

Steffen Siegel (Hg.)

NEUES LICHT

photogramme

NEUES LICHT

Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung
der Fotografie im Jahr 1839

Herausgegeben, kommentiert und
mit einem Nachwort versehen
von Steffen Siegel

Übersetzung der französischen und
englischen Texte von Stefan Barmann

Wilhelm Fink

photogramme
herausgegeben von Bernd Stiegler

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905,
Internationales Kolleg Morphomata.
Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figuretionen

Umschlagabbildung

Louis Jacques Mandé Daguerre: Der Boulevard du Temple
zur Mittagsstunde, Daguerreotypie ca. 1838. (Ausschnitt).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Buchgestaltung und Satz: Petra Florath, Berlin
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn
Printed in Germany

978-3-7705-5736-3

Inhalt

Editorische Vorbemerkung	13
I. VOM HÖRENSAGEN	
1. Laura Mundy an William Henry Fox Talbot (12. Dezember 1834) (Auszug)	23
2. Arsène Houssaye: Diorama. Das Tal von Goldau (27. September 1835)	23
3. Louis Jacques Mandé Daguerre an Isidore Niépce (5. Oktober 1835)	25
4. Eugène Hubert: M. Daguerre, die Camera obscura und die Zeichnungen, die sich von ganz alleine fertigen (11. September 1836)	28
5. Emmanuel Violllet-le-Duc an Eugène Violllet-le-Duc (28. September 1836) (Auszug)	30
6. Eugène Violllet-le-Duc an Emmanuel Violllet-le-Duc (14. Oktober 1836) (Auszug)	31
7. Louis Jacques Mandé Daguerre, Isidore Niépce: Vertrag (13. Juni 1837)	33
8. Louis Jacques Mandé Daguerre an Isidore Niépce (17. Januar 1838)	34
9. Louis Jacques Mandé Daguerre an Isidore Niépce (28. April 1838)	36
10. Louis Jacques Mandé Daguerre: Daguerreotype (wohl Ende 1838)	38
11. Louis Jacques Mandé Daguerre an Isidore Niépce (2. Januar 1839)	41
II. LOUIS JACQUES MANDÉ DAGUERRE	
12. Henri Gaucheraud: Die Schönen Künste. Neue Entdeckung (6. Januar 1839)	49
13. Dominique François Arago: Fixierung der Bilder, die sich im Brennpunkt einer Camera obscura formen (7. Januar 1839)	51
14. Jean-Baptiste Biot: Ergänzende Bemerkungen (7. Januar 1839)	54

15. Vicomte Charles de Launay [Delphine de Girardin]: <i>Courrier de Paris</i> (12. Januar 1839)	55
16. Anonym: <i>Daguerre's Fixation der Bilder in der Camera obscura</i> (16. Januar 1839)	56
17. Anonym [wohl Johann Heinrich Mädler]: <i>Ueber die Erfindung des Hrn. Daguerre</i> (19. Januar 1839)	57
18. Anonym: <i>Daguerre's Erfindung über die Fixation der Wirkungen des Lichts</i> (21. Januar 1839)	60
19. Jules Pelletan: <i>Entdeckung von M. Daguerre</i> (24. Januar 1839) (Auszug)	62
20. Anonym: <i>Bericht aus dem Ausland</i> (26. Januar 1839)	64
21. Jules Janin: <i>Über Daguerre's Lichtbilder</i> (12. und 13. Februar 1839)	67
22. Anonym: <i>Selbsttätige Verfahren der Schönen Kunst. Der Daguerotyp</i> (2. Februar 1839)	73
23. Alexander von Humboldt an Herzogin Friederike von Anhalt Dessau (7. Februar 1839)	78
24. Anonym: <i>Der Daguerotype</i> (9., 11. und 12. Februar 1839)	81
25. Alexander von Humboldt an Carl Gustav Carus (25. Februar 1839)	85
26. Johann Carl Leuchs: <i>Ueber die Darstellung von Gemälden durch das Licht der Camera Obscura</i> (Auszug)	87
27. Anonym: <i>Die neue Kunst [mit einem Schreiben von Francis Bauer]</i> (2. März 1839)	88
28. Isidore Niépce an Francis Bauer (12. April 1839)	92
29. Francis Bauer an Isidore Niépce (24. April 1839)	94
30. Samuel F.B. Morse: <i>Der Daguerrotipe</i> (20. April 1839)	96
31. Anonym: <i>Der Daguerrotipe</i> (6. April 1839)	99
32. Anonym: <i>Daguerres Unglück</i> (6. April 1839)	100
33. Louis Jacques Mandé Daguerre: <i>An die Redaktion</i> (12. März 1839)	102

III. WILLIAM HENRY FOX TALBOT

34. Anonym: <i>Unser wöchentliches Geplauder</i> (2. Februar 1839)	109
35. Anonym: <i>Die neue Kunst [mit einem Schreiben von William Henry Fox Talbot]</i> (2. Februar 1839)	110
36. Lady Elisabeth Theresa Feilding an William Henry Fox Talbot (3. Februar 1839) (Auszug)	119
37. Lady Elisabeth Theresa Feilding an William Henry Fox Talbot (3. Februar 1839) (Auszug)	120
38. William Henry Fox Talbot: <i>Ein Bericht über die Kunst der fotogenischen Zeichnung, oder: Das Verfahren, durch das natürliche Gegenstände dazu gebracht werden, sich selbst ohne Zutun des Zeichenstifts eines Künstlers abzubilden (basierend auf einem Bericht, verlesen am 31. Januar 1839 vor der Royal Society, London)</i> (31. Januar 1839)	120
39. Dominique François Arago: <i>Verfahren von M. Daguerre</i> (4. Februar 1839)	134

40. Jean-Baptiste Biot: Verfahren von M. Daguerre (4. Februar 1839)	136
41. William Henry Fox Talbot an Carl Friedrich Philipp von Martius (9. Februar 1839)	138
42. Dominique François Arago: Fixierung der Bilder der Camera obscura (11. Februar 1839)	139
43. William Henry Fox Talbot: Bericht von den Verfahren, die bei der fotogenischen Zeichnung verwendet werden, in einem Brief an Samuel H. Christie (basierend auf einem Bericht, verlesen am 21. Februar 1839 vor der Royal Society London) (23. Februar 1839)	140
44. Anonym: Bericht aus der Graphic Society (23. Februar 1839)	142
45. J.M. [wohl Johann Heinrich Mädler]: [Vergleich von Daguerres und Talbots fotografischen Verfahren] (25. Februar 1839)	143
46. Harriet Georgiana Mundy an William Henry Fox Talbot (26. Februar 1839)	146
47. William Henry Fox Talbot: Fotogenische Kunst (13. April 1839)	147
48. John Frederick William Herschel an William Henry Fox Talbot (9. Mai 1839)	149
49. James David Forbes: Zwei Einträge aus seinem Reisetagebuch (16. und 17. Mai 1839)	150
50. Anonym: Bericht über den Besuch britischer Gelehrter in Paris (26. Mai 1839)	152
51. Dominique François Arago, Augustin-Louis Cauchy: Bericht über den Besuch britischer Gelehrter in Paris (27. Mai 1839)	153

IV. DIE FOTOGRAFISCHEN VERFAHREN IN DER DISKUSSION

52. Philipp Hoffmeister: Die neue pariser Erfindung, durch die Sonnenstrahlen Kupferstiche hervorzubringen (10. Februar 1839)	161
53. K. [Ignaz Paul Keller]: Ueber Daguerre's Entdeckung (27. Januar 1839)	162
54. Clericus: M. Daguerres Entdeckung (21. Februar 1839)	163
55. Franz von Kobell, Carl August von Steinheil: Resultate ihrer gemeinschaftlichen Versuche über Fixirung der Lichtbilder nebst Proben (13. April 1839)	163
56. Anonym: [Erste öffentliche Ausstellung von Kobells und Steinheils Bildern] (19. August 1839)	167
57. Anonym: [Über Johann Carl Enslens fotografische Versuche] (21. April 1839)	167
58. Désiré Raoul-Rochette: Bericht über die durch das Verfahren von Hippolyte Bayard hervorgebrachten Zeichnungen vom 31. Oktober 1839 (2. November 1839)	170
59. Hippolyte Bayard: Fotografisches Verfahren auf Papier (8. November 1839)	178

60. John Frederick William Herschel: Mitteilung über die Kunst der Fotografie, oder die Anwendung der chemischen Strahlen des Lichtes zu den Zwecken bildlicher Darstellung (14. März 1839)	179
61. Andrew Fyfe: Ueber Photographie (März/April 1839)	187
62. Anonym: Neue Entdeckung – Grafik und Burnets Cartoons (März 1839)	197
63. Anonym: Unser wöchentliches Geplauder [mit einem Schreiben von John Robison] (8. Juni 1839)	201
64. John Robison: Aufzeichnungen über Daguerres Fotografie (1. Juni 1839)	204
65. Népomucène Lemercier: Poem über die Entdeckung des sinnreichen Malers des Dioramas (2. Mai 1839)	206
66. Privatvertrag zwischen Louis Jacques Mandé Daguerre, Isidore Niépce und Alphonse Giroux (22. Juni 1839)	216
67. A.: Brief eines müßigen Kaufmanns (20. Juli 1839)	218

V. IN PARLAMENT UND AKADEMIE

68. Dominique François Arago: Brief über die Entdeckung von Niépce und Daguerre (Mai 1839)	227
69. Charles Marie Tanneguy Duchâtel an Dominique-François Arago (5. Juni 1839)	228
70. Paul Delaroche: [Gutachten über Nutzen und Wert der Daguerreotypie aus der Sicht der Bildenden Künste] (Juni 1839)	229
71. Anonym: [Zeitungsmeldung über die Ausstellung von Daguerreotypien im französischen Parlament] (7. Juli 1839)	231
72. Jules Janin: M. Daguerre (14. Juli 1839)	231
73. John Frederick William Herschel an Louis Jacques Mandé Daguerre (1. August 1839)	233
74. Anonym: Vom Daguerrotype, zum letzten Mal vor seiner Veröffentlichung (22. August 1839)	234
75. Dominique François Arago: Der Daguerreotype [Eine Vorbemerkung] (19. August 1839)	236
76. Jules Janin: Die Beschreibung des Dagueréotype (25. August 1839)	237
77. Marc Antoine Gaudin: [Augenzeugenbericht über den 19. August 1839] (1844)	249
78. Ludwig Pfau: [Augenzeugenbericht über den 19. August 1839] (1877)	251
79. Isidore Niépce an seine Mutter (8. September 1839)	253

VI. DAGUERRE'S AUSFÜHRLICHE BESCHREIBUNG SEINER GROSSEN ERFINDUNG	255
---	-----

VII. ERSTE URTEILE

80. Anonym: Vom Daguerrotyp (31. August 1839)	331
81. William Henry Fox Talbot: Bemerkungen über M. Daguerres fotogenisches Verfahren (26. August 1839)	331
82. Jules Janin: Das Daguerotype. Neue Erfahrung (1. September 1839)	337
83. Anonym: [Zeitungsmeldung zur Ausstellung von Daguerreotypen in der Wiener Kunstakademie] (3. September 1839)	341
84. Anonym: Daguerreotype (8. September 1839)	342
85. William Henry Fox Talbot an John Frederick William Herschel (8. September 1839)	345
86. John Frederick William Herschel an William Henry Fox Talbot (10. September 1839)	346
87. Anonym: Oeffentliche Operation mit dem Daguerrotyp (16. September 1839)	348
88. Ludwig Schorn, Eduard Kolloff: Der Daguerrotyp (24. September 1839)	350
89. Anonym: Daguerre's Lichtbilder (23. Oktober 1839)	356
90. Louis Friedrich Sachse: Brief an Alphonse Giroux (6. September 1839)	357
91. Anonym: [Über Gropius' und Dörffels Ausstellung von Daguerreotypen] (17. September 1839)	358
92. H.K.: [Über Gropius' Ausstellung von Daguerreotypen] (17. September 1839)	359
93. Anonym: [Über Sachses Ausstellung von Daguerreotypen] (17. September 1839)	360
94. Anonym: Noch ein Daguerreotyp! (27. September 1839)	361
95. Anonym: [Sachses neueste Lichtbilder] (19. Oktober 1839)	362
96. Anonym: Daguerreotype. Brieflich aus Hamburg (14. Oktober 1839)	363
97. Karl Jacob Vohl: Daguerre'sche Lichtbilder (10. November 1839)	364
98. Anonym: M. Daguerres Gravurverfahren (19. Oktober 1839)	365
99. Anonym: [Praktische und rechtliche Schwierigkeiten der Verbreitung der Daguerreotypie in England; mit einem Brief Daguerres vom 18. Oktober 1839] (26. Oktober 1839)	368
100. Richard: Ausstellung von Daguerrotypen im k.k. Universitätsgebäude (29. November 1839)	369
101. Anonym [Lewis Gaylord Clark?]: Der „Daguerreotype“ (Dezember 1839)	371
102. Philip Hone: Tagebucheintrag (4. Dezember 1839)	375
103. Anonym: Der Daguerreotype (14. Dezember 1839)	376
104. Edgar Allan Poe (zugeschrieben): Der Daguerreotype (15. Januar 1840)	377

VIII. ALFRED DONNÉ

105. Bericht des Herrn Dr. Al. Donné über die Sitzung der Akademie der Wissenschaften in Paris am 19. August 1839 enthaltend die Beschreibung des Daguerrotyp (20. August 1839) 385
106. Alfred Donné: Der Daguerrotype (28. August 1839) 393
107. Alfred Donné: [ ber die Daguerreotypie] (11. September 1839) 396
108. Alfred Donné: Was während der verschiedenen Teile der Operation geschieht. Brief an M. Arago (16. September 1839) 401
109. Alfred Donné an Dominique François Arago (23. September 1839) 403
110. Anonym: Daguerreotyp. Reproduktion durch Gravur (2. Oktober 1839) 404
111. Louis Jacques Mandé Daguerre: Von den fotogenischen Verfahren, als Mittel der Gravur betrachtet. Brief an M. Arago (30. September 1839) 407
112. Alfred Donné: Umwandlung der durch das Daguerre-Verfahren ausgeformten Bilder in gravierte Platten (14. Oktober 1839) 411
113. Anonym: [ ber Donn s Experimente mit der Daguerreotypie] (22. Oktober 1839) 412
114. Alfred Donné: Beschreibung meines Verfahrens zur Gravur der fotogenischen Bilder auf Silberplatten (6. März 1840) 413

IX. SATIREN

115. Anonym: Von einem Beschluss, der den Reproduzierern Einhalt gebieten wird (25. August 1839) 419
116. Anonym: Eine Maschine findet stets gr o ere Maschinen, die sie bewundern (30. August 1839) 421
117. Anonym: Der Daguerreotyp (8. September 1839) 425
118. Anonym: Von zwei neuen politischen Parteien. Die Daguerrotypo[p]hilen und die Daguerrotypo[p]hoben (10. September 1839) 426
119. Anonym: Bericht der Académie des Sciences bezüglich der Erfindung der Vogelorgel im Anschluss an den Daguerrotype (19. September 1839) 429
120. Anonym: Die Daguerreotyp-Professoren (22. September 1839) 432
121. Anonym: Der Preis eines Daguerreotyp (26. September 1839) 434
122. Moritz Gottlieb Saphir: Der wandernde Daguerreotyp (17. Oktober 1839) 436
123. J...: Die Daguerreotypomanie (8. Dezember 1839) 437

X. DIE ZUKUNFT DER FOTOGRAFIE

124. Lady Elisabeth Theresa Feilding an William Henry Fox Talbot (27. September 1839)	443
125. William Henry Fox Talbot an Lady Elisabeth Theresa Feilding (5. Oktober 1839)	443
126. Franz Fitzinger: Daguerre (8. November 1839)	444
127. Anonym: Correspondenz aus Paris. Lichtbilder (24. Oktober 1839)	446
128. Eduard Kolloff: Das Daguerrotyp, Schreiben vom 14. Oktober 1839 (17. Dezember 1839)	447
129. Sr.: Daguerre's Lichtbilder (Ende 1839)	451
130. Joseph Christian Hamel: Ueber Daguerre's Heliographie und Abdrücke von seinen heliographirten Platten (Ende 1839)	454
131. Technisches (Vermischte Meldungen zur Daguerreotypie) aus dem Kunst-Blatt vom 26. November 1839	461
132. L. F-r [Leopold Fürstedler]: Das Daguerrotyp (16. Dezember 1839)	462

XI. DIE ÖFFENTLICHKEIT DER FOTOGRAFIE. NACHWORT

Bibliografie	501
Bildnachweise	515
Dank	517

Editorische Vorbemerkung

Die Erfindung der Fotografie auf ein bestimmtes Jahr datieren zu wollen, hieße, sogleich zweifach in die Irre zu gehen. Zum einen gibt es nicht die eine Fotografie, sondern von Anfang an eine Vielzahl verschiedener fotografischer Verfahren. Zum anderen gingen all diesen Verfahren, bis sie sich überhaupt erfolgreich anwenden ließen, lange Phasen des Experimentierens voran. Diese lassen sich unmöglich auf eine Jahreszahl reduzieren. Doch haben, allen offensichtlichen Unterschieden zum Trotz, die frühesten Zeugnisse des Fotografischen eines gemeinsam: Nicht allein sind die Versuche einer größeren Öffentlichkeit unbekannt geblieben, auch die hierbei entstandenen Bilder wurden unter Verschluss gehalten und konnten von kaum mehr als einigen wenigen Privilegierten betrachtet werden.

Es ist das Jahr 1839, das eine entscheidende Wende bringt. In der zweiten Woche des neuen Jahres, am Montag, den 7. Januar 1839, trat der Ständige Sekretär der Französischen Akademie der Wissenschaften, Dominique François Arago, mit einer Nachricht von jener „schönen Erfindung“ an die Öffentlichkeit, die der Pariser Theaterunternehmer Louis Jacques Mandé Daguerre kurzerhand nach sich selbst benannt hatte und von der, wie Arago beiläufig bemerkte, „der größte Teil der Öffentlichkeit bislang nur irrige Begriffe“ hatte. Tatsächlich hatte Arago in seinen kurz gefassten Worten über die Daguerreotypie kaum mehr als „eine allgemeine Vorstellung“ über dieses fotografischen Verfahren geben können – und wollen. Doch selbst das Wenige, was Arago mitteilte, genügte, um eine publizistische Lawine loszutreten, die in den folgenden Tagen ganz Europa erreichte und innerhalb von nur wenigen Wochen schließlich auch auf der anderen Seite des Atlantiks ankam.

Diese Ansprache steht am Beginn eines für die Mediengeschichte denkwürdigen Jahres. 1839 ist nicht allein das Jahr der ersten öffentlichen Nachrichten eines neuen Bildmediums. Gerade einmal drei Wochen dauerte es, bis alternative Erzählungen über die Erfindung des fotografischen Bildes publiziert wurden und ein mit energischen Worten geführter Disput um die Ehre der Erfindung ausbrach. Ob in persönlichen Briefen, in Feuilletonartikeln oder in wissenschaftlichen Abhandlungen – die schriftlichen Zeugnisse von fotografischen Bildern vermehrten sich fortan in staunenswertem Maß. Doch nicht allein die Geschwindigkeit ist bemerkenswert, sondern auch die Gründlichkeit, mit der bereits wenige Wochen nach den ersten Meldungen essayistische Auseinandersetzungen

geschrieben und gedruckt werden. Sie markieren den Beginn der Theoriebildung zur Ästhetik des Fotografischen.

Die Fotografie ist nicht im Jahr 1839 erfunden worden. Doch ist dies das Jahr, in dem sich ein Sprechen zu formieren beginnt, das den fotografischen Technologien und den hiermit verbundenen Bildern gilt. Seit 1839 ist das Nachdenken über die Fotografie eine öffentliche Angelegenheit, und sie wird von einer nicht überschaubaren Zahl von Akteuren geteilt. Ob bedeutende Wissenschaftler, viel gelesene Journalisten, anerkannte Künstler oder uns heute nicht mehr namentlich bekannte Autoren, sie alle trugen dazu bei, für die soeben publizierten fotografischen Verfahren und für die hierbei vorgelegten ersten Bildproben Metaphern zu finden, Vergleiche herzustellen, Begriffe zu prägen und Argumentationen auszubilden – kurz: Standards des Sprechens über das Fotografische zu prägen. An all dies schließen die Diskurse zur Fotografie seither in vielfältiger Weise an. Es ist das Ziel dieser Edition, diese folgenreich gewordenen Ursprünge des Nachdenkens über das Fotografische zu rekonstruieren.

Zur Darstellung gebracht werden soll die Vielfalt der verschiedenen Motive und Interessen, Erwartungen und Versprechen, Hoffnungen und auch Befürchtungen, die sich mit dem neuen Bildmedium im Augenblick seiner Veröffentlichung verbanden. Hierbei öffnet sich nicht allein ein überraschend weites Spektrum von Stimmen, die in ein solches Gespräch eintreten. Es sind zudem sehr verschiedene Textsorten, die nebeneinander stehen. Unter ihnen finden sich die politische Rede und die wissenschaftliche Abhandlung, die Zeitungsmeldung und der feuilletonistische Essay, der private Brief und das öffentlich vorgetragene Lobgedicht, der Gesetzestext und die Satire. Auf diese Weise soll wenigstens ein Teil der vielschichtigen und sich fortlaufend weiterentwickelnden Diskurse freigelegt und in seinen wechselseitigen Bezügen sichtbar gemacht werden.

Hiervon ausgehend, waren für die Auswahl der Texte vier Prämissen leitend. Insbesondere angesichts der überwältigenden Zahl von Publikationen, die bereits in den ersten Jahren seit 1839 erschienen sind, wurden zum Ersten, von genau zwei Ausnahmen abgesehen, ausschließlich Texte in die Edition aufgenommen, die entweder unmittelbar vor 1839 oder aber in diesem Jahr selbst entstanden sind. Im Unterschied zu einer ganzen Zahl bisher erschienener Anthologien zur Frühzeit der Fotografie, die sich in aller Regel auf die ersten zwei bis drei Jahrzehnte konzentrieren, wird der Blick hier nicht auf einige wenige Texte verengt. Vielmehr kommt zum ersten Mal die Polyphonie eines Diskurses zur Geltung, der sich durch ein Neben-, Durch-, Mit-, aber auch Gegeneinander von Stimmen auszeichnet, die sich aus sehr unterschiedlichen Gründen für die selbe Sache interessieren.

Ein solches Vorgehen bringt, zum Zweiten, auch Wiederholungen mit sich. Doch handelt es sich hierbei um charakteristische und für die Wissensgeschichte des Fotografischen bedeutsame Überschneidungen. Längst nicht alles, was über Technologien, Verfahren und Bilder in den ersten Wochen und Monaten gesagt und geschrieben wurde, beruhte auf direkter eigener Anschauung oder auf Kenntnissen aus erster Hand. Häufig griffen die Autoren auf bereits publizierte Informationen zurück, zuweilen verließen sie sich sogar aufs Hörensagen. Doch auch solche Texte besitzen ihren ganz eigenen Wert. Übernommene Mitteilungen werden hier variiert, angereichert oder verkürzt. Nicht selten sind sie bereits der erste Schritt zu einer Interpretation der Idee des Fotografischen.

Ganz grundsätzlich gehörte es insbesondere in den Tages- und Wochenzeitungen sowie in den wissenschaftlichen Fachzeitschriften und Jahrbüchern jener Zeit zur geläufigen Praxis, einzelne Auszüge oder auch ganze Artikel nachzudrucken, oft mit Angabe der entsprechenden Quelle, zuweilen aber auch ohne einen solchen Verweis. Mühelos ließe sich eine Migration von wortgleichen Nachrichten zu Aragos Ansprache vor der Akademie rekonstruieren, die aus französischen Tageszeitungen stammen und über englische Journale wortgleich ihren Weg bis in die US-amerikanische Presse finden. Aus Platzgründen wurde in der vorliegenden Edition darauf verzichtet, solche direkten Übernahmen nebeneinander zu stellen.

Die Nachrichten von den fotografischen Bildern zirkulierten innerhalb kurzer Zeit in der gesamten internationalen Presse und waren Gegenstand des Interesses aller bedeutenden wissenschaftlichen sowie künstlerischen Institutionen und Gesellschaften. Eine solche Verbreitung in allen Details nachzuzeichnen, würde aufgrund der große Parallelen, die sich hierbei beobachten ließen, jedoch nur einen geringen inhaltlichen Ertrag einbringen. Überdies hieße es, den Rahmen eines einzelnen Buches bei Weitem zu übersteigen. Daher konzentriert sich die vorliegende Auswahl, dies ist die dritte Prämisse, ausschließlich auf Texte, die in den beiden Ursprungsländern der frühesten fotografischen Verfahren, in Frankreich und Großbritannien also, erschienen sind. Hierzu treten ergänzend Texte aus dem deutschsprachigen Raum sowie den Vereinigten Staaten.

Aufnahme fanden, zum Vierten, schließlich vor allem solche Texte, die in direktem Zusammenhang mit der Veröffentlichung, ersten Kommentierung und Verbreitung der verschiedenen fotografischen Verfahren stehen. Aus Platzgründen konnte jedoch jene umfangreiche wissenschaftliche Publizistik, die bereits unmittelbar nach den ersten Nachrichten über Daguerres und Talbots Verfahren einsetzt, nur in wenigen Ausnahmen berücksichtigt werden. Die beiden frühesten Kommentatoren von Daguerres Verfahren, der Astronom Arago und der Physiker Biot, haben Recht behalten: Für die in jener Zeit vorangetriebenen chemischen und physikalischen Forschungen stellten solche Nachrichten kaum mehr als den Anfang einer intensiven wissenschaftlichen Auseinandersetzung dar. Diese Debatten genauer nachzuzeichnen, bliebe einer anderen Edition vorbehalten.

Ob gedruckt oder als Manuskript, die überwiegende Zahl der in dieser Edition aufgenommenen Texte wurde anhand der originalen Quellen überprüft. Nur in Ausnahmefällen wurde auf bereits bestehende neuere Editionen zurückgegriffen. Eine Quellenangabe wird zu jedem einzelnen Text mitgeführt und schlüsselt dies entsprechend auf. Die meisten der in dieser Edition aufgenommenen Texte erscheinen ungekürzt. In den wenigen Fällen, in denen es sich dennoch als notwendig erwies zu kürzen, ist dies bereits im Titel vermerkt und sodann im Text selbst durch Auslassungszeichen [...] kenntlich gemacht.

Wenn für französisch- oder englischsprachige Texte bereits 1839 eine deutsche Übersetzung erschienen ist, so wurde dieser gegenüber einer Neuübersetzung der Vorzug gegeben. Stets wurde bei diesen deutschsprachigen Texten aus dem Jahr 1839 die historische Rechtschreibung gewahrt. Alle anderen Texte wurden für die vorliegende Edition übersetzt; auch in den wenigen Fällen, wo bereits eine jüngere deutschsprachige Fassung existiert. Etwa sieben Achtel der englischen und französischen Texte erscheinen hier zum ersten Mal überhaupt auf Deutsch. Grundsätzlich in allen Texten, das heißt auch in den für

diese Edition angefertigten Übersetzungen, wurde die historische Schreibweise zentraler Begriffe und Namen belassen.

Die im Text gelegentlich zu findenden Fußnoten sind Teil der edierten Quellen. Erläuternde Hinweise des Herausgebers finden sich hingegen in einem nachgestellten Anmerkungssteil. Innerhalb des Quellentextes zeigt ein hochgestellter und nach unten weisender Pfeil ↙ eine zugehörige Anmerkung an. Insgesamt müssen sich diese editorischen Hinweise auf ein geringes Maß beschränken. In ihnen sollen vor allem nähere Informationen gegeben werden, die einem besseren Verständnis der Quelle dienen können. Auf interpretatorische Zusätze wird jedoch grundsätzlich verzichtet.

Auch der Auswahl der Abbildungen war die Prämisse vorausgesetzt, einzig solche zu berücksichtigen, die entweder 1839 oder früher entstanden sind. Eine nicht unerhebliche Einschränkung erfährt dies indes durch die unsichere Datierung einzelner Bilder. Mit Blick auf den Gesamtumfang des Bandes ist die Zahl der ausgewählten Abbildungen absichtsvoll gering gehalten worden. Sie sollen vor allem dazu dienen, auch auf visuellem Weg, in den engen Grenzen einer gedruckten Reproduktion, einen Eindruck von den erheblichen Unterschieden der einzelnen fotografischen Verfahren zu vermitteln.

Die Beschränkung auf Fotografien aus der frühesten Phase der Veröffentlichungsgeschichte besitzt überdies einen weiter reichenden Sinn. Gerade in den ersten Jahren wurden die verschiedenen fotografischen Verfahren – einerlei ob jenes von Daguerre, Talbot, Bayard etc. – in bemerkenswerter Weise weiterentwickelt. So lassen sich etwa die publizierten Urteile zu Talbots frühen „photogenic drawings“ aus den mittleren und späten 1830er Jahren unmöglich an dessen nur wenige Jahre später entstandenen Kalotypien überprüfen. Gerade jene hohe Dynamik aber, mit der die technischen Fertigkeiten verbessert wurden, entsprechendes Wissen wuchs und die zugehörige Sprache sich entwickelte, gehört zur faszinierenden Eigenart der frühen Fotografie-Geschichte.

I VOM HÖRENSAGEN

Mitte der 1830er Jahre war Louis Jacques Mandé Daguerre in Paris alles andere als ein Unbekannter. Seit mehr als einem Jahrzehnt betrieb er, anfangs gemeinsam mit seinem Kompagnon Charles Marie Bouton, mitten im Theaterviertel rund um den Boulevard du Temple eine Schaubühne der besonderen Art. Für seine Vorführungen benötigte Daguerre keine Schauspieler. In seinem Diorama wurden bei wechselnder Beleuchtung nichts anderes als großformatige Bilder aufgeführt. Gewiss war die Idee solcher Bilder-Theater zu dieser Zeit nicht neu. Bereits 1787 hatte sich der Ire Robert Barker die Erfindung des illusionistischen, raumgreifenden Rundbildes, das er Panorama nannte, patentieren lassen. Doch bot Daguerre dem anspruchsvollen französischen Hauptstadtpublikum etwa Neues. Die in seinem Diorama präsentierten Bilder übernahmen zwar die wesentlichen Prinzipien des älteren, inzwischen in vielen europäischen Städten erfolgreichen Panoramas, erweiterten es aber um einen entscheidenden Effekt. Je nach Einfall des Lichtes zeigten diese Bilder ein und dieselbe Szene in wechselnden Zuständen, zum Beispiel einmal am hellen Tag und dann mitten in der Nacht.

In den ersten Jahren erfreute sich das Pariser Diorama – und auch sein Pendant am Londoner Regent's Park, das seit 1830 von Bouton geleitet wurde – eines bemerkenswerten Publikumszuspriechs. Man genoss die illusionistische, sich unversehens vor den eigenen Augen wandelnde Szenerie. Die Rezensenten geizten, wie ein Blick in das „Journal des Artistes“ vom 27. September 1835 zeigt, nicht mit Beifall. Etwa alle halbe Jahre galt es im Feuilleton die Premiere eines neuen Dioramen-Bildes zu besprechen und mit ihm nicht allein ein neues Bildmotiv, sondern auch neuartige illusionistische Effekte. Am besten sollte jedes neue Diorama das jeweils vorangehende in seiner Wirkung übertreffen. Denn auch dies findet sich in einem Artikel, der Arsène Houssaye zugeschrieben wird, ausgesprochen: Fortgesetzt musste sich der Theaterunternehmer Daguerre um Verfeinerung wie Maximierung der von seinen Tableaus ausgehenden Wirkung bemühen. Kein Zufall ist es also, dass er sich nicht allein ein Maleratelier einrichtete, sondern überdies ein Labor, um seinen Experimenten nachgehen zu können. Diese richteten sich vor allem auf die den Dioramen vorausgesetzte Farbchemie – aber eben nicht nur.

Ob jedoch die Leser des „Journal des Artistes“ wirklich verstanden haben, wovon ganz am Ende der Besprechung zum Diorama „Das Tal von Goldau“ die Rede ist? So beiläufig

und knapp gefasst die Worte gewählt wurden, so prägnant finden sich dort die allgemeinen Prinzipien des fotografischen Bildverfahrens zusammengefasst, an dem zu diesem Zeitpunkt nicht allein Daguerre, sondern an verschiedenen Orten und mit sehr unterschiedlichen Mitteln wie Zielen sogleich mehrere Erfinder unabhängig voneinander arbeiteten. Niemand von ihnen sprach jedoch öffentlich hierüber. Immerhin aber stand Daguerre bereits seit Januar 1826 mit dem in Chalon-sur-Saône lebenden Nicéphore Niépce in Kontakt. Dieser experimentierte seinerseits schon seit Jahren mit fotografischen Verfahren. Beide unterschrieben am 14. Dezember 1829 einen auf zehn Jahre befristeten Kooperationsvertrag, der nach Niépces frühem Tod im Juli 1833 auf dessen Sohn Isidore überging.

Im Falle Daguerres hatte die Geheimniskrämerei einen recht profanen Grund, der in seinen Briefen an Isidore Niépce offen zur Sprache kommt. Er wollte sicherstellen, dass sich mit dieser Erfindung Geld verdienen ließ. Dies setzte zwei Dinge voraus: Zum einen musste das Verfahren so weit ausgereift sein, dass sich mit seiner Hilfe akzeptable Ergebnisse erzielen ließen; und zwar am besten auch die wegen der langen Belichtungszeiten besonders schwierig herzustellenden Porträtaufnahmen. Zum anderen mussten die mit diesem Verfahren verbundenen technischen Details so lange geheim gehalten werden, wie kein Weg einer kontrollierten Publikation, die dann geregelte Einnahmen sichern half, gefunden war. Gerade dies aber ist eine paradoxe Herausforderung: Daguerre will das von ihm entwickelte fotografische Verfahren geheim halten und zu gleicher Zeit veröffentlichen.

Der ersten Voraussetzung begegnete Daguerre durch fortgesetzte fotografische Experimente. Mehr und mehr muss er hierbei den Eindruck gewonnen haben, dass die von Nicéphore Niépce in die gemeinsame Arbeit eingebrachten Ideen nur noch am Rande eine Rolle spielten, sein eigener Beitrag aber zusehends zum wesentlichen Teil dieses Verfahrens aufstieg. Der im Juni 1837 zwischen Daguerre und Niépces Sohn Isidore geschlossene Vertrag jedenfalls bringt diese veränderte Einschätzung ausdrücklich zur Sprache. Im April 1838 schließlich teilt er in einem brieflichen Postskriptum mit, dass er das Verfahren nach sich selbst benennen werde. Gesprochen werden solle fortan von der „Daguerreotypie“. Gar nicht überlesen lässt sich in jenen Briefen, die Daguerre in dieser Zeit an Isidore sendet, wie wenig ihm an dessen Anwesenheit in Paris gelegen ist.

Zugleich regelte der neue Vertrag vom Juni 1837 aber auch die Details der Veröffentlichung. Die beiden Vertragspartner verfolgten eine konventionelle Strategie: Gefunden werden sollten hinreichend viele Subskribenten, wenigstens 100, am besten aber 400, die bereit wären, für die beachtliche Summe von 1.000 Francs Anteile zu zeichnen und hierdurch das Recht zur Anwendung des Verfahrens zu erwerben. Dass jedoch schon im Vertrag von alternativen Publikationswegen die Rede ist, zeigt deutlich genug an, wie wenig wahrscheinlich es war, dass eine solche Strategie aufgehen könnte; von der Einnahme der maximal in Aussicht stehenden 400.000 Francs einmal ganz zu schweigen. Umso rätselhafter bleibt daher ein von Daguerre verfasster, jedoch nicht datierter, Handzettel, der im Jahr 1838 gedruckt worden sein muss (eine abschließende Anmerkung stellt eine Ausstellung mit Probestücken für den Januar 1839 in Aussicht), mit dem er für seine Erfindung wirbt, von dem aber nicht als gesichert gelten kann, dass er je in Umlauf kam.

Bevor sich Daguerre jedoch schließlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1838 entschlossen haben dürfte, einen ganz anderen Weg der Veröffentlichung zu wählen, der gleichwohl seine finanziellen Interessen zu wahren versprach, musste er doch hin und wie-

der von seinem Prinzip abgewichen sein, über seine Erfindung Schweigen zu bewahren. Jedenfalls weiß Emmanuel Viollet-le-Duc bereits 1836, wenigstens aus zweiter Hand, erstaunlich detailliert über Daguerres fotografische Bilder zu berichten. Seinen Sohn Eugène, der bald darauf als Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Karriere machen wird, hindert dies indes nicht daran, in seinem Antwortbrief mit großen Worten die in Frage stehenden Bilder als Ausdruck eines unpoetischen Modernismus abzutun. Nur der junge Architekt Eugène Hubert nahm das Wenige, was er schon im September 1835 dem „Journal des Artistes“ entnehmen konnte, zum Anlass, kurz darauf im selben Blatt an den von Daguerre gemachten Fortschritten zu zweifeln. Dieser jedoch scheint, nach allem was wir wissen, souverän reagiert und Hubert als seinen Assistenten verpflichtet zu haben.

Ohne von Daguerres Bemühungen auch nur das Geringste zu wissen, hatte bereits Jahre zuvor William Henry Fox Talbot auf der anderen Seite des Ärmelkanals damit begonnen, an Freunde und Verwandte kleine, von ihm hergestellte fotografische Bilder zu versenden. „Sciagraphs“, Schattenmalereien, hatte sie Talbot zunächst getauft. Tatsächlich waren sie flüchtig wie Schatten. Setzte man sie zu starkem Lichteinfall aus, schwärzten sich diese Blätter vollends ein. Doch sollte es Talbot schließlich gelingen, auch dieses Problem zu lösen und das, was sich auf seinen nun als „Fotogenische Zeichnungen“ benannten Bildern abzeichnete, zu fixieren. Auch diese haltbareren Bilder wurden an die Freunde gesendet, und so ist etwa Talbots Schwägerin Laura Mundy froh, die längst verblassten ersten Proben gegen die neuen austauschen und in ihr Buch legen zu können. Nichts anderes tat Talbot selbst: Zufrieden mit dem Erreichten klappte er seine Notizbücher zu und schloss mit diesem kleinen Kapitel ab. Im Rahmen seiner ausgedehnten wissenschaftlichen Beschäftigungen hatte er eigentlich Wichtigeres zu tun. Immerhin war ihm die Ehre zuteil geworden, an der Royal Society die prestigeträchtigen Bakerian Lectures auf das Jahr 1837 zu halten. Zum Gegenstand wählte er hierfür „Further Observations on the Optical Phenomena of Crystals“. Außerdem sollten unter dem Titel „Hermes“ in Kürze zwei Bände erscheinen, die seine Beiträge zur Altertumskunde zusammenfassten.

1 _____ Laura Mundy
 Brief an William Henry Fox Talbot
 vom 12. Dezember 1834 (Auszug)[✓]

Autograph: British Library London, Fox Talbot Collection, LA34-47.

Online: Talbot Correspondence, Doc. 3017.

Lieber Herr Talbot,

haben Sie herzlichen Dank dafür, mir solch wunderbare Schatten zuzusenden, die kleine, wie ich finde, ganz reizende Zeichnung, und besonders die Verse erregen meine Bewunderung,[✓] ich hatte keine Vorstellung davon, dass die Kunst zu solcher Perfektion geführt werden könnte – ich war schon ganz betrübt darüber, dass die Bilder, die Sie mir im Sommer gegeben haben, allmählich verblassten und freue mich, an deren Stelle nun diese neuen in mein Buch legen zu können.

[...]

Ganz herzlich
 Ihre Laura Mundy

Brief an Talbot Es handelt sich bei diesem von Talbots Schwägerin Laura Mundy (1805–1842) geschriebenen Brief um den wohl frühesten schriftlichen Beleg für Talbots fotografische Versuche. Aus Laura Mundys Bemerkung geht hervor, dass Talbot zu diesem Zeitpunkt noch große Schwierigkeiten beim Fixieren der unverändert lichtempfindlichen Bilder hatte. Deutlich wird darüber hinaus aber auch, wie freigiebig Talbot seine Familienmitglieder und Freunde durch die Zusendung von Proben an den Ergebnissen seiner Experimente teilhaben ließ.

Meine Bewunderung Laura Mundys Bewunderung wird nicht den Versen als solchen gegolten haben, sondern vielmehr der Tatsache, dass Talbot ihr diese in Form einer fotografischen Reproduktion zugesendet hatte.

2 _____ [Arsène Houssaye][✓]
 Diorama. Das Tal von Goldau

Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde 9 (1835), Bd. 2, Nr. 13 vom 27. September 1835, S. 203–205.

Es wird sehr schwierig werden, über die neuen Meisterwerke von M. Daguerre mit den Lobesworten zu reden, die sie verdienen, hat er uns doch durch seine unaufhörlich wachsenden Wunder genötigt, alle bekannten Formen der Belobigung aufzubrechen. Seine beachtlichen Kombinationen von Effekten und seine so gekonnten Farbzerlegungen haben nach und nach Ergebnisse herbeigeführt, die unmöglich vorauszusehen waren und die dazu angetan sind, die Künstler noch mehr zum Staunen zu bringen als das Publikum.

Nach dem Mirakel der Mitternachtsmesse[✓] blieb M. Daguerre die überraschende Verwandlung von Farben und Formen, die er so erfolgreich in einem Innenraum bewerkstelligt hatte, auch in einer Freiluftszene auszuführen. Es war dies eine andere Anwendung derselben Prinzipien auf eine ausgedehntere Fläche. Die Katastrophe, die 1806 in der

Schweiz geschah,⁷ gab ihm ein Thema und einen Rahmen, die seiner Kunst höchst gelegen kamen, und er wusste sie geschickt zu nutzen.⁷

Das Dorf Goldau befand sich in einem bezaubernden Tal zwischen dem Rigi-Massiv und einem weiteren Berg, an dessen Fuß auch ein hübscher See lag. Binnen weniger Stunden überzog ein Bergsturz den See und das Dorf und hinterließ an der Stelle dieses so anmutigen Schauplatzes nur ein schreckliches Chaos karger Felsen. Nun gut! Dies also hat M. Daguerre auf ein und derselben Leinwand reproduziert. Der Tag-Effekt zeigt Ihnen die schönste und frischeste Landschaft, den Weiler, seine Seen, seine Weidegründe und die riesigen Berge ringsum, erhellt von einem lebhaften und lieblichen Licht. Nach und nach neigt sich der Tag, es wird dunkle Nacht, und wenn die Strahlen des Mondes durch die Dunkelheit brechen, erblicken Sie nicht mehr die Ferne, auf welche die Berge ihre großen Schatten werfen, sondern die vorderen Ebenen in vollkommen gewandelter Gestalt: Unfruchtbare, durcheinander purzelnde Felsen überziehen die Örtlichkeiten, wo vorher See und Dorf lagen; dem Tode entronnene Einwohner betrachten die schreckliche Szene, und der Zuschauer glaubt, diesem spontanen Schüttelkrampf der Natur selber beizuwohnen.

Abgesehen vom gewaltigen malerischen Talent des Urhebers ist alles dies ein Werk der Chemie. Die Chemie der Farben war so gut wie unbekannt; gründliche und beharrliche Forschungen haben M. Daguerre befähigt, durch geschickte Licht- und anschließende Farberlegungen Ergebnisse hervorzubringen, die ans Wunderbare grenzen. Er allein weiß, welcher Forschungen und Studien es bedurfte, um zu erreichen, dass ein Bild sich durch die Wirkung der Farbstoffe, mit denen es gemalt ist, sowie der verschiedenen Weisen, wie man es das Licht empfangen lässt, in ein anderes Bild verwandelt.

Damit nicht genug. Vor einigen Jahren haben wir eines der erstaunlichsten Ergebnisse dieser Art bekanntgegeben. M. Daguerre hatte bereits eine Farbzusammensetzung gefunden, welche die Eigenschaft hatte, das Licht, nachdem es tagsüber davon getränkt worden war, in der Dunkelheit zu bewahren; und nachdem er dergestalt alle ursprünglichen Farben zusammengesetzt hatte, nahm er sich vor, ein Bild zu malen, das mitten in der Nacht kraft seines eigenen Lichtes sichtbar sein sollte!

Heute haben seine Entdeckungen ihn zu einer Entdeckung gleicher Art geführt, die noch erstaunlicher ist, falls denn möglich. Er hat, so heißt es, das Mittel gefunden, auf einer von ihm präparierten Platte das durch die Camera obscura hervorgebrachte Bild aufzufangen, so dass ein Porträt, eine Landschaft, eine beliebige Ansicht, die durch die gewöhnliche Camera obscura auf diese Platte projiziert wird, darauf ihren Abdruck in Helligkeit und Schatten hinterlässt und somit die vollkommenste aller Zeichnungen vorstellt... Ein auf dieses Bild aufgetragenes Präparat konserviert es auf unbegrenzte Zeit... Die physikalischen Wissenschaften haben vielleicht nie ein Wunder vorgelegt, das diesem vergleichbar ist.

F.

Arsène Houssaye Die Autorschaft dieses Textes ist, sieht man von der den Text abschließenden, wenig aussagekräftigen Paraphrase „F.“ einmal ab, nicht belegt. Bereits 1862 wurde dieser Text dem Pariser Journalisten, Schriftsteller und Kunstkritiker Arsène Houssaye (1815–1896) zugeschrieben. Diese frühe Zuschreibung wird hier übernommen. Siehe Leopold Ernest Meyer, Louis Pierson: *La photographie considérée comme art et comme industrie. Histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*, Paris 1862, S. 237.

Mirakel der Mitternachtsmesse Gemeint ist das Dioramen-Bild „Une messe de minuit à St. Étienne du Mont“, ein Gemeinschaftswerk von Daguerre und seinem Schüler Hippolyte Sebron (1801–1879), das vom 11. Oktober 1834 bis zum 13. Oktober 1837 in Paris öffentlich zu sehen war.

Die Katastrophe von 1806 Die angesprochene Naturkatastrophe ereignete sich am 2. September 1806 an der Südflanke des Rossbergs im Kanton Schwyz. Durch den Bergsturz wurden fast sieben Quadratkilometer verschüttet; es kamen beinahe 500 Menschen ums Leben.

Er wusste sie geschickt zu nutzen Öffentlich zu sehen war „Éboulement de la vallée de Goldau, en Suisse, du 2 septembre 1806“, ebenfalls ein Gemeinschaftswerk von Daguerre und Sebron, seit dem 20. September 1835. Beim Brand des Dioramengebäudes am 8. März 1839 wurde es zerstört. Siehe hierzu auch unten die Dokumente Nr. 32 und 33.

3 _____ Louis Jacques Mandé Daguerre Brief an Isidore Niépce vom 5. Oktober 1835

Autograph: Russische Akademie der Wissenschaften, St. Petersburg, Archiv (Kravetz Nr. 142).

Mein lieber Isidore,

ich bin über die Maßen bekümmert über all das, was Ihnen zustößt,[✓] zumal Sie vielleicht ein wenig zu sehr auf unsere Angelegenheit[✓] zählen, denn ich sehe große Schwierigkeiten, sie herauszubringen, es sei denn wir fänden eine Person, die sie kaufen möchte und sich darauf einlässt, sie zu verwerten und ihr Glück damit zu versuchen. Sie wissen, dass ich gedacht hatte, wir könnten uns ihrer durch Aktien entledigen, aber alle, die ich darauf angesprochen habe, brachten mir Einwände entgegen, die mir durchaus begründet erscheinen; sie sagen, es werde Personen geben, die eilends zeichnen würden in der Absicht, damit anschließend eine Spekulation zu einem weit niedrigeren Preis vorzunehmen, und sechs Monate darauf werde man für 50 Francs, ja vielleicht weniger veräußern müssen, wofür man 1.000 F. bezahlt hat; angesichts dieser Umstände würden sie nicht zeichnen, weil sie meinen, angesichts der Anzahl, die man ausgeben müsste, lasse sich dies nicht geheim halten.

Andererseits ergeben sich etliche Schwierigkeiten bei der Ausführung der Probeaufnahmen; ich halte mich bei meinem Urteil an Sie, denn sehen Sie, mit dem alten Verfahren können Sie, der Sie es praktiziert haben, nichts mehr erreichen, wenigstens glaube ich das, da Sie mir nichts mitteilen und ich Sie gebeten hatte, ein paar Probestücke auf Glas zu machen, da ich annahm, dass Sie im Kasten keine matte Schicht hinbekommen, ein Mittel, das ich gefunden hatte, um große Bilder zu erzielen, auch haben Sie nichts für unsere Lösungen in Alkohol getan und haben doch Probestücke erzielt, das sorgt mich um so mehr, als mein neues Verfahren sehr viel schwieriger ist, aufgrund der großen Schnelligkeit bin ich selber nicht immer sicher, es zu schaffen, und noch schwieriger würde es, wenn es mir gelänge, Porträts zu machen, dann aber dächte ich nicht mehr daran, es zu verkaufen, sondern wir müssten es selbst verwerten. Was ich Ihnen sage, mein lieber Isidore, ist nicht gerade beruhigend, aber ich möchte Ihnen sagen, dass der Erfolg meines neuen Tableaus es mir erlaubt, meine Ausstellung bis zum nächsten August zu belassen, wie sie ist,[✓] wobei ich mich bis dahin unermüdlich um unsere Angelegenheit kümmern werde,

und es steht zu hoffen, dass wir in diesem Zeitraum den bestmöglichen Nutzen daraus gezogen haben werden.

Was mich anbelangt und nach allem, was mir Personen sagten, die ich um Rat fragte, ohne ihnen deswegen Einblick in irgendein Ergebnis zu geben, so würde ich, wenn es mir freistünde, das Verfahren erst herausbringen, wenn ich Porträts mache, denn ich halte dies für durchaus möglich, andererseits darf man nicht verzweifeln, denn trotz des Zwangs, die Veröffentlichung auf nächstes Jahr zu verschieben, werde ich die Handhabung, da ich ohne Unterbrechung daran arbeiten will, bis dahin vielleicht vereinfachen können.

Vorerst bleibt mir jedenfalls eine Hauptarbeit zu tun, das heißt, ich habe gemerkt, dass das Mittel, das mir dazu diene, die Primärsubstanz zu zerstören, auch zur teilweisen Zerstörung der Bilder beigetragen hat, die ich erzielt hatte; allerdings hatte ich sie in meinem Labor in der Sonne gelassen, ohne jedwede Vorkehrung, sie vor den dort ausströmenden Dämpfen zu schützen; ich denke, dass dies die alleinigen Ursachen für das Auftreten dieses Effekts sind, aber es ist mir wichtig, mich dessen zu vergewissern, denn es wäre möglich, dass die Substanz, die mir zum Zerstören diene, nur dem Anschein nach zerstört, sondern vielmehr einen neuen, für das Auge nicht erkennbaren, aber durch das Licht zerlegbaren Körper bildet, denn was die Dämpfe angeht, so könnte man sie vor jederlei Oxidation schützen, wenn man die Platte auf schnellstem Wege unter Glas setzt.

Sie sagen mir, mein lieber Freund, dass die Monate und Jahre verstreichen, da haben Sie wohl Recht, aber ich habe sie nicht verstreichen lassen, ohne jedes Jahr etwas Neues erreicht zu haben, indes habe ich tausend Mal bedauert, mich nicht einzig darum zu kümmern, aber ich habe keine Renten, und ich habe auch Verpflichtungen gegenüber meinem Diorama zu erfüllen, muss das Ganze ebenfalls in Schwung halten.

Leider stellt das Publikum heute extrem hohe Ansprüche, ich muss alles aufbieten, um es anzulocken, was mir zwar gelingt, aber mit unerhörter Arbeit; mein letztes Tableau wurde im Februar begonnen, und ich konnte es erst am fünfzehnten September fertigstellen, wobei ich von sechs Uhr morgens bis in die Nacht arbeitete, und das alle Tage gleichermaßen. Dies ist nun das große Unglück für unsere Angelegenheit, denn seit nunmehr drei Jahren verstreicht immer wieder die schöne Jahreszeit.⁷ Nun, ich brauchte einen Erfolg wie den jüngst vergangenen, um die Jahreszeiten wechseln zu können, das heißt, wenn ich mit meinem nächsten Tableau erst im September beginne, wird es im April 1836 vollendet sein, und es wird im nächsten Jahr kein neues geben.

Auch habe ich vergessen, Ihnen zu sagen, dass die Verspätung meines letzten Tableaus, das ich Ende Juli fertig zu stellen gedachte, wie ich Ihnen schrieb, durch eine Unpässlichkeit verursacht wurde, die aus der extremen Erschöpfung durch eine so langwierige Arbeit rührte, so dass ich gegen meine Absicht gezwungen war, mich ein wenig auszuruhen; in ein paar Tagen werde ich eine Darmkur machen, damit ich gut zum Arbeiten gerüstet bin, eine weitere Ursache für die Verspätung in unserer Angelegenheit ist, dass meine ganzen Forschungen stets darauf gerichtet waren, das erste Verfahren zu vervollkommen, das derzeit nicht fortgeführt werden kann, und dass ich eigentlich erst seit zwei Jahren wieder den Weg eingeschlagen habe, den ich jetzt verfolge. Ihr Herr Vater, dem ich es erläutert hatte, hatte es aufgegeben, da er dachte, es sei unmöglich, daraus Nutzen zu ziehen, weshalb ich, als ich diese ganz anders gelagerte Arbeitsweise wieder aufnahm, nicht gleich mit dem Eifer vorging, den ich seither hineingelegt habe. Jetzt, da ich den Unterschied zwi-

schen den beiden Mitteln, das heißt eine *sechzigfach höhere Geschwindigkeit*, feststellen konnte, fehlt es mir nicht an Mut, und ich gestehe Ihnen, dass es mir sehr leid täte, wenn ich es herauszubringen gezwungen wäre, solange ich nicht fest davon überzeugt bin, dass mir damit weiter voranzukommen nicht möglich ist. Andererseits drängt die Zeit, denn die Entdeckung hat sich herumgesprochen,⁷ und ich weiß mit Sicherheit, dass mehrere Chemiker sich hier mit solchen Gegenständen befassen, und das ist ein Grund mehr, die Sache so wenig wie möglich aufzuschieben. Alles in allem sehen Sie also, mein lieber Isidore, dass eine Anreise im Augenblick unnütz ist, sie würde uns nicht voranbringen, aber Sie müssen sich darauf einstellen, die Monate *April, Mai, Juni und Juli* in Paris zu verbringen.

Ich beende meinen langen Brief, mein lieber Isidore, und bitte Sie, glauben Sie an die aufrichtigste Verbundenheit
Ihres Freundes Daguerre

Meine Frau schließt sich mir an und bittet Sie, Ihren Damen tausend Liebenswürdigkeiten auszurichten.

Was Ihnen zustößt Isidore Niépce befand sich zu dieser Zeit bereits seit Längerem in beträchtlichen finanziellen Schwierigkeiten. In einem am 12. April 1839 verfassten und an Francis Bauer gerichteten Brief (siehe unten Dokument Nr. 28) macht er hierfür unter anderem die von seinem Vater sowie von seinem Onkel geerbten Schulden verantwortlich, die beide eingegangen seien, um die „neue, der Gesellschaft nützliche Entdeckung“ voranzubringen.

Unsere Angelegenheit Im Original steht hier und im Folgenden „notre affaire“; eine Formulierung, die zwischen „unserer Angelegenheit“ im Allgemeinen und dem „gemeinsamen Geschäft“ im Speziellen changiert. (Anmerkung des Übersetzers)

Der Erfolg meines neuen Tableaus Tatsächlich war der Erfolg dieses Dioramen-Gemäldes „Éboulement de la vallée de Goldau“ so groß, dass Daguerre die Ausstellung noch weit länger geöffnet halten konnte. Es war eines jener drei Tableaus, das beim Brand des Dioramas im März 1839 in der Ausstellung selbst zerstört wurde.

Die schöne Jahreszeit Mit dieser Bemerkung wird beiläufig deutlich, dass für Probeaufnahmen, die zur Verbesserung des Verfahrens unerlässlich waren, stets nur wenige sonnenintensive Monate zur Jahresmitte geeignet waren. Weiter unten im Brief nennt Daguerre selbst die Monate von April bis Juli als die am besten geeigneten.

Die Entdeckung hat sich herumgesprochen Siehe hierzu vor allem die Dokumente Nr. 2 und 5.

4 ————— Eugène Hubert
 M. Daguerre, die Camera obscura und
 die Zeichnungen, die sich von ganz alleine fertigen

Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde 10 (1836), Bd. 2, Nr. 11 vom 11. September 1836, S. 166–168.

Monsieur,

mir ist eine Ausgabe des *Journal des Artistes* mit Datum vom 27. September 1835 in die Hände gefallen, worin ich am Ende eines Artikels über das Diorama von M. Daguerre, welches das Tal von Goldau darstellt, diese Passage gefunden habe:

„M. Daguerre hat, so heißt es, das Mittel gefunden, auf einer von ihm präparierten Platte das durch die Camera obscura hervorgebrachte Bild aufzufangen, so dass ein Porträt, eine Landschaft, eine beliebige Ansicht, die durch die gewöhnliche Camera obscura auf diese Platte projiziert wird, darauf ihren Abdruck in Helligkeit und Schatten hinterlässt und somit die vollkommenste aller Zeichnungen vorstellt. Ein auf dieses Bild aufgetragenes Präparat konserviert es auf unbegrenzte Zeit, usw.“⁷

Ich bezweifle, dass M. Daguerre zu den vollständigen Ergebnissen gelangt ist, die ihm wohl offiziöse Freunde zugeschrieben haben dürften; hätte er, wie man behauptet, die vollkommenste aller Zeichnungen erzielt, so hätte er sie sehr wahrscheinlich sehen lassen (selbst ohne die zweite Voraussetzung, das heißt die Vorrichtung, um es auf unbegrenzte Zeit zu konservieren), und sei es, dass er ein Nachtalbum anlegte, indem er seine Ergebnisse mit schwarzem Papier umschloße und sie nur bei Mondschein zeigte.

Hier, warum der Mond in diese Angelegenheit verwickelt ist: M. Arago, der, so denke ich, auf der Höhe der aktuellen Erkenntnisse in Chemie und in Physik ist, sagte vor drei Wochen in seiner Lehrveranstaltung: „dass von allen bekannten Substanzen das Silberchlorid diejenige ist, deren Farbe sich durch die Einwirkung der Sonne am stärksten und am schnellsten verändert, wobei aber eine Schicht dieser chemischen Verbindung, die sehr lange Zeit nicht dem natürlichen Licht des Mondes, sondern einem Licht, das im Brennpunkt einer riesigen Linse gebündelt wird, ausgesetzt ist, nichts von ihrer natürlichen Weiße verliert.“⁸

Diese Substanz, die den angestrebten Zweck in keiner Weise erfüllt, hat bei Weitem noch nicht die ganze Empfindlichkeit, deren es bedarf, damit bei auftreffendem Licht ihre Farbe sich gemäß der höheren oder geringeren Stärke der Lichtstrahlen verändert. Die Bilder, die man mit diesem Mittel erzielt, sind vage, unbestimmt; und beim besten Willen kann man sie meistens nur als eine ungleichmäßige Schwärzung der Materie betrachten, unter Wahrung ihrer Weiße in den Bereichen, die nicht vom Licht getroffen wurden. Diese Ergebnisse sind im Übrigen denjenigen, die es zu erzielen gälte, ganz und gar entgegengesetzt, da es die Eigenheit dieser chemischen Verbindung ist, in der Camera obscura die hellen Bereiche in Schatten und die Schatten in helle Bereiche umzuwandeln.

Allein die lichtempfindlichsten Farbstoffe können den angestrebten Zweck erfüllen. Einige sind gut bekannt; wenn man demnach einen Farbstoff gefunden haben wird, der so empfindlich auf Licht reagiert, dass, wenn er ihm ausgesetzt ist, seine Farbe nahezu augenblicklich verschwindet, wenn man ferner ein Verfahren gefunden haben wird, eben diese

Farbe in den Bereichen, in denen man sie bewahren möchte, zu fixieren, dann erst wird man die Ergebnisse bekanntgeben können, mit denen man M. Daguerre offenbar ein wenig leichtfertig beehrt hat.

Die Forschungen, die ich in dieser Sache vor sieben oder acht Jahren angestellt und von denen ich mehreren Chemikern und Künstlern berichtet habe, lassen mich denken, dass man, die Entdeckung eines empfindlicheren Farbstoffs als des Silberchlorids vorausgesetzt, noch viel Mühe haben wird, *die vollkommenste aller Zeichnungen* zu erzielen, und zwar selbst dann, wenn man das Bild einer von der vollen Sonne beschienenen Gipsstatue, die sich vor einem dunklen Hintergrund abzeichnet, in einer Camera obscura ankommen lässt und dabei die Camera obscura sowie das kopierte Objekt auf einer gemeinsamen Bühne befestigt, die sich entsprechend dem Sonnenstand bewegt, sodass die Schatten sich nicht verschöben und die Nahezu-Augenblicklichkeit der Entfärbung nicht vonnöten wäre.

Von dort aus ist es noch ein langer Weg bis zur Kopie von Porträts und von Landschaften, die gewiss nicht die Leuchtkraft eines Gipses haben, das der vollen Sonne ausgesetzt ist.

Ich wiederhole, ich zweifle derart an M. Daguerres antizipierten Ergebnissen, dass ich mich, um ebenfalls eine Entdeckung zu Protokoll zu geben, beinahe versucht sehe zu melden, dass ich ein wiederum im *Journal des Artistes* ganz kurz erwähntes Verfahren gefunden habe, die vollkommensten aller Porträts zu erzielen, nämlich mittels einer chemischen Verbindung, die sie in dem Moment, in dem man sich in einem Spiegel betrachtet, darin fixiert! Wohlgemerkt werde ich mich bis auf Weiteres hüten, meine Ergebnisse zu zeigen.

Alles in allem ist es ein langer Weg von allen diesen *Maschinen zur Fertigung von Zeichnungen*, oder diesen *maschinengefertigten Zeichnungen*, zu den Meisterwerken der wahren Künstler. Daher habe ich Ihnen das Ergebnis meiner Forschungen nur deshalb gesandt, um in dieser Hinsicht die Zeichner zu beruhigen und sie bei ihren gewissenhaften und mühevollen Studien nicht zu entmutigen.

M. Daguerre hat Siehe oben Dokument Nr. 2.

Dass von allen bekannten Substanzen Siehe Dominique François Arago: De l'influence de la lune sur les phénomènes terrestres. In: ders.: Œuvres complètes, Bd. 8, Paris 1858, S. 74.

5 ————— Emmanuel Viollet-le-Duc
 Brief an Eugène Viollet-le-Duc
 vom 28. September 1836 (Auszug)

Eugène Viollet-le-Duc: *Lettres d'Italie, 1836–1837, adressées à sa famille*, Paris 1971, S. 165.

Hier etwas Neues: Daguerre hat es geschafft, die Reflexion der Camera obscura auf einer planen und weißen Substanz, die kein Papier ist, chemisch zu fixieren. Ah! Bizet hat eine dieser *monochromen* gerahmten Reflexionen gesehen, mit eigenen Augen gesehen. Es handelt sich um eine Ansicht des Montmartre, aufgenommen von der Spitze des Dioramas; das Telegrafenamnt und sein Turm sind ungefähr acht Linien hoch; [✓] mit einer schwachen Lupe erkennt man auf dieser Nachbildung deutlich die Halterungen und Pfosten der Turmfensterläden, die zum Bewegen der Telegrafiovorrichtung dienenden Eisendrähte usw. Und weitere minuziöse, auf der Zeichnung selbst für das beste bloße Auge nicht zu erkennende Einzelheiten, die keine Hand und auch kein Werkzeug wiederzugeben fähig wäre.

Wenn der Sachverhalt stimmt, wie ich nicht bezweifeln darf, und wenn dieses Mittel für die Allgemeinheit in Reichweite rückt, dann strampelt euch ab, arme Zeichner, guckt euch die Augen aus, derweil ein Savoyarde mit seiner Laterna magica sich anschickt, euch hundert Fuß tief in den Boden zu stampfen! Es ist zum Verrücktwerden, man will an der Vorsehung zweifeln, denn schließlich ist das nicht gerecht. Der gute Bizet, den ich aufgesucht habe, hatte zwei Lähmungsanfälle; sein Hausangestellter hat es mir gesagt, denn er selbst ahnt nichts davon, er nennt es Schwindelgefühle. Unterdessen geht es ihm ein wenig besser, aber er ist schon ziemlich verändert. Er hat sich bei mir sehr nach euch allen erkundigt, und seit dem vergangenen Februar, als er seinen ersten Anfall hatte, beginnt er wieder aus dem Haus zu gehen. Erst dieser Tage hat er das Ergebnis der Forschungen dieses Tiers von Daguerre gesehen, denn wäre es vor seiner Erkrankung gewesen, hätte ich geglaubt, er habe geträumt; aber er ist geistig gut beisammen, und die Einzelheiten, die er mir genannt hat, haben mir seine Schwindelgefühle fast weitergegeben oder, besser gesagt, haben sie mir fast kommuniziert.

Ungefähr acht Linien hoch Die Maßeinheit einer Pariser Linie entspricht 2,256 Millimeter. Die Darstellung des Telegrafenamts samt seines Turms dürfte auf dem Bild daher nicht einmal zwei Zentimeter betragen haben.