



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Albert de Rochas` *Les sentiments, la musique et le geste,*

**Ausdruckslehre, Attitüde und Tanz im Kontext des
Okkultismus um 1900.“**

Verfasserin

Birke Maria Beatrice Immelmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

VORBEMERKUNGEN

Ein Seminar bei Prof. Raphael Rosenberg am kunsthistorischen Institut der Universität Wien mit dem Thema „Bilder hören, Klänge sehen – Äquivalenzen in Kunst-, Musik-, und Wissenschaftsgeschichte“ gab den Anstoß zur Beschäftigung mit Albert de Rochas. Im Seminar entstand die Idee, die von Rochas in Auftrag gegebenen Fotografien aus den Séancen im Kontext der Attitudenvorstellungen der Lady Emma Hamilton zu analysieren. Die Seminararbeit „Mimik und Gestik in Affektdarstellungen und Attitüden und deren esoterische Rezeption um 1900“ ist Grundlage dieser Diplomarbeit.

Für die Unterstützung bei meiner Diplomarbeit möchte ich Herrn Prof. Rosenberg für die umfassende Betreuung und die Anleitung zur strukturierten, wissenschaftlichen Arbeit danken.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	3
1.1. Fragestellung und Vorgehensweise.....	4
1.2. Forschungsstand und Quellenlage	5
2. Albert de Rochas` wissenschaftliche Karriere und Wissenschaftsverständnis	8
2.1. Die Grundsätze der Forschung Rochas`: Hypnose, Astralkörper, Vibrationstheorie.....	10
2.2. Definitionen und Begriffe: Esoterik, Okkultismus, Spiritismus	16
2.3. Die Bedeutung der Fotografie bei Rochas	18
2.4. Vibration als Inspiration: Albert de Rochas` Verständnis von Kunst, Musik und Gestik	20
3. Albert de Rochas` <i>Les sentiments, la musique et le geste</i>: Hypnotische Ausdruckslehre im Kontext des Diskurses zur <i>Expression des passions</i>	22
3.1. Die Ästhetik der Hypnose: Erste Versuche zum suggerierten Ausdruck.....	24
3.2. Albert de Rochas` Bezüge auf einen Diskurs zur Ausdruckslehre	30
3.3. Rochas` hypnotische Ausdruckslehre im Spiegel der Zeit.....	36
3.4. Weiterentwicklung der hypnotischen Ausdruckslehre durch Emile Magnin mit dem Medium Magdeleine	40
3.5. <i>Premier essai d`un ballet</i> : Rochas` Überlegungen zu einem hypnotischen Tanz	45
4. Die kataleptische Attitüde? Albert de Rochas` Hypnoseexperimente im Kontext der Geschichte einer Attitüdenkunst	49
4.1. Ein Katalog antiker Heroinnen: Die Kunstform der Attitüde des ausgehenden 18. Jahrhunderts ..	50
4.2. Die Attitüdenkünstlerin als Marmorfigur und ekstatische Tänzerin: Die Faszination für das Wechselspiel aus Bewegung und Stillstand als Synthese von Naturalisierungsvorstellungen und Antikenrezeption.....	53
4.3. Kunstdidaktische Ansprüche: Attitüdenkünstlerinnen als Modelle für Affektstudien	62
4.4. Salonunterhaltung und Europatourneen: Publikum und Wirkung von Séancen und Attitüdenvorstellungen.	64
4.5. Rezeption in der bildenden Kunst oder Anspruch als eigenständige Kunstgattung: Kataleptische Attitüde und hypnotischer Tanz als mediumistische Kunst?	67
5. Fazit: Mimisch-Plastische Sichtbarmachung von Klang. Parallelen zwischen modernem Ausdruckstanz und Rochas` <i>Ballet-Pantomime</i>.	83
6. Anhang	93
6.1. Abbildungen	93
6.2. <i>La Musique éveillant l`âme humaine: Premier essai d`un ballet. Avec gestes et pas déterminés par les actions réflexes de la musique sur l`organisme humain</i> Programmheft einer Vorstellung im Atelier Mucha am 03.12.1899.....	119
6.3. Abkürzungsverzeichnis	121
6.4. Bibliographie Albert de Rochas: Bücher, Artikel, Übersetzungen in chronologischer Folge	122
6.5. Literaturverzeichnis	125
6.6. Abstract	132
6.7. Lebenslauf	133

1. EINLEITUNG

Albert de Rochas (1837-1914) war Offizier, Ingenieur und Interimsdirektor der militärischen *École Polytechnique* in Paris. Nach 1886 veröffentlichte er mehrere Schriften, in denen er einem wissenschaftlichen Positivismus treu, experimentell die Existenz parapsychologischer Phänomene beweisen wollte, darunter den Zustand der Hypnose, die Existenz eines Astralkörpers und die Vorstellung von alles Seiende beeinflussenden Vibrationen. Zahlreiche Wissenschaftler und Esoteriker des 19. Jahrhunderts vertraten eine Theorie der Vibrationen, die das Bestehen der Welt sowie jede Form der Wahrnehmung auf kosmische Vibrationen zurückführte. Rochas war davon überzeugt, dass der Mensch unbewusst von diesen Vibrationen beeinflusst wird, woraus er die Entstehung von Kunst und Musik sowie von Gefühlen, und deren sichtbaren Abbildern Mimik und Gestik, folgerte.

Seit 1886 machte Rochas Experimente mit durch verbale und musikalische Suggestion hervorgerufener Mimik und Gestik bei hypnotisierten Medien, die in dem 1900 veröffentlichten, opulenten Buch *Les sentiments, la musique et le geste*¹ ihren Abschluss fanden. Rochas beschreibt hier ein Experiment in dem er eine hypnotisierte Frau, das Modell und Medium Lina², unter verbaler und musikalischer Suggestion Attitüden und tänzerische Darbietungen vorführen lässt (Abb.1). Diese sind für ihn nicht nur ein Beweis der menschlichen Fähigkeiten im Zustand der Hypnose, der Einfluss der Musik, als künstliche Form der Vibration, auf das Medium ist für Rochas auch Bestätigung der Vibrationstheorie und von deren Einfluss auf den Astralkörper. Ähnliche Experimente wurden zwischen 1887 und 1905 auch von der *Münchener Psychologischen Gesellschaft* unter Albert von Schrenck-Notzing (1862-1929) sowie dem schweizerischen Magnetopathen Emile Magnin mit dem Medium Magdeleine durchgeführt.³

Die Fotografien, die Rochas von den hypnotischen Darbietungen anfertigen lässt, sind, da sie unbewusst und befreit von gesellschaftlichen Konventionen entstehen, laut Rochas eine authentische Studienmöglichkeit für sämtliche Künste.⁴ Rochas' Ausgangspunkt bei der

¹ In der Folge mit SMG abgekürzt.

² Rochas verwendet den Begriff „Sujet“, der in dieser Arbeit mit „Medium“ übersetzt wird. Zur Person Linas siehe Seite 31.

³ APS: Schrenck-Notzing [1887], Schrenck-Notzing [1904], Magnin [1905], APS: Magnin [1905]

⁴ Die Fotografien stammen hauptsächlich von Paul Nadar (1856-1939), dem Sohn Gaspard-Félix Tournachons (1820-1910), der unter dem Pseudonym Nadar 1854 ein bekanntes Pariser Fotoatelier eröffnete und dort 1874 für seine Malerfreunde die erste Ausstellung impressionistischer Malerei organisierte. Paul Nadar arbeitete im Atelier seines Vaters und übernahm dieses nach dessen Tod. Paul Nadars Autorschaft ist jedoch nur für wenige Fotografien aus SMG gesichert, weshalb sein künstlerisches Werk in dieser Arbeit nicht behandelt wird.

Studie sind daher kunsttheoretische Diskurse zur Darstellung von Leidenschaften und Gefühlen durch Mimik und Gestik in der bildenden Kunst, die er alle als unzureichend kritisiert. Auf Grund der enormen Ausdruckskraft des Mediums unter Hypnose bei verbaler Suggestion, stellt Rochas sein Experiment als Methode des Studiums der menschlichen Affekte in den Dienst der bildenden und darstellenden Künste.⁵

Die im Rahmen der Séancen entstandenen Fotografien, die dargestellten Sujets, die Rezeption des Experiments, kurz die Beurteilung und Wirkung der Darbietungen Lina, weisen dabei auch zahlreiche Merkmale auf, die auf die klassische Kunstform der Attitüde, die im ausgehenden 18. Jahrhundert von Emma Hamilton (1765-1815), begründet wurde, verweisen. Ebenso wie die klassische Attitüde boten auch die Séancen gehobene Salonunterhaltung und verfolgten kunstdidaktische Ansprüche, indem sie bildenden Künstlern als Modelle für das Studium der Mimik und Gestik dienen sollten. Entsprechend wurden beide Attitüdenformen in den bildenden (und auch den darstellenden) Künsten rezipiert. Den Reiz der Attitüde des ausgehenden 18. Jahrhunderts machte das Wechselspiel aus Bewegung und plötzlichem Stillstand in ausdrucksvoller Körperhaltung aus, das den klassizistischen Betrachter an eine verlebendigte und wiedererstartete Skulptur erinnerte. Der Stillstand war auch ein wesentlicher Bestandteil der Vorstellungen im Rahmen von Séancen; die Katalepsie, das Verharren in einer Pose, ist die physische Folge der Hypnose, die einsetzt sobald die verbale oder musikalische Suggestion verstummt. Lina zeigte unter musikalischer Suggestion auch ausdrucksstarke Tanzdarbietungen, aus denen Rochas Theorien über ein *Ballet-Pantomime* erarbeitete, die sich von Kostüm, Handlung, Musik und Bewegungsapparat des klassischen Balletts deutlich abgrenzten und sich an Vorstellungen von antikem Tanz orientierten. Diese Naturalisierungsvorstellungen wurden in der zeitgenössischen Wahrnehmung als neuinterpretierte tänzerische Urform der Trance-Tänze von Bacchantinnen und Vestalinnen gefeiert, Naturalisierung als Antikenrezeption praktiziert. Dieses Gedankengut findet sich auch bei Protagonisten der Entwicklung des modernen Ausdruckstanzes des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, so bei Isadora Duncan (1877-1927), Loïe Fuller (1862-1928), Rudolf von Laban (1879-1958) und Rudolf Steiner (1861-1925).

1.1. FRAGESTELLUNG UND VORGEHENSWEISE

Diese Arbeit ist der erste Versuch, die Experimente Albert de Rochas' mit Lina einer kunsthistorischen Analyse zu unterziehen. Rochas' Definition von Kunst sowie Gründe, Art und Weise, in der er eine hypnotische Ausdruckslehre durch Bezüge auf die Diskurse

⁵ Rochas [1899, 252 f.]

zur Leidenschaftsdarstellung, der *Expression des passions*, in der französischen Kunsttheorie begründet und die Ausdruckslehre dadurch in die okkultistische Forschung integriert, werden im ersten Teil dieser Arbeit im Anschluss an eine allgemeine Kontextualisierung der Person Albert de Rochas in den Kapiteln 2.4. bis 3.3. besprochen.

Der zweite Teil wird in den Kapiteln 4. und 5. eine Analyse der von dem Medium Lina präsentierten, fotografisch festgehaltenen, Attitüden und der Entwicklung eines hypnotischen Tanzes bei Rochas sein. Hierfür werden in dieser Arbeit die Kunstform der Attitüde des ausgehenden 18. Jahrhunderts und der moderne Ausdruckstanz des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts als Referenzen für eine kunsthistorische Betrachtung der Attitüde und des Tanzes unter Hypnose im Rahmen von Séancen um 1900 vorgeschlagen. Die zentralen Fragen sind hier, inwiefern sich die kataleptische Attitüde in eine Geschichte der Kunstform der Attitüde einordnen lässt und als originärer künstlerischer Beitrag interpretiert werden kann, wo der hypnotische Tanz Aspekte aufweist, die sich im Varietéanz Loïe Fullers und Isadora Duncans finden und auch Ideen vorwegnimmt, die sich im „Freien Tanz“ Rudolf von Labans und der Eurythmie Rudolf Steiners finden.

Dies gelingt mit Hilfe der Feststellung einer prinzipiellen Vergleichbarkeit der von Rochas initiierten Séancen mit den Experimenten von Albert von Schrenck-Notzing und Emile Magnin mit dem Medium Magdeleine in Kapitel 3.4., die weit größeren Anklang bei Zeitgenossen und besonders in der Presse fanden und daher besser dokumentiert sind. So kann Rochas` Rolle bei der Entwicklung einer hypnotischen Ausdruckslehre, der kataleptischen Attitüde und des Tanzes im Rahmen von okkultistischen Séancen analysiert werden.

1.2.FORSCHUNGSSTAND UND QUELLENLAGE

Das Verhältnis von bildender Kunst und Esoterik wird in der Kunstgeschichte seit dem Aufsatz des finnischen Kunsthistorikers Sixten Ringbom, *Art in the Epoch of the great Spiritual*,⁶ 1966 veröffentlicht, mit besonderem Blick auf die Rollen Rudolf Steiners, Wassily Kandinskys und der Bauhauskünstler diskutiert. Daran anschließend versuchten spätere Publikationen das Verhältnis der Münchner Expressionisten und der Vertreter der Wiener Moderne zu okkulten und esoterischen Kreisen zu analysieren und Elemente dieses

⁶ Ringbom, Sixten: *Art in the Epoch of the great Spiritual. Occult Elements in the early Theory of Abstract Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Bd. 29 1966, S. 386-418.

Gedankenguts in der Kunst nachzuweisen.⁷

Albert de Rochas wird in kunstwissenschaftlichen Publikationen zwar oft erwähnt, allerdings gibt es keine Sekundärliteratur, die sich vorrangig mit ihm befasst. Lediglich als Randbemerkung oder in kurzen Passagen werden einzelne Aspekte seiner Tätigkeit in mehreren Publikationen erwähnt.⁸ So wurden Exemplare seiner privaten Sammlung spiritistischer und okkultistischer Fotografie in Ausstellungen gezeigt, darunter 1997 in der Ausstellung *Im Reich der Phantome, Fotografie des Unsichtbaren* und 2005 in der Ausstellung *The perfect Medium, Photography and the Occult*.⁹ Beide Ausstellungen widmeten sich dem Phänomen der „Geisterfotografie“ und suchten die Begründung für spiritistische Überzeugungen in den chemischen, physikalischen und technischen Entwicklungen der Zeit.

Mehrere Publikationen versuchen Einflüsse von Rochas` parawissenschaftlichen Theorien und seinem Weltbild im Gedankengut von Künstlern wie Wassily Kandinsky (1866-1944) und Umberto Boccioni (1882-1916) nachzuweisen.¹⁰ Andere Autoren beschäftigen sich mit der malerischen Darstellung von Rochas` Gedankengut, so vermutet Astrid Kury, dass Rochas` Annahme odische Strahlen würden den Körper an Augen, Nase, Mund, Ohren und Fingerkuppen verlassen, von Oskar Kokoschka (1886-1980) im *Bildnis Lotte Franzos* aufgegriffen wurde (Abb.2). Linda Henderson vermutet, dass sich blau-rote Schemata des den menschlichen Körper verlassenden Fluidums aus Rochas` Studie *L`Extériorisation de la sensibilité*¹¹ in František Kupkas¹² (1871-1957) *Amorpha* wiederfinden (Abb.3).¹³ Auch die Bekanntschaft von Rochas und Alfons Mucha (1860-1939), der an den Experimenten

⁷ Exemplarisch: Wagner, Christoph (Hg.): Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Bielefeld 2005. Katalog zur Ausstellung im Gustav-Lübcke-Museum Hamm und im Museum im Kulturspeicher Würzburg.

Auch: Kury, [2000] und Bott [2009].

⁸ Erwähnt wird Rochas u.A. bei Loers [1989, 9], Loers [1995a, 11], Henderson [1995,15], Rosenberg [2007, 331]. Witzmann [1995, 624] erwähnt Rochas` Hypnoseexperimente mit Lina und setzt sie in Bezug zu seiner Theorie von der Ausscheidung des Empfindungsvermögens. SMG diente nach Witzmann der Untermauerung der in EDS aufgestellten Thesen. Witzmann bezieht sich jedoch lediglich auf zwei Fotografien aus SMG die die Ausstrahlung vermeintlicher Lichtnebel zeigen. Diese Anmerkung wird von Pytlik [2003, 65] übernommen. Auch in dem späteren Werk von Pytlik [2006, 667] wird Rochas im Personenverzeichnis mit einem ähnlichen Eintrag erwähnt.

⁹ Bracke[1997], Chéroux [2005] und Fischer [1995, 504 ff.]

¹⁰ Loers [1995b, 245 ff.] erwähnt mehrere Tagebuchnotizen Kandinskys die auf eine intensive Beschäftigung mit den Schriften Rochas` schließen lassen, Ackermann[1998, 200] erwähnt Rochas in Bezug auf Kandinskys Interesse für Gedankenfotografie, das sie ebenfalls aus einer Tagebuchnotiz ableitet.

Henderson [1995, 27] und Tighe [1995, 473 ff.] vermuten, dass Boccioni mit den Schriften Rochas` vertraut war und dies Einfluss auf seine Vorstellungen von „Materia“ hatte.

¹¹ In der Folge EDS abgekürzt.

¹² Kury [2000, 234 f.]

¹³ Henderson [1989, 54 ff.]

beteiligt war, wird in der Forschung erwähnt.¹⁴ Schließlich stellt Pia Witzmann die von Rudolf von Laban entwickelte Tanzfigur des Kristalls in Bezug zu Rochas` Äußerungen dazu.¹⁵

Mit einem Umfang von etwa einer Seite werden in Publikationen von Timon Kuff [2011] und Gunnar Schmidt [2003], sowie in der Diplomarbeit von Anna Börner [2004], die sich alle vorrangig den Experimenten der *Münchener Psychologischen Gesellschaft* widmen, Albert de Rochas` Experimente aus SMG am ausführlichsten besprochen. Jedoch bewerten sie die Experimente Rochas` unterschiedlich. Kuff erwähnt einen kinematographischen Versuch Rochas` und sieht in SMG nicht nur eine Vorwegnahme der „*übersinnlichen* Ausdruckslehre“ Emile Magnins und Albert von Schrenck-Notzings, sondern durch den frühen Gebrauch der Kinematographie auch deren Übertrumpfung.¹⁶ Schmidt ordnet die Experimente Rochas` in die Folge der Experimente Schrenck-Notzings von 1887 ein. Für qualitativ minderwertiger erachtet er jedoch Linas Posen im Vergleich zu denen Magdeleines, da sie statuarischer seien und eine „Atelierkünstlichkeit“ ausstrahlten, während letztere sich durch „Spontaneität und Natürlichkeit“ auszeichneten.¹⁷ Börner erwähnt Rochas und die „Schlaffänzerin Lina“ und ordnet die Séancen in den Umkreis der „Traumtänzerin Magdeleine“ ein.¹⁸

Die Experimente um das Medium Magdeleine sind, da sie teilweise von der *Münchener Psychologischen Gesellschaft* veranstaltet wurden, besonders im deutschsprachigen Raum bereits in mehreren Publikationen besprochen worden.¹⁹ So wurde Magdeleine als Varietétänzerin bereits in die Kreise der Ausdruckstänzerinnen um 1900, wie Loïe Fuller

¹⁴ Loers [1989, 8], Brandstetter [1995, 252], Bracke [1997, 101 f.], Gaillemine [2009, 11 ff.], Pierre [2009, 25 ff.]

¹⁵ Witzmann [1995, 614]

¹⁶ Kuff [2011, 235]

¹⁷ Schmidt [2003, 128]

¹⁸ Börner [2004, 14, 63]

¹⁹ Brandstetter [1992], Brandstetter [1995b], Witzmann [1995, 623 f.], Trede [2001], Börner [2004] (DA), Linse [2009, 109 ff.].

Die Rolle des eigentlichen Entdeckers Magdeleines, Emile Magnin wird dabei größtenteils vernachlässigt. So erwähnt Brandstetter [1992, 199] Magnins Schriften nur am Rande. Auch bei Brandstetter [1995b, 250 ff.] werden lediglich die Vorstellungen Magdeleines im Rahmen der *Münchener Psychologischen Gesellschaft* besprochen. Schrenck-Notzing wird dabei die Rolle des Initiators, Hypnotiseurs und Kommentators zugesprochen, lediglich seine Schrift über Magdeleine von 1904 wird besprochen.

Auch Börner [2004] vernachlässigt die Pariser Experimente und behandelt lediglich die „weitgehend in München ausgeprägten medizinischen Debatten“ (Börner [2004,4]). Ob und wenn ja warum die Münchner Diskurse sich eher in wissenschaftlichen Kreisen abspielten und in Paris auf künstlerische Protagonisten beschränkte wird nicht erörtert (Börner [2004, 14]). Auch eine Zuordnung des Phänomens zur „Wilhelminischen Ära“ (Börner [2004, 6]) ist auf Grund der slawisch-schweizerischen Identität der Tänzerin und des schweizer Therapeuten Magnin fraglich und kann höchstens für die Rezeption im deutschsprachigen Raum in Erwägung gezogen werden.

und Isadora Duncan, eingeordnet.²⁰ Ulrich Linse spricht von einem „Zusammenhang mit den im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert in pantomimischen Darstellungen oder auch im Tanz dargestellten `Attitüden`, lebenden Bildern oder Plastiken“²¹, den er aus Schrenck-Notzings Beschreibung der „plastisch schönen Attitüden“ für Magdeleines Tanz ableitet.²² Besonders der Tanz Loïe Fullers wird in der Forschung ebenfalls mit der Kunstform Attitüde in Verbindung gebracht.²³

Die entscheidenden Erkenntnisse dieser Diplomarbeit basieren jedoch auf Primärquellen, die bisher nicht ausgewertet wurden. Dazu zählen die Schriften Albert de Rochas`, wobei ein Großteil meiner Arbeit auf der Analyse der Studie SMG von 1900 basiert. Als zweite wichtige Quelle ist der schriftliche Nachlass Albert de Rochas` zu nennen, der in der *American Philosophical Society*²⁴ in Philadelphia aufbewahrt wird. Wesentliche Manuskripte und Korrespondenzen, die entscheidende Hinweise über die Rezeption der Experimente in Gesellschaft und Kunst liefern, sowie Rochas` berufliches und soziales Netzwerk erkennen lassen, wurden für diese Arbeit genutzt. Dabei wurden Quellen berücksichtigt, deren Inhalte für eine Analyse der hypnotischen Ausdruckslehre relevant erschienen.²⁵

2. ALBERT DE ROCHAS` WISSENSCHAFTLICHE KARRIERE UND WISSENSCHAFTSVERSTÄNDNIS

Albert de Rochas, geboren am 20. Mai 1837 als Spross eines alten Adelsgeschlechts in der Provencestadt Saint Firmin, war für eine Laufbahn als Jurist vorbestimmt. Er entschied sich jedoch Mathematik und Ingenieurwesen in Grenoble zu studieren. 1857 wechselte er an die militärische *École Polytechnique* nach Paris, wo er seine wissenschaftliche Laufbahn fortsetzte und eine militärische Karriere anstrebte.²⁶ 1861 war er als Leutnant in Montpellier stationiert, 1864 wurde er zum Hauptmann befördert und mit der Errichtung von Befestigungsanlagen im Departement Jura betraut. Zu diesem Zeitpunkt begann er sich für Altertumswissenschaften zu interessieren. Er beschäftigte sich mit antikem und

²⁰ Börner [2004, 60] sucht nach Analogien zwischen Magdeleine und „zeitgenössischen Künstlerinnen“, was sich auf Loïe Fuller, Isadora Duncan und andere Varieté tänzerinnen bezieht.

Auch Ochaim [1998] ordnet Magdeleine in den Kreis der Varieté tänzerinnen um 1900 ein.

²¹ Linse [2009, 112]

²² Schrenck-Notzing [1904, 7], vgl. Linse [2009, 112]. Worin genau dieser Zusammenhang besteht bleibt hier unklar, der Verweis bezieht sich lediglich auf das Vokabular Schrenck-Notzings.

²³ Balme [1999, 221 ff.], Jooss [1998, 81 ff.]

²⁴ In der Folge mit APS abgekürzt.

²⁵ Es ist nicht auszuschließen, dass bei vollständiger Sichtung des umfangreichen Nachlasses weitere aufschlussreiche Quellen zu finden wären.

²⁶ Baudi di Vesme [1915, 243]

mittelalterlichem Ingenieurswesen, übersetzte alexandrinische Skripten zur Kriegskunst und erforschte ägyptische Entwicklungen in der Mechanik, die den Bau von Tempeln ermöglicht hatten.²⁷ Nach dem Ende des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71, an dem er zunächst als Attaché des *Grand Quartier Général*, später als Major teilnahm, hatte er eine Reihe prestigeträchtiger Positionen inne; 1880 stieg er zum Bataillonsführer und leitenden Ingenieur auf, 1887 wurde er in dieser Position damit betraut die Befestigungsanlagen um Grenoble zu erneuern und zu verstärken. Auch mit der Sicherung der französisch-italienischen Grenze war er betraut. Diese Positionen ermöglichten ihm eine intensive Beschäftigung mit der Geschichte des Gebirgskriegs, was ihm eine Position bei der der Bildung des Alpenkorps einbrachte. 1888 bekam er einen Zivilposten als Studienaufseher und Interimsdirektor an der *École Polytechnique*, der es ihm erlaubte mehr Zeit in seine Forschung zu investieren.²⁸ 1899 wurde er nochmals zum Offizier befördert.²⁹ Seit Ende der 1860er Jahre begann er sich zunehmend für Übersinnliches zu interessieren, 1887 erschien sein erstes Buch zu diesem Thema; *Les Forces non définies* legte den Grundstein für sein Bedürfnis den physikalischen Ursachen okkultur Phänomene nachzugehen und empirische Beweise für Mysterien wie Hypnose, Reinkarnation, Telekinese, die Lehre vom Fluidum und Materialisationsphänomene zu suchen. Zu diesen Themen führte er zahlreiche Experimente durch, die er in Büchern und Zeitschriftenartikeln veröffentlichte.³⁰

Während seines Studiums an der Elitehochschule *École Polytechnique* kam Rochas mit den Grundgedanken der Philosophie des Positivismus in Kontakt, deren Leitideen sich die Schule verpflichtet hatte. Der französische Philosoph Auguste Comte (1798 – 1857), Verfasser der für den Positivismus grundlegenden Schrift *Plan de travaux scientifiques nécessaires pour réorganiser la société* (1822), hatte hier ebenfalls studiert. Auch Rochas verschrieb sich bei seinen Experimenten positivistischen Grundsätzen.

Positivismus geht vom positiven Befund als Basis der Erkenntnis aus. Was als Wissen bezeichnet wird, muss empirisch beweisbar sein, über Transzendentes, den Glauben betreffendes, kann man kein Wissen haben da es nicht beobachtbar ist.³¹ Comte definierte Positivismus als Verzicht darauf, die Ursachen von Phänomenen zu suchen und stattdessen ihre Gesetze zu studieren.³²

²⁷ <http://amphilsoc.org/mole/view?docId=ead/Mss.Ms.Coll.106-ead.xml> (12.10.2011)

²⁸ Baudi di Vesme [1915, 243]

²⁹ <http://amphilsoc.org/mole/view?docId=ead/Mss.Ms.Coll.106-ead.xml> (12.10.2011)

³⁰ Eine Bibliographie der Schriften Rochas` befindet sich im Anhang.

³¹ Charlton [1959, 6]

³² Charlton [1959, 6]

Der Mediziner Claude Bernard (1813 – 1878) entwickelte nach diesen Leitsätzen 1865 das experimentelle Medizinstudium. Für ihn verfolgte Medizin ausschließlich praktische Ziele, einen philosophischen Diskurs empfand er als unnötig und ineffizient.³³ Vor das erste Kapitel hat Rochas, als Leitsatz für die Lektüre des Buches, ein Zitat Bernards gestellt. Darin heißt es:

„[...] je ne saurais admettre l'opinion de ceux qui croient que le positivisme scientifique doit tuer l'inspiration. [...] L'artiste trouvera dans la science des bases plus stables, et le savant puisera dans l'art une institution plus assurée.“³⁴

Unter Berücksichtigung des wissenschaftlichen Umfelds bei seiner Ausbildung folgt die Annahme, dass es das Ziel von Rochas` Studien war, im Experiment den positiven Beweis für diverse okkulte Phänomene zu erbringen und damit im Kanon der Wissenschaft zu etablieren. Um diese empirische Bearbeitung metaphysischer Fragen zu garantieren, führte er zahlreiche Experimente durch, deren Verlauf er oft fotografisch festhalten ließ. Dennoch wurde er 1902 von seiner Position an der *École Polytechnique* entbunden, weil man der Ansicht war, seine okkultistischen Interessen würden eben diesem Positivismus widersprechen. In der Folge zog Rochas zurück nach Grenoble, wo er sich nun in seiner Freizeit umso intensiver den okkulten Themen widmete.³⁵

Während seine Schriften zur Kriegskunst und seine Übersetzungen griechischer Texte ihm große Anerkennung brachten, so erhielt er für letztere einen Orden der *Société des Études Grecques*,³⁶ stießen seine okkulten Studien teilweise auf Unverständnis. Bei vielen Anhängern okkulten oder esoterischer Weltanschauung brachten sie ihm aber den Ruf als Visionär ein. Er starb am 2. September 1914.³⁷

2.1. DIE GRUNDSÄTZE DER FORSCHUNG ROCHAS`: HYPNOSE, ASTRALKÖRPER, VIBRATIONSTHEORIE

Rochas` Forschung ging von zwei wesentlichen Theorien aus, der Hypnose und der Theorie der Vibrationen, mit der die Vorstellung der Existenz eines Astralkörpers eng verknüpft ist. Zahlreiche okkultistische Vorstellungen basieren auf den menschlichen Fähigkeiten unter Hypnose, wenn das denkende Bewusstsein ausgeschaltet ist. Nach spiritistischer Vorstellung war der Zustand der Trance oder Hypnose Voraussetzung zur Kontaktaufnahme eines Mediums mit dem Jenseits, woraufhin das Medium Geister erscheinen lassen, Gespräche mit Verstorbenen führen oder Materialisationen durchführen

³³ Charlton [1959, 72]

³⁴ Rochas [SMG, 1]

³⁵ Baudi di Vesme [1915, 244]

³⁶ <http://amphilsoc.org/mole/view?docId=ead/Mss.Ms.Coll.106-ead.xml> (12.10.2011)

³⁷ Baudi di Vesme [1915, 243] zitiert mit diesen Worten Prof. Porro, Astronom an der Genfer Universität.

konnte. Dagegen ging der Okkultismus von einem Hypnotismus aus, der auf Suggestion oder Autosuggestion basierte.³⁸ Die Hypnotisierten waren dadurch imstande mit der Kopfhaut zu lesen oder mit dem Astralkörper zu sehen und zu fühlen. Die Praxis der Hypnose in der Neuzeit wurde von dem in Wien tätigen deutschen Arzt Franz Anton Mesmer (1734 - 1815) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begründet, der zunächst magnetische Mineralien und später magnetische Striche von Kopf bis Fuß zur Heilung psychisch Kranker verwendete. Dabei wurde seiner Theorie vom *thierischen Magnetismus* nach, im Gegensatz zum mineralischen Magnetismus, ein heilendes magnetisches Fluidum vom Magnetiseur auf den Patienten übertragen.³⁹ Mesmer ging also davon aus, dass alle Lebewesen sich durch ein magnetisches Fluidum gegenseitig beeinflussen. Sowohl in Wien als auch in Paris, wo sich Mesmer 1778 aufhielt, wurde seine Methode aber als Betrug abgelehnt.⁴⁰

Die sich in seinen Sitzungen einstellenden Zustände der Trance wurden erst von seinem Schüler Armand de Puyégur (1751-1825) untersucht, der diese künstliche Hypnose zu therapeutischen Zwecken nutzte und bereits vermeintliche Phänomene wie Telepathie und Hellsehen bei den Hypnotisierten beobachtete.⁴¹ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden, in Ablehnung einer Magnetismusvorstellung nach Mesmer, verbale Suggestion oder Fixation der Augen, als Mittel um die Hypnose herbeizuführen, genutzt.⁴² In der Folge war die Hypnose in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht als Heilmethode anerkannt. Zeitweise wurde sie nur auf Jahrmärkten von Heilern mit zweifelhaftem Ruf praktiziert. Seit den 1870er Jahren erlebte sie in Frankreich eine Renaissance in der Medizin, da bekannte Ärzte sie als Heilmittel benutzten. Dazu gehörte Jean-Martin Charcot (1825-1893), der die Hypnose als Heilmittel bei Hysterie einsetzte⁴³ und Begründer der Pariser Schule für Neurologie an der *Salpêtrière* war.⁴⁴ Mit Sigmund Freud und Charcot wurde die Hypnose schließlich als psychotherapeutische Praxis in den Zentren Paris und Wien rehabilitiert,⁴⁵ wobei diese Schule die Hypnose als Symptom der Hysterie pathologisierte, eine Hysterie war demnach Voraussetzung für Hypnotisierbarkeit.

³⁸ Pytlik [2003, 28]

³⁹ Pytlik [2003, 28 f.]

⁴⁰ Pytlik [2003, 29]

⁴¹ Pytlik [2003, 30]

⁴² Pytlik [2003, 32] Der Franzose Abbé Faria vertrat die Methode der Suggestion, der Brite James Braid versetzte seine Patienten durch Fixation der Augen, beispielsweise mit Hilfe eines Pendels, in Trance.

⁴³ Die veraltete Bezeichnung „Hysterie“ für neurotische Störungen wird in dieser Arbeit als historischer Begriff verwendet.

⁴⁴ Kinzel [1993, 4ff.]

⁴⁵ Kinzel [1993, 12], Freud lehnte die Hypnose als therapeutische Maßnahme später jedoch zu Gunsten der Psychotherapie ab.

Die therapeutische Suggestion unter Hypnose wurde seit 1888 von den Ärzten und Psychiatern Hippolyte Bernheim (1840-1919) und Auguste Liébeault (1823-1904) in Nancy praktiziert, die im Gegensatz zur Pariser Schule Hypnose nicht als psychopathologisches sondern als psychologisches Phänomen auffassten.⁴⁶ Die Schule von Nancy stand auch der Untersuchung parapsychologischer Phänomene aufgeschlossen gegenüber.⁴⁷ Dennoch blieben zahlreiche Gelehrte skeptisch, da das Verfahren der Hypnose wissenschaftlich nicht nachprüfbar war.⁴⁸ In einem okkultistischen, und besonders einem spiritistischen, Weltbild, war die Hypnose jedoch ein Beweis für die Unabhängigkeit der Seele vom Körper, und somit vom leiblichen Tod.⁴⁹

Auch für Rochas` Forschung, war die Hypnose ein wichtiger Bestandteil. Daher ist als zentrales Anliegen seiner Experimente, der Beweis des Vorhandenseins eines hypnotischen Zustands bei seinen Medien, zu verstehen. Dieser Beweis eines hypnotischen Zustands war Voraussetzung für den Beweis parapsychologischer Phänomene.

Da ein hypnotischer Zustand nicht nachzuweisen war, beruhten zahlreiche okkultistische Annahmen auf den Aussagen der Medien. Rochas setzte sich daher besonders intensiv mit dem Problem der Glaubhaftigkeit von Forschern und Probanden auseinander. In dem Buch EDS beschreibt er im hypnotischen Zustand beobachtete Ausstrahlungen in Lichtform der Medien und fragt:

„Existiert die Wahrnehmung eines tatsächlichen Phänomens oder ist die von den Somnambulen gemachte Beschreibung ihrer Unehrllichkeit zuzuschreiben oder ist sie ein Produkt ihrer Einbildungskraft?“⁵⁰

Auf den folgenden Seiten erläutert er den Versuchsablauf und legt dar, warum er eine Täuschung für ausgeschlossen hält: Die Probanden standen unter Überwachung, er verifizierte seine Ergebnisse an mehreren Medien und ließ die Ergebnisse von unabhängigen Beobachtern bezeugen. Auch mit der Glaubwürdigkeit der im Paris des ausgehenden Jahrhunderts beliebten Geisterfotografie beschäftigte sich Rochas. Um eventuelle Täuschungen aufzudecken, versuchte er, bewusst gefälschte Fotografien herzustellen. In seiner Sammlung ist ein Porträt erhalten, das von Paul Nadar stammt. Es zeigt wie durch Doppelbelichtung der Eindruck einer Rochas umgebenden Hülle entsteht, die aber ein in ein Bettlaken gehüllter Assistent Nadars ist. Rochas hat diesem Bild den Titel *Corps astral par truc* (Abb.4) zugefügt. Dabei handelt es sich um den Versuch,

⁴⁶ Kinzel [1993, 22]

⁴⁷ Pytlik [2003, 32]

⁴⁸ Kinzel [1993, 4]

⁴⁹ Pytlik [2003, 31]

⁵⁰ Rochas [1909, 14]

bewusst gefälschte Fotografien herzustellen um die Unterschiede zu den Fotografien, die vermeintlich echte übersinnliche Phänomene zeigen zu analysieren.⁵¹ Diese Auszüge zeigen, dass Rochas kein leichtgläubiger Mitläufer einer Okkultismuswelle war. Er arbeitete äußerst strukturiert. Auf der Basis von historischen und zeitgenössischen Quellen stellte er Hypothesen auf, die er im Experiment beweisen wollte.

Von der Annahme, die Wissenschaft habe in zahlreichen Disziplinen längst nicht ihre Grenzen erreicht, waren Wissenschaftler und Okkultisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts gleichermaßen überzeugt. Besondere Schlagkraft in ihrer Argumentation hatte die Entdeckung der Röntgenstrahlen, der Radioaktivität, der Telegrafie und der Elektrizität, die das Vorhandensein unzähliger unsichtbarer Naturkräfte und Energien und gleichzeitig die Möglichkeit der Überwindung räumlicher und materieller Grenzen suggerierten.⁵² In der Anmerkung A des Werkes EDS zitiert Albert de Rochas zahlreiche Aussagen von Naturwissenschaftlern aus mehreren Jahrhunderten, die Priska Pytlik wohl zum Prinzip des „ignoramus“, des „wir wissen es *noch* nicht“, rechnen würde.⁵³ Exemplarisch soll hier ein Zitat nach dem Biologen Thomas Huxley (1825 -1895) genannt werden:

„Was die Frage des `Wunders` betrifft, so kann ich bloss [sic] sagen, dass nach meiner Meinung das Wort `unmöglich` in der Philosophie nicht anwendbar ist; dass die Möglichkeiten der Natur unendlich sind.“⁵⁴

Eine ähnliche Passage findet sich in einem Zeitungsartikel von Rochas:

„...nous tous qui nous cherchons à nous rendre maîtres de cette force subtile, intermédiaire entre l'esprit et le corps, dont le maniement raisonné fera, sans doute, la gloire du XXe siècle, comme celui de l'électricité a fait la gloire du XIXe.“⁵⁵

Und auch in der Einleitung zu EDS schreibt er über dokumentierte Fälle der Behexung:

„Ich habe die historischen Dokumente gesammelt, um zu zeigen, dass die durch mich dargestellten Phänomene nicht so neu und infolgedessen nicht so unwahrscheinlich sind, wie man zu glauben versucht ist; aber es wäre meiner Ansicht nach verlorene Mühe gewesen zu versuchen, in diesen Dokumenten das Wahre vom Falschen zu unterscheiden, da das, was uns heute unmöglich scheint, in einigen Jahren nicht mehr so zu erscheinen braucht.“⁵⁶

Der Versuch der Erforschung der Phänomene, für die die Naturwissenschaft noch keine Erklärung liefern konnte, ist als Leitidee für Rochas` Beschäftigung mit jeder okkulten Thematik zu verstehen. Zu diesen bisher unerklärten Phänomenen zählen sowohl banale

⁵¹ Bracke [1997, 88]

⁵² Pytlik [2003, 10 ff.]

⁵³ Pytlik [2003, 12 ff.], Pytlik verweist hier auf die vom Physiologen Emil du Bois-Reymond ausgelöste Debatte des « ignoramus » versus « ignorabimus », « wir werden es niemals wissen », das keine Antwort in metaphysischen Fragen zulässt.

⁵⁴ Rochas [1909, 241]

⁵⁵ APS: Rochas [o.D., 63]

⁵⁶ Rochas [1909, XIX]

Episoden, die er in seinen Schriften beschreibt,⁵⁷ als auch komplexe Weltbilder, die sein Denken prägen. Hier ist vor Allem die Vorstellung von etwas, das als universale Vibrationen beschrieben werden kann, zu nennen. In Untersuchungen zu Optik und Akustik ging man bereits seit dem 17. Jahrhundert von einer Vibration der Luft aus, die die Übertragung visueller, akustischer und olfaktorischer Reize ermöglichte. Louis-Bertrand Castel (1688–1757) folgerte daraus, dass sämtliche Sinneseindrücke auf denselben Vibrationen beruhen, also prinzipiell gleichartig seien und erst von den Sinnesorganen als Licht, Ton, Geruch oder Ähnliches wahrgenommen werden.⁵⁸ Auch das indische Tantra basiert auf einer Vorstellung der Vibration des Weltäthers, was ebenfalls Eingang in die esoterische Vibrationstheorie fand.⁵⁹ Auch Albert de Rochas war ein Anhänger dieser Vorstellung. Er zitiert dazu den Brahmanen Chatterji aus der Konferenz *Philosophie ésotérique de l'Inde*, die 1898 in Brüssel stattfand: „Les formes, dans la nature, résultent de vibrations rythmiques.“⁶⁰

Für Rochas sind Vibrationen eine kosmische Ordnung, die alles Irdische prägt. Als Beweis dafür dient ihm ein Experiment einer M^{me} Watts, das er als Anhang D dem Buch SMG zugefügt hat. Es handelt sich um ein Experiment mit einem Eidophon, wobei die menschliche Stimme Schallwellen auf eine elastische Membran überträgt (Abb.5). Durch die so ausgelösten Vibrationen entstehen aus Sand, Puder, Gips oder Wasser chladnische Klangfiguren auf der Membran, die je nach Tonhöhe und Material Formen von Bäumen, Farnen, Blumen und Muscheln annehmen (Abb.6).⁶¹ Gesang und Musik sind künstlich herbeigeführte Formen der Vibration. Im logischen Schluss müssen also Blumen, Farne, Bäume und Muscheln tatsächlich durch Vibrationen geformt worden sein. Erhellend ist hier die Tabelle *Tableau des vibrations*, die Rochas in SMG abbildet (Abb.7).⁶² Die Tabelle basiert auf dem Ausschlag eines Pendels pro Sekunde, zeigt also die heute mit Hertz beschriebene Frequenz. Bestimmten Frequenzbereichen werden bestimmte Sinneswahrnehmungen zugeordnet. Die Verdopplung der Anzahl der Pendelschläge pro

⁵⁷ Hierzu sind zu nennen die Vorstellung, dass Schlangen zu Flötenmusik tanzen (Rochas [SMG, 137]) oder eine Episode aus dem Pariser *Jardin des Plantes* in der das Verhalten zweier Elefanten bei klassischer Musik beschrieben wird (Rochas [SMG, 127 ff.]).

⁵⁸ Rosenberg [2007, 46]

⁵⁹ Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), Begründerin der Theosophischen Gesellschaft (New York 1875), hielt sich 1852, 1868 und 1879-1885 in Indien und Tibet auf und bekannte sich zum Buddhismus.

⁶⁰ Rochas [SMG, 274]

⁶¹ Rochas [SMG, LXVI]; Rosenberg [2007,46] beschreibt die Klangfiguren Ernst Florens Chladnis als Brücke zwischen den Sinnesbereichen Sehen und Hören durch die Visualisierung musikalischer Töne bzw. von deren Vibrationen. In diesem Sinne ist auch Rochas' Interpretation des Experiments zu verstehen.

⁶² Henderson [1988, 326] beschreibt eine „Table of vibrations“ die William Crookes 1897 in der *Revue scientifique* publizierte. Vermutlich handelt es sich hierbei um die von Rochas reproduzierte Tabelle.

Sekunde (Vibrationen) wird als Oktave bezeichnet. Der Tafel nach nehmen wir 16 bis 38.000 Vibrationen pro Sekunde als Ton wahr, 450 Trillionen bis 750 Trillionen Vibrationen pro Sekunde als Licht; Röntgenstrahlen sind im Bereich der 58. und 61. Oktave angesetzt. Theoretisch wäre es also möglich, mit Augen oder Ohren die größere Frequenzbereiche wahrnehmen könnten, beispielsweise Musik, Wärme, Elektrizität zu sehen und Licht zu hören.⁶³ Auch dies ist eine im 19. Jahrhundert bei Anhängern eines alternativen Naturverständnisses verbreitete Theorie. So schreibt etwa Edvard Munch:

„Was sind wir? eine Ansammlung von Kraft und Bewegung – ein Licht das brennt – mit einem Docht – wie die innere Wärme – so die äußere Flamme – und noch ein unsichtbarer Flammenring – Hätten wir doch anders beschaffene Augen – könnten wir wie mit Röntgenstrahlen unsere blossen [sic] Dochte sehen – das Knochengestüt – Hätten wir noch anders beschaffene Augen – könnten wir unsere äusseren [sic] Flammenringe sehen – und die Menschen in anderen Gestalten – Weshalb also sollten nicht andere Wesen mit leichteren gelösten Molekülen sich in uns und um uns bewegen – Seelen von Verstorbenen – Seelen unserer Liebsten – und böse Geister.“⁶⁴

Mit der Erforschung der Hypnose und der *Theorie der Vibrationen* verbunden, ist die Vorstellung der Existenz eines Astralkörpers, auch als Fluidum, Od, oder Äther bezeichnet, als eine den Menschen umgebende Hülle, die den Gesetzen des Magnetismus unterliegt. In der Neuzeit begründete Mesmer, ausgehend von seiner Hypnosetherapie, die Vorstellung von der wechselseitigen Beeinflussung der Lebenskraft von Natur und Mensch, was er als kosmisches Fluidum beschrieb. Aufgenommen wurde diese Idee von dem Österreicher Karl Freiherr von Reichenbach (1788-1869), der diese von Mesmer beschriebene Lebenskraft als eine Leuchterscheinung beschrieb, die übersinnlich begabte Personen wahrnehmen könnten. Die von Reichenbach als Od bezeichnete Lichthülle wurde als materielle Verbindung definiert, deren Strahlkraft Aufschlüsse über den Gesundheitszustand eines Menschen gibt. Reichenbach ging davon aus, dass das Od beim Menschen vor allem durch die Fingerkuppen strahlte.⁶⁵ Die Vorstellung, dass dieses Od als vibrierende, formschaffende Kraft den Astralkörper bildet, wurde dann von dem französischen Okkultisten Eliphas Lévi (1810-1875) aufgegriffen. Lévi war überzeugt, dass der Mensch dieses Astrallicht beeinflussen könnte, womit er verschiedene paranormale Erscheinungen begründete.⁶⁶ In *La Clef des grands mystères*, veröffentlicht 1861, spricht er von einem „magnetische[n] Fluidum“, das den flüchtigen Teil der Substanz des „plastischen Mittler[s]“ ausmacht, neben „geistige[r] Seele“ und

⁶³ Rochas [SMG, 270 f.]

⁶⁴ Zit. nach: Eggum [1991, 40], vgl. Pytlik [2003, 14], Kury [2000, 56].

⁶⁵ Kury [2000, 195 ff.]

⁶⁶ Kury [2000, 198]

„stoffliche[m] Leib“ der dritte Bestandteil der Substanz des Menschen.⁶⁷

Albert de Rochas nahm die Vorstellung eines Astralkörpers 1887 in seinem Text *Les Forces non définies* auf. In Anlehnung an Reichenbachs *Lehre vom Od* ging auch er von einer Form der Vibration des Astralkörpers aus, die den Gesetzen der Polarität unterliegt, wodurch es zu einer wechselseitigen, zwischenmenschlichen Beeinflussung kommt. Rochas spricht hier zunächst von einem *État de crédulité*, einem Zustand der Leichtgläubigkeit, der entsteht, wenn eine Menschengruppe vor einem Redner steht. Die Isonome der Menschen sind dabei durch die Polarität von den Isonomen der anderen Menschen beeinflusst. Jede Gefühlsregung die in der Gruppe empfunden wird, wird dadurch auf die Mitmenschen übertragen.⁶⁸

In EDS entwickelt Rochas die These der Auslagerung des Empfindungsvermögens in diese von ihm als *Effluve*, Fluidum, bezeichnete Hülle, sowie der Übertragbarkeit des Empfindungsvermögens auf Objekte. In einer Versuchsreihe beschreibt er eine Serie von Experimenten in denen das Fluidum einer Versuchsperson auf Objekte wie Wassergläser, Wachspuppen und Fotoplatten übertragen wurde. Jede Berührung dieser Objekte durch den Versuchsleiter konnte daraufhin auch von der Versuchsperson, die oft unter Hypnose stand, empfunden werden.

Das Experiment war ihm der Beweis, dass das Empfindungsvermögen nicht auf den Körper begrenzt ist, woraus er auf das Vorhandensein eines unsichtbaren Fluidums oder Astralkörpers schloss, das seinen Vorstellungen nach in wellenförmigen Schichten um den Körper angeordnet sei. Rochas versuchte auf diese Weise Behexung, magische Manipulation und Voodoo zu erklären.⁶⁹

Auch in SMG stellt er im vierten Kapitel mit dem Titel *Action de la musique sur le corps astral* ein Experiment vor, in dessen Verlauf ein Telefonkabel rhythmische Vibrationen von Musik an den Astralkörper weitergibt. Das Medium Lina behauptet im Experiment die Musik zu hören, wenn das Kabel mit ihrem Astralkörper in Verbindung gebracht ist.⁷⁰

2.2. DEFINITIONEN UND BEGRIFFE: ESOTERIK, OKKULTISMUS, SPIRITISMUS

Da die Forschung meines Erachtens noch keine befriedigenden oder einhelligen Definitionen bzw. Abgrenzungen der Gebiete Esoterik, Okkultismus und Spiritismus geliefert hat, halte ich es für nötig zunächst eine Positionierung Albert de Rochas' zu diesen Begriffen zu erarbeiten. In Anlehnung an Bettina Grubers Ausarbeitung der

⁶⁷ Lévi [1966, 88]

⁶⁸ Rochas [SMG, 194 f.]

⁶⁹ Kury [2000, 199 f.]

⁷⁰ Rochas [SMG, 259 ff.]

Begrifflichkeiten im Feld von Mystik, Esoterik und Okkultismus wird in dieser Arbeit Esoterik als Oberbegriff für Theosophie und Anthroposophie genutzt, geht also von religiös-philosophischen Vorstellungen aus. Okkultismus wird als Beschäftigung mit Kräften, die im anerkannten Wissenskanon nicht erklärt oder erklärbar sind, definiert.⁷¹ Diese Definitionen widersprechen dem tatsächlichen Gebrauch der Begriffe Esoterik und Okkultismus im 19. Jahrhundert, die je nach Quelle relativ beliebig gegeneinander austauschbar sind. Auch Gruber gibt an, dass die theoretischen Überbauten des Okkultismus beliebig wechseln und okkultistische Praktiken auch als rituelle Praktiken der Esoterik verstanden werden können.⁷² Da mit diesem Verständnis die Gebiete Esoterik, Okkultismus und Spiritismus allerdings weder inhaltlich noch personell voneinander abgegrenzt werden können, halte ich klare Definitionen für nötig um Missverständnissen in der Forschung zu Albert de Rochas vorzubeugen. Im Falle Rochas` hatten bisher ungenaue Begrifflichkeiten eine problematische Gleichsetzung von recht unterschiedlichen Vorstellungen zur Folge, woraufhin Rochas als Spiritist beschrieben wurde.⁷³

Den Begriff Spiritismus behandelt Gruber nicht, verwendet ihn aber als Stellvertreter für Okkultismus.⁷⁴ Spiritismus beruht auf der Vorstellung, dass der Geist den körperlichen Tod überleben kann, es also eine Geisterwelt im Jenseits gibt, zu der übersinnlich begabte Medien Kontakt aufnehmen können. Paranormale Phänomene werden auf den Einfluss von Geistern zurückgeführt.⁷⁵ Spiritismus wird, da er ebenfalls auf empirischem Erkenntnisgewinn basiert, in populären Quellen teilweise auch als Sonderform des Okkultismus behandelt.

Die Vorstellung von Vibrationstheorie und Astralkörper, der den Einflüssen von Vibrationen unterliegt, wie wir sie bei Rochas finden, deuten auf eine philosophische Nähe zur Theosophie hin. Rochas` Vorstellungen gehen von einer Art monistischen Weltenseele aus, die alles Seiende, Objekte wie Subjekte, sämtliche Sinneseindrücke, Gedanken und Vorstellungen vereint.⁷⁶ Während die Theosophie von einem Kreislauf spricht in den nach dem körperlichen Tod alles wieder eingeht, liegt dem Spiritismus der Dualismus von sterblichem Leib und unsterblicher Seele zu Grunde. Daraus ergibt sich das Begriffspaar Esoterik und Spiritismus aus der Vorstellung eines monistischen gegenüber einem

⁷¹ Gruber [1998, 27 ff.]

⁷² Gruber [1998, 30]

⁷³ So von Bracke [1997, 250].

⁷⁴ Dieser Begriffsapparat wird auch von Pytlik [2003, 23 ff.] verwendet.

⁷⁵ Pytlik [2003, 35]

⁷⁶ In der *Extériorisation de la sensibilité*, dem *Etat de crédulité* und der Vibrationstheorie werden Subjekt und Objekt, Glaube und Kultur der Menschen, sowie sämtliche Sinneseindrücke vereint.

dualistischen Weltbild. Okkultismus wird damit als wissenschaftliche Praxis verstanden, der die jeweilige philosophische Vorstellung übergestülpt wird. Im Falle von Albert de Rochas wird deutlich, dass sein Interesse an okkulten Phänomenen auf theosophischem Wissen beruht.

Diese Anordnung der Begriffe erlaubt es Astrologie, Alchemie und Parapsychologie als esoterisches Gedankengut, das okkultistischer Praxis unterliegt zu untersuchen, während Geisterbeschwörung als spiritistisches Gedankengut verstanden wird, das ebenso mit okkultistischem Empirismus betrachtet werden kann. Rochas` Handeln ist von Empirismus und Positivismus geprägt. Er versteht sich als Wissenschaftler, der die parapsychologischen Phänomene, die momentan außerhalb des universitären Wissenskanons liegen, erforscht. Rochas` Beschäftigung mit Telepathie und Magie deutet nur dann auf eine spiritistische Überzeugung, wenn sie mit Geisterbeschwörung und Mediumistik erklärt werden. Werden sie mit suggestiven also menschlichen Kräften gedeutet, müssen sie als parapsychologische und damit okkultistische Phänomene außerhalb des Wissenskanons der Psychologie gedeutet werden, wobei in dieser Arbeit von letzterer Annahme ausgegangen wird. Rochas` Theorien zu Fluidum und Astralkörper als Erklärungen für paranormale Phänomene schließen meines Erachtens nach auch im Falle seines Interesses an spiritistischer Fotografie, seiner Veröffentlichungen über Séancen mit Tischlevitationen und Behexung sowie seine Experimente mit berühmten Medien wie Eusepia Palladino (1854-1919) und Daniel Dunglas Home (1833-1886) spiritistisches Gedankengut aus und belegen lediglich seine Aufgeschlossenheit gegenüber Unbekanntem.⁷⁷ Die bereits erwähnte Fotografie *Corps Astral Par Truc* deutet darauf hin, dass Rochas` Beschäftigung mit einem Sachverhalt nicht per se als Überzeugung zu verstehen ist, sondern dass es sich auch um den Versuch der Entlarvung von Betrug und Fälschung handeln kann.

2.3. DIE BEDEUTUNG DER FOTOGRAFIE BEI ROCHAS

Eine besondere Rolle in Rochas` Erkenntnisprozess und seiner Argumentation spielt, wie bei zahlreichen Spiritisten und Okkultisten, die Fotografie. Viele Entdeckungen des 19. Jahrhunderts, darunter die Röntgenstrahlung 1895 und die radioaktive Strahlung 1896, bestätigten vermeintlich die Okkultisten in der Annahme, sie seien von unsichtbaren Strahlen umgeben, was das Vorhandensein von Strahlen, mit denen man beispielsweise hellsehen konnte, möglich erscheinen ließ.⁷⁸ Gleichzeitig galt die Fotografie den

⁷⁷ Siehe: Rochas [1909] und: Rochas, Albert de: *L'Extérioriation de la motricité*, Paris 1906.

⁷⁸ Chéroux [1997, 11]

Okkultisten, Spiritisten und Wissenschaftlern als absolutes, passives Werkzeug, das nur die Wirklichkeit zeigt. Konnte ein Phänomen fotografisch festgehalten werden, galt sein Vorkommen als bewiesen.⁷⁹ Da es die Fotografie ermöglichte bisher Unsichtbares wie Elektrizität oder das Innere des menschlichen Körpers mit Hilfe von Röntgenstrahlung abzubilden, war nicht auszuschließen, dass auch Gedanken, fluidale Ausströmungen, Geister Verstorbener, Feen und andere Phänomene im Fotobeweis festgehalten werden konnten, was zu einer großen Anzahl heute erhaltener Fotografien ebendieser Phänomene aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts führte.⁸⁰ Oft handelte es sich dabei um Fehler im Entwicklungsprozess, so zum Beispiel Doppelbelichtung, Spuren von Wärme, Schweiß und Elektrizität die sich durch unprofessionelle Entwicklung auf die Fotoplatte übertragen hatten, oder schlicht eine Trübung selbiger, die dann als den menschlichen Körper umgebendes Fluidum interpretiert wurden (Abb.8),⁸¹ oder aber auch um bewusste Fälschungen.

Auch Albert de Rochas beschäftigte sich in seinen Experimenten intensiv mit der Fotografie. Auch hinterließ er eine Sammlung von Fotografien die aus Séancen stammten und vermeintliche übernatürliche Phänomene zeigten. In dem Kapitel *Action de la musique sur le corps astral* in SMG sind zwei Fotografien abgebildet, die Rochas für Abbildungen eines Astralkörpers hält (Abb.9). Es handelt sich um Fotos auf denen Lina hypnotisiert ist und eine Bewegung oder einen Tanz aufführt. Durch die Bewegung sind die Bilder verschwommen. Rochas vermutet hierin eine Auflösung des materiellen Körpers und das Ausströmen eines strahlenförmigen Fluidums aus dem Körper.⁸²

Aber bei Rochas ist die Fotografie mehr als ein Beweis für okkulte Phänomene. In EDS beschreibt Rochas seine Beobachtungen zu Formen der Behexung. Er schreibt, dass die Behexung auf der „physische(n) Wirkung durch Gebrauch von Gegenständen, welche mit dem Behexten in Berührung standen“ basiert.⁸³ Diese Gegenstände bestehen idealer Weise aus Materialien, die leicht mit dem Empfindungsvermögen des Hypnotisierten Subjekts aufgeladen werden können. Rochas versuchte 1892 in einem Experiment, fotografisch die Ausstrahlung des Empfindungsvermögens durch hypnogene Punkte, nach seinen Worten „Löcher der fleischlichen Hülle“, festzuhalten.⁸⁴ Dazu hielt er Brom-Gelatine Platten kurz gegen ein Medium. Eine Platte, die das Subjekt im Wachzustand berührte, lud sich laut

⁷⁹ Chéroux [1997, 20]

⁸⁰ Chéroux [1997, 11]

⁸¹ Chéroux [1997, 15]

⁸² Rochas [SMG, 263 ff.]

⁸³ Rochas [1909, 132]

⁸⁴ Rochas [1909, 133]

Rochas kaum mit Empfindungsvermögen auf, eine Platte, die das hypnotisierte und exteriorisierte Subjekt berührte, nahm dagegen das Empfindungsvermögen auf. Rochas beschreibt, dass die Fotografie auf der Platte gestochen werden konnte und das Subjekt diese Berührung spürte.⁸⁵ Wenn die Abbildung der Kleidung auf der Brom-Gelatine Schicht berührt wurde, konnte das Subjekt die Berührungen unter ihrer Kleidung spüren.⁸⁶ Auch ein Abzug der Platte, der nach mehreren Tagen hergestellt wurde, war laut Rochas leicht mit dem Fluidum des Subjekts aufgeladen, sodass es bei Berührung des Abbildes einen Schauer empfand.⁸⁷ In einem zweiten Fall spürte das Subjekt sogar das Bad in Entwicklungsflüssigkeit; das Fluidum übertrug sich auf die Flüssigkeit, woraufhin das Subjekt Schwindel beim Umrühren des Entwicklers empfand. Die Platte war daraufhin jedoch kaum noch empfindlich.⁸⁸ Laut Rochas ist das Fluidum eines Mediums also auf die Platte übertragbar, auf die Abbildung auf der Platte nach Belichtung derselben, auf Abbildungen, die nach dieser Platte gefertigt werden und unter Umständen auch auf die Entwicklungsflüssigkeit in der Dunkelkammer.

Anhand dieses Experiments zeigt sich deutlich, was für eine Bedeutung die Fotografie im Okkultismus hatte. Sie lieferte nicht nur Zeugnisse der Séancen und der dort zelebrierten Phänomene, sondern war nach Überzeugung von Rochas in der Lage das Empfindungsvermögen eines Menschen, also sowohl positive wie negative Empfindungen, über mehrere Tage aufzunehmen, womit die Fotografie nicht nur Zeugnis sondern auch Instrument des Okkultismus war.

2.4. VIBRATION ALS INSPIRATION: ALBERT DE ROCHAS' VERSTÄNDNIS VON KUNST, MUSIK UND GESTIK

Rochas' Definition von Kunst sowie sein Verständnis von Musik und Gestik haben ihren Ursprung in der Vorstellung eines vibrierenden Fluidums sowie der wechselseitigen Beeinflussung von Astralkörpern in einer Menschenmasse. Diese Vorstellung ist stark vom Rassebegriff und der Theorie der Massenpsychologie des Soziologen Gustave Le Bons (1841-1931) geprägt, aus dessen Werk *Psychologie des foules* Rochas mehrfach zitiert.⁸⁹ Le Bon ist der Ansicht, dass ein Individuum in der Masse Persönlichkeit, Kritikfähigkeit und Rationalität verliert, es sich seiner Handlungen nicht mehr bewusst ist und zu einem vom Unterbewusstsein gesteuerten Automaten wird. Daher kann eine Masse von einem Führer in einen Zustand der Suggestion, der dem der Hypnose nahekommt, versetzt

⁸⁵ Rochas [1909, 134 f.]

⁸⁶ Rochas [1909, 139]

⁸⁷ Rochas [1909, 140 f.]

⁸⁸ Rochas [1909, 142]

⁸⁹ Rochas [SMG, 198/ 201]

werden.⁹⁰

Rochas versucht diesen Zustand mit Hilfe seiner Theorie vom *État de crédulité* zu erklären. Er definiert eine Rasse als eine Menschenmasse, die permanent denselben klimatischen Bedingungen und Ereignissen ausgeliefert ist, wodurch es zu einer Angleichung der *Effluves* der in dieser Gruppe lebenden Menschen kommt. Davon ausgehend beschreibt Rochas Künstler mit den Worten Le Bons:

"[...] les artistes sont [...] les miroirs fidèles de la société dans laquelle ils vivent; leurs œuvres, les plus exacts documents que l'on puisse invoquer pour restituer une civilisation. Ils sont trop inconscients pour n'être pas sincères et trop impressionnés par le milieu qui les entoure pour ne pas en traduire fidèlement les sentiments, les besoins et les tendances. De la liberté ils n'en ont pas, et c'est ce qui fait leur force. Ils sont enfermés dans un réseau de traditions, d'idées, de croyances, dont l'ensemble constitue l'âme d'une race et d'une époque, l'héritage de sentiments, de pensées et d'inspirations dont l'influence est toute-puissante sur eux, parce qu'elle gouverne les régions obscures de l'inconscient où s'élaborent leurs œuvres."⁹¹

Albert de Rochas definiert also Künstler als besonders sensible Personen, die Vibrationen wahrnehmen können, die aus der Masse von vibrierenden *Effluves* eines Volkes entstehen. Diese Vibrationen sind ihre Inspiration. Diesen Vibrationen unbewusst folgend schaffen Künstler Werke, die, da sie aus den Vibrationen eines Volkes entstehen, ein genauer Spiegel der Traditionen und Glaubensvorstellungen dieses Volkes und der Seelenzustände einer Epoche sind.

Ebenso entsteht laut Rochas Musik in der Zusammenkunft von Menschen, die sich durch Laute, die Gefühlsausdrücke darstellen, verständigen.⁹² Nationalhymnen und Volkslieder lassen laut Rochas auf den Charakter eines Volkes schließen, da sie meistens zu einem kritischen Zeitpunkt von einem patriotischen Künstler geschrieben werden und unter mehreren Varianten die Hymne herausgesucht wird, die am ehesten die Seelenzustände eines Volkes wiedergibt.⁹³ Diese Theorie folgt wohl der Idee, dass ebenso wie sich die Sprache von Volk zu Volk unterscheidet auch Musik spezifisch für ein Volk oder eine Nation ist.⁹⁴ Klassische Musik und Tänze sind als Folge der Entstehung dieser Hymnen zu verstehen. Rhythmus und Melodie eines Musikstücks bewirken eine unbewusste Gestik, die dann mit Hilfe von Accessoires und Kleidung umgesetzt wird. So ist für Rochas Tanz und Kostüm der Musik immanent.

Gefühle sind sowohl Ursprung von Kunst und Musik als auch ein Mittel um diese zu

⁹⁰ Le Bon, Gustave: *Psychologie des foules*, Paris 1895. Zit. nach: Rochas [SMG, 195 ff.]. Vgl. auch: Gamper, Michael: *Charisma, Hypnose, Nachahmung. Massenpsychologie und Medientheorie*. In: Hahn, Marcus und Schüttpelz, Erhard (Hg.): *Trancemedien und Neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*, Bielefeld 2009, S. 351-373.

⁹¹ Le Bon, Gustave: *Lois psychologiques de l'évolution des peuples*, Paris 1898. Zit. nach: Rochas [SMG, 202].

⁹² Rochas [1904, 1706 f.]

⁹³ Rochas [SMG, 203]

⁹⁴ Rochas [1904, 1706 f.]

perfektionieren, da die erwünschte Wirkung jeglicher Künste mit Hilfe des Gefühlsausdrucks in der Mimik und Gestik eines hypnotisierten Mediums überprüft werden können. Mimik und Gestik werden dabei laut Rochas umso präziser, je weniger bewusst sie entstehen.

“[...] un sentiment détermine fatalement des attitudes spéciales quand la volonté n'intervient pas pour arrêter cette manifestation. C'est cette dernière propriété qui offre des ressources merveilleuses pour les Beaux-Arts et dont je vais successivement étudier les manifestations sous l'influence des suggestions verbales et surtout des suggestions musicales qui nous permettront de mettre en évidence d'autres causes déterminatrices du geste.”⁹⁵

Wie verbale und musikalische Suggestion Mimik und Gestik beeinflussen können und so der Okkultismus einen reichen Fundus für alle Künste liefern kann, ist die wesentliche Thematik mit der sich Rochas in SMG auseinandersetzt. Rochas bezieht sich auf den Philosophen und Kritiker Hippolyte Taine (1828 – 1893), der die Mimik als Ausdrucksträger und die Gestik als Spiegel der Seele in der nachgriechischen Kunst beschreibt und stellt die Frage: „Où et comment étudier cette expression?“⁹⁶

3. ALBERT DE ROCHAS` LES SENTIMENTS, LA MUSIQUE ET LE GESTE: HYPNOTISCHE AUSDRUCKSLEHRE IM KONTEXT DES DISKURSES ZUR EXPRESSION DES PASSIONS

Der Diskurs zu den Leidenschaftsdarstellungen, der *Expression des passions*, ist zentral für die französische Kunst des 17. Jahrhunderts. Das Interesse bestand einerseits in einer Nobilitierung der Kunst durch deren Verwissenschaftlichung, also einer Kunst die sich durch die Suche nach den Ursprüngen der Affekte und der Sichtbarmachung psychischer Vorgänge auf dem Spiegel des Gesichts als Wissenschaft verstand.⁹⁷ Andererseits waren Leidenschaften das Mittel um Handlungsketten in einer Malerei sichtbar zu machen, die sich komplexen, neuen historischen Themen verschrieben hatte, deren Deutung nicht immer auf der Hand lag.⁹⁸ Probleme bereiteten dabei sowohl die Darstellung heftiger Leidenschaften, die leicht hässlich wirken, als auch der *Passions douces*, Gefühlsnuancen, bei denen dieselbe Mimik für unterschiedliche Gefühle stehen kann. An der Pariser *Accadémie* entwickelten sich über die Jahre eine Reihe von Lehrmeinungen, Regeln und Gesetzen über die korrekte Darstellung der Leidenschaften in jeder Kunstrichtung.

Der Bildhauer Gérard van Opstal (1594-1668) vertrat die Meinung, der Künstler solle antike Skulpturen sowie Raphael und Poussin, die als Meister der *Passions douces* galten, studieren, nicht aber die Natur oder gar ein Modell.⁹⁹ Charles Le Brun dagegen lieferte

⁹⁵ Rochas [SMG, 16]

⁹⁶ Rochas [SMG, 18]

⁹⁷ Kirchner [1991, 22 f.]

⁹⁸ Kirchner [1991, 45]

⁹⁹ Kirchner [1991, 30]

1668 ein Traktat, aus dem Künstler ideale Gestik und Mimik wie aus einem Nachschlagewerk kopieren konnten.¹⁰⁰ Henri Testelin (1616-1695) kritisierte dies früh und sprach sich für eine Berücksichtigung von Alter, Stand und Geschlecht aus.¹⁰¹ Roger de Piles (1635-1709) lieferte andere Lösungsvorschläge: Der Künstler solle in der Straße nach der Natur malen, antike Gemälde und Skulpturen studieren, sich selbst im Spiegel betrachten und mit Modellen arbeiten um Affekte natürlich darstellen zu können.¹⁰² Charles-Antoine Coypel (1694-1752) brachte erstmals die Möglichkeit ins Spiel Gestik im Theater zu studieren.¹⁰³

Ein weiterer Aspekt der Diskussion der *Expression des passions* war die veränderte Bedeutung der Leidenschaftsdarstellungen. Waren sie zeitweise zentrales Element der Historienmalerei, wurde für Charles Alphonse Du Fresnoy (1611-1668) die Rezeption des Betrachters zum zentralen Kriterium der Bewertung von Kunst, wobei er diesem nicht mehr nur *Raison*, Verstand zum Erkennen des Sujets, sondern auch *Sentiment*, Empfindung, zusprach. Die Affekte mussten also beim Betrachter ausgelöst werden, nicht mehr bei den darzustellenden Figuren, wodurch vor allem die Farbe als gestalterisches Mittel neue Bedeutung erlangte.¹⁰⁴ Der Geistliche und Ästhetiker Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) folgte diesem Paradigma, es galt den Betrachter für ein Bild einzunehmen.¹⁰⁵ Du Bos verfasste 1719 theaterwissenschaftliche Schriften, in denen er versuchte antikes Schauspiel, Pantomime und Ballett zu rekonstruieren. Er verfolgte den Ansatz, dass Alter, Stand und Geschlecht nicht in Worten, sondern einzig in Gesten ausgedrückt werden konnten, womit diese essentiell für eine gelungene Charakterdarstellung wären, was auch natürlichere Kostüme und mehr Bewegung im bisher steifen französischen Theater notwendig machte.¹⁰⁶

Das *Sentiment* des Betrachters wurde dann im 18. Jahrhundert das zentrale Element der Bewertung von Kunst,¹⁰⁷ was sich in der Rokokomalerei in einer einheitlichen Mimik, mit der Vorliebe für die *Expressions douces*, niederschlug.¹⁰⁸ Die *Expressions des passions* waren aber nicht vergessen, sondern sie eroberten neue Gattungen, wie das Genre, wo man sich mit dem Problem von Leidenschaftsdarstellungen bei unedlen Charakteren

¹⁰⁰ Kirchner [1991, 34]

¹⁰¹ Kirchner [1991, 39]

¹⁰² Kirchner [1991, 53 ff.]

¹⁰³ Kirchner [1991, 118]

¹⁰⁴ Kirchner [1991, 53]

¹⁰⁵ Kirchner [1991, 63]

¹⁰⁶ Holmström [1967, 16 ff.]

¹⁰⁷ Kirchner [1991, 71 f.], hier ist besonders Antoine Watteau zu nennen.

¹⁰⁸ Kirchner [1991, 121]

auseinandersetzte, und die Porträtmalerei, hier besonders Rollenporträts.¹⁰⁹

Die Affektdarstellung wurde weiterhin diskutiert, wurde zunehmend aber zu einer Diskussion über die Unfähigkeit des Modells, da es sich nur schwer in eine Stimmung hineinversetzen und die entsprechende Pose nicht über längere Zeit halten kann.¹¹⁰

Im Theater hallte die Diskussion um Mimik und Gestik generell, um antikische Gestik besonders, noch lange nach. Ende des 18. Jahrhunderts gab es erste Schauspielerinnen, die tatsächlich nur in einer weißen Musselintunika, mit Sandalen und losem Haar auftraten.¹¹¹

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte die *Expression des passions* eine Renaissance im wissenschaftlichen Rahmen. Wissenschaftler wie Charcot oder Cesare Lombroso (1835-1909) widmeten sich den neurologischen Auslösern von Mimik und Gestik und versuchten bestimmte Affekte zu systematisieren. Der Lehrer Charcots, Guillaume-Benjamin-Armand Duchenne de Boulogne (1806-1875), veröffentlichte 1862 das Werk *Mécanisme de la physiognomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions* mit einer Serie von 100 Fotografien die durch elektrophysiologische Reizung erlangte Mimik zeigten (Abb.10). Duchenne de Bologne versuchte so, die allgemeinen Regeln mit denen sich Affekte auf dem Gesicht abzeichnen, zu bestimmen.¹¹² Charcot, der die Hypnose in Paris rehabilitiert hatte, entdeckte schnell die Möglichkeiten der Suggestion für das Studium der Affekte.

3.1. DIE ÄSTHETIK DER HYPNOSE: ERSTE VERSUCHE ZUM SUGGERIERTEN AUSDRUCK

Der fotografisch festgehaltene Ausdruck von Hypnotisierten unter verbaler Suggestion findet erstmalig bei Charcot Verwendung. Fotografische Zeugnisse auch theatralischer Mimik und Gestik unter Hypnose waren Rochas möglicherweise aus der *Iconographie photographique de la Salpêtrière* bekannt, jener Werkreihe, die der Direktor der Pariser *Salpêtrière*, Jean-Martin Charcot, zwischen 1876 und 1880 veröffentlichte. Nach Andreas Fischer gehörte Rochas zumindest zeitweise zum Kreis um Charcot an der *Salpêtrière*.¹¹³ Charcot präsentierte in dieser Serie nicht nur als hysterisch diagnostizierte Frauen während verschiedener Stadien von Anfällen, sondern auch durch Geruchsstimulation, Suggestion oder elektrische Induktion generierte ausdrucksstarke Mimik und Gestik bei hypnotisierten

¹⁰⁹ Kirchner [1991, 282]

¹¹⁰ Kirchner [1991, 236 f.]

¹¹¹ Holmström [1967, 99]

¹¹² Löffler [2006, 43]

¹¹³ Fischer [1995, 513]

Patienten (Abb.11).¹¹⁴ War die *Expression des passions* schon immer ein Bereich von wissenschaftlichem und künstlerischem Interesse, fällt auf, dass sich seit den 1860er Jahren wissenschaftliche und ästhetische Interessen in Personalunion vereinten, das Labor zum Atelier wurde. Rochas' wissenschaftliches Interesse an ästhetischen Fragen ist als Folge dieser Entwicklung zu sehen.¹¹⁵ Er selbst beschreibt seine Experimente als Umkehrung derer Duchennes de Boulogne. Mimik, Gestik und Gefühl sind für Rochas unmittelbar miteinander verbunden. In der kataleptischen Phase der Hypnose reichte es aus die Gliedmaßen eines Mediums in eine entsprechende Position zu bringen, wodurch das Subjekt ein bestimmtes Gefühl empfindet, das es sogleich die zugehörige Mimik annehmen lässt. Während Duchenne de Boulogne mit Hilfe künstlicher elektronischer Reize eine Mimik auslöste und die Versuchsperson die dazugehörige Gestik annahm, versuchte Rochas dem Medium eine Gestik zu vermitteln, die dann eine entsprechende Mimik auslöst.¹¹⁶

Rochas' erste Beschäftigung mit suggeriertem Ausdruck unter Hypnose ist auf das Jahr 1886 zu datieren. Am 18. September 1886 veröffentlichte er in der Zeitschrift *La Nature* einen Artikel mit dem Titel *L'Expression des sentiments*, der sich Experimenten zum suggerierten Ausdruck widmete. Abbildungen zeigen die Mimik und Gestik des hypnotisierten Mediums Benoit, die durch verbale und musikalische Reize ausgelöst wurden (Abb.12).¹¹⁷ Es mag an der bescheidenden Qualität der nach Fotografien gestochenen Abbildungen liegen, doch ist die Mimik Benoits bis zur Grimasse verzerrt, die Gestik ist steif und künstlich.¹¹⁸ 1887 griff Rochas diese Experimente in dem Buch *Les Forces non définies* wieder auf.¹¹⁹

Auch der Münchner Mediziner, Psychotherapeut und Parapsychologe Albert von Schrenck-Notzing hatte 1887 einen Artikel über Hypnoseexperimente im Rahmen der von ihm und Carl du Prel (1839-1899) 1886 gegründeten *Münchner Psychologischen Gesellschaft* veröffentlicht. Der Artikel *Telepathische Experimente* erschien in der von

¹¹⁴ Siehe dazu: Didi-Hubermann, Georges: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997. Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Silvia Henke, Martin Stingelin und Hubert Thüning.

Dass hierin der Ursprung der fotografischen Affektstudien lag bestätigt nach Linse [2009, 117] auch Schrenck-Notzing in einem Vortrag 1902/03 *Über die künstlerische Bedeutung der Ausdrucksbewegungen in der Hysterie und Hypnose*.

¹¹⁵ Kuff [2011, 282 ff.] sieht auch einen Zusammenhang zwischen pathognomischen Musterbüchern und Albert von Schrenck-Notzings Fotografien der Materialisationsphänomene des Mediums Eva C.. Illustriert wird seine Argumentation durch zwei Abbildungen nach SMG, die Kuff allerdings nicht kommentiert.

¹¹⁶ Rochas [SMG, 13 ff.]

¹¹⁷ Rochas [1886b, 248 ff.]

¹¹⁸ Dies wird besonders in einer Gegenüberstellung von Benoit und Lina bei Rochas [SMG, 57] deutlich.

¹¹⁹ Rochas [1887, 228 ff.]

Wilhelm Hübbe-Schleiden (1846-1916) gegründeten Zeitschrift *Sphinx* und beschreibt ebendiese Experimente des *Sonderausschusses der Psychologischen Gesellschaft in München* über menschliche telepathische Fähigkeiten unter Hypnose.¹²⁰ Illustriert ist der Artikel unter anderem mit zwei Fotografien, auf denen das Medium Lina ausdrucksstarke, durch Suggestion erzeugte Mimik und Gestik zeigt, betitelt mit *Verhaltener Groll* und *Wütende Drohung* (Abb.13).¹²¹ Auch wenn der Titel des Aufsatzes dies nicht vermuten lässt, scheint Schrenck-Notzing der erste zu sein, der die künstlerischen Potentiale des hypnotischen Zustandes erkannte.¹²² Er schreibt:

„Der Künstler wird vielleicht leer auszugehen glauben, aber Gebärden und Mimik sind in hypnotischen und somnambulen Zuständen nicht nur dem Einfluß [sic] fremder Ideen zugänglich, sondern alsdann auch im höchsten, im Wachen kaum erreichbaren Grade ausdrucksvoll, weil sie eben von innen herausgearbeitet werden, während das heutige Modell des Künstlers nur äußerem Befehle gehorcht, oder nur mechanisch in Position gesetzt wird.“¹²³

Weiter schreibt er:

„Nicht der gewiegteste [sic] Schauspieler – geschweige denn irgend ein bezahltes Modell – wir können es frei behaupten – ist imstande, die eingegebenen oder spontan erzeugten Stimmungen in Mienenspiel Gebärde mit so packender Naturwahrheit darzustellen, oder gar einige Zeit festzuhalten [...]“.¹²⁴

Dem Artikel angefügt ist eine Liste der vorhandenen, auch käuflich zu erwerbenden, Fotografien der Experimente. Darunter finden sich Titel wie *Hypnotisierte im Gewand der griechischen Priesterin*, *Inbrünstiges (durch Suggestion hervorgerufenes) Gebet mit verklärtem Gesichtsausdruck* und *Betrachtung eines antiken Kruges in verschiedenen Stellungen*. Anhand dieser Titel wird nicht nur deutlich, dass innerhalb der *Psychologischen Gesellschaft* die Möglichkeit ein hypnotisiertes Medium als Künstlermodell zu nutzen, präsent war, sondern auch, dass die dargestellten Themen bereits an die in der klassischen Kunstform der Attitüde dargestellten Sujets von Priesterinnen, Vestalinnen, Bacchantinnen und Ähnlichem erinnern. Des Weiteren werden auch die Einflüsse von Musik auf das hypnotisierte Medium beschrieben, so versenkt Lina sich beim Klang von Glocken oder einer Orgel ins Gebet, bei einer Walzermelodie wirbelt sie „im rasenden Tanze umher“. Das weiße Tuch als Gewand findet sich in den Experimenten Schrenck-Notzings ebenso wie später bei Rochas.¹²⁵ Auch der französische

¹²⁰ Dieser Artikel befindet sich im Nachlass Rochas` in der American Philosophical Society. Rochas hat ihm handschriftlich den Titel „Lina en munich“ zugefügt. Mit Wilhelm Hübbe-Schleiden und Albert von Schrenck-Notzing stand Rochas in Kontakt. Schrenck-Notzing [1904, 10] erwähnt Rochas, der „den Wert dieser plastischen Stellungen für die Kunst [betonte]“.

¹²¹ Die Münchner Lina ist nicht zu verwechseln mit Rochas` Medium Lina.

¹²² Vgl. Kuff [2011, 233]

¹²³ APS: Schrenck-Notzing [1987, 3 f.]

¹²⁴ APS: Schrenck-Notzing [1987, 8]

¹²⁵ APS: Schrenck-Notzing [1987, 8 ff.]

Arzt François Victor Foveau de Courmelles veröffentlichte 1889 die Schrift *L'Hypnotisme*, die sich dem Studium des Gefühlsausdrucks widmete. Diese Studie wurde mit Stichen von Laurent Gsell illustriert.

Es scheint, dass Rochas' Experimente wahrscheinlich ursprünglich nicht auf ästhetisch ansprechende Resultate ausgelegt waren, doch muss er entweder durch Kenntnis der Studien Schrenck-Notzings oder durch die Bekanntschaft zu Lina schnell das künstlerische Potenzial der Attitüden hypnotisierter Medien und der Fotografien selbiger erkannt haben. 1899 griff Rochas das Thema wieder auf und veröffentlichte, ebenfalls in *La Nature*, zwei Artikel, die sich den Experimenten mit dem Medium und Modell Lina widmeten.¹²⁶

1900 schließlich veröffentlichte Rochas diese Ergebnisse in SMG. Der Hauptteil des Buches besteht aus der Schilderung des Experiments, das Rochas mit dem Medium Lina 1899 durchführte. Lina steht unter Hypnose, einem Zustand in dem laut Rochas ihr Bewusstsein ausgeschaltet ist, wodurch einzig das Gefühl ihre Mimik und Gestik prägt, nicht aber soziale Konventionen.¹²⁷ Lina versetzte sich dabei anscheinend selbst durch pressen zweier hypnogener Punkte in einen Zustand der Hypnose, die sogenannte Auto-Hypnose, oder Rochas hypnotisierte sie entweder durch den bloßen Befehl in Schlaf zu fallen oder indem er ihr tief in die Augen schaute.¹²⁸ Anders als bei den späteren Experimenten Emile Magnins, der das Medium Magdeleine durch so genannte magnetische Striche in Hypnose versetzte, scheint Rochas also keinen Magnetismus praktiziert zu haben.

Der erste Teil des Experiments besteht aus verbaler Suggestion. Dem Modell werden Tugenden und Laster genannt, darunter die sieben Todsünden und die drei Kardinalstugenden, die sie mimisch und gestisch umsetzt (Abb.14/15). Es folgen allegorische Themen: Jeanne d'Arc (Abb.16), Frankreich, dem die Provinzen Elsass und Lothringen entrissen werden (Abb.17) und die Natur, die ihren Schleier lüftet (Abb.1). Auch szenische Darstellungen, wie beispielsweise die Fabel *Die Grille und die Ameise* nach Jean de La Fontaine (Abb.18/19), sowie Szenen nach Horaz und der klassischen französischen Dichtung werden umgesetzt (Abb.20).¹²⁹

Im zweiten Teil stellt Rochas systematisch die Auswirkungen, die das Vorspielen von Musikstücken auf die hypnotisierte Frau hat, vor. Er beschreibt die Effekte, die einzelne Töne, Tonleitern, Akkorde, rhythmische und melodische Tonfolgen zu haben scheinen.

¹²⁶ Rochas [1899] und Rochas, Albert de: La musique et le geste, in: *La Nature*, Nr. 1374, Paris 1899, S. 267-270.

¹²⁷ Rochas [SMG, 16]

¹²⁸ Rochas [SMG, 48 f.]

¹²⁹ Rochas [SMG, 52-124]

Demnach führen laut Rochas tiefe Töne dazu, dass Lina die Füße bewegt, bei ansteigender Tonhöhe wandert die Bewegung im Körper aufwärts über Taille, Arme und Hände zur Brust und zum Kopf. Der Leitton lässt die Lippen beben. So kann Rochas erklären, dass bei Märschen oder Tänzen der Unterkörper gestisch den Rhythmus umsetzt, während der Oberkörper von der Melodie beeinflusst wird.¹³⁰ Des Weiteren zeigt sich, dass Lina unbewusst Bewegungen landestypischer Volkstänze macht, die sie nach eigenen Angaben noch nie zuvor getanzt hat. So macht sie bei arabischen Tänzen Gesten, die ein Vorhandensein von Schleiern suggerieren, die Bourée aus der Auvergne tanzt sie mit dem typischen Stampfen des Absatzes und bei spanischen Tänzen bewegt sie ihre Finger als hätte sie Kastagnetten oder ein Tamburin in den Händen. Reicht man ihr daraufhin Kastagnetten benutzt sie diese laut Rochas in Perfektion, bei einem Melodiewechsel lässt sie diese fallen. Ebenso lässt sich Lina bei den Klängen des Menuetts einen Fächer in die rechte und eine Raffung ihres Rockes in die linke Hand geben, alle anderen Objekte verweigert sie (Abb.21/22).¹³¹

Im weiteren Verlauf des Experiments zeigt sich, dass von dem hypnotisierten Subjekt zwei Arten von Musik unterschieden werden. Die erste Form, von Rochas als „intellektuell“ beschrieben, beeinflusst die Gestik kaum. Dazu zählen die meisten Stücke von Wagner und Beethoven. Die zweite Form, zu der unter anderem die Komponisten Gounod, Verdi und Gretry zählen, ist von leidenschaftlichem oder religiösem Charakter und Rochas beobachtet hier eine auffällige, differenzierte Gestik.¹³² Des weiteren beschreibt Rochas, dass Lina auch ihr verständliche Textzeilen umsetzt, wenn die Musik von Gesang begleitet wird, allerdings stärker von der Betonung als dem wirklichen Inhalt der Worte beeinflusst wird.¹³³ Schließlich zeigt Rochas den Einfluss von Nationalhymnen auf das hypnotisierte Mädchen.¹³⁴

Die Effekte verbaler und musikalischer Suggestion auf das Medium und die ausgeprägte Mimik und Gestik wurden in zahlreichen Fotografien festgehalten, die die Studie reich illustrieren. Der Großteil der im Buch veröffentlichten Fotografien wurde im Jahr 1899 im Atelier des mährischen Künstlers Alfons Mucha (1860-1939) in der Rue du Val de Grâce in Paris aufgenommen, das in den folgenden Jahren zu einem okkulten Labor wurde, in dem Rochas und der Astrologe und Spiritist Camille Flammarion (1842-1925), ebenfalls ein

¹³⁰ Rochas [SMG, 151-156]

¹³¹ Rochas [SMG, 158-169]

¹³² Rochas [SMG, 181]

¹³³ Rochas [SMG, 184-191]

¹³⁴ Rochas [SMG, 203-216]

enger Freund Muchas, ihre Experimente durchführten.¹³⁵

Wie es zu der Bekanntschaft zwischen Mucha, Lina und Rochas kam wird in mehreren Quellen deutlich. Eine entscheidende Rolle scheint hierbei das Ehepaar Syamour gespielt zu haben, das Rochas mit Lina und Mucha bekannt gemacht hat.

Aufschluss darüber gibt ein Artikel des Schriftstellers Paul Desachy¹³⁶ über eine Vorstellung die Rochas, Lina und der bei mehreren Séancen anwesende Musiker und Komponist Saraz im *Cabaret du Feaubourg-Poissonnière* vor einer "poignée d'artistes et de journalistes" gaben.¹³⁷ Hier heißt es über Lina:

„Elle était modèle et posait chez les sculpteurs. Un jour le colonel de Rochas la vit chez M^{me} Syamour, qui, d'après elle modelait une statuette de a Méditation. Le savant professeur devinant en elle un merveilleux sujet l'endormit, surpris tout de suite de la facilité avec laquelle il la plongeait dans le sommeil hypnotique.

-Prenez, lui dit-il, l'attitude de la méditation.

Et livrée à elle-même, Lina [...] s'immobilisa dans une pose idéale.

Un cri d'admiration jaillit des lèvres des personnes présentés. Le sculpteur jeta sur le sol, brisée en mille miettes, la statue ébauchée, car le personnage qu'elle cherchait sans cesse dans l'angoisse de ses efforts était là, soudain devant ses yeux, et ce modèle, endormi, mais vivant d'une vie d'au-delà, immatérielle et surnaturelle, créait le symbole toujours fuyant jusque là dans l'imprécision du rêve. L'artiste fixa sur la glaise en quelques minutes ce masque superbe, tout à coup révélé.“¹³⁸

Auch wenn davon auszugehen ist, dass es sich hier um eine idealisierte Beschreibung der tatsächlichen Begebenheiten handelt, lässt sich über Lina sagen, dass sie wohl ein bei Pariser Künstlern beliebtes Modell gewesen sein muss. Anhand eines Vortrags, den Rochas 1904 in Grenoble hielt, sind einige Details aus Linas Biografie bekannt. Dass Linas Mutter als Dienstmädchen bei einem Freund Rochas` tätig war und nach ihrem Tod die Tochter im Alter von 15 Jahren dem Leben auf der Straße überlassen wurde, ist so zu erfahren. Dass sie dann bei einem Bildhauer als Modell arbeitete und in diesem Milieu ihr „sentiment [...] de l'esthétique“ entwickelte.¹³⁹ In SMG schreibt er weiter:

„J'ai rencontré toutes les qualités nécessaires dans un des modèles les plus connus de Paris, M^{lle}. Lina [...]“¹⁴⁰

„Ce modèle idéal, je l'ai trouvé dans la personne d'une jeune femme qui posait chez un peintre de mes amis et en qui j'ai reconnu une assez grande sensibilité aux actions magnétiques.“¹⁴¹

Die Freunde, von denen Rochas spricht, scheinen die Syamours zu sein, bei dem Maler

¹³⁵ Mucha [1966, 202]

¹³⁶ Sandoz [1899, 567 ff.] Sandoz zitiert zu weiten Teilen einen Zeitungsartikel Paul Desachys, der sich nach Rochas [SMG, 225] auf den 28.07.1899 datieren lässt und in der Zeitung Le Rapell veröffentlicht wurde.

¹³⁷ Rochas [SMG, 225]

¹³⁸ Sandoz [1899,566]

¹³⁹ Rochas [1904, 1712]

¹⁴⁰ Rochas [1899, 253], vgl. Mucha [1966, 203].

¹⁴¹ Rochas [SMG, 48]

handelt es sich wohl um Georges Rochegrosse (1859-1938).¹⁴² Anders als in der Forschung angenommen, war Lina zu diesem Zeitpunkt nicht das Modell von Mucha, der in einem Tagebucheintrag beschreibt, wie es zu dem ersten Treffen mit Rochas und Lina kam:

"Science knows no limits. Today, there is no science to which this dictum would apply more aptly than occult science which actually is not occult at all, since it is being brought into the austere light of rational study by the most competent minds. Man in his curiosity is lifting the edge of the veil and can only marvel!

My good friends, the Siamours, were giving a party and, as a neighbor of theirs, I was invited to dinner. There was a large number of guests and, as a chance would have it, I was placed next to Colonel de Rochas, the librarian at the Paris Polytechnic. After dinner one of the guests expressed the wish to see some of my latest work, so I took a group of them along to my studio. The one most interested was my neighbor at the dinner table. He particularly liked the posture of the figures and said he would be lighted if I would call on him as there was something he would like to show me. He was investigating the problem of extra-sensory perception which he thought might interest me, but for the time being asked me not to talk about it to anybody because he hadn't yet finished his thesis. So we fixed a day and time, and thus began a friendship that was to last until his death shortly after the Exposition universelle.

When I went to see him, he introduced me to a lady named Mme. de Ferkel, whom he used as a Medium. He had noticed in my studio my harmonium, piano, cello, and violin for musical evenings. He was very enthusiastic about this and asked if I would allow him to work with the medium in this setting. I readily agreed, since my own interest had brought me a long way in the same direction.

The experiments we did had some very interesting results: we used to meet regularly once a week, usually on Sundays. Besides de Rochas, there was [sic] Camille Flammarion, who became my close friend, and a various other people from Germany, Britain, Spain, and India. On one occasion Flammarion brought along the entire Spanish royal family. They, too, were most eager to lift the edge."¹⁴³

Die Quelle weist mehrere Ungenauigkeiten auf, so gibt Mucha an, Rochas sei kurz nach der *Exposition Universelle* gestorben, womit wohl die Pariser Weltausstellung 1900 gemeint ist. Tatsächlich verstarb Rochas erst 1914. Allerdings verließ Mucha Paris 1902 und kehrte nach einem längeren Aufenthalt in den USA nach Prag zurück, sodass davon auszugehen ist, dass nach 1902 kein Kontakt mehr bestand. Auch die Identifikation Linas als M^{me}. de Ferkel ist nicht eindeutig,¹⁴⁴ andere Quellen geben an, Lina sei das Pseudonym einer Maria Mayo.¹⁴⁵ Jedoch wird deutlich, dass Mucha Lina erst durch Rochas kennenlernte. Sollte Lina Mucha für zahlreiche Studien Modell gestanden haben, müsste sich dies auf die Zeit zwischen 1899 und 1902 beschränken.

3.2. ALBERT DE ROCHAS' BEZÜGE AUF EINEN DISKURS ZUR AUSDRUCKSLEHRE

Die Kunsttheorie nutzte die *Expression des passions* um sich selbst als wissenschaftliche Disziplin zu etablieren. Kann man also die These formulieren, dass Rochas das Experiment in den Dienst der Verwissenschaftlichung der Kunst stellt, um auch dem Okkultismus wissenschaftliche Relevanz zu verschaffen?

¹⁴² Pierre [2009, 25]

¹⁴³ Mucha [1966, 201 f.]

¹⁴⁴ Dies wird von Mucha [1966, 204], Brandstetter [1995, 252] und Bracke [1997, 101] übernommen.

¹⁴⁵ <http://amphilsoc.org/mole/view?docId=ead/Mss.Ms.Coll.106-ead.xml> (12.10.2011)

Für Rochas scheinen die Fotografien eine neue Ära der Leidenschaftsdarstellungen zu sein, deren Ergebnisse er didaktisch vorstellt. Er präsentiert die fotografischen Zeugnisse der Séancen, vergleicht vom Modell selbst gewählte Gestik mit den nach seiner Methode erzeugten Attitüden, experimentiert, statt Befehle zu geben, mit Geschichten, die bei dem Modell die gewünschte Gemütsbewegung auslösen sollen.¹⁴⁶

Aber wie setzt sich Rochas mit der bestehenden Kunsttheorie zur *Expression des passions* auseinander?

Bereits auf der zweiten Seite seiner Studie erwähnt Rochas den niederländischen Künstler Daniel Pierre Giottin Humbert de Superville (1770-1849), der 1827 einen Aufsatz mit dem Titel *Les Signes inconditionnels dans l'Art* verfasst. Wie der Titel sagt, interessiert sich Humbert de Superville für Zeichen in Kunst, Natur, Architektur und Physiognomie, die uneingeschränkt von jedem Menschen gedeutet werden können. Als Beispiel dafür zeigt er drei schematische Zeichnungen eines Gesichts. Sind Augen, Nase und Mund in V-förmigen, nach innen abfallenden Schrägen angeordnet, nimmt man dies als Lächeln wahr, fallen die Schrägen nach außen ab wie bei einem A, nimmt man dies als Trauer wahr, horizontale Linien drücken Gleichgültigkeit aus (Abb.23).¹⁴⁷ Rochas waren diese Zeichnungen wahrscheinlich durch Charles Blancs (1813-1882) *Grammaire des arts du dessin* von 1860 bekannt, die sich auf Humbert de Supervilles Zeichnungen bezog und die Rochas im Anschluss erwähnt. Ebenso wie Humbert de Superville geht auch Blanc davon aus, dass diese drei Mimiken die wesentlichen Grundzüge der menschlichen Seele repräsentieren: *Sagesse*, *Volupté* und *Orgueil*, bzw. *Egoïsme* bei de Superville.¹⁴⁸ Albert de Rochas versucht diese *Signes inconditionnels* medizinisch und okkultistisch zu begründen. Der medizinische Aspekt folgt der Physiognomik Claude Bernards, die davon ausgeht, dass jedes Gefühl eine Reaktion des Herzens auslöst, die sich über entsprechende Impulse an das Gehirn in der Mimik widerspiegelt. Eine okkultistische Begründung liefert der Erfinder Edwin Houston (1847-1914), der von einer Vibration eines das Gehirn umgebenden Äthers ausgeht, dessen Wellenbewegung sich im Körper fortsetzt.¹⁴⁹

Dies legt die Vermutung nahe, dass Albert de Rochas davon ausging, dass Mimik und Gestik durch Gefühle ausgelöst wurden, die wiederum eine entsprechende körperliche Reaktion auslösen. Folglich stellte er fest, dass ein Modell nie eine überzeugende Mimik

¹⁴⁶ Rochas [SMG, 52-67]

¹⁴⁷ Humbert de Superville, Daniel Pierre Gillotin: *Essai sur les Signes inconditionnels dans l'Art*, Leiden 1827. Vgl.: Rosenberg [2009, 26].

¹⁴⁸ Rochas [SMG, 4]

¹⁴⁹ Rochas [SMG, 7-12]

und Gestik zeigen könne, wenn es nicht die entsprechenden Gefühle empfindet. Dass zahlreiche Versuche, Mimik und Gestik mit Hilfe von Modellen, Charakterköpfen oder Beschreibungen zu fassen bisher fehlschlagen mussten, legt er in der Folge dar und formuliert die Notwendigkeit der *Expression des passions* für bildende Kunst und Theater. Das Studium der Mimik und Gestik auf der Straße lehnt er ab, da es zu unwahrscheinlich sei, dass sich eine Gelegenheit gerade dann bietet, wenn ein Künstler ein Modell benötigt. Auch dass sich Künstler auf ihre Erinnerungen verlassen müssen, wenn sie Eindrücke von der Straße im Atelier verwenden möchten, erscheint Rochas problematisch.¹⁵⁰

Dass die Darstellung der *Expression des passions* ein brisantes Thema der Kunsttheorie ist, das oft thematisiert wurde legt er anhand von mehreren Beispielen dar. Als erste künstlerische Vorlage für ideale Mimik nennt Rochas Charles Le Bruns Traktat mit schematischen *Têtes d'expressions* von 1668 (Abb.24), wobei er kritisiert, dass Le Brun zur Gestik nur grobe Anmerkungen hinterließ.¹⁵¹ Als weitere künstlerische Position nennt er die Gebrüder Lemire, die an der *École Polytechnique* lehrten und ein Musterbuch mit Charakterköpfen schufen, das Stiche nach Leidenschaftsdarstellungen aus Werken der berühmtesten Künstler aus den Pariser Museen, vor allem aus dem Louvre, zeigte (Abb.25).¹⁵² Als schriftliche Quelle der Leidenschaftsbeschreibung nennt Rochas die Enzyklopädie von Denis Diderot (1713-1784) und Jean Baptiste le Rond d'Alembert (1717-1783), die zwischen 1751 und 1780 erschien.¹⁵³ Den größten Teil der Abhandlung Rochas` nimmt der Theologe Johann Caspar Lavater (1741–1801) ein, der sich durch eine volkscundliche Sicht auf die Darstellung von Leidenschaften in dem physiognomischen Traktat von 1835 *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* von den Künstlern Le Brun und Lemire unterscheidet (Abb.26). Lavater interessierte sich für den Charakter der sich seiner Meinung nach hinter einer bestimmten Mimik und Gestik verbirgt. Dennoch nutzte Lavater zahlreiche *Têtes d'expressions* aus Le Bruns Traktat, sodass seine Studie zumindest formal Bezug auf die Diskussion um die *Expression des passions* nahm. Lavater selbst richtete in dem Traktat einen Appell an junge Künstler, den Rochas ebenfalls abdruckt. Darin heißt es:

„Jeunes peintres, dessinateurs, poètes, qu'il me soit permis de vous adresser encore une fois cet avis salutaire: Avant toutes choses, cherchez la vérité; soyez corrects; étudiez, copiez, mesurez la nature; défiez-vous de cette beauté idéale, de cette grande manière, de ce haut style, de ce goût antique, de

¹⁵⁰ Rochas [SMG, 18]

¹⁵¹ Rochas [SMG, 19]

¹⁵² Rochas [SMG, 28 ff.]

¹⁵³ Rochas [SMG, 25 ff.]

tous ces mots à la mode dont on ne cesse de vous étourdir, dont on prétend échauffer votre imagination, et qui ne servent qu'à vous écarter la vérité.¹⁵⁴

Für Lavater ist also die Physiognomik die wahre Mimik und Gestik, auf die sich der Künstler anstelle von antiken Idealen verlassen sollte. Rochas kritisiert Lavater nicht direkt. Vermutlich wird dessen Aufruf nach authentischer Mimik und Gestik seinen Vorstellungen am nächsten gekommen sein, da jedoch auch Lavater keine Möglichkeiten nennt, diese authentische Mimik und Gestik zu studieren, ist er wohl in Rochas' Kritik, alle diese Versuche seien ungenügend, mit eingeschlossen.

Diese kurze Zusammenfassung der Bezugnahme Rochas' auf den Diskurs zur *Expression des passions* zeigt, dass Rochas sich mit dessen wesentlichen Aspekten mehr oder weniger bewusst auseinandersetzt, wie dem Studium nach der Natur auf der Straße, nach Meisterwerken im Museum oder nach Nachschlagewerken mit exemplarischen Charakterköpfen.

Aber die Problematik der *Expression des passions* geht weiter als die Frage des Studiums von Mimik und Gestik. Jennifer Montagu schreibt, dass Betrachter eine Emotion nur erkennen, wenn sie an Hand von Mimik sehr deutlich dargestellt ist. Bei genauerem Betrachten wird dieselbe Mimik aber zur künstlichen Grimasse.¹⁵⁵ Mimik wurde daher genutzt um Vorgänge der Seele sichtbar zu machen, seelischer Schmerz konnte sich in einem entstellten Gesicht zeigen.¹⁵⁶ Le Brun's Traktat sollte ein Ansatz sein um dieses Problem zu lösen, seine Charakterköpfe zeigten nicht in der Natur studierte sondern ideale Mimik.¹⁵⁷ Rochas ist der Ansicht in seinen Experimenten eine Lösung für diese Problematik gefunden zu haben, ob es überhaupt möglich ist in der Kunst authentische Mimik darzustellen, die der Betrachter deuten kann und die nicht zur Grimasse erstarrt, interessiert ihn nicht. So liefern die von ihm präsentierten Fotografien dann auch eher gefällige Attitüden als konkrete Vorbilder für Mimik und Gestik.

Während in den von Rochas genannten Positionen, Le Brun, Lavater, Diderot und d'Alembert und die Gebrüder Lemire, sehr präzise dargelegt wird für welche Leidenschaft die einzelnen Charakterköpfe oder Beschreibungen gelten, wird dies von Rochas selbst vernachlässigt. Exemplarisch sei hier auf den von Le Brun behandelten Affekt der *Espérance*, der Hoffnung oder Erwartung verwiesen. Le Brun nutzt für diesen Affekt einen Frauenkopf aus seinem Gemälde *Les Reines de perse aux pieds d'Alexandre* von 1661, das das Aufeinandertreffen Alexanders des Großen mit der Familie des Perserkönigs Darius

¹⁵⁴ Lavater [1797⁵, 195 f.], vgl. Rochas [SMG, 46].

¹⁵⁵ Montagu [1994, 3]

¹⁵⁶ Montagu [1994, 18]

¹⁵⁷ Montagu [1994, 7]

III., nachdem dieser die Schlacht gegen Alexander verloren hatte, zeigt (Abb.27). Bei der *Espérance* handelt es sich um eine jüngere Schwester der persischen Königin (Abb.28). Le Brun beschreibt den Affekt in seiner *Conférence sur l'expression* 1668 folgendermaßen:

„Lors que nous sommes portez à désirer un bien qu'il y a apparence de l'obtenir, alors ce bien excite en nous l'Espérance. Or, l'espérance et comme les mouvements de cette passion ne seront pas tant extérieurs qu'intérieurs, nous en dirons peut de [sic] chose, et nous remarquerons seulement que cette passion tient toutes les parties du corps suspenduës [sic] entre la crainte et l'assurance ; de sorte que si une partie du sourcil marque de la crainte, l'autre partie marque de la sûreté, aussi toutes les parties du visage et du corps seront partagées et entremêlées du mouvement de ces deux passions.“¹⁵⁸

In dem sich an Le Bruns Werk und Traktat anschließenden Diskurs wurde selbiger Frauenkopf in einem Henri Testelin zugeschriebenen Text aus den 1670er Jahren als *Inquietude* beschrieben.¹⁵⁹ André Félibien (1619-1695) widmet der Darstellung der Affekte in dem Originalwerk eine detaillierte Beschreibung, die 1689 als *Receuil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages fait pour le roi* veröffentlicht wird. Über den Frauenkopf schreibt er:

„ La douleur, la crainte, & l'admiration font de differens [sic] effets sur son visage : car la douleur paroist [sic] dans ses yeux encore tout mouillez [sic] de larmes; ses sourcils avancez marquent sa crainte; & sa bouche un peu ouverte & retirée fait voir son admiration. Son coloris & ses mouvements sont bien connoistre [sic] qu'elle est d'un naturel plus prompt & plus vif [...] on juge de l'activité de son esprit, & de l'incertitude de ses pensées.“¹⁶⁰

Lavater beschreibt den Frauenkopf in seiner *Physiognomie* als „Vif désir, animé par l'espérance, sur un visage plein de bonté mais dépourvu de grandeur.“¹⁶¹

Der Ausdruck erfuhr in der Rezeption also unterschiedliche Interpretationen wie Schmerz, Furcht, Verunsicherung, Verwirrtheit und Bewunderung bei Félibien, Hoffnung, die durch ein Begehren entsteht bei Le Brun und Lavater, Verunsicherung als Folge von Trauer bei Testelin. Des Weiteren wird der Charakter der Frau von Félibien als „naturel prompt et vif“ mit einer „activité de l'esprit“ beschrieben, während Lavater von einem „visage de bonté, depourvu de grandeur“ spricht. Dieses Beispiel zeigt einerseits um welche Feinheiten der Wahrnehmung eines Ausdrucks der Diskurs geführt wurde, andererseits die tatsächliche Schwierigkeit der Leidenschaftsdarstellung seitens des Künstlers und der Interpretation seitens des Betrachters.

Rochas kritisiert die von ihm besprochenen Versuche dann auch direkt:

„Qu'on essaye de modeler une statue, de peindre un tableau ou de jouer un rôle à l'aide des vagues descriptions qui précèdent ou de ces dessins qui ne représentent généralement que la tête dans une

¹⁵⁸ Henri Jouin: Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV., Paris 1889, S. 371 - 391. Transkription von Henri Jouin. Zit. nach : Montagu [1994, 119].

¹⁵⁹ Montagu [1994, 168], zur Frage der Autorschaft und der Datierung verweist Montagu [1994, 218] in Appendix IV, Fußnote 1 auf die bisherige Forschung.

¹⁶⁰ Félibien [1689, 42 f.]

¹⁶¹ Lavater [1797⁵, 180]

certaine position et pour un petit nombre de cas! On reconnaîtra certainement alors quel intérêt capital il y aurait pour les artistes à avoir à leur disposition, quand et aussi longtemps qu'ils en auraient besoin, des modèles vivants pouvant donner l'expression juste, non seulement pour le visage mais encore pour tout le corps, des passions les plus violentes ou des sentiments les plus délicats dans leur infinie variété."¹⁶²

So stellt er die in SMG beschriebenen Experimente zwar in den Kontext der *Expression des passions*, methodisch unterscheidet sich die Studie jedoch enorm von den übrigen Beiträgen zu diesem Diskurs. Unter den abgebildeten Attitüden finden sich kaum einer konkreten Leidenschaft zuordenbare Mimik und Gestik. Vielmehr zeigen die von Rochas ausgewählten Fotografien komplexe Empfindungen, die von Lina, als Verkörperung von Allegorien oder dramatischen Inhalten, wiedergegeben werden. Anders als die Übrigen von Rochas genannten Überlegungen zur Leidenschaftsdarstellung gibt er selbst also keine Anweisungen für welches Gefühl die einzelnen Attitüden zu nutzen seien.

Um bei dem Beispiel der *Espérance* zu bleiben, finden sich zwei Attitüden, die einen Affekt darstellen, der dieser Leidenschaft zuzuordnen wären. Darunter eine *Espérance* aus der Serie der Kardinalstugenden, die Lina ergeben mit ausgebreiteten Armen darstellt (Abb.15). Rochas selbst ist mit diesem Ergebnis nach eigener Aussage jedoch nicht wirklich zufrieden. Als ähnlicher Affekt könnte jedoch auch eine Pose interpretiert werden, die aus einer Serie zu Jean Baptiste Racines (1639-1699) Tragödie *Esther* stammt (Abb.20). Die Jüdin Esther kniet vor ihrem Gemahl, dem König Ahasver und bittet ihn um die Errettung ihres Volkes. Sie tritt ungefragt vor ihn, ein Vergehen auf das die Todesstrafe steht. Auch diese Pose drückt nach Le Bruns Definition Hoffnung aus, die durch ein Begehren motiviert ist, in diesem Fall entweder erfüllt wird oder der Bittstellerin den Tod bringt, was in der Furcht und Ergebenheit Linas deutlich wird.

Albert de Rochas' Ansatz ein Handbuch der Mimik und Gestik für Künstler und Schauspieler zu schaffen und sowohl die Methodik zu vermitteln als auch ein Musterbuch der Mimik zu veröffentlichen, müssen im Verhältnis zur Geschichte der Leidenschaftsdarstellungen in der französischen Kunst und dem Diskurs zur *Expression des passions* in der französischen Kunsttheorie gesehen werden. Mit seiner Methodik überwand Rochas sowohl die bisherigen Versuche Vorlagenwerke für bestimmte Mimik zu schaffen als auch die bisher als gültig erachteten Studienmöglichkeiten für Mimik und Gestik. Da die Schwierigkeit darin lag, eine für den Betrachter lesbare Emotion darzustellen, die nicht zur Grimasse wird, war der Künstler beinahe gezwungen zu einer idealen Mimik zu greifen, die lediglich reine Leidenschaften darstellte, nicht aber

¹⁶² Rochas [SMG, 48]

komplexe Gefühle. Eine solche Mimik konnte aus Vorlagenwerken, Museen, dem Theater, von einem Modell oder vom eigenen Spiegelbild kopiert werden. Der Wunsch nach einer authentischen Mimik und Gestik ist dann jedoch paradox, da alle diese Studienmöglichkeiten auf das Schauspielern und Posieren zurückgehen, also nie wirklich authentisch sein können. Durch die Methode der Hypnose war dieses Problem zumindest theoretisch gelöst, da das Modell die entsprechenden Gefühle tatsächlich empfand, der Grad an Authentizität also ungleich höher war.

Rochas verwendete des Weiteren mit der Fotografie ein neues Medium, das dem Künstler helfen konnte Gestik zu studieren, indem ein Modell im entscheidenden Moment fotografiert wurde, womit sich das Problem, dass Modelle einen bestimmten Ausdruck nicht über längere Zeit halten können erübrigt hatte. SMG ist als Handbuch zu verstehen ist, indem die Methodik zur Erlangung aussagekräftiger, komplexer Mimik und Gestik erklärt wird, wobei der Diskurs um die *Expression des passions* der okkultistischen Forschung künstlerische Relevanz verlieh.

3.3. ROCHAS' HYPNOTISCHE AUSDRUCKSLEHRE IM SPIEGEL DER ZEIT

Es gibt einige Quellen, die Aufschluss über die Bewertung der Experimente Rochas' durch zeitgenössische Wissenschaftler, Okkultisten, Künstler und die Presse geben und zeigen, dass die hier analysierten ästhetischen Gesichtspunkte schon von Zeitgenossen wahrgenommen wurden. Darunter befinden sich zwei Kritiken eines André Ripert und Paul Desachy, die Rochas selbst in SMG abdruckt. Diese allein, da von Rochas zusammengestellt, sind natürlich keine repräsentative Auswahl der Reaktionen auf die Experimente, jedoch finden sich in unabhängigen Zeitschriften ähnliche Ansätze, sodass die Aussagen von Ripert und Desachy hier berücksichtigt werden können.

Die erste dieser Quellen ist ein Brief André Riperts, vermutlich Schauspieler am *Théâtre Sarah Bernhardt*, den Rochas zitiert.¹⁶³ Ripert assistierte laut Rochas bei einigen Szenen und äußerte sich später folgendermaßen dazu:

"[...] un geste juste est donc une chose aussi importante que difficile; or, c'est précisément sur ce point que l'artiste tragique manque des documents et des modèles que la vie habituelle fournit incessamment au comédien. [...] On conçoit, des lors, toute l'utilité que présente au tragédien un sujet tel que celui dont M. le colonel de Rochas a développé les merveilleuses facultés, et qui est aujourd'hui connu de bien des artistes. Avec cette jeune femme, admirablement douée au point de vue plastique, nous pouvons avoir sous les yeux et examiner à loisir un être qui *voit*, qui *entend* où même qui *incarne* le personnage dont nous voulons étudier la passion et le geste. [...]"¹⁶⁴

¹⁶³ Laut Rochas [SMG, 111] war Ripert Schauspieler am Théâtre Sarah Bernhardt, dem heutigen *Théâtre de la Ville Sarah Bernhardt*. Fest steht, das ein Mons. Ripert 1896-1897 gemeinsam mit Sarah Bernhardt in den Stücken *Fedora*, *Lorenzaccio*, *Spiritisme* und *La Tosca* im Londoner Adelphi Theatre auftrat.

http://www.emich.edu/english/adelphi_calendar/m96s.htm (02.05.2012)

¹⁶⁴ Rochas [SMG, 111 f.]

"J'ai la certitude que ce genre d'études poursuivi méthodiquement, [...] donnerait des résultats imprévus et inappréciables non seulement pour nos jeunes acteurs privés de toute école de mimique et de gesticulation, mais encore pour les plus habiles qui trouveraient là un modèle transcendant pouvant seul leur montrer jusqu'où l'on peut aller dans l'art si difficile de théâtre en s'appuyant sur l'esthétique et sur la vérité."¹⁶⁵

Die zweite Quelle ist eine Kritik von Paul Desachy vom 28. Juli 1899, erschienen im *Rappel*, über eine Vorstellung im *Cabaret du Feaubourg-Poissonnière*.¹⁶⁶

Desachy schreibt:

"A mesure que l'air se déroule, la femme s'éveille et s'anime. Une vie inconnue est en elle. Toutes les impressions musicales, elle les ressent et les rend dans des attitudes d'une beauté indicible. [...] Les ondes sonores entrent en elle et font agir inconsciemment les muscles et les nerfs de cette statue de chair frissonnante, qui réalise, ainsi emportée dans les champs du mystérieux, des attitudes surhumaines qu'elle serait incapable de créer dans les heures de conscience de vie. Le corps de la femme n'est plus qu'un instrument entre les mains de qui la dirige avec des sons."¹⁶⁷

Eine unabhängige Kritik stammt von Paul Joire (1856-?), Pariser Professor der Psychologie und Präsident der *Société universelle d'Etudes Psychiques* in Lille. Es handelt sich um einen Zeitungsartikel aus dem Nachlass Rochas' mit dem Titel *Étude de psychologie musicale. L'expression pure des sentiments et des passions dans l'hypnose, sous l'influence de la musique*.¹⁶⁸

Joire, der im Gegensatz zu Ripert und Desachy ein wissenschaftliches Interesse an den Experimenten hat, spricht in dem Artikel, von der Komplexität des menschlichen Geistes:

„L'esprit humain est essentiellement complexe ; ses idées, ses sentiments, ses actes sont à chaque instant modifiés par des influences puissantes qui viennent de l'hérédité, de la civilisation, des préjugés, de l'éducation, des habitudes. [...] Plus le degré de civilisation est élevé, plus l'éducation est raffinée, plus le lien qui rattache le sentiment à la sensation est complexe et indirecte.“¹⁶⁹

„Ce serait donc une illusion de croire que l'on peut étudier et connaître les facultés de l'âme, les phénomènes intellectuels et les sentiments, si l'on ne peut arriver à les isoler de toutes les influences qui s'exercent sur eux et les transforment.“¹⁷⁰

In der Hypnose, Joire hatte 1887 selbst Experimente zu Suggestion in Lille durchgeführt,¹⁷¹ sieht er die Möglichkeit jene Faktoren zu unterdrücken, die Gefühle beeinflussen, darunter Erbanlagen, Kultur, Vorurteile, Erziehung und Gewohnheiten, um unterbewusste und unbewusste Phänomene zu studieren. Besonders die Unterdrückung der Neigungen durch Kultur und Erziehung sowie die Ausbildung von Moralvorstellungen und Persönlichkeitsmerkmalen, bzw. die Wahrnehmung dieser Merkmale, interessieren ihn. Die

¹⁶⁵ Rochas [SMG, 124]

¹⁶⁶ Rochas [SMG, 225 ff.] zitiert Teile dieser Kritik.

¹⁶⁷ Rochas [SMG, 225 f.]

¹⁶⁸ APS: Joire [o.D.]. Leider ist es schwer die Körperschaft und das Erscheinungsdatum der Artikel zu bestimmen. Aus den Seiten 61 und 62 lässt sich ein Nachruf für den französischen Schriftsteller Alphonse Daudet rekonstruieren, der am 16. Dezember 1897 starb. Da Rochas ebenfalls von einem Experiment Joires in Lille 1897 spricht, stammt die Zeitschrift vermutlich aus dem ersten Quartal des Jahres 1898.

¹⁶⁹ APS : Joire [o.D., 51]

¹⁷⁰ APS : Joire [o.D., 51]

¹⁷¹ APS : Rochas [o.D., 62]

Hypnose schildert er als ein Mittel, das der Psychologie die experimentelle Möglichkeit gibt, all die genannten Wechselwirkungen zu untersuchen. Ein Manko, das dem Fach bisher die Anerkennung anderer Disziplinen verwehrte.¹⁷² Neben diesem psychologischen Interesse an der Hypnose spricht Joire aber auch über den musikalischen Aspekt der Experimente und stellt die These auf, dass die Entstehung von Musik gleichzeitig mit der Evolution der Sinne stattfand, weshalb die Musik jene Kunst ist, die menschliche Gefühle am besten ausdrücken kann. Daraus folgert er einen großen Nutzen der Hypnoseexperimente für Komponisten, die anhand der Reaktion des Mediums auf die Melodie überprüfen können, ob ein Stück die gewünschten Emotionen beim Publikum auslösen kann. Ebenso wie der Mediziner Claude Bernard¹⁷³ sieht auch der Psychologe Paul Joire in der Vereinigung von Kunst und Wissenschaft eine Quelle der Erkenntnis und der Inspiration:

„[...] l'étude de la psychologie musicale est destinée à devenir le complément nécessaire de l'enseignement musical dans ce qu'il a de plus élevé; démontrant ainsi que la science et l'art peuvent et doivent s'unir pour analyser, pour comprendre et pour exprimer les sentiments et les passions de l'âme humaine.“¹⁷⁴

Auffällig ist, dass Rochas im Text nicht namentlich erwähnt wird, obwohl Joire das Experiment beschreibt. Allerdings sind in dem Artikel dreizehn Fotografien Linas abgebildet, die SMG entnommen und als „Expériences de suggestion réalisées par le Colonel de Rochas avec son sujet Mademoiselle Lina“ betitelt sind, sodass davon ausgegangen werden kann, dass sich Joires Artikel direkt auf Rochas bezieht.¹⁷⁵ Des Weiteren bestätigt eine Annonce Rochas' aus derselben Zeitschrift, die dem Dokument im Nachlass zugefügt ist, diese Annahme. Der Text mit dem Titel *Etude de psychologie musicale*, ist eine Danksagung an Joire für die Organisation einer Konferenz im *Hôtel des Sociétés Savantes* sowie für seine Hilfe bei der Weiterentwicklung des Experimentes dank seiner musikalischen Kenntnisse. Des Weiteren dankt Rochas M. Lagarde de Cardelus für die Einladung zu der Séance, die im Rahmen der *Conférence Ampère* stattgefunden hat.¹⁷⁶ Rochas schließt seine kurze Danksagung mit einem Hinweis auf einen Universitätskurs zur *Anatomie artistique* in Grenoble, zu dem Dr. Antoine Bordier Lina zur Illustration einlud. Joire plane einen ebensolchen *Cours de psychologie artistique* in Paris für Bildhauer,

¹⁷² APS : Joire [o.D., 52]

¹⁷³ Siehe Verweis 34.

¹⁷⁴ APS : Joire [o.D., 54]

¹⁷⁵ APS : Joire [o.D., 52]. Joire veröffentlichte 1904 einen weiteren Artikel über Rochas und Lina: Joire, Paul: A propos de la mimique artistique chez les sujets en état d'hypnose. In: Revue des études psychiques, Bd. 2 1904, Paris 1904, S. 44-49.

¹⁷⁶ Lagarde de Cardelus war Herausgeber der Revue Ampère, einer Zeitschrift, die Inhalte gleichnamiger Konferenzen veröffentlichte.

Maler, Schauspieler und Musiker.¹⁷⁷

Der Artikel Joires und die Annonce Rochas` geben Aufschluss darüber, dass unabhängig von Rochas das Experiment auch in wissenschaftlichen Kreisen schnell bekannt wurde und besonders die Psychologie sich einigen Nutzen davon versprach, schließlich kreisen Joires Themen um Fragen des Unterbewusstseins und des Wechselspiels von Erblichkeit und gesellschaftlicher Prägung der Persönlichkeit. Mit Hilfe hypnotischer Experimente versprach sich Joire offensichtlich eine Unterscheidung des Verhaltens, das zivilisatorischer Prägungen unterlag, von den Eigenschaften, die in genetischen Faktoren begründet waren. Rochas Experimente dienten dabei der Illustration.

Darüber hinaus entwickelte Joire aber auch Ideen, die Experimente für das Musikstudium und besonders als Hilfe beim Komponieren zu nutzen. Diese Idee wird auch von einem anonymen Autor in der Zeitschrift *Le monde artiste* vom Juli 1899 aufgegriffen. Linas hypnotischer Tanz wird hier als Beweis dafür gesehen, dass die Musik eine objektive Kunst ist,

„[...] un art propre à faire percevoir des sensations très subtiles et très complexes par des organismes bons récepteurs, absolument comme l'art pictural peut émouvoir au plus haut degré des yeux exercés.“¹⁷⁸

Die Kritiken zeigen, dass die ästhetischen Potentiale der Hypnoseexperimente Rochas` schnell erkannt und als nützlich für das Studium von Musikern und Komponisten, als auch Schauspielern und bildenden Künstlern, wie dies von Ripert und Desachy bestätigt wird, erachtet wurden.

Auch einige kritische Meinungen zu den Hypnoseexperimenten sind erhalten. Rochas erwähnt die Zweifel und Kritiken, denen sein Experiment ausgesetzt ist, selbst. Er nennt eine Gefährdung der Gesundheit des hypnotisierten Subjekts und Zweifel an der Glaubwürdigkeit Linas als Hauptkritikpunkte, widerlegt diese jedoch damit, dass Lina seit zehn Jahren in Behandlung sei und keinerlei Schäden davon getragen habe und sie des Weiteren eine glanzvolle Theaterkarriere einschlagen könnte, wenn sie über mehrere Jahre sowohl den Zustand der Hypnose als auch ihre mimischen und gestischen Leistungen vortäuschen könnte. In diesem Fall, so Rochas, hätte sie es nicht nötig sich als Modell für Künstler und Séancen zur Verfügung zu stellen.¹⁷⁹ Auch der französische Philosoph Edmond Goblot (1858-1935) übt deutliche Kritik an den Hypnoseexperimenten Rochas`. In einem Artikel, der sich der *Musique descriptive* widmet, spricht er sich allgemein

¹⁷⁷ APS : Rochas [o.D., 63]

¹⁷⁸ o.V. [1898, 459 f.]

¹⁷⁹ APS : Joire [o.D., 63]

dagegen aus, Hypnose als wissenschaftliche Methode zu akzeptieren. Er schreibt: „Une conviction scientifique ne doit pas être un acte de foi“¹⁸⁰, womit er wohl im Besonderen die Kontrollierbarkeit der Ergebnisse, die Glaubhaftigkeit der Aussagen der Probanden und auch die Ungenauigkeit der Hypnose selbst meint, denn Goblot zweifelt keinesfalls den Zustand der Hypnose an sich an, ist jedoch der Meinung es könne zu einer „suggestion involontaire“ zwischen Medium und Hypnotiseur kommen.¹⁸¹ Besonders Rochas kritisiert er direkt:

„[...] en présence d'un homme qui se montre si pressé de faire intervenir la science des brahmes et des mages, le «corps astral» et «l'extériorisation de la sensibilité», je ne me sens pas sur un terrain solide.“¹⁸²

Dennoch wird auch in diesem Artikel von einer „série d'exhibitions préparées et plus au moins théâtrales“ gesprochen, und auch den Einfluss der Tonhöhe auf das hypnotisierte Medium, wie in SMG beschrieben, hält Goblot für einen interessanten Aspekt.¹⁸³

3.4. WEITERENTWICKLUNG DER HYPNOTISCHEN AUSDRUCKSLEHRE DURCH EMILE MAGNIN MIT DEM MEDIUM MAGDELEINE

Neben diesen Kritiken gibt besonders die Rezeption der Hypnoseexperimente Rochas` in den Schriften des Genfer Magnetopathen Emile Magnin Aufschluss über die Bewertung selbiger. 1905 veröffentlichte Magnin die Studie *L'Art et l'hypnose: interpretation plastique d'oeuvres littéraires et musicales*, in der er von Experimenten berichtet, die er zwischen 1902 und 1905 mit einem hypnotisierten Medium, der Schweizerin Magdeleine, durchführte. Deren Darstellungen unter verbaler und musikalischer Suggestion ließ er fotografisch von Frédéric Boissonnas, einem Genfer Fotografen, festhalten (Abb.29-32). Anders als Rochas erläutert Magnin in mehreren Kapiteln die genaue Prozedur der Hypnose, die Unterschiede zwischen Hypnose und Magnetismus sowie die in der Psychologie praktizierte Hypnose nach den Schulen von Paris und Nancy.¹⁸⁴

Ein komplettes Kapitel hat Magnin dem Vergleich zwischen dem Medium Magdeleine und Lina gewidmet. Er betont, dass wie auch Lina, Magdeleine keine professionelle musikalische oder tänzerische Ausbildung erhielt, fügt jedoch hinzu, dass es in Magdeleines Familie eine „prédisposition au culte de Terpsichore“ gab und ihr Großvater und Onkel als Tanzlehrer arbeiteten und Magdeleine als Kind Klavier-, Gesangs- und

¹⁸⁰ Goblot [1901, 69]

¹⁸¹ Goblot [1901, 69]

¹⁸² Goblot [1901, 76]

¹⁸³ Goblot [1901, 76]

¹⁸⁴ Magnin [1905, Kap. 2, bes. S. 33 ff.], dies ist meiner Meinung nach aber auf die Streitfrage nach einer möglichen Hysterie Magdeleines zurückzuführen, die die Münchner Psychologen um Dr. Albert von Schrenck-Notzing diagnostiziert hatten. Magnin widersprach dieser Diagnose, was zu einer bissigen Debatte führte, die in *L'Art et l'Hypnose*, in mehreren Zeitungsartikeln und auch in den Briefen an Rochas zur Sprache kommt.

Ballettunterricht erhalten habe.¹⁸⁵ Magnin beschreibt sehr detailliert Magdeleines Lebenslauf und ihre Herkunft. Von besonderer Bedeutung ist für ihn dabei die Herkunft ihrer Mutter aus dem Kaukasus, die ihr eine „émotivité slave“ und „la faculté du Caucase pour la pantomime“ vererbte.¹⁸⁶ Laut Magnins Angaben kam Magdeleine am 2. April 1902 zu ihm in Behandlung um ihre wiederholten Kopfschmerzen zu kurieren, woraufhin er ihr leichte Hypnose als Therapie vorschlug.¹⁸⁷ Als sie in diesem Zustand mit expressiver Mimik auf den Klang eines Pendels reagierte, habe er dann ihre künstlerischen Fähigkeiten entdeckt.¹⁸⁸

Rochas selbst sah die Erkenntnisse Magnins als eine Weiterentwicklung seiner eigenen Experimente, „les expériences que j`ai commencées avec M^{lle}. Lina et que M. Magnin continue avec M^{me}. Madeleine.“¹⁸⁹ Diese Auffassung wurde von Magnin geteilt, der Rochas als Pionier auf dem Gebiet des Studiums der Psyche nennt und seine Arbeit, neben der des Deutschen Albert von Schrenck-Notzing, als einzige mit einem künstlerischen Wert beschreibt.¹⁹⁰ Zahlreiche Passagen aus *L`Art et l`hypnose* sind direkt aus SMG übernommen oder beziehen sich auf die gleichen Anekdoten und Diskurse, die auch Rochas nennt.¹⁹¹ So nennt Magnin auch Rochas` Theorie zum *État de crédulité*,¹⁹² beschreibt ihn als einen der Wegbereiter des Magnetismus und betitelt ihn wiederholt als „le savant chercheur“.¹⁹³ Des Weiteren formuliert er in der Einleitung bewusst das Ziel, jegliche Kritik, die Rochas für die Veröffentlichung seines Buches erhielt, durch die Präsentation eines analogen Falles zu widerlegen.¹⁹⁴ Er führt dieselben Versuche durch und lässt Magdeleine unter Hypnose Tugenden und Laster, szenische Inhalte und musikalische Stücke interpretieren (Abb.29-32). Er berichtet auch, dass er Rochas bei mehreren Séancen assistierte.¹⁹⁵

Auch die in Rochas` Nachlass in der APS erhaltenen Korrespondenzen zeigen, dass Magnin in engem Kontakt mit Rochas stand und sich über Berufliches und Privates mit

¹⁸⁵ Magnin [1905, 67 f.]

¹⁸⁶ Magnin [1905, 68]

¹⁸⁷ Magnin [1905, 9]

¹⁸⁸ Magnin [1905, 20]

¹⁸⁹ Rochas [1904, 1711], im deutschsprachigen Raum war Magdeleine als Madeleine bekannt, auch Rochas nennt sie Madeleine.

¹⁹⁰ Magnin [1905, 8]

¹⁹¹ Als Beispiel kann die Anekdote Chateaubriands von der Schlange und der Flöte dienen auf die sich Magnin [1905, 10] und Rochas [SMG, 137] beziehen, oder die Bezüge auf okkultistische Theorien wie die Lehre vom Od bei Reichenbach (Magnin [1905, 19], Rochas [SMG, 194]). Auch zum Phänomen der Extériorisation de la sensibilité zitiert Magnin aus SMG: Magnin [1905, 70], zit. nach Rochas [SMG, 198].

¹⁹² Magnin [1905, 44]

¹⁹³ Magnin [1905, 63]

¹⁹⁴ Magnin [1905, 9]

¹⁹⁵ Magnin [1905, 70]

ihm austauschte. Der mit „24. Nov. 4“ einzige datierte Brief ist wahrscheinlich der früheste der Erhaltenen.¹⁹⁶ Magnin berichtet über Magdeleine, die sich seiner Ansicht nach unausstehlich benimmt und weitere Experimente aus gesundheitlichen Gründen abzulehnen scheint¹⁹⁷ und verweist abschätzig auf Albert von Schrenck-Notzing.¹⁹⁸ Des Weiteren berichtet Magnin von einer neunzehnjährigen Genferin, die ein besonderes Talent hat unter Hypnose komische und tragische Rollen zu spielen¹⁹⁹ und von den Szenen, die er sie darstellen lassen möchte, darunter eine Vestalin nach David und *La folie*. Auch erwähnt er, dass er überlegt, sich wieder in Genf niederzulassen um unter anderem Rochas öfters in Grenoble treffen zu können.²⁰⁰ Auch wird deutlich, dass es Ideen zu gemeinsamen Projekten zwischen Rochas und Magnin gegeben haben muss, wenn letzterer schreibt:

„Dans ces circonstances je serais très heureux d’avoir à l’occasion des séances avec Lina. –Prof. Porro m’a demandé de donner à Gênes qq. séances, si Magdel. fait la sourde oreille j’en ferai profiter Lina avec grand plaisir. Mais je me demande si Lina a l’endurance [sic] de Magdeleine. –Je compte donner ici une conférence sur le phénomène [sic]: Lina pourrait alors appuyer la théorie [sic] par des exemples; je crois que je pourrais en outre trouver plusieurs séances payantes.“²⁰¹

Und er bittet Rochas um die Adresse Linas, um sie in Paris zu treffen:

„J’irai passer un mois à Paris pour voir Lina. [...] Il me semble qu’elle pourrait aussi contribuer à l’exécution d’un drame ou d’une comédie. – Elle est incapable, n’est-ce pas? de faire quoi que ce soit d’autre à côté de ces séances.“²⁰²

Die zweite Korrespondenz ist eine Postkarte, in der Magnin von dem Treffen mit Lina berichtet:

„Je suis allé voir Lina hier soir. J’espère, que nous pouvons nous arranger; j’en serais très heureux (pour?) cette brave fille [...].“²⁰³

Der dritte erhaltene Brief berichtet ausführlich von den Streitigkeiten mit Magdeleine und der Kontroverse mit Schrenck-Notzing, die sich Ende 1904 zuspitzte:

¹⁹⁶ APS: Magnin [1904a, o.S.], dem Inhalt des Briefes nach hielt Magnin sich zu dieser Zeit in Genf auf, Rochas in Grenoble. Die zeitliche Einordnung ergibt sich aus der Datierung des ersten Briefs mit 24.Nov.4 und dem Verweis auf Prof. Porro im dritten Brief. Ein Brief unterzeichnet mit Fr. Porro ist in *L’Art et l’Hypnose* abgedruckt. Porro schreibt hier: „[...] en novembre, je m’occuperai, à Gênes, pour une tournée pour votzre remarquable sujet d’études; [...]“, Magnin [1905, 396], Dies deutet darauf hin, dass auch der dritte Brief von November oder Dezember 1904 stammen muss, da Magnin hier berichtet Magdeleine hätte ablehnend auf Angebote Prof. Porros reagiert, eine Italiertour zu unternehmen.

¹⁹⁷ „Magdel. devient de plus en plus desagréable [sic] – [...] je lui ai demandé de me donner qq. heures d (hypnose-seance ?) faire des graphiques de ses pulsations et de sa respiration selon les notes jouées: elle m’a repondue [sic]: „je suis très malade, les mèdecins [sic] exigent un repos [...].“ APS: Magnin [1904a, o.S.]

¹⁹⁸ „[...] Schrenck a du lui porter le dernier coup.“ APS: Magnin [1904a, o.S.]

¹⁹⁹ „J’ai découvert ici – non à Lausanne – une jeune femme de 19 ans qui présente le meme phénomène [sic], moins intense peut-être, sûre très asthetique [sic]. [...] La domaine où elle est le plus remarquable est celui de la récitation en hypnose: elle incarne des rôles à merveille – le tragique aussi bien que le comique.“

APS: Magnin [1904a, o.S.]

²⁰⁰ APS: Magnin [1904a, o.S.]

²⁰¹ APS: Magnin [1904a, o.S.]

²⁰² APS: Magnin [1904a, o.S.]

²⁰³ APS: Magnin [1904b, 1]

„Après plusieurs refus de Magdeleine de donner suite aux séances en Italie avec le Prof. Porro et partout ailleurs où on m'en demande j'ai reçu avant hier à Genève une lettre [...] d'être [sic] à Paris dans les 24 heures pour discuter d'importantes offres faites directement à son mari.- Je suis parti de suite, j'ai eu l'entretien demandé et on m'a refusé de me communiquer les offres si je ne m'engageais pas à changer les clauses de mon contrat. – Ce procédé ne me convient pas et je me suis retiré. – Si donc la pauvre femme, qui est sous le joug de Schrenck, ne revient pas à des meilleurs sentiments je serai libre moralement de m'occuper de Lina et je vous promets de faire pour le mieux. Entre nous je doute que Lina arrive jamais au degré de Magdeleine, je [?] qu'au point de vue d'étude elle est bien [?] mais je ne crois pas que son expression puisse arriver à la mobilité de celles de Magdeleine. En tous cas je me propose de lui demander un de ces premiers jours une séance d'essai chez mon ami Mangeot le directeur du Monde Musical qui a été [sic] un auxillaire [sic] [?] pour Magdeleine.

Je crois que je pouvais, si je me décide à rentrer définitivement à Geneve [sic] [...] je ferais alors qq. conférences [sic] sur l'extériorisat. de la sensibilité et les différ. phenom. que Lina présente. Je puis les repeter [sic] à Lausanne, Neuchatel [sic], [?] etc.“²⁰⁴

Rochas und Magnin pflegten persönlichen Kontakt, tauschten sich über wissenschaftliche Problematiken aus und veranstalteten auch gemeinsame Séances, wobei sowohl Magnin das Medium Lina studierte, als auch Rochas das Medium Magdeleine untersuchte. So präsentierte Rochas den Fall Magdeleine bei einer Konferenz der *Association française pour l'avancement des sciences*, in Grenoble.²⁰⁵ Eine intensivere Zusammenarbeit und gemeinsame Auftritte schließt Magnin nur auf Grund der Eifersucht Linas aus, die einer simultanen Interpretation eines Musikstücks gemeinsam mit Magdeleine nicht zustimmen wolle.²⁰⁶

Auch in einem im Nachlass Rochas' erhaltenen Zeitungsartikel Magnins wird die Beziehung zwischen den beiden Wissenschaftlern deutlich.²⁰⁷ Vermutlich erschien der Artikel kurz nach der Veröffentlichung von *L'Art et l'hypnose*. Im Wesentlichen handelt es sich um eine Zusammenfassung des Buches; ebenso wie in *L'Art et l'hypnose* werden auch im Artikel die Funktionsweisen von Hypnose und Magnetismus besprochen, zeitgenössische Kritiken genannt und die Bedeutung für die Künste unterstrichen. Wiederum hebt Magnin die Bedeutung Rochas' hervor, den er als Pionier der Fotografie auf diesem Gebiet lobt.²⁰⁸ Vermutlich handelte es sich bei dem Artikel um eine Zusammenfassung von *L'Art et l'hypnose* für ein Publikum, das nicht unbedingt aus okkultistischen Kreisen stammte, also nicht primär an den okkultistischen Konzepten, die die Forscher im Experiment zu beweisen hofften, interessiert war, sondern an der Momentfotografie und deren ästhetischen Möglichkeiten. So erfuhren die Experimente um

²⁰⁴ APS: Magnin [1904c, o.S.]

²⁰⁵ Rochas [1904]

²⁰⁶ Magnin [1905, 71]

²⁰⁷ APS: Magnin [1905, o.S.]. Der Artikel ist als Auszug des *Annuaire général et international de la Photographie*, Édition 1905, angegeben. Als Autor wird Emile Magnin, Professeur à l'École de Magnétisme, genannt. In einer Anmerkung der Direktion wird auf ein Buch Magnins verwiesen das den Sachverhalt genauer erklärt, womit wohl Magnin [1905] gemeint ist.

²⁰⁸ APS: Magnin [1905, o.S.]

Magdeleine als auch ihre Vorstellungen ein weit größeres Pressecho.

Rochas` Experimente mit Lina, seine Theorien über Ausdruckslehre und Tanz sind nicht als Einzelfälle zu sehen, wobei der wichtigste Aspekt in der Rezeption der Experimente durch Magnin eine noch stärkere Hinwendung zu ästhetischen Fragen, und besonders zu der Ästhetik der szenischen oder tänzerischen Darstellungen Magdeleines ist. Anders als Rochas erkennt Magnin bei Magdeleine nicht die Einflüsse, die einzelne Noten, Melodie oder Rhythmus haben.²⁰⁹ Dies bestätigt eine etwas andere Auffassung von Magdeleines Gabe. Während Rochas davon ausgeht, dass bestimmte Tonfolgen einen Effekt beim hypnotisierten Medium haben, Lina also eher unfreiwillig die durch die Töne determinierten Bewegungen macht, ist Magdeleines Tanz nicht von den Noten bestimmt. Die Musik löst lediglich Bewegung allgemein aus, der Tanz selbst ist eine freie Interpretation.

Lina verschwand schnell aus der Öffentlichkeit. 1904 berichtet Rochas, dass sie sich zur Ruhe gesetzt habe, nachdem Anschuldigungen des Betrugs sie entmutigt hatten eine Bühnenkarriere aufzubauen.²¹⁰ Magdeleine dagegen trat bis 1909 in europäischen Varietés auf, verschwand nie völlig aus dem Bewusstsein.²¹¹ Noch 1915 veröffentlichte Erich Wulffen (1862-1936) den Roman *Die Traumtänzerin*, eine Kriminalgeschichte, die auf der Person Magdeleines basierte.²¹² In den 1920er und 1930er Jahren war der „Traumtanz“ auf Ernst Schertels (1884-1958) *Traumbühne Schertel für somnambulen Tanz* präsent²¹³ und schon 1952 sah der Tanztheoretiker Fritz Böhme (1881-1952) den Tanz Magdeleines als eine Vorstufe in der Entwicklung des modernen Ausdruckstanzes.²¹⁴ Während Linas Ruhm also schnell verblasste und immer in einem okkultistischen Rahmen verhaftet blieb, schaffte es Magdeleine, nicht nur ihre unmittelbaren Zeitgenossen zu beeindrucken, sondern den späteren Argwohn gegenüber okkultistischen Phänomenen abzuschütteln und Einzug in die Geschichte einer Tanzkunst zu erlangen. So urteilte auch Schmidt „die Fotografien mit Lina [zeichnen sich] durch starre Atelierkünstlichkeit aus“, während „Magdeleine aufgrund ihres Spontaneität und Natürlichkeit evozierenden Eindrucks im

²⁰⁹ Magnin [1905, 111], dagegen beschreibt Rochas [SMG, 152 ff.] in Kapitel III.b. und III.c. die unterschiedlichen Einflüsse von hohen und tiefen Tönen, Leittönen, Rhythmen, Melodien usw. auf das hypnotisierte Subjekt.

²¹⁰ Rochas [1904, 1712]

²¹¹ Ochaim [1998, 111], Ochaim berichtet hier von einem Programm vom 3. Mai 1909, das einen gemeinsamen Auftritt von Magnin und Magdeleine im Londoner Palace Theatre belegt. Das Programm befindet sich im Derra de Moroda Dance Archives Salzburg.

²¹² Siehe dazu Kuff [2011, 239 ff.]

²¹³ Baxmann [1991, 329 ff.]

²¹⁴ Böhme [1952, 16 ff.]

Kontext eines [...] „Freien Tanz“ (Rudolf von Laban), „neuen Tanz“ (Isadora Duncan), Ausdruckstanz (Mary Wigman), an Eurythmie (Rudolf Steiner) und Métachorie (Valentine de Sainte-Pointe) angesehen werden [kann].²¹⁵ Diese Interpretation spiegelt jedoch kaum Rochas` Forderungen wieder. Zwar bestätigte auch Rochas, die Mimik Magdeleines sei weniger maskenhaft als Linas, sondern beweglicher und fantasievoller. Sie reagiere nicht bloß auf die Musik, sondern interpretiert diese.²¹⁶ Auch sei nur Magdeleine in der Lage die grundlegenden Tanzbewegungen mit Variationen zu vervollkommen und „moins machine“ als Lina zu sein.²¹⁷ Jedoch formulierte er einige Ideen, die zeigen, dass er sich gerade gegen den von Schmidt vorgeworfenen „Kostümkitsch“²¹⁸ wendete und der Tanz Magdeleines wesentlich auf seinen Ideen beruhte.

3.5. PREMIER ESSAI D`UN BALLET: ROCHAS` ÜBERLEGUNGEN ZU EINEM HYPNOTISCHEN TANZ

Ein wesentlicher Bestandteil der Séancen war der Tanz der Medien unter musikalischer Suggestion, den Rochas zu Ideen zu einem Ballett mit dem hypnotisierten Medium Lina in der Rolle der Solotänzerin weiterverarbeitete. Ein Programmheft einer Vorstellung, in der diese Ideen umgesetzt sind, ist in Rochas` Nachlass erhalten (Anhang 6.2). Dieses Dokument gibt aufschlussreiche Einblicke in Rochas` bisher noch nicht beachtete Interessen an der Entwicklung einer szenischen Umsetzung seiner Experimente als Bühnenkunst und soll im Folgenden betrachtet werden.

Das Programmheft trägt den Titel *Premier essai d`un ballet. Avec gestes et pas déterminés par les actions réflexes de la musique sur l`organisme humain*, und wurde anlässlich einer Aufführung am 3. Dezember 1899 im Atelier Mucha gedruckt. Die APS nennt als Autor *Atelier Mucha*, jedoch deckt sich der Inhalt des Programms so genau mit SMG, dass davon auszugehen ist, dass Rochas der Autor war und „Atelier Mucha“ den Aufführungsort beschreibt. Auf dem Titelblatt ist eine Fotografie aus SMG abgebildet, die aus einer Serie stammt, die Lina, mit Fächer ein Menuett tanzend, zeigt.²¹⁹ Es folgt ein vierseitiger Text mit dem Titel *Explications préliminaires en guise d`ouverture*, wobei der ersten Seite als Kopf drei Pastellstudien Alfons Muchas zu den *Panneaux décoratif* von 1898 zugefügt sind. Es handelt sich dabei um Allegorien der Poesie, der Musik und des Tanzes (Abb.33). In diesem Vorwort stellt Rochas zunächst den Unterschied zwischen einem *Ballet-Pantomime* und einer Oper heraus, nämlich, dass der Akteur nicht singt sondern tanzt, was

²¹⁵ Schmidt [2003, 128]

²¹⁶ Magnin [1905, 81 f.]

²¹⁷ Rochas [1904, 1713 f.]

²¹⁸ Schmidt [2003, 128]

²¹⁹ In SMS auf Seite 169 abgebildet.

neben den Rollen des Librettisten und der Musiker einer weiteren Person bedürfe, dem *Maître de ballet*, der für die Choreografie verantwortlich sei, ohne sich um Musik oder Libretto kümmern zu müssen. Rochas stellt darauf die Frage: „Est-ce rationnel?“²²⁰

Es folgt ein kurzer Überblick über seine Experimente, wie er sie auch in SMG beschrieben hat; darunter eine Analyse der Unterschiede zwischen *Musique passionnelle* und *décorative* sowie der unterschiedlichen Auswirkungen, die Interpretation oder Ausführung des Musikers auf das Medium haben und eine Beschreibung der „Herausbildung“ von Linas Sensibilität durch ihn selbst. Er betont die Effekte, die die Tonhöhe und damit Melodie und das Akkompagnement auf das Medium haben, mit der Folgerung:

„Comme l'accompagnement est étroitement lié à la mélodie par les règles musicales, on doit en conclure que, pour qu'un ballet soit harmonieux, il faut que les pas soient liés par les mêmes règles aux gestes passionnels des membres supérieurs. De là résultera, dans tous les mouvements, l'équilibre parfait du corps, condition essentielle de la grâce.“²²¹

Des Weiteren beschreibt er die Auswahl des Programms für *Essai d'un ballet*, das er mit seinem Jugendfreund, dem Musiker und Komponisten Saraz entwickelte:

„Notre tâche s'est du reste bornée à imaginer un certain nombre de situations passionnelles, se succédant dans un ordre déterminé, et à rechercher, dans la musique existante, des mouvements que nous avons choisis. C'est ensuite l'effet produit sur M^{lle} Lina qui nous déterminait pour le choix définitif des morceaux [...].“²²²

An diesen Textteil schließt sich das eigentliche Programm an, das mit der Überschrift *La musique éveillant l'âme humaine. Ballet en quatre actes, mimé et dansé par Mlle. Lina* betitelt ist. Wiederum trägt die Seite als Kopf eine Reproduktion, diesmal eines Freskos von Georges Rochegrosse mit dem Titel *Le chant des muses éveille l'âme humaine* aus dem Treppenhaus der *Bibliothèque de la Sorbonne*. Dem Bild ist eine handschriftliche Unterschrift zugefügt, die vermutlich besagt „À mon Ami: de Rochas un témoignage de ma sympathie G. Rochegrosse“.²²³ Das Fresko, dessen Titel Rochas für sein Ballett entlehnt hat, zeigt eine schemenhafte Gruppe musizierender und tanzender Musen (Abb.34).

Das Ballett besteht aus vier Akten mit jeweils fünf Szenen, wobei das Programm die Themen der einzelnen Szenen und die Namen der jeweils gespielten Musikstücke mit ihren Komponisten nennt. Die Handlung lässt sich als eine freie Interpretation der Genesis beschreiben, die mit Eva, die zum Leben erwacht, beginnt und mit ihrem Tod endet. Dabei sind einige Szenen direkt aus der Bibel entnommen, wie der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies oder der Tod Abels, andere Szenen entspringen der Fantasie, wie die, in

²²⁰ APS: Rochas [1899, 2]

²²¹ APS: Rochas [1899, 2]

²²² APS: Rochas [1899, 5]

²²³ Auch dieser Stich ist in SMG reproduziert und vor das dritte Kapitel *Les suggestions musicales* gestellt.

der Eva die sich mit Blumen schmückt und ihr Spiegelbild in einem Bach betrachtet, oder der gesamte vierte Akt, der an Hand von Tänzen das Vergehen der Zeit bis hin zu Alter und Tod beschreibt.

Die Musik stammt hauptsächlich von Charles Gounod (1818-1893) und Saraz selbst, einige Stücke sind von Ludwig van Beethoven (1770-1827) und Giuseppe Verdi (1813-1901), einzelne Stücke von Olivier Métra (1830-1899), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Emile Waldteufel (1837-1915), Victor Massé (1822-1884) und Henri Rosellen (1811-1876). Hauptsächlich handelt es sich um Stücke, deren Verwendung Rochas auch für seine Experimente in SMG beschreibt.

Auf der letzten Seite des Programms ist eine weitere Fotografie Linas abgebildet, die den Walzer *Le premier rendez-vous* von Saraz mimt, die ebenfalls in SMG abgedruckt ist. Schließlich enthält das Programm noch eine Fußnote, die auf das Buch von Rochas und dessen Erscheinungsdatum am 15. Dezember 1899 verweist, also knapp zwei Wochen nach der besprochenen Veranstaltung.

Da in SMG Fotografien von Attitüden zu auch im Ballett genannten Musikstücken abgebildet sind, können einige Szenen rekonstruiert werden, darunter die fünfte Szene im ersten Akt, in der die erste Liebe zwischen Adam und Eva dargestellt wird, was vom *Nuit d'amour* aus Gounods Oper *Faust* begleitet wird (Abb.35). Die Musik der vierten Szene des zweiten Akts mit dem Titel *Malédiction de Dieu* ist mit *Dies Irae chant liturgique* angegeben, vermutlich handelt es sich dabei um das in SMG genannte *Dies Irae* von Verdi (Abb.36-39). Des Weiteren der Tod Abels, mit dem *Miserere* aus Verdis *Troubadour* (Abb.40). Eine Kampfszene und die anschließende Klageweise werden durch zwei unterschiedliche Interpretationen der Marseillaise interpretiert. Auch die Tänze des vierten Akts sind in SMG illustriert (Abb.41-45).

Der Titel *Premier essai d'un ballet* deutet an, dass Rochas weitere Vorstellungen mit überarbeitetem Programm für möglich hielt. Erstaunlicherweise analysiert Rochas in SMG kaum die Möglichkeit, die Attitüden als theatralische Vorstellungen auf einer Bühne zu inszenieren. Einzig in dem dreiseitigen Unterpunkt *La chorégraphie* aus dem Kapitel *Les suggestions musicales* entwickelt er einige Ideen über das Ballett.

"Dans les ballets modernes, la danse et la musique ne jouent plus qu'un rôle secondaire: tout est sacrifié au luxe de la mise en scène, aux décors éblouissants et aux manœuvres d'ensemble de figurantes dont le costume est aussi éclatant que sommaire. Ce n'est que par intervalles qu'on voit une étoile arriver disgracieusement sur la pointe des pieds et se livrer ensuite à des sauts et à des contorsions qui sont de l'acrobatie et non de l'art. Pour essayer de saisir le lien reliant les différentes scènes, il faut avoir recours à un programme qui nous initie à la pensée de l'auteur; et souvent, malgré une lecture attentive, on n'est guère plus avancé. Le ballet devrait pourtant être autre chose. De même qu'il y a une musique subjective et une musique objective, de même il y a une danse simplement

destinée à charmer nos yeux par l'élégance des mouvements et une danse destinée à éveiller en nous une série de sentiments divers reliés les uns aux autres par une pensée directrice.

De là deux espèces de ballets:

Les premiers, dont le type pourrait être celui de Mouche d'or, sont malheureusement tombés en désuétude, parce qu'il faut, pour les exécuter, une grâce et une finesse de sensations qui ne s'apprennent point au Conservatoire. Là, le rôle principal appartient au compositeur qui doit avoir l'inspiration nécessaire pour éveiller dans l'âme de ses auditeurs des émotions à la fois vives et vagues que chacun précise suivant sa nature et ses dispositions. Lina nous permet d'apprécier le charme résultant de ce simple fait que la danseuse abandonne tout son corps aux actions réflexes provoquées par la mélodie et le rythme.

Les seconds constituent la pantomime qu'on pourrait définir un opéra dans lequel les paroles chantées sont remplacées par la danse proprement dite, c'est-à-dire par les mouvements rythmés des membres inférieurs. Ici interviennent, en plus, l'auteur du scénario et le maître de ballet. Le compositeur doit non seulement chercher à rendre, dans sa musique, les passions indiquées par le premier dans son programme mais encore s'entendre avec le second pour que les rythmes de l'accompagnement concordent avec les pas et les évolutions scéniques qui doivent être exécutés.²²⁴

Diese Textstelle erhellt Rochas' Äußerungen aus dem Programmheft. Einerseits formuliert er seine Kritik an dem, was er als Ballett des ausgehenden 19. Jahrhundert beschreibt, deutlicher. Während er dies in dem Programmtext lediglich mit dem Satz „Est-ce rationnel?“ in Frage stellt, kritisiert er im Buch direkt die Opulenz des Bühnenbildes und des Kostüms, die Akrobatik der Tänzerinnen, die keine Kunst sei und die Einmischung des Ballettmeisters, der Einfluss auf die Komposition nähme.

Anhand dieser zwei Quellen wird deutlich, welche ästhetischen Anforderungen Rochas an ein Ballett stellte: Er lehnte Bühnenbild und Kostüm ab, was erklärt, dass Lina auf den Fotografien eine einfache weiße Leinentunika trägt.²²⁵ Statt reiner Akrobatik die an jedem Konservatorium gelehrt wurde, forderte er natürliche Grazie, die er in den Bewegungen des tänzerisch ungeschulten Mediums Lina fand. Rochas kritisierte, dass zu viele Beteiligte - der Komponist, der Ballettmeister und der Regisseur - lediglich nach ihren eigenen Vorstellungen handelten und empfand die daraus entstandenen Szenerien als unübersichtlich. Stattdessen forderte er, dass der Tanz lediglich den vom Komponisten entworfenen Gefühlen folgen sollte und dass der Handlungsverlauf durch Mimik und Gestik der Tänzerin deutlich werden müsse und nicht durch ein Programmheft erklärt werden solle. In einem solchen Tanz sah er etwas Ursprüngliches, Sakrales, was an folgendem Auszug deutlich wird:

„En résumé, M^{lle} Lina, endormie, est un automate d'une extrême sensibilité, dont les membres se meuvent sous l'influence des excitations cérébrales produites par la musique; elle présente, dans cet état, les mêmes propriétés que les sensitifs qui, aux temps héroïques, inventèrent les danses, dites alors sacrées parce qu'elles semblaient exécutées sous l'influence d'un dieu.“²²⁶

Interessanterweise forderte also Rochas, Mimik und Gestik im Tanz zu benutzen um

²²⁴ Rochas [SMG, 250 f.]

²²⁵ Rochas [SMG, 81]

²²⁶ APS : Rochas [1899, 4]

Handlungsketten darzustellen, ganz so, wie die *Expression des passions* in der Historienmalerei dazu gedient hatte Handlungsketten aufzuzeigen.

1904 griff Rochas, wohl nachdem er mit Magdeleine gearbeitet hatte, diese Ideen wieder auf. Auf jener Konferenz 1904 wiederholte er seine in SMG und *Essai d'un ballet* formulierten Forderungen und ergänzte Anmerkungen zu antikem Tanz.

„Au point de vue de la danse nous nous éloignons de plus en plus des traditions de l'antiquité.

Dans l'orchestrique grecque, en effet, la danse était toujours de la mimique rythmée correspondant à des situations exprimées par la poésie et par la musique.“²²⁷

Rochas' Idealvorstellung eines Balletts scheint ein solches *Ballet-Pantomime* zu sein, wobei der Oberkörper gestisch die Melodie, der Unterkörper rhythmisch das Akkompagnement umsetzen müsse. Dadurch könne ein harmonisches Gleichgewicht der Bewegungen erreicht werden.²²⁸ Eine solche Forderung sah Rochas wohl durch die musikalische Suggestion im Zustand der Hypnose erfüllt. Jedoch formuliert er auch Lina und Magdeleine würden besonders fähig erscheinen, die Regeln einer solchen Bewegungskunst zu erarbeiten, was darauf hindeutet, dass sofern die Bewegungsmuster erarbeitet seien, die Hypnose keine Voraussetzung mehr für den Tanz sei, der dann eine neue Bewegungsschule begründen könnte.

4. DIE KATALEPTISCHE ATTITÜDE? ALBERT DE ROCHAS' HYPNOSEEXPERIMENTE IM KONTEXT DER GESCHICHTE EINER ATTITÜDENKUNST

Die Attitüde, definiert als ausdrucksvolle Körperhaltung, Stellung oder Gebärde, galt im ausgehenden 18. Jahrhundert als eigenständige, mimisch-plastische Kunstgattung, die in den europäischen Salons vorgeführt wurde.²²⁹ Es bestehen einige auffällige Ähnlichkeiten in der Wirkung und der Bewertung zwischen der Kunstform Attitüde des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wie sie von Emma Hamilton, Henriette Hendel-Schütz und Ida Brun präsentiert wurden und den Séancen in denen Lina und Magdeleine um 1900 auftraten. Inwiefern sich die in Séancen gezeigten Attitüden in den Kontext der Geschichte einer Attitüdenkunst einordnen lassen und inwiefern hier im Sinne einer Attitüdenkunst von originären Attitüden gesprochen werden kann, wird im folgenden Kapitel analysiert werden.

²²⁷ Rochas [1904, 1712]

²²⁸ Rochas [1904, 1712]

²²⁹ Zur Geschichte der Attitüde siehe Ittershagen [1999], Holmström [1967].

4.1. EIN KATALOG ANTIKER HEROINNEN: DIE KUNSTFORM DER ATTITÜDE DES AUSGEHENDEN 18. JAHRHUNDERTS

Die wohl bekannteste und früheste Repräsentantin dieser Kunstform war Emma Hart, die spätere Lady Emma Hamilton, Gattin des britischen Botschafters in Neapel, Lord William Hamilton (1730-1803).²³⁰ Sie kam 1786 nach Neapel, wo sie bei dem verwitweten Onkel ihres Liebhabers Charles Greville, Lord Hamilton, lebte. Trotz ihrer mangelnden Bildung und einfacher Herkunft, heiratete sie den Botschafter 1791 in London.²³¹ Wesentliche Grundlage ihres sozialen Aufstiegs war ihre, von zeitgenössischen Künstlern und Schriftstellern beschriebene, antikische Schönheit. So stand sie bereits zwischen 1782 und 1786 in London George Romney (1734-1802) Modell für zahlreiche Rollenporträts (Abb.46). Neben Romney schufen auch Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), Elisabeth Vigée Le Brun (1755-1842), Friedrich Rehberg (1758-1835), Angelika Kauffmann (1741-1807) und Thomas Lawrence (1769-1830) Bildnisse, die Emma Hamilton in den Rollen antiker Heroinnen zeigen. Die vielgerühmte Schönheit der Emma Hamilton beschäftigte besonders die zeitweise in Rom lebenden deutschen Künstler und Literaten. So schreibt Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), der sich im Februar und März 1787 in Neapel aufhielt, über Tischbeins *Iphigenie erkennt Orest* (1788), für das Emma Hamilton Modell stand (Abb.47):

"Iphigenie war das wohlgetroffene Bildnis der Lady Hamilton, welche damals auf dem höchsten Gipfel der Schönheit und des Ansehens glänzte. Auch eine der Furien war durch die Ähnlichkeit mit ihr veredelt, wie sie denn überhaupt als Typus für alle Heroinnen [sic], Musen und Halbgöttinnen gelten mußte [sic]."²³²

Und auch Tischbein schwärmt:

"Zu allen diesen Köpfen hatte sie mir den Ausdruck von den Seelenzuständen einer jeden Person vielmals dargestellt, so daß ich ihr nur nachzubilden brauchte. Selbst beim Orest konnte mir ihr Gesicht die Gemütsbewegung zeigen, von welcher ein Mann in dieser Lage ergriffen ist. Ebenso bei den Furien, deren Gesicht immer schön sein kann, wie es die Kunst erfordert, und doch ist der Schreck und der Abscheu darin zu sehen. ...Das Gesicht der Lady Hamilton bleibt immer schön, wie es war, und doch konnte sie mit der geringsten Bewegung, indem sie nur die Oberlippe ein wenig hob, eine Verachtung hineinlegen, welche vernichtete. Den Kopf der Iphigenie habe ich so treu als möglich nach ihr gemalt; denn da war nichts davonzunehmen, noch dazuzusetzen. ...Der beste Kopf welchen

²³⁰ Da Emma Hart ausschließlich unter dem Namen Emma Hamilton bekannt ist, wird diesem Namen in dieser Arbeit der Vorzug gegeben und der besseren Lesbarkeit zu liebe auch für die Periode genutzt in der Emma noch nicht mit Lord William Hamilton verheiratet war.

²³¹ Ittershagen [1999, 12], zur ausführlichen Biografie Emma Hamiltons siehe Fraser, Flora: *Beloved Emma*, London 1986. Zu William Hamilton siehe Fothergill, Brian: *Sir William Hamilton. Diplomat, Naturforscher, Kunstsammler*, München 1971.

²³² Goethe [IR, 190], Aufzeichnungen vom 17. Mai 1787 zu Tischbeins *Iphigenie erkennt Orest*. Vgl. Ittershagen [1999, 191]

ich nach ihr gemalt habe, war ein Studio zu einem Bilde wo Andromache ihren Gemahl, den Hektor, bittet, sich für sie und ihr Kind zu schonen."²³³

Wie die Attitudenvorstellungen verliefen, wird anhand von Zeitzeugenberichten deutlich.

Die früheste Beschreibung einer Attitudenvorstellung stammt ebenfalls von Goethe:

“Der Ritter Hamilton, der noch immer als englischer Gesandter hier lebt, hat nun nach so langer Kunstliebhaberei, nach so langem Naturstudium den Gipfel aller Natur- und Kunstfreude in einem schönen Mädchen gefunden. Er hat sie bei sich, eine Engländerin von etwa zwanzig Jahren. Sie ist sehr schön und wohl gebaut. Er hat ihr ein griechisches Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet, dazu löst sie ihre Haare auf, nimmt ein paar Schals und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen usw., daß [sic] man zuletzt wirklich meint, man träume. Man schaut, was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig in Bewegung und überraschender Abwechslung. Stehend, knieend [sic], sitzend, liegend, ernst, traurig, neckisch, ausschweifend, bußfertig, lockend, drohend, ängstlich etc., eins folgt aufs andere und aus dem andern. Sie weiß zu jedem Ausdruck die Falten des Schleiers zu wählen, zu wechseln, und macht sich hundert Arten von Kopfputz mit denselben Tüchern. Der alte Ritter hält das Licht dazu und hat mit ganzer Seele sich diesem Gegenstand ergeben. Er findet in ihr alle Antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den Belveder'schen [sic] Apoll selbst. So viel ist gewiß [sic], der Spaß ist einzig! Wir haben ihn schon zwei Abende genossen. Heute früh malt sie Tischbein."²³⁴

Während der Attitudenvorstellungen nutzte Emma Hamilton wenige Requisiten, darunter Vasen, Schals, Schriftrollen, ein Tamburin, eine Lyra oder einen Dolch. Die Vorführungen fanden vermutlich ebenerdig, umringt von Zuschauern statt, wodurch diese auch kleinste Veränderungen der Mimik erkennen konnten. Auch die kurzen Kostümwechsel, wie das Binden des Schals zum Turban, fanden vor Publikum statt. Die Vielfalt der Charaktere und die Schnelligkeit der Wechsel zwischen den Emotionen begeisterten die Zuschauer.²³⁵ „Sie ging vom Schmerz zur Freude über, von der Freude zum Entsetzen, so verständlich und mit solcher Schnelligkeit, dass wir alle ganz hingerissen waren" schreibt Elisabeth Vigée Le Brun 1790 über eine Attitudenvorstellung in ihrem Londoner Salon.²³⁶ Das Repertoire der Attitüden wurde vermutlich in einem Zyklus gezeigt, der von der Enthüllung und Belebung über die Ekstase bis zur Versteinerung oder Erstarrung führte.²³⁷

Eine Folge von zwölf Attitüden wurde 1794 zunächst von dem in Rom lebenden deutschen Historienmaler Friedrich Rehberg als Umrisszeichnungen festgehalten und dann von dem Kupferstecher Tommaso Piroli (um 1752-1824) gestochen und veröffentlicht (Abb.48-59).²³⁸ Diese Stichserie ermöglicht eine Vorstellung dessen, wie die Attitudenvorstellungen in der Praxis ausgesehen haben. Die Attitüde im eigentlichen Sinn

²³³ Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: Aus meinem Leben, Berlin 1922, S. 245 f. Zit. nach: Langen [1968, 211]

²³⁴ Goethe [IR,30], Aufzeichnungen vom 16. März 1787. Vgl. Ittershagen [1999, 45]

²³⁵ Ittershagen [1999, 46 f.]

²³⁶ Vigée Le Brun, Elisabeth: Der Schönheit Malerin... Die Erinnerungen der Malerin Vigée Le Brun, Darmstadt 1985, S. 158. Hg. Linda von Mengden. Zit. nach : Ittershagen [1999, 50]

²³⁷ Ittershagen [1999, 57]

²³⁸ Ittershagen [1999, 72], die Bezeichnungen der einzelnen Blätter sind laut Holmström [1967, 119] eine 1800 hinzugefügte Interpretation von J.H. Meyer. Allerdings ist eine in der Universitätsbibliothek Salzburg erhaltene Ausgabe mit Erscheinungsdatum 1794 mit den gleichen Titeln bezeichnet.

als Stellung oder Haltung dauerte wohl nur einen kurzen Moment. Die sich zwangsläufig ergebenden Pausen zum Wechsel von Kostüm, Kopfputz, Requisiten und Pose faszinierten das Publikum aber nicht minder und sind zu den essentiellen Bestandteilen der Vorstellung zu rechnen, die nicht ein Übel sondern ein Reiz der reduzierten Vorstellungsweise waren. Wie Friedrich Rehberg die Attitüden darstellt, scheint das Schreiten oder ein Tanzschritt, als bewegte Motive, durchaus auch eine mögliche Ergänzung des wirklichen Stillstands zu sein. Dies wird auch in einer Federzeichnung von dem in Rom lebenden deutschen Maler Friedrich Bury (1763-1823) mit dem Titel *Attitüde Lady Hamilton* deutlich (Abb.60). Die Künstlerin ist hier im Laufschrift mit wehendem Haar und fliegendem Umhang zu sehen. Die Tunika schmiegt sich in der Bewegung eng an ihren Körper. Auch eine Stichserie des venezianischen Malers und Radierers Pietro Antonio Novelli (1729-1804) verdeutlicht mehr noch als die Serie Rehbergs den Bewegungscharakter der Vorstellungen, da er Attitüden zeigt, die, anhand der Requisiten Schal und Krug, tatsächlich als eine Serie gelesen werden können (Abb.61). Bei den von Novelli gezeigten Attitüden wird nicht das Kostüm, sondern lediglich die Mimik und Gestik verändert.

Als bedeutendste Vertreterin der Attitüdenkunst im deutschsprachigen Raum ist Henriette Hendel-Schütz (1772-1849) zu nennen, die zwischen 1808 und 1820 in den europäischen Salons Ruhm für ihre Darbietungen erntete (Abb.62-86). Anders als Emma Hamilton, die nie eine professionelle Bühnenausbildung erhielt, wurde Henriette Hendel-Schütz früh musikalisch und schauspielerisch ausgebildet. Sie studierte Ballett, Pantomime und Schauspiel, in Berlin studierte sie bei dem Schriftsteller und Philosophen Johann Jacob Engel (1741-1802) Mimik, Geschichte, Mythologie und Sprache. Nachdem sie die Rehbergsche Stichserie kennen gelernt hatte studierte sie mimisch-plastischen Ausdruck sowie antike Plastik und zeitgenössische Malerei in Dresden bei dem Schriftsteller Karl August Böttiger (1760-1835). Sowohl in Berlin als auch in Dresden bildete sich schnell ein Kreis begeisterter Zuschauer, zu denen der Maler Friedrich Wilhelm von Schadow (1788-1862), der Philosoph August Wilhelm Schlegel (1767-1845), der Archäologe Aloys Hirt (1759-1837) und der Dramatiker Heinrich von Kleist (1777-1811) zählten.²³⁹

Ihre Aufführungen fanden vor einem mit dunklem Tuch ausgeschlagenen Raum statt, entbehrten aber sonstiger Requisiten und ebenso wie bei Emma Hamilton fanden die Änderungen an Kostüm und Kopfschmuck vor Publikum statt.²⁴⁰

Die Attitüden Henriette Hendel-Schütz` orientierten sich mehr an Theater und Pantomime,

²³⁹ Holmström [1967, 183 ff.]

²⁴⁰ Langen [1968, 219 ff.]

während die Emma Hamiltons noch teilweise an Schaltänze erinnert hatten. Die Nähe zum Monodrama kulminierte in der Aufführung von Kleists *Penthesilea*, wobei nur Attitüden der bedeutsamsten Momente gezeigt wurden.²⁴¹

Eine Serie von Umrisszeichnungen von 24 Attitüden und einem Profil stammen von dem Miniaturmaler Nicolaus Peroux (1771-1849) und wurden von Heinrich Wilhelm Ritter († 1856) gestochen (Abb.62-86).²⁴² Anders als Lady Hamilton entsprach Henriette Hendel-Schütz in keiner Weise einem antikischen Schönheitsideal. Sie war klein, hatte ein rundes, volles Gesicht, eine kleine Nase und schmale Lippen. Auf Grund dieser madonnenhaften Erscheinung wählte sie möglicherweise bewusst mehr christliche Themen und entsprach damit eher einem national-romantischen denn einem klassizistischen Schönheitsideal.²⁴³

Die dritte bedeutende Attitüdenkünstlerin war die Dänin deutscher Herkunft Ida Brun (1792-1856). Brun erhielt eine Ausbildung in bildenden Künsten, Schauspiel, Gesang und Pantomime.²⁴⁴ 1812 begann Ida Brun eine tänzerische Ausbildung bei dem Kopenhagener Ballettmeister Vincenzo Galeotti,²⁴⁵ zu dieser Zeit hielt sich auch Henriette Hendel-Schütz in Kopenhagen bei der Familie Brun auf und es kam zu einer gemeinsamen Aufführung der Künstlerinnen in Christoph Willibald Glucks (1714-1787) *Iphigénie en Tauride*.²⁴⁶

Ida Brun trat ebenso wie die bereits beschriebenen Vertreterinnen allein und ohne besondere Bühnenbauten auf, in eine weiße Tunika und einen purpurfarbenen Umhang gekleidet. Auch ihre Attitüden sind in Zeichnungen von dem ebenfalls im Kreise Tischbeins und Goethes in Neapel verkehrenden Maler und Zeichner Christoph Heinrich Kniep (1755-1825) dokumentiert (Abb.87-91).²⁴⁷

4.2. DIE ATTITÜDENKÜNSTLERIN ALS MARMORFIGUR UND EKSTATISCHE TÄNZERIN: DIE FASZINATION FÜR DAS WECHSELSPIEL AUS BEWEGUNG UND STILLSTAND ALS SYNTHESE VON NATURALISIERUNGSVORSTELLUNGEN UND ANTIKENREZEPTION

Anhand der Zeichnungen Rehbergs, Burys und Knieps sowie der Stiche Novellis wird deutlich, dass besonders die Attitüden Lady Hamiltons und Ida Bruns einen starken Bewegungscharakter aufwiesen und zumindest teilweise durch einen tänzerischen Wechsel zwischen den einzelnen Stellungen gekennzeichnet sind (Abb.53/55/60/61/88-91). Besonders in der Zeichnung Friedrich Burys wird der Bewegungscharakter der Attitüden deutlich, die hier eher an einen orientalischen Schaltanz erinnern als an statuarische Stellungen.

²⁴¹ Langen [1968, 196 ff.]

²⁴² Holmström [1967, 190 ff.]

²⁴³ Holmström [1967, 199]

²⁴⁴ Holmström [1967, 149 ff.]

²⁴⁵ Holmström [1967, 178]

²⁴⁶ Holmström [1967, 182]

²⁴⁷ Holmström [1967, 168]

Dieser Wechsel zwischen stark bewegten und statuarischen Momenten rührte in der klassizistischen Attitüde von einer Faszination für die Vorstellung der Verlebendigung (antiker) Skulptur her, die im 18. Jahrhundert kennzeichnend für die Skulpturenbetrachtung ist. Man denke hier an die Kunstbeschreibungen Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768), Johann Gottfried von Herders (1744-1803) und Diderots, die ein pygmalionisches Verlangen ausdrücken,²⁴⁸ oder an die Führungen bei Fackellicht durch Skulpturensammlungen, wie dies seit den 1770er Jahren in den römischen Museen und Künstlerateliers, so von Antonio Canova (1757-1822) und Bertel Thorvaldsen (1770-1844), angeboten wurde²⁴⁹ und auch in der Dresdner Antikensammlung in Mode kam.²⁵⁰ Das Spiel der Flammen sollte dabei Fleischlichkeit und Beweglichkeit des kalten Marmors vorspielen. Bezeichnenderweise trat Magdeleine auch im *Dépôt de marbres* im Atelier Auguste Rodins (1840-1917) zwischen fertigen und unvollendeten Plastiken auf.²⁵¹

Auch die Attitüden die im Rahmen von Séancen gezeigt wurden weisen diesen Antikenbezug auf. Schon Foveau de Courmelles schreibt:

„Er [der Kataleptiker, Anm. der V.] ist weiches Wachs, dem man die bizarrsten Gefühle aufprägt. Er ist ein Automat, der sich beleben lässt. Als neuer Pygmalion belebt der Hypnotiseur Galatea, und der lebendige Marmor wird ein impulsives und aktives Wesen.“²⁵²

Auch die Experimente Rochas' und Magnins weisen diese Faszination für das Wechselspiel aus Bewegung und statuarischem Stillstand auf, das eine Verlebendigung einer Skulptur oder die Versteinerung zur Statue versinnbildlichte, ebenso wie Ittershagen das Attitüdenprogramm der Lady Hamilton als eine Folge von Verlebendigung und Versteinerung beschreibt. Während auf Fotografien von den Medien zunächst die Pose und die authentische Mimik und Gestik im Fokus der Betrachtung lagen, wird die Bewegung im späteren Verlauf der Experimente, als Teil der tänzerischen Darbietungen, essentiell (Abb.31/36-39).

Magdeleines Auftritte werden in der Presse als „jeune femme, devient une statue vivante“,²⁵³ „une statue qui se dresse devant nous“,²⁵⁴ und „M^{me}. Magdeleine a traduit sculpturalement les nobles espoirs que clamaient ces nobles vers“²⁵⁵ gelobt. Und auch über Lina heißt es bei Paul Desachy „elle apparaissait dans le costume de soirée qui lui laissait des

²⁴⁸ Langen [1968, 205 f.]

²⁴⁹ Bättschmann [1997, 21]

²⁵⁰ Langen [1968, 208]

²⁵¹ Vgl. Börner [2004, 52]

²⁵² Foveau de Courmelles, François Victor: *L'Hypnotisme*, Paris 1889, S. 88 f.. Zit. nach Pierre [2009, 26]

²⁵³ o.V.: *L'art dans l'hypnose*, in: *La Tribune de Genève*, 28. 08. 1903, Genf 1903. Zit. nach Magnin [1905, 324].

²⁵⁴ Berr, Emile: *Magdeleine chez Rodin*, in: *Figaro*, 27. 09. 1903, Paris 1903. Zit. nach: Magnin [1905, 330].

²⁵⁵ Grolleau, Charles: *Art et hypnose*, in: *Le XIXe Siècle*, 27. 01. 1904, o.O. 1904. Zit. nach: Magnin [1905, 340].

bras nus, comme une sorte de déesse antique d'un marbre de Phidias".²⁵⁶

Im Fall des hypnotischen Tanzes war der Stillstand, das Verharren in der zuletzt eingenommenen Pose, jedoch gleichzeitig ein medizinisches Symptom der Hypnose, das mit dem Verklingen der Musik einsetzte: die Katalepsie. Dieser Zustand wurde auch von Albert von Schrenck-Notzing als „Regungslosigkeit einer Marmorfigur“ bezeichnet.²⁵⁷

Von dieser gleichzeitigen Faszination für Stillstand und Bewegung zeugen auch die ausgewählten Medien, mit denen die Séancen festgehalten wurden. Während mit Hilfe der Fotografie statuarische Attitüden festgehalten werden konnten, konnte mit der modernen Kinematographie eine Bewegungsfolge aufgenommen und abgespielt werden. Eine abfotografierte Bildfolge einer Aufnahme mit einem Kinematographen von Linas Bewegungen zur Marseillaise ist in SMG abgebildet (Abb.92). Dass Rochas 1899 zu der modernen Technologie der Kinematographie griff, zeigt welches Potential er in der tänzerischen Bewegungsfolge des Mediums gesehen haben muss.²⁵⁸

Die Faszination für das fotografisch festgehaltene, statuarische Moment der Attitüden im Gegensatz zur Bewegung, wird auch in der Gegenüberstellung der Attitüden zur Notation bei Rochas und Magnin deutlich. Rochas stellt einem Musikstück und einzelnen Textzeilen die jeweiligen, davon ausgelösten Attitüden gegenüber (Abb.93), Magnin geht in der Präsentation noch mehr ins Detail und stellt einzelnen Takten der Notation die entsprechende Attitüde gegenüber (Abb.94-102). Mit dieser Präsentationsform wird nicht nur Wissenschaftlichkeit assoziiert, sondern dem Betrachter wird auch verdeutlicht, dass es sich bei den einzelnen Attitüden um Ausschnitte aus einer Bewegungsfolge handelt, die er visuell und auditiv ergänzen kann.

Rochas hatte sich bereits seit 1885 mit der *Audition colorée*, dem farbigen Hören, also der Ton-Farb-Synästhesie beschäftigt.²⁵⁹ Der erste Artikel zu diesem Thema erschien am 18. April 1885 in der Zeitschrift *La Nature* und gibt in erster Linie einen Forschungsstand zum Phänomen der *Audition colorée* wieder. Charakteristisch für dieses Phänomen sei, dass die sensiblen Personen eine farbige Empfindung haben, wenn sie einzelne Noten hören, wobei hohe Töne eher helle Farbempfindungen auslösten. Als weitere entscheidende Wahrnehmungen beschreibt Rochas, dass unterschiedlichen Instrumenten verschiedene Farben zugeordnet werden und im Falle eines verbalen Reizes die Klangfarbe der Stimme ebenfalls

²⁵⁶ Sandoz [1899, 566]

²⁵⁷ Zit. nach: Brandstetter [1992, 200], vgl. Schmidt [2003, 122].

²⁵⁸ Kuff [2011, 232 f.] erwähnt diesen kinematographischen Versuch Rochas`.

²⁵⁹ Rochas [1885a], Rochas [1885b], Rochas [1886a], Rochas, Albert de: La notation des couleurs, in: *La Nature*, Nr. 925, Paris 1891, S. 186-187.

unterschiedlich farbig wahrgenommen werden kann.²⁶⁰ Ein weiterer Artikel widmet sich Rochas` eigenen Beobachtungen bei 50 befragten Personen.²⁶¹ Er erwähnt Fälle in denen sensible Personen Noten, Vokale, Zahlen, Namen und Wochentage mit Farbadjektiven beschreiben konnten.²⁶²

Dass das Hören von Musik mit einem Sehen von sich bewegenden Farben und Formen einhergehen kann, die mit einem abstrakten Farb- und Formenvokabular auf die Leinwand gebannt werden können, wurde bereits für die Malerei Wassily Kandinskys diskutiert. Dieser Theorie nach müsste es auch möglich sein, die Bewegung der Formen in Körperbewegung umzusetzen, also in Tanz. Dass Magdeleine und Lina Synästhetikerinnen waren ist unwahrscheinlich, jedoch war Rochas mit synästhetischen Phänomenen vertraut. Während die „synästhetisch intendierte, splendide Aufmachung“ der Präsentation mit Notation und Momentfotografie von Timon Kuff auch als „ins Übersinnliche verkitschte Fotomontage“ bezeichnet wird,²⁶³ scheint sie mir eine Bestätigung der engen Verquickung der ästhetischen Vorstellungen eines hypnotischen Tanzes mit okkulten Interessen zu sein.

Wie Rosenberg in dem Aufsatz *Kartographie der Aura aus dem Geist der Wirkungsästhetik* zeigt, instrumentalisierte schon Helena Blavatsky die Synästhesie als Beweis der Gabe zu übersinnlichen Wahrnehmungen.²⁶⁴ Im Falle Rochas scheint die *Audition colorée* am Beginn seiner Auseinandersetzung mit übernatürlichen Phänomenen zu stehen, 1887 veröffentlichte er sein erstes Buch mit okkulten Fragestellungen. 1886 hatte er einen Artikel über die Experimente des Mediziners Charles Féré (1852-1907) an der Salpêtrière veröffentlicht. Féré hatte mit einem Dynamometer die Frequenz der Muskelkontraktionen von Versuchspersonen als Reaktion auf Farbeindrücke gemessen. Das Gerät schrieb die gemessenen Frequenzen in Form von Kurven, die je nach der Farbwahrnehmung die sie auslöste, deutlich zu unterscheiden sind. Verändert sich der Farb-eindruck während der Messung, verändert sich auch die Frequenz der Muskelkontraktionen und gleicht sich dem o.g. Muster an.²⁶⁵ Rochas vereinnahmt die Synästhesie früh für sein esoterisches Gedankengut und interpretiert die Farbwahrnehmungskurven Férés als Wahrnehmung von Vibrationen des Äthers. Das macht insofern Sinn, da Rochas` später formulierte Vibrationstheorie nichts anderes als eine theoretische Synästhesie ist: Ebenso wie der Synästhetiker, je nach Begabung, beispielsweise beim Hören von Musik sich bewegende Farben und Formen sehen

²⁶⁰ Rochas [1885a, 306 f.]

²⁶¹ Rochas [1885a, 306 f.]

²⁶² Rochas [1885b, 274 f.]

²⁶³ Kuff [2011, 231 f.]

²⁶⁴ Rosenberg [Ms., 6]

²⁶⁵ Rochas [1886a, 91 ff.]

kann, ist der Theorie der Vibrationen nach die Unmöglichkeit Musik, also Schall, zu sehen, nur in der Beschränktheit der menschlichen Sinnesorgane begründet. Während letztere also von einer Gleichartigkeit der Reize ausgeht, ist die Synästhesie eine Gleichzeitigkeit von einem tatsächlichen und einem lediglich im Gehirn wahrgenommenen Reiz. So werden Musik und Bewegung auf denselben Ursprung zurückgeführt, sei es durch eine Gleichartigkeit oder durch eine Gleichzeitigkeit der Reize, was als Intention in der Gegenüberstellung von Notation und Bewegung zu sehen ist und letztlich dem Weltbild Albert de Rochas' entspricht.

Die Antikenrezeption in den hypnotischen Séancen ging aber über diese Faszination für ein Wechselspiel aus Bewegung und Stillstand hinaus. Wie bereits gezeigt, hatte die klassizistische Antikenrezeption für die Entwicklung der Kunstform Attitüde eine besondere Bedeutung. Alle drei vorgestellten Künstlerinnen traten in schlichter weißer Tunika auf und besonders Emma Hamilton und Ida Brun waren vor allem wegen ihrer klassischen Schönheit bekannt.

Der Bezug auf antike Kunst und Mythen wird auch in den Séancen deutlich. Auf der einen Seite findet ein formaler Bezug auf die Antike statt, so trugen auch Lina und Magdeleine lediglich eine Tunika aus weißem Musselin.²⁶⁶ Ebenso wie Tischbein oder Goethe in Lady Hamilton den „Typus für alle Heroinen [sic], Musen und Halbgöttinnen“²⁶⁷ sahen, fühlten sich auch Beobachter der Vorstellungen Linas und Magdeleines an antike Skulpturen und mythologische Themen erinnert. So schreibt beispielsweise Auguste Mangeot über Magdeleines Interpretation zu Glucks *Orfeo ed Euridice*:

„Jamais, croyons-nous, la statuaire antique ne nous avait donné des lignes aussi pures que celles engendrées par Gluck dans l'organisme de Magdeleine. Elle nous apporta la vision d'une figure qui se détache de la frise du Parthénon; sa danse fut celle des prêtresses de la Grèce, évoluant dans le céleste séjour; Mercure lui mit aux pieds ses ailles; Terpsichore guida ses pas, et tant d'harmonie découla de ses gestes lents, qu'ils semblaient répandre des odeurs de roses et de lauriers, des goûts de miel et de froment. Quand Orphée fit entendre sa plainte, la pleureuse éleva ses bras vers la nue courroucée avec tant de noblesse, qu'on eût voulu la fixer en une statue de marbre et s'agenouiller pour toujours devant cette source consolante de beauté!“²⁶⁸

Und auch der Maler und Werbegraphiker Hugo d'Alesi (1849-1906) schreibt:

²⁶⁶ Berr spricht hier von „vêtue à l'antique d'une longue bande d'étoffe souple“. Berr, Emile: Magdeleine chez Rodin, in: Figaro, 27. 09. 1903, Paris 1903. Zit. nach: Magnin [1905, 330].

²⁶⁷ Siehe Verweis 232.

²⁶⁸ Mangeot, Auguste: La musique visible, in: Le monde musical, 15.02.1904, Paris 1904. Zit. nach Magnin [1905,355].

„Je voudrais [...] dire que, [...] cette femme a été, à différentes époques, danseuse, comédienne, tragédienne, dans les pays des arts anciens, la Grèce; tous les mouvements, toutes ses attitudes semblent descendre en droite ligne des Grecs.“²⁶⁹

Neben dieser formalen Assoziation der Séance mit antiken Schönheitsidealen, findet aber auch eine inhaltliche Rezeption statt. Dies wird bereits bei d'Alesi angedeutet, der überzeugt ist, dass Magdeleine ihre Fähigkeiten in einem früheren Leben im antiken Griechenland erlernt haben muss.

Eine M^{me} Juliette Adams, die in Athen eine Konferenz der *Société du Parnasse* veranstaltet hatte, meint in Rochas' Hypnoseexperimenten die Arbeitsweise antiker griechischer Künstler zu erkennen:

„L'un de mes amis, chercheur consciencieux et inspiré à la fois, M. le colonel de Rochas, a obtenu par suggestion des résultats artistiques si admirables, si purs, que hantée par ma constante vision du passé, j'ai cru découvrir, en ces résultats, une des méthodes de travail des grands sculpteurs grecs; méthode procédant à la fois de la science, de l'art, et côtoyant l'inconnu divin qui est en l'homme.“²⁷⁰

Emile Magnin greift diese Idee in *l'Art et l'hypnose* auf, und formuliert bereits in der Einleitung:

„[...] il paraît certain que les artistes de cette époque choisissaient leurs modèles dans une catégorie d'êtres tout spécialement aptes à donner à leurs corps des attitudes correspondant aux idées qu'on leur demandait de représenter.

Rien ne nous prouve que les grandes prêtresses de l'antiquité aient posé pour les peintres et pour les sculpteurs; cependant, une quantité de tableaux, de bas-reliefs, de peintures murales, nous sont une preuve évidente qu'elles en ont été les inspiratrices. Il en est de même des bacchantes, qui sous l'influence des vins, des parfums, donnaient aux Grecs des spectacles chorégraphiques [...].“²⁷¹

Und weiter:

„[...] l'étude de l'histoire antique nous démontre que ces grandes prêtresses pouvaient prophétiser, et qu'elles y arrivaient en se mettant dans un état analogue au sommeil (*Ex somnis stupet oevias*, Horace). Il paraît en être de même pour les bacchantes, car nous savons par les auteurs anciens qu'elles dansaient fort longtemps sans ressentir aucune fatigue [...].“²⁷²

Magnin bewegt sich in dem Dreieck Antike, Esoterik und Kunst. Obwohl Magnin dies nicht explizit formuliert scheint er eine Parallele zwischen antiken Priesterinnen und Bacchantinnen, denen die Kunst der Weissagung zugesprochen wurde, und okkultistischen Medien zu ziehen, die beispielsweise des Hellsehens und des Gedankenlesens kundig waren. Weiter beschreibt er, dass Priesterinnen, um in die Zukunft sehen zu können, in einen dem Schlaf ähnlichen Zustand verfielen, und dass die Bacchantinnen unter dem Einfluss von Wein und Parfum Tänze aufführten (Abb.103). Damit beschreibt er einen

²⁶⁹ Magnin [1905, 392], das Zitat ist vermutlich aus einem Brief Hugo d'Alesi an Magnin entnommen.

²⁷⁰ APS: Magnin [1905, 364] Diesen Text hatte Magnin bereits im Verlauf des letzten, in der APS erhaltenen, Briefs an Rochas erwähnt, indem er Rochas um eine Kopie eines Texts von einer Konferenz, die in Athen von einer Jul. Adams gegeben wurde bat, mit dem Hinweis: „Je voudrais en publier d (dans?) mon volume ce qui touche au cote aesthetique [sic].“ APS: Magnin [1904c]

²⁷¹ Magnin [1905, 1]

²⁷² Magnin [1905, 1 f.]

Zustand der Trance, der dem der Hypnose ähnlich ist und beispielsweise durch Askese und Weihrauch hervorgerufen werden kann. Anhand der Feststellungen, dass die Modelle der antiken Künstler besonders fähig gewesen sein müssen, die entsprechenden Posen einzunehmen, und dass auf zahlreichen Reliefs und Wandgemälden Priesterinnen dargestellt sind, erwägt er die Möglichkeit, dass Priesterinnen oder Bacchantinnen den antiken Malern und Bildhauern Modell gestanden haben könnten. Das Experiment mit Magdeleine würde demnach die Arbeitsweise antiker Künstler nachahmen, die Priesterinnen und Bacchantinnen in Trance als Modelle für ihre Kunstwerke genutzt haben könnten. Die Schönheit griechischer Plastik wurde auch von dem schottischen Arzt und Wegbereiter der Hypnose James Braid (1795-1860) auf die Verwertung kataleptischer Stellungen hypnotisierter Bacchantinnen zurückgeführt.²⁷³ Diese Thesen fanden dabei beispielsweise in Eliphas Lévis Schrift *La Clef des grands mystères* von 1861 Bestätigung. Lévi hatte hier versucht nachzuweisen, dass die Erkenntnisse Mesmers zum Magnetismus bereits im antiken Griechenland bekannt waren. So zitiert er aus den *Hymnen* des Synesios von Kyrene (*† um 400 n. Chr.): „Ein Hauch umgibt rings die Welt und belebt unter unzähligen Formen alle Teile der magnetischen Substanz.“²⁷⁴

Der Schriftsteller Georg Fuchs (1868-1949) wendet in seiner Beschreibung einer Vorstellung Magdeleines Nietzsches Begriff des „Dionysischen“ auf den hypnotischen Tanz an:

„Bald scheint sie uns die kindliche Julia, zum ersten Male erbleichend unter dem Flammenblicke des Geliebten, bald Ophelia, in schuldloser Unzucht die Begierden ihres zertretenen Herzens preisgebend, bald Isolde, vergiftet ins Innerste von dem Todestrunke der sehnenenden Minne und dann ersterbend im jauchzenden Einswerden der Seelen.

Hier ist grosse [sic] dramatische Kunst. Das steht ausser [sic] allem Zweifel. Und wenn es uns ernst ist mit dem Bestreben, wieder über der unterhaltend-naturalistischen Theatralik oder neben ihr zu einer wahrhaft festlichen, rhythmischen Kunst der Bühne zu gelangen, so wird uns von der Magdeleine der Weg gezeigt; [...] Hier ist aber auch grosse [sic] bildnerische Kunst. Wahrlich die hellenische Plastik der grossen [sic] Zeit ist uns kein Wunder mehr. Die Alten hatten solche

²⁷³ Schmidt [2003, 122]. Rochas erwähnte diese Theorie Braids erstmalig 1886 [1886b, 251] und setzte sie 1904 [1904, 1710 f.] in Bezug zum hypnotischen Tanz Linas.

²⁷⁴ Lévi [1966, 93] nennt namentlich Hermes und Pythagoras (*† 6. Jh. v. Chr.). Mit Hermes ist wohl Hermes Trismegistos gemeint. Der griechische Gott wurde bis in die Neuzeit für eine historische Person gehalten und ihm wurde das *Corpus Hermeticum* zugeschrieben, eine Schrift die sich metaphysischen Problemen widmete (entstanden im 2. oder 3. Jh. n. Chr.).

Mir ist nicht bekannt inwiefern die französischen und deutschen Okkultisten mit den Werken Lévis vertraut waren, da seine Schriften jedoch zum Kanon der esoterischen und okkultistischen Literatur zu rechnen sind und das Vokabular auffällige Parallelen aufweist, darf wohl davon ausgegangen werden, dass Rochas und Magnin mit seinen Schriften vertraut waren.

Tänzerinnen; alle ihre Berichte melden uns von einem dionysischen Rausche, von einem fraglos somnambulen Schlafzustande der kultischen Tänzerinnen.²⁷⁵

Fuchs sieht in der Trance eine tänzerische Urform, die seither eine Verbindung mit dem Göttlichen darstellte.²⁷⁶ Der hypnotische Tanz wurde demnach von Zeitgenossen mit dem orgiastischen Tanz der Bacchantinnen in Verbindung gebracht.²⁷⁷

Interessanterweise findet jedoch in den Séancen Rochas` und Magnins etwas statt, das Gunnar Schmidt als „Synthese historischer Konzepte“ bezeichnet.²⁷⁸ Gemeint ist eine Verknüpfung der sich in der Hegelschen Kunstauffassung antagonistisch gegenüberstehenden Konzepte von Naturschönheit und Kunstschönheit. So schreibt Schmidt:

„Was seit der Epoche der Aufklärung auseinander getrieben war – Naturalisierungs- und Schönheitsvorstellungen – koppelt wieder aneinander, ohne dabei jedoch sich zu einer ästhetischen Theorie zu verdichten.“²⁷⁹

Einerseits wurden die Medien als ideale weil antikische Schönheiten gefeiert, die einem antiken Relief entsprungen zu sein schienen, andererseits wurden sie durch die Hypnose als naturnahe Wesen gesehen, die sich ihrer Zivilisierung nicht mehr bewusst sind. Es wird der „Kunstkörper in der Performance als anthropologisches Versuchsobjekt installiert und der Traumtanz zum Urgrund der Kunst erklärt“.²⁸⁰ Schmidt macht diese Hybridisierung am Gewand fest, das gleichzeitig „Natürlichkeit evozierende[s] Reformkleid und klassifizierende[s] Gewand“ ist.²⁸¹

Ittershagen sieht schon in Emma Hamiltons Attitüden eine Rezeption antiker Sujets, die ihr vermutlich aus den Sammlungen William Hamiltons bekannt waren (Abb.103/104). William Hamilton war ein leidenschaftlicher Sammler antiker Artefakte. 1738 hatten die Ausgrabungen der antiken Vesuvstädte Pompeji, Herculaneum und Stabiae begonnen, die bedeutende Artefakte zutage förderten und nie da gewesene Einblicke in den antiken Alltag erlaubten. William Hamilton, der seit 1764 in Neapel lebte, war nicht nur ein großer Förderer der Ausgrabungen, sondern besaß auch selbst eine bedeutende Sammlung antiker Vasen, Münzen, Medaillen, Wandmalereifragmente, Waffen und Schmuck, sowie

²⁷⁵ Fuchs, Georg: Die Kunst der Magdeleine, in: Münchener Neueste Nachrichten, Nr. 89 1904, München 1904. Zit. nach Schrenck-Notzing [1904, 87 f.], vgl. Brandstetter [1995b, 250] nach: Fuchs, Georg: Der Tanz, Stuttgart 1906, S. 28.

²⁷⁶ Fuchs, Georg: Der Tanz, Stuttgart 1906, S. 22. Zit. nach: Brandstetter [1995b, 271 f.]

²⁷⁷ Brandstetter [1995b, 250]

²⁷⁸ Schmidt [2003, 122]

²⁷⁹ Schmidt [2003, 122] und Brandstetter [1992, 205] sehen im hypnotischen Tanz eine „Wiederauflebung von Hegels Unterscheidung von Natur- und Kunstschönheit“ wobei die Naturschönheit durch die „Grazie des Unbewußten [sic]“ höher bewertet wird.

²⁸⁰ Schmidt [2003, 121]

²⁸¹ Schmidt [2003, 122]

vulkanisches Gestein und Bildnisse des Vesuv.²⁸² Emma Hamiltons Ruhm für die Darstellung antiker Heroinnen begründete sich dabei auf eine Kunstschönheit, die der Künstler, dies wird in Tischbeins Aussage deutlich, nur mehr abzubilden brauchte. Sie präsentierte dabei jedoch lediglich Pathosformeln antiker Sujets, die sie anhand von Wandmalereifragmenten und Vasenmalereien studiert hatte. Auch Rochas und Magnin – und zahlreiche Zeitgenossen – waren der Überzeugung, die Mimik und Gestik der Medien könne direkt vom Künstler übernommen werden. Eine Veredelung im Sinne von Hegels „denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergegebene Schönheit“²⁸³ durch den Künstler wäre damit nicht mehr nötig. Dies gelang Lina und Magdeleine aber gerade *weil* sie sich in einem naturnahen Zustand befanden.

Schrenck-Notzing sah im Tanz einen natürlichen Ausdruck von Erregung:

„Der Tanz [...] scheint in der Natur begründet zu sein. Dafür sprechen die Tanzkünste des in Liebesekstase befindlichen Auerhahns und Birkhahns [...] etc. Verzückung, Tanz, Gebärdensprache und Gesang (Balzruf oder Ausstossen [sic] eigentümlicher Töne) vereinigen sich, um das Liebeswerk vorzubereiten und das Weibchen zu betören.

Je näher ein Volk dem Naturzustand ist, um so mehr bildet der Tanz den Ausdruck des Seelenlebens in Momenten hoher Erregung.“²⁸⁴

Das Ballett dagegen sei „auf die Stufe einer bedeutungslosen Gymnastik gesunken“.²⁸⁵ Die begeisterten Reaktionen auf den hypnotischen Tanz werden bei ihm zu einer Kritik am „moderne[n] Kulturmensch[en]“ und zu einer Kritik an der Kunst:

„Kein Wunder, dass unsere bildende und darstellende Kunst mit darunter zu leiden hat. Wir haben uns von der Natur [...] soweit entfernt, dass wir die [...] von jenen Hemmnissen des kulturellen Fortschritts durch die hypnotische Methode befreiten künstlerischen Leistungen der Traumtänzerin als ‚Phänomen‘, als ‚Offenbarung‘, als ‚Wunder‘ anstaunen.“²⁸⁶

Durch den Zustand der Hypnose waren Lina und Magdeleine nicht nur in der Lage Posen der Mänaden, Bacchantinnen und Vestalinnen wiederzugeben, sondern deren Trancetanz wiederzubeleben und somit sich selbst und die Betrachter einem naturnahen Zustand näher kommen zu lassen. Gerade diese Verbindung von idealer Schönheit und Natürlichkeit wird zum ästhetischen Ideal erhoben.

²⁸² Ittershagen [1999, 22 f.]

²⁸³ Hegel [1955, 50]

²⁸⁴ Schrenck-Notzing [1904, 17]

²⁸⁵ Schrenck-Notzing [1904, 17]

²⁸⁶ Schrenck-Notzing [1904, 76]

4.3. KUNSTDIDAKTISCHE ANSPRÜCHE: ATTITÜDENKÜNSTLERINNEN ALS MODELLE FÜR AFFEKTSTUDIEN

Rochas` Ideen zu einer „hypnotischen Ausdruckslehre“ wurden bereits untersucht. Gerade der Gedanke SMG als Künstlerhandbuch zu verstehen und den hypnotischen Tanz für das Kunststudium zu empfehlen, ist ein weiteres Merkmal der Séancen, das diese in den Kontext einer Geschichte der Attitüdenkunst einreicht, was im folgenden Kapitel gezeigt werden soll. Bei den drei hier vorgestellten, um 1800 aktiven Attitüdenkünstlerinnen lässt sich feststellen, dass eine Person aus dem direkten persönlichen Umfeld die Künstlerinnen anleitete oder an den Vorstellungen durch eine Einordnung der Attitüden in entsprechende historische Kontexte beteiligt war.

Die Ausgrabungen um den Vesuv förderten eine allgemeine Antikenbegeisterung, die Sammelleidenschaft für antike Kunst- und Alltagsgegenstände und den Tourismus in der Region Neapel, deren Besuch nun für europäische Reisende auf *Grand Tour* Pflicht war.²⁸⁷

Die Entwicklung der Attitüdenvorstellungen als Salonunterhaltung im Haushalt Hamiltons ist im Rahmen einer Präsentation der antikischen Schönheit Emma Hamiltons zu sehen. Damit sind die Attitüden eine Weiterführung der frühen Rollenbildnisse Emmas, die durch entsprechende Requisiten eine assoziative Identifikation als antike Heroinnen erlaubten und der späteren Personifikationen klassischer weiblicher Ideale. So wurde *The Spinstress/ Lady Hamilton at the spinning wheel* (1784/85) mit Persephone in Verbindung gebracht (Abb.105) und *Lady Hamilton with a dog and a goat* (1785) als Bacchantin identifiziert (Abb.46). „Hamilton ist ein Mann von allgemeinem Geschmack und [...] an ein schönes Weib, das Meisterstück des großen Künstlers, gelangt“²⁸⁸ spottet Goethe über Hamiltons Verhältnis mit Emma. Die Vermutung liegt nahe, dass auch Zeitgenossen Hamiltons Sammelleidenschaft in der Faszination für die antikische Schönheit Emmas vollendet sahen.

Hamiltons Interesse als Sammler galt aber nicht nur seiner Privatsammlung, er wollte seine Artefakte auch als Reproduktionen anderen Interessierten und vor allem Künstlern präsentieren. So ließ er seine Vasensammlung von Tischbein reproduzieren und publizieren, um sie Künstlern zwecks Antikenstudium zugänglich zu machen (Abb.103).²⁸⁹

Ittershagen sieht auch in den Zeichnungen Rehbergs eine Verwirklichung von William Hamiltons kunstpädagogischen Maßnahmen; die ca. zwölf cm großen Zeichnungen entsprechen in etwa der Größe der von Tischbein gezeichneten Vasenreproduktionen, womit beide Veröffentlichungen dasselbe didaktische Konzept verfolgten. Die

²⁸⁷ Ittershagen [1999, 22 f.]

²⁸⁸ Goethe [IR, 37], Aufzeichnungen vom 22, März 1787.

²⁸⁹ Ittershagen [1999, 30], Die Publikation wurde veröffentlicht als: Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: Collection of Engravings from Ancient Vases(...) in the possession of Sir Wm. Hamilton, Bd. I, Neapel 1791.

Umrisszeichnung selbst steht für die Wissenschaftlichkeit des Projekts und ist aus archäologischen Publikationen bekannt. Die Stichserie war damit nicht nur ein beliebtes Souvenir für Reisende, sondern auch Musterbuch für Künstler. Als Beispiel hierzu sei *Niobe* von Rehberg selbst genannt, eine Historie in der er Emmas Attitüde selbiger Heroin verwendete (Abb.106).²⁹⁰

Henriette Hendel-Schütz erhielt eine gründliche Ausbildung der Bühnenkunst und wurde von ihrem vierten Ehemann Friedrich Karl Julius Schütz (1779-1844), Professor der Philosophie, auf ihren Touren begleitet, der die Vorstellung auch durch musikalische Darbietungen oder Lesungen und Erläuterungen ergänzte.²⁹¹

Bei ihren Vorstellungen zeigte sie dabei sowohl genaue Attitüden von Einzelkunstwerken, als auch Sujets, die bekannt waren, aber keinem bestimmten Werk zugeordnet werden konnten, sowie historische, mythologische, dichterische oder frei erfundene Stoffe. Im Mittelpunkt ihres Programms stand eine chronologische Reihung verschiedener Kunststile, vom Altägyptischen, mit Darstellungen der Isis oder einer Sphinx, bis zu den Heroinnen der römischen Antike, wie Niobe und Dido (Abb.66), gefolgt von einem biblischen Zyklus mit Szenen des Alten und Neuen Testaments, darunter eine Reihe von Attitüden, die das Marienleben darstellten. Letztere zeigte sie dabei zweifach, zunächst in italienischem (Abb.69-81), dann in altdeutschem Stil (Abb.82-85).²⁹² Ebenso wie Emma Hamilton trug sie eine einfache weiße Tunika und einen Schal. Nur für die Darstellungen italienischen Stils trug sie ein scharlachrotes Unterkleid und einen ultramarinblauen Mantel aus Musselin um das Kolorit, bzw. Kleider aus Leinen in denselben Farben für die Darstellungen altdeutschen Stils, um Faltenwürfe und harte Konturen exakter wiedergeben zu können. Die Zeichnungen Peroux` von Hendel-Schütz` Attitüden sind in Aufbau, Einfachheit und wissenschaftlichem Dokumentationscharakter den Zeichnungen Rehbergs sehr ähnlich und durchaus als geplantes Pendant zu diesen zu verstehen.²⁹³

Schließlich wurde auch Ida Brun bewusst von ihrer Mutter Friederike Brun (1765-1835) in der Kunst der Attitüdendarstellung ausgebildet und gefördert. Sie stellte Kontakt zu Lady Hamilton her, die sie 1795 in Neapel mit ihrer Tochter besuchte, sowie zu der berühmten Schaltänzerin M^{me}. de Staël, die sie 1805 in der Schweiz aufsuchte.²⁹⁴ Auch ließ sie Ida Tischbeins Stiche der Hamiltonschen Vasensammlung studieren.²⁹⁵ Friederike Brun sah

²⁹⁰ Ittershagen [1999, 79]

²⁹¹ Langen [1968, 219 ff.]

²⁹² Langen [1968, 213 ff.]

²⁹³ Holmström [1967, 203]

²⁹⁴ Holmström [1967, 149 ff.]

²⁹⁵ Holmström [1967, 149 ff.]

ihre Tochter zur Attitüdenkünstlerin berufen, förderte dieses Talent und verfasste pädagogische Ratgeber zur ästhetischen Entwicklung junger Mädchen.²⁹⁶

Alle Attitüdenvorstellungen wurden mit einem gewissen didaktischen Hintergrund vorgeführt. Auf ähnliche Weise zeigen sich auch Rochas und Magnin als Protegés der Medien und ebenso werden die Fotografien der Attitüden zu einem Musterkatalog weiblicher Tugenden, die Inspiration und Vorbild für Künstler sein sollen, zusammengestellt. Während dies bei Rochas noch eher theoretisch formuliert wird, er versteht SMG eher als Handbuch, das eine Methode vermittelt, denn als wirkliches Musterbuch, das konkrete Vorlagen liefert, wird dies in Magnins Schrift anhand der ausgewählten Sujets offensichtlicher. Vor allem der Zyklus *Vie de la vierge*, eine Attitüdenfolge unter verbaler Suggestion, reproduziert ikonographische Formeln, wie Madonna mit Kind, Himmelfahrt Mariä (Abb.107) oder Marienkrönung (Abb.108), die Magdeleine umsetzt. Ein identisches Programm einer Attitüdenfolge findet sich in den Zeichnungen Nicolas Peroux` von Henriette Hendel-Schütz (Abb.80/81).

Auch Schrenck-Notzing betonte die Bedeutung des „Affektstudiums zu Kunstzwecken“:

„Für das Affektstudium zu künstlerischen Zwecken gibt es, abgesehen von den Beobachtungen an Geisteskranken in der Irrenanstalt [...] keine zuverlässigere Methode, als die vom Verfasser [...] angewendete hypnotisch suggestive.“²⁹⁷

Gemeinsam ist allen Attitüdenarstellerinnen ein didaktischer Grundgedanke, die klassischen Attitüden sollten der Weiterbildung des Publikums und der Künstler dienen und auch die von den Medien gezeigten Posen und Bewegungen in den Séancen sollten Studienobjekte für Künstler und Wissenschaftler sein.

4.4. SALONUNTERHALTUNG UND EUROPATOURNEEN: PUBLIKUM UND WIRKUNG VON SÉANCEN UND ATTITÜDENVORSTELLUNGEN.

Die klassischen Attitüdenvorstellungen fanden zur Abendunterhaltung in den europäischen Salons statt,²⁹⁸ das Wiedererkennen antiker Sujets oder bestimmter Figuren aus Meisterwerken der letzten Jahrhunderte war ein beliebtes Gesellschaftsspiel der gebildeten Bürgerschichten. Der Reiz lag wohl in einer Nobilitierung des Betrachters durch die Fähigkeit

²⁹⁶ Holmström [1967, 147]

²⁹⁷ Schrenck-Notzing [1904, 73] spielt hier auf APS: Schrenck-Notzing [1887]an und sieht sich selbst offenbar als Begründer der hypnotischen Affektlehre. Erstaunlicherweise erwähnt er Rochas in der Folge nicht obwohl er nahezu wörtlich aus SMG zitiert, das ihm ja bekannt war (Schrenck-Notzing [1904,10]). Da Rochas 1900 mit SMG zudem erstmalig ein Werk veröffentlicht, dass sich vorrangig ästhetischen Fragen widmete und Fotografien von Affekten in einer enormen Fülle zeigte, ist Schrenck-Notzings Aussage in Frage zu stellen.

²⁹⁸ Siehe dazu Verweis 236.

das Dargestellte zu erkennen.²⁹⁹ Alle drei Attitüdenkünstlerinnen reisten mit ihrem Programm durch Europa und gaben in mehreren bis zahlreichen europäischen Städten Vorstellungen.

Auch die Séance des 19. Jahrhunderts war eine beliebte Salonunterhaltung. Besonders spiritistische Phänomene, wie das Herbeirufen von Geistern oder das Fotografieren selbiger, werden als gesellschaftliches Phänomen der „Klopffeisterbewegung“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschrieben.³⁰⁰ Besonders in den Salons und den gehobenen Abendgesellschaften boten spiritistische und okkultistische Experimente faszinierende und aufregende Unterhaltung. Auch Lina und Magdeleine gaben private und öffentliche Vorstellungen.

Über Linas Vorstellungen wird in zeitgenössischen Berichten relativ wenig gesprochen. Sicher ist, dass sie eine Vorstellung im *Cabaret du Feaubourg-Poissonnière* am 28. Juli 1899 gab³⁰¹ und in einem Universitätskurs zur *Anatomie artistique* in Grenoble präsentiert wurde.³⁰² Auch trat sie vermutlich auf der *Conférence Ampère* auf.³⁰³ Ein weiterer Zeitungsbericht vom 17. Juli 1899 spricht von einer von Jules Bois geleiteten Séance in der Lina einem „public mélomane“ präsentiert wurde und einige Interpretationen klassischer Musik darbot.³⁰⁴ Rochas selbst erwähnt diese Séance, die in der *Bodinière*, vor einem „public plus nombreux“ stattfand.³⁰⁵ Rochas erwähnt dazu eine Kritik von Lionel Dauriac, von dem aus einem anderen Zeitungsbericht bekannt ist, dass er gemeinsam mit Rochas sechs Jahre lang Linas Ausbildung zum Medium begleitete.³⁰⁶ In dieser Kritik scheint es, dass das Publikum sich von Linas Fähigkeiten nicht recht überzeugen ließ. Von Dauriac wurde dies vor allem auf die schlecht ausgewählten Musikstücke zurückgeführt, zu denen Lina tanzen sollte. „Tout le monde sait ce que la Marseillaise exprime“ wird Dauriac von Rochas zitiert,³⁰⁷ womit angedeutet wird, es benötige keines hypnotisierten Mediums um den Pathos der

²⁹⁹ In zeitgenössischen Berichten wird deutlich, dass das Publikum beim Erkennen einer bestimmten Pose dieses durch Zwischenrufe kundtat, was ein großer Reiz der Vorstellungen gewesen sein muss. Beschrieben ist dies u.A. bei: Tours, Hugh: *The Life and Letters of Emma Hart*, London 1963, S. 89. Zit. nach: Ittershagen [1999, 52]. Entnommen aus einem Brief der Gräfin de Boigne.

In diesem Zusammenhang ist auch das *Tableau Vivant* zu nennen, das mit demselben Konzept des Wiedererkennens von aus der bildenden Kunst bekannten Sujets arbeitete und ebenfalls bis ins frühe 20. Jahrhundert ein beliebtes Gesellschaftsspiel darstellte. Siehe dazu Holmström [1967], Langen [1968], Miller [1972] und Ittershagen [1999].

³⁰⁰ Bracke [1997, 89 ff.]

³⁰¹ Rochas [SMG, 225]

³⁰² APS: Rochas [o.D., 63]

³⁰³ APS: Joire [o.D.]

³⁰⁴ o.V. [1898, 459 f.]

³⁰⁵ Rochas [SMG, 252]

³⁰⁶ o.V. [1898, 459]

³⁰⁷ Rochas [SMG, 253]

Marseillaise umzusetzen. Auch die Kritikerin Marie-Louise Néron spricht in einem Zeitungsartikel von dieser Vorstellung Linas:

„Il y a quelques années, cependant, une femme jeune et belle, un médium excellent, M^{lle}. Lina, consenti à paraître en public, et l'on vit se presser pour la voir tout le Paris mondain. C'était à la Bodinière, une salle de conférences alors fort à la mode, et M^{lle}. Lina impressionna beaucoup ceux qui assistaient à ces exercices d'hypnose; mais, si l'on s'était entretenu dans certains milieux de ces phénomènes médiumnité, ils n'avaient guère dépassé la petite scène de la rue Saint-Lazare et n'étaient pas venus à la connaissance du gros public.“³⁰⁸

Rochas berichtet auch von einer Vorstellung in Paris bei M^{me}. Adam vor der „élite du monde intellectuel et artistique“.³⁰⁹ Wie die Vorstellung des *Essai d'un ballet* am 3. Dezember 1899 im Atelier Muchas vermuten lässt, fanden die meisten Séancen eher vor Freunden und Bekannten statt, wodurch sich das geringe Presseecho erklärt. Es gab aber auch Pläne mit Lina Séancen mit öffentlichem Kartenverkauf in Europa durchzuführen, wie dies Magnin in seinem dritten Brief an Rochas vorschlug, falls sich Magdeleine von ihm abwenden würde.³¹⁰ Für Magdeleines Karriere ist belegt, dass sie ab 1903 in zahlreichen Künstlerateliers, Salons, Theatern und Varietés auftrat. Magnin berichtet von Vorstellungen am 28. August 1903 im Atelier Boissonnas` in Genf, am 27. November 1903 im Atelier Rodins in Paris, am 14. Dezember 1903 im Atelier Besnards in Paris, am 26. Januar 1904 in der Opéra-Comique in Paris, am 26. Februar 1904 im Salon des österreichischen Botschafters Compte Zichy in München, vom 9. bis 22. März 1904 sechs Vorstellungen im Schauspielhaus München, am 26. März 1904 im Wilhelma-Theater Stuttgart, vom 9. bis 24. Juni 1904 fünf Vorstellungen im Garrick-Theater in London. Weitere Programme zeigen, dass Magdeleine bis 1909 in europäischen Theatern und Varietés auftrat.³¹¹

In Berichten von halböffentlichen Soiréen, wie in den Ateliers Rodins und Besnards, sprechen die Berichterstatter von „un public artistique et mondain“ und „un cercle restreint d'initiés“³¹². In einem Artikel zu den Münchener Séancen wird das Publikum beschrieben als „une société de médecins éminents, d'artistes célèbres et d'hommes de lettres bien connus.“³¹³ Und in einem Bericht über die Vorstellung im Hause des österreichischen Botschafters heißt es:

„M^{me}. Magdeleine a été produite hier soir, au palais de l'Ambassade impériale d'Autriche, devant un grand nombre d'invités illustres de l'ambassadeur comte Zichy. Le prince et la princesse Léopold et ses fils, les princes Georges et Conrad, le prince et la princesse Arnulph et leur fils, le prince

³⁰⁸ Néron, Marie-Louise: o.T., in: *Le Jour*, 03.02.1904, o.O. 1904. Zit. nach Magnin [1905, 350].

³⁰⁹ Rochas [1904, 1711]. Bei M^{me}. Adam handelt es sich um jene Juliette Adams, die Linas Fall auch bei einer Konferenz in Athen präsentierte.

³¹⁰ Siehe Verweis 204.

³¹¹ Ochaim [1998, 111]

³¹² Duplessy, Maurice: *Magdeleine chez Besnard*, in: *La Presse*, 14.12.1903, o.O. 1903. Zit. nach Magnin [1905, 338].

³¹³ Mensi, Alfred von: o.T., in: *Allgemeine Zeitung*, 20.02.1904. Zit. nach Magnin [1905, 359].

Henri,...le prince Ratibor, les princes Albrecht Oettingen, Hohenlohe, Wrede, Löwenstein, le président du ministre baron de Podenjils et la baronne de Podenjils, l'ambassadeur de Prusse, comte et comtesse de Pourtalès, l'ambassadeur de France comte d'Aubigny, [...] et d'autres membres de la plus haute noblesse.³¹⁴

Und auch in einem Bericht der Vorstellung in Stuttgart, heißt es: „...les équipages n'arrêtèrent pas, et ce fut un merveilleux défilé des plus nouvelles et plus riches toilettes.“³¹⁵

Es zeigt sich also, dass ebenso, wie ein Besuch der Attitudenvorstellungen Lady Hamiltons in Neapel für die adeligen Reisenden auf *Grand Tour* oder die in Rom weilenden Künstler und Schriftsteller, darunter Goethe, Herder, Hackert und Tischbein, Pflicht war, auch der Besuch einer Vorstellung Magdeleines für die politische und intellektuelle Elite um 1900 ein gesellschaftliches Ereignis war. Mit der gleichen Selbstverständlichkeit, mit der sich alle drei Attitudenkünstlerinnen, Emma Hamilton, Henriette Hendel-Schütz und Ida Brun, in künstlerischen Kreisen bewegten, waren auch Lina und Magdeleine in den Salons und Ateliers der europäischen Großstädte gerngesehene Gäste.

4.5. REZEPTION IN DER BILDENDEN KUNST ODER ANSPRUCH ALS EIGENSTÄNDIGE KUNSTGATTUNG: KATALEPTISCHE ATTITÜDE UND HYPNOTISCHER TANZ ALS MEDIUMISTISCHE KUNST?

Auch die tatsächliche Rezeption der Attitüden durch bildende Künstler, verbindet die Kunstform der Attitüde mit ihrem späteren hypnotischen Pendant. Alle drei Attitudenkünstlerinnen, besonders aber Lady Hamilton und Ida Brun, waren wegen ihres mimischen und gestischen Könnens beliebte Modelle für zahlreiche Künstler. Da der Großteil der Porträts Auftragsarbeiten sind, ist die bloße Anzahl an Gemälden nach den drei Frauen noch kein Beweis für die Wertschätzung ihrer Fähigkeiten, jedoch wird in Schriften und Korrespondenzen die Hochachtung vor der Schönheit und Wandelbarkeit der Mimik und Gestik in den Attitüden deutlich.³¹⁶

Auch Rochas hatte Kontakt zu mehreren zeitgenössischen Künstlern, aber wurden die Attitüden des Mediums Lina, ähnlich denen der klassischen Attitudenkünstlerinnen, tatsächlich von Künstlern verwendet? Der in Mähren geborene Künstler Alfons Mucha interessierte sich bereits vor seiner Ankunft in Paris 1887 für Okkultismus und Theosophie. Als Plakatkünstler arbeitete er für die *Königin der Gebärden* Sarah Bernhardt (1844-1923) und gelangte so zu gesellschaftlichem Ansehen. Durch seine Beteiligung an zahlreichen Séancen und seine Mitarbeit an SMG scheint er der zeitgenössische Künstler zu sein, zu dem Rochas den intensivsten Kontakt hatte, ob jedoch tatsächlich die Fotografien Linas als

³¹⁴ o.V.: o.T., in: Neueste Nachrichten, 26.02.1904, o.O. 1904. Zit. nach Magnin [1905, 371].

³¹⁵ o.V.: o.T., in: Schwäbischer Merkur, 18.03.1904, o.O. 1904. Zit. nach Magnin [1905, 374].

³¹⁶ Vgl. z. B. Verweis 233.

„Vorlagen für etliche Malereien von Mucha dienten“³¹⁷ ist unklar. Neben Mucha hatte Rochas auch zu den Malern Georges Rochegrosse und James Tissot (1836-1902) und dem Grafiker und Illustrator Jacques Onfroy de Bréville (1851-1931), genannt JOB, persönlichen Kontakt.

Rochegrosse, der ab 1900 in Algerien lebte, hielt sich in den Sommermonaten in Paris auf. Die persönliche Widmung auf dem in SMG reproduzierten Stich *Le chant des muses éveille l'âme humaine* beweist, dass Rochegrosse vor seiner Abreise nach Algerien oder während dieser Aufenthalte in Paris persönlichen Kontakt zu Rochas gehabt haben muss. Lina arbeitete schon bevor Rochas sie zum Medium ausbildete als Modell für Rochegrosse.³¹⁸ Dennoch lassen sich keine Bezüge auf SMG oder Linas hypnotische Attitüden in seinem Werk nachweisen. Rochegrosses und Rochas' Abreise aus Paris, und seine Vorliebe für orientalistische Motive nach 1900 erklären, dass es wohl um diese Zeit zu keinem intensiveren Austausch mehr zwischen ihm und Rochas kommen konnte.

Auch im Werk James Tissots, der Rochas 1895 kontaktiert hatte, gibt es keine Verweise auf die hypnotischen Attitüden des Modells und Mediums Lina, sodass davon auszugehen ist, dass auch Tissots Interesse an Rochas' Experimenten auf ein persönliches Interesse an Spiritismus und Okkultismus zurückzuführen ist, das sich aber höchstens thematisch, nicht aber formal im Werk niederschlug.

Mit Alfons Mucha verband Rochas offensichtlich eine enge Freundschaft, beide hatten ähnliche Auffassungen über Kunst und Wissenschaft. Nach 1900 veröffentlichte Mucha eine Serie von drei Schriften, die Schemata zur Herstellung von Stilkunst enthielten und kompositionelle Techniken vermitteln sollten.³¹⁹ Auffällig ist hier, dass er sowohl in der schematischen Herangehensweise als auch im Vokabular Rochas' Arbeitsweise sehr ähnlich ist. Er definiert einen Künstler folgendermaßen:

"The person who can communicate his emotions to the souls of others is the artist [...] his greatest joy will be that of seeing other souls vibrating with the happiness of his emotion."³²⁰

Mucha nutzte für zahlreiche Werke Fotografien von Modellen und er war im Besitz einiger Vorlagen aus den Séancen mit Rochas.³²¹ Ob er diese tatsächlich nutzte um Mimik und Gestik zu gestalten ist nicht gesichert. Mit Sicherheit lässt sich dies nur über die Illustration für das Deckblatt von SMG sagen, das Lina, die französische Fahne schwenkend, in einer Pose nach den Attitüden zur Marseillaise zeigt, die Lina zu der

³¹⁷ Bracke [1997, 101]

³¹⁸ Pierre [2009, 25]

³¹⁹ Mucha [1966, 5], gemeint sind die Schriften Documents Décoratifs, Figures Décoratives und Lectures on Art.

³²⁰ Mucha [1966, 9]

³²¹ Bajac [1998, 46 ff.]

Textzeile *Aux armes citoyens! Formez vos bataillons. Marchons, marchons! Qu'un sang impur abreuve nos sillons* zeigte (Abb.109). In der Illustration ist deutlich Linas Mimik und Gestik von der Fotografie übernommen. Lina hat einen fanatischen Gesichtsausdruck, der rechte Arm ist zurückgestreckt als würde sie ausholen um dann mit größerer Kraft nach vorne zu streben. Deutlich zeigt sich in ihrer Körpersprache der Ruf nach Waffen und die Vorwärtsbewegung des Marschierens. Eine so intensive Mimik ist aber ungewöhnlich für Muchas Frauenfiguren, die sich eher durch stille Melancholie, kühle Verführung oder abweisende Strenge auszeichnen (Abb.110).

Dennoch spricht die Literatur bei zahlreichen Werken Muchas von einem „Katalog sämtlicher Spielarten hypnotischer Selbstvergessenheit“ und einer „Vielzahl vager Blicke, verträumter Haltungen, schlafwandlerischer Posen und kataleptischer Schlafzustände“, die Pierre an Bildern wie *Medée* von 1898 (Abb.110) und der Raucherin auf einem JOB-Plakat von 1896 erkennt (Abb.111).³²² Auch Rochas' Konzepte zum Fluidum und Astralkörper erkennt Pierre im Werk Muchas: Zwei Fotografien aus SMG zeigen Lina, die in Ekstase tanzt. Eine Fotografie ist durch die schnelle Bewegung verschwommen, was Rochas als Transparenz des materiellen Körpers interpretiert. Die zweite Fotografie zeigt drei helle Lichtstreifen und -fäden, die vermutlich von der Bewegung der Arme herrühren und auf Höhe des Nackens von Linas Körper ausgehen. Diese interpretiert Rochas als den Körper verlassendes Fluidum (Abb.9).³²³ Pierre sieht hier eine Analogie zu der ornamental abstrahierten Haarpracht zahlreicher Frauenbildnisse Muchas (Abb.111).³²⁴

Für weitere Reaktionen von Künstlern oder Musikern auf die Hypnoseexperimente lassen sich lediglich Hinweise finden. Wie bereits erwähnt wurde Linas Pose der *Méditation* von einem nicht namentlich erwähnten Bildhauer im Auftrag M^{me}. Syamours verwendet.³²⁵ Eine Fotografie dieser Pose ist in SMG abgebildet, wobei Rochas eine *Pose d'atelier*, d.h. eine von Lina selbst gewählte Attitüde der *Pose suggerée*, der durch Suggestion erzielten Attitüde gegenüberstellt (Abb.112).³²⁶ Rochas spricht auch von einem Auftrag M^{me}. Syamours, die eine Medaille mit dem Titel *La Nature soulevant ses voiles devant le savant* entwerfen lassen wollte. Rochas zeigt in SMG eine Fotografie in der Lina dieses Thema mit Hilfe eines Schleiers umsetzt.³²⁷ Vermutlich handelt es sich bei der Auftraggeberin um jene M^{me}. Siamour [sic], die auch Mucha in seinem Tagebucheintrag als seine Nachbarin

³²² Pierre [2009, 26]

³²³ Rochas [SMG, 263 ff.]

³²⁴ Pierre [2009, 27]

³²⁵ Siehe Verweis 138.

³²⁶ Rochas [SMG, 54]

³²⁷ Rochas [SMG, 78]

und Gastgeberin jener Abendgesellschaft nennt, bei der er und Rochas erstmals aufeinander trafen. Im gleichen Tagebucheintrag erwähnt er außerdem die Phrase „Man in his curiosity is lifting the edge of the veil and can only marvel!“³²⁸ Zwar wird die Metapher von der Natur, die ihren Schleier lüftet, häufig im 19. Jahrhundert verwendet, dennoch besteht in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, dass Mucha den Auftrag erhielt das Medaillon zu entwerfen und Lina eine Pose finden sollte um das Bild umzusetzen.

Dass Künstler die Posen Linas für ihre Werke nutzten, wie dies ursprünglich von Rochas intendiert wurde, lässt sich weder für Mucha noch für andere Künstler aus Rochas` Umfeld belegen. Jedoch fand die „hypnotische Ausdruckslehre“ dennoch Anklang bei den bildenden Künstlern, was die späteren Experimente Magnins mit Magdeleine zeigen. Mehrere Künstler, Musiker, Schauspieler und Literaten äußerten sich zu den Fähigkeiten Magdeleines und mehrere Künstler fertigten Studien ihrer Mimik und Gestik.

Über eine Séance im Atelier Auguste Rodins wird in der Presse berichtet:

„Dans un coin d`atelier Rodin formule son opinion:

-C`est évidemment très beau, dit-il, je dois cependant avouer que je n`ai pu me défendre d`une certaine souffrance, en voyant la rapidité avec laquelle le sujet rendait les divers sensations exprimées par la musique. Quant aux attitudes elles-mêmes, elles sont fort belles, quoique trop nombreuses pour que le cerveau en conserve parfaitement l`impression totale. C`est au delà que l`esprit peut concevoir.

Et maintenant Magdeleine reçoit les compliments du maître.“³²⁹

Auf die Frage: „Ces expériences-ci ont-elle un intérêt d`art?“ antwortet Rodin:

„Oui, il y a là des détails, des nuances d`expression qu`un modèle indiquerait mal et qu`il peut être utile à certains artistes de noter. Moi, j`aime mieux des choses moins écrites; j`aime mieux tirer de moi-même la vision de ce que j`interprète; comprenez-vous? Ceci, c`est de la besogne mâchée...“

En somme, Rodin souhaiterait qu`un peu de l`humaine beauté demeurât cachée dans les secret de nos rêves, et que la totalité de ce trésor n`appartînt point aux photographes. A ce point de vue évidemment, Magdeleine lui semble une personne compromettante... Il était tout de même hier, un peu ému, en lui serrant les mains.“³³⁰

Rodin schließt diese Methode als Arbeitsweise aus. Besonders aber die Maler der Münchner Akademie gehörten zu Magdeleines großen Bewunderern und verteidigten sie auch öffentlich gegen Vorwürfe der Täuschung. So veröffentlichten die Maler Friedrich-August von Kaulbach (1850-1920), Franz von Stuck (183-1928) und Albert von Keller (1844-1920) sowie der Pianist, Komponist und Direktor der Königlichen Akademie der Tonkunst in München, Bernhard Stavenhagen (1862-1914), eine Stellungnahme zu Vorwürfen, der Zustand der Hypnose während der Séancen sei nur vorgetäuscht:

³²⁸ Mucha [1966, 201]

³²⁹ Carbonelle, Henri: Une séance d`hypnotism chez Rodin, in Gil Blas: 27. 11. 1903, Paris 1903. Zit. nach: Magnin [1905, 324]

³³⁰ Emile Berr: Magdeleine chez Rodin, in: Figaro: 27. 11. 1903, Paris 1903. Zit. nach: Magnin [1905, 331]

„[...] [Wir] Künstler [sehen] uns veranlasst, ohne Rücksicht auf die Frage, wie jene Leistungen zustande kommen, den Gefühlen unserer höchsten Bewunderung und wärmsten Dankbarkeit öffentlich Ausdruck zu geben für die außerordentliche Fülle von ästhetischer Anregung und Genuss, welche uns durch die Gelegenheit der Beobachtung des Reichtums an Ausdrucksfähigkeit und herrlichen Bewegungen zuteil wurde.“³³¹

In einer anderen Notiz schreibt Kaulbach:

„Ce sera toujours avec reconnaissance que je penserai à l'apparition merveilleuse de Magdeleine, qui m'offrit tant de beauté et tant d'inspiration.“³³²

Und auch Keller formuliert folgende Gedanken:

„L'Ecole de Manet a précisé pour l'art la tâche suivante: fixer un morceau quelconque de la nature, avec la plus grande exactitude possible, des formes et des valeurs: arriver à ce but par le procédé le plus simple, par la manière la plus naïve, à l'exclusion de toute l'idée préconçue et de tout respect pour la tradition artistique. Elle veut que, seul, l'œil embrasse l'objet à reproduire; la participation de tout autre organe des sens doit être exclue.

Pour des artistes de cette école, Magdeleine n'est autre chose qu'un très joli modèle.

Si, cependant, nous étudions les grandes œuvres de l'art ancien et nouveau, nous voyons que toutes sont animées psychiquement, que ce soient des paysages, des natures mortes ou des portraits. Et qui pourrait nier que, pour qu'un portrait soit parfait et vivante, il faut que, par le regard des mouvements expressifs de son corps, il nous donne la sensation d'un contact psychique avec la personne représentée?

Pour les artistes qui ressentent cette impression, Magdeleine sera une source inépuisable d'observations, de jouissance, d'inspiration. Je crois pouvoir dire qu'encore jamais nous n'avions rencontré une âme humaine capable de dominer ainsi son corps et de lui donner une expression aussi admirable en intensité, en beauté, en pureté.

Que ce soient l'amour ou la haine, le bonheur ou la douleur, ou l'horreur, la grâce ou une expression diabolique, ce que Magdeleine sent, son âme nous le reflète [sic] spontanément, dans des mouvements et des attitudes d'une impeccable sûreté, et ceci jusque dans les nuances les plus subtiles. Magdeleine possède une puissance d'expression illimitée et inépuisable pour le beau et l'idéal du sentiment humain.“³³³

Auch der in München lebende Künstler Edouard von Grützner (1846-1925) schreibt:

„Je tiens à témoigner ici à M. Magnin ma reconnaissance très sincère pour la grande jouissance artistique et le summum de beauté qu'il m'a permis d'éprouver en assistant aux représentations de M^{me}. Magdeleine.“³³⁴

Keller und Kaulbach fertigten auch Studien und Gemälde nach Magdeleines Darbietungen. Während jedoch Kaulbachs Werke (Abb.113) eher an Porträts erinnern, die sich in seine Serie bekannter Varietätänzerinnen einordnen lassen (so schuf er beispielsweise auch ein Gemälde der Tänzerin Ruth St. Denis'), weist das Werk Albert von Kellers auf eine intensive künstlerische Bearbeitung der Darbietungen Magdeleines hin (Abb.114-117). Keller interessierte sich bereits in seinen frühen Werken für eine Umsetzung musikalischer oder theatralischer Stimmungen in die Malerei. Ein frühes Beispiel dafür ist das Gemälde *Chopin (Variante)*, das um 1837 entstand (Abb.118). In einem reich ausgestatteten, in

³³¹ Zit. nach Schrenck-Notzing [1904, 101], vgl. auch Magnin [1905, 375] und Linse [2009, 132].

³³² Magnin [1905, 392]

³³³ Magnin [1905, 393]

³³⁴ Magnin [1905, 392]

Rottönen gehaltenen Interieur sitzt eine Dame der höheren Gesellschaft mit dem Rücken zum Betrachter am Klavier, eine zweite, in grünem opulentem Kleid, sitzt auf einem Stuhl vor einem asiatischen Wandschirm und schaut entrückt in die linke obere Bildecke. Der Verweis auf Frédéric Chopin (1810-1849) im Titel, lässt darauf schließen, dass dieser gerade gespielt wird.³³⁵ Gian Casper Bott zeigt, dass in Kritiken des frühen 20. Jahrhunderts Analogien zwischen Chopins Musik und Kellers Malerei gesehen wurden. So spricht Josef Popp davon, dass Keller „die überraschenden Übergänge, das schwermütig Berausende, die Haschischstimmung in Chopins Musik nachschaffen“ wollte, „indem er bestimmte Farben auswählte und so zueinander stellte, dass sie ähnliche physiologische und psychologische Resonanzen wecken mussten“, und dass die ungewohnte Farbskala Aufsehen erregt habe.³³⁶ Auch Hans Rosenhagen sieht im Kolorismus „die reizende Melancholie, die schmerzliche Schwärmerei der Chopinschen Musik“ klingen. „[...] zu Beethoven würden diese Farben nicht passen.“³³⁷

Bott sieht hierin einen Schritt zu Wassily Kandinskys abstrakter Malerei, die Musik und Malerei zu einer Einheit verschmilzt. Bott vermutet, dass Keller die „Synästhesie zumindest intuitiv vertraut war und in besonderem Maße interessierte.“ Er spricht ihm eine „Vorliebe für Überblendungen jeder Art“ auf der „Suche nach einer Einheit der Künste“ zu.³³⁸ Bestätigt wird dies in einer Äußerung Kellers:

„Musik ist für mich immer Anregung, denn unwillkürlich entspringen der akustischen Empfindung optische Vorstellungen; ich sehe ganze grosse [sic] Gebilde vor mich hingezaubert und gar viele meiner Arbeiten sind solchen Eindrücken entsprungen.“³³⁹

Auch schreibt Keller 1902 an Fritz von Ostini „er könne sich selten ein Bild ausdenken, das nicht zugleich Musik in ihm erklingen lasse.“³⁴⁰ Es gibt auch Legenden von Gemälden

³³⁵ Nach Bott [2009, 24] war Keller offensichtlich ebenso Chopin-begeistert wie seine Zeitgenossen Robert Schumann (1810-1856), der Chopins Werk als „unter Blumen eingesenkte Kanonen“ beschrieb, und Heinrich Heine (1797-1856), der von „süssen Abgründe(n) seiner Musik, in (deren) schmerzliche(r) Lieblichkeit seiner ebenso tiefen wie zarten Schöpfung (er versinke)“ spricht. Zit. nach Bourniquel, Camille: Frédéric Chopin, Hamburg 1984, S. 171 f. 1. Aufl. 1959.

³³⁶ Popp, Josef: Albert von Keller, in: Die Kunst unserer Zeit, Jg. 19, München 1908, S. 137-168. Hier S. 140 ff. Zit. nach Bott [2009, 24].

³³⁷ Rosenhagen, Hans: Albert von Keller, Bielefeld/ Leipzig 1912, S. 38. Vgl. Bott [2009, 25]

³³⁸ Bott [2009, 25]

³³⁹ Berlepsch, Hans-Eduard von: Albert Keller, in: Die Kunst für Alle, Jg.12, München 1897, S. 193-201. Hier S. 193. Zit. nach Bott [2009, 25]

³⁴⁰ Brief Albert von Kellers an Fritz von Ostini, München 1902. Publiziert in: Fuhr, Michael: Die Buchreihe der Künstler-Monographien im Verlag von Velhagen und Klasing (1894-1941) als Beispiel national-konservativer Kunstpolitik und ihrer Auswirkung auf die Akzeptanz der Moderne, Berlin 2004, S. 571. Zit. nach: Bott [2009, 150]

Kellers, die er im Zustand der Trance gemalt haben soll.³⁴¹

Albert von Keller ist einer der wenigen Maler, die sich nicht nur im privaten für okkulte Phänomene begeisterten und an Séancen teilnahmen, was etwa an seiner Freundschaft zu den Parapsychologen Carl du Prel und Albert von Schrenck-Notzing sowie Magnin und dem Medium Magdeleine abzulesen ist, sondern der sich ausdrücklich in seinem Werk mit diesen auseinandersetzte. Einerseits finden sich in seinem Werk zahlreiche Gemälde, mit okkultem Inhalt, darunter Gemälde von Séancen, Somnambulen und Medien.³⁴² Andererseits ist das, was Bott „Interesse an Überblendungen“ nennt, ein Interesse an Zuständen zwischen Leben und Tod, Körper und Geist, Wirklichkeit und Illusion, auch in Werken präsent, die ein anderes Sujet zum Thema haben.

Zu den Werken der zweiten Gruppe zählt ein Gemälde mit biblischem Inhalt, *Die Erweckung der Tochter des Jairus*, ein Thema, das er zwischen 1882 und 1886 mehrfach darstellte (Abb.119). Bott sieht hier weniger eine Illustration einer biblischen Episode, als vielmehr eine Analogie zu spiritistischen Séancen - der Erweckung aus der Hypnose, wobei Christus die Rolle des Magnetopaths einnimmt.³⁴³ Auch das Sujet des Hexenschlafs taucht mehrfach in Kellers Oeuvre auf. Der Hexenschlaf ist ebenfalls eine Art empfindungslose Trance, in die dem Aberglauben nach Hexen kurz vor ihrer Verbrennung fallen, um dem Schmerz zu entgehen. Die Ästhetik der Geisterfotografie hat Keller unter anderem 1910 in dem Werk *Elisabeth von Wichmann im Sessel* genutzt (Abb.120). Das Modell wird, ebenso wie in den Fotografien in denen sich Damen und Herren der Gesellschaft von vermeintlichen Geistern verstorbener Familienangehöriger umringt darstellen ließen, von einer als nackter weiblicher Oberkörper erscheinenden Aura umgeben.³⁴⁴

Es scheint also Kellers inniger Wunsch zu sein, Übergänge und Zwischenräume malerisch umzusetzen. Daher verwundert es auch nicht, dass er mehrere Porträts und Studien von

³⁴¹ Rosenhagen, Hans: Albert von Keller, Bielefeld/ Leipzig 1912, S. 104, 136. Zit. nach Bott [2009, 139]. Bott erwähnt auch eine Anekdote nach der Keller Kompositionen verwendete, die sich ihm im Traum enthüllt hatten.

³⁴² Nach Schrenck-Notzing [1904, 78] dienten Studien der im Rahmen der *Münchener Psychologischen Gesellschaft* 1887 erhaltenen Fotografien als Vorbilder für Kellers Gemälde *Hexenverbrennung*.

³⁴³ Bott [2009, 59] begründet diese Analogie anhand der ähnlichen Gebärden in Hypnose bei Schrenck-Notzing. Bott [2009, 60] stellt das Bild auch in Verbindung zu der phantastischen Erzählung Edgar Allan Poes *The Facts in the Case of M. Valdemar*, die von einem Mesmeristen handelt, der einen sterbenden Schwindsüchtigen in eine siebenmonatige Hypnose versetzt und damit das Bewusstsein ausschaltet. Die Grenze zwischen Schlaf und Tod verschwimmt. Am Ende verstirbt der Kranke tatsächlich und fällt innerhalb eines Augenblicks zu einem Häufchen Materie zusammen.

³⁴⁴ Bott [2009, 140 f.]

Magdeleine im Zustand der Hypnose schuf.³⁴⁵ Bott spricht hier von „Aufgabe und Vermögen seiner Malerei“ das zu leisten, was Fotografie und Worte nicht vermochten: Den Ausdruck Magdeleines zu fassen, den Zusammenhang zwischen Hypnose, Hysterie, Physiognomik und Affektenlehre „ergründen und mit malerischen Mitteln auszudrücken.“³⁴⁶ Die etwa zwanzig Bildnisse Magdeleines von Albert von Keller sind daher, anders als jene Kaulbachs, ein Katalog der bis zur Grimasse entstellten Gesichtszüge des Mediums, die die extremsten Emotionen darstellen. Kuff interpretiert diese Bildnisse als „zweifelhafte Melange aus Mystik und Kitsch“ und als „verzweifelter Versuch, die Bewegungsleistung der Tänzerin in Einzelbildern zu bannen“.³⁴⁷ Ein Bestreben, das auch Magnin und Rochas schon in der Gegenüberstellung von Fotografie und Notation verfolgt hatten. Auch fühlt er sich an Stummfilmschauspielerinnen erinnert, „denen Mund und Augen oft nachgeschminkt wurden, um das eingeschobene Wort auf suggestive Weise ihren stummen Mündern auf die Lippen zu legen“.³⁴⁸ Dabei ist es genau der Sinn der *Expression des passions* die Figuren durch Mimik und Gestik Handlungsverläufe erklären zu lassen. Kellers Gemälde der Figur *Kassandra* vereinen die Kunst der Wahrsagung mit gespenstischer Trance und intensiven Gefühlen des Wahnsinns, der Verzweiflung und des Scheiterns (Abb.116). „Das geisterhaft Seherische ist wohl kaum je mit so schauerlicher Plastik verkörpert worden“ urteilt Popp.³⁴⁹ In dieser Beziehung, das wird an der *Kassandra* deutlich, überwinden die hypnotischen Posen die klassische Attitüde. Was wir sehen ist kein Rollenbildnis mit dem Titel *Magdeleine als Kassandra*, in diesem Moment *ist* Magdeleine Kassandra.

Neben den bildenden Künstlern interessierten sich auch zahlreiche Musiker und Komponisten für die Séancen Magnins, die hier eine Möglichkeit sahen, die Wirkung ihrer Stücke zu erproben oder neue Erkenntnisse über klassische Komponisten zu erlangen. So schreibt der Pianist Victor Staub:

„Il serait [...] intéressant [...] de lui faire interpréter certaines œuvres de Beethoven et de Liszt, particulièrement difficiles à exécuter et à comprendre, car elle en tirerait certainement quelque chose de très artistique et de pas banal.“³⁵⁰

Der Komponist Ernest Bloch schreibt über eine Séance, bei der Magdeleine eine seiner Symphonien interpretierte:

³⁴⁵ Siehe dazu auch Linse [2009, 123 ff.],

³⁴⁶ Bott [2009, 157]

³⁴⁷ Kuff [2011, 232]

³⁴⁸ Kuff [2011, 232]

³⁴⁹ Popp, Josef: Albert von Keller, in: Die Kunst unserer Zeit, Jg. 19, München 1908, S. 137-168. Hier S. 164. Zit. nach Bott [2009, 158].

³⁵⁰ Magnin [1905, 386]

„Le début de ma symphonie n'a pas donné ce que je voulais... elle l'a *dansé* étrangement, avec volupté et terreur... mais le scherzo! Au chant populaire qui succède aux violences guerrières, elle quitta subitement son masque, ses traits s'imprégnèrent de volupté...elle se renverse en arrière, ses cheveux se défont; la tête renversée, elle vient à rebours, arrive vers moi – sans me voir, sans me sentir – sa tête s'appuie sur mon épaule, se renverse toujours, son corps cataleptique se presse contre moi; j'avais cette tête renversée sur ma poitrine – elle, contre mon dos, appuyée – je voyais cette bouche ouverte, béante, les yeux hagards, effroyables... je ne pouvais plus jouer. Mon ami Fleg riait, lorsque plus tard je lui ai dit que jamais je n'avais mis cela dans mon scherzo! [...]

Mais alors pourquoi, dans le début de ma symphonie, cette interprétation toute différente de celle que je désirais, que je tâchais même de suggérer? [...]

Aurais-je, à mon insu, exprimé des sentiments autres que ceux que j'ai voulu? [...] Mais il nous est permis d'espérer que l'étude, toujours plus approfondie, des phénomènes subconscients, finisse par jeter quelque lumière sur la part de *l'inconscient* dans la création artistique. [...]

Je regrette de n'avoir pu observer davantage Magdeleine, car j'aurais essayé divers problèmes brûlants de notre art moderne...Peut-être aurions-nous pu voir la trame de quelques solutions probables, jusqu'où peut aller l'expression musicale [...].³⁵¹

Dieselbe Idee wird auch von dem Dramatiker Henri-René Lenormand (1882-1951) für die Literatur und Poesie aufgegriffen:

„Quand un poète, quand un auteur dramatique voudra se rendre compte de la valeur effective d'une œuvre, il devra mieux faire que de solliciter l'avis d'amis complaisants: qu'il fasse exécuter devant M^{me} Magdeleine.

Il verra sa pensée s'extérioriser et vivre en une mimique somptueuse, passionnée, tendre, violente, extraordinairement précise et nuancée. Mais il verra aussi les faiblesses, les défauts de son œuvre se traduire par des hésitations de rythme, des molleses d'attitudes, des incohérences, des 'à côté', qui l'éclaireront sur toutes les défaillances de sa pensée et de sa forme.³⁵²

Die von Rochas in SMG angedachte Möglichkeit kataleptische Stellungen oder hypnotischen Tanz für die Künste zu nutzen, ist also erst nach der Rezeption dieses Konzepts durch Magnin nachweisbar.

Während die klassische Attitüde schon von Zeitgenossen als Kunstform verstanden wurde, ist ein Selbstverständnis der Medien als Künstlerinnen, ein Verständnis der kataleptischen Attitüden und des hypnotischen Tanzes als eigenständige Kunstgattung nicht offensichtlich. Daher ist eine Analyse, inwiefern die hier betrachteten Séances dem Genre „mediumistische Kunst“ zuzuordnen sind, sinnvoll. Der Einzug der Fotografie in die Kunstaustellungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts, die literarische Praktik der *Écriture automatique* und das okkulte Phänomen der Materialisationen können Interpretationsansätze liefern, die helfen diese Frage zu beantworten.

Magnin beschreibt Lina und Magdeleine eindeutig als Künstlerinnen, "inconscientes, mais artistes quand même".³⁵³ Er betont aber auch die Rolle der Hypnose für den hypnotischen Tanz, dessen Autonomie dadurch in Frage gestellt wird. Magnin verlangt von den

³⁵¹ Magnin [1905, 388]

³⁵² Magnin [1905, 388-389]

³⁵³ Magnin[1905, 82]

hypnotischen Wissenschaften: „de prêter leur concours au grand art“.³⁵⁴ Diese Aussage erinnert an den Diskurs zum künstlerischen Wert der Fotografie in den 1850er Jahren. Charles Baudelaire (1821-1867) verurteilte die Fotografie in seiner Salonkritik *Die Fotografie und das moderne Publikum* von 1859 zur *Servante des arts*.

„Wird es der Fotografie erlaubt, die Kunst in einigen Funktionen zu ergänzen, so wird diese alsbald völlig von ihr verdrängt und verderbt sein [...]. Sie muss daher zu ihrer eigentlichen Pflicht zurückkehren, die darin besteht, der Wissenschaft und der Kunst Dienerin zu sein, und zwar eine sehr niedrige Dienerin, wie der Buchdruck und die Stenografie, die weder die Literatur geschaffen noch ersetzt haben.“³⁵⁵

Baudelaire will den Fotografien lediglich zugestehen Gedächtnisstütze und Dokumentation zu sein, nicht aber autonome Kunst.

„Aber wenn es ihr [der Fotografie Anm. d. V.] erlaubt wird, sich auf die Domäne des Geistes und der Phantasie auszuweiten, auf all das was nur durch die Seele des Menschen lebt, dann wehe uns!“³⁵⁶

Dieser Diskurs ließe sich auf die hypnotischen Attitüden und den hypnotischen Tanz übertragen. Rochas' Versuch der Erstellung einer Art von Handbuch der Mimik und Gestik anhand des hypnotischen Tanzes mit den entscheidenden kataleptischen Stellungen, wäre dieser Argumentation nach ebenfalls ein *Servant des arts*, ein Muster, an dem der Künstler Mimik und Gestik, Faltenwurf und Bewegung studieren kann. In SMG wird mehrfach betont, dass die Hypnose sämtlichen Künsten nützlich sein *kann*, dies kann aber auch als ein Minimalziel seiner okkulten Interessen gesehen werden.

Besonders die Tanzimprovisationen Magdeleines waren Teil einer Diskussion um unbewusst geschaffene Kunst. Der Kritiker Otto Julius Bierbaum schreibt über die Vorstellung in München 1904:

„[Es war] ein Schauspiel von fast unheimlicher Gewalt und dabei von einer absoluten Schönheit. Nie in meinem Leben habe ich, auch bei den größten Schauspielern nicht, einen menschlichen Körper, ein menschliches Gesicht seelische Vorgänge so zum allerstärksten und dabei nie die Grenze des Schönen hinausgehenden Ausdruck bringen sehen. [...] [M]an gab sich dem Wunderbaren doch wie einer Leistung der Kunst hin, allerdings einer Kunst, die direkt aus den Tiefen der Inspiration kam. [...] Bald darauf folgte ein Walzer, und zum erstenmal [sic] fühlte, sah ich den Geist des Walzers, ich sah, wie seelisches Behagen tanzend zur lockenden Koketterie wurde, wie, was vorhin unverhüllte begehrende Leidenschaftlichkeit war, jetzt als graziöse Andeutung sich halb verhüllte und im Neckischen doch denselben Trieb und Reiz verriet. [...] Wie diese Magdeleine G. tanzt, so träumt man wohl zuweilen zu tanzen. Und nur im Traum oder in seltener Inspiration hat man solche Gesichter, die dann aber ebenso schnell verrinnen, verschwimmen, in ein anderes übergehen [...]. Und eine Gewissheit habe ich dabei gewonnen: dass die Schönheit keine Erfindung einzelner begnadeter Künstler, sondern etwas dem Menschen überhaupt immanentes ist.

[...] Das Hässliche, so ahnt man im Angesicht dieses wunderbaren Phänomens, ist im Leben wie in der Kunst wohl nur eine Folge unserer dadurch entstandenen Unfähigkeit, dass wir vom ursprünglich Natürlichen abgekommen sind durch das Vorwalten des Verstandesmäßigen [sic]. Hier, wo das

³⁵⁴ APS: Magnin[1905, 355]

³⁵⁵ Baudelaire [2006², 111]

³⁵⁶ Baudelaire [2006², 111]

Unbewusste gestaltete (das auch bei den grössten [sic] Künstlern nur als Keim tätig ist, als Moment der Intuition), war alles schön.“³⁵⁷

In mehreren Kritiken wird Magdeleine als Künstlerin bezeichnet:

„[...] et même une grande artiste, mais une grande artiste produisant ses effets inconsciemment, non pas à force de travail et de réflexion, mais seulement grâce à une disposition physiologique spéciale.“³⁵⁸

„Ce phénomène est de l'art, du grand art, et non un phénomène pathologique; ce qui jaillit de cette femme n'est ni de l'inconscient, ni de l'involontaire. Là où nous trouvons une forme artistique si arrêtée, si sûre et si sagement ordonnée, là est aussi une conscience artistique. On nous dit que cette femme n'est à l'état de veille qu'assez bien douée pour la musique et qu'elle ne présente rien d'extraordinaire dans la danse. Cela peut être. Néanmoins, dans cette jeune personne, je persiste à dire qu'il y a, cachée en elle, une très grande artiste avec le don prodigieux de trouver pour tous les sentiments l'expression plastique et mimique adéquate.“³⁵⁹

Unbewusst Geschaffenes war eine ästhetische Neuerung in der Literatur und der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Besonders in der Literaturwissenschaft wird die Methode der *Écriture automatique* als ein künstlerisches Selbstverständnis des Autors als Medium interpretiert.³⁶⁰ Wie Priska Pytlik zeigt, bildete sich besonders um den Münchner Spiritisten Carl du Prel (1839–1899) ein Kreis von Schriftstellern, unter anderem Rainer Maria Rilke (1875-1926), die mit dem automatischen Schreiben vertraut waren.³⁶¹ Dass Albert de Rochas auch diesen Schriftstellern im deutschsprachigen Raum bekannt war, bezeugt nicht nur ein Brief Rilkes vom 27. Februar 1913 aus Paris an Marie von Thurn und Taxis, indem er berichtet, er habe Maurice Maeterlincks (1862-1949) *La mort* gelesen und im nächsten Satz fragt:

„Wussten Sie von diesen Versuchen des Obersten Rochas im hypnotischen Zustand eine Seele zurückzuleiten durch ihre früheren Daseinszustände und Daseins-Zwischenräume?“³⁶²

Der „bekannte Spiritist Colonel de Rochas“ ist auch eine Figur in der Novelle *Eine ungeschickte Hexe* des Schriftstellers und Kunstkritikers Theodor Däubler (1876-1934).³⁶³ Die Handlung spielt in Paris. Der Ich-Erzähler wird mit Théo angesprochen, was darauf schließen lässt, dass es sich um eine biografische Episode aus Däublers Zeit in Frankreich um 1910 handelt. Der Erzähler lebt bei einer Madame Sibilline, Anhängerin der Theosophie mit dem Ziel eine „spiritualistische Grundbasis“ für die Theorien Charles

³⁵⁷ Bierbaum, Otto-Julius: o.T. in: München Neueste Nachrichten, No. 83, 19.02.1904, München 1904, o.S.. Zit. nach Schrenck-Notzing [1904, 84 ff.], vgl. Magnin [1905, 234], Trede [2001, 6].

³⁵⁸ Bret, Gustave: Une séance d'interprétation musicale dans l'hypnose, in: La Presse, 28. 01.1904, o.O. 1904. Zit. nach: Magnin [1905, 346]. Bret gibt an es handele sich hier um eine Aussage Magnins von einer Vorstellung.

³⁵⁹ Keyserling, Eduard von: o.T., in: Der Tag, o.O. o.D.. Zit. nach: Magnin [1905, 364].

³⁶⁰ Pytlik [2003, 14]

³⁶¹ Pytlik [2003, 187 ff.] bezieht sich auf du Prels Schrift *die Entdeckung der Seele durch die Geheimwissenschaft* von 1894.

³⁶² Rilke [1951, 271], vgl. Pytlik [2006, 667]

³⁶³ Vgl. Pytlik [2006, 645].

Fouriers zu schaffen.³⁶⁴ Madame Sibilline will den Erzähler durch Askese zum Medium ausbilden, und stellt ihn dem Colonel de Rochas mit den Worten „also hier ist das versprochene Medium; es dichtet nur im Trancezustand“ vor.³⁶⁵ In der Folge wird der Erzähler von Rochas untersucht und schließlich auf einer mitternächtlichen Séance als Medium präsentiert, wo Rochas ihn in Hypnose versetzt. Madame Sibilline beginnt am Harmonium zu spielen. Weiter berichtet der Erzähler:

„Ich wankte selbstständig zum Piano, griff in die Tasten und spielte. Alle sind begeistert gewesen. C'est du Beethoven! hörte ich verschiedene Stimmen. Eine Dame stützte meinen Kopf, dann wurde ich plötzlich bewußtlos [sic], soll aber noch ohne Kenntnis meines Tuns eine halbe Stunde lang außerordentliche Dinge auf dem Instrument improvisiert haben.“³⁶⁶

In der folgenden Woche kommt es wieder zu einer Séance bei der der Erzähler „bei brennenden Kerzen vor einem Kruzifix schwören“ muss, niemals das Klavierspiel gelernt zu haben. In der Folge bricht Rochas die Experimente ab, um die Gesundheit des Mediums zu schonen, zum Ärger Madame Sibillines, die auf „Produktionen zu hohen Eintrittsgeldern gehofft habe“.³⁶⁷ Auch in Däublers Novelle taucht der Name Maeterlinck auf.³⁶⁸ Diese zwei Schriftstücke wurden zwar bis zu fünfzehn Jahre nach den Experimenten aus SMG veröffentlicht, aber dennoch zeigen sich auch um 1900 schon Ansätze eines Verständnisses von „automatischer Kunst“. Der Literatur- und Musikkritiker Alfred-Emile de Bruneau de Saint-Auban fühlt sich bei der Vorstellung Magdeleines an folgende Passage aus Maeterlincks *Le temple enseveli* von 1902 erinnert:

„Il y a en nous, sous notre existence consciente, soumise à la volonté et à la raison, une existence plus profonde qui plonge, d'une part, dans un passé que l'histoire n'atteint pas, et de l'autre, dans un avenir que des milliers d'années n'épuiseront jamais... En nous se trouve un être qui est notre moi véritable, notre moi premier-né, immémorial, illimité, universel. Notre intelligence, qui est n'est qu'une sorte de phosphorescence sur cet océan intérieur, ne le connaît encore qu'imparfaitement. Mais chaque jour elle apprend davantage que là gisent sans doute tous les secrets des phénomènes humains qu'elle n'a pas compris jusqu'ici. Cet être inconscient vit sur un autre plan et dans un autre monde que notre intelligence. Il sait tout et peut tout... On ne découvre aucun rapport constant entre l'activité de l'inconscient et le développement de l'intelligence. Cette activité obéit à des règles que nous ignorons...“³⁶⁹

Maeterlincks Rolle als Vektor für die Entdeckung des „inneren Menschen“, der Intuition, Unbestimmtheit und Undurchschaubarkeit in der Literatur, wurde von Paul Gorceix beschrieben³⁷⁰ und wird in dieser Passage mehr als deutlich. Maeterlinck spricht von einem

³⁶⁴ Däubler [1927, 100 f.], vgl. Pytlik [2006, 667]

³⁶⁵ Däubler [1927, 133 f.]

³⁶⁶ Däubler [1927, 136 ff.]

³⁶⁷ Däubler [1927, 139 f.]

³⁶⁸ Däubler [1927, 127]

³⁶⁹ Bruneau de Saint-Auban, Alfred-Emile de: La musique et l'hypnose, in: Le Soleil, 26. Januar 1904, o.O. 1904. Zit. nach: Magnin [1905, 335], diese Passage stammt aus dem Essay *La chance* aus der Aufsatzsammlung *Le temple enseveli* Maeterlincks.

³⁷⁰ Gorceix [1998, 234]

wirklichen Ich, einem tieferen Dasein, einer Kraft, die er Lebensfluidum nennt. Diese Kraft ist insofern göttlich, da die Vorstellung von „Gott“ dem menschlichen Bedürfnis entspringt dieser inneren Kraft Name und Gestalt zu geben.³⁷¹ Diese Konzeption fand in der Folge in der Literatur ihren Ausdruck in der *Écriture automatique*, die den „Inneren Menschen“ beim Schaffensprozess in den Mittelpunkt rückte. Unterschiedlich beantwortet wurde aber die Frage nach der Quelle der Inspiration. Du Prel lehnte eine, aus der christlichen Mystik abgeleitete, Begründung des automatischen Schreiben aus göttlicher Inspiration ab. Pytlik erkennt bei du Prel eine spiritistische Interpretation des automatischen Schreibens als Mitteilungen aus dem Jenseits.³⁷² Diese Form der *Écriture automatique* wurde auch von Alfons Mucha praktiziert, der so Kontakt zu toten Freunden, Verwandten oder bedeutenden historischen Gestalten, darunter Goethe, hielt.³⁷³ Das automatische Schreiben kann jedoch auch als Ausdruck unbewusster oder unterbewusster Gedanken, die vom Schreibenden in einem Zustand der Trance geschrieben werden, oder als Ergebnis fremder Inspiration durch Suggestion interpretiert werden. Gemeinsam ist allen Möglichkeiten die Hinterfragung von Autorschaft und die Thematisierung des Machtverlusts des autonomen Künstlers. Interessanterweise findet sich jedoch gerade im Vergleich mit christlicher Mystik eine Analogie zu den mediumistischen Vorstellungen. Wie die göttlichen Botschaften oft die mentalen Fähigkeiten der Schreibenden überstiegen, betonen auch Rochas und Magnin, und später auch Däubler in seiner Novelle, das Unwissen der DarstellerInnen im theatralischen und musikalischen Bereich. Für beide ist es von entscheidender Bedeutung für das Experiment, das musikalische Verständnis, die Erfahrungen als Tänzerin, die künstlerische Bildung, als möglichst nicht existent zu beschreiben. Emile Magnin zitiert einen anonymen Zeitungsbericht, in dem dieser Widerspruch beschrieben wird:

„Voilà une femme qui a tout l'aspect d'une petite bourgeoise bien ordinaire, qu'on nous garantit comme connaissant de la musique tout juste ce qu'il faut pour distinguer *Au clair de la lune* du *Bon roi Dagobert*, et pratiquant la danse pas plus qu'on n'a coutume de le faire dans les salons. Et cette femme qui n'est à l'état de veille, rien moins qu'une artiste, devient, sitôt hypnotisée et endormie, la mime la plus expressive, la danseuse la plus ondoyante et harmonieuse qui se puisse voir.“³⁷⁴

Das Phänomen der *Écriture automatique* lässt den Ursprung des geschriebenen Wortes im Dunkeln. Der Schriftsteller kann als Medium verstanden werden, das Botschaften göttlichen Ursprungs oder aus einer Geisterwelt vermittelt oder durch einen Zustand der Trance Zugang zum eigenen Unterbewusstsein erhält. Die Frage nach Originalität und

³⁷¹ Maeterlinck [1922, S. 181 f.]

³⁷² Pytlik [2003, 188 f.]

³⁷³ Mucha [1966, 206]

³⁷⁴ o.V.: *Musique et Hynotisme*, in: *Vie Parisienne*, 30. 01.1904, Paris 1904. Zit. nach: Magnin [1905, 335].

Autorschaft verschimmt dadurch. Je nach Verständnis von der *Écriture automatique* war der Schriftsteller oder Verfasser also entweder selbst der Autor oder lediglich der Vermittler einer Botschaft. Lina und Magdeleine dienen als Vermittler zwischen Musik oder Text und dem Publikum. Ist in ihren Darbietungen dann Originalität zu finden?

Als dritter Interpretationsansatz seien die um 1900 in Séancen auftretenden Materialisationsphänomene genannt. Der bereits erwähnte Alfred-Emile de Bruneau schreibt über Magdeleine: „Ses attitudes, ses regards, sont l’image plastique des sons; elle matérialise les accords;“³⁷⁵ Der Begriff „Materialisation“ weist darauf hin, dass es sich um das Ergebnis eines Produktionsvorgangs handelt, schreibt Christine Walter zu Albert von Schrenck-Notzings Materialisationsphänomenen mit dem Medium Eva C. (Abb.121/122).³⁷⁶ Dass unbewusst Geschaffenen, dessen Ursprung unklar bleibt, dennoch künstlerisches Potential zugesprochen wurde, zeigt ein Aufsatz Albert von Kellers über diese Materialisationsphänomene, die das Medium Eva C. in Séancen mit Albert von Schrenck-Notzing zwischen 1909 und 1913 produzierte. Keller schrieb im Auftrag Schrenck-Notzings ein *Künstlerisches und technisches Gutachten* über die künstlerische Bedeutung der Materialisationsphänomene.³⁷⁷ Diesen Materialisationen, dem Ektoplasma, spricht er einen „formbildenden“ Charakter zu, der durch Unregelmäßigkeit gekennzeichnet ist aber eines „grandiosen Stils in der Linie [nicht entbehrt]“. Die von Eva C. hervorgebrachte Materie sei „als Form, Linie und Komposition von unübertrefflicher Schönheit, wie sie nur das Werk eines Meisters zeigen kann“.³⁷⁸ An den figürlichen Materialisationen, bemerkt er ein „klassische[s] Profil“ und einen „vortrefflich gelungenen Ausdruck“.³⁷⁹ Des Weiteren spricht er von „plastische[r] Durchbildung“³⁸⁰ der Materie, „ungewöhnliche[r] künstlerische[r] Intelligenz“ und „zeichnerisch-technische[n] Feinheiten, wie sie nur ein großer Künstler auszuführen imstande ist“.³⁸¹ Sein Fazit ist, dass die Materie den Eindruck „auf mysteriöse Weise entstandener Naturschöpfungen“ mache.³⁸²

Ähnlich dieser Aussage Kellers wird Magdeleines Tanz als Materialisation des musikalischen Gedankens gefeiert:

³⁷⁵ Bruneau de Saint-Auban: Alfred-Emile de: La musique et l’hypnose. In: Le Soleil, 26. Januar 1904, o.O. 1904. Zit. nach: Magnin [1905, 334]

³⁷⁶ Walter [2004,192]

³⁷⁷ Keller [1923², 470-474], vgl. Pytlik [2006, 232 ff.].

³⁷⁸ Keller [1923², 471]

³⁷⁹ Keller [1923², 472]

³⁸⁰ Keller [1923², 471]

³⁸¹ Keller [1923², 472]

³⁸² Keller [1923², 473]

„C'est comme la „matérialisation de la mystérieuse pensée musicale, quelque chose comme la Loïe Fuller du son.“³⁸³

Die Schriften Rochas` und Magnins, zeitgenössische Presseberichte und Aussagen beteiligter Künstler zeigen kein eindeutiges Verständnis von den Séancen. Eine Interpretation der kataleptischen Attitüden als Hilfsmittel für Künstler, des *Ballet-Pantomime* als ein Phänomen, das man analog zur *Écriture automatique* als *Danse automatique* beschreiben könnte (und das bemüht war einen höchst möglichen Ausdruck zu erreichen, während die Frage der Autorschaft in den Hintergrund rückte), sowie der Mimik und Gestik als plastisch geformter musikalischer Gedanke, scheinen möglich.

Mit Hilfe einer Einordnung der kataleptischen Attitüde in den Kontext der Geschichte einer Kunstform der Attitüde fällt eine Bewertung leichter. Einige der Fotografien Linas erinnern formal an klassische Attitüden. Darunter mehrere Fotografien, die sich einem Themenkomplex der Terpsichore/ Muse der Tanzkunst/ Bacchante zuordnen lassen, eine Attitüde die auch Emma Hamilton mehrfach darstellte (Abb.53/55). Sowohl Emma Hamilton als auch Lina zeigen die Attitüde in einem wiegenden Schritt, die Arme sind nach oben gerissen, der Körper wogt in schönem Schwung (Abb.41/123). Auch die zu Hilfenahme von Requisiten, Emma Hamilton stellte die Bacchantin mit einem Tamburin dar, findet sich im Tanz Linas. So tanzt sie das Menuett mit einem Fächer, den sie, ebenso wie Emma Hamilton ihr Instrument, über dem Kopf schwenkt (Abb.21/22). Der Krug den Emma Hamilton für die Darstellung der Nymphe und der Priesterin nutzt findet sich ebenfalls in den Attitüden Linas (Abb.52/56/134). Ein zweiter Themenkomplex ist der der Heiligen/ Vestalin/ des Gebets. Lina stellt diese Attitüde durchgängig mit vor der Brust zum Gebet gefalteten Händen dar (Abb.124/125), ähnlich den Darstellungen Emma Hamiltons der *Santa Rosa* (Abb.58) oder in Bildnissen George Romneys als *Heilige Cäcilie* oder *Im Gebet*. Auch bei Henriette Hendel-Schütz findet sich dieser Gestus in Attitüden aus dem Zyklus des Marienlebens (Abb.74/82). Ein dritter Bereich ist der der Trauernden/ Maria Magdalena. Hamiltons Attitüde der Maria Magdalena (Abb.49) findet im geneigten Blick und den vor dem Körper verschränkten Armen ein Äquivalent in der Fotografie *La Douleur* von Lina (Abb.126). Henriette Hendel-Schütz zeigt die Maria (Magdalena?) am Fuß des Kreuzes niedergeworfen, genauso wie Lina sie darstellt (Abb.77/125).

Neben diesen recht anschaulichen Parallelen, die sich wohl aus den gängigen Pathosformeln ableiten, die offensichtlich auch in der Hypnose noch Gültigkeit erfahren,

³⁸³ Brémont, M.: A l'Opéra Comique. –Une séance d'hypnose artistique. –Mme. Magdeleine, La musique traduite par le geste, in: Eclair, 26. 01. 1904, o.O. 1904. Zit. nach: Magnin[1905/341].

sind auch jene Szenen, die dem klassischen französischen Theater entnommen sind, als *darstellend* zu bezeichnen. Während Henriette Hendel-Schütz eher nachbildende Attitüden zeigte anhand derer dem Publikum die Unterschiede der Stile in einer kunsthistorischen Analyse präsentiert wurden und Emma Hamiltons Attitüden auf ein Wiedererkennen bekannter Sujets ausgelegt waren, was das Publikum mit Ausrufen wie „Bravo Medea“ und „Vive la Niobe“ auch zu erkennen gab,³⁸⁴ funktionierten die Attitüden unter Hypnose, zumindest einem okkulten Verständnis nach, dennoch als Originale. In der okkulten Argumentation waren die Medien durch die Hypnose in der Lage originäre und authentische Posen zu finden statt nur tradierte Vorstellungen zu wiederholen. Besonders deutlich wird dies in der Gegenüberstellung selbstgewählter Posen der Modelle und durch Suggestion erzielter Posen.³⁸⁵

Aus heutiger Sicht lässt sich sagen, dass der Großteil der erhaltenen Fotografien originäre Attitüden zeigt. Anders als für die dramatischen Künste, deren Theoretiker sich über die Jahrhunderte immer mit der Darstellung von Mimik und Gestik auseinandersetzten und, ebenso wie die *Expression des passions* in der bildenden Kunst, Regeln zur authentischen Darstellung von Affekten erarbeiteten, gibt es einen solchen Katalog für die Musik nicht.³⁸⁶ Der Wunsch, Musik nicht nur hören sondern auch sehen zu können, inspirierte zahlreiche Wissenschaftler, Musiker und Künstler seit dem 18. Jahrhundert dazu, Instrumente zu entwickeln, mit denen dies möglich wäre. Rochas' eigene Versuche mit dem Eidophon, seine Beschäftigung mit Synästhesie wären hier zu nennen. Dies schlug sich beispielsweise auch in der Entwicklung des Farbenklaviers nieder, mit dem auditive Reize auch optisch wahrgenommen werden könnten.³⁸⁷ Letztlich sind auch die kataleptische Attitüde und der hypnotische Tanz Versuche der Sichtbarmachung von Musik. Anders als der klassische Tanz folgen sie keiner Choreographie, die sich an einem Handlungsstrang orientiert, während die Musik lediglich eine begleitende, betonende, eine Stimmung aufzeigende, also illustrierende Funktion hat, sondern sind eine Sichtbarmachung der Gefühle, die der Komponist in ein Stück verwoben hat. Ohne einen

³⁸⁴ Siehe Verweis 299.

³⁸⁵ Rochas [SMG, 54 f.]

³⁸⁶ Ein wichtiger Theoretiker war der Lehrer Henriette Hendel-Schütz', Johann Jacob Engel, der die Schrift „Ideen zu einer Mimik“ 1785/86 veröffentlichte, vgl. Schmidt [2003, 30].

Zum Affektstudium im Theater siehe: Holschbach, Susanne: Von den Theaterleidenschaften zu den Alltagsdramen. Karl Michels fotografische Gebärdenlexika von 1886 und 1910, in: Sykora, Katharina, Derenthal, Ludger und Ruelfs, Esther: Fotografische Leidenschaften, Marburg 2006, S.57-72. Und:

Löffler, Petra: Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik, Bielefeld 2004.

³⁸⁷ Louis-Bertrand Castel begann 1725 mit der Entwicklung des Farbenklaviers, wieder aufgegriffen wurde die Idee u.A. von dem russischen Komponist Alexander Nikolajewitsch Skrjabin (1872-1915) 1910/11.

bestimmten Handlungsstrang zu verfolgen werden nur diese Emotionen offenbar. Rochas versuchte so, ähnlich wie Humbert de Superville es formuliert hatte, *Signes inconditionels* in der Musik zu finden, Akkorde die immer eine bestimmte Mimik auslösen, Rhythmen, die immer eine Schrittfolge bewirken, Tonhöhen, die einzelne Körperteile beeinflussen. So hoffte Rochas Regeln des Ausdrucks der Musik zu erarbeiten und daraus eine Bewegungsschule zu begründen.³⁸⁸ Dies erklärt auch die energische Betonung dessen, dass die Medien ungelernete Tänzerinnen seien, da so das Zurückfallen in klassische Bewegungsfolgen verhindert werden konnte und Ausdruck und Bewegung spontan gefunden werden mussten. Die Originalität der kataleptischen Attitüden und des hypnotischen Tanzes liegt also in der spontanen Expression, der Sichtbarmachung musikalischer Reize.

5. FAZIT: MIMISCH-PLASTISCHE SICHTBARMACHUNG VON KLANG. PARALLELEN ZWISCHEN MODERNEM AUSDRUCKSTANZ UND ROCHAS' BALLET-PANTOMIME.

Diese Arbeit ist der erste Versuch einer umfassenden Kontextualisierung der Experimente Albert de Rochas' im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit. Erstmals wurde eine kunsthistorische Analyse jener Schriften Rochas' vorgenommen, die sich Fragen der Ästhetik widmen. Dabei konnte gezeigt werden, dass Rochas die Bereiche Kunst, Esoterik und Wissenschaft bzw. Okkultismus auf mehreren Ebenen verbindet.

Zunächst definierte Albert de Rochas Kunst und Musik anhand der Vibrationstheorie als das Ergebnis des Einflusses universaler Vibrationen auf den Astralkörper, die *Effluves*, von Menschen, die in der Lage sind diese Vibrationen wahrzunehmen. Gleichzeitig erarbeitete Albert de Rochas zwischen 1886 und 1900 eine hypnotische Ausdruckslehre, die die Methodik der verbalen und musikalischen Suggestion unter Hypnose zur Generierung authentischer Mimik und Gestik vermitteln sollte. Damit konnte er nicht nur vermeintlich seine esoterischen Überzeugungen zur Vibrationstheorie anhand von okkultistischer Forschung beweisen. Indem er auf den kunsttheoretischen Diskurs zur *Expression des passions* verwies, wollte er der hypnotischen Ausdruckslehre Relevanz für die Kunstlehre, das Theaterstudium und die Perfektionierung von Musik, Literatur und Poesie verleihen und damit den Nutzen der okkultistischen Forschung anhand von Fotografien und Séancen und durch Äußerungen von Zeitgenossen belegen. So verlieh er scheinbar jenen parawissenschaftlichen Methoden Seriosität, deren Legitimation als Ziel seiner

³⁸⁸ Rochas [1904, 1708] zitiert hierzu auch einen Artikel aus der *Revue scientifique*, dessen Autor, ein Dr. Héricourt, zu dem Ergebnis kam, dass bestimmte Intervalle in verschiedenen Opern immer denselben Charakter haben. Die große Terz wird laut Héricourt für Fragen oder Anrufungen verwendet, die Quinte für das Gebet u.s.w.

Forschung zu sehen ist, darunter die Methode der Hypnose, die in Rochas' Überzeugung wesentlich für die Erklärung übersinnlicher Phänomene wie der Magie, Telekinese oder Telepathie sind.

In dieser Arbeit konnte jedoch auch gezeigt werden, dass die, in den Séancen gezeigten und fotografisch festgehaltenen, ausdrucksstarken Interpretationen verbaler und musikalischer Reize durch das Medium Lina, die zwangsweise in der Katalepsie kulminierte, aus kunsthistorischer Perspektive auch in den Kontext der Geschichte einer Attitüdenkunst eingeordnet werden können. Dabei konnte festgestellt werden, dass ebenso wie in der klassischen Attitüde auch in der kataleptischen Attitüde eine Faszination für ein Wechselspiel aus Bewegung und Stillstand der Attitüdenkünstlerin auszumachen ist, was als Form der Antikenrezeption zu interpretieren ist. Des Weiteren sind auch die kunstdidaktischen Ansprüche im Rahmen einer Ausdruckslehre, die Rezeption in den bildenden Künsten und der Stellenwert der Attitüde bei der Salonunterhaltung, die Wirkung und Beurteilung, sowie die gezeigten Motive im Kontext einer Attitüdenkunst zu sehen.

Die kataleptische Attitüde ist dabei insofern als originärer künstlerischer Beitrag im Rahmen einer Attitüdenkunst zu sehen, da sie der erste mir bekannte Versuch einer mimisch-plastischen Sichtbarmachung von Klang ist. Anhand des literarischen Phänomens der *Écriture automatique* und der in okkulten Séancen praktizierten Materialisationsphänomene konnte gezeigt werden, dass der Zustand der Hypnose diese Originalität nicht ausschloss. Die Hinterfragung von Autorschaft, die Beteiligung des Unbewussten oder Unterbewussten am Schaffensprozess, die Faszination für Trance und Zustände der Überblendungen und deren Sichtbarmachung sind als wesentliche Elemente künstlerischer Entwicklungen im beginnenden 20. Jahrhundert zu sehen.

Schließlich konnte der Text *Premier essai d'un ballet, avec gestes et pas déterminés par les actions réflexes de la musique sur l'organisme humain* von 1899 Albert de Rochas zugeordnet werden, der neben SMG von 1900 und dem Text *L'Origine physiologique des arts de la musique et de la danse* von 1904 auf Rochas' Theorie über das *Ballet-Pantomime* hinweist. Der von Rochas entwickelte Tanz sollte sich am griechischen Tanz als rhythmische Umsetzung von Musik oder Poesie orientieren. Dementsprechend forderte Rochas eine Abwendung von dem Bewegungsapparat des klassischen Balletts und von jeglicher konstruierten Handlung, die von den in der Musik kommunizierten Rhythmen und Melodien abwich.

Damit finden sich sowohl in der kataleptischen Attitüde als auch in dem von Rochas zumindest theoretisch entwickelten hypnotischen *Ballet-Pantomime* Analogien zum modernen Ausdruckstanz des beginnenden 20. Jahrhunderts. Auf die formale Ähnlichkeit der Nutzung von Schleiern bei der klassischen Kunstform Attitüde und dem Tanz Loïe Fullers hat Birgit Jooss bereits hingewiesen (Abb.53/127). Auch dass die Tänzerin Bildnerin und Bild zugleich ist, ist den zwei Tanzformen gemein,³⁸⁹ wobei die Attitüdenkünstlerin vielmehr inhaltlich und abbildend arbeitet, während Loïe Fullers Vorstellungen rein assoziativ innerhalb des Gesamtkunstwerks aus Stoff, Licht, Farbe und Bewegung funktionierten. Jooss' Idee, in der Attitüdenkunst einen Vorläufer für Fullers Tanz zu sehen, ist wohl am offensichtlichsten in der künstlerischen Rezeption beider Darbietungsformen. Die Wiedergabe Fullers in der Plakatkunst des Fin de Siècle oder in den Bronzen (Abb.128-130) eines François Rupert Carabin (1862-1932) weisen zahlreiche Merkmale auf, die auch in den Stichen nach Emma Hamilton zu sehen sind, wie die Darstellung von Bewegungsfolgen oder das erotische Moment eines Schleiertanzes (Abb.48-59/61). Diese formalen Aspekte finden sich auch in der kataleptischen Attitüde, die damit in diese Ordnung einzureihen wäre (Abb.1/92/94-102/134-136).

Die für die klassische Kunstform der Attitüde charakteristische Interpretation als verlebendigte oder versteinerte Skulptur findet sich ebenfalls im Variété-Tanz um 1900, als Tänzerinnen wie Rita Sacchetto (1880-1959) und Olga Desmond (1890-1964) in abendfüllenden Programmen als weißgeschminkte Marmorfiguren bekannte Sujets aus der bildenden Kunst darstellten (Abb.131).³⁹⁰ Die „Pathosformel der belebten Statue“, wie sie auch im hypnotischen Tanz nachgewiesen wurde, fand sich ebenso im Tanz Isadora Duncans, die das Museum als Tanz-Bühne nutzte.³⁹¹ Der Prozess der Verlebendigung und der Versteinerung findet sich hier in der körperlichen Aneignung künstlerischer Formeln und deren Verwandlung von musealer zu bewegter Präsentation.³⁹² Die dabei vorgenommene Gleichsetzung von Antikisierung mit Natürlichkeit findet sich in dem hypnotischen Tanz ebenso wie im Tanz einer Loïe Fuller oder Isadora Duncan, die auf Korsett, Tutu und Spitzentanz verzichteten, und dafür barfuß auftraten, was als „Wiedergeburt des Tanzes aus dem Geist der Antike“ interpretiert wurde (Abb.132).³⁹³

³⁸⁹ Joos [1995, 81 ff.]

³⁹⁰ Ochaim [1998, 75 ff.]

³⁹¹ Brandstetter [1995b/ 82]

³⁹² Brandstetter [1995b/ 82 f.]. Brandstetter [1995b/ 83] sieht hier aber auch den Versuch in der Wahl der „Kunst-Tempel bildungsbürgerlichen Kulturverständnisses als Aufführungsort, [...] dem freien Tanz die Dignität einer eigenständigen, den anderen Künsten ebenbürtigen Kunstform [zu verleihen].“

³⁹³ Balme/Bückler [1999, 237]

Auch in den für das Programm ausgewählten Musikstücken finden sich Gemeinsamkeiten. Der hypnotische Tanz und der moderne Ausdruckstanz sind durch eine Abwendung von den als solche bezeichneten Ballettmusiken gekennzeichnet. So präsentierte Isadora Duncan, ebenso wie Lina bereits 1899, 1915 mit *Marseillaise* ein Stück das auf der französischen Nationalhymne basierte.³⁹⁴ Besonders auffällig ist dies in den berühmten Interpretationen der chopinschen Walzer in den Séancen. Walzer und Tänze allgemein waren zwar auch auf den Ballettbühnen zu finden, beispielsweise in den Tschaikowsky-Balletten, jedoch unterschied sich der Konzertwalzer durch „ausgefeilte Instrumentaltechnik“ von jenem Walzer der im Paartanz auf europäischen Bällen getanzt wurde und durch das „[V]ersetzen [der] Bewegung in die Imagination des Zuschauers“ von den Ballett-Walzern.³⁹⁵ Gerade der Konzertwalzer, sowie Stücke von Franz Liszt und Franz Schubert wurden aber neben Lina und Magdeleine von zahlreichen Tänzerinnen der Moderne inszeniert.³⁹⁶

So ist es wenig verwunderlich, dass auch die zeitgenössische Kritik Vergleiche zwischen den Medien, Loïe Fuller und Isadora Duncan zog.

„C'est la réalisation parfaite et immédiate de la danse telle que miss Duncan l'avait conçue [...].“³⁹⁷

„Le péplum bleu voltige, comme le voile d'Ariel. On dirait la Loïe Fuller divinisée par le mystère.“³⁹⁸

„Comme Isidora Duncan [sic] [...] elle transpose également en danse –sans avoir appris la danse – et avec autant de charme qu'Isidora Duncan [sic], de pures musiques non écrites pour la danse [...].“³⁹⁹

Der Kunstkritiker Arsène Alexandre, der auch einen Artikel über Loïe Fuller verfasste, publizierte einen Artikel über den Tanz Magdeleines. Er schreibt hier:

„Malgré ses grandes voiles qu'elle agite harmonieusement autour d'elle, ce n'est pas une émule de Loïe Fuller; malgré ces physionomies tragiques, ce n'est pas une rivale en herbe de Sarah [Bernhardt Anm. d. V.]. Celles-ci sont de grandes artistes, mais elles ont conscience de l'être. Leur art est fait entièrement d'étude et de volonté. [...] Elle *n'a pas étudié* les difficultés de geste, d'attitude, de changements de visage et de dépense physique qu'elle résout.“

„Qui sait si des expériences de ce genre ne viendront pas un jour jeter une lumière nouvelle sur les si troublants mystères de ce qu'en art, faute de lui donner un nom plus précis, on appelle *l'Inspiration*.“⁴⁰⁰

³⁹⁴ Brandstetter [1995b/ 169]

³⁹⁵ Brandstetter [2009, 291]

³⁹⁶ Brandstetter [2009, 291], vgl. dazu auch Brandstetter [1992, 207]. Hier werden im Besonderen Isadora Duncan, Loïe Fuller und Grete Wiesenthal (1885-1970) genannt.

³⁹⁷ Carbonelle, Henri: Une séance d'hypnotisme chez Rodin, in: *Gil Blas*, 27. 11. 1903, Paris 1903. Zit. nach: Magnin[1905/324].

³⁹⁸ Bruneau de Saint-Auban: Alfred-Emile de: La musique et l'hypnose, in: *Le Soleil*, 26. 01. 1904, o.O. 1904. Zit. nach: Magnin [1905, 334]

³⁹⁹ Benoist, René: Interprétation musicale dans l'hypnose par Mme Magdeleine, présentée par M. Magnin, professeur à l'Ecole de magnétisme, in: *Politique Coloniale*, 28. 01. 1904, o.O. 1904. Zit. nach: Magnin[1905/349].

Die Beschäftigung Loïe Fullers mit Hypnose und Esoterik ist schon aus biografischen Daten ablesbar. Interessanterweise berichtet Fuller selbst, dass sie die Idee des Kostüms ihres berühmten Serpentinanzes als Darstellerin einer hypnotisierten Witwe hatte, die sich in einem Seidenrock tranceähnlich über die Bühne bewegte.⁴⁰¹ Dass sie der Theosophie Helena Blavatskys nahe stand und Kontakt zu Spiritisten und Okkultisten hatte, legt eine Interpretation ihrer Ästhetik im Rahmen von esoterischem Gedankengut nahe.⁴⁰² Wesentlich scheinen mir jedoch die inhaltlichen Gemeinsamkeiten zwischen dem Tanz Fullers und dem hypnotischen Tanz. Als für diese Untersuchung relevante Merkmale im Tanz Fullers zwischen 1892 und 1899 wäre zum einen zu nennen, dass die Tänzerin als Subjekt hinter dem Gesamtkunstwerk aus Stoff, Farbe, Licht und Bewegung verschwindet. Damit wird ihre Körperlichkeit entmaterialisiert und durch eine andere Körperlichkeit erfassbar.⁴⁰³ Henri de Toulouse-Lautrec hatte dies eindrucksvoll in einer Serie von Lithographien illustriert (Abb.133). Des Weiteren wird der Bewegungsapparat des klassischen Balletts zugunsten von Raumwirkung abgelöst. Als „Credo des modernen Tanzes um 1900“ bezeichnet Gabriele Brandstetter den „Geist der unverbildeten Natur“, die Ablehnung jeglicher Tanzausbildung.⁴⁰⁴ Schließlich wird das Abbildende zugunsten von Assoziation und konkreter Bewegungserfahrung aufgegeben. Zander beschreibt dies als Abkehr vom textillustrativen Tanz. Die Bewegung wird von Vorschriften befreit und der Körper steht statt der Choreographie im Mittelpunkt der Darbietung.⁴⁰⁵

Auch im hypnotischen Tanz verschwindet die Tänzerin als Subjekt. Die Tänzerin als Frau wird vom selbstbestimmten Subjekt zu einem fremdbestimmten Objekt, das von einer suggestiven Stimme oder Musik in Bewegung versetzt wird. Die „Entmaterialisation“ findet in dem Konzept von Körper und Astralkörper wörtlich statt und wird nicht mit Hilfsmitteln wie Stoff, Licht und Farbe, die das Vorhandensein von Körperlichkeit verschleiern sollen, erlangt. Ebenso findet sich ein neuer Bewegungsapparat, der nicht mehr durch Tanzausbildung bedingt ist, sondern der spontanen Bewegungsimpulsen folgt. Fuller selbst betonte immer wieder, dass sie nie eine Tanzausbildung bekommen hatte,⁴⁰⁶ der Mythos von der scheinbar instinktiven Umsetzung von Musik in Tanz ist auch für den

⁴⁰⁰ APS: Alexandre [1904, o.S.], die Datierung ergibt sich nach Magnin [1905, 97]. Der Artikel über Fuller: Alexandre, Arsène: L'Art de la Loïe Fuller, in: Le Figaro, 17.10.1901, Paris 1901.

⁴⁰¹ Brandstetter [1995a, 26]

⁴⁰² Die allgemeine Spiritualität im Ausdruckstanz um 1900 wurde bereits von Helmut Zander [2001, 197-232] beschrieben.

⁴⁰³ Balme [1999, 226]

⁴⁰⁴ Brandstetter [1995a/ 25]

⁴⁰⁵ Zander [2001, 198]

⁴⁰⁶ Brandstetter [1995a, 25]

hypnotischen Tanz zentral.

Die Bewegungen illustrieren dabei die Musik selbst und nicht das Libretto.⁴⁰⁷ Daher funktionierte der hypnotische Tanz auch stark assoziativ, wie dies der Schriftsteller Eduard von Keyserling, der 1904 einen längeren Text über eine Darbietung Magdeleines veröffentlichte, in eindringlichen Bildern beschrieb:

„Jede Bewegung, jede Stellung ist in ihrer Schönheit aus einem tief inneren Erlebnis geboren.

Aus Chopins Trauermarsch macht die Künstlerin ein Epos des Schmerzes. Gramgebeugt geht sie zuerst einher. Dann bleibt sie stehen, schauert in sich zusammen – schaut vor sich hin; blickt in ein offenes Grab – mit Grauen und hilflosem Schmerz. Bei dem Tremolo im Bass hört sie die Erdschollen auf den Sarg niederfallen. Sie sinkt zu Boden, windet sich in unsäglicher Qual, und plötzlich stösst [sic] sie Klageklänge aus, ein wildes Schluchzen und Jammern, seltsam ergreifend und gespenstisch zugleich, wie das laute Klagen Schlafender, die von einem furchtbaren Traum geängstigt werden.

Mit den ersten Tönen des Mittelsatzes schaut sie auf, schaut empor, denn dieses sanfte, tröstende Singen kommt ihr von oben; sie lauscht andächtig, beseligt. Wie der Abglanz einer Himmelserscheinung liegt es auf ihrem Gesicht. Die ganze Gestalt wird zur lieblichen Verkörperung des schönen Wortes 'Trost'. Aber die dumpfen Töne des Trauermarsches setzen wieder ein. Aufs neue ergreift sie der Schmerz. Sie drückt das Gesicht zur Erde, sie klagt laut auf. Seltsam schön ist es dann, wie der übergrosse [sic] Schmerz sie bricht. Die Glieder werden schlaff, der Kopf beugt sich todesmüde, jede Linie der Gestalt spricht unendlich rührend von hoffnungsarmer Resignation. Sobald die Musik schweigt, steht die Künstlerin regungslos in ihrer letzten Stellung im Starrkrampf da.

Dieses ist Kunst, grosse [sic] Kunst, kein schönes Krankheitsphänomen, kein unbewusstes, unwillkürliches Ausströmen von Empfindungen.“⁴⁰⁸

Und auch Fuchs spricht von Magdeleine als „trunkener Frühlingsfalter“ und:

„Kassandra, schauernd, rasend, wimmernd, sich aufbäumend wider die Gesichte einer greuelvollen Zukunft. [...] Gorgo konnte sie sein, Erinnys, auftauchend aus der Urnacht: Medusa, mit dem versteinernen Blick der Vernichtung [...].“⁴⁰⁹

Auch in den nach 1900 entstandenen neuen Bewegungskonzepten in Rudolf Steiners Eurythmie und Rudolf von Labans „Freiem Tanz“ finden sich Elemente, die sich im hypnotischen Tanz beobachten lassen. Pia Witzmann vermutet, dass Okkultismus impulsgebend für die Entstehung von (Ausdrucks-) Tanz und Eurythmie war. Neben den von François Delsarte (1811-1871) und Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) formulierten Rhythmusgedanken, die Steiner und Laban aufgriffen, zeigen sich auch zu den von Rochas veröffentlichten Theorien auffällige Parallelen im Werk von Steiner und Laban, jedoch ist nicht bekannt, ob letztere die Schriften Albert de Rochas` kannten.⁴¹⁰ Ähnlich wie dies für Emma Hamilton vermutet wird, hatte auch Delsarte die Grundzüge antiker

⁴⁰⁷ Börner [2004, 60] gibt an, dass der Tanz Fullers, Duncans und Magdeleine Guipets durch die Abwendung von der Darstellung einer bestimmten Rolle oder Geschichte gekennzeichnet ist, der Tanz vielmehr Ausdruck einer inneren Verfassung ist. Allerdings meint Börner dass sich dies in einer reduzierten Kostüm- und Bühnengestaltung widerspiegelt, was zumindest für die Aufführungen Fullers so nicht haltbar ist.

⁴⁰⁸ Keyserling, Eduard von: in: Der Tag, No. 97 1904, München 1904. Zit. nach: Schrenck-Notzing [1904, 89 f.]

⁴⁰⁹ Fuchs, Georg: Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende, München 1936. Zit. nach Böhme [1952, 16 f.].

⁴¹⁰ Witzmann [1995, 600/615]

Bewegungskunst an antiken Vasenbildern und Reliefs studiert.⁴¹¹

Steiner entwickelte ab 1912 die Eurythmie als „sichtbare Sprache“. Gedanken und Sprache, können mit Hilfe eines Regelsystems in Bewegungen umgesetzt werden. „[Eurythmie] wirkt auf das Auge wie die Lautsprache auf das Ohr“, beschrieb Steiner den Tanz in einem Vortrag 1922 in Dornach.⁴¹² Die Gebärden und Bewegungen der Tänzer können dabei „in künstlerischer Beziehung nicht nur geradeso ausdrucksvoll, sondern sogar viel ausdrucksvoller [...] als die Sprache“ sein, ergänzt er 1923 in Penmaenmawr.⁴¹³ Die Eurythmie galt zumindest nach Steiners Verständnis als expressionistische Kunst. Als „reinste Offenbarung der menschlichen Seele“ beschreibt er sie,⁴¹⁴ und formuliert weiter:

„[...] es gibt keine Kunst, die sich einem so eminenten Sinne desjenigen, was am Menschen selbst ist, bedient wie die Eurythmie.“⁴¹⁵

„Denn die Eurythmie ist nun in gewissem Sinne wirklich expressionistisch. [...] sie bedient sich derjenigen Kunstmittel, mit denen man wirklich Ausdrucksformen, Expressionen künstlerisch schaffen kann, in der Bewegung des menschlichen Leibes, in dem in die Glieder hineingegossenen Fühlen [...]“⁴¹⁶

Ebenso wie der hypnotische Tanz von der Kritik als wiederentdeckter Trance-Tanz der Bacchantinnen und Vestalinnen gefeiert wurde, führte auch Rudolf Steiner „altgriechischen Tempeltanz und Mysterientänze“ als Anregungen bei der Entwicklung der Eurythmie an und die Eurythmisten trugen ebenfalls antikische Tuniken.⁴¹⁷ Albert de Rochas` Versuche Sprache und Musik in Bewegungen umzusetzen finden sich also auch in Steiners Eurythmie, wobei die Eurythmisten sich an einem bestimmten Bewegungskanon bedienten während Rochas` *Ballet-Pantomime* ohne Regelwerk funktionierte.

Rudolf von Laban forderte, in der Lebensreformbewegung verhaftet, im „Freien Tanz“ eine Ganzheit der Bewegung. Wie gezeigt verstand Albert de Rochas SMG als experimentellen Beweis für die Vibrationstheorie, wobei universale Vibrationen durch musikalischen Rhythmus simuliert wurden. Die dadurch unbewusst ausgelöste Mimik und Gestik, die im Tanz kulminierten, bewies die Einflüsse der Vibrationen auf den Menschen. Ähnlich der Vibrationstheorie Rochas` ging auch Laban von einer kosmischen Kraft aus, die Materielles und Immaterielles durchdringt. Böhme formulierte:

„[...] Tanz ist ihm [Laban Anm. d. V.] die sich in jeder Gebärdenspannung, ja in jeder Bewegungsspannung schlechthin beweisende ewige rhythmische Kraft, die das Weltall, die Natur, Menschen, Tiere, Pflanzen, Kristalle, Leben und Kunst und das bunte, von Disharmonie zu Harmonie,

⁴¹¹ Böhme [1952, 9]

⁴¹² Steiner [1979⁴, 13]

⁴¹³ Steiner [1979⁴, 25]

⁴¹⁴ Steiner [1979⁴, 35]

⁴¹⁵ Steiner [1979⁴, 43]

⁴¹⁶ Steiner [1979⁴, 18]

⁴¹⁷ Witzmann [1995, 609]

von Überschwang zu Gleichmaß drängende Formen und Gestalten jeder Art und jedes Wesens und Dinges erfüllt.“⁴¹⁸

Laban ging 1907 nach Paris, womöglich kam er in dieser Zeit mit den Schriften Rochas` in Berührung. Laut Brandstetter sind die zwei regelmäßigen geometrischen Körper des Dodekaeders und des Ikosaeders für Laban Modelle der Schrägenverhältnisse der Körperbewegung im Raum.⁴¹⁹ Labans Faszination für Kristalle rührte wahrscheinlich von einer Faszination für den aus kristallinen Körpern konstruierten pythagoreischen Kosmos her. Auch Labans Raumverständnis war von Kristallstrukturen inspiriert. Besondere Bedeutung hat hier der Ikosaeder, dessen zwölf Ecken für die jeweiligen vier Eckpunkte der drei Bewegungsebenen des Körpers, Kopf, Torso und Füße, stehen.⁴²⁰ Witzmann vermutet, dass neben der Bedeutung der Kristalle für das Raumverständnis, Laban auch von der mythischen, formschaffenden Energie der Kristalle und deren Wirkung auf lebende Körper fasziniert war. Inspiriert war er möglicherweise durch folgende Passage aus Rochas` EDS:

„Wenn man sich erinnert, dass die Krystalle [sic] ihre energischste Wirkung durch die äussersten [sic] Kanten ausüben, derart dass die Sensitiven mit ihren Fingern sehr leicht die Pole und Axen bestimmen, [...] diese Kraft der Krystalle jene ist, die sie baut, dass sie also folgerichtig eine formende Kunst ist, identisch mit der Lebenskraft der organischen Körper. In den Krystallen sieht man also zum ersten Male etwas dem Leben Analoges erscheinen, eine organische Kraft.“⁴²¹

Auch die Sportwissenschaftlerin Claudia Fleischle-Braun sieht in Labans Kristall „ein Symbol für die Übereinstimmung von organischer Natur und abstraktem mathematisch-geometrischen [sic] Gesetz und für die Vereinigung von feststehenden und dynamischen, starren und veränderlichen Elementen.“⁴²²

Neben dem Verzicht auf Spitzentanz⁴²³ und dem Wunsch den „Freien Tanz“ als autonome Kunst zu etablieren, ist auch die Bewunderung für Trance-Tanz, den Laban bei einer Reise 1891 zum Balkan im Sema (auch Sama oder Semah), dem Drehtanz der sufistischen Derwische kennenlernte, eine weitere Parallele zum hypnotischen Tanz. Witzmann bezeichnet das Wirbeln und Drehen der Derwische als „spirituelle Berührung mit dem Kosmos“, die für Laban Inspiration für die Suche nach Geheimnissen und kosmischen Wahrheiten im Tanz war.⁴²⁴ Beim Sema wird der Körper in Beziehung zu Bewegungen von Himmelskörpern gesetzt, die Grenzen von Umwelt und Subjekt verschwimmen zur Trance

⁴¹⁸ Böhme [1996, 85]

⁴¹⁹ Brandstetter [1995b, 435]

⁴²⁰ Witzmann [1995, 615]

⁴²¹ Rochas [1909, 139 f.], zit. nach: Witzmann [1995, 615]

⁴²² Fleischle-Braun [2008, 108]

⁴²³ Böhme [1996, 108]

⁴²⁴ Witzmann [1995, 612]

und enden in der ekstatischen Verschmelzung mit dem Göttlichen.⁴²⁵

Die Abwendung von einem klassischen Bewegungsapparat, die bei Duncan und Fuller in der Ablehnung von klassischer Tanzausbildung und dem damit einhergehenden Verzicht auf Spitzentanz beginnt, bei Steiner in einem Verständnis von Bewegung als getanzte Sprache zum Ausdruck kommt und bei Laban in einem neuen Raumverständnis zu finden ist, lässt sich auch in der Tanztheorie Rochas` nachweisen, der jede Form der Choreografie ablehnte und forderte, der Tanz solle nur mehr durch musikalische Reize spontan ausgelösten Bewegungsimpulsen folgen. Um eine größtmögliche Authentizität dieser Bewegungen zu erreichen war es nötig, dass die Bewegungen der Tänzerin nicht durch eine klassische Tanzausbildung vorgeprägt waren.

Für die Entdeckung und weitere Entwicklung dieser „unverbildeten Natur“ ist die Trance wesentlich. Böhme schreibt für die Entwicklung des modernen Ausdruckstanzes:

„[...] konstruktiv gewonnene Bewegungslogik [ist] hinfällig geworden, alles stereotype Schönheitsideal abgestreift [...] Entrückung, Rausch, Auftun unerforschter Zwischenreiche [...]. In der Madeleine stand die Ekstase mit einem Male wieder lebhaft da. Aber noch war sie nicht selbst erobert, sondern erst nur durch die Suggestionskraft des Hypnotiseurs aufgedrungen.“⁴²⁶

Durch die Hypnose konnte das von Rochas entwickelte *Ballet-Pantomime* Konzepte aufgreifen, die sich der Ausdruckstanz noch nicht erarbeitet hatte, und die, zumindest theoretisch, nicht erst bei der Tänzerin Magdeleine zu finden sind. Die tiefsten Ausdrucksmöglichkeiten, „Offenbarungen“ und „kosmischen Wahrheiten“ die Steiner und Laban in Tempeltänzen und Trance-Tänzen suchten, hatte Rochas in der Hypnose gefunden.

Sicher handelt es sich bei Rochas` Experimenten nicht um ein die Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts prägendes Phänomen, Albert de Rochas und das Medium Lina gerieten schnell in Vergessenheit. Dennoch ist Rochas` Wirkung als Katalysator für die Wiederaufnahme des Diskurses zur *Expression des Passions* in der hypnotischen Ausdruckslehre und damit der okkultistischen Forschung bezeichnend. Spätestens nach der Rezeption der Experimente Rochas` durch Emile Magnin und Albert von Schrenck-Notzing ist eine Aufnahme der hypnotischen Ausdruckslehre in den Künsten nachzuweisen, letztlich handelt es sich dabei um eine Wiederaufnahme kunsttheoretischer Diskurse des 17. Jahrhunderts.

Ebenso bleibt festzustellen, dass die in dieser Arbeit vorgeschlagenen Themenbereiche für

⁴²⁵ Brandstetter [1995b, 255]

⁴²⁶ Böhme [1952, 16 f.]

eine kunsthistorische Kontextualisierung der Experimente Albert de Rochas' zum suggerierten Ausdruck, die Kunstform der Attitüde und der moderne Ausdruckstanz, in einem wesentlichen Aspekt der Experimente, der Visualisierung von Klang, zusammengeführt werden. Die sich aus den Experimenten entwickelnde kataleptische Attitüde und der hypnotische Tanz sind letztlich mimisch-plastische Sichtbarmachung von Klang und damit Ausdruck von Musik und entsprechen so einem Zeitgeist, der beispielsweise in der Malerei Albert von Kellers oder der Abstraktion Wassily Kandinskys zu finden ist.

6. ANHANG

6.1. ABBILDUNGEN



Abb.1: Albert de Rochas?: *La Nature soulevant ses voiles devant le savant*, um 1899.
Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 78].



Abb.2: Oskar Kokoschka: *Bildnis Lotte Franzos*, 1910, Öl/ Leinwand, 99,6 x 99,8 cm, The Phillips Collection Washington D.C. Abbildungsnachweis: Kury [1999, Tafel 8].

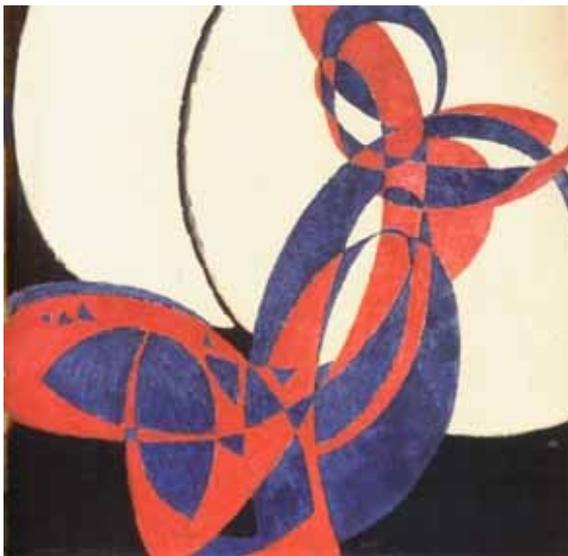


Abb.3: František Kupka: *Amorpha, Fuge in zwei Farben*, 1912, 211 x 220 cm, Nationalgalerie Prag.
Abbildungsnachweis: Musée d'art moderne de la Ville de Paris (Hg.): František Kupka 1871-1957 ou l'invention d'une abstraction, Kat. Ausst., Paris 1989, S.197.

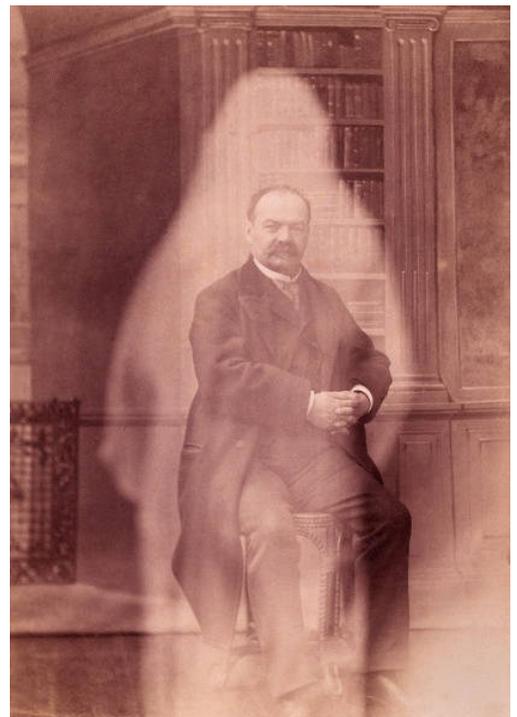


Abb.4: Paul Nadar/ Albert de Rochas: o.T. (Corps astral par truc), 1896, Fotografie, 16 x 11 cm, Fonds Camille Flammarion. Abbildungsnachweis: Bracke [1997, Abb. 35].

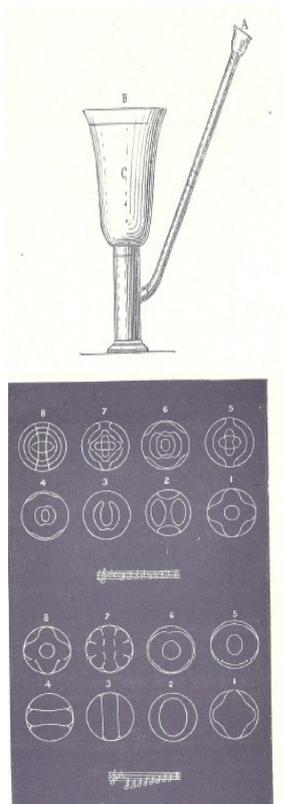


Abb.5: Eidophon und *Figures données par une poudre pesante*. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, LXVII und LXIX].

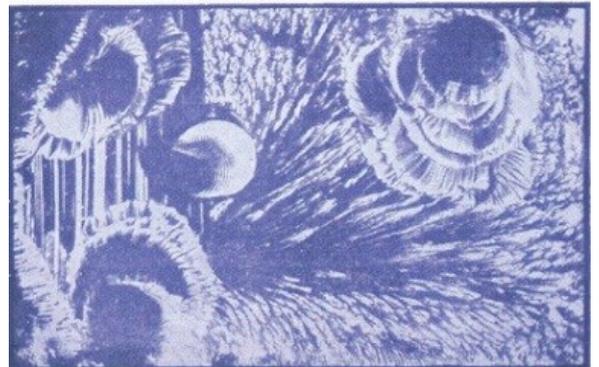
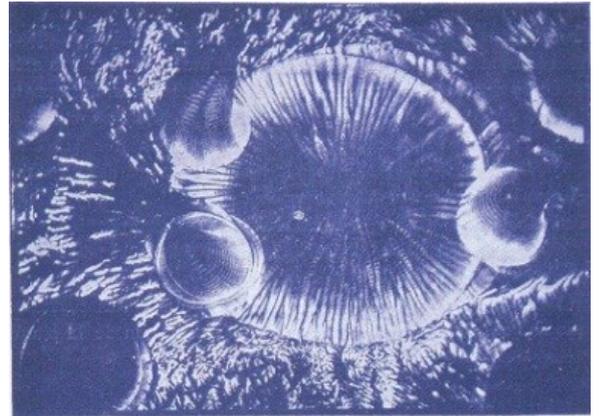


Abb.6: Eidophonexperimente. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, LXXX].

TABLEAU DES VIBRATIONS
dont les effets ont été reconnus et étudiés.

	Nombre de vibrations par seconde.		
1 ^{ère} octave	2	
2 ^{ème} "	4	
3 ^{ème} "	8	
4 ^{ème} "	16	
5 ^{ème} "	32	
6 ^{ème} "	64	
7 ^{ème} "	128	
8 ^{ème} "	256	Son
9 ^{ème} "	512	
10 ^{ème} "	1.024	
15 ^{ème} "	32.768	
20 ^{ème} "	1.047.576	Inconnu
25 ^{ème} "	33.554.432	
30 ^{ème} "	1.073.741.824	Electricité
35 ^{ème} "	34.359.738.305	
40 ^{ème} "	1.099.511.627.776	Inconnu
45 ^{ème} "	35.184.372.088.832	
46 ^{ème} "	70.368.744.177.664	Chaleur
47 ^{ème} "	140.737.488.355.328	
48 ^{ème} "	281.474.976.710.656	
49 ^{ème} "	562.949.953.421.312	Lumière
50 ^{ème} "	1.125.899.906.842.624	R. chimiques
51 ^{ème} "	2.251.799.813.685.248	Inconnu
57 ^{ème} "	144.115.188.075.855.872	
58 ^{ème} "	288.230.376.151.711.744	
59 ^{ème} "	576.460.752.303.423.488	Rayons X
60 ^{ème} "	1.152.921.504.606.846.976	
61 ^{ème} "	2.305.843.009.213.601.952	
62 ^{ème} "	4.611.686.018.427.203.904	Inconnu

Abb.7: *Tableau des vibrations*. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 271].

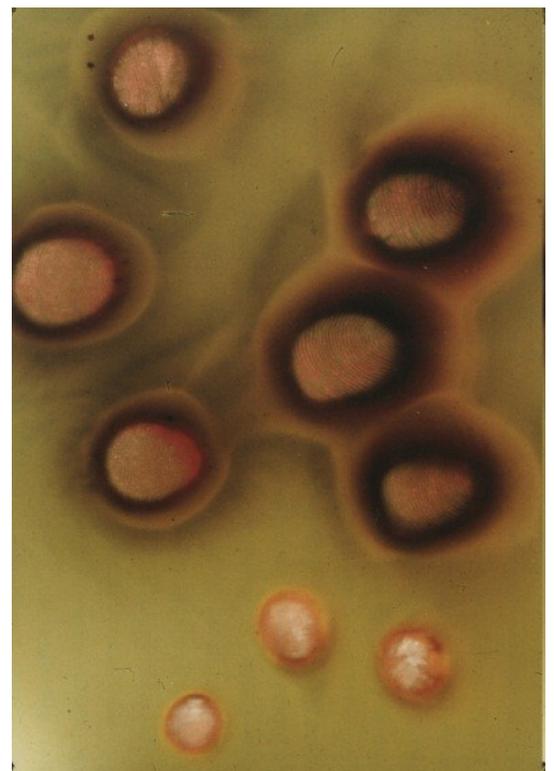


Abb.8: Louis Darget: *o.T. (Fluidalfotografie)*, 1896, Farbfotografie, 12 x 9 cm, Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e.V. Abbildungsnachweis: Bracke [1997, Abb. 11].

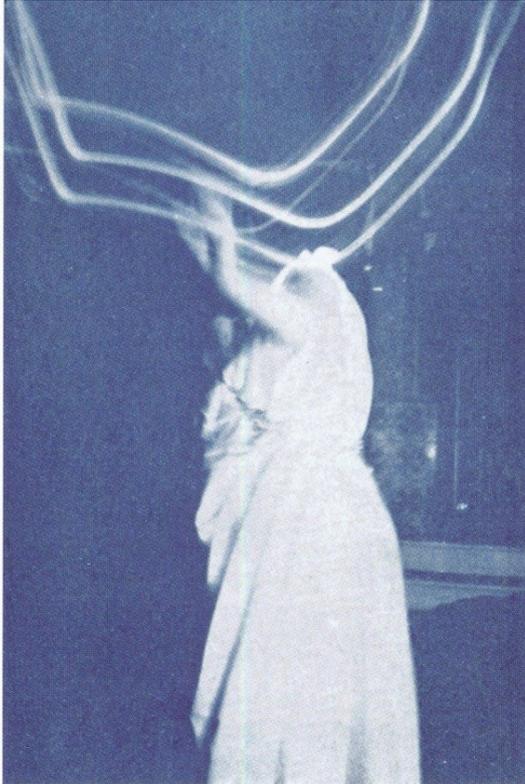


Abb.9: Paul Nadar/ Albert de Rochas: o.T., um 1899, Fotografie. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 265].



Abb.10: Duchenne de Boulogne: Tafel 34 und 38, *Mécanisme de la physiognomie humaine*, 1862. Abbildungsnachweis: Löffler [2006, 45].



Abb.11: Paul Régnard: *Attitudes passionnelles, Extase*, 1878, Fotografie von Augustine aus *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Bd. 2. Abbildungsnachweis: Georges Didi-Hubermann: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997.



Abb.12: Anonym: *Différentes expressions d'un sujet en état cataleptique (Benoit)*, 1886, Stich nach einer Fotografie. Abbildungsnachweis: Rochas [1886b, 249].



Abb.13: Albert von Schrenck-Notzing?: *Wütende Drohung durch Suggestion erzeugt*, um 1887.
Abbildungsnachweis: APS: Schrenck-Notzing [1887, Abb. 20].



Abb.14: Albert de Rochas?: *Charité*, um 1899.
Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 65].



Abb.15: Albert de Rochas?: *Esperance*, um 1899.
Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 66].



Abb.16: Albert de Rochas?: *Jeanne d'Arc sur son bûcher*, um 1899. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 76].



Abb.17: Albert de Rochas?: *La France à qui l'on vient d'arracher l'Alsace et la Lorraine*, um 1899.
Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 85].



Abb.18: Albert de Rochas?: *La Cigale*, um 1899.
Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 94].



Abb.19: Albert de Rocha?: *La Fourmi*, um 1899.
Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 95].



Abb.20: Albert de Rochas?: *Esther (2. Akt, 7. Szene)*, um 1899. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 120].



Abb.21: Albert de Rochas?: *Un vieux Menuet*, um 1899. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 170].



Abb.22: Albert de Rochas?: *Un vieux Menuet*, um 1899. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 170].

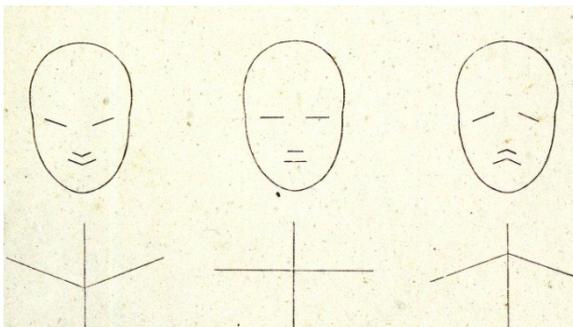


Abb.23: Humbert de Superville: *Das Prinzip der linearen Zeichen*, Illustration aus *Les Signes inconditionnels dans l'Art*, 1827. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 4].

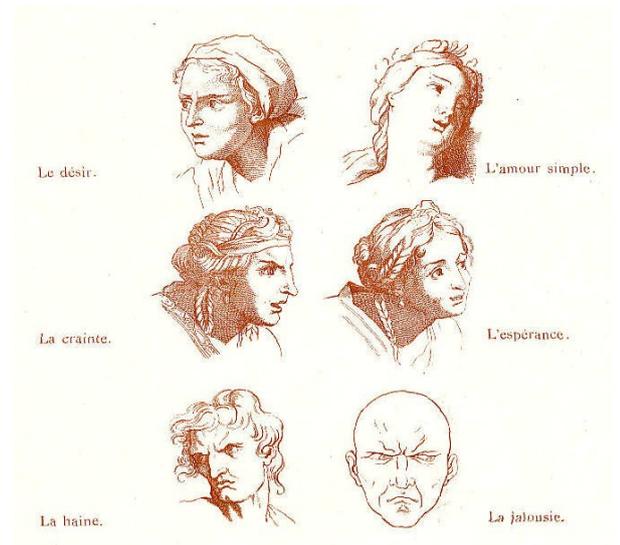


Abb.24: Charles Le Brun: *Têtes d'études*, um 1668, schwarze Kreide auf Papier, alle um 25 x 19,5 cm, teilweise Musée du Louvre, teilweise verschollen. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 21].



Abb.25: Gebrüder Lemire: *Le Ravissement, Tête de Sainte Catherine, tirée du tableau connu, en Italie, sous le nom de „Cinque Santi“ par Raphael Sanzio*, o.D., Rötzelzeichnung. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 31].



Abb.26: Johann Caspar Lavater: Illustration aus *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, 1835. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 41].



Abb.27: Charles Le Brun: *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, o.D., Öl auf Leinwand, 298 x 453 cm, Château de Versailles. Abbildungsnachweis: Montagu [1994, 42].



Abb.28: Charles Le Brun: *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, Detail.



Abb.29: Emile Magnin/ Frédéric Boissonnas: *Charité*, um 1903. Abbildungsnachweis: Magnin [1905, o.S.].



Abb.30: Emile Magnin/ Frédéric Boissonnas: *La Musique*, um 1903. Abbildungsnachweis: Magnin [1905, o.S.].



Abb.31: Emile Magnin/ Frédéric Boissonnas: *Danse Espagnole*, um 1903. Abbildungsnachweis: Magnin [1905, o.S.].



Abb.32: Emile Magnin/ Frédéric Boissonnas: *Miserere du Trouvere*, um 1903. Abbildungsnachweis: Magnin [1905, o.S.].



Abb.33: F. Champenois? nach Alfons Mucha: *La Poésie, la musique et la danse*, um 1898, Chromolitographien. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, o.S.].

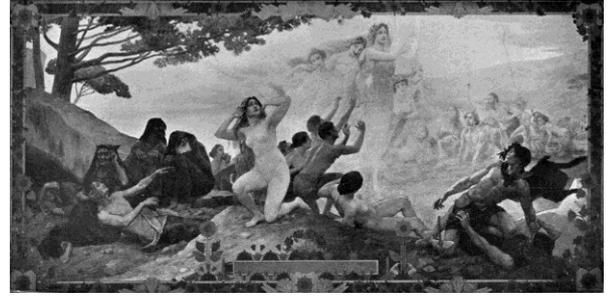


Abb.34: Georges Rochegrosse: *Le Chant des muses éveille l'âme humaine*, 1898, Fotografie nach dem Fresko im Treppenhaus der Bibliothèque de la Sorbonne. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 122].



Abb.35: Albert de Rochas?: *O! Nuit d'amour*, um 1899. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 175].

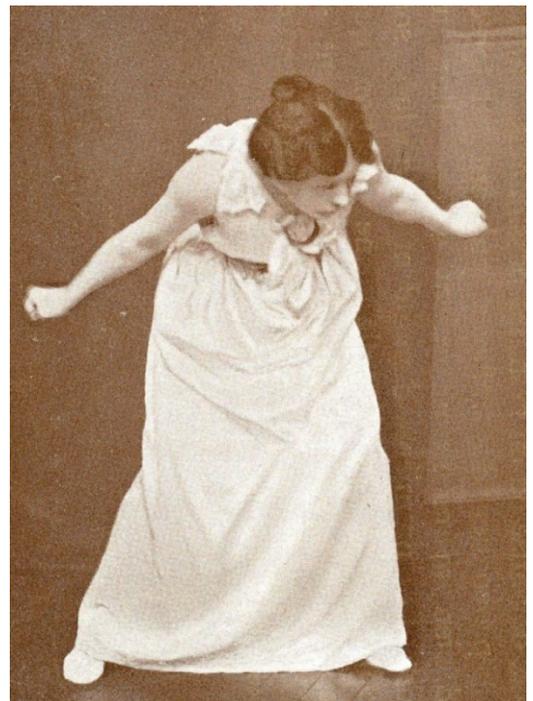


Abb.36-39: Albert de Rochas?: *Dies Irae*, um 1899. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 182 f.].



Abb.37

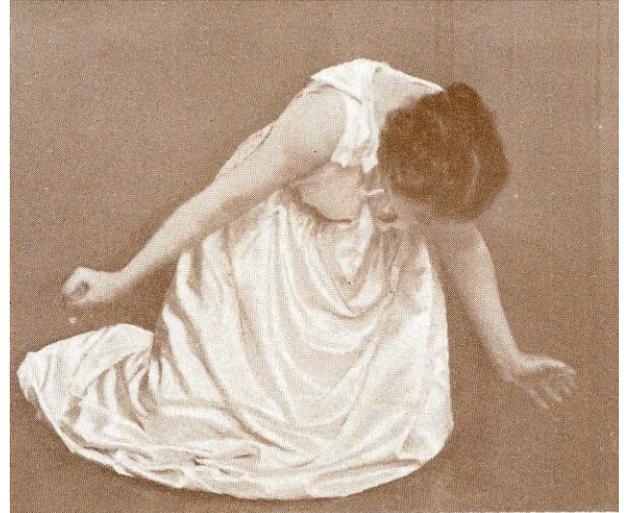


Abb.38



Abb.39



Abb.40: Albert de Rochas?: *Miserere du Trouvère*, um 1899. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 177].

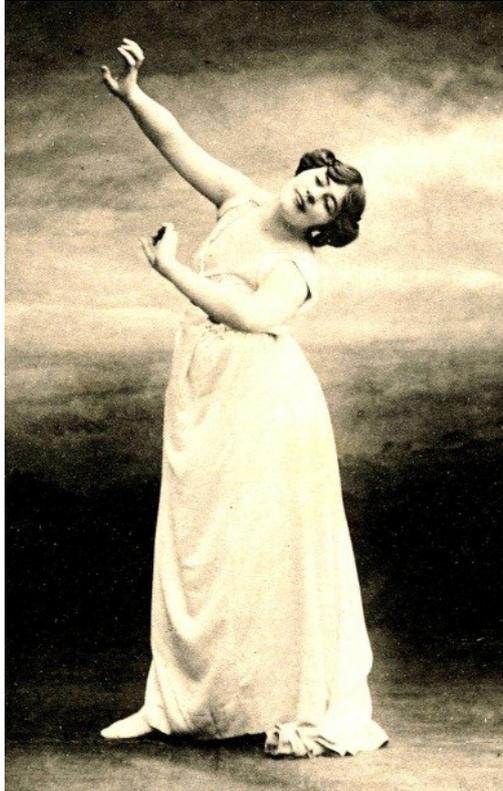


Abb.41: Paul Nadar: *Danse espagnole*, um 1899, Fotografie. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 17].

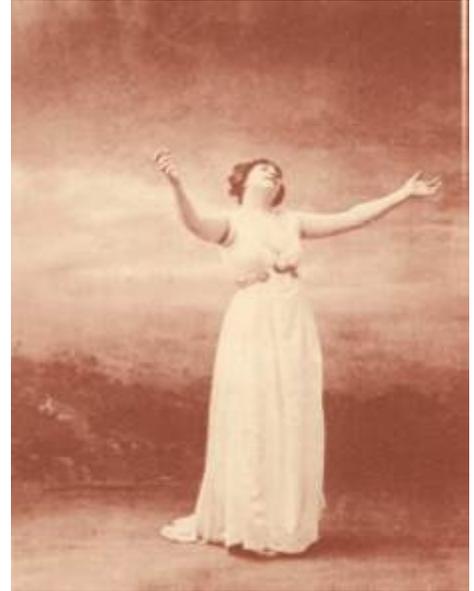


Abb.42-45: Paul Nadar: *Galathée, Air de la coupe*, um 1899, Fotografie. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 186 ff.].



Abb.43



Abb.44



Abb.45



Abb.46: George Romney: *Lady Hamilton with a Dog and Goat*, um 1785, Öl auf Leinwand, 79 x 62 cm, Sammlung Tankerville. Abbildungsnachweis: Ittershagen [1999, 123].



Abb.47: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Iphigenie erkennt Orest*, 1788, Öl auf Leinwand, 153 x 117, Privatbesitz. Abbildungsnachweis: Ittershagen [1999, 195].

S. 105: Abb.48-59: Tommaso Pirolesi nach Friedrich Rehberg: *Drawings faithfully copied from Nature at Naples and with permission dedicated to the right honourable Sir William Hamilton*, 1794, Folge von 12 Radierungen, je 27 x 21 cm. Abbildungsnachweis: Ittershagen [1999, 85-105].



Abb.48 „Sibylle“

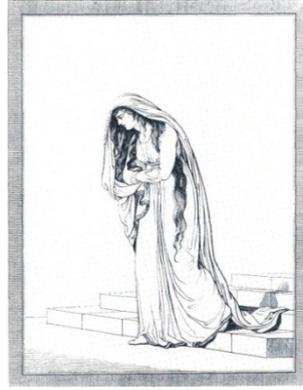


Abb.49 „Maria Magdalena“



Abb.50 „Die verliebte Träumerin“



Abb.51 „Sophonisbe“



Abb.52 „Nymphe die in ihrer Ruhe aufgeschreckt wird“



Abb.53 „Muse der Tanzkunst“



Abb.54 „Iphigenia in Tauris“



Abb.55 „Nymphe mit ihrer kleinen Schwester“



Abb.56 „Priesterin“



Abb.57 „Die bittende Cleopatra“



Abb.58 „Santa Rosa“

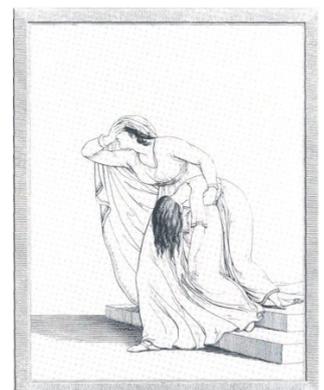


Abb.59 „Niobe“



Abb.60: Friedrich Bury: *Attitüde Lady Hamiltons*, Feder, Tusche, laviert, 27,8 x 21,2 cm, Kunstsammlungen Weimar. Abbildungsnachweis: Ittershagen [1999, Abb. 18].



Abb.61: Pietro Antonio Novelli (zugeschrieben): *The Attitudes of Lady Hamilton*, Feder und braune Tusche, 19,7 x 32,4 cm, National Gallery of Art Washington. Abbildungsnachweis: Ittershagen [1999, Abb. 17].



Abb.62-86: Heinrich Wilhelm Ritter nach Nicolas Peroux: Henriette Hendel-Schütz. Porträt und 24 Attitüden, 1809, Folge von 25 Radierungen. Abbildungsnachweis: Holmström [1967, 192ff.].



Abb.63

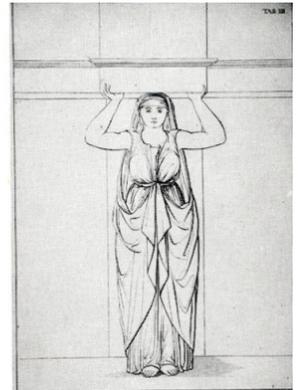


Abb.64



Abb.65



Abb.66



Abb.67



Abb.68



Abb.69



Abb.70



Abb.71



Abb.72



Abb.73



Abb.74



Abb.75



Abb.76



Abb.77



Abb.78



Abb.79



Abb.80



Abb.81



Abb.82



Abb.83



Abb.84



Abb.85



Abb.86



Abb.88



Abb.89



Abb.87-91: Christoph Heinrich Kniep: *Ida Brun in Attitudes*, o.D., Illustrationen aus: L. Bobé: *Ida Brun, Grevinde Bombelles*, Kopenhagen 1932. Abbildungsnachweis: Holmström [1967, Abb. 63-67].



Abb.90



Abb.91



Abb.92: Albert de Rochas?: *La Marseillaise*. Poses successives enregistrées par le cinématographe, um 1899, Abfotografierte kinematographische Aufnahme. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 205].



Abb.93: Albert de Rochas?: *Richard Coeur de Lion*, um 1899, Fotografie und Notation. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 178].

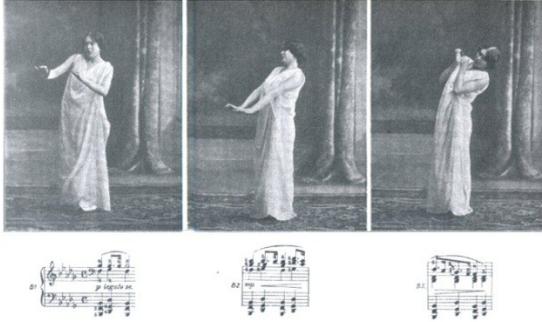


Abb. 94-102: Emile Magnin/ Frédéric Boissonnas: *Marche funèbre de Chopin*, um 1903. Abbildungsnachweis: Magnin [1905, o.S.].

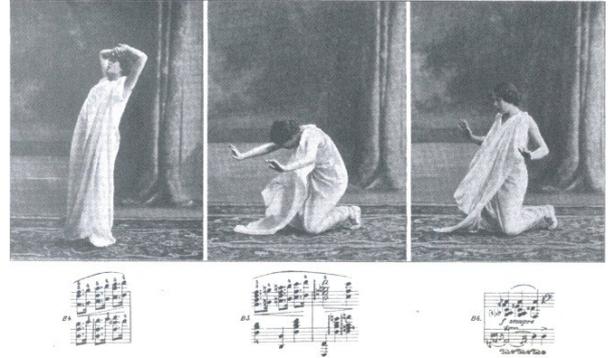


Abb.95

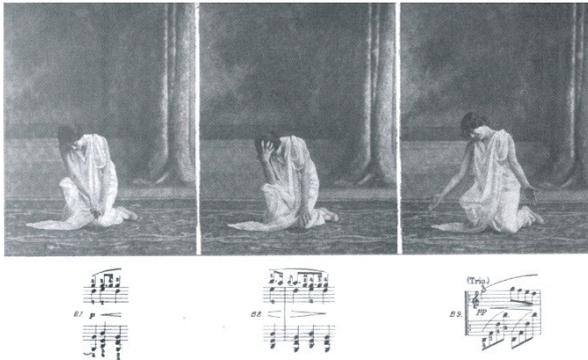


Abb.96

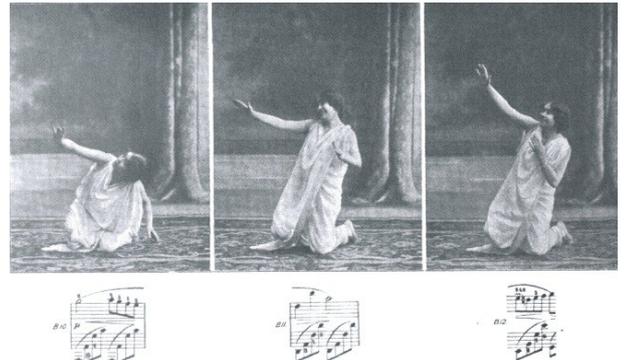


Abb.97

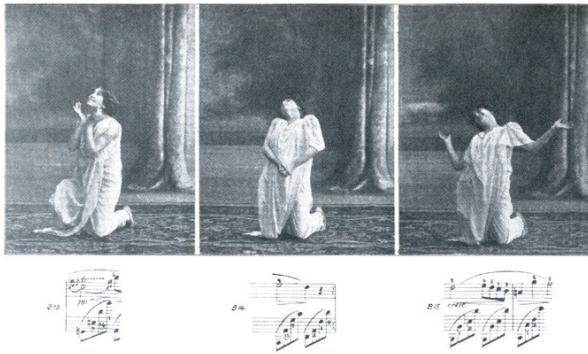


Abb.98

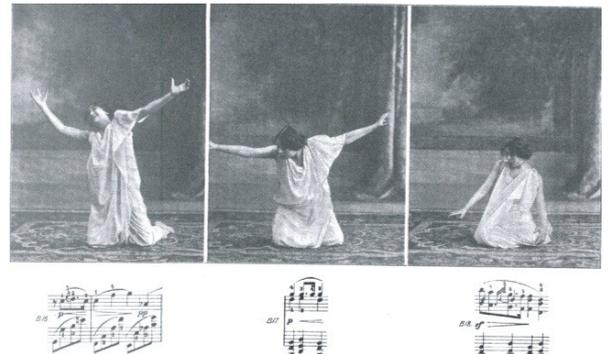


Abb.99

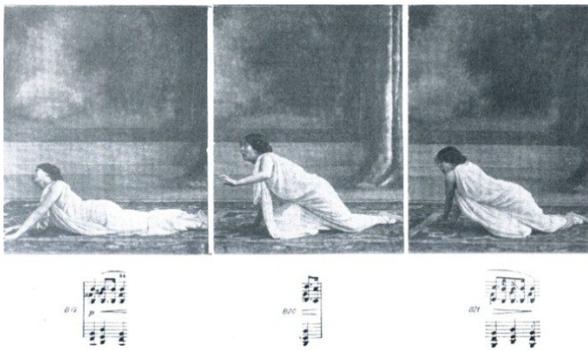


Abb.100

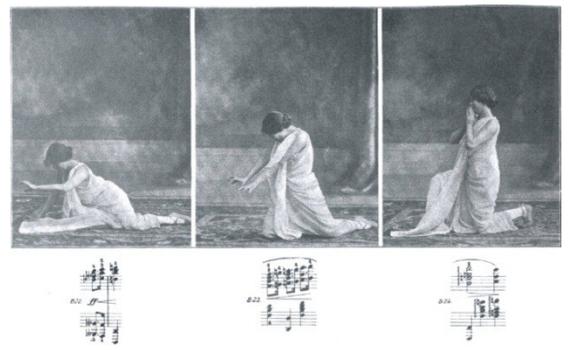


Abb.101



Abb.102

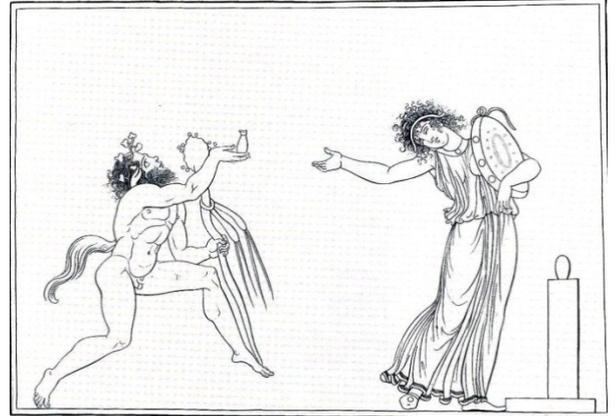


Abb.103: J.H.W. Tischbein: *Vasenbild einer Trauernden im bacchantischen Ritus*, *Collection of Engravings from ancient Vases [...]* Bd. II. Tafel 20, 1795, Radierung, British Museum. Abbildungsnachweis: Itterhagen [1999, 247].



Abb.104: *Bacchantin*, Pompejanisches Wandgemälde im Archäologischen Nationalmuseum Neapel, Stahlstich von 1884. Abbildungsnachweis: Ittershagen [1999, 242].



Abb.105: George Romney: *The Spinstress*, 1784/85, Öl auf Leinwand, 172,5 x 127,5 cm, English Heritage Kentwood. Abbildungsnachweis: Alex Kidson: George Romney, Kat. Ausst., Princeton 1999, S. 184.



Abb.106: Bartolomeo Pinelli nach Friedrich Rehberg: *Niobe*, 1810, Radierung, 48 x 36 cm, British Museum. Abbildungsnachweis: Ittershagen [1999, Abb. 50].



Abb.107: Emile Magnin/ Frédéric Boissonnas: ...*Et vous entrez au Paradis* aus *Vie de la Vierge*, um 1903. Abbildungsnachweis: Magnin [1905, o.S.].

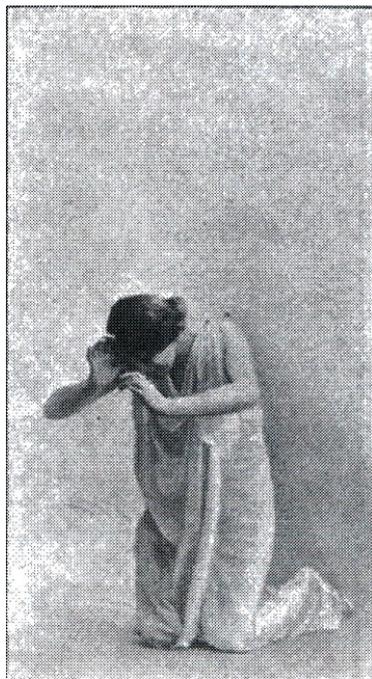


Abb.108: Emile Magnin/ Frédéric Boissonnas: *Il pose une couronne sur votre tête...* aus *Vie de la Vierge*, um 1903. Abbildungsnachweis: Magnin [1905, o.S.].



Abb.109: Alfons Mucha: *Marseillaise*, Illustration auf der Vorderseite des Umschlags von Albert de Rochas' *Les sentiments, la musique et le geste*, um 1899. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, Umschlag].



Abb.110: Alfons Mucha: *Medée*, 1898, Farblithographie, 201,5 x 75 cm, Moravská Galerie Brno. Abbildungsnachweis: Husslein-Arco, Agnes u. A. (Hg.): Alfons Mucha, Kat. Ausst., München 2009, S.78.

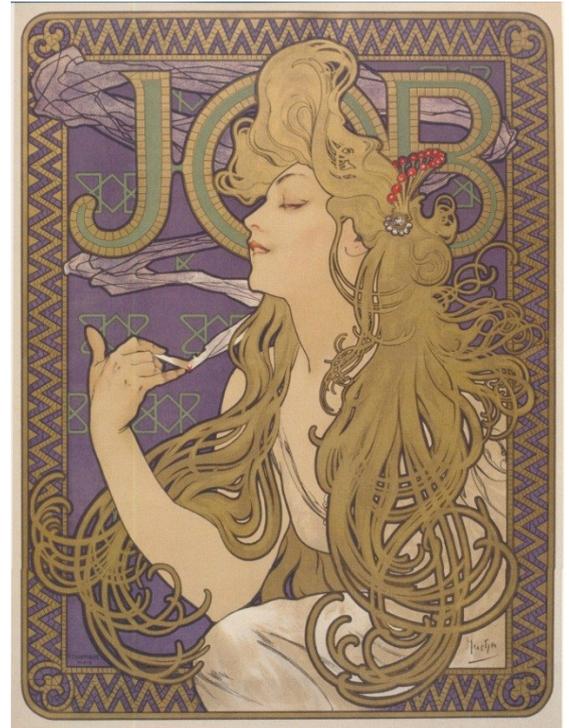


Abb.111: Alfons Mucha: *Job*, 1896, Farblithographie, 60 x 46 cm, Österreichisches Museum für angewandte Kunst/ Gegenwarts Kunst Wien. Abbildungsnachweis: Husslein-Arco, Agnes u. A. (Hg.): Alfons Mucha, Kat. Ausst., München 2009, S. 84.



Abb.112: Albert de Rochas?: *La Méditation, Pose d'Atelier* und *Pose suggérée*, um 1899. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG,55].



Abb.113: Friedrich August von Kaulbach: *Étude d'après Nature de Magdeleine*, um 1904. Abbildungsnachweis: Magnin [1905, o.S.].



Abb.114: Albert von Keller: *Die Traumtänzerin Madeleine*, um 1904, Öl auf Holz, 41 x 32 cm, Kunsthhaus Zürich. Abgebildet nach: Bott [2009, Abb. 114].

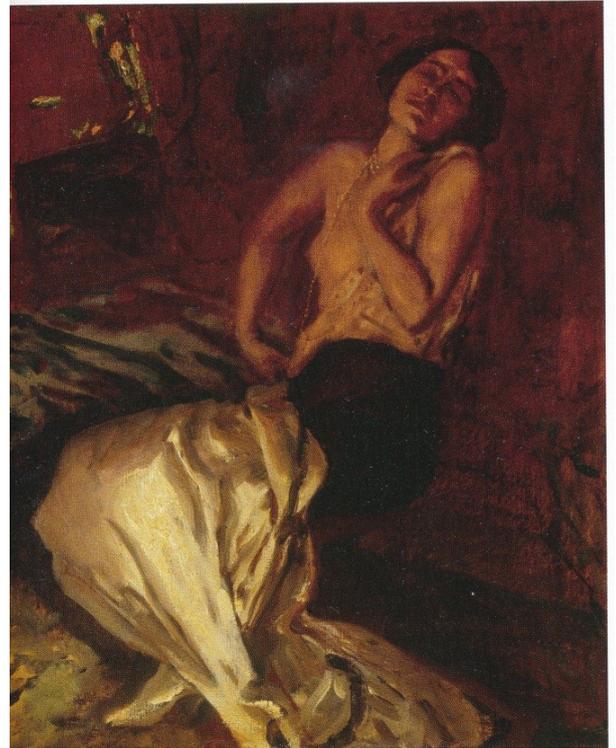


Abb.115: Albert von Keller: *Madeleine Guipet in Trance (Schmerz)*, 1904, Öl auf Leinwand, 60,5 x 50,5 cm, Kunsthhaus Zürich. Abgebildet nach: Bott [2009, Abb. 113].



Abb.116: Albert von Keller: *Madeleine Guipet als Cassandra*, um 1904, Öl auf Holz, 26,5 x 32 cm, Kunsthhaus Zürich. Abbildungsnachweis: Bott [2009, Abb. 112].



Abb.117: Albert von Keller: *Die Traumtänzerin Madeleine*, um 1904, Öl auf Eiche, 41 x 24 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung München, Neue Pinakothek. Abbildungsnachweis: Bott [2009, Abb. 116].

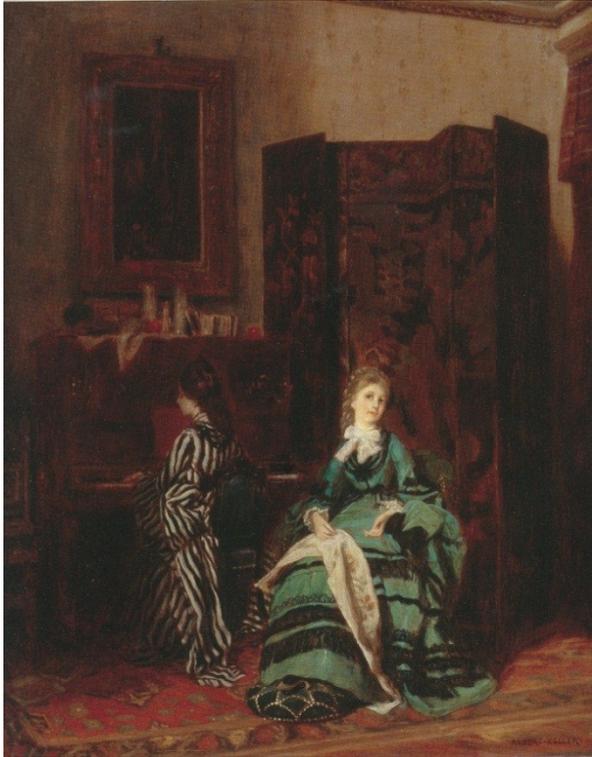


Abb.118: Albert von Keller: *Chopin (Variante)*, um 1873, Öl auf Leinwand, 52 x 41,5 cm, Kunsthaus Zürich. Abbildungsnachweis: Bott [2009, Abb. 21].



Abb.119: Albert von Keller: *Auferweckung*, um 1885, Öl auf Leinwand, 48 x 72 cm, Kunsthaus Zürich. Abbildungsnachweis: Bott [2009, Abb. 53].

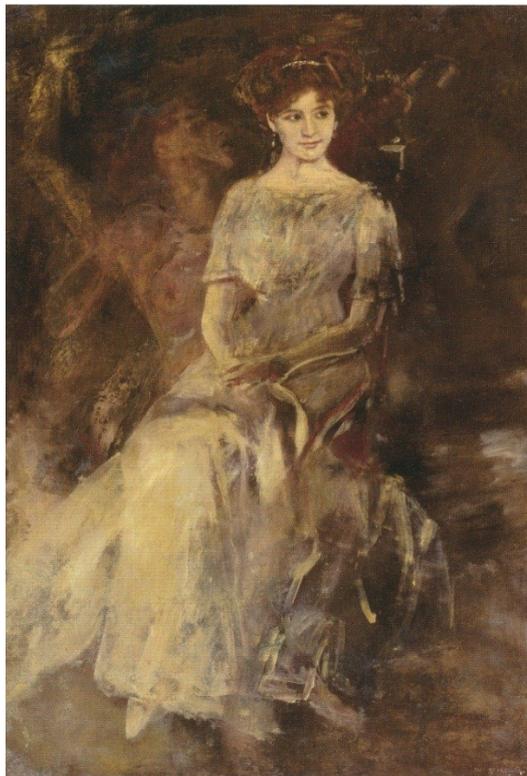


Abb.120: Albert von Keller: *Elisabeth von Wichmann im Sessel*, um 1910, Öl auf Leinwand, 143,5 x 96,5 cm, Kunsthaus Zürich. Abbildungsnachweis: Bott [2009, Abb. 101].

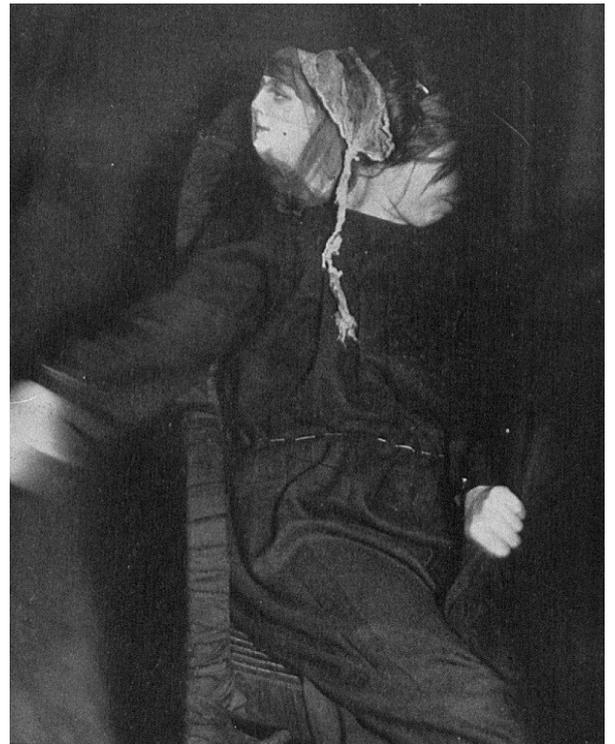


Abb.121: Albert von Schrenck-Notzing: *Blitzlichtaufnahme des Verfassers*, 1912. Abbildungsnachweis: Albert von Schrenck-Notzing: *Materialisationsphaenome. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie*, München 1923², Abb. 82.

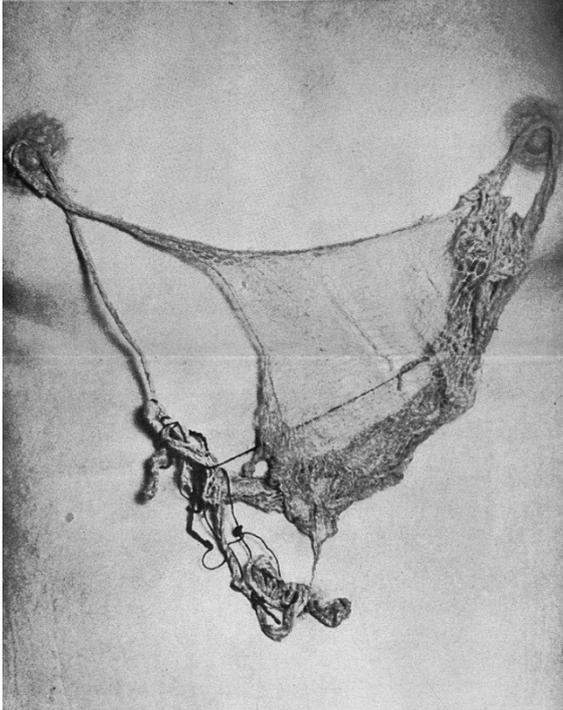


Abb.122: Albert von Schrenck-Notzing: *Vergrößerung der zweiten Blitzlichtaufnahme der Mad. Bisson, 1913.*
 Abbildungsnachweis: Albert von Schrenck-Notzing: *Materialisationsphaenomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie, München 1923², Abb. 129.*



Abb.123: Paul Nadar: *Terpsichore*, um 1899, Fotografie.
 Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 205].



Abb.124: Albert de Rochas?: *Sainte Thérèse allant à la vierge*, um 1899. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG,53].

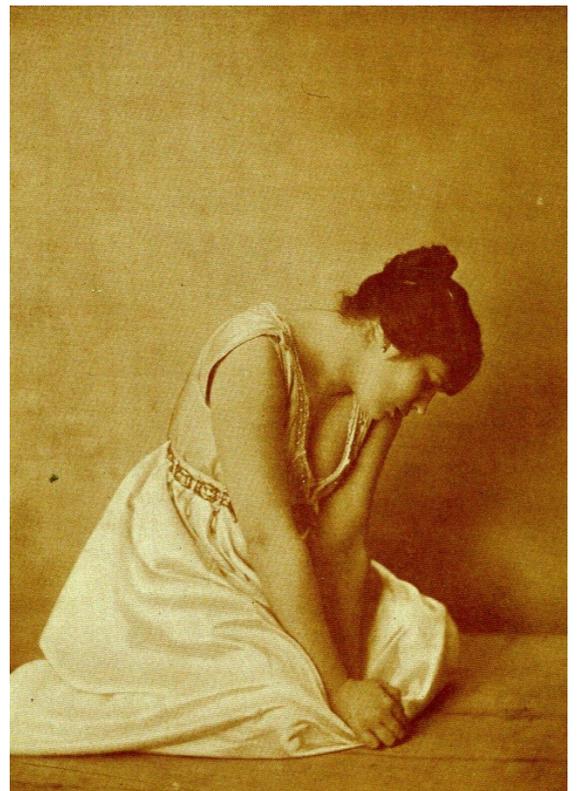


Abb.125: Albert de Rochas?: *Magdeleine au pied de la Croix*, um 1899. Abbildungsnachweis: Rochas [SMG,87].



Abb.126: Albert de Rochas?: *La Douleur*, um 1899.
Abbildungsnachweis: Rochas [SMG, 73].



Abb.127: Isaiah W. Taber: *Loïe Fuller dansant avec son voile*, o.D., Fotografie, Musée d'Orsay.
Abbildungsnachweis: Jo-Anne Birnie Danzker: *Loïe Fuller*.
Getanzter Jugendstil, Kat. Ausst., München/ New York 1995. S. 33.



Abb.128: François Rupert Carabin *Loïe Fuller*, 1896/97,
Bronze, Höhe 21 cm, Privatsammlung.
Abbildungsnachweis: Jo-Anne Birnie Danzker: *Loïe Fuller*.
Getanzter Jugendstil, Kat. Ausst., München/ New York 1995, S. 106.



Abb.129: François Rupert Carabin *Loïe Fuller*, 1896/97,
Bronze, Höhe 22, 5 cm, Privatsammlung.
Abbildungsnachweis: Jo-Anne Birnie Danzker: *Loïe Fuller*.
Getanzter Jugendstil, Kat. Ausst., München/ New York 1995, S. 107.



Abb.130: François Rupert Carabin *Loïe Fuller*, 1896/97, Bronze, Höhe 18,8 cm, Privatsammlung.
Abbildungsnachweis: Jo-Anne Birnie Danzker: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*, Kat. Ausst., München/ New York 1995, S. 106.



Abb.: 131: Skowroneck: *Olga Desmond und Alfred Salge im „Schönheit-Abend“ in Berlin*, 1908, Serie aus 10 Schwarz-weißfotografien, 22 x 14,5 cm, Derra de Moroda Dance Archives. Abbildungsnachweis: Brygida Ochaim und Claudia Balk: *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, Kat.-Ausst., Frankfurt a.M./ Basel 1998, S. 77.

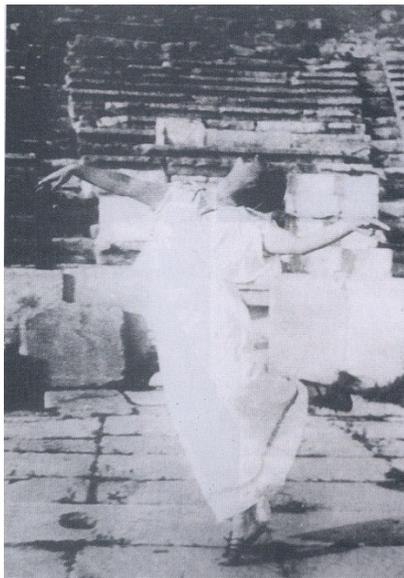


Abb.132: Unbekannter Fotograf: *Isadora Duncan tanzend im Dionysostempel*, o.D. Abbildungsnachweis: Brandstetter [1995,194].

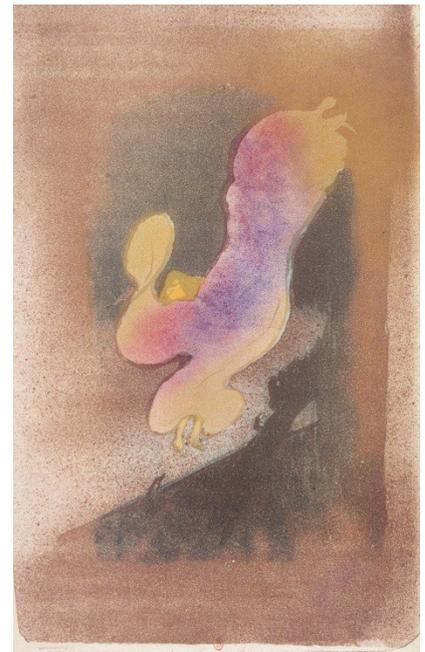


Abb.133: Henri de Toulouse-Lautrec: *Miss Loïe Fuller*, 1893, Lithographie in Graublau, Braunviolett, Olivgrün und Currygelb, Gelb und Rot, stellenweise mit Goldstaub tamponiert, 37,6 x 28 cm, Bibliothèque d' Art et d' Archéologie, Fondation Jacques Doucet.
Abbildungsnachweis: Jo-Anne Birnie Danzker: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*, Kat. Ausst., München/ New York 1995, S. 18.

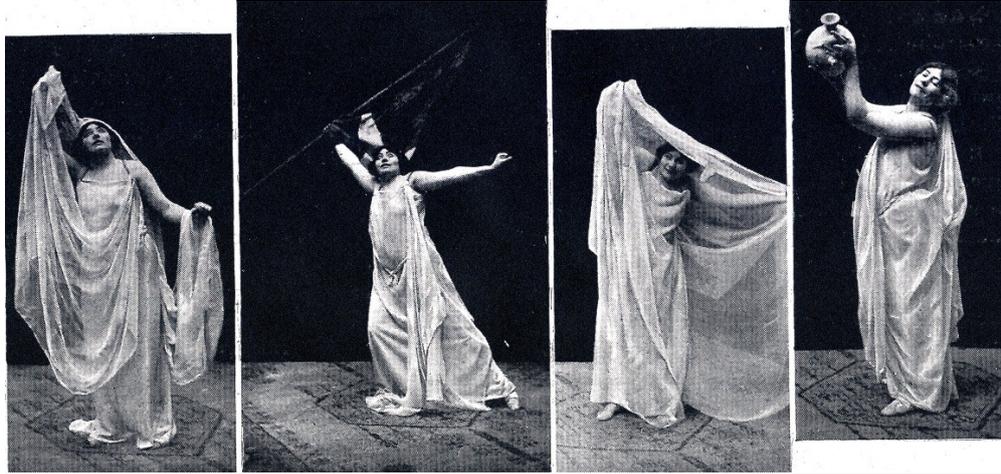


Abb.134: Albert de Rochas?: *Lina, La Mimique au théâtre*, um 1900. Abbildungsnachweis: Rochas, Albert de: *La Mimique au théâtre*, in: *L'Art du théâtre*, März 1901, Paris 1901, S. 16.



Abb.135: Albert de Rochas?: *Lina, La mimique au théâtre*, um 1900. Abbildungsnachweis: Rochas, Albert de: *La Mimique au théâtre*, in: *L'Art du théâtre*, März 1901, Paris 1901, S. 17.

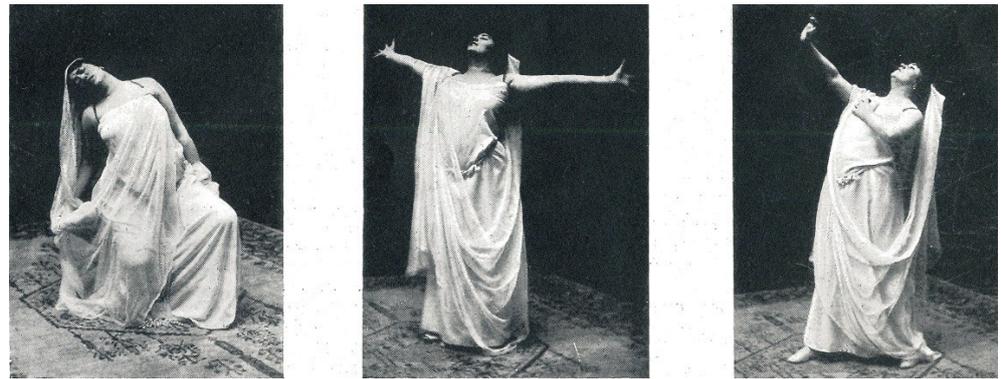


Abb.136: Albert de Rochas?: *Lina, La mimique au théâtre*, um 1900. Abbildungsnachweis: Rochas, Albert de: *La Mimique au théâtre*, in: *L'Art du théâtre*, März 1901, Paris 1901, S. 18.

6.2. LA MUSIQUE ÉVEILLANT L'ÂME HUMAINE: PREMIER ESSAI D'UN BALLET. AVEC GESTES ET PAS DÉTERMINÉS PAR LES ACTIONS REFLEXES DE LA MUSIQUE SUR L'ORGANISME HUMAIN
PROGRAMMHEFT EINER VORSTELLUNG IM ATELIER MUCHA AM 03.12.1899

PREMIER
ESSAI D'UN BALLET

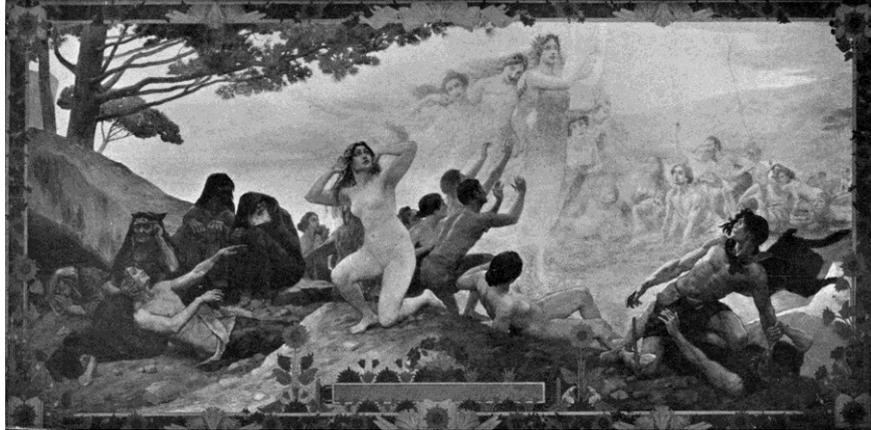
AVEC GESTES ET PAS DÉTERMINÉS
PAR LES ACTIONS REFLEXES DE LA MUSIQUE
SUR L'ORGANISME HUMAIN



ATELIER MUCHA.

Soirée du 3 décembre 1899.

Albert de Rochas Papers, APS: Rochas [1899], Deckblatt.



A M. A. de Rochas
à travers une œuvre symphonique
 S. Rocheyronne

La Musique

éveillant l'âme humaine

BALLET EN QUATRE ACTES

Mimé et dansé par M^{lle} Lina

PREMIER ACTE

Ève s'éveille à la vie : elle écoute les harmonies de la nature.	<i>Chanson du Printemps</i> , par GOUNOD.
La pluie, l'orage, le retour du soleil.	<i>Symphonie pastorale</i> , par BEETHOVEN.
Le bain.	<i>Valse de la Vague</i> , par O. MÉTRA.
Apparition d'Adam : étonnement : fuite pudique.	<i>Musique de SARAZ</i> .
Les premières amours.	<i>Nuit d'amour (Faust)</i> , par GOUNOD.

Albert de Rochas Papers, APS: Rochas [1899], Programm Seite 6.

DEUXIÈME ACTE

Ève cueille des fleurs, s'en pare et se mire dans un ruisseau.	<i>Suggestion orale</i> , rythmée par une improvisation de SARAZ.
Elle voit le serpent; frayeur; elle l'écoute et est envahie par les mauvaises passions.	<i>Musique</i> de SARAZ.
Elle obéit au conseil du serpent de cueillir la pomme et de la faire prendre à Adam.	<i>Suggestion orale</i> , rythmée par une improvisation de SARAZ.
Malédiction de Dieu.	<i>Dies iræ</i> , chant liturgique.
Ève est chassée du Paradis.	<i>Marche funèbre</i> de la <i>Symphonie héroïque</i> de BEETHOVEN.

TROISIÈME ACTE

La prière.	<i>Ave Maria</i> , de GOUNOD.
Le travail.	<i>Le Rouet d'Omphale</i> , par SAINT-SAËNS.
L'enfance d'Abel :	
Le berceau.	<i>Berceuse</i> , de GOUNOD.
Les rondes.	<i>Ronde enfantine</i> (vieille chanson).
Sur la glace.	<i>Valse des Patineurs</i> , par E. WALDTEUFEL.
La mort d'Abel.	<i>Miserere</i> (Trouvère), par VERDI.
La guerre :	
Le départ.	<i>Marche des Soldats</i> (Faust), par GOUNOD.
Le combat.	<i>Marseillaise</i> , par ROUGET DE L'ISLE.
Les blessés.	—
Le triomphe.	<i>Marche d'Aïda</i> , par VERDI.

QUATRIÈME ACTE

Les fêtes :	
La danse à travers les âges.	<i>Bourrée auvergnate</i> .
—	<i>Danse japonaise</i> .
—	<i>Danse javanaise</i> .
—	<i>Danse arabe</i> .
—	<i>Danse espagnole</i> .
—	<i>Danse italienne</i> et air de <i>Santa-Lucia</i> .
—	<i>Mennet</i> .
—	<i>Valse</i> , par SARAZ.
Les festins.	Air de <i>La Coupe</i> (Galathée), par Victor MASSÉ.
La vieillesse.	<i>Musique</i> de SARAZ.
Le dernier sommeil.	<i>Réverie</i> , par ROSELLEN.



Albert de Rochas Papers, APS: Rochas [1899], Programm Seite 7.

6.3. ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

APS American Philosophical Society

Bei mit diesem Kürzel versehenen Literaturangaben handelt es sich um Quellen aus den Albert de Rochas Papers des Archivs der American Philosophical Society.

6.4. BIBLIOGRAPHIE ALBERT DE ROCHAS: BÜCHER, ARTIKEL, ÜBERSETZUNGEN IN CHRONOLOGISCHER FOLGE

(* unvollständige oder ungesicherte Angaben)

- Les Frontières de la physique. Lecture faite au Congrès international du spiritualisme à Londres, 22.06.1898, Nîmes o.D.*
- Note sur quelques documents inédits relatifs à la révocation de l'édit de Nantes dans les Alpes, Grenoble o.D.*
- Nouvelles Expériences relatives au corps astral et au rapport magnétique, in: La Vie nouvelle, o.O., o.D. APS.*
- Étude de Psychologie musicale, in : o.T., o.O. o.D., S. 62-63.APS.*
- Études de Biographie et de Bibliographie dauphinoises, in: Le Dauphiné, Grenoble 1868.*
- Philon de Byzance: Poliorcétique des Grecs, Paris 1872 (1862?). Aus dem griechischen von Albert de Rochas.*
- Philon de Byzance: Traité de Fortification, d'attaque et de défense des places, in: Mémoires de la Société d'émulation du Doubs, Nr. 6 1870-71, Besançon 1872. Aus dem griechischen von Albert de Rochas.*
- Notice historique sur les fortifications de Grenoble, in : Bulletin de l'Académie Delphinale, Bd. 8, Grenoble 1872, S. 2-22.
- Documents inédits relatifs à l'histoire et à la topographie militaires des Alpes. La campagne de 1692 dans le Haut Dauphiné. Lettres de Cadinat de Vauban, etc. Relations des sièges d'Embrun et de Guillestre. Protocole du notaire Grassi. Mémoires du capitaine Le Clair et de J.-D. de Rochas, in: Bulletin de la Société de Statistique de l'Isère, Band 5, Paris 1876, S. 2-32.
- & Chabrand, Jean Armand: Patois du Queyras, in: Bulletin de la Société de Statistique de l'Isère, Serie 3, Band 7, Grenoble 1878, S. 49-272.
- Premiers Essais d'un Glossaire topographique pour les Alpes, in: La Revue de Géographie, Nr. 4 1879, Paris 1879, S. 281- 287.
- Note sur les remparts romains de Vienne. Noms de lieux-dits, in: Comptes-rendus du Congrès tenu à Vienne par la Société française d'archéologie, September 1879, Tours 1880.*
- Les Vallées vaudoises. Étude de topographie et d'histoire militaires, Paris 1880.*
- Principes de la Fortification antique. Précis des connaissances techniques nécessaires aux Archéologues pour explorer les ruines des anciennes forteresses, in: Revue générale de l'architecture et des travaux publics, Nr. 37, Paris 1880, S. 10-118 (?).*
- Les Pneumatiques de Héron d'Alexandrie, in: La Nature, Nr. 421, Paris 1881, S. 59-60.
- Les trépieds merveilleux d'Homère, La Nature, Nr. 444, Paris 1881, S. 3-4.
- La Science des philosophes et l'art des Thaumaturges dans l'antiquité. Les Pneumatiques de Heron d'Alexandrie et de Philon de Byzance, Paris 1882.
- Les bénitiers à tirelire et à tourniquet dans les temples de l'ancienne Égypte , in: La Nature, Nr. 460, Paris 1882, S. 269-270.
- Comment nous sont parvenus les ouvrages scientifiques de l'antiquité, in: La Nature, Nr. 463, Paris 1882, S. 311-312.
- Les théâtres de marionnettes chez les Grecs, in: La Nature , Nr. 464, Paris 1882, S. 346-350.
- Les orgues hydrauliques, in: La Nature, Nr. 481, Paris 1882, S. 188-190.
- Le transport des grandes masses. Transport du piédestal de la statue de Pierre le Grand à Saint-Pétersbourg, in: La Nature, Nr. 491, Paris 1882, S. 347-351.
- L'automate joueur d'échecs, in: La Nature, Nr. 494, Paris 1882, S. 395-398.
- Le décapité buvant, in: La Nature, Nr. 495, Paris 1882, S. 213-214.
- La catoptrique des Grecs, in: La Nature, Nr. 498, Paris 1882, S. 33-35.
- L'Artillerie chez les anciens, in: Bulletin monumental, Nr. 48, Tours 1882, S.154 -177.
- Le joueur d'échecs de Robert Hondin, in: La Nature, Nr. 503, Paris 1883, S. 123-124.
- Les origines historiques de l'industrie, in: La Nature, Nr. 505, Paris 1883, S. 146-151.
- Mesureur de liquides, système Héron, in: La Nature, Nr. 507, Paris 1883, S. 181-182.
- Les origines de la machine à vapeur, in: La Nature, Nr. 509, Paris 1883, S. 211-213.
- Les instruments de géodésie dans l'antiquité, in: La Nature, Nr. 511, Paris 1883, S. 251-254.
- La tête qui parle et s'évanouit en fumée, in: La Nature, Nr. 513, Paris 1883, S. 275.

La production du feu, in: La Nature, Nr. 520, Paris 1883, S. 387-390.

La pompe à incendie dans l'antiquité, in: La Nature, Nr. 522, Paris 1883, S. 13-14.

L'artillerie des Grecs, in: La Nature, Nr. 523, Paris 1883, S. 26-30.

La science dans l'antiquité. Un jouet grec. La machine pneumatique et la fontaine de compression. Les hodomètres. Les théâtres à pivot de Curion. Les lampes perpétuelles. Les vases merveilleux, in: La Nature, Nr. 525, Paris 1883, S. 64.

La science dans l'antiquité: Les hodomètres, in: La Nature, Nr. 526, Paris 1883 Paris, S. 76-77.

La machinerie des temples antiques, in: La Nature, Nr. 528, Paris 1883, S. 104-106.

Les miroirs ardents, in: Revue scientifique de la France et de l'Étranger, Bd. 6, Nr. 8 1883, Paris 1883, S. 179-183.

La trempe du bronze, in: Revue scientifique de la France et de l'Étranger, Bd. 6, Nr. 9 1883, Paris 1883, S. 375-376.

Le transport des grandes masses : transport d'un clocher, in: La Nature, Nr. 540, Paris 1883, S. 300-301.

Les savants de la Renaissance. Le cabinet du Père Kircher, in: La Nature, Nr. 551, Paris 1883, S. 59-62.

La Science dans l'Antiquité. Les Origines de la Science et ses premières applications, Paris 1884.

Les machines d'assaut, in: La Nature, Nr. 553, Paris 1884, S. 83-86.

Les savants de la Renaissance. Le Père Schott, in: La Nature, Nr. 580, Paris 1884, S. 85-87.

L'art industriel à Blois : fabrication de la faïence, in: La Nature, Nr. 585, Paris 1884, S. 164-166.

Les horloges hydrauliques de l'antiquité, in: La Nature, Nr. 587, Paris 1884, S. 197-199.

Le Livre de demain, Blois 1885.

Les boulettes contre la faim et les conserves alimentaires chez les Grecs, in: La Nature, Nr. 605, Paris 1885, S. 72.

Crapaud trouvé vivant dans une pierre, in: La Nature, Nr. 606, Paris 1885, S. 85-87.

La suspension de la vie, in: La Nature, Nr. 607, Paris 1885, S. 106-107.

L'audition colorée, in: La Nature, Nr. 620, Paris 1885, S. 306-307.

Le rayon vert et l'équerre chromatique, in: La Nature, Nr. 634, Paris 1885, S. 114-115.

L'audition colorée, in: La Nature, Nr. 644, Paris 1885, S. 274-275.

Le truc des anciens oracles, in: La Nature, Nr. 651, Paris 1885, S. 390-391.

Le timbre et la couleur, in: La Nature, Nr. 658, Paris 1886, S. 91-94.

L'origine du langage, in: La Nature, Nr. 668, Paris 1886, S. 242-243.

Le contraste des couleurs, in: La Nature, Nr. 668, Paris 1886, S. 266-267.

L'or alchimique, in: La Nature, Nr. 674, Paris 1886, S. 339-343.

L'expression des sentiments, in: La Nature, Nr. 694, Paris 1886, S. 247-251.

Les Buttes et la télégraphie optique, in : Mémoires de la société des sciences et lettres de Loir-et-Chair, Bd. 9, Blois 1886, S. 1-26.

Les Forces non définies. Recherches historiques et expérimentales, Paris 1887.

Notice historique sur les effets mécaniques de l'Od, in: Reichenbach : Karl Ludwig Friedrich Freiherr von : Les effluves odiques. Conférences faites en 1866 par le Baron de Reichenbach à l'Académie I. et R. des sciences de Vienne, Paris 1887.*

Les Doctrines chimiques au XVIIe siècle, in: Cosmos, Paris 1888. APS.*

Une construction pélasgique contemporaine, in: La Nature, Nr. 800, Paris 1888, S. 275-276.

Notice sur les titres scientifiques et littéraires du Ct. Albert de Rochas d'Aiglun, Chef du génie à Grenoble, Grenoble 1888.*

Dragomirov, Mihail Ivanovič: Mémento du soldat, Paris 1889. Übersetzt von Jérôme Fraenkel, mit einem Vorwort von Albert de Rochas.

Cadran Lunaire, in: La Nature, Nr. 830, Paris 1889, S. 339.

Les cosaques de l'Oural, in: La Nature, Nr. 874, Paris 1890, S. 193-194.

L'alpinisme d'hiver et les raquettes de neige, in: La Nature, Nr. 884, Paris 1890, S. 353-358.

Les origines de la machine à vapeur et de l'utilisation mécanique de la chaleur solaire, in: La Nature, Nr. 917, Paris 1890, S. 51-52.

Cris de guerre, devises, chants nationaux, chants du soldat et musiques militaires, Paris 1890.*

Apollodore de Damas: Les Poliorcétiques. Übersetzung von Ernest Lacoste, mit einem Vorwort von Albert de Rochas, in: Revue des Études grecques, Bd. 3 Nr. 11 (Juli-September 1890), Paris 1890, S. 230-281.

Malades et Médecins –Curieuse Étude, 27.09.1890.*

L'Origine des troupes alpines, Grenoble 1891.*

La Fortification de Campagne et la Réorganisation de l'armée par Vauban, Paris 1891.*

Le Fluide des Magnétiseurs. Précis des expériences du Baron de Reichenbach sur ses propriétés physiques et physiologiques, classées et annotées par le Lieutenant-Colonel de Rochas d'Aiglun, Paris 1891.*

Les races de pigeons voyageurs, in: La Nature, Nr. 922, Paris 1891, S. 131-134.

La notation des couleurs, in: La Nature, Nr. 925, Paris 1891, S. 186-187.

Le réseau de colombiers militaires en Europe, in: La Nature, Nr. 941, Paris 1891, S. 27-30

L'origine des grandes bibliothèques scientifiques de Paris, in: La Nature, Nr. 976, Paris 1892, S. 161-162.

La soupe au blé de Vauban, in: La Nature, Nr. 982, Paris 1892, S. 271-272.

Les États profonds de l'hypnose, Paris 1892.

Notice historique sur l'École polytechnique, in: Revin, Jean-Baptiste: 1er supplément décennal au catalogue de la Bibliothèque de l'École polytechnique, Paris 1892.*

L'Envoûtement. Documents historiques et expérimentaux, Paris 1893.

Les États superficiels de l'hypnose, Paris 1893.

Les coquilles de pèlerin, in: La Nature, Nr. 1028, Paris 1893, S. 170.

Charlet et l'enseignement du dessin aux ingénieurs, in: La Nature, Nr. 1050, Paris 1893, S. 97-98.

Les refuges souterrains de la gaule, in: La Nature, Nr. 1053, Paris 1893, S. 145-147.

Les uniformes de l'école polytechnique, in: La Nature, Nr. 1078, Paris 1894, S. 130-135.

Centenaire de l'école polytechnique, in: La Nature, Nr. 1093, Paris 1894, S. 381-382.

L'extériorisation de la sensibilité. Étude expérimentale et historique, Paris 1895.

Le sens des couleurs, in: La Nature, Nr. 1145, Paris 1895, S. 371-372.

Les pigeons voyageurs et la mer, in: La Nature, Nr. 1150, Paris 1895, S. 37-40.

La vitesse des pigeons voyageurs, in: La Nature, Nr. 1153, Paris 1895, S. 83.

Le vieux-neuf, la vapeur et la chaleur solaire, in: La Nature, Nr. 1175, Paris 1895, S. 12-14.

Le colonel Langlois et les panoramas, in: La Nature, Nr. 1202, Paris 1896, S. 17-19.

L'Extériorisation de la motricité. Recueil d'expériences et d'observations, Paris 1896.

La Lévitiation, Paris 1897.

Le Vieux Neuf. Les cuirassés en étoffe, in: La Nature, Nr. 1234, Paris 1897, S. 18-19.

L'Argentaurum, in: La Nature, Nr. 1269, Paris 1897, S. 278-279.

La mimique enseignée par l'hypnotisme, in: La Nature, Nr. 1373, Paris 1899, S. 252 -254.

La musique et le geste, in: La Nature, Nr. 1374, Paris 1899, S. 267-270.

Les muscles expressifs de la face, in: La Nature, Nr. 1391, Paris 1900, S. 127-131.

Premier Essai d'un ballet. Avec gestes et pas déterminés par les actions réflexes de la musique sur l'organisme humain, Programm einer Séance 1899.

Vauban, in: Revue scientifique, Bd. 14, Nr. 9 1900, Paris 1900, S. 263-266.

Discours prononcé à l'inauguration du monument de Vauban à Bazoches, le 26 août 1900, Grenoble 1900.*

Les Sentiments, la musique et le geste, Grenoble 1900.

Yve-Plessis, Robert Charles: Essai d'une bibliographie française méthodique et raisonnée de la sorcellerie et de la possession démoniaque, pour servir de suite et de complément à la "Bibliotheca magica" de Graesse, aux Catalogues Sépher, Ouvaroff, d'Ourches et Guldenstubbe, S. de Guaita et aux divers travaux partiels publiés sur cette matière, Paris 1900. Mit einem Vorwort von Albert de Rochas.

Crowe, Catherine: Les Côtés obscurs de la nature, ou Fantômes et voyants, Paris 1900. Mit einem Vorwort von Albert de Rochas.

La Mimique au théâtre, in: L'Art du théâtre, März 1901, Paris 1901, S. 16-19.

La médaille française, in: La Nature, Nr. 1451, Paris 1901, S. 247-250.

Une lettre inédite de Vauban, in: La Nature, Nr. 1464, Paris 1901, S. 42.

Les enseignes, in: La Nature, Nr. 1519, Paris 1901, S. 71-73.

Les frontières de la Science, Paris 1902.

L'Origine physiologique des arts de la musique et de la danse, in: Association française pour l'avancement des sciences, Compte-rendu de la 33e session Grenoble 1904, Paris 1905, S. 1706-1714.

Carl du Prel : La Mort, l'au-delà, la vie dans l'au-delà, Paris 1905. Aus dem Deutschen von Agathe Hoemmerlé, mit einer Einleitung von Albert de Rochas.

Les Fantomes des Vivants, in: Sciences psychique Bd. 5, 1905, S. 257-272. APS.*

Les rainures des chemins antiques, in: La Nature, Nr. 1683, Paris 1905, S. 207-208.

Notice biographique sur Henry de Rochas, sr d'Ayglun, ingénieur des mines, conseiller et médecin ordinaire du roi Louis XIII, Grenoble 1907.*

Notice généalogique sur la branche de la famille de Rochas établie à Valensole, in: Bulletin de la Société scientifique et littéraire des Basses-Alpes, Bd. 13, Digne 1908, S. 290-302 & 330-339.

Enregistrement photographique des êtres et radiations de l'espace, in: Lumière, Nr. 329, 1908.*

Vauban, sa famille et ses écrits, ses Oisivetés et sa correspondance. Analyse et Extraits, Paris 1910.*

Les Vies successives. Documents pour l'étude de cette question, Paris 1911.

La Suspension de la vie, Paris 1913.

6.5. LITERATURVERZEICHNIS

Ackermann 1998

Ackermann, Marion: Eine Sprache die besser wirkt als Esperanto. Überlegungen zum Einfluss des Spiritismus auf Kandinsky, in: Baßler, Moritz und Châtellier, Hildegard (Hg.): Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900, Straßburg 1998, S. 187 – 201.

APS: Alexandre 1904

Alexandre, Arsène: Magdeleine. Etude sur le geste au moyen de l'hypnose, in: Paris illustré, Bd. 02 1904, Paris 1904, o.S.

APS: Joire o.D.

Joire, Paul: Etude de Psychologie musicale. L'Expression pure des Sentiments et des Passions dans l'Hypnose, sous l'Influence de la Musique, in: o.T., o.O. o.D., S. 51-54.

APS : Magnin 1905

Magnin, Emile: De l'Interprétation artistique dans l'hypnose, in: Annuaire général et international de la Photographie, Éd. 1905, Paris 1905, S. 353 – 368.

APS : Magnin 1904a

Magnin, Emile : Brief an Albert de Rochas vom 24.11.1904.

APS : Magnin 1904b

Magnin, Emile : Postkarte an Albert de Rochas, o.D.

APS : Magnin 1904c

Magnin, Emile : Brief an Albert de Rochas, o.D.

APS : Rochas o.D.

Rochas, Albert de : Etude de Psychologie musicale, in : o.T., o.O. o.D., S. 62-63.

APS : Rochas 1899

Rochas, Albert de : Premier Essai d'un ballet. Avec gestes et pas déterminés par les actions réflexes de la musique sur l'organisme humain, Programm einer Séance 1899.

APS : Schrenck-Notzing 1887

Schrenck-Notzing, Albert von (Hier als Albert von Notzing bez.): Telepathische Experimente des Sonderausschusses der Psychologischen Gesellschaft zu München, in: Sphinx, Leipzig 1887, S. 1-9.

Bajac 1998

Bajac, Quentin: Mucha and Photography, in: Arwas, Victor, Brabcová, Orliková, Jana und Dvořák, Anna: Alphonse Mucha. The Spirit of Art Nouveau, Kat. Ausst., Alexandria/ Virginia, 1998, S. 46 – 53.

Balme 1999

Balme, Christopher und Bückle, Yvonne: Metamorphosen einer Tänzerin. Loïe Fuller und der Stilpluralismus der Jahrhundertwende, in : Bobinac, Marijan (Hg.): Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag, Zagreb 1999, S. 221 – 241.

Bätschmann 1997

Bätschmann, Oskar : Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

Baudelaire 2006²

Baudelaire, Charles: Das moderne Publikum und die Fotografie (1859), in: Kemp, Wolfgang und Amelunxen, Hubertus von: Theorie der Fotografie I-IV 1839-1995, München 2006², S. 109-113 (Erstauflage 1980).

Baudi die Vesme 1915

Baudi di Vesme, Cesare: Nécrologie Albert de Rochas, in: Annales des Sciences Psychiques, Bd. 8-10 1915, Paris 1915, S. 243-245.

Baxmann 1991

Baxmann, Inge: Traumtänzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur, in: Gumbrecht, Hans Ulrich und Pfeiffer, K. Ludwig: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt a.M. 1991, S. 316-340.

Böhme 1952

Böhme, Fritz: Ausdruckstanz. Entstehung, Entwicklungen und Wirkungen, in: Nachlass Böhme/ Tanzarchiv Leipzig, 019, III. b, Nr. 99, unveröffentlichtes Manuskript 1952.

Börner 2004

Börner, Anna : Die Schlaf­tänzerin Madeleine, 2004 (DA).

Bott 2009

Bott, Gian Casper und Kirchberger, Nico : Albert von Keller. Salons, Séancen, Secession, Kat. Ausst., München/ Zürich 2009.

Bracke 1997

Bracke, Eva (Hg.) : Im Reich der Phantome : Fotografie des Unsichtbaren, Kat. Ausst., Ostfildern – Ruit 1997.

Brandstetter 1992

Brandstetter, Gabriele : Psychologie des Ausdrucks und Ausdruckstanz. Aspekte der Wechselwirkung am Beispiel der « Traumtänzerin » Magdeleine, in : Oberzaucher-Schüller, Gudrun (Hg.) : Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven 1992, S. 199 – 211.

Brandstetter 1995a

Brandstetter, Gabriele: Die Tänzerin der Metamorphosen, in : Birnie Danzker, Jo-Anne (Hg.): Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil, Kat. Ausst., München 1995, S. 25 – 32.

Brandstetter 1995b

Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt 1995.

Brandstetter 2009

Brandstetter, Gabriele: „Schwarzer Walzer“. Fin-de-siècle Ästhetik in Tanz, Literatur und bildender Kunst, in: Aurnhammer, Achim und Schnitzler, Günter (Hg.): Der Tanz in den Künsten 1770-1914, Freiburg i. Br./ Berlin/ Wien 2009, S. 289 – 305. Erschienen im Rahmen von: Brandstetter, Gabriele (Hg.): Rombach Wissenschaften Reihe Scenae, Bd. 10.

Charlton 1959

Charlton, Donald Geoffrey : Positivist Thought in France during the Second Empire 1852 – 1870, Oxford 1959.

Chéroux 1997

Chéroux, Clément: Ein Alphabet unsichtbarer Strahlen. Fluidalfotografie am Ausgang des 19. Jahrhunderts, in: Bracke, Eva (Hg.) : Im Reich der Phantome : Fotografie des Unsichtbaren, Kat. Ausst., Ostfildern – Ruit 1997, S. 11-22.

Chéroux 2005

Chéroux, Clément und Fischer, Andreas: The perfect Medium : Photography and the occult, Kat. Ausst., New Haven 2005.

Däubler 1927

Däubler, Theodor: Bestrickungen, Berlin 1927.

Dauriac 1900

Dauriac, Lionel: L'Hypnotisme et la Psychologie musicale, in: Revue philosophique de la France et de l'étranger, Bd. 7 1900, Paris 1900, S. 390-395.

Eggum 1991

Eggum, Arne: Munch und die Fotografie, Bern 1991.

Félibien 1689

Félibien, André: Recueil de descriptions de peintures et d' autres ouvrages fait pour le Roi, Paris 1689.

Fischer 1995

Fischer, Andreas: ein Nachtgebiet der Fotografie, in: Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.): Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900 – 1915, Kat. Ausst., Ostfildern 1995, S. 503-545.

Fleischle-Braun 2008

Fleischle-Braun, Claudia: Rudolf von Laban: „Bewegung ist die Grundbedingung aller Existenz“, in: Sportzeiten, Bd. 8, Göttingen 2008, S. 107-114.

Gaillemin 2009

Gaillemin, Jean Louis: Linie und Figur. Der „Mucha-Stil“, in: Husslein-Arco, Agnes u. A. (Hg.): Alfons Mucha, Kat. Ausst., München 2009, S. 11-15.

Goblot 1901

Goblot, Edmond: La musique descriptive, in: La revue philosophique, Bd. 7-12 1901, Paris 1901, S. 58-77.

Goethe IR

Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise. Zweiter und dritter Teil, in: Hedbavny, Philipp (Hg.): Goethe ausgewählte Werke in zwölf Doppelbänden, Baden/ Wien 1949.

Gorceix, 1998

Gorceix, Paul: Maurice Maeterlinck, vecteur du concept „mystique“ chez H. Bahr, H. von Hofmannsthal et R. M. Rilke, in: Baßler, Moritz und Châtellier, Hildegard (Hg.):Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900, Straßburg 1998, S. 224-238.

Hegel 1955

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : Ästhetik, Berlin 1955. 1. vollst. Sonderausgabe nach der 2. Auflage von 1842, mit einem Register versehen von Friedrich Bassenge und einem einführenden Essay von Georg Lukaács (Erstauflage 1835).

Holmström 1967

Holmström, Kirsten Gram: Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770 - 1815, Stockholm 1967 (Diss.).

Humbert de Superville 1827

Humbert de Superville, Daniel Pierre Gillotin: Essai sur les Signes inconditionnels dans l'Art, Leiden 1827.

Gruber 1998

Gruber, Bettina: Mystik, Esoterik, Okkultismus: Überlegungen zu einer Begriffsdiskussion, in: Baßler, Moritz und Châtellier, Hildegard (Hg.):Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900, Straßburg 1998, S. 27 - 39.

Henderson 1988

Henderson, Linda Dalrymple : X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists, in : Art Journal, Bd. 47, Ausgabe 4 1988, New York 1988, S. 323-340.

Henderson 1989

Henderson, Linda Dalrymple: Kupka, les rayons X et le monde des ondes électromagnétiques, in: Musée d'art moderne de la Ville de Paris (Hg.): František Kupka 1871-1957 ou l'invention d'une abstraction, Kat. Ausst., Paris 1989, S. 51-57.

Henderson 1995

Henderson, Linda Dalrymple: Die moderne Kunst und das Unsichtbare. Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaft, in : Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.): Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900 – 1915, Kat. Ausst., Ostfildern 1995, S. 13-31.

Ittershagen 1999

Ittershagen, Ulrike: Lady Hamiltons Attitüden, Mainz 1999 (Diss.).

Jooss 1995

Jooss, Birgit: Tanz der Statuen – die Attitüden des 18. Jahrhunderts, in : Birnie Danzker, JoAnne (Hg.): Loie Fuller. Getanzter Jugendstil, Kat. Ausst., München 1995, S. 81 – 83.

Keller 1923²

Keller, Albert von: Künstlerisches und technisches Gutachten, in: Schrenck-Notzing, Albert von: Materialisationsphaenomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie, München 1923², S. 470-474 (Erstauflage 1914).

Kinzel 1993

Kinzel, Christian: Psychoanalyse und Hypnose: Auf dem Weg zu einer Integration, München 1993.

Kirchner 1991

Kirchner, Thomas: L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991 (Diss.). Erschienen im Rahmen von: Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin (Hg.): Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 1.

Kuff 2011

Kuff, Timon: Okkulte Ästhetik, Wunschfiguren des Unbewussten im Werk von Albert von Schrenck-Notzing, Gießen 2011 (Diss.).

Kury 2000

Kury, Astrid: „Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhunderts sehen anders aus...“. Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne, Wien 2000. Erschienen im Rahmen von: Acham, Karl, Csáky, Moritz, Flotzinger, Rudolf u.a. (Hg.): Studien zur Moderne, Bd. 9.

Langen 1968

Langen, August: Attitüde und Tableau in der Goethezeit, in: Martini, Fritz, Müller-Seidel, Walter und Zeller, Bernhard (Hg.): Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 12. Jahrgang, Stuttgart 1968, S. 194 - 259.

Lavater 1797⁵

Lavater, Johann Caspar: Physiologie. Ou l' art de connaître les hommes par la physionomie, Bd. V, Paris 1797⁵. Korrigierte Auflage mit einem Vorwort von Louis-Jacques Moreau de la Sarthe.

Lévi 1966

Lévi, Eliphas (Abbé Alphonse Louis Constant): Der Schlüssel zu den großen Mysterien nach Henoch, Abraham, Hermes Trismogistos und Salomon, Weilheim 1966. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort versehen von Fritz Werle.

Linse 2009

Linse, Ulrich: Mit Trancemedien und Fotoapparat der Seele auf der Spur. Die Hypnoseexperimente der Münchner 'Psychologischen Gesellschaft', in: Hahn, Marcus und Schüttpelz, Erhard (Hg.): Trancemedien und Neue Medien um 1900, Bielefeld 2009, S. 97-144.

Loers 1989

Loers, Veit: Alfons Muchas gnostische Botschaft, in: Loers, Veit (Hg.): Alfons Mucha. Meditation und Botschaft, Kat.-Ausst., Kassel 1989, S. 2-11.

Loers 1995a

Loers, Veit: Einleitung, in: Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.): Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900 – 1915, Kat.-Ausst., Ostfildern 1995, S. 11-12.

Loers 1995b

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

Löffler 2006

Löffler, Petra: Fabrikation der Affekte. Fotografien von Leidenschaften zwischen Wissenschaft und Ästhetik, in: Sykora, Katharina, Derenthal, Ludger und Ruelfs, Esther: Fotografische Leidenschaften, Marburg 2006, S. 40-56.

Maeterlinck 1922

Maeterlinck, Maurice: Der begrabene Tempel, Jena 1922. Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski.

Magnin 1905

Magnin, Emile: L' Art et l' Hypnose. Interprétation plastique d'oeuvres littéraires et musicales, Genf 1905.

Montagu 1994

Montagu, Jennifer: The expression of the passion. The origin and influence of Charles LeBrun's „Conference sur l' expression générale et particulière“, New Haven 1994 (Diss.).

Mucha 1966

Mucha, Jiri: Alphonse Mucha. His Life and Art, London 1966.

Ochaim 1998

Ochaim, Brygida und Balk, Claudia: Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne, Kat. Ausst., Frankfurt am Main/Basel, 1998.

o.V. 1898

o.V.: La musique objective, in: Le monde artiste, 17.07.1898, Paris 1898, S. 459-460.

Pierre 2009

Pierre, Arnauld: Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks. Mucha und die Kultur der Hypnose, in: Husslein-Arco u. A. (Hg.): Alfons Mucha, Kat. Ausst., München 2009, S. 25-30.

Pytlik 2003

Pytlik, Priska: Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900, Paderborn/ München/ Wien/ Zürich 2003 (Diss.).

Pytlik 2006

Pytlik, Priska (Hg.): Spiritismus und ästhetische Moderne – Berlin und München um 1900. Dokumente und Kommentare, Tübingen/ Basel 2006.

Rilke 1951

Rilke, Rainer Maria und Thurn und Taxis, Marie von: Briefwechsel, Bd. I, Zürich/ Wiesbaden 1951.

Rochas 1885a

Rochas, Albert de: L'audition colorée, in: La Nature, Nr. 620, Paris 1885, S. 306-307.

Rochas 1885b

Rochas, Albert de: L'audition colorée, in: La Nature, Nr. 644, Paris 1885, S. 274-275.

Rochas 1886a

Rochas, Albert de: Le timbre et la couleur, in: La Nature, Nr. 658, Paris 1886, S. 91-94.

Rochas 1886b

Rochas, Albert de: L'expression des sentiments, in: La Nature, Nr. 694, Paris 1886, S. 247-251.

Rochas 1887

Rochas, Albert de: Les Forces non définies. Recherches historiques et expérimentales, Paris 1887.

Rochas 1899

Rochas, Albert de: La mimique enseignée par l'hypnotisme, in: La Nature, Nr. 1373, Paris 1899, S. 252-254.

Rochas SMG

Rochas, Albert de: Les sentiments, la musique et le geste, Grenoble 1900.

Rochas 1904

L'Origine physiologique des arts de la musique et de la danse, in: Association française pour l'avancement des sciences, Compte-rendu de la 33e session à Grenoble 1904, Paris 1905, S. 1706-1714.

Rochas 1909

Rochas, Albert de: Die Ausscheidung des Empfindungsvermögens. Experimentelle und historische Studie, Leipzig 1909. Autorisierte Übersetzung nach der 5. französischen Auflage von Helene Kordon. Erstauflage 1895.

Rosenberg 1997

Rosenberg, Raphael: Turner – Hugo – Moreau: Entdeckung der Abstraktion, Kat. Ausst., München 1997.

Rosenberg Ms.

Rosenberg, Raphael: Die Kartographie der Aura aus dem Geist der Wirkungsästhetik: Synästhesie und das Verhältnis von Kunst und Esoterik um 1900, in: Aufklärung und Esoterik. Wege in die Moderne, in Vorbereitung.

Schmidt 2003

Schmidt, Gunnar: Das Gesicht. Eine Mediengeschichte, München 2003.

Sandoz 1899

Sandoz, Pierre: La semaine artistique, in: Le monde artiste, 03.09.1899, Paris 1899, S. 565-567.

Schrenck-Notzing 1904

Schrenck-Notzing, Albert von: Die Traumtänzerin Magdeleine G.. Eine psychologische Studie über Hypnose und dramatische Kunst, Stuttgart 1904.

Steiner 1979⁴

Steiner, Rudolf: Eurythmie als sichtbare Sprache, Dornach 1979⁴. Mit einem Vorwort von Marie Steiner. Erstauflage 1927.

Tighe 1995

Tighe, Katharina Harlow: Die Schriften von Umberto Boccioni. Schlüssel zum Verständnis der Beziehung zwischen italienischem Futurismus und Okkultismus, in: Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.): Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900 – 1915, Kat. Ausst., Ostfildern 1995, S. 469-476.

Trede 2001

Trede, Fiona: Traumhaft schön? Madeleine G. und der Tanz im Unbewußten, in: Tanzdrama, Nr. 58 Heft 3 2001, Köln 2001, S. 5-7.

Walter 2004

Walter, Christine: Die Materialisationsphänomene des Albert Freiherr von Schrenck-Notzing: Zum Umgang mit dem Unbekannten in der Fotografie nach 1900, in: Forschung 107 kunstwissenschaftliche Studien, München 2004, S. 189-225.

Witzmann 1995

Witzmann, Pia: „Dem Kosmos zu gehört der Tanzende“. Der Einfluss des Okkulten auf den Tanz, in: Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.): Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900 – 1915, Kat. Ausst., Ostfildern 1995, S. 600-625.

Zander 2001

Zander, Helmut: Körper-Religion. Ausdruckstanz um 1900: Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, in: Drehsen, Volker, Gräb, Wilhelm und Korsch, Dietrich: Protestantismus und Ästhetik. Religionskulturelle Transformation am Beginn des 20. Jahrhunderts, Gütersloh 2001, S. 197-232. Erschienen im Rahmen von: Wissenschaftliche Gesellschaft für Theologie (Hg.): Veröffentlichungen, Bd. 19.

Internetquellen:

<http://amphilsoc.org/mole/view?docId=ead/Mss.Ms.Coll.106-ead.xml>

http://www.emich.edu/english/adelphi_calendar/m96s.htm

6.6 ABSTRACT

Der französische Offizier und Ingenieur Albert de Rochas (1837-1914) veröffentlichte nach 1886 mehrere Schriften, in denen er einem wissenschaftlichen Positivismus treu und esoterischem Gedankengut verpflichtet, experimentell die Existenz parapsychologischer Phänomene beweisen wollte. 1900 veröffentlichte er dazu die opulente Studie *Les sentiments, la musique et le geste*, die den Abschluss einer Reihe von Experimenten zum verbal und musikalisch suggerierten mimischen und gestischen Ausdruck bei dem hypnotisierten Medium Lina bildete. Die Attitüden, die sich auf Grund der zwangsläufig eintretenden kataleptischen Starre während der Hypnose ergaben, ließ Rochas von Fotografen festhalten und empfahl sie als Möglichkeit des Affektstudiums für sämtliche Künste. Da Lina unter musikalischer Suggestion auch ausdrucksstarke Tanzdarbietungen zeigt, entwickelt Rochas auch Ideen zu einem *Ballet-Pantomime*, das sich von Musik, Kostüm, Handlung und Bewegungsapparat des klassischen Balletts deutlich abgrenzt.

Diese Arbeit hat sich das Ziel gesetzt, jene Schriften Albert de Rochas' erstmalig zu kontextualisieren und einer Analyse aus kunsthistorischer Perspektive zu unterziehen, die sich Fragen des Affektstudiums widmen.

Im ersten Teil der Arbeit wird der Frage nachgegangen inwiefern sich die Experimente Rochas' zum Affektstudium in Diskurse zur *Expression des passions* einordnen lassen, die prägend für die französische Kunsttheorie seit dem 17. Jahrhundert sind. Der zweite Teil widmet sich der Frage inwiefern die in den Séancen gezeigten kataleptischen Attitüden dem Kontext der Geschichte einer Attitüdenkunst, wie sie Ende des 18. Jahrhunderts von Emma Hamilton begründet wurde, zuordenbar sind, und damit als originärer künstlerischer Beitrag betrachtet werden müssen. Im dritten Teil dieser Arbeit wird auf Parallelen zwischen den hypnotischen Séancen und dem modernen Ausdruckstanz um 1900 hingewiesen.

6.7. LEBENSLAUF

BEATRICE IMMELMANN

ANSCHRIFT ÖSTERREICH
Kochgasse 7/3a
1080 Wien
Fon: +4369919006005

ANSCHRIFT DEUTSCHLAND
Auf dem Beeke 30
31085 Everode
Fon: +491747957329

Mail:beatrice_i@web.de

GEBURTSDATUM UND –ORT
14.09.1984, in Hildesheim

STUDIUM / AUSBILDUNG

- 2007-2012 Studium Europäische Kunstgeschichte an der Universität Wien
Diplomarbeitsthema: «Albert de Rochas' *Les sentiments, la musique et le geste*, Ausdruckslehre, Attitüde und Tanz im Kontext des Okkultismus um 1900.»
- 01/ 2009 – 06/ 2009 Stipendium im Rahmen des Erasmusprogramms an der Université Libre de Bruxelles, Belgien
- 2005-2007 Studium Europäische Kunstgeschichte, Ethnologie und Geschichte an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
- 1997-2004 Gymnasium Alfeld(Leine), Abitur im Juni 2004
-

PRAXISERFAHRUNGEN

- Seit 2009 Assistentin der Festivalleitung Internationale Fredener Musiktage,
Kammermusikfestivalfestival
- ◆Auf- und Abbau sowie Betreuung der begleitenden Ausstellung *des Knaben Wunderhorn* von Alexander Kühn, *Landschaften und Stilleben* von Ernst Marow, *Julie Wolfthorn* der gleichnamigen Künstlerin
 - ◆Redaktionelle Tätigkeit für das Festivaljournal
 - ◆Betreuung der Künstler und der Musiker
 - ◆Organisatorische Aufgaben, Betreuung von Auf-, Um- und Abbau der Aufführungsorte, Betreuung des Catering
- 10-12/ 2009 Praktikum Kunstverein Hannover
- ◆Begleitung der Ausstellung *Veils and Shelters* von David Thorpe
 - ◆Vorbereitung der Ausstellungen *Home wasn't built in a day* von Friedrich Kunath und *When I woke up I found a note in my pocket that explained what had happened* von Jason Dodge
-

- ◆Kommunikation mit Künstlern
 - ◆Museumspädagogische Tätigkeiten: Führungen von Schulklassen, selbstständiges Erarbeiten von Schülerworkshops
 - ◆Organisatorische Aufgaben im Bereich der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Büroarbeiten, Ausstellungsauf- und -abbau
-

SPRACHKENNTNISSE

Deutsch: Muttersprache

Englisch: Sehr gute, sieben Schuljahre Unterricht, Sprachkurs in Sydney

Französisch: Sehr gute, sieben Schuljahre Unterricht, Sprachkurse in Heidelberg und Wien, Studienaufenthalt in Brüssel

Latein: Kleines Latinum

Italienisch, Spanisch, Niederländisch: Grundkenntnisse, mehrmonatige Sprachkurse, Fähigkeit Texte zu lesen

COMPUTERKENNTNISSE Microsoft Office

Wien, 07.10.2012

Beatrice Immelmann