Read Only Memory

Philipp Goldbach

Museum
Wiesbaden

Inhalt
Contents

Fragmente – Zu den Arbeiten von Philipp Goldbach 6
Fragments – On the Work of Philipp Goldbach
Jörg Daur

Katalog Catalogue: 12
(Texte von texts by Philipp Goldbach)

- **Sturm** Iconoclasm
- **Read Only Memory** Read Only Memory
- **Copy that** Copy that
- **Planfilme** Sheet Films
- **Phototype** Phototype
- **Wirkliche Hieroglyphen** Real Hieroglyphs
- **Mikrogramme** Micrographs
- **Tafelbilder** Blackboards

Erinnerung an den Klang der Bilder 80
Recollections of the Sound of Pictures
Steffen Siegel

Biographie Biography 85
Impressum Credits 88

Fragmente – Zu den Arbeiten von Philipp Goldbach

Fragments – On the Work of Philipp Goldbach

Was geschieht, wenn Geschichte verschwindet? Kann Geschichte verschwinden? Ist es nicht vielmehr das Wissen über eine Zeit, über deren – zumeist erdachte – Zusammenhänge, das verblasst? Und wie verändert sich die Geschichte, wenn das Wissen über diese Zusammenhänge abnimmt?

Philipp Goldbach setzt sich in seinen Arbeiten mit Formen der Wissensaneignung und Überlieferung auseinander, mit historischen Formen, deren Präsenz im Alltag mehr und mehr zurückgeht oder bereits vollkommen verschwunden ist. Dabei ist es nicht nur das Interesse an den heute ungewöhnlichen Verfahren und Techniken das ihn antreibt, sondern auch deren historische Verortung und damit Funktion in ihrer jeweiligen Zeit. Jede Form der Tradierung von Wissen prägt ebenjenes mit, lässt mittels des verwendeten Mediums oder Trägers Zusammenhänge und Zugriffsmöglichkeiten entstehen. Philipp Goldbach befragt in seinen Arbeiten den Verlust dieser je eigenen Schnittstellen, indem er die Überlieferung noch ein letztes Mal in der nun überkommenen Form präsentiert. Zugleich deutet er deren Verschwinden an, indem er den eigentlichen Zugriff unterbindet. Die nun historische, ehemals aber gewohnte Form der Kommunikation und Sicherung von Wissensinhalten, wird zur Folie einer ästhetischen Erfahrung im Kontext bildender Kunst. Neben die ursprüngliche Funktion des Verfahrens und das Bewusstsein der Konsequenz des Verlusts derselben tritt die distanzierte Sicht auf das Medium und seine technischen Hilfsmittel.

Im Projektraum des Museums Wiesbaden findet sich die Diathek des Kunsthistorischen Instituts zu Köln. Die Dias selbst liegen ungeordnet auf dem Boden des Raums verteilt, die Schränke der Diathek, die über Jahrzehnte Bewahrung, Ordnung und Zugriff auf die Kleinbilddias regelten, stehen leer im Nebenraum. Mit einem Blick lassen sich alle einzelnen Dias – mithin Wissensfragmente – erfassen, ein wirklicher Überblick ist nicht mehr möglich, geschweige denn ein geordneter Zugriff. Dafür zeigt sich die Potenz des kunsthistorischen Wissens als Bildgedächtnis, als Kommunikations- und Verständigungsmittel und damit auch als Rahmen und Begrenzung einer bestimmten Form des Wissens und der Geschichtsschreibung. Die an sich absurde, letztlich aber nicht zu vermeidende Abstraktion realer Kunstwerke oder Architekturdenkmäler auf deren bloße Abbildung mittels vergilbter Filmstreifen wird als ehemals alltägliche Form der Erarbeitung und Weitergabe von Wissen verabschiedet. Ein Verlust im Hinblick auf die damit verschwindenden Formen

What happens when history disappears? Can history disappear? Or is it much more our knowledge of a time, of its – at least, conceived – relationships that can fade? And how does history change when our knowledge of these relationships diminishes?

The work of Philipp Goldbach deals with a variety of forms of knowledge acquisition and transmission; it takes up historical forms which are slowly but steadily receding from everyday life or have already completely disappeared. It is not merely his interest in processes and techniques no longer belonging to our contemporary historical moment, but their historical contextualization and function in their own time. Every form of knowledge transmission shapes knowledge itself, the medium of transition itself creates relationships, contexts, and determines the accessibility of this knowledge. Philipp Goldbach's work interrogates the unique loss encountered at each such point of transition by foregrounding once more "old" knowledge in its virtually original form. The obsoleteness of this knowledge, however, is underscored by the lack of genuine access to it—his works are ultimately representations, simulacra. The now historical, once standard form of communicating and storing knowledge becomes a film of an aesthetic experience in the context of fine art. Together with this awareness of the original function of out-dated processes and the consequences of their loss, the works take a distanced perspective on the medium and its role as technological aid.

The slide archive of Cologne University's Institute of Art History can be found in the project room of Museum Wiesbaden. The archive's shelves, which for decades housed, ordered and made the collection of small-format slides accessible, stand empty in the adjacent room – the slides themselves lie disheveled and strewn about the project room floor. Though every single slide of the collection – fragments of art historical knowledge – is now visible at a glance, a genuine overview is no longer possible, to say nothing of orderly access. The chaos, however, offers a visualization of the power of art historical knowledge as visual memory, as communication and interpretive mediator and, hence, as framework and delimitation of a particular form of knowledge, of engagement with history. The absurd, yet ultimately unavoidable, abstraction of real works of art or of architectural monuments to mere representations on yellowed strips of film is both dismissed as the standard means of working with and handing down art historical knowledge and, at the same time, lamented—lamented

des Austauschs und der Kommunikation, an deren Stelle heute mittels digitaler Bildarchive und deren unbeschränkte Zugriffsmöglichkeiten ein weitaus größerer, aber auch deutlich babylonischerer Bilderschatz getreten ist. Die Fülle der am Boden liegenden Dias ist ein letztes Aufblitzen des verloren gehenden Ordnungssystems wie auch eine Reflexion über dessen Beschränkungen, also „wissensbildende“ Strukturen. Zudem zeigt sich im Meer der Dias eine spiegelnde Auflösung der gewohnten Räumlichkeit, die vollkommen unabhängig von der inhaltlichen Auseinandersetzung ein eigenes visuelles Erlebnis bietet. Der Zugriff auf einzelne Motive, deren Zuordnung mittels Beschriftung sowohl topografisch wie auch bibliografisch, steht im Wechsel und Gegensatz zur Totalen als Erfahrung im Raum. Die Wissensfragmente bleiben als solche sichtbar, wenn auch der Gesamtzusammenhang nicht mehr hergestellt werden kann.

In den Jahren 2002 und 2003 fotografierte Philipp Goldbach Kreidetafeln in den Lehrsälen des philosophischen Seminars der Universität Köln. Auch die Kreidetafel ist eine heute historische Form der Wissensvermittlung, ein Lehrmittel, das durch moderne Techniken abgelöst wird. Die Tafelaufschriebe haben als Lehre, aber auch diskursive Form des Austauschs die Wissenschaft über viele Jahrzehnte geprägt. Wo früher an der Tafel im kleinen Kreis und in direktem Austausch um Begriffe gerungen und nach Formeln gesucht wurde, ermöglicht heute das Internet eine viel weiter gefasste Diskussion. Der Charakter ist freilich ein anderer. Auch hier prägt das Medium die Form und Kommunikation.

Philipp Goldbachs Fotoserie der Tafelbilder verhandelt das Entstehen und Verschwinden von Schrift als Vorgang und zugleich als Versuch der Aneignung und Vermittlung von Wissen. Die an sich leeren Kreidetafeln spiegeln durch ihre Verortung in der Geistesgeschichte ein Prinzip der Tradierung von Wissen, das eine heute fast schon historisch anmutende Komponente in sich trägt. Die Fotografien dokumentieren vorgefundene Zustände. Dazu wurden vorzugsweise Tafeln ausgewählt, die auf den ersten Blick leer erschienen, erst beim zweiten Hinsehen zeigt sich die „verwischte“ Geschichte, zeigen sich Wissensfragmente, die chiffrengleich auf eine dahinter liegende Botschaft zu verweisen scheinen. Die als Fotografie festgehaltene Tafeloberfläche erscheint als Momentaufnahme eines sich permanent fortschreibenden Prozesses.

In Fortsetzung der Kölner Serie fotografierte Philipp Goldbach zwischen 2009 und 2011 rund 50 Tafeln in Lehrsälen deutscher Universitäten und Forschungseinrichtungen. Die historischen Tafeln – teilweise noch aus dem 19. Jahrhundert, jedoch auch aus der jüngeren Vergangenheit bis in die 1970er Jahre – führen ihren eigenen Ort (lokal aber auch wissenschaftshistorisch) unsichtbar eingeschrieben unter der Oberfläche mit. Die leere Tafel bleibt nicht leer, sondern wird in Erinnerung an ihre je spezifische Geschichte (etwa die dort lehrenden Wissenschaftler oder die dort entwickelten methodischen Ansätze) durch den Betrachter aufgeladen. Sie verweist über ihren Ort und das darin implizierte „Geistesgebäude“ der dort ehemals tätigen Wissenschaftler auf einen abgeschlossenen Prozess. Anhand der Tafeln wird Wissenschaftsgeschichte aufgerufen. Zugleich wird aber auch deutlich, dass sich diese Geschichte bis in die Gegenwart fortsetzt und dabei grundsätzlich immer nur bruchstückhaft erzählt werden kann. Die unterschiedlichen wissenschaftlichen Ansätze, ob nun philosophischer, naturwissenschaftlicher oder sozialwissenschaftlicher Natur können je als Versuch gesehen werden, die Welt, oder zumindest Teile von ihr zu beschreiben. Diese einzelnen Versuche werden in ihrer je eigenen Differenziertheit offensichtlich in der Vielgestalt der abgebildeten Tafeln. Denn den Tafelbildern ist eigen, dass sie sich dem Betrachter gegenüberstellen ohne den erwarteten Inhalt zu transportieren. Die Tafel bleibt leer, unabhängig davon, ob der Betrachter sich eher als Produzent oder als Rezipient der möglichen Kreide-Notate sieht. Nur vereinzelt zeigen sich Schriftfragmente, Ruinen gleich, einer archäologisch zu bergenden Zivilisation. Der Ort des Schreibens wird thematisiert als ein Ort, an dem sich Wissen zeigt – oder auch erst entsteht – indem es in Worte (oder Zahlen) gefasst wird. Zugleich ist dieser Ort ein flüchtiger, da jede Erkenntnis sich über die vorhergehende legt und diese verwischt. Die scheinbar leere Tafel ist ein Gefäß allen möglichen Wissens, der Zustand der Leere gleicht einem Innehalten im beständigen Versuch, die Welt zu beschreiben.

Philipp Goldbach wählt für seine Tafelbilder unterschiedliche Formate: Mit den kleineren orientiert er sich an einem Format, das eine Betrachtung unterschiedlicher Tafeln in einer Portraitreihe ermöglicht. Die großen Formate dagegen zielen eher auf ein Panorama, das die Aufmerksamkeit des Betrachters vollständig absorbiert. Die plane Ansicht der Tafeln, ihre Präsentation der Schreibfläche als Bildfläche lässt den Blick des Betrachters springen zwischen der fast malerischen, von Kreidespuren durchzogenen Tafel und der sie umgebenden Holz und Metallkonstruktionen, die den nötigen Umraum für die Funktion der jeweiligen mechanischen Tafelsysteme bilden. Dabei bietet die meist „antiquarisch“ anmutende Technik einen Erfahrungshorizont der praktisch-technischen Geschichte der Universitäten, der sich dem be-

as a form of exchange and communication in whose place a mass of images of clearly Babylonian proportions has entered in the form of digital image libraries with unlimited accessibility. The abundance of slides lying on the floor is a last glimmer of the lost ordering system, as well as a reflection of its limitations, its “knowledge generating” structures. The sea of slides, moreover, reflects and redefines the usual space of the room, which, entirely independent of its content, is a visual experience in itself. The accessibility of individual motifs, their topographical and bibliographical cataloging by means of labeling, stands in contrast to and is put into play with the experience of the whole within the room. The fragments of knowledge remain visible, as such, though the context as a whole can no longer be reconstructed.

In the one-year period between 2002 and 2003, Philipp Goldbach photographed blackboards in the lecture halls of the Department of Philosophy at the University of Cologne. The blackboard, too, can be considered an historical form of knowledge transfer, a teaching tool that has been made redundant by modern technology and teaching techniques. The words on blackboards as learning content and as discursive form have shaped intellectual exchange for decades. While the blackboard represents the circulation of thoughts in a smaller, more intimate circle of direct verbal exchange, for example, in search of a word or concept, today the Internet enables a much broader discursive space expanding the parameters of discussion. Naturally, the character of the discussion is a different one. Here, too, the medium shapes both form and the communication of knowledge.

Philipp Goldbach’s blackboard photo series deals with the production and erasure of the written word as process and as attempt to acquire and transfer knowledge. As a result of their position in intellectual history, the essentially “empty” blackboards reflect a principle of knowledge transmission which in our contemporary moment already contains an almost historical component. The photographs document the condition of the blackboards as they were found in the lecture rooms. The artist, however, selected blackboards that appeared at first to be empty, but which, when examined more closely, bore the traces of their vanished histories, revealing fragments of knowledge that, like chimeras, seem to point to a message just behind or beneath the surface. The blackboard surface, captured as photo, appears as a snap-shot of a permanently self-perpetuating process.

Between 2009 and 2011, Philipp Goldbach continued his blackboard series, photographing some 50 blackboards in lecture halls of German universities and research institutes. The historically-significant blackboards of this series – some from the 19th century, others from more recent history into the 1970s – carry their specific positionality (both geographical and within intellectual history) within in them, imprinted but not visible beneath their surface. The “empty” blackboards do not stay empty, but are filled by the viewer through associations of their specific historical context (the professors who taught in that particular lecture hall or the development of particular methodological approaches that took place there). The board makes reference to its location and, contained therein, the implicit “intellectual edifice” of the figures who taught there references a completed process. The blackboard triggers associations with intellectual history. At the same time, it becomes clear that this history continues into the present day and, thus, can only ever be told in fragments. The various scientific approaches, be they philosophical, natural scientific, or sociological, can only ever be seen as attempts to describe the world, or at least parts of it. The uniqueness and distinctiveness of these separate attempts is made visible in the diversity of the photographed blackboards. What makes the blackboard photos unique is that they appear before the viewer without transferring content, as one expects. The blackboard remains empty, whether or not viewers perceive themselves as producers or receptors of the would-be chalk notations. The fragments of writing reveal themselves only sporadically, like ruins of a civilization awaiting archeological recovery. The space of writing is thematized as a space in which knowledge reveals itself – or perhaps comes into being – recorded in words (or numbers). This space is, at the same time, transitory, for every moment of cognition is layered upon the previous one, blurring it. The apparently empty board is a receptacle of all possible kinds of knowledge. Its empty state is like a pause in the incessant attempt to describe and make sense of the world.

Philipp Goldbach selected different formats for his blackboard photos. The smaller format allows us to view the different boards as a portrait series, while the size of the large format photos, measuring 125 x 156 cm, offer something more like a panorama view, fully absorbing the viewers’ attention. The planar perspective of the board, the presentation of writing surface as image surface, draws the viewer’s gaze alternately between two points: the almost artistic surface of the board, smeared with traces of chalk, and the wood and metal constructions surrounding it, which provide the neces-

schriebenen geistesgeschichtlichen Horizont in gewisser Weise entgegenstellt. Die Tafel als Zentrum des Hörsaals und als Medium des Wissenstransfers scheint im universitären Bereich zunehmend selbst Geschichte zu werden. Modernere Formen der Vermittlungs- und Erläuterungstechnik lösen die Kreidetafel mehr und mehr ab.

Für seine Mikrogramme wählt Philipp Goldbach Reiseberichte aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert sowie vier zentrale Texte der deutschen idealistischen Philosophie und schreibt diese in winzigen Lettern per Bleistift ab. Wer im frühen 19. Jahrhundert eine Reise unternahm und davon erzählen wollte, wählte die Form des Reiseberichts, der mittels Schrift als Medium der Sprache die gemachten Erfahrungen meist als Bilder im Kopf entstehen zu lassen suchte. An Fotografie war nicht zu denken, jedes Erlebnis auf dem Skizzenblock festzuhalten unmöglich. Heute dagegen lässt sich schnell und unkompliziert über Schnappschüsse kommunizieren, beinahe in Echtzeit, so dass der ausgeschmückte Bericht, der im Nachgang und Monate später das erlebte zu illustrieren versuchte, anachronistisch erscheint. Anachronistisch wirkt auch Philipp Goldbachs Unternehmung einen kompletten Text von Hand so auf ein großes Blatt Papier zu schreiben, dass dieses einem minimalistischen Bild gleichend von oben bis unten angefüllt ist. Der Text ist vollständig da und kann doch kaum erfasst werden, da die kleinen Buchstaben nur eine fragmentarische Lesart zulassen. Das Auge springt über die Fläche und sucht nach Zusammenhängen, was bleibt, sind einzelne Eindrücke, die vor den Augen des Betrachters die Reise momenthaft Wirklichkeit werden.

Für seine Mikrogramme wählt Philipp Goldbach zwei unterschiedliche Formate. Die kleineren Blätter drängen die Schrift auf eine gerade noch erkennbare Größe, lassen sich dafür aber mit den Maßen 130 x 100 cm ohne Schwierigkeit als komplettes Format erfassen. Das Großformat von 192 x 150 cm dagegen, ermöglicht oder auch erzwingt mit seiner übermenschlichen Größe eine mehr fragmentarische Lesart. Die etwas größeren Buchstaben fesseln den Blick an einzelne Stellen und fördern eine eher intuitiv sprunghafte Lesart. Der Betrachter geht selbst auf Expedition durch die ihm fremde Welt des Textes. Dabei steht dieser physischen Erfahrung des Lesers die physische Erfahrung des Schreibers gegenüber. Robert Scott beispielsweise berichtet in seinen Tagebucheinträgen in packender Weise von seiner letztlich scheiternden Mission zur Eroberung des Südpols. Ständigen Rückschlägen ausgesetzt steht die Expedition von Anfang an unter keinem guten Stern. Und dennoch zwingt sich Scott dazu, bis zum Schluss, bis zu seinem Tod im Eis seine Erfahrungen akribisch für die Nachwelt zu dokumentieren.

Philipp Goldbachs Mikrogramme sind nicht nur Texte im Sinne der sprachlichen Botschaft sondern auch Bilder im Sinne der Tradition. Die Flächen seiner Papierbahnen, durchzogen vom Muster der schriftlichen Spuren, sind grau schillernde Oberflächen voll von räumlicher Energie und Bewegung. Diese Graphitflächen entstehen in monatelanger Arbeit. Auf speziellen Tischen wird Zeichen an Zeichen gesetzt. So wächst aus dem kontinuierlichen Schreibprozess ein lebendiges Bild, dessen Maße von Anfang an kalkuliert sind. Ausgehend von der jeweiligen Länge des ausgesuchten Textes berechnet Goldbach die erforderliche Schriftgröße. Dabei werden die einzelnen Buchstaben mit Bedacht so gesetzt, dass am Ende das letzte Wort des originalen Textes auch das tatsächlich entstandene Bild beschließt. Das Original bleibt erhalten und erhält keinerlei schriftlichen Kommentar – allein das Bild, das entsteht, verleiht ihm eine neue, nie dagewesene Bedeutung. Bild und Sprache konkurrieren miteinander. Und dennoch sind beides Formen der Wissensaneignung und -tradierung. Philipp Goldbach begibt sich in seinen Arbeiten auf eine Spurensuche. Abwesendes verweist auf Gewesenes, Historisches korrespondiert mit Gegenwärtigem.

Wenn Philipp Goldbach wie in Read Only Memory einen historischen Text (hier: Hermann Wurmbachs Abhandlung über elektrische Organe bei Fischen) in einer fast schon historischen Technik (manuelles Einlöten tausender Dioden in eine Leiterplatine) im wortwörtlichen Sinne fixiert, so wird dieser zunächst sichtbar nur als Bild: Das monumentale Gitter trägt den Text zwar offensichtlich in sich, lesbar wird er aber nur mittels des 8-Bit-Systems des ASCII-Codes. Das Bild als Ganzes, technisch und präzise, benötigt einen Schlüssel zum Verständnis seiner Teile. Deutlich wird hier, dass System und Schlüssel einander bedingen, ohne Regel und Form kein Inhalt tradiert werden kann. Auch wenn das Medium stets den Inhalt prägt (zumindest anteilig), so wäre ohne diese äußere Form Kommunikation erst gar nicht möglich. Mit jeder Praxis im Umgang mit Wissen, mit Geschichte und Überlieferung lebt und stirbt ein Teil derselben. Doch stirbt sie in Schönheit, gerade dann wenn sie wie in Philipp Goldbachs Arbeiten ins Abstrakte zerfällt.

sary structure for the operation of the respective blackboard systems. The apparently most "antiquated" technology, however, represents an experiential horizon in the practical and technological history of the university as institution, which, in a way, sets itself against the intellectual-historical horizon. The blackboard as central focus of the lecture hall and as medium of knowledge transfer is itself on its way to becoming an historical artifact, being replaced more and more by modern forms of technological communication and exposition.

For his "Micrographs," Philipp Goldbach selected travelogues from the 19th and early 20th century, as well as central works of German Idealist philosophy, transcribing them with pencil in miniscule letters. Anyone in the early 19th century who took a journey and wanted to tell about it, wrote in the form of a travelogue, using writing as a medium of spoken language to share their experiences, most commonly in an attempt to create pictures in the reader's mind. Photography was not to think of and sketching pictures of every experience impossible. Today, by contrast, we are able to quite simply and almost instantaneously communicate in snap-shots, nearly in real-time, so that the flourished reports, composed in the aftermath of travel months later in an attempt to illustrate the experience, seem anachronistic. So, too, is the effect of Philipp Goldbach's endeavor to copy by hand the complete manuscript of a text on a sheet of paper, filling it from top to bottom so that it looks like a work of Minimalism. The text is there in its entirety, yet hardly perceptible as such, for the tiny alphabetic characters can only be read fragmentally. The eye jumps across the surface and searches for relationships. What remains are individual impressions that momentarily transform the journey, before the viewers' eyes, to reality.

Here, again, Philipp Goldbach works with two different formats. The smaller sheets of paper force the writing into a barely recognizable size, yet the dimensions of the 130 x 100 cm paper allow us to perceive them without difficulty as a complete form. By contrast, the oversized dimensions of the 192 x 150 cm sheets enables or, perhaps again, forces, a more fragmentary reading. The slightly larger letters draw the viewer's gaze to individual areas of the work and demand a more intuitive, acrobatic style of reading. Viewers themselves undergo an expedition through the foreign world of the text. The reader's physical experience is, thus, juxtaposed to the physical experience of the author. The vivid journal entries of Robert Scott, for example, tell of his last, failed mission to make it to the South Pole. Facing constant setbacks, the expedition was doomed from the very start. Yet, Scott forced himself until the very end—up to the moment of his icy death—to document his experiences for posterity in painstaking detail.

Philipp Goldbach's "Micrographs" are not only texts in the linguistic sense, but also pictures in the traditional sense. The surfaces of his paper rolls, covered with the pattern of his handwritten words, are shimmering gray surfaces full of spatial energy and movement. These graphite surfaces are the result of several months of labor inscribing word upon word at a specially-constructed table. Out of this continuous process of inscription grows a living image. Its dimensions have been calculated from the start—Goldbach determines the necessary size of the letters based on the length of the selected text. The calculation is so precise that the final word of the text is, at once, the final "stroke" that completes the image. The copy is true to the original, no commentary added – the image created in the writing process lends the text a new, never-before-present significance. Word and image compete with one another. And, yet, both are forms of knowledge acquisition and transmission. Philipp Goldbach begins a search for traces in these works. What is missing points to what once was, the historical corresponds with the now.

When Philipp Goldbach, as in Read Only Memory records or, literally "affixes," an historical text (here, Hermann Wurmbach's discussion of electrical organs in fish) using an almost historical technique (manually soldering thousands of diodes on a circuit board), the text is at first visible only as image. The monumental matrix of diodes apparently contains the text, but it can only become legible with the use of the 8-bit system of the American Standard Code for Information Interchange (ASCII). The image, as a whole, technical and precise, requires a key to unlock and understand its components. It becomes clear—system and key are mutually determined. Without rule and structure, no content can be communicated. Though the medium always shapes the content (at least in part), communication would not be possible at all without this external structure. With each successive practice of how we deal with knowledge and history and their transmission, some element of what we know, of when we knew it, of how we pass it on lives and dies. Still, the loss may transform to beauty, particularly when, as in the works of Philipp Goldbach, it dissolves into abstraction.

Sturm
Iconoclasm

Auf dem Boden liegen sämtliche Kleinbild-Dias aus der Diathek des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln. Es sind fotografische Reproduktionen von Kunstwerken aus über 2000 Jahren Kulturgeschichte.

Mit und an ihnen wurde seit den 1950er Jahren an der Universität zu Köln gelehrt. Die Dias wurden von Dozenten wie Studenten bei den Fotografen des Hauses in Auftrag gegeben, von Hilfskräften säuberlich beschriftet, in Diakästen einsortiert und für die Vorlesungen und Referate entliehen. Ihre Zahl beträgt etwa 200.000.

Als Lehrmittel haben die Dias ausgedient, sie sind durch digitale Bildformate und Projektionstechnik ersetzt. Nachdem die Institutsleitung im April 2013 entschied, die Diathek aufzulösen und die Bilder zu entsorgen, habe ich mich um ihre Überlassung bemüht.

Die Dias werden in einem ikonoklastischen Akt inszeniert, einem Bildersturm, wie wir ihn z.B. aus der Reformationszeit kennen. Physisch bleiben sie dabei intakt, doch das Entleeren der Schränke auf den Boden bedeutet einen irreversiblen Eingriff, der das Bildarchiv im klassischen Sinne unbrauchbar macht. Zugleich wird das Material so in seiner Gesamtheit erstmals sichtbar.

The entire slide collection of the archives of Cologne University's Institute of Art History is strewn about the floor – photographic reproductions of art works representing over 2000 years of cultural history.

They have been both the subject and supporting material for many lectures at Cologne University since the 1950s. The slides were made at the request of lecturers and students alike by the institute's photographer, then properly labelled and filed by assistants to be lent out for lectures and presentations. They number in the 200 000.

The slides, however, are no longer used in the classroom, having been usurped by digital image formats and projection techniques. When the institute's directory board decided to dissolve its slide archive in April 2013, I was charged with their disposal.

In an iconoclastic move the slides are put into historical play, referencing the Bildersturm of the Reformation period. While the slides remain physically intact, the act of dumping the archive shelves onto the floor signifies an irreversible encroachment of the integrity of the one-time image library, now become fully un-useable. In turn the archive's contents become visible in their entirety.

Sturm, Kleinbild-Dias, ehem. Diathek des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln
Iconoclasm, Small-image format slides from the former slide archives of Cologne University's Institute of Art History,
Museum Wiesbaden, Projektraum 2013

KUNSTHIST. INST. KÖLN
Viola. Bill
Science of the Heart 1983

Read Only Memory
Read Only Memory

Ein Festwertspeicher oder ROM (engl. read-only memory) ist ein Speicher, dessen Inhalt bei der Herstellung fest verdrahtet wird. Er kann nicht beliebig gelöscht und wieder beschrieben, sondern nur „gelesen“ werden.

Ich habe ein „Read Only Memory“ manuell hergestellt, wie es zwischen den 1950er und 1970er Jahren üblich war. Es repräsentiert das Prinzip digitaler Speicherung mittels binärer logischer Schaltzustände auf elementare Weise. Zugleich ist es ein minimalistisches Bild.

Der Speicher besteht aus einem Gitter horizontaler und vertikaler Leitungen, die aus der Vorder- und Rückseite einer kupferbeschichteten Platte geätzt wurden. Positive Bits, d.h. logische Schaltzustände von 1 sind durch die Verknüpfung zweier Leitungen gegeben – mittels Bohrung und Anlöten eines elektrischen Bauteils (Diode). Bei negativen Bits, d.h. Schaltzuständen von 0 bleiben die Kreuzungspunkte unverbunden. Insgesamt fasst der Speicher so Information im Umfang von 18.304 Bits. Das entspricht einem Text von 2.288 Zeichen inklusive Leerzeichen; bei 8 Bits pro Zeichen im „American Standard Code for Information Interchange“ (ASCII) – einem Standard binärer Textkodierung.

Links unten sind 9 Leitungen aus der Platine herausgeführt, an die ein Computer zum Auslesen angeschlossen werden kann. Die technischen Mittel dafür werden dem Betrachter nicht zur Verfügung gestellt. Anhand der Abfolge der Dioden kann er – mit einer Tabelle des ASCII-Zeichensatzes – die gespeicherte Information jedoch optisch gewinnen.

Der für das Museum Wiesbaden entwickelte Speicher enthält einen Text über elektrische Organe bei Fischen von Hermann Wurmbach. Wurmbach war von 1948 bis 1971 Professor für Zoologie an der Universität Bonn und ist der Schwiegervater von Joseph Beuys. Das Manuskript seines zweibändigen Lehrbuchs der Zoologie befindet sich in der Naturhistorischen Sammlung des Museums.

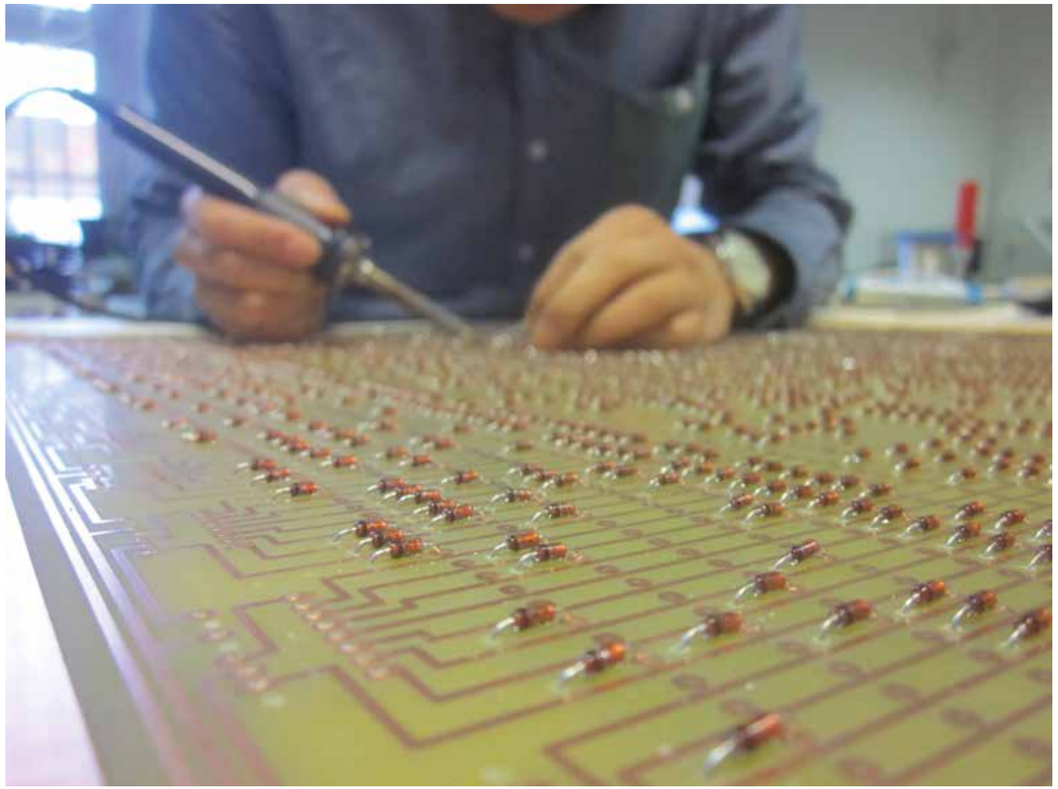
A ROM (read-only memory) is a data storage medium, whose data content is permanently recorded in production. A ROM cannot be erased or rewritten, but only read.

I have built a Read Only Memory by technical means common from the the 1950s to 1970s. It represents the principle of digital storage by means of binary logical switching states in an elementary way and is, at the same time, a minimalistic image.

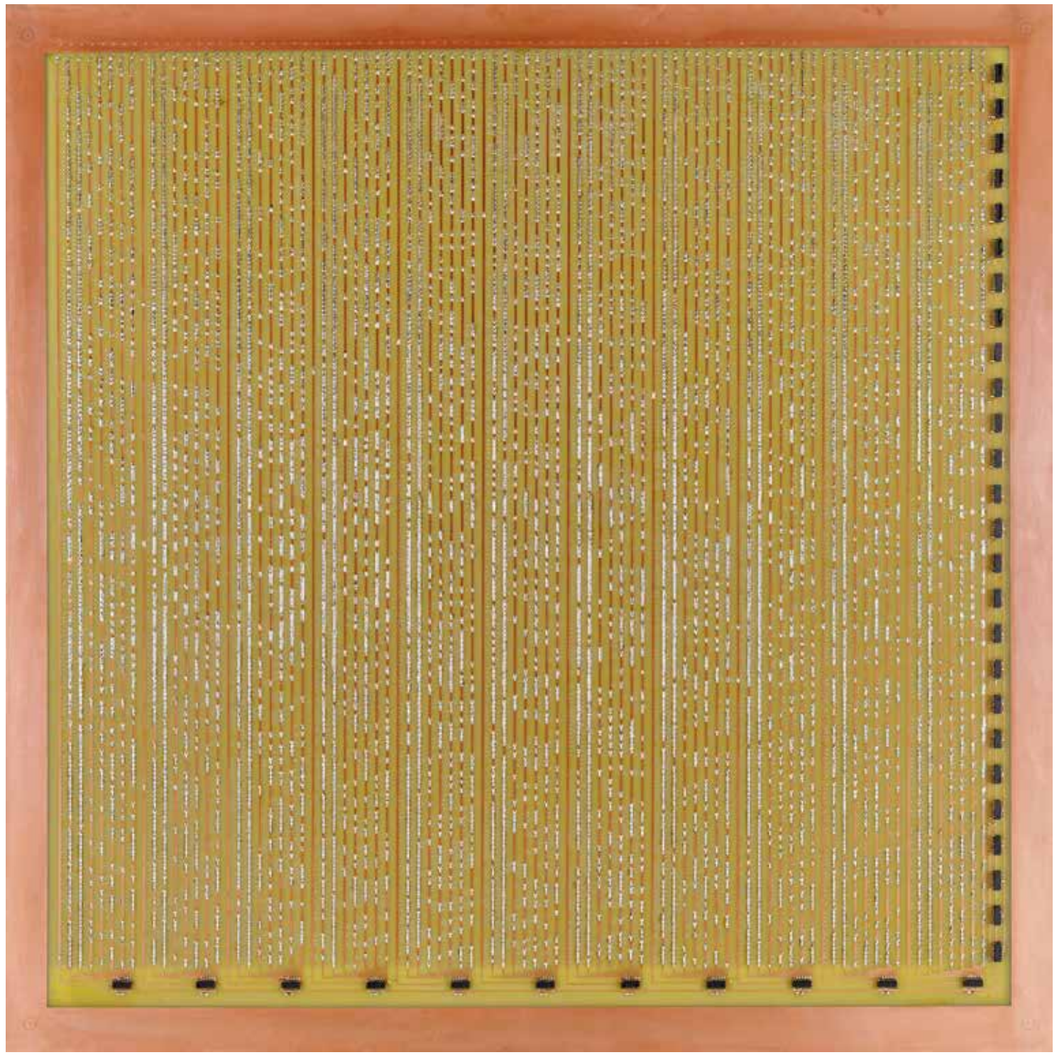
The ROM device consists of a grid of horizontal and vertical lines etched on the front and back of a copper-coated plate. Positive bits, i.e. logical switch- ing states of 1 are encoded by a diode connecting the rows and columns on both sides at their point of intersection. The connection is established through a bore hole onto which an electrical component known as a diode is soldered. Negative bits, i.e. switching states of 0 are not connected at their points of intersection. In total, the ROM device is capable of storing 18.304 bits of data, a capacity equivalent to 2.288 characters of text with spaces (8 bits per character) in American Standard Code for Information Interchange (ASCII)–the standard binary text code.

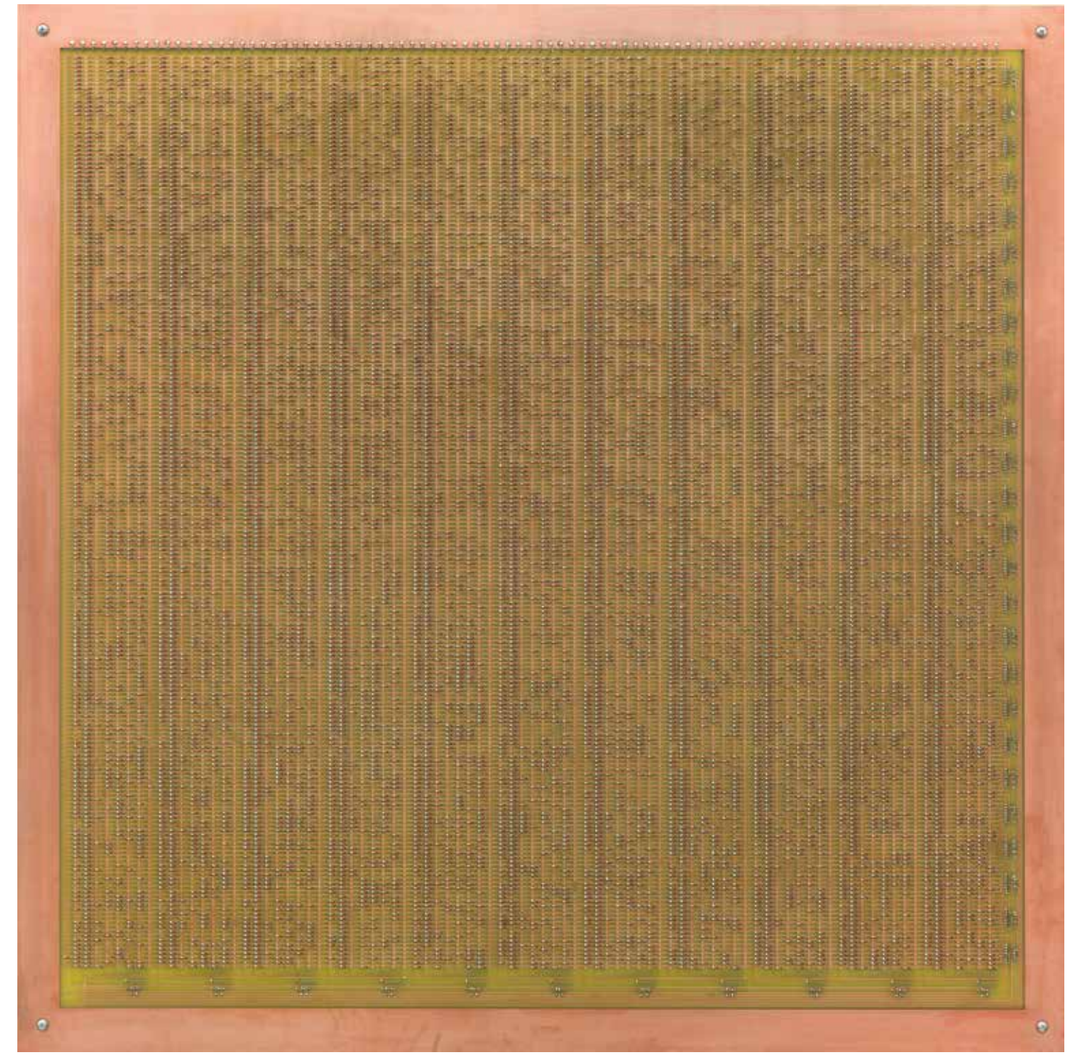
Coming out of the lower left corner of the plate are nine cables to which a computer can be connected. This time, we do not see how the connection technically works, but it allows us to read the ROM’s content. By viewing the sequence of diodes with the aid of a table of the ASCII character set, the data stored on the device becomes visible.

The data saved on the ROM is a text about electrical organs in fish by Hermann Wurmbach. Wurmbach was a professor of zoology at the University of Bonn from 1948 to 1971 and is Joseph Beuys’ father-in-law. The original manuscript of Wurmbach’s two-volume, zoology textbook is housed in Museum Wiesbaden’s natural history collection.



ROM (H. Wurmbach), Doppelseitig kupferkaschiertes Epoxidharz-Glashartgewebe (FR-4 Basismaterial), elektrische Bauteile, Lötblei
Double-sided, copper-coated, epoxy resin glass fabric laminate (FR-4 base material), electrical components, lead solder,
106,5 x 106,5 cm, 2013
▶ Rückseite back side ▶▶ Vorderseite front side





Copy that
Copy that

Licht trifft auf die chemisch sensibilisierte Filmoberfläche und hinterlässt eine Spur. Um diesen unzugänglichen und gewöhnlich kurzen fotografischen Moment der Aufzeichnung oder Einschreibung zeitlich zu dehnen und physisch erfahrbar zu machen, dient Frank Stellas Maltechnik als Ausgangspunkt. Seine Gemälde der 1950er bis 1970er Jahren haben mich immer an fotografische Belichtungsreihen oder Teststreifen erinnert. Mit solchen elementaren Mitteln analoger Fotografie wurden ausgewählte Motive der „Black Paintings“ und der „Protractor“-Serie rekonstruiert.

Dabei entspricht meine Vorgehensweise exakt derjenigen Stellas bzw. bildet ihr analog-fotografisches Pendant. Vorzeichnungen, die Stella für seine „Black Paintings“ mit Bleistift direkt auf die Leinwand skizzierte, habe ich auf transparente Folie gezeichnet. Sie ist in der Dunkelkammer über das auf dem Boden ausgebreitete Fotopapier gespannt. Wo Stella seinen Pinsel zwischen den Linien der Vorzeichnung entlangführte, habe ich eine Taschenlampe Linie für Linie langsam über die Folie mit dem darunter liegenden Papier bewegt, um es zu schwärzen.

Bei den „Protractor“-Motiven sind die Halb-kreisformen aus Karton geschnitten und bedecken zunächst vollständig das Papier. Sukzessive werden sie abgehoben und immer wieder dem Licht ausgesetzt, so dass eine Staffelung von Grauwerten entsteht, die den Tonwerten von Stellas Gemälden entspricht.

Die resultierenden Lichtbilder haben zwar hinsichtlich ihrer Ähnlichkeit mit den Originalen den Charakter fotografischer Reproduktionen, sie unterlaufen jedoch die Annahme, dass Fotografien die Anwesenheit des fotografierten Objekts voraussetzen. Der gedehnte Belichtungsakt wiederholt Stellas Malgestus über die räumliche und zeitliche Distanz hinweg. Dabei präsentieren die Fotogramme vor allem ihre eigene Materialität.

Light hits the surface of the chemically-sensitive film, leaving its trace. Frank Stella's paintings serve as the point of departure, here, in the attempt to temporally extend this inaccessible and normally brief moment of photographic recording or inscription and make it physically accessible to experience. Stella's works from the 1950s to the 1970s have always reminded me of photographic exposure series or test strips. With such basic tools of analog photography, I reconstructed selected motifs of Stella's "Black Paintings" and "Protractor" series.

My procedure corresponds to Stella's own or rather constitutes its photographic equivalent. Stella sketched his preparatory drawings for the "Black Paintings" with pencil directly onto the canvas; I "sketched" onto transparent foil, which I then placed on top of the photographic paper spread out on the darkroom floor. Stella moved his brush to fill the spaces in between the lines of his sketch; I shined the beam of a flashlight, moving it slowly line-for-line, across the foil to blacken the photographic paper beneath.

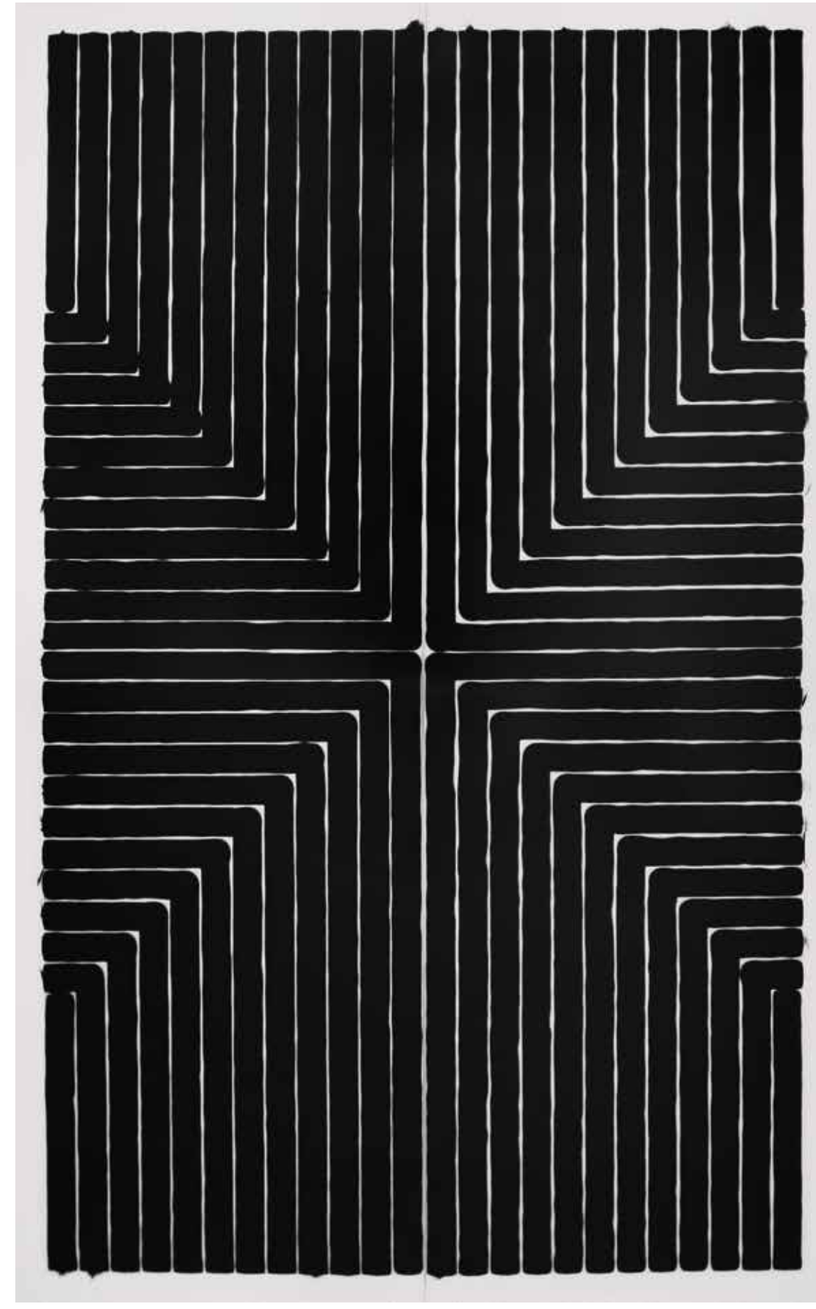
The "Protractor" motifs were reproduced by cutting half-circle shapes out of cardboard. Initially, these shapes covered the entire surface area of the photographic paper. One-by-one, they were removed and the paper repeatedly exposed to light at each stage, so that a graduation of grey tones was produced to recreate the shades of Stella's painting.

While the images I produced possess the character of photographic reproductions of the originals, they undermine the assumption that photographic reproductions require the presence of the photographed object. The act of extending the moment of exposure repeats Stella's artistic gesture across physical and temporal distance, allowing the photograms to reveal, above all, their own materiality.

Videostills: De la nada Vida a la nada Muerte / Sabra I (F. Stella), Kunsthalle Bremerhaven, Video, 4:43 min, 2012

▶
Sabra I (F. Stella), Fotogramm auf Silbergelatinepapier (zweiteilig)
Photogram on silver gelatine paper (in two parts), 254 x 254 cm, 2012

▶▶
Die Fahne hoch! (F. Stella), Luminogramm auf Silbergelatinepapier (vierteilig)
Luminogram on silver gelatine paper (in four parts), 325 x 200 cm, 2012



Takht-i-Sulayman I (F. Stella), Fotogramm auf Silbergelatinepapier (vierteilig)
Photogram on silver gelatine paper (in four parts), 250,5 x 484 cm, 2012

▶
De la nada Vida a la nada Muerte (F. Stella), Luminogramm auf Silbergelatinepapier (zweiteilig)
Luminogram on silver gelatine paper (in two parts), 254 x 756 cm, 2012. Kunsthalle Bremerhaven 2012

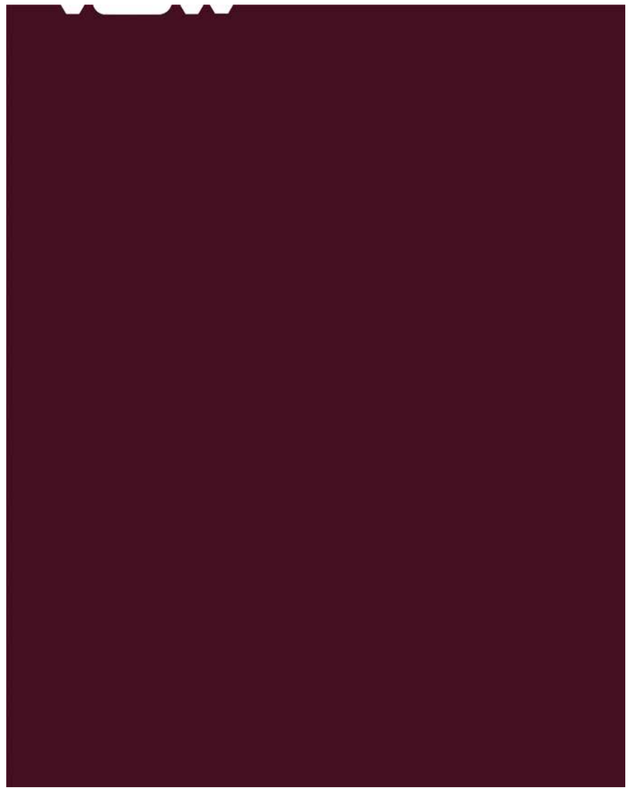
Planfilme
Sheet Films

Unterschiedliche fotografische Möglichkeiten „Leerfilme“ zu erhalten, bilden das Prinzip dieser Serie von Skulpturen. Ausgangspunkt ist jeweils ein Plan- oder Blattfilm des Formats 4x5 Inch. Unter „leeren“ Filmen verstehe ich Filme, auf denen „nichts“ zu sehen ist, weil sie entweder unbelichtet oder vollständig überbelichtet sind. Sie können anschließend noch die chemische Entwicklung durchlaufen oder nicht, und es kann sich um Diapositive oder um Negativfilme (mit ihren unterschiedlichen chemischen Prozessen) verschiedener Hersteller handeln.

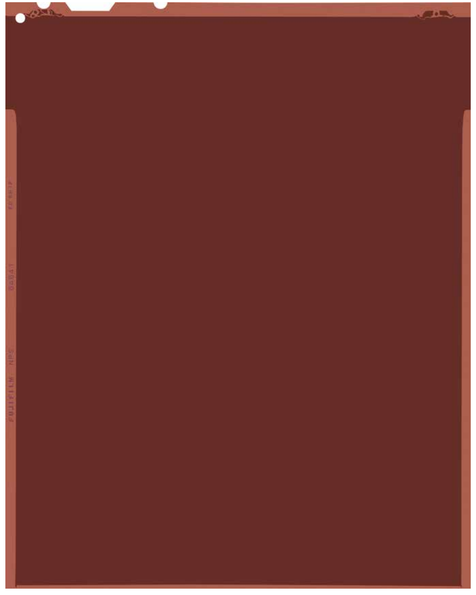
Sechs basale Kombinationen von unbelichteten bzw. überbelichteten und / oder entwickelten Filmen sind in lackierte Plexiglasscheiben übersetzt. Sie alle zeigen kein erkennbares Bild, das als Ergebnis einer Lichtreflexion auf der Emulsion hinterlassen wurde, sondern, abhängig von der Bewegung der Betrachter im Raum, kontinuierlich flüchtige Durchblicke und Reflexionen. Die transparenten bzw. opaken Flächen mit den ausgesparten Filmkerben lassen an Fenster oder „Claude Gläser“ denken, ein im 18. und 19. Jahrhundert vor allem in England verbreitetes prä-fotografisches Hilfsmittel der Landschaftsbetrachtung und -malerei. Zugleich erinnern sie an „Shaped Canvases“, monochrome Malerei in jenen eigentümlichen Filmfarben, die von den Labortechnikern nicht auf Eigen-Sichtbarkeit hin konzipiert sind, sondern notwendige Mittel für eine naturalistische Objektwiedergabe im photochemischen Umwandlungsprozess des Films – und für die es in der Natur keine Äquivalente gibt.

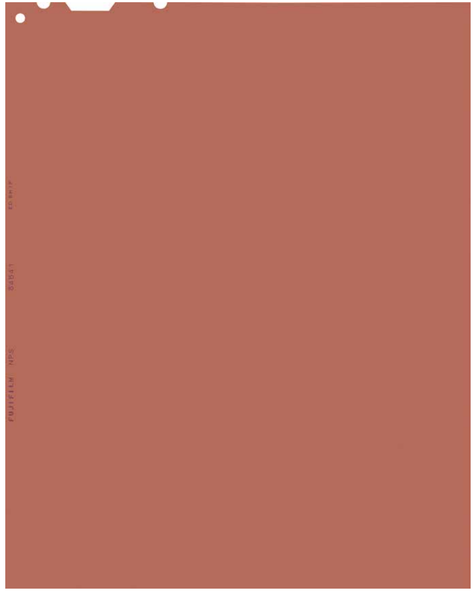
The various photographic possibilities to produce “blank film” form the principle of this sculpture series. The starting point of each sculpture is a 4 x 5 inch sheet or leaf of film. “Blank” film, as I understand it, is film on which there is “nothing” to see, because it is either unexposed or completely overexposed. In some cases, the films – various brands of either diapositive or negative film – have undergone chemical development, in others not. Six basal combinations of unexposed or overexposed (and/or developed) film have been “translated” onto a sheet of enameled Plexiglas. None of the films bears a recognizable image, an image arising from the photographic emulsion of reflected light. They offer, instead, ever fluctuating, ever present, yet fleeting perspectives and reflections, depending upon the viewers’ movement in space. The transparent or opaque surfaces with omitted film notches are reminiscent of a window or “Claude glass”, a pre-photographic means of landscape viewing and painting in the 18th and 19th centuries, popular primarily in England. At the same time, they remind me of “shaped canvases”, of monochrome painting in those idiosyncratic film tones, which are not intended to be visible in their own right, but which are a necessary means for naturalistic reproduction of the object in photochemical film processing – and for which there is no equivalent in nature.

Kodak E100G (0441), Lack auf Plexiglas enamel on plexiglass, 190 x 150,5 cm, 2011



Kodak E100G (0741), Lack auf Plexiglas enamel on plexiglass, 190 x 150,5 cm, 2011
►Rückseite back side
►► Fujifilm NPS (54541), Lack auf Plexiglas enamel on plexiglass, 190 x 150,5 cm, 2011 (überbelichtet overexposed)





Fujifilm NPS (52741), Lack auf Plexiglas enamel on plexiglass, 190 x 150,5 cm, 2011
◀ Rückseite back side
◀◀ Fujifilm NPS (54541), Lack auf Plexiglas enamel on plexiglass, 190 x 150,5 cm, 2011 (unbelichtet unexposed)

Phototype
Phototype

Ich habe Matrizen einer überholten Technik des Schriftsatzes gesammelt, und von ihnen Fotogramme erstellt. Sie dienten einmal der Herstellung von Druckvorlagen mittels der Fotografie. Der „Photo-“ oder „Lichtsatz“ ist eine Erfindung William Henry Fox Talbots. Er ließ 1843 eine „application of photography to printing by arranging movable letters“ patentieren und hat erste Beispiele des fotografischen Letternsatzes produziert. Dabei schrieb er einzelne Schriftzeichen von Hand auf Papierstücke, machte diese mit Öl transparent und kopierte sie im direkten Kontakt auf Fotopapier um oder fotografierte sie mit der Kamera nochmals ab. Obwohl um die Jahrhundertwende schon erste Setzmaschinen vorlagen, begann die Ära des Fotosatzes erst in den 1950er Jahren.

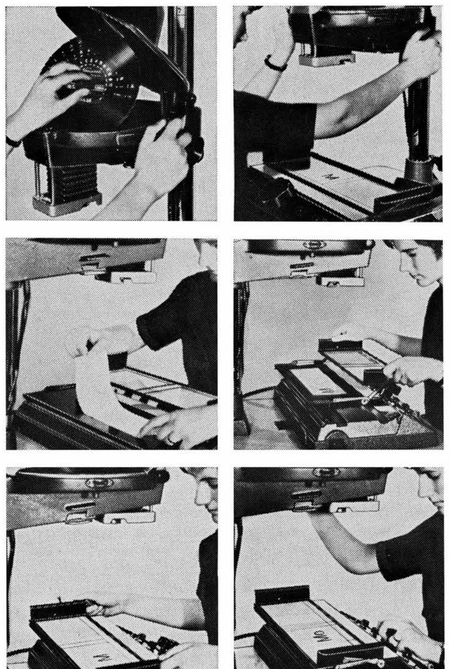
Nicht Bleilettern werden hier zu Zeilen gesetzt, sondern von „Matrizenscheiben“ aus Glas oder Kunststoff, die die Schriftzeichen als Negativ tragen, Zeichen für Zeichen mit dem Setzgerät auf Film belichtet. Davon können anschließend Offset- oder Tiefdruckplatten hergestellt werden. Die Berliner Berthold GmbH präsentierte 1960 die bei Tageslicht arbeitende „Diatype“ für Akzidenzdrucke, wie die Bildköpfe von Zeitungen oder Drucksachen. Ihre vorgestanzten Typen nutzte bis in die 1980er Jahre u.a. die Leipziger Volkszeitung. Sie gehören genauso zu den von mir gesammelten Matrizen wie jene der „Letterphot“, einem Titelsetzgerät der Gutenberg GmbH aus Ismaning, das nach dem Prinzip eines analogen Fotovergrößerers in der Dunkelkammer funktioniert.

Matrizen dieser beiden Fotosetzmaschinen wurden durch Auflegen auf lithografischen Film (kontrastreiches, auch Strichfilm genanntes Filmmaterial mit transparentem Träger, wie man es beim Schriftsatz verwendet hat) in direktem Kontakt übertragen. Was einst dazu diente, die Lichtdurchlässigkeit in immer neuen Kombinationen zu steuern, wird nun selbst Lichtbild, ein dauerhaft fixiertes Fotogramm und Erinnerungsbild all jener Sätze und Druckseiten, die mit ihrer Hilfe geformt wurden.

I collected old matrices once used in a now-outdated typesetting technique and reproduced them as photograms. They were once used to produce printing plates by photographic means. Phototypesetting was invented by William Henry Fox Talbot, who in 1843 patented an “application of photography to printing by arranging movable letters”. Talbot produced the first examples of phototype by writing individual characters by hand on pieces of paper, which he then made transparent with oil and copied through direct contact on photographic paper or rephotographed with a camera. Although the first typesetting machines already existed at the turn of the 20th century, the era of phototypesetting did not begin until the 1950s.

Phototypesetting does not use lead characters to set lines of script, but works, instead, with matrix discs of glass or plastic containing the characters in one font as negatives. The typesetting machine records, or, rather, exposes, the characters one after the other onto the film from which off-set or intaglio printing plates can be made. In 1960, the Berlin-based Berthold GmbH presented the “Diatype”, a phototypesetting machine for commercial printing, such as headers for newspapers or print papers, which could be operated in broad daylight. The company’s pre-cut matrices were used as late as the 1980s by some newspapers, including the “Leipziger Volkszeitung”. I collected the matrices of these old machines, as well as those of the “Letterphot”, a typesetting machine manufactured by Gutenberg GmbH in Ismaning, that works something like a photo enlarger and requires a darkroom.

The matrices of this machine were transposed through direct contact with so-called lithographic film (a film on clear foil with very steep gradation that was originally used for phototypesetting purposes). What once served to expose alphabetic characters in ever new combinations is now, itself, subjected to exposure, becoming an image, a permanent photogram and visual reminder of all of those sentences and printed pages it once helped to produce.

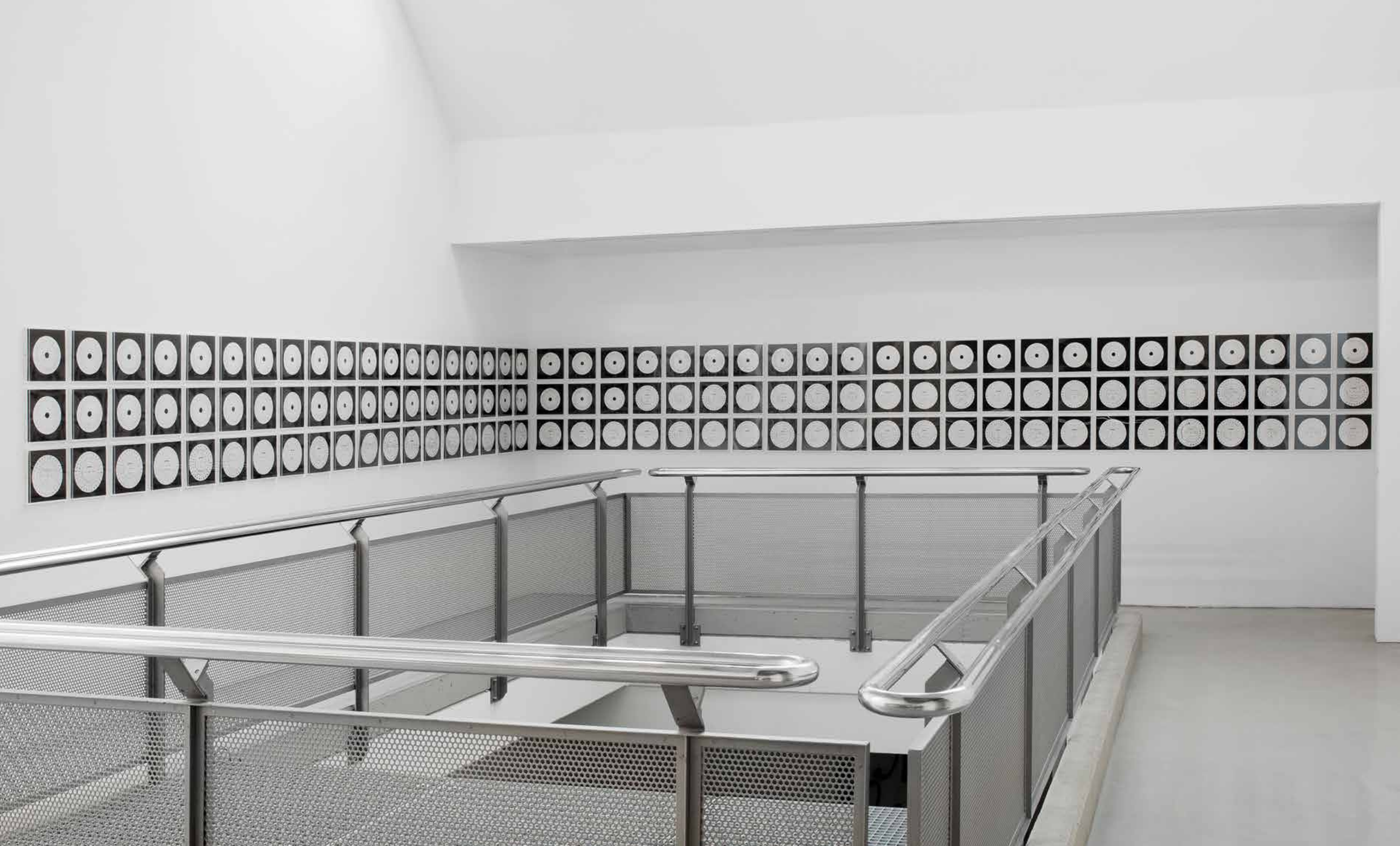


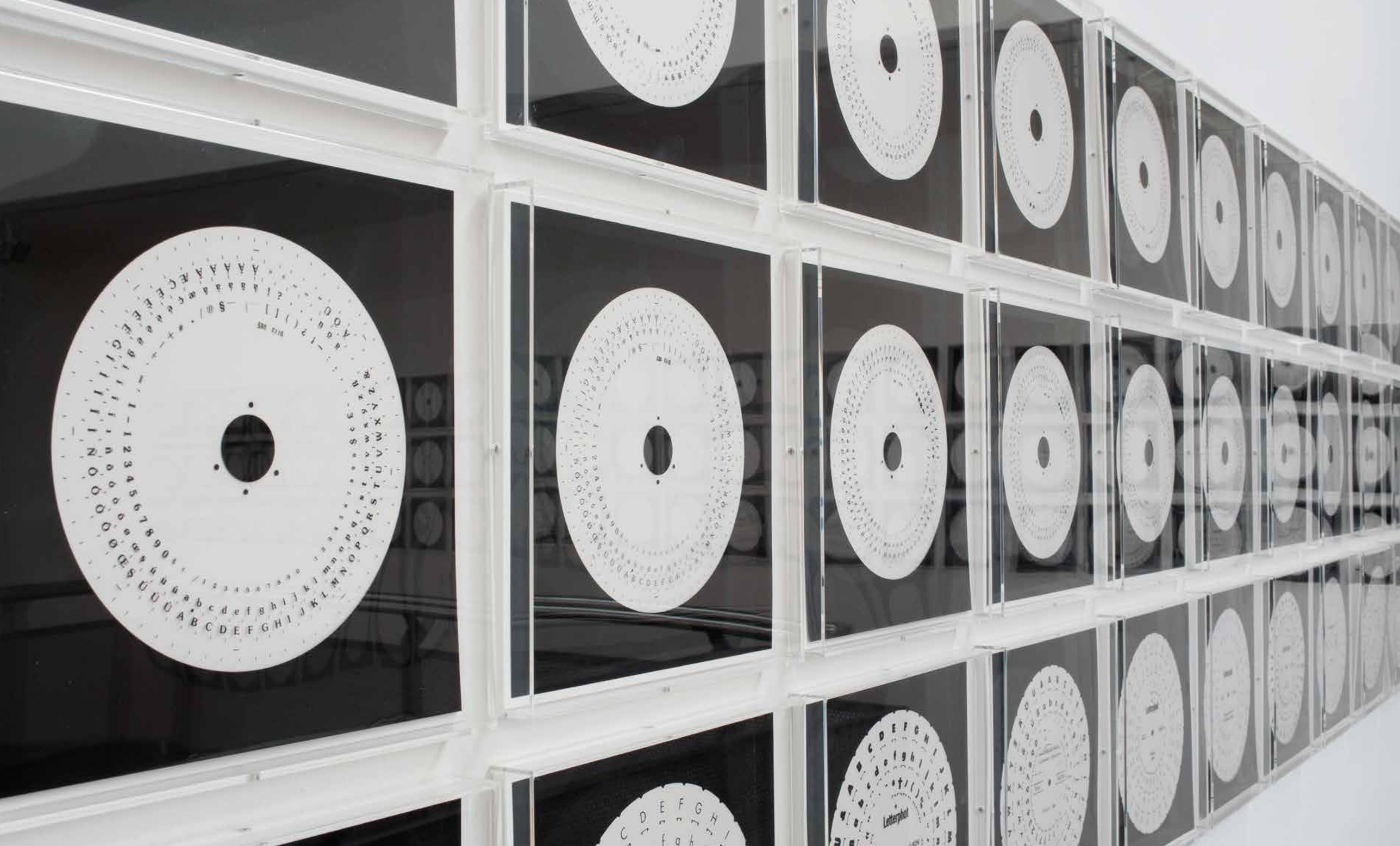
Letterphot Arbeitsplatz Letterphot workstation: Sepp Dußler u. Fritz Kolling: Moderne Setzerei, Pullach 1973

Diatype Arbeitsplatz Diatype workstation: Herbert Stahl (Hg.), Fotosatz. Filmsatz. Lichtsatz, Akademie für das Graphische Gewerbe München, München 1968

Phototype (Diatype / Helena mager kursiv), Fotogramm auf lithografischem Film, photograms on lithographic film, 24 x 24 cm, 2011

▸
Phototype (Diatype / Letterphot), 128 Fotogramme auf lithografischem Film, 128 photograms on lithographic film, 24 x 24 cm, 2011. Weserburg | Museum für moderne Kunst Bremen 2012




Letterpilot

Wirkliche Hieroglyphen
Real Hieroglyphs

Fotografisch illustrierte Mappenwerke und Bildbände aus der Frühzeit der Ägyptologie zwischen 1850 und 1900 sind in einer Vitrinenpräsentation zusammengebracht. Sie zeigen Reproduktionen von Hieroglyphen-Inschriften.

Die Ägyptologie ist diejenige Wissenschaft, die Mitte des 19. Jahrhunderts die Fotografie mit als erste nutzt um systematisch Schriftgut zu dokumentieren. Dabei kommt es zu einer eigentümlichen Überlagerung und Vertauschung der Weise, wie „Hieroglyphe“ und „Fotografie“ theoretisch konzipiert und verhandelt werden. Eine Passage der berühmten Rede, die Dominique François Arago am 3. Juli 1839 bei seiner Bekanntgabe des fotografischen Verfahrens vor der Pariser Akademie der Wissenschaften hält, bringt es auf den Punkt: *„Nachdem Sie mehrere Bilder gesehen haben, wird wohl jeder daran denken, welch ungeheuren Nutzen die ägyptische Expedition aus einem so genauen und so schnellen Reproduktionsmittel hätte ziehen können.* [...] *Um die Millionen und Aber-Millionen Hieroglyphen zu kopieren, die auch nur die Außenseiten der Denkmäler von Theben, Memphis, Karnak usw. bedecken, bedarf es Dutzende von Jahren und einer Legion von Zeichnern.* [...] *Man rüste das ägyptische Institut mit zwei oder drei Apparaten Daguerres aus und auf den Tafeln des berühmten Reisewerks, das die Ergebnisse unserer unvergeßlichen Expedition sammelt, werden im großen Ausmaß wirkliche Hieroglyphen die fiktiven und konventionellen Zeichen ersetzen.*“

Die ägyptischen Hieroglyphen erscheinen – in Aragos Worten – als „falsche Hieroglyphen“, die die Fotografie nun als „wirkliche Hieroglyphe“ ersetzt.

Im Hintergrund steht dabei die alte Tradition, nach der die Hieroglyphen vor ihrer Entzifferung durch Champollion als eine Universalsprache galten, eine heilige Dingschrift, deren Zeichen im natürlich-unmittelbaren Bezug zur Welt stehen, die sie abbilden. Die Geschichte der Hieroglyphen-Rezeption wird sich noch einmal in der Fotografiegeschichte wiederholen, wenn die in unseren heutigen Augen naive Vorstellung von der Fotografie als „wahrem Bild der Sache“ dem einer vielfältig codierten Sprache weicht. Für einen Moment aber muss es scheinen, als könne das Objektiv der Kamera die konventionellen Zeichen der ägyptischen Kultur noch einmal in Natur verwandeln.

Die Präsentation im Museum Folkwang, Essen von Oktober 2011 bis Januar 2012 wurde mit Leihgaben aus der Fotografischen Sammlung des Museums Ludwig in Köln, der Universitätsbibliothek Heidelberg und der Bibliothek des Ägyptologischen Instituts der Universität Bonn realisiert.

The display cases contain photographically-illustrated portfolios and books from the early days of Egyptology between 1850 and 1900, showing reproductions of hieroglyphic inscriptions.

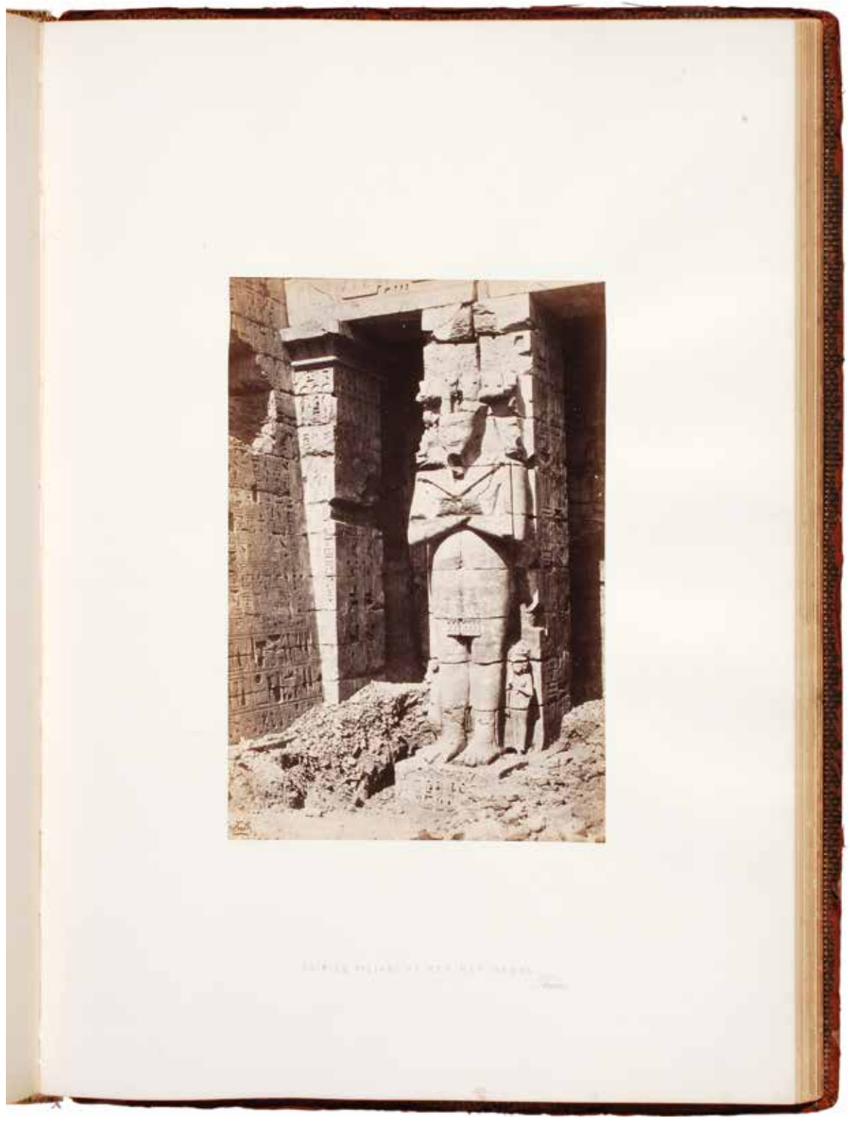
Egyptology is the first scientific discipline to employ photography in the mid-19th century for the systematic recording of script, resulting in a curious overlapping and transposition in the theoretical conception and treatment of “hieroglyphs” and “photography”. A passage from a well-known speech given by Dominique François Arago on 3rd July 1839 to the Academy of Sciences in Paris, in which he announced the invention of the daguerreotype, puts no too fine a point on it: *“While these pictures are exhibited to you, everyone will imagine the extraordinary advantages which could have been derived from so exact and rapid an means of reproduction during the expedition to Egypt* [...] *To copy the millions of hieroglyphics which cover even the exterior of the great monuments of Thebes, Memphis, Karnak, and others would require decades of time and legions of draughtsmen.* [...] *Equip the Egyptian Institute with two or three of Daguerre’s apparatus, and before long on several of the large tablets of the celebrated work, which had its inception in the expedition to Egypt, conventional sketches will be replaced on a grand scale with real hieroglyphs.” (“...de vastes étendiues d’hiéroglyphes réels iront remplacer des hiéroglyphes fictifs ou de pure convention.”)*

The Egyptian hieroglyphs appear – in Arago’s words – as “fake hieroglyphs” which photography now replaces with “real hieroglyphs”.

The context, here, is the old tradition according to which hieroglyphs, before they were deciphered by Champollion, were considered a universal language, a sacred script, whose characters bear a natural, immediate relation to the objects in the world for which they stand. The history of the reception of hieroglyphics will be repeated in that of photography, when the naïve (from a contemporary perspective) conception of photography as the “true representation of the object” gives way to its perception as a complexly coded language. For a moment, however, it must appear as if the objective camera might transform the conventional symbols of Egyptian culture, once again, to nature.

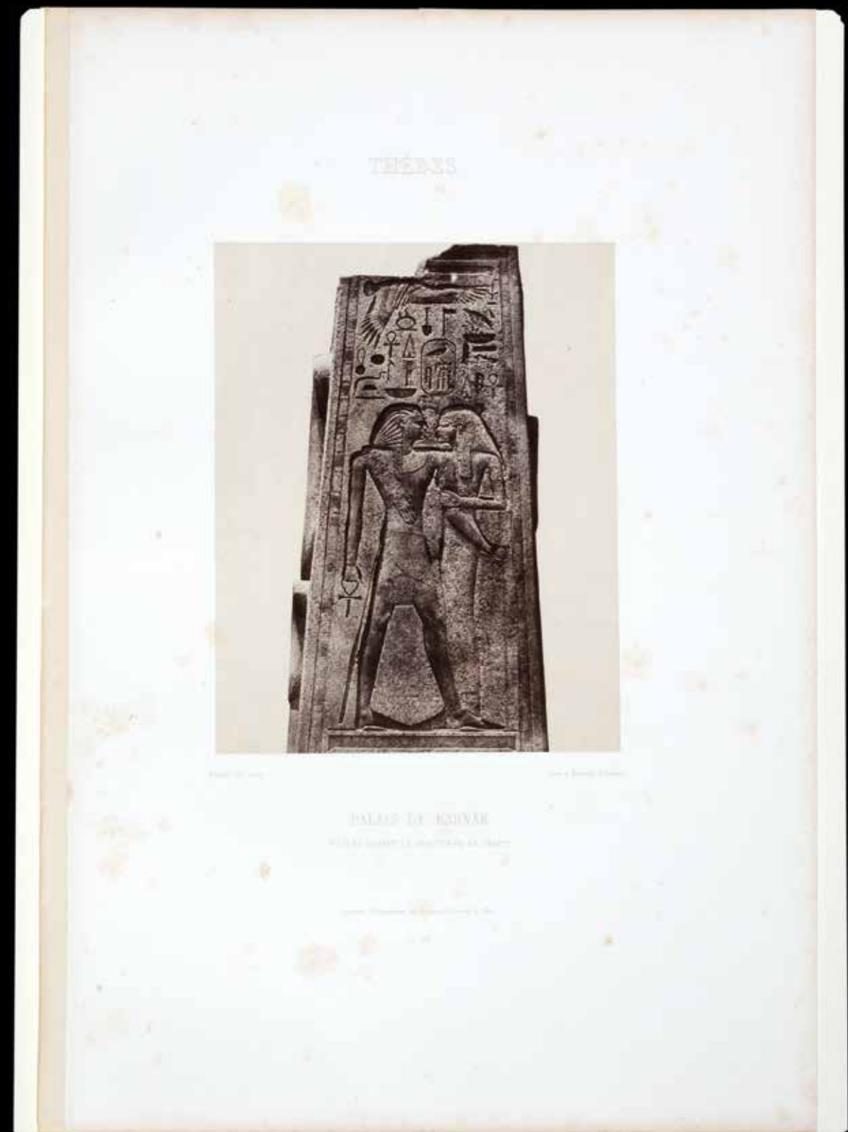
The presentation at the Museum Folkwang in Essen from October 2011 to January 2012 was made possible with loans from the photography collection of Museum Ludwig in Cologne, the Heidelberg University library and the branch library of the Institute for Egyptology of the University of Bonn.

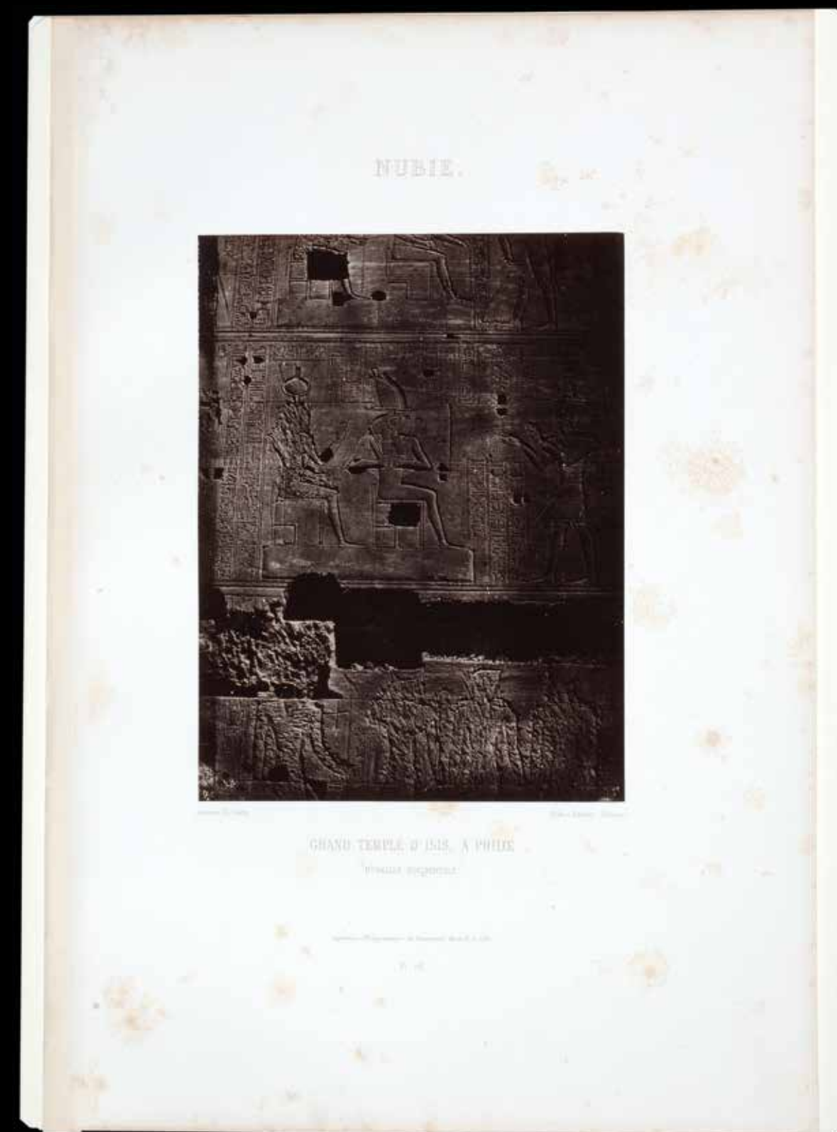
▸
Wirkliche Hieroglyphen
Real Hieroglyphs,
Vitrinen, Egyptologie-Bücher vitrines, egyptology books.
Museum Folkwang, Essen 2011



Francis Frith, „Lower Egypt, Thebes, and the Pyramids“, London 1862
(Osiride Pillars at Medinet Habou – Thebes)

Auguste Mariette-Bey, „Voyage dans la Haute-Égypte“, Kairo 1878
(Vol. 2, Pl. 43: Thebes - Karnak)





Maxime du Camp, «Égypte, Nubie, Palestine et Syrie„, Paris 1852
(Pl. 38: Palais de Karnak, Piliers deviant le Sanctuaire de Granit;
▶ Pl. 78: Grand Temple d'Isis a Philae – Muraille Occidentale)

▶
Émile Chassinat, „Le Temple d›Edfou", Paris 1895-1934
(Vol. 11 / Tome 28, Pl. CCLXXXIX)

Mikrogramme
Micrographs

Die „Mikrogramme“ sind handschriftliche Kopien jeweils eines vollständigen Textes mit Bleistift auf einem Bogen Papier. Dabei hat der einzelne Buchstabe eine Höhe von wenigen Millimetern. In der Nahsicht sind die Texte gerade noch lesbar, aus der Distanz erscheinen sie als monochrome unregelmäßig strukturierte Grafitflächen. Eine erste Serie (2006-2007) umfasst Hauptwerke der deutschen idealistischen Philosophie: Kants „Kritik der reinen Vernunft“, Fichtes „Wissenschaftslehre“, Schellings „Naturphilosophie“ und Hegels „Phänomenologie des Geistes“.

Eine zweite besteht aus den originalsprachlichen Abschriften von Reiseberichten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (2008-2011): Alexander von Humboldts „Ansichten der Natur“, das auf seiner Forschungsreise durch Lateinamerika 1799-1804 entstand, Charles Darwins Bericht seiner Reise mit der HMS Beagle 1831-1836, Robert Scotts Tagebuch der tragisch gescheiterten Südpol-Expedition 1910-1912, und Michel Leiris' Journal der ethnologischen Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933.

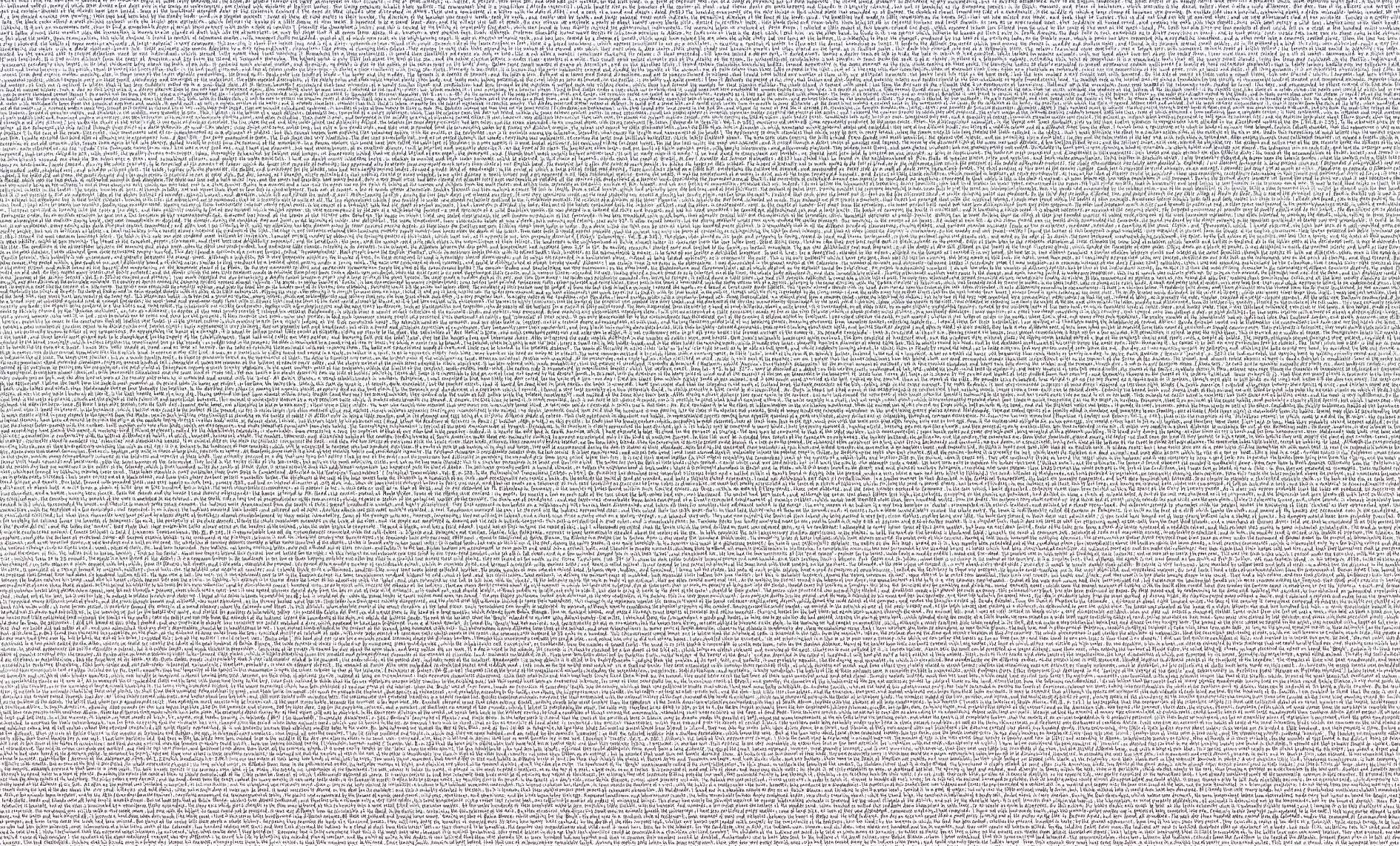
Der eigentlichen Ausführung geht jeweils eine Berechnung voraus, die das Bildformat und einen Richtwert für die Schriftgröße festlegt. Dem Schreibvorgang dient eine Tischkonstruktion, die das Papier von einer Rolle langsam über die Schreibfläche führt, so dass nur der bearbeitete Ausschnitt freiliegt. Das Resultat zeigt sich, wie bei einer fotografischen Belichtung erst nach Beendigung des Schreibprozesses, wenn das Bild der Vorrichtung entnommen wird.

The “Micrographs” are handwritten copies of complete texts in pencil on a single sheet of paper. Each individual letter has a height of merely a few millimeters. Up close, the texts are just about legible – from a distance, they take on the appearance of irregularly-structured, monochrome graphite surfaces. An initial series (2006-2007) comprises the major works of German Idealist philosophy – Kant's “Critique of Pure Reason”, Fichte's “Foundation of the Entire Doctrine of Scientific Knowledge“, Schelling's “Philosophy of Nature“ and Hegel's “Phenomenology of Mind”.

A second series (2008-2011) comprises original-language transcriptions of 19th and early 20th century travelogues – Alexander von Humboldt's “Views of Nature”, recording his research travels through Latin America from 1799-1804; Charles Darwin's reports of his travels aboard the HMS Beagle between 1831-1836; Robert Scott's journal of his tragically failed South Pole expedition from 1910-1912; and Michel Leiris' journal of his ethnological expedition from Dakar to Djibouti between 1931-1933.

The actual composition is preceded by precise calculation to determine the format and approximate value for the size of the characters. The writing process is then carried out on a specially-constructed table that slowly unrolls the paper from a spool across the writing surface so that only the segment of text being transcribed is visible. The final outcome is revealed, as with photographic exposure, only when the image is removed from the device.

Voyage of the Beagle (C. Darwin), Bleistift auf Papier pencil on paper, 193,5 x 150,0 cm, 2011
▶ Detail detail



Von links nach rechts from left to right: Wissenschaftslehre Foundation of the Entire Doctrine of Scientific Knowledge (J.G. Fichte), Kritik der reinen Vernunft Critique of Pure Reason (I. Kant), Philosophie der Natur First Outline of a System of the Philosophy of Nature (F.W.J Schelling), Phänomenologie des Geistes Phenomenology of Mind (G.W.F. Hegel), Bleistift auf Papier pencil on paper, 134 x 100 cm je each, 2006-07

▶
Von rechts nach links from right to left: Last Journals (R. Scott), L'Afrique fantôme Phantom Africa (M. Leiris), Ansichten der Natur Views of Nature (A. v. Humboldt), Bleistift auf Papier pencil on paper, 193,5 x 150 cm je each, 2009-10, Annely Juda Fine Art, London 2010

Tafelbilder
Blackboards

Vier im Jahr 2003 entstandene „Tafelbilder“ dokumentieren vorgefundene Zustände von Kreidetafeln in Räumen des philosophischen Seminars der Universität Köln. Mein Interesse gilt zum einen dem formalen Aufbau der geöffneten und geschlossenen Klappschiebe-Tafeln in Analogie zu einem klassischen Altarretabel, zum anderen dem chaotischen Prozess der Anbringung und Wiederauslöschung von Schrift auf den Tafeloberflächen, die an informelle gestische oder „skripturale“ Malerei denken lassen. Ausgewählt habe ich Tafeln, die auf den ersten Blick „leer“ erscheinen. Erst bei genauerem Hinsehen sind einzelne einander überlagernde Worte oder Sätze in mehreren Schichten ablesbar.

Zwischen 2009 und 2011 habe ich an 20 Universitäten und Forschungsinstituten in Deutschland knapp 50 historische Tafeln fotografiert. Sie stammen vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis in die 1970er Jahre. Während sich einzelne Tafeln berühmten Persönlichkeiten zuordnen lassen, die an ihnen geschrieben haben (wie z.B. Horkheimer und Adorno an den Tafeln des IfS in Frankfurt oder Hilbert, Born und Bohr an denjenen des mathematischen Instituts in Göttingen), bildet die Mehrzahl von ihnen ebenso ein Produkt kollektiver Geistesarbeit wie der Zu- und Wechselfälle im Laufe der Geschichte. Vordergründig unsichtbar, enthalten sie alle das über die Zeit palimpsestartig auf ihnen eingetragene Wissen.

Four “Blackboards”, produced in 2003, document the state of blackboards as I found them in rooms of the Department of Philosophy at the University of Cologne. My interest centers, firstly, on the formal structure of the sometimes open, sometimes closed folding panels of the blackboards as analogous to a classical altar retable and, at the same time, on the frenzied act of applying and erasing words on the blackboard’s surface, a process reminiscent of informal gestural or “scriptural” painting. I chose to photograph those blackboards which, at first, appear to be “blank”, but which upon closer examination reveal several layers of individual words or sentences written over one another, yet legible.

Between 2009 and 2011, I photographed nearly 50 blackboards at 20 historically significant universities and research institutes in Germany, stemming from the last third of the 19th century into the 1970s. While certain blackboards are closely associated with particularly famous professors who had written on them (such as those at the Institute of Social Research in Frankfurt am Main, where Horkheimer and Adorno lectured, or those of the Mathematical Institute in Göttingen where Hilbert, Born and Bohr made their marks), the majority of blackboards constitute a register of collective intellectual labor, as well as chance and the vicissitudes of history. Though not visible on their surfaces, these blackboards contain all the knowledge inscribed upon them over time in a sort of palimpsest.

◂
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Anatomie
Martin-Luther-University of Halle-Wittenberg, Department of Anatomy,
C-Print Diasec (zweiteilig in two parts), 310 x 160 cm, 2012

Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Veterinär-Anatomie
Justus-Liebig-University of Gießen, Department of Veterinary Anatomy,
C-Print Diasec (zweiteilig in two parts), 240 x 310 cm, 2012

Tafelbild Universität Köln (Triptychon I) Blackboard University of Cologne (Triptych I),
C-Print Diasec (dreiteilig in three parts), 180 x 266 cm, 2003

Tafelbild Universität Köln (Diptychon I) Blackboard University of Cologne (Diptych I),
C-Print Diasec (zweiteilig in two parts), 180 x 245 cm, 2003

Universität Hamburg, Abteilung für Universitätsgeschichte University of Hamburg, Department of the Universities History, C-Print Diasec, 156,3 x 125 cm, 2010

Institut für Sozialforschung Frankfurt am Main, Adornobibliothek Institute of Social Research Frankfurt/Main, Adorno Library, C-Print Diasec, 156,3 x 125 cm, 2009

Erinnerung an den Klang der Bilder
Recollections of the Sound of Pictures

Es ist ein einziges großes Bild, und es besteht aus vielen kleinen Bildern. Vor Philipp Goldbachs Installation „Sturm“ zu stehen, bedeutet, zwischen zwei Perspektiven wählen zu können: Zum einen lassen sich, wenigstens entlang der Ränder, die vielen Details in den Blick nehmen. Liest man die Beschriftungen auf den Kleinbild-Diarahmen, so wird schnell deutlich, dass es sich um zahllose Bilder von anderen Bildern handelt: Zeichnungen, Kupferstiche, Gemälde, Fotografien, schließlich auch Skulpturen und Architektur. Es handelt sich um das aus etwa 200.000 Dias bestehende Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, das jüngst in den Besitz des Künstlers überging und nun vor unseren Augen ausgebreitet worden ist. Doch augenscheinlich folgt dieses gewaltige Meer aus lauter Bildern keiner bestimmten Ordnung. Auf das immer selbe Format von 35 Millimetern reduziert, liegt hier die mittelalterliche Skulptur neben der zeitgenössischen Installation und der gotische Kreuzgang neben einem Gemälde der Klassischen Moderne. In diesem verführerischen Reichtum muss man wohl zwangsläufig die Orientierung verlieren. Es lohnt daher, einen Schritt zurückzutreten und zum anderen diese Fülle gerahmter Details als ein einziges großes Bild in den Blick zu nehmen. Denn entlang der unebenen, vielfach gebrochenen Oberfläche dieser Installation wird ein Erinnerungsbild aufgerufen, das eine akademische Kunstgeschichte umschreibt, die bis gerade eben noch alltägliche Wirklichkeit war. Und doch scheint sie einer vollkommen anderen Zeit anzugehören.

Wer sich vor wenigen Jahren noch an einer Universität zum Studium der Kunstgeschichte einschrieb, der hatte sich für einen eher düsteren Seminaralltag entschieden. Gewiss: Mit dem Gegenstand der Beschäftigung hatte das nichts zu tun. Immerhin ging es ja um die Schönen Künste und nicht um Paragraphen oder Formeln. Doch stand jeder Seminarsitzung und jeder Vorlesungsstunde unweigerlich eine einfache Anweisung voran: Bitte die Fenster verdunkeln! Erst wenn kein Tageslicht mehr in den Raum fiel, konnte es losgehen – und flackerte, von zwei Diaprojektoren ausgehend, ein ganz anderes Licht auf. Natürlich war und ist in kunsthistorischen Lehrveranstaltungen vor allem der Sehsinn gefragt. Einerlei ob anhand ottonischer Buchmalerei, anhand von Rembrandts Radierungen oder der Architektur Mies van der Rohes: Kunstgeschichte studieren heißt, den kritischen Blick schärfen zu wollen. Und gerade die Dunkelheit des Seminarraums sowie, hiermit einhergehend, die Ausrichtung aller im Raum versammelten Blicke auf einer Leinwand versprachen eine Einübung in konzentriertem Sehen. Das Ohr hingegen schien kaum eine nennenswerte Rolle zu spielen; und doch war es die ganze Zeit am Seminargeschehen beteiligt. Die immer paarweise auftretenden Diaprojektoren steuerten mit ihrem charakteristischen Summen einen „basso continuo“ bei, an den man sich nur all zu schnell gewöhnen konnte. Im verdunkelten und daher unweigerlich ungelüfteten Seminarraum war die Versuchung groß, sich dem monotonen Summen anzuvertrauen – und kurzerhand einzuschlafen.

All dies sind Geschichten von vorgestern. Räume müssen heute keine mehr verdunkelt werden. Die Lichtstärke der Beamer ist längst intensiv genug, um einen Unterricht auch bei weit geöffneten Fenstern zuzulassen. Und es scheint hierbei nicht ohne Nebensinn zu sein, dass diese neuen Bildprojektoren sich meist unter die Decke des Seminarraums geschraubt finden. Was ursprünglich wohl vor allem als ein einfacher Schutz vor Diebeshänden gedacht war, besitzt eine weiter reichende, beinahe symbolische Pointe. So geräuschlos die Beamer ihren Dienst verrichten, so unsichtbar schweben sie auch über den Köpfen der Zuhörer. Der Wechsel von einem Bild zum nächsten konnte sich in den Zeiten der Diaprojektoren zu einem echten Ereignis auswachsen. Entweder waren die kleinen Rähmchen in der falschen Reihenfolge einsortiert oder aber sie standen in der Kassette nicht auf dem Kopf, so dass nun das Bild auf der Leinwand auf dem Kopf stand. Oder aber der Projektor klemmte und zeigte das Bild nur zur Hälfte. Oder aber, dies war der schlimmste Fall, ein Gastreferent aus den Vereinigten Staaten brachte die dort üblichen, verglichen mit den europäischen viel schmaleren Diarahmen mit. Diese vertrugen sich überhaupt nicht mit den hiesigen Projektoren. Und wenn doch einmal wirklich alles funktionierte, so wurde das Erscheinen eines neuen Bildes auf der Leinwand von einem gar nicht so geringen Krachen des Diaprojektors angekündigt.

Ob wir all dies vermissen? Vermutlich nicht! Heute ziehen die Bilder geräuschlos vor unseren Augen dahin: perfekt ausgerichtet, garantiert in der richtigen Reihenfolge, nichts wird hier klemmen. Das „postfotografische Zeitalter“ von dem noch vor wenigen Jahren allerorten die Rede war, hat auch die Seminarräume und Vorlesungssäle der Kunstgeschichte

It is one, single giant picture – the big picture – made up of lots of little pictures. To stand in front of Philipp Goldbach's installation *Sturm* means choosing between one of two perspectives. The one encompasses, at least along the edges, a lot of detail in our field of vision. If we read the print on the slide frames, it quickly becomes clear that what we are looking at is countless pictures of other pictures – drawings, copper plates, paintings, photographs, even sculptures and architecture. Here in this room, spread out before our eyes, are the circa 200 000 slides that once constituted the archive, recently inherited by the artist, of the Institute of Art History at the University of Cologne. Evidently this sea of pictures is subject to no particular order. The medieval sculpture lies next to the contemporary installation, the Gothic cloister next to a classical Modernist painting – all reduced to the same 35 mm format. We lose our orientation of necessity amidst this seductive plenty. It pays off, then, to take a step back and take up a second perspective of this abundance, to see the sea of framed details as a single "big picture." For along the uneven, frequently broken surface of this installation, a recollection is called up which circumscribes an academic art history that until quite recently was an everyday reality. And, yet, it appears to belong to an entirely different time.

Anyone studying art history at the university, even just a few years ago, had chosen a rather drab everyday classroom experience. To be sure, this had nothing to do with the subject itself. After all, we are talking about the fine arts and not about statutes and formulas. Still, the same announcement was made at the start of every seminar, every lecture: Please darken the windows! Only when every last ray of daylight had been blocked out of the room could things get started – and, suddenly, a light of an altogether different kind was emitted from the two slide projectors at the center of the room. Naturally, sight was and remains to be the primary faculty in an art historical classroom. Whether we are examining Ottonian illuminated manuscripts, Rembrandt's etchings, or the architecture of Mies van der Rohe, to study art history is to train the critical gaze. The darkened classroom and the collective attention of everyone in the room affixed to the projection screen delivered the promise of an exercise in concentrated seeing. The role of the ear, by contrast, seemed hardly worth mentioning. And, yet, it took part nevertheless in all the goings on in the room. The slide projectors, always two, contributed their characteristic humming, a "basso continuo" to which we became all too quickly accustomed. The darkness of the blackened windows and the consequently stuffy air of the seminar room made it rather tempting to submit to the monotonous humming – and catch a bit of shut-eye.

But all of these are stories from times past. Contemporary seminar rooms no longer require darkening. The strength of the light emitted from the beamer is by far enough to hold a lecture with windows wide open. Even the positioning of the new projection technology, tightly secured just under the ceiling, seems to make good sense. What originally served to protect it from theft has the dual benefit of further dampening the already nearly noiseless device. The beamer hovers above our heads in perfect silence. Advancing from one image to the next could turn into a genuine event with the old projectors. Any number of things might happen: the little frames were in the wrong order or were inserted incorrectly in the slide tray, so that the projected image appeared on the wall upside down. Alternatively, the projector itself might jam and show only half of the slide. Or, a perennial favorite and worst case, the guest lecturer from the United States brought slides in the US-standard frames, which are much smaller than their European counterpart and, thus, notoriously incompatible with the project devise in the classroom. And if, by some lucky set of circumstances, everything did work, the appearance of the new picture was announced by an earth-shattering *crack* from the projector.

Do we miss all of this? Not likely! Today, pictures pass quietly one after another before our eyes, perfectly aligned and always in the right order. No jamming here. The "post-photographic age" we have been hearing about for years has finally reached the seminar rooms and lecture halls of art history. Yet, its arrival has brought about a paradoxical effect, namely, the a very new kind of absence of its object of study – its pictures. Of course, the digital scan of a painting by Cézanne bears similarity to a diapositive of the same. Both are representations of an original work that hangs on the wall of a museum. But, the move from analog to digital representation, at the same time, significantly transforms the fundament of art historical work. The picture archive can no longer be physically entered and its contents no longer taken in the hand.

erreicht. Und es hat diesem Fach einen paradoxen Effekt beschert: eine ganz neuartige Abwesenheit ihres Gegenstandes, ihrer Bilder. Natürlich ähneln sich der digitale Scan eines Gemäldes von Cézanne und ein Diapositiv von eben diesem Bild. Beide sind Stellvertreter eines Werks, das an der Wand eines Museums hängt. Doch bedeutet der Schritt von der analogen zur digitalen Repräsentation zugleich eine folgenreiche Verwandlung jener Grundlagen, die der kunsthistorischen Arbeit vorausgesetzt sind. Die Bildarchive können nicht mehr betreten und ihre Inhalte nicht mehr angefasst werden. Zwar kann vermutet werden, dass die Zahl der digitalen Reproduktionen, die sich in einer Datenbank für Kunsthistoriker befinden, inzwischen bei Weitem jenes Maß übersteigt, das auch die größte Diasammlung für sich hätten in Anspruch nehmen können. Tatsächlich wahrnehmen lässt sich eine solche Maximierung des Bildervorrats jedoch nicht. Einzig am Bildschirm eines Computers abrufbar, bleibt dieser Reichtum eine strikt virtuelle Angelegenheit.

Es ist eine ebenso drastische wie effektvolle Geste, mit der Philipp Goldbach in seiner Installation „Sturm" an eine solche Präsenz des fotografischen Bildarchivs erinnert. Was gerade eben noch, in hölzernen Schubladen fein säuberlich nach Sachgruppen und Stichworten, sortiert war, findet sich nun auf dem Boden des Museumssaals in maximaler Unordnung ausgebreitet. Goldbachs Redaktion des ehemaligen Kölner Bildarchivs überführt diese Sammlung in einen fiktiven Urzustand, der den einstigen Mitarbeitern der Instituts-Diathek gewiss Bauchschmerzen bereiten dürfte, allen anderen aber die eigentümliche Gelegenheit bietet, einen faktischen Blick auf gerade das zu werfen, was üblicherweise nicht mehr als eine Metapher ist. Anhand der Diasammlung des Kölner Instituts wird in Goldbachs „Sturm" das Bildgedächtnis der Kunstgeschichte sichtbar. Vorderhand betrachtet wird hierbei vor allem der schiere und in der Tat verblüffende Umfang eines solchen Bildervorrats zur Anschauung gebracht. Zugleich aber lenkt Goldbach mit seiner radikalen Entleerung der von ihm übernommen Diaschränke unsere Blicke auf einen mediengeschichtlichen Bruch, der eben dieses Gedächtnis betrifft. Mit der Einführung digitaler Projektionsmethoden haben die analogen Kleinbild-Dias ihre Funktion verloren. Bestenfalls dienen sie heute noch als ein Kuriosum, auf das man in einer Veranstaltung zur Einführung in die Kunstgeschichte verweisen kann, um es dann aber umso gründlicher zu vergessen. Doch leiden auch Universitätsinstitute (und mit ihnen Archive und Museen) notorisch unter Platzproblemen. Und so dürfte gegenwärtig die Versuchung groß sein, die gewissermaßen bis vorgestern noch verwendeten Diasammlungen nicht allein aufzugeben, sondern sich ihrer kurzerhand zu entledigen.

Doch erschöpft sich Goldbachs Aneignung und Verwandlung einer aus 200.000 einzelnen Dias bestehenden Sammlung nicht in einem melancholischen Rückblick auf die inzwischen untergegangene Praxis eines Bildgebrauchs. Das von ihm eingerichtete Tableau provoziert vielmehr Fragen von grundsätzlichem Rang: Wie sollen wir umgehen mit einer außer Kurs geratenen Sammlung, in die ein unmöglich zu bezifferndes Maß an Arbeitskraft und finanziellen Mitteln investiert worden ist. Hinter jeder einzelnen dieser Diatheken stehen ungezählte und namenlos bleibende Urheber. Wie viele Stunden allein wird es gedauert haben, 200.000 Dias zu belichten, zu rahmen, zu beschriften und einzusortieren? Mit dem Schritt vom Diaprojektor zum Beamer ist all dies innerhalb eines Augenblicks entwertet und beginnt die Arbeit am Aufbau eines Bildarchivs von vorne. Gewiss verbergen sich hinter solchen Verschiebungen die üblichen Probleme, mit denen sich Archive mit Blick auf den technologischen Wandel fortgesetzt konfrontiert sehen. Sichtbar jedoch wird die faktische Reichweite einer solchen Verschiebung erst dann, wenn man, wie Goldbach dies tut, zur maximalen Lösung greift und den Inhalt des Archivs in seiner Gesamtheit hervorstülpt. Der Künstler erzielt hierbei einen auf reizvolle Weise widersprüchlichen Effekt: Einerseits ist das Bildarchiv nun nicht allein funktionslos, sondern vielmehr auch unbenutzbar geworden. Andererseits aber glitzern die vielen Kleinbild-Dias bei einfallendem Sonnenlicht, als handelte es sich um eine große stille Eisfläche.

Eine zweite Frage, die sich mit Goldbachs „Sturm" verbindet, führt schließlich zurück vom Museumsaal in den Seminarraum. Die dort kultivierte Schärfung des Blicks ist in aller Regel ja gerade auf jene Medien angewiesen, wie sie in dieser Installation zweihunderttausendfach in Erscheinung treten. Doch so selbstverständlich heute der digitale Scan an die Stelle eines analogen Diapositivs getreten ist und so vollständig die eine Technologie inzwischen durch die andere abgelöst worden ist, so wenig wird über die Konsequenzen einer solchen Verschiebung der Grundlagen des kunsthistorischen Arbeitens nachgedacht. Analoge und digitale Fotoästhetik lassen sich nicht bruchlos ineinander übersetzen. Und erst recht nicht gilt dies für die mit diesen beiden Technologien verbundenen Praktiken. In diesem Licht lässt sich Golbachs Installation als ein Epitaph betrachten, das an einen erst soeben beendeten Umgang mit dem Bildervorrat erinnert. Der „Sturm", den der Künstler hierbei entfacht, ist gerade deshalb beides zugleich. Zum einen handelt es sich gewiss um einen provozierenden Ikonoklasmus, der das Instrument des kunsthistorischen Zeigens in ein künstlerisches Zeigen übersetzt. Zum anderen aber erinnert diese Installation daran, wie energisch Ordnung und Gebrauch der Bilder verwirbelt worden sind, seit jener Bildersturm angehoben hat, den wir mit dem Beginn des digitalen Zeitalters verbinden.

We can assume, albeit, that the number of digital reproductions stored in an art history database has, in the meantime, amassed to proportions far greater than any of the largest collections imaginable in slide format. The very idea of actually being able to apprehend such a massive inventory of pictures, however, is unrealistic. These images can only be called up on the computer screen, so that viewing this wealth remains a strictly virtual affair.

It is with an equally drastic and spectacular gesture that Philipp Goldbach's *Sturm/Iconoclasm* reminds us of the *presence* of a photographic image library. What until quite recently was stored in wooden drawers, neatly sorted by subject and key words, is now spread across the floor of the museum in utmost disarray. Goldbach's enactment of the one-time slide archive of the University of Cologne puts the collection into a fictional original state that would likely upset the stomachs of the archivists, who once cared for the material at the institute, but that for everyone else presents the rare opportunity to catch a material view of something otherwise merely metaphorical. The pictorial memory of art history is made visible through the physical contents of the institute's archive in Goldbach's *Sturm.* Initially, the viewer is confronted with the sheer and, in fact, astounding volume of such a collection. But with his radical dumping of the archive shelves, Goldbach swiftly directs our attention to a shift in media history having to do precisely with this pictorial memory. The introduction of digital projection technologies has made analog slides redundant. Today, they are a curiosity, at best, that might still be referenced in an introductory course in art history, only to be given the final axe as so much old-fashioned baggage. Too, universities (as well as archives and museums) suffer from a notorious lack of space, which makes it rather tempting to not only quit using the old slides but to dispose of them altogether.

Goldbach's acquisition and transformation of the 200 000 slide archive, however, does not sink into melancholy over the displaced technology and practice of viewing. Rather, his tableau raises the question of fundamental significance: What are we to do with these now irrelevant collections in to which an incalculable amount of work and money has been invested over a considerable amount of time? Each individual slide represents the efforts of innumerable, anonymous contributors. How many hours were spent simply with the task of exposing, framing, labeling and sorting 200 000 slides? With the transition from slide projector to beamer, all of this is negated in the blink of an eye and the work of constructing an archive begins anew, from scratch. Certainly, archives continually face the problems accompanying such technological shifts. The de facto implications of such shifts, however, are only made palpable when we, as Goldbach does, go to extreme measures and chuck the lot of the archive visibly onto the floor. This act of "dumping" produces a spectacularly contradictory effect – the image library is not only without function, what's more, it has become unusable. On the other hand, thousands of miniature pictures gleam in the sunlight penetrating the windows of the room, taking on the appearance of a vast and silent icy surface.

Goldbach's installation raises another question that brings us full circle back to the rooms of the museum. The well-honed critical gaze cultivated there is, as a rule, reliant on precisely those media, some 200 000 instances of which are featured in the installation. But the matter-of-factness with which the digital scan has replaced analog diapostives, with which one technology absolves the next, gives no pause to consider the consequences of such a shift in the fundament of art historical work. The aesthetics of analog and digital photography cannot be so readily translated one into the other – and this is even truer for the practices connected with and following from the two technologies. Seen in this light, Goldbach's Installation might be understood as an epitaph for a recently deceased practice of using image archives. The "storm" raised by the artist is, then, both a provocative, iconoclastic translation of the instrument of art historical "viewing" into an artistic "showing" and, at the same time, a reminder of how complex, perhaps even tortuous, the ordering and use of images has become since the arrival of the image storm blown in by the digital age.

Biographie
Biography

1978

geboren in Köln

1998 - 2006

Studium der Kunstgeschichte, Soziologie und Philosophie an der Universität zu Köln Studies in Art History, Sociology and Philosophy at Cologne University

2000 - 2005

Studium an der Kunsthochschule für Medien Köln Studies at the Academy of Media Arts Cologne

2008

Künstlerisch-/wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Kunsthochschule für Medien Köln Assistant Professor for Photography at the Academy of Media Arts Cologne

Stipendien / Preise
Scholarships / Awards

2011

ars viva - Kunstpreis des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI ars viva Prize for Fine Arts

2011

Arbeitsstipendium der Stiftung Kunstfonds Stiftung Kunstfonds Scholarship

2008

Künstlerstipendium der Stiftung Vordemberge-Gildewart Vordemberge-Gildewart Scholarship

2004

Spiridon Neven DuMont Preis Spiridon-Neven-DuMont Award

2002 - 2005

Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes Studienstiftung des Deutschen Volkes Scholarship

Ausstellungen
Exhibitions

2013

„Read Only Memory“, Museum Wiesbaden (S)

2012

„Gebr. Goldbach - Philipp Goldbach & Clemens Botho Goldbach“, Kunsthalle Bremerhaven

„ars viva 11/12 – Sprache / language“, Weserburg | Museum für moderne Kunst, Bremen

„Unbestimmtheitsstellen - Zur Genese des fotografischen Bildes“, Kunstraum Alexander Bürkle, Freiburg (S)

„New Positions“, Annely Juda Fine Art, Art Cologne

„Kölner Grün - Stephan Reusse, Maik und Dirk Löbbert, Philipp Goldbach“, FOTO|RAUM, Wien Vienna

„ars viva 11/12 – Sprache / language„, Riga Art Space, Riga

„Fotografien“, Galerie Gisèle Linder, Basel (S)

„Artistas“, Galeria Filomena Soares, Lissabon Lisbon

„sidebysidebysidebysidebyside“, Galerie Carol Johnssen, München Munich

2011

„ars viva 11/12 – Sprache / language“, Museum Folkwang, Essen

„Tafelbilder“, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Marburg (S)

„Grand Tour“, Boutique by Drei, Ebertplatzpassage Köln Cologne

„Fotografie und Zeichnung“, Galerie Carol Johnssen, München Munich (S)

2010

„Die Sammlung. Freunde der Bildenden Kunst Freiburg“, BBK, Freiburg

„Blackboards and Micrographs“, Annely Juda Fine Art, London (S)

2009

„Was ihr wollt (frei nach Shakespeare)“, Galerie Carol Johnssen, München Munich

„junger westen 2009“, Kunsthalle Recklinghausen

„en miniature“, Simultanhalle, Raum für zeitgenössische Kunst, Köln Cologne

2008

„Afterthought“, IrmaVepLab, Reims

„Message to public“, M29 / R&B Verlag, Köln Cologne (S)

2007

„Foto/Grafie“, Galerie Carol Johnssen, München Munich (S)

„Performing Media“, Sonderschau der Kunsthochschule für Medien auf der Art Cologne

„Brave New World“, Galerie Binz & Krämer, Köln Cologne

„Full House“, Galerie Carol Johnssen, München Munich

2006

„ECHO – Alte Meister, Neue Medien“, Wallraf-Richartz-Museum, Köln Cologne

„On the Road“, Galerie Herrmann & Wagner, Berlin

„Gute Aussichten - Junge deutsche Fotografie 2005/2006“, Künstlerhaus Dortmund; Mousonturm, Frankfurt a.M.; Kultfabrik, München; Goethe Institut, Washington D.C.

2005

„Gute Aussichten - Junge deutsche Fotografie 2005/2006“, Museum für Fotografie, Berlin; Haus der Photographie / Deichtorhallen Hamburg

L. Fritz Gruber-Preis 2004/2005, Galerie der Universität zu Köln Cologne

„Aller-retour“, Galerie Schleicher+Lange, Paris

„Madame Réalité“, Städtische Galerie Waldkraiburg

„High Noon“, Galerie Carol Johnssen, München Munich

Impressum
Credits

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
This catalogue is published in conjunction with the exhibition

Philipp Goldbach
Read Only Memory

Museum Wiesbaden
6. Dezember 2013 - 2. März 2014

Direktor Director Dr. Alexander Klar
Kuratoren Curators Dr. Jörg Daur, Dr. Peter Forster
Öffentlichkeitsarbeit Press Contact Evelyn Bergner, Martina Ehrich, Annika Haas
Restauratorische Betreuung Conservator Anne-Sophie Bennke
Technik Technical Staff Michael Edler
Aufbauhilfe Installation Assistants Anton Bröll

Herausgeber Editor Museum Wiesbaden
Texte Texts Dr. Jörg Daur, Philipp Goldbach, Prof. Dr. Steffen Siegel
Übersetzung Translation Staci von Boeckmann
Gestaltung Design Philipp Goldbach, Klaus-Peter Heuser
Fotos Photography Björn Behrens, Bremen (S. 48-51), Wolfgang Günzel, Offenbach (S. 13- 19 u. 23-27), Achim Kukulies, Düsseldorf (S. 57), Tilman Peschel, Köln (S. 76-77), Philipp Goldbach
Druck Print Werbedruck GmbH Horst Schreckhase, Spangenberg

© VG Bild-Kunst, Bonn / für Philipp Goldbach 2014

ISBN 978-3-89258-101-7

Mein besonderer Dank gilt: Axel Bohlen, Jörg Daur, Heiko Diekmeier, Nina Fellmann, Peter Forster, Urs Fries, Andreas Gehlen, Clemens B. Goldbach, Alexander Gurko, Carol Johnssen, David Juda, Alexander Klar, Roland Münchow, Martin Nawrath, Tilman Peschel, Volker Rattemeyer, Boris Rogowski, Wonbaek Shin, Steffen Siegel, Claudia Trekel, Herta Wolf, Jutta und Reimund Goldbach u. Karin Ruëtz.