

Hier zeichnet die Natur selbst: Der “Pencil of Nature” in einer aufwendigen Neuausgabe

William Henry Fox Talbot
The Pencil of Nature. Mit einer
Einführung von Colin Harding.
München, Hirmer Verlag 2011.
150 S., Abb. ISBN 978-3777438511

Es ist wohl nur ein klein wenig übertrieben, wenn man behauptet, dass die Geschichte der Veröffentlichung der Fotografie in Großbritannien an einem Samstagvormittag durch die Zeitungslektüre am Frühstückstisch angestoßen wurde. Am 12. Januar 1839 druckte *The Literary Gazette* die Übersetzung eines kurzen Artikels, der bereits eine Woche zuvor in der *Gazette de France* erschienen war. Zwar dürfte die Überschrift, die diesen eineinhalb Zeitungsspalten vorausging, für sich genommen kaum verständlich gewesen sein: „Fine Arts. The Daguerotype“ hieß es dort lapidar. Doch werden nicht wenige Zeitungsleser jenes Diorama im Londoner Regent’s Park gekannt haben, das Charles Marie Boutons (1781–1853) dort seit 1830 betrieb. Und manche Briten waren womöglich sogar in der Pariser rue Sanson gewesen, um das Vorbild für Boutons Diorama zu besuchen, das sein Erfinder Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) seit bald zwei Jahrzehnten führte. Wer sich also im Januar 1839 beim Stichwort „The Daguerotype“ an den Theaterunternehmer Daguerre erinnerte, der lag richtig und falsch zugleich. Denn dieser hatte ganz anderes als ein weiteres Dioramenbild im Sinn. Und er war geschäftstüchtig genug, seine Erfindung, an der er nach eigener Auskunft bereits

seit eineinhalb Jahrzehnten gearbeitet hatte, nach sich selbst zu benennen.

Das Prinzip dieser Erfindung umriss der kurze Zeitungsartikel in wenigen Sätzen: Mit Daguerres Methode wurde es zum ersten Mal möglich, das in einer Camera obscura projizierte Bild nicht nur zu betrachten oder – was eine verbreitete Verwendungsweise darstellte – als Vorlage zum Zeichnen einzusetzen. Mit Hilfe einer beschichteten, in die Camera obscura eingesetzten Metallplatte ließ sich das flüchtige Bild vielmehr aufzeichnen und dauerhaft fixieren, also in folgenreicher Weise von Ort und Zeit seiner Projektion ablösen. Nur wenig später wird man, einem Vorschlag des englischen Astronomen John Herschel folgend, diese neuen Bilder schließlich „Fotografien“ nennen. Im Januar 1839 jedoch ging es zunächst einmal darum, überhaupt zu verstehen, worin genau das Prinzip dieser bis dahin noch nicht gesehenen Bilder bestand; sodann aber auch darüber nachzudenken, welche Verwendung solche Bilder würden finden können. Henri Gaucheraud, der die kurze Zeitungsnotiz verfasste, war angesichts der „Daguerotypes“ überaus optimistisch, dass mit diesen Bildern „nicht weniger als eine neue Theorie zu einem bedeutenden Zweig der Wissenschaft“ geschrieben werden müsse.

EIN PRIORITÄTENSTREIT

Was die Mehrzahl von Gaucherauds Lesern in ungläubiges Staunen versetzt haben dürfte, das wird bei einem seiner Leser wohl vor allem eine gewisse Beunruhigung erregt haben. Denn wie alle anderen erhielt auch der britische Privatgelehrte William Henry Fox Talbot (1800–77) aus der Tageszeitung die ersten Nachrichten über Daguerres Erfindung. Und er dürfte bei dieser Gelegenheit daran erinnert worden sein, dass er selbst bereits

seit einigen Jahren ein Verfahren zur fotografischen Bildproduktion entwickelt hatte, von dem er bis dahin jedoch nie mehr als privaten Gebrauch gemacht hatte und das er überdies bereits seit längerem zugunsten anderer Forschungen nicht mehr weiter verfolgte. Vor allem in den Jahren vor 1836 hatte Talbot auf seinem Landsitz Lacock Abbey fortgesetzt mit den von ihm so benannten „photogenic drawings“ experimentiert. Eine Veröffentlichung und womöglich gar eine ökonomische Verwertung seiner Erfindung hatte er bis zu diesem Zeitpunkt aber nicht im Sinn. Gaucherauds Artikel und die Vielzahl weiterer Nachrichten, die nun laufend aus Paris gemeldet wurden, änderten Talbots Haltung gegenüber seiner beinahe schon vergessenen Erfindung grundlegend. Am 25. Januar 1839, also keine zwei Wochen, nachdem Gaucherauds Artikel in der *Literary Gazette* erschienen war, stellte er endlich erste Proben seiner „photogenischen Zeichnungen“ in der Royal Institution in London vor. Und noch einmal vier Tage später teilte er in einem erkennbar hastig geschriebenen Brief führenden Wissenschaftlern an der Académie des Sciences in Paris mit, dass er gegenüber Daguerre die Prioritätsrechte an der Erfindung des fotografischen Bildes beanspruchen werde.

Die Geschichte, die sich hieran anschließt, ist schon oft erzählt worden (siehe zum Beispiel erst jüngst: Paul-Louis Roubert, *L'image sans qualité. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859*, Paris 2006, 15-59). Insbesondere mit der Unterstützung durch Dominique François Arago (1786–1853) – dieser war als Ständiger Sekretär an der Pariser Akademie der Wissenschaften sowie als Parlamentsabgeordneter in der Chambre des Députés ein äußerst einflussreicher Wissenschaftspolitiker – wurde Daguerre noch im Spätsommer desselben Jahres vom französischen Staat eine lebenslange Rente zugesprochen, die es ihm ermöglichte, seine Erfindung gemeinfrei zu veröffentlichen. Und wenn man den zahllosen Zeugnissen zur frühen Rezeption der Daguerreotypie Glauben schenken darf, dann konnte sich einer schnellen Durchsetzung dieses Bildmediums kaum noch etwas in den Weg stellen.



Abb. 1 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844, Titelblatt

Die von Talbot bereits im Januar 1839 erhobenen Ansprüche auf die Rechte an der Erfindung wurden jedenfalls ungehört übergangen. Und Alexander von Humboldt, an den sich Talbot neben anderen brieflich gewandt hatte, ging sogar so weit, seinerseits in einem Brief an Arago zu unterstellen, dass Talbot kaum mehr als einer jener zahlreichen Trittbrettfahrer sein müsse, die sich nach Daguerres spektakulärer Ankündigung rasch allerorten meldeten, um sich als eigentliche Erfinder der Fotografie vorzustellen: „Wie ist es möglich“, so fragte Humboldt in einem Brief an Arago vom Februar 1839 mit einigem Recht, „dass man eine so außerordentliche Erfindung geheim gehalten hat?“ (in: Ernest-Théodore Hamy [Hg.], *Correspondance d'Alexandre de Humboldt avec François Arago (1809-1853)*, Paris 1908, 176-178).

EIN UNGLEICHES PAAR

Zweierlei jedoch gerät bei diesem naheliegenden und häufig gezogenen Vergleich zwischen Daguerre und Talbot gerne aus dem Blick. Zunächst einmal: wie unterschiedlich die fotografischen Verfahren der Daguerreotypie und der Kalotypie (wie

Talbots Erfindung bald genannt wurde) sind. Die Daguerreotypie ist als Direktpositiv ein fotografisches Unikat; die Kalotypie hingegen beruht auf einem Negativ-Positiv-Verfahren. Während also Daguerres Erfindung die visuelle Reproduktion gewissermaßen in eine Sackgasse führte, sollte Talbots Verfahren, das eine beliebige Zahl von Abzügen erlaubt, als technologisches Prinzip für alle späteren fotografischen Verfahren grundlegend bleiben – jedenfalls bis zur Erfindung der Digitalfotografie. Sodann aber ist augenfällig, wie gegensätzlich die beiden Akteure der frühen Fotografie-Geschichte bei der Veröffentlichung ihrer jeweiligen Erfindungen voringen. Während der wissenschaftliche Autodidakt Daguerre sehr rasch die kommerzielle Verwertbarkeit im Sinn hatte und erfolgreich betrieb, dachte der Privatgelehrte Talbot, der sich längst einen Namen als Mathematiker, Botaniker, Astronom und auch Linguist gemacht hatte, erst spät an die Anmeldung eines Patents; und dies zuletzt zum Schaden seiner Erfindung, deren Verbreitung aufgrund des Patentschutzes zunächst nicht unwesentlich behindert wurde.

Am erstaunlichsten aber ist schließlich ein Unterschied, der den Fortgang der frühen Fotografie-Geschichte weit über ihr erstes öffentliches Jahr hinaus betrifft: Nur wenige Monate, nachdem Daguerre die staatliche Rente zugesichert worden war, zog dieser sich ins Privatleben nach Bry-sur-Marne zurück, ohne fortan noch nennenswert zur weiteren Optimierung seines Verfahrens beizutragen oder als ein praktizierender Fotograf, gewissermaßen als der erste unter allen Daguerreotypisten, tätig zu sein. Ganz anders hingegen Talbot: Ihm war nicht nur dauerhaft an der technischen Verbesserung seiner „photogenic drawings“ gelegen. Darüber hinaus war der Brite nach 1840 ausdrücklich darum bemüht, die Vorzüge seiner eigenen Erfindung bekannt zu machen und für ihre Verbreitung einzutreten. Das wichtigste Zeugnis einer solchen Bild-Politik in eigener Sache sind jene mit großem Aufwand gestalteten und durch Kommentare begleiteten Lieferungen von Originalabzügen, die Talbot zwischen Juni 1844 und April 1846 auflegte. Unter dem Titel *The Pencil of Nature* fügten sich diese insgesamt sechs Lieferun-

gen schließlich zu einem Buch zusammen, das in vielfacher Hinsicht Fotografie-Geschichte geschrieben hat (*Abb. 1*).

INKUNABEL DER FOTOGRAFIE-GESCHICHTE

Keine Darstellung zur Geschichte der Fotografie verzichtet auf den Hinweis, dass es sich bei Talbots *Pencil of Nature* um das erste Buch überhaupt handle, das mit Fotografien illustriert worden war. So richtig diese Bemerkung ist, so sehr verkürzt sie aber zugleich den Status und die Wirkabsicht jener insgesamt 24 Bilder, die Talbot auf den Seiten seines Buches versammelt. Denn weit davon entfernt, bloße Illustrationen zu sein, treten sie vielmehr als gleichberechtigte Akteure einer Bildmediengeschichte auf, die mit *The Pencil of Nature* in kaum zu überschätzender Weise profiliert wird. Talbots Bildauswahl ist hierbei nicht wenig überraschend: So sehr sich Veduten, Genreszenen (*Abb. 2*) und Stilleben erwarten ließen, so sehr erstaunen die fotografischen Reproduktionen einer Lithographie, eines gedruckten Textes (*Abb. 3*) oder auch einer Handzeichnung. Es ist die geradezu universelle Leistungsfähigkeit eines Bildmediums, für die hier mit einzelnen Proben eben dieses Mediums argumentiert, deutlicher noch: geworben werden soll.

In zwei kurzen Texten zur Einleitung nutzt Talbot die Gelegenheit, nicht allein seine eigene Version der Erfindungsgeschichte der Fotografie zu erzählen, sondern darüber hinaus auch jene Idee von der Selbsttätigkeit des fotografischen Prozesses zu erläutern, die fortan das Sprechen über das fotografische Bild in folgenreicher Weise prägen sollte. Es ist, wie bereits der Titel des Buches deutlich genug ausspricht, die Natur selbst, auf die das ästhetische Regime dieser Bilder ausgerichtet ist. Dieser einmal angeschlagene Tonfall des Grundsätzlichen findet sich schließlich auch in den sich anschließenden, meist zwei bis drei Seiten umfassenden Kommentaren zu den Originalabzügen. Es sind dies Ursprungstexte einer Ideen- und Metapherngeschichte des fotografischen Mediums, die hier auf dem engen Raum eines schmalen Bandes versammelt werden.

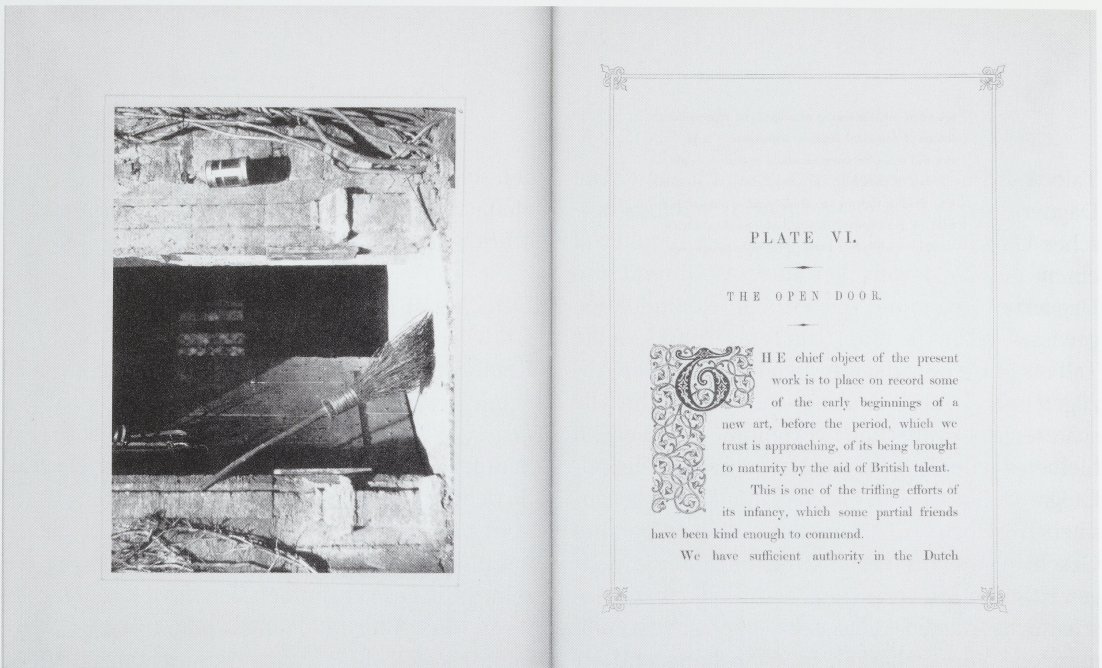
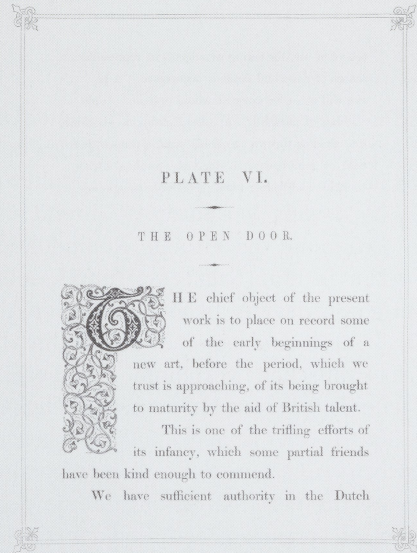


Abb. 2 Talbot, *The Pencil of Nature*, Plate VI: The Open Door

Es genügt bereits ein flüchtiger Blick in dieses Kompendium, um zu erkennen, welch großes Maß an gedanklicher wie handwerklicher Präzision hier vorausgesetzt werden muss. Kein Zufall ist es daher, dass *The Pencil of Nature* längst als ein bemerkenswertes Beispiel der viktorianischen Medienkultur gewürdigt und sprichwörtlich jedes Detail – neben den Bildern und den Kommentaren etwa auch das Vergils *Georgica* entlehnte Motto auf dem Titelblatt oder die „Notice to the Reader“ – einer minutiösen Interpretation unterzogen worden ist (vgl. zum Beispiel: Michael Charlesworth, Fox Talbot and the ‚White Mythology‘ of Photography, in: *Word & Image* 11, 1995, 207-215; Friedrich Weltzien, Die Bildtechnik der Höflichkeit. William Henry Fox Talbots kontrollierte Affekte, in: Katharina Sykora/Ludger Derenthal/Esther Ruloffs [Hgg.], *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006, 19-32; Kelley Wilder, William Henry Fox Talbot und „the Picture which makes ITSELF“, in: Friedrich Weltzien [Hg.], *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006, 189-197; Vered Maimon, ‚Displaced Origins‘: William Henry Fox Talbot’s *The Pencil of Nature*, in: *History of Photography* 32, 2008, 314-325; Graham Smith, Talbot’s Epigraph in *The Pencil of Nature*, in: *History of Photography* 34, 2010, 90-95).



Dennoch stand bisher vor allem eines der näheren Auseinandersetzung mit *The Pencil of Nature* entgegen: die schwere Zugänglichkeit dieses Buches. Die erhaltenen Originalausgaben, deren Verbreitung einer der besten Talbot-Kenner, Larry J. Schaaf, in einem kritischen Katalog dokumentiert hat (in: *History of Photography* 17, 1993, 388–396), wird man allenfalls in Ausnahmefällen konsultieren können. Immerhin sind in den zurückliegenden Jahrzehnten verschiedene Faksimile-Ausgaben erschienen, allerdings durchweg an so entlegener Stelle beziehungsweise in so anspruchsvoller Ausstattung, dass ihre Verbreitung eingeschränkt bleiben musste.

Die bislang am einfachsten zugängliche Ausgabe war Wilfried Wiegands längst vergriffene deutsche Übersetzung (erschieden in: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a.M. 1981, 45-89), die den *Pencil of Nature* zwar in seiner Gesamtheit – das heißt mit allen Textteilen und sämtlichen Tafeln – veröffentlichte, die bedeutsame intermediale Ordnung des Buches jedoch allenfalls in Umrissen zu erkennen gab. Umso mehr ist es zu begrüßen, dass Colin Harding, Kurator für Fotografie am

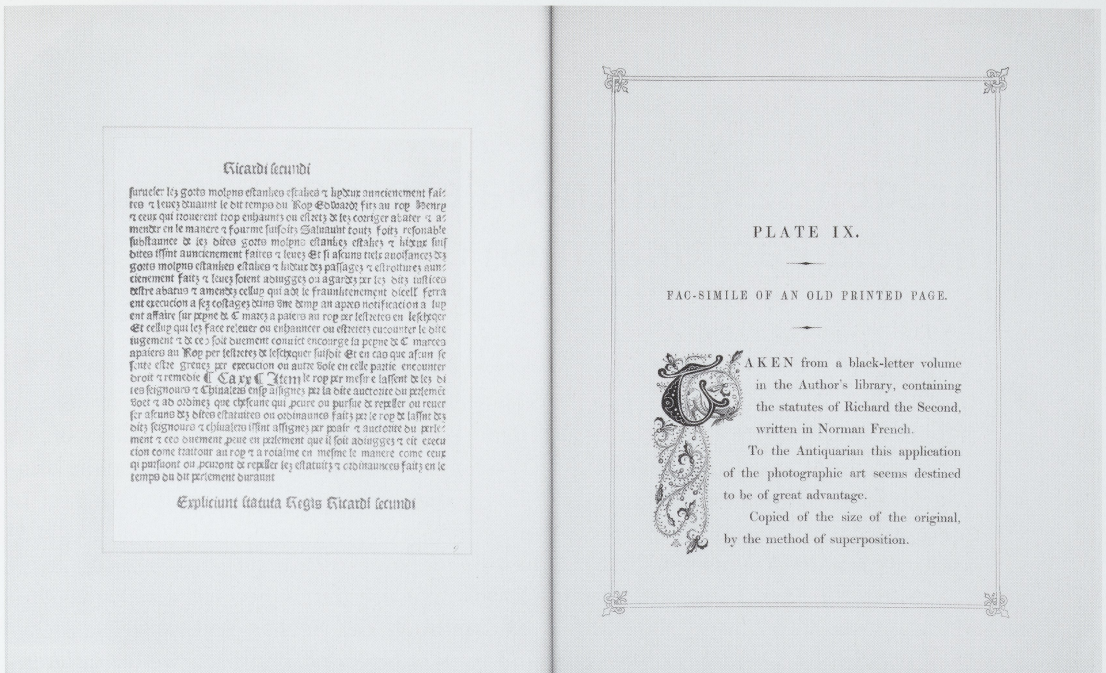


Abb. 3 Talbot, *The Pencil of Nature*, Plate IX: Fac-Simile of an Old Printed Page

National Media Museum in Bradford, nun ein Faksimile des *Pencil of Nature* vorgelegt hat, das die angesprochene Ordnung von Fotografien und Kommentaren in guten Reproduktionen vollständig zugänglich macht. Hardings umfassende Einleitung richtet sich nicht allein an Experten, sondern will einen weiten Kreis von Interessierten erreichen. Die weiterführende Bibliographie, die seinen Einführungstext abschließt, hätte dennoch umfassender ausfallen können. Insbesondere erstaunt hier, dass bedeutende fotografiehistorische Arbeiten zu Talbot, die nicht auf englisch, sondern etwa auf französisch, deutsch oder italienisch erschienen sind, vollkommen unberücksichtigt bleiben (stellvertretend seien hier wenigstens drei grundlegende Studien genannt: Hubertus von Amelunxen, *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1988; François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris 2000; Roberto Signorini, *Alle origini del fotografico. Lettura di The Pencil of Nature (1844–46) di William Henry Fox Talbot*, Bologna/Pistoia 2007).

Vor allem aber fragt man sich, ob der Preis von 129 Euro sich nicht notwendigerweise prohibitiv auf die wünschenswerte Verbreitung des Bandes auswirken wird. Sollte der Initiative zu einem sol-

chen Reprint die Idee vorausgegangen sein, Talbots Pionierwerk zur Fotografie-Geschichte für ein größeres Publikum unter hervorragenden Bedingungen zugänglich zu machen, dann sieht sich eben diese Idee durch den Preis des Buches konterkariert. Es ist ärgerlich, dass der Verlag erkennbar fast ausschließlich auf Bibliotheken als Käufer zielt. Wenigstens dort aber kann man den *Pencil of Nature* nun auch außerhalb von Rara-Lesesälen konsultieren.

PROF. DR. STEFFEN SIEGEL
 Friedrich-Schiller-Universität Jena, For-
 schungszentrum Laboratorium Aufklärung,
 Juniorprofessur für Ästhetik des Wissens,
 Bachstraße 18k, 07743 Jena,
 steffen.siegel@uni-jena.de