

Anette Hüsck

Medium, Technik, Medientechnik

Zur Debatte um die Geisterfotografie im ausgehenden
19. Jahrhundert

aus:

Sichtbarkeit und Medium.

Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und
ästhetischer Bildstrategien

Herausgegeben von Anja Zimmermann

Seiten 115–127

Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-9808985-9-8 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg

<http://www.ew-gmbh.de>

Inhalt

Zur Einleitung	9
<i>Anja Zimmermann</i>	
Bildtechniken	19
Mikroskopie in populärwissenschaftlichen Büchern des 17. und 18. Jahrhunderts	
<i>Angela Fischel</i>	
Heilig oder verrückt?	47
Die Visualisierung von Ekstase in Kunst und Medizin im Frankreich des 19. Jahrhunderts	
<i>Simone Schimpf</i>	
Bilder von Medien	73
Der wissenschaftliche Okkultismus und seine fotografischen Dokumente	
<i>Joseph Imorde</i>	
Medium, Technik, Medientechnik	115
Zur Debatte um die Geisterfotografie im ausgehenden 19. Jahrhundert	
<i>Anette Hüsck</i>	
Visualisierungen der physischen Anthropologie um 1900	129
<i>Christine Hanke</i>	
Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien	151
Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin	
<i>Barbara Schrödl</i>	
Fotografie und Lichtbild: Die ‚unsichtbaren‘ Bildmedien der Kunstgeschichte	169
<i>Ingeborg Reichle</i>	

Die Allianz von Naturwissenschaft, Kunst und Kommerz in Inszenierungen des Gorillas nach 1900	183
<i>Britta Lange</i>	
Durch Fotografien überzeugen	211
Die Pflanzenfotografien des Folkwang-Auriga-Archivs im Spannungsfeld von naturwissenschaftlicher und künstlerischer Bildgestaltung	
<i>Wiebke von Hinden</i>	
Bild und Zahl	231
Das Diagramm in Kunst und Naturwissenschaft am Beispiel Wassily Kandinskys und Felix Auerbachs	
<i>Karin Leonhard</i>	
Viren „bilden“	255
Visualisierungen des Tabakmosaikvirus (TMV) und anderer infektiöser Agenten	
<i>Andrea Sick</i>	
Beitragende	289
Abbildungsnachweis	295

Medium, Technik, Medientechnik

Zur Debatte um die Geisterfotografie im ausgehenden 19. Jahrhundert

Anette Hüsck

Verdünnte Gestalten

In *Meyers Konversationslexikon* von 1889 findet sich ein umfangreicher Eintrag zum „Spiritismus“. Zunächst wird auf die Rolle des menschlichen Mediums verwiesen, von dessen übersinnlichen Fähigkeiten der Erfolg einer Kontaktaufnahme mit den „verdünnten Gestalten“, wie die Geistererscheinungen genannt wurden, vollständig abhängen. Dieser Kontakt könne sich auf verschiedene Weise vollziehen: taktile und akustische Erscheinungsformen seien ebenso möglich wie Visualisierungen von Geistern, Wiedergängern oder allgemeiner formuliert: Materialisationen. Solche Formen der Sichtbarkeit, so wird ausdrücklich gewarnt, bergen jedoch die Gefahr der Täuschung durch fotografische Betrügereien in sich.¹ Namentliche Erwähnung findet ein gewisser Jean Buguet, der in Paris ein florierendes Atelier für Geisterfotografie unterhalten hatte (Abb. 1). Auf seinen Bildern waren angebliche Erscheinungen zu sehen, die – wie sich herausstellte – mittels eines großen Fundus an Gliederpuppen und auf Karton kaschierten Fotografien hergestellt wurden: Der Kunde kam in Buguets Atelier und brachte eine Fotografie oder eine detaillierte verbale beziehungsweise schriftliche Darstellung des Verstorbenen mit, den er auf der Fotografie zu sehen wünschte. Nach Auskünften über dessen Geschlecht, Statur, Physiognomie und Haarfarbe setzte Buguet aus verschiedenen Vorlagen – selbst-

verständlich ohne Wissen des Kunden – eine zumindest in den wichtigsten Kennzeichen dem Toten ähnelnde Figur zusammen, die er anschließend in einem schwach beleuchteten Raum alleine fotografierte. Danach bat Buguet den Auftraggeber in ein zweites Atelier und belichtete dieselbe Platte erneut. Das Ergebnis musste den Technikern beeindrucken, waren doch zwei Konterfeis, das seiner selbst und das des vermeintlichen Geistes, auf dem einen Bild zu sehen.

1875 wurde der erfinderische Fotograf wegen Betrugerei rechtskräftig verurteilt. Während der Verhandlung befragte man ihn, ob denn er selbst das Medium gewesen wäre, welches die Geister hätte rufen können. Seine Aufnahmen legten dies, argumentierte man zu Gunsten des Angeklagten, nahe, da ohne die Fähigkeiten eines Mediums die Geister nicht erscheinen könnten. Doch auf den Bildern Buguets waren vor der Kamera jeweils nur der Auftraggeber und die von ihm gewünschte, geisterhafte Erscheinung zu sehen. Und hinter der Kamera hatte sich mutmaßlich nur Buguet befunden. Wer, wenn nicht er selbst, war also das Medium gewesen? Doch Buguets schlichte Antwort vor Gericht lautete: „Ich bin Photograph, ich habe niemals gesagt, daß ich ein Medium sei.“² Die Aussage des gewieften Betrügers, der Fotografien bewusst manipulierte, um sie als Geisteraufnahmen verkaufen zu können, ähnelt den begrifflichen Definitionen derjenigen, die um eine seriöse Auseinandersetzung mit spirituellen Erscheinungen bemüht waren: Beide trennten zwischen der Funktion des menschlichen Mediums und der fotografischen Technik. Hinsichtlich des Verhältnisses von „Sichtbarkeit und Medium“ bietet sich eine Untersuchung der Beziehung zwischen der Fotografie als Zeugnis einer Sichtbarkeit und der Rolle des Mediums an, die auch als Teil einer Vorgeschichte der gegenwärtigen Theorien über Medientechnik gelesen werden kann.

Die Geisterfotografie, nur ein Teilbereich der mediumistischen beziehungsweise Strahlenfotografie, dokumentiert Wiedergänger in der realen Welt.³ Die Ausweitung des Spiritismus zu einer breiten Bewegung im 19. Jahrhundert und die Entdeckung der Fotografie liegen der Legende nach zeitlich eng beieinander. 1848, also nahezu zehn Jahre nach dem Bekanntwerden der ersten fotografischen Bilder, nimmt seinem Gründungsmythos zufolge der moderne Spiritismus seinen Ausgang in einem Privathaus in Hydesville im US-Bundesstaat New York. Dieses erste überlieferte Ereignis einer Geistererscheinung war jedoch trotz der zeitlichen Nähe zur Entwicklung der Fotografie nicht visueller, sondern akustischer Art: Familie

Fox hörte in ihrem Haus unerklärliche Geräusche, die sich schließlich als ein Klopff-Alphabet entschlüsseln ließen, durch das ein ermordeter Hausierer seine Geschichte kommunizierte. Dieses Ereignis soll am Beginn einer losen, gleichwohl großen Bewegung gestanden haben, die sich in Nordamerika, aber auch in Europa – insbesondere in Großbritannien und Frankreich – formierte. Um 1900 sollen allein in den USA ca. 12 bis 13 Millionen Menschen Anhänger des Spiritismus gewesen sein.⁴

In so genannten Séancen, organisierten Zusammenkünften zur Geisterbeschwörung, fungierte ein menschliches Medium als Schnittstelle zwischen der materiellen Welt und dem Jenseits.⁵ Als Medien galten solche Personen, deren übersinnliche Fähigkeiten den Kontakt mit dem Reich der Toten und Geister herzustellen vermochten. Man sagte ihnen die Begabung nach, die Grenzen zwischen Zeiten und Räumen, dem Materiellen und dem Immateriellen sowie dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren überwinden zu können. Manche erlangten große Berühmtheit, wie zum Beispiel Florence (Florrie) Cook, die das Medium des angesehenen britischen Wissenschaftlers Sir William Crookes war. Mrs. Cook, ab 1874 verheiratete Corner, brachte eine weibliche Erscheinung hervor, die aufgrund ihrer Schönheit und nahezu perfekten Materialisation bekannt wurde. Nach Aussagen von Teilnehmern war diese Gestalt namens Katie King während der Séancen ansprechbar, lief herum und ließ sich berühren (Abb. 2 und 3).⁶

Halluzination oder Materialisation?

Florence Cook und ihre Trancepersönlichkeit Katie King spielten auch in der fotografischen Beweisführung eine wichtige Rolle. Denn neben den sich seit 1860 etablierenden kommerziellen Geisterfotoateliers entwickelte sich auch eine ernsthafte Debatte um die Beschaffenheit spiritueller Erscheinungen und die Möglichkeiten ihrer Überprüfbarkeit. Ein herausragendes Beispiel dieser Auseinandersetzung ist die Diskussion zwischen dem Philosophen Eduard von Hartmann und dem russischen Literaten Alexander Aksakow. Die Frage, um deren Beantwortung beide rangen, galt der Beschaffenheit der Geister: Waren diese halluzinatorische Erscheinungen oder Materialisationen? Von Hartmann hatte 1885 sein Buch *Der Spiritismus* veröffentlicht, in dem er sich ausführlich mit Geistererscheinungen auseinandersetzte und diese als Produkte der Nervenkraft, als Halluzinati-

onen (beziehungsweise Symptome der Hysterie) interpretierte, welche sich außerhalb des Körpers mechanisch zeigten.⁷ Von Hartmann erkannte also durchaus das Vorhandensein dieser Phänomene an, sah in ihnen jedoch vom Körper selbst produzierte Ereignisse. Aksakow antwortete auf diese These mit seinem zweibändigen Werk *Animismus und Spiritismus* von 1890, welches insgesamt fünfmal aufgelegt wurde. Darin widersprach er von Hartmann: Diese Phänomene seien – zumindest zeitweise – „materielle Zeugnisse objektiv realer Erscheinungen mit sinnlicher Grundlage“.⁸

Daraufhin forderte Hartmann Belege. Er schlug als Technik der Beweisführung die Fotografie vor, da diese im Gegensatz zum menschlichen Blick unbestechlich sei und ihre sensible Schicht sich am ehesten eigne, eine eventuell „lichtreflektierende Oberfläche“ der Erscheinungen nachzuweisen.⁹ Wären, so Hartmann, tatsächlich jene schwer zu definierenden Phantome auf der Platte zu sehen, ließen sie sich durchaus als materielle Wesen bezeichnen. Aksakow kritisierte diese Technikwahl:

„Selbst vom Gesichtspunkt ihres [der Fotografie, Anm. d. Verf.] Wertes aus betrachtet, ist sie weit entfernt, mit den Gießformen und Abgüssen zu rivalisieren, welche uns die genaue Reproduktion eines vollen materialisierten Körpers gewähren, während die Fotografie uns nur das Bild einer seiner Oberflächen geben kann.“¹⁰

Obwohl solche Abdrücke, auf die Aksakow hier anspielt, bereits seit 1875 existierten, schien die Sichtbarkeit als bloßes Oberflächenphänomen einen größeren Reiz auszuüben. Und das hatte wiederum mit der Rezeptionsgeschichte der Fotografie zu tun.¹¹ Diese etablierte sich seit ihren Anfängen im Kontext wissenschaftlichen Arbeitens zunehmend als Dokumentations-, Archivierungs- und Beweismittel. Trotz immer wieder geführter fachinterner Auseinandersetzungen um ihren Nutzen stand sie – folgt man Lorraine Daston und Peter Galison – für das Paradigma einer „nicht-intervenierenden Objektivität“, der die Unterlassung jedweder als Manipulation verdächtiger Handlung am Bild zur moralischen Pflicht wurde.¹² Wohl aufgrund dieser exemplarischen Rolle beeinflusste die Fotografie auch die Diskussion um spirituelle Erscheinungen – und das, obwohl die Kommunikation zwischen Diesseits und Jenseits sich nicht in Sichtbarkeiten erschöpfte, sondern auch über akustische und taktile Sinneseindrücke herzustellen war.

Die fotografischen Bilder von Geistererscheinungen konnten nicht in erster Linie der Erforschung und genauen Beobachtung des Gegenstandes

dienen, sondern mussten dessen Existenz zunächst einmal demonstrieren. Die mittels der Fotografie präsentierten Sichtbarkeiten wurden insofern auch unter dem Aspekt des *Sichtbarmachens* betrachtet. Zu deren Formen gehörten die lukrativen Tricks eines Jean Buguet ebenso wie jene als Beitrag zu einer seriösen Erforschung entstandenen Bilder. In diesem Zusammenhang übte die Fotografie eine entlarvende Funktion aus, die entweder die Praktiken mancher angeblicher Spiritisten offen legen sollte oder als unbestechliches Technikauge die Existenz der Geister beweisen konnte.

Aksakow ließ sich, trotz seiner Kritik an der gewählten Technik, auf Hartmanns Angebot ein und stellte fünf Regeln auf, welche die Sichtbarkeitsverhältnisse für den Séance-Teilnehmer (und Fotografen) von Medium, Erscheinung und fotografischer Technik zueinander in verschiedenen Konstellationen organisierten: Mal waren nur Medium oder nur Erscheinung für die Anwesenden sichtbar, mal beide, mal keiner. Von dieser Sichtbarkeit unabhängig, sollte die Fotografie in einem Fall nur das Medium, in einem anderen nur die Gestalt oder aber beide gemeinsam erfassen können.¹³ Das System ging so weit, die Aufnahmen unsichtbarer Gestalten im Dunkeln zu fordern, also unter äußerst schwierigen Bedingungen für die fotografische Technik. Diese war in solchen Fällen nicht mehr bloß Zeichenschrift der Natur, sondern ein Visualisierungsinstrument zur Darstellung von Verdichtungen, die jedwede Formen elektromagnetischer Strahlen und Seelenschwingungen einschloss.¹⁴

Obwohl Aksakow und von Hartmann hinsichtlich der Ursache und Bewertung spiritueller Erscheinungen unterschiedliche Meinungen vertraten, befürworteten beide eine Art doppelter Beweisaufnahme in Form einer verbalen und einer visuellen Dokumentation.¹⁵ Den ersten Beleg erbrachte das menschliche Medium, dessen Aufgabe die Überwindung raum-zeitlicher Distanzen sowie das Herstellen von Sichtbarkeiten war. Die Vermittlung eines subjektiv-sprachlichen Eindruckes des Mediums und der Séance-Teilnehmer war ein Bestandteil der intellektuellen Beweisführung. Der zweite Teil, die fotografische Aufnahme, überprüfte die erzeugten Sichtbarkeiten, jene „verdünnten Gestalten“, hinsichtlich ihres Materialisationsgrades – denn was sichtbar war, musste noch lange nicht materiell sein. Und so unterschied insbesondere von Hartmann in seinen Ausführungen deutlich zwischen der subjektiven Sichtbarkeit, von der das Medium und die Séance-Teilnehmer berichten konnten, als Form der Halluzination und einer objektiven optischen Realität, die die Fotografie abzubilden vermoch-

te.¹⁶ Aus diesen Bedingungen entstand eine Beziehung wechselseitiger Abhängigkeit zwischen dem Medium und der Aufzeichnungstechnik. Denn ohne das mit besonderen Kräften ausgestattete Medium zeigte sich die Gestalt ebenso wenig, wie deren objektiv-reale Materialisation ohne das fotografische Abbild bewiesen war. Die fotografische Technik war also abhängig von den Fähigkeiten des Mediums – das galt jedoch andersherum genauso: Die Glaubwürdigkeit des Mediums konnte mittels der Fotografie verifiziert oder falsifiziert werden. So diente sie den Gegnern und den Anhängern des Spiritismus als das geeignete Mittel: Die Gegner konnten auf zahlreiche Manipulationsfälle wie den Buguets verweisen. Die Anhänger betonten den objektiven Charakter der fotografischen Technik, die unterschiedslos verschiedene (auch dem menschlichen Auge unzugängliche) elektromagnetische Wellen aufzeichnen könne, und sahen in ihr einen Beleg der Ereignisse.

Wie Hubertus von Amelunxen angedeutet hat, muten die Praktiken der spiritistischen Fotografie wie vorausseilende Exempel der These Marshall McLuhans an, „daß der ‚Inhalt‘ jedes Mediums immer ein anderes Medium ist“.¹⁷ Die Debatte zwischen Aksakow und von Hartmann illustriert diese Verbindung. Denn in der Unterscheidung zwischen den subjektiven, sprachlich vermittelten und den objektiven, technisch vermittelten Eindrücken zeigt sich ein Bezugssystem von Medien und Technik, in dem beide an der Produktion von Sichtbarkeiten beteiligt sind und sich gegenseitig beeinflussen. Die Fotografie wird zwar als ein neutraler Beobachter interpretiert, projiziert jedoch ihre eigenen Bedingungen und Beschränkungen wiederum auf die Qualität der menschlichen Medien und der Erscheinungen.

Kopien des Diesseits

Aksakow bezieht sich in seinem Werk *Animismus und Spiritismus* mehrfach auf die bereits erwähnte Gestalt der Katie King. Deren Erfolg war besonders legendär, weil dieses Phantom nahezu vollkommen einer menschlich-körperlichen Präsenz glich. Die detailliert inszenierten Erscheinungen und Verabschiedungen der Katie King illustrieren den Jenseitsglauben der Zeit, der sich durch breite Bevölkerungsschichten zog. Dieser operierte nicht mehr mit den Unterschieden zwischen irdischer und himmlischer Sphäre, sondern betrachtete beide als in höchstem Maße ähnlich zueinan-

der, „das Jenseits war eine Fortsetzung des Diesseits unter idealen Bedingungen [...]“¹⁸ Die Qualität der optischen Präsenz der Geister spiegelte diese Annäherung wider. Ebenso illustriert die Fotografie eines Geistes das Verständnis der jenseitigen Welt als Simulakrum der diesseitigen, wie es bereits in Texten des 19. Jahrhunderts beschrieben wird: „The simulacrum was made of spirit-substance, actually posed, and photographed.“¹⁹

Die Eigenschaft der medial vermittelten Geistererscheinung, nämlich im besten Falle die gelungene Kopie einer verstorbenen Person zu sein, erinnert an die Interpretationen der fotografischen Technik seit ihren Anfängen. Bereits 1839 hatte der Literat Jules Janin nach einem Atelierbesuch bei Louis Jacques Mandé Daguerre die Substitution der Wirklichkeit durch das technische Bild gefeiert und die Differenz zwischen Abbild und Wirklichkeit als unerheblich empfunden: „Man wird nach Rom schreiben: Schicken Sie mir mit dem nächsten Kurier die Kuppel von St. Peter, und die Kuppel von St. Peter wird Sie postwendend erreichen.“²⁰ Janin fasste das Wesen der Fotografie als eine unmittelbare Wahrheit auf, welche als Simulakrum an die Stelle des Objektes treten könne. Und kurz vor dem Auftauchen der ersten Geisterfotografien definierte der amerikanische Arzt Oliver Wendell Holmes die zukünftige Rolle des bloß Sichtbaren noch deutlicher:

„Die Form ist in Zukunft von der Materie getrennt. In der Tat ist die Materie in sichtbaren Gegenständen nicht von großem Nutzen, ausgenommen sie dient als Vorlage, nach der die Form gebildet wird. Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes aus verschiedenen Positionen aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reiße dann das Objekt ab oder zünde es an, wenn man will.“²¹

Die Geisterfotografie geht noch einen Schritt weiter: Das Objekt muss nicht angezündet werden, da es auf genauso nebulösem Wege verschwindet, wie es erscheint. Das Medium ruft eine möglichst gute Kopie der äußeren Erscheinung eines Verstorbenen hervor, die fotografische Technik hält dieses flüchtige Bild als Simulakrum des Phantoms für die irdische Welt fest.

Die Fotografie zeichnete also nicht nur die reale Welt (des Sitzungsraumes) auf, sondern übersetzte das Jenseitige (in Gestalt des Phantoms) als Kopie des Diesseits (einer lebenden Person) in einen materiellen Bestandteil der realen Welt. Im Kontext solcher Übereinstimmungen zwischen dem Reich der Lebenden und dem der Toten tritt sie nicht nur als aufnehmende

Speichertechnik, sondern auch als beeinflussendes Medium auf. Und so verschwimmt die scheinbar so sauber gezogene Grenze zwischen Medium und Technik im Amalgam der Medientechnik: Denn die Aufgabe des spiritistischen Mediums, den Kontakt zum Jenseits herzustellen, und die Funktion der Aufzeichnungstechnik gleichen sich an: Beide erzeugen – in Abhängigkeit zueinander – Sichtbarkeiten und Kommunikationsverhältnisse. Und beide sind jeweils mehr als nur bloße Übermittler: Sie bestimmen die Qualität des Inhalts mit – das Medium durch die Kraft seiner übersinnlichen Fähigkeiten und die Fotografie durch die Anwesenheit der materiellen Spur im Bild, die selbst zum Simulakrum des Phantoms wird.

Damit tritt in der Geisterfotografie der medientheoretische Topos der Präsenz im technischen Bild besonders deutlich hervor, welcher die gesamte Fotografietheorie seit ihren Anfängen und weit über das 19. Jahrhundert hinaus begleitet hat. So spricht Roland Barthes von den „Wiedergängern des aufgenommenen Objektes“ und vermutet zwischen dem eigenen Blick und dem aufgenommenen Objekt eine „Art Nabelschnur“.²² Und schließlich taucht der magische Unterton generell in Untersuchungen zum technischen Bild auf. Die Aksakow-von-Hartmann-Debatte lässt sich in diesem Sinne auch als Vorläufer der heutigen Diskussion über Medien, Technik und die Produktion von Sichtbarkeiten lesen, wenn der Medienbegriff auch auf nicht-menschliche, in jedem Fall aber mit speziellen Fähigkeiten ausgestattete Schnittstellen übertragen wird. Noch einmal sei die Grundfrage der beiden wiederholt: Sind Geister materielle, objektiv erfahrbare Erscheinungen oder bloße Halluzinationen? Diese Frage nach der Beschaffenheit der Geister ist Teil der Frage danach, was denn wirklich sei. Und die beschäftigt die medientheoretische Debatte, als deren zentrales Paradigma gegenwärtig die Medientechnik gehandelt wird, bis heute: „Medien liefern immer schon Gespenstererscheinungen“, hat Friedrich A. Kittler knapp formuliert.²³ Und ab und an schwingt auch die Utopie eines Janin oder eines Holmes mit, wenn von der Substitution realer durch (heutzutage elektronisch generierte) virtuelle Welten die Rede ist. Dass Sichtbarkeiten von Medien(technik) abhängen, wussten auch schon die Spiritisten des 19. Jahrhunderts, deren lakonische Devise wohl deshalb heute noch genauso aktuell klingt wie damals: „No medium, no photograph.“²⁴

Anmerkungen

- ¹ Vgl. dazu: Meyers Konversationslexikon. Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens, Leipzig 1888-1889, Band 15, S. 159-160.
- ² In: P. G. Leymarie: Procès des spirites. Paris 1875, S. 5, zit. nach: Hubertus von Amelnx: Rezension zu: Rolf H. Krauss: Jenseits von Licht und Schatten, in: Fotogeschichte, Heft 48 (1993), S. 70-71, hier S. 71.
- ³ Eine breite Übersicht über die verschiedenen Formen der mediumistischen und Strahlenfotografie bietet: Rolf H. Krauss: Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Fotografie bei bestimmten paranormalen Phänomenen – ein historischer Abriss. Marburg 1992.
- ⁴ Vgl. dazu Krauss: Licht und Schatten, S. 104.
- ⁵ Medien waren häufig jung und weiblich, die Séance-Leiter oft ältere, wohlhabende Herren. Ohne diesen Umstand hier ausführlich beleuchten zu können, sei kurz auf die Parallele zu einer anderen, sich nahezu zeitgleich etablierenden Versuchsanordnung hingewiesen: Das Verhältnis zwischen Medium und Investigator, wie der Séance-Leiter auch genannt wurde, ähnelte dem von Patientin und Arzt in der fotografischen Klinik Jean Martin Charcots. Der junge, weibliche Körper diente jeweils als Visualisierungsinstrument: von Symptomen im Falle der Hysterie und von Erscheinungen im Falle der Geisterbeschwörung. Die Qualität dieser temporären visuellen Ereignisse wurde anhand fotografischer Dokumentationen anschließend von männlichen Ärzten beziehungsweise Investigatoren begutachtet. (Zu der Beziehung zwischen Hysterie und übersinnlicher Fähigkeit vgl. auch Anm. 7.)
- ⁶ Vgl. dazu die Beschreibungen des Investigators Crookes: Das Photographiren einer „psychischen Gestalt“, vermittelt elektrischen Lichts, in: Psychische Studien, 1875, S. 22; zitiert nach: Krauss: Licht und Schatten, S. 116.
- ⁷ Von Hartmanns These ist auch im Kontext der fotografischen Klinik Charcots zu lesen. Die Hysterie als eine Form besonderer Empfindsamkeit konnte als Prädisposition solcher übersinnlicher Eigenschaften aufgefasst werden, die schließlich ein Medium kennzeichneten. Vgl. dazu: Georges Didi-Hubermann: Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Charcot. München 1996.
- ⁸ Eduard von Hartmann: Der Spiritismus. Berlin 1885; Alexander Nikolajewitsch Aksakow: Animismus und Spiritismus. Versuch einer kritischen Prüfung der Phänomene mit besonderer Berücksichtigung der Hypothese der Halluzination und des Unbewußten, als Entgegnung auf Dr. Ed. v. Hartmanns Werk „Der Spiritismus“, Leipzig ⁵1919 (1890), S. 46. Vgl. zu der Debatte auch: Krauss, Licht und Schatten, insbesondere S. 106.
- ⁹ Eduard von Hartmann: Nachwort zu „Der Spiritismus“, in: Psychische Studien, 1885, S. 507 ff., zitiert nach Krauss: Licht und Schatten, S. 108.
- ¹⁰ Aksakow: Animismus, S. 220.
- ¹¹ 1875 hatte der Geologe William Denton Paraffinabdrücke eines Phantoms gewonnen. Zu Verfahren und Herstellungsanleitung sowie zu weiteren Quellen vgl. Krauss: Licht und Schatten, S. 108.

- ¹² Vgl. dazu: Lorraine Daston, Peter Galison: Das Bild der Objektivität, in: Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/M. 2002, S. 29-99.
- ¹³ Aksakow: Animismus, S. 227.
- ¹⁴ Zu anderen Formen der mediumistischen und Strahlenfotografie vgl. neben der Materialsammlung von Krauss auch: Andreas Fischer (Hg.): Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren. Mönchengladbach, Krems, Winterthur 1997; Peter Geimer: Was ist kein Bild? In: ders. (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit, S. 313-341, sowie: Erhard Schüttpelz: Empfindliche Materie. Geisterfotografie als Geisterangriff (Großbritannien 1872), in: Fotogeschichte, Heft 84 (2002), S. 59-69.
- ¹⁵ Vgl. dazu Bernd Stiegler: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert. München 2001, S. 131. Stiegler führt dort etwas unvermittelt die intellektuelle Dokumentationstechnik als „Medium I“ und die materielle Dokumentationstechnik als „Medium II“ ein.
- ¹⁶ Vgl. dazu Eduard von Hartmann: Die Geisterhypothese des Spiritismus und seiner Phantome. Leipzig 1891, S. 120.
- ¹⁷ Vgl. dazu v. Amelunxen: Rezension; Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden, Basel 1994, S. 22.
- ¹⁸ Schüttpelz: Empfindliche Materie, S. 62.
- ¹⁹ Zitat aus der Aufsatzsammlung des Mediums William Stainton Moses: Spirit Teachings. London ¹⁰1924, zitiert nach Stiegler: Philologie, S. 123.
- ²⁰ Jules Janin: Der Daguerreotyp (1839), in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I. 1839-1912. München 1999, S. 46-51, hier S. 49.
- ²¹ Oliver Wendell Holmes: Das Stereoskop und der Stereograph (1859), in: Kemp (Hg.): Theorie, S. 119-120.
- ²² Vgl. dazu Roland Barthes: Die helle Kammer. Frankfurt/M. 1989, S. 91.
- ²³ Friedrich A. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986, S. 22.
- ²⁴ Vgl. dazu die Überlieferung in: Fred Gettings: Ghosts in Photographs. The Extraordinary Story of Spirit Photography. Montreal, Toronto 1978, S. 14.

Abbildungen

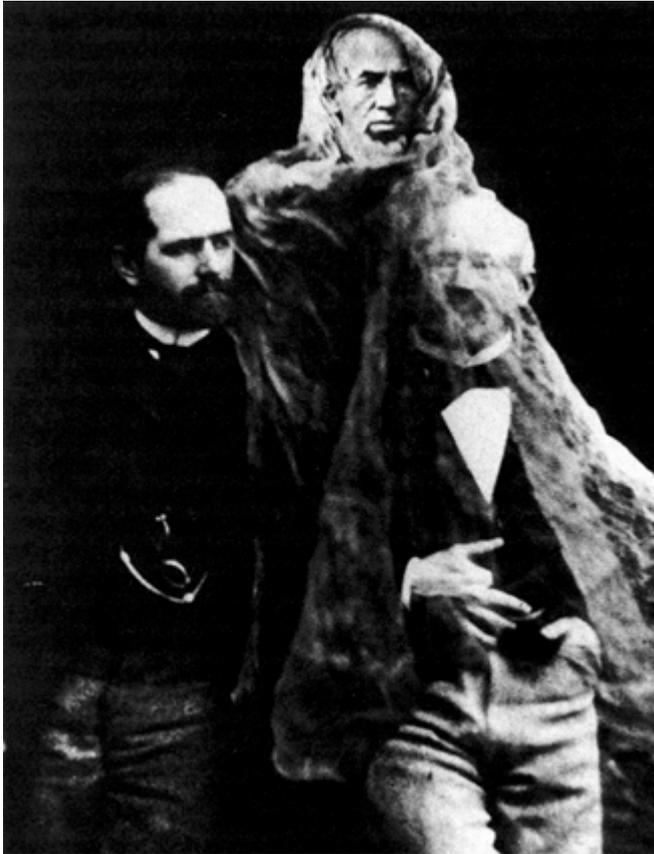


Abbildung 1: Geisterfotografie, Jean Buguet um 1874.



Abbildung 2: Katie King mit Medium Florence Cook und dem Arzt Dr. James M. Gully. Gully maß Katie Kings Puls während der Séance. Aufnahme bei elektrischem Licht, William Crookes, wahrscheinlich 1874.



Abbildung 3: Katie King mit William Crookes, Aufnahme bei elektrischem Licht, William Crookes, wahrscheinlich 1874.