

ars viva 2011/12
Sprache / Language

Erik Bünger
Philipp Goldbach
Juergen Staack

Museum Folkwang, Essen

9. Oktober 2011 – 15. Januar 2012 | October 9, 2011 – January 15, 2012

Riga Art Space, Riga

18. Februar 2012 – 22. April 2012 | February 18, 2012 – April 22, 2012

Weserburg | Museum für moderne Kunst, Bremen

23. Juni 2012 – 30. September 2012 | June 23, 2012 – September 30, 2012

Eine Ausstellungsreihe der Preisträger Bildende Kunst des Kulturkreises
der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. | An exhibition series of the art
award winners of the Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V.

Meridiane der bildgebenden Vernunft Philipp Goldbachs Schrift-Bilder

BERND STIEGLER

I. Der „nous pathetikos“ oder Flügelaltäre des Wissens

66

Auf einer der Kreidetafeln, die Philipp Goldbach für die Serie *Tafelbilder* 2003 (Abb. 08 – 13) beziehungsweise zwischen 2009 und 2011 fotografiert hat, ist noch eine Spur der ehemaligen Aufschrift zu lesen: „nous pathetikos“ kann man dort entziffern. Nun bezeichnet dieser Begriff einen Teil des Geistes nach Aristoteles, der zwischen dem ‚tätigen‘ (dem „nous poietikos“) und eben dem ‚leidenden Geist‘ (dem „nous pathetikos“) unterscheidet.¹ Dabei stellt der „nous pathetikos“ als rezeptives Vermögen des Geistes eine Schnittstelle zwischen dem Denken und der Wirklichkeit dar. Unterhalb dieses Begriffs ist auf der Tafel noch ein Pfeil zu erkennen, der zwischen „agens“ und „intellectus possibilis“ verläuft. Das wiederum ist ein zentraler Begriff bei Thomas von Aquin, der die aristotelischen Bestimmungen aufnimmt und in eine neue theoretische Begrifflichkeit umschreibt. Unter „intellectus agens“ versteht von Aquin die der ‚passiven‘ („intellectus passivus“) oder der ‚möglichen‘ („intellectus possibilis“) entgegengesetzte ‚tätige Vernunft‘, die eine grundsätzliche Offenheit des Geistes beschreibt.

Anhand dieser wenigen Begriffe, an den unteren rechten Rand einer Tafel der Universität Köln notiert, können wir eine Denkbewegung entziffern, die nicht nur einen Brückenschlag zwischen der Antike und dem Mittelalter darstellt, sondern darüber hinaus ihre lesbaren Spuren hinterlassen hat. In der bildlichen Abbraviatur der Fotoserie Philipp Goldbachs sind Denkbilder entstanden, die uns in höchst komplexer Weise die Geschichte unseres Denkens vor Augen führen. Was auf den ersten Blick eher unscheinbar aussieht, erweist sich als regelrechte Spurensicherung, die zugleich neue Möglichkeiten ihrer Entzifferung eröffnet. Wer hätte schon daran gedacht, dass eine Tafel, auf die ein Dozent während einer Lehrveranstaltung mit Kreide das Gesagte notiert hat, dem Vorbild des mittelalterlichen Tafelbildes folgt? Denn in geschlossener Form ist eine Tafel ein Dyptichon, in offener dann ein Tryptichon. Die Serie Philipp Goldbachs führt uns vor Augen, dass es sich bei den vermeintlich neutralen Unterrichtsmöbeln, die uns von der Schule bis zur Universität, also an den gesellschaftlichen Orten des Wissens begleiten, eben auch um zwei Grundformen abendländischer Bildkunst handelt. ‚Tafelbilder‘ ist dabei eine respektvoll zurückhaltende

1 Aristoteles, *De anima* (Über die Seele), III, 4 f., hrsg. von Horst Seidl, Hamburg 1995.

Meridians of Image-Generating Reason Philipp Goldbach's Written Images

BERND STIEGLER

I. The "Nous Pathetikos" or Winged Altars of Knowledge

On one of the chalkboards that Philipp Goldbach photographed between 2009 and 2011 for his series *Tafelbilder / Panel Paintings* (fig. 08–13), it is possible to see traces of writing. One can decipher the words "nous pathetikos". Now, this term describes a part of the intellect, according to Aristotle, who distinguished between the 'active' intellect (the "nous poietikos") and 'passive reason' (the "nous pathetikos").¹ As the receptive faculty of the intellect, the "nous pathetikos" is the place where thought and reality meet. Beneath the term written on the board one can discern an arrow running between "agens" and "intellectus possibilis". These, in turn are important terms in the writings of Thomas Aquinas, who adapted the Aristotelian definitions for a new conceptual theory. Aquinas regarded "intellectus agens" as the 'active reason'—as contrasted to the passive (intellectus passivus) or the 'possible' ("intellectus possibilis")—which describes a fundamental, open quality of the intellect.

With these few terms, noted on the lower right-hand edge of a chalkboard at the University of Cologne, we can discern an intellectual movement that is not only a bridge between antiquity and the Middle Ages, but has also left behind legible traces of itself. Out of the visual abbreviations in Goldbach's series of photographs notions have emerged to show us the history of our ideas in a highly complex manner. What seems rather unprepossessing at first glance turns out to be a real forensics case, which also opens up new ways of decoding it. Who would have thought that a chalkboard with a teacher's lecture notes would be following in the footsteps of a medieval panel painting? When closed, a chalkboard is a diptych; open, it is a triptych. Goldbach's series shows us that the supposedly neutral classroom furnishings that accompany us from elementary school to university—society's sites of knowledge—have something in common with two basic forms of western visual art. 'Panel paintings' is a respectfully circumspect description of the special tradition in whose footsteps these educational media and academic theories follow. They are real winged altars of knowledge, upon which chalk leaves its marks. Once reserved for sacred spaces, they are now

67

1 Aristotle, *De anima* (*Über die Seele*), III, 4 f., Horst Seidl, ed. (Hamburg, 1995); available in English as *On the Soul and On Memory and Recollection*, trans. Joel Sachs (Santa Fe, 2001).

Beschreibung der besonderen Tradition, in der diese Medien des Wissens und der akademischen Lehre stehen. Es sind regelrechte Flügelaltäre des Wissens, auf denen Kreide ihre Spuren hinterlässt. Dereinst sakralen Räumen vorbehalten, stehen sie heute in den meist funktionalen Zentren der institutionellen Wissensvermittlung. Die Bilder sind andere geworden, die Formen aber sind geblieben. Auch das ist Gegenstand wie erhellende Erkenntnis der fotografischen Spurensuche Philipp Goldbachs.

Zugleich sind die Kreidetafeln, wie die wenigen noch lesbaren aristotelischen und thomistischen Begriffe beredt vor Augen führen, Modelle der tradierten Vorstellungen des Geistes: Auch sie sind metaphorische Materialisationen des „*nous pathetikos*“ und des „*intellectus possibilis*“, stellt doch die unbeschriebene Tafel genau jenen Träger dar, der offen ist für Inschriften und Aufschriebe, für Schriftbild gewordene Denkbewegungen des Geistes. Tafeln waren seit jeher Metaphern für den menschlichen Geist. Bei Aristoteles findet sich dieser Vergleich just im Kontext der begrifflichen Unterscheidung, die auf der Kölner Tafel ihre Spuren hinterlassen hat. Die Seele gleiche einer Wachstafel: „Man muß sich das vorstellen wie bei einer Tafel, auf der noch nichts wirklich geschrieben steht,“ heißt es in *De anima*.² Die fotografischen *Tafelbilder* Philipp Goldbachs dokumentieren nun in subtiler Weise die Spuren, die diese Theorie gewordene Metapher hinterlassen hat. Übrig geblieben sind nur wenige Reste eines Tafelbildes, das, wenn die Vorlesung denn gelungen ist, sich in mentale Spuren bei den Studierenden verwandelt hat. Sie sind Zeitbilder im strengsten Sinn des Wortes, die zeigend einen Denkraum eröffnen: Sie führen nicht nur eine Metapherngeschichte vor Augen und erinnern an die Tradition des Tafelbildes, sind nicht nur Zeichen der vergangenen Vorlesung mit ihren spezifischen medialen Bedingungen, sondern sie sind nicht zuletzt auch Bilder der Fotografie, die das Programm der Fotografie, das ihr seit ihren Anfängen zugewiesen wird, als Bild fassen und in Bilder bringen.

Fotografien sind nicht nur Spurensicherungen, die von der Evidenz des ‚Es-ist-Gewesen‘ zeugen, sondern auch eine besondere Form der Lichtschrift. In den Fotografien der Tafeln sind beide Momente zu lesbaren Zeichen geworden. Einerseits ist die Fotografie indexikalisch an den abgebildeten Gegenstand gebunden, andererseits bleibt von diesem mitunter nicht mehr als eine Spur. Die Kreide berührt die Tafel so, wie der „Pencil of Nature“³ – wie William Henry Fox Talbot die Fotografie nannte – Lichtbilder zeichnet. Anders als die schreibende Kreide, von der wir wissen, dass sie ohne menschliche Hand keine Schriftspuren hinterlassen haben kann, zeigt uns die Fotografie jedoch Bilder, die in besonderer Weise das Subjekt als Subjekt herausfordern. Einerseits führt die Fotografie uns Ge-

2 Ebd., III 4, 429b29 – 430a2.

3 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* [London 1844/46], München 2011.

found in most functional centers of institutional education. The images are different, but the forms remain the same. This, too, is the object behind Goldbach's gathering of photographic evidence, as well as its enlightening knowledge.

At the same time, chalkboards, like the few still legible Aristotelian and Thomistic concepts, are eloquent models of the traditional notions of the mind and spirit: they are also the metaphorical materialization of the "nous pathetikos" and the "intellectus possibilis", for, after all, they are blank panels that are open to inscriptions and recordings, to conceptual movements turned into written characters. Panels have always been metaphors for the human mind and spirit. In Aristotle this comparison can be found in the conceptual difference that has left its marks on the panel in Cologne. The soul is like a wax tablet: "One has to imagine it is a tabula rasa on which nothing has really been written," says Aristotle in *De anima*.² Goldbach's photographic *Tafelbilder* now document, in subtle ways, the traces that this metaphor-cum-theory has left behind. What remains are just the few traces of a panel painting, which, when the lecture is successful, mark the minds of the students. They are time-images in the strictest sense, which open up a space for thought. Not only do they show us a history of metaphors and recall the tradition of panel paintings, they also signify the lecture in the past and its specific media conditions. Last, but not least, they are also photographic images that capture the agenda of photography (ascribed to it since its beginnings) and put it into pictures.

Photographs are not just evidence that has been collected, attesting to the fact that 'something has happened,' they are also a special way of writing with light. In the photographs of chalkboards both aspects are turned into legible signs. On one hand, the photograph is indexically bound to the object depicted. On the other hand, every once in a while there is nothing left of it besides a trace. The chalk touches the board in the same way that the "pencil of nature,"³ as William Henry Fox Talbot called photography, draws images of light. Unlike chalk—which we know cannot leave any written mark without the aid of the human hand—photography shows us pictures that challenge the subject as subject in special ways. For one, a photograph shows us objects as objects, without a subject, like a world from which humanity has withdrawn, which continues to exist without people; for another, the photographer determines the "decisive moment," the framing of the image, or, to name yet another element, the technical framework (camera, paper, exposure time, etc.). If we see them for what they are—namely, photographs—the *Tafelbilder* are exposed photographic images. Therefore, Goldbach here not only photographs chalkboards at universities, but also

2 Aristotle 1995 (see note 1), pp. 429 b 29–430 a 2.

3 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (London, 1844/46; Munich, 2011).

genstände als Gegenstände ganz unabhängig vom Subjekt vor, wie eine Welt, aus der sich der Mensch zurückgezogen hat und die ohne den Menschen existiert, andererseits bestimmt der Fotograf den ‚entscheidenden Augenblick‘, die Kadrierung des Bildes oder, um nur noch ein weiteres Element zu nennen, die technischen Rahmenbedingungen (Kamera, Papier, Belichtungszeiten und so weiter). Die *Tafelbilder* sind, betrachtet man sie als das, was sie sind – nämlich Fotografien –, exponierte Bilder der Fotografie. Philipp Goldbach fotografiert hier daher nicht nur Tafeln an Universitäten, sondern exponiert die Fotografie als Medium. Auf den Uni-Tafeln bleibt von den Vorlesungen ein Palimpsest zurück: Schichten von Schrift, die durch die Berührung der Kreide mit der Oberfläche entstanden sind, und die zugleich zu Zeitschichten werden. Sie sind Spuren vergangener Zeiten. Wenn Philipp Goldbach Orte wählt, die in besonderer Weise mit der Geschichte des Denkens verbunden sind (Frankfurt mit Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, Freiburg mit Martin Heidegger et cetera), so lädt er uns zu einem Gedankenexperiment ein, das Geschichte als komplexe Formen von Spuren vorstellbar macht. Und erneut öffnet sich ein Denk-Bild-Schrift-Raum: Auch fotografische Platten sind mit Schiefertafeln verwandt. Sie teilen eine Familienähnlichkeit mit ihnen. Auch sie gilt es zu beschriften. Tafel – Geist – Schrift – Foto. Das sind die Koordinaten, zwischen denen die Tafelbilder ganze Welten eröffnen. Die Meridiane einer Kartografie der bild-gebenden Vernunft.

II. Phänomenologie des Schriftbild gewordenen Geistes oder Kritik der grafischen Vernunft

Letztlich bewegen sich auch die *Mikrogramme* (Abb. 01 – 04) Philipp Goldbachs im Bereich der skizzierten Koordinaten. Wenn die *Tafelbilder* die Breitengrade darstellen, so sind die *Mikrogramme* die Längengrade. Vorderhand sind die Bleistift-Mikrogramme filigrane wie minutiöse handschriftliche Kopien von kanonischen Texten, die aus zwei unterschiedlichen Bereichen stammen. Einerseits handelt es sich um philosophische Klassiker des deutschen Idealismus wie Georg Wilhelm Friedrich Hegels *Phänomenologie des Geistes*, Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* oder Johann Gottlieb Fichtes *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*. Andererseits sind es Reiseberichte wie Michel Leiris’ *L’Afrique fantôme*, Alexander von Humboldts *Ansichten der Natur* oder Robert Falcon Scotts *Letzte Fahrt*, dessen Tagebuch der unter tragischen Umständen gescheiterten Südpolexpedition. Diese Auswahl ist dabei keineswegs zufällig, da zwei unterschiedliche, ja entgegengesetzte Felder eröffnet werden: Auf der einen Seite die idealistische Subjektphilosophie, die sich als systematische Philosophie

exposes photography as a medium. A palimpsest of the lectures remains on the university boards: layers of writing—created by touching the surface with chalk—which have also become layers of time. They are traces of times past. When Goldbach chooses sites that are linked in special ways to the history of philosophy (Frankfurt to Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, Freiburg to Martin Heidegger, etc.), then he invites us to witness an experiment in thought, which makes it possible to imagine history as complicated forms of marks and traces. And, once again, a view into the thought-image-writing space opens up: even photographic plates are related to slate tablets. They share a family resemblance. They also have to be written upon. Panel—mind—writing—photograph. These are the coordinates, amid which the panel pictures open up entire worlds. The meridians of a kind of cartography of image-generating reason.

II. The Phenomenology of Spirit Becomes a Written Image, or: A Critique of Graphic Reason

Ultimately, Goldbach's *micrograms* also belong inside the field of coordinates just outlined. If the *panel pictures* are the latitudinal lines, then the *micrograms* represent longitude. The pencil monograms are delicate, minute, handwritten copies of canonical texts stemming from two different fields. Some are classics of German Idealist philosophy, such as Georg Wilhelm Friedrich Hegel's *Phenomenology of Spirit*, Immanuel Kant's *Critique of Pure Reason*, or Johann Gottlieb Fichte's *Science of Knowledge*. Others are travelogues, such as Michel Leiris's *L'Afrique fantôme*, Alexander von Humboldt's *Views of Nature*, or Robert Falcon Scott's *Last March*, the journal he wrote under tragic circumstances about his failed expedition to the South Pole. The selection is in no way random, since two different, even opposing fields are opened up: on one hand there is the idealistic philosophy of the subject, which considers itself a kind of systematic philosophy and in this way seeks to lead all of reality via speculation out of the self, or ego. On the other, there is the journey to foreign lands; the purpose of distance, far from familiar contexts, is the positive alienation from the self. On the one side, therefore, the object is assimilated into the space of the subject, the mind, and reflection; on the other, there is the desire of the self to lose itself in a foreign space, to experience the displaced unfamiliarity of the self and its culture. In this double form, one's own and the Other shape the theoretical object of imitative reason. Each has left its traces behind and become a written image. If, however, one looks at Goldbach's written images, one will quickly realize that it is not only impossible to read them completely (why should one, anyway, since the texts are

begreift und dergestalt die gesamte Wirklichkeit spekulativ aus dem Ich herzuleiten sucht. Auf der anderen Seite die Reise in die fremde Ferne, die gerade durch die Distanz zu den vertrauten Kontexten, durch eine positive Entfremdung des Ichs ihre Bestimmung erfährt. Auf der einen Seite also die Einverleibung des Objekts in den Raum des Subjekts, des Geistes, der Reflexion; auf der anderen hingegen das angestrebte Sich-Verlieren des Ichs im Raum des Fremden, die erreichte Fremdheit des Ichs und seiner Kultur. Das Eigene und das Fremde bilden in dieser Doppelgestalt den theoretischen Gegenstand der kopierenden Vernunft. Sie haben jeweils ihre Spuren hinterlassen und sind zum Schrift-Bild geworden.

Blickt man allerdings auf die entstandenen Schrift-Bilder Philipp Goldbachs, so wird man rasch feststellen, dass es nicht nur unmöglich ist, sie komplett zu lesen (warum auch, da die Texte ja in definitiv lesbareren Varianten verfügbar sind), sondern es sich als überaus schwierig erweist, überhaupt mehr als nur einen Ausschnitt zu entziffern. Man verliert sogleich die Zeile, driftet ab, bewegt sich in einem Schriftraum, dem es in eigentümlicher Weise nicht mehr auf die Genauigkeit der Kopie und die symbolische Ordnung der Sprache ankommt. Hegel und Leiris mögen zwar theoretische Antipoden sein, erst einmal Schriftbild geworden, unterscheiden sie sich jedoch kaum. Künftigen kunsthistorischen Forschungen wird es vorbehalten sein zu überprüfen, ob Philipp Goldbach sein Versprechen eingelöst und die Bücher vollständig kopiert hat. Entscheidender hingegen ist ihre Verwandlung in ein komplexes Schriftbild. Das ist eine Metamorphose der besonderen Art. Das entstandene Schriftbild ist nicht nur die Schrift gewordene Spur eines selbstauferlegten und fast wie ein intellektuell-künstlerisches Exerzitium verfolgten Schreibprozesses mit äußerst strengen Regeln, der zudem mitunter mehrere Monate gedauert hat, sondern zugleich eine Umschrift des Textes, seine Übersetzung in ein Bild. Das Bild trägt zugleich die Spuren seines Herstellungsprozesses: Das Abschreiben ist, wie bereits bei Kopisten im Mittelalter, nicht frei von Kontingenzen, von Momenten, in denen die kontrollierende Aufmerksamkeit der Vernunft versagt. Zugleich ist das Schriftbild nicht homogen, sondern geprägt durch den konkreten Schriftzug und seine Anspannung, durch Abweichungen aufgrund der verwendeten Bleistiftminen und durch die Bewegung der Hand auf dem Papier. Theorie wird Schrift wird Bild. Das ist der antidialektische Dreischritt, den Philipp Goldbach vollzieht. Dabei verwandelt sich die Theorie wieder in das zurück, was sie ihrem Namen nach ist oder besser war: Anschauung. ‚Theoria‘ bezeichnet im Griechischen eine Fülle von unterschiedlichen Dingen: Anschauung, Einsicht, Betrachtung, aber auch Überlegung und Beobachtung. Philipp Goldbach hat sich just jene philosophischen Werke zum Gegenstand gewählt, die einerseits auf Anschauung setzen, diese aber höchst abstrakt wenden. Der von Immanuel Kant

available in variations that are definitely more legible), but also that it is very difficult to decode more than just a section of them. One loses one's place right away, drifts off, moves around within the written space, which is, in an odd way, no longer about precise copying and the symbolic order of the language. Hegel and Leiris may be theoretical antipodes, but once they have been turned into written images, there is hardly any difference between them at all. It will be left up to future art historians to see if Goldbach kept his promise and copied the books in their entirety. More crucial, however, is the way that they have been transformed into a complex written image. That is a special kind of metamorphosis. The resulting image is not just the remains of a self-published process of writing (almost like an intellectual, artistic exercise) executed according to extremely strict rules, which has been turned into writing over a period of several months. It is also a transcription of the text, its translation into an image. At the same time, the image contains the traces of its manufacture: as was the case with copyists in the Middle Ages, copying text is a process that is not free of contingencies, of moments in which the mind's careful attention wanders. Additionally, the written image is not homogenous, but characterized by the specific handwriting and the effort exerted, variations caused by the pencil lead, and the movement of the hand across the paper. Theory becomes writing becomes image. This is the anti-dialectic triad Goldbach perfects. In the process, theory changes back into something that corresponds to what its name represents (or better, represented): visual perception. In Greek, 'theoria' describes a cornucopia of different things: visual perception, insight, and contemplation, as well as idea and observation. Goldbach has selected the philosophical works that focus on perception, yet employ it in a highly abstract way. Kant's concept of "intellectual perception" contributed to the beginnings of Idealist philosophy, taking the special form of visual perception as a reflection of the self and making it the foundation for an impressive construct of ideas. Fichte and Friedrich Wilhelm Joseph Schelling continued to subtly develop Kant's theorem. When Goldbach takes a theory and turns it back into writing and then an image, he reveals the theory by unfolding it through the written image. By copying, repeating, and writing down their words in a highly specific kind of material, the writings are ultimately turned into abstract images again. They shimmer iridescently, light reflections of the graphite marks flicker, writing once again becomes an image. In turn, this is an image of time, since it documents the writing process involved in copying. It is its visible trace. Several days spent reading (if one has read the text of the book), three months spent writing, many years spent thinking, and over two centuries spent interpreting can all be perceived in one single moment. Goldbach, in turn, refers to a distant tradition: in the Middle Ages, copy-

geprägte Begriff einer „intellektuellen Anschauung“ stand einst am Beginn der idealistischen Philosophie. Diese machte die besondere Form der Anschauung als Selbstreflexion des Ichs zur Grundlage eindrucksvoller Gedankengebäude. Bei Fichte und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling sind sie subtile Entfaltungen von Kants Theorem.

Philipp Goldbachs Rückverwandlung von Theorie in Schrift in Bild führt nun aber zu einer Einfaltung der Theorie, indem sie schriftbildlich entfaltet wird. Im Kopieren, Wiederholen und Abschreiben ihres Wortlauts in seiner höchst konkreten Materialität werden die Schriften am Ende wieder zu einem geradezu abstrakten Bild: Es flirrt irisierend, Lichtreflexe der Graphitspuren flimmern, Schrift wird wieder zum Bild. Und dieses ist wiederum ein Zeitbild, da es den Schreibprozess des Kopierens dokumentiert. Es ist dessen sichtbare Spur. Mehrere Tage Lesezeit (wenn man den Text als Buch gelesen hätte), drei Monate Schreibzeit, viele Jahre Denkzeit und über zwei Jahrhunderte Deutungszeit erblickt man nun in einem einzigen Augenblick.

Und Philipp Goldbach verweist wiederum weit zurück in die Tradition: Im Mittelalter war das Kopieren – und das wissen wir nicht erst seit Umberto Eco's *Der Name der Rose* – eine der wichtigsten Tätigkeiten. Sie war dem Schreiben im Sinne einer Neuproduktion keineswegs untergeordnet. Während diese zumeist anerkannte Texte vervielfältigte, war jene oft ein Kopieren von Versatzstücken im Sinne einer Kompilation von autoritativen Quellen, zu denen nur Weniges hinzukam. Diese wurden daher auch nicht signiert. Philipp Goldbachs Mikrogramme tragen eine doppelte Signatur: die des Autors und jene des Künstlers. Beide zeichnen sich wiederum auf eigentümliche Weise durch eine Familienähnlichkeit aus. Der kopierende Künstler rekapituliert schreibend die Philosophie und wendet sie gegen sich selbst. Er macht das Konkrete abstrakt und das Abstrakte konkret. Und er ist schließlich so etwas wie ein Schriftfotograf, der Schrift in Bilder verwandelt.

III. Schriftsätze oder Matrizen der Schriftwelt

Allein der Begriff ‚Schriftsatz‘ und der Name des Maschinenmodells „Letterphot“ deuten bereits an, dass Philipp Goldbachs Serie *Phototype (Diatype / Letterphot)* von 2011 (Abb. 14 – 15) eine weitere Erkundung des schrift-fotografischen Universums darstellt. Was auf den ersten Blick wie die Tachometerscheibe eines LKW aussieht, erweist sich beim zweiten als eine Matrize, die eine ganze Schriftwelt hervorzubringen imstande ist. Allerdings zeigt Philipp Goldbachs Serie nicht diese technische Matrix einer fotografischen Schriftwerdung, sondern deren Fotogramm. Er archiviert die Scheibe in

ing—and this was known before Umberto Eco published *The Name of the Rose*—was one of the most important of tasks. In no way was it considered inferior to producing a new book. While the former generally reproduced highly respected texts, the latter often consisted of copying hackneyed ideas, putting together a compilation of authoritative sources, while adding very little to them. For this reason, they were also not signed. Goldbach's micrograms have a double signature: that of the author and that of the artist. In turn, both are distinguished by a family resemblance. The copying artist recapitulates philosophy in his writing and uses it against itself. He makes the concrete abstract and the abstract concrete. And ultimately he is something like a writing photographer, who transforms writing into images.

III. Typesettings, or Matrices of the Written World

The term 'typesetting' and the name of the machine, Letterphot, alone indicate that Goldbach's series, *Phototype (Diatype / Letterphot)* 2011 (fig. 14–15), is yet another exploration of the universe of phototypesetting. What at first glance seems to be the odometer dial from a truck turns out to be a matrix capable of producing an entire world of writing. Goldbach's series, however, does not show this technical matrix for photographic typesetting itself, but a photogram of it. He archives the dial by transforming it into a photogram. It loses its function and survives only as an image in a collection of matrices that were once used to turn graphic characters into texts using photographic means. Goldbach takes it back to its photographic core by transforming complicated technical processes into pictures. For photograms are something like the matrix of photographic images 'sui generis'. At the beginning of his career as a photographer, William Henry Fox Talbot, for instance, experimented with objects by placing them upon sensitized paper and then exposing them to the sun. In this way he created pictures of leaves and lace, which, ironically, could not be distinguished from actual lace, since there was both black and white lace and it could not be determined if the image was a positive or a negative. Many of Talbot's early photographs were actually photograms, images created via direct contact with the object whose contours they outlined. What really matters here is that in pursuit of the photogram or contact copy Talbot also produced the first examples of phototypesetting. In 1843 he patented the use of photography for printing, which he did by using movable type to set up the pages and then photographing them with the camera.⁴ In this sense,

⁴ "Application of photography to printing by arranging movable letters to form pages and then copying them with the camera." See Gail Buckland, *Fox Talbot and the Invention of Photography* (Boston, 1980), p. 77.

Gestalt ihrer fotogrammatischen Verwandlung. Sie ist funktionslos geworden und überlebt einzig als Bild in einer Sammlung von Matrizen, mit denen einst auf fotografischem Wege Schriftzeichen zu Texten gesetzt wurden. Philipp Goldbach führt sie zurück auf ihren fotografischen Kern, indem er komplizierte technische Verfahren in Bilder verwandelt. Denn Fotogramme sind so etwas wie die Matrix der fotografischen Bilder ‚sui generis‘. William Henry Fox Talbot etwa experimentierte zu Beginn seiner Fotografienkarriere mit Gegenständen, die er auf sensibilisiertes Papier legte und dann der Sonne aussetzte. Entstanden sind Bilder von Blättern und Spitzen, bei denen man ironischerweise, da es weiße und schwarze Spitzen gab, mitunter noch nicht einmal unterscheiden konnte, ob es sich um Positive oder um Negative handelte. Viele der ersten Fotografien Talbots waren Fotogramme, also Bilder, die durch den direkten Kontakt mit dem Gegenstand entstanden, dessen Konturen sie zeichneten. Dabei war es nur konsequent, dass Talbot auf dem Wege des Fotogramms beziehungsweise der Kontaktkopie auch erste Beispiele eines solchen fotografischen Letternsatzes produziert hatte. 1843 ließ er sich die Anwendung der Fotografie für das Druckverfahren – indem mithilfe von beweglichen Buchstaben die Seiten gestaltet und diese dann mit der Kamera abfotografiert wurden – patentieren.⁴ In diesem Sinne darf Talbot also sogar als Erfinder des Foto- oder Lichtsatzes gelten. Gleichwohl fand das neue Verfahren, obwohl es gegenüber dem Bleisatz zahlreiche Vorteile birgt (wie etwa das reduzierte Gewicht der auf Film anstelle in Blei gesetzten Texte), erst in den 1950er-Jahren auf breiter Ebene Eingang in die Praxis. Die erste zur Serienreife gediehene Fotosatzapparatur dürfte die Uhertype gewesen sein, ein von dem ungarischen Ingenieur Edmund Uher konstruiertes und 1932 von der Maschinenfabrik Augsburg-Nürnberg gebautes Einzelbuchstaben-Belichtungsgerät. Besonders transparente Dinge faszinierten Talbot, da sich so etwa eine filigrane Struktur eines Blattes auf dem Papier abzeichnete. Lange Zeit geriet dann das Fotogramm in Vergessenheit und wurde nur im Zusammenhang von naturwissenschaftlichen und spiritistischen, sprich selbst-ernannten naturwissenschaftlichen Aufnahmen verwendet. Erst die Avantgarde des 20. Jahrhunderts entdeckte die Technik der Frühzeit neu und gab ihr dann auch neue Namen, die meist jenen der Fotografen folgten: Rayografien (nach Man Ray) oder Schadografien (nach Christian Schad) entstanden in der Zwischenkriegszeit; viele weitere Experimente sollten später folgen. Philipp Goldbachs Arbeit *Phototype (Diatype / Letterphot)* zeigt nun sogenannte ‚Matritzenscheiben‘ alter Foto- beziehungsweise Lichtsetzmaschinen der Firmen Berthold AG, Berlin (Modell „Diatype“), und Gutenberg GmbH, Ismaning (Modell „Letterphot“), aus den 1960er- und 1970er-Jahren, bei denen der kreisrunde Schriftträger aus Glas oder Kunststoff den

4 Vgl. Gail Buckland, *Fox Talbot and the Invention of Photography*, Boston 1980, S. 77.

Talbot might also be regarded as the inventor of phototypesetting. All the same, even though the new process had many advantages over hot-metal typesetting (such as the fact that type on film weighs less than lead type), it did not really come into popular use until the 1950s. The first phototypesetting machine capable of mass production was probably the Uhertype, a single-letter phototypesetting machine designed by Hungarian engineer Edmund Uher and built by the Augsburg-Nürnberg Machine Works in 1832. Talbot was particularly fascinated by transparent things, such as the delicate structure of a leaf on paper. For a long time, however, the photograph was forgotten and only used in scientific and spiritualist (or so-called natural science) photography. Twentieth-century avant-garde artists discovered this early modernist technology and renamed it, generally after the photographers who used it: Rayographs (after Man Ray) and Schadographs (after Christian Schad) were made in between the wars, while many other experiments followed later.

Goldbach's work *Phototype (Diatype/Letterphot)* features so-called matrix discs from old phototypesetting machines manufactured by Berthold AG in Berlin (Diatype model), and Gutenberg in Ismaning (Letterphot model), dating from the 1960s and 1970s. A round disc, either glass or plastic, contains a photographic negative of a font for each kind of type. Using the typesetting machine, which works something like a photographic enlarger, rotating the disc instead of the negative, the typesetter can record one character after the next on film. The edited films are then mounted together and can be photographed again on offset and intaglio plates. In the form of photograms, photographic compositions once again become a grammar of photography. They are again 'words of light,' as they were once poetically described in the early days of photography. The world is photographically re-enchanted, turning technical matrices into rotating discs of the world at a standstill. An archive that shows photography as what it can be, what it always was: a matrix of the visible and legible.

77

IV. Film-Window-Pictures, or: Impressions Exposed

Stack and *Kodak E100G*, both 2011 (fig. 16–17) are perhaps Goldbach's most mysterious works. They too explore the strange world between photography and writing in surprising ways. They are an inquiry into written images which reverses the traditional usage, sometimes by taking them at their word. While *Stack* exhibits a used illuminated Woolworth's sign as if it were a minimalist sculpture, *Kodak E100G* features the 'enlargement' of an overexposed (because it is completely transparent) sheet of four by five inch Kodak film. On one side, writing is broken down into individual let-

Zeichensatz jeweils einer Schriftart als fotografisches Negativ enthält. Mittels des Setzgerätes, das analog einem fotografischen Vergrößerer funktioniert und in dem anstelle des Negativs eine Schriftscheibe rotiert, kann der Setzer Zeichen für Zeichen auf Film belichten. Mit den geschnittenen und montierten Filmen können anschließend wiederum Offset- und Tiefdruckplatten belichtet werden. Lichtsätze werden in ihrer Fotogramme gewordenen Gestalt wieder zu einer Grammatik der Fotografie. Sie sind nun wieder „words of light“, wie man sie in der Frühzeit der Fotografie poetisch bezeichnete. Diese fotografische Wiederverzauberung der Welt macht aus technischen Matrizen rotierende Weltscheiben im Stillstand. Ein Archiv, das Fotografie als das zeigt, was sie sein kann und schon immer war: eine Matrix des Sichtbaren und Lesbaren.

IV. Film-Fenster-Bilder oder den Eindrücken exponiert

78

Die Arbeiten *Stack* und *Kodak E100G*, beide von 2011 (Abb. 16 – 17) sind die vielleicht rätselhaftesten Arbeiten Philipp Goldbachs. Auch sie erkunden auf überraschende Weise die merkwürdige Welt zwischen Fotografie und Schrift. Es ist eine Befragung der Schrift-Bilder, die den tradierten Gebrauch umkehrt und das mitunter, indem sie ihn beim Wort nimmt. Während bei *Stack* die gebrauchte Industrieleuchtschrift der amerikanischen Kaufhauskette Woolworth wie eine minimalistische Plastik ausgestellt wird, zeigt *Kodak E100G* die ‚Vergrößerung‘ eines überbelichteten (weil vollständig transparenten) Kodak-Diafilms im Format 4 × 5.

Auf der einen Seite wird der Schriftzug in Einzelbuchstaben zerlegt und so übereinander gelegt, dass man die Schrift nicht mehr zusammenhängend lesen kann und stattdessen vor dem Rand der Plexiglasumrahmung steht. Auf der anderen Seite wird der Schriftzug zu einem unbelichteten Filmbild, das eine andere Bestimmung haben wird. Statt der Lichtschrift der Fotografie werden es die Zeichen der Zeit sein, die dort allmählich ihre Spuren hinterlassen. Wenn es von Ausstellung zu Ausstellung wandert, werden langsam die ersten Gebrauchsspuren, kleine Kratzer, Berührungsmomente, Risse erscheinen – Spuren einer anderen, nun materialen Belichtung. Das Bild wird im doppelten Wortsinn exponiert und somit erneut zu dem, was die Fotografie einst bereits war: ein weit geöffnetes Fenster mit Blick auf die Welt – und auf den Betrachter.

ters, overlapped so that it can no longer be read as a whole and stands instead before the edge of the Plexiglas frame. On the other side, writing is turned into a non-exposed film image which is destined for something else. Instead of being photographic 'words of light,' it becomes a sign of the times, gradually leaving behind its marks. As it moves from one exhibition to the next, the first signs of usage—little scratches, moments of being touched, fissures—appear; they are traces of another kind of exposure, now a material kind. The image is exposed in both senses of the word and thus again becomes what photography once was: a wide-open window with a view of the world—and of the observer.

Verzeichnis der Arbeiten | List of Figures

01– *Mikrogramme / Micrographs*, 2006–2009

04 Handschriftliche Kopien von vier Hauptwerken der Philosophie des Deutschen Idealismus. Jedes Werk wurde vollständig mit Bleistift auf einen Bogen Papier übertragen, wobei der einzelne Buchstabe eine Höhe von etwa einem Millimeter hat. | Handwritten copies of four important works of German idealistic philosophy. Each text has been transcribed word by word with pencil on a sheet of paper, with each letter having a height of about one millimeter. (01–03)

Abschrift von Michel Leiris' Reisetagebuch *L'Afrique fantôme* über die ethnologischen „Expedition Dakar–Djibouti“, 1931–1933. | A copy of Michel Leiris's travel diary *L'Afrique fantôme* on the ethnographic “Mission Dakar–Djibouti,” 1931–33. (04)

05 *Nord & Alpes*, 2009

Siebdruck nach einer Zeitschriftenannonce im *Minotaure* von 1933. Das Unternehmen *Nord & Alpes* fertigte die Vitrinenschränke im Pariser *Musée de l'homme* an, die die „Expedition Dakar–Djibouti“ mit Exponaten bestückte. | A silkscreen print after an advertisement in *Minotaure* magazine in 1933. The company *Nord & Alpes* produced vitrines for the newly founded Ethnographic Museum in Paris, which was supplied with artifacts by the “Mission Dakar–Djibouti.”

06– *The Millionth Map – Antarctic Territory*, 2008

07 Weltkartenwerk im Maßstab 1:1 000 000, das der deutsche Kartograf Albrecht Penck 1891 angeregt hatte. Bestehende Karten der *Millionth Map* wurden von Philipp Goldbach um nie ausgeführte Kartenblätter ergänzt. | A world map series on a scale of 1:1,000,000 proposed by the German cartographer Albrecht Penck in 1891. New map sheets have been added to the existing sheets of the *Millionth Map* by Philipp Goldbach.

08– *Tafelbilder / Blackboards*, 2003 und 2009–2011

13 Fotografien von Kreidetafeln an Universitäten und Forschungsinstituten in Deutschland, an denen einflussreiche Denker gelehrt und geschrieben haben. | Photographs documenting states of blackboards at universities and research facilities in Germany at which influential thinkers have been teaching.

14– *Phototype*, 2011

15 Der Foto- oder Lichtsatz ist die Verbindung von analoger Fotografie und Schriftsatz. Er steht zwischen Johannes Gutenbergs Erfindung des beweglichen Letternsatzes und der Digitalisierung der Druckvorstufe. Schriftmatrizen unterschiedlicher Setzmaschinenmodelle wurden als Fotogramme auf lithografischen Film belichtet. | Phototypesetting is the application of analogue photography to typesetting. It marks a technological link between movable-type printing as invented by Johannes Gutenberg and the digitalization of printing. Photograms of matrices from different Phototypesetting machines were exposed on lithographic film.

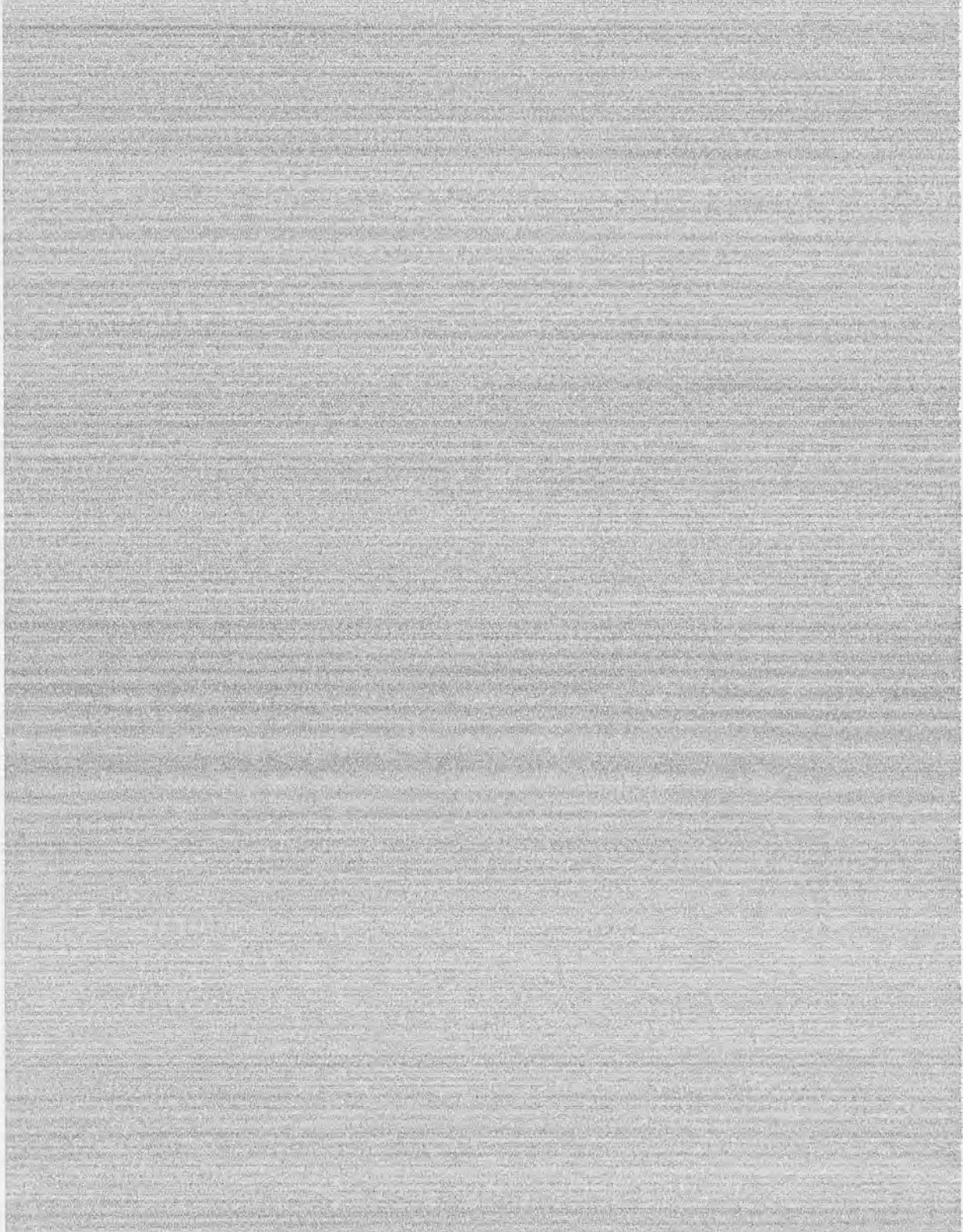
16 *Stack (Woolworth)*, 2011

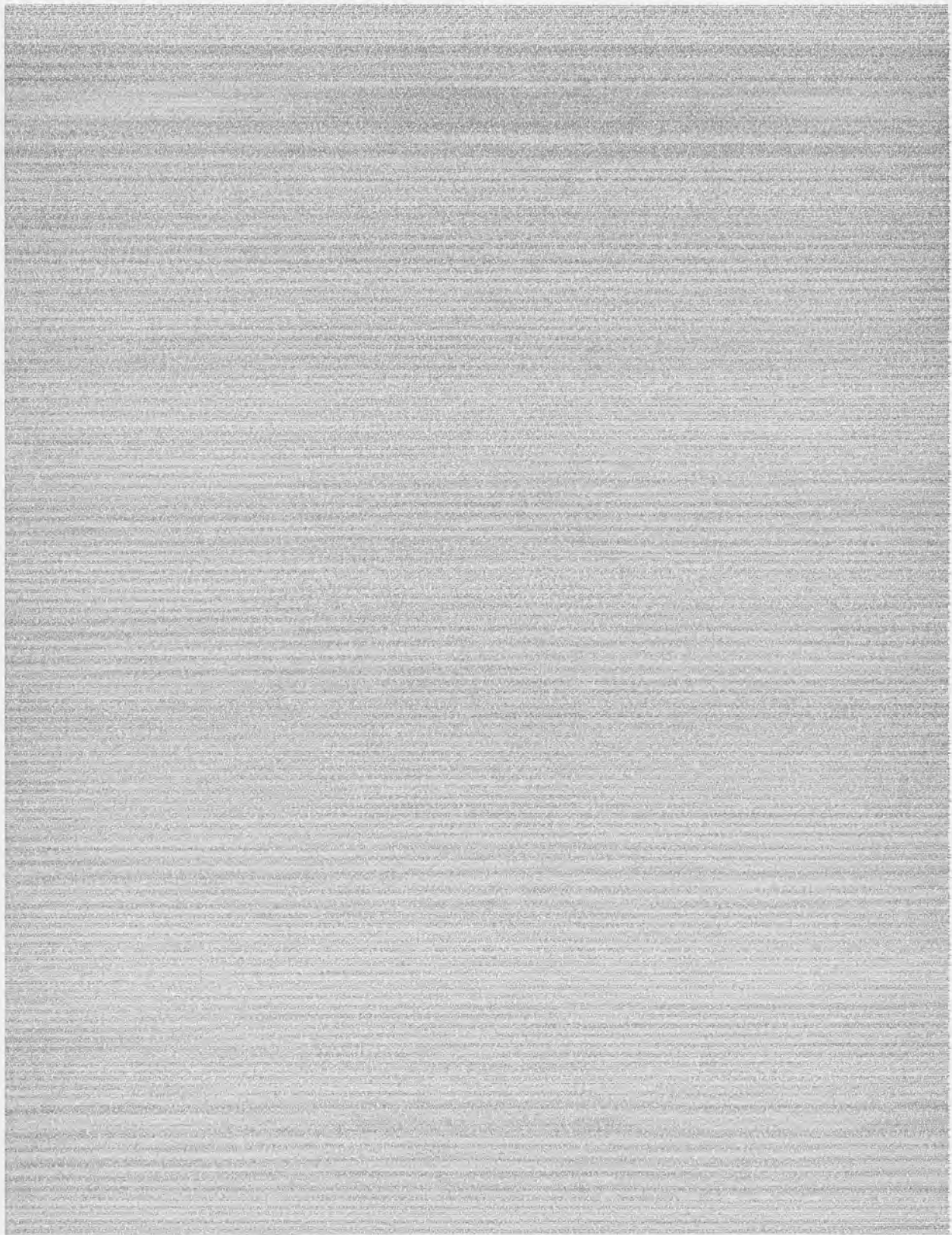
Gebrauchte Leuchtreklame in vertikaler Reihung installiert, sodass der Abstand zwischen zwei Elementen den Maßen eines weiteren Elements entspricht. | A used illuminated advertisement installed in vertical progression. The space between two units matches the dimensions of each unit.

17 *Kodak E100G*, 2011

Plexiglasskulptur eines überbelichteten Planfilms der Firma Kodak im Format 4×5 | A Plexiglas sculpture of a superimposed piece of 4×5 inch Kodak sheet film.







04

SIÈGE SOCIAL :
67, rue de Prony
Téléph. : CARNOT 79.80
ET LA SUITE

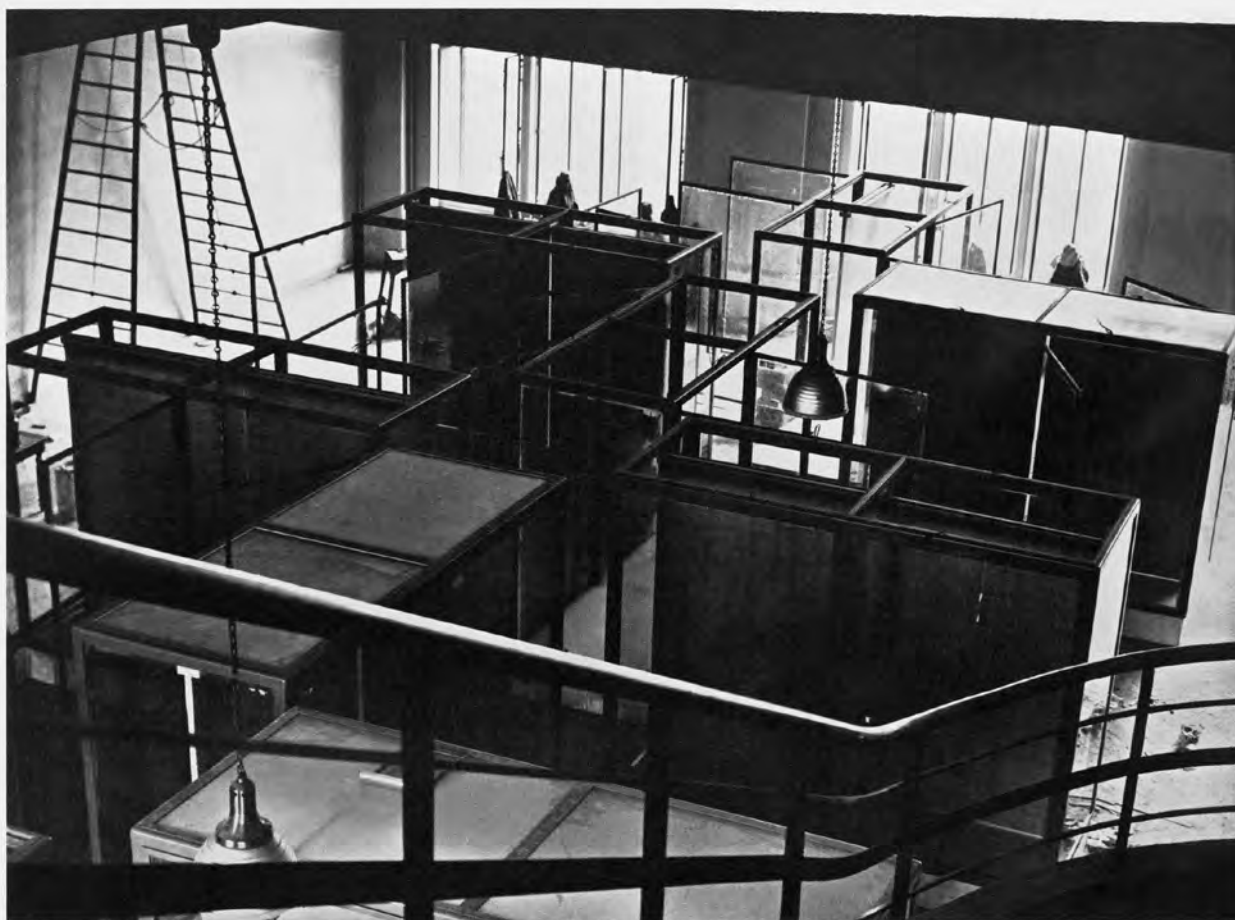
COMPAGNIE
INDUSTRIELLE ET MINIÈRE DU

NORD & ALPES

SOCIÉTÉ ANONYME
Capital : 18.000.000 Frs
Télégr. : Nordalpon - Paris
Reg. Com. Seine 49-446

SECTION MEUBLES MÉTALLIQUES, 10-14, rue Toulouse-Lautrec, PARIS-17^e

Clignancourt 05.59 - 02.65. — Marcadet 02.35 - 02.36



*Installation des vitrines métalliques étanches au Musée d'Ethnographie, Palais du Trocadéro à Paris.
Les rayonnages métalliques des magasins et de la bibliothèque du Musée d'Ethnographie ont été également réalisés
par la Compagnie Nord et Alpes.*

Autres références :

Bibliothèque Nationale — Cabinet des Estampes — Nouvelle École des Arts Décoratifs de Paris —
Muséum d'Histoire Naturelle — Bibliothèque du Conseil Municipal de Paris — Ministères des Finances,
de la Marine — Hachette — Larousse — Firmin-Didot — Nouvelle Revue Française.





10



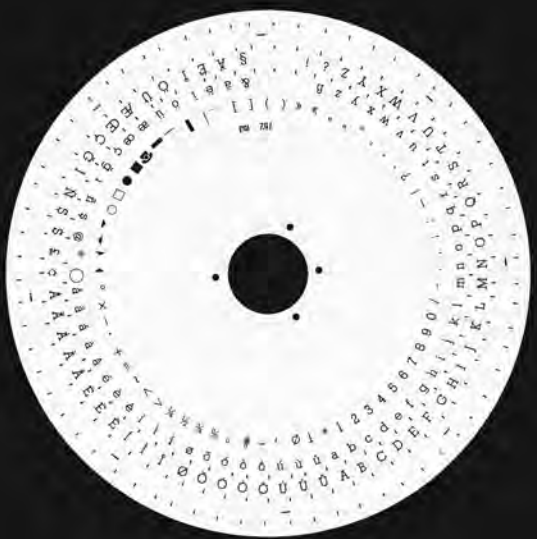
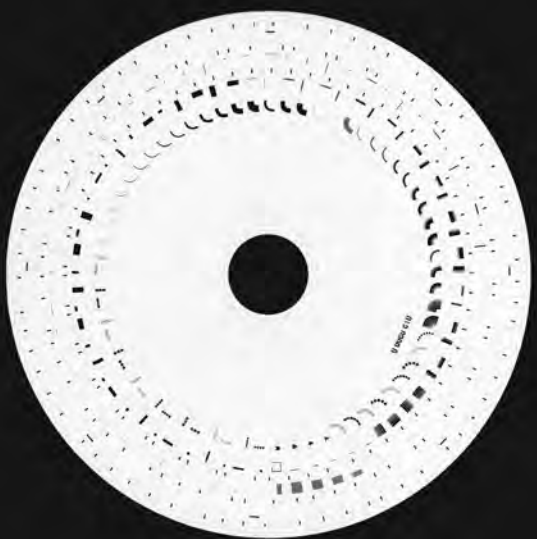
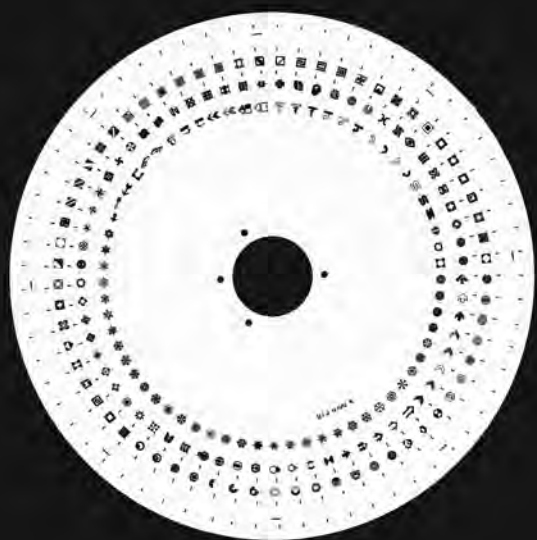
11

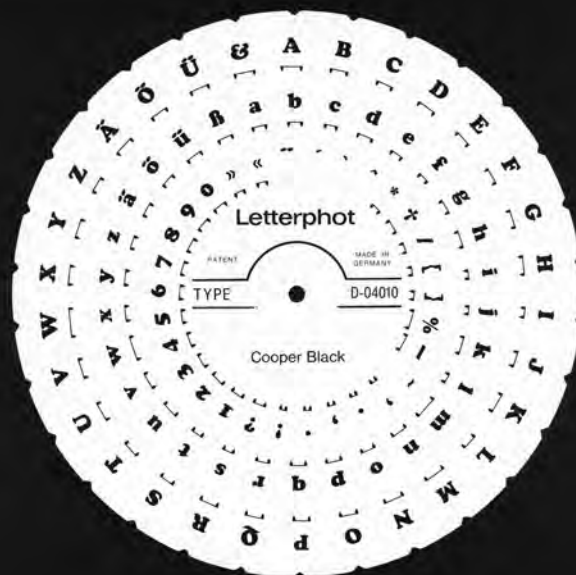
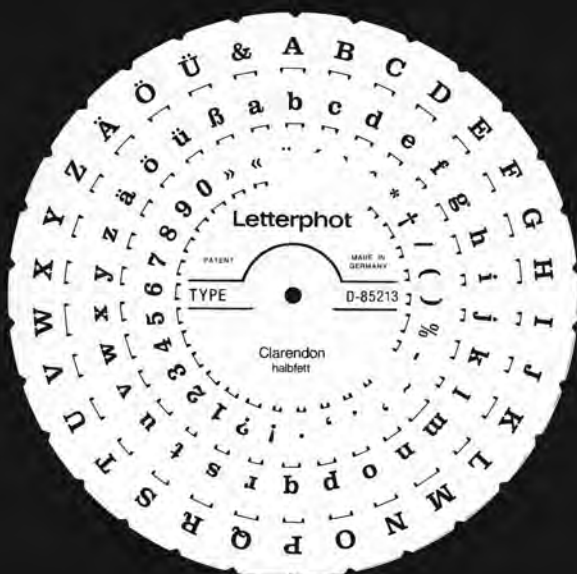


12













Philipp Goldbach

1978 geboren | born in Köln | Cologne

2008 Künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Kunsthochschule für Medien Köln | assistant professor at Academy of Media Arts Cologne

2000 Studium an der Kunsthochschule für Medien Köln | study at the Academy of Media Arts Cologne

1998 Studium der Kunstgeschichte, –2006 Soziologie und Philosophie, Universität zu Köln | study of art history, sociology, and philosophy at the University of Cologne

Einzelausstellungen Solo Exhibitions

- 2011 *Tafelbilder*, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Marburg, Deutschland | Germany
- *Fotografie und Zeichnung*, Galerie Carol Johnssen, München | Munich
- 2010 *Blackboards and Micrographs*, Annely Juda Fine Art, London
- 2008 *Message to public*, Galerie M29 | R&B Verlag, Köln | Cologne
- 2007 *Foto / Grafie*, Galerie Carol Johnssen, München | Munich

Gruppenausstellungen Group exhibitions

- 2012 *UN/SICHTBAR*, Foto-Raum, Wien | Vienna Kunsthalle Bremerhaven (mit | with Clemens Botho Goldbach)
- 2011 *ars viva 11/12 - Sprache / Language*, –2012 Museum Folkwang, Essen; Riga Art Space, Riga; Weserburg. Museum für moderne Kunst, Bremen
- 2011 *Grand Tour*, Boutique by Drei, Ebertplatzpassage, Köln | Cologne
- 2010 *Die Sammlung.Freunde der Bildenden Kunst Freiburg*, Kulturwerk T66, Freiburg
- 2009 *Was ihr wollt (frei nach Shakespeare)*, Galerie Carol Johnssen, München | Munich
- *junger westen 2009*, Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen, Deutschland | Germany
- 2009 *en miniature*, Simultanhalle – Raum für zeitgenössische Kunst, Köln | Cologne (mit | with Vesko Gösel)

- 2008 *Afterthought*, IrmaVepLab, Reims, Frankreich | France
- 2007 *Performing Media*, Sonderschau der Kunsthochschule für Medien, Köln | Cologne
- *Brave New World*, Galerie Binz & Krämer, Köln | Cologne
 - *Full House*, Galerie Carol Johnssen, München | Munich
- 2006 *ECHO – Neue Medien, Alte Meister*, Wallraf-Richartz-Museum, Köln | Cologne
- *On the Road*, Galerie Herrmann & Wagner, Berlin
 - *Gute Aussichten – Junge deutsche Fotografie*, Künstlerhaus Dortmund, Dortmund; Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main; Kultfabrik München | Munich; Goethe Institut Washington D.C.
- 2005 *Gute Aussichten – Junge deutsche Fotografie*, Museum für Fotografie, Berlin; Deichtorhallen: Haus der Photographie, Hamburg
- L. Fritz Gruber-Preis 2004/2005, Galerie der Universität zu Köln | Gallery of the University of Cologne
 - *Medienmestizen*, Sonderschau der Kunsthochschule für Medien, Köln | Cologne
 - *Aller-retour*, Galerie Schleicher + Lange, Paris
 - *Madame Réalité*, Städtische Galerie, Waldkraiburg, Deutschland | Germany
 - *High Noon*, Galerie Carol Johnssen, München | Munich
- 2004 *Open Video Lounge*, Rheinschau, Köln | Cologne
- *Sonderausstellung des Spiridon-Neven-DuMont-Preis*, Köln | Cologne
 - *Madame Réalité*, E-Werk Freiburg, Hallen für Kunst, Freiburg
 - *Busting through the Van Allen Belt*, Galerie Projektraum, Köln | Cologne
 - *Ar(T)chitecture*, Galerie Carol Johnssen, München | Munich
 - *I suit my case*, Mason Gross School of the Arts, New York
 - *2°+*, Galerie Binz & Krämer, Köln | Cologne (mit | with Tilman Peschel)
 - *A suivre ...*, Galerie Schleicher + Lange, Paris (mit | with Franziska Furter)
- 2003 *Große Kunstausstellung NRW*, museum kunst palast, Düsseldorf

- 2003 *bingo*, Sonderschau der Kunsthochschule für Medien, Köln | Cologne
- *Spaen*, Ausstellung mit dem | Exhibition with the Edinburgh College of Art, Deutzer Brücke, Köln | Cologne
 - *Über die Malerei in der Photographie*, Galerie Carol Johnssen, München | Munich

Preise und Stipendien Awards and Grants

- 2011 *ars viva-Preis* für Bildende Kunst des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft, Berlin
- 2011 Arbeitsstipendium der | Working grant of the Stiftung Kunstfonds, Bonn
- 2008 Künstlerstipendium der | artist grant from the Stiftung Vordemberge-Gildewart, Lachen, Schweiz | Switzerland
- 2004 *Spiridon-Neven-DuMont-Preis*, Köln | Cologne
- 2002 Stipendium der Studienstiftung –2005 des Deutschen Volkes | Fellowship from the German National Academic Foundation

Publikationen Publications

- 2010 Volker Rattemeyer, *Philipp Goldbach: Blackboards and Micrographs*, London, 2010.
- 2009 Ante Beneta u. a., *Notizen aus zwei Welten, Forschungsreisen zwischen Fakt und Fiktion*, hrsg. von | edited by Babette Richter, Köln 2009.
- 2005 Philipp Goldbach, *Japan-Ekphrasen*, hrsg. von | edited by Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 2005.

www.pgoldbach.de

Verzeichnis der Arbeiten List of works

- 01 *Kritik der reinen Vernunft* | *Critique of Pure Reason* (I. Kant), *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* | *Foundation of the Entire Doctrine of Scientific Knowledge* (J. G. Fichte), *Ideen zu einer Philosophie der Natur* | *Ideas Concerning a Philosophy of Nature* (F. W. J. Schelling), *Phänomenologie des Geistes* | *Phenomenology of Mind* (G. W. F. Hegel), (2006/07)
Installationsansicht in der | Installation view at Kunsthalle Recklinghausen, 2009
Bleistift auf Papier | Pencil on paper
Je | Each 134 × 100 cm
Courtesy: Privatsammlungen, Deutschland und Großbritannien | Private collections, Germany and Great Britain
- 02 *Phänomenologie des Geistes* | *Phenomenology of Mind* (G. W. F. Hegel), (2006)
Bleistift auf Papier | Pencil on paper
134 × 100 cm
Courtesy: Privatsammlung, Deutschland | Private collection, Germany
- 03 *L'Afrique fantôme* (M. Leiris), (2009)
– 04 Bleistift auf Papier | Pencil on paper
193,5 × 150 cm
Courtesy: Annely Juda Fine Art und | and Galerie Carol Johnssen
- 05 *Nord & Alpes*, (2009)
Siebdruck auf Papier | Silkscreen print on paper
100 × 70 cm
Courtesy: Annely Juda Fine Art und | and Galerie Carol Johnssen
- 06 *The Millionth Map – Antarctic Territory*, SQ 35–36, (2008)
Siebdruck auf Papier | Silkscreen print on paper
65 × 72 cm
Courtesy: Annely Juda Fine Art, Galerie Carol Johnssen und | and M29 | RpB Verlag
- 07 *The Millionth Map – Antarctic Territory*, SQ 37–38, (1974)
Historisches Kartenblatt | Historical map, 65 × 72 cm
Courtesy: Annely Juda Fine Art, Galerie Carol Johnssen und | and M29 | RpB Verlag
- 08 *Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, HNO Klinik* | *Martin Luther University of Halle-Wittenberg, ENT Clinic*, (2011)
C-Print | Diasec
80 × 64 cm
Courtesy: Annely Juda Fine Art und | and Galerie Carol Johnssen
- 09 *Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Anatomie* | *Martin Luther University of Halle-Wittenberg, Department of Anatomy*, (2011)
C-Print | Diasec
156,3 × 125 cm
Courtesy: Annely Juda Fine Art und | and Galerie Carol Johnssen
- 10 *Philipps-Universität Marburg, ehemalige Frauenpoliklinik* | *Philipps-Universität Marburg, Former Polyclinic for Women*, (2009)
C-Print | Diasec
64 × 80 cm
Courtesy: Annely Juda Fine Art und | and Galerie Carol Johnssen
- 11 *Universität Leipzig, Erziehungswissenschaftliche Fakultät* | *University of Leipzig, Department of Education*, (2011)
C-Print | Diasec
156,3 × 125 cm
Courtesy: Annely Juda Fine Art und | and Galerie Carol Johnssen
- 12 *Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Kollegiengebäude III* | *University of Freiburg, Council Building III*, (2009)
C-Print | Diasec
125 × 156,3 cm
Courtesy: Annely Juda Fine Art und | and Galerie Carol Johnssen
- 13 *Tafelbild Universität Köln (Triptychon II)* | *Blackboard University of Cologne (Triptych II)*, (2003)
C-Print, dreiteilig | Diasec, three parts
180 × 266 cm
Courtesy: Annely Juda Fine Art und | and Galerie Carol Johnssen
- 14 *Phototype (Diatype)*, (2011)
Fotogramme auf lithografischem Film | Photograms on lithographic film
Je | Each 24 × 24 cm
Courtesy: Annely Juda Fine Art und | and Galerie Carol Johnssen
- 15 *Phototype (Letterphot)*, (2011)
Fotogramme auf lithografischem Film | Photograms on lithographic film
Je | Each 24 × 24 cm
Courtesy: Annely Juda Fine Art und | and Galerie Carol Johnssen
- 16 *Stack (Woolworth)*, (2011)
Rotes und weißes Plexiglas, neun Elemente | Red and white Plexiglas, nine elements
Je | Each 15 × 45 × 35 cm
Courtesy: Annely Juda Fine Art und | and Galerie Carol Johnssen
- 17 *Kodak E100G*, (2011)
Lack und Siebdruck auf Plexiglas | Enamel and silkscreen print on Plexiglas
190 × 150,5 cm
Courtesy: Annely Juda Fine Art und | and Galerie Carol Johnssen

Bildnachweis für alle Bilder | Photo credit for all pictures: der Künstler | the artist