

INTERESSELOSES WOHLGEFALLEN ALS GEFÜHL - ZU EINIGEN FOTOGRAFIEEN VON WILLIAM HENRY FOX TALBOT MIT STÄNDIGER RÜCKSICHT AUF IMMANUEL KANT

FRIEDRICH WELTZIEN

Eine Gesellschaft Stachelschweine drängte sich, an einem kalten Wintertage, recht nahe zusammen, um, durch die gegenseitige Wärme, sich vor dem Erfrieren zu schützen. Jedoch bald empfanden sie die gegenseitigen Stacheln: welches sie dann wieder von einander entfernte. Wann nun das Bedürfnis der Erwärmung sie wieder näher zusammen brachte, wiederholte sich jenes zweite Uebel; so dass sie zwischen beiden Leiden hin und hergeworfen wurden, bis sie eine mäßige Entfernung von einander herausgefunden hatten, in der sie es am besten aushalten konnten.

Und diese Entfernung nannten sie Höflichkeit und feine Sitte.

Arthur Schopenhauer, 1851¹

1839 gilt als das offizielle Geburtsjahr der Fotografie. Nach einer Evaluation des von Louis Jacques Mandé Daguerre entwickelten Verfahrens zur Fixierung von Bildern auf lichtempfindlichen Platten durch Dominique Francois Jean Arago, Jean Baptiste Biot und Alexander von Humboldt, wird die Bildtechnik der Fotografie am 7. Januar vor der Académie des Sciences in Paris offiziell vorgestellt und erhält damit die höheren Weihen der akademischen Wissenschaft. Fünf Tage später erscheint in der Londoner Zeitung *The Literary Gazette* unter der Rubrik *Fine Arts* ein Artikel von Hyppolite Gaucheraud, *The Daguerrotype*,² der die bahnbrechende Erfindung auch in England bekannt macht.

1 Arthur Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena*. Bd. II, Berlin 1851, S. 708.

2 Der Wortlaut findet sich in: Aaron Scharf: *Pioneers of Photography*. New York 1975, S. 41. Der Artikel ist Scharf zufolge die Übersetzung des Vorabdrucks der offiziellen Verlautbarung in der *Gazette de France* vom 6. Jan 1839.

Aufgeschreckt durch diese Meldung – er war Leser dieser Zeitung – sieht sich der britische Naturforscher William Henry Fox Talbot genötigt, darauf hinzuweisen, dass er ein solches Verfahren, das ebenfalls mit Hilfe fotosensibler Oberflächen Lichtbilder festhalten kann, bereits vier Jahre zuvor entwickelt habe. Umgehend meldet er in einem Schreiben an Arago, Briot und Humboldt »une réclamation formelle de priorité«³ an und bittet darum, die Sachlage ohne Ansehen der nationalen Identität der Erfinder zu behandeln. Bereits für den 31. Januar wird eine Tagung der Royal Society in London anberaumt, während der Talbot einen Vortrag mit dem Titel *Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's pencil* hält, um seine Technik erstmals öffentlich zu machen und seinen Ersterfinderansprüchen Nachdruck zu verleihen.⁴

Talbots »photogenetische Zeichnungen«, wie er das Resultat seiner Experimente nennt, sind unabhängig von Daguerres Forschungen entstanden und basieren auf ähnlichen, aber doch entscheidend anderen chemischen Vorgängen. Gleichwohl lässt sich in Talbots Briefen von Ende Januar 1839 die atemlose Aufregung spüren, in die ihn seine Lektüre vom vorvergangenen Wochenende gestürzt haben muss und die ihn dazu brachte, nun in Wochenfrist nachzuholen, was ihm vorher jahrelang ohne Eile angelegen war: »yet I cannot help thinking that a very singular chance (or mischance) has happened to myself.«⁵ Beinahe hektisch versucht Talbot zwischen dem 25. und 31. in mindestens drei Briefen – vergeblich

3 Die Schreiben an Arago und Humboldt datieren auf den 29. Januar 1839 und sind nahezu gleichlautend. Vgl. *Doc. No. 03777* und *No. 03778*. In: Larry J. Schaaf (Hg.): *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*. <http://www.foxtalbot.arts.gla.ac.uk> (Feb. 2004). Der Brief an Biot ist nicht erhalten, allerdings dessen Antwort zwei Tage später an Talbot (*Doc. No. 03783* vom 31. Jan. 1839, ebd.). Nach Ansicht von Kelley Wilder hat Talbot alle drei Briefe zeitgleich verfasst. Sie weist darauf hin, dass Humboldt Talbots Schreiben offenbar nicht erreicht hat (vgl. *Doc. Nr. 03830* vom 5. Mai 1839, ebd.). An dieser Stelle möchte ich Kelley Wilder danken, ehem. Assistant Editor von *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*-Project an der University of Glasgow. Ihrer Diskussionsbereitschaft und detaillierten Kenntnis ist die vorliegende Arbeit in vielfacher Weise verpflichtet.

4 Zudem verfasst er am 30. Januar einen mehrere Seiten langen Brief an William Jerdan, den Herausgeber der *Literary Gazette* (*Doc. No. 03782*. In: Schaaf, *The Correspondence*.) und es erscheint ein gleichnamiger Aufsatz Talbots zu den »photogenic drawings« am 9. Februar 1839 in der Zeitschrift *Athenium*, Nr. 589, 9. Feb. 1839, S. 114–117.

5 *Doc. No. 03782*. In: Schaaf, *The Correspondence*. Die ungewöhnliche Wissenschaftspolitik Frankreichs – es wird bereits im August des gleichen Jahres bekannt gegeben, dass der Staat Daguerres Erfindung gegen eine lebenslange Leibrente übernimmt, veröffentlicht und so für seine Weiterentwicklung Sorge trägt – mag nicht zuletzt auf diese emotionalisierte Grundkonstellation zurückzuführen sein.

– noch ein Beratungstreffen mit John Frederick William Herschel, ebenfalls Naturwissenschaftler und Vertrauter Talbots in Fragen der Fotochemie, herbeizuführen.⁶ Wie bei jeder richtigen Niederkunft wohnt der Geburt der Fotografie ein hohes Maß an Emotionalität inne.

Ist die Gleichzeitigkeit der unabhängigen Entwicklungen auch als Argument dafür angeführt worden, dass die Erfindung mit einer gewissen Notwendigkeit in der Luft lag,⁷ so sind die Unterschiede nicht nur der Verfahren, sondern auch der Haltungen und Intentionen ihrer Erfinder bemerkenswert. Eine der wesentlichen Differenzen, so will es scheinen, lässt sich auf der affektiven Ebene finden: Welche Emotionen und Gefühle liegen dem bildgebenden Verfahren zugrunde und welche Stimmungen werden mit den so gewonnenen Bildern transportiert oder assoziiert?

Im Folgenden soll es jedoch nicht um eine Differenzierung von Daguerres und Talbots Emotionshaushalt gehen. Vielmehr möchte ich auf ein bestimmtes Motiv in Talbots fotografischen Arbeiten aufmerksam machen, das man indexikalisierende oder archivarische Abbildung⁸ nennen kann. Zu diesem Zweck sollen die Bilder an Talbots eigenem Anspruch gemessen werden, mit seiner Erfindung nicht nur eine Ingenieursleistung erbracht zu haben, sondern – und dies scheint Talbot zur Popularisierung der Fotografie das treffendere Argument zu sein – eine vollkommen neue Technik zur Herstellung von Kunstwerken anzubieten.⁹ Klarer als in Talbots gehetzten Reaktionen auf die Meldung aus Paris wird diese Haltung in seinem Buch *The Pencil of Nature*,¹⁰ welches – im Gegensatz etwa zur Korrespondenz mit Herschel oder dem Vortrag vor der Royal Society – an ein großes Publikum gerichtet war.

6 Doc. No. 03774, 03775, 03776, 03779, 02780. In: Schaaf, *The Correspondence*.

7 Vgl. Peter Galassi: *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*. New York 1981; John Szarkowski: *Photography until Now*. New York 1989.

8 Es geht terminologisch eher um das, was Carol M. Armstrong »inventorial photograph« nennt, als um eine Assoziation zum Begriff des indexikalischen Zeichens bei Charles Sanders Peirce (vgl. Carol M. Armstrong: *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*. Cambridge (Mass.) 1998, S. 127).

9 Das Kunstargument ist von Beginn an stark gemacht worden. Arago verweist auf die Folgen für Kunst wie für Wissenschaft. Bei Gaucheraud übertrifft die Einschätzung der Fotografie als künstlerisches Medium die wissenschaftliche Bedeutung bei weitem. So nennt er etwa Daguerre einen Künstler (nicht etwa einen Erfinder oder Wissenschaftler) und bezeichnet die Bildtechnik als »a revolution in the arts of design«, wie ja auch der Artikel in den Kunstseiten und nicht im Wissenschaftsteil der Zeitung untergebracht wurde (Scharf, *Pioneers of Photography*, S. 41).

10 William Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*, London 1844-46; dt. Übers.: *Der Zeichenstift der Natur*. In: Wilfried Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt am Main 1981, S. 45-89.

Ausgangsthese ist dabei, dass sich im künstlerischen Gestus Talbotts eine quasi naturwissenschaftliche ›Coolness‹ zeigt. Dabei scheint es sich nicht nur um eine persönliche Attitüde zu handeln, sondern um eine Anlehnung an eine verbreitete Vorstellung von Künstlertum des frühen 19. Jahrhunderts. In der Frage des rechten Abstands des Künstlers zu seinem Gegenstand – zwischen distanzloser Leidenschaft und kontaktloser Gleichgültigkeit – bietet sich die Fotografie als bildnerisches Verfahren an, das Wirklichkeit abbilden kann, ohne zu nah oder zu fern zu stehen. Der Fotoapparat wird damit zu einem Gerät der Affektkontrolle, der den leidenschaftlichen artistischen Darstellungswillen zu Bildern domestiziert, ohne dabei von der psychischen Konstitution des Künstlers affiziert zu werden: gefühlvolle Darstellungen von rationaler Unbeirrbarkeit; oder anders ausgedrückt die objektivierte Möglichkeit, subjektive Erfahrungen zu vermitteln.

Die zeitgenössische Entwicklung des bürgerlich-aufgeklärten ethischen Ideals einer Affektkontrolle ist in entscheidendem Maße von den Schriften Immanuel Kants beeinflusst.¹¹ Im ausgehenden 18. Jahrhundert bezieht Kant das Motiv der Affektkontrolle nicht nur auf die in der *Kritik der Urteilskraft* dargelegte Forderung, Schönheit sei im Modus des »interesselosen Wohlgefallens« wahrzunehmen. Diese gewissermaßen kontradiktorische Bestimmung beschreibt eine abstrakte Haltung, die sich im Equilibrium zwischen Attraktion und Zurückhaltung einschwingen muss. Kant formuliert aber auch konkretere Ansprüche, die sich – wie die Schriften seines Zeitgenossen Adolph Knigge¹² – als Handlungsanweisungen alltäglicher Lebensführung lesen lassen. Dies geschieht besonders in *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*.¹³ Dieser Text erschien zuerst 1798 und basiert auf Vorlesungen, die Kant über Jahrzehnte hinweg als »populäre Vorträge«¹⁴ in Königsberg gehalten hat. Im Gegensatz zur physiologischen Anthropologie, die »auf die Erforschung dessen [geht], was die Natur aus dem Menschen macht, [geht] die pragmatische

11 Martina Kessel: *Das Trauma der Affektkontrolle. Zur Sehnsucht nach Gefühlen im 19. Jahrhundert*. In: Claudia Benthien/ Anne Fleig/ Ingrid Kasten (Hg.): *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Köln 2000, S. 156-177.

12 Adolph Knigge: *Über den Umgang mit Menschen*, 2 Bde. (1788), Ausgabe Leipzig 1878, Nachdruck München 1975. Dieses Buch erscheint zwei Jahre vor Kants *Kritik der Urteilskraft*.

13 Thomas Hübel: *Der erlaubte und der geforderte Schein. Aporien der Höflichkeitskonzepte bei Immanuel Kant und Rudolph von Jhring*. In: Brigitte Felderer/Thomas Macho (Hg.): *Höflichkeit. Aktualität und Genese von Umgangsformen*. München 2002, S. 143-154.

14 Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1980 (1798), Vorrede, S. 6. Im Gegensatz zu den Kritiken lässt sich hier eine durchaus normative Argumentation Kants feststellen.

auf das, was er als frei handelndes Wesen aus sich selber macht oder machen kann und soll.« Jenseits blanker Theorie will Kant den Menschen aus einem Zustand entheben, in dem »er in diesem Spiel seiner Vorstellungen bloßer Zuschauer sei und die Natur machen lassen muss«.¹⁵ Kants Handlungsanweisungen verstehen sich als eine Ermächtigung zur Aktion, zum eigenwilligen Eingriff in das Spiel der Natur: »Indem der eine nur das Spiel *versteht*, dem er zugesehen hat, der andere aber *mitgespielt* hat«.¹⁶

Die Fotografie – dies die These – stellt solch ein »Mitspielen« dar, das auf einem Verständnis von Regeln basiert. Sie ist ein Verfahren, das sich die Funktionsweisen der Natur zu Eigen macht und, Talbot zufolge, dabei notwendig dem Ethos kontrollierter Affektion folgt.

Talbot hat als Mann von umfassender Bildung Kants Schriften gekannt. Im Frühjahr 1834 führt er einen längeren Briefwechsel mit seiner Frau über Kant, leider ohne auf konkrete Werke Bezug zu nehmen.¹⁷ Immerhin verteidigt er ihn gegen den von seiner Frau kolportierten Vorwurf Madame de Staëls, Kant verdunkle mit seiner neologismensatten Sprachführung die eigentlichen Ideen, die er vorzubringen habe. Die Verbindung zu Madame de Staëls Einwänden, die sich auf Kants Kritische Schriften beziehen, legt nahe, dass sich Talbot nicht etwa nur auf dessen Texte zur Astronomie bezog.¹⁸

Die Kant-Rezeption in Talbots Umgebung kann hier nicht nachvollzogen werden.¹⁹ Es soll auch nicht darum gehen, Talbot als Kantianer darzustellen. Vielmehr sollen Talbots Fotografien durch einen kantisch gefärbten Filter betrachtet werden – auf der Suche nach encodiertem Affekt. In der Schnittmenge von technischem Ingenieurs- und ästhetischem Künstlerdiskurs, gegeben im Genre populärer Apologie, soll dem

15 Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Vorrede, S. 3.

16 Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Vorrede, S. 4 (Hervorh. im Orig.).

17 *Doc. No. 02637, 02842, 02849, 02854, 02855*. In: Schaaf, *The Correspondence*. Talbots eigene Briefe dieser Korrespondenz sind leider nicht erhalten. Aus den Reaktionen seiner Frau lässt sich aber seine Haltung erschließen. Die Quellenlage ist zweifelsohne dünn und der folgende Vergleich ist als Analogisierung und nicht als Beweis unmittelbarer Einflussnahme zu lesen.

18 Kant und Talbot betrieben beide auch astronomische Studien. So weist Talbots Frau ihn darauf hin, dass Kant die mögliche Existenz des Planeten Uranus vorausgesehen hat, bevor William Herschel, Vater von Talbots Freund John Frederick William Herschel, ihn tatsächlich entdeckte (*Doc. No. 02637*. In: Schaaf, *The Correspondence*).

19 Vgl. Charlotte Klonk: *Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New Haven/London 1996; Geoffrey Batchen: *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge (Mass.) 1997; und Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden/Basel 1996.

Gefühls-Topos gefolgt werden. Kants popularisierte Bestimmung des Schönen als dem interesselos Gefallenden dient dabei als Signum einer idealisierten Gemütsverfassung.

Immanuel Kants ›Interesselosigkeit‹

Im Folgenden wird Kant in vier Stufen abgeschritten, um sodann auf Talbot zurückzukommen. Zuerst möchte ich nach dem Zusammenhang von Urteilskraft und Gefühl fragen, hernach seine Äußerungen betreffs Urteilskraft und Kunst sondieren. Als drittes geht es um die Frage des habituellen Ausdrucks von Interesselosigkeit und schließlich um das Verhältnis von Kunst, Technik und Natur.

Kant macht seine Aussagen zur Möglichkeit, Urteile des Geschmacks abzugeben, vornehmlich in der *Kritik der Urteilskraft* aus dem Jahre 1790. Nach der *Kritik der reinen* und der *praktischen Vernunft* geht es, grundlegend gesprochen, um die Frage, wie das Verstandesvermögen und das Vernunftvermögen untereinander vermittelt sind. Es ist hier nicht der Ort, im Einzelnen der Frage nachzustellen, wie in diesem Kontext Kant ›Gefühl‹ definiert. Von Interesse im vorliegenden Zusammenhang ist nur, wie Gefühl und die spezifische Wahrnehmung des Schönen zusammenhängen, oder anders gefragt: Welches Gefühl das interesselose Wohlgefallen eigentlich bezeichnet oder fordert.

Nach Kant gibt es drei Vermögen des menschlichen Gemüts: das Erkenntnisvermögen, das Begehrungsvermögen und zwischen beiden vermittelnd das Urteilsvermögen, das auf der Basis des Gefühls operiert. Während Verstand und Vernunft nach Kant objektivierbar sind, kann sich die vermittelnde Instanz der Urteilskraft nur im Subjekt finden, denn diese ist auf ein subjektives Vermögen angewiesen:

Ebenso, wenn, in der allgemeinen Einteilung der Gemütskräfte überhaupt, Erkenntnisvermögen sowohl als Begehrungsvermögen eine objektive Beziehung der Vorstellungen erlauben, so ist dagegen das Gefühl der Lust und Unlust nur die Empfänglichkeit einer Bestimmung des Subjektes, so dass, wenn Urteilskraft überall etwas für sich allein bestimmen soll, es wohl nichts anderes, als das Gefühl der Lust sein könnte, und umgekehrt, wenn dieses überall ein Prinzip a priori haben soll, es allein in der Urteilskraft anzutreffen sein werde.²⁰

Während, so sagt es Kant, das Angenehme und das Gute ein Interesse voraussetzen, kann allein das Wohlgefallen in der Vermittlungsinstanz der Urteilskraft, die Gunst, frei sein und damit der Bedingung der Schönheit genügen:

20 Immanuel Kant: *Erste Fassung der Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, III, *Von dem System aller Vermögen des menschlichen Gemüts*, H 12. In: ders.: *Werke*. Bd. V, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, S. 171-232, hier S. 185.

Ein Gegenstand der Neigung [das Angenehme], und einer, welcher durch das Vernunftgesetz uns zum Begehren auferlegt wird [das Gute], lassen uns keine Freiheit. [...] Alles Interesse setzt ein Bedürfnis voraus, oder bringt eines hervor; und, als Bestimmungsgrund des Beifalls, lässt es das Urteil über den Gegenstand nicht mehr frei sein. [...]

Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Missfallen, ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.²¹

Ob man etwas für schön hält oder nicht, ist also eine Frage des Gefühls; Interesselosigkeit bedeutet demzufolge nicht Gefühlskälte. Das ist der erste Punkt, den es festzuhalten gilt: Gerade im Wohlgefallen ohne alles Interesse kommt das Gefühl von Lust oder Unlust zur eigentlichen Entfaltung, denn einem Begehren zu folgen, hieße der Vernunft zu gehorchen.

Zum zweiten Punkt, dem Gegenstand des jeweiligen Vermögens: Kant argumentiert in seiner anthropologischen Schrift, ästhetische Erfahrungen wirken dann in besonderer Weise, wenn sie sich auf einen Gegenstand beziehen, der nicht absichtsvoll und für uns geschaffen erscheint, wie es bei den Dingen der Natur der Fall ist. Die Begründung findet sich in einer Erläuterung des Schönen, der »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«. Das Naturschöne erscheint uns als zweckmäßiges Objekt, obwohl wir wissen, dass es nicht das Produkt intentionalen Handelns ist, sondern durch einen kausal determinierten Prozess zustande kam. Hierin besteht der Unterschied zu Kunstwerken, die uns zwar ebenfalls »interesselos« gefallen, die aber von Menschenhand produziert wurden. Deshalb soll nach Kants Auffassung ein gelungenes Kunstwerk so aussehen, als ob es von Natur wäre. Was beide unterscheidet – Natur und gute Kunst – ist die Art ihres Zustandekommens, die Frage nach dem Produktionsprozess. Kunst soll zweckfrei erscheinen: Sie soll so aussehen, als sei sie von der Natur erschaffen. Dieses »als-ob« allerdings muss erkennbar bleiben, so die Anthropologie-Schrift, damit die Differenz von Kunst und Natur nicht zusammenfällt.²²

Als drittes gilt es zu klären, auf welche Weise sich das Gefühl der Interesselosigkeit äußern kann. Wie zeigt der »Weltmann«, dass er Schönheit empfindet, wie lässt sich Interesselosigkeit inszenieren? Kant ist der Auffassung, dass das Urteilsvermögen im Modus der Interesselosigkeit, also der Geschmack, die Erfahrung zum Guten – also dem vernunftgemäß

21 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft. Erster Teil, Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, § 5. *Vergleichung der drei spezifischen Arten des Wohlgefallens*, A 15-16. In: ders., *Werke*, Bd. V, S. 287f.

22 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 45. *Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint*, A 177, S. 404f: »An einem Produkte der schönen Kunst muss man sich bewusst werden, dass es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muss die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei.«

Begehrten – dränge, und sich im jeweiligen Verhalten, im Habitus äußert. »Der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse ohne einen gewaltsamen Sprung möglich.«²³ Er spricht in diesem Zusammenhang davon, dass dieser (historische) habituelle Zivilisierungsprozess die Schauspielerei unter den Menschen wesentlich befördere: Man spiele sich das Verhalten von Moralität gewissermaßen in einem »Tugend-Posing« gegenseitig vor.

Seine eigene Aufgabe sieht Kant darin, dieses Schauspiel zu fördern, respektlos ausgedrückt, versteht er sich als ein Handelsreisender in Sachen Sittlichkeit. »Dieses Gefühl der Erhabenheit seiner moralischen Bestimmung öfter rege zu machen, ist als Mittel der Erweckung sittlicher Gesinnung vorzüglich anzupreisen.«²⁴ Er preist ein Mittel an: wie ein »Quacksalber und Marktschreier«.²⁵ Die zunächst nur von den Menschen wie von »Schauspielern [...] gekünstelten« Tugenden werden »nach und nach wohl wirklich erweckt und gehen in die Gesinnung über«, so Kants vage Zukunftshoffnung. Das Ziel ist wahre Sittlichkeit, das Mittel die gespielte »Sittsamkeit (pudicitia)«,²⁶ die zunächst bestenfalls eine »Verfeinerung« darstellt. Hält man jedoch die eigene Sittsamkeit schon für Sittlichkeit, verwechselt man das Spiel mit der Wirklichkeit und wird so leicht zu einem »Virtuosen des Geschmacks«: »wohl gar gewöhnlich eitel, eigensinnig und verderblichen Leidenschaften ergeben«.²⁷ Gut gekünstelte Sittsamkeit bringt stattdessen »Bescheidenheit [...] und Miss-trauen in seine Talente«²⁸ mit sich. Wie in der Kunst macht das Vorgebliche nur Sinn, wenn es als solches erkennbar bleibt.

Interesselosigkeit, just in ihrer Inszeniertheit, impliziert insofern gleichzeitig eine Distanzierung von den Poseuren der Tugend und den Geschmacksvirtuosen, von der allzu beflissenen Kundschaft des Scharlatans. Kant zeigt diese Angemessenheit an der geradezu buddhistisch anmutenden Unterscheidung zwischen »Gleichmütigkeit« und »Gleichgültigkeit« als einer Frage des rechten Abstands. Während Gleichgültigkeit als unberührte Indifferenz abzulehnen ist – als zwar interesselos, aber aus Schwäche und »mithin von stumpfem Gefühl« –, kommt in der Gleichmütigkeit die löbliche Haltung der wohlgefälligen Uninteressiertheit im Kant'schen Sinne zum Ausdruck: »Empfindsamkeit ist jener

23 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 59. *Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit*, A 257, S. 462.

24 Immanuel Kant: *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*. In: ders., *Werke*, Bd. IV, B 59, S. 701.

25 Kant, *Anthropologie*, § 58, S. 148.

26 Kant, *Anthropologie*, § 14, S. 43, 45 (Hervorh. F.W.).

27 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 42, A 164, S. 395.

28 Kant, *Anthropologie*, § 55, S. 144.

Gleichmütigkeit nicht entgegen. Denn sie ist ein Vermögen und eine Stärke, den Zustand sowohl der Lust als Unlust zuzulassen oder auch vom Gemüt abzuhalten, und hat also eine Wahl.« Die Kraft des Gleichmutes, die es dem Weisen möglich macht, »ja selbst sterben in guter Laune« zu können, basiert – im Sinne von Kants pragmatischer »anthropologische[r] Didaktik« – auf einer »Augenverblendnis«, einem »Blendwerk (praestigiae)«. Dieses ist demzufolge nicht zwingend ein moralisch verurteilenswürdiger »Betrug (fraus)«, es kann auch als »Täuschung (illusio)« daher kommen.²⁹ So ist etwa die gekünstelte Sittsamkeit:

[...] als Illusion sehr heilsam, um zwischen dem einen und dem anderen Geschlecht den Abstand zu bewirken, der nötig ist, um nicht das eine zum bloßen Werkzeuge des Genusses des anderen abzuwürdigen.³⁰

Dann ist »dieses Spiel des Gemüts mit dem Sinnenschein [...] sehr angenehm und unterhaltend.«³¹

Als Beispiel einer Illusion führt Kant Rafaels Gemälde der sogenannten *Schule von Athen* an oder »z.B. die perspektivische Zeichnung des Inneren eines Tempels.« Unterscheidungskriterium ist dabei, dass die Illusion durchschaut werden kann und dennoch funktioniert, der Betrug hingegen in sich zusammenfällt, »sobald man weiß, wie es mit dem Gegenstande beschaffen ist« – »Durch erstere wird man verleitet, durch die zweite geöff't.«³² Beispiele des Betrugs sind an dieser Stelle »Schminke« und »mit Farben nach der Natur bemalte Statuen«. Der Illusion kann man in einer Position der Stärke, mit interesselosem Wohlgefallen beiwohnen, den Betrug – und sei er auch noch so virtuos – mag man »nicht leiden«. Perspektivische Zeichnung ist Illusion, Farbe nach der Natur ist Betrug. Kant hätte Talbots Fotografien wohl als Illusionen qualifizieren müssen.

Was aber hätte Kant davon gehalten – um zur letzten Fragestellung zu gelangen –, dass Talbots Bilder auf apparative Weise hergestellt werden? Wie stellt sich Kant den Zusammenhang von Kunst, Technik und Natur vor? In der *Kritik der Urteilskraft* schreibt er:

Der ursprünglich aus der Urteilskraft entspringende und ihr eigentümliche Begriff ist also der von der Natur *als* Kunst, mit anderen Worten der Technik der Natur in Ansehung ihrer besonderen Gesetze [...].³³

Kunst sei nur dann wahrhaft schön, wenn sie so erscheine, als sei sie entstanden wie Natur – Natur hingegen müsse, um »ein heuristisches Prinzip in Beurteilung derselben« zu gewährleisten, »den Begriff von

29 Kant, *Anthropologie*, § 62, S. 160f; § 13, S. 41.

30 Kant, *Anthropologie*, S. § 14, S. 45.

31 Kant, *Anthropologie*, § 13, S. 41.

32 Kant, *Anthropologie*, § 13, S. 41; S. 42.

33 Kant, *Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, II, H 9, S. 181.

einer Technik der Natur« voraussetzen. Freilich weiß der gleichermaßen auf- wie abgeklärte Kant, dass es sich bei der »Vorstellung der Natur als Kunst um eine bloße Idee« handelt. Aber wie im Falle der gespielten Sittsamkeit, die die tatsächlich moralische Sittlichkeit erwecken solle, benötigt die Erkenntnis die Idee der Analogie von Kunst und Natur sowie von Technik und Natur.³⁴ Technik meint dabei nicht eine Konstruktion, sondern eher die Funktionsweise.³⁵ Chemie und Optik können in diesem Sinne als »Technik der Natur in Ansehung ihrer besonderen Gesetze« verstanden werden.

Wer diese Gesetze produktiv zu nutzen versteht, ist nach Kant ein Künstler und, wenn dessen Produkte »musterhaft« sind, gar ein Genie: Jemand »der etwas zu *machen* versteht, nicht [der], der bloß vieles kennt und weiß; aber auch nicht eine[n] bloß nachahmenden, sondern eine[n] seine Werke ursprünglich hervorzubringen aufgelegten Künstler.« Daraus zieht er den Schluss, dass: »man Genie auch das Talent nennen kann, ›durch welches die Natur der Kunst die Regel gibt‹.« Kunst hat also nach den Gesetzen der Natur zu erscheinen. Zwar ist auch eine naturwidrige Schöpfung denkbar, eine solche könnte aber nur im Gegenmodell zum Betrug als »originale Tollheit« bezeichnet werden.³⁶

Das also ist der Stand, auf dem Fotografen-Theoretiker wie Talbot im frühen 19. Jahrhundert aufbauen können. Das Schöne ist dasjenige, was im Modus der Interesslosigkeit gefällt, und umgekehrt: Was interesselos gefällt, ist schön. Kennzeichen dessen ist ein Gefühl, das zwischen den Polen Lust und Unlust in einem freien Gleichgewicht schwingt. Gegenstand der Urteilskraft ist die Kunst, die umso kunstvoller erscheint, je mehr sie naturgeschaffen wirkt. Interesslosigkeit als Gefühl äußert sich habituell und unterliegt – jedenfalls, solange der Zivilisierungsprozess in Richtung wahrhafter Sittlichkeit noch nicht abgeschlossen ist – der Notwendigkeit einer »Schauspielerei«, die sich am Ideal der Gleichmütigkeit orientiert. Die Urteilskraft als vermittelndes Gemütsvermögen zwischen Verstand und Vernunft verbindet in der Kunstbetrachtung auch Wahrnehmungsweisen von Natur und Technik. Das Urteil erfordert den Anschein der Natur als Technik und der Kunst als Natur.

34 Kant, *Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, II, H 9, S. 182.

35 Vgl. Kant, *Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, I, H 6, S. 178: »Wir werden uns aber künftig des Ausdrucks der Technik auch bedienen, wo Gegenstände der Natur bisweilen bloß so beurteilt werden, als ob ihre Möglichkeit sich auf Kunst gründe [...], indem sie nichts von der Beschaffenheit des Objekts, noch der Art, es hervorzubringen, bestimmen, sondern wodurch die Natur selbst, aber bloß nach der Analogie mit einer Kunst, [...] beurteilt wird.«

36 Kant, *Anthropologie*, § 57, S. 146 (Hervorh. im Orig.), 147.

William Henry Fox Talbots »Interesselosigkeit«

Talbot ist als Privatmann niemandem verpflichtet. Als Naturwissenschaftler ist er zunächst nur Freizeitkünstler, der gleichwohl wesentlich zur Erfindung und Entwicklung der Fotografie auch als Ausdrucksweise mit künstlerischem Anspruch beigetragen hat. Zwischen Juni 1844 und April 1846 veröffentlicht er in sechs Lieferungen sein Buch *The Pencil of Nature*, in dem er nicht nur Originale seiner in der neuen Technik hergestellten Bilder präsentiert, um sich – durchaus auch in ökonomischer Konkurrenz zu Daguerre – als Firma zu etablieren. Im Lieferumfang enthalten sind auch ein Entstehungsmythos der Fotografie sowie ein theoretischer Abriss zur Fotografie als Kunstform.

In mehrfacher Hinsicht lässt sich diese Schrift den Ideen Kants vergleichen. Ein zentraler Aspekt und grundlegendes Argument Talbots besteht in der Verbindung von Kunst, Technik und Natur, die in der Fotografie eine eigenwillige und spezifische Beziehung eingehen. Schon der Titel *Pencil of Nature* unterstreicht den Anspruch der Naturhaftigkeit dieser Bildgenerierungstechnik. Mehrfach betont er, dass »die Tafeln des vorliegenden Werkes allein durch die Einwirkung des Lichtes hervorgehoben worden [sind], ohne irgendeine Mithilfe von Künstlerhand.«³⁷ Die Natur selbst habe sich mittels eines technischen Verfahrens in die sensible Oberfläche eingeschrieben und sei daher – im Gegensatz zum Werke eines »treulosen Zeichenstiftes«³⁸ – hinsichtlich der Lichtwert-Nuancierung, der Perspektive und des Detailreichtums der Natur ebenbürtig.

Was Talbot hier eingelöst zu haben meint, ist nichts weniger als die Forderung Kants nach dem naturgleich entstandenen Kunstwerk. Dass es ihm im Kern seiner Forschung zur Fotografie – zumindest vorgeblich – um die Lösung eines philosophischen Problems ging, für die chemische und optische Aspekte nur Hilfsmittel gewesen seien, darauf weist Talbot zumindest an zwei Stellen im *Pencil of Nature* hin. So beschreibt er sein »Erweckungserlebnis« folgendermaßen:

Während dieser Überlegungen kam mir die Idee, wie reizvoll es sein müsste, könnte man diese natürlichen Bilder [der camera obscura] dazu veranlassen, sich selbst dauerhaft abzudrucken und immerwährend auf dem Papier zu verweilen! Und warum sollte das nicht möglich sein? Fragte ich mich. [...]

So also war jenes Verfahren beschaffen, das ich aufs neue zu probieren be-

37 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 89. Im Original: »The plates of the present work are impressed by the agency of light alone, without any aid whatever from the artist's pencil. They are sunpictures themselves, and not, as some persons have imagined, engravings in imitation« (Talbot, *The Pencil of Nature*, o.S.).

38 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 48.

schloß, das ich unter schwankenden philosophischen Spekulationen suchen wollte, das ich nicht kannte.³⁹

An späterer Stelle geht er weiter darauf ein, indem er vom Erfolg seiner Experimente abhängig macht, »ob sich meine Theorie als bloßes philosophisches Traumgebilde herausstellen«⁴⁰ würde. Es handelt sich also, so Talbots rückblickende Apologie, letztlich um die Herausforderung, die Philosophie physikalisch zu untermauern, indem man eine Kunst entwickelt, in der sich die Natur selbst abbildet. Genau das ist es, was Talbot in *Pencil of Nature* für sich reklamiert. Das Schöne, das Kant suchte, hat Talbot nicht im Sinne einer Kunsttheorie und auch nicht im Sinne vollendeter Bilder hervorgebracht, sondern mithilfe einer Technik hergestellt. Das Geheimnis der Schönheit liegt also in der Spezifik der Produktionsweise verborgen. Was Kant in der *Anthropologie* vom Genie fordert – das »Machen« über das »Wissen« zu stellen – ist wesentlicher Stützpfeiler von Talbots Argumentation. Fotografie ist eine Kunstform nicht nur, weil die Ergebnisse schön sind, sondern aufgrund ihres besonderen Entstehungsprozesses. In welcher Weise Talbot sich die Herstellungstechnik als Rechtfertigung gedacht haben könnte, lässt sich ahnen, wenn man die Bilder, die er mit seiner Technik produziert hat, als Kunstwerke betrachtet.

Besonders ein Genre möchte ich aus den im *Pencil of Nature* vorgestellten »Specimen« herausgreifen. Es handelt sich um schlichte Aufnahmen von Sammlungen – im buchstäblichen Sinne des Wortes. Regalbretter voller Bücher, Vasen oder Statuetten, kunsthandwerklicher Produkte, Modeaccessoires, Glas- oder Silbergeschirr (Abb. 1-3). Dieser nicht unerhebliche Teil von Talbots Produktion könnte als ein Typus des »archivarischen Bildes« bezeichnet werden, da Talbot selbst als möglichen Nutzwert dieses Bildtyps die bequeme und schnelle Inventarisierung vielfältiger Objekte vorschlägt.⁴¹ Man tut diesen Bildern wohl kein Unrecht an, wenn man sie zu den kompositorisch weniger aufregenden Aufnahmen zählt.

39 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 49.

Die terminologische Bestimmung in Talbots Briefen ist nicht immer ganz eindeutig, da Naturphilosophie (Natural Philosophy) und in Verkürzung auch Philosophie als Synonym für Physik (Physics) stehen kann. In einem publizierten Text wie diesem ist es aber offensichtlich, dass das, was er als Philosophie bezeichnet, sich auf die ästhetische Dimension des »vielgestaltigen Schauspiels von Licht und Schatten« (ebd., S. 49) bezieht – im Gegensatz zu den rein verfahrenstechnischen Problemen des chemischen Prozesses.

40 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 50.

41 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 62: »Das hier gebotene Beispiel erweist zur Genüge, dass der ganze Schrank eines Kenners und Sammlers von altem Porzellan sich schneller auf Papier abbilden lässt, als es dauern würde, eines der üblichen beschreibenden Inventare anzufertigen.«

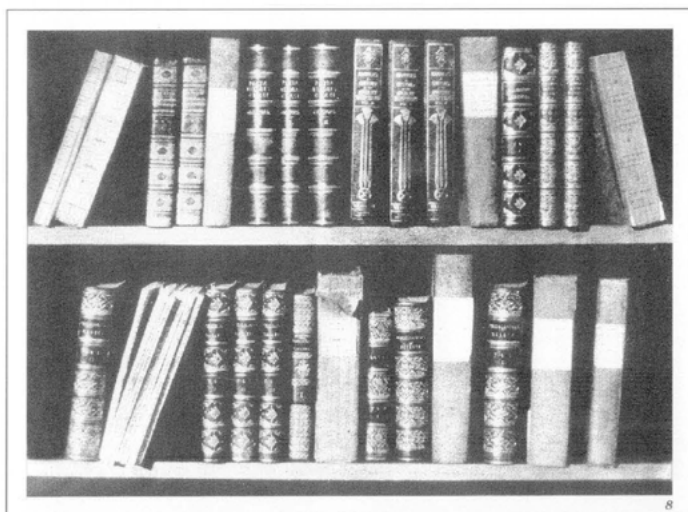


Abb. 1: William Henry Fox Talbot: *Scene in a Library* (*The Pencil of Nature*, Plate VIII). Kalotypie, 1844.

Auch unter Talbots Zeitgenossen und Ratgebern wurde die Frage laut, ob diese Bilder wirklich Eingang in die Publikation hätten finden sollen.⁴² Seine Mutter hätte beispielsweise *A Scene in a Library* lieber in einer späteren Ausgabe gesehen, da es der hochgelobten Schönheit von Aufnahmen wie etwa der *Westminster Abbey* bei weitem nachstünde.⁴³ Der Kalotypist William Thompson sah in derlei Motiven keine fotografische Herausforderung, wie sie *The Haystack* und andere Meisterstücke Talbots böten, und, so fügt er mutig hinzu: »I am not alone in this opinion; from all I can learn, the feeling among the amateurs of the art is identical with my own.«⁴⁴ Was beide kritischen Bemerkungen eint, ist der Vorwurf einer gewissen Langweiligkeit, sei es dem Motiv oder der mangelnden Finesse der Aufnahme geschuldet. Talbot dagegen muss die Aufnahmen für umso bedeutungsvoller gehalten haben, wenn er sie gegen gut gemeinten Rat Teil des ersten Buches der Weltgeschichte werden ließ, das

42 Larry J. Schaaf: *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*. Princeton/ Oxford 2000, S. 190.

43 »I have been careful not to shew the Book scene which is in my Portfolio for fear they should be struck with its great superiority to the forthcoming ›Scene in the Author's Library‹. The ›Westminster Abbey‹ meets with boundless praise & is said to be far more beautiful than those published. Indeed I wish you had inserted it in number 2nd – Likewise the recent view of the Cloisters which is so perfect I hope you will put it in No 3 – I would not give any these away for the reasons I told you.« (Doc. No. 05156. In: Schaaf, *The Correspondence*.)

44 »I think also that such a picture as the bookshelves in No 2 hardly deserves a place by the side of such pictures as the Haystack, the Boulevards & the Open Door.« (Doc. No. 05203. In: Schaaf, *The Correspondence*.)

mit Fotografien illustriert ist. Auch die Verteilung der Abbildungen in den einzelnen Lieferungen bestärkt die Annahme, Talbot habe in der Auswahl dieser Sammlungsinventare nicht einer momentanen Eingebung gehorcht, sondern eine Strategie verfolgt. Während das Porzellan und die Hutmacherprodukte im ersten Faszikel enthalten waren, fügte er die Bibliotheksszene dem zweiten Band hinzu. Er betrieb offenbar eine gleichmäßige Verteilung dieser Aufnahmen durch das gesamte Volumen des Werkes hindurch.



Abb. 2: Talbot: *Articles of China* (*The Pencil of Nature*, Plate III). Kalitypie, 1844.

Der Bildaufbau dieser visuellen Indizes gibt sich mit größtmöglicher Nüchternheit: Der Bildgrund, meist mit der fotografierten Zimmerwand identisch,⁴⁵ ist streng bildebeneparallel; der Augenpunkt liegt exakt in der Mitte des Bildes; alle Horizontalen laufen Parallel zu den Bildrändern; die Lichtverteilung ist möglichst einheitlich; die Bildelemente sind so gleichmäßig wie es eben geht über das Bildfeld verteilt und Zonen von größerer oder geringerer Bilddichte werden sorgfältig vermieden. Das Maximum an Dynamik, das Talbot zulässt, ist hie und da ein in die Diagonale gekippter Buchrücken.

Das möchte eine »Revolution der Kunst« sein? Aber gerade in der radikalen Nüchternheit zeigt sich, dass es sich nicht um Produkte der

45 Tatsächlich hat Talbot die Regale im Freien vor einer schwarzen Bespannung aufgebaut, um genügend Licht und maximalen Kontrast für die Aufnahmen zu erhalten. Vgl. Schaaf, *The Photographic Art of Talbot*, S. 190.

Einfallslosigkeit handelt, die aus einer Position der Schwäche entstanden. Denn in seinen Landschaftsbildern und Portraits beweist Talbot durchaus Gespür für Perspektive und Augenpunkt, für Licht- und Schatten-Verteilung und visuelle Effekte. Wenn es der Fall ist, dass Talbot eine letztlich philosophische Mission erfüllt, die sich dem Kant'schen Auftrag verschrieben hat, Naturhaftigkeit in die Kunst zu bringen, so müsste man annehmen, dass sein bildnerisches Arbeiten der Problemstellung folgt, mit welchen Mitteln dies angemessen auszudrücken sei.

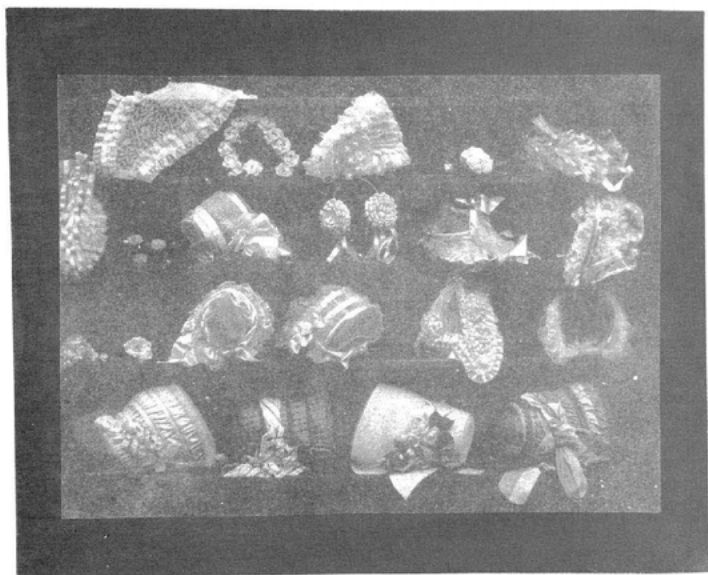


Abb. 3: Talbot: *Bonnets (The Milliners Window)*. Kalotypie, 1846. Lacock Abbey Collection.

Es geht, wenn man den Kant der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* so verstehen möchte, im Projekt der Aufklärung als Dienst am menschlichen Zivilisierungsprozess um die Schulung des Geschmacks. Dies kommt dem Verstand und Vernunft vermittelnden Urteilsvermögen zugute – dem zentralen Schlussstein einer sorgsam aufgebauten Architektur der Möglichkeitsbedingungen von Erkenntnis. Diese Stelle markiert, so Kant, den Berührungspunkt zwischen objektiven und subjektiven Aus-sagemöglichkeiten. Für Talbot stellt die Fotografie eine Technologie zur Verfügung, die es ermöglicht, die flüchtigen Bilder der ästhetischen Erfahrung festzuhalten, indem sie veranlasst werden, sich selbst abzuzeichnen.

Es handelt sich bei diesem Verfahren um die Objektivierung des Subjektiven, so die These zur Fotografieauffassung Talbots. Nicht aus Fantasiearmut sehen die Bilder Talbots betont sachlich aus. Sie reihen sich ein in die aufklärerische Bewegung des Aufräumens und Einsortie-

rens (Abb. 4). So hat 1802 der Architekt Jean Nicolas Louis Durand das Millimeterpapier eingeführt, was ihm später von Gottfried Semper den Spott-Namen »Schachbrettkanzler« eingebracht hat.⁴⁶ Das Durcheinander der barocken Wunderkammer klärt sich zur naturwissenschaftlichen Sammlung. Ein Blick auf die zu diesem Zwecke angefertigten Sammlungs-Möbel zeigen die Merkmale von Talbots Fotos: Flachheit, Hierarchielosigkeit, Horizontalität, gleichmäßige Verteilung und Vermeidung von Dichteschwankungen, Geschlossenheit.⁴⁷

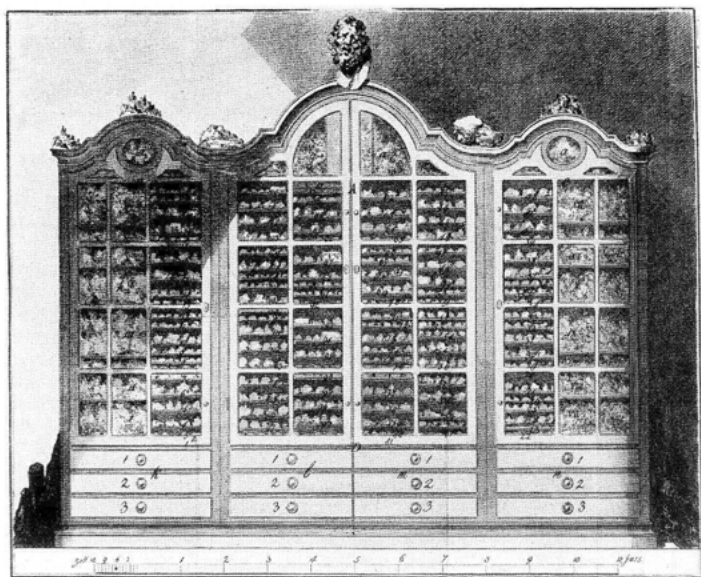


Abb. 4: Mineralienschränk aus Friedrich Heinrich Wilhelm von Trebra: *Mineralienkabinett gesammelt und beschrieben von dem Verfasser der Erfahrungen vom Innern der Gebirge*. Clausthal 1775.

Die Käppchen und Spitzenhauben erscheinen in ihrer Verteilung im Bildfeld eher wie Illustrationen zu einem lexikalischen Werk oder gleichen einer Tafel in einer Naturgeschichte, die die Unterarten irgendeiner Weichtiergattung zeigt.⁴⁸ In der Aufteilung des Bildfeldes ähnelt das –

46 Adrian von Buttlar: *Entwurfswege in der Architektur*. In: Gundel Mattenklott/Friedrich Weltzien (Hg.): *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*. Berlin 2003, S. 127-148, hier S. 140.

47 Anke te Heesen: *Geschlossene und transparente Ordnungen. Sammlungsmöbel und ihre Wahrnehmung in der Aufklärungszeit*. In: Gabriele Dürbeck u.a. (Hg.): *Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*. Dresden 2001, S. 19-34.

48 Schaaf bemerkt (in *The Photographic Art of Talbot*, S. 188) eine Ähnlichkeit zu Daguerres Bild *Arrangement of Fossil Shells* aus dem Jahr 1837. Vgl. Ann Thomas: *Beauty of Another Order. Photography in Science*. London 1997.

angebliche⁴⁹ – Fenster der Putzmacherin der Seite eines botanischen Buches, das Talbot reproduzierte oder auch einer mikroskopischen Aufnahme, die vermutlich vier Jahre zuvor entstanden ist (Abb. 5-6). Mit der gleichen Strategie, die Kant »illusio der Sittsamkeit« nannte, um den rechten Abstand zu ermitteln, scheint Talbot allen Bildgegenständen einen angemessenen und wohldefinierten Abstand zueinander einzuräumen. Die Frage der korrekten Distanz, nach Schopenhauers Stachel-schwein-Gleichnis »Höflichkeit« genannt, scheint Talbots primäre Gestaltungsgrundlage nicht nur bei der Erstellung dieser archivarischen Aufnahmen gewesen zu sein, sondern auch bei der Verteilung dieses Genres innerhalb des *Pencil of Nature*.

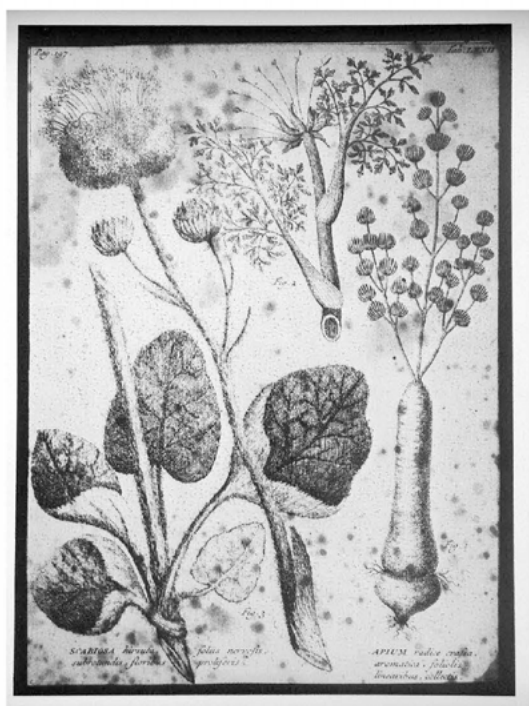


Abb. 5: Talbot: *Photographic Copy of a Page in an Illustrated Book on Botany*. o.J. Lacock Abbey Collection.

Auf den 7. März 1840, etwa zur Zeit der mikroskopischen Aufnahme, ist eine Notiz datiert, auf der er eine Klassifizierung seiner verschiedenen Arbeiten vornimmt: »I class Photogenic Drawings into the following ten divisions. Sculpture, Architecture, Landscape, Insects, Plants, Facsimiles,

49 Tatsächlich ist dies gewiss kein Schnappschuss während eines Einkaufsbummels, wie der nicht von Talbot selbst ausgewählte Titel suggeriert, sondern wie die Vasen- und Bücherregale eine im Freien sorgfältig arrangierte Inszenierung.

Lace, Cotton, Prints, Microscopia.« Daneben ist angemerkt: »Two or three of these styles might be brought into one drawing and if well combined would make a better specimen of art.«⁵⁰ Die Inventarisierung als Bildprogramm scheint noch nicht zu seinen Themen zu gehören und obwohl er Textilien – »Lace« und »Cotton« – in zwei unterschiedliche Klassen unterteilt, kommt der Damenputz dem Bildaufbau nach den Kategorien »Pflanzen« oder »Mikroskopia« näher, als einer jener Divisionen, die man womöglich eher mit dem Schneiderhandwerk assoziieren würde. Das Zusammenstellen und Kombinieren, das er zur Steigerung der Kunsthaftigkeit empfiehlt, wirkt sich in diesem Fall wie eine Rasterung oder Systematisierung aus.

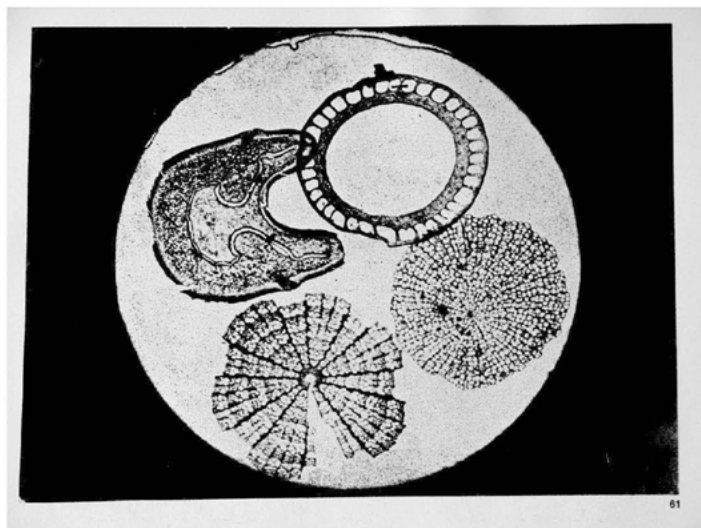


Abb. 6: Talbot: *Photomicrograph of Plant Sections*. Ca. 1840. Lacock Abbey Collection.

In dieser Zurschaustellung eines Höchstmaßes an Kontrolle, in der Inszenierung des Kant'schen »Eine-Wahl-Habens« drücken Talbots Fotografien das Gefühl des interesselosen Wohlgefallens aus, das sich frei zwischen Lust und Unlust bewegen kann. Die Ablichtungen halten ein distanzier-

50 Die Notiz ist abgebildet in Robert Lassam: *Fox Talbot. Photographer*. Stanbridge u.a. 1986, o.S., wo sie als Talbots eigene Handschrift bezeichnet William Thomas Fox Homer Strangways handelt (vgl. Schaaf, *The Photographic*, S. 184, Anm. 1; sowie *Doc. No. 04056*, in: Schaaf, *The Correspondence*). In Talbots zuvor, am 31. Januar 1839 vor der Royal Society gehaltenen Rede unterschied er die möglichen Bildgattungen oder Anwendungsbereiche der Fotografie folgendermaßen: Portraits, Paintings on Glass, Application to the Microscope, Architecture, Landscape and external Nature, Delineations of Sculpture, Copying of Engravings. Vgl. Henry Fox Talbot: *Some Account of the Art of Photogenic Drawing*. London 1839.

tes Verhältnis zu ihrem Gegenstand, ohne dass ihnen auch nur das kleinste Detail entginge. Mit der Lupe betrachtet, so eine weitere Empfehlung Talbots, erschließt sich die nahezu unendliche Feinheit der Abbildung:

Es geschieht häufig – und macht einen Reiz der Photographie aus –, dass der Photograph selbst, und unter Umständen erst nach langer Zeit, bei der Nachprüfung entdeckt, dass er viele Dinge aufgenommen hat, die ihm seinerzeit gar nicht aufgefallen waren.⁵¹

Wie die begehrte Dame dem Herrn von Welt⁵² begegnet, wie sich der Sittsame auf dem Weg zur Sittlichkeit, so verhält sich das Foto zum Betrachter: Es erlaubt nicht, so nahe zu kommen, dass es aufhörte, das zu sein, was es darzustellen vorgibt. Die Fotografie ist eine Kunstform, eben weil das Foto den technischen Gesetzen der Natur gemäß entstanden ist und »die Angemessenheit der Natur zu unserem Vermögen der Urteilskraft«⁵³ zur Darstellung bringt.

Die Hand der Natur hat sie abgedruckt; und was sie an Freiheit und Endgültigkeit der Ausführung zu wünschen übriglassen, rührt vornehmlich von unserer mangelnden Kenntnis ihrer Gesetze her.⁵⁴

Die Künstlichkeit des Motivs wiegt auf diese Weise den autopoietischen Effekt der Produktion auf: »the picture which makes itself«.⁵⁵ Das Herstellen einer Fotografie beschreibt Talbot folgendermaßen:

All that the artist does is to dispose the apparatus before the object whose image he requires: he then leaves it for a certain time, greater or less, according to circumstances. At the end of the time he returns, takes out his picture, and finds it finished.⁵⁶

Alles was die fotografische Abbildung an Wahrheit und Schönheit zu bieten hat, schuldet sie nicht dem Künstler, sondern geht direkt auf natürliche Prozesse zurück, auf die der Fotograf, nach Talbots Darstellung, gar keinen Einfluss nehmen kann. Er findet etwas, das er, in Kants Worten gar nicht gesucht hat, weil es erst im Fotografieren sichtbar wurde.⁵⁷ Das

51 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 74. Vgl. ebd.: »Zur Betrachtung von Photographien, die einen gewissen Grad von Vollendung besitzen, ist der Gebrauch einer Lupe zu empfehlen, wie ältere Menschen sie häufig zum Lesen benutzen.«

52 Kant, *Anthropologie*, Vorrede, S. 4.

53 Kant, *Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, II., H 9, S. 181.

54 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 45f.

55 Talbot an William Jerdan in: *Doc. No. 03782*. In: Schaaf, *The Correspondence*.

56 *Doc. No. 03782*. In: Schaaf, *The Correspondence*.

57 Kant, *Anthropologie*, § 56, S. 145: »Man kann aber etwas finden, was man gar nicht sucht (wie der Goldkoch den Phosphor), und da ist es auch gar kein Verdienst.« Kant differenziert an dieser Stelle die Erfindung und die Entdeckung. Das Verfahren der Fotografie wäre demzufolge eine Erfindung. Die fotografische Aufnahme aber gleicht eher einer Entdeckung.

»von-selbst« der Bildentstehung findet sich bei Kant in den § 4 und 5 der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* erstaunlich genau beschrieben, indem es hier als Vermögen der Vorstellungskraft bezeichnet wird. Das »Spiel der unabsichtlich dichtenden Einbildungskraft«, die »auch ungerufen von selbst ins Gemüt komm[t]«, ⁵⁸ erinnert Kant an den:

[...] frei phantasierenden Musiker [, der] oft wünschen möchte, manches von ihm glücklich ausgeführte Stück, dergleichen er vielleicht sonst mit allem Fleiß nicht so gut zustande zu bringen hofft, in Noten aufbehalten zu haben.⁵⁹

Zwar wechselt Kant im Beispiel von der visuellen zur Hörerfahrung, aber gleichwohl geht es darum, Gedanken, die in »Spontaneität« – »mithin im Fließen, wo keine Dauerhaftigkeit der Betrachtung, die doch zur Erfahrung notwendig ist« – entstanden sind, mit Kunstwerken zu vergleichen.

Der Wunsch nach der Möglichkeit, »innere Erfahrungen« aufzuzeichnen, die »ohne unser Zutun und [durch], wer weiß woher, auf uns einfließende Kräfte« zustande gekommen sind, gilt nicht nur für den improvisierenden Musiker. Gerade die Flüchtigkeit der autopoietischen ästhetischen Erfahrung macht sie in Kants Augen so gefährlich, dass sie für gewöhnlich »zum Irrhause« führt.⁶⁰ Man darf sich durch fluide, quasi ungedachte Eindrücke nicht verwirren lassen, denn, so schreibt Kant:

Alles, was das bewaffnete Auge durchs Teleskop (etwa am Monde) oder am Mikroskop (an Infusionstierchen) entdeckt, wird durch unsere bloßen Augen gesehen; denn diese optischen Mittel bringen ja nicht mehr Lichtstrahlen und dadurch erzeugte Bilder ins Auge, als auch ohne jene künstliche Werkzeuge sich auf der Netzhaut gemalt haben würden, sondern breiten sie nur mehr aus, um uns ihrer bewusst zu werden.⁶¹

Verblüffenderweise nimmt Kant hier auf »optische Mittel« und aus Lichtstrahlen erzeugte Bilder Bezug, um der Notwendigkeit Nachdruck zu verleihen, das »Spiel der unabsichtlich dichtenden Einbildungskraft« einem bewussten Fixierungsprozess zu unterwerfen. Womöglich hätte Kant die Fotografie tatsächlich als eine Technik der »inneren Erfahrung« verstehen können – was nicht unbedingt besagt, dass er sie gutgeheißen hätte. Talbot kann sich aber auf diese imaginative Kompetenz des Auto-

58 Kant, *Anthropologie*, § 4, S. 20f.

59 Kant, *Anthropologie*, § 5, S. 23f. Zum kompositorischen Begriff des »Fantasierens« vgl.: Rainer Cadenbach: *Komponierte Fantasien. Zur Spannung zwischen freiem Entwurf und kompositorischem Verfahren im Ausgang von »aufgeklärter Musik«*. In: Mattenklott/ Weltzien, *Entwerfen und Entwurf*, S. 107-125.

60 Kant, *Anthropologie*, § 4, S. 20, 21.

61 Kant, *Anthropologie*, § 5, S. 23. Sowohl der Mond als auch *Microscopia* gehören zu den frühesten Motiven der Fotografie. Vgl. das Schreiben an Carl Gustav Carus (25. Feb. 1839) von Alexander von Humboldt: *Ein Besuch bei Daguerre*. In: Wilfried Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie*. Frankfurt am Main 1981, S. 19-22, bes. S. 21.

poietischen berufen. Das Entstehen außerhalb der Kontrolle des Künstlers in der »schöpferischen Einbildungskraft« garantiert »Originalität« und »Genie«, die Feststellung aus dem un gelenkten Fließen heraus sichert die Kunsthaftigkeit des Gefundenen.⁶² Dieses Festhalten allein ist »künsteln«. Die von Kant geforderte Unterscheidbarkeit von naturgleich entstandener Kunst und der Natur selbst muss also in irgendeiner Weise in Szene gesetzt, gekünstelt werden. Die inventarisierende Qualität des Arrangements in den Bildern Talbots dient demnach dazu, sich nicht zum »Geschmacksvirtuosen« zu machen. Die konsequente Reinigung des Bildes von allen »äffenden« Effekten bewahrt die Fotografie vom Ruch des Betrugs und erweist sie als sittsames »Verleiten«.

So sind die Bilder nicht mit der Wirklichkeit zu verwechseln, sondern als Produkte der Einbildungskraft markiert. Sie sind eine perfekte Illusion, eben weil sie als solche immer kenntlich sind und ihr Wunder dennoch bewahren. Talbots archivarische Fotografien halten die Mitte zwischen Lust und Unlust, zwischen Begehren und Gleichgültigkeit. Talbots Mutter und Herr Thompson irrten sich, als sie Langeweile ahnten, diese »wahrgenommene Leere an Empfindungen.« In der bewussten Zurücknahme des Seh-Vergnügens begegnet Talbot gerade der Gefahr der »Übersättigung«. Aus übermäßigem Genuss, so beschreibt es Kant, erwächst nämlich eine »Abnutzung« der Empfindsamkeit. Ein »ekelnder Zustand« ist die notwendige Folge: Langeweile.⁶³ Talbots Fotos behandeln ihren Gegenstand dagegen mit Gleich*mut*: keine Einzelheit ist wichtiger als die andere, aber es ist auch keine unwichtig: »Denn das Instrument registriert alles, was es wahrnimmt, und einen Schornsteinaufsatz oder einen Schornsteinfeger würde er mit der gleichen Unparteilichkeit aufnehmen, wie den Apoll von Belvedere.«⁶⁴ Unparteilichkeit ist nicht Gleichgültigkeit, man kann sagen: Talbots Fotos sind höflich.

Wie die Höflichkeit geben sie vor, einem Zweck zu genügen: Talbot macht nicht nur den Vorschlag der Inventarisierung von Sammlungen mithilfe seiner Apparatur. Er erwägt, ob das Verfahren in Zukunft auch als neuartiges Beweismittel vor Gericht Anwendung finden könnte: »Und sollte ein Dieb später die Schätze stehlen, so wäre es sicherlich eine neue Art von Beweis, wenn die stumme Zeugenaussage des Bildes vor Gericht gegen ihn angeführt würde.«⁶⁵ Wenn man – so spinnt er diesen Gedanken weiter – ultraviolette Licht zur Aufnahme verwendete, wäre es sogar möglich, Menschen in einem vollkommen dunklen Raum zu fotogra-

62 Kant, *Anthropologie*, § 57, S. 146; § 6, S. 27.

63 Kant, *Anthropologie*, § 63, S. 157, 162.

64 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 61.

65 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 62.

fieren, ohne dass diese es bemerken.⁶⁶ Auch ließen sich Faksimiles von alten Urkunden und Stichen anfertigen oder Bilder maßstabsgerecht vergrößern und verkleinern.⁶⁷ Im Anspruch jedoch, eine neue Form künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten geschaffen zu haben, sind diese praktischen Anwendungsvorschläge nichts anderes, als das, was Kant Schauspielerei im Dienste des Zivilisierungsprozesses nannte. Ein vor- geblicher Zweck, um den Zweck der Zwecklosigkeit zu beheimaten.

Man hätte den archivarischen Bildern Talbots also kein größeres Unrecht antun können, als sie undynamisch und wenig expressiv zu nennen. Nein, sie drücken mit einem Höchstmaß an Präzision eine historisch spezifische Befindlichkeit aus – interesseloses Wohlgefallen als Gefühl.

66 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 68f: »[...] wenn sich in diesem Raum Menschen aufhielten, so könnten sie einander zwar nicht sehen, eine Kamera jedoch könnte jeden, der sich in ihrem Blickfeld befände, aufnehmen und sein Verhalten enthüllen.« (Hervorh. im Orig.).

67 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 72.