

Christine Walter **Das Abstrakte ist kein Beweis! Gedankenfotografie im Spiegel zeitgenössischer Kunst**

*„Gedankenspiel!
Du führst mich zum Ziel!
Unter fremden Gedanken
Vom ird'schen Gewühl,
Bleibt lange im Wanken
Das geist'ge Gefühl.“*
(Friederike von Hauffe, 1877)

Zwischen 1880 und 1970 hat es Versuche zur Gedankenfotografie gegeben, deren visuelle Ergebnisse sich auch in der bildenden Kunst widerspiegeln. Aber nicht nur die Künstler ließen sich von der Gedankenfotografie anregen, sondern auch die „gedankenlesenden“ Fotografen machten Aufnahmen, die ohne die Bilder ihrer Zeit sicher nicht entstanden wären. Die folgende Untersuchung versteht sich als ein Versuch, diese gegenseitige Einflussnahme aufzuzeigen. Mit Recht kann behauptet werden, dass das jeweilige Wissen um die Bilder der anderen sich sowohl in der Produktion von Bildern – Gemälde von Seiten der Künstler, Fotografien von Seiten der „Gedankenleser“ – zeigt, als auch in der Rezeption der Gedankenfotografie, die von Anfang an an ein bestimmtes Bildwissen gebunden war. Bereits für die ersten Vorgänge der Gedankenübertragung bemühte man die Vorstellung von Bildern, die den fotografischen Aufnahmen gleichsam den Weg wiesen.

Folglich sind die Anfänge der Gedankenfotografie auch in den experimentellen Gedankenübertragungsversuchen zu suchen, die z.B. die Society for Psychical Research in den 1880er Jahren in London veranstaltete. Wie die etwas später entstandenen Materialisationsphänomene, Hellseherei, Strahlenexperimente u.ä. tauchte die Gedankenübertragung im Umkreis des in den USA und in Europa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts verbreiteten Spiritismus auf. Dabei durchliefen all diese pseudowissenschaftlichen Untersuchungen im spiritistischen Umfeld die gleichen Stadien: Zunächst traten die Phänomene zufällig bei zumeist unbekanntem Medien auf. Darauf folgten systematische Untersuchungen, zu denen immer bekanntere Wissenschaftler hinzugezogen wurden. Anschließend wurden Zeichnungen und später Fotografien angefertigt, und schließlich mündete die Debatte in der Frage der Wahrhaftigkeit der

unbekannten Phänomene. Betrugshypothesen wurden diskutiert, die Medien wurden in publizistisch groß ausgebreiteten Aktionen entlarvt, gegen die sie sich wiederum mit wortreichen Rechtfertigungen wehrten, wobei sich nicht selten die Wissenschaftler ihren Widerlegungen angeschlossen.¹

Der Gedankenfotografie und den Methoden der Gedankenübertragung erging es dabei wie den meisten dieser paranormalen Phänomene: Sie verschwanden mit den beginnenden Kriegswirren. Aber trotz der Parallelen, was das Aufkommen und den Umgang mit parapsychologischen Experimenten angeht, unterscheidet sich die Gedankenfotografie in zwei Punkten von anderen Versuchsaufbauten: Erstens tauchten diese Phänomene erneut in den 1960er Jahren auf, und zweitens wurden ihre Urheber niemals in so spektakulären Prozessen des Betrugs überführt, wie es bei anderen dem Spiritismus nahe stehenden Experimenten der Fall war. Das Interesse an der Gedankenübertragung und -fotografie verlor sich vielmehr wie beiläufig und ohne erkennbaren Grund.

Laut Max Dessoir, dem Begründer der modernen Parapsychologie, nimmt die Geschichte des Gedankenlesens in Amerika ihren Anfang. Dessoir berichtet von einem gewissen John R. Brown als dem Entdecker der Fähigkeit zum Gedankenlesen. Brown und in der Folge ein Professor Barrett versuchten bereits in den 1870er Jahren zu beweisen, dass es eine Form des Gedankenlesens gäbe, die eine Steigerung des bloßen Muskellesens sei, d.h. des aufmerksamen Folgens geringster Muskel- und Mimikbewegungen, welches ein Erraten von im Geiste formulierten Gedanken zuließ.²

Im zweiten Heft der „Sphinx“ von 1886 wird erstmals ausführlich über die „Übersinnliche Gedanken-Übertragung“ in Europa berichtet, so wie sie nach den Untersuchungen der Society for Psychical Research vonstatten ging.³ Der anonyme Autor führt zunächst das so genannte Willing-game an, ein Spiel, das schon seit Jahrzehnten als gesellschaftliches Ereignis in England praktiziert wurde und bei dem es darum ging, Personen den Willen anderer erspüren zu lassen. Aber während dieses Spiel – eine Person sollte z.B. in Berührung mit zwei anderen Personen einen versteckten Gegenstand erraten – noch als das oben erläuterte Muskellesen verbucht wurde, glaubte die Gesellschaft bald „wissenschaftlich festzustellen“⁴, dass es eine höhere Form der Gedanken-

¹ Als Beispiel sei hier auf die Schrenck-Notzingschen Materialisationsphänomene verwiesen, die man ebenso oft zu widerlegen versuchte, wie Schrenck-Notzing sie verteidigte. Schrenck-Notzing 1914.

² Dessoir 1886, S. 253-259.

³ Anonym 1886, S. 105-129.

⁴ Anonym 1886, S. 105.

übertragung gäbe. Man unterschied zwischen vier Arten, von denen nur die dritte Art vermeintlich wissenschaftliche Sicherheit gewähren konnte. Die ersten beiden Arten bezogen sich auf Handlungen mit und ohne Berührungen, die eine Person auf Anweisung anderer ausführen sollte, die vierte Art bezog sich auf Experimente, bei denen derselbe Gedanke bei zwei räumlich voneinander getrennten Personen gleichzeitig vorkam. Die dritte Art der Gedankenübertragung bestand schließlich darin, befähigte Personen *„Spielkarten, Zahlen, Namen, Worte oder andere Gegenstände, welche von dem Empfänger genannt wurden, ohne daß die Möglichkeit einer Übertragung der Vorstellung durch Vermittelung leiblicher Sinne gegeben war“*⁵, erraten zu lassen. Bereits in dieser Formulierung zeigt sich, dass sich die Gedankenübertragung auf Konkretes beziehen sollte, mit dem sich das Gedachte schließlich auch besser veranschaulichen ließ. Bedingung für das Gelingen der Versuche war, dass die Empfänger gesund und *„bei tageswachem Zustand“* waren und dass eine Atmosphäre vollkommener Konzentration herrschte. Den Versuchspersonen wurden dann Begriffe genannt, die anschließend in einem abgetrennten Raum von einer anderen Person erraten werden mussten und – wenn möglich – auf Papier nachgezeichnet werden sollten. Ein Mitglied der Londoner Society beschreibt eine solche Szene der Gedankenübertragung folgendermaßen: *„Der Empfänger [Herr Smith] saß mit verbundenen Augen an einem der Gesellschaft gehörigen Tische, ein Stück Papier und ein Bleistift lagen vor ihm und ein Ausschussmitglied [Herr Blackburn] saß an seiner Seite. Ein anderes Mitglied verließ das Zimmer und zeichnete draußen außerhalb der geschlossenen Thür eine beliebige Figur [...]. Sodann wurde Herr Blackburn [...] herausgerufen und die Thür geschlossen; ihm wurde draußen die soeben gefertigte Zeichnung auf einige Sekunden gezeigt, bis er deren Eindruck seinem Geiste eingepägt hatte. Danach wurde [...] derselbe in das Zimmer zurückgeführt und hinter Herrn Smith gestellt [...]. Es folgte eine kurze Zeit intensiver Gedankenkonzentration von Seiten des Herrn Blackburn. Gleich darauf aber nahm Herr Smith inmitten ununterbrochenen und unbedingten Stillschweigens aller Anwesenden den Bleistift und versuchte auf dem Papier den Eindruck, den er empfangen hatte, nachzuzeichnen.“*⁶

In den Berichten der englischen Gesellschaft und anderer Organisationen sind die geschilderten Ergebnisse von Gedankenübertragungen meist als Bilder festgehalten, als Zeichnungen, die in ihrer Naivität an Kinderzeichnungen erinnern und die in der Regel ohne jeden Tiefsinn sind. So malte Herr Blackburn etwa ein Pferd und Herr Smith etwas, was einem

⁵ Anonym 1886, S. 106 sowie das nachfolgende Zitat, S. 107.

⁶ Anonym 1886, S. 112.

Pferd zumindest ähnlich sieht (Abb. 1). Bemerkenswert bei diesen Versuchen ist jedoch die Idee, die Gedanken in Bildform festzuhalten. Bereits im Frühstadium der Gedankenübertragung wollte man offensichtlich das Gedachte und Gesehene in Bildern ausdrücken, wofür man sich durchweg am Gegenständlichen orientierte und alles Abstrakte vermied. Auf das - nahe liegende - Medium der Sprache oder der Schrift wurde ebenfalls verzichtet.

Auch in Deutschland hat es Versuche zur Gedankenübertragung gegeben. So wird in der „Sphinx“ von einem Professor Wm. Preyer in Jena berichtet, der in einem Artikel in der „Kölnischen Zeitung“ den gleichen „Weg gründlicher Wissenschaftlichkeit“ verfolgte, wie es die Society for Psychical Research in ihren Untersuchungen zur Gedankenübertragung anstrebte.⁷ Wie bei den meisten dem Spiritismus nahe stehenden Versuchen gibt es auch bei den Gedankenübertragungsexperimenten eine Reihe von Indizien, die für ein ganz und gar unwissenschaftliches Verhalten der „Empfänger“ sprechen. Dazu zählt etwa die Tatsache, dass die Versuche immer dann sofort missglückten, wenn ein „Zweifelnder“ anwesend war, d.h. eine Person, die nicht von vornherein an das Gelingen der Versuche glaubte - ein Umstand, der auch bei vielen anderen paranormalen Versuchen zum sofortigen Misslingen der Experimente führte. Auch die obligatorische Anwesenheit von Dienstboten, das kokette Benehmen der weiblichen Medien (*„In schwierigen Fällen, wie z.B. bei fingierten Doppel-Namen oder Sätzen in fremden, dem Mädchen unbekanntem Sprachen stand dasselbe auch erst einen Augenblick mit zu Boden geschlagenen Augen, bis es nacheinander die fremden Namen oder Worte richtig herausbrachte.“*⁸) sowie die getreue Beschreibung einiger Fehlversuche legen die Betrugsabsichten der meisten Empfänger mehr als nahe.⁹

Von Bedeutung sind hier aber ohnehin nur die visuellen Ergebnisse der Gedankenübertragungen, d.h. die Bilder, die - fast immer frei von jeder inhaltlichen Intention - letztlich auch zur Gedankenfotografie führten. Hilfreich im Sinne einer bildwissenschaftlichen Untersuchung ist dabei zunächst die Beschreibung eines Empfängers, der auf die Frage, wie ihm die übersinnlich empfangenen Eindrücke erschienen, schilderte, dass *„er sich eine schwarze Wandtafel vor[stelle], auf dieser ihm die Gegenstände hell hervorträten.“*¹⁰ Die ersten Eindrücke, die man von der Gedankenübertragung erhielt, erinnerten demnach stark an ein Gemälde, das wie aus

⁷ Kölnische Zeitung Nr. 60 vom 1. März 1885, zitiert nach anonym 1886, S. 107.

⁸ Anonym 1886, S. 108.

⁹ Beispielsweise deutet das Erraten einer Karo 7 anstatt einer Karo 8 eher auf einen misslungenen Kartenspielertrick, als auf tatsächliche Gedankenübertragung, vgl. Anonym 1886, S. 108.

¹⁰ Anonym 1886, S. 110.

einem Rahmen herauszutreten schien und das einen „Gegenstand“ darstellte. Auch die Ähnlichkeit zu einem fotografischen Verfahren kann hier konstatiert werden, insofern als das „helle Heraustreten“ die Entwicklung einer Aufnahme in der Dunkelkammer vortäuscht. Auf jeden Fall mussten sich die übermittelten Gedanken offenbar an bekannte (Bild)Formen halten, die natürlich auch besser vermittelbar waren. Was lag da näher, als diese im Kopf entstandenen Bilder auch als tatsächliche Bilder, d.h. als Fotografien festzuhalten?

Dieser Weg zur Umsetzung des „Bildes im Kopf“ in eine Gedankenfotografie war allerdings schwieriger als vermutet und es dauerte noch fast 15 Jahre, bis etwa der Japaner Tomokichi Fukurai das zuvor nur Gezeichnete auch aufs Fotopapier zu bringen vermochte. In der Zwischenzeit behalf man sich zur Untersuchung des Phänomens mit hypnotischen Experimenten, der 1885 entdeckten Röntgenfotografie sowie verschiedenen anderen Strahlenexperimenten.

Aus den zahlreichen Versuchen zur Gedankenübertragung und den anschließend entstandenen Fotografien werden im Folgenden einzelne Beispiele herausgegriffen, die eine jeweils ganz ähnliche Rezeption der Gedankenfotografie aufzeigen. Das erste Beispiel beschäftigt sich mit Fotografien aus dem Umfeld der Gedankenübertragung über den Umweg der Malerei. Ein Gemälde Gabriel von Max' von 1888 wird zeigen, dass es durchaus, wenn auch verhaltene, Reaktionen von Seiten der Künstler auf die ersten Gedankenfotografien gab. An Max anschließend werden Beispiele der Gedankenübertragung von Louis Darget, Julian Ochorowicz und Tomokichi Fukurai angeführt, bei denen es weniger um die Reaktion der Künstler geht, als vielmehr um die Art und Weise, wie frühe Gedankenfotografien interpretiert wurden. Das letzte Beispiel schließlich, die Gedankenfotografien Ted Serios', zeigen ein erneut veränderstes Verhältnis zwischen zeitgenössischer Malerei und der Praxis der Gedankenfotografie: Obwohl man glauben könnte, dass sich die Fotografien des Amerikaners Serios aus den 1960er Jahren an einer abstrakten Bildsprache orientieren, sind sie gegenständlicher und konkreter als alle Gedankenfotografien zuvor.

Aber zunächst zurück zu den ersten Bildzeugnissen der Gedankenübertragung: Der Münchner Maler Gabriel von Max dürfte im Umkreis seines Freundes, dem Philosophen Carl du Prel, sowie des Arztes Albert Freiherr von Schrenck-Notzing erstmals mit Verfahren der Gedankenübertragung vertraut geworden sein. Du Prel und Schrenck-Notzing machten in den 1880er Jahren Experimente mit dem jungen Medium Fräulein Lina, an dem sie Methoden der Suggestion, der Hypnose und der Gedankenübertragung studierten. Fräulein Lina war zu diesem Zeitpunkt ein begehrtes Medium, welches in semi-öffentlichen Sitzun-

gen vor allem den Mitgliedern der Münchner Psychologischen Gesellschaft zu Hypnosezwecken vorgeführt wurde. Dabei blieb es nicht aus, dass sich auch die Maler für diese Vorgänge interessierten, um „Anschauungsmaterial voller Naturwahrheiten“¹¹ zu gewinnen, während die Wissenschaftler zur Kamera griffen, um die Vorgänge zu dokumentieren. Carl du Prel schildert aus einer dieser Sitzungen, dass man Fräulein Lina in Trance versetzte, um ihr dann nach vorheriger Absprache Befehle zu erteilen, auf die sich die Anwesenden allesamt konzentrieren mussten und die Fräulein Lina meist ordnungsgemäß ausführte.¹² Auch Gabriel von Max beschäftigte sich mit Fräulein Lina und nutzte eine Fotografie von ihr als Vorlage zu dem Gemälde „Eine Vision“ von 1888 (Abb. 2 + 3). Anders als in der Fotografie stellte er aber in dem Gemälde das transzendente Ereignis in den Mittelpunkt der Darstellung. Die fotografische Vorlage, auf der von dem eigentlichen Akt der Gedankenübertragung nichts zu sehen ist, zeigt Lina mit niedergeschlagenen Augen, vor der Brust gefalteten Händen und wallendem Haar. Max hat Mimik und Haltung der jungen Frau von der Fotografie übernommen, diese aber um ein entscheidendes Merkmal ergänzt: Linas Haupt wird von einem Lichtstrahl erhellt, der sich nahe am Kopf des Mediums zu einer kleinen, kreisförmigen Gloriole verdichtet. Im Gegensatz zur Fotografie machte der Maler das übersinnliche Ereignis damit direkt sichtbar, während er mit der Darstellung gleichzeitig seinem bevorzugten Genre der überhöhten Frauen- (bzw. Madonnen)Figur verhaftet bleibt. Es ist bekannt, dass Max sich zwar einerseits für spiritistische Praktiken interessierte, sich andererseits aber auch rigoros gegen die Leichtgläubigkeit der Spiritisten wandte und keinesfalls alles glaubte, was in seinem Umfeld an so genanntem wissenschaftlichen Spiritismus praktiziert wurde.¹³ Diese ambivalente Haltung gegenüber dem Spiritismus spiegelt sich daher auch in seinem Gemälde wider: Durch die Gloriole, die er der Gestalt Linas hinzufügt, stellt „Eine Vision“ noch eine Steigerung des Gedankenübertragungsvorganges dar, so wie Carl du Prel ihn schildert und so wie die Fotografie ihn zeigt. Andererseits bleibt Max gerade durch das

¹¹ Zitiert nach Ausst.-Kat. Im Reich der Phantome, S. 100.

¹² Prel 1888, S. 24-31. Zu Fräulein Lina vgl. auch Schrenck-Notzing 1888, S. 3.

¹³ Zeugnisse seines Interesses, aber auch seiner Kritik gegenüber dem Spiritismus finden sich in Max Nachlass, in dem sich auch Fotografien von Fräulein Lina befinden (Archiv Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Kunst, Gabriel von Max I B 48/49). Am deutlichsten kommt Max' kritisches Verhalten gegenüber spiritistischen Praktiken in einem kleinen Artikel in den „Psychischen Studien“ zum Ausdruck, in dem der Maler erläutert, dass der vermeintliche Geist Bien Boa nur eine verschleierte Frauengestalt sei. Max, 1906, S. 150-153.

Hinzufügen des Heiligenattributs der Porträt- und Salonmalerei verhaftet, die auch sonst prägend für sein Werk ist. Fräulein Lina ließe sich in dem Gemälde auch als Heilige, Märtyrerin oder Madonnenfigur interpretieren, die wie in vielen anderen Gemälden Max' durch Schönheit, anmutige Ausstrahlung und Keuschheit besticht. Der Maler rezipiert mit dem Gemälde demnach zwar die Versuche Carl du Prels und Schrenck-Notzings, allerdings ohne zu den Vorgängen eindeutig Stellung zu nehmen. Ob Max an die Gedankenübertragung glaubte oder nicht, lässt sich anhand seines Gemäldes nicht beantworten.

Eine ähnlich uneindeutige Haltung findet sich in dem Werk von Max' Malerkollegen Albert von Keller. Wie Max war Keller mit verschiedenen spiritistischen Praktiken vertraut und kannte die Versuche um Fräulein Lina, die zum Teil sogar in seinem Atelier stattfanden. Aber auch in seinem Werk lassen sich Gemälde und Skizzen von Lina nicht als offenes Bekenntnis zu spiritistischen Praktiken werten, sondern sie bleiben Darstellungen mystischer Frauenfiguren, die sich nahtlos in Kellers übriges Oeuvre einfügen.¹⁴ Beide Maler waren an einer sachlichen Dokumentation der Gedankenübertragung offenbar nicht interessiert, wenngleich das Interesse für spiritistische Vorgänge in ihrem Werk doch zum Ausdruck kommt. Anstatt sich offen zum Spiritismus und seinen Versuchen zu bekennen, orientierten sich die Künstler an der Malerei ihrer Zeit, für die sie die Fotografien lediglich als Anregungen nutzten, was Haltung und Ausdruck des Mediums angeht.

Mit der ersten Röntgenfotografie 1895 machten sich die dem Gedankenlesen verschriebenen Wissenschaftler schließlich große Hoffnungen, dass hier ein Bildmedium gefunden worden wäre, mit dem sich die Gedankenübertragung zu Papier bringen ließe. Wie bereits häufiger festgestellt wurde, war die Röntgenfotografie als Bestätigung okkulten Gedankengutes anfangs sehr willkommen, da sie Unsichtbares sichtbar zu machen vermochte – so möglicherweise auch transzendente Vorgänge.¹⁵ Zu den Pionieren dieser Forschungen im Bereich des Unsichtbaren gehörten die bereits erwähnten Franzosen Hippolyte Baraduc und Louis Darget sowie Julian Ochorowicz und der Japaner Tomokichi Fukurai.

Die Versuche des Majors Darget und des Psychiaters Baraduc gingen in die Richtung der Gedankenaufnahme mittels intensiver Vorstellungskraft. Darget machte eine erste Aufnahme von „gedanklichen Energien“, die seinem Kopf entströmten, bereits 1882; eine Reihe überzeugenderer Aufnahmen gelang ihm allerdings erst einige Jahre später. Den Großteil

¹⁴ Zu den Bildern Kellers in Verbindung zum Spiritismus und zu seinem Werk, vgl. Schrenck-Notzing, 1929, S. 404-425.

¹⁵ Vgl. z. B. Chéroux 1997, S. 14.

seiner Bilder zur Gedankenübertragung bilden ungegenständliche Farbfotografien.¹⁶ Der Versuchsaufbau des Majors sah vor, dass eine in schwarzes Papier gehüllte fotografische Platte mit den Fingerspitzen berührt wurde, oder dass man sie an die Stirn der Versuchsperson legte, um die Gedanken, die sich gemäß Darget als Vibrationen oder so genannte Effluvien äußerten, auf der Fotoplatte festzuhalten.¹⁷ Zu den bisher publizierten Aufnahmen Dargets gehören u.a. vier Fotografien, die zwar annähernd figürliche Motive zeigen, ansonsten aber bezugslos bleiben, was den Sinn ihrer Darstellungen angeht. Zunächst ist eine Fotografie zu nennen, auf der man die Umrisse eines Vogels erkennen kann (Abb. 4). Darget gewann diese Darstellung angeblich, indem er seiner Frau im Schlaf die fotografische Platte auflegte, wobei der Hinweis auf das romantische Motiv des Vogels und der Freiheit hier nur am Rande erwähnt werden soll. Tatsächlich bietet das Bild des Vogels natürlich ein großes Interpretationsspektrum, welches offenbar bemüht werden musste, um Dargets Versuche anschaulich zu machen. Ebenso gut ließe sich die Fotografie des „Adlers/Aigle“ als zufällige Ballung von fotografischen Schlieren interpretieren, oder als Lichteinwirkungen, die entstanden, während die Platte Madame Darget an die Stirn gehalten wurde. Ein weiteres Bild zeigt die Form eines Rhombus, die dem Fotografen gelungen sein soll, als er einem gewissen Herrn Henning die Platte beim Klavierspielen auflegte (Abb. 5). Die Idee Dargets, dass es sich bei der Fotografie möglicherweise um ein Porträt Beethovens handelte, welches Herr Henning während des Spiels im Kopf hatte, ist aus heutiger Sicht als komisch und vollkommen absurd zu bezeichnen. Die dritte Fotografie, die zu einer Serie bekannterer Fotografien gehört, die allesamt Flaschenformen zeigen, entstand bei der Vorstellung einer Schnapsflasche, deren Umrisse sie auch abbildet.¹⁸ Der gutgläubige Spiritist Rudolf Lambert berichtet schließlich noch von einer Aufnahme, die einen Stock zeigt und die Darget erhalten haben soll, nachdem er seinen Spazierstock fixierte.¹⁹ Wie bei den anderen Fotografien fällt bei dieser Aufnahme die Diskrepanz zwischen der Darstellung selbst und dem, was man in dem Dargestellten sehen wollte, auf: Das „Fluidogramm eines Spazierstocks“ von 1897 lässt vermuten, dass der fotografischen Platte lediglich ein länglicher Gegenstand aufgelegt

¹⁶ Vgl. zu Darget die Ausführungen von Fischer 1995, S. 516-519 sowie derselbe 1997, S. 82-84. Ein Teil der Aufnahmen Dargets befindet sich im Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene in Freiburg i.Br.

¹⁷ Vgl. zu den Versuchsaufbauten auch Peter o.J., S. 14. Peter bezieht sich auf einen Vortrag Dargets in Wien, im Januar 1913.

¹⁸ Vgl. zu den erläuterten Fotografien Chéroux 1997, S. 15f.

¹⁹ Lambert 1921, S. 136.

wurde, der sich wie beim Fotogramm mit zunehmender Lichteinwirkung auf der Platte einschrieb.

Bei allen Fotografien Dargets stellt sich die Frage, warum er diese aufwändigen Experimente machte, wenn im Resultat lediglich Andeutungen simpelster Gegenstände entstanden – und selbst diese oft nur mit gutem Willen als solche interpretierbar. Konnte möglicherweise nur Gegenständliches als „Beweis“ vorgebracht werden für den komplexen Vorgang des Gedankenlesens? Dies würde zumindest erklären, dass sich die zeitgenössische Literatur fast ausschließlich mit den Fotografien beschäftigte, die Gegenständliches zeigen, während ein Großteil von Dargets Farbaufnahmen mit abstrakten Motiven von seinen Zeitgenossen so gut wie unerwähnt bleibt. Gerade der Gebrauch der Farbfotografie ist es aber, der Dargets Aufnahmen von anderen Fotografien seiner Zeit abhebt, da die Verwendung von Farbe in der Fotografie seinerzeit noch wenig gebräuchlich war. Und als ungegenständliche Farbflächen, so wie sie in den Bildern Dargets vorkommen, waren Farbfotografien vollkommen unbekannt.²⁰

Auch bei Dargets Zeitgenossen und Mitstreiter auf dem Gebiet der Gedankenfotografie, Hippolyte Baraduc, fällt der Wunsch der Rezipienten auf, das Dargestellte gegenständlich zu sehen: So zitiert der dem Spiritismus zugeneigte Generalmajor Josef Peter einige Bildtitel Baraducs mit „Ein Gebet, das spirituelle Licht einer ekstatischen Anrufung“ oder mit „Eine Gebetssäule, welche vom Eiffelturm in Paris zum Himmel steigt“, um daran anschließend festzustellen, dass es auf diesen so genannten Effluviographien „*nur eine wirre Menge von weißen Punkten und Flecken auf der Platte*“²¹ gäbe. Gerade mit dieser „wirren Menge“ wussten die Zeitgenossen aber offenbar nichts anzufangen, war doch Fotografie bis dato gerade für ihre abbildende Eigenschaft bekannt und nicht für ihre Fähigkeit, zu verschleiern.

Eine ähnliche Reaktion wie bei Darget und Baraduc hat es im Fall von Julian Ochorowicz gegeben, dessen Gedankenfotografien ebenfalls als gegenständlich interpretiert wurden. Bevor Ochorowicz Fotografien kurz vorgestellt werden, muss aber zumindest eine Ausnahme genannt werden, die sich unter den Rezipienten der ersten Gedankenfotografien hervorhebt: Bezeichnenderweise war es Wassily Kandinsky, der sich für die Experimente Louis Dargets interessierte, und von dem wir heute annehmen können, dass er besonderen Gefallen an dessen ungegenständ-

²⁰ Die Feststellung, dass die okkulte Literatur sich kaum über Dargets Farbaufnahmen äußerte, hat auch schon Andreas Fischer geäußert. Fischer, in Ausst.-Kat.: Im Reich der Phantome, S. 83. Fischer gibt auch den Hinweis auf Dargets Serie der Flaschenbilder, die „*am bekanntesten war*“, S. 82.

²¹ Peter o.J., S. 18. Zu Baraduc vgl. Krauss 1992, S. 51-56.

lichen Farbaufnahmen fand. Wie schon Veit Loers festgestellt hat, wurde Kandinsky möglicherweise bereits im Juni 1905 in Angers mit den Aufnahmen Dargets bekannt. Als sicher gilt, dass er 1913 den Bildhauer Anton Rönnebeck um Informationen zu dessen Arbeiten bat.²² Ausführliche Ergebnisse zur Rezeption von Dargets Fotografien kann allerdings nur die umfassende Aufarbeitung seines Nachlasses gewähren, die bis heute aussteht. Dennoch kann hier bereits vermutet werden, dass die zum Teil wirren Gedankengebilde des französischen Majors, die für die Wissenschaft unerheblich blieben, möglicherweise größeren Einfluss auf die abstrakte Malerei hatten als bisher angenommen.

Auch die Frage, ob Kandinsky noch andere Gedankenfotografien kannte, wie die von Julian Ochorowicz, muss vorerst hypothetisch bleiben, wäre aber zumindest aus zeitlicher Hinsicht durchaus denkbar. Schließlich gelang Ochorowicz seine erste Aufnahme von Phänomenen des Unterbewusstseins bereits 1909, zu einem Zeitpunkt also, als der Gedanke der Abstraktion bei Kandinsky reifte. Ochorowicz experimentierte mit Hypnoseverfahren und Ektoplasmaphänomenen, wobei er wie viele andere dem Betrug eines geschickten Mediums, Mlle. Tomczyk, aufsaß, das vortäuschte, eine Materialisation in Form einer kleinen Person (der kleinen Stasia) produzieren zu können. Der bereits erwähnte Münchner Gelehrte Josef Peter berichtet von diesen Versuchen und schildert darüber hinaus die Begebenheit, wie das in somnambulen Zustand versetzte Medium einige Tage nachdem der Arzt ihr die Gestirne erklärt hatte, einen „Mond“ auf die fotografische Platte brachte.²³ Leider findet sich heute keine Abbildung dieser Fotografie mehr, doch die Interpretation der Aufnahme als Mond lässt vermuten, dass es sich lediglich um eine kreisrunde Form handelte, der erst hinterher die Bedeutung eines Mondes zugemessen wurde. Das heißt erneut stand hier der Wunsch nach einer interpretierbaren Form im Vordergrund, die sich im Nachhinein mit Bedeutung versehen ließ. Dabei wollte Ochorowicz die Gedankenfotografie gleichsam philosophisch und naturwissenschaftlich einordnen, wobei er einen ganz klaren spiritistischen Standpunkt vertrat, da er meinte, dass *„die Bilder und Erscheinungen des sogenannten Jenseits wohl einen irdischen Ursprung haben.“*²⁴ Mit der Vorstellung, dass sich die Bilder aus dem Jenseits aus den Bildern aus dem Diesseits speisen, lieferte er eine klare Begründung zur Gegenständlichkeit der Bildfindungen, die ja keinesfalls selbstverständlich war. Damit war nicht nur ein Weg ge-

²² Loers 1995, S. 245-253.

²³ Peter o.J., S. 24-38. Gemäß Peter handelt es sich bei Ochorowicz' Aufnahmen um Radiographien, d.h. Fotografien, die im Dunkeln mit Hilfe des die Platte berührenden Mediums und ohne Apparat entstanden.

²⁴ Peter o.J., S. 37.

funden, das Jenseits anschaulicher zu machen, sondern Wissenschaftler wie Medien konnten auch auf herkömmliches Bildwissen zurückgreifen, ohne neue Motive erfinden zu müssen.

Auch bei Tomokichi Fukurai, dem Vertreter der letzten Etappe auf dem Gebiet der Gedankenfotografie im frühen 20. Jahrhundert, zeigt sich diese Neigung, auf vertraute Bilder zurückzugreifen. Der Japaner praktizierte seine Versuche zwischen 1910 und 1913 in Japan, sowie noch einmal unter etwas veränderten Bedingungen in den 1920er Jahren in England.²⁵ Die früheren, in Japan stattfindenden Versuche sahen vor, dass ein weibliches Medium in Papier umwickelte Fotoplatten auf seine Knie legte und sie dort gedanklich fixierte. Anders als bei den in Europa stattfindenden Experimenten konzentrierte sich das Medium auf die Abbildung eines oder mehrerer Worte, denen unter Berücksichtigung der in Japan praktizierten Kalligraphie aber ebenfalls Bildcharakter zukommt (Abb. 6). Erst als Fukurai nach England kam und dort Versuche mit dem englischen Medium William Hope machte, zeigten sich angeblich auch echte Bilder als Ergebnisse der Gedankenübertragung. Der in seinen Äußerungen etwas unkritische Cyril Permutt schildert diese Aufnahmen als Porträts oder Pflanzendarstellungen, d.h. einer Steigerung der bisher produzierten einfachen Formen, die die früheren Gedankenfotografien erbrachten.²⁶ Ohne diese Bilder zu kennen (die Fotografien sind nicht überliefert), darf hier allein aufgrund der Motivwahl vermutet werden, dass sie von der zeitgenössischen englischen Malerei nicht allzu weit entfernt waren.

Abschließend soll noch auf die letzte große Versuchsreihe eingegangen werden, die der amerikanische Psychiater Jule Eisenbud zur Gedankenfotografie machte. Da diese Bilder gegenständlicher als alle Gedankenfotografien je zuvor sind, kann eine Verbindung zur zeitgleichen Malerei kaum hergestellt werden.

Eisenbud begann seine Experimente 1964 mit dem Chicagoer Arbeitslosen Ted Serios, womit er eine Versuchsreihe von Pauline Oehler (Illinois Society for Psychic Research) fortführte.²⁷ Bis 1967 produzierte Serios im Beisein von Eisenbud und verschiedenen anderen Zeugen Hunderte von Fotografien, von denen ein Großteil in dem 1966 in Englisch publizierten Werk „The World of Ted Serios – ‚Thoughtographic‘

²⁵ Wie häufiger im Spiritismus und seinen Quellen ist die Literatur, die die Versuche Fukurais betreffen, leider als nicht zuverlässig zu bezeichnen. Im Fall Fukurais fällt dieser Missetand um so stärker ins Gewicht, da verschiedene Quellen im gleichen Wortlaut berichten. Z B. Permutt 1990, S. 39-43 und S. 147-148; Freudenberg 1914, S. 214-216.

²⁶ Permutt 1990, S. 42f.

²⁷ Zur ausführlichen Dokumentation der Versuche vgl. Eisenbud 1975.

Studies of an Extraordinary Mind“ veröffentlicht sind. Die Versuche folgten einem einheitlichen Aufbau: Serios wurde ein so genanntes Zielbild vorgehalten, dessen Motiv in einem versiegelten Umschlag verschlossen war und das er nach einem Akt der Konzentration mal mehr und mal weniger richtig benannte („irgend etwas Kleines“ oder „Ein weißes Haus, weiße Planken, ein grünes Dach“²⁸). In einer gewissen Distanz zur Kamera versuchte er anschließend das von ihm bestimmte Motiv mittels Gedankenübertragung auf den Film einer Polaroidkamera zu übertragen. Dazu benutzte er häufig ein von ihm selbst als „Gismo“ benanntes kleines Röhrchen, welches er zur Steigerung seiner Konzentration zwischen das Objektiv der Kamera und sein Gesicht hielt. In dem Moment, in dem Serios das Gefühl hatte, dass er ein Bild „produzieren“ könnte, löste er die Kamera aus. Der transzendente Akt wurde somit gleich in zweierlei Hinsicht durchgeführt: Zum einen im Erraten der Zielbilder, die in der Regel aus Fotografien oder Postkarten bestanden, und zum anderen in der Übertragung dieser Motive auf den Polaroidfilm. Die Bilder, die bei diesen Vorgängen entstanden, lassen sich in vier Gruppen unterteilen, von denen die erste Gruppe aus Aufnahmen besteht, die nur schwarz oder weiß waren (so genannte Blackies und Whities). Bereits diese Einfarbigkeit und die fehlenden Motive sind als ungewöhnlich zu bewerten, da Serios die Polaroidkamera während des Auslösens vor sein Gesicht hielt, so dass vom Aufnahmestandpunkt her seine Person eigentlich immer auf den Bildern zu sehen sein müsste, was aber nur in einigen Ausnahmen der Fall ist. Die Aufnahmen der anderen Gruppen lassen sich einteilen in Motive, die eindeutig identifiziert werden können (z.B. das Hilton-Hotel in Denver), Motive, die wahrscheinlich identifiziert werden können sowie nicht identifizierbare Motive.²⁹ Ohne auf die Versuche und ihre getreue Aufzeichnung durch Eisenbud genauer eingehen zu wollen, soll abschließend ein Eindruck von der Masse an Fotografien gegeben werden, die der Amerikaner zwischen 1964 und 1966 produzierte.³⁰ Fast alle Fotografien Serios' zeichnen sich durch ihren Charakter der schnappschussartigen Fotografie aus. Der Großteil der Aufnahmen ist verwackelt und häufig lässt sich nur ein kleiner Ausschnitt erkennen, der fast immer in Schräglage aufgenommen ist. Viele Fotografien vermitteln durch einen angedeuteten kreisrunden

²⁸ Eisenbud 1975, S. 27.

²⁹ Vgl. zu dieser Einteilung auch Neuhäusler 1970, S. 26-41.

³⁰ Über die Wahrhaftigkeit der von Serios erzeugten Aufnahmen kann und will die Verfasserin nicht urteilen, es soll an dieser Stelle nur erwähnt werden, dass Eberhard Bauer, Dipl.-Psych. und Vorstand des Instituts für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e.V. Freiburg, die Gedankenfotografie des Ted Serios als „historisches Phänomen“ bezeichnet. Brief an die Verfasserin vom 8. April 2004.

Bildausschnitt den Eindruck einer schnell fokussierten Aufnahme (Abb. 7 + 8). Motivisch beschränken sich die Bilder fast durchgängig auf Gebäude bzw. auf Außenaufnahmen. Sucht man in der zeitgenössischen Kunst nach Äquivalenten dieser Gedankenfotografien, bleibt die Suche zumindest in der Malerei ergebnislos. Anders in der zeitgenössischen Fotografie, die sich gerade in den 1960er Jahren in Amerika zunehmender Anerkennung erfreute. Fotografen wie Robert Frank, Lee Friedlander, Garry Winogrand oder Robert Adams zelebrierten mit ihren aus „der Hüfte geschossenen“ Aufnahmen die Spontaneität von Kleinbild- und Polaroidkameras. In zahlreichen Schnappschüssen hielten sie ein Bild des amerikanischen Straßenlebens mit seinen hohen Gebäuden, sich verengenden Straßenschluchten und seinem pulsierenden Leben fest. Und diese Bilder sind es auch, die eine Verbindung zu Ted Serios' Bildwelt nahe legen und zwar sowohl was die Motive als auch die Art der Aufnahmen angeht. Serios konzentrierte sich wie die genannten Fotografen auf Bilder, die allesamt spontan und ungestellt wirken, auf topographische Aufnahmen, die in der Masse nicht nur ein Bild Amerikas zeichnen, sondern auch einen Eindruck vermitteln von der herrschenden Geschäftigkeit großstädtischen Lebens. Mit dieser Verbindung zu den Fotografen seiner Zeit stehen Serios Bilder als letztes Glied in der Kette der Gedankenfotografie: Noch mehr als alle zuvor angeführten Beispielen rekurrieren sie auf bekannte Bilder, die eine Verbindung zwischen den Gedankenfotografien und anderen zeitgenössischen Bildern nahe legen. Nur ist es nicht die Malerei, die hier Pate stand, sondern die Fotografie, deren Einflüsse deutlich werden.

Fazit: Da Gedankenfotografien in der Geschichte der Fotografie bisher kaum berücksichtigt wurden – bedeutende Nachlässe sind noch nicht erschlossen, publizierte Aufnahmen finden sich nur wenige – stehen die Überlegungen zu diesem Genre noch am Anfang. Die wenigen Beispiele, die heute bekannt sind, lassen aber bereits durchweg erkennen, dass es zu einer wechselseitigen Einflussnahme von Künstlern, Fotografen und „Gedankenlesern“ kam. In der Malerei, für die Gabriel von Max und Albert von Keller angeführt wurden, beschäftigte man sich dezent und nur für Eingeweihte ersichtlich mit dem Vorgang der Gedankenfotografie. Die Gedankenfotografen selbst richteten sich wiederum nach dem, was aus der Malerei bekannt war. Darget und Ochorowicz schufen mit ihren Aufnahmen zwar Neues, aber dieses Neue wurde auf althergebrachte Weise interpretiert. Dabei lässt sich diese Vorgehensweise aus dem Bildverständnis und der Bildkenntnis des frühen 20. Jahrhundert erklären, mit der auch das Verlangen nach gegenständlichen, erklärbaren Formen konform geht. Abstrakte Formen waren in der Malerei noch weitgehend unbekannt, so dass sie auch in der Fotografie vermie-

den wurden. Die Fotografie, die nach herrschender Meinung ihren Vorteil gerade aus der Abbildung der Wirklichkeit bezog, musste sich auch weiterhin auf ihren Status als beweiskräftiges Dokument berufen.

Abb. 1: Gedankenübertragung: Original von Herrn Blackburn und Wiedergabe von Herrn Smith, 1886

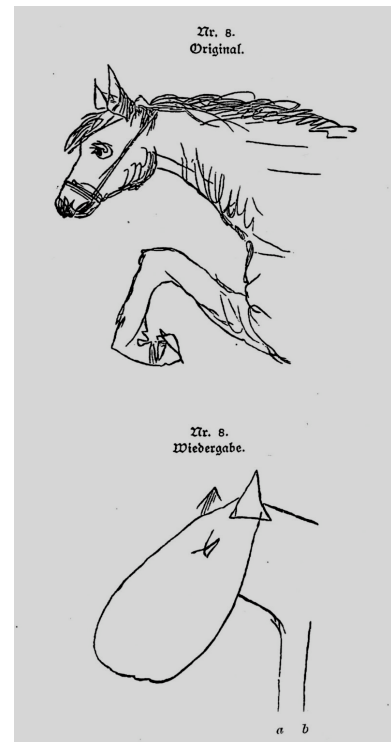


Abb. 2: Fotovorlage zu „Eine Vision“ von Gabriel von Max





Abb. 3: Gabriel von Max „Eine Vision“, 1888

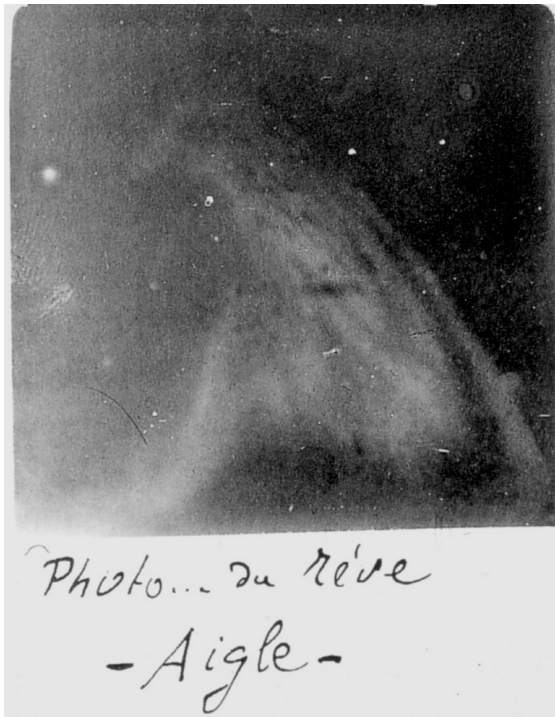


Abb. 4: Louis Darget, „Aigle“, 1896

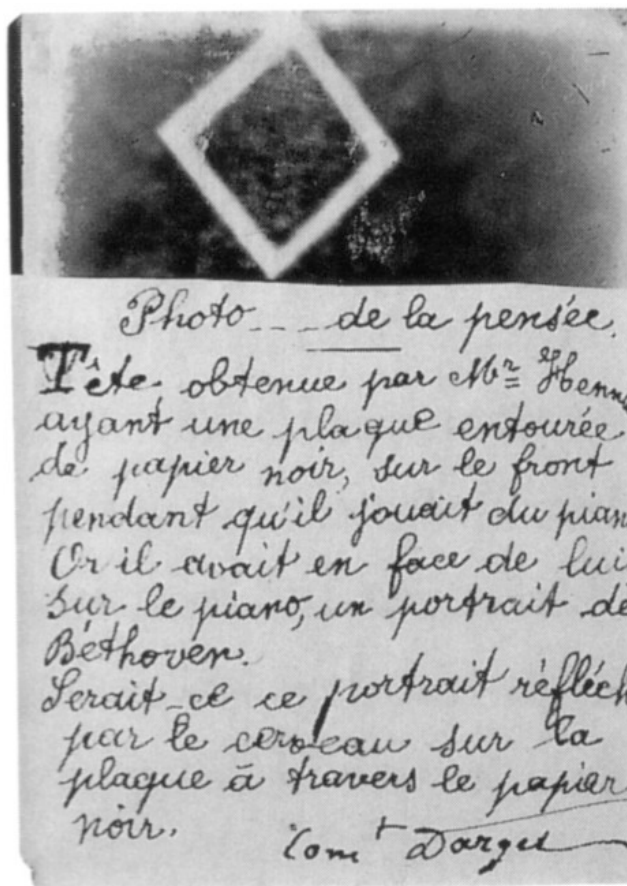


Abb. 5: Louis Darget, Rhombus,
um 1896



Abb.6: Gedankenfotografie von
Tomokichi Fukurai, zwischen
1910 und 1913

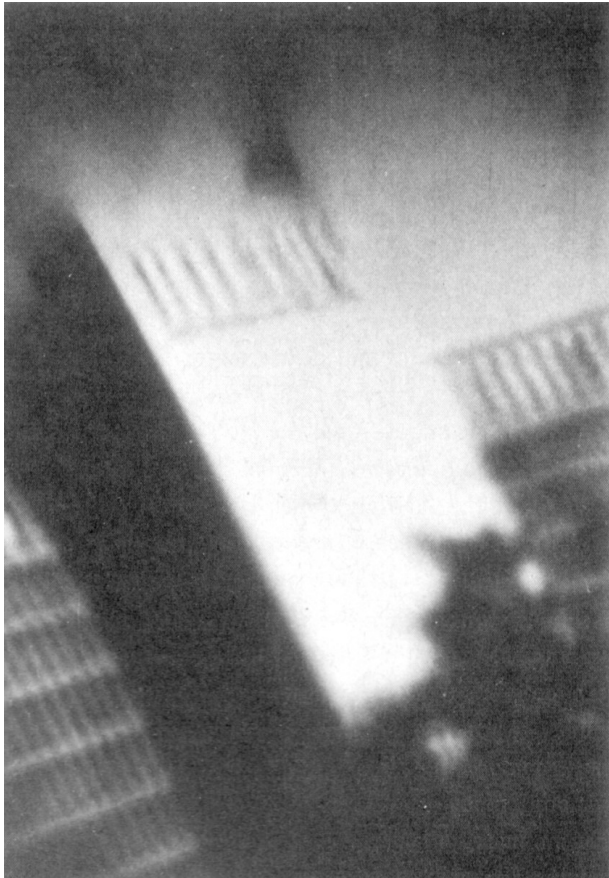


Abb. 7: Gedankenfotografie von Ted Serios (Hilton-Hotel in Denver)



Abb.8: Gedankenfotografie von Ted Serios

Literatur

Anonym 1886

Anonym: Übersinnliche Gedankenübertragung nach den Untersuchungen der Society for Psychical Research, in: Sphinx, 1. Jg., 1. Band, 2. Heft, Februar 1886.

Ausst.-Kat.: Im Reich der Phantome.

Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach 1997, Ostfildern 1997.

Chéroux 1997

Chéroux, Clément: Ein Alphabet unsichtbarer Strahlen. Fluidalfotografie am Ausgang des 19. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat.: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach 1997, Ostfildern 1997, S. 11-22.

Dessoir 1886

Dessoir, Max: Zur Geschichte des Gedankenlesens, in: Sphinx, 1. Jg., 1. Band, 4. Heft, April 1886, S. 253-259.

Eisenbud 1975

Eisenbud, Jule: Gedankenfotografie. Die PSI-Aufnahmen des Ted Serios, Freiburg i. Br. 1975 (Titel der amerikanischen Originalausgabe: The World of Ted Serios - 'Thoughtographic' Studies of an Extraordinary Mind, New York 1966).

Fischer 1995

Fischer, Andreas: Ein Nachtgebiet der Fotografie, in: Ausst.-Kat.: Avantgarde und Okkultismus. Von Munch bis Mondrian 1900 - 1915, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 1995, S. 503-521.

Freudenberg 1914

Freudenberg, Franz: Gedankenphotographie in Japan, in: Psychische Studien, 41. Jg., 4. Heft, April 1914, S. 214-226.

Krauss 1992

Krauss, Rolf: Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen - ein historischer Abriss, Marburg 1992.

Lambert 1921

Lambert, Rudolf: Geheimnisvolle Tatsachen. Gemeinverständliche Darstellung der Ergebnisse des experimentellen Okkultismus und Spiritismus, Stuttgart 1921.

Loers 1995

Loers, Veit: „Das Kombinieren des Verschleierte[n] und des Bloßgelegte[n]“ – Kandinsky und die Gedankenfotografie, in: Ausst.-Kat.: Avantgarde und Okkultismus. Von Munch bis Mondrian 1900 – 1915, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 1995, S. 245-253.

Max 1906

Max, Gabriel von: in: Psychische Studien, 33. Jg., 3. Heft, März 1906, S. 150-153.

Neuhäusler 1970

Neuhäusler, Anton: Die Psychofotos des Ted Serios, in: Zeitschrift für Parapsychologie und Grenzgebiete der Psychologie, Jg. 12, 1970, S. 26-41.

Permutt 1990

Permutt: Cyril: Fotos aus einer anderen Welt. Übersinnliche Phänomene im Bild festgehalten, München 1990.

Peter o.J.

Peter, Josef: Die Photographie des Unsichtbaren, in: Okkulte Welt Nr. 31/32 (Sonderausgabe), o.J.

Prel 1888

Prel, Carl du: Übersinnliche Gedankenübertragung. Komiteebericht der ‚Psychologischen Gesellschaft‘ in München, in: Sphinx, 3. Jg., 5. Band, 25. Heft, Januar 1888, S. 24-31.

Schrenck-Notzing 1888

Schrenck-Notzing, Albert von, in: Psychische Studien, 15. Jg., 1. Heft, Januar 1888.

Schrenck-Notzing 1914

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von: Materialisationsphänomene, München 1914 (Zweitaufgabe 1921).

Schrenck-Notzing 1929

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von: Albert von Keller als Malerpsychologe und Metaphysiker, in: Gesammelte Aufsätze zur Parapsychologie, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1929, S. 405-425.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: nach Sphinx, 1. Jg., 1. Band, 2. Heft, Februar 1886; Abb. 2, 3: nach Muggenthaler, Johannes: Der Geister Bahnen. Eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel von Max 1840-1915, München 1988, S. 59; Abb. 4, 5: nach Ausst.-Kat.: Im Reich der Phantome; Abb. 6-8: nach Eisenbud 1975.