

Rezension zu

Wolfgang Pensold/Eva Tamara Asboth/Otmar Moritsch: Es werde Bild! Geschichte der Fotokamera.

Wien: Technisches Museum Wien mit Österreichischer Mediathek 2014. ISBN 978-3-902183-20-0. 180 S. Preis: € 22,80.

von **David Krems**

Das Technische Museum widmet seiner Sammlung historischer Kameras eine eigene Publikation. In *Es werde Bild!* zeichnen Wolfgang Pensold, Eva Tamara Asboth und Otmar Moritsch eine Geschichte der Fotokamera, die sich an der hauseigenen Sammlung orientiert. Von der Daguerrotypie bis zur digitalen Fotografie wird dabei eine gerade Linie gezogen, die in Wirklichkeit vielleicht gar nicht so gerade ist.

Als Grundlage der Publikation dient die Sammlung fotografischer Geräte des Museums, die zu einem großen Teil auf die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt Wien zurückgeht, eine Einrichtung, die rund ein halbes Jahrhundert nach Erfindung der Daguerrotypie gegründet wurde und großen Einfluss auf die Entwicklung der Fotografie in Österreich hatte. Eine lokale Komponente ist dieser *Geschichte der Fotokamera* damit implizit. Und tatsächlich gelingt den Autor_innen an einigen Stellen so etwas wie eine Geschichtsschreibung der fotografischen Technik aus regionaler Perspektive. So erfährt man etwa, dass das Marketing-Genie Luis Daguerre seine Arbeiten nicht nur dem bayerischen König Ludwig I zu kommen ließ (was in jeder knappen Fotogeschichte nachzulesen ist), sondern auch einige Exemplare nach Wien an Ferdinand I und Fürst Metternich schickte, wo sie auf äußerst fruchtbaren Boden fielen. Man liest in der Folge von der "Wiener Methode der Daguerrotypie" (S. 24) und von den Bemühungen eines Optikers Namens Peter Wilhelm Friedrich



Voigtländer, der sodann damit begann, eigene Kameras und Objektive zu erzeugen. (Voigtländer existiert bis heute als Markenname für Objektive und Kameras der gehobenen Preisklasse, wenngleich es sich dabei mittlerweile um eine Sparte des japanischen Herstellers Cosina handelt.)

Derartige Geschichten sind die klare Stärke der Publikation. Unterteilt in Kapitel, die sich einmal fotografischen Techniken widmen (etwa Landschafts- oder Portraitfotografie) dann wieder stärker auf die Geräte konzentrieren (z. B. Stereo-, Kleinbild- und Polaroid-Fotografie) wird ein Bild gezeichnet, das einmal episodenhaft, dann wieder betont technisch ausfällt. Das Ergebnis liest sich unterhaltsam und – abhängig vom technischen Interesse – mitunter sogar spannend.

Wer sich aber eine Arbeit erwartet, die es vermag, Informationen über technische Geräte an Fotografiengeschichte oder gar Fototheorie rückzubinden, wird

leider enttäuscht. Es trifft auch hier das zu, was Jonathan Crary in "Die Modernisierung des Sehens" kritisiert: "Man könnte ein Dutzend und mehr Bücher über die Geschichte des Films und der Fotografie anführen, in deren erstem Kapitel die obligatorische Kupferstichabbildung einer Camera obscura aus dem 17. Jahrhundert auftaucht, als eine Art Anfangs- oder Grundstufe einer langen Entwicklungsleiter." Eine statische Darstellung der Kameratechnik also, die von der Camera obscura über Daguerrotypie, Stereofotografie und Kleinbildfotografie bis hin zur Fotografie unter Bedingungen der digitalen Bildverarbeitung eine gerade Linie zieht, die sich ausschließlich an technischen Gesichtspunkten orientiert. Was diese Geräte allerdings anrichten, in welchen sozialen und wissenschaftlichen Kontexten sie verwendet werden und wie sie unsere Sehgewohnheiten beeinflussen, das bleibt in derartigen Publikationen meist ausgespart. So auch hier. Laut Crary bricht das von der Camera obscura geprägte Sehmodell mit seiner charakteristischen Trennung zwischen Innen und Außen nämlich bereits Anfang des 19. Jahrhunderts zusammen und wird von einem Sehen abgelöst, das sich stärker als körperliche Erfahrung begreifen lässt. Die Verbindung zwischen Camera obscura und dem, was schließlich Fotografie wurde, ist möglicherweise also brüchiger, als es derartige Publikationen, die sich ausschließlich an technischen Geräten orientieren, nahelegen.

Eine ähnliche Bruchstelle ließe sich an der Schwelle zwischen analogem und digitalem Bild, also rund 150 Jahre später erkennen. Wie W. J. Mitchell in *The Reconfigured Eye* festgestellt hat, ist der Schritt von der analogen zur digitalen Fotografie nämlich kein geringerer als der von der Malerei zur Daguerrotypie. Eine Feststellung, die nicht unwidersprochen blieb und gerade ob der leidenschaftlichen Diskussion, die sich daran entwickelte, Auskunft darüber gibt, wie wichtig dieser Umbruch für all das ist, was heute fotografische Praxis ist. Mit einem knappen Zitat aus einem Wirtschaftsmagazin (!) versucht die vorliegende Publikation diesem Umstand Rechnung zu tragen. Nebenbei wird erwähnt, dass der Wechsel zur digitalen Fotografie mit dem Aussterben des Po-

laroid-Systems zusammenfällt, worüber sich – zumal aus lokaler Perspektive, Stichwort [Impossible](#) – vorzüglich diskutieren ließe.

Dass *Es werde Bild!* erst gar nicht versucht, den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit zu erheben, erkennt man auch daran, dass die zahlreichen Zitate, die gesellschaftliche Resonanzen auf die Fotografie und Marketing-Strategien der Fotoindustrie oft gut illustrieren, nicht exakt ausgewiesen werden. Wer eines der Zitate im Original nachlesen möchte – etwa um es für eigene Forschungen nutzbar zu machen – wird so vor Probleme gestellt, die man durch eine vollständige Zitation leicht hätten vermeiden können. Das ist auch deshalb schade, weil *Es werde Bild!* sich dadurch um die Chance bringt, ein Werk zu sein, das zwar selbst nicht wissenschaftlich ist, es aber schafft, als Impulsgeber für die Verbindung zwischen konkreter Technikgeschichte und Theorie zu dienen. Ein Buch also, das Interessierte ganz von alleine dort suchen würden, wo es auch zu finden ist: in der Buchabteilung eines technischen Museums nämlich!

Was nicht heißt, dass das hier versammelte Spezialwissen uninteressant wäre. Dort, wo es um besondere Anforderungen an unübliche Kameratypen geht, liegt eine weitere Stärke des Buches. So etwa im Fall der Kameras der Marken Goerz-Anschütz und Busch, die auch der österreichische Anthropologe Rudolf Pöch Anfang des 20. Jahrhunderts für seine ethnografischen Aufnahmen in tropischen Regionen verwendete. Bei diesen Modellen wurde auf korrosionsanfällige Metalle verzichtet und es kamen spezielle Ledertypen zum Einsatz, die gegenüber Insektenfraß resistent sein sollten. Wer derartig kuriose Details sucht, wird gut versorgt.

Ein knappes Kapitel über Fotografie als "Volkskunst" kommt dann allerdings damit aus, einige Kameratypen zu erwähnen und die Bedeutung dieser sich hier konstituierenden "illegitimen Kunst" ausgerechnet anhand der Aufnahmen eines Werbeprospektes zu illustrieren. Einen Hinweis auf Pierre Bourdieus bedeutende Arbeit, in der präzise dargestellt wird, wie diese Art der Fotografie in eine Gesellschaft inte-

griert wird und welchen Beitrag die fotografischen Geräte zu deren Selbstdefinition und Stabilisierung leisten, sucht man – genauso wie ein einziges authentisches Fotobeispiel – vergeblich. Nun handelt es sich natürlich nicht um einen Beitrag zur Fototheorie, doch die Art, wie hier Technik ganz für sich alleine steht und nicht einmal in Nebensätzen an die wesentlichsten Diskurse angebunden wird, verwundert. Immerhin handelt es sich um die Publikation eines Museums, bei der man sich eine wissenschaftliche Begleitung erwarten würde, die es vermag, über die Fachgrenzen hinaus zu blicken.

Ähnlich der Abschnitt über die Kleinbildfotografie: Wie es möglich ist, der Leica ein eigenes Kapitel zu widmen, ohne dabei zu erwähnen, welche Auswirkungen diese revolutionäre Kamera und ihr neuer Filmtyp zeitigten, ist schlichtweg nicht nachvollziehbar. Zwar ist es informativ, dargelegt zu bekommen, wie der Kleinbildfilm (als Ableger des Kinofilms) von der Fotoindustrie aufgegriffen und in Folge zu einem Standard wurde, der sich bis heute hält. Doch dass dies ohne die Erwähnung all dessen geschieht, was sich fotografiegeschichtlich daran festmachen lässt, verwundert. Man denke an Alexander Rodtschenko und das 'Neue Sehen', an Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, MAGNUM und den Fotojournalismus. Zu alledem kein Wort. Dabei hätte die Wiedergabe eines einzigen Fotos von Alexander Rodtschenko genügt, diesen Sachverhalt schlüssig darzustellen. Auf jenem Foto sieht man seine Leica (die er sich kurz zuvor in Paris gekauft hatte) neben einem Notizblock und einem Stift. Das alles in der für Rodtschenko typischen Betonung der Bilddiagonalen. Das Foto von 1929 wurde unter dem Titel *Stilleben mit Leica* bekannt und fasst visuell all das, was die Kleinbildkamera in der Fotografie auslöste. Manchmal würde eben ein einziges Bild reichen.

Erfreulicher ist ein Kapitel über die Farbfotografie, in dem es die Autor_innen schaffen, ein Gefühl dafür zu vermitteln, wie der zweite Weltkrieg technische Entwicklungen beeinflusste und vor welche Probleme international agierende Firmen wie AGFA und KODAK dadurch gestellt wurden. Auch von der speziellen Handhabung, die die frühen Farbfil-

me erforderten, weiß man heutzutage kaum noch etwas. Man wundert sich über die mittlerweile kurios wirkenden Ratschläge, die es Farbfotografen nahelegten, besser nicht zu viel Farbe ins Bild zu bringen oder auf Landschaftsaufnahmen zu verzichten. Auch hier sind es wieder die Anekdoten, die am Interessantesten sind. Dass die Farbfotografie in dieser Darstellung in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts beginnt und damit all jene Verfahren und Experimente, die bereits gut dreißig Jahre vorher stattgefunden haben, einmal mehr unerwähnt bleiben, ist freilich wieder eine andere Sache.

Für eine derartige Publikation geradezu unverzeihlich ist schließlich die mitunter mangelhafte Qualität der Abbildungen. Nicht nur sind die Bilder oft schlecht gesetzt und beschnitten, einige Abbildungen sind zudem sogar verpixelt. Das steht nicht nur im Widerspruch zum Inhalt (immerhin geht es hier um Fotografie) sondern auch zur teuren Ausführung des Buches auf schwerem Hochglanzpapier.

Unterstrichen wird dieses Problem dadurch, dass die Sinnhaftigkeit einer Publikation, die in erster Linie verschiedene Kameratypen listet, aktuell dringend hinterfragt werden muss. Existieren doch zahllose Webseiten, die auf unterschiedliche Art detaillierte Informationen und Illustrationen zu jedem erdenklichen Kameratyp bieten. Wonach auch immer man sucht, man ist in jedem Fall gut beraten, zu allererst Netzquellen zu befragen. Denn oft bieten spezialisierte Webpages nicht nur die typischen Basisinformationen, sondern darüber hinaus die Möglichkeit, sich über persönliche Erfahrungen in einem Forum auszutauschen. Etwa wenn es darum geht, alte Geräte wieder zu aktivieren oder originale Gebrauchsanleitungen einzusehen. Derartige Dinge geschehen mittlerweile fast ausschließlich online.

Die Leistung, die eine derartige Publikation erbringen kann, muss also eine grundsätzlich andere sein. Die Darstellung einer Sammlung etwa, die in ihrer individuellen Ausformung relevant für eine lokale Forschungsperspektive sein kann. Wie erwähnt, gelingt es den Autor_innen zumindest abschnittswei-

se diesen Anspruch einzulösen. Schade, dass Erwartungen in Bezug auf die Anschlussfähigkeit an aktuelle Diskurse zum Thema Fotografie dabei enttäuscht werden.

Jonathan Crary: "Die Modernisierung des Sehens". In: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des foto-*

grafischen Zeitalters (Band I). Hg. v. Herta Wolf. Frankfurt a. M. 2002, S. 67–81.

William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge/Mass. 1992.

Pierre Bourdieu: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*. Frankfurt a. M. 1981.

Autor/innen-Biografie

David Krems

David Krems ist Mitarbeiter am TFM und [freier Filmemacher](#). Seine Dissertation verfasst er zum Thema Materialität der visuellen Medien.