

# **Vor der Photographie ist der Diskurs.**


Mit Texten von Nicolas Oxen und Jolanda Wessel

Herausgegeben von Johannes Raimann und Bastian Schwind

Impressum:  
Johannes Raimann und Bastian Schwind  
Düsseldorf 2021  
[prephotography.org](http://prephotography.org)

Anlässlich der Ausstellung  
„vor der Photographie“  
8. bis 28. März 2021  
in Plan D, Dorotheenstr. 59 40235 Düsseldorf  
<http://galerie-plan-d.de>



 **Bundesministerium**  
Kunst, Kultur,  
öffentlicher Dienst und Sport

Wir danken dem Team von Plan D im besonderen Katrin Laade und Sonja Tintelnot, dem BMKÖES,  
sowie Gabriele Hackl und Carolin Israel.

**Nicolas Oxen**

1986 geboren

Medienwissenschaftler

lebt und arbeitet in Düsseldorf

**Jolanda Wessel**

1987 geboren in Düsseldorf

Kunstwissenschaftlerin

lebt und arbeitet in Düsseldorf

Für Johannes Raimann und Bastian Schwind ist „*Vor der Photographie*“ mehr als nur ein Ausstellungskonzept. Es ist der Auftakt zu einer Diskussion. Mit der ersten Ausstellung der Reihe in Düsseldorf – Plan D – geht die Einführung des Begriffs der „Präphotographie“ einher. Geschaffen wurde die „Präphotographie“, um eine bestimmte Sichtweise auf die Photographie zu beschreiben und diskutierbar zu machen.

Die „*Präphotographie*“ ist mehr als nur ein künstlerisches Betätigungsfeld, sie bietet auch darüber hinaus neue Impulse zum Nachdenken. Im Zuge der Ausstellung, konnten wir zwei Denker:innen gewinnen, die in ihren Texten eigenständige Positionen zur „Präphotographie“ einnehmen.

Fotografie kann man in einer Ausstellung als Auswahl fertiger Bilder betrachten, die gerahmt und sorgfältig kuratiert an weißen Wänden hängen. Man kann von *der* Fotografie sprechen als technisches Verfahren, als Kunstform, Medium oder visuelle Kultur. Man kann ihre Geschichte erzählen mit großen Erfindungen, berühmten Fotografen, zahlreichen Stilen und visuellen Neuerungen.

Vor der Fotografie gibt es aber auch eine andere Dimension der Fotografie, die von einer Vielzahl an Materialien, Prozessen und Apparaturen bevölkert ist, von Silbersalzen, Entwicklerflüssigkeiten, CCD-Chips, Datenformaten, Algorithmen, Holz, Metall, Papier. Sie findet in Ateliers, Laboren und Hobbykellern statt und wird vorangetrieben durch idiosynkratischen Erfindungseifer und ästhetischen Gestaltungswillen, aber auch durch eine Menge zufälliger Entdeckungen und unerwarteter Unfälle. Etymologisch bedeutet „Fotografie“ ein „Schreiben mit Licht“ oder etwas gewalttätiger formuliert (algriech. *graphéin* lässt sich auch mit „ritzen“ oder „stechen“ übersetzen) die Einschreibung von Licht auf eine Oberfläche. Schreiben – damit geht Linearität, Ordnung und auch Herrschaft einher. Bevor aber dieses Schreiben mit Licht gelingt, gibt es eine Art Bastelei mit Licht, ein Herumprobieren mit Chemie und optischen Apparaten, bei denen das Material keineswegs nur die passive Oberfläche fotografischer Einschreibungen bleibt, sondern zu einem eigensinnigen und höchst aktiven Akteur wird: „[J]enseits der Erzählung vom permanenten Sinn“, so schreibt der Fototheoretiker Peter Geimer – man könnte sagen jenseits der großen Erzählungen der Fotografie, die man in gewöhnlichen Ausstellungen betrachten kann – gäbe es eine andere Geschichte der Fotografie:

„Ihre Helden sind keine Erfinder, sondern die Dämonen der Fotochemie. Sie tauchen auf in Gestalt von Schlieren und Schleiern, Flecken, Punkten und Unschärfen [...] fotografischen Platten, die im Entwicklerbad zu leuchten beginnen, Negativen, die sich plötzlich in Positive verkehren, wenn jemand das Fenster des Labors öffnet.“ (Geimer 2002, 316)

Einige Fotografen, so erzählt er, hätten ihre Dunkelkammer nur nackt betreten aus Angst davor, dass ihr Körper und dessen Schweiß und Staub die fotografischen Entwicklungsprozesse beeinflussen könne.

Vor fotografischen Bildern und vor den großen Erzählungen der Fotografie liegt der Eigensinn und die seltsame Dynamik ihrer Materialien, Prozesse und Apparaturen. Die Ausstellung *vor der Photographie* zeigt und denkt Fotografie in diesem Sinne nicht von den fertigen Bildern her. Bei den hier versammelten künstlerischen Arbeiten geht es darum, diesen Bereich vor der Fotografie zu erkunden und für diese künstlerische und gleichermaßen theoretische Unternehmung einen neuen Begriff zu erfinden: *präphotographie*.

Die Arbeit *Latente Bilder* (S. B8) zeigt belichtete Negative, die wiederum in lichtdichter schwarzer Folie verpackt sind. In strengem Schwarz-Weiß sind sie wie geometrische Formen hinter Glas gerahmt, so als solle der neugierige Blick auf die Bilder auf Abstand gebracht werden. Latenz – das ist eine spezifisch fotografische Zeitform, ein verborgenes (noch) nicht sichtbares Potential von Bildern, die sich erst zu Bildern entwickeln.

Härtere und gleichsam mysteriöse Oberflächen zeigt die Arbeit *die Photographie ist eine*

*metallische Kunst oder im schweiß meines Angesichts* (S. B12). Fotografie wird hier als Kind der Industrialisierung verstanden, als eine Kunst, die der Metallverarbeitung nahe ist und deren Bildlichkeit auf der Lichtempfindlichkeit von Silbergelatine beruht. Diese Bilder wurden nicht fotografisch entwickelt, sondern von Hand geschmiedet und visuelle Formen werden hierbei nicht durch eine fotochemische Entwicklung, sondern durch die Oxidation einer metallischen Oberfläche erzeugt. Luftsauerstoff affiziert Metall und daraus entstehen Bilder, die wie Fotogramme ganz ohne die ordnende Optik eines Fotoapparats auskommen.

Mit dem minimalen gestalterischen Eingriff des Knicks oder der Falte beschäftigt sich die Arbeit *Folding* (S. B14) und begreift in ähnlicher Weise das Verhältnis von Materialität und Bildlichkeit neu. Bilder entstehen hier nicht dadurch, dass etwas auf eine Oberfläche aufgetragen wird, wie die Farbe in der Malerei oder die lichtempfindliche Schicht des Fotofilms, sondern durch eine simple Faltung der Bilderoberfläche selbst. Das Material ist hier kein passiver Untergrund, sondern erzeugt selbst eine Form und verweist damit, wie bei den Faltungen eines Gebirges, auf die kleinen zeitlichen Bewegungen und Formen, die das Statische und Dauerhafte dynamisch durchdringen.

Man kann diese Arbeiten und den Begriff der *präphotographie* als einen neuen Materialismus der Fotografie verstehen, der die Eigenaktivität ihrer Materialien, Prozesse und Apparate aufgreift und in ihrer Pluralität erkundet und entfaltet. In den Geisteswissenschaften versucht das Denken eines neuen Materialismus der Eigenständigkeit und Eigenaktivität des Materials gerecht zu werden und es nicht länger nur als passiven Stoff zu verstehen, dem das menschliche Subjekt - beispielsweise als schaffender Künstler - eine Form gibt.

In den gezeigten Arbeiten spricht das Material allerdings nicht von allein und produziert wild und anarchisch einen anderen Sinn, wie es in zahlreichen anderen Materialästhetiken der Fall ist, die sich mit der Rückkehr zum Material von der Intention und Herrschaft des Künstlersubjekts frei machen wollen. Diese Arbeiten sind weniger experimentell, sondern konzeptuell angelegt, was wiederum nicht bedeutet, dass der Fotografie hier Künstlerideen übergestülpt werden. Vielmehr nimmt das Konzept, das Begriff, Idee oder auch Spleen sein kann, eine vermittelnde Rolle zwischen Fotografie und Theorie ein. Fotografie wird durch ein künstlerisches, ästhetisches Denken aus seinen Materialien, Prozessen und Apparaturen heraus gedacht. Auch deshalb gleichen viele der gezeigten Arbeiten laborhaften Versuchsanordnungen, die eine ästhetische und theoretische Spannung zwischen dem Material und einem Denken der Fotografie erzeugen sollen. „Reflexion“ ist ein gleichermaßen optischer wie philosophischer Begriff. Diese Verknüpfung reicht von Platons Höhlengleichnis bis zu den optischen und philosophischen Überlegungen von René Descartes. Reflexion als Spiegelung – sich selbst beim Sehen betrachten zu können – diese optische Dopplung sorgt dafür, dass die Philosophie Reflexion als Selbstgegenwart im Denken versteht. Sehen wird dabei zum Paradigma einer höherwertigen Erkenntnis, auch weil sie Distanz zu den Dingen schafft und perspektivische Übersicht ermöglicht. (Jonas 1954)

In der Arbeit *Reflecting on RGB* (S. B13) wird Reflexion anders gedacht. Sie besteht aus drei Spiegeln deren rote, grüne und blaue Rückseiten (das RGB-Farbschema zur Darstellung digitaler Bilder) einen sanften Schimmer an der Wand erzeugen. Das Spiegelbild der

Betrachter\*innen wird zu drei Spiegelbildern zerbrochen und vervielfacht. Zudem ist Reflexion nicht nur etwas, das zwischen Bild und Betrachter\*innen stattfindet, sondern sich auch als diffuser, ambierter Lichtschimmer zwischen Spiegel und Wand abspielt.

Die Geschichte der Fotografie ist auch eine Geschichte der Technisierung des Sehens und der damit verbundenen Geometrisierung des Raumes. Die *camera obscura* ist der archetypische Apparat der Fotografie und nicht nur eine optische, sondern auch eine perspektivische Maschine, welche die visuelle Ordnung und Hierarchie der Zentralperspektive technisch implementiert. Mit diesem Gerät materialisiert sich die philosophische Idee eines Subjekts, das von einem festen Standpunkt aus durch seinen Blick den Raum beherrscht. (Crary 1992)

Die *Messpunkte* (S. B6), die zur digitaltechnischen Kontrolle des Bildes im Sucher einer *Nikon D800* erscheinen, werden in der gleichnamigen Arbeit ganz materiell ins Bild gesetzt, als Messpunkte aus Edelstahl, die man zur Geländevermessung benutzt. Die digitale und virtuelle Oberfläche im Sucher und auf dem Display der Kamera wird hier ästhetisch und ganz materiell in das Bild zurückübersetzt, mit den sonst unscheinbaren Metallpunkten, die auf dem dem Bürgersteig die unsichtbare Ordnung des Raumes anschaulich werden lassen.

Unter dem Begriff *Post-Fotografie* werden die Auswirkungen der Digitalisierung auf die Fotografie diskutiert. Insbesondere der Wirklichkeitsbezug der Fotografie ist dabei ein zentrales Thema, denn die mächtige fotografische Metapher einer Selbsteinschreibung des Lichts (Henry Fox Talbots *Pencil of Nature*) steht in der Geschichte der Fotografie für große Dinge, wie ihre vermeintliche „Objektivität“ oder gar „Wahrheit“. Wenn bei digitaler Fotografie nun Licht gemessen und in Zahlenwerte umgerechnet wird und das Bild noch dazu kein fixiertes Objekt mehr ist, sondern wandelbare Information, stellen sich Fragen nach dem Wirklichkeitsbezug der Fotografie neu. „Post-“ ist also keine Vorsilbe des Abschieds von der analogen Fotografie, sondern eine Vorsilbe der kritischen Revision, bei der die technischen Verfahren der Fotografie, aber auch ihre Paradigmen und Ideologien vor dem Hintergrund der Digitalisierung neu hinterfragt werden. (Wolf 2002) „[W]e are forced to look at photography rather than through it“, wie Geoffrey Batchen es formuliert hat. (Batchen 2000, 110) Man soll nicht durch die Fotografie hindurchsehen, als sei sie ein neutrales technisches Verfahren der Sichtbarmachung, sondern die Fotografie als Medium verstehen, die eine spezifisch fotografische Wahrnehmung ermöglicht und formt. Das „post-“ ist nicht nur eine Vorsilbe der Kritik, sondern auch eine Vorsilbe der Vermischung, die es erlaubt jenseits der keineswegs klaren Trennung von Analog/Digital zu denken und ästhetisch zu arbeiten. So geht es beispielsweise in der postdigitalen Ästhetik darum, auf die Vermischung analoger und digitaler Lebensrealitäten aufmerksam zu machen.

In dieser Ausstellung soll mit dem Begriff der *präphotographie* ein anderer Blick auf die Fotografie entwickelt werden, die hier skulptural und installativ begriffen wird. Es geht nicht um eine Durchsicht, sondern um eine Aufsicht, nicht um Fotografie als zweidimensionale, flache Bildoberfläche, sondern um ihre objekthafte Dimension, die hier in einem konkreten Sinne aufgestellt und ausgestellt wird. In der Arbeit *Mimetisches Objekt II* (S. B5) wird die Maserung eines Holzfuniers mit Licht auf ein neutrales Objekt projiziert. Es geht um die haptische Qualität fotografischer Bilder, den Verlust von Objekthaftigkeit durch ihre Zweidimensionalität und die illusionsbildende Kraft der Fotografie als Lichtkunst.

*Präphotographie* lässt sich als ein neuer Materialismus fotografischer Materialien, Prozesse und Apparate verstehen, aber auch als ein politischer Materialismus. Präphotographie stellt dem modischen Präfix des „post-“ ein kritisches „prä-“ entgegen. Ähnlich wie bei der Post-Fotografie soll diese Vorsilbe für eine kritische Auseinandersetzung mit der materiellen und technischen Dimension der Fotografie sorgen. Allerdings geht es weniger um eine medien- und ideologiekritische Bewusstmachung fotografischer Technizität. Materialität ist hier nicht der illusionsbrechende Garant einer gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit. Auch deshalb entwickeln diese Arbeiten keine Störungsästhetik, keine Dekonstruktion des Materials, sondern sind Objekte und Apparaturen, die eine gewisse Ordnung, Ruhe und auch konzeptuelle Strenge ausstrahlen. Politische Materialästhetiken haben mit dem konkreten Bildmaterial experimentiert, Zelluloidfilm verbrannt, Fotos collagiert oder technische Bilder in Performances und Skulpturen integriert. Künstlerische Gestaltung wurde dabei als ein kritischer Eingriff in das Material verstanden, der technische und materielle Prozesse und Apparate der Bildproduktion unterbricht und aufbricht, um die gesellschaftlichen und politischen Kontexte der Fotografie und die Bedingungen ihrer Bedeutungsproduktion aufzudecken. Im Sinne eines marxistischen Materialismus ging es hier darum, die Produktionsbedingungen von Bildern aufzuzeigen und ihre Ideologien zu dekonstruieren. Der Verweis auf die Materialität und Technizität der Fotografie impliziert dabei nicht selten eine Kritik der Massenmedien und zielt auf ein Aufbrechen ihres angeblich trügerischen, verführerischen Scheins. Dabei geht es erneut um Reflexion in einem weniger optischen, sondern materiellen Sinne.

*Präphotographie* kann in anderer Weise an diesen politischen Materialismus anknüpfen. Für die Ideologiekritik der 60er Jahre spielte – prominent bei Foucault – der Begriff des *Dispositiv* eine wichtige Rolle, der sich mit *Apparat* übersetzen lässt. Bereits Martin Heidegger spricht in seiner Technikphilosophie vom *Gestell* und meint damit, wie später Foucault, nicht in erster Linie die technischen Apparate selbst, sondern das Feld der Möglichkeiten und Bedingungen unter die uns die Technik stellt. (Heidegger [1962] 2011) Bei Foucault ist der Begriff des *Dispositiv* ein konzeptuelles, theoretisches Werkzeug, um über die konkreten technischen Objekte, aber auch über die gesellschaftlichen Strukturen und Diskurse nachzudenken, die Wissen, Wahrnehmung und Subjektivität produzieren und formen. (Foucault 1988)

In den hier gezeigten Arbeiten wird die Fotografie – im Sinne von Heideggers Begriff des *Gestells* – ausgestellt und aufgestellt. Es werden Objekte und Apparaturen inszeniert und neue Konstellationen mit den Betrachter\*innen erzeugt. Es handelt sich um spielerische *Dispositive*, die den Bereich vor der Fotografie erkunden, aus denen sich Fotografie erst entwickelt. Der französische Technikphilosoph Gilbert Simondon spricht von einer *Konkretisierung* (Simondon [1958] 2012) technischer Objekte, von einem Werdensprozess, in dem eine Technik ihre spezifischen Eigenschaften ausbildet. In dieser Ausstellung ist Fotografie in ähnlicher Weise noch nicht die Fotografie, noch keine klar strukturierte Technik, gesellschaftliche Institution oder spezifische Kunstform, sondern eine Ansammlung verschiedenster Dinge, Materialien, Ideen und Formen. Anders als bei dem ideologiekritischen Materialismus marxistischer Prägung geht es bei *präphotographie* nicht so sehr um Illusionsbrechung und Bewusstmachung des Technischen,

sondern eher darum neue Dispositiv zu bauen, um in konzeptueller Art und Weise den Bereich vor der Fotografie zu erkunden und dabei den ästhetischen Eigensinn ihrer Materialien, Prozesse und Apparaturen anzuerkennen.

- \_ Batchen, Geoffrey, Each Wild Idea – Writing, Photography, History, Cambridge (Mass.), London, 2000.
- \_ Crary, Jonathan, Techniques of the Observer – On vision and modernity in den 19. Century, Cambridge (Mass.), London, 1992.
- \_ Foucault, Michel, Archäologie des Wissen, Frankfurt a./M; 1988.
- \_ Geimer, Peter, Was ist kein Bild? Zur „Störung der Verweisung“, in: Ders. (Hg.), Ordnungen der Sichtbarkeit – Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologi, Frankfurt a./M; S. 313-342
- \_ Heidegger, Martin, Die Technik und die Kehre, Stuttgart, [1962] 2011.
- \_ Jonas, Hans, The Nobility of Sight – A study in the phenomenology of the senses, Philosophy and Phenomenological Research, Vol. 14, No. 4, 1954.
- \_ Simondon, Gilbert, Die Existenzweise technischer Objekte, Zürich, Berlin, [1958] 2012.
- \_ Wolf, Herta (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a./M; 2002.

„Richtung und Ziel der „Präphotographischen Kunst“ ist es, die Etappe der Photographie zu ergründen, die vor der etablierten Definition eines photographischen Bildes steht. [...] anders als in der Postphotographie, bei welcher der photographische Raum, das photographische Denken durch aktuelle technische Möglichkeiten [...] erweitert werden, wird in der „Präphotographischen Kunst“ der photographische Raum vor der Photographie ausgelotet und erweitert.“<sup>1</sup>

Der nur konsequente Vorschlag, nach der auf die Photographie folgenden Post-Photographie die Begriffsbildung und Erforschung auch einer Prä-Photographie zu eröffnen, ließe sich zunächst als auf die Epoche zeitlich *vor* Erfindung der Photographie bezogen verstehen. Da die KünstlerInnen der Prä-Photographie jedoch aus der Gegenwart heraus agieren, bietet sich stattdessen eine Lesart an, die auf den kognitiven und konzeptuellen Zeitabschnitt *vor* dem Entstehen einer Photographie deutet. Im Konzept der *Prä-*PhotographInnen wird, anstelle jener rein zeitlichen Dimension von Prä-, mit der Wahl des Begriffes der „Etappe“ sowie der Formulierung eines „photographischen Raum[s] vor der Photographie“<sup>2</sup> vielmehr der räumliche bzw. raumzeitliche Aspekt hervorgehoben. Wie ist diese Formulierung zu verstehen und wo liegt ein solcher vorphotographischer Raum?

Die folgenden theoretischen Erkundungen versuchen eine umkreisende Annäherung an die Prä-Photographie und deren spezifischen Raum anhand der gegenwärtigen Situation der Photographie, welche gemeinhin als Post-Zustand aufgefasst wird. Beginnen wir die Frage nach dem *Prä-* also mit der Betrachtung seiner vermeintlichen Antipode, dem *Post-*.

## Zeichen-Rhetorik

Die Kunstwelt hat in den vergangenen Jahren zahlreiche Ausstellungen und Publikationen hervorgebracht, die in Abhängigkeit digitaltechnischer Entwicklungen eine neue Ära der Photographie deklarierten: die der Post-Photographie. Damit befindet sich dieses 200 Jahre alte Medium, in bester Gesellschaft, z. B. von Post-Moderne, Post-Demokratie, oder auch Post-Punk usw.

Eine (vermeintliche) Wende bildet sich auch in der deutschen Schreibweise des Begriffes ab: Die vormalige *Photographie* weicht zunehmend der *Fotografie*, - beides ist laut neuer Rechtschreibung korrekt, wobei die *Fotografie* vom Duden „empfohlen“ wird. Es scheint als wiederhole sich auf Ebene der Schrift jene (fast vollständige) Ablösung analoger durch digitale Verfahren, indem die beiden gekoppelten Buchstaben, die noch das *Schreiben mit Licht* (altgriechisch *photós* ‚Licht‘ und *graphein* ‚schreiben‘) in sich tragen allmählich auf das leichtfüßigere F reduziert werden.<sup>3</sup> So wie beide Schreibweisen jedoch weiterhin in Benutzung sind, existieren auch analoge und digitale Photoverfahren weiterhin nebeneinander. Jenseits des Einsatzes der Digitalfotografie als Massenmedium lässt sich andererseits eine gegenseitige Ergänzung beider Techniken mit ihren je spezifischen Eigenschaften und Möglichkeiten

1 Raimann, Johannes/Schwind, Bastian. Konzept PREPHOTOGRAPHY.

2 Beide ebd.

3 Im Folgenden bleibe ich bei der Schreibweise Photographie.

beobachten. Im Kontext der Kunst muss sogar von einem Verhältnis gegenseitiger Bedingung gesprochen werden.

Doch wie ist die diagnostizierte Verschiebung über das verwendete Vokabular hinaus zu charakterisieren? Und was meint Post-Photographie eigentlich? Was bezeichnet diese (Begriffs-) Konstruktion im Gegensatz zur Photographie allein und weiter zur Prä-Photographie? Oder handelt es sich bei diesen um grundsätzlich unterschiedliche Herangehensweisen, die an völlig verschiedenen (Zeit-)Punkten am selben Gegenstand ansetzen?

## Post-Photographie

Zunächst also einige Gedanken zur Post-Photographie. Die Welt ist überfüllt mit Bildern, Kameras und PhotographInnen. Längst zur Kunst geadelt, gerät die zum alltäglichen, ja sekundlichen Massenphänomen expandierte Bildgenerierungstechnik zu einer illegitimen Kunst (Bourdieu) und damit (wieder einmal) unter (Rechtfertigungs-)Druck – berechtigter Weise! Denn was ist einer solchen Welt, deren Bilder sie bald gleich einer Karte im Maßstab 1:1 zuzudecken vermögen, an neuen Bilderzeugnissen noch hinzuzufügen?

“What is underrepresented are those ‘metaphotographers’ who can make sense of the billions of images being made and can provide context and authenticate them”<sup>4</sup>. Gemeint mit den „Metaphotographen“ sind an dieser Stelle KuratorInnen, die Filter- und Editionsarbeiten übernehmen sollen. Doch auch eine neue Generation an „KünstlerInnen-die-mit-Photographie-arbeiten“ hat Antworten. Ein Vorschlag zielt auf die Arbeit mit der Masse an Bildern, die bereits zuhanden ist, mit found imagery/footage. “Now we are species of editors. We all recycle, clip and cut, remix and upload. We can make images do anything. [...] And when we are not editing we’re making more than ever because our resources are limitless and the possibilities endless,”<sup>5</sup> heißt es im Manifest der Gruppe Artist’s Books Cooperative (ABC).

Die überholten Ansprüche auf Objektivität, auf Repräsentation der Realität, darauf, das Leben so abzubilden, »wie es ist«<sup>6</sup>, sind dem Zweifel als *dem* fotografischen Merkmal gewichen. Ein anderer Vorschlag der VertreterInnen der sogenannten Post-Photographie treibt diese Agonie des Digitalbildes auf die Spitze und durchlöchert die gedachte Grenze zwischen Fakt und Fiktion immer weiter – vielleicht um sie am Ende gänzlich niederzureißen. Eine große Rolle spielt in diesem Zusammenhang auch das künstlerische Mittel der Inszenierung, wenn ganze Situationen allein für die und vor der Kamera konstruiert werden. Wieder ein anderer Strang nimmt die weiterhin fortbestehende Materialität des Mediums in den Fokus und stellt die Bilder in ihrer Objektivität aus. Das, was hauptsächlich als Fläche gedacht wurde, entpuppt sich für die RezipientInnen plötzlich als *Oberfläche* eines dreidimensionalen Körpers.

4 Fred Ritchin im Interview mit Mother Jones. <https://www.motherjones.com/media/2013/07/bending-the-frame-fred-ritchin-photojournalism-instagram/>, zuletzt aufgerufen 24.2.2021.

5 Artist’s Book Cooperative. From Here On Manifesto, <https://www.fotomuseum.ch/de/situations-post/the-manifesto/>, zuletzt aufgerufen, 24.2.2021.

6 Vgl. Steyerl, Hito. Kunst oder Leben? In: Steyerl, Hito. Die Farbe der Wahrheit. S. 106-115, hier: S. 106-107, Steyerl diskutiert hier Dziga Verovs berühmten Ausruf „Es lebe das Leben, wie es ist!“ als Parole und Agenda des (frühen) Dokumentarfilms.



### Faltungen von Prä-/Post-

All diese engagierten zeitgenössischen Zugriffe auf die Photographie beweisen, dass Letztere, wie man eine kurze Zeit glaubte, keinesfalls an ihrem Ende angekommen ist. Wie so oft war das Ende gar kein Ende. Keine Überwindung fand statt. Zwar haben sich die technischen Mittel und Verfahren verändert, nicht so sehr jedoch die Fragen, welche an die Photographie herangetragen werden. Zu viele Fragen sind noch offen, zu groß ist außerdem die Macht photographischer Bilder der Gegenwart, als dass die Kunst sie sich selbst oder der Welt überlassen könnte. Mehr denn je müssen KünstlerInnen, BildproduzentInnen wie auch RezipientInnen einen reflektierten Umgang mit der Photographie vorantreiben. Hito Steyerl verweist auf eine im Präfix Post- enthaltene „Kopräsenz von Nähe und Ferne“<sup>7</sup>. Sie schreibt:

„Post-ismen konservieren das Thema, von dem sie sich absetzen und von dem sie behaupten, es überwunden zu haben. Tatsächlich ist es unmöglich, einen dieser Begriffe – Post-Marxismus, -Strukturalismus, -Modernismus etc. – zu bestimmen, ohne auf Begriffe zurückzugreifen, die man vorgeblich hinter sich gelassen hat. Die Absetzung wird trotz inniger Nähe erreicht, oder vielleicht gerade ihretwegen. Die Kopräsenz von Nähe und Ferne ist wesentlich für die Struktur des Präfix Post- selbst. Post- impliziert eine Vergangenheit, deren Bedeutung sich aus einer räumlichen Trennung herleitet.“<sup>8</sup>

Das Präfix Post-, das im Gegensatz zu Neo-Bewegungen, statt auf Kompletterneuerung auf progressive, aber partielle Bezugnahme setzt, meint demnach vielmehr als ein „Danach“ einen sozial und technologisch spezifischen Kontext.

Jene strukturelle Unmöglichkeit von gleichzeitiger „Nähe und Trennung, Abwesenheit und Anwesenheit“<sup>9</sup>, welche Steyerl hier in Bezug auf das Präfix Post- erläutert, lässt sich auch für jedes Prä- feststellen. Prä- verweist damit stets auf eine Zukunft, von der es sich im selben Augenblick abgrenzen muss, obgleich es ihrer bedarf, um überhaupt artikuliert werden zu können.

Wenn das *Post-* der Photographie also nicht ein *nach* bedeutet, sondern viel eher auf ein Nach-Denken verweist, das möglich wird, dann bedeutet das Prä- hier folglich auch nicht einzig und immer ein zeitliches *vor*, weil es das Kommende bereits in sich trägt.

Nach diesen vorangehenden Überlegungen lässt sich eine anti-chronologische, non-lineare Betrachtungsweise behaupten, die jene beiden photographischen Umfelder, das der Post- und das der Prä-Photographie, nicht in ein Nacheinander zwängt. Sinnstiftend erscheint es vielmehr den ehemals mitschwingenden zeitlichen Aspekt im räumlichen zu denken und somit Vergangenheit und Zukunft nicht als räumlich voneinander getrennte, sondern ineinander gefaltete Bereiche vorzustellen. Vergangenheit und Zukunft, Prä- und Post- fallen in der Gegenwart in eine Gleichzeitigkeit, fallen in Eins.

Entledigt man die Photographie auf diese Weise theoretisch ihrer zeitlichen Dimension

<sup>7</sup> Steyerl, Hito. Ihr Name war Esperanza. In: Steyerl, Hito. *Duty Free Art*. Zürich 2018: 123-140, hier: 130.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd.

eröffnen sich auf praktischer Ebene zahlreiche neue Möglichkeiten – sowohl, was die Erkundung des Wesens der Photographie angeht, als auch was die *Kunst-mit-photographischen-Mitteln* betrifft. Was sich auftut, ist der dialektische, vor-definitoreische Raum der (Prä-)Photographie.

### Unternehmung einer vordefinitoreischen Expansion

Wie lässt sich jener vor-definitoreische Raum der Prä-Photographie charakterisieren? Welche Rolle, welche Aufgaben kann Letztere für sich beanspruchen?

Trotz ihres Umwegs über die Rhetorik in Form einer Begriffsbildung zielt die Prä-Photographie keinesfalls auf eine Kategorisierung oder Klassifizierung durch Definition. Im Gegenteil, die Photographie soll weder festgesetzt noch ein abgrenzendes, abschließendes Urteil über sie gesprochen werden.

Die Prä-Photographie bewegt sich in jenem schwer zu fassenden Raum des Vor-Definitoreischen, in dem ungeheure Möglichkeiten der Extension gegeben sind. In diesem Raum lassen sich aus der Gegenwart heraus und trotz des gewichtigen Erbes dieses Mediums und seiner Geschichte noch ungeahnte Potenziale und Schichten entdecken, welche uns, den Fragen Roland Barthes nach dem schwer zu fassenden Wesen der Photographie näherbringen können.

In *Die helle Kammer* schreibt Barthes: „Was die PHOTOGRAPHIE anlangte, so hielt mich ein »ontologischer« Wunsch gefangen: ich wollte unbedingt wissen, was sie »an sich« war, durch welches Wesensmerkmal sie sich von der Gemeinschaft der Bilder unterschied.“ Und weiter: „Ein solcher Wunsch bekundete, daß ich [...] im Grunde nicht sicher war, ob es die PHOTOGRAPHIE wirklich gab, ob sie ein ihr eigentümliches »Wesen« besaß“<sup>10</sup>. Diese Erkundungen und Fragestellungen sind bis heute nicht abgeschlossen, sondern mit der digitalen Technik aktualisiert worden.

Noch sind Ort und Bestimmung der Prä-Photographie unbesetzt. Es wäre wünschenswert, dieses Experimentier- und Reflexionsfeld würde als solches vorerst erhalten bleiben und nicht der Fixierung durch Definition und Festschreibung anheimfallen. Solange dies gegeben ist, lassen sich von dort aus photographische Prozesse in einem breit gefassten Sinn, ebenso wie die mit ihnen eng zusammenhängenden gesamtgesellschaftlichen Vorgänge, weiter künstlerisch erforschen. Dies ist notwendig, weil die von der Aufklärung errichtete Grenze zwischen Realität und Fiktion neuerlich durchlässig geworden ist. Allerorten brechen Bilder durch die Interfaces und materialisieren sich in Form von Massenkonsum, Kriegen und Umweltkatastrophen in die Wirklichkeit. Deshalb müssen wir uns fragen, von welchen Bildern wir möchten, dass sie Realität werden, welche Bilder wir erschaffen und befördern wollen? Letztlich geht es also darum zeitgenössische Bildererzeugnisse und photographische Praktiken als wirkmächtige Weltmacher aktiv für eine heilende statt zerstörerische Gestaltung unserer Gegenwart zu nutzen. Dafür gilt es immer wieder die Perspektive zu ändern, sich unerwarteter ebenso wie gewöhnlicher Mittel zu bedienen und mit dem zu arbeiten was bereits da ist: mit Licht und mit Schatten, mit Feuer, mit Reflektion, mit Raum, Perspektive und Aufmerksamkeit, mit Vorstellung, mit Projektion, mit Vokabular und Grammatik, mit Intention ...<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Barthes, Roland. *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1985, S. 11.

<sup>11</sup> Vgl. Raimann, Johannes/Schwind, Bastian. *Konzept PREPHOTOGRAPHY*.