metodico del calibro)*

Die Bestimmung des Gradwertes von *Methodische Abwandlung der Schriftgröße* oder *Methodisch ungleich* erfolgt nach den Frequenz- und Rhythmuskriterien.

Man entnimmt die Anzahl der Größenunterschiede zwischen den Kurzbuchstaben aus zwei Zeilen der Schrift.

Grundsätzlich entspricht der Gradwert dem folgenden Schema:

7 Größenunterschiede	=	10/10
6	“	= 9/10
5	“	= 7-8/10
4	“	= 6/10
3	“	= 5/10

Diese Gradwerte sind außerdem der jeweiligen Schriftgröße unterworfen:
bei *Kleiner Schrift* liegen sie um 1/10 höher, bei zunehmender Schriftgröße tiefer.

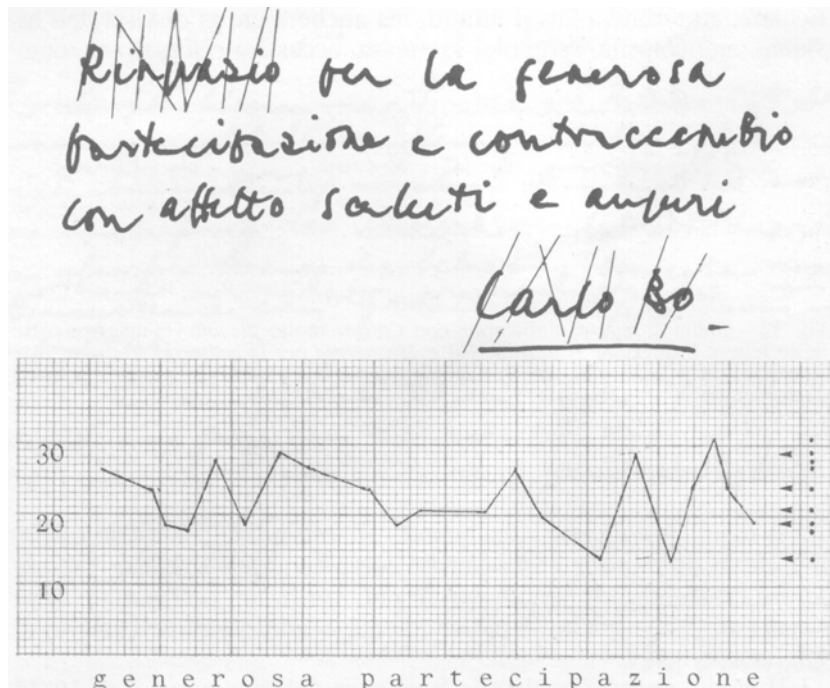
Die aus der folgenden Tabelle resultierenden Gradwerte entsprechen jeweils dem Mittelmaß von 7 Höhenunterschieden zwischen den Kurzbuchstaben bei *Großer*, *Mittelgroßer* und *Kleiner Schrift*:

Groß (über 3 mm) Differenz mm	Mittelgroß ((2-3mm) Differenz mm	Klein (bis zu 2mm) Differenz mm
2 = 5/10	1,5 = 5/10	1 = 5/10
1,5 = 6	1,33 = 6	0,8 = 6
1 = 7-8	1 = 7	0,75 = 7
0,5 = 9	0,75 = 8	0,5 = 8
0,25 = 10	0,5 = 9	0,33 = 9
	0,33 = 10	0,25 = 10

Der ermittelte Wert wird um 1-2 Grade erhöht, wenn die Abwandlung der Höhenunterschiede regelmässig ist und die Schrift die Zeichen *Leicht schwankend (Sinuosa)* und *Schnellend/Sprunghaft (Scattante)* aufweist.

Moretti unterscheidet weiters zwischen *Methodisch ungleich* 1. Art das sich durch minimale und mit freiem Auge kaum wahrnehmbare Unterschiede auszeichnet und ein Indikator für künstlerische und geistige Neigungen ist, und *Methodisch ungleich*

2. Art, das mit seinen offensichtlichen und auffälligen, doch stets methodisch verlaufenden Unterschieden auf ausgeprägte organisatorische Fähigkeiten hindeutet.



Die Handschrift von Carlo Bo, Literaturkritiker und Universitätsrektor. *Leicht schwankend, Schlicht/Verhalten, Methodisch ungleich, Druckbetont Modus 2, Steigend* und eine unterstrichene und mit einem Schlusspunkt versehene Unterschrift, die vom Text keinerlei Abweichungen zeigt. Der Schriftkontext zeugt zweifellos von vorherrschender geistiger Tätigkeit, gleichzeitig aber auch von der Fähigkeit, die eigene geistige Tätigkeit als konkrete Stimuli in den Nutzen anderer Personen und Institutionen zu stellen, was allerdings immer in verhaltener, fast bescheidener Form geschieht (Kombination der Zeichen *Methodisch ungleich* 7/10, *Druckbetont Modus 2* 4/10, *Leicht schwankend* 7/10, *Steigend* 4/10, *Mittelgroße Schrift, Schlicht/Verhalten* 6/10, *Verdreht*). Die vertikalen Linien markieren das Zeichen *Leicht schwankend*; in der Graphik wird der Verlauf des Zeichens *Methodische Abwandlung der Schriftgröße* (in Zehntelmillimeter) in den Wörtern «generosa partecipazione» deutlich, der eine «graphische Welle» (Palaferri) ergibt; die rechts befindlichen kleinen Pfeile geben die am häufigsten wiederkehrenden «Dimensionen» an: 30, 25, 22, 20, 15 Zehntelmillimeter (also fünf unterschiedliche Buchstabenhöhen).

Im Zeichen *Methodisch ungleich* offenbart sich eine ausgeglichene und gleichzeitig plastische, flexible und formbare emotiv-affektive Struktur. Die methodischen Ungleichheiten erwachsen aus fortlaufenden harmonischen Veränderungen in der Lebensenergie. Palaferri bezeichnet die Schrift als «graphische Welle» des Gehirns und verweist – vor allem beim Zeichen *Methodisch ungleich* – auf die große Ähnlichkeit zwischen der «graphischen Welle» und der Kurve eines Elektroenzephalogramms. Nebst vielen anderen positiven Bedeutungsmerkmalen seien folgende erwähnt: intuitives Handeln, die Fähigkeit, Neues anzunehmen und zu organisieren, Originalität, Interessenreichtum, Ideenreichtum, Kreativität, Fantasie, ein sich vom Durchschnitt abhebendes Denken. In starker Ausprägung kann auch dieses weitläufige (laut Moretti kann das Zeichen *Methodische Abwandlung der Schriftgröße* jedes andere Zeichen ersetzen) und positiv besetzte Zeichen auch negative Seiten annehmen: Tendenz zu übersteigertem Intellektualismus, zu zwanghafter Originalität oder zur Extravaganz eines Genies.

2. *Schnellend/Sprunghaft* (*Scattante*)

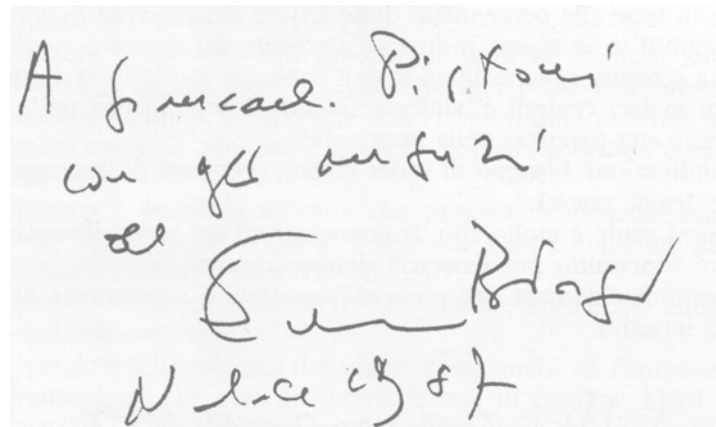
Der Gradwert ergibt sich aus dem proportionellen Anteil der von der Basiszeile «auf und abspringenden» Buchstaben. Zu berücksichtigen ist dabei, dass mit zunehmender Regelmäßigkeit und mit zunehmender «Sprungweite» die Gradhöhe zunimmt.

Es gilt im allgemeinen die Formel:

$$F = \frac{\text{Anzahl der Sprünge} \times 10}{\text{Anzahl der Gelegenheiten}}$$

F = der proportionelle Anteil der Sprünge und somit der direkte Gradwert von *Schnellend/Sprunghaft*.

Wie bei *Methodische Abwandlung der Schriftgröße* kann man auch hier zwischen einer ersten Art von *Schnellend/Sprunghaft* unterscheiden, bei der sich minimale Sprünge feststellen lassen, und einer zweiten Art, bei der die Sprünge wesentlich offensichtlicher werden. Moretti sieht in beiden Arten eine musikalische Kreativität; im ersten Fall eine lyrische Kreativität, im zweiten Fall eine dramatische.



Handschrift von Enzo Biagi, Journalist und Schriftsteller. In einem kreativen Kontext von großer Lebhaftigkeit und instinkthafter erster Reaktionen (*Methodisch ungleich* und *Unsystematisch*, *Schnellend/Sprunghaft*, *Schwungvoll* sowie Anzeichen von *Ungeduldig*) gewinnt auch der *Schnörkel der Mythomanie* 1. Art (hier im Endungs-*i* bei «Biagi») an Gewicht, der auf psychologischer Ebene von Gedanken- und Ideenfreiheit zeugt und im Sinne des Vorstellungsvermögens wirkt. Die scheinbare Distanziertheit und Zurückhaltung beim Sprechen rühren von der Selbstsicherheit und dem Bedürfnis nach Kontrolle und Verifizierung her (*Verdreht*).

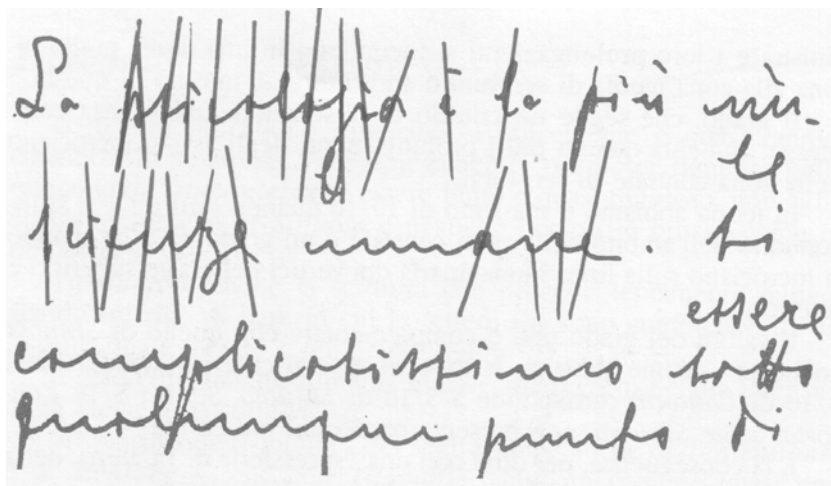
Bei den Erklärungsansätzen orientiert man sich an der Plastizität der Persönlichkeitssysteme und an dem Sich-in-Schwingung-Versetzen-Lassen.

Was die psychologischen Bedeutungsangaben angeht, sind zu erwähnen: musikalische Kreativität, Spontaneität, Lebhaftigkeit, aber auch Reizbarkeit, Nervosität und ungestüme Heftigkeit. Laut Moretti «wohnen dem Zeichen Zorn, Enthusiasmus, Altruismus und Rache inne, die sich ausbruchartig äußern.»

3. *Leicht schwankend (Sinuosa)*

Das Zeichen *Leicht schwankend* [wie auch die Zeichen *Verdreht (Contorta)* und *Parallel (Parallela)*] entspringt aus dem geometrischen Verhältnis der Buchstaben zueinander und erhält seine Bedeutung durch den Punkt, an dem sich die verlängerten Achsen zweier Buchstaben treffen. Beim Zeichen *Leicht schwankend* befindet sich der Kreuzungspunkt der verlängerten Buchstabenachsen außerhalb der Höhe der Lang- und Mittellängen.

Zur Gradermittlung ist es erforderlich, die Höhe vom Scheitel eines Kurzbuchstabens bis zum Scheitelpunkt einer vorausgehenden Lang- oder Mittellänge zu messen. Dieser Abstand wird in drei gleiche Abschnitte geteilt, die sich ideell über die Lang- oder Mittellängen fortsetzen. Fällt der Schnittpunkt der verlängerten Achsen in das so erhaltene zweite Drittel über den Lang- oder Mittellängen, befindet sich der Gradwert des Zeichens *Leicht schwankend* auf 5/10. Das entspricht dem Zeichen *Verdreht* auf derselben Gradhöhe. Erst wenn sich die verlängerten Achsen im dritten Drittel oberhalb der Lang- oder Mittellängen kreuzen, gewinnt das Zeichen *Leicht schwankend* an Bedeutung.



Indem **Moretti** seine eigene Handschrift inkognito als Beispiel für *Leicht schwankend* in höchster Gradstufe anführt, äußert er sich wie folgt: «Dieses Zeichen ist rein und frei von jeglichen Einflüssen des Zeichens *Verdreht* oder anderer Zeichen, die seiner Stärke entgegenwirken könnten; die Schrift zeichnet sich durch fast nicht mehr steigerbare Flüssigkeit sowie durch das Zeichen *Schlicht/Verhalten* auf beinahe höchster Gradstufe aus.

Auf symbolischer Ebene reagiert das Zeichen ausgeglichen, flexibel und harmonisch auf den linken und den rechten Vektor, auf die Vergangenheit und die Zukunft, auf die Erfahrungen und das Angestrebte, auf die Ansprüche des Ichs und die der anderen, auf das Konservieren und das Expandieren. «Diese Schrift», schreibt Moretti, «biegt sich gleichsam leicht nach vorne und nach hinten und erweckt dadurch den Eindruck, sie schleiche sich in die heikelsten Dinge ein, um sie zu glätten und gefügig zu machen.» Gerade aus dieser komplexen Dynamik heraus lässt sich das Zeichen *Leicht schwankend* als Indikator für psychologisches Gespür, großes Verständnis und Empathie erkennen, wobei diese positiven Merkmale bei starker Ausprägung des Zeichens und in Verbindung mit negativ konnotierten Merkmalen anderer Zeichen in übertriebene Erwartung und in die Geschicklichkeit, Menschen zu beeinflussen, übergehen können.

ELISABETH STIPANEK KLAUER