

Korbinian Lindel

## Der Stellenwert der Photographie im Okkultismus Albert von Schrenck-Notzings.<sup>1</sup>

*Im Münchner Okkultismus nach 1900 behauptet Albert von Schrenck-Notzing eine Sonderstellung durch seine Pionierleistungen auf dem Gebiet der Photographie. Von diesem Befund ausgehend, entwickelt mein Beitrag eine einfache These: Schrenck-Notzings Okkultismus und die ihm eigene Ästhetik ist überhaupt erst ein Produkt der neuen, durch das Medium der Photographie ermöglichten Wahrnehmungsweisen.*

### 1. Albert von Schrenck-Notzing: Okkultismus und Wissenschaftsanspruch

Wer war Albert von Schrenck-Notzing? Albert von Schrenck-Notzing ist der Nachwelt als der Geisterbaron von München in Erinnerung geblieben. Seine Wirkungsstätte im München der Jahrhundertwende war das Stadtpalais in der Max-Joseph-Straße 9 (heute ist es die Wirkstätte des Bayerischen Bauernverbands). Den imposanten Prachtbau finanzierte Schrenck aus der Mitgift seiner noch jungen Ehe mit Ella Siegle, der Tochter des schwäbischen Großindustriellen Gustav Siegle.<sup>2</sup> Zuvor war Schrenck ein in München praktizierender Arzt von begrenzten Geldmitteln gewesen. Über intellektuelles Kapital verfügte er bereits durch seine klinischen Forschungen zur Hysterie im Anschluss an Jean-Martin Charcot und Hippolyte Bernheim, mit denen er sich in Fachkreisen einen Namen gemacht hatte. Jedoch erst die Verbindung mit Ella erlaubte es Schrenck, seinen schon bestehenden parapsychologischen Interessen unbekümmert von Erwerbsfragen nachgehen zu können. Ella beschaffte

---

<sup>1</sup> Vorliegender Beitrag ist die Ausarbeitung eines Vortrags, den ich am 25. September 2019 auf dem Saarbrückener Germanistentag im Panel von Kay Wolfinger halten durfte.

<sup>2</sup> Vgl. dazu auch das Kapitel *Keine Furcht vor dem Reichtum* in Manfred Dierks Schrenck-Notzing-Biographie (Manfred Dierks: *Thomas Manns Geisterbaron. Leben und Werk des Freiherrn Albert von Schrenck-Notzing*. Gießen 2012, S. 109-120.)

auch das nötige Geld für die damals enorm teuren stereoskopischen Kameras, mit denen Schrenck sein Münchner ‚Laboratorium‘ ausstattete.<sup>3</sup> Dort veranstaltete er seine Sitzungen, zu denen er Literaten und Kunstschaffende, Persönlichkeiten aus dem kulturellen Leben Münchens, aber auch aus den Naturwissenschaften lud.

Was die Teilnehmer\_innen einer okkultistischen Sitzung im Hause Schrenck-Notzing erwartete, wissen wir aus den Sitzungsberichten so namhafter Schriftsteller wie Gustav Meyrink, Alfred Schuler, Ludwig Klages und natürlich Thomas Mann. Thomas Mann verfasste seinen Berichtessay *Okkulte Erlebnisse* zwar auf Bitten Schrencks, ging dann aber von sich aus mit dem Vortrag auf eine regelrechte Europatournee. Der Text erhielt wie kein zweiter Albert von Schrenck-Notzing dem Gedächtnis der Nachwelt; zugleich gibt er beispielhaften Einblick in den Ablauf einer Sitzung aus der Teilnehmerperspektive. Im Zentrum jeder Sitzung steht ein männliches oder weibliches Medium; für den Charcot-Schüler Schrenck heißt das: eine für Hypnose besonders empfängliche Person. Nachdem das Medium vom Versuchsleiter Schrenck-Notzing zu Sitzungsbeginn in Trance versetzt wurde, sorgt es im Sitzungszimmer, einem abgedunkelten Raum, für die gewünschten Phänomene: Gegenstände bewegen sich ohne erkennbare Ursache im Raum (Apport) oder erheben sich in die Luft, ohne dass sie vom Medium berührt werden (Elevation); auch können ganze Körper wie aus dem Nichts auftauchen (Materialisation). Aus einer zunächst amorphen weißen Substanz, die Schrenck ‚Teleplasma‘ nannte, formen sich diese Körper und nehmen häufig die Gestalt Verstorbener an (siehe Abb. 2).

Bei alledem ging es Schrenck indes nicht um die Kontaktaufnahme mit einer jenseitigen Welt. Interessiert war er vielmehr an der Erforschung der scheinbar übernatürlichen Fähigkeiten des Mediums selbst. Diese hielt er für prinzipiell natürlich erklärbar, nur harrten sie noch der wissenschaftlichen Untersuchung, die, so seine Überzeugung, am besten im Sitzungsformat des Gruppenexperiments geleistet werden könne. Dementsprechend verstand er seine Versuche als streng wissenschaftliche

---

<sup>3</sup> Im Unterschied zur Monoskopie können stereoskopische Kameras den Eindruck von Plastizität erzeugen durch nicht nur eine, sondern zwei sich überschneidende Blickachsen; im entwickelten Bild bewirkt dies die Illusion räumlicher Tiefe. Schrenck setzte als einer der Ersten die Stereoskopie privat ein.

Beiträge zur Parapsychologie. Not tat daher auch eine klare Abgrenzung gegen äußerlich verwandte zeitgenössische Unternehmungen, die der Theosophie oder dem Spiritismus zuschlugen. Im Unterschied zu den Anhängern solcher Strömungen wollte Schrenck das szientistische Weltbild nicht ersetzen, sondern es komplettieren durch die Beforschung eines von ihm physikalistisch verstandenen Mediumismus. So nannte er seine Versuchsarrangements bewusst ‚Sitzungen‘, zu denen es ‚Sitzungsprotokolle‘ gab; von ‚Séancen‘, in denen ja der Kontakt mit Toten gesucht wurde, spricht er nur sehr selten. Den Begriff der Elevation ersetzt er vorzugsweise durch den der Telekinese, der unterstellt, dass die Kraft zur Gegenstandsbewegung vom Medium und nicht von einer übersinnlichen Quelle ausgeht. Mit dem Kampfbegriff ‚Okkultismus‘ wiederum wandte er sich gegen das Schlagwort ‚Spiritismus‘ und die mit ihm verbundenen parawissenschaftlichen Interpretationen mediumistischer Phänomene.<sup>4</sup>

Dass Personen, die eine Materialisation erlebten (oder zu erleben meinten), gleichwohl Assoziationen zur spiritistischen Séance kommen mussten, liegt auf der Hand.<sup>5</sup> Schrenck nutzte diese Ambiguität der Phänomene gezielt als Popularisierungsmittel nach außen; den Fachkollegen gegenüber hielt er aber am Wissenschaftscharakter seiner Sitzungen fest. Besonderen Wert legte er deshalb auch auf prominente Fürsprache aus den exakten Wissenschaften. Gewonnen werden konnten solche Berühmtheiten wie der Psychiater Cesare Lombroso und der Physiker Hans Thirring, deren öffentliche Unterstützung Schrencks Projekten entscheidendes Renommée zutrug. Die von ihnen selbst verfassten Bekehrungsgeschichten – nach dem Schema: vom Skeptiker zum Anhänger eines szientistischen Okkultismus – konnte Schrenck dann

---

<sup>4</sup> Vgl. Ulrich Linse: „Klassische Orte parapsychologischer Wissensproduktion im Fin de Siècle und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Albert von Schrenck-Notzing und sein Münchner Kreis zwischen Salon, Labor und Bühne.“ Hg. Anna Lux et al.: *Okkultismus im Gehäuse: Institutionalisierungen der Parapsychologie im 20. Jahrhundert im internationalen Vergleich*. Berlin / Boston 2016, S. 37-70, hier S. 43ff.

<sup>5</sup> Vgl. dazu auch Timon Kuff in seiner Monographie zur *Okkulten Ästhetik*, Schrencks Okkultismus unterscheidet sich vom gängigen Spiritismus lediglich durch seine aufwändige Imagepflege und die hochgradige Technisierung der Sitzungsräume; faktisch ist das ‚Laboratorium‘ eine spiritistische Bühne (vgl. Timon Kuff: *Okkulte Ästhetik. Wunschfiguren des Unbewussten im Werk von Albert von Schrenck-Notzing*. Gießen 2011, S. 282.)

werbewirksam in seine eigenen Schriften verbauen.<sup>6</sup> Die objektive Dokumentation der Phänomene sollte aber nicht nur durch die – wie Schrenck sie nannte – „parlographischen“<sup>7</sup> Aufzeichnungen neutraler Dritter garantiert werden, sondern eben auch und vor allem durch photographisches Belegmaterial.

Tatsächlich operierte Schrenck in seinen Sitzungen immer mehr mit Photoapparaten, immer weniger vertraute er Augenzeugenberichten. Schon bald zum Problem wurde nicht nur die Unzuverlässigkeit individualmenschlicher Wahrnehmung, wie sie sich in den teilweise stark voneinander abweichenden Einzelberichten zu ein und derselben Sitzung bekundete. Vor allem zeigte sich – und das war gefährlicher –, dass ein persönliches Sitzungserlebnis nicht alle Skeptiker\_innen ins Boot zu holen vermochte. Im Gegenteil wurden durch die eigene Erfahrung oft neue Zweifel gestreut und Gegnerschaften überhaupt erst gefestigt. So im Fall einer Münchner Ärztin, die nach der Teilnahme an einer Sitzung dem Medium öffentlich plumpen Betrug und Schrenck-Notzing Leichtgläubigkeit vorwarf. Für die Materialisationen Sorge das Medium, indem es ganz einfach Tücher hochwürge; so banal sei die Erklärung des von Schrenck-Notzing so genannten Teleplasma, einer mysteriösen weißen Substanz, die aus dem Mund des in Trance befindlichen Mediums austrat und deren Erforschung Schrencks vorrangigstes Interesse galt:

---

<sup>6</sup> Die von Thirring selbst verfasste Schilderung etwa wird von Schrenck in Teilen wiederabgedruckt. (Albert von Schrenck-Notzing: *Grundfragen der Parapsychologie*. Stuttgart 1962, S. 163-171.)

<sup>7</sup> Ebd., S. 143.



Abbildung 1: Phenomena of Materialisation, S. 110.

Schrenck seinerseits reagierte mit einer energischen Gegenschrift, *Der Kampf um die Materialisations-Phänomene*. Früh schon aber sah er ein, dass er entweder den Kreis seiner Sitzungsteilnehmer\_innen sorgfältiger auslesen oder auf ein anderes Aufzeichnungs- und Speichermedium als das der Fremdprotokolle umsatteln müsse. Schrenck tat beides. Den Übergang von der Parlographie zur Photographie dokumentiert sein Hauptwerk, die *Materialisations-Phänomene*. Die deutsche Erstausgabe erschien 1914<sup>8</sup>, eine

---

<sup>8</sup> Dr. A. Freiherr von Schrenck-Notzing: *Materialisations-Phänomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie*. München 1914.

englischsprachige Fassung 1924<sup>9</sup>. Die *Materialisations-Phänomene* bestehen aus über 100 Protokollen, die Schrenk selber anfertigte. Die entsprechenden Sitzungen hielt er zwischen 1909 und 1914 mit dem Medium Eva C. größtenteils in Paris und München ab. Das Buch enthält auch mehr als 200 Bilder, die den einzelnen Sitzungsprotokollen beigegeben sind. Diese unheimlichen und oft unappetitlichen Bilder waren es auch, die die Plakate zierten, mit denen Schrenck sein Buch in den Straßen der Münchner Innenstadt bewarb.



Abbildung 2: Phenomena of Materialisation, S. 164.

---

<sup>9</sup> Baron von Schrenck-Notzing: *Phenomena of materialisation. A contribution to the investigation of mediumistic teleplastics*. Übs. E. E. Fournier d'Albe. London 1924.

Dass es sich bei vielen der Photographien um Montagen handelt, ist uns heute offensichtlich. Schrenck selber trat vehement für die Authentizität der Bilder ein und nennt im Vorwort zu den *Materialisations-Phänomenen* auch die Pariser Adresse, wo er sie entwickeln ließ.<sup>10</sup> Dort wurden sie wohl auch – im Interesse des Mediums und höchstwahrscheinlich ohne das Wissen Schrencks – manipuliert. Nachweisen ließ sich der Fälschungscharakter allerdings erst in den 1950er-Jahren, als man die Bilder aus den *Materialisations-Phänomenen* mit den noch erhaltenen Original-Photoplaten in Paris abglich. Was hier aber mehr interessiert, ist die evidenzstrategisch zentrale Funktion der Photographien im okkultistischen Denkgefüge Schrencks. Denn in den *Materialisations-Phänomenen* tragen sie die Hauptbeweislast für die Faktizität der okkulten Phänomene. Die Funktion der Bilder beschränkt sich dabei nicht darauf, die schriftlichen Ausführungen zu illustrieren; umgekehrt sind die Berichte als Erläuterungen der Bilder angelegt – in dem fundamentalen Sinne, dass sie dem Wahrnehmungsdispositiv der Photographie gehorchen.

## 2. Photographie als mediengeschichtliche Transzendentalie

Mit der Rede von der Photographie als mediengeschichtlicher Transzendentalie möchte ich die schöpferische Leistung des neuen Mediums für den Okkultismus Schrenck-Notzings unterstreichen: Durch die Photographie werden die Phänomene nicht nur dokumentiert, sondern allererst hervorgebracht. Der folgende Beweisgang wird das belegen.

Dafür ist zunächst das Setting der Sitzungen zu betrachten. Die *Materialisations-Phänomene* beinhalten neben den vielen Photographien auch skizzenartige Anlagepläne für die einzelnen Sitzungsräume. Sieht man auf diese Skizzen, so fällt ein markanter Wandel ins Auge. Abbildung 3 zeigt ein Zimmer, wie Schrenck es für seine Sitzungen von 1909 entwarf: Es gibt Stühle für mindestens ein halbes Dutzend Personen (die Sitzungen aus dieser Zeit fanden in aller Regel im Beisein von allerwenigstens zehn Zeugen statt); das Medium befindet sich, von den Teilnehmern und Teilnehmerinnen getrennt, hinter einem Vorhang im Kabinett, den es

---

<sup>10</sup> Vgl. Schrenck-Notzing: *Materialisations-Phänomene* (wie Anm.8), Vorwort IX.

immer nur kurz - „blitzartig“<sup>11</sup> - öffnet, um eine Erscheinung zu präsentieren, bevor sich der Vorhang wieder schließt. Es gibt nur eine Kamera im Hintergrund, die frontal auf das Kabinett ausgerichtet ist:

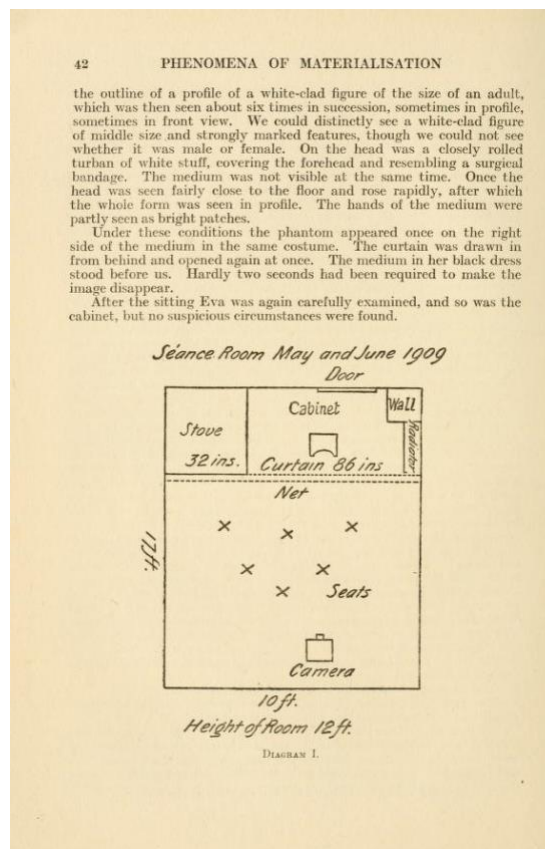


Abbildung 3: Phenomena of Materialisation, S. 42.

Ganz anders nun das Sitzungszimmer von 1911 in Abbildung 4, also nur zwei Jahre später. Das Medium hat seinen Platz immer noch hinter dem Vorhang und die Zuschauenden sitzen davor; an dieser Grundanlage und der Rollenverteilung hat sich nicht viel geändert. Es fällt aber sofort auf, dass die Zahl der Kameras sich in der Zwischenzeit verfünffacht hat,

<sup>11</sup> Ebd., S. 106/109/140/169/183/212/251/332/336/366/486/497.



während die Zahl der Sitzungsteilnehmer\_innen merklich zusammengeschmolzen ist:

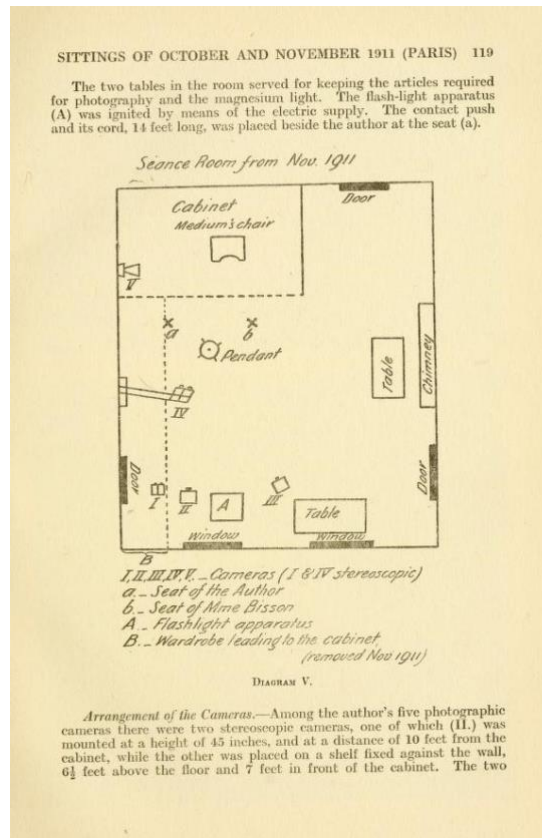


Abbildung 4: Phenomena of Materialisation, S. 119.

Über die Sitzungen der Folgejahre wird sich dieser Ausschlusstrend weiter fortsetzen und sogar noch verstärken. Schließlich wird es neun Kameras geben und nur noch zwei Teilnehmende: außer dem Medium sind das Schrenck-Notzing und Madame Bisson, eine Vertraute von Eva C. (und wohl auch deren Helferin bei der Produktion der Phänomene).

In dieser Entwicklung ersetzt die photographische Aufzeichnung die menschliche Beobachterperspektive; Menschen werden sukzessive von Kameras verdrängt. Dabei aber bleiben die scheinbar berechenbareren nicht-menschlichen Apparate keine unbeteiligten Vermittler. Die immer

stärkere Kamerapräsenz beeinflusst zusehends das Sitzungsgeschehen. Alle Beteiligten handeln nämlich in dem Wissen, dass die ‚blitzartigen‘ Phänomene keinen Beisitzenden im zwischenmenschlichen Nahbereich effektiv präsentiert zu werden brauchen, sondern fernwirkende Überzeugungsarbeit durch gute Photographien zu leisten ist. Die Erfordernisse der Photographie geben Schrenck die Rahmenbedingungen der Versuchsanordnung vor und bestimmen auch das Medium Eva C. in ihrem Erscheinungsbild und Verhalten während der Sitzungen.

So tragen die Medien Schrenck-Notzings einheitlich schwarz. Eva erscheint auf den Bildern in den *Materialisations-Phänomenen* stets in schwarzer oder – bei S/W-Photographien fällt eine eindeutige Farbzuordnung schwer – doch zumindest sehr dunkler Kleidung. Noch in Thomas Manns Sitzungsbericht *Okkulte Erlebnisse* ist der Körper des Mediums Willy S. von einem losen schwarzen Ganzkörpertrikot bedeckt.

Das Teleplasma zeichnet sich dagegen durch seine blendende Weiße aus. Geschildert wird es als „eine weißliche halbweiche Masse“<sup>12</sup>, die einen „wolkigen, häutigen weißen Stoff“<sup>13</sup> bildet, der an einen „Chiffonschleier“<sup>14</sup> erinnert. Dass die weiße Farbe dem Teleplasma wesenseigen sei, ist die feste Überzeugung Schrenck-Notzings. Vorgebliches Ziel war zwar die objektiv-beobachtende Untersuchung des mediumistischen Phänomens Teleplasma aus der uninteressierten Distanz. In der Einleitung zu seinen *Materialisations-Phänomenen* gibt Schrenck aber die Notwendigkeit einer „Erziehung der Medien“<sup>15</sup> zu. Diese beinhaltet – und das verträgt sich nur schlecht mit Schrencks Ansprüchen auf Wissenschaftlichkeit –, die Medien fremden Vorgaben gemäß ganz gezielt auf bestimmte Hervorbringungen hin zu trainieren. Wenn Eva C. weißes Teleplasma präsentiert, erfüllt sie damit in erster Linie vorgefasste Erwartungen ihres Versuchsleiters.

Psychoanalytisch geschulte Bildbetrachterinnen haben für die aus dieser Erwartungshaltung entstandenen Kabinettphotos immer wieder so etwas wie eine koitale Ästhetik behauptet. Bilder wie die obigen (Abb. 1 und 2) böten einen kaum chiffrierten Ausdruck männlicher

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 59.

<sup>13</sup> Ebd., S. 7.

<sup>14</sup> Ebd., S. 67.

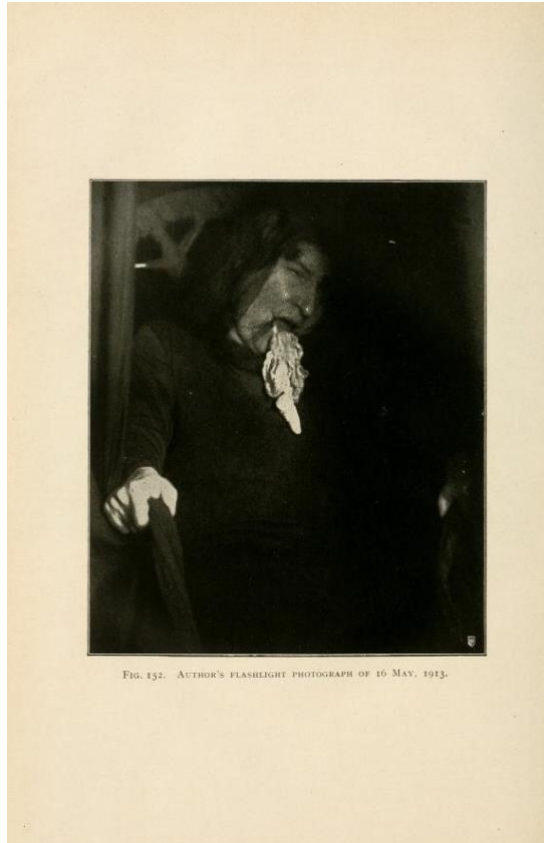
<sup>15</sup> Ebd., S. 29.

Wunschphantasien: In dieser Interpretationen figurieren dann die sich öffnenden Vorhänge als Schamlippen und aus dem im Spalt erscheinenden Teleplasma wird männlicher Samen. Sexualwünsche also bestimmten die Sitzungsregie und prägten den Bildern einen dezidiert ‚männlichen Blick‘ auf die Vagina auf.<sup>16</sup>

Für den Fall Schrenck-Notzing lässt sich aber auch ein simplerer Erklärungszugang legen. Schrenck kam es wohl nicht zuletzt auf die schiere Bildlichkeit oder, genauer, Bildfähigkeit der Phänomene an. Eine Sitzung mit drei Menschen und neun Kameras war nur dann ein Erfolg, wenn an ihrem Ende ein paar gute Aufnahmen standen – und deshalb steckte Schrenck seine Medien auch in schwarze Kleider. Denn das stets weiße Teleplasma hebt sich gegen einen einheitlich schwarz gehaltenen Hintergrund umso eindrucksvoller ab:

---

<sup>16</sup> Am differenziertesten: vgl. Karen Redrobe: *Vanishing Women: Magic, Film, and Feminism*. Durham 2003, S. 61-92.



Medium mit Ektoplasma.

Schrencks Sitzungsregie ist an der Erzeugung dieser kontrastiven Farbwirkung orientiert und muss nicht ausschließlich, ja nicht einmal in der Hauptsache libidinös motiviert sein. Über die geeignetste Zimmerausstattung heißt es gleich anfangs in den *Materialisations-Phänomenen*:

Sowohl für die Stoffe zur Ausstattung des Kabinetts wie für die Bekleidung des Mediums (am besten Trikotkleid) ist die schwarze Farbe zu bevorzugen. Denn auf schwarzem Hintergründe heben sich bereits die feinsten kaum sichtbaren materialisierten Gewebe ab; außerdem verstärkt diese Farbe die Dunkelheit im Kabinett

und fördert dadurch indirekt die Entwicklung der Phänomene. Wenn darauf geachtet wird, daß das Medium nichts Weißes auf dem Körper hat weder Hemd noch Taschentuch), so wirken die grau und weiß erscheinenden Materialisationsgebilde auf schwarzem Hintergrund überzeugend.<sup>17</sup>

Ein schwarzer Hintergrund sorgt also dafür, dass die Phänomene besser gesehen werden können; mithin auch dafür, dass sich die Phänomene auf S/W-Photographien schärfer konturiert darstellen. Darüber hinaus scheint Schrenck aber auch davon überzeugt gewesen zu sein, dass die Phänomene ohne diesen flächigen schwarzen Hintergrund überhaupt nicht ins Dasein treten würden: „So scheint die Dunkelheit hinter diesen Stoffen eine Notwendigkeit für die Entwicklung des Teleplasmas zu sein.“<sup>18</sup> Die Kategorie der Dunkelheit gehört zur Ontologie der Phänomene und betrifft nicht nur die epistemische Frage nach deren Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit für den einzelnen Menschen. Die Phänomene verlangten für ihre „Entwicklung“ (analog zur „Entwicklung“ der Photographien) nach einer Dunkelkammer, in der sie entstehen können.

Akzeptiert man diese Deutung, verkehrt sich aber das gemeinhin unterstellte Abbildungsverhältnis von Photographie und erfasstem Gegenstand. Es ist nicht das einseitige Abhängigkeitsverhältnis identischer Replikation, das die Objekte der Photographie im Status unberührter Urbilder belässt. Die Sitzungsarrangements sind vielmehr ihrerseits ein Abbild der historischen Produktionsbedingungen des sie überliefernden Mediums Photographie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Provokant formuliert: Käme es nicht darauf an, die Phänomene photographisch festzuhalten, sähen die Phänomene wahrscheinlich ganz anders aus.

Weiter untermauern lässt sich diese These vom schöpferischen Medium – gemeint ist die Photographie, nicht Eva C. – durch Rekurs auf die Beschreibungspraxis in den Protokollen. Schrencks stark bildhafte Erlebensschilderungen der Erscheinungen während der Sitzungen sind in diesem Zusammenhang aussagekräftig. Immer wieder gerät hier Evas langes dunkles Haar in den Blick, das die Aufmerksamkeit des Versuchsleiters auf Momente vom davon abstechenden weißen

---

<sup>17</sup> Schrenck-Notzing: *Materialisations-Phänomene* (wie Anm. 8), S. 34f.

<sup>18</sup> Ebd., S. 35.

Teleplasma abzieht. Letzteres erhält tatsächlich erst von der Dunkelheit im Kabinett und der Schwärze von Kleidung und Haar seine fluoreszierende Leuchtkraft. Es ist ihr schwarzes Haar, welches Eva besonders ‚photogen‘ macht. So regiert auch die Protokolle die Wahrnehmung eines Hell-Dunkel-Kontrasts, der der Arbeit des Mediums – Photographie, nicht Eva C. – ideale Voraussetzungen schaffen soll. Nur konsequent ist dann Schrencks wiederkehrende Umschreibung der Phänomene als ‚blitzartig‘: Auch der sprachliche Ausdruck fügt sich dem Wahrnehmungsregime der Photographie.<sup>19</sup>

Das Medium Eva C. arrangiert sich ebenfalls mit ihrem neuen Publikum, indem sie die Zurschaustellung ihrer Phänomene bewusst als Kameraauftritte inszeniert. Weil sie darum weiß, dass ihre Hervorbringungen nur als Photographien von bleibendem Wert sind, ist sie um einen reibungsfreien technischen Ablauf nicht weniger besorgt als der photographierende Spezialist Schrenck. Als es zu einem technischen Fehler kommt, dirigiert sie ihren Versuchsleiter mit einer Zielstrebigkeit, die man einer Person im Trancezustand kaum zutrauen sollte:

Als von neuem der Vorhang zurückgezogen wurde, schien mir das eindringende Licht ein Frauenantlitz zu beleuchten, das sich schüchtern und flüchtig dem Licht aussetzte und sich uns annäherte. Die Erscheinung war links vom Medium. Auf unsere Anregung hin veranlasste Eva, *die selbst eine gute Fotografie wünschte*, das Phänomen, auf ihrer rechten Kopfseite Stellung zu nehmen, dass es von den verschiedenen Apparaten gleichzeitig aufgenommen werden konnte bzw. innerhalb ihres Gesichtsfeldes lag. Ich bat sie nun, auch selbst den Moment der Photographie nach ihrem eigenen Gefühl zu bestimmen durch weites Öffnen des Vorhangs. Das geschah. Der Verfasser drückte auf die elektrische Birne - die Zündung versagte. Den Fehler suchend, schraubte ich die Birne auseinander, als Eva rief: ›C'est le contact!‹ Damit war der Steckkontakt an der Wand gemeint; ich selbst wäre nicht auf diese

---

<sup>19</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang die von der deutschsprachigen Forschung um Schrenck-Notzing noch gar nicht registrierten lichtvollen Bemerkungen Eric Downings über die Rolle der Photographie für Schrenck in seinem Kapitel zu Thomas Manns *Zauberberg* (Eric Downing: *After Images: Photography, Archaeology, and Psychoanalysis and the Tradition of Bildung*. Detroit 2006, S. 65-75.).

Idee gekommen [...] Wie sich herausstellte, war der Kontakt falsch eingesteckt. Als nach diesem Intermezzo *die Hypnotisierte* von neuem die Portiere öffnete, flammte das Blitzlicht auf. [Herv. von mir]<sup>20</sup>

Die Art der Zusammenarbeit Schrencks mit Eva wird durch die Beschreibung einer Experimentator-Versuchsperson-Beziehung nicht hinreichend erfasst. Die ja eigentlich hypnotisierte Eva, Madame Bisson und Schrenck bilden keine Forschergruppe, sondern eine Interessengemeinschaft. Allen Kooperierenden ist es um das Endresultat, nicht um die Eigenüberzeugung zu tun, die sich im Versuchsprozess einstellt: Wie Schrenck selbst für sich und Eva einräumt, findet eine Sitzung ihr Gelingen eben nur in einer „gute[n] Fotografie“<sup>21</sup>. Wenn aber alle Beteiligten ihr Handeln an dem Ziel ausrichten, dass etwas Präsentables abgelichtet wird, steht als eigentliche Produzentin hinter allen Einzelphänomenen die das Handeln der menschlichen Akteure vorgängig bestimmende Photographie. Die Ästhetik der okkulten Erscheinungen gründet in neuen Sehgewohnheiten, für die das Medium Photographie die Ermöglichungsbedingung, die mediengeschichtliche Transzendentalie, bildet.

### 3. Grenzen der Photographie, Grenzen des Okkultismus

Der Okkultismus Albert von Schrenck-Notzings überlebte den Tod seines Propagators im Jahr 1929 nicht. Bereits in den 1920er-Jahren schwand das allgemeine Interesse an den okkulten Erscheinungen. Nach wie vor veranstaltete Schrenck regelmäßig aufsehenerregende Sitzungen für einen weiteren erlesenen Kreis; mehr zu Popularisierungs-, weniger zu Forschungszwecken. Thomas Manns *Okkulte Erlebnisse* fallen etwa noch aufs Jahr 1923. Das Ableben des Hausherrn jedoch beendete schließlich die Salonexistenz der Sitzungsräume im Palais Schrenck-Notzing und zog einen Schlussstrich unter die Epoche des Münchner Okkultismus nach

---

<sup>20</sup> Schrenck-Notzing: *Materialisations-Phänomene* (wie Anm.8), 211ff.

<sup>21</sup> Ebd.

1900. Das Interesse der Nachwelt richtete und richtet sich auf andere Aspekte im Werk Schrencks als die vom Autor beabsichtigten; auch der vorliegende Beitrag gibt ein Beispiel dafür. Dabei ist das Scheitern von Schrencks Großprojekt, dem Okkultismus eine wissenschaftliche Grundlage zu geben, nicht erst ein historisches Faktum der Rezeptionsgeschichte. Seine Kurzlebigkeit ergibt sich bereits aus einer unauflösbaren Aporie im Werk selbst, die ebenfalls mit der von Schrenck gewählten photographischen Verfahrensweise zusammenhängt. Denn durch seine Entscheidung für die Photographie schrieb er ein Ablaufmuster für die okkulten Erscheinungen fest, das deren Schilderung in den Protokollen radikal widersprach.

In den Beschreibungen der Phänomene, also Schrencks eigenen Augenzeugenberichten, sorgt vor allem Eines für Evidenz: die Bewegtheit der Phänomene. Alle Phänomene, die Eva hervorbrachte, waren ektoplasmatischer Natur. Immer wieder spricht Schrenck-Notzing dabei von einer „Arbeit“<sup>22</sup> des Mediums. Tatsächlich waren Evas ektoplasmatische Geburten begleitet von körperlichen Anstrengungen, die Schrenck an wirkliche Geburtswehen, an den „Weheneintritt einer Gebärenden“<sup>23</sup> denken lassen. In den meisten Fällen tritt das Ektoplasma aus einer Körperöffnung des Gesichts oder (angeblich) aus dem Nabel aus. Erst ist es kaum sichtbar, nur wolkenähnlich, dann wie „Gewebe“<sup>24</sup>, schließlich erinnert es an ein lebendes Organ, eine „mysteriöse lebende Masse“<sup>25</sup>. Als solches wird es zum Akteur: nun „kriecht“<sup>26</sup> es und „fließt“<sup>27</sup>, ja es „verschwindet“<sup>28</sup> und flieht sogar. Sein Quillen und Gleiten, kurz gesagt, seine beunruhigende Lebendigkeit charakterisiert das Teleplasma. Wahrgenommen wird es in den *Materialisations-Phänomenen* wiederholt als ein lebendiges Wesen, das scheinbar selbstständig seinen Weg durch den Raum antritt:

---

<sup>22</sup> Ebd., S. 82.

<sup>23</sup> Ebd., S. 302.

<sup>24</sup> Ebd., S. 78.

<sup>25</sup> Ebd., S. 223.

<sup>26</sup> Ebd., S. 385.

<sup>27</sup> Ebd., S. 85.

<sup>28</sup> Ebd.



In diesem Augenblick kriecht das Teleplasma in rascher, selbständiger Bewegung wie ein Lebewesen über die schwarze Trikothose herunter auf den Fußteppich und bewegt sich, losgelöst von dem Körper des Mediums, vor dem Kabinett auf Mad. Bisson zu.<sup>29</sup>

Wie die zitierten Schilderungen deutlich machen, ist Schrenck die Betonung einer Prozessualität in der Phänomen-Genese wichtig. Genau diese sich sukzessive vollziehende ‚Entwicklung‘ eines lebendigen Organismus aber kann die Photographie nicht einfangen. Unfähig, prozessuales Geschehen wiederzugeben, friert die Photographie alle Bewegung im Bild ein. Die Dynamik, der wesentlichste Evidenzgarant der Erscheinungen in den Beschreibungen der Phänomene und ihrem subjektiven Erleben, geht über dem Medienwechsel von der Literatur zur Photographie verloren.

Freilich ist die Einsicht, dass die Bildkunst mit dem räumlichen Nebeneinander befasst sei, die sprachliche Gegenstandsrepräsentation hingegen ein zeitliches Nacheinander ausdrücken könne, inzwischen eine medientheoretische Binsenweisheit. Allerdings gewinnt Lessings Unterscheidung aus dem *Laokoon* neues Gewicht im Spannungsfeld von photographischer Weltwiedergabe und filmischer Narration. So wird sie auch relevant für das Werk Schrenck-Notzings. Denn in den *Materialisations-Phänomenen* konkretisiert sich der Widerstreit von Statik und Dynamik als eine Gegenläufigkeit der Wahrnehmungsparadigmen von Photographie und Film.<sup>30</sup> Die Natur der Erscheinungen wird einmal punktuell-kulminativ gedacht: Als ‚blitzartige‘ Phänomene, die sich am besten im prägnanten Moment der vollen Erscheinungsentfaltung festhalten lassen, besitzen sie die ideale Eignung für die Arbeitsweise der Photographie. Mit dieser Wahrnehmung aber konkurriert ein anderes Beschreibungsmodell, das die Phänomene nicht unter dem Aspekt des Atemporalen und Punktuellen begreift, sondern sie in eine zeitlich gestreckte ‚Entwicklung‘ stellt. In diesem ‚Entwicklungs‘-Modell ist die Aufzeichnung durch das Medium Film den Phänomenen

---

<sup>29</sup> Ebd., S. 385.

<sup>30</sup> Zur destruktiven Kraft des Films auf den modernen Okkultismus vgl. auch Leigh Wilson: *Modernism and Magic*. Edinburgh 2012, S. 103-134.

notwendigerweise adäquater als die photographische Dokumentation.

Obwohl das Wahrnehmungsdispositiv des Films bereits stellenweise auf die Protokollschilderungen durchschlägt, spielen entsprechende filmische Belege in Schrencks Werk keine Rolle. Zwar konnte er als einer der Ersten überhaupt die Entstehung von Teleplasma während einer Sitzung auf Film festhalten: Die fragliche Aufnahme – mit einer Länge von etwa 15 Sekunden – stammt aus einer Sitzung mit dem Medium Stanislaw P. von 1913.<sup>31</sup> Jedoch waren Filmbelege nicht Teil von Schrencks Werbekampagnen und auch die Argumentation in seinen Schriften spart Verweise auf filmisches Beweismaterial weitestgehend aus. Tatsächlich verzichtete Schrenck nach der Sitzung von 1913, aus der die Aufnahme stammt, auf alle weiteren Filmversuche. Denn das zum Filmen nötige helle Licht habe, so Schrenck-Notzing, Stanislawas mediumistische Fähigkeiten derart nachhaltig beeinträchtigt, dass alle weiteren Experimente mit ihr erst einmal abgebrochen werden mussten.<sup>32</sup>

Für Schrencks okkultistisches Gesamtprojekt jedoch war die Abkehr vom Film fatal. Selbst diejenigen, die sich wie Thomas Mann durch Eigenschau, durch ‚Autopsie‘, von den Phänomenen überzeugen ließen, reagierten skeptisch bis spöttisch auf die Photographien. Die in den *Okkulten Erlebnissen* eingangs angeführte öffentliche Meinung, derzufolge die Bilder „grotesk, fantastisch und dumm“<sup>33</sup> wirkten, bleibt vom Autor Thomas Mann unwidersprochen. Schrenck machte sich unzeitgemäß durch seine Unwilligkeit, von der Photographie abzugehen oder auch nur andere Formen der Aufzeichnung neben ihr als dem Leitmedium zuzulassen. Verpasst wurde damit nicht nur der Anschluss an die eigene Gegenwart, sondern auch die postume Anschlussfähigkeit des Werks für die 1930er-Jahre. Das Fortleben von Schrencks Okkultismus verhinderte weniger seine fragwürdige empirische Grundlage als die Entscheidung fürs falsche Medium.

---

<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=zuiz7crqJI>.

<sup>32</sup> Vgl. Andreas Fischer: „The Reciprocal Adaption of Optics and Phenomena: The photographic recording of materializations.“ Hg. Clément Chéroux et al.: *The Perfect Medium: Photography and the Occult*. London / New Haven 2005, S. 171-217, hier S. 189.

<sup>33</sup> Thomas Mann: „Okkulte Erlebnisse“. Hg. Hermann Kurzke: *Essays II, 1914–1926*. Frankfurt a. M. 2002, S. 611-652, hier S. 616.

#### 4. Fazit

Es ist Zeit für ein kurzes Fazit. Meine Leitthese lautete: Die Photographie hat entscheidenden Anteil an der Produktion der okkulten Phänomene; kein bloßes Speichermedium, gibt sie den Erscheinungen erst ihre konkret-sichtbare Gestalt. Ausgeführt habe ich diese These in drei Belegschritten. Für die Sitzungen festgestellt wurde zunächst eine diachron zunehmende Kameradominanz bei gleichzeitigem Ausschluss menschlicher Beobachterposten. Diese Anwesenheit von Kameras, so ließ sich in einem zweiten Schritt zeigen, gibt den Sitzungen auch ihr eigenes Profil: Erst das Gebot photographischer Aufzeichnung macht Schrencks Insistieren auf völlige Dunkelheit sowie seine Arbeit mit Kontrastwirkungen (schwarzes Kabinett – weißes Teleplasma) voll verständlich. Drittens gehorcht selbst das hypnotisierte Medium, mitunter in vollem Bewusstsein, den Anforderungen, die die Photographie stellt. Dergestalt materialisieren sich die Phänomene nicht unabhängig vom aufnehmenden Medium, sondern werden, pointiert gesagt, von ihm geformt. Noch das abflauende Interesse am Okkultismus Schrencks, so argumentierte das Schlusskapitel, ist einer medialen Insuffizienz der Photographie geschuldet; der Unfähigkeit nämlich, nur Zustände, nicht aber Vorgänge abbilden zu können, deren Erleben doch so ausschlaggebend für den positiven Glauben der Zeitgenossen an die okkulten Erscheinungen war.

In den Séancephotographien aus der Zeit der Klassischen Moderne begegnet also nicht nur ein Unbewusstes, das – in historischer Nähe zu Freud – hier zum bildhaften Ausdruck gelangte. Ihre spezifische Ästhetik erhält Schrenck-Notzings Kunst der Photographie schon an ihrer Oberfläche *qua* Photographie. Das Fallbeispiel Schrenck-Notzing bestätigt damit schließlich eine Grundüberzeugung der Medientheorie: Kunstwerke sind immer auch ein Spiegel der medialen und technischen Errungenschaften ihrer Epoche und können von diesen her verstanden werden.