

DAVID BUCHELI

BILDER GEBEN

Eine Objektgeschichte des Rorschachtests

Testaufnahme

Auf zehn Tafeln kommen Bilder von Tintenkleksen, erschienen 1921 im Verlag Ernst Bircher in Bern. «Die Herstellung solcher Zufallsformen ist sehr einfach».¹ Das Verfahren, der Algorithmus, ist ein Kinderspiel.

«These are pictures of inkblots. Actually, the kind you probably made yourself when you were a child. Just blots of ink in the paper folded over.» Der Filmpsychiater nimmt den Stapel mit den Tafeln beiläufig aus der Schublade und legt ihn vor sich auf den Schreibtisch.

«What's it for?», will die Frau auf dem Divan im Schein der Schreibtischlampe wissen.

«It's another way of examining personality. I'm going to hand them to you one by one. And all you have to do is telling me what you see there.»²

Robert Siodmaks *The Dark Mirror* von 1946 ist ein Noir-Melodrama im Verleih von Universal Pictures und gilt gemeinhin als erster Film, in dem der Rorschachtest zu sehen ist.³ Die Szene, in der die – des Mordes verdächtige – Terry Collins (Olivia de Havilland) von dem Psychologen Dr. Elliot (Lew Ayres) getestet wird, hält sich akkurat an die Standards aus der Fachliteratur. Der Versuchsleiter und die Versuchsperson befinden sich in einem ruhigen Zimmer, die zehn Testtafeln liegen verdeckt auf einem Stapel vor dem Versuchsleiter. Durch «einige einleitende Sätze, die genau abgewogen sein und der ganzen Situation entsprechen müssen, die aber nicht schematisch sein dürfen», wird die Versuchsperson vorbereitet.⁴ «Misstrauischen Versuchspersonen muss man gelegentlich die Art der Herstellung derartiger Bilder ad oculus demonstrieren. Im ganzen wird aber das Experiment sogar von misstrauischen und gesperrten Geisteskranken nur relativ selten abgelehnt.»⁵ Hatte Walter Benjamin in seinem «Kunstwerk»-Aufsatz schon auf die strukturelle Ähnlichkeit von

¹ Hermann Rorschach: *Psychodiagnostik. Methode und Ergebnisse eines wahrnehmungsdiagnostischen Experiments (Deutenlassen von Zufallsformen)*, Bern, Leipzig 1947 [1921], 15. Wo nicht anders vermerkt, wird aus dieser 5., erweiterten Auflage zitiert.

² *The Dark Mirror*, Regie: Robert Siodmak, USA 1946 (TC 00:35:16–00:35:35).

³ Vgl. Franklin Fearing: *Psychology and the Films*, in: *Hollywood Quarterly*, Bd. 2, Nr. 2, 1947, 118–121, hier 118. Der ebenfalls 1946 produzierte Dokumentarfilm *Let There Be Light* von John Huston, der US-amerikanische Kriegsveteranen mit posttraumatischen Belastungsstörungen bei der Durchführung von Rorschachtests zeigt, wurde vom US-Militär konfisziert und erst 1980 veröffentlicht.

⁴ Walter Morgenthaler: Einführung in die Technik von Rorschachs Psychodiagnostik, in: Rorschach: *Psychodiagnostik*, 217–234, hier 223.

⁵ Rorschach: *Psychodiagnostik*, 16.



Abb. 1/2 *The Dark Mirror*
(Regie: Robert Siodmak, USA
1946), Screenshots

Testsituationen und der Aufnahmesituation im Filmstudio hingewiesen, wird hier das Testdispositiv vollends kenntlich als filmische *mise-en-scène*.⁶ Sogar die Ausleuchtung der Szene orientiert sich an einschlägigen Regularien: «Wichtig ist die *Beleuchtung*. Das Licht soll von links oder schräg hinten auf die in der Hand gehaltene Tafel fallen.»⁷ Es ist auf mittlere, gleichbleibende Lichtbedingungen zu achten. Die «Hauptsache» sei – schreibt Hermann Rorschach 1921 in seiner Hauptpublikation *Psychodiagnostik* –, «dass das Experiment möglichst frei von allem Zwange durchgeführt werde.»⁸

Sind die materiellen und psychologischen Vorbedingungen erfüllt, kann das Testen beginnen. Die Tintenkleckse kommen mit einer Frage, die eigentlich eine Sehanweisung ist. Die Versuchsperson ist aufgefordert, sich ein Bild zu machen.

Die Versuchsperson erhält eine Tafel um die andere in die Hand und wird gefragt: «Was könnte dies sein?» Sie darf die Tafel nach Belieben drehen und wenden. Auch die Entfernung der Tafeln von den Augen ist dem Belieben der Versuchsperson überlassen, nur sollten die Bilder nicht aus der Ferne betrachtet werden. [...]

Es wird nach Möglichkeit, aber selbstverständlich unter Vermeidung aller suggestiven Momente, darauf gedrängt, dass zu jeder Tafel wenigstens eine Antwort gegeben wird. Im übrigen wird solange weiterprotokolliert, als eben die Antworten fließen.⁹

Wir haben es mit einer streng geregelten Prozedur zu tun. Ein Spiel des Zeigens und Verbergens, des Beschreibens und Beschriebenwerdens. Durch ebenjenen Akt, in dem Terry die Tafeln beschreibt, wird zugleich sie selbst beschrieben und klassifiziert. Wie sie die Tafeln in den Händen zu halten und zu betrachten hat, folgt präzisen Instruktionen. Denn nur unter rigoroser Einhaltung der Testbedingungen bringen die Tafeln ein «verräterisches Sprechen» hervor.¹⁰ Zur Sprache gebracht wird ein prozedurales Subjekt, das in der Exposition der Tafeln eingefangen und psychometrisch erfassbar wird. Die sogenannten «Zufallsformen» sind mehr als Unfälle an der Grenze zur Figuration. Sie sind Testbilder im medientechnischen Sinn: ein standardisiertes Set

⁶ Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zweite Fassung), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII.1, hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1989, 350–384, hier 365.

⁷ Morgenthaler: Einführung, 220.

⁸ Rorschach: *Psychodiagnostik*, 16.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Martina Wernli: Fledermäuse, tadellose Rindviehbären und allerlei Konfabulatorisches. Test, Experiment und Sprache im Umfeld von Hermann Rorschachs *Psychodiagnostik*, in: Michael Bies, Michael Gamper: «Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte». *Experiment und Literatur III*, Göttingen 2011, 112–136.

visueller Information, das von einem Medium (hier: Terry) prozessiert wird und dabei einem normierenden Blick, einer qualifizierenden, klassifizierenden und sanktionierenden Überwachung ausgesetzt ist. Der Blick auf die Tafeln lässt nichts sehen, was nicht auf besondere Weise auch die Sehende selbst sichtbar werden lässt. Was Versuchspersonen aus den Bildern machen, ihre Interpretation und Beschreibung, reflektiert in den Worten des Versuchsleiters im Film «the true secret patterns of their own minds and personalities».¹¹ Später, als Terry das Sprechzimmer verlassen hat, werden die qualitativen Antworten ausgewertet, in numerische Daten übersetzt und zum sogenannten Psychogramm verrechnet. Die Anzahl der Antworten, ihre Determination durch Form, Farben und Bewegungsempfindungen, die Lokalisation der Antworten auf den Tafeln und ihre Originalität stellen bei den Berechnungen entscheidende Faktoren dar. Das Ergebnis ist Persönlichkeitsdiagnose, psychopathologische Klassifikation und Intelligenzprüfung in einem. Und es indiziert schließlich, was im Film Noir unvermeidlich ist: Terry erweist sich als *Femme fatale*, «very clever, very intelligent, but insane», und ist wegen dringenden Mordverdachts zu verhaften.¹²

The Dark Mirror markiert in der Geschichte des Rorschachtests jenen Moment, in dem der Tintenklecks vom spezialisierten psychodiagnostischen Instrument zu einer populären Chiffre für das Ambige und Verborgene der Persönlichkeit wird. «Persönlichkeit» meint in diesem Zusammenhang jene «affective or nonintellectual aspects of behavior», die ab den 1930er Jahren von Psycholog*innen zunehmend durch projektive Testverfahren untersucht werden.¹³ Der Rorschachtest kann als früher Vertreter solcher Persönlichkeitstests gelten. Doch entfaltet er seine Wirkung nicht unmittelbar nach seiner Publikation 1921 durch den Schweizer Psychiater Hermann Rorschach, sondern erst nachdem er ab 1930 im Gepäck deutscher Emigrant*innen an US-amerikanischen Universitäten Einzug hielt.

Ein psychologischer Test ist, gemäß einer klassisch gewordenen Definition von Anne Anastasi, «essentially an objective and standardized measure of a sample of behavior».¹⁴ Rorschachs Testbegriff unterscheidet sich signifikant von dieser Begriffsbestimmung. «Test» bezeichnet für ihn kein Verfahren, sondern ein Objekt. Als die *Psychodiagnostik* im Verlag Ernst Bircher in Bern erscheint, umfasst die Publikation zwei sehr verschiedene Teile: einerseits einen Textband, andererseits einen «zugehörigen Test, bestehend aus zehn teils farbigen Tafeln».¹⁵ Mit «Test», «Tests» oder auch «Testapparat» bezeichnet Rorschach die Tafeln selbst als tangible Bildträger und Instrumente der Wissensproduktion. Test meint hier zunächst keine Prozedur des Examinierens und Bewertens, sondern schlicht die Hardware des Testens.

Ich möchte diesen Hinweis auf die materielle Verfasstheit des Rorschachtests aufnehmen und im Folgenden aufzeigen, wie Bilder von Tintenklecksen zu *technischen Objekten* im Sinne Hans-Jörg Rheinbergers werden¹⁶ – und damit zur materiellen Grundlage einer klassifizierenden Testanordnung, die von der

¹¹ *The Dark Mirror*

(TC 00:42:16–00:42:20).

¹² Ebd. (TC 00:42:32–00:42:36).

¹³ Anne Anastasi: *Psychological Testing*, 6. Aufl., New York 1990 [1954], 17.

¹⁴ Ebd., 23.

¹⁵ Hermann Rorschach: *Psychodiagnostik. Methodik und Ergebnisse eines wahrnehmungsdiagnostischen Experiments (Deutenlassen von Zufallsformen)*, Bern, Leipzig 1921, Titelblatt.

¹⁶ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme, Epistemische Dinge, Experimentalkulturen. Zu einer Epistemologie des Experiments*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Jg. 42, Nr. 3, 1994, 405–417.

explorativen Struktur des Experiments in den empirischen Wissenschaften abgegrenzt werden kann. Die Überführung der Klecksbilder von Kontingenz in Normativität wird als medientechnisches Problem verhandelt, das die filmische Inszenierung mit Rücksicht auf (Un-)Darstellbarkeit zu ihrem eigentlichen Thema macht.

Kontrollierte Sichtbarkeit

Als *The Dark Mirror* im Oktober 1946 in die US-Kinos kommt, dürfen die Studioverantwortlichen den *inkblot test* beim Publikum als bekannt voraussetzen. «By the midforties practically every American had a son, brother, or other loved one who had been given psychological testing in the draft; an increasing number had taken such tests themselves.»¹⁷ Wer dem Test nicht selbst beim Militär, bei der Stellensuche, beim Behördengang oder in der Klinik begegnet ist, kann wenige Wochen vor dem Filmstart in der Illustrierten *Life* nachlesen, wie Tintenkleckse für Persönlichkeitstests genutzt werden. Wie im Film wird auch in der Illustrierten auf ein spielförmiges Wissen referiert, das das bürgerliche Subjekt schon als Kind für sich entdeckt hat:

Children play a fascinating game with paper and ink. They fold the paper over a drop of ink and try to see shapes like witches and bats and castles in the blot. Thirty-five years ago a Swiss psychiatrist named Herman [sic] Rorschach got the idea that the different things people see in ink blots might be a good index to their various personalities. Since then the Rorschach test has been increasingly used by psychologists, educators and even employers to help determine the structure of personalities.¹⁸

Was Terry im Film einmal als «kindergarten games» bezeichnet,¹⁹ hat sich in den Vereinigten Staaten der Nachkriegszeit zu einem weit verbreiteten Testinstrument in der militärischen, industriellen und klinischen Persönlichkeitsprüfung entwickelt. Die Hollywood-Inszenierung ist instruktiv. Sie folgt dem psychodiagnostischen Testverfahren in all seinen akribisch recherchierten Details. Warum Dr. Elliot vor Versuchsbeginn das Ticken seiner Uhr kontrolliert und sie unauffällig vor sich auf dem Schreibtisch platziert, wird im Film nicht kommentiert. Tatsächlich stellt die Reaktionszeit einen zentralen Versuchsfaktor dar und muss neben allen Antworten oder Ausflüchten protokolliert werden, «ohne dass die Vp. [Versuchsperson] dies wahrnimmt».²⁰ Dass Terry während der Befragung auf einer Couch liegt – dem psychoanalytischen Möbel schlechthin –, ist eher ungewöhnlich, aber durchaus vereinbar mit den Handbuchinstruktionen. Nach Walter Morgenthals *Einführung in die Technik von Rorschachs Psychodiagnostik* von 1940 sitzt der Versuchsleiter «entweder im rechten Winkel zu ihr mit dem Rücken gegen das Licht, oder aber rechts oder links neben ihr, etwas zurück, jedenfalls so, dass er in unauffälliger Weise sowohl Mimik und Motorik der Vp. wie die in der Hand gehaltene Tafel überblickt, ohne dass die Vp. seine Aufzeichnungen selber kontrollieren kann».²¹

¹⁷ Damion Searls: *The Inkblots. Hermann Rorschach, His Iconic Test, and the Power of Seeing*, New York 2017, 208.

¹⁸ O. A.: *Personality Tests*. Ink blots are used to learn how people's minds work, in: *Life*, Bd. 21, Nr. 15, 7.10.1946, 55–60, hier 55.

¹⁹ *The Dark Mirror* (TC 00:45:01–00:45:02).

²⁰ Morgenthaler: *Einführung*, 222.

²¹ Ebd., 221 f.



Abb. 3 *The Dark Mirror*
(Regie: Robert Siodmak, USA
1946), Screenshot

Die Inszenierung in *The Dark Mirror* befolgt so pedantisch jeden Standard des Rorschachverfahrens, dass eine zentrale Unstimmigkeit fast übersehen werden könnte: Die Bilder, die Terry nacheinander studiert und interpretiert, sehen nur auf den ersten Blick nach Rorschach aus. Hat das erste Testbild, abgesehen von einigen Klecksen um die Mittelachse, noch täuschende Ähnlichkeit mit Tafel III der originalen Rorschachserie, ist die zweite Tafel bereits offensichtlich frei erfunden. Auch die verkleinerten Abbildungen auf Dr. Elliots Verrechnungsschema haben höchstens entfernte Ähnlichkeit mit Rorschachs Klecksbildern. Und selbst *Life*, diese

Bilddatenbank US-amerikanischer Lebensart schlechthin, verzichtet in ihrer Ausgabe vom 7. Oktober 1946 auf die Wiedergabe der Originalserie und setzt stattdessen eigens angefertigte Kleckse ein: «Because much of the effectiveness of the standard Rorschach blots depends upon their novelty, special new blots were used in this LIFE test.»²²

Film und Illustrierte müssen sich also mit Platzhaltern anstelle von Testbildern behelfen. Das ist zunächst einmal nicht überraschend: Testbilder stehen immer schon anstelle anderer Bilder. Als *proxies* repräsentieren sie nichts, sondern stehen für Bildlichkeit an sich.²³ «[D]eprived of any semantic dimension», proben sie die Bedingungen ihrer eigenen Übertragung, Prozessierung, Darstellung oder Speicherung.²⁴ Im Falle des Rorschachtests geht es um die Beobachtung von individuellen Wahrnehmungsmustern, die mit den Koordinaten einer psychogramatischen Landkarte korrespondieren: Nicht nur, was die Versuchsperson in den Tafeln sieht, sondern auch wie sie die angeblichen Zufallsbilder zu sinnvollen (d.h. bei Rorschach: konkret-figürlichen) Strukturen zusammenfasst, wie plausibel sie dabei Formen und Farben integriert und wie lange sie dafür benötigt, fließt in die Berechnungen ein, die sie am Ende als normal, neurotisch, pedantisch, depressiv, schwachsinnig, schizophren, melancholisch, dement, imbezill, weltfremd oder Künstler*in klassifizieren werden.

Zu den Vorbedingungen des Versuchs gehört, dass die Bilder das Testregime nicht verlassen dürfen. Rorschachs Methode beruht darauf, dass die Versuchsperson ebenso unvermittelt wie unvoreingenommen auf die – bis zu diesem Zeitpunkt unbekannten – Tafeln blickt. Daher dürfen die Tafeln auch nicht außerhalb der standardisierten Prozedur gezeigt werden. Selbst bei flüchtiger Vorkenntnis der Kleckse «verfälschen bewusste und unbewusste Gedächtnisleistungen das Resultat».²⁵ Die Zirkulation der Testbilder unterliegt also einer strengen Kontrolle. Die Tafeln können nur von ausgebildetem Fachpersonal bezogen werden, ihre unrechtmäßige Reproduktion und Verbreitung wird vom Rechteinhaber mit allen Rechtsmitteln bekämpft. Dieses faktische Bilderverbot erlangt 2009 besondere mediale Aufmerksamkeit, als die Tafeln gegen den

²² O. A.: Personality Tests, 55.

²³ Vgl. Dylan Mulvin: *Proxies*.

The Cultural Work of Standing In, Cambridge (MA) 2021, 83 ff.

²⁴ Mary Ann Doane: *Bigger Than Life. The Close-Up and Scale in Cinema*, Durham, London 2021, 139.

²⁵ Rorschach: *Psychodiagnostik*, 48.

Protest praktizierender Psychodiagnostiker*innen als JPG-Dateien in den Wikipedia-Artikel zum Rorschachtest eingepflegt werden. Die Hogrefe-Verlagsgruppe, die mittlerweile die Rechte an der *Psychodiagnostik* verwaltet und Rorschach als eingetragenes Warenzeichen konsequent mit ® schreibt, prüft in dieser Sache rechtliche Schritte gegen Wikimedia.²⁶ Tatsächlich ist die kontrollierte Sichtbarmachung der Tafeln schon in Rorschachs Text angelegt. Nicht nur sollen die Tafeln die Testanordnung nicht verlassen, auch die Maximaldistanz, aus der sie während des Versuchs betrachtet werden dürfen, ist vorgegeben:

Die Versuchsperson soll die Tafel in der Hand behalten und die Länge des ausgestreckten Armes soll die höchstzulässige Entfernung sein. Es ist darauf zu achten, dass die Versuchspersonen die Tafeln nicht vorzeitig aus der Ferne erblicken, da dies die Vorbedingungen des Versuchs verfälscht. Tafel I z. B. wird aus einigen Metern Entfernung oft als «Fuchskopf» gedeutet, aus der Nähe so gut wie nie. Hat aber eine Versuchsperson einmal aus der Ferne den «Fuchskopf» erblickt, so wird es ihr auch aus der Nähe schwer, in dem Bilde etwas anderes als eben diesen Fuchskopf zu sehen.²⁷

Die Tafeln stellen eine Serie dar. Ihre Abfolge ist genau festgelegt, denn die «Reihenfolge der Bilder innerhalb der Serie ruht auf empirischen Ergebnissen».²⁸ Für Rorschach kann jede unsachgemäße Anwendung und jeder unautorisierte Blick auf die Bilder ihre Wirkungsmacht als Wahrheitstechnologie gefährden. Die zehn Originaltafeln, möglicherweise die meistinterpretierten Bilder des 20. Jahrhunderts,²⁹ sind zugleich unter Verschluss und weltberühmt. Die Kleckse zirkulieren als Abwandlungen und Nachahmungen, als Klischee und Ornament. Wer sie zu kennen glaubt, hat vielleicht nie etwas anderes als Annäherungen gesehen. Auch zu Filmstoff und Freizeitlektüre werden sie nur als verfremdeter Abklatsch, als strategisch entstelltes Zitat. Ihre Herstellung soll «sehr einfach» sein, ihre Form zufällig. Und trotzdem dürfen die zehn Bilder auf Rorschachs Tafeln – wie manche religiösen Ikonen oder kultische Artefakte – nur unter ganz bestimmten Bedingungen sichtbar werden.

Es ist darum wichtig, die abgewandelten Tafeln in Film und Zeitschrift nicht für einen Fehler zu halten. Sie probieren Varianten von Invarianz aus und reflektieren den normativen Status einer Wahrheitstechnologie als Ergebnis von Aushandlungsprozessen, die immer auch anders aussehen könnten. Beide medialen Iterationen schaffen Bilder herbei, wo keine sein können, und gehen Wetten auf neue Konfigurationen ein. Die Frage, die Film und Illustrierte stellen, liegt auf der Hand: Warum sollen wir uns nicht eigene Kleckse ins Heft machen?



Abb. 4 *Gobolinks or Shadow-Pictures for Young and Old*, 1896, Umschlagrückseite (Orig. i. Farbe)

²⁶ Vgl. Noam Cohen: A Rorschach Cheat Sheet on Wikipedia?, in: *New York Times*, 28.7.2009, [nytimes.com/2009/07/29/technology/internet/29inkblot.html](https://www.nytimes.com/2009/07/29/technology/internet/29inkblot.html) (18.1.2023).

²⁷ Rorschach: *Psychodiagnostik*, 16.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. Peter Galison: *Image of Self*, in: Lorraine Daston (Hg.): *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York 2004, 257–294, hier 257.

Kinderspiele

«Drop a little ink on a sheet of paper. Fold the sheet in the center and press the ink-spots together with the fingers. All of the pictures in this book were made in this manner – none of them having been touched with pen or brush.»³⁰ Bereits 1896 beflügeln Kleckse in den USA die Fantasie von Heranwachsenden. Ein populäres Bilderbuch von Ruth McEnery Stuart und Albert Bigelow Paine macht Leser*innen erstmals mit dem «Gobolink» bekannt; jenem «veritable goblin of the ink-bottle»,³¹ dessen Beschwörung ganz analog zur Herstellung von Rorschachs «Zufallsformen» funktioniert: «Einige grosse Kleckse werden auf ein Blatt Papier geworfen, dieses wird einmal gefaltet und der Klecks zwischen den Blättern verstrichen.»³² Ohne den Einsatz von Stift oder Pinsel lassen sich so die eigentümlichsten Erscheinungen heraufbeschwören: fantastische Tiere, Gesichter oder ganze Landschaften. «In fact the most unexpected and startling results will often occur – results grotesquely and strangely beautiful, well worthy of preservation.»³³ Auf 100 Seiten versammelt *Gobolinks or Shadow-Pictures for Young and Old* solche spielerischen Klecksbilder und macht sich einen Reim auf sie.

Dieselbe Praxis hat im deutschsprachigen Raum ein halbes Jahrhundert zuvor schon der schwäbische Arzt und Okkultist Justinus Kerner erprobt, von dem Rorschach den Begriff der «Kleksographie» (teilweise auch «Kleksographie» oder «Klexographie») zeitweilig übernehmen wird. Kerner produziert unter diesem Neologismus bereits ab den 1840er Jahren systematisch Klecksbilder in gefaltetem Papier und charakterisiert sie «kraft ihrer Doppelbildung» als «der Phantasie Spielraum lassende Gebilde der verschiedensten Art»,³⁴ von denen er sich zu Gedichten inspirieren lässt. Kerner hebt die Symmetrie der gefalteten Kleckse als besonders förderlich für die Herstellung figürlicher Gebilde hervor. Der Kontrollverlust und das Moment der Überraschung stellen dabei einen zentralen Reiz dieses autogenerativen Verfahrens dar. «Bemerkt muß werden, dass man *nie* das, was man gern *möchte*, hervorbringen kann und oft das Gegenteil von dem entsteht, was man erwartete.»³⁵ Wie Friedrich Weltzien festgestellt hat, rückte Kerner die Kleksographie sprachlich in die Nähe der Fotografie, wenn er in einem Gedicht die Figur eines Totenkopfs als «klexografisch aufgenommen» beschreibt.³⁶ Auch die frühe Fotografiethorie umrankt nach Peter Geimer «eine Rhetorik der «Selbsttätigkeit»». ³⁷ Exemplarisch dafür steht Henry Fox Talbots Begriffsprägung der Fotografie als *pencil of nature* – als Bildproduktionsverfahren also, das die Natur zur Selbstein-schreibung bringt und dem Kontingenten gegenüber offen ist.³⁸ Die Kleksographien als Kombination von Klecksbild und Beschreibung sind immer auch Schnappschüsse aufblitzender Bildhaftigkeit in einer Anordnung, die nur Rauschen kennt. «Tausende von Schweizer Kindern, darunter auch Hermann Rorschach, hatten «Kleksographie» gespielt», wenn man dem Medizinhistoriker Henri Ellenberger glauben darf.³⁹ Doch wie wird aus dem Kinderspiel

³⁰ Ruth McEnery Stuart, Albert Bigelow Paine: *Gobolinks or Shadow-Pictures for Young and Old*, New York 1896, ix.

³¹ Ebd.

³² Rorschach: *Psychodiagnostik*, 15.

³³ McEnery Stuart, Bigelow Paine: *Gobolinks*, ix.

³⁴ Justinus Kerner: *Kleksographien*. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers, Stuttgart 1890, vi.

³⁵ Ebd., vii.

³⁶ Friedrich Weltzien: Von Cozens bis Kerner. Der Fleck als Transformator ästhetischer Erfahrung, in: *Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): Ästhetische Erfahrung. Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006, 1–15, hier 13.

³⁷ Peter Geimer: Das Unvorhergesehene, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, 101–117, hier 114.

³⁸ Vgl. Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*, London 1844.

³⁹ Henri Ellenberger: *Leben und Werk Hermann Rorschachs* (1884–1922), in: Kenowa W. Bash (Hg.): *Hermann Rorschach. Gesammelte Aufsätze*, Bern 1965, 19–69, hier 47.

ein psychometrisches Messinstrument? Wie wird Kontingenz in Normativität überführt? Und welche medialen Operationen sind an der Dienstbarmachung amorpher Klecksbilder als Wahrheitstechnologie beteiligt?

Test und Experiment

Tests wie derjenige in *The Dark Mirror* sind Entscheidungsmaschinen. Es geht darum, klare Unterscheidungen zu produzieren zwischen normal und deviant, gesund und wahnsinnig, schuldig und unschuldig. Solche Tests stehen mit Rheinberger gesprochen nicht am Anfang, sondern am Ende eines ganzen Experimentalsystems. Sie sind das Ergebnis von Stabilisierungsprozessen, die auf Bestimmtheit statt auf Mannigfaltigkeit abheben:

Ein Einzelexperiment als der alles entscheidende Test einer deutlich umrissenen Vorstellung ist nicht die einfache, elementare Einheit der experimentierenden Wissenschaften. Das Gegenteil muß angenommen werden. Jeder einfache Fall ist die <Degeneration> einer grundsätzlich komplexen Situation.⁴⁰

Rheinberger hat in diesem Zusammenhang auch von einer «Reinigungsprozedur» gesprochen, die das differierende Rauschen in Experimentalsystemen beseitigen muss, um zu stabilen *technischen* Anordnungen zu gelangen.⁴¹ Im Gegensatz zu den epistemischen Dingen des Experimentalsystems sind technische Objekte «im Rahmen der Reinheits- und Präzisionsstandards einer Zeit und einer Disziplin von charakteristischer Bestimmtheit».⁴² Experimentalsysteme sind «gebastelte Anordnungen» und ausgerichtet auf das kontinuierliche Auftreten neuer, unerwarteter Ereignisse.⁴³ «Gebastelt» meint bei Rheinberger ein spezifisches Verhältnis zwischen epistemischen Dingen und technischen Objekten, das noch keine Standardroutinen kennt und gerade dadurch unvorwegnehmbare Ereignisse hervorbringt: eine Wechselwirkung, «die ihrem Charakter nach nicht-technisch ist».⁴⁴ Unter Tests hingegen versteht Rheinberger technische Anordnungen («Technik beruht auf *Identität* in der Ausführung»⁴⁵), sie sind auf die Repetition vertrauter Kategorien ausgelegt und machen genau das sichtbar, was innerhalb der endlichen Genauigkeit eines Testregimes und seines Klassifizierungssystems darstellbar ist. In diesem strengen Sinn produzieren Tests keine radikalen Diskontinuitäten mehr, sondern forcieren die bestehenden symbolischen Ordnungen. Daher eignen sie sich auch so gut als Machtinstrument, wie Michel Foucault am Beispiel der Prüfung gezeigt hat. In Tests «verknüpfen sich das Zeremoniell der Macht und die Formalität des Experiments, die Entfaltung der Stärke und die Ermittlung der Wahrheit».⁴⁶

Zum Test wird ein Experimentalsystem nach Rheinberger dann, wenn es seine Ermöglichungsfunktion als «Generator von Überraschungen» aufgegeben hat.⁴⁷ «Sobald ein solches System sich auf sich selbst einschwingt, ist es nur noch zur Demonstration seiner selbst – als Test – fähig und hat seine Forschungsfunktion verloren.»⁴⁸ Als technisches Instrument ist ein Test dann

⁴⁰ Rheinberger: *Experimentalsysteme*, 408.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., 409.

⁴³ Ebd., 410.

⁴⁴ Ebd., 409.

⁴⁵ Hans-Jörg Rheinberger: *Experiment – Differenz – Schrift. Anmerkungen zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg 1992, 71.

⁴⁶ Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M. 1977 [1975], 238.

⁴⁷ Rheinberger: *Experimentalsysteme*, 410.

⁴⁸ Hans-Jörg Rheinberger: *Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments*, Berlin 2021, 105.

in der Lage, Zuordnungen zwischen den detektierten Phänomenen einerseits und den etablierten Kategorien einer bestimmten Zeit und Disziplin andererseits vorzunehmen. Der Rorschachtest produziert Aufzeichnungen bestimmter Wahrnehmungs- und Auffassungsfunktionen und ordnet diese psychopathologischen Kategorien zu. Doch in seiner Einleitung zur *Psychodiagnostik* schickt Rorschach vorweg, dass sich die Tafeln gleichermaßen «als Forschungs-, wie als Prüfungstest» eignen:⁴⁹ Sie sollen also nicht nur der Repetition und Forcierung bestehender Kategorien dienen, sondern die Exploration neuer Zusammenhänge zwischen visueller Wahrnehmung und Psychopathologie ermöglichen. Rorschach nimmt damit eine erweiterte Differenzierung zwischen Experiment und Test vorweg, wie sie auch Rheinberger im Begriff des «exploratory testing» vorgeschlagen hat.⁵⁰ Test und Experiment, Demonstration und Exploration stellen demnach nur die Pole eines Spektrums voller Mischverhältnisse dar: «There is a point where experimenting and testing meet on the line between the poles.»⁵¹

Wenn ich nun aufzuzeigen versuche, wie aus Rorschachs Klecksen technische Objekte werden, ist dies auch eine Geschichte ihrer Verschiebung weg vom explorativen Forschungstest hin zum klassifizierenden Prüfungstest – und damit zu jener Entscheidungsmaschine, als die die Tafeln 25 Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung in *The Dark Mirror* erscheinen. Die zunehmende Technisierung des Testapparats bedeutet jedoch kein Einrasten in der endlosen Wiederholung des Immergleichen. Sie erlaubt vielmehr die Integration des technischen Objekts in ganz neue, unvorhergesehene Prozeduren, die andere Differenzen und andere Subjektivierungsformen produzieren.

Testbilder von Testbildern

Hermann Rorschach, ab 1915 als Oberarzt in der psychiatrischen Heil- und Pflegeanstalt Herisau tätig, stößt ganz im Sinne eines Experimentalsystems «ungesucht, rein *empirisch*» auf die diagnostische Verwendung von Tintenklecksen.⁵² Zwar hat er, offenbar von Kerner inspiriert, schon 1911 Versuche mit Tintenklecksen zur Fantasieprüfung bei Schulkindern angestellt. Doch erst in den Jahren 1917/18 laboriert er an jenen Klecksbildern, von denen schließlich eine Auswahl zur dauerhaften Versuchsgrundlage wird. Dutzende erhaltene Entwürfe auf unterschiedlichen Papierarten zeugen von der allmählichen Annäherung an die späteren Versionen.⁵³ Viele dieser ungenutzten Entwürfe sehen sich zum Verwechseln ähnlich und weisen nur geringfügige Unterschiede auf. Welche Kriterien oder Fragen Rorschachs Arbeit in dieser frühen Phase genau antreiben, ist nicht überliefert. Sicher ist nur, dass er die 1917 an der Universität Zürich vorgelegte Dissertation von Szymon Hens zur Kenntnis genommen hat, die bereits über Klecksdeutungen als Hilfsmittel zur «Feststellung einer schwierigen Diagnose» spekuliert.⁵⁴ Für Rorschach steht fest, dass sich die vermeintlichen Zufallsformen gerade aufgrund ihrer

⁴⁹ Rorschach: *Psychodiagnostik*, 13.

⁵⁰ Hans-Jörg Rheinberger:

On Testing, in: Viktoria Tkacyk, Mara Mills, Alexandra Hui (Hg.): *Testing Hearing. The Making of Modern Aurality*, New York 2020, 341–357, hier 352.

⁵¹ Ebd.

⁵² Rorschach: *Psychodiagnostik*,

115.

⁵³ Vgl. Hermann Rorschach: *Inkblots for possible use*, Universitätsbibliothek Bern, Archiv Hermann Rorschach, Rorsch HR 3:3:1.

⁵⁴ Szymon Hens: *Phantasieprüfung mit formlosen Klecksen bei Schulkindern, normalen Erwachsenen und Geisteskranken*, Zürich 1917, 64.

strukturellen Bedeutungsoffenheit für die Anwendung in der Psychiatrie eignen. Versuche mit eigenen Patient*innen zeigen, dass auch misstrauische Versuchspersonen auf die Tafeln ansprechen und die Deutung nur selten verweigert wird. Mehr noch: Als scheinbar «kulturfreie Bilder»⁵⁵ versprechen die Kleckse eine universelle Anwendbarkeit unabhängig von Bildung, Repräsentationskenntnissen, kultureller Erfahrung oder Gedächtnisleistung der Versuchsperson. Die Tafeln testen keine angelernten Fertigkeiten, sondern spontane Wahrnehmungsmodi und erlauben so gleichsam einen Schnappschuss subjektiver Sinnstiftungsprozesse als Index verborgener Persönlichkeitsstrukturen. Nach Monaten der Datenerhebung ist sich Rorschach sicher, ein Problem gelöst zu haben, das zu dieser «testhungrige[n] Zeit»⁵⁶ seine ganze Zunft beschäftigt:

Die ganze Literatur ist voll von Wünschen und Tendenzen, wie man solche Untersuchungen gestalten könnte. [...] In Deutschland u. England u. Amerika macht man mit psychotechnischen Prüfungen viel Wesens, u. man stellt bald keinen Strassenbahner mehr an, ehe man mit ihm derlei Versuche gemacht hat. Alle aber klagen darüber, dass man bei solchen Prüfungen immer dadurch irregeleitet werde, dass der Prüfling mit Hilfe seines Gedächtnisses oder gewissen Vorübungen ein ganz gutes Examen macht u. dann in Wirklichkeit doch nur seine Uebungsfähigkeit u. sein Gedächtnis geprüft worden sei, nicht aber seine eigentliche organische Begabung, die eigentliche Natur seines Könnens. Hier sollte mein Versuch neue Wege auf tun.⁵⁷

Entscheidend für den diagnostischen Erfolg der Kleckse ist die Konstruktion von Kontingenz als Voraussetzung ästhetischer Voraussetzungslosigkeit. Die simulierten Tintenkleckse müssen eine Reihe empirisch ermittelter Anforderungen erfüllen, um signifikante Ergebnisse zu produzieren, dürfen die Versuchsfaktoren aber auch nicht unnötig verkomplizieren. Ihrer Formfindung gehen unzählige Versuche mit experimentellen Testapparaten voraus, die immer wieder modifiziert und aktualisiert werden. Rorschach experimentiert mit verschiedenen Zusammensetzungen von Tinte und Papier, um eine spezifische «Struktur der Zerfließung» zu erreichen.⁵⁸ Diese Struktur darf weder zu einfach noch zu «zerrissen»⁵⁹ sein, weder zu eindeutig noch zu verrauscht. Mit Richard Wollheim könnte man sagen, die Bilder besetzen «a half-way house to representation»:⁶⁰ Sie sollen zwar nicht *nichts*, zugleich aber *nichts Bestimmtes* darstellen:

The efficacy of these simulated ink-blot as diagnostic tests depends upon the satisfaction of two conditions: that it is possible to see something in them, but that nothing, no one thing, has a stronger claim to be seen there than anything else.⁶¹

Für dieses Oszillieren zwischen Konkretion und Unbestimmtheit erweist sich laut Rorschach die symmetrische Gestaltung («mit ganz geringen Abweichungen zwischen den beiden Hälften») als förderlich, verleiht sie den Figuren doch «einen Teil der notwendigen Rhythmik».⁶² Asymmetrische Bilder hingegen werden von einem großen Teil der Versuchspersonen als «einfache Kleckse»

⁵⁵ Den Begriff verdanke ich dem Titel eines angekündigten Sammelbandes von Claus Pias (Hg.): *Kulturfreie Bilder. Erfindungen der Voraussetzungslosigkeit*, Berlin (im Erscheinen).

⁵⁶ Brief von Hermann Rorschach an Georg A. Roemer, 23.5.1921, in: ders.: *Briefwechsel*, ausgew. u. hg. v. Christian Müller, Rita Signer, Bern 2004, 336.

⁵⁷ Brief von Hermann Rorschach an seinen Bruder Paul, 27.9.1920, Universitätsbibliothek Bern, Rorsch HR 2:1:17.

⁵⁸ Vgl. Rorschach in einem Brief an den Julius-Springer-Verlag vom 9.3.1920, Universitätsbibliothek Bern, Rorsch HR 2:1:19:6.

⁵⁹ Vgl. Rorschach: *Psychodiagnostik*, 48.

⁶⁰ Richard Wollheim: *Painting as an Art*, London 1987, 50.

⁶¹ Ebd.

⁶² Rorschach: *Psychodiagnostik*, 15.

abgelehnt.⁶³ Die vertikale Spiegelung schafft außerdem gleiche Bedingungen für Rechts- wie für Linkshänder*innen, wie Rorschach mit Bezug auf das Hemisphärenmodell betont. «[D]urch sie scheint ferner manchen Gehemmten und Gesperrten die Reaktion erleichtert zu werden. Schließlich befördert die Symmetrie das Deuten ganzer Szenen.»⁶⁴

Der auf diese Weise ermittelte Testapparat liegt spätestens im Sommer 1918 als Prototyp vor und wird später zur Vorlage für die technische Reproduktion. Bis der Test 1921 in Serie geht, existieren die Tafeln jedoch nur in einer einzigen Ausführung: als Set von Originalen. Dieser Umstand beschränkt einerseits die Möglichkeit der Datenerhebung für die weitere Verfeinerung der Methode:

Was die Gesamtzahl [der Versuchsbefunde] betrifft, so musste, bevor die Tafeln gedruckt waren, die Zahl der Versuche schon dadurch begrenzt sein, dass das Aussehen der Tafeln nach ihrem Weg durch die Hunderte von Händen zu leiden anfängt.⁶⁵

Andererseits gestaltet sich auch die Suche nach einem Verlagshaus für die Reproduktion schwierig: Als etwa der Julius-Springer-Verlag die Tafeln für eine unverbindliche Druckkostenofferte zur Begutachtung anfordert, teilt Rorschach in seinem Antwortschreiben mit: «Ich habe Bedenken, meine Originaltafeln der Post anzuvertrauen» – und schickt stattdessen zehn Nachahmungen, die in Form und Farbigkeit ungefähr den Originalen entsprechen.⁶⁶ Bereits vor ihrer seriellen Reproduktion zirkulieren also Platzhalter anstelle der Originale gleichsam als Testbilder von Testbildern: Als repräsentative Samples testen sie die Möglichkeiten der Übertragung und Vervielfältigung von Tafeln, die wiederum die «Funktion der Wahrnehmung und Auffassung» ihrer Betrachter*innen testen.⁶⁷

Die Gestaltung der Gestaltlosigkeit

Mehrere Versuche, das Testverfahren mit ersten empirischen Befunden zu seiner Anwendung in internationalen Fachzeitschriften unterzubringen, scheitern an der adäquaten Reproduktion der Tafeln. Schließlich erhält Rorschach das Angebot, die Arbeit inklusive Testapparat als Monografie in der Reihe *Arbeiten zur angewandten Psychiatrie* im Verlag Ernst Bircher zu publizieren. Schon beim Vertragsabschluss zeichnet sich ab, mit welcher Rigorosität Rorschach die Reproduktion seiner Tafeln überwachen wird. Damit sich die gedruckten Testbilder zur praktischen Anwendung eignen, fordert er die vertragliche Beschränkung des Skalierungsmaßstabs:

Die Verkleinerung darf auf keinen Fall mehr als einen Sechstel betragen, sonst wird nicht nur eine regelrechte Nachprüfung verhindert, sondern der ganze Apparat wird in seiner Brauchbarkeit fraglich. Es handelt sich ja nicht darum, die Arbeit zu illustrieren, sondern darum, dass jeder, der die Arbeit überhaupt versteht, mit diesen Tafeln Versuche machen kann.⁶⁸

⁶³ Ebd.

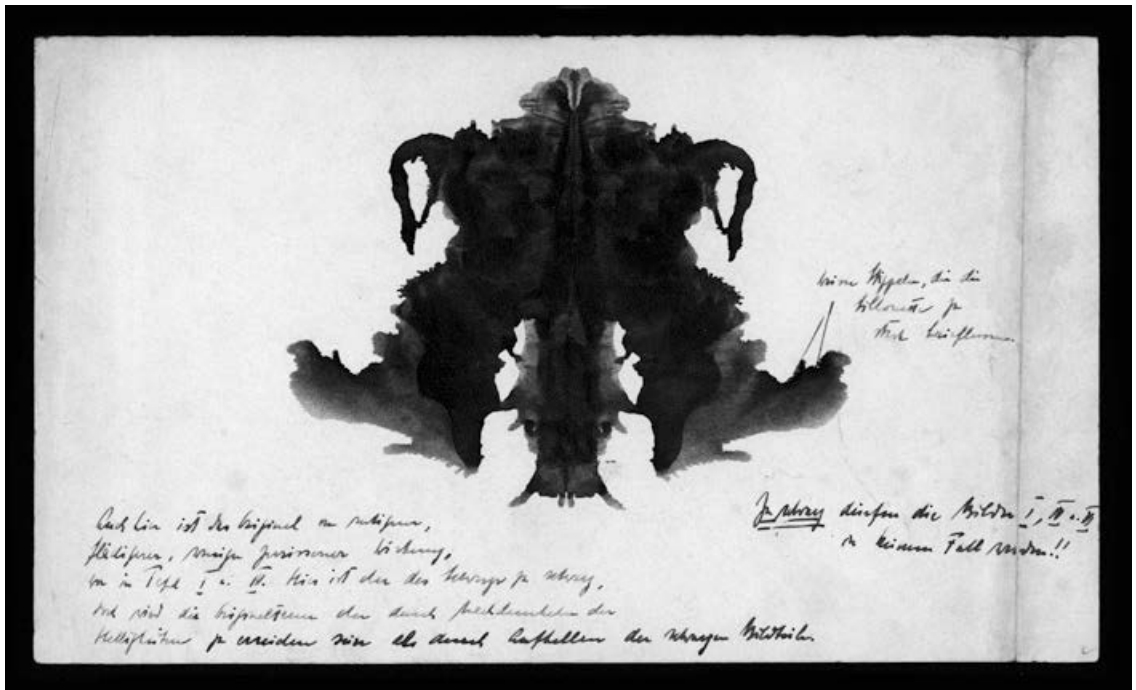
⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd., 20.

⁶⁶ Rorschach in einem Brief an den Julius Springer Verlag vom 9.3.1920, Universitätsbibliothek Bern, Rorsch HR 2:1:19:6.

⁶⁷ Rorschach: *Psychodiagnostik*, 19.

⁶⁸ Brief von Hermann Rorschach an Ernst Bircher, 19.5.1920, Universitätsbibliothek Bern, Rorsch HR 2:1:18:11.



Hier bestätigt sich, was schon die Festlegung der maximalen Betrachtungsdistanz gezeigt hat: Die körperlich erfahrene Größe der Tafeln im Verhältnis zur Betrachter*in ist laut Rorschach für den Versuchsverlauf entscheidend. Die Tafeln sind als *immutable mobiles* im Sinne Bruno Latours zwar hochmobil, aber nur begrenzt skalierbar und erfordern ein «thinking with eyes and hands».⁶⁹

Neben der Skalierung werden auch alle anderen Aspekte der Reproduktion genau überwacht. Im Laufe der Jahre 1920/21 prüft Rorschach wiederholt Probedrucke und gibt genaue Anweisungen zur Kräftigkeit der Farben, zur Positionierung der Kleckse auf den Tafeln, zur Ausrichtung der Symmetrieachsen und zur Detailtreue in der Wiedergabe. Dabei muss er gelegentlich präzisieren, welche Elemente als bildhafte überhaupt zu reproduzieren sind: «Auch die kleinen Farb- und Tintenspritzer, z. B. seitlich von der Figur der Tafel I [...] dürfen nicht fehlen. Es gibt Versuchspersonen, die mit Vorliebe gerade diese winzigsten Bildteile deuten, eine Eigenschaft, die diagnostisch recht wichtig ist».⁷⁰ Außerdem bemängelt er in handschriftlichen Anmerkungen auf den Testdrucken kleinste Unebenheiten im Farbauftrag und beschwert sich über «weisse Stippeln, die die Silhouette zu stark beeinflussen».⁷¹ Als mikroskopische Spuren des Druckverfahrens gefährden diese Artefakte die Lesbarkeit der Kleckse als Zufallsformen. Die echte Kontingenz technischer Fehlleistungen bedroht die simulierte Kontingenz der Klecksbilder.

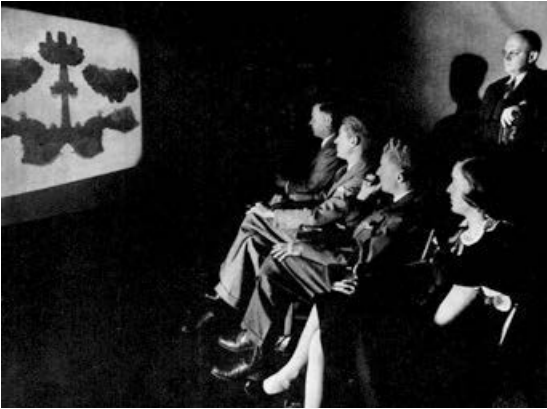
Rorschach überlässt nichts dem Zufall, um die massenhaft reproduzierten Tafeln so zufällig wie möglich aussehen zu lassen. Die Unterdrückung jeder

Abb. 5 Fahnenabzug der Tafel IV des Rorschachtests mit handschriftlichen Korrekturen von Hermann Rorschach, 1920

⁶⁹ Bruno Latour: Visualisation and Cognition: Drawing Things Together, in: Henrika Kuklick (Hg.): Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present, Bd. 6, 1986, 1–40, bruno-latour.fr/sites/default/files/21-DRAWING-THINGS-TOGETHER-GB.pdf (12.7.2023).

⁷⁰ Brief von Hermann Rorschach an Ernst Bircher vom 29.5.1920, in: ders.: Briefwechsel, 229.

⁷¹ Galley proofs of plates I to VII and X with handwritten corrections by H. Rorschach, Universitätsbibliothek Bern, Rorsch HR 3: 37.



Spur von Autorschaft oder Intentionalität macht selbst vor den äußersten Rändern der Tafeln nicht halt. So lehnt Rorschach einen gedruckten Rahmen für die Tafelblätter strikt ab, der in der Weiterverarbeitung den Zuschnitt erleichtern sollte:

Schliesslich brauchte nur auf einzelnen Tafeln das gedruckte Rändchen nicht ganz haargenau zu sein (infolge des Schneidens der Blätter) oder beim Einfassen noch da und dort sichtbar bleiben, so wäre damit auf der Tafel schon wieder ein kleines Stücklein Absichtlichkeit zu sehen, und es gibt Schizophrene, die auf das kleinste Stücklein Absichtlichkeit schon negativ reagieren.⁷²

Abb. 6 Darstellung eines Gruppen-Rorschachtests aus dem *Life*-Artikel «Personality Tests. Ink blots are used to learn how people's minds work», 7.10.1946

Die Gestaltung der Gestaltlosigkeit informiert jeden Aspekt der Testbilder: von ihrer manuellen Ermittlung bis hin zu ihrer massenhaften Reproduktion, von der experimentellen Formfindung bis zur drucktechnischen Standardisierung und Vervielfältigung. Aus Rorschachs Korrespondenz im Vorfeld der Publikation wird ersichtlich, wie die Kleckse ihre endgültige Form erst im Zuge ihrer technischen Reproduktion erhalten. Die Tafeln, wie sie bis heute «under strict quality controls» vertrieben werden, «ensuring that they have precisely the same appearance as when Hermann Rorschach himself oversaw their printing»,⁷³ haben vor ihrer massenhaften Vervielfältigung gar nie existiert. An der mehrmonatigen Redaktion der Probedrucke zeigt sich vielmehr, was unter medientechnischen Bedingungen immer schon Sache ist: «Nicht einmal Kontingenz ist einfach da, sondern muss erst produziert werden».⁷⁴

Veränderliche Testregimes

Rorschachs Redaktion der Probedrucke lässt sich als «Reinigungsprozedur» bezeichnen, wie sie nach Rheinberger für technische Objekte in Testanordnungen typisch ist.⁷⁵ Ein Objekt ist dann als technisch stabilisiert, wenn es von den Zufällen und Willkürlichkeiten seiner Konstruktionsarbeit bereinigt ist und völlig in seiner Funktionalität aufzugehen scheint. Je gründlicher diese Reinigung von seiner eigenen unentrinnbaren Historizität, je technischer also dieses Objekt, desto eher wird es paradoxerweise naturalisiert: Es erscheint in seiner Konstruktionsweise ebenso voraussetzungs- wie alternativlos und damit auch entpolitisiert. Das «reine» technische Objekt erscheint frei von einer Autor*innenschaft, die auf kontingente Entwürfe und ihre kulturellen Voraussetzungen verweist.

Rorschachs Tafeln sollen Bilder ohne Gedächtnis und Geschichte sein. Ohne Gedächtnis, weil sie über keine stabilen Referenten verfügen, sondern

⁷² Brief von Hermann Rorschach an Walter Morgenthaler, 18.4.1921, in: ders.: *Briefwechsel*, 323.

⁷³ Ankündigung der Rorschach® Test Centenary Edition auf der Website des Verlags: www.hogrefe.com/de/shop/rorschach-centenary-edition.html (15.2.2023).

⁷⁴ Ute Holl: Medientheorie [oder, und, trotz] Kulturtechnikforschung, in: *Texte zur Kunst. Media*, Nr. 98, Juni 2015, 81–88, hier 83.

⁷⁵ Vgl. Rheinberger: *Experimentalsysteme*, 408.

immer neue Konfigurationen eingehen; ohne Geschichte, weil sie in ihrer dynamischen Unbestimmtheit einen ahistorischen Blick adressieren und utopische Voraussetzungslosigkeit behaupten. Gleichwohl haben sie eine Geschichte und sind mit einem spezifischen Wissen ihres Gebrauchs verbunden, das im Gegensatz zur visuellen Struktur der Tafeln immer schon historischen Diskontinuitäten unterworfen ist.

The Dark Mirror hat das veränderliche Testregime auf dem Schirm, wenn er die Tintenkleckse nicht nur als Testanordnung in der Filmhandlung inszeniert. Variationen von Rorschachtafeln umrahmen die Diegese auch paratextuell: Vor- und Nachspann sind hinterlegt mit leinwandfüllenden Klecksbildern, die wir zur Musik von Dimitri Tiomkin im Einzelnen durchgehen können. Durch weiche Überblendung gehen diese Testbilder ineinander über, zerfließen mit jedem Titelwechsel und formieren sich neu. 1946 ist das in US-amerikanischen Kinos mehr als eine grafische Spielerei. Ein Jahr nach Kriegsende wecken symmetrische Tintenkleckse auf Großleinwand Erinnerungen. Das US-Publikum hat damit schon bei der großen Mobilmachung seine Erfahrungen gemacht:

As is now common knowledge, the Group Rorschach Technique involves presentation on the Rorschach blots in the form of slides in a semidarkened room, which may accommodate, provided all seats are centrally located, as many as several hundred persons. A three-minute time interval is allotted for presentation of each slide, and the subjects write down a full description of the things they see in the blot. Following the initial presentation the slides are repeated to allow for various types of inquiries, depending on the preferences of the examiner.⁷⁶

Die Titelgestaltung reinszeniert präzise jene *mass screenings*, die 1940 erstmals im Rekrutierungsverfahren der US Army administriert werden und unter dem Selective Training and Service Act bald zur Standardprozedur gehören. Die Rorschachtafeln werden den Wehrpflichtigen nicht mehr zur individuellen Betrachtung in die Hand gegeben, sondern als Lichtdias vor mehreren hundert Personen projiziert. Die schriftlichen Antworten müssen anfangs noch von erfahrenen Spezialist*innen verrechnet und ausgewertet werden, bis die Blanko-Antwortbögen schließlich maschinell verarbeitbaren Multiple-Choice-Formularen weichen. Abgesehen von den zehn Testbildern, die nun fotografisch reproduziert und hochskaliert an die Wand geworfen werden, ist vom ursprünglichen Formdeutversuch nicht mehr viel übrig. Aus den soliden, mit Händen zu greifenden Tafeln sind entmaterialisierte Projektionen geworden. Die Routinen des Deutens und Beschreibens weichen der Selektion vorprogrammierter Optionen.



Abb. 7 *The Dark Mirror*
(Regie: Robert Siodmak, USA
1946), Screenshot

⁷⁶ M. R. Harrower: Group Techniques for the Rorschach Test, in: Lawrence E. Abt, Leopold Bellak (Hg.): *Projective psychology. Clinical approaches to the total personality*, New York 1950, 146–184, hier 146f.

In this new multiple-choice test we have, in a sense, departed so far from the essence of what Rorschach intended in the spontaneous description of responses that it is probably fairest to both parties to consider it as an entirely different procedure, rather than a further modification of Rorschach's method.⁷⁷

Die Kleckse sind in eine völlig neue Prozedur eingegangen. Als Remediation einer Invarianz sind sie wieder zu technischen Objekten in einer Anordnung geworden, die auf die Produktion neuer Unterscheidungen zielt: Es geht nicht mehr um die Beurteilung komplexer Persönlichkeitsstrukturen, sondern schlicht um die Differenz tauglich/untauglich. Die Testbilder mögen stabil geblieben sein, die Koordinaten ihrer Verwendung hingegen haben sich fortwährend verschoben und auf neue Anforderungen eingestellt. «Tests are generative, they stimulate further testing, not only as *experimental or test regress* in the same modality, but involving *diverse modalities* of knowing, valuing, and acting.»⁷⁸ Vom Ende des Testens wagt nur das Kino zu träumen.

⁷⁷ M. R. Harrower-Erickson: A Multiple Choice Test for Screening Purposes (For Use with the Rorschach Cards or Slides), in: *Psychosomatic Medicine*, Bd. 5, Nr. 4, 1943, 331–341, hier 331.

⁷⁸ Noortje Marres, David Stark: Put to the test: For a new sociology of testing, in: *The British Journal of Sociology*, Bd. 71, 423–443, hier 425.