

Rohbauten

Als Rohbau bezeichnet man gemeinhin ein Gebäude, dessen äußere Kontur bereits fertiggestellt ist, das jedoch noch keinen Ausbau des Inneren erfahren hat. Eine zweckbestimmte Nutzung ist demzufolge nicht möglich. Ist man nicht Maurer, Bauleiter oder künftiger Hausbewohner, könnte man also einem solchen Gebilde mit einem „interesselosen Wohlgefallen“ begegnen, es im Kantischen Sinne als ein ästhetisches Objekt wahrnehmen. Man könnte sich mit seiner gegenwärtigen Erscheinung, das heißt seiner Konstruktion, seinen Oberflächen, seiner Beziehung zum Raum beschäftigen – mit anderen Worten: den Rohbau als Skulptur betrachten. Eine der jüngsten Werkgruppen von Adrian Sauer zeigt verschiedene Ansichten eines solchen Rohbaus auf einem abgezaunten Gelände. Die aus Industrieziegeln gemauerten Wände für das erste Stockwerk sind bereits hochgezogen, ein zweites befindet sich im Aufbau. Das Umkreisen des Bauwerks unterstützt eine skulpturale Lesart, ebenso wie die auf den zweiten Blick wahrnehmbare „Glättung“ der Oberflächen, die in Richtung einer Abstraktion des Gebäudes wirkt. Eine Referenz für eine solche „ästhetische Rahmung“ stellen etwa die minimalistischen Installationen eines Donald Judd oder Carl André zur Verfügung, die industriell gefertigte Elemente in den White Cube eingeführt haben, oder auch Dan Grahams Aufnahmen von Reihenhäusern, in deren Standardisierung und Serialität er Parallelen zur modernistischen Kunst erkennbar gemacht hat. In dieser Genealogie geht die Arbeit Rohbau jedoch nicht auf. Sauers Rohbau ist zu konkret, als dass er gänzlich zu einem Modell oder zu einer Skulptur transformiert werden könnte. Wie die anderen Arbeiten Sauer's zeugt Rohbau zunächst von der dezidiert fotografischen Haltung des Künstlers.

Nicht Fotografie, nicht Malerei

Diese fotografische Haltung äußert sich in einer bestimmten Motivwahl. Es ist die Aufmerksamkeit, die dem Unscheinbaren, dem Uninteressanten, dem Unansehnlichen der alltäglichen Umgebung geschenkt wird: einer tristen Straßenflucht etwa, einer langweiligen Zimmerecke, einer hässlichen Plastikverpackung, die man normalerweise sofort in den Müll wirft. Das, was die Theorie als das *Noema*, das Wesen der Fotografie herausgestellt hat, ihre Eigenschaft, ein Abdruck dessen zu sein, was sie zeigt, ist diesen Aufnahmen jedoch systematisch ausgetrieben worden. Es fehlen genau die Details, in denen die ontologische Indexikalität des Mediums ihren konkreten Ausdruck findet – Kratzer an Wänden und Mauern, Plakate an Litfasssäulen, Krümel auf dem Tisch, mit anderen Worten das Ausmaß an Kontingenz, durch das eine Fotografie an einen ganz bestimmten zeitlichen Augenblick geheftet ist. Oder um es mit einem beliebten fotografiethoretischen Topos zu formulieren – auch wenn es einmal Tatorte gewesen sind, so wurden in diesem Fall die Spuren gründlich verwischt.

Die modellhafte Anmutung, die Sauer's Ansichten von Räumen und Gegenständen durch ihre digitale Bearbeitung erhalten, lässt an Thomas Demands papierene Rekonstruktionen von Pressefotos denken, haben aber mit dessen Aufrufen eines kollektiven Bildgedächtnisses wenig gemeinsam. Auch ein Vergleich der Hochhausmotive mit Heidi Speckers „Speckergruppen“ (1996/97), Aufnahmen modernistischer Architektur, deren Oberflächen ebenfalls digital geglättet wurden, läuft ins Leere. Während Specker durch ihre Perspektive die Hochhäuser in ihren konstruktiven Aspekten dramatisiert, betont

The Shell

The term shell commonly describes a building whose outer form has been completed, but which as yet has no interior. As a result, it cannot be put to a specific utilitarian use. If one is not the bricklayer, building site manager or future inhabitant, it is possible to encounter such a structure with “disinterested pleasure,” perceiving it in Kantian terms as an aesthetic object. One could investigate its present appearance, the way it is constructed, its surfaces and its relation to surrounding space – in other words, look at the shell as a sculpture. A recent body of works by Adrian Sauer shows various perspectives of such a shell on a site enclosed by a fence. The walls of industrial brick have been completed as far as the first storey, the second still being under construction. Circling around the edifice promotes reading it as a sculpture, just as, visible at second glance, the “smoothed” surfaces effectuate the building's abstraction. Such an “aesthetic frame” references the minimal installations of Donald Judd and Carl André, who introduced industrially manufactured elements to the white cube of the gallery; or Dan Graham's photographs of terraced houses, whose standardization and seriality reveal striking parallels to modern art. Yet, Rohbau cannot readily be included in this genealogy. Sauer's shell is too concrete a structure to fully transform into a model or a sculpture. Like Sauer's other works, Rohbau bears out the artist's resolutely photographic stance.

Not Photography, Not Painting

Certain themes express this specific photographic approach. Attention is given to the inconspicuous, uninteresting and unprepossessing aspects of the everyday environment: a view down along a dreary street, the featureless corner of a room, an unappealing plastic wrapper that one normally discards straight away. What in photo theory is referred to as the *noema*, the essence of photography, as being the imprint or mark of that, which is depicted has, however, been systematically removed from Sauer's pictures. These lack precisely the necessary details tangibly revealing the medium's ontological indexicality – scratches on walls, posters on advertising columns, crumbs on tables – in other words the sum of contingencies by which a photograph is fastened to a very specific moment in time. Or to put it in terms of a popular topos of photo theory: if we are dealing with what were once scenes of action and/or crime, then in this case any traces have been

Sauer die Flächigkeit der Fassaden, die sich als ein Element mit anderen farbigen Flächen – der Straße, der Grünanlagen, der Autos – zu einer Komposition zusammenfügen.

Entscheidend für den Status von Sauer's Bildern ist die Prozessualität, auf die ihre Rezeption angelegt ist. Vom Realitätseffekt des Fotografischen über den Effekt des Modellhaften zum Effekt des Malerischen – so könnte man den Weg des Betrachters beschreiben. Die Akzentuierung liegt dabei auf dem Effekt: Die Bilder erzeugen einen Anschein, der sukzessive einer Revision unterzogen wird. Falk Haberkorn hat sie zu Recht als Attrappen von Attrappen, als doppelte Fallen bezeichnet.¹ So ist auch das Malerische eine Falle, die einen auf die falsche Fährte der Piktoralisten setzt, jener Fotografen um 1900, die ihren Aufnahmen die Anerkennung als Kunst verschaffen wollten, indem sie sie wie impressionistische Gemälde oder Grafiken aussehen ließen. Hat man diese letzte Attrappe hinter sich gelassen, kommt man beim technischen Bild an, das bereits am Ausgangspunkt stand, sich aber erst in seiner digitalen (Trans)Form(ation) als solches unmissverständlich zu erkennen gibt.

Die Arbeit des Künstlers

Die Piktoralisten begriffen ihre Tätigkeit wie die anderen Künstler ihrer Zeit als eine „schöpferische“. Dieses Verständnis bezog sich nicht nur auf die Inszenierung der Motive, sondern auch auf die handwerkliche (Nach)Bearbeitung – das Auftragen von Entwickler mit dem Pinsel etwa, das Einfärben von Druckplatten, die Auswahl bestimmter Papiere. Ein Vergleich mit der digitalen Postproduktion ist nicht gänzlich fehl am Platz, schließlich wurde diese in den Debatten um die technologische Veränderung der Fotografie als ein Zugewinn an künstlerischer Freiheit, an „kreativen Möglichkeiten“ verbucht. Was aber definiert heute künstlerische Arbeit als eine kreative? Das heißt in einer Zeit, in der Künstler und Künstlerinnen ebenso gut Maler sein können wie Manager, Sozialarbeiter oder auch mittelalterliche Kopisten; in der ihre Arbeit ein Werk zum Ergebnis haben oder auch ein kommunikatives Ereignis sein kann? Eine erste Antwort liegt in dem Akt der Willkür, in der Bedingung des Als-ob, die die jeweilige Tätigkeit in eine reflexive Distanz bringt, oder, wie Sauer es selbst einmal mit einer gewissen Lakonie formuliert hat, „als Künstler habe ich die Möglichkeit, mir meine Methode, mein Spezialistentum in einem gewissen Grad selbst zu wählen.“²

Auf die Arbeit des Fotografen folgt bei Sauer die Bildschirmtätigkeit, die in ihrem ersten Schritt in der Analyse und Definition von Flächen besteht – man könnte im Sinne Flussers von dem Versuch einer „Entzifferung der technischen Bilder“ sprechen.³ Die zweite, das Ausfüllen der Flächen, eine „scheinbar überflüssige Tätigkeit“⁴, hat

1 – Falk Haberkorn, *Blindbilder*, in: *Ortsbegehung 9. raum_bild*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 2003, S. 55.

2 – Adrian Sauer im Gespräch mit Christoph Ribbat, in: *Silver & Gold. Klasse Rautert/Fotografie*, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Köln 2003, S. 16.

3 – Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen 1985.

4 – Sauer im Gespräch mit Ribbat, S. 16.

1 – Falk Haberkorn, *Blindbilder*, in: *Ortsbegehung 9. raum_bild*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 2003, p. 55.

2 – Adrian Sauer in conversation with Christoph Ribbat, in: *Silver & Gold. Klasse Rautert/Fotografie*, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Cologne, 2003, p. 16.

thoroughly covered up. The model appearance attributed to Sauer's views of rooms and objects by digital means, is reminiscent of Thomas Demand's paper reconstructions of press photographs, although the former are less geared towards conjuring collective visual memory. Similarly, attempted comparisons with Heidi Specker's "Speckergruppen" (1996/97) – photographs of modernist high-rise buildings displaying digitally smoothed surfaces – appear to grasp at nothing. While Specker's perspectival views of high-rise buildings seek to dramatize the latter's constructive features, Sauer emphasizes the two-dimensionality of the facade, used as an element within an overall composition in combination with other colour surfaces (e.g. a street, greenery, cars). Significantly, the status of Sauer's pictures is determined by the processuality of their reception. One may describe the way they are perceived by the viewer as moving from the reality effect of the photographic via the effect of the model to the effect of the painterly, emphasis being on the effect throughout: The pictures generate appearances, which are successively subjected to revision. Falk Haberkorn rightly described them as replicas of replicas, as double snares.¹ Similarly, the painterly functions as a trap, sending the spectator off on the wrong tangent of Pictorialism. Active around 1900, the Pictorialists, wanting their photographs to be respected as works of fine art, endeavoured to make these look like Impressionist paintings and prints. Beyond the last of these model constructs, we come to the technical image, which was already present at the outset, but which reveals itself all the more unequivocally in its digital (trans)form(ation).

The Work of the Artist

Like other artists at that time, the Pictorialists conceived of their activities as "ingenious." This understanding was related not only to their motifs' mise en scène, but also to the techniques they used to process and complete the images – applying developer with a brush, inking up printing plates or the use of special papers. Comparing this to digital post-production nowadays is not wholly inappropriate; in discussions as to photography's technological advancements, this was ultimately seen as a means of gaining artistic freedom and "creative opportunities." Yet what exactly is creative about artistic work today? In an age in which artists can equally choose to be painters, managers, social workers or mediaeval copyists; a time in which artistic work can equally mean the oeuvre or a one-off communicative event? A preliminary answer lies in the enactment of

etwas von einer meditativen Übung, der sich der Künstler unterzieht, und die ihm einen Freiraum zum Nachdenken gibt – über die gesellschaftliche Bewertung von Arbeit, über Sinn oder Sinnlosigkeit bestimmter Beschäftigungen.

Sauer arbeitet in einem eigens dafür eingerichteten Raum; auch das ist heute keine Voraussetzung mehr für die Definition eines Künstlers, sondern eine bewusste Entscheidung. Bereits in den 1960er Jahren avancierte das Atelier zum Ausgangspunkt der Reflexion künstlerischer Arbeit, so etwa bei Bruce Nauman, der sein Studio, nachdem er sich von der Malerei verabschiedet hatte, zum Ausgangspunkt seiner konzeptionellen Praktiken machte: „If you see yourself as an artist and you function in a studio ... you sit on a chair or pace around. And then the question goes back to what is art? And art is what an artist does, just pacing around the studio.“⁵ Sauer hat seine erste Videoarbeit dem eigenen Atelier gewidmet. Das „Herumstreunen im Studio“ ist hier einer präzisen filmischen Bewegung gewichen: Spiralförmig wird ein Raum abgetastet, beginnend mit der Decke, um in langsamen, konzentrischen Kreisen schließlich am Boden anzukommen. Was sich dem Blick erst nach und nach darbietet, hat nicht mehr viel mit dem mythischen Ort künstlerischer Produktivität zu tun, deren Geheimnis er zu lüften verspricht –, ein Mythos, den selbst Naumans legendärer Infrarotfilm seines nächtlichen, von Motten, Mäusen und Katzen bevölkerten Studios in New Mexiko in gewisser Hinsicht noch aufrecht erhielt. Nachdem in Sauers Film lange Zeit nur die Deckenplatten und weiße Wände zu sehen sind, deren Flächen genau so bearbeitet wurden wie in den fotografischen Arbeiten, setzt sich Stück für Stück ein nüchterner Arbeits- und Lagerraum zusammen: mit verpackten Bildern, mehreren Tischen, davon einer mit Computer, Scanner und Flatscreen, darunter Kabelgewirr. Anekdotische Details zum „Leben des Künstlers“ beschränken sich auf einige Bier- und Wasserflaschen und eine Sonnenbrille auf dem Fenstersims, während sein Arbeitsprozess weiterhin opak bleibt, verschlossen wie die Black Box schlechthin, der Rechner.

Das Unheimliche im Medialen

Das Kreisen in einem Raum, dessen zwei Fenster dunkel sind und nur als Spiegel funktionieren, könnte eine Metapher für die Selbstbezüglichkeit des Künstlers sein. Das Gefühl der Beklemmung, das die Vorstellung der unendlichen Wiederholung dieser Bewegung auszulösen vermag, wird jedoch von einem viel tiefer gehenden Verdacht angetrieben. Was, wenn es gar kein Draußen gibt, keine Wirklichkeit hinter diesen Oberflächen? Der Science-Fiction-Film *Matrix* kommt einem in den Sinn, dessen Held Neo in einer eindrucksvollen Szene mit der Tatsache konfrontiert wird, dass seine Umgebung nichts als eine Simulation ist, deren Zusammenbruch ihn buchstäblich im Nichts stehen lässt.

Das Gespenst der Simulation hat die Debatten um die digitale Technologie von Beginn an heimgesucht. Die immanente Veränderbarkeit digitaler Aufnahmen und die Möglichkeit Bilder zu konstruieren, die wie Fotografien aussehen, aber keinen Referenten in der äußeren Wirklichkeit haben, drohte die Glaubwürdigkeit fotografischer Bilder

5 – Bruce Nauman, zit. n. Tony Godfrey, *Conceptual Art*, London 1998, S. 127.

3 – Vilém Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen, 1985.

4 – Sauer in conversation with Ribbat, p. 16.

5 – Bruce Nauman, cit. in: Tony Godfrey, *Conceptual Art*, London, 1998, p. 127.

arbitrariness, in conditions of the “as if” that account for reflective distance toward one’s respective activity; or, as Sauer once said with a certain laconism, “As an artist I am able to select my method and expertise to a certain degree myself.”²

In Sauer’s case, the work of the photographer is followed by work on the computer screen, which involves in its first phase the analysis and definition of pictorial areas – citing Flusser one may speak of the attempt to “decode technical images.”³ The second phase, filling in the fields, a “seemingly superfluous activity,”⁴ has something of a meditative exercise to which the artist subjects himself, giving him room to think – about the social value of labour and the meaning or futility of certain occupations. Sauer works in a specially equipped room; that too is no longer a prerequisite for the definition of an artist, but rather a conscious decision. As early as the 1960s, the studio became the basis of reflection on artistic labour. For instance, after he stopped painting, Bruce Nauman declared his studio as the basis of his conceptual practice: “If you see yourself as an artist and you function in a studio ... you sit on a chair or pace around. And then the question goes back to what is art? And art is what an artist does, just pacing around the studio.”⁵ Sauer devoted his first video work to his studio. Here, “roaming around the studio” gives way to a precise filmic movement. A room is scanned in a spiralling motion: Starting on the ceiling one finally reaches the floor after moving down slow concentric circles. What only gradually presents itself to the gaze has little in common with the mythical place of artistic productivity, whose secret Sauer engages to reveal – a myth that even Nauman’s legendary infrared film of his nocturnal New Mexico studio, inhabited by moths, mice and cats, upheld to a certain extent. In Sauer’s film, after the ceiling plates and white walls – rendered exactly as in the photographs – are visible for a long time, a sober workspace-cum-storeroom appears to assemble itself piece for piece; including wrapped pictures, several tables, one bearing a computer, scanner and flatscreen above a tangle of wires below. Anecdotal details from the “life of the artist” are limited to a few beer and water bottles and a pair of sunglasses on the windowsill, whilst his working process remains opaque, sealed off like the very black box of the computer.

The Uncanny in the Medial

Circling around a room, whose only two windows are darkened and function only as mirrors, could be seen as a metaphor of the artist’s self-reference. However, the oppressive feeling

schlechthin zu unterminieren: Sie wurden zu „dubitativen Bildern“⁶, deren Zweifelhaftigkeit nichts anderes ist als die Kehrseite der Beweiskraft, die der analogen Fotografie zugesprochen wurde. Aber sind nicht bereits Fotografien Trugbilder, falsche Kopien, die durch ihre äußere Ähnlichkeit einen unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit nur vortäuschen?⁷

Die Unterscheidung zwischen falschen und wahrhaftigen Kopien, zwischen dem Simulakrum, dem „falschen Prätendenten“, und dem Urbild, das nicht dem äußerem Anschein, sondern dem Wesen der Dinge ähnelt, ihrer Idee, geht auf die platonische Philosophie zurück. Plato bebilderte diese Unterscheidung in seinem berühmten Höhlengleichnis, das den mühsamen Weg zur Erkenntnis als einen Prozess der schrittweisen Aufdeckung falscher Vorspiegelungen beschreibt. Für die Platoniker von heute sind es die Medien, und insbesondere die jeweils neuesten, die uns mit ihren Spektakeln die Erkenntnis der Realität verstellen; Susan Sontag beispielsweise beginnt ihren berühmten Essay „Über Fotografie“ mit einer Anspielung auf Platons Höhlengleichnis.⁸ Unheimlicher aber als der Gedanke, dass wir uns immer noch in Platons Höhle aufhalten und uns an bloßen Abbildern der Wahrheit ergötzen, ist derjenige, dass es für uns kein jenseits des Medialen gibt, dass unser Leben, unsere Wirklichkeit gänzlich davon durchdrungen ist – die Omnipräsenz portabler Medien wie Handys oder MP3-Playern ist nur eine aktuelle Erscheinungsform dessen. Es gibt Bilder, die uns diesen Zustand verschleiern, uns über die mediale Konstitution unserer Wirklichkeit hinwegtäuschen. Hybride Bilder wie die von Adrian Sauer dagegen führen sie uns vor Augen: das, so könnte man sagen, macht ihre Tiefendimension aus.

6 – Peter Lünenfeld hat die Bezeichnung „dubitativ“ (zweifelnd, einen Zweifel zum Ausdruck bringend) in die Diskussion um digitale Fotografie gebracht, vgl. Peter Lünenfeld, *Digitale Fotografie. Das dubitative Bild*, in: Herta Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main, 2002, S. 158-177.

7 – In Bezugnahme auf Gilles Deleuzes Auseinandersetzung mit dem Trugbild bei Plato (Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, 1969) hat Rosalind Krauss erstmals diesen Begriff auf die Fotografie bezogen, Rosalind Krauss, *A Note on Photography and the Simulacral*, in: *October* Nr. 31 (1984), S. 49-68.

8 – Susan Sontag, *On Photography*, New York 1977.

6 – Peter Lünenfeld introduced the term “dubitativ” (doubtful, expressing doubt) to the discussion concerning digital photography. Cf. Peter Lünenfeld, *Digitale Fotografie. Das dubitative Bild*, in: Herta Wolf (ed.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main, 2002, pp. 158-177.

7 – Referring to Gilles Deleuze’s treatment of the simulacrum by Plato (Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, 1969), Rosalind Krauss applied this term for the first time to photography. Rosalind Krauss, *A Note on Photography and the Simulacral*, in: *October* No. 31 (1984), pp. 49-68.

8 – Susan Sontag, *On Photography*, New York, 1977.

that may arise by this movement’s endless repetition is driven by a more fundamental suspicion. What if there is no outside at all, no reality behind these surfaces? The sci-fi movie *The Matrix* comes to mind, in which the hero, Neo, in an impressive scene is confronted with the fact that his surroundings are but a simulation – their collapse literally leaves him standing in the midst of nothingness. The ghost of simulation has plagued debates on digital technology from the outset. The immanent manipulability of digital photographs and the possibility of constructing images that look like photographs but have no referent within external reality, threatened to undermine the credibility of photographic images: The latter thus became “dubitativ images,”⁶ whose doubtfulness is just the reverse of the cogency ascribed to analog photography. But are photographs not simulacra in themselves, false copies that merely feign immediate access to reality via external resemblance?⁷

The distinction between the false and the genuine replica, between the simulacrum, the “false pretender” and the *ur*-image – resembling the essence or notion and not the external appearance of an object – goes back to Platonic philosophy. Plato illustrates this distinction in his famous allegory of the cave, describing the tedious path to cognition as a process of successively uncovering false delusions. Platonists of today consider the – especially respectively newest – media as cluttering through spectacle our cognition of reality; Susan Sontag for instance commences her famous essay “On Photography” with a reference to Plato’s allegory.⁸ However, what is more terrible than the notion of still lingering in Plato’s cave, reveling in mere images of the truth, is that for us nothing exists beyond the media; that the media have wholly infiltrated our lives and sense of reality – with the omnipresent onslaught of portable devices such as mobile phones and MP3 players being just a current manifestation of this. There are images that obscure this state and seek to hide the medial constitution of our reality. By contrast, hybrid images such as those by Adrian Sauer force us to stop and think about this predicament: This, one could say, accounts for their profound impact.

Adrian Sauer wurde 1976 in Berlin geboren. Von 1997 bis 2003 studierte er in Leipzig an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Fotografie, seit 1999 in der Klasse von Professor Timm Rautert. 2005 folgte der Meisterschülerabschluss ebenfalls bei Timm Rautert. 2004 gründete er mit Kollegen die Produzentengalerie Amerika in Berlin, aus der später die Galerie Klemm's hervorging. Seine Arbeit wurde in zahlreichen Gruppen- und Einzelausstellungen in Galerien und öffentlichen Institutionen gezeigt und durch mehrere Stipendien gefördert. Sauer's Arbeiten finden sich in öffentlichen und privaten Sammlungen.

In seinen Arbeiten beschäftigt sich Adrian Sauer mit den Bedingungen und den Veränderungen, die sich durch den Einsatz neuer Medien in der Fotografie für die Kultur des Bildes ergeben. Zentral für Sauer's Arbeitsweise sind dabei digitale Neukompositionen auf der Grundlage eigener Fotografien. Dabei überlagert er das digital vorliegende Bild nach und nach, Stück für Stück mit einer neuen Farbschicht. Die Realität der Aufnahme wird durch jene der Bearbeitung und die Wirklichkeit des Ateliers, wo Sauer's Bilder neu entstehen, ersetzt.

Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung **Rohbau/ Atelier**, die vom 17.05. bis 20.06.2008 in der Galerie Klemm's, Berlin, stattfand. Dazu erscheint die Arbeit **Block**, 24 cm x 30 cm, digitaler C-Print, 2008 in einer limitierten Auflage von 20+5 nummerierten und signierten Exemplaren.

Der Autor und der Herausgeber danken besonders Achim Bachmann und Dominik Schäfer für ihr Vertrauen in unsere Arbeit und ihre besondere Unterstützung dieser Publikation. Für ihre kompetente Hilfe und ihr Mitwirken bei der Planung und Realisierung der Ausstellung und der Publikation danken wir Christiane Roge (Grieger, Düsseldorf), Johannes Kühn, Wilfried Kühn, Daniel Bär (Kuehn Malvezzi, Berlin), Nadja Müller (Universität der Künste, Berlin). Herzlicher Dank für ihr persönliches Engagement gilt Florian Ebner, Steven Black, Heike Geißler, Anna Lena von Helldorff, Andreas Hildebrandt, Susanne Holschbach, Silvia Kaske, Oliver Kossack, Johannes Lehmann, Doreen Mende, Gisela Momand und Timm Rautert.

Adrian Sauer was born in Berlin in 1976. He studied fine art/photography in Leipzig at the Academy of Visual Arts from 1997–2003, from 1999 onwards with Prof. Timm Rautert. He completed a postgraduate diploma in fine art/photography, again with Timm Rautert, in 2005. In Berlin, together with artist colleagues, he founded the artist-run gallery Amerika, which later evolved into the present Galerie Klemm's. Sauer has exhibited in numerous group and solo shows in galleries and public institutions, and has also received several scholarships and grants in support of his work. Sauer's photo works are held in both public and private collections.

Adrian Sauer investigates the conditions and changes resulting from the use of new media in photography, and their effects on visual culture. Sauer's method pivots on digital recompositions based on his own photographic works. The digital image is gradually covered up, piece by piece, with a new surface of colour. The verisimilitude of the source image is thus substituted by the reality of the studio where the new rendition is created.

The present catalogue is published on the occasion of the exhibition **Atelier/Rohbau** at Galerie Klemm's, Berlin, from 17 May through 20 June 2008. It is accompanied by the digital c-print **Block** (24 x 30cm) published in a limited edition of 20+5 signed and numbered prints.

The artist and editor would especially like to thank Achim Bachmann and Dominik Schäfer for their trusting our work and for generously supporting the present publication. We extend our gratitude to Christiane Roge (Grieger, Düsseldorf), to Johannes Kühn, Wilfried Kühn, Daniel Bär (Kuehn Malvezzi, Berlin), and to Nadja Müller (Berlin University of the Arts) for their competence and aid in planning and realizing the exhibition and accompanying catalogue. Many thanks for their personal commitment also to Florian Ebner, Steven Black, Heike Geißler, Anna Lena von Helldorff, Andreas Hildebrandt, Susanne Holschbach, Silvia Kaske, Oliver Kossack, Johannes Lehmann, Doreen Mende, Gisela Momand and Timm Rautert.

Rohbau/Atelier
Ausstellung/ Exhibition
Konzeption und Realisierung
Projektionsraum/Projection
space, concept and realisation
of the: Kuehn Malvezzi, Berlin

Rohbau/Atelier
Buch/ Book
Herausgeber/ Editor:
Sebastian Klemm,
KLEMM'S Berlin
Konzept und Gestaltung/
Concept and design:
Anna Lena von Helldorff
buero total, Leipzig
Übersetzung/ Translation:
Oliver Kossack
Lektorat/ Proofreading:
Gisela Momand,
Steven Black,
Oliver Kossack
Reproduktion/ Reproductions:
Carsten Humme, Leipzig
Druck/ Printed by:
PögeDruck, Leipzig
Auflage/ Print run:
750 Exemplare

Vertrieb/ Distributed by:

Schaden.com
Burgmauer 10, 50667 Köln
Telefon +49(0)221.92 52 667
Fax +49(0)221.92 52 669
www.schaden.com

KLEMM'S
Brunnenstraße 7, 10119 Berlin
Telefon +49(0)30.40 50 49 53
Fax +49(0)30.40 50 49 54
www.klemms-berlin.com

ISBN:
3-932187-66-0
978-3-932187-66-7

© 2008 der Abbildungen/ for the
images: Adrian Sauer
© 2008 des Textes/ for the text:
Susanne Holschbach
© 2008 der Übersetzung/ for
the translation: Oliver Kossack