

Dem Übernatürlichen
auf der Spur

Geister Spross

NEUBAU UG

VERBINDUNGSGANG ZUM HAUPTBAU

Katharina Fritsch (* 1956)
Gespensst und Blutlache, 1988
Lackiertes Polyester, Plexiglas und Lack,
200 × 61 × 61 cm; 3 × 209,4 × 53,2 cm
Philadelphia Museum of Art: Promised Gift
of Keith L. and Katherine Sachs

Überlebensgross und ehrfurchtgebietend erhebt sich dieser Geist und verstellt den Vorbeigehenden wie ein Mahnmal den Weg. Noch bevor man ihn erreicht, erschrickt man angesichts der Blutlache, die sich am Boden ausbreitet. Geister und Gespenster sind oft eng mit Gewalttaten verbunden. Sie erscheinen, wo Rechnungen offen sind, um Rache oder Gerechtigkeit zu fordern.

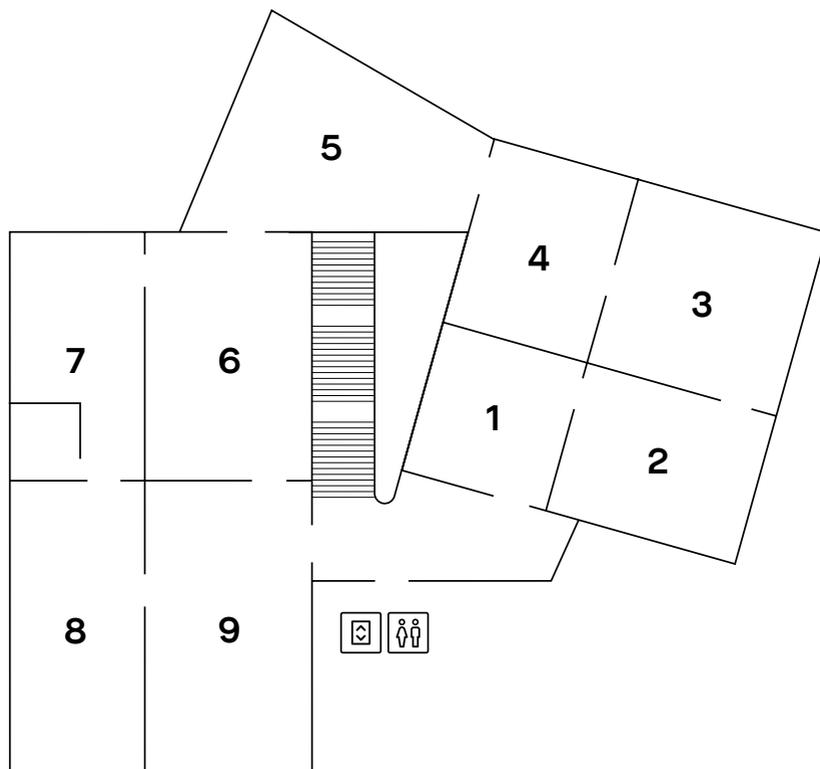
NEUBAU

AUFGANG ZUR AUSSTELLUNG

Philippe Parreno (* 1964)
Flickering Lights, 2014/15
7 LED Lampen, 1 programmierter Chip,
120 × 20,5 × 15,5 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Basel

Flackernde Lichter sind popkulturell ein Anzeichen für paranormale Aktivitäten. Sie deuten auf eine Störung, ein Unheimlich-Werden der Realität hin und können im spiritistischen Zusammenhang übernatürliche Präsenzen ankündigen. Das Licht – eine Metapher für Sicherheit – wird unzuverlässig. Was zufällig aussieht, folgt jedoch einem Plan. Die Lichtsequenz ist zeitlich synchronisiert mit Igor Strawinskys Ballett *Petruschka*. Die Leuchten von Philippe Parreno weisen den Weg zur Geister-Ausstellung.

NEUBAU 2.OG RÄUME 1-9



EINGANG

Thomas Schütte (* 1954)
Grosse Geister (Figur Nr. 10), 1998
Poliertes Aluminium, 257 × 114 × 122 cm
Collection Art at Swiss Re

Überlebensgross, den Blick und Arme gen Himmel erhoben, besitzt dieser Geist eine massive Präsenz. Seine spiegelnde Oberfläche verzerrt die Wahrnehmung der Umgebung. Thomas Schütte hat den Gestalten in seiner Werkserie *Grosse Geister* unterschiedlichste, oft uneindeutige Haltungen und emotionale Dimensionen verliehen. Will dieser Geist Stärke demonstrieren? Beklagt er Unrecht?

Geister spuken immer schon, und überall. Auch wenn viele Menschen von persönlichen Erlebnissen berichten könnten, begegnen Geister uns inzwischen hauptsächlich in Büchern, Filmen, im Theater oder als Halloweenkostüm. Die längste Zeit war ihre Existenz selbstverständlich, bevor Religion und der Glaube an die Vernunft sie ins Reich der Einbildung verweisen wollten.

Im 19. Jahrhundert vermischten sich in Europa und Nordamerika Sinnsuche und neuer wissenschaftlicher Eifer bei dem Versuch, Geistern auf die Spur zu kommen, mit ihnen zu kommunizieren, sie zu beweisen. Kunst und Kultur haben in den letzten 250 Jahren immer neue, sich wandelnde Bilder von Geistern hervorgebracht, die von der verstörenden Macht und dem poetischen Potenzial dieser Erscheinungen leben.

Was haben uns Geister zu sagen? Sie konfrontieren uns mit dem, was uns individuell oder gesellschaftlich umtreibt und sich nicht vergessen lässt, was unserer Kontrolle entzogen ist und den Verstand übersteigt. Zugleich reflektieren sie das Seelenleben einer von Zweifeln geplagten, von Veränderungen aufgewühlten und dabei ungeheuer kreativen Epoche.

RAUM 1

W

it der Zeit sind die Vorstellungen davon, wie Geister aussehen, zum Allgemeingut geworden. Schon Kindern ist klar, dass es nur ein weisses Bettlaken braucht, um Schreckgespenster heraufzubeschwören. Illusionstechniken wie «Pepper's Ghost» spielten schon vor mehr als 150 Jahren damit, dass wir angesichts des Erscheinens und Verschwindens einer transparenten Figur unseren Augen nicht trauen. Selbst rein atmosphärische Elemente wie flackerndes Licht, im Dunkeln aufwallender Nebel oder Rauch, Kälte oder ein Windhauch sind Hinweise genug auf die Geistersphäre; sie liefern sogar Anhaltspunkte, wo im weiten emotionalen Spektrum zwischen Humor und Horror sich ein Phantom bewegt.

Selbst die niedrigsten kleinen Gespenster sind letztlich Boten einer unfassbaren Welt, die sich auftut, wo Rationalität, Wissenschaft und Technik an ihre Grenzen gelangen: Was wir verdrängen, kehrt zurück – oft in anderer Gestalt; wir haben lebendige Beziehungen zu Menschen, die längst verstorben sind; vor allem aber erinnern uns Geister an unsere eigene Vergänglichkeit und daran, dass im Dunkeln liegt, was nach dem Tod kommt.

Installation Pepper's Ghost

«Pepper's Ghost» ist eine Bühnentricktechnik aus dem 19. Jahrhundert. Sie erzeugt geisterhafte Figuren mithilfe geschickter Lichtführung und einer gleichzeitig durchsichtigen und spiegelnden Oberfläche. Seitlich beleuchtet wird die Reflexion von Gegenständen oder Menschen ins Blickfeld des Publikums reflektiert. Noch heute ist die Technik populär: In einem der beliebten Detektiv-Romane um den Ermittler Cormoran Strike, nutzt sie Joanne K. Rowling (aka Robert Galbraith) – Achtung, Spoiler! –, um eine spirituelle Erfahrung zu inszenieren.

Angela Deane (* 1977)

Hallowed, 2025

Acryl auf gefundenem Foto,
8,89 × 8,89 cm

Good To Be Together, 2025

Acryl auf gefundenem Foto,
8,89 × 8,89 cm

Our Family Room, 2025

Acryl auf gefundenem Foto,
8,89 × 8,89 cm

All Of Us, 2025

Acryl auf gefundenem Foto,
8,89 × 8,89 cm

Blue Mountain Meditation, 2025

Acryl auf gefundenem Foto,
8,26 × 10,79 cm

Hello Summer, 2025

Acryl auf gefundenem Foto,
8,89 × 12,06 cm

Out West, 2021

Acryl auf gefundenem Foto,
8,89 × 10,16 cm

The Artist

Angela Deane nimmt «gefundene» Fotografien und malt weiße Geister über jede der menschlichen Figuren. Dadurch entsteht ein beunruhigendes Gefühl der Entfremdung und des Verlusts. Die anonymen Geister, die nun die unbeschwerten Urlaubsfotos bevölkern, erinnern daran, wie unzuverlässig unsere Erinnerung ist und dass manches unwiederbringlich in der Vergangenheit liegt.

Ryan Gander (* 1976)

tell my mother not to worry (ii), 2012

Eine Marmorskulptur, die Tochter des Künstlers Olive darstellend, wie sie vorgibt, ein Gespenst zu sein, indem sie sich mit einem weissen Bettlaken verhüllt,
175 × 80 × 60 cm

Private collection; Anish Kapoor, London

Ryan Ganders Skulptur ist inspiriert von seiner Tochter Olive, die sich mit einem weissen Laken in ein kleines Gespenst verwandelt hat. Ein flüchtiger, spielerischer Moment, wie in Marmor festgehalten, dem Material für die Ewigkeit.

Susan MacWilliam (* 1969)

Where are the dead?, 2013

Weisses Neon, 12 × 137 cm
CONNERSMITH. Washington, DC

«Wo sind die Toten?» stellt eine der grundsätzlichen Fragen, die Menschen immer schon beschäftigt haben. Die aus Belfast stammende Künstlerin bezog sich damit auf den Titel eines 1928 veröffentlichten Buchs, in dem verschiedene Persönlichkeiten in Essays auf diese Frage reagierten, darunter der Sherlock-Holmes-Erfinder und spätere Spiritist Arthur Conan Doyle, der Evolutionsbiologe und Mitbegründer des World Wildlife Fund (WWF) Julian Huxley, der Autor und Philosoph G. K. Chesterton und der Physiker Oliver Lodge, der bedeutende Beiträge zu Radiotechnik und der Erforschung des Elektromagnetismus leistete.

RAUM 2



Viele berühmte Geisterbeschreibungen haben ihren Weg aus der Literatur in die Welt der Bilder gefunden. Den altehrwürdigen Geist des Propheten Samuel aus der Bibel etwa malte Benjamin West Ende des 18. Jahrhunderts als weiss verhüllte, ehrfurchtgebietende Gestalt. Die Geister aus William Shakespeares Dramen inspirierten unter anderem Johann Heinrich Füssli und William Blake. Und dank der ausgeprägten Vorliebe für das Unheimliche im 19. Jahrhundert, wie in der «schwarzen» Romantik und in viktorianischen Schauergeschichten, gab es für die Kunst immer neue Anregungen, auch wenn Geister insgesamt ein Nischenthema blieben. Die Ungewissheit, ob Geister der objektiven Realität angehören, ob sie Sinnes-täuschungen oder Halluzinationen sind, bot die Gelegenheit, mit künstlerischen Ausdrucksmitteln zu experimentieren. Zudem erschöpfte sich der Reiz nicht in der Darstellung der körperlosen Phantome selbst. Wie in John Everett Millais' Gemälde waren auch die nächtliche Atmosphäre und die bestürzten Reaktionen auf ihr Erscheinen willkommene Herausforderungen.

Benjamin West (1738–1820)
Saul und die Hexe von Endor, 1777
Öl auf Leinwand, 50,5 × 65,1 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art,
Hartford, CT. Bequest of Clara Hinton Gould

Im Alten Testament der Bibel befiehlt König Saul der Totenbeschwörerin von Endor, den Geist des Propheten Samuel heraufzurufen. Saul fragt sie: «Wie sieht er aus?», und sie antwortet: «Ein alter Mann steigt herauf; er ist in einen Mantel gehüllt.» (1. Samuel 28). Viele Jahre lang war dies die berühmteste Geister-geschichte der westlichen Welt und wurde immer wieder als massgeblicher Beweis dafür angeführt, dass Geister existieren. Ihr dramatisches Potenzial machte die Szene zu einem beliebten Thema für Künstler.

Nicolai Abildgaard (1743–1809)
Fingal sieht die Geister seiner Vorfäter im Mondlicht, 1780–84
Öl auf Leinwand, 49,5 × 61 cm
SMK, National Gallery of Denmark

Die Ossian-Dichtungen um den legendären Krieger Fingal wurden zu einem wesentlichen Einfluss für die Epoche der Romantik, die sich für Geister und Vorahnungen, sterbende Helden und mystische Naturbeschreibungen empfänglich zeigte. Was James Macpherson 1760 als alten keltischen Epos veröffentlichte, stellte sich später als wirkungsvolle Erfindung des Schotten heraus. In diesem Werk macht der dänische Historienmaler Abildgaard die Naturdarstellung zum Spiegel der weihvollen Ahnenverehrung.

Robert Thew (1758–1802) nach Johann Heinrich Füssli (1741–1825)
William Shakespeare, Hamlet, Prinz von Dänemark, Akt I, Szene IV, 1796
Punktiermanier, Radierung auf Velin,
Blatt: 53,2 × 70,9 cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,
Inv. 1938.76, Ankauf 1938

Füssli konzentrierte sich bei seinem Gemälde auf den Geist, der Hamlet auffordert, ihm zu folgen. Der ermordete König erscheint, ganz wie Shakespeare es beschreibt, «in gleicher Rüstung», wie er

einst in Norwegen kämpfte, und «so gleich dem König / Der tot ist, wie du lebst und atmetst» – also körperlich unverändert. Füssli, und die nach seinem Gemälde geschaffene Druckgrafik, umgeben die Figur zusätzlich mit einem übernatürlichen Leuchten. Dass sich Hamlet nicht von seinen Begleitern zurückhalten lässt, wird ihm zum Verhängnis.

William Blake (1757–1827)
Hamlet und der Geist seines Vaters,
Illustration zu *Hamlet*, 1806
Feder und graue Tinte sowie graue Lavierung
mit Aquarell, 30,7 × 18,5 cm
British Museum, 1954,1113.1.26

William Blake war sein Leben lang von visionären Erfahrungen fasziniert, und als er den Auftrag erhielt, Illustrationen für Stücke von Shakespeare zu erstellen, fühlte er sich zu übernatürlichen Episoden hingezogen. In diesem eindrucksvollen Bild wird die Begegnung zwischen Hamlet und dem Geist in einer trostlosen Landschaft dargestellt. Blake unterstreicht die Unheimlichkeit des Geistes, indem er seine Rüstung im Mondlicht schimmern lässt.

Eugène Delacroix (1798–1863)
Der Geist auf der Terrasse (Akt I, Szene V),
Blatt 3 aus der Serie *Hamlet*, 1864
Lithografie, 26 × 19,5 cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,
Inv. 1930.114.3, Ankauf 1930

Als Eugène Delacroix 1834 mit einer Reihe von Lithografien begann, die Shakespeares *Hamlet* illustrieren, wählte er die psychologisch eindrücklichsten, mehrdeutigen Szenen des Stücks aus. Dieses hochdramatische Blatt zeigt Hamlets Begegnung mit einer zutiefst beunruhigenden Gestalt, deren Wesen Shakespeare nie eindeutig aufklärt – ist es der Geist von Hamlets Vater, wie die Wachen des Schlosses vermuten? Pure Einbildung, wie Horatio annimmt? Oder eine finstere Macht, die ihn zu täuschen versucht?

William Blake (1757–1827)
Brutus und der Geist Caesars,
Illustration zu *Julius Caesar*, 1806
Feder und graue Tinte sowie graue Lavierung
mit Aquarell, 30,6 × 19 cm
British Museum, 1954,1113.1.26

In dieser ebenfalls von Shakespeare inspirierten Illustration, zeigt Blake den dramatischen Moment, in dem der Geist von Julius Caesar Brutus erscheint, einem der Verschwörer, die für seine Ermordung verantwortlich waren. Zwei visuelle Hinweise deuten darauf hin, dass es sich bei der Figur auf der rechten Seite um einen Geist handelt: Die erhobenen Arme, die ihm eine physisch autoritäre und einschüchternde Haltung verleihen, und sein übernatürliches Leuchten, das sich mit den durchscheinenden Pigmenten der Aquarellfarbe ideal darstellen liess.

Charles Dickens (1812–1870)
Eine Weihnachtsgeschichte,
mit Illustrationen von John Leech, 1844
(4. Ausgabe)
The Charles Dickens Museum, London

Charles Dickens ersann seine berühmte Weihnachtsgeschichte im Herbst 1843, während er durch die Strassen Londons streifte. Sein Buch war ein Protest gegen die schlechten Lebensbedingungen vieler Menschen infolge von Industrialisierung und rasanter Verstädterung und insbesondere gegen die Ausbeutung von Kindern als billige Arbeitskräfte. Mit der Veröffentlichung wenige Tage vor Weihnachten wurde Dickens' Geistergeschichte mit moralischer Botschaft zu einem grossen Publikumserfolg. Der Geist der zukünftigen Weihnacht ist zu einem der berühmtesten Geister der Populärkultur geworden.

Moritz von Schwind (1804–1871)
***Der Erbkönig*, 1830**
Öl auf Holz, 32 × 44,5 cm
Belvedere, Wien. 1904 Ankauf Frankfurter
Kunstverein

Goethes Ballade vom Erbkönig schildert den zunehmend verzweifelten nächtlichen Ritt eines Vaters und seines jungen Sohnes. Der Vater will das immer verängstigtere Kind, das sich von geisterhaften Gestalten gelockt und bedrängt fühlt, mit rationalen Erklärun-

gen beruhigen: «es ist ein Nebelstreif»; «es scheinen die alten Weiden so grau». Der unheimlich gewordenen Natur gilt entsprechend das Augenmerk des Künstlers in diesem Werk. Am Ende bleibt offen, welche Kraft dem Kind das Leben nimmt: Ist es Krankheit, Fieberwahn oder tatsächlich ein böser Geist?

Richard Riemerschmid (1868–1957)

***Wolkengespenster I*, 1897**

Pappe im Originalrahmen, 44,8 × 78,5 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstab Bau München

Der Titel spielt mit der Ambivalenz von Wolken, deren Formationen zufällig wirken mögen, in denen sich aber auch unheimliche Gestalten und Visionen zeigen können. Als symbolistischer Maler in der Zeit des Jugendstils lässt Riemerschmid die Wahrnehmung rätselhaft werden und mit ihr die Welt. Ähnlich grundsätzlich stellte sich die Frage immer wieder in Bezug auf Geistererscheinungen: Was ist zu sehen? Objektive Realität oder Produkte der Einbildung?

Odilon Redon (1840–1916)

Blatt 2 bis 7 der Serie zu *La Maison hantée*
von Edward Bulwer-Lytton,
übersetzt von René Philipon, erschienen 1896,
Auflagenhöhe: 60

*Ich sah darauf die dunstigen Umrisse einer
menschlichen Gestalt*
Lithografie, Blatt: 44,3 × 31,6 cm

Ich sah einen Lichtschein, gross und blass
Lithografie, Blatt: 44,2 × 31,6 cm

*Er starrte mich mit einem so merkwürdigen
Blick an*
Lithografie, Blatt: 44,3 × 31,6 cm

*Allem Anschein nach war es eine Hand aus
Fleisch und Blut, wie die meine*
Lithografie, Blatt: 44,3 × 31,4 cm

Solch abscheuliche Maden
Lithografie, Blatt: 44,3 × 31,4 cm

Die Breite des abgeflachten Stirnbeins
Lithografie, Blatt: 44,3 × 31,5 cm

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,
Inv. 1938.176.2-7, Ankauf 1938

Odilon Redon illustriert in dieser Grafik-Serie die französische Übersetzung von Edward Bulwer-Lyttons Roman *The Haunted and the Haunters* (1859). Die Geschichte gehört zu den frühesten Schilderungen eines Spuk-

hauses. Das Haus wird als Akteur dargestellt, während der Ich-Erzähler versucht, die übernatürlichen Vorkommnisse wissenschaftlich zu erklären. Redons Lithografien fangen das metaphysische Unbehagen und die psychologische Spannung in atmosphärischen Eindrücken und starken Hell-Dunkel-Kontrasten ein.

William Blair Bruce (1859–1906)

***Der Geisterjäger*, 1888**

Öl auf Leinwand, 151,1 × 192,1 cm
Art Gallery of Hamilton.
Bruce Memorial, 1914

Mit dem eindrucksvollen Gemälde eines Jägers in einer Eiswüste hoffte der kanadische Künstler endlich auf den Durchbruch bei den Pariser Salon-Ausstellungen. Aus dem Gedicht *Walker of the Snow* von Charles Dawson Shanly (1811–1875) übernahm er das Motiv eines geisterhaften Begleiters, einer «schattenhaften Gestalt» mit «grauem Umhang», der in der lebensfeindlichen Umgebung keinerlei Spuren hinterlässt. Die Ähnlichkeit der beiden Figuren scheint jedoch auch eine Interpretation als Moment des Todes zuzulassen, in dem sich in eisiger Einsamkeit die Seele vom Körper löst.

John Everett Millais (1829–1896)

***Speak! Speak!*, 1895**

Öl auf Leinwand, 167,6 × 210,8 cm
Tate: Presented by the Trustees
of the Chantrey Bequest 1895

Es ist spät in der Nacht auf John Everett Millais' Bild, und das einzige Licht kommt von einer Kerze. Ein junger Mann hat offenbar in Briefen einer verlorenen Geliebten gelesen. Plötzlich erscheint die schöne junge Frau neben seinem Bett. Hat er sie durch das Lesen der Briefe heraufbeschworen? Ist sie ein Geist? Oder eine Halluzination? Millais, der hier aus seiner Fantasie anstatt aus einer literarischen Quelle schöpfte, erklärte später, er habe diese Spannung und Zweideutigkeit aufrechterhalten wollen.

RAUM 3

Im 19. Jahrhundert überschlugen sich in Europa und den USA gesellschaftliche Veränderungen und technischer Fortschritt. Der immer stärker wissenschaftlich geprägte Zugang zur Welt schloss nicht aus, dass sich gleichzeitig die Überzeugung von der Existenz einer geistigen Sphäre jenseits der materiellen Wirklichkeit verbreitete. In spiritistischen Zusammenkünften verbanden sich mystische Praktik und Unterhaltung mit forschendem Interesse bis hin zu methodischen Beobachtungen und Experimenten. Medien spielten eine zentrale Rolle – technische und menschliche. Bei der damals noch neuen Fotografie stand die Frage im Raum, ob sie Phänomene jenseits des für das Auge Sichtbaren abbilden kann. Bis in die 1930er Jahre hinein bedienten Geisterfotografien die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod in einer von Krankheiten und Kriegen zerrütteten Zeit. Menschliche Medien wiederum sollten den Kontakt zur Geisterwelt herstellen; in Séancen kam es zu unerklärlichen Vorkommnissen. Glaubenwollen und Glaubenmachen waren oft eng miteinander verbunden – doch auch damals schon gab es das starke Bedürfnis, betrügerische Machenschaften zu entlarven.

Justinus Kerner (1786–1862)

Klecksografie, undatiert
Passepartout: 59,4 × 42 cm;
Blatt: 32,7 × 20,8 cm

Klecksografie, undatiert
Passepartout: 29,7 × 21 cm;
Blatt: 16 × 10 cm

Klecksografie, undatiert
40,9 × 56,9 cm

Klecksografie, undatiert
Passepartout: 29,7 × 42 cm;
Blatt: 13,1 × 20,8 cm

Klecksografie, undatiert
Passepartout: 42 × 29,7 cm;
Blatt: 20,2 × 10 cm

Klecksografie, undatiert
Passepartout: 42 × 29,7 cm;
Blatt: 15 × 11 cm

Deutsches Literaturarchiv Marbach

Justinus Kerner entdeckte in den 1840er Jahren die kreative Kraft des Zufalls: Aus Tintenklecksen, durch Falten gespiegelt, formte er «Klecksografien». Mit Strichen oder Collagen verstärkt, erschienen bizarre Wesen, Dämonen, Skelette und Porträts, teils ergänzt durch Gedichtzeilen, teils als «Offenbarungen des Jenseits» gedeutet. Zwischen Spiel und Ernst oszillierend, gelten die Zeichnungen als Vorläufer spiritistischer wie surrealistischer Bildpraktiken.

Die Seherin von Prevorst.

Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hineinragen einer Geisterwelt in die unsere, 1829
19,5 × 13 × 4 cm (mit acht gefalteten und ausklappbaren Tafeln, unterschiedliche Formate)

Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg i. Br. / Universitätsbibliothek Freiburg i. Br.

Kerners *Die Seherin von Prevorst* gilt als Schlüsselwerk zwischen Romantik, frühem Spiritismus, Medizin, Parapsychologie und als Vorläufer psychodynamischer Konzepte. Der Arzt und Dichter dokumentierte die Visionen von Friederike Hauffe, einer Förstertochter aus Schwaben, die in Trance mit

dem Jenseits kommunizierte, «innere Schriften entwarf oder kosmische Ordnungen zeichnerisch enthüllte». Kerner verstand den Fall nicht nur medizinisch, sondern sah die Phänomene ausserdem als poetische und vor allem jenseitige Botschaften.

Gabriel Cornelius von Max (1840–1915)
Die Seherin von Prevorst im Hochschlaf
(*Friederike Hauffe*), 1892
Öl auf Leinwand, 99 × 132 cm
National Gallery Prague

Für Gabriel von Max wurde Justinus Kerners *Die Seherin von Prevorst* (1829) zum «wichtigsten Buch seines Lebens». Der «spiritistische Maler» rekonstruierte akribisch den historischen Fall – er reiste, befragte Zeitzeugen und sammelte Spuren. In seinem Gemälde erscheint Friederike Hauffe mit naturalistischer Genauigkeit und dokumentarischem Anspruch; allein die Zeichnung des kosmischen «Sonnenkreises» vor ihr verweist auf die in diesem Moment stattfindende Begegnung mit unsichtbaren Sphären.

Albert Freiherr von Schrenck-Notzing (1862–1929);
Juliette Alexandre-Bisson (1861–1956)
Das Medium Eva C. (aka Marthe Béraud) mit einem teleplastischen Gebilde, das ihren Kopf bedeckt, 16. August 1911
Silbergelatineabzug, 23 × 17,1 cm
Das Medium Eva C. (aka Marthe Béraud) mit pantoffelähnlicher teleplastischer Form auf dem Kopf und einer Leuchterscheinung zwischen den Händen, 17. Mai 1912
Silbergelatineabzug, 24 × 18 cm

Albert Freiherr von Schrenck-Notzing (1862–1929)
Teleplastische Masse, die aus dem Mund des Mediums Stanislaw P. herausquillt und in schwebender Stellung verharrt, 25. Januar 1913
Silbergelatineabzug, 21,3 × 17,9 cm
Das Medium Stanislaw P. mit einem schleierartigen teleplastischen Streifen, der ihre Schleierhaube am Kopf zu durchdringen scheint, 23. Juni 1913
Silbergelatineabzug, 22,2 × 17,9 cm
Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

In seinem Buch *Materialisations-Phänomene* (1913) dokumentierte Albert von Schrenck-Notzing seine spektakulären Experimente mit den Medien Eva C. (Marthe Béraud) und Stanislaw P. In Trance exteriorisierten sie – für Dritte wahrnehmbar – eine ekto-plasmatische Substanz: zunächst diffuse Rauch- oder Schleierformen, dann Fäden, Gewebestrukturen, schliesslich Gesichter, Hände oder ganze Phantome. Schrenck-Notzing verstand dies nicht als Wirken von Geistern, sondern als «Ideoplastie» – Projektionen innerer Bilder in Materie. Fotografie galt ihm als objektiver Beweis; doch die Aufnahmen liessen sich auch verdächtig alltäglich interpretieren, als Stoffstücke, Papierfetzen, Zeitungsausschnitte. Den einen waren sie Zeugnisse des Übersinnlichen, den anderen handfeste Hinweise auf Täuschung – und für manche ein Skandal, der die Grenzen von Okkultismus und Wissenschaft grell beleuchtete.

Unbekannt
Das Medium Karl Ferihummer mit materialisiertem Ektoplasma, 1923
Silbergelatineabzug, 10,9 × 8 cm
Privatbesitz

Der «schwebende Ferihummer» ist eines jener Medien, die von Albert Freiherr von Schrenck-Notzings Buch *Materialisations-Phänomene* (1913) inspiriert, jedoch nur kurzzeitig aktiv waren. Überliefert ist sein Wirken vor allem durch Fotografien, die ihn am performativen Höhepunkt von Séancen zeigen: in expressiver Pose, Ektoplasma aus dem Mund strömend. Im rötlichen Taschenlampenlicht wirkten die Gebilde, so ein faszinierter Augenzeuge, «wie Tropfsteingebilde».

Albert Freiherr von Schrenck-Notzing
(1862–1929)

Materialisationsphänomene des Mediums Rudi Schneider: «Pseudoteleplastische Morphogenese (Tafel 2)» Entwicklungsstadien von Materialisationen von Händen, 1927/28

15 Zeichnungen, Grafit, aufgeklebt auf Papier, 37 × 23,7 cm

Materialisationsphänomene des Mediums Rudi Schneider: «Pseudoteleplastische Morphogenese (Tafel 3)» Entwicklungsstadien von Materialisationen von Händen, 1927/28

13 Zeichnungen, Grafit, aufgeklebt auf Papier, 38 × 23,5 cm

Das Medium Rudi Schneider mit einer handähnlichen Materialisation, 1927/28
Sieben Fotografien, Silbergelatineabzüge, aufgeklebt auf Papier, 31,6 × 24 cm

Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

Die Seiten des Notizhefts dokumentieren einige Séancen des Mediums Rudi Schneider (1903–1971), der um 1930 zu den bekanntesten «physikalischen Medien» Europas zählte. Unter angeblicher Kontrolle des Geistes «Olga» wurden unerklärbare Bewegungen von Gegenständen und Berührungen oder geisterhafte Materialisationen, meist von Händen, bezeugt. Das Heft enthält Zeichnungen beobachteter Phänomene und Fotografien des Mediums in Trance, vorbereitet für eine Publikation Schrenck-Notzings, die jedoch nie erschien.

Thomas Mann (1875–1955)

Drei gefaltete Briefpapierbögen eines handschriftlichen Briefs an Albert von Schrenck-Notzing über eine Sitzung vom 5. Januar 1923, 6. Januar 1923
Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

Ende 1922 und Anfang 1923 nahm Thomas Mann auf Einladung des Münchner Arztes und Parapsychologen Albert von Schrenck-Notzing an drei Séancen mit dem Medium Willi Schneider (1903–1971), dem älteren Bruder von Rudi, teil. Auf dieser Grundlage entstand sein Essay *Okkulte Erlebnisse* (1923). Mit ironischer Distanz und atmosphärischer Anschaulichkeit schildert er das Erlebte und räumt dennoch ein, «vollkommen überzeugende Phänomene» beobachtet zu haben – etwa das Schweben eines Taschentuchs oder die Materialisation einer Hand. Nachhall fanden diese Erfahrungen noch im Unterkapitel «Fragwürdigstes» seines Romans *Der Zauberberg* (1924).

William Crawford (1881–1920)

Aus dem Körper des Mediums Kate Goligher ausströmendes Ektoplasma, 1920
Fünf Fotografien, Silbergelatineabzug
ca. 10 × 8 cm
Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

Die Fotografien sind Teil von Untersuchungen und Experimenten des aus Belfast stammenden Ingenieurs und Parapsychologen William Crawford mit dem nordirischen Medium Kate Goligher (1898–1972). Aus ihrem Körper scheinen sich ektoplastische Formen zu lösen – tuchartige Haufen und röhrenartige Gebilde. Crawford sah darin «psychische Strukturen», die auch fähig seien, physische Phänomene hervorzubringen. Doch fehlende Kontrollen und seine Beziehung zum Medium warfen Zweifel auf. Die Bilder oszillieren daher zwischen Beweis und Inszenierung.

Eugen Müller (Lebensdaten unbekannt)
Präparatefläschchen mit Teleplasma des Mediums Oskar Schlag, 1931
Glasfläschchen: 5,9 (Ø) × 8 cm (H);
Aluminiumzylinder: 6,5 (Ø) × 8,3 cm (H);
Schachtel: 8 × 13,8 × 11,5 cm
Institut für Grenzgebiete der Psychologie
und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

Das kleine Glasgefäß enthält letzte Spuren einer legendären Substanz: Teleplasma. Im Februar 1931 soll das Medium Oskar Schlag (1907–1990), von einem «Geistführer» angeleitet, die Materie produziert haben. Laut Zeugen erschien eine selbstleuchtende Hand, die am Flaschenhals reibende Bewegungen vollführte. Die sichtbar gewordene, im Behälter versiegelte Substanz führte in der Folge eine Art «Eigenleben». Sie veränderte sich beständig, um dann abzumagern – bevor sie weitgehend erneut im Unsichtbaren verschwand.

Gerke (Vorname und Lebensdaten unbekannt)

Der Nase des Mediums Mina «Margery» Crandon entströmendes Ektoplasma,
ca. 1925
Stereofotografie, 15,3 × 7,8 cm

Der Nase des Mediums Mina «Margery» Crandon entströmendes Ektoplasma,
ca. 1925
Stereofotografie, 15,3 × 7,8 cm
Privatsammlung

Mina Crandon (1888–1941) war eines der prominentesten amerikanischen Medien der 1920er Jahre. Ihre Séancen, geleitet vom «Geist» ihres verstorbenen Bruders Walter, erregten öffentliches Aufsehen – kontrovers kommentiert von Harry Houdini, Arthur Conan Doyle und führenden Wissenschaftlern. «Walter» manifestierte sich durch Stimmen, Schrift und ektoplastische Phänomene – meist grobe, der Nase oder dem Unterleib entströmende Formen, die an Finger, Hände und, in diesem Fall sehr undeutlich, an Gesichter erinnern.

Schachtel mit Wachs-Daumenabdrücken («Margery Crandon» Daumenabdruck in braunem Wachs), undatiert
3 × 9,8 × 7 cm (Schachtel);
15,8 × 15 × 15 cm (montiert neben der Schachtel)

Fotografie von Walters Daumenabdruck,
normales Negativ, undatiert
50,2 × 34,2 × 3 cm

Fotografie von Walters Daumenabdruck,
Spiegelnegativ, undatiert
Höhe: ca. 47 cm

Courtesy of the Society for Psychical Research.
By permission of the Syndics of Cambridge
University Library

Der «Geist Walter» soll in Séancen Fingerabdrücke in weichem Wachs hinterlassen haben – scheinbar dauerhafte Spuren der flüchtigen Materialisationen. Besonders die sichtbaren Papillari Linien, die keinem der Teilnehmenden zugeordnet werden konnten, galten als Indiz für die «Unsterblichkeit der Seele». 1932 entpuppte sich der Befund als Täuschung: Einige Abdrücke stammten von Margery Crandons Zahnarzt, der ihr einige Jahre zuvor die Abformtechnik nahegebracht hatte.

Norbert Okolowicz (1890–1943)
Handschriftliche Protokolle mit Fotografien von Experimentalsitzungen mit dem polnischen Medium Franek Kluski (aka Teofil Modrzejewski), 1919
Beidseitig beschriftete und mit Fotografien beklebte Papierbögen, ca. 34 × 41,5 cm
(aufgefaltet)
Institut für Grenzgebiete der Psychologie
und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

Mit der Publikation der *Materialisations-Phänomene* wurde Albert Freiherr von Schrenck-Notzing zur zentralen Anlaufstelle für Berichte über physikalischen Mediumismus. So erreichten ihn in München Protokolle zu Séancen mit dem Warschauer Medium Franek Kluski (1873–1943), der Abfolgen materialisierter Phantome hervorbrachte. Bei eigens arrangierten «fotografischen Sitzungen» wurden diese teilweise dokumentiert – wobei die temporären Gestalten häufig selbst das Kommando zum Auslösen des Blitzlichts gaben.

Gefaltete Hände, undatiert
Grauer Gips, 10 × 14 × 28,5 cm

Abdruck von gefalteten, ineinander verschränkten Händen aus einer Séance mit Franek Kluski, Warschau, September 1921
Gips, 18 × 8 × 8,5 cm

Abguss einer kleinen linken Hand aus einer Séance mit Franek Kluski, undatiert
Gips und Paraffin, 16 × 8 × 5,8 cm

Rechte Hand, Kind, geballte Faust aus einer Séance mit Franek Kluski (?),
Warschau, undatiert
Grauer Gips, 5,8 × 6,5 × 17,1 cm

Institut Métapsychique International (IMI)

Franek Kluski, ein aus Warschau stammendes Medium, wurde durch fragile Abgüsse materialisierter «Geisterhände» bekannt – wächserne Formen, im Halbdunkel der Séancen entstanden und später in Gips konserviert. Skepsis blieb, doch Forscher wie Gustave Geley (1868–1924) hielten Betrug für unwahrscheinlich: Markiertes Paraffin und anatomische Auffälligkeiten an einigen Abgüsse galten als Belege für ihre Echtheit – und machten sie zum «heiligen Gral» des «wissenschaftlichen Okkultismus».

London Stereoscopic and Photographic Company

A Ghostly Warning, ca. 1860
Albuminabzug auf Karton, 8,45 × 17,3 cm

Meeting of the Ghosts of Shakespeare and Milton, ca. 1860
Albuminabzug auf Karton, 8,25 × 17,3 cm

The Haunted Lane, ca. 1875
Albuminabzug auf Karton, 8,4 × 17,7 cm

Denis Pellerin

Die Mitte des 19. Jahrhunderts erfundene Stereoskopie ermöglichte neue Blicke auf die Welt und wurde zur Bildung und Unterhaltung eingesetzt. Die leicht versetzten Bildpaare desselben Motivs wirken beim Betrachten durch entsprechende Guckkästen dreidimensional, sodass aus den Bildern Gestalten hervorzutreten scheinen. Eine Illusionstechnik, die sich ideal für die Kombination mit Geister-Motiven eignete – in dem bereitstehenden Gerät lassen sich viele weitere digitalisierte Beispiele betrachten.

William H. Mumler (1832–1884)

Master Herolds mit den Geistern Europas, Afrikas und Amerikas, 1870–72
Albumin-Silberabzug, 10,5 × 6,3 cm

Herbert Wilson aus Boston mit dem Geist einer jungen Dame, mit der er einst verlobt war, 1870–75

Albumin-Silberabzug, 10,5 × 6,3 cm

Fanny Conant mit Geisterarmen und -händen, die Blumen regnen lassen, 1870–75
Albumin-Silberabzug, 10,5 × 6,3 cm

Mrs. French aus Boston mit dem Geist ihres Sohnes, 1870–75

Albumin-Silberabzug, 10,5 × 6,3 cm

Fanny Conant und der Geist ihres Bruders Chas. H. Crowell (erkannt von allen, die ihn kannten), 1870–75

Albumin-Silberabzug, 10,5 × 6,3 cm

Collection of The College of Psychic Studies,
London

Mary Todd Lincoln mit dem Geist ihres Ehemannes, Präsident Abraham Lincoln, 1870–75

Albumin-Silberabzug, ca. 10,4 × 6,2 cm

Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

William H. Mumler gilt als Begründer der Praxis der Geisterfotografie. Ab 1861 entstanden in Boston und New York Porträts mit «Extras» – geisterhaften Gestalten, meist identifiziert von Angehörigen. Ein Betrugsprozess 1869 endete mit Freispruch. Berühmt wurde die einige Jahre später entstandene Fotografie von Mary Todd Lincoln, hinter der ihr ermordeter Mann als Geist erscheint. Für Spiritisten ein Beweis fortbestehender Verbindung zwischen Diesseits und Jenseits, für Kritiker ein Akt emotionaler (Selbst-)Täuschung. Die Fotos sind Beispiele dafür, dass Geisterfotografie und Gefühle von Trauer und Verlust in engem Zusammenhang stehen.

Frederick Hudson (1818–1900)

Stainton Moses mit Mrs. Speer und einem nicht identifizierten Geist, ca. 1874
Albumin-Silberabzug, 10,5 × 6,5 cm

Geisterfotografie, ca. 1872
Albumin-Silberabzug, 10,5 × 6,5 cm

Collection of The College of Psychic Studies,
London

Georgiana Houghton mit einem Phantom,
ca. 1874

Albuminabzug auf Karton, 10,4 × 6,3 cm

Lottie Fowler mit einem Phantom, 1874
Albuminabzug auf Karton, mit Beschriftung,
10,4 × 6,2 cm

**Institut für Grenzgebiete der Psychologie
und Psychohygiene, Freiburg i. Br.**

Ab 1872 entstanden im Londoner Atelier von Frederick A. Hudson die ersten europäischen Geisterfotografien. Auf Carte-de-Visite-Porträts erschienen neben Mitgliedern der spiritistischen Gesellschaft schemenhafte Gestalten – häufig verschleiert und mehr oder weniger körperhaft. Die Bilder galten als visuelle Beweise für das Jenseits; Kritiker vermuteten jedoch Doppelbelichtungen. Georgiana Houghtons Bericht über 250 Sitzungen trug wesentlich dazu bei, Hudson als Ikone derartiger okkulten Praktiken zu etablieren.

William Crookes (1832–1919)

*Selbstporträt mit dem Phantom
Katie King*, 1874

Albuminabzug auf Karton, 10 × 15 cm

*Selbstporträt mit dem Phantom
Katie King*, 1874

Albuminabzug auf Karton, 10,5 × 6,3 cm

**Institut für Grenzgebiete der Psychologie
und Psychohygiene, Freiburg i. Br.**

1874 liess sich der angesehene Chemiker und Physiker William Crookes von der Realität der Erscheinung «Katie King» überzeugen – einer weissgewandete Phantomgestalt, die sich in seinem Séancenraum materialisierte, häufig während Sitzungen mit dem Medium Florence Cook. In fotografischen Sitzungen entstanden zahlreiche frühe Bilddokumente, auf denen beide zu sehen sind. Der Fall der Phantomgestalt und des angesehenen Wissenschaftlers entfaltete bleibende Wirkung in okkulten Kreisen, die Fotografien wurden zu Ikonen der spiritistischen Bildpraxis.

**F. M. Parkes and Reeves
(Lebensdaten unbekannt)**

*Oh, tu das nicht, unbekannter Mann
mit Geisterschrift*, 1874

Albumin-Silberabzug, 10,5 × 6,4 cm

*Das Medium Florence Cook mit
einem Geist*, 1874

Albumin-Silberabzug, 10,4 × 6 cm

Collection of The College of Psychic Studies,
London

Neben Hudson und Beattie gehörte F. M. Parkes zu den Pionieren der europäischen Geisterfotografie. Teils gemeinsam mit dem Gastronomen Reeves stellte er Aufnahmen her, die grob wirkende, zeichnungs- bzw. wolkenartige Lichtgebilde aufwiesen und die Verstorbene, mitunter aber auch allegorische und symbolische Szenen sowie Textbotschaften zeigten. Mit dieser Vielfalt hoben sie sich ab von konventionelleren Geisterfotografien anderer Studios. So verbreitet der Glaube an ihre Echtheit war, so misstrauisch wurde Parkes' Praxis aufgenommen, die Fotoplaten in der Dunkelkammer vorab zu «magnetisieren».

James Tissot (1836–1902)

Die Erscheinung, 1885

Öl auf Leinwand, 74 × 54 cm

Collection Isabelle Monnier

James Tissot, der vor allem für seine Gemälde von modisch gekleideten Frauen bekannt ist, entwickelte nach dem Tod seiner Geliebten Kathleen Newton (1854–1882) an Tuberkulose ein starkes Interesse am Spiritismus. Am 20. Mai 1885 nahm er an einer Séance teil, bei der er Zeuge der Erscheinung von Kathleen mit ihrem Geistführer wurde. Nach Angaben des Mediums hielt Tissot das Gesehene sofort auf Leinwand fest, um sich jedes Detail zu merken.

Édouard Isidore Buguet
(1840–1890/1901)

Sitzende Frau mit einem Geist-Kind,
1873–75

Albumin-Silberabzug, 10,5 × 6,3 cm

Frau mit dem Geist ihres Ehemanns,
1873–75

Albumin-Silberabzug, 10,5 × 6,3 cm

Geisterfotografie, 1873–75

Albumin-Silberabzug, 10,5 × 6,3 cm

Geisterfotografie, 1873–75

Albumin-Silberabzug, 10,5 × 6,3 cm

Collection of The College of Psychic Studies,
London

Dr. Livingstone mit Mr. Ch(?) in Paris,
ca. 1874

Albuminabzug auf Karton, mit Beschriftung,
10,6 × 6,3 cm

Institut für Grenzgebiete der Psychologie
und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

Zwischen 1873 und 1875 betrieb Édouard Isidore Buguet in Paris ein Atelier für Geisterfotografie. Mit Doppelbelichtungen und präparierten Puppen inszenierte er Jenseitsbilder für eine europaweite spiritistische Klientel. Nach seiner Verurteilung wegen Betrugs trat er kurzzeitig mit «photographie anti-spirite» auf, wobei allerdings auch die Deutung kursierte, er sei Opfer staatlich gesteuerter Repression gegen den Spiritismus. Für viele blieb er daher ein Märtyrer der «unsichtbaren Wahrheit».

John Beattie (Lebensdaten unbekannt)

Serie von vier Geisterfotografien:

Entwicklungsstadium einer «spirit form», 1872

Albuminabzug, 9,4 × 5,8 cm

Institut für Grenzgebiete der Psychologie
und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

John Beattie, Spiritist und Fotograf in einem vornehmen Vorort von Bristol, England, gründete 1872, angeregt von Hudsons Geisterbildern, einen «fotografischen Zirkel». Mit einer Spezialkamera entstanden Sequenzen, in denen sich nebelhafte Lichtmassen zu Phantomgestalten zu verdichten scheinen – Beattie sprach vom «Wachstumsprozess» der Geister. Sein Ruf verlieh den Bildern Autorität; manchen galten sie ein «Grundstein» transzendentaler Fotografie. Skeptiker indes verdächtigten Mr. Josty der Manipulation; er hatte den Fotoapparat bedient.

Staveley Bulford (1885–1958)

Übernatürliche Fotografie als Ergebnis einer Testsitzung mit dem Medium William Hope, 1921

Silbergelatineabzug auf Karton mit maschinengeschriebener Erklärung, 54 × 43,4 cm

Mr. Scott mit einer Geister-Emanation in der Form eines Hundes, 1921

Silbergelatineabzug, 13,4 × 10,5 cm

Miss Evans und eine unbekannte Person mit einer Geister-Emanation, 1921

Silbergelatineabzug, 30,3 × 25,4 cm

Geisterfotografie, 1921

Silbergelatineabzug auf Karton montiert,
30,3 × 25,4 cm

Miss Evans und Mr. Scott mit einer Geisteremanation, 1921,

Silbergelatineabzug auf Karton montiert,
30,3 × 25,4 cm

Collection of The College of Psychic Studies,
London

Staveley Bulford, Zauberkünstler und Spiritist, führte 1921 mit einigen Mitstreitern fotografische Experimente durch, um seine Überzeugung zu bestätigen, dass unsichtbare Wesen mithilfe seiner «vitalen Kräfte» und dem Ektoplasma Formen erzeugen können. Die experimentellen Aufnahmen offenbarten Lichtflecken, Zeichen und schemenhafte Gesichter. Einmal materialisierte sich auch eine «ektoplastische Wolke» in Tiergestalt – laut Protokoll eine Reaktion auf die Bitte, etwas «zum Lachen» zu erschaffen.

Ada Emma Deane (1864–1957)

Zwei Seiten aus *Album mit Geisterfotografien*,
1920–25

Silbergelatineabzug, ca. 31 × 43 cm

Courtesy of the Society for Psychical
Research. By permission of the Syndics of
Cambridge University Library

Ada Emma Deane widmete sich zwischen 1920 – die Verlustererfahrungen des Ersten Weltkriegs hatten den Boden bereitet – und 1933 intensiv der Geisterfotografie. Sie war die erste Frau, die dieser okkulten Praxis nachging und dabei enorm produktiv. Ihre Aufnahmen offenbarten neben dem abfotografierten «Sitter» meist die Gesichter Verstorbener, oft umhüllt von wolkenartigen

Formen. Mit ihren Arbeiten stand Deane im Kreuzfeuer der Kritik, erfuhr aber auch Anerkennung, etwa von Arthur Conan Doyle. Zugleich hinterliess die Fotografin mit ihren Bildern eine umfangreiche Porträtgalerie britischer Spiritisten.

William Hope (1863–1933)

Geisterfotografie des Crewe Circle mit Felicia Scatcherd, ca. 1920
Silbergelatineabzug, 10,5 × 8 cm

Geisterfotografie des Crewe Circle mit Felicia Scatcherd, ca. 1920
Silbergelatineabzug, 10 × 7,6 cm

Collection of The College of Psychic Studies, London

William Hope war ein britischer Fotograf, der im frühen 20. Jahrhundert durch seine Geisterfotografien Bekanntheit erlangte. Er war Gründungsmitglied des Crewe Circle – benannt nach der Stadt Crewe in Cheshire, England, in der Hope lebte und arbeitete –, einer spiritistischen Vereinigung, die sich auf die Herstellung von Geisterfotografien spezialisierte. Eine der wichtigsten Unterstützerinnen war Felicia Scatcherd, Journalistin und Medium. Sie trug wesentlich dazu bei, den Ruf des Crewe Circle zu festigen, indem sie die Fotografien als authentische Beweise für Kontakte mit Verstorbenen propagierte.

Eric Dingwalls Geisterjäger-Ausrüstung
13 × 25 × 16,5 cm (geschlossen),
23 × 25 × 49,5 cm (geöffnet)
Courtesy of Senate House Library,
University of London

In den 1920er Jahren führte Eric Dingwall (1890–1986) für die Society for Psychical Research Untersuchungen zu offensichtlichen Fällen paranormaler Aktivitäten durch. Diese Kiste enthält die Werkzeuge, die er zur Erforschung übernatürlicher Phänomene und zur Aufdeckung von Betrugsfällen verwendete. Dazu gehören Stolperdrähte, Stifte mit leuchtenden Köpfen, Wachs zum Versiegeln von Türen oder Fenstern und eine Dose mit Distelwolle zum Aufspüren von Zugluft.

Gebundene Ausgabe der Zeitschrift Country Life, 26. Dezember 1936
35 × 24 × 4 cm
George Carter

Die Brown Lady von Raynham Hall ist eine der berühmtesten englischen Geisterfiguren. Der Legende nach handelt es sich bei der Erscheinung, die ein braunes Kleid trägt, um Dorothy Walpole (1686–1726), Schwester des ersten britischen Premierministers Robert Walpole. Ihr Geist wurde erstmals 1835 gesehen. Im Jahr 1936 wurde ein Fotograf des Magazins *Country Life* beauftragt, Fotos für einen Artikel über das Haus zu machen. Er wollte gerade die Treppe fotografieren, als sein Assistent «eine nebelhafte Gestalt, die allmählich die Form einer Frau annahm» sah, die sich auf sie zubewegte. Ein Bericht über ihre Erfahrung wurde zusammen mit dem Foto, auf dem sie zu sehen ist, in der Weihnachtsausgabe des Magazins veröffentlicht.

Houdini's Spirit Exposés and Dunninger's Psychical Investigations, 1928
29,8 × 22 × 1,2 cm
Privatbesitz

Nach dem Tod seiner Mutter hatte der berühmte Zauberer und Entfesselungskünstler Harry Houdini (1874–1926) mithilfe von Spiritisten versucht, Kontakt zu ihr aufzunehmen. Die für ihn offenkundigen Tricks, die dabei zum Einsatz kamen, empörten ihn und bestärkten ihn in dem Wunsch, betrügerische Medien zu entlarven. Mit dem Mentalisten und Zauberer Joseph Dunninger (1892–1975) veröffentlichte er dieses Magazin voller Enthüllungen, um das Publikum vor Betrug zu schützen, zu kritischem Denken anzuregen und zwischen Unterhaltung und Täuschung zu differenzieren.

RAUM 4

Innenhalb weniger Jahrzehnte verbreitete sich die Elektrizität und mit ihr kamen Telegrafie, Telefon, Tonaufzeichnung und Radio – alles neue Kommunikationsmittel, die dank unsichtbarer Kräfte über weite Distanzen hinweg wirkten. Der Gedanke, dass menschliche Medien in Kontakt mit der Geisterwelt treten könnten, erschien insofern auch im technischen Zeitalter nicht abwegig. Der Theorie nach konnten sich solche besonders befähigten Menschen der Steuerung durch übernatürliche Präsenzen überlassen und dadurch Anweisungen empfangen und Eingebungen übermitteln. In Trancezuständen entstanden wie von Geisterhand spontane automatische Zeichnungen bis hin zu komplexen Werken. Spiritistische Medien wie Marie Bouttier, Madge Gill, Georgiana Houghton und Augustin Lesage sahen sich nicht als Urheberin oder Schöpfer dieser Arbeiten, sondern als Instrumente höherer Mächte. Ihr Schaffen wurde üblicherweise nicht der Kunst zugeordnet.

William Blake (1757–1827)

Caractacus, ca. 1819

Bleistift auf Papier, 19,5 × 15,2 cm

The Syndics of the Fitzwilliam Museum, University of Cambridge. Accepted by H.M. Treasury and allocated to the Fitzwilliam Museum, through the Minister of the Arts, in lieu of capital tax

William Blake behauptete, er könne nach Belieben die Geister biblischer und historischer Persönlichkeiten wie Hiob, Sokrates und Karl der Grosse herbeirufen. Ein Freund, der dies miterlebte, berichtete, dass Blake «Da ist er!» rief und schnell das Porträt des Geistes zeichnete, bevor dieser wieder verschwand. Das Motiv dieses «visionären Kopfes», *Caractacus*, war ein britischer Häuptling aus dem ersten Jahrhundert, der sich heftig gegen die römische Herrschaft wehrte.

Georgiana Houghton (1814–1884)

Album of Spirit Drawings, 1860–70er Jahre

Unterschiedliche Techniken,

48,6 × 79 cm (aufgeschlagen);

48,6 × 41,5 cm (geschlossen)

Collection of The College of Psychic Studies, London

Bevor sie sich dem Spiritismus zuwandte, absolvierte Georgiana Houghton eine Ausbildung zur Künstlerin. Sie verband ihre beiden Begabungen und schuf 1859 ihre ersten «Geisterzeichnungen». Ihren Angaben zufolge sind diese bemerkenswert komplexen Aquarelle unter dem Einfluss von Geistführern entstanden. Dieses Album enthält Zeichnungen, die von 70 Erzengeln inspiriert wurden. Zu den dargestellten Motiven gehören Gott, die Dreifaltigkeit, Frieden, Weisheit, Wahrheit und Liebe.

The Spiritual Crown of Annie Mary Howitt Watts, 1867

Aquarell und Gouache auf Papier auf Karton aufgezogen mit Feder und Tinte, 33 × 24 cm
Collection of Vivienne Roberts, London

Annie Mary Howitt Watts (1824–1884) war eine ebenfalls medial begabte Künstlerin. Houghtons Aquarell der «spirituellen Krone» ihrer Freundin stellt die Ausstrahlung von Watts' psychischen Eigenschaften dar, die sich zu einem Netz aus Linien und Schleifen wie eine kunstvolle Aura entfalten. Jede von Houghton gewählte Farbe hatte eine bestimmte Bedeutung: Violett steht für religiöse Inbrunst, Orange für Sanftmut und Zinnoberrot für Eifer.

Bertha Valerius (1824–1895)

Mediumistische Zeichnung,
14. Oktober 1888

Bleistift auf Papier auf Karton,
22,5 × 35,5 cm

Jenny Ahlström (1866–1943); Huldine Fock (1859–1931); Maria Löwstädt (1854–1932)
Notizbuch mit Protokollen von Séancen mit dem Medium Jenny Ahlström, Nr. 1, 1901–03
20,5 × 17 cm

Unbekannt

Automatische Schrift mit Transkription (verso: ausführliche Erklärungen), 1896
22 × 35 cm

Automatische Schrift mit Transkription (verso: ausführliche Erklärungen), 1895
22 × 35 cm

Huldine Beamish (1836–1892)

Skizzenbuch mit 47 mediumistischen Zeichnungen und Begleittexten, 1891/92
Leinen mit angehängtem Original-Bleistift,
17,5 × 27,5 cm

Mediumistische Zeichnung mit Begleittext,
23. Juni 1884

Farbstift auf Papier, 20,2 × 12,5 cm

Elmar R. Gruber.

Collection of Mediumistic Art

Der Edelweissförbundet [Edelweissbund] wurde 1888 in Stockholm gegründet. Er war das Resultat eines ausgeprägten Interesses an Theosophie und Séancen. Die Gemeinschaft, die auf Spiritualismus und dem

Glauben an Wiedergeburt im christlichen Kontext beruhte, verstand sich als Synthese aus Katholizismus, Judentum und Spiritualismus. Bei spiritistischen Sitzungen empfangen Mitglieder wie Huldine Beamish, Bertha Valerius, Maria Löwstädt, Axelina Hammarstrand, Jenny Ahlström und Hilma af Klint Botschaften von höheren Wesen oder Verstorbenen, die sie in automatischen Schriften oder in mediumistischen Zeichnungen festhielten. Die Gesellschaft war ein Zentrum spiritistischer Aktivitäten und prägte die Verbindung von Kunst und Spiritualität in Schweden bis ins frühe 20. Jahrhundert.

Madge Donohoe (Lebensdaten unbekannt)

Skotografien, ca. 1930/31

Silbergelatineabzug, ca. 10 × 8 cm

Collection of The College of Psychic Studies, London

Madge Donohoe fertigte Geisterfotografien ohne Kamera an, sogenannte Skotografien (gr. skotos = Dunkelheit), indem sie empfindliches Filmmaterial meist nachts ans Gesicht hielt oder unter das Kopfkissen legte. Klopf- und Schüttelgeräusche begleiteten die Aufnahmen, die eine eigenständige, von üblichen Geisterfotografien abweichende Ästhetik zeigten: Gesichter Verstorbener, teilweise als Silhouetten, vor diffusem Hintergrund, oder auch Anordnungen von Lichtformen und manchmal codierten Botschaften, die es zu entschlüsseln galt.

Madge Gill (1882–1961)

Ohne Titel, undatiert

Tuschestift auf Leinwand, 274 × 73 cm

Collection de l'Art Brut, Lausanne

Madge Gill kam 1903 bei ihrer Tante mit dem Spiritismus in Berührung. 1919, nach persönlichen Krisen und Verlusten, begann sie mit der obsessiven Arbeit unter dem Einfluss eines Geistes mit Namen Myrninerest: Meist nachts bei Kerzenlicht schuf sie tausende von Zeichnungen entrückter, zarter Frauengesichter, die sich dicht an dicht zu Rhythmen und Mustern fügten. Ihre Werke sah sie als Form der Kommunikation mit einer jenseitigen Welt und als Kanal für Myrninerest. Sie zählt heute zu den bedeutendsten Vertreterinnen der Art Brut.

Wilhelmine Assmann (1862–ca. 1931)

Ohne Titel, 1905/06

Farbstift auf Papier, 70 × 50 cm

Ohne Titel, 1905/06

Farbstift auf Papier, 70 × 50 cm

Ohne Titel, 1905/06

Farbstift auf Papier, 70 × 50 cm

Elmar R. Gruber.

Collection of Mediumistic Art

Eine Lebenskrise führte die Wäscherin Wilhelmine Assmann dem Spiritismus zu – und schliesslich zur mediumistischen Kunst. Angeleitet, so glaubte sie, von dem Geist «Elise», zeichnete sie meist in der Nacht farbintensive, vegetativ-ornamentale Bildformen, manchmal «Jenseitsblumen» genannt. Ihre Arbeiten wurden für einige Zeit bei internationalen spiritistischen Veranstaltungen sowie in renommierten Galerien gezeigt und gewürdigt, ehe sie – wie ihre Schöpferin – weitgehend spurlos aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwanden.

Maria Hofman (Lebensdaten unbekannt)

Ohne Titel, 1920/30er Jahre

Bleistift auf Papier, 51 × 36,5 cm

Ohne Titel, 1920/30er Jahre

Bleistift auf Papier, 41 × 30 cm

Elmar R. Gruber.

Collection of Mediumistic Art

Maria Hofman war eine spiritistische Zeichnerin aus dem Umfeld des Wiener Spiritualisten Hans Malik (1887–1964). Dieser scharte eine Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern um sich, die in tranceartigen Zuständen arbeiteten. Über ihr Leben ist nur wenig bekannt, auch der genaue Zeitraum ihrer Schaffensphase ist unklar. Der Stil ihrer Arbeiten und das verwendete Papier deuten darauf hin, dass ihre Werke vermutlich in den 1920er oder 1930er Jahren entstanden sind.

Marie Bouttier (1839–1921)

Ohne Titel, 1899

Bleistift auf Papier, 24,7 × 32 cm

Ohne Titel, 1899

Bleistift auf Papier, 24,7 × 32 cm

Ohne Titel, 1899

Bleistift auf Papier, 24,7 × 32 cm

Ohne Titel, 1899

Bleistift auf Papier, 24,7 × 32 cm

Ohne Titel, 1899

Bleistift auf Papier, 24,7 × 32 cm

Collection de l'Art Brut, Lausanne

Marie Bouttier wuchs in Lyon als Tochter einer Seidenweber-Familie auf und arbeitete in der Werkstatt ihres Vaters. Im Alter von etwa 60 Jahren wandte sie sich dem Okkultismus zu und schloss sich einer Spiritistengruppe an. Während spiritistischer Trance-Sitzungen begann sie mit dem Zeichnen. Auf diesen Blättern zeigen sich fabelhafte Kreaturen, in denen Motive wie Pflanzen, Laub, Insekten, Fische und Larven zu hybriden Wesen verschmelzen. Bouttiers Arbeiten stehen an der Schnittstelle zwischen okkulter Praktik, der Methodik des Automatismus und künstlerischem Ausdruck.

Augustin Lesage (1876–1954)

Symbolische Darstellung der spirituellen Welt, 1923

Öl auf Leinwand, 158,5 × 117 cm

Collection de l'Art Brut, Lausanne

1911 hörte der Bergarbeiter Augustin Lesage in der Mine eine Stimme: «Un jour tu seras peintre.» [Eines Tages wirst du Maler sein]. Erste automatische Zeichnungen schrieb er der Führung seiner verstorbenen Schwester zu. Bald entstanden, stets als Werk der Geister verstanden, monumental wirkende Ölgemälde mit symmetrischen, architekturhaften Kompositionen. Parapsychologen, Ärzte, und der surrealistische Denker André Breton untersuchten und diskutierten sein Schaffen; mit dem Interesse des Künstlers Jean Dubuffet wurde Lesage schliesslich zum Klassiker der Art Brut.

Fernand Desmoulin (1853–1914)
Mediumistische Zeichnung (zwei Gesichter),
ca. 1902
Bunt- und Grafitstift auf Papier, 65,5 × 47,5 cm
Institut Métapsychique International (IMI)

Um 1900 durchlebte der in Paris etablierte Maler und Kupferstecher Fernand Desmoulin eine intensive Phase mediumistischer Kunstproduktion. Nach einer Séance entstanden – geleitet von jenseitigen Kräften oder «inneren» Stimmen – Hunderte automatischer Zeichnungen, in denen kreisende Linien wie seismografische Aufzeichnungen des Unbewussten erscheinen. Es schälten sich Gesichter und Figuren heraus, visionäre Protokolle von Seelenzuständen. 1902 endete die Episode, Desmoulin wandte sich wieder der konventionellen Kunstpraxis zu.

William Fuld (1870–1927)
Ouija, Baltimore, Maryland, USA,
1920er Jahre
Holz, Messing, Vinyl und Filz, 31,75 × 47 cm
Collection of David Brandon Hodge,
the Mysterious Planchette Archive

Ouija-Boards sollten die Kommunikation mit Geistern oder übernatürlichen Wesen ermöglichen. Im späten 19. Jahrhundert kommerziell eingeführt, blieben sie bis weit ins 20. Jahrhundert populär. Die Teilnehmenden legen ihre Finger auf den Zeiger (Planchette) und stellen eine Frage. Wie von selbst bewegt sich der Zeiger dann über das Brett, um Antworten zu buchstabieren. Dieses Exemplar aus den 1920er Jahren gehört zu den ersten mit einem – in der Szene berühmten – Fensterportal, das eine genauere Identifikation der anvisierten Zeichen erlaubte.

Gerahmte Schiefertafel aus Holz
(eine Tafel auf Englisch, die andere auf
Altgriechisch), undatiert
38,8 × 24,4 × 1,1 cm

Geistertrompete (mit Box), undatiert
63 × 13,5 × 35 cm

Courtesy of the Society for Psychical Research. By permission of the Syndics of Cambridge University Library

Zu den Methoden, die Medien benutzen, um Nachrichten aus der Geisterwelt zu empfangen, gehörten auch Trompeten oder Schiefertafeln. Beide kamen bei Séancen um die Jahrhundertwende häufig zum Einsatz: Mit den Trompeten sollten Stimmen aus dem Jenseits ins Diesseits transportiert werden. Auf Schiefertafeln wiederum erschienen automatische Schriften oder, oft scheinbar ohne direkte Einwirkung durch das Medium, Botschaften von Verstorbenen. Waren diese in fremden Sprachen verfasst – wie hier in Altgriechisch –, die das Medium angeblich nicht beherrschte, wirkte dies umso erstaunlicher.

George Henry Paulin (1888–1962)
Das Medium und ihr Geistführer, ca. 1927
Marmor, 110 × 35 × 50 cm
Spiritualist Association of Great Britain

Diese Skulptur des schottischen Bildhauers ist ein seltenes Beispiel der Darstellung des Kontakts zwischen einem Medium und seinem Geistführer. An sich dürfte die klassische Figurenkonstellation den Prinzipien seiner Ausbildung am Edinburgh College of Art entsprechen haben. Allerdings übersetzte Paulin die Vorstellung, dass sich das Medium der Kontrolle jenseitiger Mächte überlässt, ins Bild einer intimen Begegnung, mit Motiven von mysteriöser Verhüllung und vorbehaltloser Hingabe, die eindeutig sexuelle Züge trägt. Die Skulptur vollendete Paulin nach seinem Umzug von Glasgow nach London und präsentierte sie dort auf der Jahresausstellung der Royal Academy.

RAUM 5

JIm Bemühen, die geheimnisvollen und unerklärlichen Seiten der menschlichen Innenwelt zu verstehen, begann sich die frühe wissenschaftliche Psychologie für Geister zu interessieren. Für den Schweizer Psychiater C. G. Jung stand ein Poltergeisterlebnis mit einem zer-sprungenen Messer am Beginn seiner Forschung zu spiritistischen Séancen und Trancezuständen. In Geistern sah er keine Spukgestalten, sondern Sinnbilder innerer Konflikte, kollektiver Erfahrungen und unbewusster Prozesse: Geister hatten in der menschlichen Psyche ein neues Zuhause gefunden. Dass wir die dunklen Korridore unseres Gehirns mehr fürchten müssen als das finsterste Spukhaus – zu diesem Schluss kam die amerikanische Dichterin Emily Dickinson. Rachel Whitereads von einem wütenden Poltergeist heimgesuchte Hütte lässt indessen offen, auf welcher realen, symbolischen oder psychischen Ebene sich der Spuk zugetragen hat. Seine zerstörerische Wucht aber ist unverkennbar.

*Gesprungenes Messer aus dem Besitz
C. G. Jungs, 1898
Stahlklinge mit Ebenholz,
6,6 × 25,5 × 1,5 cm
Familienarchiv Jung Küsnacht © 2007 Stiftung
der Werke von C. G. Jung, Zürich*

Carl Gustav Jung (1875–1961) besuchte jahrelang Séancen, unter anderem von seiner Cousine Helly Preiswerk. Als in seinem Esszimmer unter unerklärlichen Umständen ein Messer in vier Teile zer-sprang, brachte er dieses Ereignis mit den medialen Begabungen seiner Cousine in Zusammenhang. Die Teile des Messers bewahrte er sorgfältig auf, versehen mit einer Notiz. Von diesen Erfahrungen und von seiner Arbeit in einer psychiatrischen Klinik angeregt schrieb Jung seine Dissertation 1902 «Zur Psychologie und Pathologie sogenannter okkultur Phänomene».

Emily Dickinson (1830–1886)

*Man muss kein Zimmer sein – damit es Spukt
Im Innern – auch kein Haus –
Das Hirn hat Gänge – die gehn über
Gebautes weit hinaus –*

*Harmloser trifft man Geister draußen
Um Mitternacht*

*Als jenem kühlen Hauswirt zu begegnen –
Der drinnen wacht –*

*Harmloser hetzt man durch ein Kloster,
Gejagt von Stein –*

*Als unbewaffnet auf sich selbst zu stoßen –
Allein –*

*Wir, hinter Uns, versteckt –
Entsetzen weckt –*

*Ein Mörder in der eignen Wohnung –
Lässt uns kalt –*

*Der Leib – schafft sich Revolver an –
Verriegelt Türen –*

*Und kann das überlegene Gespenst –
Nicht spüren –*

Aus: Sämtliche Gedichte. Zweisprachig, übers., kommentiert und mit einem Nachwort von Gunhild Kübler, München 2015, S. 362–364. Nr. 407.

Rachel Whiteread (* 1963)
Poltergeist, 2020
Wellblech, Buche, Kiefer, Eiche,
Haushaltsfarbe und Mischtechnik,
305 × 280 × 380 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Basel

Der ramponierte Zustand von Rachel Whitereads Schuppen lässt vermuten, dass er absichtlich zerstört wurde. Der Titel des Werks suggeriert, dass eine wütende und unkontrollierbare übernatürliche Kraft dafür verantwortlich war. Die Entscheidung der Künstlerin, jeden Teil der Konstruktion weiss zu streichen, verleiht dem Ganzen die paradoxe Aura eines kostbaren Relikts.

Urs Fischer (* 1973)
Chair for a Ghost: Urs, 2003
Aluminiumguss, Emaillefarbe, Lack, Draht,
95 × 62 × 52 cm
Sammlung Ringier Schweiz

In historischen Geisterfotografien sitzen die transparenten Figuren häufig gesittet auf Stühlen. Der Geist jedoch, für den dieser Stuhl bestimmt war, hat ihn wie eine ätzende Flüssigkeit angegriffen und ihm alles Harmlose, Vertraute, Stabile genommen.

Thomas Demand (* 1964)
Ghost, 2003
C-Print / Diasec, 122 × 160 cm
Thomas Demand, Courtesy the artist and
Matthew Marks Gallery / Sprüth Magers /
Esther Schipper, Berlin / Taka Ishii Gallery

Thomas Demand fotografiert seine aus Papier nachgebauten Räume und Szenen so, dass sie nahezu real erscheinen. Für *Ghost* diente ihm eine Presseaufnahme eines französischen Spukhauses der 1950er Jahre als Vorlage. Motiv und Titel verstärken die Spannung zwischen Realität und Konstruktion, Erinnerung und Fiktion. Zugleich entlarvt die Arbeit die Fotografie als Medium der Inszenierung und offenbart ihre Suggestivkraft, mit der sich Geister der Vergangenheit und Projektionen des Unbewussten hervorrufen lassen.

**Anna Blume (1936–2020);
Bernhard Johannes Blume (1937–2011)**
Spiritistische Szenen aus der Serie
Mahlzeit, 1985 (2016)
24 Fotografien, Silbergelatineabzug,
je 24 × 18 cm, in sechs Rahmen
Nachlass Anna & Bernhard Blume 2025

Das Künstlerpaar Anna und Bernhard Blume setzte sich seit den 1970er Jahren ironisch und kritisch mit Bildwelten des Okkulten auseinander. Inspiriert von spiritistischen Fotografien und Begriffen wie «Teleplasma» oder «Ideoplastie», entwickelten sie ein «Fototheater», bei dem sie sich als Opfer spukhafter Kräfte im kleinbürgerlichen Milieu inszenieren. Dabei geht es ihnen weniger um den Glauben an das Übernatürliche als um Reflexionen zur fotografischen Authentizität, um Gesellschaftssatire oder die poetisch-parodistische Erforschung von Kunst- und Lebensrollen.

Marcel Duchamp (1887–1968)
A Guest + A Host = A Ghost, 1953
Bedrucktes Bonbonpapier, 10 × 10 cm
Collection David Fleiss, Paris

Zur Eröffnung der Ausstellung des Künstlers Bill Copley in der Galerie Nina Dausset in Paris im Jahr 1953 verteilte Marcel Duchamp Karamellbonbons, eingewickelt in glänzendes Papier mit der Aufschrift «A Guest + A Host = A Ghost». Mit dem Bonbonpapier transformierte Duchamp, wie es charakteristisch für sein Schaffen ist, einen Alltagsgegenstand in Kunst.

RAUM 6

Bis ins frühe 20. Jahrhundert hatten die Versuche, Geistern auf die Spur zu kommen, eine Vielzahl enigmatischer Bilder, Objekte und Ideen hervorgebracht. Künstlerinnen und Künstler fanden darin neue Möglichkeiten, die rätselhaften Seiten unserer Existenz zu befragen. Geister verselbstständigten sich, lösten sich aus erzählerischen Zusammenhängen – oder gänzlich in Rauch auf: Bis heute gehen Malerei und Fotografie bei ihren Erkundungen des Geisterhaften an die Grenzen des Wahrnehmbaren und des technisch Möglichen. Allgegenwärtig in Alltagskultur und Unterhaltung lehren Geister uns auch in der Kunst nicht mehr nur das Fürchten und Staunen. Manchmal fordern sie, die Fantasie spielen zu lassen, anstatt den Verstand zu gebrauchen. Für die künstlerische Selbstreflexion lieferten ausgerechnet die spiritistischen Kommunikationsversuche mit dem Jenseits Anknüpfungspunkte, um über das Mysterium von Inspiration nachzudenken. Mike Kelley ruft mit seinen Ektoplasma-Selbstbildnissen nicht nur die historischen Fotografien solcher Materialisierungen in Erinnerung – er vergleicht das Künstlerdasein mit dem des Mediums.

Paul Klee (1879–1940)

Replik der Handpuppe Elektrischer Spuk, 2007 (1923)

Kopf: Steckdose und Gips, gefasst, Gewand: Leinen, 36 × 15 × 9 cm

Replik der Handpuppe Vogelscheuchengespenst, 2007 (1923)

Kopf: Gips, gefasst, und Holz, Gewand: geblümter Stoff, 44 × 15 × 11 cm

Zentrum Paul Klee, Bern

Die Handpuppen, die Paul Klee für seinen Sohn Felix herstellte, sind teils Kinderspiel, teils künstlerische Avantgarde. Aus Stoffresten und Alltagsmaterialien gefertigt – bis hin zu einer keramischen Steckdose als Kopf – erscheinen sie als hybride Wesen zwischen Komik und Unheimlichem. Das *Vogelscheuchengespenst* wirkt wie eine Unheil abwehrende Gestalt, die plötzlich selbst bedrohlich wird – ein Zerrbild von Macht. *Elektrischer Spuk* lässt nicht nur an flackernde Lichter denken, sondern an unser zwischen Furcht und Faszination changierendes Verhältnis neuen Techniken und Technologien gegenüber, die oft genug wie Magie wirken.

Spiritistische Katastrophe, 1916, 32

Feder auf Papier auf Karton, 7,4 × 15,7 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

Mit dieser Tuschezeichnung reagierte Paul Klee auf den Skandal um Albert von Schrenck-Notzings Buch *Materialisations-Phänomene* (1913). Fotografien mediumistischer Sitzungen hatten Betrug nahegelegt und Klee – dem Übersinnlichen gegenüber durchaus aufgeschlossen – karikiert die Enthüllungen in einer parodistischen Szene: Er zeigt den Forscher, an dessen Kopf eine Pseudo-Materialisation hängt, das zu Fall gebrachte Medium und aufsteigenden Rauch mit dem Datum einer entlarvenden Sitzung als Sinnbild fragwürdiger, sich in Luft auflösender Behauptungen.

Max Ernst (1891–1976)*

Fünf junge Mädchen und ein Mann, einen Fluss überquerend, 1927

Öl auf Leinwand, 114 × 146 cm

Emanuel Hoffmann-Stiftung, aus der Sammlung Maja und Emanuel Hoffmann, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1998

* Zunächst in Raum 5 zu sehen

Geisterhaft erheben sich hier Figuren aus den undefinierten Tiefen des Unbewussten. Die traumatische Zeit als Soldat im Ersten Weltkrieg beschrieb Max Ernst als Todeserlebnis, auf das eine künstlerische Erweckung folgte. Als surrealistischer Künstler teilte er das tiefe Interesse an den Theorien von Sigmund Freud und C. G. Jung und nutzte Techniken wie automatisches Zeichnen und das Abreiben von Strukturen auf der Leinwand, um den Zufall in den Schaffensprozess einzubinden.

René Magritte (1898–1967)*

Der komische Geist, 1928

Öl auf Leinwand, 75 × 60 cm

Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch, Berlin

* Verlässt die Ausstellung vorzeitig

Leicht vorgeneigt schreitet der «komische Geist» durch eine karge Landschaft. Er läuft, vor allem aber unterläuft er Erwartungen. Während sich traditionelle Geisterdarstellungen häufig durch weisse Laken verhüllen oder ihre Sichtbarkeit durch Transparenz unsicher erscheint, ist dieser Geist zweidimensional wie ein Scherenschnitt und fröhlich perforiert wie ein Spitzendeckchen, sodass sich der graue Himmel mit der Figur als Muster verbindet.

Toyen (1902–1980)

Das rosafarbene Gespenst, 1934

Öl auf Leinwand, 98 × 62,8 cm

Privatbesitz, via Galerie Kodl, Prag

Die tschechische Künstlerin Toyen, die sich 1925 in Paris niederliess und im dortigen Surrealisten-Zirkel verkehrte, verleiht ihrer schwebenden Figur einen markanten Schatten und eine geheimnisvolle Materialität. Mit malerischen Mitteln evoziert sie eine

rissige Oberfläche, die an Baumrinde oder geologische Strukturen erinnert. Der führende Surrealist André Breton brachte dieses «univers de fissures» [«Reich der Risse»] im Toyens Schaffen mit den politischen Unruhen der 1930er und 1940er Jahre in Verbindung.

Laure Pigeon (1882–1965)*

21. August 1953

Blaue Tinte auf Zeichenpapier, 49 × 64 cm

30. Dezember 1953

Blaue Tinte auf Zeichenpapier, 49 × 64,5 cm

27. November 1957

Blaue Tinte auf Zeichenpapier, 65 × 50 cm

Collection de l'Art Brut, Lausanne

* Aus konservatorischen Gründen Präsentation in zwei Sets

Laure Pigeon kam nach einer krisenhaften Veränderung in ihrem Leben in Kontakt mit dem Spiritismus. Inspiriert vom Gebrauch eines Ouija-Boards begann sie mit automatischen Zeichnungen. Sie war über 50, als sie in Trance erste Zeichnungen mit Füllfederhalter und Tinte schuf. Ihre mediumistischen Werke wurden erst nach ihrem Tod entdeckt und vom Künstler Jean Dubuffet, der darin einen «hochpoetischen Atem» erkannte, für die Art Brut Sammlung in Lausanne erworben.

Agatha Wojciechowski (1896–1965)

Ohne Titel, undatiert

Tusche auf Papier, 28 × 21,5 cm

Ohne Titel, undatiert

Tusche auf Papier, 28 × 21,5 cm

Ohne Titel, undatiert

Bleistift und Kreide auf Japanpapier,
32,5 × 29 cm

Ohne Titel, undatiert

Bleistift, Pastell und Kreide auf Japanpapier,
39 × 30 cm

Sammlung Zander / Zander Collection

Agatha Wojciechowski, in Steinach, Deutschland geboren und früh in die USA ausgewandert, führte zunächst ein Leben als Dienstmädchen, Näherin und Mutter. Nach 1945 entdeckte sie ihre Gabe als Heilerin und als Maledium. «Mona», ein Geistwesen, liess ihre Finger nicht «stillstehen». In der Folge entstanden visionäre Blätter voller schattenhafter Köpfe, Gesichter und Gestalten. Ihre spiritistische Praxis stiess bei Galerien in New York, Köln und Berlin auf Interesse, die ihre Werke ausstellten.

Meret Oppenheim (1913–1985)

Gespent mit Leintuch, 1962

Holz, Stoff, in Polyester getränkt, Ölfarbe,
129,8 × 28 × 19,2 cm

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Angesichts der Kriegsgefahr kehrte Meret Oppenheim 1939 nach Basel zurück und musste ihr Leben als Künstlerin inmitten des Pariser Surrealisten-Zirkels hinter sich lassen. Über die sich anschliessende tiefe Schaffenskrise inmitten inneren und äusseren Aufbruchs bewahrte sie auch Jahrzehnte später beharrlich Schweigen. In surrealistischer Manier fügt sie bei diesem aus der Wand hervorschauenden Gespenst unerwartete Elemente zusammen, die die Fantasie anregen. Das gespenstertypische Tuch ist herabgerutscht, auf dem Blütenstängelähnlichen Rückgrat sitzt ein Kopf wie eine Totenmaske.

Nicole Eisenman (* 1965)

Ghost in the Snow, 2016–17

Öl auf Leinwand, 55,9 × 76,2 cm

Udo und Anette Brandhorst Sammlung

Die mit pastos aufgetragener Ölfarbe in ein Relief verwandelte Oberfläche lässt an Erosionsprozesse denken. Mit der Landschaft fast verschmolzen erhebt sich zwischen den skizzierten kahlen Bäumen ein melancholisches Gespenst. Ob der eher mitleiderweckende Geist hier die durch Gewöhnung und Verdrängung erodierten Reste der einstigen Schreckensvision von Umweltzerstörung und Klimakrise repräsentiert?

Cindy Ji Hye Kim (* 1990)

Principles of Closure, 2023

Grafit und Holzkohle auf Seide mit geformten Keilrahmenleisten aus Birke, 172 × 132 cm
Casey Kaplan, New York

Das tiefe Interesse an den verborgenen Dimensionen der menschlichen Psyche und deren oft unkontrollierbarem Zutage-Treten zeigt sich hier im gespenstischen Motiv einer horizontal schwebenden Frau, in dem sich mehrere Ebenen überlagern: Die Seidenoberfläche lässt das kunstvoll gestaltete Gerüst des Keilrahmens durchscheinen. Ganz in Grau gehalten, erinnert die Zeichnung zudem an traditionelle Untermalungen von Gemälden, die hier nicht von Farbe überdeckt werden, sondern wie offengelegt wirken. Durch die freihängende Installation im Raum gibt das Werk auch einen Hinweis darauf, wie stimulierend es sein kann, sich seiner eigenen Rückseiten und Tiefenschichten bewusst zu werden.

**Christoph Getzner (* 1960);
Markus Getzner (* 1965)**
Von der Kürze der Dauer, 2014
Papiermaché, Polyamid, Eitempera,
61 × 40,6 × 41,7 cm
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz /
Schenkung der Künstler

Papiermaché, Holzreste, herabrinne-
nde Farbe. Alles an diesem Geist wirkt, als hätte
er bereits mehrere Runden der Wiederver-
wertung erlebt und bessere Zeiten gesehen.
Der Memento Mori («Bedenke, dass du
sterblich bist»)-Gedanke ist zirkulär gewor-
den – Recycling, statt der Tod als ultimatives
Ende. Was wird aus den Bestandteilen
unseres Körpers und was aus unserer Energie
im grossen Kreislauf von Leben und Tod?
Die Frage kommt ohne Hoffnung auf Verklä-
rungsvorgänge daher, sondern dem Zeitgeist
entsprechend ehrfurchtslos, illusionslos,
tragikomisch.

Erwin Wurm (* 1954)
Yikes (Substitutes), 2024
Aluminium, Farbe, 154 × 46 × 54 cm
Courtesy of the Artist and König Galerie

Yikes (Substitutes) spielt mit traditionellen
Geister-Darstellungen. Das gespenster-
typische Tuch hängt unförmig herab – nur
konsequent, wenn das Phantom doch
körperlos ist. Die blauen Sandalen verankern
die Figur auf dem Boden der Tatsachen,
über den sie eigentlich hinwegschweben
sollte.

Paul Benney (* 1959)
The Tenant, 2012
Öl und Harz auf Holz, 183 × 102 cm
Private collection, London
Her Ghost, 2011
Öl und Harz auf Holz, 183 × 102 cm
Sybil Robson Orr, Matthew Orr

Paul Benneys Schaffen kreist um das Thema
Spiritualität. Beide hier gezeigten Gemälde
legen nahe, dass die Bildfläche die Betrach-
tenden von einer anderen Welt trennt. Sind
die Figuren, die wir jenseits dieser Grenze
sehen, Geister? Oder stehen sie für die

Funktionsweise von Erinnerung und Emotio-
nen? Durch den Auftrag einer Harzschrift
auf den Gemälden, die als Pendants konzi-
piert waren, erzeugt Benney den Eindruck
eines wässrigen, unbestimmten Raums, der
sich von unserem Blick nicht konkret erfassen lässt.

Mike Kelley (1954–2012)
Serie von 15 Fotografien, Edition von 5
Ectoplasm Photographs 1-15, 1978/2009
Chromogener Druck, je 50 × 40 cm
Enrico Praloran Collection, San Vi

In seinen Fotografien inszenierte sich Mike
Kelley als spiritistisches Medium im Trance-
zustand, mit verdrehten Augen und «Ektoplas-
ma», das aus den Nasenlöchern strömt.
Ein Stofftier erscheint als parodistische
Materialisation. Die Bilder verbinden okkulte
Chiffren mit Popkultur und Ritual, unterlaufen
die Glaubwürdigkeit der Fotografie und
kritisieren deren Rolle in der damaligen
Konzeptkunst. Das amorphe Ektoplasma
verweist zugleich auf das Unbewusste und
den illusionären Charakter künstlerischen
Schaffens.

Susan MacWilliam (* 1969)
The Last Person, 1998
Stummfilm, Schwarzweiss, 10.30 Min.
CONNERSMITH. Washington, DC

Diese Videoarbeit bezieht sich auf den
Prozess des Schottischen Mediums Helen
Duncan (1898–1956), die als letzte Person
(daher der Titel der Arbeit) unter dem «British
Witchcraft Act» [Britischen Hexengesetz]
von 1735 verurteilt wurde. Die Künstlerin
begibt sich hier in die Rolle des Mediums
und produziert Materialisierungsphänomene
von «Ektoplasma», wie sie in den Prozess-
Akten festgehalten wurden.

Tony Oursler (* 1957)

Fantasmio, 2017

Acrylharz auf Leinwand und digitale Hardware mit bewegtem Bild,
46,9 × 21,5 × 17,7 cm

Collection of Tony Oursler

Dieser kleine Geist ist ein Wanderer zwischen den Welten, wie Geister dies stets sind. In diesem Fall ist er teils im Digitalen zuhause, teils in der Welt der Skulptur. Seine melancholischen Augen sind die eines Individuums, der Rest seiner Erscheinung ist von einer Anonymität, in der schliesslich alle Erinnerungen und alle Tode aufgehen. Wir lesen echte Emotionen von seinen digitalen Augen ab, die auch davon erzählen, dass jede neue Technologie ihre eigenen Geister hervorgebracht hat.

Gillian Wearing (* 1963)

Me as a Ghost, 2015

C-Type-Abzug, 131,5 × 91,5 cm

Lent by the Royal Academy of Arts, London

Im Laufe ihrer bisherigen Karriere hat sich die britische Konzeptkünstlerin Gillian Wearing mit dem Kern persönlicher Identität auseinandergesetzt. *Me as a Ghost* stammt aus einer Reihe von Werken mit Titeln, die mit «Me as...» [Ich als ...] beginnen und extreme Formen der Selbstdarstellung untersuchen. Dieses Werk spielt möglicherweise mit der Idee, in einem Porträt verewigt zu werden.

Adam Fuss (* 1961)

Untitled from the series My Ghost, 2001
Silbergelatine-Photogramm, auf Musselin montiert, 219,3 × 141 cm

Dan and Mary Solomon

Untitled from the series My Ghost, 1999
Platin-Photogramm, 83,8 × 71,8 cm
Courtesy the Artist & Fraenkel Gallery,
San Francisco

Die Werke aus dieser Serie sind Fotogramme: Fotografien, die ohne Kamera entstanden sind. Fuss verwendete eine historische fotografische Methode, die Daguerreotypie, bei der ein Bild auf einer lichtempfindlichen mit Silber beschichteten Kupferplatte festgehalten wird. Die entstandenen Bilder erscheinen je nach Betrachtungswinkel positiv oder negativ. Fuss nutzt diese Eigenschaft, um gespenstische Zustände zu erforschen: Vergänglichkeit und das Zwischenreich von Präsenz und Abwesenheit.

Sigmar Polke (1941–2010)

Telepathische Sitzung II, Sender: William

Blake – Empfänger: Sigmar Polke, 1968
Lack auf Leinwand, Kordeln, 50 × 43 cm;
50 × 43 cm

Sammlung Viehof,
ehemals Sammlung Speck

Sigmar Polke bewahrte immer ironische Distanz – vor allem auch zur weit verbreiteten Vorstellung, dass künstlerisches Schaffen sich aus einer besonderen Verbindung zu unerklärlichen inspirierenden Kräften speise. In einer Parodie von Experimenten zur ausser-sinnlichen Wahrnehmung und Kommunikation, sucht Polke hier den Kontakt mit dem britischen Dichter und Künstler William Blake (1757–1827), dessen Geisterdarstellungen und mediumistische Visionen in Raum 2 und 4 zu sehen sind.

Milly Canavero (1920–2010)

Ohne Titel, 21. Mai 1986

Filzstift auf Papier, 46,5 × 65 cm

Ohne Titel, 23. Juli 1985

Filzstift auf Papier, 46,5 × 65 cm

Ohne Titel, 29. November 1982

Filzstift auf Papier, 46,5 × 65 cm

**Elmar R. Gruber. Collection of
Mediumistic Art**

Ihre mediumistische Begabung entdeckte Milly Canavero erst im Alter von über 50 Jahren. Nachdem sie mit automatischer Schrift experimentiert hatte, nutzte sie in dieser Serie eine sogenannte Planchette, die das freie Gleiten der Hand und eines Stiftes über den Untergrund erlaubt. Mit bemerkenswerter Sicherheit legte sie Liniengerüste übers Papier, ergänzt um Spiral-Motive und rätselhafte Schriftzeichen, die sie als Botschaften einer ausserirdischen Intelligenz ansah.

Rosemarie Trockel (* 1952)
Der direkte Draht zum Jenseits, 1988
Holz, Glas, verschiedene Materialien,
80 × 50,7 × 40,5 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
München. Michael & Eleonore Stoffel Stiftung
– Dauerleihgabe Pinakothek der Moderne

Die Kunstgeschichte ist derart durchwirkt vom Streben nach Transzendenz, dass im 20. Jahrhundert das Bedürfnis um sich griff, Distanz zu schaffen zu dieser Orientierung auf Höheres hin. Dieses Werk ist ein Beispiel dafür, wie Künstlerinnen und Künstler dabei auch die Vorstellung kritisch hinterfragten, dass es zum Schaffen von Kunst besonderer Sensibilitäten bedarf. Der Titel betont den «Draht» zum Jenseits nicht nur im sprichwörtlichen Sinne, sondern auch als Anspielung auf die technischen Neuerungen der Vergangenheit wie Telegrafie und Telefon an, die Menschen in Erstaunen versetzten. Die innen am Rand angebrachten Buchstaben erinnern ausserdem an die spiritistischen Versuche, über Ouija-Boards Botschaften aus dem Jenseits zu empfangen (siehe Raum 4).

Susan MacWilliam (* 1969)
AN ANSWER IS EXPECTED, 2013
Gelbes Goldneon, 9,5 × 157 cm
CONNERSMITH. Washington, DC

Der Parapsychologe JB Rhine (1895–1980), mit dessen Arbeit sich die Künstlerin Susan MacWilliam intensiv beschäftigte, begann bereits in den 1930er Jahren in den USA an aussersensorischer Wahrnehmung und Telepathie zu forschen und dafür experimentelle Tests zu entwickeln. Das Werk spricht das menschliche Grundbedürfnis nach Wissen und Antworten an – gerade auch in Bezug auf Unerklärliches.

RAUM 7

Manche Geschehnisse hinterlassen tiefe Wunden – in Landschaften, Körpern, im kollektiven Gedächtnis. Und nicht alle Wunden heilt die Zeit. Geister können auf solche fortdauernden, schwärenden Verletzungen aus der Vergangenheit hinweisen, die unsere Emotionen, Handlungen und sogar ganze Gesellschaften nach wie vor beeinflussen. Diese Geister sind keine lauten Poltergeister, sondern Geister der Stille. Ihre beunruhigende Präsenz ist an Orten spürbar, an denen Unrecht und Gewalt geschehen ist, und in dem stillschweigenden Schmerz, der über Generationen weitergegeben wird. Oft bleiben sie unsichtbar, bis wir uns endlich entschliessen, uns ihnen zu stellen. Wenn diese Geister auftauchen – Geister dessen, was verdrängt oder geleugnet wurde –, zwingen sie uns, Haltung zu beziehen, wie wir erinnern, handeln und befrieden wollen.

Heidi Bucher (1926–1993)
Kleines Glasportal, Bellevue Sanatorium, Psychiatrische Anstalt Kreuzlingen, 1988
Textil und Latex, 340 × 455 × 1 cm
Estate Heidi Bucher

Nachdem die Schweizer Künstlerin Heidi Bucher zunächst Arbeiten im privaten Kontext ausgeführt hatte, etwa im Arbeitszimmer ihres Vaters, das ihr als Kind verwehrt war, wandte sie sich 1988 einem im noch konkreteren Sinne psychologischen Raum zu. Dieser hautähnliche Abzug von einem repräsentativen Glasportal entstand in der ehemaligen psychiatrischen Anstalt Bellevue in Kreuzlingen, Schweiz, einer Institution, an der Kontrolle ausgeübt und über die Grenze zwischen Normalität und Pathologie befunden wurde. Der auch körperlich anstrengende Arbeitsprozess ist eindrucksvoll in einem Film von 1990 festgehalten (von Michael Koechlin, zugänglich auf Youtube).

Glenn Ligon (* 1960)
Untitled (I'm Turning Into a Specter Before Your Very Eyes and I'm Going To Haunt You), 1992
Ölstift, Gesso und Grafit auf Holz,
203,5 × 81,6 × 5,1 cm
Philadelphia Museum of Art: Purchased with the Adele Haas Turner and Beatrice Pastorius Turner Memorial Fund, 1992

Die Textzeile in diesem Werk [in etwa: «Ich verwandle mich vor deinen Augen in einen Geist und ich werde dich heimsuchen»], ist durch die vielen Überlagerungen im unteren Teil der Leinwand unleserlich geworden, tiefdunkel und zu unheimlicher Intensität verdichtet – nicht mehr nur ein schriftlicher Gedanke, sondern eine Realität. Der amerikanische Künstler Glenn Ligon wählte dafür einen Satz aus einem kontroversen Theaterstück über Rassismus des französischen Aussenseiter-Autors Jean Genet (1910–1986) aus dem Jahr 1958. Als Schwarzer und homosexueller Künstler durch-

drangen sich für Ligon dabei unterschiedliche Bedeutungsebenen zu unheilvollen, traumatischen, unaufgearbeiteten Geschichten von historischem Unrecht, aktueller Gewalt und der Verurteilung zur Unsichtbarkeit durch Marginalisierung und Diskriminierung. Nicht zuletzt die schwindelerregenden Opferzahlen der Aids-Krise gaben Anlass zu dem Werk.

Vittorio Santoro (* 1962)
To Repel Ghosts, 2007
Glasrohre, Neon, Aufhängvorrichtungen,
Neon-Kabel, Elektrokabel, Transformator,
Edition 1/5, 186 × 44 cm
Sammlung Oskar Gasser, Zollikon

Vittorio Santoro verwendet für seine Text-basierten Arbeiten Fragmente, die ihm in den unterschiedlichsten Zusammenhängen – etwa Songtexten oder Gesprächen – begegnen. Isoliert und in neue Kontexte gestellt, stellt sich hier die Frage, welche Geister abgewehrt werden und mit welchen Mitteln. Dass sich das Werk der Sprache und Schrift bedient, scheint beide als Ebene der Reflexion zu empfehlen; den Sinnzusammenhang aber muss man sich wie aus Bruchstücken zusammensetzen.

Claudia Casarino (* 1974)
Desvestidos, 2005
Kleider aus Tüll, Grösse variable
Property of the artist

«Entkleidet» nennt die paraguayische Künstlerin Claudia Casarino ihr Werk, in dem sie vererbte Traumata thematisiert – meist im Kontext struktureller und geschlechtsspezifischer Gewalt – und zeigt, wie solche Verletzungen im Körper und in Verhaltensweisen über Generationen fortleben. Kleider aus transparenten Stoffen dienen ihr als zentrale Metapher: Sie oszillieren zwischen Verbergen und Enthüllen und beschreiben die unfassbare Wirklichkeit traumatischer Erinnerungen, die am Rand des Bewusstseins immer präsent bleiben, um unweigerlich wieder in Erscheinung zu treten.

Willie Doherty (* 1959)
Ghost Story, 2007
Ein-Kanal-Video in Farbe mit Ton,
Länge: 15 Min. Ed. 3/3
Ulster Museum Collection,
National Museum NI

«Trauma», das altgriechische Wort für «Wunde», bezeichnet im psychologischen Kontext die tiefen seelischen Verletzungen, die Gewalterfahrungen hinterlassen. Traumata können individuell und kollektiv erlebt werden, und ihre Heilung kann für ganze Gesellschaften eine Herausforderung sein. Willie Doherty hat in seinem Film die Spuren des Nordirlandkonflikts (ca. 1968–98) festgehalten, der in der Erinnerung und in der Landschaft nach wie vor präsent ist. Für dieses Unheimlichwerden der Gegenwart, weil sie vom Vergangenen heimgesucht wird, hat der französische Philosoph Jacques Derrida den Begriff der «Hauntologie» geprägt.

RAUM 8

Corinne May Botz (* 1977)
Haunted Houses, 42 Fotografien aus der Serie *Haunted Houses*, 2000–10
Pigmentdruck in Archivqualität, je 50 × 60 cm
Corinne May Botz

Cornelia Parker (* 1956)
PsychoBarn (Cut-Up), 2023
Mixed Media, Grösse variable
Courtesy of the artist & Frith Street Gallery, London

Die Begegnung mit dem Ungewissen oder Übernatürlichen kann Angst machen. Abgeschwächt und eingehegt zum Gruseln gehört sie zu jeder guten Spukgeschichte. Mache suchen das Gefühl, andere versuchen es wo immer möglich zu vermeiden. Aus dem weiten Spektrum möglicher Reaktionen im Umgang damit, zeigen diese beiden Künstlerinnen zwei ganz unterschiedliche Ansätze: einer interessiert-dokumentierend und einer dekonstruierend. Corinne May Botz verbrachte viel Zeit damit, Spukorte und ihre gegenwärtigen Bewohnerinnen und Bewohner kennenzulernen – Menschen, die mit ihren Geistern zusammenleben. Cornelia Parker ging ihrerseits den kulturell gut eingeübten Mustern des Unheimlichen auf den Grund: Zunächst baute sie eines der unheimlichsten Spukhäuser des kollektiven Unbewussten als Kulisse nach (das Haus aus Alfred Hitchcocks Film *Psycho*), um es anschliessend Stück für Stück auseinanderzunehmen.

Ryan Gander (* 1976)

Looking for something that has already found you (The Invisible Push), 2019

Windmaschinen, die vor dem Besuchenden verborgen sind, zirkulieren die Luft innerhalb der Galerieräume, um eine Kraft zu erzeugen, die den Besuchenden subtil in einen leeren Ausstellungsraum drängt

Ryan Gander Studio. © Ryan Gander

Gerade in einem Ausstellungsraum erwarten wir, sichtbaren Dingen zu begegnen. Hier aber ist nichts mehr zu sehen (nur die Beleuchtung erinnert noch an die Position der Objekte in der letzten Ausstellung). Auf der Haut wird ein Luftzug spürbar – eine plötzliche, etwas unheimliche Veränderung in den klimatisierten Museumsräumen. Dem mal deutlichen, mal kaum noch wahrnehmbaren Phänomen kann man im ganzen Raum nachspüren.

Öffnungszeiten / Opening Hours / Heures d'ouverture

Di–So 10–18 Uhr / Tue–Sun 10 a.m.– 6 p.m. / Mar–Dim 10h–18h

Mi 10–20 Uhr / Wed 10 a.m.– 8 p.m. / Mer 10h–20h

Sonderöffnungszeiten / Special opening hours /

Heures d'ouverture spéciales → [kunstmuseumbasel.ch/besuch](https://www.kunstmuseumbasel.ch/besuch)

Eintrittspreise / Admission / Prix d'entrée

Erwachsene / Adults / Adultes CHF 30

Ermässigt / Reduced / Prix réduit CHF 24, 20, 12

Kunstmuseum Basel

St. Alban-Graben 16 / Telefon +41 61 206 62 62

info@kunstmuseumbasel.ch / [kunstmuseumbasel.ch](https://www.kunstmuseumbasel.ch)



#kunstmuseumbasel

Die Ausstellung wird unterstützt durch:

Freiwilliger Museumsverein Basel

Isaac Dreyfus-Bernheim Stiftung

Stiftung für das Kunstmuseum Basel

Trafina Privatbank AG

Esther Schipper, Berlin, Paris, Seoul

Medienpartner: **Blick**

