

Florian Ebner

Verifikationen und Falsifikationen Adrian Sauers Fragmente zum digitalen Gebrauch der Fotografie

1.0 Nachbilder

Nachbilder stellen eine alltägliche Erfahrung unserer visuellen Wahrnehmung dar. Verharrt unser Blick gedankenverloren auf dem leuchtenden Computerbildschirm, etwa bei der Betrachtung einer bunten Website, so bildet sich beim Schließen der Augen oder beim abschweifenden Blick auf die weiße Zimmerwand ein Fleck in den Komplementärfarben des zuvor aufgenommenen Musters, ein Negativbild. Diese Nachbilder sind ein Ausweis der physiologischen Bedingungen des Sehens; es fallen nicht einfach fertige Abbilder der äußeren Welt auf den Grund unserer Augen, die visuellen Eindrücke werden hingegen auf komplexe Weise neurologisch verarbeitet. Doch zugleich erinnert die Terminologie des Nachbildes, die zwischen Positiv- und Negativnachbildern unterscheidet, an die Fotografie, deren Verfahrensweise sogar als bildhaftes Modell diente, um Phänomene der Wahrnehmung und Erinnerung besser zu beschreiben.¹ Heute, im Zeitalter der digitalen Fotografie, scheint diese oft bemühte Analogie des Kamerabildes als Modell menschlicher Wahrnehmung in eine andere Richtung zu weisen: „Sehen fängt mit Optik an und endet mit elektronischen Impulsen“².

Auch wenn, wie ich noch zeigen werde, die vorliegenden, von Adrian Sauer angefertigten, gesammelten und zusammengestellten Bilder, Grafiken und Texte zum digitalen Gebrauch der Fotografie es nahelegen, jede Analogie mit ihnen sorgfältig abzuwägen, dienen mir für die Argumentation dieses Textes Nachbilder dazu, die künstlerische Funktion der ausgebreiteten Dokumente konturierter herausarbeiten zu können. Diese Nachbilder sind keine Eindrücke im physiologischen Sinn, metaphorisch verstanden sind es vielmehr Assoziationen, die sich mir nach dem wiederholten Blick auf Sauers Sammlung einstellten, Reminiszenzen an die vordigitale Zeit. Hier nehmen sie die Form von Buchseiten aus verschiedenen Publikationen an, in denen Künstler und Theoretiker ihre Sicht der Fotografie propagiert haben.³ Aus der zeitgenössischen Virulenz der fototheoretischen Debatte ums digitale Bild leitet Adrian Sauer wiederum den Impuls für dieses Künstlerbuch ab. Kurzum, es geht um eine Theorie der fotografischen Praxis oder auch um eine künstlerische Praxis nach der fotografischen Theorie im Zeichen des Digitalen.

2.0 Die Körper der Theorie

Aufnahmen aus mehreren Perspektiven dienen zumeist einer besseren Identifizierung des fotografierten Objekts. So entstanden polizeiliche Erfassungsfotos von einer inhaftierten Person lange Zeit aus zwei Einstellungen, aus frontaler Sicht und im Profil. Mit dieser speziellen Kategorie von Aufnahmen teilen Adrian Sauer Porträts von Büchern die mehrfache Ansicht und den neutralen Hintergrund, denn ginge es nur um die Identität des Titels, so hätte eine einfache Aufsicht genügt. Die Bildpaare arbeiten im Zusammenspiel der beiden Einstellungen das Plastische der jeweiligen Publikation heraus, ihr Volumen, aber auch die Spuren ihrer Benutzung.⁴ An dieser Stelle beginnt die sorgsam dosierte Paradoxie von Sauer's Repräsentationsweise sichtbar zu werden. Die leichten Wölbungen des Einbands und die aufstehenden Ecken individualisieren die dargestellten Objekte als gebrauchte, gelesene Exemplare und die perspektivischen Verzeichnungen der schrägen Aufsicht weisen die Bilder als Kamerabilder aus. Genau dieses eine spezifische Exemplar der Publikation scheint gemeint zu sein; So trägt die Ausgabe der *Fotogeschichte* Nr. 88 den Stempel einer Bibliothek und das Datum ihrer Inventarisierung.⁵ In der Nahansicht jedoch verliert sich der Eindruck des Authentischen, die fotografierten Bücher sind, ebenso wie ihre Unterlagen, zu synthetischen Oberflächen geworden; an die Stelle der fotografierten Faktur des originalen Bucheinbandes ist ein digital definierter Farbverlauf getreten, an die Stelle der Spuren des realen Gebrauchs treten nun die nachgebauten Zeichen ihrer Benutzung. Betonte die Einstellung gerade das Objekthafte des Buches, so verwandelt die Oberflächenbehandlung die abgebildeten Buchkörper in Stellvertreter, ähnlich jener Hohlkörper, die als Buchattrappen in den

- 1 Siehe etwa Sarah Kofman, „Freud – Der Fotoapparat“, in: Herta Wolf, *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2002, siehe hinsichtlich der Metaphern der Fotografie Bernd Stiegler, *Bilder der Fotografie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006
- 2 Douwe Draaisma, *Die Metaphernmaschine*, zit. n. Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 420



Arbeiten

12–13
20–21
28–29
36–37

Arbeiten

12–13
20–21

Regalen der großen Möbelhäuser stehen.³ Sie verweisen auf Titel, die im Grunde auch erfunden sein könnten. Dass Adrian Sauer ausgerechnet Standardwerke der zeitgenössischen Fotografie-theorie seiner Praxis einer digitalen Neukomposition bestehend aus fotografischer Aufnahme und Nachbearbeitung in Photoshop unterzogen hat, macht die Sache zusätzlich signifikant, finden sich doch in den beiden Büchern sowie der Zeitschrift wichtige Aufsätze zur digitalen Fotografie, die seine Arbeit flankiert haben. So werden Sauers Bilder von Büchern zu Indizien eines medienhistorischen Prozesses, zum einen durch die Nüchternheit ihrer Erscheinung (dargestellt als seien es Beweisstücke), zum anderen durch die Referenz auf bestimmte Positionen der Theorie und durch die prekäre, halb fotografische und halb pikurale Natur des Verweises selbst.

2.1 Das Inventar des Gelehrten

Eine ganze Reihe von Stilleben baute der englische Gelehrte unter freier Sonne bildparallel zu seiner Kamera auf, indem er dabei jeweils Objekte einer gleichen Kategorie auf Regalbretter vor schwarzem Hintergrund verteilte. Den mit höchster Sorgfalt und Systematik ausgeführten Kompositionen von Gläsern und Damenhüten, Porzellangefäßen und Büchern bescheinigte William Henry Fox Talbot in besonderer Weise eine inventarisierende Qualität. So kommentierte er eine Aufnahme wertvollen chinesischen Porzellans „from the specimen here given it is sufficiently manifest, that the whole cabinet of a [...] collector [...] might be depicted on paper in little more time than it would take him to take a written inventory [...] and would a thief afterwards purloin the treasures—if the mute testimony of the picture would be produced against him in court—it would certainly be evidence of a novel kind.“⁴ Die junge Fotografie tritt hier als eine stumme Zeugin auf; dies ist eine schöne Allegorie ihrer darauf folgenden epistemologischen Funktionen, ihrer Bedeutung für unser individuelles und kollektives Gedächtnis wie auch ihrer Rolle als Agentin politischer Kontrolle. Das bekannteste Bild aus dieser Reihe ist *A Scene in a Library*, jene Aufnahme von 35 Büchern und Zeitschriften, eng gefasst und in alternierendem Rhythmus zweireihig übereinander stehend, welche er als Bildtafel VIII seines Albums *The Pencil of Nature* 1844 veröffentlichte. Deuten einige Historiker dies als Versuch, die neuen registrierenden Vorzüge seiner Reproduktionstechnik ganz explizit herauszustellen, sehen andere darin, aufgrund der Auswahl bestimmter Bücher, eine Art Selbstporträt.⁵

1

Längst bevor ich mich näher mit dem *Pencil of Nature* beschäftigte, kannte ich Talbots *A Scene in a Library* von einer anderen Veröffentlichung, von einer Textanthologie, auf deren Schutzumschlag diese Fotografie in etwas gräulichem Schwarzweiß, doch ganz programmatisch abgebildet war.¹ Oberhalb des schlichten typografischen Titels *Wolfgang Kemp. Theorie der Fotografie I, 1839–1912* gab sie vor, wofür diese zu Beginn der 1980er Jahre veröffentlichte Reihe aus dem Verlag Schirmer/Mosel stehen sollte: Für eine kritische Auseinandersetzung mit dem aus theoriehistorischer Sicht bis dahin noch wenig erforschten Bildmedium.⁶ Dabei wirkte dieses Titelbild immer schon zeitlos in seiner strengen Frontalität, eng kadriert und ganz auf den Gegenstand konzentriert, als ob es für diesen Zweck eines Buchcovers in Auftrag gegeben worden wäre. Mit den Jahren schien sich mein Exemplar der *Theorie der Fotografie I* als Objekt, mit den hinzukommenden Gebrauchsspuren auf dem abgenutzten Schutzumschlag, Talbots Büchern fast anzuverwandeln, als wollte es eines dieser Bücher sein. Zu den klugen Kommentaren und Analysen Wolfgang Kemps der von ihm ausgewählten Texte gesellten sich im Inneren des Buches nach und nach neue Spuren der Benutzung: dünne Bleistiftstriche und Ausrufezeichen als Notizen am Rand der Seite. Immer wenn ich dieses Buch ins Regal zurückstellte, begleitet mich das trügerische Gefühl, dass der langjährige Besitz allein schon in die Lage versetzt, auch des Inhalts habhaft zu sein. Dennoch war es keine intellektuelle Trophäe des Wandregals, vielmehr ein sehr persönliches Objekt zärtlicher Empirie. Und vielleicht verbirgt sich hinter Adrian Sauers kühler Bearbeitung seiner Bücher eine ähnlich affektive Dimension.

3 Zu Adrian Sauers Arbeiten siehe die Aufsätze von Falk Haberkorn, „Blindbilder“, in: *Ortsbegehung 9. raum-bild*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 2003 sowie Susanne Holschbach, „Das Unheimliche im Medialen“, in: *Adrian Sauer, Rohbau/ Atelier*, Ausst.Kat. Galerie Klemm's, Berlin 2008

4 Zit. nach Larry J. Schaaf, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton University Press, Princeton 2000, S. 192

5 Ebd., S. 190

6 Die drei Bände *Theorie der Fotografie I–III, 1839–1912/1912–1945/1945–1980* wurden von Wolfgang Kemp zwischen 1979 und 1983 im Schirmer/Mosel Verlag München herausgegeben. 2000 folgte der von Hubertus von Amelnunx im selben Verlag herausgegebene Band IV, der den Zeitraum zwischen 1980 und 1995 abdeckt.

3.0 Die Neuerfindung des Mediums

Unter den von Sauer porträtierten Publikationen befindet sich auch Bernd Stieglers *Theoriegeschichte der Photographie*,⁷ die bereits eine Geschichte der Theoriegeschichte vorlegt und gewissermaßen am Ende jenes Regalmeters ihren Platz einnimmt, an dessen Anfang Kemps Bände zur *Theorie der Fotografie* aufgestellt sind. Im letzten Kapitel verweist Stiegler auf die stereotypen Analogien, welche die theoretische Diskussion um die digitale Fotografie in den letzten Jahren begleitet haben. Es überrascht dabei nicht, dass die Referenzen an die Frühzeit des Mediums zahlreich sind, „so als müsse man sich am Ende der Photographiegeschichte noch einmal ihrer Anfänge vergewissern.“⁷ Ein anderer häufig gebrauchter Verweis gilt László Moholy-Nagys berühmter, Ende der 1920er Jahre geäußerter Prophezeiung vom Fotografie-Unkundigen als Analphabeten der Zukunft. Hier taucht die Schriftmetapher bereits auf, die nun angesichts des digitalen Bildtextes eine neue Aktualität gewinnt.

Für den Blick auf Bücher scheint mir eine kurze Betrachtung seiner Publikation *Malerei Fotografie Film* (1925) weitaus relevanter. Es ist wie auch Talbots *The Pencil of Nature* ein programmatisches Buch, das in seiner modernen Gestaltung nichts weniger als eine Revolutionierung des Sehens propagierte. Dienten die Inventarbilder in Talbots Bildkompendium noch der Idee, die Qualitäten des Bildmediums in der Reproduktion zu sehen und die Fotografie als eine „stumme Zeugin“ der Wirklichkeit auftreten zu lassen, so sah Moholy-Nagys Neuerfindung des Mediums die Produktion neuer visueller Erfahrungswelten vor, gar die Optimierung des physiologischen Sehapparates. Manches von dem utopischen Geist, der in der damaligen Forderung nach einer Abkehr von tradierten Repräsentationsmodellen lag (etwa Alexander Rodtschenkos Ablehnung der „Bauchnabelperspektive“), kehrt nun als kritische Stimme in die heutigen Nachrufe auf die Fotografie zurück, der durch die Digitalisierung endlich das „Gespenst des Realen“ ausgetrieben werden soll.⁸

Moholy-Nagys Ideen eines *Neuen Sehens* wiesen der kameralosen Fotografie, und darunter dem Fotogramm, eine zentrale Funktion zu. Fasziniert von der fotografischen Sichtbarmachung des Unsichtbaren, verwendete er zahlreiche Röntgenfotos und astronomische Fotografien wissenschaftlicher Provenienz.⁹ In seiner eigenen Praxis des Fotogramms bediente sich Moholy-Nagy bald schon der damals modernen, kühlen Bromsilbergelatinepapiere und setzte seine Lichtgestaltung in der Dunkelkammer fort. Ihm ging es nicht um die anhand ihrer Umriss identifizierbare Reproduktion von Gegenständen auf dem Papier, sondern um die Umsetzung von Materie in Licht und die Fixierung dieser Lichträume in der Fläche des fotografischen Abzugs. Von „langsam flutendem Licht, visualisiert durch eine wundervolle Weichheit von ineinander fließenden Grauwerten, aus dem Dunkel auftauchenden Blitzen, die schnell eine kurze Strecke zurücklegen, bevor sie abrupt verlöschen, so wie der Kombination von beiden“ spricht Herbert Molderings angesichts der gegenstandslosen, reinen Lichtgestaltungen des Bauhauslehrers und sieht in den Fotogrammen „eine Welt, in der Maß und Zahl, Geometrie und Mathematik nichts gelten, in der überhaupt alle rationalen Systeme außer Kraft gesetzt scheinen. [...] Sie evozieren [...] frei fluktuierende Lichtwelten, Räume in denen es keinen Schwerpunkt zu geben scheint.“⁹

3.1 Kontinuierliche oder berechnete Verläufe

Nicht recht anders lässt sich der Effekt der Computergrafiken beschreiben, die Adrian Sauer bei seiner Google-Suche unter dem Begriff „gradient“,¹ was soviel wie „Verlauf“ bedeutet, aus dem Netz gezogen hat. Im Gegensatz zu den experimentellen Blättern Moholy-Nagys sind sie jedoch pure Mathematik, basierend auf einfachen Algorithmen, welche die Verläufe von Farben und Tonwerten exakt festlegen, Pixel für Pixel. Die „grüne Sonne“ ist ein solches Dokument. Unter <http://www.photoshopstar.com/wp-content/uploads/2008/02/radial-gradient-added.jpg> findet man es als Arbeitsprobe eines Photoshop-Tutorials,² das den gewöhnlichen User der Software in die Lage versetzen soll, ähnliche Verläufe zu konstruieren. Nur 11 Kilobyte ist es groß, ein kleines digitales Rechenexempel, welches gerade das vorgeben möchte, was es nicht ist: ein kontinuierlich

Arbeiten

4–5

2

- 7 Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, S. 409
 8 Ebd., S. 417
 9 Herbert Molderings, „László Moholy-Nagy und die Neuerfindung des Fotogramms“, in: Ders., *Die Moderne der Fotografie* Hamburg 2008, S. 45–70, S. 62f.

Arbeiten

14–15

Material

36–37

Material

36–37

Arbeiten

16–17
18–19
22–23
24–25
26–27

sich entwickelnder Lichtschein. Zoomt man etwas in die Fläche hinein, stößt man schnell auf die Abfolge der Pixelstruktur. An die Stelle des stufenlosen Kontinuums des belichteten Fotopapiers treten das konstruierte Kontinuum und die virtuellen Lichträume des Rechners, die als Hintergründe von Websites und als Bildschirmschoner schon längst zu unserer visuellen Erfahrungswelt gehören.¹

Gottfried Jäger setzt an den Anfang seiner Geschichte der *Konkreten Fotografie*¹⁰ – ein Begriff, den er in Anlehnung an Theo van Doesburgs Manifest zur Konkreten Kunst einführt und mit dem er eine nicht-verweisende, nicht-semantiche Fotografie meint, eine Fotografie, deren Gegenstand sie selbst sei – die vortizistischen Experimente von Alvin Langdon Coburn von 1916, die zeitgleichen, dadaistischen Fotogrammspielereien von Christian Schad sowie die Lichtgestaltung von László Moholy-Nagy. Aus dieser retrospektiven Sicht führt der Weg weiter über die Luminogramme der *subjektiven fotografie* über die *Generative Fotografie*, zu deren Hauptvertretern Gottfried Jäger in den späten 1960er und 1970er Jahren gehörte, bis hin zur Computergrafik. Dem „Prinzip von ‚Versuch und Irrtum‘“ der anfänglichen Lichtspielereien in der Dunkelkammer stellte er die „numerische Programmsteuerung apparativer Systeme“ gegenüber, die sich in der *Generativen Fotografie* an die Seite der konstruktivistischen Haltung gesellte. Die Pendelfotografien, Luminogrammmontagen und Lochblendenstrukturen der 1950er–1980er Jahre verwischen in dieser Perspektive die scharfen Grenzziehungen zwischen konventioneller Fotografie und digitaler Kunst. Der Prozess ließe sich als ein langsames *Fading* ausgehend von der elementaren Lichtgestaltung der Moderne, über den systematischen Geist der Generativen Fotografie hin zu den angewandten Welten der Computergrafik beschreiben. Doch stellt sich jenseits aller Gemeinsamkeiten und Differenzen in der Genese der Bilder die Frage nach ihren Funktionen. So scheint die Immaterialität des Lichts in dieser neuen Gattung von Grafiken weniger einer Erziehung des Sehens zu dienen als viel mehr ganz materiellen Zwecken zu folgen, suggeriert sie uns doch fröhlich die Unendlichkeit des Netzes und seiner ökonomischen Möglichkeiten.

3.2 Mit dem und gegen das Medium spielen

Es gehört zu den Paradoxien der visuellen Netzkultur und zu den beiläufigen Effekten von Sauers Sammlung, dass sich diese gegenstandslosen, abstrakten Grafiken durch die simple Eingabe der Begrifflichkeit „gradient“ lokalisieren ließen. Doch darüber hinaus hat diese Sammlung für ihn einen ganz pragmatischen Erkenntniswert. Seine Form der digitalen Rekomposition konfrontiert ihn mit ähnlichen Problemen eines *Synthetic Shadings*, wie es die *Gradients* der Internetseiten darstellen. Dieser Arbeitsprozess belässt wie gesehen die fotografische Struktur der ursprünglichen Bilder und ersetzt nur die einzelnen Elemente, darunter die flächigen Partien, durch ihren nachempfundenen, berechneten Verlauf, so als ob man der Metamorphose eines Körpers in einen Cyborg beiwohnen würde.

Am Schluss seines Aufsatzes „Virtuelle Kamera. Zum Fortbestand fotografischer Medien in computergenerierten Bildern“ – hierbei handelt es sich um einen Beitrag in jener Nummer der Zeitschrift *Fotogeschichte*, die Adrian Sauer ebenfalls digital rekonstruiert hat¹¹ – verweist Jens Schröter auf Vilem Flussers Idee vom „Spielen gegen den Apparat“, welches nun durch die digitale Fotografie und die Möglichkeiten der virtuellen Kamera erst real geworden ist, um das nachzuvollziehen, „was die Fotografie überhaupt je gewesen“ sei.¹² Gegen Ende seines Traktats *Für eine Philosophie der Fotografie* führt Flusser die „sogenannten experimentellen Fotografen“ an, die bewußt bemüht [sind], unvorhergesehene Informationen herzustellen, das heißt, aus dem Apparat etwas herauszuholen und ins Bild zu setzen, was nicht in seinem Programm steht, um sich so Freiheit in einer von den Apparaten beherrschten Welt zu schaffen.¹² Nicht weit entfernt ist diese Forderung von Adrian Sauers Praxis. Tatsächlich verwendet er die Software Photoshop nicht in dem Sinne, wie sie in erster Linie gedacht ist, zur digitalen Optimierung fotografischer Bildergebnisse und Konstruktion hyperrealer Bildräume, sondern er legt vielmehr seinen eigenen Prozess der synthetischen Transformation von Fotos offen. Dieser bewußt falsche und spielerische Gebrauch einer konventionell genutzten Software erinnert nicht zuletzt an Moholy-Nagys

Arbeiten

12–13
20–21

10 Siehe: Gottfried Jäger, Rolf H. Krauss, Beate Reese (Hg.), *Concrete Photography/Konkrete Fotografie*, Bielefeld 2005

11 Jens Schröter, „Virtuelle Kamera. Zum Fortbestand fotografischer Medien in computergenerierten Bildern“, in: *Fotogeschichte Heft 88*, 2003, S. 13f. Dabei wendet sich Schröter jedoch ganz explizit gegen die vordergründigen, „lächerlichen“ Montagen eines Dieter Hubers oder des Duos Aziz/Cucher.

12 Vilem Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983, S. 73f.

spielerische „Neuerfindung“ des *Fotogramms*. Doch die subversive Haltung und die stille Freude, in der man sich den (ehemaligen) Fotografen Adrian Sauer als experimentellen *User* vor dem Bildschirm seines Rechners vorstellen muss, werde ich im Folgenden noch um das Bild des medienreflexiven Analytikers ergänzen.

4.0 Die bildanalytische Tradition 1: Verifikationen

Als *Verifiche*, als *Überprüfungen* bezeichnet der Fotograf Ugo Mulas seine als Folge von 14 Blättern konzipierte Serie aus den Jahren 1970–72, in welcher die verschiedenen grundlegenden Parameter des fotografischen Dispositivs selbst zum Gegenstand der Darstellung werden:¹³ *Der photographische Vorgang*, *Die photographische Zeit*, *Die Dunkelkammer*, *Die Objektive*. Diese fotografischen Konstellationen sind jeweils einem Fotografen oder Künstler gewidmet, beginnend bei Nicéphore Niépce und endend, mit einem großen gebrochenen Kontaktbogenglas, bei Marcel Duchamp. *Verifica 5* analysiert *Die Vergrößerung* und ist im Untertitel *Der Himmel, für Nini* seiner Frau gewidmet.¹

Das vermeintlich romantische Motiv des Himmels findet sich als ununterscheidbare, wolkenlose graue Fläche auf allen 36 Aufnahmen eines Kleinbildfilms wieder. Neben dem Kontaktbogen und einer ersten Vergrößerung einer Aufnahme fügt Mulas noch eine extreme Detailvergrößerung hinzu. Die Geste erinnert an die titelgebende Schlüsselszene aus Michelangelo Antonionis berühmten Film *Blow Up* von 1966. Auch in diesem Blatt scheint die Wirklichkeit dem Fotografen, ähnlich wie dem Protagonisten Thomas in *Blow Up*,¹⁴ durch die Finger zu rinnen: „Ich vergrößerte in dem Masse, in dem mir das mein Atelier zuließ: von einem etwas mehr als drei Zentimeter grossen Detail auf beinahe dreieinhalb Meter. An diesem Punkt verschwindet der Himmel und übrig bleibt eine körnige Oberfläche. Das vorherrschende Element ist das Korn, die Struktur der Silbersalze. Und man merkt, dass es möglich wäre, dasselbe Bild zu erhalten, wenn man eine Mauer photographiert. Das bedeutet also, das Bild ist reversibel, austauschbar.“¹⁵ Dieses Fazit findet sich in mehreren *Verifiche* wieder: Kratzt man an der Wirklichkeit des fotografischen Bildes, dann stößt man auf die eine oder andere Weise an die Membran des Mediums. Bernd Stiegler hat dieses Fazit von Ugo Mulas scharfsinnig in die Diskussion um die Reversibilität der digitalen Bilder eingeführt, eben jener willkürlichen Austauschbarkeit eines jeden einzelnen Bildpunktes innerhalb der Bildstruktur. Doch was, ließe sich mit Mulas hinsichtlich der analogen Fotografie fragen, ist in der kontinuierlichen belichteten Fläche der Himmelsaufnahme wirklich gespeichert, welche Information bergen die belichteten Silbersalze außer dem fotografischen Korn?

Und dennoch gehört das Zoomen auf den Grund der Bilder zu einem täglichen Rezeptionsphänomen des Digitalen. Schon ein insistierendes Klicken auf die Photoshop-Lupe genügt, um auf die einzelnen farbigen, leicht differenzierten Elemente als winzige Mosaiksteinchen eines synthetischen Bildes zu stoßen. Diese Erfahrung gab in den 1990er Jahren Anlass zu zahlreichen künstlerischen Vorstößen in die digitale Bildsubstanz, bei denen die neuartigen Pixelclusters des Bildes erforscht wurden.

In seiner Arbeit *16.777.216 Farben* stellt Adrian Sauer nun die gesamte Palette des digitalen Malkastens dar. Die 16.777.216 Tonwerte, die der RGB-Farbraum nach dem additiven Modell der Farbsynthese zu differenzieren vermag, stehen dabei jedoch nicht in ihrer Abfolge des Farbspektrums nebeneinander, sondern sind nach dem Zufallsprinzip angeordnet worden. So bildet sich kein übergangsloser Verlauf, sondern ein flirrender Teppich aus kleinen farbigen Quadraten, nicht die ausdifferenzierten Übergänge der Farben stehen im Vordergrund, vielmehr vermittelt sich die Idee von der Endlichkeit des digitalen Farbraums: Dies gibt es und mehr nicht!

Mit dieser Geste weist Adrian Sauer seine hier versammelten Arbeiten als *Verifiche*, als neue Überprüfungen des fotografischen Materials aus, 40 Jahre nach den Pionieren der *Bildanalytischen Fotografie*. Diesen Begriff führt ein umfangreicher Werkkomplex Timm Rauterts aus den Jahren 1968 bis 1974 im Titel. Fotografen wie Timm Rautert und Ugo Mulas, aber auch Künstler wie John Hilliard oder Jan Dibbets erforschten in dieser Zeit auf konzeptuelle Weise die Grammatik der Fotografie.

3

13 In dieser Hinsicht verortet sie Gottfried Jäger zu Recht auch als konzeptuelle Spielform der Generativen Fotografie.

14 Siehe hierzu Arno Gisinger, „Uns schmerzt der Grund meiner Augen“, in: *Vor aller Augen. Fotografie aus Leipzig*, hg. v. Sabine Belz u. Matthias Kleindienst, Ausst.-Kat. Paris/Leipzig, Leipzig 2005, S. 132–143

15 Ugo Mulas, *fotografo 1928–1973*, Ausst. Kat. Genf/Zürich 1984, n.p.

Farben

3–38

4

- 16 Wolfgang Hagen, „Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung“, in: *Paradigma Fotografie* (Anm. 1), S. 234
- 17 Herta Wolf, „Deklinationen über die Wirklichkeit der Fotografie – die theoretischen Arbeiten Timm Rauterts aus den Jahren 1968 bis 1974“, in Timm Rautert, *Bildanalytische Photographie 1968–1974*, Köln 2000, S. 83

Arbeiten

28–29
36–37

5

6

Material

39

Arbeiten

30–31
32–33
36–37

2/10s – 9/10s lautet eine Tafel aus Timm Rauterts Zyklus, auf der acht unterschiedliche graue Quadrate zu sehen sind, ihre grafische Bildlegende (2/10s, 3/10s ... 9/10s) gibt zu verstehen, dass das dunkler werdende Grau der Quadrate auf die kontinuierlich verlängerte Belichtungszeit zurückzuführen ist.¹ Letztlich, so könnte man die Versuchsanordnung auf den ersten Blick interpretieren, untersuchen die Grauverläufe nicht nur die Photosensibilität des Papiers, sondern auch die Genauigkeit der Zeitschaltuhr am Vergrößerungsgerät. Doch zugleich erfüllen diese belichteten Quadrate genau jene Definitionskriterien, die Wolfgang Hagen als das Spezifische der digitalen Fotografie bezeichnet hat: Sie sei nämlich, im Gegensatz zur referierenden, analogen Fotografie, nur „Messung des Lichts, auf Quantenraumgröße verdichtet, deren Meßwerte sich zu einem Puzzle namens Bild fügen lassen [...]. Eine Messung ergibt niemals das Zeichen des Dings, sondern nur sein Maß, einen Signalwert, eine Zahl.“¹⁶ Dieses und ein weiteres Blatt Rauterts arbeiten jedoch heraus, dass die Fotografie nichts anderes sei als „Messungen des Lichts“, die sich allerdings noch in einer chemischen Reaktion und Speicherung niederschlugen und nicht, wie in der digitalen Aufzeichnung, als quantenmechanischer Photovoltaik-Effekt. Der kluge und verwirrende Gedanke Hagens, die digitale Fotografie von ihrer Natur her nicht mehr als ein Medium der Spur und Referenz zu verstehen, auch wenn uns in einem digital aufgenommenen Familienfoto immer noch Personen und nicht die Maßeinheiten von Photonen anschauen –, findet sich ebenfalls in einer jener Publikationen, die Adrian Sauer in seinen Buchstillleben in den hybriden Zustand zwischen farblächiger Komposition und bildlicher Referenz verwandelt hat.¹

4.1 Die bildanalytische Tradition 2: Falsifikationen

Stehen in den bildanalytischen Arbeiten von Ugo Mulas und Timm Rautert die prozessimmanenten Faktoren der Fotografie im Vordergrund, so verweisen bereits einige Blätter auf die sozialen und massenmedialen Gebrauchsweisen. *Der Gebrauch der Fotografie* lautet ein den Brüdern Alinari gewidmetes Blatt, die *Verifica 4* von Ugo Mulas, welches zwei Atelierporträts des italienischen Königs Vittorio Emanuele im ungefähren Format einer Carte de visite auf einer gemeinsamen fotografischen Platte zeigt.¹ Eine der beiden Aufnahmen ist stark retuschiert, die Falten des Königs sind entfernt, das zweite ist gänzlich unretuschiert. Im unmittelbaren Vergleich bestreitet das „authentischere“ Bild die Wirklichkeit des anderen. Eine Arbeit aus Rauterts *Bildanalytischer Photographie* hingegen zeigt zwei Fotografien der Niagarafälle, die eine mit und die andere ohne einen Ausflugsdampfer, dazu gibt es den knappen Kommentar *Am 12.9.74 starben 67 Menschen*,¹ der die Lektüre der beiden Bilder unmittelbar als Katastrophe deutet. Hierzu schreibt Herta Wolf: „Timm Rauterts Fotorätsel über die Fotografie liest sich zugleich als Verweis auf die Praktiken der Messenmedien, die durch sie getätigte Auswahl, Präsentation und Betitelung von Fotografien.“¹⁷ Die Beispiele aus den beiden Serien und nicht nur diese könnte man somit, analog zum Begriff der *Verifikation*, auch als *Falsifikationen* bezeichnen, führen sie doch Fälschungen, falsche Fahrten oder falsche Interpretationsangebote von Seiten des Mediums und ihres Gebrauchs vor Augen.

Setze ich das Spiel mit der Analogie fort, finden sich unter den *Verifikationen* von Adrian Sauer zwei Arbeiten, die ebenfalls *Falsifikationen* sind. So stellt er in einem ersten Schritt Bildfälschungen vor, die andere aufgedeckt und analysiert haben,¹ jedoch untersucht er in einem zweiten Schritt die Metaebene, auf der diese theoretische Diskussion geführt wird.¹ Hierzu betrachtet er zunächst ein Beispiel, das für die Fälschungen des digitalen Zeitalters immer wieder ins Feld geführt wird und das aus den Coverseiten von *Time Magazine* und von *Newsweek* vom 27. Juni 1994 besteht. Abgebildet ist darauf jeweils der *Mug Shot*, das Erfassungsfoto von O. J. Simpson, eines berühmten, wegen des Verdachts auf Mord verhafteten, afroamerikanischen Footballstars, jedoch erscheint im Vergleich zu *Newsweek* das Gesicht des Verdächtigen auf dem *Time Magazine* deutlich dunkler, die eingeblendete weiße, polizeiliche Registraturnummer kleiner und um das Bild ist ein dunkler Rahmen gezogen. Bereits 1995 veröffentlichte Jacques Clayssen diesen Bildvergleich in seinem Artikel „Digitale (R-)Evolution“ in dem Standardwerk *Fotografie nach der*

Fotografie und interpretierte diesen offensichtlichen Unterschied damit, dass das *Time Magazine* das Gesicht des Verdächtigen digital manipuliert hat, um es dunkler und unheimlicher aussehen zu lassen. Abgesehen davon, dass es vielleicht gar nicht einmal des Digitalen bedurft hätte, um das Gesicht partiell nachzubelichten und zu schwärzen, wurde dieser Vergleich mitsamt der relativ klein gedruckten Abbildungen am Rand des Textes von verschiedenen Theoretikern aufgegriffen und verwendet. So finden sie sich sowohl in den bereits zitierten Publikationen von Bernd Stiegler und Jens Schröter weitestgehend unhinterfragt wieder. Adrian Sauer führt den Vergleich der Bildpaare auf andere Weise weiter, indem er die gedruckten Bildbelege selbst miteinander konfrontiert und zwischen der Vorlage aus *Fotografie nach der Fotografie* (1995) und den reproduzierten und neu abgedruckten Illustrationsvignetten weitreichende Unterschiede in der Abbildungsqualität sichtbar macht. Die Grauvarianten der Simpson-Porträts lassen gewisse Zweifel aufkommen, ob die visuelle Beweisführung, welche die Analyse der neuen, digitalen Manipulationstechniken begleitet, nicht zunächst in den Niederungen der fotomechanischen Reproduktion stecken bleibt.

Für eine andere Fälschung bedarf es gar nicht des Vergleichs, Sauer reproduziert einfach die Seite *Medien und Informatik* der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 11. August 2006¹⁸ und überlässt sie dem Studium des Betrachters. Die beiden längsten Artikel der Zeitungsseite drehen sich um Fragen einer gefälschten Darstellung von Wirklichkeit in dokumentarischen Bildern.¹⁸ Der Kommentar „Wahrheit oder Wirklichkeit. Der Dokumentarfilm an der Grenze zur Fiktion“ begleitet mit großer Skepsis die zunehmenden Inszenierungen als Erzählmethode des Dokumentarfilmgenres, ohne dabei zu verschweigen, dass es dies immer schon gegeben hat. Der Hauptnachrichtenartikel „Krieg der Bilder. Verdacht auf gefälschte Fotos aus Libanon“ berichtet hingegen über die unmittelbar zurückliegende Diskussion um veröffentlichte Fotografien aus dem damaligen israelisch-libanesischen Konflikt, in denen Kriegshandlungen von einem libanesischen Fotojournalisten nach der Aufnahme dramatisiert wurden. Erkannten britische Online-Kommentatoren die Manipulation an wiederkehrenden Strukturen, so veröffentlicht die *NZZ* zusätzlich einen Bildvergleich, der die manipulierte Aufnahme und das „unveränderte Bild“ des mit Rauchschwaden verhangenen Beiruts zeigt. In seinem letzten Absatz zieht der Artikel die Schlussfolgerung, die sich wie ein etwas grobschlächtiges Resümee der aktuellen Debatte über digitale Fotofälschungen liest: „Bereits Stalin machte mittels Fotoretusche Politik. Dank Photoshop lassen sich solche Fotomanipulationen heute sehr viel einfacher durchführen. Dank dem Internet haben aber gleichzeitig die Betroffenen neue Möglichkeiten erhalten, Unterschiede zwischen Medienrealität und Wirklichkeit aufzuspüren und publik zu machen.“

Während der Artikel zumindest den Fälschungsbegriff weit zu fassen versucht und auch die Praktiken der inszenierten, der Kamera zur Schau gestellten Wirklichkeit nicht unerwähnt lässt, so liegt ihm doch noch die Vorstellung eines *authentischen* Bildes zugrunde, das im Vergleich das *Gefälschte* zu entlarven vermag. Wandert der Blick des Lesers nur eine Spalte weiter, stößt er auf eine kurze Kamerabesprechung mit dem prägnanten Titel „Foto-Finishing gleich hinter dem Verschlussvorhang. Nikon präsentiert die D80“, in der gerade auf jene Manipulationstechniken verwiesen wird, welche die Aufnahme unmittelbar verändern können und den Eingriff auch für den aufmerksamsten Online-Redakteur unsichtbar erscheinen lassen: „Der eingebaute 2,5-Zoll-Monitor kann auch für die Bildnachbearbeitung genutzt werden: [...] Mehrere Aufnahmen können zu einer ‚Mehrfachbelichtung‘ vereinigt werden [...]“. So zeigt die Zeitungsseite die Paradoxien der gegenwärtigen Diskussion, für die es erst der schnelllebigen digitalen Bilder bedurfte, um sie überhaupt in Gang zu bringen. Doch gemessen an den neuen, kaum abzusehenden technischen Möglichkeiten, agieren wir immer noch mit den alten, unausgewogenen Standards der Repräsentation des Realen. Denn selbst nach diesen Kriterien würde ein in der Dunkelkammer nachbelichteter Himmel über einem brennenden nordvietnamesischen Dorf auf einem Reportagebild der 1970er Jahre einen geringeren Eingriff darstellen, da der Inbegriff der Fälschung nun mehr mit dem Digitalen verbunden ist.

Arbeiten

1, 3

¹⁸ „Wahrheit oder Wirklichkeit. Der Dokumentarfilm an der Grenze zur Fiktion“, „Krieg der Bilder. Verdacht auf gefälschte Fotos aus Libanon“, „Foto-Finishing gleich hinter dem Verschlussvorhang. Nikon präsentiert die D80“, in *Neue Zürcher Zeitung*, 11. August 2006, Nr. 184, S. 9

7

5.0 Der Boulevard, die Fotografien und die Kontingenz des Augenblicks

Der berühmte Historiker sah sich genötigt, der Bildunterschrift noch den erläuternden Satz hinzuzufügen, wonach die „dunklen Muster [...] vom Besprengen der Straße mit Wasser [rühren].“¹⁹ Mit seinem Kommentar zu einer Aufnahme Adolphe Brauns vom *Boulevard Poissonier* um 1860 ging es Helmut Gernsheim rund 100 Jahre später wohl weniger darum, auf die urbane Kultur der Pariser oder auf die elegante grafische Struktur der Aufnahme hinzuweisen, vermutlich wollte er die Vorstellung vermeiden, dass diese Muster auf fehlerhafte Stellen der fotografischen Platte zurückzuführen sein könnten. Zusätzlich hierzu evoziert das Bild des versprengten Wassers eine Idee von der Flüchtigkeit der Erscheinungen, welche die fotografische Platte bereits festhalten kann, wovon auch das lebhaft Treiben auf dem Boulevard zeugt, der von den verschiedensten Kutschen und eilenden Passanten bevölkert ist.

8

Wie sehr unterscheidet sich dieses Bild von der Leere der berühmten *Vue du boulevard du Temple*, einer Inkunabel der Fotografiegeschichte.¹ Von ihr berichtet der amerikanische Maler und Erfinder Samuel F. B. Morse in einem Brief an seinen Bruder, nachdem Louis Jacques Mandé Daguerre ihm seine Aufnahme Anfang März 1839 in Paris gezeigt hat: „Objekte, die sich bewegen, werden nicht festgehalten. Der Boulevard, der ständig von einer regen Menge von Fußgängern und Fuhrwerken erfüllt ist, lag völlig einsam da, mit Ausnahme eines Individuums, das sich die Stiefel putzen ließ. Dessen Füße mußten natürlich eine Zeitlang stillstehen, der eine auf dem Kasten des Schuhputzers, der andere auf dem Boden. Folglich zeichneten sich seine Stiefel und Beine klar ab, aber er war ohne Körper und Kopf, weil er diese bewegt hatte.“²⁰ Nicht recht anders lesen sich die Beobachtungen zu einer ähnlichen, vier Jahre danach entstandenen Aufnahme Talbots, *The Boulevards of Paris* von 1843.¹ Die Zeitschrift *Art Union* bemerkte hierzu, „it is curious to observe the entire absence of human life in the picture; this will forcibly strike those who know how crowded is the Boulevard des Italiens in the afternoon, for that it is the time of the day.“²¹

9

Als Teil einer Stereokarte hingegen gehört Adolphe Brauns *Boulevard Poissonier*, obschon nur 20 Jahre später aufgenommen, zu einer anderen fotografischen Kultur. Aufgrund des kleinen Formats und der kurzen Brennweite war es diesen Karten, wie Gernsheim erläutert, zum Teil schon möglich, recht kurze Belichtungszeiten zu erzielen, und darüber hinaus unterhielten sie bereits ein Massenpublikum, denn am Ende der 1850er Jahre „beugten sich“ wie Charles Baudelaire es etwas sarkastisch beschrieb „Tausende begieriger Augen über die Öffnungen der Stereoskope, als seien sie Dachfenster zur Unendlichkeit.“²² So steht diese Aufnahme bereits jener Wahrnehmung näher, die fast 70 Jahre später, 1929, einem gewitzten Redakteur des *Weltspiegels* als Aufhänger für eine Analyse der Fotografie dient: *... und dies geschah alles in einer 1/100 Sekunde!* nannte er einen ganzseitigen Bildbericht mit Detailvergrößerungen aus einer einzigen Fotografie, aufgenommen ebenfalls von erhöhtem Standpunkt auf die belebte Berliner Friedrichstraße.²³ Dies ist ebenfalls eine Art Verifikation der Fotografie, durchexerziert vor dem damaligen Massenpublikum der Illustrierten. Sie veranschaulicht das Alltägliche, aber auch Kontingenzen des fotografischen Augenblicks, die Zufälligkeiten und das *Optisch Unbewusste*, die sich in der Form von Mikroereignissen in „dieser an sich belanglosen Aufnahme“ eingelagert haben, wie ein stürzender Radfahrer, ein kleiner Flirt auf der Straße, Wartende an einer Bushaltestelle. Mag sein, dass der Darstellung des Simultanen und Kontingenten im Vorfeld der Aufnahme durch Inszenierung ein wenig nachgeholfen wurde, um so das Besondere der Fotografie zu verdeutlichen, das bereits Samuel F. B. Morse an jener kleinen Figur aufgefallen ist, die sich auf dem *Boulevard du Temple* die Schuhe putzen lies.

10

19 Helmut Gernsheim, *Die Fotografie*, Wien, München, Zürich, 1971, S. 44

20 Zit. nach Beaumont Newhall, *Geschichte der Fotografie*, München 1984, S. 16

21 Zit. nach Larry J. Schaaf, S. 160

22 Charles Baudelaire, „Das moderne Publikum und die Fotografie“ zit. n. Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I*, S. 110

23 Der *Weltspiegel*, Nr. 30, S. 5, 1929, zit. n. *Fotografie in deutschen Zeitschriften 1924–1933*, hg. v. Ute Eskildsen, Ausst. Kat. IfA, Stuttgart 1982, S. 20

5.1 Der allgegenwärtige Boulevard

Seit geraumer Zeit sammelt Adrian Sauer die Aufnahmen, die von einer am Deutschen Historischen Museum in Berlin angebrachten Webcam aufgenommen und Sekunde für Sekunde auf der Internetseite des Museums veröffentlicht werden. Die Einstellung dieser Kamera an der Süd-

Arbeiten

38
39

Westecke des Zeughauses zeigt aus erhöhter Perspektive die breite Achse Unter den Linden mit Blick auf das Brandenburger Tor.¹ Man kann diese Bilder im Netz als Einzelbilder stets aktualisieren oder als eine „Bewegtbild-Version“, als einen etwas holprigen Film in niedriger Auflösung ablaufen lassen. Als ich diese Zeilen schreibe, am 1. Juni 2009, nachmittags um 14:42, vermittelt mir die Seite <http://www.dhm.de/webcams/WEB2.html> eine Sicht im leichten Gegenlicht auf den Boulevard, der Himmel erscheint im Westen bereits bedeckt, aber noch ist es sonnig. Auf den breiten Gehwegen sind viele Passanten unterwegs, reger Verkehr, ein roter Doppeldeckerbus hält auf dem rechten, weit ausladenden Vorplatz. Das Denkmal Friedrichs des Großen vor dem mit Linden umsäumten Mittelstreifen umgibt ein milchiger Schleier, vielleicht ein durch das einfallende Sonnenlicht verursachter Reflex auf der Linse der Webcam.

Doch wozu zeichnet das Museum die Bilder dieser Webcam auf und veröffentlicht sie – wobei es diese Bilder offensichtlich nicht sammelt, zumindest ist ein solches Archiv nicht nach außen zugänglich? Gewiss, eine Webcam erweist sich als ein gutes Mittel, um als historisches Museum Zeitgenossenschaft unter Beweis zu stellen, zudem kann es mit seiner besonderen, aus der Straßenzeile hervorstechenden Lage werben, mit dem gleichzeitigen Blick auf den ehemaligen Schlossplatz im Osten, der von zwei weiteren Webcams aufgenommen wird, und das Brandenburger Tor im Westen. Mit dieser privilegierten Sicht repräsentiert es sich als offizielle Institution, welche die visuelle Hoheit über die symbolträchtige Pracht- und Paradestraße innehat und die Macht besitzt, diese Bilder öffentlich zu machen. Aber aus welchem Grund sammelt Adrian Sauer Bilder von Webcams, und darunter ausgerechnet diese Einstellung? Vielleicht weil die Blicke auf den Boulevard den Weg des Mediums in die heutige Zeit nachzeichnen, von den leeren Boulevards der ersten Bilder, über die stolzen Errungenschaften der Momentaufnahme, die Erfahrung der Simultaneität eines Augenblicks in der Moderne bis hin zur ihrer heutigen Allgegenwart und ihrer Abbildung in Jetztzeit. Die zuvor angesprochene Frage nach der Kontingenz stellt sich nun anderes oder besser, sie stellt sich nicht mehr, alles wird aufgezeichnet und ist erfasst, doch ist kein Moment bedeutender als der andere, kein Bild ließe sich eher auswählen als das andere. Das Neue dieser Fotografien im Sekundentakt ist die Totalität der Bilder des Boulevards, der nun zu jeder Zeit sichtbar ist und von überall her eingesehen werden kann. Die *aufgehobene* Zeit des fotografierten Augenblicks, die in den früheren Bildern liegt, wird nun zu einer ewig *gestundeten* Gegenwart, die nicht Vergangenheit werden kann. Das Archiv Adrian Sauers hingegen, das Sekunde für Sekunde die heruntergeladenen Bilder aufnimmt, wächst, entwickelt sich als das eigentliche fotografische Gedächtnis des Ortes.

6.0 Ein andere, letzte Kategorie von Bildern

In der unerbittlichen Logik einer absoluten Fotografie evozieren die Bilder der Webcams ein literarisches Nachbild. Antonio Paraggi, der unglückliche Protagonist in Italo Calvinos Erzählung *Abenteuer eines Photographen* (1957), wurde darüber verrückt, die Fotografie ganz aususchöpfen, indem er begann, seine Gefährtin ohne Unterlass zu fotografieren! „Es ist eine Frage der Methode. Wenn du dich einmal entschließt, die eine Person oder eine Sache zu fotografieren, dann musst du sie immer weiter photographieren, nur diese zu jeder Tages- und Nachtzeit. Die Photographie hat nur einen Sinn, wenn sie alle Möglichkeiten von Bildern erschöpft.“²⁴ Doch wie sehr erschöpfen die Fotografien das, was sie zu zeigen vorgeben? Diese Frage nach der Welt Haltigkeit der Fotografie, welche Fotografen, Künstler und Theoretiker seit jeher in unterschiedlichster Weise beschäftigt, hat gewiss durch die digitale Fotografie noch einmal an Virulenz gewonnen. Was Fotografie nicht zeigen kann, dem hat Adrian Sauer eine letzte Verifikation gewidmet. Sie besteht aus kurzen Texten, Beobachtungen, quasifotografischen Einstellungen in sprachlicher Form von nicht aufgenommenen Bildern.¹ In nur wenigen Wendungen arbeiten die Beschreibungen heraus, was sich gleich welcher Fotografie auch immer entzieht. Unter mancher sukzessiven Schilderungen des Beobachteten mischt sich der Faktor Zeit, aus dem einen Moment werden mehrere, manchmal gar eine kurze Szene. In manchen Texten fließt fast unmerklich

²⁴ Italo Calvino, „Abenteuer eines Fotografen“, in: *Jeff Wall: Figures & Places*, hg. v. Rolf Lauter, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, S. 126–131, S. 130

Arbeiten

6, 7, 8, 9, 10, 11

eine leise Reflexion ein, die über das Denotative der Beschreibung hinaus ihre semantische Ebene berührt. Zugleich werden auch die Konditionierungen des fotografischen Blicks spürbar, wenn Sauer das leicht grünstichige, graue Weiß einer Raufasertapete oder die leichten Verwacklungen seiner sprachlichen Bilder und Porträts untersucht. Offensichtlich gibt es bei einem Fotografen kein unschuldiges, vorfotografisches Sehen und Denken mehr, dies sind gewiss langfristige Nachbilder seines Mediums.

Mit diesen phänomenologischen Betrachtungen führt Adrian Sauer zu guter Letzt wieder die Kategorie des Subjekts in diese ausdifferenzierte Debatte ein, die manchmal technoide Züge trägt. Seine gesammelten Fragmente von den Rändern dieser Debatte bilden eine künstlerische Praxis theoretischer Überlegungen, aber sie beanspruchen nicht, eine neue Theorie der Fotografie zu sein. Als Indizien einer ersten, leisen Historisierung der digitalen Debatte zeigen sie die Paradoxien und Ungleichzeitigkeiten unseres Nachdenkens und unseres Umgangs mit der neuen Natur dieser Bilder. Dabei sind Sauers Verifikationen so angelegt, dass sie die Frage nach dem Fortdauern der vorausgegangenen fotografischen Bildkultur ebenso stellen wie auch die nach dem radikal Neuen – nicht zuletzt hierzu dienen die Nachbilder. So wird in diesem Vergleich das Ubiquitäre und das Immaterielle der digitalen Bilder ebenso sichtbar wie ihre Endlichkeit und Berechenbarkeit. Liebgewonnene Dichotomien der Debatte scheinen bestätigt: Tatsächlich hat das Digitale mehr mit dem Geist des Systematischen und des Numerischen zu tun als die Kontingenzen und Experimente des analogen Zeitalters. Andere Dinge werden falsifiziert: An der Glaubwürdigkeit des Mediums musste schon immer gezweifelt werden, diesen Zweifel und die unwahre Seite der Fotografie hat das Digitale nur wie eine Art latentes Bild kontrastreich ausentwickelt! Nicht zuletzt gehören Sauers Verifikationen zu jenen Vorstößen an die Grenzen (etwa sein Abstecken des digitalen Farbraums) und zu jener Kategorie der vorweggenommenen Endspiele (wie Kasimir Malewitschs radikale Geste des schwarzen Quadrats), die junge Künstler austragen müssen. Doch Adrian Sauer ist zu sehr Fotograf – das zeigen auch diese kurzen Texte –, um sich nicht die Perspektive auf eine Rückkehr offen zu halten.

Verifications and Falsifications Adrian Sauer's Fragments on the Digital Use of Photography

Florian Ebner

1.0 After-images

After-images are part of the everyday experience of perception. Let's say you are gazing vacantly at a luminous computer screen, for example looking at a colourful website. You then close your eyes or your gaze wanders to a white wall. You will see the shape you were looking at previously in the complementary colour as a negative image. These after-images are a manifestation of the physiological contingency of seeing. Our eyes don't simply take in perfect copies of the outside world; visual impressions are processed neurologically in complex ways. The vocabulary of the after-image, with its distinction between positive and negative images, is reminiscent of photography. Indeed, in the course of its history, the photographic process even served as a metaphorical model to describe different phenomena of perception and memory¹. Today, in the age of digital photography, this much used analogy of the photographic image and human perception appears to move in a different direction: "Seeing begins with optics and ends with electronic impulses"².

The images and computer graphics, together with the texts on the digital use of photography – made, collected and compiled in the present book by Adrian Sauer – tend to suggest that any description of them by way of analogy should be approached with caution, as I will argue here. Nevertheless, the analogy of the after-image will serve primarily here to lend more distinct outlines to the artistic function of the artefacts before us. These after-images are not impressions of the physiological order. Rather, they are meant metaphorically. The after-image is an association I have after repeatedly looking at Sauer's collection, a reminiscence of the pre-digital era. In this play of analogies the after-image assumes the form of pages taken from different books in which artists and theoreticians propagate their views on photography. Adrian Sauer derives the impulse for this artist's book from the current virulence in the photo theory debate on digital images. In short, the book constitutes a theory of photographic practice, but also an artistic practice informed by photographic theory in the digital age.



1 See, for example, Sarah Kofman, "Freud – Der Fotoapparat", in: Herta Wolf, *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2002. On photographic metaphors see Bernd Stiegler, *Bilder der Fotografie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006.

Arbeiten

12–13, 20–21
28–29, 36–37



2.0 The bodies of theory

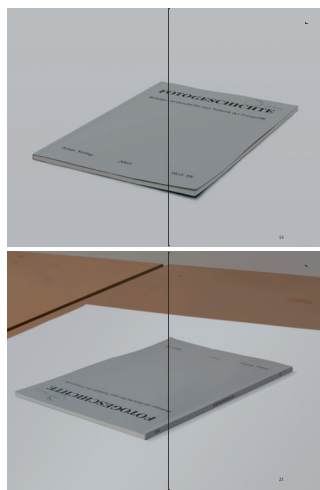
Photographs taken from different angles usually enable a better identification of the object being photographed. For a long time, police mug shots were taken from two sides, frontal and profile. Sauer's portraits of books share the multiple views and the neutral background of that particular genre. A simple frontal view would have sufficed if the photo was simply meant to identify the title. The interplay of the two views makes manifest the sculptural quality of the books, their solidity, while also showing their traces of use. This is the point where the carefully dosed paradox of Sauer's way of representing becomes visible. The book's slight ripples and the protruding corners individualise the object represented, designating it as a used, much-leaved through copy, and the perspectival foreshortening caused by the slanted view signifies that the images were made by a camera. With the library stamp and the inventory date the image seems to refer to this specific copy of the number of *Fotogesichte Nr. 88* (*Photo History Nr. 88*). In the close-up, however, the impression of authenticity is lost. Both the photo books and their backgrounds have become synthetic surfaces. The photographic grain from the original volume has been replaced by a digitally defined colour gradation; the marks of real use have been replaced by the reconstructed signs of this use. Whereas the picture is set up to emphasise precisely the object character of the book, the treatment of the surface transforms the corporeal volumes into surrogates, similar to the empty covers standing in as real books on the shelves of big furniture stores.³ The images refer to titles which could just as easily be invented. Sauer chooses to subject standard works of contemporary photo theory to his process of digital recomposition by photographing and processing them in Photoshop. This is particularly significant because all three publications contain important

Arbeiten

12–13
20–21

essays on digital photography that have informed Sauer's work. His images thus turn books into evidence of a media-historical process, partly through their sober appearance, partly through the reference to particular positions in theory and partly through the precarious nature of the reference itself, half photographic and half pictorial.

- 3 On Adrian Sauer's work, see the articles by Falk Haberkorn, „Blindbilder“, in: *Ortsbegehung 9. raum-bild*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 2003, and Susanne Holschbach, „Das Unheimliche im Medialen“, in: *Adrian Sauer, Robbau/Atelier*, exhibition catalogue Galerie Klemm, Berlin 2008



2.1 The inventory of the scholar

The English scholar, William Henry Fox Talbot, arranged a whole series of still lifes in the open air under direct sunlight, parallel to his camera, grouping objects according to class and distributing them on shelves against a black background. The arrangements of glasses and ladies hats, porcelain and books are composed meticulously and systematically and he presents them as a sort of inventory. He comments on a photograph of valuable porcelain in the following terms: „[...] from the specimen here given it is sufficiently manifest, that the whole cabinet of a [...] collector [...] might be depicted on paper in little more time than it would take him to take a written inventory [...] and would a thief afterwards purloin the treasures—if the mute testimony of the picture would be produced against him in court—it would certainly be evidence of a novel kind.“⁴ The young medium of photography appears as mute testimony in a neat allegory of its later epistemological function, its meaning for our individual and collective memory and its role as an agent of political manipulation. The best known image of this series is *A Scene in a Library*, plate VIII in his album from 1844, *The Pencil of Nature*. It is a photograph of 35 books and journals, pressed together in two rows, one above the other, in alternating

Arbeiten

4–5

rhythms. Some historians read the work as Talbot showing off the registration capabilities of his reproductive technique, others see a self-portrait coded into the choice of books⁵.

Long before becoming more closely concerned with the *Pencil of Nature*, I was familiar with Talbot's *A Scene in a Library* from the cover of another publication, a text anthology with a dust jacket showing the photograph in somewhat greyish black and white, programmatically selected. Above the title in austere type, Wolfgang Kemp. *Theorie der Fotografie I, 1839–1912*, (*Theory of Photography I, 1839–1912*) the image indicated what the book series – published in the early nineteen-eighties by Schirmer/Mosel – was supposed to be about; the critical examination of photography as a visual medium that had hitherto largely been ignored by theory⁶. This cover picture always had a quality of timelessness; austere hieratic, closely cropped and entirely focused on the motif, as though the photograph had been commissioned especially for this purpose. As the years went by and my copy of *Theorie der Fotografie I* accrued marks of wear and tear on its aging cover, it appeared almost to assimilate the character of Talbot's books, as though it wanted to become one of them. On the inside of the book, new traces of usage grew around the astute commentaries and the analyses Kemp makes on the texts contained in his anthology in the form of thin, pencil drawn exclamation marks and margin notes. I always put this book back onto the shelf with the illusionary sense that owning the it for so long means having taken possession of its contents. Not that it was an intellectual trophy on the mantelpiece, but rather an object of tender appropriation. Perhaps a similar emotional dimension lies beneath Sauer's cool processing of his books.

4 Quoted from Larry J. Schaaf, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton University Press, Princeton 2000, p. 192

5 Ibid. p. 190

6 The three volumes *Theorie der Fotografie I–III, 1839–1912/1912–1945/1945–1980* were published by Wolfgang Kemp between 1979 and 1983 in Schirmer/Mosel Verlag, Munich, followed in 2000 by Volume IV, also Schirmer/Mosel Verlag, by Hubertus von Amelnunxen, covering the period 1980 to 1995.

3.0 The reinvention of the medium

One of the books Sauer portrays is Bernd Stiegler's *Theoriegeschichte der Fotografie*. The book provides a history of photo theory and is situated at the end of a meter of book shelving that start with Kemp's volume on the theory of photography. In the last chapter, Stiegler refers to the stereotypical analogies accompanying the recent discourse on digital photography. It comes as no

1 — 10

1

Arbeiten
4–5

surprise to discover that the references to the beginnings of the medium are numerous, “as though it were necessary to be reminded of the beginnings of photography at the end of its history”⁷. Another frequently used reference is to the famous prophecy made by László Moholy-Nagy in the late 1920s, that the photographically uneducated will be the illiterate of the future. The metaphor of writing already emerges here and seems rather up to date in the context of digital images based on binary texts.

His *Malerei Fotografie Film (Painting, Photography, Film)* of 1925 seems to me far more relevant for dealing with books. Like Talbot’s *The Pencil of Nature*, it is a programmatic text whose modern design announces nothing less than a revolution in seeing. Talbot’s compendium of inventory photos was predicated on the notion of seeing the advantages of the photographic medium in the reproduction, with the photograph as the “mute testimony” of reality. In contrast, Moholy-Nagy’s reinvention of the medium envisaged the production of new worlds of visual experience, extending to the point of optimising the organs of sight. Part of this utopian demand to get away from the traditional representationalist model (e.g. Alexander Rodtschenko’s denunciation of the “navel perspective”)⁸ reappears in a certain discourse that gleefully announces the death of photography and calls for the “spectre of the real” to be exorcised by digitalisation⁸.

2

Moholy-Nagy’s ideas of a *new seeing* accorded a special role to photography without cameras, for example the *photogramme*. Fascinated by the way photography rendered visible the otherwise invisible, he used countless x-rays and scientific photographs.⁹ In his own practice of the *photogramme*, he was quick to use the then new, cool, silver bromide papers and continued his work of composing with light in the darkroom. He was not interested in reproducing objects on paper and making them recognisable by their contours, but rather in translating material into light and fixing these light structures onto the surface of the photographic print. Referring to Moholy-Nagy’s non-figurative, pure light designs, Herbert Molderings speaks of “slowly streaming light, made up of a wonderful softness of molten grey transitions, flashes surfacing from the dark, making a short spurt and abruptly vanishing”. He sees in the *photogramme* “a world in which measure and number, geometry and mathematics mean nothing, in which all rational systems appear to have been utterly shut down [...] they evoke freely fluctuating light waves, spaces seemingly without a centre of gravity”⁹.

7 Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, p. 409

8 Ibid, p. 417

9 Herbert Molderings, “László Moholy-Nagy und die Neuerung des Fotogramms”, in: Herbert Molderings, *Die Moderne der Fotografie*, Hamburg 2008, p. 45–70., p. 62f.

Arbeiten
14–15
Material
36–37

3.1 Continuous or calculated transitions

The effect of the computer graphics that Sauer got from his Google search for “gradient”¹⁰ is not all that different. But unlike Moholy-Nagy’s experimental prints, they are pure mathematics, based on simple algorithms, which precisely determine the colour and tonal transitions pixel by pixel. The “green sun” is one such image. It can be found at <http://www.photoshopstar.com/wp-content/uploads/2008/02/radial-gradient-added.jpg> as an example in a Photoshop tutorial intended to enable the normal user to design similar transitions. It is only 11 kilobyte in size, a small computing sample that pretends to be exactly what it isn’t – a continuous emanation of light. If you zoom in you will quickly see the pixel structure. The seamless continuum of the exposed photographic paper is replaced by the constructed continuum and the virtual light-spaces of the computer, which we have long become accustomed to.

Gottfried Jäger’s *History of Concrete Photography*¹⁰ (the title is an appropriation from Theo van Doesburg’s Manifesto on Concrete Art and means non-referential, non-semantic photography, photography which is its own subject) begins with Alvin Langdon Coburn’s Vorticist experiments of 1916, Christian Schad’s contemporary *photogramme* escapades and László Moholy-Nagy’s light compositions. From this retrospective vantage point he moves on to the *luminogramme* of subjective photography, then to generative photography, of which Jäger was one of the main proponents in the 1960s and 1970s, and finally to computer graphics. Jäger’s generative photography assumes the same constructive posture, while at the same time replacing the method of trial and error from the earliest darkroom light experiments by mathematical systems and apparatus for generating images. From this perspective, the pendulum photographs, *luminogramme* collages and *Lochblendenstrukturen* (pinhole camera structures) from the 1950s to the 1980s blur the distinctions between conventional photography and digital art. This process could be described as a gradual fading from the elementary light design of modernism through the systematic spirit of generative photography to the world of applied computer graphics. The question is not so much about the commonalities and differences in the genesis of the images, but rather their functions. The immateriality of light in this new, graphic genre seems to serve less the education of the senses than other, more materialist purposes, happily praising the infinity of the Internet and its economic potentials.

10 See: Gottfried Jäger, Rolf H. Krauss, Beate Reese (Hg.), *Concrete Photography/Konkrete Fotografie*, Bielefeld 2005

Arbeiten
12–13
20–21

3.2 Playing with and against the medium

The fact that these abstract graphics could be found by simply typing in “gradient” speaks both to one of the paradoxes of visual internet culture and to the random effects of Sauer’s collection. Otherwise, the collection has a thoroughly pragmatic epistemological value. His method of digital recomposition confronts him with similar problems of synthetic shading as do the internet gradients. This method leaves the original photographic structure as it is, replacing individual elements, such as the planes, by simulating them with algorithmic transitions, as if the viewer were witnessing a body transform into a cyborg.

Another publication reconstructed by Sauer is an issue of *Fotogeschichte* containing the essay “Virtuelle Kamera. Zum Fortbestand fotografischer Medien in computergenerierten Bildern” (“Virtual Camera: On the subsistence of photographic media in computer generated Images”¹¹). At the end of the essay Jens Schröter refers to Vilem Flusser’s idea of “playing against the apparatus”. Thanks to digital photography, this type of playing has become a real possibility for the first time, making it possible to fulfil “what photography always really was”¹¹. At the end of his treatise, *Towards a Philosophy of Photography*, Flusser refers to “so-called experimental photographs [...] that consciously attempt to generate unforeseeable information, i.e. to extract from the apparatus and put into the image something that isn’t part of its programme” in order to attain freedom in a world ruled by machines¹². This demand is congruous with Sauer’s practice. He uses the Photoshop software for a purpose other than the one intended, i.e. optimising existing images and constructing new, hyper-real ones. Instead, he discloses his own method of synthetically transforming photographs. This ludic and consciously false usage of conventional software is reminiscent of Moholy-Nagy’s playful “invention” of the *photogramme*. Yet, this image of the subversive and quietly joyous (ex) photographer as experimental user seated at his computer screen must be supplemented by that of the reflective media analyst.

11 Jens Schröter, “Virtuelle Kamera. Zum Fortbestand fotografischer Medien in computergenerierten Bildern”, in: *Fotogeschichte Heft 88*, 2003, p. 13f. Here Schröter opposes explicitly the superficial “laughable” collages of Dieter Hubers and the duo Aziz/Cucher.

12 Vilem Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983, p. 73f.

4.0 The tradition of picture analysis 1: verifications

The photographer Ugo Mulas refers to his series of 14 prints of 1970–72 as *Verifiche* (verifications). In the *Verifiche*,

Farben
3–38

the fundamental parameters of the photographic set-up are themselves the object of representation¹³; *The Photographic Procedure, The Photographic Time, The Darkroom, The Lenses*. Each of these photographic configurations is devoted to a photographer or an artist, beginning with the contact sheet of an unexposed film dedicated to Nicéphore Niépce, and ending with the same contact sheet under a broken contact glass, this time dedicated to Marcel Duchamp. *Verifica 5* is called *The Enlargement* and has a subtitle dedicated to his wife; *The Sky: for Nimi*.¹³

The supposedly romantic motif of the sky is rendered on all 36 shots of a small format film as an undifferentiated cloudless grey surface. In addition to the contact sheet and a first enlargement of one of the shots, there is an extreme close up. The gesture is reminiscent of the key scene in Michelangelo Antonioni’s celebrated *Blow Up* of 1966, in which reality seems to run through the hero’s fingers¹⁴ in the same way as with Mulas: “The third operation was to enlarge a small detail, making it as large as my studio would permit, going from a detail of some 3 centimetres to around 3.5 Metres. At that point the sky disappears leaving just a grainy surface. The dominant elements are the coagulations of silver salts, the grain. You then realise that the same image could be obtained by photographing a wall, meaning that the image is reversible, interchangeable.”¹⁵ This is an aspect of many of the *Verifiche*. If you scratch at the surface of the reality of the photographic image you reveal, in one way or another, the membrane of the medium. This aspect of Mulas’ work – the arbitrary substitutability of each of the individual points that comprise an image – was cleverly introduced into the discussion on the reversibility of digital images by Bernd Stiegler. But as pertains to analogue photography, Mulas’ work raises the question: What has really been stored inside the photographic record of the sky; what information is contained within the exposed silver salts apart from the photographic grain itself? Today, zooming into the background of images has become part of the quotidian experience of digital images. Persistent clicking of the Photoshop magnifying glass is sufficient to come up against the individual monochrome mosaic tiles with their slight colour nuances, which make up the synthetic image. This experience set off countless artistic forays into the substance of digital images to investigate the new-fangled pixel clusters.

In his 16.777.216 *Farben* (16.777.216 *Colours*), Adrian Sauer presents the whole palette of digital painting.¹

The 16.777.216 different colours that the RGB-colour space can generate with the additive model of colour synthesis are ordered at random, not according to colour spectrums. Instead of smooth transitions and fine chromatic difference, there is a flickering expanse of tiny colour squares expressing the idea of the finitude of the space of digital colour: what you see is all you get.

Material

39

Arbeiten

30–31, 32–33,
34–35

Arbeiten

28–29
36–37

4

Arbeiten

1, 3

6

With this gesture, Adrian Sauer designates his work as *Verifische*, as new verifications of the material of photography 40 years after the pioneers of *Bildanalytische Photographie* (*Analytical Photography*). *Bildanalytische Photographie* is the title of an extensive work series by Timm Rautert of 1968–74. In this period, photographers like Timm Rautert and Ugo Mulas, as well as artists like John Hilliard and Jan Dibbets were undertaking conceptual investigations of the grammar of photography.

2/10s–9/10s is one title from Rautert's cycle, consisting of eight different grey squares. The graphic captions [...] indicate that the darkening grey comes from the steadily prolonged exposure times. This experimental set-up could be read as an investigation of the tonal gradations of the photo-sensitive paper but also of the precision of the timer on the enlarger. At the same time, these exposed squares correspond to Wolfgang Hagen's definition of the feature distinguishing digital photography from analogue photography: "Light Measurement, concentrated to the magnitude of quantum space, whose measurements can be put together like a puzzle [...] a measurement never produces the sign of anything, but only its magnitude, a signal quantity, a number".¹⁶ This and another print by Rautert evidence the fact that photography is nothing if not "light measurements", albeit translated into a chemical reaction and then conserved, as opposed to the quantum-mechanical photo-voltaic effect of digital photography. Hagen's clever and confusing idea that digital photography is in some essential way not a medium of the trace and of reference – although we still see people rather than units of measurement when looking at a digital family photo – recurs in one of the books transformed by Sauer's still-lives into a hybrid of colour composition and reference.¹

13 In this regard, Gottfried Jäger rightly classifies them as a conceptual variant of Generative Photography.

14 See Arno Gisinger, "Uns schmerzt der Grund meiner Augen", in: *Vor aller Augen. Fotografie aus Leipzig*, ed. Sabine Belz and Matthias Kleindienst, exhibition catalogue, Paris/Leipzig, Leipzig 2005, p. 132–143

15 <http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&idramo=1090233762&lang=ita>

16 Wolfgang Hagen, "Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung", in: *Paradigma Fotografie!* (Anm. 1), p. 234

4.1 The tradition of picture analysis 2: falsifications

Although Mulas' and Rautert's analytical work concentrates on the part of photography inherent in the process, some of the images refer to its social and mass media usage. One of Mulas' prints,

the *Verifica 4*, is dedicated to the Alinari brothers and is titled *L'uso della fotografia* (*The Use of Photography*). It shows two studio portraits of Victor Emmanuel the size of visiting cards side by side on the one photo plate. One of the two shots has been heavily retouched, the other not at all. Compared directly, the more "authentic" one challenges the realness of the other. In contrast, one of the works from Rautert's *Bildanalytische Photographie* shows two photographs of Niagara Falls, one with and one without a leisure steamer. The terse caption, *Am 12.9.74 starben 67 Menschen (on 12.9.74, 67 people died)*, makes the photographs readable as images of a disaster. Herta Wolf writes: "Timm Rautert's pictorial riddle on photography can be read as a reference to the mass media's methods of selection, presentation and captioning".¹⁷ The examples from the two series could be classified as falsifications rather than verifications, since they present some of the fakes, red herrings and false offers of interpretation inherent in the deployment of the medium.

To continue playing with analogies, two of Sauer's verifications can also be referred to as falsifications. First, he presents faked images that others have discovered and analysed. Then he investigates the meta-level of the theoretical discussion about them. He takes a frequently used example: the covers of *Time Magazine* and *Newsweek* from June 27, 1994. Both carry the mug shot of the famous African American footballer, O. J. Simpson, taken after his arrest on suspicion of murder. On the *Time Magazine* cover, his face is visibly darker, the white identification number smaller and the image is set in a dark frame. As early as 1995, Jacques Clayssen juxtaposed the two images in his essay "Digital R(evolution)", published in the classic *Photography after Photography*, interpreting the obvious difference as a deliberate digital manipulation undertaken by *Time Magazine*, making the face darker and scarier. Although this sort of face darkening may not have even required digital technology, the comparison and the accompanying thumbnail sized printed images were reused by a series of theorists who simply copied the copies. They reappear in the above mentioned publications by Bernd Stiegler and Jens Schröter largely unqueried. Sauer continues the comparisons of image pairs in a different way, this time juxtaposing the printed image reproductions to make apparent the significant differences in quality between the original from *Photography after Photography* (1995) and the new reproductions. The different tonal values of the Simpson portrait cast doubt on the validity of the visual evidence used in the critique of digital manipulation: the problem seems to inhabit photo-mechanical reproduction generally.

Another of Sauer's falsifications does not require a comparison. It simply reproduces the media and computing section of the Swiss newspaper *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ) of August 11, 2006, submitting it to observer scrutiny. The two

longest articles on the page deal with the issue of falsification in documentary images.¹⁸ The commentary "Wahrheit oder Wirklichkeit. Der Dokumentarfilm an der Grenze zur Fiktion" ("Truth or Fiction: Documentary on the Edge of Fiction") voices serious doubts about the increasing tendency of documentaries to use dramatic re-enactments (at the same time, the article acknowledges that they always have done). The leading article, "Krieg der Bilder. Verdacht auf gefälschte Fotos aus Libanon" ("Image war: Suspicion of fake photos from Lebanon"), recounted the then recent discussion on photographs from the Israel-Lebanon War, in which a Lebanese photojournalist manipulated his photographs of combat scenes to make them look more dramatic. The manipulations were discovered by British bloggers who recognised structures repeated in different pictures, and the NZZ added a comparison of the manipulated and the "unaltered" image of clouds of smoke over Beirut. In the last paragraph, the article makes a conclusion that reads like a rough summary of the current debate on digital photography: "Stalin already did politics by retouching photos. Thanks to Photoshop, photographs are now much easier to manipulate. Thanks to Internet, however, the victims have more chances of discovering discrepancies between media and reality and making them public." The article does attempt to keep the concept of the fake relatively open, and doesn't forget to mention the practices of staging reality for the camera. But it still assumes the existence of authentic images, capable of exposing the fake ones by means of comparison. One column further on, there is a short discussion of a new camera from Nikon with the pregnant title "Foto-Finishing gleich hinter dem Verschlussvorhang. Nikon präsentiert die D80" ("Photo-finishing behind the shutter: Nikon presents the D80"), in which reference is made to manipulation techniques able to directly alter the image while concealing the fact from the most attentive of bloggers: "the built-in 2.5 Inch monitor can also be used for reworking images: several shots can be merged in multiple exposures [...]" The newspaper page shows the paradoxes of the current discussion, which would never have gotten off the ground without the immateriality and omnipresence of digital images. Confronted with the new, hard to predict technical possibilities we are still working with the old, imbalanced standards for the representation of the real. Even according to these criteria, a sky over a burning Vietnamese village in a photograph from the 1970s, made blacker in the darkroom, would be a less flagrant manipulation than the retouched smoke over Beirut, with the notion of the fake now so bound up with the digital.

17 Herta Wolf, "Deklinationen über die Wirklichkeit der Fotografie – die theoretischen Arbeiten Timm Rauterts aus den Jahren 1968 bis 1974", in Timm Rautert, *Bildanalytische Photographie 1968–1974*, Cologne 2000, p. 83

Arbeiten

1, 3

18 "Wahrheit oder Wirklichkeit. Der Dokumentarfilm an der Grenze zur Fiktion", "Krieg der Bilder. Verdacht auf gefälschte Fotos aus Libanon", "Foto-Finishing gleich hinter dem Verschlussvorhang. Nikon präsentiert die D80", in *Neue Zürcher Zeitung*, 11. August 2006, Nr. 184, p. 9

5.0 The boulevard, the photographs and the contingency of the moment

The historian, Helmut Gernsheim, felt it necessary to add the following explanation to the caption of a photograph of the *Boulevard Poissonier* by Adolphe Braun of 1860: "The dark patterns are from water thrown onto the street"¹⁹ This commentary was concerned not so much with pointing out something about the urban culture of the Parisians or the elegant pattern in the image. Presumably, he wanted to avoid having the pattern read as a mistake on the photographic plate. Furthermore, the image of the sprinkled water evokes the transience of appearances that the plate was at that time already able to transfix, a transience attested to by the lively activity on the street, populated by all manner of coaches and busy pedestrians.

How very different this image is from the famous *Vue du boulevard du Temple*, an incunabula from the history of photography! In a letter to his brother, Samuel F. B. Morse, the American inventor and painter, recounts being shown the photograph by its author, Louis Jacques Mandé Daguerre, in Paris on March, 1839: "Objects moving are not impressed. The Boulevard, so constantly filled with a moving throng of pedestrians and carriages, was perfectly solitary, except an individual who was having his boots brushed. His feet were compelled, of course, to be stationary for some time, one being on the box of the boot-black, and the other on the ground. Consequently, his boots and legs are well defined, but he is without body or head because these were in motion"²⁰. Observations made of Talbot's *The Boulevards of Paris* four years later, in 1843, don't sound much different. The magazine *Art Union* noted: "it is curious to observe the entire absence of human life in the picture; this will forcibly strike those who know how crowded is the Boulevard des Italiens in the afternoon, for that is the time of the day."²¹

One side of a stereo postcard, Adolphe Braun's *Boulevard Poissonier* belongs to a different photographic culture, although it was made just 20 years later. On account of their small format and the low focal length, these cards were able to work with very short exposure times and were entertaining to a mass audience, as Gernsheim explains. Charles Baudelaire notes somewhat sarcastically in the late 1850s how "[...] a thousand hungry eyes were bending over the peep-holes of the stereoscope, as though they were the attic-windows of the infinite."²² This image was closer to the way of seeing serviced 70 years later by

Arbeiten

38, 39

Arbeiten

6, 7, 8, 9, 10, 11

10

a witty editor of the *Weltspiegel* in an analysis of the modernity of photography: „...und dies geschah alles in einer 1/100 Sekunde! (...And this all happened in a 1/100 of a second!)” Such was the title of a full-page article with a series of close-ups from a single photograph taken from an elevated vantage point overlooking Berlin’s busy Friedrichstraße.²³ This is also a type of verification of photography, paraded before the magazine’s mass audience of the time. The image demonstrates both the quotidian and the contingent nature of the photographic instant, the randomness and the optical unconscious, which has inserted itself in the form of micro-events into this “otherwise trivial image”; a cyclist falling over, a little flirt on the street, people waiting at a bus stop. Of course, this apparent representation of the simultaneous and contingent may have been set up a little in order to emphasise that specific character of photography noticed by Samuel F. B. Morse in the little figure having his shoes polished on the *Boulevard du Temple*.

- 19 Helmut Gernsheim, *Die Fotografie*, Vienna, Munich, Zurich, 1971, p. 44
20 Quoted from daguerrreotypearchive.org/.../N8390002_MORSE_NY_OBSERVER_1839-04-20.pdf
21 Quoted from Larry J. Schaaf, p. 160
22 http://books.google.de/books?id=VKEUvHQZVhUC&pg=PA19&lpg=PA19&dq=The+modern+public+and+Photography&source=bl&ots=FNR6eRjkhR&sig=Vglc1jdX_2kTgl6r1XWP66NFqJo&hl=de&ei=cEhWSrK7HaDCmgOe173dCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1
23 *Der Weltspiegel*, Nr. 30, S. 5, 1929, quoted in *Fotografie in deutschen Zeitschriften 1924–1933*, ed. Ute Eskildsen, exhibition catalogue. IfA, Stuttgart 1982, p. 20

5.1 The universal boulevard

For some time, Sauer has been collecting images made by a webcam attached to the *Deutsches Historisches Museum* (German Historical Museum) in Berlin, updated every second on the museum’s website. The camera is positioned on the south west corner of the *Zeughaus* and shows the broad street *Unter den Linden* and *Brandenburg Tor*.²⁴ These images can be viewed on the Internet as individual frames or in the moving images in a somewhat bumpy, low-definition film. As I write this text at 2:42 on the afternoon of June 1, 2009, the web page <http://www.dhm.de/webcams/WEB2.html> shows me a view of the boulevard in backlight; the sky seems clouded over in the west, but the sun is still shining. There are lots of pedestrians on the broad sidewalks, lots of traffic, a red double-decker stops on the open square to the right. A milky veil covers the monument to Friedrich the Great planted in front of the centre strip, perhaps a reflection of the sun on the webcam lens.

Why does the museum film these images and publish them? It obviously doesn’t collect them; or if it does, the archive isn’t open to the public. A webcam is certainly a good way for an historical museum to prove its contemporaneity. It can also show off its privileged position, jutting out from a straight row of buildings into the street, with a view of the former *Schlossplatz* to the East and *Brandenburg Tor* to the West. With this prestigious position it can present itself as an official institution, asserting its optical supremacy over the symbolically charged grand parade street, and boasting the power to make these images public. So why has Sauer been collecting these webcam images and why this view in particular? Perhaps the view of the boulevard allows a retracing of the development of the photographic medium into the present; from the empty boulevards of the first photographs through the glorious achievement of the instantaneous shot and the modernist experience of simultaneity to the current ubiquity of the simultaneous and its presence in real time, the above mentioned question of contingency frames itself differently, or rather ceases to pose itself at all; everything is recorded, but no single instant is more important than the next, no image has priority of choice over another. The new aspect of these photographs taken at one-second intervals is the totality of images of the boulevard, visible at any time and from anywhere with a computer. The freezing of time in the photographic instant inherent in the earlier images is replaced by an eternally deferred present, which eliminates the past. On the other hand, by collecting the images second for second, Sauer’s archive keeps growing, becoming the true photographic memory of the place.

6.0 A different, final image category

In the unrelenting logic of an absolute photography, the webcam images evoke in me a literary after-image. Antonio Paraggi, the unhappy hero of Italo Calvino’s *Adventure of a Photographer* (1957), goes mad while attempting to exhaust photography by unceasingly photographing his partner. “It’s a question of method. Whatever person you decide to photograph, or whatever thing, you must go on photographing it always, exclusively, at every hour of the day and night. Photography has a meaning only if it exhausts all possible images.”²⁴ To what extent do photographers exhaust what they claim to represent? This question of the capacity of photography to encompass the world, which has always interested photographers and theoreticians, has definitely gained in virulence as a result of digital photography. Sauer’s last *verification* is devoted to that which photography cannot show. It consists of short texts; observations, pseudo-photographic vistas in the form of texts describing pictures that could have been taken but weren’t. A few terse phrases render things that evade any sort of photography. Some of

the descriptions feature the factor of time; a single instant becomes several instants, sometimes a whole scene. A hint of reflection creeps almost unnoticed into some of the texts, touching their semantic level over and beyond the purely denotative character of the description. At the same time, it is evident how the photographer’s gaze has become conditioned by his practice, for example, when he investigates the slightly green-tinted grey-white of the woodchip wallpaper or the slightly blurred movements of his “textual images”. There is obviously no longer any innocent seeing and thinking for a photographer, the practice leaves him with long term after-images.

With these phenomenological observations Sauer reintroduces the category of the subject into this differentiated debate, with its occasionally technophile features. From the margins of this debate he has extracted a sample of different genres of digital images and theoretical comment on them. The group of fragments constitutes an artistic practice that involves theoretical meditation, while not claiming to be a new theory of photography. As indications of a nascent and quiet historical contextualising of the digital photography debate, they show up the paradoxes and anachronisms of our thinking on and use of these new types of images. Sauer’s *verifications* are so designed to question both the continuity of earlier photographic culture and the nature of the radically new photographic form; my use of after-images, of historical citations, seeks to show more clearly how this works. By comparing the two, the ubiquitous and the immaterial character of digital images become just as visible as their finitude and calculability. Dichotomies dear to the heart of the debate appear to be confirmed: digital photography has more to do with the spirit of the systematic and the mathematical as did analogue photography with its contingencies and experiments. Other notions are disproved, falsified: the credibility of the photographic medium had always been suspicious, digital photography has simply sharpened the focus on that doubtful, untrue side of photography that was always already there. Sauer’s *verifications* (such as his plotting the realm of digital colour) are among those advances into the border region and belong to that category of pre-empted end-games (like Malevich’s radical gesture of the black square) into which young artists are obliged to venture. However, as these short texts show, Sauer is photographer enough to leave himself a means of retreat.

- 24 <http://home.pacbell.net/ishmael9/calvino.htm>

Quellen

1

A Scene in a Library, William Henry Fox Talbot
in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.),
Theorie der Fotografie I. 1839–1912,
München 1980, Umschlag
Buchformat: 24 x 18 cm

2

Muschel. Triton Tritonis, J. B. Polak
Kameralose Aufnahme, László Moholy-Nagy
in: Moholy-Nagy, László, *Film Malerei Fotografie*, München 1927, S. 68–69
(Faksimile Winkler, Hans M. (Hrsg.) *Neue Bauhhausbücher*. Berlin, 2000)
Bildunterschrift: S. 68: *Muschel. Triton Tritonis*, In Licht umgesetzte Materie.
Röntgenfoto: J. B. Polak, Aus „Wendingen“, Amsterdam
Bildunterschrift: S. 69: *Kameralose Aufnahme*,
Die Kontrastbeziehungen zwischen Schwarz-Weiß
mit den feinsten Grauübergängen. Fotogramm: Mohloy-Nagy
Buchformat: 25,5 x 18,5 cm

3

Verifica 5: L'ingrandimento, Ugo Mulas
in: Mulas, Ugo, *fotografo 1928–1973*, Genève 1984, n.p.
Bildunterschrift: *Verifica 5: L'ingrandimento*, 1972 *Il cielo per Nini*
Buchformat: 26,5 x 21 cm

4

2/10s – 9/10s, Timm Rautert
in: Rautert, Timm, *Bildanalytische Fotografie 1968–1974*, Köln 2000, S. 38, 39
Bildunterschrift: *2/10s – 9/10s*, 1971,
8 s/w Photographien, Bromsilbergelatine, auf Karton. Je 30,0 x 23,9 cm
Buchformat: 26,5 x 21 cm

5

Verifica 4: L'uso della fotografia, Ugo Mulas
in: Mulas, Ugo, *fotografo 1928–1973*, Genève 1984, n.p.
Bildunterschrift: *Verifica 4: L'uso della fotografia*, 1972 *Ai fratelli Alinari*
Buchformat: 26,5 x 21 cm

6

Am 12.9.74 starben 67 Menschen, Timm Rautert
in: Rautert, Timm, *Bildanalytische Fotografie 1968–1974*, Köln 2000, S. 28, 29
Bildunterschrift: *Am 12.9.74 starben 67 Menschen*, 1974,
2 s/w Photographien, Bromsilbergelatine, auf Karton. Je 13,5 x 19,6 cm
Buchformat: 26,5 x 21 cm

7

Le Boulevard Poissonier, Adolphe Braun
in: Gernsheim, Helmut, *Die Fotografie*, Wien, München Zürich, 1971, S. 44
Bildunterschrift: Abb. 34, Adolphe Braun, *Le Boulevard Poissonier*, Paris, etwa 1860.
Die dunklen Muster rühren vom Besprengen mit Wasser.
Bildnachweis: Gernsheim-Sammlung, University of Texas
Buchformat: 21 x 15,5 cm

8

A Parisian boulevard, Louis Jacques Mandé Daguerre
in: Newhall, Beaumont, *The History of Photography from 1839 to the present day*, New York, 1964, S. 20
Bildunterschrift: Daguerre: *A Parisian boulevard*. Daguerreotype, 1839.
Bildnachweis: Bayerische Nationalmuseum, Munich
Buchformat: 28,5 cm 21,5 cm

9

The Boulevards of Paris, William Henry Fox Talbot
in: Schaaf, Larry John, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, New Jersey 2000, S. 161
Bildunterschrift: *The Boulevards of Paris*,
Bildnachweis: (19 May – 12 June) 1843. Salt print from calotype negative,
16.1 x 21.3 cm image on 18.1 x 22.6 cm paper
Private collection, courtesy of Hans P. Kraus, Jr., Inc. Schaaf 128
Buchformat: 33,5 x 28,5 cm

10

...und dies alles geschah in 1/100 Sekunde!
in: Eskildsen, Ute, *Fotografie in deutschen Zeitschriften 1924–1933*, Stuttgart 1982, S. 20
Bildunterschrift: Reportage: *...und dies alles geschah in 1/100 Sekunde!* Fotograf: Joffe
Der Weltspiegel Nr. 30, S. 5, 1929
Buchformat: 29,7 x 21 cm