

# Unbewußte Bildgestaltungen in der Malerei

---

Johannes Fabricius

Hillerød, Dänemark

**Keywords:** unconscious imagery, psychoanalysis, peri- and prenatal psychology

**Abstract:** *Unconscious Imagery in Painting.* The paper uncovers a new and unknown level of painting expressed in the concept of unconscious imagery in paintings. The technique necessary to see an unconscious image is presented, thereby opening up a royal road to the understanding of the dream or vision behind a painting or pictorial statement. Several examples of unconscious imagery in paintings by great artists are presented, with particular emphasis on the works by Leonardo, Michelangelo, Rembrandt, and Munch. Peri- and prenatal experiences embedded in the unconscious will often surface in unconscious imagery, which may thus be viewed as yet another instrument by means of which we may gain access to this hidden and important realm of the individual's unconscious.

**Zusammenfassung:** Dieser Vortrag legt eine ganz neue und unbekannt Dimension in der Malerei und der Bildgestaltung frei: das Unbewußte. Die Technik des Sehens, ein unbewußtes Bild zu erkennen, wird erläutert; dadurch wird ein Königsweg zum Verständnis eines Traums oder einer Vision hinter der bildhaften Gestaltung eröffnet. Mehrere Beispiele unbewußter Bildgestaltung in Kunstwerken großer Künstler werden vorgestellt, hier besonders derjenigen von Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt und Munch. Prä- und perinatale Erfahrungen sind oft in der unbewußten Bildgestaltung verborgen, deren Untersuchung wir deshalb als Mittel sehen können, um Zugriff auf dieses wichtige und versteckte Gebiet des Bewußtseins des Einzelnen zu haben.

\*

Dieser Vortrag legt eine ganz neue und unbekannt Dimension in Malerei und bildlicher Darstellung frei: das Unbewußte. Dieser spannende Hintergrund verbirgt sich in den unbewußten Bildgestaltungen eines Gemäldes. Im folgenden werde ich zeigen, wie in uns bekannten Bildern ganz andere Bilder verborgen sind.

Das erste unbewußte Bild wurde 1913 vom Psychoanalytiker Oskar Pfister entdeckt, als er in Leonardo da Vincis Gemälde „Die heilige Anna“ das unbewußte Bild eines Vogels nachwies, dessen Schwanzfeder die Mundpartie eines kleinen Kindes berührte, das die heilige Anna in ihren Armen hält (Pfister 1913). In



Bild 1.

Leonardos sonderbarer Gestaltung von Annas blauem Gewand war der Vogel verschmolzen (Bild 1).

Auf Grund von Freuds Analyse von „Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci“ (1910) (Freud 1913) bekam Pfisters Theorie eine weitere Perspektive. In einem seiner zahlreichen Merkbücher hatte Leonardo seine früheste Kindheitserinnerung aufgezeichnet: als er in der Wiege lag, kam eine große Weih (Raubvogel) geflogen, setzte sich an die Wiege und fuhr mit der Schwanzfeder in seinem Mund herum. Unbewußt hatte Leonardo seine Kindheitsvision in das Gemälde „Die heilige Anna“ hineinprojiziert, wo sie sich mit Pfisters Worten als „unbewußtes Vexierbild“ abgelagert hatte.

Leonardos numinose Kindheitsvision ist so stark, daß sie sich als unbewußtes Bild in zwei anderen Werken projiziert hat: im Fresko „Abendmahl“ und im Ölgemälde „Mona Lisa“. Im ersten Werk (Bild 2) verbirgt sich der Schwanz des Raubvogels im blauen Gewande der Jesugestalt. Aus den Augen der Apostel und ihren Handbewegungen geht klar hervor, daß diese Stelle das symbolische Zentrum des Bildes ist.

Auf der manifesten Ebene drückt die Reaktion der Apostel ihr Erstaunen aus über das Wort des Meisters bei ihrer letzten Mahlzeit: „Einer von euch wird mich verraten“. Die Numinosität in der Reaktion der Apostel aber erklärt sich besser auf latenter und symbolischer Ebene des Bildes, wo das unbewußte Bild eines riesigen Vogelschweifs noch einmal die Numinosität in Leonardos Kindheitsvision ausdrückt.

In „Mona Lisa“ (Bild 3) verbirgt sich der seltsame Vogel im Umhang der Frau an der linken Schulter (rechts im Bild). Kopf und Hals des Vogels sind deutlich abgezeichnet in den fast knöchigen Konturen, womit Leonardo Mona Lisas Schal und Kleid gemalt hat. Der Vogel ist mit einem Auge und Schnabel ausgestattet worden, der einen ausgeprägt geierhaften Buckel hat (wie im Bild von der heiligen



**Bild 2.**

Anna). Des Vogels Flügelmuskeln sind ebenfalls sichtbar in Mona Lisas Schulterpartie, wo die bogenförmige Form des Schals wie ein Flügel erhoben zur Flucht hervortritt. Der Flügel setzt sich fort in der Landschaft im Hintergrund, wo die Projektion eine eigentümliche Krümmung des Flusses hervorgebracht hat.

### **Die Technik unbewusste Bildgestaltungen zu sehen**

Unbewusste Bildgestaltungen von starker, symbolischer Aussage finden sich nicht nur bei Leonardo, sondern auch bei anderen Künstlern, großen wie kleinen. Sehr oft sind solche unbewussten Bildgestaltungen mit einer Tiefenregression verbunden, die das Trauma der Geburt aktiviert und damit eine archetypische Symbolik von Tod und Wiedergeburt kristallisiert. Ein solches Muster zeigt sich in den Werken Rembrandts, Michelangelos und Edvard Munchs, die ich im folgenden analysieren will.

Zuerst eine nähere Überlegung über meine Theorie von unbewussten Bildern und Bildgestaltungen. Ihre Existenz ist nicht so unglaubwürdig, wenn man bedenkt, wie das Unbewusste die Seele gewöhnlich beeinflusst und wie stark die Tendenz des Unbewussten ist, sich in Bildern auszudrücken (zum Beispiel in Träumen). Jede bildliche Darstellung appelliert deshalb auf besondere Weise an das Unbewusste und wird deshalb eine Reihe von Projektionen oder ‚Ausstrahlungen‘ von unbewussten Bildern hervorbringen.

Zwei Einwände können bei der Theorie unbewusster Bilder gemacht werden: 1) Die Bilder sind zufällig, d. h. ohne Bedeutung; 2) Es ist immer möglich, merkwürdige Bilder zu finden, wenn man will (siehe z. B. den Rorschach-Test). Der erste Einwand entfällt nach Freuds *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1901), wo er nachweist, wie eben Dinge, die wir „Zufälle“ nennen, unbewusst

**Bild 3.**

motiviert sind. Das Vorhandensein eines unbewußten Bildes im Gemälde ist deshalb nicht zufällig, sondern unbewußt begründet. Daß das wirklich so ist, werde ich mit meiner Analyse von den Bildern des Unbewußten und ihrer Symbolik zeigen.

Unbewußte Bilder sind überall dicht in die bewußten Motive der Gemälde eingeflochten, und sie vermehren so auf eigenartige Weise ihre seelische Reichweite und Bedeutung.

Der andere Einwand, daß man „unbewußte Bilder“ in ein Gemälde gewissermaßen immer ‚hineinsehen‘ könnte, findet ebenfalls keine Bestätigung. Die unbewußten Bildgestaltungen, die in diesem Vortrag hervorgehoben sind, betreffen die Ausformung der großen Licht- und Schattenpartien eines Bildes. Diese stellen nicht irgend etwas dar, sondern weisen fast immer auf ganz bestimmte Bilder hin, die die meisten anerkennen müssen, wenn sie aufmerksam hinschauen.

In Wirklichkeit besteht eine Schwierigkeit darin, daß der Betrachter die unbewußten Bilder nicht unmittelbar zu sehen vermag. Eine gewisse Technik ist nämlich nötig, ein unbewußtes Bild zu entdecken. Ein unbewußtes Bild kann naturgemäß nicht bewußt gesehen werden. Das Bewußtsein des Betrachters muß herabgesetzt sein, damit die Vision oder die Traumsicht hinter einem Gemälde hervortreten kann. Man betrachte das Bild mit leicht zusammengekniffenen Augen und versetze sich in traumähnlichen Zustand, so als schlummere man ein. Nach einigen Minuten in diesem Zustand der Versenkung werden die unbewußten Bilder nach und nach hervortreten. Betrachtet man das Bild in der Dämmerung, wird der gleiche Prozeß in Gang gesetzt: hier werden die bewußt gestalteten Einzelheiten des Bildes verschwinden, und hervortreten werden die großen Konturen von Licht und Dunkel und damit die unbewußten Bildgestaltungen.

Manchmal wird das Unbewußte auch seine Bilder umgekehrt projizieren. Die unbewußte Bildgestaltung wird erst dann sichtbar, wenn man das Bild auf den Kopf stellt. Solches Verfahren ist zulässig, da das Unbewußte oben und unten nicht unterscheidet, auch nicht Zeit und Raum. (Bei schizophrener Patienten, wo das Unbewußte die Seele abnorm beeinflusst, kann man bisweilen beobachten, daß Bilder auf den Kopf gestellt sind. Der normale Betrachter versteht sie erst, wenn er sie dreht).

### **Rembrandts „Ganymedes und der Adler“**

In „Ganymedes und der Adler“ (1635) (Bild 4) hat der holländische Maler Rembrandt van Rijn (1606–1669) die antike Sage vom hübschen Ganymedes geschildert. Zeus verliebte sich so glühend in ihn, daß sein Adler den Jüngling entführte und ihn zum Gipfel des Olympos brachte.

Aus mehreren Gründen ist Rembrandts Gestaltung dieser Sage rätselhaft. Erstens hat er den Jüngling Ganymedes als kleines Kind mit verrenktem Körper gemalt. Weiter ist Ganymedes' Gesicht intensiv von einem traumatischen Angstgefühl verzogen, und er uriniert vor Schreck. Das Ergebnis ist die Verwandlung vom Mundschenk der Götter zum schreienden Säugling mit häßlich verrenktem Gesicht und Körper. Alle Kunsthistoriker sind sich einig, daß Rembrandt hier einen Ganymedes porträtiert hat, den Zeus niemals gewählt hätte.

Die merkwürdige Gestaltung der Ganymedes-Figur, die kein Kunsthistoriker überzeugend erklärt hat, erklärt sich auf unbewußter Ebene. Im Alter von etwa 30 Jahren hatte Rembrandt 1635 eine künstlerische Entwicklung und eine unbewußte Tiefenregression durchlaufen, die das Trauma der Geburt aktiviert



Bild 4.

hatte. Deren dynamischen Muster sind in den unbewußten Bildern spürbar, die der Künstler in seine Werke dieser Periode hineinprojiziert hat.

Ganymedes' hochgezogener Rock ist wie die großen und kleinen Schamlippen (*labia majora et minora*) geformt, aus welchen der Unterkörper eines Säuglings fällt, aus Geburtsangst urinierend. Da, wo die großen und kleinen Schamlippen oben zusammengehen, ist das Gewand auf merkwürdige Weise als Zipfel geformt, der die Klitoris oder den Kitzler mit seinem charakteristischen Kopf reproduziert. Unmittelbar links daran ist Rembrandts Namenszug.

Der Kopf des Kindes befindet sich innerhalb einer intrauterinen Projektionsbildung, wo der schwarze, befiederte Unterleib des Vogels die Gebärmutter ausmacht, gegen deren höhlenartige Wände das Kind seine rechte Hand stemmt. Die wehende Quaste innen kann als Nabelschnur-Symbol ausgelegt werden. Ebenso erinnern die Kirschen in der linken Hand des Jungen stark an Perlen oder (ovuliernde) Eier. Sogar die beiden Eileiter gehen in Rembrandts intrauterine, unbewußte Bildgestaltung ein: *tubae uterina* verlaufen formgerecht wie die erhobenen Schwingen des Adlers bei Rembrandt. Rembrandts spontan entworfene Skizze zu „Ganymedes und der Adler“ (Bild 5) verrät die latenten, geburtsartigen Phantasien hinter diesem Gemälde.

Die Skizze zeigt ebenso manifest wie das Gemälde einen Geburts- und Erlösungsakt, aber sie enthält noch ein Bildelement, das Rembrandt in seinem fertigen Bild ausgelassen hat. In der linken Ecke treten zwei Figuren auf, die vermutlich den Vater vorstellen sollen, der mit seiner Armbrust nach dem Adler zielt, während die Mutter vor Entsetzen schreit. Die Skizze ist ambivalent und könnte ebenso gut eine Geburtsszene vorstellen: die Mutter, die im Bett liegt und die Hebamme, die ihr hilft.

Ein Jahr nach „Ganymedes und der Adler“ schuf Rembrandt die lebensgroße Aktstudie einer Frau in „Danae und der Goldschauer“ (1636) (Bild 6). Die griechische Sage drückt eine Befruchtungssymbolik aus, indem Zeus im Mythos Danae umschlingt und sie in Gestalt eines Goldregens schwängert. Rembrandts Gemälde



Bild 5.

zeigt diesen geheimnisvollen Augenblick, der von einer männlichen Gestalt bezeugt wird. Die meisten Kunsthistoriker halten ihn für den Geliebten der Frau. Der Mann ähnelt Rembrandt und steht unmittelbar vor der weichen Öffnung zum Himmelbett der Frau, das als schwarze Höhle oder Hohlraum umgeben von Teppichen und Polstern dargestellt ist.

Diese Uterus-Symbolik wird außerdem durch die Tatsache bestätigt, daß der Gesichtsausdruck der Danae Rembrandts junge Mutter darstellt, d. h. die Mutter als erinnerte Gestalt innerhalb des Rahmens des Ödipuskomplexes. Der Beweis dafür liegt im Vergleich von Danaes Gesicht und Rembrandts Portraits von seiner Mutter, insbesondere das Gemälde von 1630 („Rembrandts Mutter als Prophetin Anna“). Wäre diese Sibylle 25 Jahre jünger, sähe sie lächelnd empor, würde man Rembrandts Danae im Bett sehen. Diese Frauengestalt symbolisiert also die Mutter und der umliegende Schauplatz die mütterliche Höhle oder den Ort der Wiedergeburt. Der kleine Liebesgott (Amorette), der über Danaes Haupt schwebt, tritt als ein weiteres Wiedergeburtssymbol auf, umso mehr, als sein Gesicht dem des Ganymedes-Kindes ähnelt und es vom gleichen Ausdruck der geburtstraumatischen Angst beherrscht wird.

Noch ein Bild von der symbiotischen Vereinigung mit dem Geliebten in der *coniunctio oppositorum* der Wiedergeburt ist symbolisiert in Rembrandts Gemälde „Selbstbildnis mit Saskia“ (1636) (Bild 7), entstanden im gleichen Jahr wie „Danae und der Goldschauer“. Die beiden ehelichen Figuren sind auf eigentümliche Weise ineinander verschmolzen, so daß sie fast wie siamesische Zwillinge erscheinen.

In Rembrandts Bild „Samsons Hochzeit“ (1638) (Bild 8) ist eine ähnliche symbiotische Vereinigung von Mann und Frau wiedergegeben, gemalt zwei Jahre nach



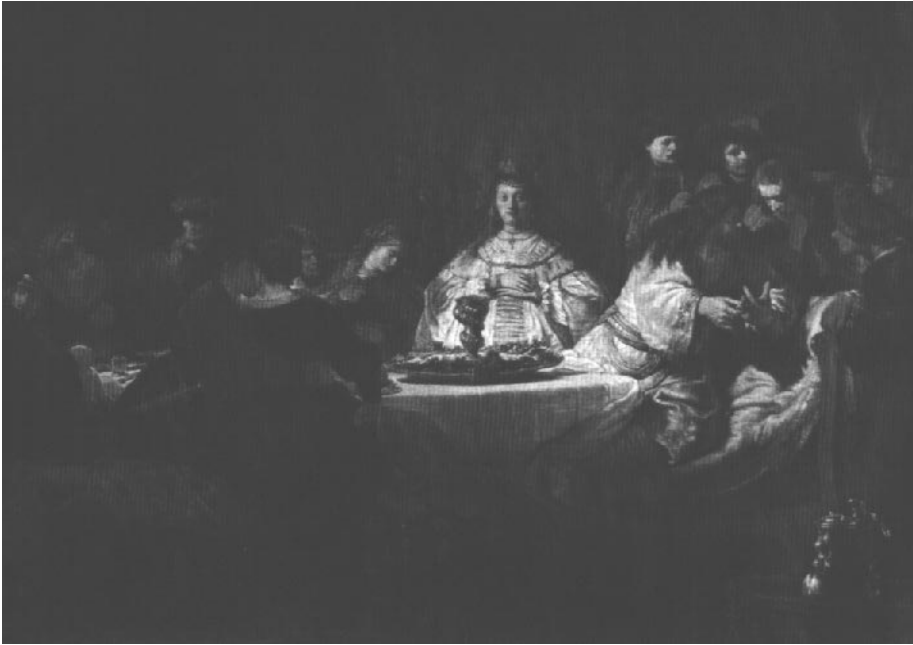
Bild 6.



Bild 7.

„Danae und der Goldschauer“ und „Rembrandt und Saskia“. Samsons Erwählte thront wie eine Königin am Ende der Tafel, und ihr stark aufgebauschtes Hochzeitskleid hinterläßt beim Zuschauer den Eindruck einer schwangeren Frau. Auf





**Bild 8.**

merkwürdige Weise scheint Samson direkt aus ihrer graviden Gebärmutter zu wachsen, eine Wiedergeburtssymbolik, die auch in seinem Rock ausgedrückt ist, der verschmolzen ist mit dem Tuch und Hochzeitskleid Dalilas. Noch einmal ist die Vereinigung mit der Geliebten in einer symbiotischen Symbolik ausgedrückt innerhalb der Rahmen eines Wiedergeburtssymbolik.

### **Michelangelos „Pieta“**

Eine ähnliche Gestaltung von dem Wiedergeburtssymbolik eines großen Künstlers ist bei Michelangelos „Pieta“ (Bild 9) zu finden. Die Skulpturgruppe wurde geschaffen von Michelangelo Buonarroti (1475–1564), als er Mitte zwanzig war (1498–1500).

Die „Pieta“ zeigt eine religiöse Situation, die in der Bibel nicht vorkommt und deshalb das Produkt freier Phantasie ist. Die Skulpturgruppe zeigt Maria sitzend mit dem gekreuzigten, jetzt herabgenommenen Jesus im Schoß. Seine Erscheinung ist jung, geschmeidig und glänzend – sein Körper ähnelt dem eines Neugeborenen. Die Madonna der „Pieta“ ist nicht die erwachsene Mutter Jesu, die unter dem Kreuz trauert, sondern sie ist gestaltet wie eine junge Mutter. Sie ist die schöne Jungfrau, die einen Sohn zur Welt gebracht hat und jetzt ihn betrachtet mit einem Ausdruck von mütterlicher Sorge. Durch die psychologische Gestaltung Michelangelos ist seine trauernde Maria-Figur die der Zeit der Krippe in Bethlehem. Und trotzdem schildert die „Pieta“ die Situation zu Golgotha. Diese Mischung aus Golgotha und Bethlehem weist noch einmal auf den Komplex von Tod und Wiedergeburt hin, der dem Trauma der Geburt eigen ist.



Bild 9a.



Bild 9b.

Solch ein tiefenpsychologischer Stellenwert wird von weiteren symbolischen Elementen in der „Pieta“ bestätigt: der Sohn trägt Totenkleidung, die ebenso gut sein Wickel-Laken sein könnte. Er liegt tot in dem Schoß, der ihn geboren hat, sein Kopf sinkt kraftlos an den Brüsten nieder, die ihn nähren wollen und an welchen seine linke Schulter ruht. Die Gesichtszüge der Jesusgestalt sind nicht



Bild 9c.

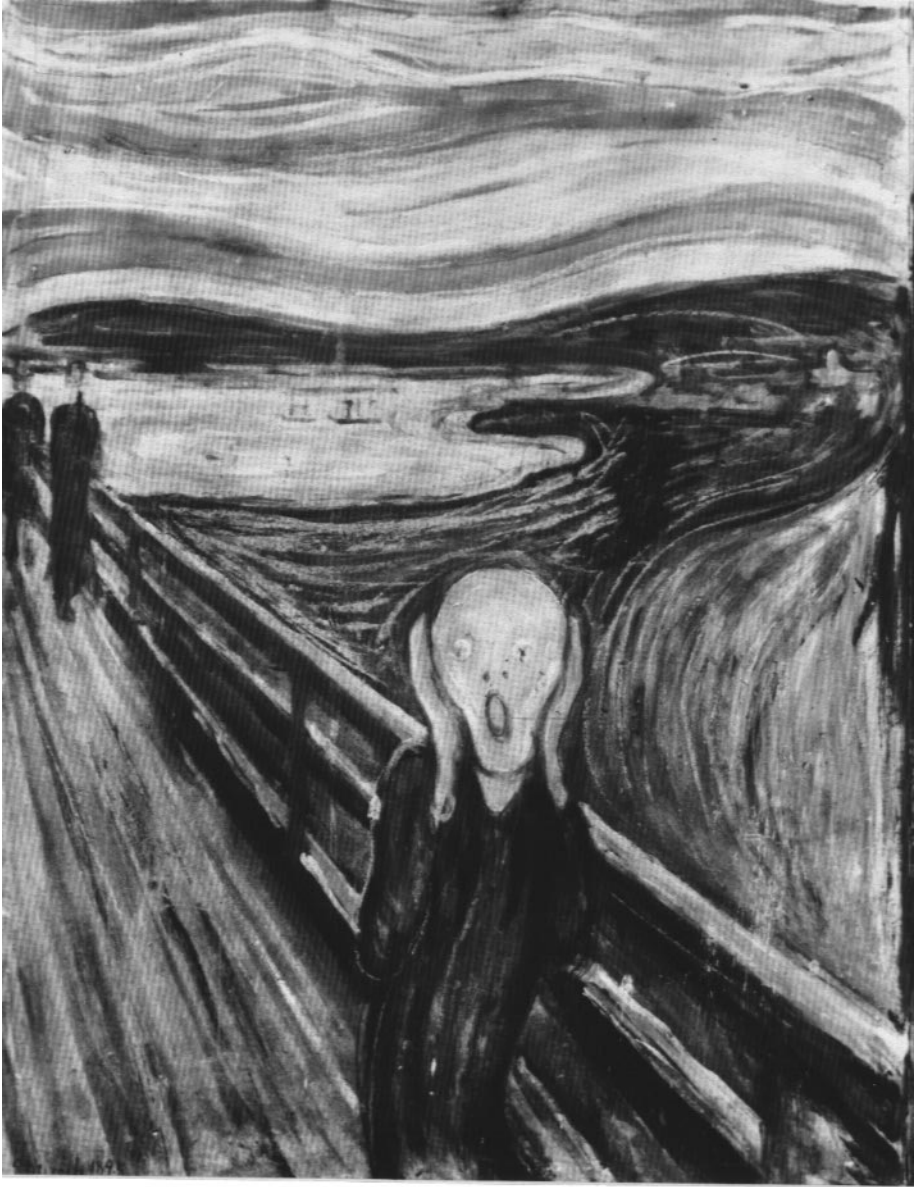
gemartert-entseelt, sondern schlafend-embryonal: die Augen der Figur waren niemals geöffnet.

### Edvard Munchs „Der Schrei“

„Der Schrei“ (1893) (Bild 10) von dem norwegischen Maler Edvard Munch (1863–1944) schildert durch seine unbewusste Bildgestaltung die Urangst der Geburt. Die Hauptperson des Bildes ist wie ein schreiender, „vorgeburtlicher“ Totenschädel geformt, der durch zwei Handflächen gemalt wie ein Kanal oder eine Öffnung mit verunstaltender Wirkung am Kopf der Person gepreßt wird. Der schreiende Schädel wird umflutet von einem Fluß aus Feuer, Blut und Wasser, und der Fluß ist wie eine Sturmflut gemalt, die die Brücke – das trockene, feste und erlösende Element – zu verschlingen droht. Die beiden schwarzgekleideten Männergestalten am Ende der Brücke verstärken des Bildes Atmosphäre von geheimnisvoller Angst.

Die geburtstraumatische Symbolik hinter Munchs „Der Schrei“ spürt man weiter in der unbewußten Formgebung der Fjordlandschaft im Bildhintergrund. Der Fjord erscheint wie eine Öffnung der Vagina, mit Klitoris (oder Penis) gestaltet in der Form der vorspringenden Landzunge. Der Himmel unterstreicht diesen sexuellen Hintergrund mit seinen blutroten, lippenartigen Streifen über einem sanft brustgeformten Horizont.

Edvard Munch hat das plötzliche und merkwürdige Erlebnis, das ihn zum Malen des „Schreis“ anregte, in seinem Tagebuch niedergelegt: „Ich schritt fort des Wegs mit zwei Freunden – da ging die Sonne unter. Der Himmel wurde plötzlich



**Bild 10.**

rot – (und ich fühlte einen Hauch von Wehmut – einen saugenden Schmerz unterm Herzen). Ich blieb stehen, lehnte mich sterbensmüde an den Zaun; – überm blauschwarzen Fjord und der Stadt lagen Blut und Feuerzungen. Meine Freunde gingen weiter, und ich blieb zurück zitternd vor Angst – und ich fühlte einen großen, unendlichen Schrei durch die Natur gehen.“

Der Geburtsschrei in Munchs „Der Schrei“ zeitigt in seiner Produktion eine Reihe charakteristischer Motive in den unmittelbar folgenden Jahren. Eines ist



Bild 11.

die symbiotische Vereinigung von Mann und Frau, am klarsten ausgedrückt im „Kuß“ (1892–1897), wo die Köpfe der Liebenden zu einem Kopf verschmelzen ohne Übergang (Bild 11).

Ein anderes Hauptmotiv in den neunziger Jahren ist die „Salome“ – Phantasien, am klarsten ausgedrückt in „Die Salome Paraphrase“ (1898) (Bild 12), wo ein abgeschlagener Manneskopf in ein fast manifest geschildertes Vagina-Symbol eindringt.

Die Vereinigung mit der Gebärmutter ist symbolisch ausgedrückt in Munchs „Madonna“-Phantasien, am klarsten im Bild „Madonna“ (1893/1894) (Bild 13), wo die Frau von schwimmenden Spermatozoen und zusammengekauerter Leibesfrucht umgeben ist.

### Peri- und pränatale Muster des künstlerischen Schöpfungsprozesses

Die peri- und pränatalen Muster finden sich bei allen großen Künstlern wieder, typisch wenn sie ein Alter von 30 erreicht haben. Denn zu diesem Zeitpunkt ihrer schöpferischen Entwicklung scheint eine parallel verlaufende Tiefenregression das Trauma der Geburt aktiviert zu haben, und damit auch dessen unbewußten Komplex von Tod und Wiedergeburt (Fabricius 1966). Als Beispiel für diese Entwicklung kann auch Shakespeares *Romeo und Julia* (1594–1595) und *Ein Sommernachtstraum* (1595–1596) genannt werden, die geschrieben wurden, als der Dichter 30 bis 32 Jahre alt war (Fabricius 1989). Ein ähnlicher Vorgang des schöpferischen Unbewußten kann bei dem englischen Maler und Dichter William Blake (1757–1827) beobachtet werden, vor allem in seinen Bilderbüchern aus den Jahren 1793–1794, verfaßt als der Künstler 36 bis 37 Jahre alt war (*For Children: The Gates of Paradise, The Marriage of Heaven and Hell, Visions of the Daughters of Albion, America, a Prophecy, Europe, a Prophecy, The Book of Urizen.*)



**Bild 12.**



**Bild 13.**

Sein Zeitgenosse Ludwig van Beethoven (1770–1827) beschrieb dieselben dynamischen Bewegungen des Unbewußten durch musikalische Symbole mit seiner Oper *Fidelio* (1804–1805) und den frühen Skizzen zur 5. Sinfonie, musikalische Ausdrücke des Traumas der Geburt und seiner Lösung in einem Akt von Wiedergeburt (Bisgaard 1979). Derselbe Komplex beherrscht Richard Wagners Opern aus den Jahren 1842–1848, die geschaffen wurden, als der Komponist 29 bis 35 Jahre alt war. *Tannhäuser* (1842–1845) beschreibt das tabuierte Eindringen des Helden in die unterirdische Höhle der Liebesgöttin, ein ‚Verbrechen‘, das in dem Tode Tannhäusers und Elisabeths, seiner irdischen Geliebten, kulminiert. Diese dramatische Gestaltung des Traumas der Geburt wird von dem Todes- und Wiedergeburtmysterium in *Lohengrin* (1845–1848) gefolgt, wo die tragische Hochzeit zwischen dem Schwanenritter und Elsa ihre Lösung findet in der „Schwanengeburt“ eines schönen Knaben in glänzendem Silbergewande aus dem Fluß Schelde.

Neuere Gestaltungen des archetypischen Komplexes von Tod und Wiedergeburt in diesen Schichten des Unbewußten sind T. S. Eliots Gedichte aus den Jahren 1917–1920 (*Poems 1920* und *The Waste Land* (1922)), verfaßt, als der Dichter 29 bis 34 Jahre alt war. (Fabricius 1967)

In dem Schaffen eines großen Künstlers zeigt sich somit ein interessantes und bedeutsames Muster im chronologischen Zusammenhang von künstlerischem Durchbruch und Durchbruch zum Geburtstrauma. Auf der psychologischen Ebene überschreiten die großen Genies hier ihr persönliches Unbewußtes, um in das kollektive Unbewußte hineinzudringen und die universelle Dimension ihrer Kunst zu erobern (Fabricius 1966).

## Literatur

- Bisgaard L (1979) Music-Psychology-Cosmology. A Report to Stanislav Grof. (Unpublished paper)
- Fabricius J (1966) *Livet för Livet*. Hermes, Kopenhagen
- Fabricius J (1967) *The Unconscious and Mr. Eliot*. Nyt Nordisk Forlag, Kopenhagen
- Fabricius J (1976 u. 1989) *Alchemy: The Medieval Alchemists and Their Royal Art*. Harper Collins, London
- Fabricius J (1989) *Shakespeare's Hidden World: A Study of His Unconscious*. Munksgaard, Kopenhagen
- Freud S (1913) Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. *Gesammelte Werke*, Band VIII
- Pfister O (1913) Kryptolalie, Kryptographie und unbewußtes Vexierbild bei Normalen. *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, Bd. V