

# Inhalt

## Contents

<b>Fragmente – Zu den Arbeiten von Philipp Goldbach</b>	6
Fragments – On the Work of Philipp Goldbach	
Jörg Daur	
<b>Katalog Catalogue:</b>	12
(Texte von texts by Philipp Goldbach)	
<b>Sturm</b> Iconoclasm	
<b>Read Only Memory</b> Read Only Memory	
<b>Copy that</b> Copy that	
<b>Planfilme</b> Sheet Films	
<b>Phototype</b> Phototype	
<b>Wirkliche Hieroglyphen</b> Real Hieroglyphs	
<b>Mikrogramme</b> Micrographs	
<b>Tafelbilder</b> Blackboards	
<b>Erinnerung an den Klang der Bilder</b>	80
Recollections of the Sound of Pictures	
Steffen Siegel	
<b>Biographie</b> Biography	85
Impressum Credits	88





## 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 übergang 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 Sehnsinn 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 weitere 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 Reduktion 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 Museumssaal 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 Goldbachs 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 diapositives, 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.