

Tele-Visionen und Optogramme : fantastische Optik zwischen Voyeurismus, Wunderglauben und Kriminalistik

Autor(en): **Haupt, Sabine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 33: **Das Fantastische = Le fantastique = Il fantastico**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006423>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sabine Haupt

Tele-Visionen und Optogramme

Fantastische Optik zwischen Voyeurismus, Wunderglauben und Kriminalistik

Der seit dem Ende des 17. Jahrhunderts stark beschleunigte und nicht nur für Spezialisten, sondern für weite Teile der Bevölkerung sichtbare technische Fortschritt bei der Entwicklung und Verbesserung von optischen Apparaturen – man denke in erster Linie an Mikroskop und Teleskop – unterstreicht mit zunehmender Deutlichkeit die Unzulänglichkeit des menschlichen Sehvermögens. Als verlässliches optisches Instrument verliert das Auge an Autorität. Der Akt der Wahrnehmung steht hinfort auf schwankendem Boden. Eine Vielzahl von optischen Illusionsverfahren wie Fantasmagorien, Schattenspielen, Guckkästen u.ä. machen sich im 18. und 19. Jahrhundert diese Unsicherheit zunutze, indem sie den technisch-wissenschaftlichen Bereich verlassen und sich der Volksbelustigung zuwenden. Mit 'Phantoskop'- und Laterna Magica-Projektionen auf Jahrmärkten werden Ende des 18. Jahrhunderts, also weit über 100 Jahre vor der Einrichtung der ersten Kinos, diverse Frühformen der Unterhaltungsindustrie geschaffen.¹

Der Einsatz optischer Instrumente zur Illusionsvermarktung hat jedoch nicht nur spielerische Aspekte. Dem Misstrauen der eigenen Wahrnehmung gegenüber korrespondiert ein ebenso profundes Misstrauen hinsichtlich der Vertrauenswürdigkeit der technisch erzeugten Bilder. Wo liegt die Grenze zwischen Täuschung und Wirklichkeit? Wann kann sich der Betrachter auf seine Sinneseindrücke verlassen? Was heute noch optische Illusion ist, kann morgen schon technische Realität sein. Der Wirklichkeitsstatus von Wahrnehmungen wird zunehmend prekär – eine Entwicklung, die sich im 19.

1 Reiches historisches Anschauungsmaterial enthält der Ausstellungskatalog *Ich sehe was, was du nicht siehst. Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes* (hg. v. Bodo von Dewitz und Werner Nekes), Göttingen 2002.

Jahrhundert mit der Erfindung von Fotografie und Film noch verstärkt. Während sich das Spektrum des Sichtbaren erweitert, erscheinen die mit wachsender technischer Präzision enthüllten Bilder wie Einblicke des "Fernrohr[s] der Phantasie"² in eine bisher verborgene, fantastische Welt.

Einer der Pioniere bei der literarischen Gestaltung dieser Dialektik von Technisierung und Fantasmagorisierung des Visuellen ist – und das gilt auch aus komparatistischer Perspektive – E.T.A. Hoffmann.³ Am bekanntesten dürfte das "kleine[] sehr sauber gearbeitete[] Taschenperspektiv"⁴ aus seinem Nachtstück *Der Sandmann* (1816) sein, mit dem Nathanael, der Protagonist der Erzählung, in die Wohnung seines Nachbarn, des Physikprofessors und Erfinders Spalanzani, schauen kann: "Noch im Leben war ihm [Nathanael] kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte".⁵ Nahm er ohne optisches Hilfsmittel Spalanzanis vermeintliche Tochter, den Tanzautomaten Olimpia, als schöne, aber starre und leblose "Bildsäule"⁶ wahr, deren Gesichtszüge bei seinem Blick durchs Fenster "undeutlich und verworren blieben",⁷ so wird die Puppe beim Blick durch das neue Fernrohr "lebendiger und lebendiger", je "schärfer und schärfer"⁸ er hindurchschaut. Eine ähnliche Verschiebung der Wahrnehmung vom Realen ins Fantastische ermöglicht die magische Brille, durch die Giglio in *Prinzessin Brambilla* (1820) die Mythenwelt des römischen Karnevals erblickt.

2 Jean Paul, "Über die natürliche Magie der Einbildungskraft". In ders., *Leben des Quintus Fixlein*, Werke, Bd. 4 (hg. v. Norbert Miller), München 1975, p. 197.

3 Vgl. u.a. Max Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*. Paris 1982, Kap. 2: "Le cabinet d'optique d'E.T.A. Hoffmann", S. 39–93; Ulrich Stadler, "Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen". In: *Hoffmann-Jahrbuch* Nr. 1 (1992-1993), pp. 91-105; und ders., *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*. Würzburg 2002, bes. p. 168-181.

4 E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann. Das öde Haus*. Stuttgart 1969, p. 28.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 27.

7 *Ibid.*, p. 27.

8 *Ibid.*, p. 29.

In Hoffmanns später Märchenerzählung *Meister Flob* (1822) ist es hingegen ein Mikroskop, durch das “ein wissenschaftliche[r] Freund aus Samarkand” die verschwundene Prinzessin Gamaheh als “kleines fremdartiges Körnlein”⁹ in einem Tulpenkelch erspäht und schliesslich dank avanciertester optischer, man könnte fast sagen: proto-fotografischer Technik wieder zum Leben erweckt:

Es genügt, wenn ich Euch sage, dass es uns mittels des geschickten Gebrauchs verschiedener Gläser, die ich meistens selbst präparierte, glückte, nicht allein die Prinzessin unversehrt aus dem Blumenstaub hervorzuziehen, sondern auch ihr Wachstum in ihrer Art zu fördern, dass sie bald zu ihrer natürlichen Grösse gelangt war. – Nun fehlte freilich noch das Leben, und ob ihr dieses zu verschaffen möglich, das hing von den letzten und schwürigsten [sic] Operationen ab. – Wir reflektierten ihr Bild mittels eines herrlichen Kuffischen Sonnenmikroskops und lösten dieses Bild geschickt los von der weissen Wand, welches ohne allen Schaden vonstatten ging. Sowie das Bild frei schwebte, fuhr es wie ein Blitz in das Glas hinein, welches in tausend Stücken zersplitterte. Die Prinzessin stand frisch und lebendig vor uns.¹⁰

In gewisser Weise antizipiert¹¹ die hier beschriebene Belebung der Prinzessin durch Einsatz eines “Kuffischen Sonnenmikroskops” Philippe Auguste Villiers de l’Isle-Adams okkulti-

9 E.T.A. Hoffmann, *Meister Flob*. Frankfurt/M. 1981, p. 51.

10 *Ibid.*, p. 53.

11 Inwieweit literarische Werke des 18. und 19. Jahrhunderts reale optische Apparaturen und Verfahren vorwegnehmen, ist nur schwer zu klären. Innerhalb der textinternen Fiktion erscheinen solche Antizipationen meist als utopische oder magische Instrumente. Über eine wirkliche epistemologische Vorreiterschaft von Kunst und Literatur bei der kollektiven Erarbeitung neuer naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und/oder bei der Entwicklung technischer Verfahren lässt sich meist nur spekulieren. Denn aus welchen Quellen die technischen Erfinder ihre ‘Inspirationen’ erhalten, ist nur sehr schwer zu rekonstruieren. Die Geschichte der Erfindung der Fotografie liefert diesbezüglich jedoch einen vergleichsweise beredten Fundus an Texten und Motiven. Das frappierendste Beispiel für eine literarische Antizipation im Bereich der Fotografie sind sicherlich jene Passagen aus Tiphaigne de la Roches utopischem Roman *Giphantie* (1760), in denen – 70 Jahre vor der Entdeckung der betreffenden physikalischen und chemischen Gesetze – der (aufklärerische) Wunsch nach dem Erkunden des Unsichtbaren zum Entwurf eines der tatsächlichen späteren Fototechnik durchaus vergleichbaren Abbildungsverfahrens führt.

stischen Science-Fiction Roman *L'Eve future* von 1886, in dem der Fetisch technischer, körperlicher und charakterlicher Perfektion, der weibliche Androide 'Hadaly', als Produkt eines detaillierten elektromagnetisch-fotografischen Reproduktionsprozesses, der so genannten "photosculpture",¹² erscheint.

Es ist nun kein Zufall, dass in solchen Szenen immer wieder die erotische Schlüssellockperspektive eingenommen wird, dienen doch die zunächst eher märchenhaften (Zauberspiegel u.ä.), dann zunehmend technischen Hilfsmittel und optischen Verfahren¹³ meist ein und dem selben voyeuristischen Grundphantasma: dem verbotenen Blick ins Zimmer und auf den Körper der Geliebten – eine für die fantastische Literatur des 19. Jahrhunderts charakteristische Verknüpfung von Erotik und Erkenntnis, die als literarischer Topos auch im 20. Jahrhundert noch hie und da augenzwinkernd zitiert wird.¹⁴ Der Voyeurismus des männlichen Betrachters als Triebkraft bei der Entwicklung einer fantastischen Optik: An solchen Thesen zur Kulturgeschichte haben sicher nicht nur Freudianer ihr Vergnügen.

Auf den motivgeschichtlichen Punkt aber bringt diese epistemologisch-erotische Grundkonstellation erst Théophile Gautiers fantastische Erzählung *Avatar* von 1856. Was als literarische Anspielung auf Fausts alchemistische Hexenküche beginnt, in der Faust durch einen märchenhaften "Zauber-

12 Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, "L'Eve future". In: *Œuvres complètes*. Bd. 1, Paris 1922, p. 294. Der Begriff 'photosculpture' geht vermutlich auf einen 1864 unter diesem Titel publizierten Aufsatz von Théophile Gautier zurück.

13 Gattungsgeschichtlich liesse sich hier die Frage anknüpfen, inwiefern nicht gerade das Eindringen eines technisch-wissenschaftlichen Diskurses ins Märchenhaft-Wunderbare zur Entstehung jener Werke beiträgt, die – insbesondere in der französischen und angelsächsischen – Literaturgeschichte als 'fantastisch' bezeichnet werden, wodurch das 'Fantastische' (ungeachtet der Problematik einer solchen begrifflichen Ontologisierung) zur Vorstufe von Science-Fiction würde.

14 Ein besonders explizites Beispiel ist Arno Schmidts Kurzgeschichte *Am Fernrohr* von 1966, in der der technisch banale Blick durchs Fernrohr auf einen gegenüberliegenden Balkon durch Anspielungen auf E.T.A. Hoffmann, Wilhelm Hauff und andere "verschollene[] Schmäucher" (Arno Schmidt, "Am Fernrohr", in: *Sommermeteor. 23 Kurzgeschichten*. Frankfurt/M. 1969, pp. 72–77, hier: p. 74) den Voyeurismus des Beobachters zu einem fantastischen Ritual adelt.

spiegel” das “himmlische Bild” der Helena zum ersten Mal und “wie im Nebel”¹⁵ erblickt, entpuppt sich alsbald als handfester Voyeurismus. Wenn bei Gautier nämlich der Magnetiseur Balthazar Cherbonneau seinen telehypnotischen Kelch, in dem Octave, der unglücklich verliebte Protagonist der Erzählung, das Bild der Geliebten sieht, ausdrücklich mit dem “miroir magique où Mépistophélès fait voir à Faust l’image d’Hélène”¹⁶ vergleicht, so dient dies nur der einleitenden Rhetorik. Denn im Grunde geht es bei Cherbonneaus magisch-technischer Performance nicht wie in *Faust I* um die Beschwörung eines statischen Bildes, sondern – technisch schon weit elaborierter – um einen tele-visionären Einblick in ein simultan stattfindendes, doch verborgenes Geschehen:

Le conte s’inclina sur la coupe, dont l’eau se troubla bientôt sous son regard et prit des teintes opalines, comme si l’on y eût versé une goutte d’essence; un cercle irisé des couleurs du prisme couronna les bords du vase, encadrant le tableau qui s’ébauchait déjà sous le nuage blanchâtre. Le brouillard se dissipa. — Une jeune femme en peignoir de dentelles, aux yeux vert de mer, aux cheveux d’or crépelés, laissant errer comme des papillons blancs ses belles mains distraites sur l’ivoire du clavier, se dessina ainsi que sous une glace au fond de l’eau redevenue transparente, avec une perfection si merveilleuse qu’elle eût fait mourir tous les peintres de désespoir.¹⁷

- 15 Johann Wolfgang v. Goethe, “Faust. Eine Tragödie. Erster Teil”, Verse 2429 bis 2440. In: *Werke*, hg. v. Erich Trunz, Bd. 3., München ¹⁶1996, p. 78.
- 16 Théophile Gautier, “Avatar” (1856), in: *Récits fantastiques* hg. v. Marc Eideldinger, Paris 1981, pp. 273–375, hier: p. 315.
- 17 *Ibid.* Fungiert der blankgeputzte Zauberkelch bei Gautier schon als quasi-optisches Instrument – das bewegte Bild erscheint zweidimensional auf der Oberfläche des gefüllten Kelches, also auf einer Art Bildschirm –, so untersteht die Zauberkraft des Pokals in Ludwig Tiecks gleichnamigem *Phantasmus*-Märchen von 1811 noch nicht wirklich dem optischen Paradigma. Auch hier ist es zwar ein Alchemist und Magnetiseur, der das Bild der Geliebten aus dem Zauberpokal heraufbeschwört. Bei der von seltsamen Tönen begleiteten, von Dunst und wundersamen Strahlen umwölkten magischen Inszenierung handelt es sich aber eher um eine traditionell-märchenhafte denn um eine fantastisch-technikgestützte Geistererscheinung.

Der Einblick ins weibliche Boudoir, der indiskrete Blick auf die "jeune femme en peignoir de dentelles" hat in diesem Text eindeutig voyeuristischen Charakter.

Während, so liesse sich thesenhaft verkürzt argumentieren, die frühromantisch-idealistische Ästhetik eines Wackenroder oder Tieck die wahre Kunst ins Unsichtbare, ins 'Ewige' verlegt (das absolute Kunstwerk liegt jenseits aller empirisch-visuellen Zugänge, noch Balzacs *Le chef-d'œuvre inconnu* oder Henry James' *The Madonna of the Future* (1873) illustrieren dieses Postulat) und das Sichtbarwerden des Unsichtbaren ganz einer utopischen Versprachlichung, d.h. der poetisch-narrativen Evokation überantwortet, geht es der zur Zeit der französischen und angloamerikanischen Spätromantik, aber auch – und das sollte nicht übersehen werden – zur Zeit des Realismus und Naturalismus entstehenden fantastischen Erzählung um die sprachliche Darstellung technischer bzw. pseudotechnischer Visualisierungsprozesse. Was früher nur im Märchen möglich war, und dort in seiner ästhetisch-technischen Praxis allenfalls gestreift wurde, wird im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Gegenstand einer zunehmend detailliert erzählten und beschriebenen Technik. Zugleich erfolgt eine Durchdringung der ästhetischen und erkenntnistheoretischen Ziele mit eher profanen und ganz persönlichen Zwecken.

An dieses 'Absinken' der mit dem visuellen Phantasma verknüpften Erkenntnisziele auf die Stufe des Privaten scheint auch Edgar Allan Poe gedacht zu haben, als er in seiner Erzählung *The Spectacles* von 1844 dem Motiv der fantastischen Optik eine ironische Umkehrung angedeihen liess.¹⁸ Nur scheinbar holt hier die magische Brille – der erste, verklärende Blick fällt durch ein Opernglas – die ferne Geliebte ans

18 Dass Poe hier ganz offensichtlich auf die Motivtradition des erotischen Bildes rekurriert und diese bewusst ironisiert, zeigt ein Vergleich seiner Erzählung mit einer seiner zeitgenössischen Quellen. Der Poe-Forscher Burton Pollin nennt in diesem Zusammenhang eine im 'New Monthly Belle Assemblée, a Magazine of Literature and Fashion' von Juli 1836 anonym publizierte Erzählung *The Mysterious Portrait*, in der ein junger Mann sich in das Miniatur-Porträt einer Unbekannten verliebt (vgl. *Collected Works of Edgar Allan Poe*. Bd. 3: *Tales and Sketches 1843–1849*, hg. v. Thomas Ollive Mabbott. Cambridge u. London 1978, p. 883).

begehrende Auge, macht ihre verborgene Schönheit sichtbar; in Wirklichkeit geschieht vielmehr das Gegenteil: Die, wie sich am Ende der Erzählung herausstellt, keineswegs magische, sondern ganz normale Brille entlarvt die vermeintliche Inkarnation des "beau idéal",¹⁹ wie es im Original auf Französisch heisst, bzw. "the beauty of the day par excellence"²⁰ als optische Täuschung: Madame Eugénie Lalande ist, so erkennt der verliebte, aber schwer kurzsichtige Erzähler durch die Brille, in Wirklichkeit eine zweiundachtzig-jährige "old fright"²¹ und obendrein seine eigene "great, great, grandmother".²²

Spuren von voyeuristischem Interesse durchziehen selbst den medientheoretischen Diskurs des 19. Jahrhunderts. Stellvertretend für viele andere Zeugnisse sei hier nur der Bericht eines Journalisten aus dem Jahr der Erfindung des Films (1896) zitiert:

Unter dem Namen "lebende Photographie" werden seit einiger Zeit in europäischen Grossstädten [...] die Projektionsbilder eines eigenartigen, von seinen Erfindern August und Louis Lumière in Lyon, "Kinematograph" (Bewegungsdarsteller) genannten Apparats vorgeführt. [...] Der Eindruck, den die Bilder des Kinematographen hervorrufen, ist frappierend und im ersten Augenblick fast unheimlich: vor unseren Augen leben Szenen auf, die sich in meilenweiter Entfernung abgespielt haben, Bilder des intimen Lebens, wie sie noch von keiner Schilderung erreicht worden sind.²³

Ist die erwähnte Dialektik von technischer Aufrüstung und fantastischer Überspitzung nun tatsächlich ein Indiz für eine allmähliche Profanisierung des Unsichtbaren und Verborgenen, so fügt sich auch eine weitere Motivvariante ins mentalitäten- und ideengeschichtliche Tableau. Neben der technischen bzw. pseudo-technischen Variante der fantastischen

19 Edgar Allan Poe, "The spectacles" in: *Collected Works of Edgar Allan Poe*. Bd. 3: *Tales and Sketches 1843–1849* (hg. v. Thomas Ollive Mabbott). Cambridge u. London 1978, pp. 883–919, hier: S. 889.

20 *Ibid.*, p. 892.

21 *Ibid.*, p. 912.

22 *Ibid.*, p. 914.

23 G. Hoff, "Lebende Photographie", in: *Über Land und Meer*, Heft 87 (1896), p. 274, zit. nach Thomas Kuchenbuch, *Die Welt um 1900. Unterhaltungs- und Technikkultur*. Stuttgart u. Weimar 1992, p. 109f.

Optik hält sich nämlich – weit bis ins 20. Jahrhundert hinein – eine Version, die gerade den apparatlosen Einblick ins Verborgene zum Signum des Fantastischen erwählt.

Nun ist die Vorstellung, dass Bilder auf ‘wunderbare’ Weise entstehen und daher selbst Wunder wirken können, ein alter religiöser Glaube, der seine wohl bekannteste Ausprägung im byzantinischen und russischen Ikonenglauben erfährt. Das hier auf unerklärliche Weise in die Welt des Sichtbaren Geholte entstammt ausschliesslich dem Bereich des Heiligen. Meist stellen solche ‘Acheiropoïeta’ Christus-, Marien- oder Heiligenfiguren dar. Seit dem 6. Jahrhundert bekannt ist in diesem Zusammenhang die byzantinische Legende vom ‘Mandyllion’, in das der bereits ‘gen Himmel gefahrene Christus sein Gesicht gedrückt und dem kranken König Abgar von Edessa zur Genesung geschickt haben soll.²⁴ Im Westen entspricht dieser Erzählung der im Hochmittelalter entstehende Mythos vom Schweisstuch der heiligen Veronika, deren Name volksetymologisch abgeleitet wird aus lateinisch/griechisch ‘vera eikón’, dem ‘wahren Bild’.²⁵ Noch Michel Tourniers Erzählung *Les suaires de Véronique* von 1978, in der eine fotochemische, aber apparatlose so genannte “dermographie”²⁶ beschrieben wird, bei der das Modell in ein Bad aus Entwicklerflüssigkeit eintaucht, ist – allein schon durch den Vornamen der Titelheldin – eine literarische Anspielung an diesen Bildglauben.

24 Das Mandyllion erscheint im 6. Jahrhundert in Edessa, dem heutigen Urfa (Türkei), einer Zeit also, in der die religiöse Bildverehrung an Terrrain gewann. Nach der Rückeroberung Edessas im Jahr 944 wird das Mandyllion von Konstantin VII Porphyrogennetos nach Konstantinopel überführt, von wo es im 12. Jahrhundert verschwindet. Überlebt hat es als verbreitetes Motiv der byzantinischen Wandmalerei. Eine Variante des Motivs ist die Legende vom ‘Keramion’, jenem Ziegel, der in das Mandyllion eingewickelt war und daher gleichfalls den Gesichtsabdruck Christi empfangen hat. Vgl. auch: Massimo Cacciari, “Die Ikone”, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt/M. 1990, pp. 385–429.

25 Auf seinem Weg nach Golgota erhielt Jesus von Veronika ein Leintuch, um sich sein Gesicht abzutrocknen. Der Abdruck seines Gesichts blieb danach auf dem Tuch als Bild sichtbar.

26 Michel Tournier, “Les suaires de Véronique”, in: *Le coq de Bruyère. Contes et récits*. Paris 1978, pp. 139–158, hier: p. 157.

Im Kontext des späten 19. Jahrhunderts haben acheiropoietische Bilder jedoch eine ganz andere Funktion. Wenn hier das apparative Medium ausgeschaltet wird zugunsten eines paranormalen Abbildungsprozesses mit religiösen oder okkultistischen Implikationen, so ist stets auch ein tiefes Misstrauen, oft gar eine gewisse Idiosynkrasie gegen die zunehmende Technisierung und Empirisierung der Welt im Spiel. Die optische Apparatur ist dem blossen Auge zwar überlegen, Mikroskope und Teleskope erweitern den Blick in unendlich kleine bzw. unendlich ferne Welten, die Momentfotografie erfasst bisher unsichtbare Bewegungsabläufe, Röntgenstrahlen lassen den Blick ins Innere der Materie vordringen,²⁷ aber – so etwa lautet der hier zugrunde liegende metaphysische Einwand – die spirituellen, geistig-psychischen und mystischen Dimensionen bleiben den technisch-apparativen Zugängen weiterhin verschlossen.

Eindeutig in diesen Zusammenhang gehören August Strindbergs 1894, also während seiner okkultistischen Werkphase entstandenen, kameralosen 'Celestographien',²⁸ die durch Langzeiteinwirkung von nächtlichem Sternenlicht auf leere Fotoplatten zustande kamen. Beeinflusst war Strindberg bei seinen Arbeiten von dem um 1900 in ganz Europa berühmten Astronomen, Schriftsteller und Okkultisten Camille Flammarion.²⁹ Andeutungen über kameralose "photographies

27 Eadweard Muybridges fotografischer Beweis, dass Pferde tatsächlich im Galopp für kurze (unsichtbare) Momente mit keinem Huf mehr den Boden berühren, ist diesbezüglich das prominenteste und immer wieder zitierte Beispiel. Vgl. Bernd Stiegler, *Philologie des Auges. Die fotografische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München 2001, Kap. 3: "Die Photographie des Unsichtbaren: Momentphotographie, Geisterphotographie und Roentgenphotographie", *ibid.*, pp. 97–141.

28 Vgl. Clément Chéroux, *L'expérience photographique d'Auguste Strindberg. Du naturalisme au sur-naturalisme*. Arles 1994, pp. 64–69. Auch viele Zeitgenossen Strindbergs, darunter etliche Künstler und Literaten, beschäftigten sich mit solch bildzauberischen Experimenten: Neben Strindberg waren dies u.a. Lewis Carrol, Arthur Conan Doyle, Kandinsky, Paul Nadar, der Sohn des Fotografen, sowie etliche italienische Futuristen (vgl. *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian, 1900-1915*, hg. v. Veit Loers. Ausstellung der Schirn-Kunsthalle Frankfurt/M., Ostfildern 1995).

29 Vgl. dessen Artikel 'La Photographie de l'invisible', erschienen im Januar 1896 im *Bulletin de la Société astronomique de France*. Abgesehen von

astrales” machte 1861 aber auch schon der Okkultist Alphonse Louis Constant alias Eliphas Lévi.

Hinsichtlich solcher acheiropoietischen Fotografien geht der kulturhistorische Kontext stellenweise weit über den rein fantastisch-okkultistischen Kontext hinaus. Denn auch die kameralosen ‘Psychikonen’ und ‘Gedankenfotos’, die Hippolyte Baraduc, ein Kollege des berühmten französischen Psychiaters Jean-Martin Charcot, – wie jener Hypnose- und Hysterie-Spezialist an der Pariser Klinik La Salpêtrière – in den 1890er Jahren zur Ablichtung der menschlichen Seele anfertigte,³⁰ basieren auf der Vorstellung, dass so genannte, dem menschlichen Körper bzw. der Seele entströmende odische Ausstrahlung³¹ oder sonstige okkulte ‘Vitalstrahlungen’ in der Lage seien, auf fotosensibles Material einzuwirken. Bei diesen medizinisch-psychiatrischen Versuchen mit apparatlosen Abbildungen ist die Nähe zum naturwissenschaftlich-technischen Paradigma jedoch wieder sehr gross.

Eher in den kulturgeschichtlichen Zusammenhang der religiös-wunderbaren Abbildungsverfahren gehört hingegen das als Reliquie verehrte und im Mai 1898 erstmals fotografierte Turiner Grabtuch. Zwar handelt es sich hier um eine bemerkenswerte Verbindung von Acheiropoiesis und moderner fotografischer Technik, doch ist die Rhetorik des Wunderbaren und der Versuch, herkömmliche optische Techniken zurück-

der kameralosen Fotografie berichtet Flammarion auch über andere acheiropoietische Abbildungsverfahren, die er während diverser mediumistischer Séancen beobachtete. So schildert er in einem seiner Protokolle einen durch unsichtbare Strahlen verursachten Gesichtsabdruck des legendären Mediums Eusapia Palladino (vgl. Camille Flammarion, *Les Forces naturelles inconnues*. Paris 1907, pp. 104ff., Tafel IV, p. 186, Tafel VII und p. 239; sowie seine zusammenfassenden Bemerkungen über mediumistische Abdrücke und Gespenstererscheinungen: *ibid.*, pp. 558ff.

30 Vgl. dazu: Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. München 1997, pp. 104ff., Originaltitel: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982).

31 Laut der von Karl von Reichenbach, einem österreichischen Chemiker und Biologen, um 1850 begründeten ‘Od-Lehre’ entströmt im somnambulen Zustand zahlreichen Gegenständen aber auch “dem menschlichen Leib ein Licht” (Carl du Prel, *Die Magie als Naturwissenschaft. Erster Teil: Die magische Physik*. Jena 1899, p. 35).

zudrängen und durch paranormale Verfahren zu überbieten, deutlich ausgeprägt. Nachdem man auf den auf Glasplatten festgehaltenen Aufnahmen tatsächlich Körper und Gesicht eines Gekreuzigten entdeckt hatte, vertrat man in der anschließenden Kontroverse u.a. die These, dass dieses mit dem bloßen Auge kaum erkennbare Christusbild nicht etwa das Resultat eines simplen Abdrucks sei, sondern auf eine physikalisch unerklärliche "action à distance"³² zurückzuführen sei. "Quelque chose a émané du corps et a agi sur le drap",³³ heisst es in einer Nachuntersuchung von 1902. Das Ergebnis dieser Analyse geht also konform mit zeitgenössischen theologischen und kunstgeschichtlichen Auffassungen, die das Grabtuch dem byzantinischen Modell der acheiropoietischen Bilder zuordneten,³⁴ d.h. jenem Glauben, der die Ikone als reale Verkörperung der Heiligen verehrt und einen übernatürlichen Ursprung des Bildes postuliert.

Nicht von Menschenhand, keine Artefakte sollen diese magischen Bilder sein, sondern ästhetische Gebilde, bei denen das Wunder der Ikonenschöpfung für die spirituelle Wahrheit des Abbildes bürgt.³⁵ Dass solche Vorstellungen nicht nur in der Geschichte der Ästhetik – man denke z.B. an den viel zi-

32 Paul Vignon, *Le Linceul du Christ. Etude scientifique* (1902). Vgl. dazu: Peter Geimer, 'L'autorité de la photographie. Révélations d'un suaire'. In: *Etudes photographiques*. Revue semestrielle. Nr. 6 (Mai 1999), pp. 67-99, hier: p. 76; und: ders., "Nicht von Menschenhand. Zur fotografischen Entbergung des Grabtuchs von Turin", in: Gottfried Boehm (Hg.), *Homo pictor*. Leipzig 2001.

33 Zit. n. Peter Geimer, "L'autorité de la photographie. Révélations d'un suaire", in: *Etudes photographiques*. Revue semestrielle. Nr. 6 (Mai 1999), pp. 67-99, hier: p. 77.

34 Vgl. *ibid.*, sowie Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*. Leipzig 1899, p. 76

35 Eine weitere Variante, die acheiropoietische Herkunft von Bildern zu postulieren, findet sich in Erzählungen, die auf den genieästhetischen Topos vom 'Finden' eines Bildes rekurren. So antwortet der Holzschnitzer Drowne in Nathaniel Hawthornes Erzählung *Drowne's Wooden Image* (1844) auf die Frage, wer denn der Schöpfer des erstaunlich lebensechten Frauenbilds sei: "No man's work," replied Drowne. "This figure lies within that block of oak, and it is my business to find it." (Nathaniel Hawthorne, "Drowne's Wooden Image", in: *Young Goodman Brown and Other Tales*. Oxford u. New York 1998, pp. 272-284, hier: p. 277).

tierten Topos vom ‘Raffael ohne Hände’³⁶ –, sondern auch in der Geschichte der Optik eine Rolle spielen und damit neben die Möglichkeit einer fantastischen auch die einer realistischen Vermittlung von naturwissenschaftlichen und a-technischen Positionen stellen, zeigt die frappierende strukturelle Analogie der acheiropoietischen Bildtheorie zu dem von den Fotopionieren mit objektivistischem Pathos beschworenen Topos vom “Pencil of nature”.³⁷ In beiden Fällen wird der Künstler oder Techniker als Urheber des Bildes ausgeschaltet und durch einen optischen Automatismus metaphysischer oder materialistisch-physikalischer Art ersetzt.

Auch in der Literatur gibt es Beispiele für eine solche nicht-fantastische Vermittlung des Theologischen mit dem Technischen. Das “lieblichste Wunder, das ich je gesehen”,³⁸ nennt der Erzähler in der zweiten Fassung von Gottfried Kellers Roman *Der Grüne Heinrich* (1879–80) jenen “van Eyksche[n] Engel”, der überraschend auf der Glasscheibe sichtbar wird, mit der der Sarg seiner Jugendfreundin verschlossen werden soll. Auch wenn der realistische Anspruch des Romans eine eindeutige Acheiropoiesis nicht zulässt, und der Erzähler eine rationale, naturwissenschaftlich gesicherte Erklärung nachliefert – bei der vermeintlichen Bildmagie handelt es sich, wie sich später herausstellt, um den spontanen fotomechanischen Abdruck eines alten Kupferstichs – bleibt der Ikonenzauber dennoch motivisch völlig erhalten:

36 Vgl. das kunstphilosophische Gespräch zwischen dem Maler Conti und dem Prinzen in Lessings Trauerspiel *Emilia Galotti* (I, 4).

37 Die Talbots Formulierung zugrundeliegende Vorstellung von der Natur als künstlerischer Schöpferin, an deren magischer Potenz sich der menschliche Künstler kaum messen könne, es sei denn, er werde selbst zum Magier, durchzieht auch Balzacs kunsttheoretische Novelle *Le chef-d’œuvre inconnu*: “N’est-ce pas ainsi que procède le soleil, ce divin peintre de l’univers. Oh! nature, nature! qui jamais t’a surprise dans tes fuites! [...] Voilà dix ans [...] que je travaille; mais que sont dix petites années quand il s’agit de lutter avec la nature? Nous ignorons le temps qu’employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché!” (Honoré de Balzac, *Le chef-d’œuvre inconnu* (1831/1837). In: *La Comédie Humaine*. Bd. 10, Paris 1979, pp. 413–438, hier: p. 425).

38 Gottfried Keller, *Sämtliche Werke* (hg. v. Jonas Fränkel u. Carl Helbig). Erlenbach u. München 1926–1930. Bd. 4, p. 433.

Am Haupte hatte der Schreiner der Sitte gemäss eine Öffnung mit einem Schieber angebracht, durch welche man das Gesicht sehen konnte, bis der Sarg versenkt wurde; es galt nun eine Glasscheibe einzusetzen, welche man vergessen, und ich fuhr nach dem Hause, um eine solche zu holen. Ich wusste schon, dass auf einem Schranke ein alter kleiner Rahmen lag, aus welchem das Bild lange verschwunden. Ich nahm das vergessene Glas, legte es vorsichtig in den Nachen und fuhr zurück. [...] ich probierte indessen die Scheibe, und als ich fand, dass sie in die Öffnung passte, tauchte ich sie, da sie verstaubt und verdunkelt war, in den kleinen Bach und wusch sie sorgfältig, ohne sie an den Steinen zu zerbrechen. Dann hob ich sie empor und liess das lautere Wasser ablaufen, und indem ich das glänzende Glas hoch gegen die Sonne hielt und durch dasselbe schaute, erblickte ich das lieblichste Wunder, das ich je gesehen. Ich sah nämlich drei musizierende Engelknaben, der mittlere hielt ein Notenblatt und sang, die beiden anderen spielten auf altertümlichen Geigen, und alle schauten freudig und andachtsvoll nach oben; aber die Erscheinung war so luftig und zart durchsichtig, dass ich nicht wusste, ob sie auf den Sonnenstrahlen, im Glase oder nur in meiner Phantasie schwebte. Wenn ich die Scheibe bewegte, so verschwanden die Engel auf Augenblicke, bis ich sie plötzlich mit einer anderen Wendung wieder bemerkte. Ich habe seither erfahren, dass Kupferstiche oder Zeichnungen, welche lange Jahre hinter einem Glase ungestört liegen, während der dunklen Nächte dieser Jahre sich dem Glase mitteilen und gleichsam ihr Spiegelbild in demselben zurücklassen. Ich ahnte jetzt auch etwas dergleichen, als ich die Schraffierung alter Kupferstecherei und in dem Bilde die Art van Eyckscher Engel erkannte.³⁹

Dass selbst der menschliche Körper unter aussergewöhnlichen Umständen, beispielsweise bei Eintritt des Todes, und ohne Einwirkung optischer Apparaturen, in der Lage sei, fotografische Bilder zu produzieren, ist eine These, die einige dem Okkultismus nahe stehenden Autoren des 19. Jahrhunderts fasziniert hat. So lancierte Villiers de l'Isle-Adam mit seiner Novelle *Claire Lenoir* von 1867 einen vermutlich auf Descartes *La Dioptrique*⁴⁰ zurückgehenden fantastischen Einfall,

³⁹ *Ibid*, p. 431.

⁴⁰ Descartes geht es in der betreffenden Passage um den Nachweis der Analogie zwischen Auge und Camera obscura: "Mais vous pourriez en être encore plus certain, si prenant l'œil d'un homme fraîchement mort, ou à défaut celui d'un bœuf ou de quelques gros animal, vous coupez dextrement vers le fond les trois peaux qui l'enveloppent [...]. Car cela fait, si vous regardez sur le corps blanc [...], vous y verrez, non peut-être sans admiration et plaisir, une peinture, qui représentera fort naïvement en perspective tous les objets qui seront au dehors" (Des-

der dann ab 1876 sogar im 'Larousse' über Jahrzehnte als unerklärliches optisches Phänomen unter dem Begriff "Optogramme"⁴¹ repertoriert war:

Optogramme: Image permanente formée sur la rétine par une impression lumineuse. [...] Il serait ... naturel d'admettre que... l'œil, au moment où il vient à se fermer pour jamais, garde pendant un temps plus ou moins long la dernière impression qu'il a reçue.⁴²

Was Claire Lenoir auf ihrem Sterbebett zunächst nur im Traum halluziniert bzw. in einem Spiegel wahrnimmt, nämlich die bedrohliche, da rachsüchtige Erscheinung ihres verstorbenen Ehemanns, wird schliesslich mit Hilfe eines Ophthalmoskops als naturwissenschaftlich verifizierbare Tatsache und als Beleg für die zuvor in den langen diskursiven Passagen der Novelle postulierte "'matérialité' de l'âme"⁴³ gewertet. Als der zunächst skeptische Erzähler die Augen der soeben Verstorbenen untersucht, eröffnet sich ihm der Blick in eine bisher verborgene Welt: "Il me semblait que, seul entre les vivants, j'allais, le premier, regarder dans l'Infini par le trou de la serrure."⁴⁴ Auch das scheinbar nebensächliche, doch exakt in der Sterbeminute einsetzende Feuerwerk suggeriert ein mysteriöses

cartes, *La Dioptrique*, discours V. In: *Discours de la méthode*, 1637. Zit. n. Max Milner, *La fantasmagorie*, op. cit. vgl. Anm. 3, p. 191).

41 Vgl. hierzu: Max Milner, "La fantasmagorie", op. cit., pp. 191–201; Georges Didi-Huberman, "L'optogramme", in: *Revue Belge du cinéma*, no 4/1983, pp. 29–34; Philippe Dubois, "Le corps et ses fantômes", in ders., *L'acte photographique et autres essais*. Paris 1990, pp. 205–224; Arthur B. Evans, "Optograms and Fiction: Photo in a Dead Man's Eye", in: *Science-Fiction Studies*, Nr. 20/3 (Nov. 1993), pp. 341–361; sowie: Bernd Stiegler, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München 2001, pp. 388–396.

42 Zit. n. Emile Drougard, Kommentar zur historisch kritischen Ausgabe von Claire Lenoir. In: Philippe Villiers de l'Isle-Adam, *Les trois premiers contes. Claire Lenoir, L'Intersigne, L'Annonciateur. Edition critique*. Bd. 2. *Sources, évolution du texte*. Paris 1931, pp. 78ff.

43 Philippe Villiers de l'Isle-Adam, *Les trois premiers contes. Claire Lenoir, L'Intersigne, L'Annonciateur. Edition critique*. Bd. 1. Paris 1931, p. 120. Materialisierung und Somatisierung spiritueller Entitäten sind wesentliche Charakteristika der spiritistisch-okkultischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts.

44 *Ibid.*, pp. 158f.

fotografisches Zusammenspiel von (Blitz-)licht und (Augen-)linse.⁴⁵

Der seiner sterbenden Frau als Geist erscheinende und durch ihre als Fotolinsen fungierenden Augen schliesslich auch für den Erzähler sichtbar werdende Monsieur Lenoir gewinnt seinen Kampf am Ende des Romans also in dreifacher Hinsicht. Ihm gelingt es nicht nur, aus dem Jenseits heraus, sich grausam an seinem Nebenbuhler zu rächen und seine untreue Frau zu bestrafen, er gewinnt obendrein seine ideologische Fehde gegen die positivistische Skepsis des Erzählers. Denn dieser schildert in seinem Bericht der Ereignisse nicht nur eine medizinisch-technische Entdeckung, sondern auch ein in stereotype Erweckungsrhetorik gekleidetes ganz persönliches Schlüsselerlebnis, das seinen bisher gültigen Begriff von rational-positivistischer Wissenschaft endgültig in den Orkus der historischen Irrtümer befördert: "Et la Science, la souriante vieille aux yeux clairs, à la logique un peu trop désintéressée, à la fraternelle embrassade, me ricanait à l'oreille qu'elle n'était, elle aussi, qu'un leurre de l'Inconnu qui nous guette et nous attend."⁴⁶

Der Herausgeber der historisch-kritischen Ausgabe von 1931, Émile Drougard, hält Villiers für den Erfinder dieser optisch-medizinischen Kuriosität. Max Milner⁴⁷ hingegen zitiert als Quelle einen angeblich zwei Jahre vor Erscheinen der Erzählung in Amerika publizierten Zeitungsartikel, räumt in einer Anmerkung jedoch ein, dass er diesen Artikel nur aus zweiter Hand kenne, nämlich aus den 1868 – und damit ein Jahr nach Villiers Erzählung – erschienenen *Annales d'Hygiène publique de Médecine légale*, in denen weder der Name der Zeitung noch das Datum des Artikels genannt wird. Alain Riatt und Pierre-Georges Castex, die Herausgeber der 1986 erschienenen *Œuvres complètes*, haben als Quelle schliesslich einen im September des Jahres 1863 im *Publicateur des Côtes-de-Nord* erschienen Artikel über die Experimente des englischen Fotografen Warner ausgemacht,⁴⁸ in

45 Vgl. *ibid.*, p. 154.

46 *Ibid.*, pp. 162f.

47 Vgl. Max Milner, „La fantasmagorie“, *op. cit.*, p. 192, Anm. 37.

48 Vgl. den Kommentar zu Philippe Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, hg. v. Alain Riatt u. Pierre-Georges Castex, Paris 1986, Bd. 2,

dem ein Verfahren zur fotografischen Fixierung von Retina-bildern bei einem geschlachteten Stier beschrieben und die Vermutung geäußert wird, dass solche Aufnahmen zur Aufklärung von Mordfällen von Nutzen sein könnten.

Diese Idee eines auf der als Fotoplatte fungierenden Augen-Netzhaut abgebildeten 'letzten Blicks' inspirierte aber nicht nur die zeitgenössische Kriminalistik,⁴⁹ sie wird auch von einigen Literaten des späten 19. Jahrhunderts wieder aufgegriffen, unter anderem in Joris-Karl Huysmans' Roman *A rebours* (1884)⁵⁰ und in Rudyard Kiplings Kurzgeschichte *At the End of the Passage* (1890)⁵¹ sowie in verschiedenen um 1900 erschienenen Kriminalromanen. Einen direkten Bezug zu Spiritismus und Geistererscheinung besitzt sie allerdings meines Wissens nur bei Villiers. Dass es sich bei Villiers Einfall um eine potente Vorlage für den Kriminalroman handelt, liegt auf der Hand. Entsprechend prominent behandeln die Romane *L'Accusateur. Roman parisien.* (1897) von Jules Claretie und *Les frères Kip* (1902) von Jules Verne das Motiv.⁵² In beiden

p. 1129. Zuerst genannt wird diese Quelle in: J. Bollery, *La Bretagne de Villiers de l'Isle-Adam.* St.-Brieuc 1961. Evans nennt noch ein mögliche frühere Quelle aus dem Jahr 1857 (vgl. Arthur B. Evans, "Optograms and Fiction: Photo in a Dead Man's Eye", *op. cit.* (Anm. 41), pp. 359f., Anm. 9) und bringt die Entstehung des gesamten Mythos mit der Erfindung des Ophthalmoskops im Jahr 1850 in Verbindung.

49 Bei seiner erfolglosen Jagd auf 'Jack-the-Ripper' versuchte Scotland Yard 1888, durch die Fotografie der Augen eines der Mordopfer ein Bild des Gesuchten zu erstellen (vgl. James Stewart-Gordon, "The Enduing Mystery of Jack the Ripper", in: *The Reader's Digest.* Juni 1973, pp. 119–123, hier: p. 121). Zahlreiche weitere Fälle repertoriert Arthur B. Evans, "Optograms and Fiction: Photo in a Dead Man's Eye", *op. cit.* (Anm. 41).

50 Hier wird unter deutlicher Anspielung auf *Claire Lenoir* die Betrachtung angestellt, "que les yeux de certains animaux [...] conservent jusqu'à la décomposition, de même que des plaques photographiques, l'image des êtres et des choses situés, au moment où ils expiraient, sous leur dernier regard" (Joris-Karl Huysmans, *A rebours. Avec une préface de l'auteur écrite vingt ans après le roman.* Paris 1926, p. 256).

51 Vgl. Rudyard Kipling, "At the End of the Passage", in: *Life's Handicap. Being Stories of Mine Own People.* New York 1931, pp. 244–269. Erstaunlicherweise erwähnt Jules Claretie in seinem Roman nur Kipling, nicht aber Villiers: vgl. Jules Claretie, *L'Accusateur. Roman parisien.* Paris 1897, p. 98.

52 Arthur B. Evans nennt eine ganze Reihe weiterer literarischer Beispiele, die sich – wie z.B. Thomas Dixons *The Clansman* (1905) – oft ganz ex-

Texten erscheint das Bild des Mörders bzw. ein mit dem Mord in Zusammenhang stehendes und den Mörder entlarvendes Indiz auf der Netzhaut des Opfers. Wie schon im Fall von *Claire Lenoir* ist auch hier der Zufall und eine relativ elaborierte optische Technik nötig, um dem wahren Sachverhalt auf die Spur zu kommen und in Vernes *Les frères Kip* zur Aufklärung eines Justizirrtums beizutragen: Von dem ermordeten Kapitän Harry Gibson fertigt der Fotograf Hawkins kurz nach dessen Tod ein Porträt an, das er mehrere Monate danach zufällig zu einer experimentellen Vergrößerung auswählt. Nachdem auf diesem Foto die sich auf der Netzhaut des Opfers spiegelnden wahren Mörder erkennbar werden, können die zu Unrecht verurteilten Brüder Kip aus dem Gefängnis entlassen werden.⁵³

Die vom Erzähler im nächsten Kapitel nachgelieferte naturwissenschaftliche Erklärung⁵⁴ entspricht weitgehend dem auch von Villiers und Claretie verwendeten und an diverse zeitgenössische Forschungen⁵⁵ anknüpfenden Konzept des

plizit auf Villiers beziehen (vgl. Arthur B. Evans: "Optograms and Fiction: Photo in a Dead Man's Eye", *op. cit.*, Anm. 41).

53 Jules Verne, "Les frères Kip", in: *Les œuvres de Jules Verne*. Bd. 40: *Clovis Dardentor. Les frères Kip*. Lausanne o.J. [1970], pp. 212–562, hier: p. 555 sq. Vernes Geschichte vom Mord auf hoher See und der anschließenden Verhaftung zweier Brüder ist inspiriert von der die französische Öffentlichkeit seit 1894 bewegenden Justizaffäre um die Brüder 'Rorique'.

54 Vgl. S. Robillard, 'Un dénouement extraordinaire: réhabilitation des frères Kip'. In: *Bulletin de la Société Jules Verne*, Nr. 111 (1994), pp. 42–44.

55 Vgl. u.a. die 1869 vorgelegte und auch ein Optogramm enthaltende *Etude photographique sur la rétine des sujets assassinés* des Dr. Vernois sowie das vom selben Autor publizierte Optogramm in *Revue photographique des Hôpitaux de Paris*, Bd. 2, Paris 1870 (zit. n. Bernd Stiegler, *Philologie des Auges*, *op. cit.* Anm. 41, p. 400). Ausgelöst wird Vernois' Interesse von einem Optogramm, das sein Kollege Bourion im Jahr 1868 angefertigt und an die 'Société de Médecine légale' geschickt hatte (vgl. Max Milner: "La fantasmagorie", *op. cit.* Anm. 3, pp. 192 sq.; und Jules Claretie, "L'Accusateur", *op. cit.*, Anm. 51, pp. 52–56, pp. 70 sq., pp. 74–77 und p. 99). Neben diesen forensischen und kriminalistischen Ansätzen spielen auch die ophthalmologischen Forschungen der Physiologen Wilhelm Friedrich Kühne und Franz Boll, den Entdeckern des Augenpigments Rhodopsin, eine gewisse Rolle. Kühne führte 1877 mehrere Tierversuche durch, bei denen einem Hund oder Kaninchen die – im Dunkeln – mit Rhodopsin angereicherte Retina entnommen und an-

‘Optogramms’, Vernes Ausführungen bleiben jedoch oberflächlich und in sich widersprüchlich: Der Erzähler begnügt sich mit dem Hinweis auf die Autorität eminenten Wissenschaftler, auf die er sich zur Begründung der von ihm geschilderten Phänomene beruft:

Depuis un certain temps déjà, depuis les curieuses expériences ophtalmologiques qui ont été entreprises par d’ingénieux savants, observateurs de grand mérite, il est démontré que les objets extérieurs, qui impressionnent la rétine de l’œil, peuvent s’y conserver indéfiniment. L’organe de la vision contient une substance particulière, le pourpre rétinien, sur laquelle se fixent précisément ces images.⁵⁶

Dass eine die Bilder der Aussenwelt schon zu Lebzeiten permanent fixierende Retina beim Sehen äusserst hinderlich, ja unbrauchbar wäre, übersieht Verne ganz offensichtlich. Ihn interessiert weniger die technisch-medizinische Plausibilität des ‘Optogramms’ als vielmehr dessen Funktion als spektakuläres ‘fait divers’, das er dann auch – vermutlich in Anlehnung an Jules Clareties *L’Accusateur* – durchaus effektiv einzusetzen weiss.

Im Gegensatz zu Verne gebraucht Claretie das Motiv nicht nur zur Auflösung seiner Kriminalhandlung, vielmehr prägt das wissenschaftliche Interesse den Roman von Anfang an. Ausführlich zitiert der Erzähler aus einschlägigen, in den 1860er und 1870er Jahren verfassten gerichtsmedizinischen und ophthalmologischen Schriften,⁵⁷ lässt einzelne Hypothe-

schliessend in Alaun fixiert wurde (vgl. Jules Claretie, “L’Accusateur”, *op. cit.*, p. 56). Das auf der sektierten und gewissermassen als Fotoplatte fungierenden Retina sichtbare Resultat nennt auch Kühne “Optogramm”: Es handle sich um eine “lokale Ausbleichung des Sehpurpurs durch Licht” (Willy Kühne (Hg.): *Untersuchungen aus dem Physiologischen Institute der Universität Heidelberg*, Bd. 1, Winter’s Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1878, S. 255. Vgl. Karl Eduard Rothsuh: *Entwicklungsgeschichte physiologischer Probleme in Tabellenform*, Urban & Schwarzenberg, München 1952, Nr. 1859; und George Wald, “Eye and Camera”, in: *Scientific American Reader: Perception: Mechanisms and Models*, New York 1953, pp. 555–568, hier: p. 563 sq.).

⁵⁶ Jules Verne, “Les frères Kip”, *op. cit.* (Anm. 53), p. 556. Auch Verne bezieht sich auf die Experimente von Kühne und Boll, vgl. Anm. 55.

⁵⁷ Jules Claretie, “L’Accusateur”, *op. cit.* (Anm. 51), pp. 51–57, pp. 76f. und pp. 101 sqq. Vgl. Anm. 55.

sen von den im Roman auftretenden Fahndern und Gerichtsmedizinern diskutieren, so dass man stellenweise den Eindruck erhält, als ginge es Claretie – auch das im Gegensatz zu Verne – nicht um die Entwicklung eines spannenden kriminalgeschichtlichen Plots, sondern um die Rehabilitation einer skurrilen ophthalmologischen Theorie.⁵⁸ Auffallend an diesem Bemühen um eine seriöse wissenschaftliche Kontextualisierung des Romans ist auch der wiederholte Vergleich des Optogramms mit der um 1900 äusserst populären Geisterfotografie, wobei der Erzähler stets die technische Überlegenheit des Optogramms unterstreicht: “Plus nette que dans les photographies spirites, auxquelles cependant tant de gens crédules ajoutent foi, l’image apparaissait très visible”.⁵⁹

Auf der Seite der Darstellung entspricht dieser Sorge um eine solide wissenschaftliche Grundierung des Erzählten der Versuch, die kriminalistische Enquête nicht allzu glatt und schematisch verlaufen zu lassen, diese vielmehr durch den – im Kontext des frühen Kriminalromans – doch eher überraschenden Kunstgriff einer mise-en-abyme ein wenig zu verwirren. Was die Kriminalisten nämlich auf der Netzhaut des Opfers erblicken, ist nicht etwa, wie ursprünglich angenommen, das Gesicht des Mörders, sondern nur ein Gemälde, “la vision d’une peinture”.⁶⁰ Mit diesem Bild im Bild verweist der Erzähler auf die nur bedingte Verlässlichkeit des fotografisch-dokumentarischen Materials und damit zugleich auf die Grenzen eines naiven Abbildrealismus. Die bei dieser unverhofften Komplexifizierung der Indizienkette aufgeworfenen kriminalistischen (und ästhetischen!) Fragen lassen sich, so die Einsicht des ermittelnden Polizei-Inspektors, nur lösen unter Aufbietung einer gehörigen Portion Fantasie, d.h. durch die Bereit-

58 Vgl. besonders die bei der Autopsie des Opfers stattfindende Diskussion zwischen Polizeiinspektoren und Gerichtsmedizinern über die Frage, “si la dernière image aperçue, celle du meurtrier précisément, était demeurée fixée sur la rétine de ce mort?” (*Ibid.*, p. 96).

59 *Ibid.*, p. 111. Dass Claretie auch in Pariser Okkultisten-Kreisen verkehrte und sich mit paranormalen Phänomenen, also auch mit Geisterfotografie, auskannte, gilt als gesichert. Ein Indiz dafür sind z.B. die Protokolle der mediumistischen Sitzungen, die er im November 1898 für Camille Flammarion anfertigte (vgl. Camille Flammarion, *Les Forces naturelles inconnues*. Paris 1907, pp. 134–138: “Rapport de M. Jules Claretie”).

60 Jules Claretie, *L’Accusateur*, *op. cit.* (Anm. 51), p. 307.

schaft, Fantastisches für möglich zu halten, ohne freilich das technische Potenzial des neuen Mediums zu überschätzen.

Der um 1900 verbreitete, auch aus dem Werk von Arthur Conan Doyle⁶¹ bekannte Einsatz von fantastischer Optik im Kriminalroman geht nun durchaus konform mit zeitgenössischen kriminalistischen Entwicklungen. Kulturhistorisch relevant ist hier vor allem der systematische Einsatz der Fotografie bei polizeilichen Ermittlungen, der ungefähr im Jahr 1879 mit den erkennungsdienstlichen Recherchen Alphonse Bertillons,⁶² des Chefs des 'Service d'identification' an der Pariser Präfektur, beginnt. Doch erst dessen Schüler, der Chemiker Rodolphe Archibald Reiss, langjähriger Leiter des 1909 gegründeten Lausanner 'Institut de Police scientifique' macht in seinem Hauptwerk *La photo judiciaire* von 1903 die Fotografie zu einem zentralen Instrument der kriminalistischen Spurensuche.⁶³

Wie eng in der Frühphase der Kriminalistik die Verbindungen zwischen Wissenschaft und Okkultismus noch sind, zeigen nicht nur die bereits erwähnten Optogramm-Experimente Scotland Yards im Jahr 1888,⁶⁴ sondern auch diverse Forschungsaktivitäten in Frankreich und Italien. Am bekanntesten

61 Dass dieses Interesse Doyles über den rein literarischen Bereich hinausging, zeigen seine 1920 im *Strand Magazine* publizierten Beobachtungen über die ihm als Vizepräsidenten der „Society of the Study of Supernormal Pictures“ vorgelegten Elfenfotos.

62 Alphonse Bertillon (1853–1914), Wissenschaftler und Chef des Pariser "Service de l'identité judiciaire", ist der Erfinder der kriminalistischen Anthropometrie. In einer Notiz von 1910 mockiert Apollinaire sich über Bertillons schaurige Popularität als "Sherlock Holmes français". Englische Zeitungen hätten Bertillon diesen Spitznamen gegeben, denn "on s'intéresse à ses moindres faits et gestes, il est devenu un personnage très populaire et fantastique. Je ne serai [sic] pas étonné en apprenant que la mère anglaise, pour faire peur à son enfant, le menace du Sherlock Holmes français, comme en France on menace les enfants du moine bourru ou du croque-mitaine" (Guillaume Apollinaire, "La Démocratie sociale. Journaux et revues de l'étranger", in: *Œuvres en prose complètes*. Bd. 3, hg. v. Pierre Caizergues u. Michel Décaudin. Paris 1993, pp. 426–459, hier: p. 452).

63 Zu Werk und Leben von Reiss vgl. Jacques Mathyer, *Rodolphe A. Reiss. Pionnier de la criminologie. Les années lausannoises de la fondation de l'institut de police scientifique et de criminologie*. Lausanne 2000.

64 Vgl. Anm. 49.

ist hier der Fall Lombroso. Cesare Lombroso, einer der bekanntesten italienischen Kriminalisten des 19. Jahrhunderts, der sich nach langjährigen forensischen und anthropologischen Studien gegen Ende seines Lebens (er starb 1909) vorbehaltlos zum Spiritismus bekannte und dafür von Kollegen wie Reiss heftig kritisiert wurde,⁶⁵ beschreibt in mehreren Publikationen mediumistisch erzeugte und bei spiritistischen Sitzungen fotografisch festgehaltene Emanationen, welche unter der Beleuchtung von Magnesiumlicht und mittels eines so genannten "stéréoscope-vérascope"⁶⁶ erfolgten. Anfangs dienten solche Aufnahmen allein der Erzeugung von Beweismaterial. Erst später wurde das Fotografieren von Geistern zu einer eigenen okkulten Praxis,⁶⁷ die Lombroso als "photographie transcendente" oder "photographie spirite"⁶⁸ bezeichnete. Sowohl Conan Doyle⁶⁹ wie Claretie⁷⁰ beziehen sich ausdrücklich auf die okkultistischen und kriminalistischen Foto-Experimente Lombrosos.

65 Reiss begegnete Lombroso 1906 am 6. Internationalen Kongress für Kriminalanthropologie in Turin. In einer Tagebucheintragung vom 20.10.1910 äussert Reiss sich kritisch über Lombroso.

66 César Lombroso, *Hypnotisme et Spiritisme*. Traduction de Ch. Rossigneux. Paris 1926, p. 181 (Originaltitel: *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*. Turin 1909). Vgl. dazu: Sabine Haupt, "Rotdunkel. Vom Ektoplasma zur Aura. Fotografie und Okkultismus bei Thomas Mann und Walter Benjamin", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Nr. 4/2001, pp. 540–570, bes. pp. 558 sq.

67 Einer der ersten Geisterfotografen war, so berichtet der Schweizer Pfarrer Martin Gander in seiner Spiritismusgeschichte, der englische Naturforscher Alfred Russel Wallace, der sich 1874 dem Spiritismus zuwandte, nachdem er beim Entwickeln von Fotografien "das Bild seiner verstorbenen Mutter in dem Augenblick, wo der Entwickler über die Platte gegossen wurde, hervortreten sah, während sein eigenes Bild erst zwanzig Sekunden später sichtbar wurde" (Martin Gander, *Der Spiritismus*. Einsiedeln u.a. 2. Auflage. o. J. [1909] p. 13). Weitere legendäre Geisterfotografen sind der Amerikaner William H. Mumler und der englische Physiker William Crookes. Vgl. dazu: Rolf H. Krauss, *Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen – ein historischer Abriss*. Marburg 1992.

68 César Lombroso, "Hypnotisme et Spiritisme", *op. cit.* (Anm. 66), p. 187.

69 Vgl. seinen Spiritismus-Roman *Land of Mist* von 1926, bes. Kap. 5, 12 u. 16.

70 Vgl. Jules Claretie, "L'Accusateur. Roman parisien", *op. cit.* (Anm. 51), p. 103.

Die Verbindung von moderner optischer Technik auf der einen Seite, spätromantischer Kunsttheorie, Spiritismus und Okkultismus auf der anderen, das Ganze getönt von einer ambivalenten, zwischen Begeisterung und antimodernistischer Skepsis schwankenden Einstellung zur Technik, bilden den gedanklichen Fundus, aus dem sich die Literaten des 19. Jahrhunderts – zum Teil mit durchaus ironischem Augenzwinkern – bedienen, den sie aber mit ihren Werken auch immer wieder neu bestücken. Dabei scheint weder die physikalische und epistemologische Inkonsistenz vieler der imaginierten optischen Verfahren noch deren fantastische Verwendung die literarische Wirkung der Texte zu beeinträchtigen. Im Gegenteil: Gerade die intellektuelle Unsicherheit des Betrachters über den Wirklichkeitsstatus seiner Beobachtungen entwickelt sich im 19. und frühen 20. Jahrhundert zu einer gattungstypologischen Konstante des so genannten fantastischen Erzählens.⁷¹ Die Domäne der Optik und ihrer Motive, das Wechselspiel zwischen Sichtbarmachen und Täuschen, fungiert dabei als selbstreflexive, literarische Metapher der in die Krise geratenen Erkenntnisprozesse.

71 Die 'Klassiker' dieses Ansatzes sind Sigmund Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* von 1919 und Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* von 1970.

Abstract

Face à la concurrence croissante des nouvelles techniques optiques, l'œil humain perd rapidement, depuis le XVIIIe siècle, son autorité d'instrument visuel fiable. Cette évolution provoque, d'un côté, un foisonnement d'illusions optiques – fantasmagories, lanternes magiques et autres, créant de nouvelles formes de divertissements populaires – et de l'autre, un climat d'incertitude. Quelle est désormais la frontière entre réalité et illusion si, grâce au progrès technique dans le domaine de la microscopie, de la télescopie et de la photographie, des visions fantastiques d'autrefois peuvent devenir réelles?

C'est à partir de cette constellation mentale que toute une gamme d'œuvres narratives du XIXe siècle mettent en scène des moyens optiques fantastiques, dont la présente contribution analyse trois fonctions. Alors que dans certains contes et récits, notamment de E.T.A. Hoffmann, Théophile Gautier et de Edgar Allan Poe, ces instruments sont utilisés, entre autres, à des fins de voyeurisme, d'autres démarches littéraires et artistiques jouent avec l'optique fantastique en se référant au modèle religieux des 'acheiropoïeta', par exemple dans *Le Henri vert* de Gottfried Keller. Enfin, une troisième conception de l'optique fantastique, présente entre autres, dans certains romans de Philippe Villiers de l'Isle-Adam, Jules Claretie et Jules Verne, est analysée et située dans le contexte de la criminologie de la fin du XIXe. Il s'agit du procédé de l'optogramme', qui oscille idéologiquement entre performance scientifique et anti-positivisme, se positionnant par cette ambiguïté comme technique fantastique par excellence.

