

Phantasmagorische Dokumentationen. Geisterphotographie und ihre literarische Rezeption

Monika Schmitz-Emans

1. Über Geisterphotos im Kontext von Dokumentationsdiskursen

Mit der Photographie treten die Praxis des Dokumentierens, aber auch die Reflexion über diese Praxis darum in eine neue Phase ein, weil die Photographie wie keine andere mediale Darstellungsform vor ihr vielen Interpreten als eine Selbstdokumentation der dargestellten Gegenstände erscheint. Pointierend ausgedrückt findet sich diese Idee, das Dargestellte dokumentiere sich im Lichtbild selbst, in Talbots berühmter Formel vom »Pencil of Nature«.¹

Photos werden im 19. Jahrhundert zum Inbegriff des Dokuments. Damit aber stellt sich die Frage nach der Rolle der Texte bzw. Schriften als derjenigen Darstellungsformen, die bisher die Vorstellungen über »Dokumente« maßgeblich geprägt hatten – die Frage nach dem Anteil des Sprachlichen und Schriftlichen am Dokumentieren sowie an der Deutungskompetenz des Verbalen bezogen auf Bild-Dokumente. Hier sind unterschiedliche Einschätzungen möglich. So ertastens die Auffassung, dass erst verbale Interpretationen von Bildern vermitteln, was ein Bild dokumentiert, zweitens die Annahme, *hinter* dem Bilddokument sei Sprachliches (Diskursives) am Werk; die Aussage bzw. Bedeutung von Bildern werde durch die »Stimme« der Diskurse beeinflusst oder reguliert, sowie drittens die Diagnose, Sprache und Bild stünden der Wirklichkeit auf eine zumindest vergleichbare Weise fremd gegenüber: als Repräsentationen, Surrogate etc.

Wenn die Photographie seit ihrer Erfindung maßgeblich die Vorstellungen davon prägt, was »Dokumentieren« ist, und zum Anlass wird, bis dahin geläufige Vorstellungen über Dokumente zu überdenken und neu auszuhandeln, so hängt dies damit zusammen, dass ihr gegenüber anderen Bildtypen von Anfang an immer wieder ein besonderer Realitätsbezug – genauer gesagt, eine besondere Realitätshaltigkeit – zugeschrieben worden ist. Lorraine Daston und Peter Galison haben den spezifischen Objektivitätsdiskurs des 19. Jahrhunderts untersucht

¹ Vgl. www.thepencilofnature.com. vom 12.2.2020.

– die Tendenz, »Objektivität« über die möglichst weitgehende Ausschaltung von »Subjektivität« zu bestimmen und darum solchen Bildern höhere Objektivitäts-potentiale zuzuschreiben, die *mechanisch* entstanden – und unabhängig von individuell-subjektiven Fähigkeiten und Interessen.² »Mechanische Objektivität« als eines von drei erörterten historischen Objektivitätskonzepten³ wird von Daston und Galison als prägendes ethisch-epistemisches Paradigma des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vorgestellt.⁴ Photos sollen »belegen«, was zweifelhaft erscheint; darum liegt es etwa nahe, Gespenster photographieren zu wollen.⁵ Als Bedrohungen der »Objektivität«, die im 19. Jahrhundert bereits reflektiert wurden, galten erstens Täuschungen und zweitens Selbsttäuschungen. Im Allgemeinen vertraute man den Photos aber, mit Ausnahme der Geisterphotographie, wo sich Skeptiker und Gläubige nicht einigten.⁶

Was »bezeugen« Photos? Diese Frage impliziert vor allem die nach der Beziehung zwischen Photographie und verbalen Aussagen, Zeugnissen, Erklärungen. Literarische Texte reflektieren über dieses Thema. Anlass dazu gibt insbesondere das Projekt »Geisterphotographie« – als ein Motiv, das metonymisch für das *Objektivierungsstreben*, aber auch metaphorisch für die Darstellung *gespenstischer* Gegenstände oder Erfahrungen eingesetzt wird. Gerade »Geisterphotos« motivieren dazu, über den Informations- bzw. Aussagewert von Photos zu reflektieren. Denn sie beanspruchen ja nicht etwa, etwas Sichtbares abzubilden, sondern vielmehr, etwas Unsichtbares, aber Gegenwärtiges sichtbar zu machen. Evidenterweise ist die Frage, ob Geisterphotos das zeigen, was sie zu zeigen scheinen, besonders brisant. Gerade das Thema »Geisterphotos« zeigt, welch konstitutiven Anteil Diskurse daran haben, als was »Dokumentationsprozesse« verstanden werden und wie sich dieses Verständnis auf Praktiken des Dokumentierens auswirkt. (Dokumentiert werden in jedem Fall ja die Praktiken der Erzeugung solcher Photos als solche, was auch immer sie motiviert.)

Der Blick richtet sich, konkreter gesagt, auf die Bedeutung sprachlicher Prozesse, metaphorischer Konzepte und Erzählweisen, verbaler Darstellungsformen und Interpretationsmuster für die Erzeugung dokumentarischer Effekte. Ein besonderes Interesse am Anteil sprachlicher Interpretationen, am Anteil von Metaphern und von Erzählungen am jeweiligen »dokumentarischen« Effekt, wecken Geisterphotos aus mehreren Gründen: erstens, weil dem verbalen Interpretieren

² Daston, Lorraine/Galison, Peter: Objektivität, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

³ In historisch früherer Zeit dominiert das Paradigma »Naturwahrheit«, später das des »geschulten Urteils«; vgl. ebd., S. 18.

⁴ Ebd. u.a. S. 127, S. 197.

⁵ »Photographien wurden immer dann bevorzugt, wenn es um einen Gegenstand ging, der Skepsis hervorrufen konnte, weil er selten oder spektakulär oder aber umstritten war.« (Ebd., S. 141)

⁶ Ebd., S. 141.

sogenannter Dokumente, aber auch dem Erzählen gerade in diesem Bereich besondere Bedeutung zukommt, zweitens, weil die Verknüpfung zwischen Photographie und Spiritismus, wie sie die geisterphotographische Praxis vornimmt, in einem größeren diskursiven Rahmen steht, innerhalb dessen sich Technik und Geister zusammenfanden.⁷ Hinzu kommt, dass in literarischen Texten das Projekt einer Visualisierung von Geistern samt seinen technisch-medialen, sozialen, kulturellen und diskursiven Rahmenbedingungen reflektiert und damit ein zusätzliches Beobachtungsniveau des Gegenstands »Geisterphotographie« einbezogen wird: Die Ebene der verbalen Interpretationen von »sogenannten Geisterphotos« (oder »Geisterphotos«) tritt zum Gegenstand (den Photos) hinzu, also die Art, wie man über sie spricht, das, was man sich von ihnen erwartet etc.

2. Geister-Dokumente: Justinus Kernes Klecksographien

Ein Beispiel für diese literarisch-reflexive Auseinandersetzung mit Geisterbildern und ihren Interpretationsmodi, das zwar nicht direkt zur geisterphotographischen Praxis gehört, mit dieser aber historisch und thematisch eng verbunden ist, bieten die »Klecksographien« Justinus Kernes, entstanden seit den späten 1830er Jahren und über viele Jahre hinweg – genau in der Pionierzeit der Photographie.⁸ Zwischen Kernes Klecksbild-Diskurs und dem Photographie-Diskurs bestehen Analogien – allen voran die Idee der Selbst-Bekundung des Dargestellten. Dem vordergründigen und verbalisierten Anspruch nach geht es dem Klecksographen darum, Geister zu visualisieren, konkreter: ihnen zur visuellen Manifestation zu verhelfen. Suggeriert wird, die Klecksographien seien visuelle Dokumente für die Existenz einer Geisterwelt.

Die Klecksbilder werden mit sprachlichen Interpretationen verknüpft: mit Kommentaren und Hinweisen zu Genese und Bedeutung der Bilder. Diese Kommentare steuern ganz maßgeblich die Wahrnehmung des Betrachters, nehmen also massiven Einfluss darauf, dass man hier »Geister« sieht. Sprachlich bedingt und gesteuert ist das »Geistersehen« im Fall Kerner zudem aber auch deshalb, weil Kernes klecksographische Praxis und sein Schreiben darüber sich innerhalb eines geläufigen spiritistischen Diskurses verorten, den er bei seinen Lesern voraussetzen konnte. Dass ihm diese diskursive Grundierung als solche bewusst und wichtig ist, ist aus der ostentativen Verwendung von spiritistischen Topoi zu entnehmen: Kernes Verse zitieren die Praxis der »Geisterbeschwörung« und »Geistermanifestation«. Wegen dieses Zitatcharakters der (vermeintlichen)

7 Vgl. Pytlik, Priska: Okkultismus und Moderne, Paderborn/München/Wien/u.a.: Schöningh 2005.

8 Vgl. Kerner, Justinus: Klecksographien, Stuttgart/Leipzig/Wien/u.a.: Deutsche Verlags-Anstalt 1890.

Bild-Interpretationen, aber auch mit Blick auf die Versform und den spielerischen Charakter des Unternehmens lassen sich Kernes »Klecksographien« als literarische Reflexionen über die hier vorgeführten Visualisierungspraktiken, ihre Rahmenbedingungen und ihre Abhängigkeit von sprachlichen Rahmungen lesen. Wie ernst der Leser das Kernersche Tun nehmen soll, wird absichtsvoll offen gelassen; die Grenze zwischen buchstäblichem und metaphorischem Sprachgebrauch ist oft schwer auszumachen. Deutlich wird aber in jedem Fall die Signifikanz der sprachlichen Sinnzuweisungen für das, was man als Betrachter nun »sieht«.

3. Photographie und Spiritismus

Die jeweiligen Rahmenbedingungen und Rahmendiskurse, welche die Beziehung der Beteiligten an Praktiken und Projekten der Geisterphotographie prägten, waren unterschiedlich, teils direkt gegensätzlich: Da waren sowohl Beteiligte, die an die Möglichkeit glaubten, Geister photographisch sichtbar zu machen, als auch Zweifler, sei es an der Existenz einer Geisterwelt als solcher, sei es an der Möglichkeit, diese sich photographisch manifestieren zu lassen, sowie Illusionisten oder Betrüger, welche die Leichtgläubigkeit anderer ausnutzten, um daraus kommerziellen Profit zu ziehen, öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen oder sich andere Vorteile zu verschaffen. William Mumlers sogenannte Geisteraufnahmen entstanden durch Doppelbelichtungen, angestoßen vielleicht zunächst durch ein zufällig erzeugtes »Geister«-Bild. Die Möglichkeit, präparierte photographische Platten mehrfach zu belichten, bot den Geisterphotographen insgesamt eine effiziente Operationsbasis. Gern nutzte man ins Atelier eingeschmuggelte und heimlich nochmals abgelichtete Photos. Andere Photographen taten es Mumler nach, erhebliche Mengen von Geisterphotos entstanden, aber auch Betrugsprozesse wurden bereits angestrengt. In Paris richtete Jean Buguet zu Beginn der 1870er Jahre ein Studio für Geisterphotographie ein. Die Kunden konnten sich seinen Angaben zufolge hier mit verstorbenen Angehörigen zusammen ablichten lassen. Buguet bediente sich einer raffinierten und offenbar effizienten Strategie. Während die Kunden warteten, wurden sie von einer Angestellten geschickt ausgefragt und machten dabei Angaben zur physischen Erscheinung der Verstorbenen. Durch diese Angestellte erhielt der Photograph Hinweise darauf, wie sich der Kunde »seinen« Geist vorstellte. Aus einer großen Sammlung von Figuren wählte er eine einigermaßen passende Erscheinung aus und photographierte sie auf dieselbe Platte, die anschließend mit dem Bild des Kunden belichtet wurde. 1875 wurde Buguet wegen Betrugs zu einer Geld- und einer Gefängnisstrafe verurteilt. Trotz der Offenlegung seiner Geschäftspraktiken glaubten viele Anhänger weiter an ihn. In England praktizierte William Hope kurz nach der Jahrhundertwende als Geisterphotograph und angebliches Medium. Ihm konnte nachgewiesen wer-

den, dass er während der Sitzungen Platten austauschte; auch er hatte offenbar bewusst mit Doppelbelichtungen gearbeitet. Einen Boom erlebte die Geisterphotographie in England um 1920, was u.a. von Ada Emma Dean professionell ausgenutzt wurde. Viele Angehörige gefallener Soldaten glaubten bereitwillig an die Möglichkeit, deren Geister sichtbar zu machen, um mit ihnen kommunizieren zu können.⁹

Wie die rezente Forschung wiederholt gezeigt hat, verbanden sich phototechnische Praxis und spiritistischer Diskurs zu interessanten Mischungen. Das Photographieren spiritistischer Manifestationen und sonstiger okkulter Phänomene wurde zur geläufigen Praxis, sobald es möglich geworden war, unter verschiedenen Aufnahmebedingungen, welche Geistermanifestationen zu begünstigen schienen, Photos herzustellen.¹⁰ Neben Totengeistern wurden auch Naturgeister (insbesondere Elfen) zum Gegenstand geisterphotographischer Unternehmen.

»Geisterphotos«, aufgenommen von Mumler und anderen oft professionellen Geisterphotographen, erheben nicht bloß Anspruch darauf, Unsichtbares sichtbar zu machen. All diese Bilder sind (oder werden) zudem mit Geschichten über die Voraussetzungen ihrer Entstehung verbunden, die ihre Bedeutung (mit-)bestimmen: zum einen mit der Geschichte der Bedeutung, die sie scheinbar mitteilen, also mit der Geschichte des Geistes, der sich in ihnen zu manifestieren scheint, sowie mit den Geschichten derer, die sich eine solche Manifestation wünschen, zum anderen mit der tatsächlichen Produktionsgeschichte der Photos (insofern diese erschließbar ist). Dazu gehören Tricks und Täuschungen, Interpretationen und Kommentare. Für den heutigen Betrachter wird auf diesen Photos etwas anderes sichtbar als für die (meisten) Betrachter zur Entstehungszeit; vertrauter mit Phototechnik, sehen wir »Doppelbelichtungen«, wo frühere Beobachter »Geister« sahen.

1921 schrieb die Zeitschrift »Scientific American« eine hohe Summe für ein spiritistisches Phänomen aus, das unter strengen Testbedingungen stattfinden sollte; der Magier Harry Houdini wirkte in der Jury mit, um Kontrolle über Tricks auszuüben; auch Arthur Conan Doyle war in der Jury. Der Streit um die Echt-

⁹ Vgl. u.a.: Krauss, Rolf H.: *Jenseits von Licht und Schatten*, Marburg: Jonas-Verlag 1992; Fischer, Andreas/Loers, Veit (Hg.), Katalog: *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, Ostfildern-Ruit: Cantz 1997; Chéroux, Clément/Apraxine, Pierre/Fischer, Andreas: *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, New Haven, CT: Yale University Press 2005; Haupt, Sabine (Hg.): *Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*, Zürich/Wien/New York: Edition Voldemeer/Springer 2006; Harvey, John: *Photography and Spirit*, London: Reaktion Books 2007; Stiegler, Bernd: *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Photographie*, Frankfurt a.M.: Fischer 2014.

¹⁰ Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München: Fink 2001, S. 124f.

heit spiritistischer Phänomene wurde auch andernorts intensiv und kontrovers geführt. Die Spiritismus-Gläubigen schilderten öffentlich viele angeblich belastbare Phänomene und Experimente.¹¹ Ausgerechnet ein Apologet des kritischen Scharfsinns wie Arthur Conan Doyle glaubte in seinen späteren Jahren an Geister, akzeptierte (und empfahl) Geisterphotos als »Beweise«. Dabei fälschte er selbst gelegentlich photographische Bilder durch Montageverfahren und nutzte sie zur Visualisierung eigener Fiktionen.¹² Conan Doyles Roman *The Land of Mist* (1926, dt. *Das Nebelland*, Berlin 1926) erzählt u.a. von spiritistischen Experimenten, bei denen auch Photos der okkulten Manifestationen entstehen.¹³ Die hier erwähnten Photos haben reale Vorbilder, die man sich ansehen und sogar erwerben konnte; der Romantext bekräftigt, obgleich im Kontext einer Erzählfiktion, deren Beweiswert.¹⁴ Eine Fußnote im Roman stellt den Zusammenhang zu den konkreten Photos her.¹⁵

Das Dokumentarische und das Gespenstische scheinen zunächst verschiedenen Welten anzugehören: Ersteres einer praktisch-rational organisierten Welt, in der Informationen, ihre Übermittlung und Speicherung eine tragende Rolle spielen, letzteres einer prä-rationalen Kultur, die an Übernatürliches glaubt. Aber es bestehen grundlegende Affinitäten: das Moment des Sichtbar- bzw. Hörbarwerdens, der potenzielle Schockeffekt dessen, was da sichtbar bzw. hörbar wird, und die damit verbundene Wiederkehr von Vergangenem. Der geläufige Geisterglaube impliziert nicht allein eine grundsätzliche Differenzierung zwischen Körperlichem und Geistigem, Materiellem und Spirituellem, sondern auch eine Differenzierung zwischen sinnlich Wahrnehmbarem und den Sinnen Unzugänglichem. Anders als erstere Differenz gilt letztere aber als abhängig von bedingenden Faktoren und als modifizierbar. Geister sind für den Menschen meist unsichtbar – so

¹¹ Vgl. dazu B. Stiegler: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen, S. 251f.

¹² Eine wichtige Informationsquelle ist hierzu Bernd Stieglers Buch: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen, insbes.: Kap. 5: »Lichtbilder aus dem Schattenreich: Photographie und Spiritismus« (ebd., S. 173–264).

¹³ Der Roman wurde verfasst bis 1924, publiziert 1926; betitelt war er ursprünglich »The Psychic Adventures of Edward Malone«. Der Titel »The Land of Mist« verweist auf das Jenseits (ebd., S. 174).

¹⁴ Doyle, Arthur Conan: *The Case for Spirit Photography*, London 1927, S. 51f., Übers.: B. Stiegler, zitiert nach B. Stiegler: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen, S. 197. Conan Doyle glaubt, die moderne Wissenschaft müsse im Sinn einer Akzeptanz des Spiritismus revolutioniert werden, und möchte dazu beitragen. Prof. Challenger wird als Konvertit vorgestellt, der sich vom Skeptiker zum dezidierten Anhänger wandelt. Seine eigenen Erfahrungen mit dem Jenseits dokumentieren sich in Photos.

¹⁵ »Abzüge dieser Photographie können im Psychic College, London W., Holland Park 59, oder im Psychic Museum Abbey House, London SW., Victoria Street besichtigt werden.« [A. C. Doyle: *Das Nebelland*, Berlin 1926, S. 229; nach B. Stiegler: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen, S. 179].

will es das Geisterwissen, und so gilt es hier für Naturgeister wie für Totengeister (»Gespenster«). Unter bestimmten besonderen Bedingungen aber können sie sichtbar werden, das heißt, die Grenze zwischen Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit überschreiten, die ja (dies impliziert der Geisterglaube) ohnehin nur eine contingente, auf das menschliche Sehvermögen bezogene Grenze ist (entsprechendes gilt für akustische Bekundungen). Dokumentieren ist ein Wahrnehmbar-Machen, vorwiegend (wenn auch nicht nur) ein Sichtbarmachen: Was dokumentiert wird, wird sichtbar oder hörbar. Auch hier geht es also um die Überschreitung einer (und sei es mit dem Dokumentationsprozess erst gezogenen) Grenze.¹⁶

Zu den wichtigsten Metaphern der Photographie gehört die des Geisterhaften, Phantomhaften, Gespenstischen. Die Attraktivität der entsprechenden Metaphorik beruht zum einen auf gewissen Ähnlichkeitsbezügen zwischen (Porträt-)Photographien und der »Normalidee« eines Phantoms oder Gespenstes, zum anderen aber auch darauf, dass »Gespenstisches« durch seine Unheimlichkeit und Unfasslichkeit charakterisiert ist (die dann zum Anstoß wird, das Gespenstische begreifen und bannen zu wollen). Erfolgt die Aushandlung dessen, was »Photographie« ist, im Rekurs auf das metaphorisch verwendete Vorstellungsbild des »Gespenstes«, so spielen Idee und Praxis der Geisterphotographie hier eine besonders wichtige katalysatorische Rolle. Denn die Geisterphotographie unterlegt die metaphorische Verknüpfung zwischen Photographie und Spiritismus gleichsam mit einer metonymischen Beziehung. Dadurch scheint sinnfällig zu werden, dass beide zusammengehören, das eine sich im anderen spiegelt, das eine durch das andere in seinem Wesen und seinen Leistungen verständlich(er) wird.

4. Evidenzfragen und bezeugte Zeugenschaft – Nathaniel Hawthorne: *The House of the Seven Gables*

Komplexer als bei Conan Doyle stellen sich die Zusammenhänge in einem viel älteren literarischen Text dar. Hier geht es nicht um Geisterphotographie im engeren Sinn, wohl aber um die »gespenstische« Anmutung, die Lichtbilder haben können – und um die Frage, was da auf diesen Lichtbildern aus der Unsichtbarkeit in die Sichtbarkeit eintritt. In Hawthornes Roman *The House of the Seven Gables*

¹⁶ Stiegler erinnert an den Dissens zwischen kontroversen Diskursen: »Um die spiritistische Photographie [...] herum bildete sich eine regelrechte Jenseitswissenschaft heraus, die mit sehr unterschiedlichen Verfahren die Authentizität der Bilder zu belegen suchte. Umgekehrt gab es auch zahlreiche Versuche, die spiritistische Photographie als Fälschung aufzudecken.« (B. Stiegler: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen, S. 249).

(1851)¹⁷ wird durch die Aufnahmen eines Daguerrotypisten offenkundig, dass die Vergangenheit nicht abgeschlossen ist: Ein böser und machtgieriger Charakter erweist sich als Doppelgänger eines ähnlich destruktiven Charakters, der rund anderthalb Jahrhunderte zuvor andere ins Unglück stürzte. Dadurch werden verborgene Zusammenhänge, ein Verbrechen und eine ungerechtfertigte Beschuldigung aufgedeckt. Eine Schlüsselfunktion haben die Momente, in denen die Figuren unversehens die Ähnlichkeit eines längst Verstorbenen mit einem Lebenden erkennen – weil ersterer porträtiert, letzterer photographiert worden ist. Auf geisterhafte Weise scheint im Porträt des Nachfahren der Vorfahre wieder aufzutauchen – und die Präsenz seiner Schuld wird sinnfällig. Geisterhafte Zentralfigur ist ein Richter; Prozesse und Urteile spielen eine handlungstragende Rolle. Damit evoziert der Roman die Sphäre des Gerichtswesens. Zwischen seiner Thematisierung von Lichtbildern und Fragen, wie sie um die Mitte des 19. Jahrhunderts im amerikanischen Rechtswesen erörtert wurden, besteht ein Zusammenhang. Unabhängig von den dabei bezogenen Positionen verdeutlichen die Diskussionen über die Realitätsverbürgung und Dokumentation durch Photographien, dass diesen ihre Funktion – und damit ihre kulturelle (u.a. juristische) Bedeutung – zugeschrieben wird.

1852 berichtet das *American Photographic Journal*, dass französische Anwälte Daguerrotypien benutzen, »um den Richter und die Geschworenen gewandter als mit ihren eigenen Worten zu überzeugen.«¹⁸ Die Bilder würden, so der Bericht weiter, in Prozesse einbezogen, wobei sie, »an Ort und Stelle aufgenommen, aufgrund ihrer Naturtreue die Angelegenheit anschaulicher erklärten als die gesamte Redekunst eines Cicero oder Demosthenes.«¹⁹ Der Vergleich mit der Rhetorik und der Überzeugungsmacht der Sprache wird hier profilbildend eingesetzt; dem entsprachen frühe Nutzungspraktiken. »[...] mit dem Ende der 1850er Jahre nutzten amerikanische Anwälte ebenfalls Daguerrotypien.«²⁰ Das neu entwickelte Kollodiumverfahren machte preiswerte Vervielfältigungen möglich; auch dies trug dazu bei, dass »in den 1860er Jahren fotografische Bilder zunehmend in juristischen Zusammenhängen benutzt«²¹ wurden. Lange Zeit wurden aber bei der Zeugeneinvernahme nur Informationen aus erster, nicht solche aus zweiter Hand einbezogen. Um den »epistemologischen Status« der Photographie entspann sich

¹⁷ Hawthorne, Nathaniel: *The House of the Seven Gables*, Boston, MA: Ticknor and Fields 1851. [Dt. v. Irma Wehrli: *Das Haus mit den sieben Giebeln*, Zürich: Manesse 2014].

¹⁸ Humphrey's Journal 4 (1852), S. 175; Zitat nach Golan, Tal: »Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen«, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 171-210, hier S. 172.

¹⁹ Humphrey's Journal 4 (1852), S. 175; Zitat nach T. Golan: *Sichtbarkeit und Macht*, S. 172.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

eine längere juristische Kontroverse.²² Dabei bildeten sich zwei differente Auffassungen heraus: Für die einen war die Photographie das Beweismittel schlechthin, »unvoreingenommen«, »ehrlich« und detailgetreu, »objektiver« als jeder denkbare menschliche Zeuge. Für die anderen war sie nichts als eine künstliche (und damit eine zugerichtete) Repräsentation der Natur, die zum einen per se stets Verzerrungen aufwies, zum anderen auch von Menschen manipuliert werden konnte. Akzeptabel erschien schließlich (seit dem sog. Cowley-Entscheid, 1881) die Nutzung von Photos – etwa von Porträtphotos Verdächtiger – in Verbindung mit Zeugenaussagen. Nicht von sich aus »besagten« und bezeugten demnach die Bilder etwas, sondern nur im Rahmen von Beweisaufnahmen, bei denen Zeugen die Verbindung zwischen photographischen Bildern und aufgenommenen Gegenständen (Schauplätzen, Personen, Objekten etc.) bekärfiigten. Photos gehörten zu den *illustrativen Beweisen*.²³

Hawthornes Roman spielt zwar im Wesentlichen in Privaträumen, ist der Sphäre des Gerichtswesens aber motivisch und thematisch eng verbunden; insgesamt waltet nach einer langen Phase des Unrechts schließlich Gerechtigkeit. Böse Taten werden offenkundig, Schuldige und Unschuldige als solche identifiziert. Mithilfe der Bilder des Daguerrotypisten Holgrave²⁴ wird nicht allein die Ähnlichkeit eines Vorfahren mit einem Zeitgenossen aufgedeckt, sondern auch eine Wesensähnlichkeit, die es gestattet, die Familiengeschichte besser als zuvor zu verstehen. Und eine weitere Daguerrotypie hilft nach dem Tod des jüngeren der beiden Doppelgänger dabei, den Verdächtigen zu entlasten. Auch hier dient das Lichtbild der Wahrheitsfindung, metaphorisch gesagt: der Erhellung des Dunkels. Funktional sind Photos, wie der Roman suggeriert, Geistererscheinungen analog, bei denen *Bilder* (Visionen, sichtbare Erscheinungen) alte Schulden offenbar machen, Unbewältigtes als »Doppelgänger« auftauchen lassen. Aber an diesen Effekten haben Worte entscheidenden Anteil. Die erste Photographie Jaffrey Pyncheons macht zwar sinnfällig, dass dieser eine Art Wiederholung des bösen Richters Pyncheon ist, aber die Erkenntnis ist bedingt durch den Dialog über deren zwei Porträts. Die zweite Photographie des (mittlerweile toten) Jaffrey Pyncheon fungiert als Entlastungszeugin zugunsten Clifford Pyncheons, aber nur in Verbindung mit der Aussage des Photographen, welche den Moment der

²² Vgl. dazu Mnookin, Jennifer: *The Image of Truth: Photographic Evidence and the Power of Analogy*, in: *Yale Journal of Law and the Humanities* 10 (1998), S. 1-74. Angeführt bei T. Golan: Sichtbarkeit und Macht, insbes. S. 174.

²³ Vgl. dazu ebd., S. 179.

²⁴ N. Hawthorne: *The House of the Seven Gables*. Das XII. Kapitel, in dem er und sein Leben ausführlich dargestellt werden, trägt den Titel »The Daguerrotypist«. Mit der Sphäre des Okkulten ist Holgrave u.a. deshalb verbunden, weil er vor seinem Aufenthalt bei den Pyncheon als Fachmann für Mesmerismus öffentlich aufgetreten war.

Aufnahme benennt (und damit einen Zeitraum, in dem Clifford von Tatort abwesend war).

Hawthornes Roman entfaltet das Evidenz-Problem, so wie es sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts um das (US-amerikanische) Gerichtswesen stellte. Die Enthüllung des (an sich unsichtbaren) Zusammenhangs der Personen und Ereignisse wird von einem Lichtbild zwar katalysiert, sie kann von diesem allein aber nicht bewirkt werden. Denn es geht um Zusammenhänge zwischen Vergangenheit und Gegenwart, welche durch Bilder (Bilder von »gespenstisch«-wiedergängerischer Ähnlichkeit) nur angedeutet werden können, die sich als Zusammenhänge aber der Visualisierung entziehen. Photos gelten als Fenster in die Vergangenheit, aber die Relation Vergangenheit/Gegenwart muss verbal expliziert werden. Es bedarf der Worte (Namen, Gespräche, Aussagen), um den (unsichtbaren) Zusammenhang der Dinge darzustellen, um »Evidenz« zu schaffen. Zwei Bilder, die verglichen werden, sind vollkommen ähnlich. Aber nur bezogen auf das zweite (das Photo) lässt sich bezeugen, wen es darstellt; bezogen auf das erste (das Gemälde) gibt es keine lebenden Zeugen mehr, nur Familienüberlieferung. Die »Bedeutung« des ersten Bildes, damit aber auch die der Relation zwischen beiden Bildern, ist also von verbalen Überlieferungen abhängig. Um »Evidenz« (im juristischen Sinn) geht es auch mit dem zweiten Fall: Das Photo bezeugt zwar den Tod Jaffrey Pyncheons jr., aber die Abwesenheit des zu Unrecht Verdächtigen vom Tatort kann es nicht bezeugen. Wiederum bedarf es der Worte, um Zusammenhänge (hier: Nicht-Zusammenhänge) zu vermitteln, einen Sachverhalt verständlich zu machen. Allerdings wird auch die Sprache als janusköpfig eflektiert: Sie kann lügen und die Wahrheit offenbaren. Genau dies zeigt der rekonstruierte Fall des alten Richter Pyncheon und die Verhaltensweise seines noch lebenden Nachfahren Jaffrey Pyncheon.

5. Die Geisterstimme der 3-D-Photographie in *Villiers de l'Isle-Adams L'Eve future*

Zwischen spiritistischer Praxis und der Geschichte der optischen Medien besteht im 19. Jahrhundert eine komplexe Beziehung, welche – allgemein gesagt – darauf beruht, dass es beiden darum ging, Unsichtbares zu visualisieren. Bezogen auf die Technologie der Bilderzeugung galt dies sowohl für Verfahrensweisen der Erweiterung des Blickfeldes und der Schärfung des Blicks durch optische Instrumente als auch für die Techniken der Bild-Fixierung, welche die Bilder der Vergangenheit vor dem Unsichtbarwerden retteten.

Verwandelt in eine literarische Figur und stilisiert zum Heros modernster Technologie, spielt der historische Thomas Alva Edison eine Hauptrolle in Villiers

de l'Isle-Adams Roman *L'Ève future* (1886).²⁵ In dessen Mittelpunkt steht die Konstruktion der künstlichen Frau Hadaly, die das perfekte Double einer lebendigen Frau, aber viel intelligenter und empfindsamer ist als das Original. Hier durchdringen sich Technizismus und Spiritismus. Hadaly ist eine tönende 3-D-Photographie, konstruiert auf der Basis photographischer und phonographischer Technologie, bzw. ein wandelnder anthropomorpher Phonograph mit einer riesigen Menge an gespeicherten Tondokumenten. Diese repräsentieren, wie Edison selbstbewusst betont, »den Geist« der Menschen – und sollten damit hinreichen, alle verbalen Kommunikationsbedürfnisse von Hadalys menschlichem Gegenüber zu befriedigen. Er selbst hat diesen Geist gesammelt und konserviert, hat die Manifestationen (dichterische Werke) teils selbst in Auftrag gegeben. Insofern scheint Edison, der Herr der Bilder (auch bereits der 3-D-Bilder), zugleich über das Universum der Sprache und Rede zu gebieten. Eine wichtige Rolle bei der Konstruktion eines Menschen-Doubles mit 3-D-photographischen Mitteln spielt die Photographie als Ablösung der Form vom Körperlichen.²⁶ Die fertiggestellte Hadaly aber wird dann, ohne dass dies Edisons Plänen entspräche, zu einem Medium des Spirituellen – analog zu menschlichen Medien. Ein körperloser Geist namens »Sowana« artikuliert sich durch sie. Diese Intervention einer Stimme, die nicht aus dem Artefakt Hadaly stammt, sondern aus dem »Off«, verweist auf die Frage nach dem, der wirklich »spricht«, wenn die Natur (scheinbar) mit technischen Mitteln verdoppelt, reproduziert, verbessert, beherrscht wird. Wer bedient sich der Simulationen von Natur, Leben, Wirklichkeit?

Villiers' Edison zielt auf eine vollständige intellektuelle Durchdringung der Natur und ihrer Gesetze (also auch auf Enthüllung des bislang Verborgenen). Edisons Begehren nach Welt-Besitz, nach Ermächtigung über die Welt, artikuliert sich unter anderem im Wunschtraum einer perfekten photographischen und phonographischen Dokumentation der gesamten Geschichte der Welt seit ihren Anfängen. Sein Wunschtraum ist eine umfassende Bildersammlung der Weltgeschichte nebst entsprechend umfassenden Tonkonserven. Der Traum, die Natur- und Menschheitsgeschichte erschöpfend aufzuzeichnen (bzw. aufgezeichnet zu haben), ist zwar unerfüllbar (und wird von Edison selbst in leicht selbstironischer Haltung umrissen), aber er steht doch repräsentativ für Edisons Einstellung zur Welt und für die Bedeutung von Aufzeichnungs- und Dokumentationsmedien.

²⁵ l'Isle-Adam, Villiers de: *L'Ève future*, Paris 1886.

²⁶ Einem im 19. Jahrhundert geschätzten Erklärungsmodell zufolge, das der Demokritschen Physik entspricht, sendet ein sichtbares Objekt »eidola« aus. Photos entstehen durch solche von Bildern ausgehenden »Emanationen«, die dann auf einer Unterlage fixiert werden. Demokrits Theorie der eidola wird u.a. bei Balzac aufgegriffen, Balzacs Idee bei Benjamin referiert. Vgl. Kemp, Wolfgang/von Arnemunzen, Hubertus: Theorie der Fotografie I-IV, 1839-1995, München: Schirmer/Mosel 2006, Bd. I, S. 31. Balzac und Oliver Wendell Holmes gehören zu den prominenten Vertretern der Emanations-Theorie.

Edison möchte Unsichtbares sichtbar, Unerhörtes hörbar zur Verfügung haben. Die von Edison angestrebte Durchdringung der Natur und ihrer Gesetze bildet die Basis einer Re-Konstruktion der Welt, in der sich deren perfekte Beherrschung manifestiert. Er will die Natur sogar durch seine Artefakte überbieten. Doch Edison, der einerseits als Meister der technischen Bilder dargestellt wird, kontrolliert das Wirken der Geisterwelt nicht, ja er durchschaut es nicht einmal. Was Hadaly (als körperliches Medium des Geistes Sowana) »sagt«, ist nicht durch die Technik Edisons, und d.h. auch nicht durch seine Bildproduktion, bedingt. Die Rede und damit der »Geist« kommen aus einem »Jenseits«. Die Photographie wird – in Gestalt von Hadaly – zum Inbegriff des Planbaren, Konstruierbaren, Beherrschbaren, Kontrollierbaren, zum Sinnbild menschlicher Herrschaft über die Welt. Aber die Dimension des »Spirituellen« (der »Geister«, des »Geistes«) bleibt okkult.

6. Stumme, nicht zu bannende Gespenster. Joseph Conrad: *Heart of Darkness*

Joseph Conrads Roman *Heart of Darkness* (1899) ist kein Roman über Photographie. Aber der Hauptgegenstand des Romans – die brutale, völkermörderische Kolonialherrschaft der Belgier unter König Leopold II. im Kongo – ist mit einer Kontroverse über bestimmte Photographien verknüpft, die »die Photographie« grundsätzlich und allgemein betrifft. Die in Conrads Roman thematisierten historischen Gräueltaten (die sogenannten »Kongo-Gräuel«) sind von Zeitgenossen teilweise photographisch dokumentiert worden; diese Bilder dienten Gegnern der brutalen belgischen Kolonialherrschaftspraktiken dazu, die europäische Öffentlichkeit auf die Zustände im Kongo aufmerksam zu machen. Die bislang für diese Öffentlichkeit unsichtbaren Opfer wurden mit den Spuren der ihnen angetanen Gewalt photographisch-medial sichtbar: Verstümmelte, denen man Arme oder Beine abgehackt hatte, sowie große Zahlen abgehackter Körperteile. Mark Twains Optimismus, Photos aufklärerisch nutzen zu können, entspricht dem, was viele Nutzer der Photographie im 19. Jahrhundert dachten.²⁷ In seiner Schrift *King Leopold's Soliloquy* lässt Mark Twain den König über die aufklärende Macht der Kamera klagen. Die Kodak erscheint als sein mächtiger Feind, weil sie die Gräueltaten aufdeckt, die unter Leopolds Regierung stattfinden.²⁸ Doch es kam zum Streit

²⁷ »Gott sei gedankt für die Kamera, für das Zeugnis des Lichtes selbst, dem niemand widersprechen kann. Das Licht ist in den Kongo gebracht worden, und all die Proteste von Leopold können die Aufzeichnung der Wahrheit nicht widerlegen.« (Twain, Mark: *What I Am Thankful For*, in: *The New York World Sunday Magazine*, 26. November 1905. Zitiert bei B. Stiegler: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen, S. 115-116).

²⁸ Vgl. ebd., S. 116.

über die angemessene Bildlegende:²⁹ Während die Gegner der »Kongo-Gräuel« die Bilder als beweiskräftige Dokumente brutaler Gewalt präsentierten, vertraten Repräsentanten und Apologeten der belgischen Kolonialmacht andere Lesarten – u.a. die, dass die photographierten Verstümmelungen auf Unfälle oder indigene Bräuche zurückgingen.³⁰ Auch wenn die Wahrscheinlichkeit auf der Seite der Ankläger lag, zeigte sich doch die Ohnmacht der Bilder, für sich selbst zu sprechen – und die Ohnmacht derer, die sich auf die Sprache der Bilder verließen. Der Streit um die »Aussage« der Kongophotos führte dann zu weiteren Materialrecherchen, Datenerhebungen und öffentlichen Versuchen, die Sachverhalte gleichwohl zu erschließen und zu kommunizieren – über die Photos hinaus.³¹

Bilder, so scheint es, brauchen Worte, um zu kommentieren, was sie zeigen, um darüber zu verhandeln, daraus politische Konsequenzen zu ziehen. Wort-los, sind sie dem Missbrauch ebenso ausgeliefert wie die hilflosen Figuren, die sich bei Conrad schemenhaft zeigen wie Bilder im Entwicklerbad der Dunkelkammer. (Wie könnte man auf kommentierende Bildlegenden verzichten, wenn dies die Gefahr nach sich zieht, dass das Dargestellte zu wenig Aufmerksamkeit und zu wenig Verständnis findet? Berührt ist hier ein Thema, das die Geschichte der Photographie weiterhin begleitet.) Conrads Schilderung der dem Tod nahen, nur noch auf den Tod wartenden Opfer setzt diese als sprachlose und (allzu) flüchtige Zeugen ins (flüchtige) Bild.

Black shapes crouched, lay, sat between the trees, leaning against the trunks, clinging to the earth, half coming out, half effaced within the dim light, in all the attitudes of pain, abandonment, and despair.[...] They were dying slowly [...] they were nothing earthly now, nothing but black shadows of disease and starvation lying confusedly in the greenish gloom. [...] These moribund shapes were free as air – and nearly as thin. I began to distinguish the gleam of the eyes under the trees. Then glancing down I saw a face near my hand.³²

29 Vgl. ebd., S. 115–118, über die Photo-Dokumentationsversuche und ihr Scheitern.

30 »1907 erschien ein Pamphlet, das dezidiert auf Twains Angriffe reagiert und nachzuweisen versucht, daß sämtliche dort erhobenen Vorwürfe nur eines seien: Lügen.« (Ebd., S. 119) Es handelt sich um »An Answer to Mark Twain«, o.O., 1907, vgl. das bei Stiegler abgebildete Cover. »Auch hier setzt die Verteidigung des Regimes auf die Evidenz der Photographien. [...] Den ›lügnerischen Worten‹ Twains steht die vermeintliche Wahrheit der photographischen Bilder gegenüber.« (Ebd., S. 119/121) – »Soweit die zynische Verteidigung. Sie ist beunruhigend, da die Kodak-Sonne nun ein wenig zwielichtig leuchtet. Der performative Effekt der Photographien ist in beiden Lagern kalkuliert. Die Sonne der Kodak soll auch im Reich der Propaganda Leopolds II. leuchten.« (Ebd., S. 123)

31 Vgl. dazu ebd., insbes. S. 123–125.

32 Conrad, Joseph: Heart of Darkness, New York: W. W. Norton & Company 2006, S. 17.

Die Erscheinung des von Marlow beobachteten stummen Mannes verweist metonymisch auf die »stumme« Photographie; Conrad thematisiert implizit die Hilflosigkeit der stummen Bilder, die wegen ihrer Stummheit keine brauchbaren Zeugen sind. Die Schreck-Gespenster der Dunkelkammer Afrika bleiben un(be)greifbar, solange sie nur bildlich dargestellt werden. Marlow erlebt angesichts der Gräuelbilder, die sich ihm bieten, Analoges wie die optimistischen Verfechter photographischer Zeugenschaft: Zwar entdeckt er, was Kurtz getan hat, doch eine öffentliche Aufklärung erfolgt im Roman nicht; stattdessen werden falsche, oberflächliche Vorstellungen über Kurtz bekräftigt. Bilder des wirklichen Geschehens werden nur als Bilder im Übergang sichtbar, schemenhaft und gespenstisch. Marrows Text ist die Legende zum Bild und sucht deren Eindruck zu verstetigen, bleibt in vielem aber selbst unscharf. Es sind andere Geister als die Gäste der europäischen Spiritisten, die hier als Geister durch die Finsternis der Welt ziehen. Conrad porträtiert sie jedoch, dem Gespensterdiskurs verbunden, als lebende Tote. Und analog zur Frage, was »Gespensterphotos« unter welchen rahmenden diskursiven Umständen »zeigen«, stellt er die Frage nach der Macht des Wortes über die Bilder – als offene Frage wohl, deren Bedeutung davon aber nicht eingeschränkt wird.

Conrads Roman entsteht vor dem Hintergrund der öffentlichen Auseinandersetzung um den »Dokumenten«-Status photographischer Bilder, konkreter vor dem eines öffentlichen Kampfes um die Auslegungshoheit der »Gräuelphotos« aus dem Kongo. In dieser Auseinandersetzung werden die »Schwarzen« nochmals zur Projektionsfläche von (kontroversen) Interpretationen. Eine Romanszene, in der Marlow die Opfer beobachtet, erinnert an die Wehrlosigkeit der stummen Kolonialismusopfer auch gegenüber der Gewalt von Interpreten – und erinnert insofern auch an die Wehrlosigkeit von Photos gegenüber Bedeutungszuweisungen (wie sie sich gerade anlässlich der Diskussion über die »Gräuelphotos« zeigte). Aber auch die Sprache suggeriert nicht, die Realität zu »erfassen« und »wiederzugeben«. Statt zu suggerieren, die Realität der Gewalt im Kongo lasse sich angemessen verbalisieren, deutet auch Marlow nur an, was geschieht und was er sieht; sein Erzählerbericht erinnert an unscharfe Bilder. Die Idee einer angemessenen Dokumentation des Schreckens wird damit in Frage gestellt.

7. Photographische Erscheinungen

Bilder (so signalisieren die literarischen Beispiele von Hawthorne bis zu Conan Doyles *Land of Mist*) machen Ungesehenes sichtbar – auch kontingent Unsichtbares (also etwas, das man unter entsprechenden Umständen durchaus sehen kann, meist aber über-sieht). Was die Photos jedoch nicht vermitteln können, ist ein verbindliches (evidenzgestütztes) Wissen über die Bedingungszusammen-

hänge ihrer Entstehung. Entsprechend entzieht sich dem Blick des Betrachters die »Bedeutung« der Bilder. Diese Bedeutung muss verbal verhandelt werden, sofern sie diskursiv anschlussfähig werden soll – und Evidenz kann allenfalls durch textgestützte Beweisführungen hergestellt werden, wenn es darum geht, an sie Beurteilungsprozesse (Urteilssprüche) zu binden. Insofern besteht im Fall der Kongophotos eine Parallel zu Hawthornes Geschichte. Aber wenn man Conrads Darstellung der Opfer als Beitrag zur Reflexion über das Problem einer Vermittlung der Wahrheit liest, dann deutet sich hier eine Problematik an, die über die Hawthornesche Frage nach den Bedingungen der Enthüllung von Wahrheit hinausgeht: die Vorstellung nämlich, dass die Wahrheit sich weder abbilden noch sagen lässt: die Wahrheit des Leidens, des Schreckens, des »Horror«. Von hier aus ergeben sich Anschlussstellen zu einer (neueren) Literatur, die auf Photos rekurriert, um diese zwar einerseits etwas zeigen zu lassen, andererseits aber das Bewusstsein vermittelt, die Wirklichkeit entziehe sich dem Zugriff und sei durch Texte und durch Bilder gleichermaßen schlecht zu erreichen. Die mit vielen Photos ausgestatteten Bücher W.G. Sebalds können hier als prototypisch gelten.³³

Die Photographie, und hier gerade die Geisterphotographie (im engeren wie im weiteren Sinn), ist insgesamt Anlass, die Beziehungen, Hierarchien, Interaktionen zwischen sprachlicher und bildlich-visueller Darstellung auszuloten bzw. auszuhandeln: die Möglichkeiten und Grenzen beider Formen von Darstellung sowie Formen wechselseitiger Prägung und Abhängigkeit. Insofern nehmen (Geister-)Photodiskurse auch Einfluss auf das (Selbst-)Verständnis des Sprachlichen: der sprachlichen Repräsentation, der sprachlichen Weltdarstellung, sprachlicher Performanzen (wie etwa »Bezeugungen«) – und sprachlicher Interaktionen (Dialoge). Mit der Erfindung der Photographie sind Prozesse der visuellen Fixierung respektive der Verbildlichung zwar eine ernsthafte Konkurrenz für verbal-schriftliche Dokumentationsprozesse geworden, aber nicht zu einem Ersatz. Denn im Gegenteil ist der Status photographischer Bilder bezogen auf ihre Evidenz-Effekte etwa im Gerichtswesen lange umstritten. Erst durch Aussagen, also verbale Bekundungen sprachfähiger Zeugen, werden Photos dann auch selbst zu »Zeugen«.

Betont sei die Aktualität der von den Textbeispielen aufgeworfenen Fragen: die der Frage Conan Doyles (was »bezeugen« Bilder – bzw.: in welcher Weise bestimmen die Rahmendiskurse darüber, was man auf Bildern überhaupt sieht?), Hawthornes (welche Beweiskraft haben Bilder? Und in welcher Relation steht diese zu Wörtern, Sprache, Dialogen, Diskursen?), Villiers de l'Isle-Adams (wer »spricht« durch die Kunst-Welt der Realitätssimulationen eigentlich? Welche Beziehung besteht hier zwischen scheinbaren und tatsächlichen Macht-, Bedin-

33 Vgl. etwa Sebald, W.G.: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt a.M.: Eichborn 1995 sowie ders.: *Austerlitz*, München/Wien: Hanser 2001.

gungs- und Abhängigkeitsverhältnissen?) und Conrads (wo endet das Mitteilbare, das Bezeugbare, das Dokumentierbare?).

Literatur

- Chéroux, Clément/Apraxine, Pierre/Fischer, Andreas: *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, New Haven, CT: Yale University Press 2005.
- Conrad, Joseph: *Heart of Darkness*. New York: W. W. Norton & Company 2006.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter: *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Fischer, Andreas/Loers, Veit (Hg.): *Katalog: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, Ostfildern-Ruit: Cantz 1997.
- Fox Talbot, William Henry: *The Pencil of Nature*, London: 1844-1846. www.the-pencilofnature.com
- Geimer, Peter (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Golan, Tal: »Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen«, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 171-210.
- Harvey, John: *Photography and Spirit*, London: Reaktion Books 2007.
- Haupt, Sabine (Hg.): *Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*, Zürich/Wien/New York: Edition Voldemeer/Springer 2006.
- Hawthorne, Nathaniel: *The House of the Seven Gables*, Boston, MA: Ticknor and Fields 1851. [Dt. v. Irma Wehrli: *Das Haus mit den sieben Giebeln*, Zürich: Mnesse 2014].
- Kemp, Wolfgang/Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie I-IV, 1839-1995*, München: Schirmer/Mosel 2006, Bd. I.
- Kerner, Justinus: *Klecksographien*, Stuttgart/Leipzig/Wien/u.a.: Deutsche Verlags-Anstalt 1890.
- Krauss, Rolf H.: *Jenseits von Licht und Schatten*, Marburg: Jonas-Verlag 1992.
- Pytlik, Priska: *Okkultismus und Moderne*, Paderborn/München/Wien/u.a.: Schöningh 2005.
- Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München: Fink 2001.

Stiegler, Bernd: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Photographie, Frankfurt a.M.: Fischer 2014.

Online

www.thepencilofnature.com vom 12.2.2020

