

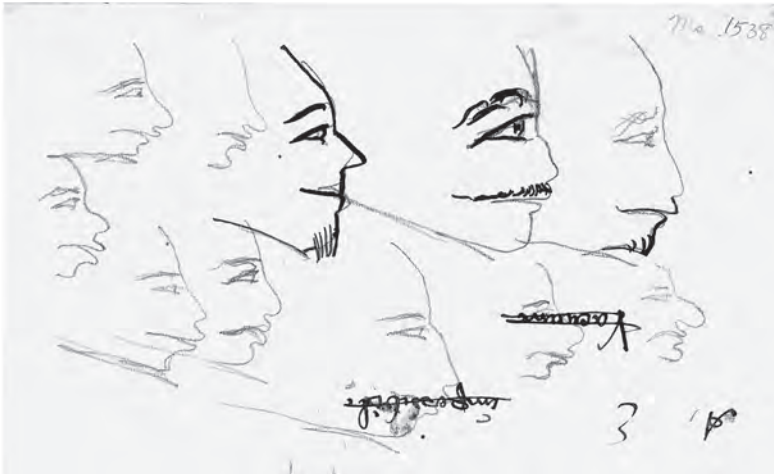
STEFAN TRINKS

## Die Angst am Rande

Charles Sanders Peirces marginale Zeichnungen

- 1 John Michael Krois: Eine Tatsache und zehn Thesen zu Peirce' Bildern, in: Franz Engel u. a. (Hg.): Das bildnerische Denken: Charles Sanders Peirce (Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung 5), Berlin 2012, S. 53–64.
- 2 Charles Sanders Peirce: Collected Papers, Vol. 1–6, 1931–1935, Vol. 5–8, Cambridge/Mass. 1958, hier: 5.470. Im folgenden zitiert als CP.
- 3 CP 1.33.
- 4 Vgl. CP 4.26. Ein weiterer Beleg dafür wären die sehr präzisen Erwägungen zur handschriftlichen Überlieferungsgeschichte der aristotelischen Schriften in CP 7.241.

«Es gibt keinen amerikanischen Philosophen, der sich so intensiv mit der Scholastik auseinandergesetzt hat wie Peirce», so hat der unvergessene John Michael Krois die überraschende Nähe von Charles Sanders Peirce zum Mittelalter charakterisiert.<sup>1</sup> Peirce hatte so gut wie jeden Scholastiker des Mittelalters im lateinischen Original gelesen, um über sich selbst zu urteilen: «Ich bin scholastischer Realist einigermaßen extremen Schlags.»<sup>2</sup> Gemeint war, in Abgrenzung von den «modernen, sogenannten Philosophen», die Rückbesinnung auf die Beobachtungsgabe – «Wahrnehmung mit Hilfe kritischer Beurteilung – und Überprüfen von Theorievorschlügen».<sup>3</sup> Es scheint daher legitim, seine nicht gedruckten Schriften mit ihrer Fülle an gezeichneten Köpfen ebenso ernst zu nehmen wie mittelalterliche Manuskripte, die häufig mit figürlichen Randzeichnungen ausgestattet sind. Diese muss Peirce zumindest teilweise im Original – etwa über die großen Sammlungen der Ostküste – gekannt haben. Wie sehr er sich mit der Überlieferungsgeschichte mittelalterlicher Manuskripte beschäftigt hat, zeigt sein intimes Wissen selbst über heute fast vergessene Autoren wie den spanischen Scholastiker Petrus Hispanus.<sup>4</sup> Zu Beginn soll somit eine weitere Facette in das Werk dieses überwiegend als Semiotiker und Sprachaktforscher gehandelten Logikers eingeschliffen werden: der «mittelalterliche Peirce» und sein Zeichnen als Denkvollzug.



Dass der Rand nur scheinbar randständig ist und das Zentrum oft erst über den Rand verständlich wird, dass der Rand, weil er unbeobachtet ist und doch das Zentrum genau im Auge hat, der heimliche Herrscher des Werks ist, bildet den Ausgangspunkt der Marginalienforschung.<sup>5</sup> Peirce zeichnete während aller Lebensphasen unentwegt Köpfe, vor allem im Profil. Das Profil ist die Marginalie des Körpers, die linienbasierte Silhouette fokussiert den Blick auf das Wesentliche. Denn einen Menschen im Profil erkennt man vor allem an dem im Zentrum herausragenden Teil, seiner Nase. Die Nase, die bei Peirce auf den zehntausenden von Blättern seines Nachlasses in mannigfaltiger Form – etwa als Denkblase, Zapfhahn oder scharf umrissene geometrische Form – variiert wird,<sup>6</sup> ist zugleich als Zeichen lesbar (Abb. 1).

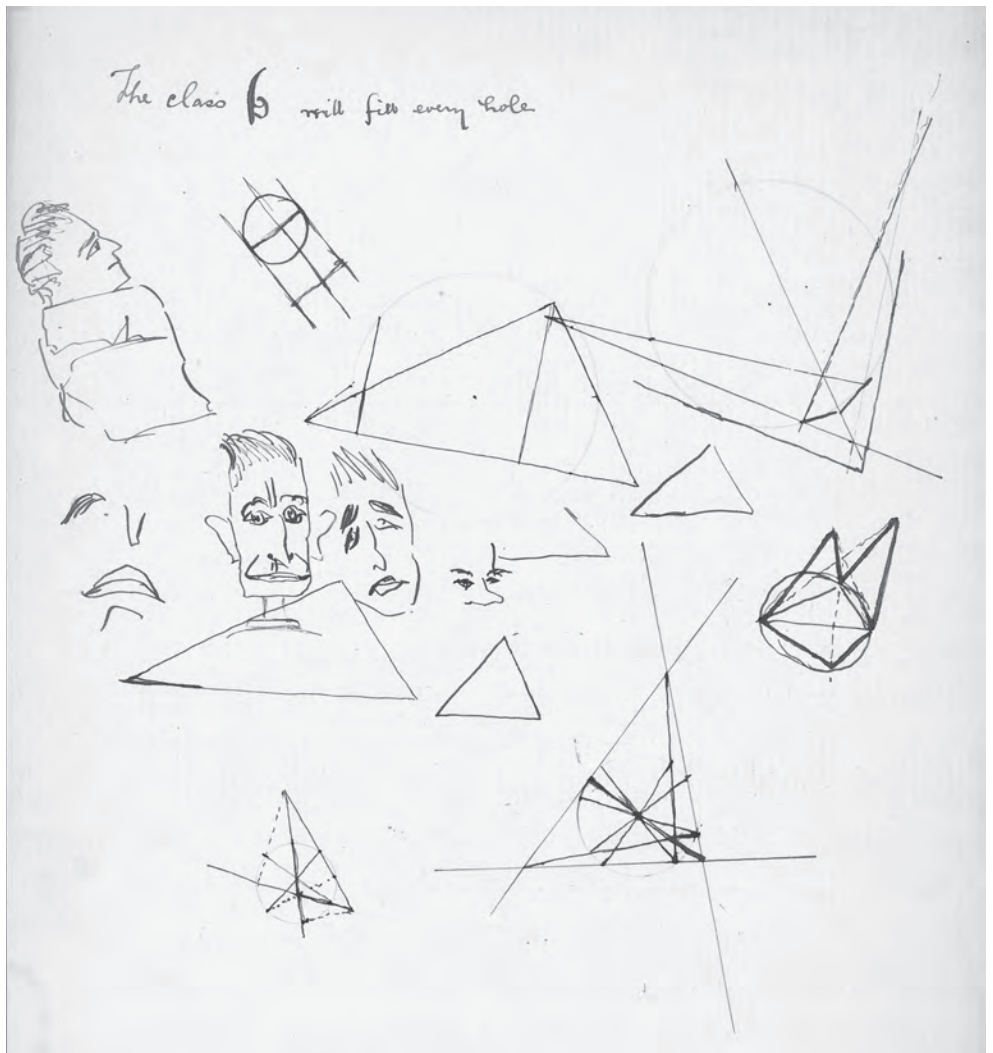
Für dieses geradezu manische Zeichnen von Gesichtern gibt es mehrere Gründe. So sind die Profilköpfe eine Erholung von der Anstrengung des Denkens: Je inhaltsschwerer die Texte, Berechnungen, Graphen oder Kalküle, desto mehr bedarf es des Freizeichnens, desto zahlreicher werden auch die Profilköpfe.<sup>7</sup> Nach besonders komplexen Kalkulationen folgen bei Peirce häufig Kaskaden von Gesichtern, die sich ineinander stauchen. Die Profilköpfe sind zugleich Teil einer Mnemotechnik: als unvergessliche Markierung einer Stelle oder eines Gedankens durch Verknüpfung mit einem Gesicht mit unverwechselbarer Nase. Während das menschliche Gesicht in der *en face*-Darstellung notwendigerweise verflacht wird, weil insbesondere die Nase nur stilisiert und mit Parallaxe wiederzugeben ist, wird die Gesichtskontur im Profil zu einem charakteristischen Element eines jeden Individuums.<sup>8</sup> Peirce wandte die gezeichneten Köpfe auf den erhaltenen losen Blättern daher fast ausnahmslos ins Profil. Weit über eine bloße Spielart der seit dem Altertum vertrauten Mnemotechnik über

5 Eine konzise Zusammenfassung bei Peter K. Klein: Rand- oder Schwellenphänomene? Zur Deutung der Randbilder in der mittelalterlichen Kunst, in: Ulrich Knefelkamp u. a. (Hg.): Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter (11. Symposium des Mediävistenverbandes vom 14. bis 17. März 2005 in Frankfurt an der Oder), Berlin 2007, S. 166–187.

6 Vgl. Franz Engel: Epistémè und andere Grotesken, in: Engel: Denken, S. 149–174.

7 Die Frage nach einer aleatorischen Entlastungsfunktion brachte Richard Kämmerlings in seiner Rezension zu der Marbacher Ausstellung «Randzeichen» in Anschlag: «Erholt sich in den Zeichnungen neben dem Text der Geist von der Mühsal des Denkens, ist die hingeworfene Fratze neben den philosophischen Erwägungen eine Fermate des Musenstroms?» Vgl. Richard Kämmerlings: «Wo die wilden Zeichen wohnen», in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. Februar 2010.

8 Insbesondere negativ konnotierte und auffällige Akteure werden in Manuskripten nahezu immer →

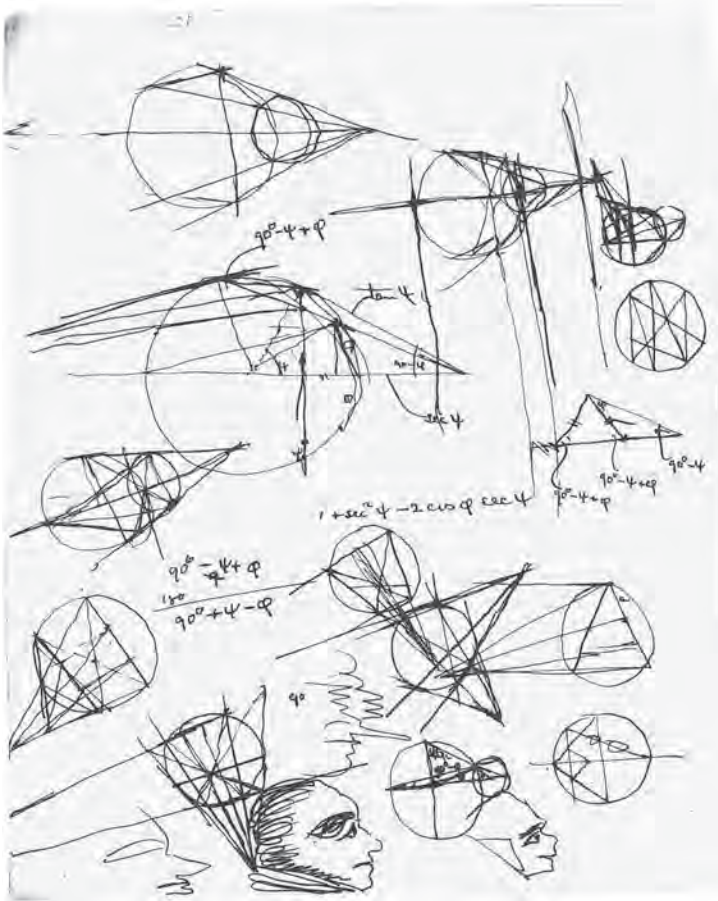


**Abb. 1**  
**Marginalien des Körpers –**  
**Charles S. Peirce, undatiert.**

**Abb. 2**  
**Kinnkeil und Dreicksnase –**  
**Charles S. Peirce, undatiert.**

Gesichter und Physiognomien hinausgehend, wird die Zeichnung bei Peirce zu einem parallel ablaufenden Denkkakt, der einem noch so verschlungenen Gedanken Kontur zu geben vermag. Schließlich verkörpern die Profilköpfe Peirce' angewandte Semiotik: in eine Extremform zugespitzt, mutieren die charakteristischen Nasen selbst zu Symbolen, die bestimmte Inhalte zu visualisieren und zu transportieren vermögen.

Wenn ein Gesicht einen Gedanken besser auszudrücken vermochte als ein Satz – und die großen Vorbehalte gegenüber seiner eigenen schriftlichen Ausdrucksfähigkeit sind notorisch –,<sup>9</sup> setzte Peirce das Denken als Zeichnung in ein höheres Recht. Das kontur- und bis auf einen winzigen Punkt augenlose «Gesicht» in der Mitte des linken Blattrandes (Abb. 2) besitzt mit den nach unten



**Abb. 3**  
**Trigonometrische Kopfge-**  
**burten – Charles S. Peirce,**  
**undatiert.**

gezogenen Mundwinkeln dennoch einen als Verstimtheit zu lesenden Ausdruck. Obwohl Kinn und Nase jeweils nur durch einen Keil gebildet werden, verleiht der leicht verrückte Kinnkeil dem Gesicht eine Markanz, die mit weiteren Linien nicht notwendigerweise stärker geworden wäre. Auch die übrigen Gesichter bestehen in ihren Gesichtszügen aus geometrisierten «Körpern» wie den berühmten Peirceschen Dreiecksnasen. Die geometrische Figur rechts aber geht in der Reduktion und gleichzeitigen Doppelwertigkeit der Linie (was möglicherweise auch in der kryptischen Überschrift des Blattes: «*The Class C will fill every hole*» zum Ausdruck kommt) am weitesten; sie könnte anthropomorphisiert auch als futuristisch von oben gesehener Kopf mit glattem Schädel, spitz zulaufender Peirce-Nase und zugekniffenen Augen gesehen werden. Peirce erreicht mit seiner minimalistischen Linie ein Maximum an differenziertem Ausdruck und ist darin vergleichbaren Zeichnungen in mittelalterlichen Manuskripten verwandt.

Ein anderes Blatt (Abb. 3) zeigt ein Spiel aus vierzehn geometrischen Formen, vor allem Kreisen und Schnittpunkten: trigono-

**Abb. 4**  
**Imaginierter Königsmord**  
**– Villard de Honnecourt,**  
**Bauhüttenbuch, um 1230.**



metrische Berechnungen und die dabei entstehenden Winkel. Am linken unteren Rand des Blattes ragt ein Kreis mit Winkeln aus dem Kragen eines betrübt blickenden Mannes mit Backenbart und buschigen Augenbrauen; rechts davon wächst ein weiterer Globus als Kopfgeburt und *extended mind* direkt aus dem Hinterkopf eines lächelnden Mannes mit hochgeschlagenem Kragen und hoher Stirn. Es scheint, als habe Peirce der aus ihm geborenen geometrischen Figur mit zwei verdickten Punkten ebenso ein betrübtes Gesicht eingezeichnet, wie er der gegenüberliegenden mit zwei offenen Kreisen Augen und mit einer Raute einen kubischen Mund gab. Drei weitere Gesichter hat Peirce mit gleichsam bebenden Profilen als Hybride aus geometrischer Form und menschlicher Figur dazwischen gesetzt. Vermutlich verleiht er

→ ins Profil gerückt, vgl. Karl Clausberg: Symmetrie als Syntax mittelalterlicher Bilderschriften. Kunsthistorische Übergangsformen eines «Über-Historischen» Gestaltungs-Prinzips, in: Bernd Krimmel (Hg.): Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft, Bd. 1: Texte, Darmstadt 1986, S. 233-256, hier: 253. Dass bei Peirce Profil-Zeichnungen wegen der markanteren Profilierung eines Gedankens überwiegen, erscheint nicht zufällig.

9 Vgl. Engel: Epistémé.

10 Das Skizzenbuch wurde von 1881 bis 1913 im Rahmen der historischen Begeisterung für mittelalterliche Bauhüttenzeichnungen und als →

den äußerst komplexen abstrakten Geometrie-Figuren deshalb eine gleichsam körperliche Existenz, um sie für sein Denken plastischer und anschaulicher werden zu lassen.

Die beiden Blätter legen die Vermutung nahe, dass Peirce das berühmte Skizzenbuch des Villard de Honnecourt von etwa 1230 gekannt haben könnte. Bereits im 19. Jahrhundert als eines der wenigen überlieferten Skizzenbücher unter den Zimelien der Pariser Bibliothèque nationale öffentlich präsentiert,<sup>10</sup> bestrickt es durch seine alle Ebenen der Kunst wie auch der *techné* durchmessende Reflexionstiefe. Wie der Fall des berühmten Blattes eines Dädalus-Labyrinths mit zwei Glücksspielern an einem Würfeltisch zeigt, ist der Text oft nachträglich eingefügt, so dass die Profilköpfe ihn wie bei Peirce' Manuskripten rahmen. Bemerkenswert erscheint darüber hinaus auf *Folio 18r* des Portfolio vor allem die ungeheuer modern wirkende Figur des rechts thronenden Königs (Abb. 4), der, nur aus einem filigranen Liniengerüst bestehend, dennoch eine dreidimensionale Qualität besitzt und mit dem Szepter in den Raum zu stoßen scheint. Den Vergleich von Peirce



Previous to the first a that is x  
every a is not-x

Take anything i its either not an a  
or there is something j



~~P is an a and is x~~ a:xi

Take any thing j it is either subsequent to i  
or it is not

~~j is the~~  
j is the first a that is x

j is a  
and no matter what k is either k is not a  
or k is not x  
or k is j  
or k is subsequent to j



and j is x

$$\sum_k a_j x_j (\bar{a}_k + \bar{x}_k + l_{kj} + g_{kj})$$

Suppose i precedes j

$$\sum_j (g_{ji} \cdot a_j \cdot x_j (\bar{a}_k + \bar{x}_k + l_{kj} + g_{kj}))$$

Identify k with i

goes out because



**Abb. 5**  
**Zwei Mönche mit Tonsur –**  
**Charles S. Peirce, undatiert.**

→ überwiegend französisch kommentiertes Werk stolz in einer Vitrine der Bibliothèque nationale präsentiert, wo es der Frankreichkenner und Historiker Henry Adams sah und beschrieb. Vgl. Carl F. Barnes: *The Portfolio of Villard de Honnecourt*, Farnham u.a. 2009, S. 3.

- 11 Vgl. Bruno Klein: Das Portfolio des Villard de Honnecourt und die Bilddidaktik im 13. Jahrhundert, in: Hartmut Krohm u. a. (Hg.): *Der Naumburger Meister – Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen* (Ausstellungskatalog/Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz 4,1), Bd. I, Petersberg 2011, S. 86–90, hier: 90.
- 12 Vgl. Friedrich Teja Bach: *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin 1996.

mit Villard könnte jeder Kritiker freilich schnell mit dem Verweis entkräften, dass es sich bei dem Künstler des frühen 13. Jahrhunderts um Skizzen nach existierenden Kunstwerken handelt, nicht aber um begleitend zum Text frei erfundene Figurationen. Dass Villard aber keineswegs eine beliebige Aneinanderreihung von Nachzeichnungen im Auge hatte, ist bislang kaum untersucht worden.<sup>11</sup> Mit einigem Recht darf Villard als ebenso scharf die «Lebenswirklichkeit» observierender, scholastisch geprägter «Realist» wie Peirce gelten. Die Vermutung, dass es sich um zum Teil sehr überlegte Zusammenstellungen handelt, wird bereits durch *Folio 18r* genährt: Dem kubistischen Linien-König gegenüber holt ein Landmann mit dem Dreschflegel aus. Obwohl in der gewohnten Ikonographie eine Verbindung von König und Bauer nicht existiert, fügt Villard beide durch eine gewellte Bodenlinie zusammen, da der elegant ausgestellte Fuß des Königs die Demarkationslinie überschneidet, auf welcher der Bauer steht. Der Regent wird dadurch zum Ziel dieser aggressiven Geste. In der Konfrontation der beiden ständisch ungleichen Parteien imaginiert Villard so den in der Realität verwehrten Königsmord.

So auch bei Peirce: Die «mittelalterliche» Herangehensweise erlaubte ihm durch den assoziativen Überschuss, reflexive und damit narrativierende Bögen von Figur zu Figur zu schlagen. Ein im Nichts des oberen linken Blattrandes beginnendes Gesicht (*Abb. 5*) leitet wie ein Wegweiser auf den eröffnenden Satz «*Previous to the first a that is x every a is non-x*» einer geordneten Menge von Zahlen mit Vorgängern und Nachfolgern: Das Profil wird zum Richtungspfeil, weil es den Blick des Betrachters als nach rechts gewendetes, offenes Profil ohne Haare oder geschlossener Kontur, dafür mit dachartig schräg zur Stirn hin ansteigender Augenbrauenlinie, aufnehmen und bündeln kann. Der so begonnene Satz dieser algebraischen Operationen endet mit «*Take anything i its either not an a or there is something j*», hinter und unter dem sich eine Arabeskenblume mit einem Trichter-Wirbel als Blüte öffnet, die an Dürers Randzeichnungen für das Gebetbuch Kaiser Maximilians erinnert.<sup>12</sup> Der zweite Block beginnt mit dem Satz «*D is an a and is x*», um dann rechts die Köpfe zweier Männer etwas abgerückt vom Text zu zeigen. Der obere greift in seiner Offenheit und Unvollständigkeit das erste Profil auf, jedoch sind die charakteristischen

Merkmale zugespitzt: als Lid wird die dachartige Linie wiederverwendet, während die Braue sich zur Stirn hin stark verdickt und wellenförmig bewegt scheint, was dem Gesicht Züge von Skepsis verleiht. Das einleitende Gesichtsprofil hat zugleich seine spitze, leicht hochnäsige mit einer winzigen und kindlich wirkenden Nase vertauscht.

Während dieser Satz in seinen Folgen noch offen scheint und damit auch das ihn rechts begleitende Gesicht unkonturiert bleibt, werden die vier definiten Folgerungen darunter von einem vollständig konturierten Mönch mit Tonsur und breitem Kragen begleitet. In diesem Fall scheint der Prozess der Entscheidung veranschaulicht, indem den Sätzen das Profil eines vielleicht scholastischen Mönchs mit markanten Augenbrauen und wie geschminkt wirkendem Mund an die Seite gestellt wird. Am unteren Rand des Blattes wird links ein Michelin-Männchen, das auf vielen Peirce-Blättern wiederkehrt, mit übergroßem Kopf von einem Cowboy mit gezückter Pistole bedroht. Aus seinem Kopf und angewinkelten rechten Arm wächst ein nahezu anamorphotisch verzerrtes Gesicht mit gequält wirkendem Lächeln in den Mundwinkeln.

Die Überleitung zur nächsten Seite bildet das über einer Bodenlinie sich erhebende Profil eines Mönches mit missbilligendem Blick unter gekräuselten Augenbrauen, verkniffenem Mund und erhobener Nase. Da in den Vereinigten Staaten Mönche im Alltagsbild des 19. Jahrhunderts kaum eine Rolle gespielt haben, konnten die zwei Mönche des Blattes für Peirce vermutlich dialektische Gelehrsamkeit als ein Programm verkörpern, das in Gestalt der beiden Scholastiker ins Bild gesetzt wird.

Unter die Initiale F von *FRATER OCCHAM ISTE*, «Dieser hier ist Bruder Ockham», hat ein Augustinereremit in Magdeburg im Jahr 1341 in das durch ihn kopierte Exemplar von William of Ockhams Traktat *Summa Logica* eine Figur gezeichnet (*Abb. 6*).<sup>13</sup> Das Portrait Ockhams als Mönch wächst aus der unteren Beuge des Buchstabens. Sein sich glockenförmig auffächernder Mönchshabit, dessen Falten mehrfach mit zittrigem Strich abgefahren sind, lässt den Körper unter der Stofffülle nahezu unsichtbar werden; nur der linke Arm, der wie im Fall der Uta von Naumburg im Begriff ist, den Kapuzenmantel vor den Körper zu ziehen,

13 «Ending f. 68 a. On the last flyleaf is a rude sketch of a friar, and by it is written: Frater Occham iste.» Vgl. James Montague Rhodes: *A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Library of Gonville and Caius College, Cambridge 1907, S. 538.*





**Abb. 6**  
**William of Ockham –**  
**Conrad de Vipeth,**  
***Summa Logica*, 1341.**

wölbt sich unter dem schweren Stoff heraus. In dem Gesicht des Mönches sind alle Sinnesorgane – bis auf den scheinbar verkniiffen schweigenden Mund – auffällig betont: Das sichelförmige Ohr ist kräftig konturiert, sein linkes Auge gleicht einer Murmel, während das rechte, kubistisch nach oben gerückt, reptilienhaft zu einem Schlitz verengt ist. Insbesondere aber seine Nase und seine Tonsur fallen ins Auge: Die Nase ist in Peircescher Manier wie ein Stiefel geformt; der von schütterem Haar umflorte Schädel ist weiträumig ausrasiert, damit durch die Tonsur als «siebtem Sinn» der Mönche die Eingebungen Gottes nicht von einem ungeändigten Haarwust am Einsickern in das Gehirn gehindert werden. Sehr wahrscheinlich von dem Magdeburger Augustinereremiten Conrad de Vipeth als imaginiertes Ganzkörperportrait des bewunderten Gelehrten gefertigt, bildet die Marginalie Ockhams damit ein typisches Beispiel, dass in der Entkörperlichung unter der Stofffülle des Mönchshabit vermutlich eine scholastische Vergeistigung intendiert war. Unwillkürlich aber wird auf das Verhüllte neugierig gemacht und das Körperliche wie auch das Wahrnehmen mit dem gesamten Körper umso mehr hervorgehoben.

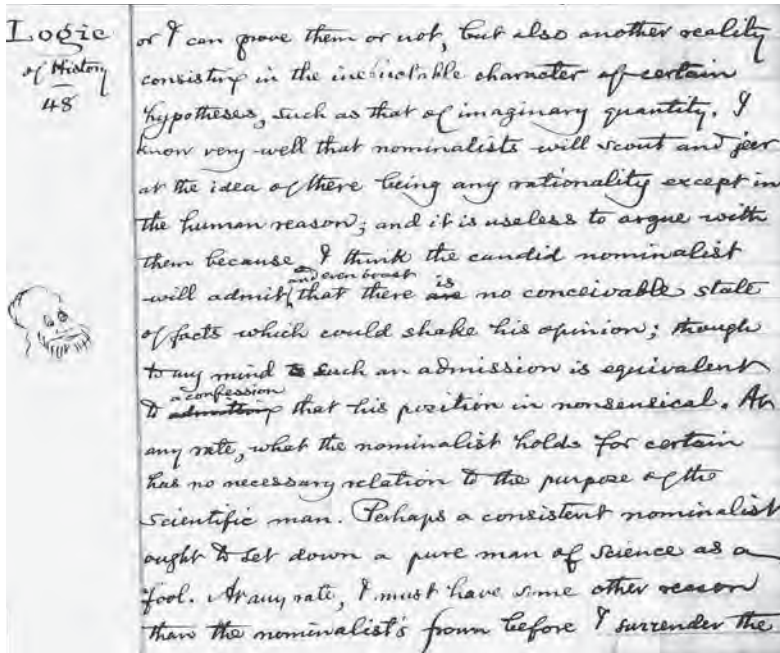


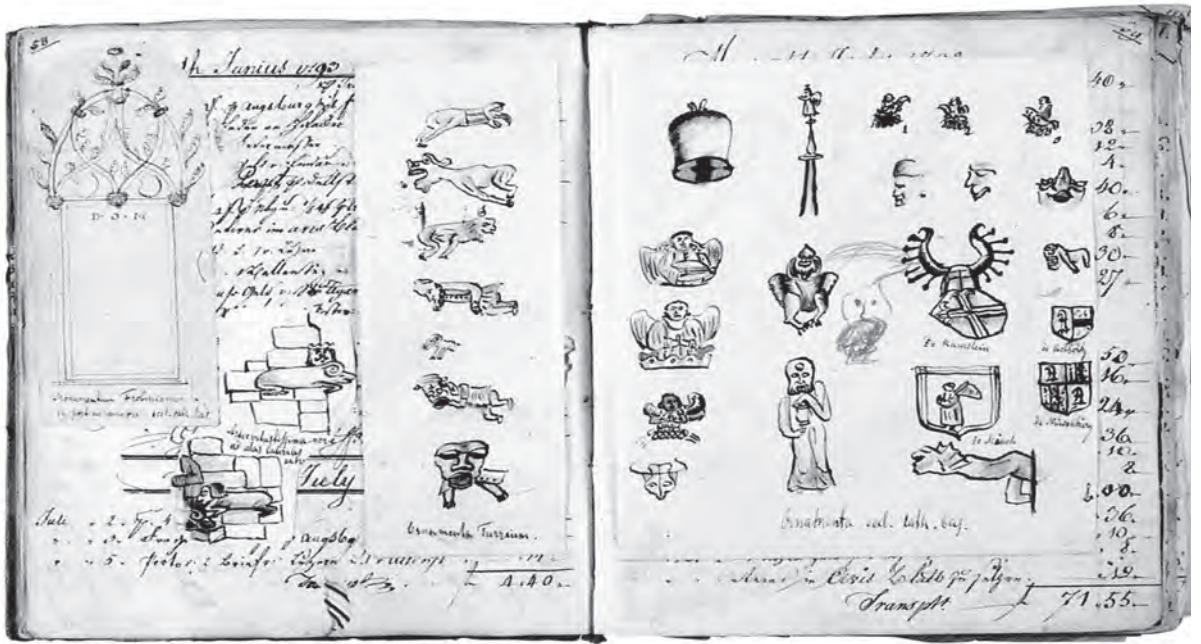
Abb. 7  
Tumber Nominalist –  
Charles S. Peirce, undatiert.

Abb. 8  
Wasserspeier, Masken  
und Angstfratze – Jacob  
Burckhardt, Skizzenbuch,  
1833–36.

In den *Collected Papers* von Peirce findet sich eine in dieser Hinsicht äußerst aufschlussreiche Stelle: »Der Engländer William Ockham oder Oakum«, heißt es dort, »war ganz fraglos der größte Nominalist aller Zeiten, während von Duns Scotus, einem weiteren Briten, bekannt ist, dass er der subtilste Vertreter des gegnerischen Lagers war. Diese beiden, Duns Scotus und William Ockham, waren unbestreitbar die größten spekulativen Denker des Mittelalters, wenn nicht sogar die zwei geistreichsten Metaphysiker, die je gelebt haben.« Der Nominalismus, der wiederholt den Einsatz von Bildern begründete,<sup>14</sup> erfuhr bei Peirce kaum zufällig eine Wertschätzung. Und dies, auch wenn er auf dem Blatt *Logic of History* 48 (Abb. 7) über einen von ihm maliziös als «candid», also redlich bezeichneten Nominalisten schreibt «that there is no conceivable scale of facts which could shake his opinion;», um dieser Stelle als Randzeichnung das Haupt eines mit der enorm breit ausladenden Kinnpartie und den naiv aufgerissenen Augen etwas tumb aussehenden Mannes an die Seite zu stellen. Zahlreiche weitere tonsurierte Mönche besiedeln die Bilderschriftwelten von Peirce, die er aus der Sicht eines Lernenden im Abschnitt zur mittelalterlichen Kirchengeschichte mit den Worten würdigte: «Den Mönchen der mittelalterlichen Kirche verdankt er Überlieferung und Bewahrung der antiken Literatur. Ohne diese Neubelebung des Lernens wäre der Aufschwung der Wissenschaft undenkbar.»<sup>15</sup>

14 Die Worte des Poeten Richard de Fournival «Vögel und Bestien sind besser anhand von Bildern als durch Worte zu verstehen» spiegeln dies wider. Zitiert nach Michael Camille: *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992, S. 47.

15 CP 6.449.



16 Berüchtigt der Satz Burckhardts in seinem Aufsatz zur byzantinischen Kunst aus dem Jahr 1886: «Fremdartig ist uns allerdings das Byzantinische von Grund auf, und wir möchten nicht darin gelebt haben, freilich auch in unserem Mittelalter nicht [...]», vgl. Jacob Burckhardt: *Byzanz im X. Jahrhundert*, in: *Kulturgeschichtliche Vorträge*: Mit einem Nachwort, hg. von Rudolf Marx, Leipzig o.J., S. 281.

17 Jacob Burckhardt: «Alterthümer», 1833–36, in: Georges Didi-Huberman (Hg.): *Atlas – How to Carry the World on One’s Back?* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, November 26, 2010 – March 28, 2011; ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, May 7 – August 28, 2010; Sammlung Falckenberg, Hamburg, September 24 – November 27, 2011), Madrid 2010, S. 256.

Freilich war Charles Sanders Peirce nicht der einzige Denker des 19. Jahrhunderts, der durch das produktive Aufgreifen assoziativ-wilder, mittelalterlich-avantgardistischer Denktechniken Erkenntnisse erzielte. Wie Peirce befanden sich auch andere in Opposition zum vorherrschenden Positivismus. Er ist einer von vielen, die in auf den ersten Blick chaotisch wirkenden Zeichnungen dachten und damit keineswegs als Sonderlinge oder gar als pathologische Fälle abzuwerten sind.

Das Mittelalter gibt nahezu jedem Gedanken eine körperlichdingliche Entsprechung; es ist ein Denken mit dem Körper und mit allen Sinnen, das im 19. Jahrhundert auf vielen Ebenen wichtige Entdeckungen vorzubereiten half. Obwohl der Schweizer Historiker Jacob Burckhardt das Mittelalter in seiner Kunstgeschichtsauffassung als barbarisch abstrafte und nur am Rande erwähnte,<sup>16</sup> finden sich in seinen erhaltenen Skizzenbüchern erstaunlich viele Nachzeichnungen mittelalterlicher Skulpturen. Auf einer Doppelseite etwa ist links ein schmales Blatt eingelegt (Abb. 8),<sup>17</sup> auf dem die Wasserspeier sowie Konsolen mit Fratzen von Haus- und Kirchenfassaden sich nach unten hin dem Betrachter in einem *close-up* immer stärker zuzuwenden scheinen, um ihn schließlich mit weit aufgerissenen Augen und Mund anzuschreien. Auf der rechten Seite aber, inmitten von Wappen, Apostel- und Engelsfiguren sowie nach rechts oben immer filigraner werdenden Gesichtern, zeichnete Burckhardt nachträglich mit



weichem Bleistiftstrich einen unheimlichen Kopf mit wolligem Vollbart ein, der auf zwei winzigen Füßen ruht und aus dessen Kopf ein peitschenartiger Mongolenzopf wächst. Indem dieser Kopf als Skulptur unmöglich existieren kann, erweist sich, dass die Vielzahl der gezeichneten Monsterfratzen bei dem vermeintlich so nüchternen Historiker ein Phantasiegebilde hervorgetrieben hat, das der «Realität» ein fiktives *Surplus* hinzufügt und zugleich die Angst vor den überaus real wirkenden Gebilden zu bannen vermag.

Einer der rätselhaftesten Autoren und Illuminatoren des Mittelalters, der aus Pavia stammende Kleriker Opicinus de Canistris, zeichnete um 1335 im päpstlichen Exil von Avignon mehrere partiell kolorierte Europa-Karten in anthropomorpher Gestalt (Abb. 9): Auf einer davon wendet sich die barbusige Jungfrau Europa mit offenem Haar mit ihrem ganzen Körper und dem frivol gestiefelten italienischen Bein einem Mönch in Kutte am oberen Rande Afrikas zu, der eine gehörnte Schlange mit der rechten

**Abb. 9**  
Anthropomorphe Europa-  
karte – Opicinus de Cani-  
stris, 1335–36.

**Abb. 10**  
Konturlinien der Kontinen-  
talschollen – Alfred We-  
gener.



Fig. 17. Rekonstruktion des voratlantischen Kontinentalblocks.

- 18 John Goss hingegen betonte irrigerweise das Karikaturhafte des Kontinentenpaares; vgl. John Goss: *KartenKunst. Die Geschichte der Kartographie*, Braunschweig 1994, S. 331.
- 19 Gerhart B. Ladner hat den Versuch der Angstbannung durch das Zeichnen von Gesichtern bei Opicinus, den Ernst Kris als schizophren charakterisierte, eindrücklich beschrieben; vgl. Gerhart B. Ladner: *Homo Viator: Mediaeval Ideas on Alienation and Order*, in: *Speculum* 42,2, (1967), S. 233-259, hier: S. 151-153. Eine weitere Karte des Opicinus auf *Folio 71v* desselben Codex zeigt dessen pavianischen Landsmann Boethius als Europa, der von der «Muse» Afrika verführt wird, nach eigener Aussage stellvertretend für ihn; vgl. →

Hand hält, die aus einem Loch in seinem Ärmel hervorkriecht; seine Gestalt jedoch scheint jeden Moment vexierbildhaft in diejenige eines grimmigen nordafrikanischen Berbers umschlagen zu können.<sup>18</sup> Getrennt durch eine schmale Zone des Atlantik vor Portugal wird Europa von einer in zarter Kontur gegebenen Mitra bekrönt und inschriftlich als «*Eccl[es]ia lib[er]at[a] a seductore*», als vom Verführer befreite Verkörperung der Kirche, bezeichnet, wohingegen dem Mönch als «*Seductor eccl[es]iae*» der Part des Verführers zugeschrieben wird. Miniaturhaft wächst aus der durch einen Kreis markierten Stadt Venedig zu Lande eine weitere Paarung aus einem Mönch, der sich einer Nonne zuneigt. In jedem Fall zeigt das Gesicht der kontinentalen Europa-Ecclesia ambivalente Züge zwischen einem Schürzen der Lippen und

einer suchenden Hinwendung des Blicks zum Betrachter. Die beiden komplementären Kontinent-Personifikationen werden in einem prekären Spannungsverhältnis zwischen Anziehung und Abstoßung präsentiert. Weitere halb verdeckte und dämonisierte Gesichter sowie ein isolierter Penis finden sich auf dieser angsterfüllten Landkarte des Inneren in einer zweiten Schicht unter den beiden aufeinander zu driftenden Kontinenten.<sup>19</sup> Wie in einem Traumbild kommt im Umriss des Schwarzen Meeres der mönchische Verführer in vitalem Orange mit seinen Einflüsterungen dem Ohr der Europa bereits gefahrvoll nahe.<sup>20</sup>

Diese Verkörperung von Ländern und ganzen Kontinenten zieht sich seit dem Werk des Opicinus als Tradition bis in die völkerpsychologisch schreckstarrenden Weltkarten von Peirce' 19. Jahrhundert wie der berühmten *Serio-Comic War Map of Europe for the Year 1877*. Am 6. Januar 1912, zwei Jahre vor Peirce' Tod, stellte der Geologe Alfred Wegener seine epochale Entdeckung der Plattentektonik und Kontinentaldrift in einem Vortrag in Frankfurt am Main der Öffentlichkeit vor, nachdem er auf gleichsam mittelalterliche Art des Opicinus gedanklich der Ostküste Südamerikas sowie der Westküste Afrikas ein Gesicht gegeben hatte (*Abb. 10*).<sup>21</sup>



Abb. 11  
Überbordende Randzeichnungen – Alexander Puschkin, undatiert.

Angesichts ihrer wie Yin und Yang ineinander einrastenden Profile mit der brasilianischen Nase und der westafrikanischen Mundpartie erkannte er, dass die derart verkörperten Kontinente Amerika und Afrika, aber auch die übrigen, als Urkontinent Pangaea ursprünglich vereint waren, wie es auf der mittelalterlichen Karte des Opicinus bei Europa und Nordafrika die angedeutete Folge sein wird. In seiner moralisierenden Zeichnung hatte der Kleriker um 1300 unterbewusst die Drift der Kontinente visio-

→ Richard G. Salomon: A Newly Discovered Manuscript of Opicinus de Canistris: A Preliminary Report, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 16,1/2 (1953), S. 45-57; hier 53.

20 Diese Doppelbödigkeit der vermenschlichten Karte mit →

→ ihren antiken Völkern vom Rand der Erde erinnert an die Apotropaia der Antike, bei denen Körperteile, häufig isolierte Phallos, mit Glöckchen und anderen schadensabwehrenden Objekten versehen, mit Schreck-Masken kombiniert wurden.

- 21 Dass Wegener ein starkes Faible für das Mittelalter hatte, erweist bereits das Thema seiner Dissertation, die sich der Brauchbarkeit der mittelalterlichen Astronomietafeln des spanischen Königs Alfons X. des Weisen für die moderne Meteorologie widmete; vgl. Alfred Wegener: Die Alfonsinischen Tafeln für den Gebrauch eines modernen Rechners, Diss. masch., Friedrich-Wilhelm-Universität zu Berlin 1905.
- 22 Peter Klass: Strich und Streich. Zeichnungen von Alexander Puschkin, in: Triëdere. Zeitschrift für Theorie und Kunst 1 (2011), S. 7–12.
- 23 So Martin Mosebach im Gespräch mit Heike Gfrereis, in: «Illustrationen» von Martin Mosebach (Marbacher Magazin 131), 2010, S. 15.
- 24 Charles Sanders Peirce: The First Chapter of Logic (1907), Notizbuch (sog. Prescott Book) MS 277, o.S.
- 25 Art. «Angst», in: Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin und New York 1999 (23. Auflage), S. 40.

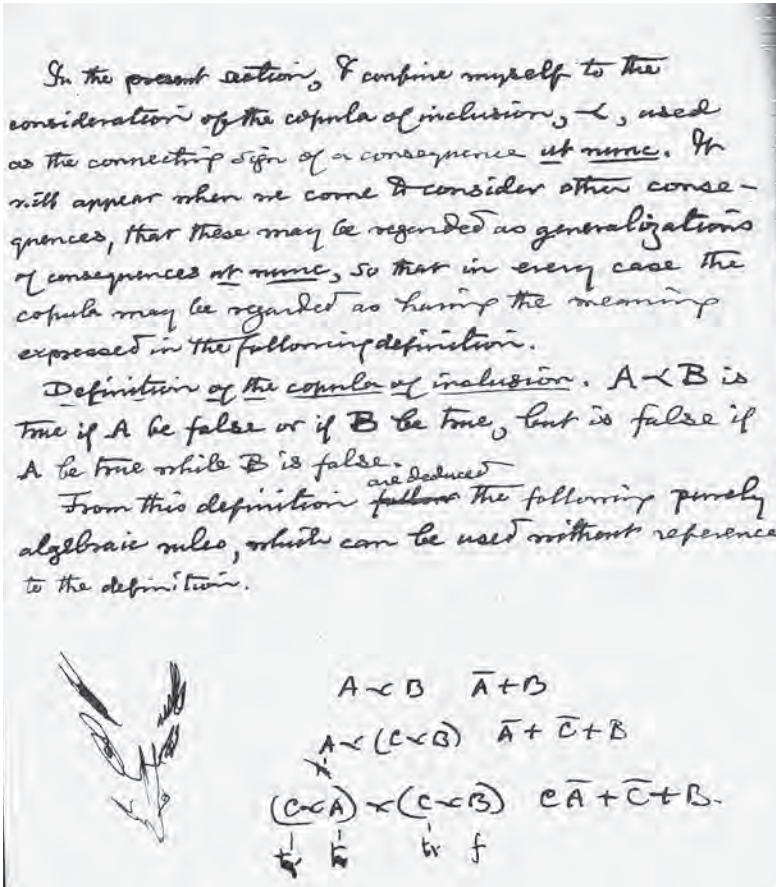
niert, die sich im 20. Jahrhundert durch die Forschungen Wegeners gegen erbitterten Widerstand und ohne dass er es noch erlebt hätte, schließlich durchsetzen sollte.

Aber auch Autoren der schönen Literatur zeichnen: Obwohl es wie eine Tautologie erscheint, wenn Schriftsteller ihrem bildmächtigen Text Figuren hinzufügen, finden sich Randzeichnungen in zahllosen Buchmanuskripten insbesondere des 19. Jahrhunderts. Aus der Fülle zeichnender Literaten sei lediglich der russische Poet Alexander Puschkin herausgehoben, dessen überbordende, in nahezu allen seiner erhaltenen Handschriften zu findenden Randzeichnungen (*Abb. 11*) einen Sonderfall bilden:<sup>22</sup> Wie Peirce spielt er mit den Profilköpfen am Rande immer wieder Charaktere durch, die er parallel, aber auch zeitlich prioritär zum Text entwickelt hat.

Aber zurück zu Peirce' eigenen Randzeichnungen. Martin Mosebach, der seine Manuskripte selbst mit Arabesken und Köpfen anreichert, betonte vor kurzem den apotropäischen Gehalt der Marginalie. «Der kränkelnden Bedrohung durch die Abstraktion beim Schreiben» begegne das Zeichnen «als eine Art Abwehrzauber».<sup>23</sup> Nicht verarbeitete Angst kann wohl verdrängt, nie aber vollständig getilgt werden.

Zum Schluss sei daher nach Spuren der Angst bei Peirce und in dessen Bild-Geschichte gefragt, die es bei diesem angstfreien Philosoph überhaupt nicht gegeben zu haben scheint. «Oh Schöpfer ex nihilo des Universums, dessen unermessliche Wirklichkeit, Erhabenheit, Schönheit mich kaum so hinreißen wie sie sollten, entfalte in mir den innigen Wunsch, dass dies Kapitel meinen Brüdern von Nutzen sei!», heißt es einmal in seinem Notizbuch.<sup>24</sup> Wiederholt tauchen in seinen Notizbüchern dämonische Gesichter aus dem Nichts des Blattweißes neben Formeln und Texten auf (*Abb. 12*) und auch die ostentative Betonung von Angstfreiheit kann als Indiz für das Vorhandensein von Angst verstanden werden.

Das Wort «Angst», mittelhochdeutsch «angest», leitet sich etymologisch von «Enge» ab.<sup>25</sup> Die extremen Verdichtungen und Ineinanderschiebungen von Köpfen bei Peirce lassen sich so als Zeichen gefühlter Bedrängnis und Bannung dieser Enge deuten. Seine Kopf- und



- 26 Peter K. Klein: Die Figurenkonsolen von San Martín in Frómista und die Tradition der «marginal images», in: Achim Arbeiter u. a. (Hg.): Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert, Petersburg 2009, S. 175-182.
- 27 Die Idee der schützenden Umgürtung von Schrift durch Köpfe in rahmenden Ranken scheint zentral für das Verständnis mittelalterlicher Manuskripte. Siehe beispielsweise das Stundenbuch der Walters Art Gallery in Baltimore (MS 102, fol. 51r) und der New Yorker Pierpont Morgan Library (MS M. 754, fol. 65v) in Michael Camille: Image on the Edge. The Margins of Medieval Art, London 1992, S. 42 und 49.
- 28 Friedrich Weltzien: Fleck - Das Bild der Selbstständigkeit. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft, Göttingen 2011.

Gesichtsreihen (Abb. 13) entsprechen damit den schier endlosen Konsolreihen romanischer Kirchen wie San Martín de Frómista am Jakobsweg in Nordspanien mit seinen annähernd fünfhundert Bestien und Fratzen<sup>26</sup> und den Ketten von Köpfen in der mittelalterlichen Buchillumination.<sup>27</sup> Als Apotropaia sollten sie den Inhalt der Kirche beziehungsweise des Textkorpus' nach außen hin absichern, jeden nur denkbaren bösen Blick durch grimmig blickende Gesichter abwenden. Auch die zahllosen Gesichter des amerikanischen Philosophen wollen den Text-, Zahlen- oder Formelkörper schützen, weil



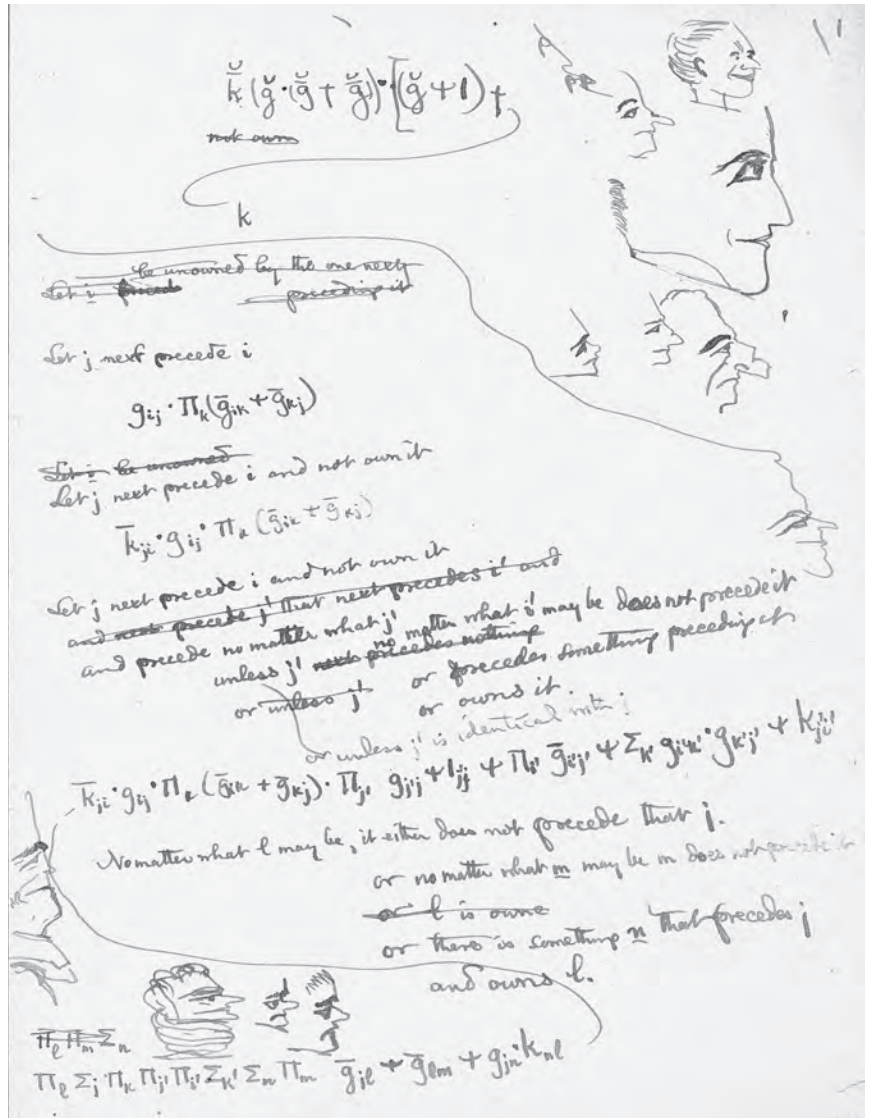
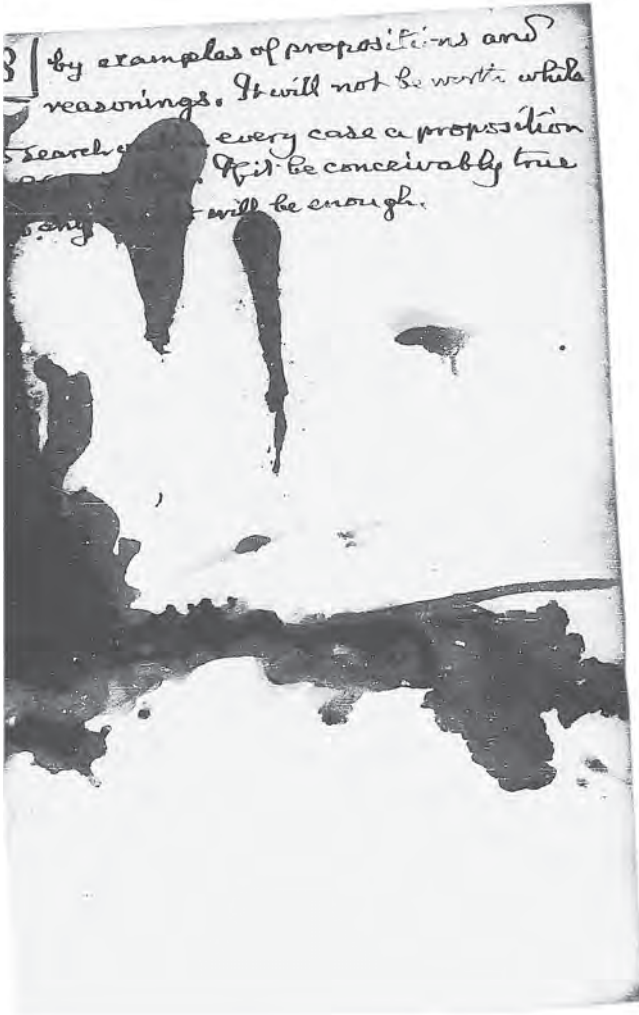


Abb. 12  
Dämonisches Gesicht ex nihilo – Charles S. Peirce, undatiert.

Abb. 13  
Kopfreihe und Zerrgesicht – Charles S. Peirce, undatiert.

sie als Verkörperungen negativer Gedanken – die Gesichter zeigen weit überwiegend indifferente bis ärgerliche, manchmal dämonisch grinsende, nahezu nie aber offen lächelnde Züge – diese im Zaum halten können. Am Ende, in den nahezu abbildungslosen Druckfassungen seiner Schriften, war der Text dann angstfrei.

Der Warburgsche «Denkraum der Besonnenheit» hatte sich so schließlich durch die vorausgegangene apotropäische Bewehrung eingestellt. Die Fratzen, etwa zu gesichtsähnlichen Figurationen ausgezogene Tintenkleckse (Abb. 14),<sup>28</sup> sind das Antidot gegen das



Aufgefressen-Werden durch die schiere Textmenge. Derartige Ängste hatte Peirce zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlicher Intensität, nachdem er sechzig Jahre an seinem *Opus Magnum* laborierte, ohne es zur Veröffentlichung bringen zu können. Die Autorität des Textes wird so durch die Randzeichnungen in seiner Furchtlosigkeit bewahrt.

**Abb. 14**  
**Klecksographie – Charles**  
**S. Peirce, undatiert.**

Bildnachweis: Abb. 1,2,3,5,7,12-14 mit freundlicher Genehmigung der Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA). – Abb. 4 aus: Carl F. Barnes: *The Portfolio of Villard de Honne-court*, Farnham u. a. 2009, o. S., Color plate 38. – Abb. 6 aus: James Montague Rhodes: *A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Library of Gonville and Caius College, Cambridge 1907*, S. 538. – Abb. 8 aus: Georges Didi-Huberman (Hg.): *Atlas - How to carry the world on one's back?*, Madrid 2010, S. 256. – Abb. 9 aus: John Goss: *KartenKunst. Die Geschichte der Kartographie*, Braunschweig 1994, S. 330. – Abb. 10 aus: Alfred Wegener: *Die Entstehung der Kontinente und Ozeane*, Nachdr. der 1. und 4. Aufl., hg. von Andreas Vogel, Berlin 1981, S. 82. – Abb. 11: Peter Klass: *Strich und Streich. Zeichnungen von Alexander Puschkin in: Triëdere. Zeitschrift für Theorie und Kunst* 1 (2011), S. 10.