

Trick Photography: Bildtechniken der freundlichen Täuschung

Katja Müller-Helle

Total Collapse of Spiritualist

Manchmal bedeutet die Verzauberung des Einzelnen die Entzauberung des Ganzen. Dies gilt für einen Gentleman, der sich 1897 in Albert A. Hopkins' Zauberhandbuch *MAGIC: Stage Illusions and Scientific Diversions* mit der Mahlzeit seines eigenen Kopfes konfrontiert sieht (Hopkins 1911 [1897], 433). Die in der Rubrik *Trick Photography* abgedruckte Fotografie zeigt ihn in Profilansicht links im Bild mit sachte auf einem blumigen Tischtuch aufgelegten Händen in die Leere starren, während sein Kopf in Frontalansicht mit nach rechts gekämmtem Haar und Schnurrbart ein zweites Mal vor ihm auf dem Tisch platziert ist (Abb. 1).



Abb. 1: Doppelgänger in Hopkins' *Magic*

Noch Mitte des 19. Jahrhunderts wäre der verblüffende Doppelgänger durch den Automatismus des naturmagischen Verfahrens der Fotografie erklärt worden. Sein Erscheinen hätte sowohl die Rationalitätsprinzipien der Aufklärung als auch die positivistischen Bestrebungen der Wissenschaften in Form bildlicher Evidenzproduktion in Unruhe versetzt. Ende des Jahrhunderts kann dieses janusköpfige Bild neben der bebilderten Erklärung von Bühnentricks stehen – die Fotografie wird hier als beherrschbare Technik der Täuschung jenseits magischer Phänomene der Natur vorgestellt. Die Beschreibungen des mysteriösen Verschwindens auf der Bühne, von Knotenformen bei Entfesselungskunststücken oder eines kulinarischen Tricks, bei dem kurz nach dem Einfüllen von Mehl, Zucker und Eiern in einen Hut ein Kuchen servierfertig entnommen werden kann, folgen der Logik einer Transparenz der Täuschungstechnik hinter der Verblüffung und der Enttarnung magischen Bühnenzaubers (Abb. 2 und 3).

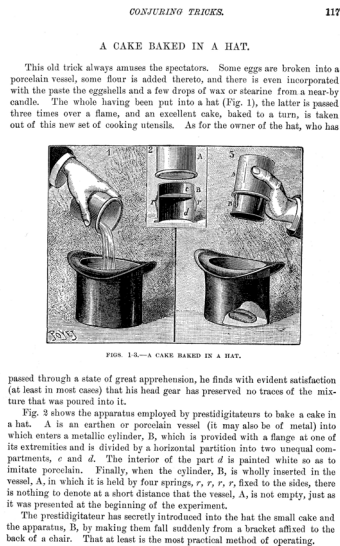
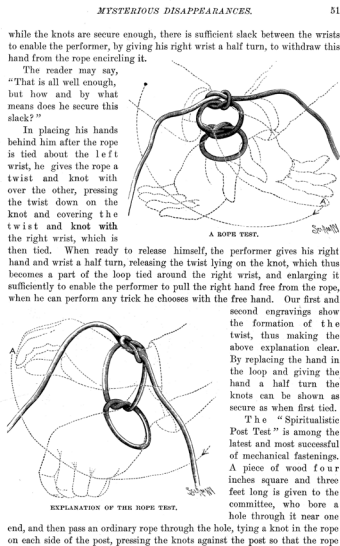


Abb. 2 und 3: Hopkins: Rope Test und Cake Baked in a Hat

In der Überfülle der Phänomene, die hier unter dem Stichwort *Magie* zusammengetragen werden, nehmen die Fotografien den Part kleiner Augentäuschungsexperimente an. Die fotografische Technik ist eine Trickkiste, die scheinbar einen unbegrenzten Möglichkeitsraum zur Illusionserzeugung in Bildern bereitstellt. Das fototechnische Doppel des Kopfes ist kein unerklärliches Phänomen, das auf der Fotoplatte wie von Geisterhand erscheint; sein *modus operandi* richtet sich gerade gegen den spiritistischen

Glauben an die um 1900 stark fluktuierenden Experimente, die den Betrachter ins Reich der Phantome führen sollten (vgl. zur spiritistischen Fotografie Krauss 1992, Chéroux 2005, Geimer 2010). Die als reines Amüsement ausgegebenen Fotografien machen durch die Erklärung der Produktionsbedingungen dingfest, was unerklärlich erscheinen könnte (Hopkins 1911 [1897], 435). Gerade die Aufdeckung der chemisch-optischen Bedingungen holt den Moment der Einschreibung aus der fotografischen Blackbox hervor und stellt sie in ein Kontinuum mit den optischen Tricks des Bühnenzaubers. Dem spätestens seit dem spiritistischen Gründungsereignis – den gespenstischen Klopffzeichen der Fox Sisters in der New Yorker Provinz 1848 – erbittert geführten Streit um Gespenster, Doubles und, allgemeiner, die Kommunikation mit dem Reich der Toten, wird im Zauberhandbuch mit laxer Ablehnung begegnet.¹ Die Bildproduktion der Doppelgänger zeige nur eins: „Total collapse of spiritualist“ (Hopkins 1911 [1897], 434–435).

Die scheinbar unabwendbare Verstrickung spiritistischer Praktiken mit Überzeugungen, Selbstbetrug, Entlarvung und Zuschreibung wird hier nicht in *das* Oppositionspaar der Moderne – dem Rationalitätsprinzip und seinem Anderen, dem Irrationalen, dem Animismus, dem Spiritismus – gegossen (vgl. hierzu auch Florian Sprengers Beitrag in diesem Band).² Die internationale Debatte, die im mit Medien und Techniken aufgerüsteten Feld von Beweis und Gegenbeweis geführt wird, ist im Zauberhandbuch auf den Schauplatz des Bühnenzaubers, des Jahrmarkts und des Amüsements verschoben.³ Schon in den 1850er Jahren hatte die Stereoscopic Company in London eine spiritistische Doppelbelichtung von David Brewster in der Serie ‚The Ghost in the Stereoscope‘ als Teil von Bühnenzauberei vertrieben (vgl. Natale 2012, 128). Dies enthebt das Medium der Fotografie dominanten Beschreibungsregistern seit Mitte des 19. Jahrhunderts, welche die Rätselhaftigkeit im Automatismus der Bildherstellung durch Naturmagie betonen.⁴ Sowohl in der Frühzeit der Entstehung des neuen Mediums als auch in der Theoretisierung der Fotografie bei Autoren wie Walter Benjamin, Susan Sontag oder Roland Barthes bleibt ihre Beschreibung als magisches Medium seltsam resistent (vgl. Geimer 2009, 13). Zur

- 1 Optische Medien unterhalten in medienhistorischer und geschichtstheoretischer Perspektive eine enge Beziehung zu Gespenstern. Vgl. hierzu Kittler 2002, Göttel und Müller-Helle 2009 und jüngst Löffler 2015.
- 2 Laut Bruno Latour gehört der Ausschluss des Animismus zum negativen Fluchtpunkt eines Selbstverständnisses der Moderne. Vgl. Latour 1998 [1991]. Siehe auch Albers und Franke 2012.
- 3 Zum massenmedialen Aspekt dieser Debatte siehe auch Schüttelpelz 2012.
- 4 Zur Einführung des Begriffes der Naturmagie in die Fotogeschichte vgl. Nickel 2002.

Erklärung der neuen Bilder hatte William Henry Fox Talbot ihr selbsttätiges Erscheinen hervorgehoben:

Wenn man einer Person, die mit dem Verfahren nicht bekannt ist, sagt, daß nichts von all dem von Hand ausgeführt worden ist, muß sie glauben, daß einem der Geist aus Aladins Wunderlampe dienstbar ist. Und tatsächlich könnte man sagen, dass es etwas derartiges ist. Es ist ein kleines Stück an wahrgenommener Magie – an Naturmagie. (Brief von Talbot vom 2. Februar 1839, zitiert nach Amelunxen 1988, 33)

Dieser Beschreibungsmodus des Erscheinens von Naturmagie in der Fotografie wurde im Verlauf ihrer Theoretisierung nicht einfach zugunsten eines aufgeklärten Rationalismus ad acta gelegt. Noch Roland Barthes verstand die Fotografie „als Magie und nicht als Kunst“; trotz des Bewusstseins über die Gemachtheit der Bilder nistete sich das Moment eines Magischen ein (Barthes 1985 [1980], 99). Die Zaubersliteratur bildet demgegenüber ein praktisch-regelhaftes Wissen über Fotografie ab, welches ähnlichen Rationalitätsprinzipien wie der sich um 1900 herausbildenden wissenschaftlichen Experimentalanordnungen verpflichtet ist. In einer konventionellen Lesart der Entwicklung fotografischer Verfahren im Ausgang des 19. Jahrhunderts wurde oft die Herausbildung wissenschaftlicher Gebrauchsweisen der Fotografie ihren unwissenschaftlichen spiritistischen Counterparts in Form von Gespensterfotografien, fotografierten Ektoplasmen oder schwebenden Tischen gegenübergestellt.⁵ Der Konnex von Zaubersliteratur und *Trick Photography* zeigt jedoch, dass Fotografie als Zauberkunst dem Positivismus näher steht als dem Spiritismus. Zaubershandbücher bringen die Fotografie als Bildtechnik zur Entmystifizierung der Welt in Stellung; sie wird dem Geheimwissen des Einzelnen, des souveränen Zaubers und gelehrten Experimentators als erlernbare Technik der freundlichen Täuschung enthoben. Damit wird sie als Technik zum Möglichkeitsraum des Einzelnen.⁶ Der Enthüllungsgeschichte der chemisch-technischen Bedingtheit soll im Folgenden im ersten Schritt anhand des Bühnentricks des *sprechenden Kopfes* und seiner medialen Transformation in der Fotografie und der frühen Filmtechnik nachgegangen werden. Im zweiten Schritt wird die Fotografie als Zauberkunst im Gegenpiel zu den Fluidalfotografien des Spiritismus analysiert und gegen die Maxime einer Selbsttätigkeit der Kamera in Stellung gebracht. Die

5 Zum Beispiel folgt Tom Gunnings Analyse des „Uncanny“ bezüglich der Gespensterfotografien um 1900 dieser dualen Logik. Vgl. Gunning 1995.

6 Ernst Cassirer hat in *Form und Technik* die Technik streng von der Magie abgegrenzt und sie als objektiven Möglichkeitsraum beschrieben (vgl. unser Vorwort in diesem Band). Cassirer 2004.

Transparenz der Techniken hinter den Bildern verweist dabei gleichzeitig auf die Vorstellung einer Transparenz des fotografischen Mediums. Die Fotografie als Zauberkunst ist keine unmittelbare Übertragungsmaschine der durch Geisterhand erscheinenden naturmagischen Phänomene – sie gibt in Form von Tricks den Blick frei auf die bildtechnisch beherrschbare Welt.

Talking Heads

Das Zauberhandbuch von Albert A. Hopkins steht in der Tradition des sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schnell verbreitenden Genres der Zauberlandliteratur (Abb. 4).⁷

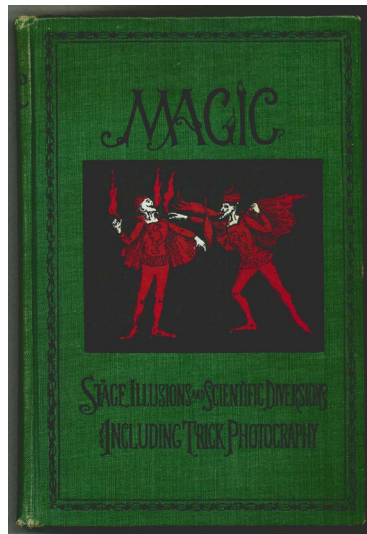


Abb. 4: Cover von Hopkins' *Magic*

Die Taschenspielkunst wurde salonfähig und ihre Protagonisten verlegten die Auftritte von Messen und Märkten in Paläste und Theater; Taschenspieler wurden zu Zauberkünstlern und die „Professoren der amüsanten Physik“ benutzten neueste technische Tricks (vgl. Huber 2007, 329). Das Genre des Zauberhandbuchs bediente darin eine doppelte Entwicklung: Das Publikum gab sich im Theater den Illusionseffekten des Bühnenzaubers hin und gleichzeitig schritt die Aufklärung über die Techniken der Illusionsproduktion durch Zauberlandliteratur voran. Das Wissen

7 Hopkins kompilierte darin Artikel, die zuvor in den Zeitschriften *Scientific American* und *La Nature* erschienen waren.

über die Gemachtheit tat den bestaunten Effekten keinen Abbruch. So wird in *MAGIC* unter der Rubrik *Science in the Theatre* die mechanisch-technische Verfasstheit von doppelten Bühnenböden oder die Funktionsweise von schwebenden Gegenständen akribisch erklärt (Hopkins 1911 [1897], 240). Auch die doppelten Böden des fotografischen Bildes werden Schritt für Schritt aufgedeckt. Im Schlusskapitel wird in der Reihung *Trick Photography*, *Chronophotography* und *The Projection of Moving Pictures* eine Technikgeschichte des fotografischen und kinematografischen Bildes aus dem Geist des Zauberschlusses entwickelt. Dabei ist es eine überraschende Ikonografie, welche in verschiedenen Variationen die fotografische Tricksektion durchzieht: Die Abtrennung des Kopfes vom Körper erscheint überdimensioniert hinter einem Gruppenporträt, als makabre Enthauptungsszene oder als überraschendes Abendessen (Abb. 5a–c).

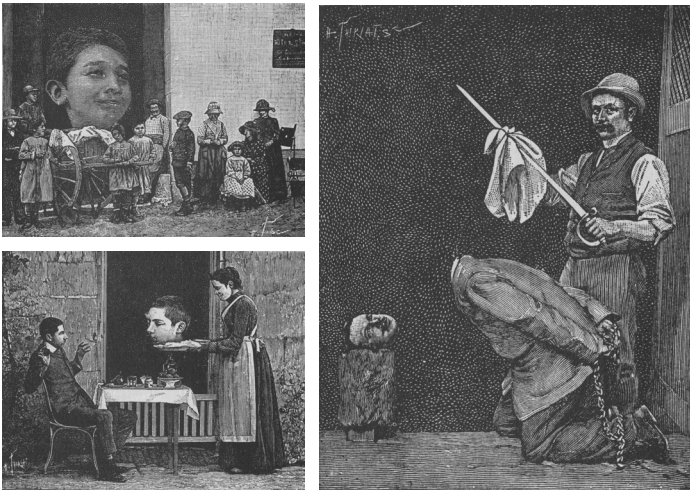


Abb. 5a–c: Hopkins: Group in Open Air, A Decapitation, Composite Photograph

Gemäß der damaligen drucktechnischen Schwierigkeiten, Fotografien in Büchern zu reproduzieren, werden die fotografischen Tricks nicht durch Fotografien repräsentiert, sondern in älteren drucktechnischen Verfahren des Stiches. Die dargestellten Settings orientieren sich an Alltagsszenen und funktionieren über das surreal anmutende Einbrechen gewohnter Parameter – Größenverhältnisse verkehren sich, Personen werden verdoppelt, die Gravitation wird durch das Schweben von Personen im Bild aufgehoben. Dabei wird der gewünschte irritierende Effekt über eine collageartige Zusammenstellung der Bildelemente in Kompositbildern hervorgerufen, die auf einer ikonischen Ebene leicht lesbar sind. In der

fototechnischen Beschreibung der mehrfach belichteten Fotografien, die immer wieder die Simplizität der Ausführung für Laienhände betont, wird sofort eingeholt, was unerklärlich wirken könnte. Die Darstellung des sich selbst-kannibalisierenden Gentleman ist daher leicht erklärt:

It is not difficult to explain how these pictures were produced ... The method is this: In a darkened room the draped figure to represent the spirit is posed in a spirit-like attitude (whatever that may be) in front of a dark background with a suitable magnesium or other light arrangement thrown upon the figure, which is then focused in the 'naturalistic' style; ... The exposure is made and the latent image remains upon the sensitized plate, which is again used to photograph the sitter. Upon developing we get the two images, the 'spirit' mixed up with the figure. (Hopkins 1911 [1897], 433-434)

Der Geist („spirit“) wird in Anführungszeichen gesetzt und sein Erscheinen nicht auf übernatürliche Phänomene zurückgeführt, sondern auf die Tricktechnik des fotografischen Verfahrens. Die Seherfahrung dieser Bildtäuschung ist um 1900 in Bezug auf das Motiv des abgetrennten Kopfes keine neue mehr – eine der ersten fotografischen Bildmanipulationen ist eine Ansicht des abgeschlagenen Kopfes Johannes des Täufers aus dem Jahr 1858 von Oscar Gustav Rejlander (Abb. 6).

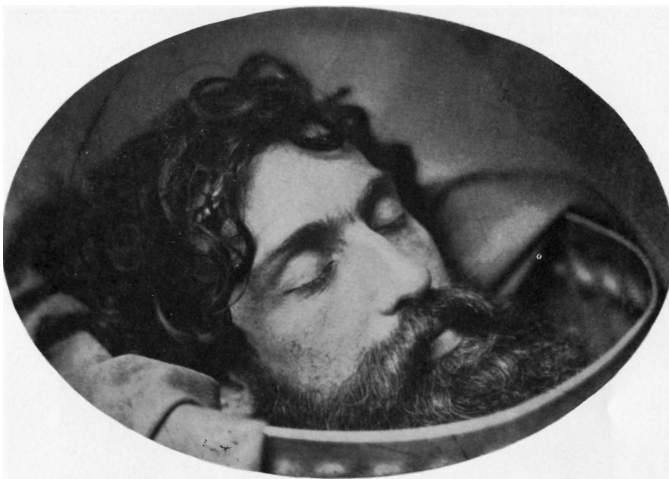


Abb. 6 Oscar Gustav Rejlander: Johannes der Täufer, 1858

Im Rahmen der *Trick Photography* wird jedoch nicht auf die christliche Ikonografie, sondern auf einen der bekanntesten Illusionstricks der

Bühnenkunst angespielt. In der Rubrik *Photographing a Head on a Platter* wird erklärt, wie eine Fotografie eines Kopfes auf einem Teller mit einem Illusionseffekt erzeugt werden kann:

Pictures made in this manner seem extremely puzzling, when in reality they are very simple to make. An ordinary extension dining-table is used, the person to be photographed being seated in an opening between the two ends of the table, caused by the removal of a leaf. The tablecloth is then arranged so as to cover the gap. ... To make the illusion complete, a pan, cut away so that it may be conveniently placed around the neck, as shown in our engraving, may be used. This gives the appearance in the photograph of being an ordinary platter bearing the head of a living person. (Hopkins 1911 [1897], 445–446)

In dieser bebilderten Beschreibung des fotografischen Tricks wird ad absurdum geführt, was den Bühnentrick des sprechenden Kopfes, der unter den *optical tricks* aufgeführt ist, eigentlich ausmacht (Abb. 7a, b).



Abb. 7a, b: Hopkins: Head of Lady Photographed on a Platter

Er funktioniert nur auf der Bühne durch einen Spiegeleffekt unter dem Tisch, welcher dem Publikum ein viertes Tischbein entgegenspiegelt – die optische Illusion soll die Unmöglichkeit eines abgetrennten aber lebendigen Kopfes erzeugen. Dieser Bühnentrick kann in der Fotografie durch die Stillstellung der Szene, die fehlende Stimme und das Abschneiden des unteren Teils, welcher den Illusionseffekt überhaupt erst hervorruft, nicht funktionieren; es geht bei *Photographing a Head on a Platter* allein um die Einordnung der Fotografie in den Kontext der Zauberkunst. Der sprechende Kopf geht als Zitat einer Zaubertechnik in die Fotografie ein und stellt in einer neuen medialen Konstellation eine Konstante innerhalb der Zaubereigeschichte her. Der Übergang vom Zaubertrick in die Fotografie wendet die Bühnenperformanz ins Ikonische und macht den Zaubertrick als zweidimensionales, reproduzierbares Wissen für Laien verfügbar. Das *tacit knowledge* der Machart des sprechenden Kopfes auf der Bühne geht dabei in Form eines *immutable mobile* in die Vervielfältigung ein und wird durch sie kanonisiert.⁸ Schon in dem 1906 herausgegebenen Buch *Trick Photography. A Handbook describing all the most mysterious photographic tricks* und anderen Manualen zur Fotografie als manipulierbarer Technik erscheint der *Head on a Platter* in kanonischer Form (Penlake 1906, n.p., Abb. 8. Andere Beispiele sind Maskelyne 1891. Und im deutschsprachigen Raum Willmann 1886. Vgl. hierzu auch Natale 2012).



Abb. 8 Penlake: Head on Plate

„Betrachtet man die Geschichte der Zauberkunst als *Unterhaltungsform*,“ merken Brigitte Felderer und Ernst Strouhal bezüglich der Kanonisierung innerhalb der Zaubereigeschichte an,

8 Bruno Latour hatte mit seinem Terminus *immutable mobiles* die unveränderliche Beweglichkeit von Elementen beschrieben, die zwischen Mobilität und Zeichenkonstanz firmieren. Vgl. Latour 1990.

ist zunächst erstaunlich, wie selten Innovationen sind. Effekte wie das Schweben, Verschwinden, Entfesseln, das Abtrennen und Zusammenfügen von Körperteilen ... zählen seit Jahrhunderten zum klassischen Repertoire der Magier und Zauberkünstler. ... Der Fortschritt in der Zaubergeschichte ... besteht eher in der Rekombination und Verfeinerung der Tricks ... sowie in der Anpassung an die jeweiligen technischen Möglichkeiten der Zeit und an die veränderten Bedürfnisse des Publikums. (Felderer und Strouhal 2007, 21–22)

Die Anpassung an die technischen Möglichkeiten um 1900 führte dazu, dass der Transfer des Bühnentricks in die Fotografie eine weitere mediale Transformation erfuhr: im frühen Kino.

1898 verwandelte Georges Méliès den Trick des sprechenden Kopfes in seinem Film *Un homme de têtes* in ein singendes Männerensemble ein und desselben Kopfes, der in der Frühzeit des Films jedoch, wie in der Fotografie, stumm bleiben musste. Méliès tritt selbst auf die Bühne und setzt seinen Kopf dreifach auf zwei neben ihm stehende Tische (Abb. 9).

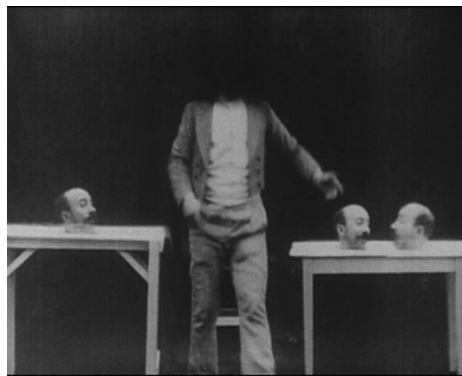


Abb. 9 Still aus Méliès *Un homme de têtes*, 1898

Durch die Filmtechniken des Schnitts und der Verdopplung wird das Abtrennen und Wiederherstellen des Kopfes in der Logik des Erscheinens und Verschwindens auf der Bühne mehrfach wiederholt. In der ersten Sequenz krabbelt er unter dem Tisch hindurch. Damit vollzieht er eine für die Variété-Zauberei typische Geste, mit der üblicherweise die Normalität und Unverfälschtheit eines Gegenstandes vorgetäuscht werden soll.⁹ „Der Filmapparat ist für Méliès zunächst einmal die Steigerungsform der

9 Im Beitrag von Sebastian Vehlken in diesem Band wird diese Praxis mit Bezug auf Christopher Nolan als erster Schritt im dreigliedrigen Systems eines jeden Zaubers-tricks analysiert.

Zauberhand“ (Knörer 2010). Wie die *Trick Photography* luchst die Filmtechnik der Zauberbühne ihre Tricks ab und transformiert sie im neuen Medium des Films. Hatte diese den *Talking Head* nur in einfacher Ausführung erdacht, wird sie in der Filmtechnik als Vervielfachung möglich. Und mehr noch: durch die Tricktechnik des Films wird dem Publikum eine neue Opazität vor Augen gestellt, indem die Technik wieder hinter den Illusionseffekten verschwindet.

Für das frühe Kino ist der Zusammenhang von illusionistischen Effekten der Zauberkunst und des Erscheinens bewegter Bilder, dem Zaubertheater und dem Kinoraum beschrieben worden – ihr historiografischer Gravitationspunkt sind optische Apparate wie die *Laterna Magica* (Zauberlaterne), die das Erscheinen und Verschwinden von projizierten Bildern vorführte.¹⁰ In der Figur Georges Méliès kulminierte die historische Kreuzung vom phantastischen Film und Zauberkunst, er kaufte 1888 das Zaubertheater des berühmten Magiers Jean-Eugène Robert-Houdin und schloss mit seinen Filmvorführungen an die Vorführungspraxis der Zauberbühne an. Während seine filmischen Doppelbelichtungen und Stopptricks das Erscheinen und Verschwinden von Personen und Objekten an die Logik der Dramaturgie des Zaubertricks anlehnten, galt für die Betrachter der Fotografie als Zauberkunst das zweidimensionale Bild und die Nachträglichkeit der Aufklärung des Geschehens. Die Dramaturgie der Fotografie ist konstitutiv in die Blackbox der Apparatur versenkt. An dieses Moment des Entzugs vor den Augen der Betrachter band sich der unbedingte Glauben an Fotografien, der sowohl Wissenschaft als auch Pseudowissenschaft fesselte, und der in Manualen zur *Trick Photography* Aufklärung erfahren sollte.

Verdächtige Mediationen

Der aufklärerische Modus der Zauberliteratur sollte dem naturmagischen Bild durch die Transparenz der Technik die Mystik austreiben, was gleichzeitig ein Phantasma der allumfassenden Intervention und Beherrschbarkeit der Technik hervorbrachte. Die Untersuchung des Objektivitätsparadigmas der Wissenschaftshistoriker Lorraine Daston und Peter Galison hat gezeigt, dass sich im Laufe des 18. und 19. Jahrhundert die Maxime einer nicht-intervenierenden Objektivität herausbildete, die in der Verwendung

10 Tom Gunning stellt in seiner Analyse des frühen Avantgarde-Kinos ‚den Film der magischen Illusion‘ bei Méliès dem narrativen Film gegenüber. Der frühe *Trick Film* wird damit zur magischen Attraktion gegenüber der einfachen Struktur des kontinuierlichen Narrativs. Vgl. Gunning 1986, 65. Siehe auch Kessler et al. 1993 und Malthête und Mannoni 2002.

der wissenschaftlichen Fotografie ihren Niederschlag fand (Daston und Galison 2002, 29). In wissenschaftlichen Experimentalanordnungen sollte die Subjektivität des eingreifenden Wissenschaftlers gebannt, die Maschine in ihrer Selbsttätigkeit ungestört bleiben. Die Natur sollte sich ohne „verdächtige Mediationen“ selbst auf der lichtempfindlichen Schicht zur Erscheinung bringen (ebd., 30). Das von der Natur selbst hervorgebrachte Bild legitimierte allerdings nicht nur die Wissenschaftlichkeit der Ergebnisse. Gleichzeitig konnte es als Beweis scheinbar unerklärbarer Effekte auf der Fotoplatte eingesetzt werden. Diese, von William Henry Fox Talbot als „natürliche Magie“ bezeichnete Fähigkeit der fotografischen Apparatur setzte eine direkte Übertragung der Erscheinungen voraus (vgl. Nickel 2002, 133). Der kurze Moment der Einschreibung bei der fotografischen Aufzeichnung hielt dabei Wissenschaft als auch Pseudowissenschaft in Bann. Die Fotografie im Sinne der Zauberkunst geht dagegen von der artifiziellen Gemachtheit der Bilder und der Einfachheit des Verfahrens aus. Der Konnex von Zauberei und Fotografie treibt eine Entmystifizierung des Mediums voran, bei der das Medium so verfügbar und erklärbar wie möglich erscheint. Als spielerisches, aber erklärbares Wissen sollte die Fotografie von spiritistischen und okkulten Phänomenen abgegrenzt werden, was sich im eingangs zitierten Zauberhandbuch in der Formel des „Kollabierens des Spiritisten“ artikuliert. Die Desillusionierungsstrategien durch das Aufdecken der Produktion der Bilder sind dabei naturwissenschaftlichen Argumentationsweisen analog, die sich um 1900 von parawissenschaftlichen Aktivitäten abzusetzen suchten. Diese Experimente bezogen sich auf den im Mesmerismus wurzelnden wieder-aufkommenden Mediumismus, der ein universales Fluidum annahm, eine magnetische Kraft, die alle Körper durchdringe und insbesondere an den Fingerspitzen des menschlichen Körpers als Lichterscheinung entströme.¹¹ Nachdem die Röntgenfotografie 1895 von Wilhelm Konrad Röntgen den Beweis dafür lieferte, dass die Fotografie das geeignete Medium zur Aufzeichnung nicht wahrnehmbarer Phänomene war, schien nahe zu liegen, dass sie auch die mesmerschen Strömungen oder die von Carl von Reichenbach propagierte „Od-Strahlung“ aufzeichnen könne (vgl. Chéroux 1997). 1897 begann der französische Neurologe Jules-Bernard Luys, wie schon zuvor Hippolyte Baraduc und Louis Darget, Fluidalfotografien zur Aufzeichnung von Krankheitssymptomen seiner Patienten herzustellen, um eine Klassifizierung der körpereigenen Ausstrahlungen bei verschiedenen Krankheiten und verschiedenen Zuständen der Hypnose zu erstellen (vgl.

11 Ausführlicher zum Verhältnis von mesmerischer Strömung und Od-Strahlung zur Fotografie vgl. zuletzt Müller-Helle 2014.

Geimer 2002, 335). Zusammen mit seinem Kollegen Émile David stellte er die Serie „Effluves Digitaux“ her (Abb. 10).

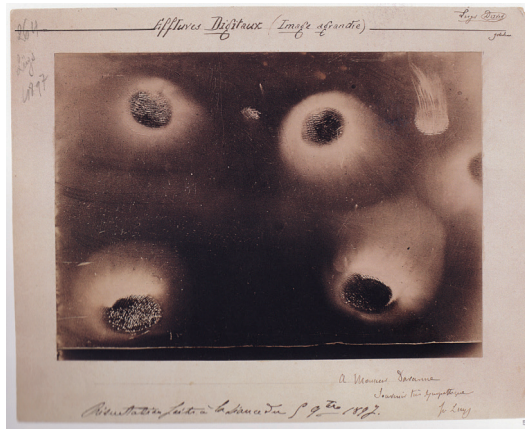


Abb. 10 Jules-Bernard Luys und Émile David, Fluidalfotografie, 9. Oktober 1897

Auf der fotografischen Abbildung erkennt man, nahezu ein Quadrat um das Zentrum bildend, vier ovale Fingerabdrücke, ein fünfter wird fast vollständig vom rechten Bildrand weggeschnitten. Um die fünf Fingerspitzen herum zeigen sich wieder helle Ausstrahlungen, die in einem starken Hell-Dunkel-Kontrast die Formen im Innern hervortreten lassen. In der rechten oberen Ecke erscheint ein heller, ebenfalls ovaler Abdruck, der durch eine schlierenartige Struktur nach unten gezogen zu werden scheint, was Luys als „ein im Entwicklerbad flottierendes Fragment der Epidermis“ (ebd., 334) identifiziert. Dieses Ergebnis wurde durch das direkte Auflegen der Finger einer Versuchsperson auf eine 15 bis 20 Minuten im Entwicklerbad liegende Trockenplatte gewonnen (vgl. Chéroux 2005, 85), welche die direkten Ausstrahlungen der Patienten auf der sensiblen Platte visualisieren sollte, die je nach Alter, Geschlecht und Gemütsverfassung unterschiedliche Formationen entwickelten. Die herausragende Eigenschaft der Aufnahmeapparat, die auf die bloße Platte reduziert wurde und bei der die gesamte Mechanik von den Kameragehäusen bis zu den Objektiven entfiel, war hier allein die Aufzeichnung einer Spur, die aus dem Reich des Unsichtbaren enthoben werden sollte. Diese Strategie der Sichtbarmachung verweist auf die frühen fotografischen Diskurse, die mit William Henry Fox Talbots „pencil of nature“ und der Vorstellung einer sich selbst auf der fotografischen Platte einschreibenden Natur ihren Anfang nahmen und in der Zeichenklassifikation von Charles Sanders Peirce theoretisiert wurden. Peirce entwickelte in seiner Zeichenklassifikation 1893 zur Beantwortung der Frage „Was ist ein Zeichen?“ das Konzept des Index – einer Spur, die

eine existenzielle Beziehung zu einem Referenten unterhält (Peirce 1986). Diese Vorstellung schreibt sich in der Theoretisierung der Fotografie durch Rosalind Krauss fort:

Photographie ist ein Abdruck oder eine Übertragung von Realem; sie ist eine photochemisch verarbeitete Spur, die kausal mit dem Ding in der Welt, auf das sie referiert, verbunden ist, wie Fingerabdrücke, Fußstapfen oder Wasserringe, die kalte Gläser auf einem Tisch hinterlassen. (Krauss 1998, 116)

Die Strömungsanhänger legten der Ausdeutung ihrer Experimente eben diese Vorstellung des Abdrucks eines real existierenden Phänomens zugrunde. Eine Beweisführung, die sich gerade den fehlenden mimetischen Bezug zu einem klar erkennbaren Referenten zunutze macht. Diese Lücke der Referenz wurde von Strömungsanhängern immer wieder mit wilden Spekulationen besetzt.

Gegenbeweise, die vor allem von René Colson und Adrien Guébbard gegen die Fluidalfotografien geführt wurden, richteten sich auf diesen freien Interpretationsspielraum und machten dingfest, was sich auf der fotografischen Platte niederschlägt, indem sie eine genaue Bestimmung des Referenten anstrebten (Abb. 11).

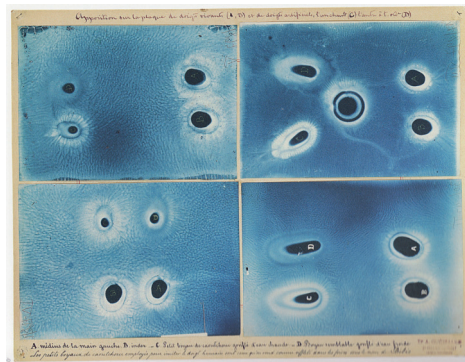


Abb. 11 Adrien Guébbard, Vier Fluidalfotografien auf eine Karte geklebt, 1897–98

Auf einer Platte des Physikers Guébbard, der in den Jahren 1897 und 1898 die Presse mit Artikeln zur Widerlegung der Strömungsanhänger überschwemmte, sieht man erneut Einwirkungen von Fingern auf der Emulsion der Platte, jedoch mit einem entscheidenden Unterschied zu Luys Experimenten. Betrachtet man die rechte untere Aufzeichnung mit vier ovalen Formen, die durch die Buchstaben A-D gekennzeichnet sind, erkennt man unschwer, dass die linke obere, im Gegensatz zu den drei anderen,

keine helle Korona um sich herum aufweist. A und B sind Einwirkungen von lebendigen Fingern auf der Platte; C ist die Einwirkung eines mit warmem Wasser gefüllten künstlichen Fingers und D die eines künstlichen Fingers bei normaler Temperatur. Mit diesem Experiment wurde das vitale Fluidum, das Luys aufzuzeichnen glaubte, als eine Wärmeeinwirkung auf der fotografische Platte entlarvt. Bei der vergleichenden Analyse der beiden Platten von Luys und Guébhard wird deutlich, dass die Lesbarkeit der Bilder an das Aufdecken der Produktionsbedingungen gebunden war. Nur an ihnen kann die Unterscheidung zwischen Beweis und Gegenbeweis festgemacht, das Spiel von Zuschreibung, Betrug und neuester chemisch-technischer Evidenzproduktion entschieden werden.

Die Entlarvungsstrategien zur Eindämmung des übersinnlichen Vermögens der Fotografie nahmen, wie die Erklärungen der *Trick Photography* im Zauberhandbuch, das Aufdecken der Produktionsbedingungen in den Blick. Solange die Konstruktion der Bilder durchschaubar war, konnten sich keine magischen Überschüsse einschleichen: Es ist leicht erkennbar, dass der Kopf in das Bild hineinmontiert ist. Der wesentliche Unterschied zwischen den Experimenten Guébhards und den Beispielen des Zauberhandbuches liegt jedoch in der Möglichkeit der Erkennbarkeit des Phänomens. Indem die *Trick Photography* auf der ikonischen Ebene leicht lesbare Bildelemente in einer Collage zusammenführt, stellt sich die Evidenz der Gemachtheit der Bilder her. In den Fluidalfotografien kommt über das Zusammenspiel identifizierbarer Bildelemente (Fingerabdrücke) und abstrakterer Formen (helle Kreise um die Fingerkuppen) ein endloses Spiel der Bedeutung des Referenten in Gang. Die entscheidende Pointe liegt darin, dass ständig ein Spalt zwischen identifizierbaren und nicht-identifizierbaren Bereichen offen gehalten wird. Klar lesbare Spuren, wie die Fingerabdrücke, lassen sich auf einen Begriff bringen, an ihnen gerinnt eine bestimmte Bedeutung. Die verflüssigenden, abstrakten Spuren der Fluidalfotografien schaffen hingegen einen bedeutungsoffenen Raum, der durch wilde Zuschreibungen besetzt werden kann. Dies etabliert ein Verhältnis von Transparenz und Opazität der Bilder, durch welches ein potentiell unabschließbarer Deutungsprozess in Gang bleibt, der in spiritistische Erklärungsmodi eingespeist wurde. Diese Bilder figurieren in markanter Weise das Erscheinen einer Spur, die durch ein Phantasma der Unmittelbarkeit den Kontakt mit unerklärlichen Phänomenen suggeriert. Noch Barthes bemerkt in der *Hellen Kammer*:

Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen

ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig. (Barthes 1985 [1980], 90)

Gegen ein solches Postulat der unmittelbaren Übertragung stellt sich die Idee einer Fotografie als Zauberkunst. Sie wird in dieser Konstellation als Kunst der Täuschung vorgestellt, die jenseits von magischen Erscheinungen Illusionen durch Kniffe und Tricks vorführen kann. Diese Trick-Techniken sind jedoch nur so lange nicht erklärbar, wie das Wissen um ihre chemisch-technische Verfasstheit opak bleibt.

Angesichts der Fotografie wird gemeinhin auf das Erscheinen der Dinge in der Silberschicht fokussiert. Die Fotografie im Sinne der Zaubertechnik zu begreifen heißt, sie in der prozessualen Dynamik des Dreischritts vom „Erscheinen – Verschwinden – Wiedererscheinen“ zu verstehen. Die Zaubertechnik im Sinne der Fotografie zu begreifen heißt wiederum, den performativen Charakter des Bühnenzaubers ins Ikonische zu wenden und „eine unmittelbare Erfahrung in eine verarbeitete Erfahrung“ zu verwandeln (Daston 2005, 121).

Literatur

- Albers, Irene und Anselm Franke, Hg. 2012. *Animismus: Revisionen der Moderne*. Zürich: Diaphanes.
- Amelunxen, Hubertus von. 1988. *Die aufgehobene Zeit: Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*. Berlin: Nishen.
- Barthes, Roland. 1985 [1980]. *Die Helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Cassirer, Ernst. 2004. „Form und Technik.“ In *Gesammelte Werke: Hamburger Ausgabe. Band 17: Aufsätze und kleine Schriften (1927–1931)*, Ernst Cassirer, hg. von Birgit Recki, 139–183. Hamburg: Meiner.
- Chéroux, Clément. 1997. „Ein Alphabet unsichtbarer Strahlen: Fluidalfotografie am Ausgang des 19. Jahrhunderts.“ In *Im Reich der Phantome: Fotografie des Unsichtbaren*, hg. von Andreas Fischer und Veit Loers, 11–22. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- . 2005. „Photographs of Fluids: An Alphabet of Invisible Rays.“ In *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, hg. von Clément Chéroux et al., 114–125. New Haven, CT: Yale University Press.
- Daston, Lorraine und Peter Galison. 2002. „Das Bild der Objektivität.“ In *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hg. von Peter Geimer, 29–99. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Daston, Lorraine. 2005. „Bilder der Wahrheit, Bilder der Objektivität.“ In *Einbildungen [= Interventionen 14]*, hg. von Jörg Huber, 117–153. Zürich: Edition Voldemeer.
- Felderer, Brigitte und Ernst Strouhal. 2007. „Am Spielplatz rarer Künste: Zu den Geschichten der Zauberkunst – eine Einleitung.“ In *Rare Künste: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst*, hg. von Felderer und Ernst Strouhal, 11–32. Wien/New York: Springer.
- Geimer, Peter. 2002. „Was ist kein Bild? Zur ‚Störung der Verweisung‘.“ In *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hg. von Peter Geimer, 313–343. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Geimer, Peter. 2009. *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius.

- . 2010. *Bilder aus Versehen: Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg: Philo Fine Arts.
- Göttel, Dennis und Katja Müller-Helle. 2009. „Barthes' Gespenster.“ *Fotogeschichte* 29 (114): 53–58.
- Gunning, Tom. 1986. „The Cinema of Attraction: Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde.“ *Wide Angle* 8 (3/4): 63–70.
- Gunning, Tom. 1995. „Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theatre, Trick Films, and Photography's Uncanny.“ In *Fugitive Images: From Photography to Video*, hg. von Patrice Petro, 42–71. Bloomington: Indiana University Press.
- Hopkins, Albert A., Hg. 1911 [1897]. *MAGIC: Stage Illusions And Scientific Diversions. Including Trick Photography*. New York: Dover Publications.
- Huber, Volker. 2007. „Magisch-bibliographische Erkundungen: Zum Projekt einer Bibliographie deutschsprachiger Zaubерliteratur.“ In *Rare Künste: Zur Kultur- und Medien-geschichte der Zauberkunst*, hg. von Brigitte Felderer und Ernst Strouhal, 313–338. Wien/ New York: Springer.
- Kessler, Frank; Sabine Lenk und Martin Loiperdinger, Hg. 1993. *Kintop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, Méliès – Magier der Filmkunst*. Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- Kittler, Friedrich. 2002. *Optische Medien: Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve.
- Knörer, Ekkehard. 2010. „1898: Georges Méliès: Un homme de tête.“ In *Cargo Film/Medien/Kultur* (April 2010). Letzter Zugriff am 25. Juli 2015. <http://www.cargo-film.de/blog/2010/apr/15/mht-4-1898/>.
- Krauss, Rolf H. 1992. *Jenseits von Licht und Schatten: Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen – ein historischer Abriss*. Marburg: Jonas.
- Krauss, Rosalind. 1998. „Die photographischen Bedingungen des Surrealismus.“ In *Das Photographische: Eine Theorie der Abstände*, Rosalind Krauss, 101–123. München: Fink Verlag.
- Latour, Bruno. 1998 [1991]. *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt/M.: Fischer.
- . 1990. „Drawing Things Together.“ In *Representation in Scientific Practice*, hg. von Michael Lynch und Steve Woolgar, 19–68. Cambridge, MA: MIT Press.
- Löffler, Petra. 2015. „Ghosts of the City: A Spectrology of Cinematic Spaces.“ In *communication +1* 4 (9): 1–19.
- Malthête, Jacques und Laurent Mannoni, Hg. 2002. *Méliès: Magie et Cinema*. Paris: Paris-Musées.
- Maskelyne, John Nevil. 1891. „Modern Spiritualism.“ In *The Supernatural?*, hg. von L.A. Weatherly, 153–232. Bristol: Arrowsmith.
- Müller-Helle, Katja. 2014. „Stumme Zeugen: Fotografische Bildevidenz am Rand der Wahrscheinlichkeit.“ *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11, 2: 37–48.
- Natale, Simone. 2012. „A Short History of Superimposition: From Spirit Photography to Early Cinema.“ *Early Popular Visual Culture* 10 (2): 125–145.
- Nickel, Douglas R. 2002. „Talbot's Natural Magic.“ *History of Photography* 26 (2): 132–140.
- Peirce, Charles Sanders. 1986. „Die Kunst des Rasonierens, Kapitel II: Was ist ein Zeichen?“ In *Semiotische Schriften*, hg. und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape, Bd. 1, 191–201. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Penlake, Richard. 1906. *Trick Photography: A Handbook describing all the most Mysterious Photographic Tricks*. London: Marshall, Bookes & Chalkley.
- Schüttelpelz, Erhard. 2012. „Auf der Schwelle zwischen Animismus und Spiritismus: Der 'Geisterangriff' auf Edward Tylor (London 1872).“ In *Animismus: Revisionen der Moderne*, hg. von Irene Albers und Anselm Franke, 153–171. Zürich: Diaphanes.

Willmann, Carl. 1886. *Moderne Wunder: Natürliche Erklärungen der älteren wie neueren Geheimnisse der Spiritisten und Antispiritisten, Geistercitier, Hellseher, Gedankenleser, Heilmedien, Mnemotechniker und Rechenkünstler*. Leipzig: Otto Spamer.