

**Niklas
Goldbach**

**Kunstpreis der
Stadt Nordhorn
2023**

**Städtische
Galerie
Nordhorn**

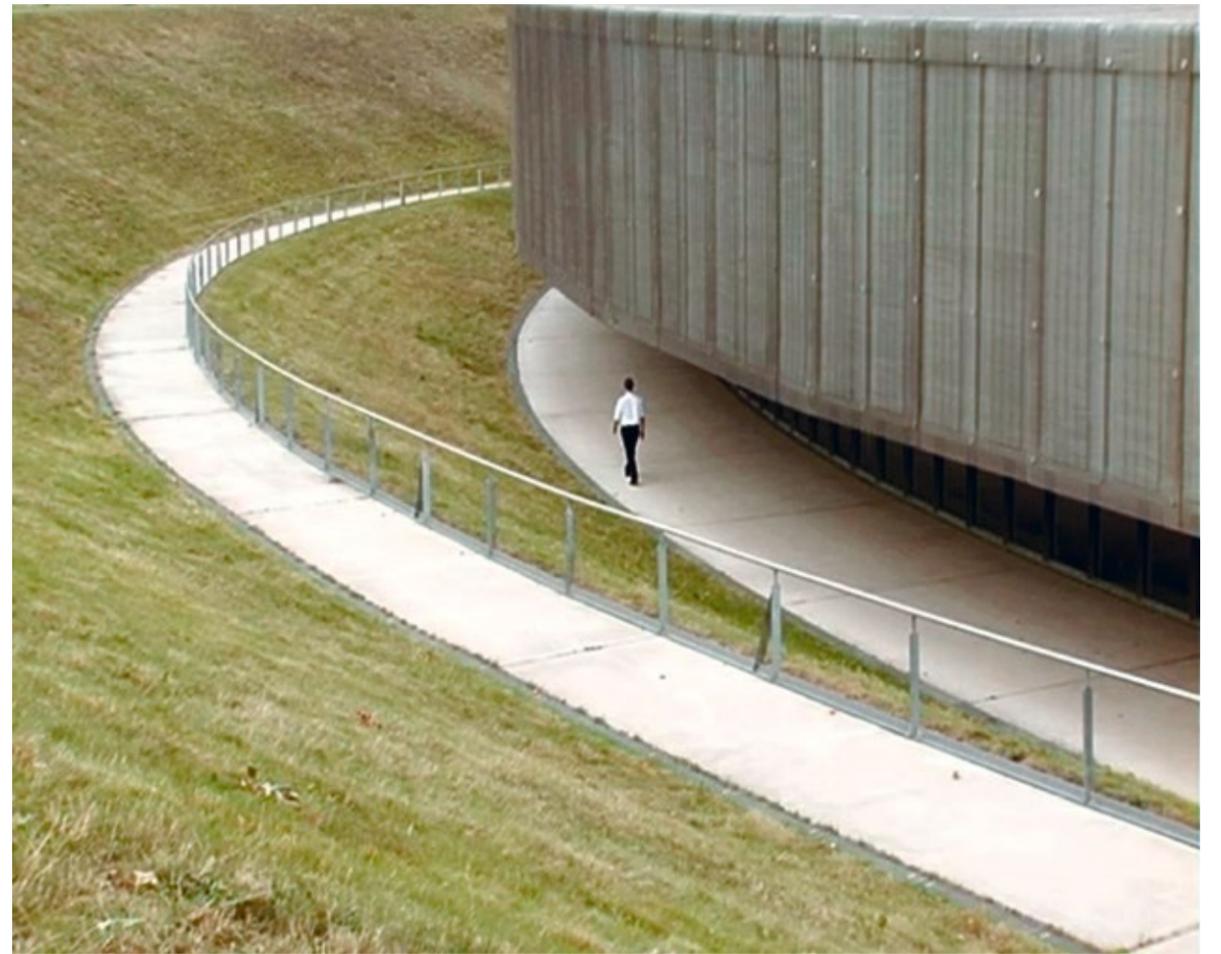


2

„Permanent Daylight:
This Must Be The Place“,
2018

3

„My Barrio“,
2005



4

„My Barrio“,
2005

5

Weltreise Visionen – eine künstlerische Faszination und Scheitern urbaner

Die Kunst leugnet die Realität des Bösen nicht, aber sie zeigt es in einem Kontext, der seine Akzeptanz ermöglicht; die Struktur des Bildes, die eine Metapher für die Struktur der Schöpfung ist, legt nahe, dass das Böse nicht endgültig ist.¹

Die Ausstellung von Niklas Goldbach in der Städtischen Galerie Nordhorn fasst Arbeiten aus gut einem Jahrzehnt zu einer Installation zusammen, in der einige spezifische Aspekte von Goldbachs Kunst pointiert zu erkennen sind. Drei fotografische Reihen und drei Videos bilden zusammen mit der Rauminstallation „ALBUM (cut together – cutting through)“ (2020 – andauernd), einer fast filmisch beschleunigten Diaschau, das Panorama einer fortlaufenden Reise des Künstlers, die ihn buchstäblich um die Welt trägt.

Die künstlerische Arbeitsweise von Niklas Goldbach ist wesentlich von der Technik der Fotografie bestimmt, und entsprechend findet sich eines seiner zentralen Projekte in Form verschiedener Gruppen von Fotografien an mehreren Punkten der Ausstellung – als formale und inhaltliche Klammer zugleich: „Permanent Daylight“ ist eine seit 2013 fortlaufend erweiterte Sammlung von Fotografie, die zumeist Architekturansichten zeigen. Sie unterscheiden sich jedoch bei genauerer Betrachtung signifikant von den geläufigen Kategorien dieses eigentlich klassischen Genres der Fotografie. Das Projekt umfasst inzwischen mehrere hundert Bilder, die in zahlreichen Gruppen zusammengefasst werden. Schon der Titel des permanenten Tageslichts entfaltet eine eigenartig globale Dimension, indem er sich auf eine alte koloniale Phantasie bezieht, wie etwa die Großbritanniens im 19. Jahrhundert, die einen Anspruch auf Errichtung von Weltreichen repräsentiert, in denen buchstäblich die Sonne nie untergeht. Das heutige Weltreich ist natürlich das der Globalisierung, und der zentrale visuelle Code des Zeitalters ist die Moderne. Tatsächlich haben vor allem die Architektur und der Städtebau im 20. Jahrhundert eine in der Geschichte beispiellose, universale Kultur geprägt, die auf der Grundlage von Ökonomie und Technologie eine über alle Grenzen hinweg lesbare und wiedererkennbare Formensprache hervorgebracht hat. Gleichzeitig mischen sich diese Formen immer wieder mit architektonischen Zitaten aus der (Bau-) Geschichte oder Traditionen, so dass zusätzlich zu Modernität und Weltläufigkeit oft auch eine Art von regionaler kultureller Identifikation angeboten wird. Die Moderne ist außerdem seit jeher sowohl von der Faszination des Neuen und des Fortschritts als auch der Möglichkeit des Scheiterns und des Verfalls geprägt. Schon der Begriff „modern“ enthält ja das schnelle Veralten bereits in sich. Goldbach spürt solchen Widersprüchen und Spannungen mit feinen ästhetischen Mitteln nach und wandelt sie in eine vielschichtige fotografische Bildsprache um.

In der dreiteiligen Gruppe „This must be the place“ (2018) lässt sich dieses Prinzip sehr gut erkennen. Hier entsteht auf den ersten Blick der Eindruck einer gewissen Homogenität, was vor allem durch fotografische Mittel erreicht wird: erstens durch eine einheitlich wirkende Farbigkeit mit dominierenden Grau- Blau- und Grüntönen, zweitens durch eine Wiederholung bestimmter Formen, wie etwa dem Halbkreis und drittens durch die räumliche Struktur mit jeweils einer niedrigen Perspektive auf die indirekte Zuwegung im Vordergrund und das nur teilweise sichtbare Gebäude im Hintergrund. So entsteht beim Betrachten ein optischer Fluss zwischen den drei Einzelbildern oder sogar, wenn man etwas tiefer in die Details eindringt, eine kleine Erzählung der Formen und Strukturen, die sich von links nach rechts etwa im abnehmenden Anteil der Vegetation oder in den dominanter werdenden Diagonalen zeigt. Dennoch fehlen jeweils die typischen Informationen der funktionalen Architekturfotografie, die eine genauere Identifikation des Gebäudes oder Ortes ermöglichen würden. Die Fotos zeigen weder die Gesamtgestalt des Gebäudes, noch geben sie einen Eindruck vom städtebaulichen Umfeld. Ebenso fehlen jegliche Menschen. Und so mag es dann überraschen, dass die fotografierten Orte tatsächlich sehr weit auseinanderliegen, nämlich in Lissabon (Caixa Geral de Depósitos),

¹ Robert Adams: Why People Photograph, New York, Aperture, 1994, S.181.



Los Angeles (U.S. Bank Tower) und Teheran (Abo Atash Skate Park mit dem Gonbad-e-Mina Planetarium im Hintergrund). So heterogen die einzelnen Gruppen in den geographischen, formalen oder auch thematischen Bezügen sind, die übergreifende Verbindung der Reihe „Permanent Daylight“ besteht in einer sehr klaren konzeptionellen Strenge bei der Ausführung und Präsentation mit stets identischen Rahmen, Bildgrößen und Abständen bei der Hängung. Diese fotografisch präzise und zugleich verfremdende Verarbeitung von Formen der Architektur und des Städtebaus sind ein wiederkehrendes Prinzip in Goldbachs Arbeiten.

3-5

43-45

Auch in den beiden Videos „My Barrio“ (2005) und „HABITAT C3B“ (2008) wurden die Schauplätze mit einer Reihe von ruhenden Kameraeinstellungen demonstrativ eher fotografisch als filmisch eingefangen. So kann der Blick jeweils auf die Bildkomposition, auf die Formen und auf die Strukturen gerichtet werden. Während „My Barrio“ im Umfeld von Neubauten im Ostteil Berlins kurz nach 2000 gedreht wurde, führt „HABITAT C3B“ in eine Pariser Siedlung der 1970er Jahre. Beide Szenarien faszinieren durch die jeweils zeittypischen aktuellen Bauformen, die sich in vielen Details betrachten lassen. Bewegung kommt vor allem durch Menschen in die Bilder. Doch es handelt sich dabei weder um zufällige Passanten noch um typische Nutzer der jeweiligen Gebäude bzw. Stadtviertel. Die Darsteller – es sind hier ausschließlich Männer – sind einheitlich mit schwarzer Hose und weißem Hemd gekleidet, und sie haben ansonsten keinerlei Accessoires bei sich, die irgendetwas über die Person oder ihre Tätigkeit aussagen könnten. In „HABITAT C3B“ hat Goldbach sogar die Person mehrfach digital geklont, so dass alle identisch sind. Menschen und Architektur gehen in beiden Videos keinerlei lebendige Verbindung miteinander ein, sondern verbleiben eigenartig separiert.

So beginnt sich werkübergreifend beim Gang durch die Ausstellung mehr und mehr die Frage nach dem Platz oder der Rolle des Menschen in der Architektur zu formulieren. Es ist eine Frage, die irgendwann zu den Machtverhältnissen der Stadt führt: Wer entscheidet über die Gestaltung von Bauwerken und öffentlichem Raum, wer entscheidet über die Nutzung, und wer entscheidet schließlich darüber, wer am urbanen Leben teil hat und wer nicht? Vor allem letztere Frage untersucht Niklas Goldbach anhand derjenigen, die in der Stadt für gewöhnlich unsichtbar sind.

30, 32,
34/35

Die Fotografien für die 16-teilige Serie „I'm Not Even Here“ (2022) zeigen Innenräume eines Wohngebäudes in Marxloh, einem Stadtteil in unmittelbarer Nähe des letzten verbliebenen Stahlwerks der früher wohlhabenden Industriestadt Duisburg. Leerstehende, baufällige Gebäude, oft zu Schnäppchenpreisen aus Zwangsversteigerungen erworben, wurden unsaniert an zugewanderte Menschen aus Rumänien und Bulgarien vermietet, die auf dem freien Wohnungsmarkt keine Chance haben. Viele dieser Immobilien haben keine Versorgung mit Strom, Heizung oder Wasser, sind oft von Ungeziefer befallen und stark vermüllt. Seit Jahren lässt die Stadt Duisburg diese sogenannten „Schrottimmobiliën“ regelmäßig räumen. Die Fotos entstanden nach einer solchen Zwangsräumung. Sämtliche Einrichtungsgegenstände wurden entfernt, und teilweise wurden Türen und Fenster gegen erneutes Betreten versperrt. Das Schicksal der Menschen, die in diesen Räumen wohnten, spielt in der öffentlichen Wahrnehmung keine Rolle. In derselben Weise sind sie auch ästhetisch in den Fotografien ausgeblendet. Nichts deutet mehr auf die vorherige Anwesenheit hin, und so verwandeln sich die Dokumente der nach geltendem Recht eigentlich unbewohnbaren aber dennoch genutzten Gebäude in eine fast abstrakte Raumstudie, die sogar durch ihre strukturelle Strenge und ihr spezifisches Farbenspiel eine irritierende Form von Schönheit anbietet.

Menschen, die für die Allgemeinheit unsichtbar sind oder gemacht werden, spielen auch in der Reihe „Aufstellung: Freiburg“ (2021) eine Rolle. Die Fotografien, die alle in Freiburg entstanden sind, zeigen öffentlich zugängliche Orte, an denen Obdachlose Zuflucht gesucht haben,

14,
46-48



9

„Permanent Daylight:
This Must Be The Place“,
2018

U.S. Bank Tower,
2017

dann aber von dort vertrieben wurden. Die Schlafmatten, auf denen die Bilder stehen, erinnern noch an die zeitweise Nutzung durch Menschen ohne festen Wohnsitz. Wieder mischt eine technisch präzise und ästhetisch reizvolle fotografische Dokumentation mit dem Gefühl, dass das eigentlich Wesentliche gar nicht im Bild sichtbar, aber als verdrängte Verantwortung doch irgendwie anwesend ist. Der Titel spielt hier auf die therapeutische Methode der systemischen Familienaufstellung an, die versucht, unerkannte Prozesse und Traumata in einer Familie aufzudecken.

23, 25,
29

Das Video „Land of the Sun“ (2015) schließlich ist das Dokument des spektakulären Scheiterns einer großen städtebaulichen Vision. California City ist heute die flächenmäßig drittgrößte Stadt im Bundesstaat Kalifornien und liegt in der Mojave-Wüste. Sie wurde 1965 gegründet, als der Immobilienentwickler und Soziologieprofessor Nat Mendelsohn 320 km² Land kaufte, um eine Modellstadt zu realisieren, die eines Tages mit Los Angeles konkurrieren sollte. Tatsächlich haben sich bis heute nur wenige Menschen dort angesiedelt, und so bedeckt ein ausgedehntes Netz zerbröckelnder, gepflasterter Straßen weite Teile der Wüste. Goldbach hat in diesem Fall bewegte Bilder eingesetzt, die aber dennoch in sehr gleichmäßigen und ruhigen Kameraeinstellungen und Drohnenaufnahmen nicht nur den Verfall eines Projekt gebliebenen Plans festhalten, sondern die gleichermaßen durch schöne, klar komponierte Landschaftsaufnahmen verführen. Der formale Reiz der Bilder unterstreicht hier auch die Ambivalenz in der Bedeutung des einstigen urbanen Projektes. Denn so faszinierend die großzügige visionäre Tat des einzelnen Unternehmers oder Mäzens auch scheinen mag, sie provoziert hier ganz entschieden die urbane Machtfrage. Kann eine Stadt überhaupt langfristig funktionieren, wenn sie in ihrer Entwicklung nicht den kollektiv austarierten Interessen ihrer einzelnen Teilhabenden folgt? Architektonische und städtebauliche Formen, das zeigt die Arbeit von Niklas Goldbach sehr deutlich, sind stets ein Spiegel der sie hervorbringenden gesellschaftlichen Strukturen (im Aufbau, wie im Zerfall) und der dahinter liegenden Machtverhältnisse. Sie zeigt als Kunst aber auch, dass Ästhetik eine davon unabhängige Kraft sein kann.

The Fascination and Failure of Urban Visions: An Artistic Journey Around the World

Thomas Niemeier

19–21

2,
7–12

2,
7–12

15–18

33,
36–42

1
Robert Adams:
Why People
Photograph, New
York, Aperture,
1994, p. 181.

Art does not deny that evil is real, but it places evil in a context that implies an affirmation; the structure of the picture, which is a metaphor for the structure of the Creation, suggests that evil is not final.¹

Niklas Goldbach's exhibition at Städtische Galerie Nordhorn brings together over a decade of work in an installation that highlights key themes in his practice. Three photographic series, three videos, and the site-specific installation “ALBUM (cut together—cutting through)” (2020–ongoing)—a slide show accelerated almost to the speed of a movie—form a panorama of the artist's ongoing journey that literally takes him around the world.

Niklas Goldbach's artistic practice is fundamentally shaped by the medium of photography. One of his core projects is presented throughout the exhibition in the form of several photographic series, serving both as a formal and thematic framework. “Permanent Daylight” is a collection of photographs, primarily architectural in nature, which Goldbach has been expanding since 2013. On closer inspection, however, these images depart notably from the familiar conventions of this traditional photographic genre. Now comprising several hundred photographs, the project is subdivided into multiple series.

The title “Permanent Daylight” itself evokes a curiously global dimension alluding to an old colonial fantasy—such as that of nineteenth-century Britain—of establishing a world empire on which the sun never sets. Today, that imperial force is of course globalization, and the dominant visual code of the present era is modernity. In the twentieth century, it was above all architecture and urban planning that shaped an unprecedented universal culture—one that, on the basis of economics and technology, generated an internationally comprehensible and recognizable visual language. However, these modern forms are frequently interwoven with references to architectural history or local building traditions, offering—alongside mo-

ernity and cosmopolitanism—a kind of regional cultural identity. Furthermore, modernity has always been defined not only by a fascination with the new and with progress, but also by the ever-present threat of failure and decay. Even the term “modern” itself implies an inherent obsolescence. Goldbach explores these tensions and contradictions through subtle aesthetic means, transforming them into a nuanced photographic language.

This principle is clearly evident in the three-part group “This must be the place” (2018). At first glance, it gives an impression of visual homogeneity, achieved primarily through photographic techniques: first, a consistent color palette dominated by shades of gray, blue, and green; second, the repetition of certain shapes, such as the semicircle; and third, the spatial structure, with each image composed from a low vantage point looking onto an indirect approach in the foreground, and a building only partially visible in the background. This creates a visual flow across the three pictures—or, when viewed more attentively, a subtle narrative of forms and structures that unfolds from left to right, seen for example in the diminishing presence of vegetation or the increasing prominence of diagonal lines.

Yet the usual cues of functional architectural photography—those that would allow precise identification of the buildings or their locations—are absent. The images neither reveal the overall appearance of the buildings nor give any indication of the surrounding urban context. Nor do they include people. It is thus all the more surprising to learn that the buildings depicted are in fact located far apart: in Lisbon (the headquarters of Caixa Geral de Depósitos), Los Angeles (U.S. Bank Tower), and Tehran (Abo Atash Skate Park with the Gonbad-e-Mina Planetarium in the background).

Despite the heterogeneity of the individual series in terms of geography, form, and content, the “Permanent Daylight” project is unified by a rigorously consistent conceptual approach to both execution



30, 32,
34/35

3-5
43-45

14,
46-48

and display: all works are presented in identical frames, with uniform image sizes and carefully calibrated spacing between them. This photographically precise yet deliberately estranging engagement with architectural forms and urban development is a recurring principle in Goldbach's work.

In the two videos "My Barrio" (2005) and "HABITAT C3B" (2008), the locations were also captured through a series of static camera shots, employing a deliberately photographic rather than cinematic approach. This allows the viewer to concentrate fully on the image composition, the architectural forms, and the spatial structures. "My Barrio" was filmed around new buildings in the eastern part of Berlin shortly after 2000, while "HABITAT C3B" takes us to a 1970s housing estate in Paris. Both settings are compelling for their period-specific architectural styles, which invite close examination of many individual details.

Movement enters the frame primarily through the presence of people. However, these are neither random passersby nor typical users of the buildings or neighborhoods. The performers—all men—are dressed uniformly in black pants and white shirts, and carry no accessories that might hint at their identities or occupations. In "HABITAT C3B", Goldbach even digitally cloned the figure multiple times, rendering all of them identical. In both videos, there is no active connection between the figures and the surrounding architecture; instead, people and structures remain curiously disengaged, existing side by side without interaction.

As visitors move through the exhibition, a question gradually takes shape across the works: What is the place—or the role—of the human being in architecture? It is a question that inevitably leads to a broader inquiry into urban power structures: Who determines the design of buildings and public spaces? Who decides how they are used? And ultimately, who participates in urban life—and who is excluded? Niklas Goldbach focuses in particular on this last question, turning his attention to

those who are typically invisible in the city.

The photographs in the 16-part series "I'm Not Even Here" (2022) depict the interiors of a residential building in Marxloh, a neighborhood adjacent to the last remaining steel mill in the formerly prosperous industrial city of Duisburg. Abandoned and dilapidated buildings—often bought at bargain prices in foreclosure auctions—were rented out without renovation to Romanian and Bulgarian immigrants who had no chance on the open housing market. Many of these "junk properties" lacked electricity, heating, and running water, and were frequently infested with vermin and littered with garbage. For years, the city of Duisburg has been systematically clearing out these dwellings. Goldbach's photographs were taken after one such eviction. All furnishings had been removed, and some doors and windows had been sealed to prevent reentry. The fate of those who lived in these rooms is largely absent from public discourse—and likewise, their presence is deliberately erased from the images. Nothing in the photos hints at who once inhabited these spaces. What remains are visual records of housing that, by legal standards, is unfit for habitation, yet continues to be used. Transformed into a kind of abstract spatial study, these photographs—through their formal precision and distinctive play of color—convey a disturbing beauty.

People who are invisible to the public—or rendered invisible—also play a central role in the series "Aufstellung: Freiburg" (2021). The photographs, all taken in Freiburg, show public spaces where homeless individuals sought shelter before being driven away. The sleeping mats on which the images are displayed serve as reminders of the spaces' temporary use by people without permanent homes. Once again, technically precise and aesthetically compelling photographic documentation is combined with a lingering sense that what truly matters lies outside the frame—present only as repressed responsibility. The title references the therapeutic method of systemic



23, 25,
29

family constellation, which seeks to uncover hidden dynamics and traumas within a family.

The video “Land of the Sun” (2015), by contrast, documents the spectacular failure of a grand urban vision. California City, located in the Mojave Desert, is now the third-largest city in California by land area. It was founded in 1965, when real estate developer and sociology professor Nat Mendelsohn purchased 320 square kilometers of desert to build a model city that would one day rival Los Angeles. In reality, only a small population has ever settled there, and today a vast network of crumbling paved roads stretches across the desert landscape.

For this piece, Goldbach used moving images—but with calm, steady camera angles and sweeping drone footage that not only record the decay of an unrealized plan, but also seduce the viewer with beautifully composed landscapes. The formal allure of the images underscores the ambiguity at the heart of this urban experiment. As captivating as the grand vision of an individual entrepreneur or benefactor may seem, it forcefully raises the question of urban power: Can a city function in the long run if its development does not reflect the collectively balanced interests of its inhabitants?

As Goldbach’s work makes very clear, architectural and urban forms are always reflections of the social structures and power relations that generate them—whether in their construction or in their collapse. Then again, as art, his photography also shows that aesthetics can assert a force independent of these structures.



16

„Permanent Daylight:
Landslide“,
2024

Public Restroom Hammerteich
Witten, 2020

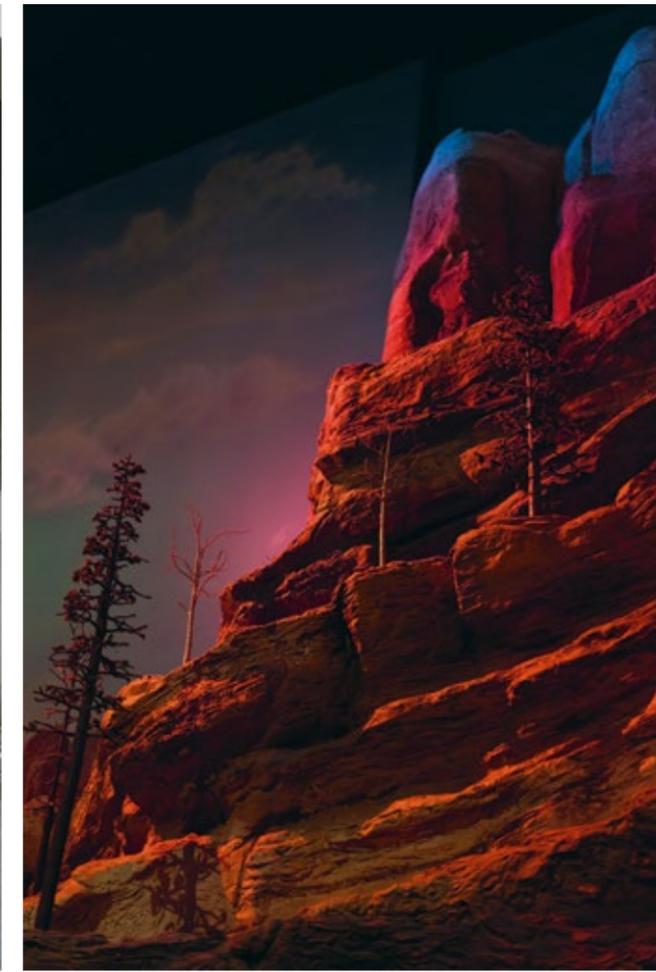
Complesso dell'ex Ospedale
Pediaterico Umberto I, 2022

Internationales Congress
Centrum Berlin, 2021



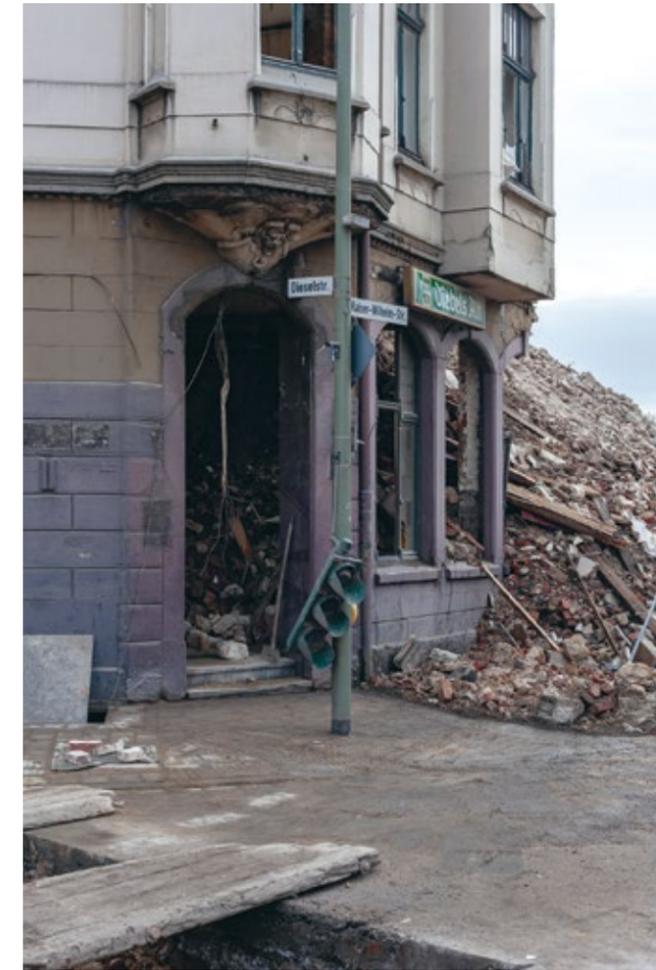
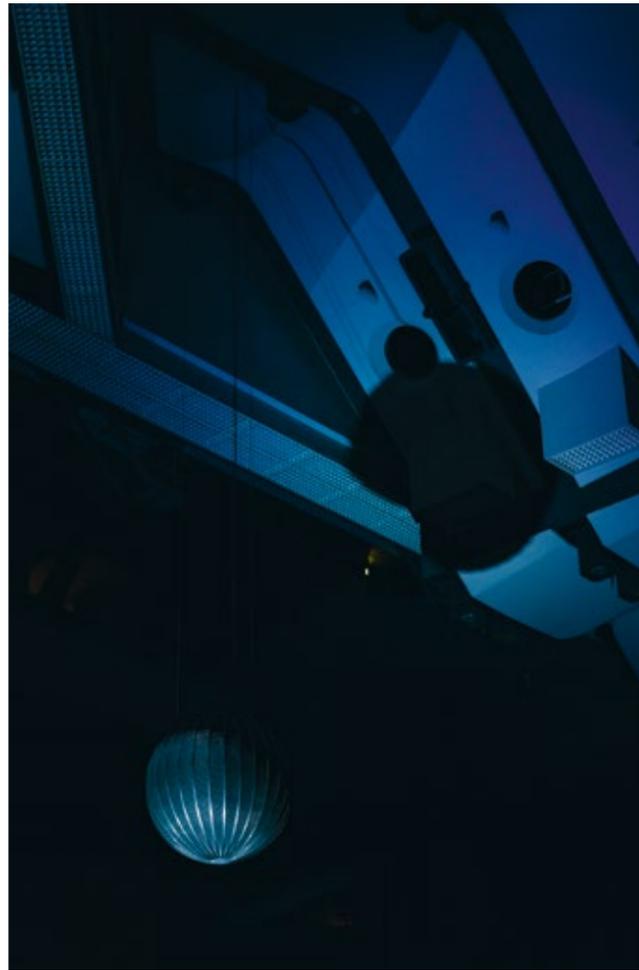
17

Venice Beach Squash Courts,
2017



Wild Wild West Casino,
2016

Schwarzer Diamant,
Duisburg-Bruckhausen, 2014



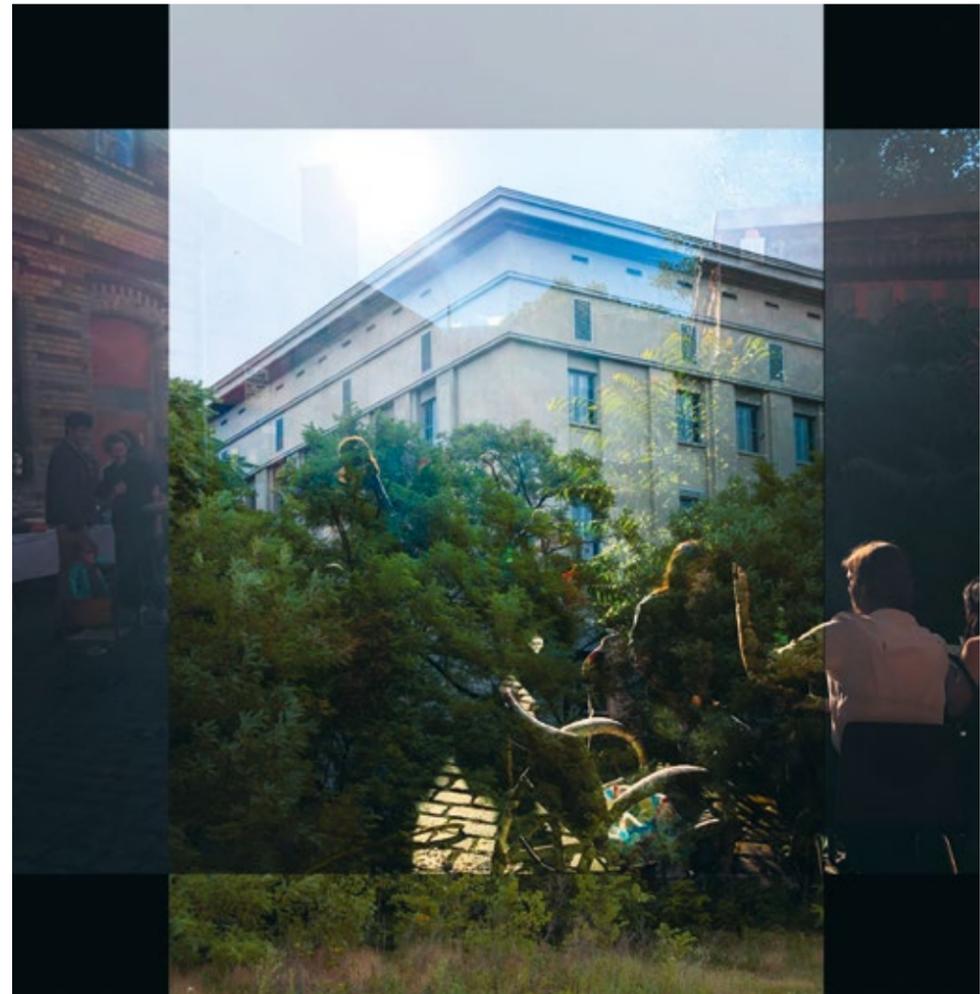
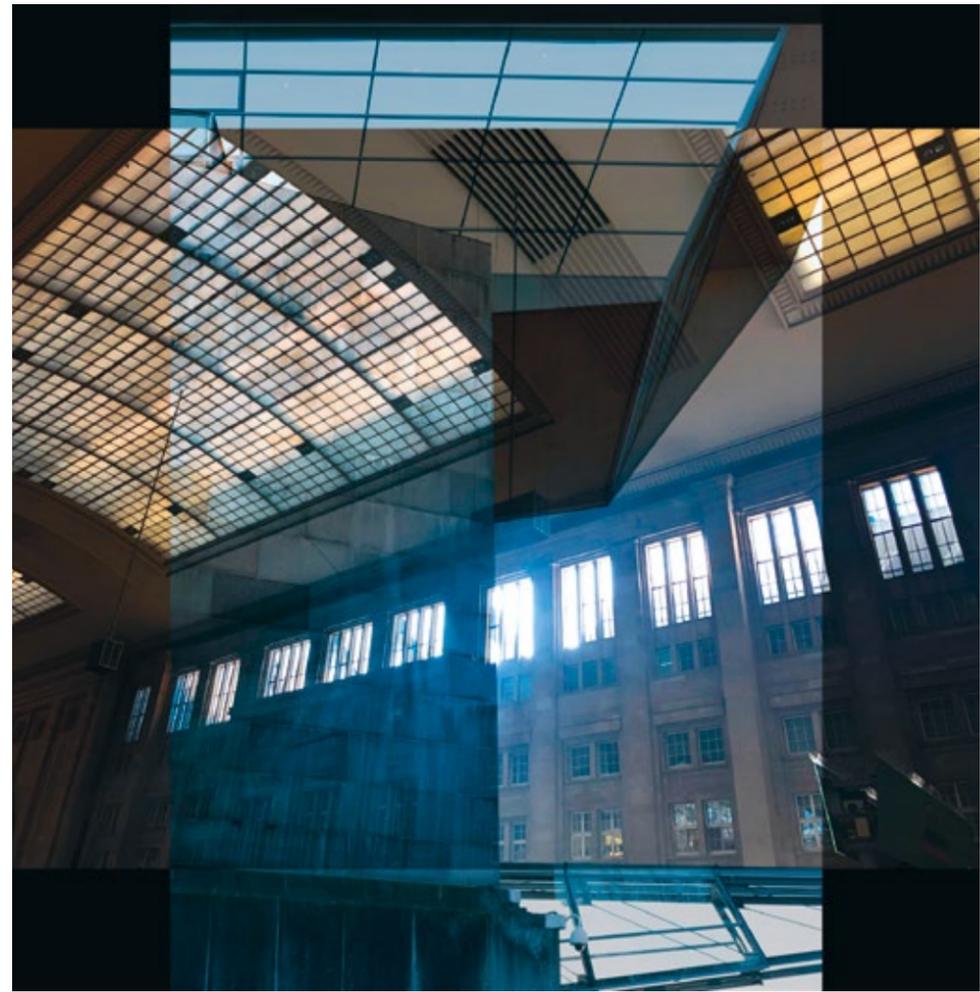


18

„Permanent Daylight:
Landslide“,
2024

19

„ALBUM (cut together
cutting through)“,
seit / since 2020



20

„ALBUM (cut together –
cutting through)”,
seit / since 2020

21



22

23

„Land of the Sun“,
2015

Alle Künste beruhen auf der Anwesenheit des Menschen, nur die Fotografie zieht einen Vorteil aus seiner Abwesenheit.

André Bazin, Ontologie des fotografischen Bildes

Wenn Architektur fotografisch oder filmisch ins Bild gesetzt wird, geschieht dies oft ohne Menschen, die sie bewohnen oder sich in ihr bewegen. Auch im Werk von Niklas Goldbach, in dem architektonische Umgebungen eine zentrale Rolle spielen, sind Personen nur selten zu sehen. Zu den wenigen Ausnahmen gehört „My Barrio“ (2005), wo ein einzelner Mann durch Neubauareale im Ostteil Berlins läuft, in der kalt durchgestylten Umgebung wie ein Fremdkörper wirkend.

Dass der Mensch zum Fremdkörper in seiner eigenen gebauten Umwelt wird, ist auch quasi das „schlechte“ Erbe des Modernismus: Selbst Wohnsiedlungen, die von namhaften Architekten wie Le Corbusier stammen, wurden zu heruntergekommenen und gefährlichen Slums. So auch die 1950 von Yamuro Yamasaki, dem Architekten der Türme des World Trade Centers in New York, entworfene Sozialsiedlung Pruitt-Igoue in St. Louis. Sie wurde 1972 auf behördliche Anordnung hin gesprengt. Publizistische Verkünder der Postmoderne wie Charles Jencks oder Tom Wolfe sahen in der Beseitigung von Pruitt-Igoue ein Symbol für das Ende der Moderne.¹

Ibn Paris wurden in den 1970er Jahren ganz neue Stadtteile aus dem Boden gestampft, die bei einer filmischen Durchquerung so clean wie eine am Rechner gebaute Umwelt wirken. Goldbachs Video „HABITAT C3B“ (2008) ist – was die gebaute Umwelt betrifft – in Beaugrenelle gedreht, einem als städtebauliches Vorzeigeprojekt geltenden Areal. Ein mehrfach digital hineinkopierter Darsteller läuft gleichsam seinen eigenen Klonen davon. Schmutz und Abnutzungen an den Wänden lassen durchblicken, dass zumindest die Umgebung physisch existiert.

Was Goldbach in „Land of the Sun“ (2015) zeigt, ist real vorhanden, aber verweist darauf, was hier nie realisiert wurde. Es handelt sich um die 1965 in der Mojave-Wüste gegründete Stadt California City beziehungsweise um das Gebiet, das sie eingenommen hätte, wäre es so gelaufen wie geplant. Das auf eine ähnliche Größe wie Los Angeles Los Angeles angelegte Areal ist heute vor allem ein ausgedehntes Netz leerer und verfallener Straßen. Wie aus dem Flugzeug verfolgt die Kameras ein einzelnes Auto, das einsam den wie vorgezeichneten Wegen folgt, deren abstrakte Struktur man auch für eine gigantische Land Art-Arbeit halten könnte.

Neben dem Schicksal solcher auf dem Reißbrett entworfener Utopien nimmt Goldbach aber auch die von Menschen in den Blick – so die sozialen Verwerfungen, die der Wandel von einer „modernen“ industriell geprägten zu einer „postmodernen“ Dienstleistungsgesellschaft mit sich brachte. Wo einst „schwere“ Industrien florierten, wie in Deutschland im Ruhrgebiet, standen unzählige Häuser und Wohnungen leer, wurden zum Teil zu Spottpreisen veräußert und oft unsaniert oft ohne Heizung, Strom und Wasser an zugewanderte Menschen vermietet. In der Fotoserie „I’m Not Even Here“ (2022) widmet sich Goldbach solchen verwahrlosten Wohnungen, nachdem sie durch die Behörden zwangsgeräumt wurden waren. Er setzt diese Wohnungen so neutral und „sauber“ ins Bild, wie es Makler tun würden, wenn sie vermietet oder verkauft werden sollen. Gleichzeitig erinnert die Anordnung in einem geschlossenen Block an Präsentationsformen klassischer „konzeptueller“ Fotografie, etwa wenn Sol LeWitt geometrische Körper aus verschiedenen Perspektiven und Beleuchtungen durchdeklinierte oder Bernd und Hilla Becher ihre strengen Fotografien von Fachwerkhäusern oder Industriebauten zu typologischen Tableaus anordneten.

Die bisher umfangreichste, bereits über 500 Aufnahmen umfassende Fotoarbeit Goldbachs, „Permanent Daylight“, wird jedoch nicht in Blöcken, sondern einzeln oder zusammengestellt zu kleineren oder größeren Gruppen gezeigt. Diese Anordnung folgt eher filmstreifenartigen

¹ Siehe dazu: Ludwig Seyfarth, „Schnelle Veränderung. Gedankenskizze zu einer Ästhetik der Sprengung“, in: Achtung Sprengarbeiten! Über die Sprengkraft von Worten, Bildern und Taten, Ausst. Kat. NBGK Berlin 2007.



Die gebaute Umwelt und die Abwesenheit von Menschen im Werk von Niklas Goldbach

The Built Environment and the Absence of People in the Work of Niklas Goldbach

Ludwig Seyfarth

3–5

43–45

23, 25,
29

“All the arts are based on the presence of man, only photography derives an advantage from his absence.”

André Bazin, *Ontology of the Photographic Image* (trans. Hugh Gray)

Architecture is often photographed or filmed without the people who inhabit or move through it. This is also true of Niklas Goldbach’s work, in which architectural environments play a central role, but people are rarely visible. One of the few exceptions is “My Barrio” (2005), where a lone man walks through newly built areas in east Berlin, appearing like a foreign body in the cold, stylized surroundings.

That people become foreign bodies in their own built environment is one of the unfortunate legacies of modernism: even housing estates designed by renowned architects such as Le Corbusier have turned into run-down, dangerous slums. This was also the fate of the Pruitt-Igoe housing projects in St. Louis, designed in 1950 by Minoru Yamasaki, the architect of the World Trade Center in New York. The complex was demolished by order of the authorities starting in 1972. Commentators on post-modernism such as Charles Jencks and Tom Wolfe saw the destruction of Pruitt-Igoe as symbolic of the end of modernism.¹

In the 1970s, brand-new districts sprang up in Paris that—at least on film—seemed as clean and artificial as computer-generated environments. Goldbach’s video “HABITAT C3B” (2008) was filmed in Beaugrenelle, an area whose built environment was considered a model of urban planning. An actor, digitally duplicated multiple times, appears to be fleeing from his own clones. The grime and wear on the walls indicate the physical existence of at least the buildings.

What Goldbach shows in “Land of the Sun” (2015) is real, yet refers to something that was never realized: California City, founded in 1965 in the Mojave Desert, or rather the area it would have occupied if all had gone to plan. Designed to rival Los Angeles in size,

today it is little more than a vast grid of empty, dilapidated streets. Like an aerial survey, the camera follows a solitary car as it traces the ghostly roads—an abstract layout that could almost be mistaken for a monumental piece of land art.

Alongside such master-planned utopias, Goldbach also explores human fates—particularly the social upheaval caused by the transition from a “modern” industrial society to a “postmodern” service economy. In once-thriving industrial regions such as the Ruhr, entire neighborhoods have been abandoned, with many properties sold for a pittance and rented out in dilapidated condition to migrants—often without heating, electricity, or running water. Goldbach’s photo series “I’m Not Even Here” (2022) focuses on such apartments after they were forcibly cleared by the authorities. He presents them with the same neutral and “clean” aesthetic that an estate agent might use to advertise them. At the same time, the grid-like arrangement recalls classic modes of conceptual photography—for instance, Sol LeWitt’s variations on geometric bodies or Bernd and Hilla Becher’s presentation of their austere photographs of timber-framed houses and industrial buildings as typological tableaux.

Goldbach’s most extensive photographic work to date, “Permanent Daylight”, now comprises more than 500 images. It is not presented in uniform grids, however, but either individually or in clusters of varying size. This looser arrangement recalls the filmstrip-like sequencing consistently used by Ed Ruscha in “Every Building on the Sunset Strip” (1966), where individual photos were strung together as if in a tracking shot and published as a leporello. But whereas Ruscha’s images show a real street in continuous sequence, the photographs in “Permanent Daylight” come from places all over the world. They are not grouped typologically but instead follow a kind of collage-like logic in which formal echoes and thematic correspondences open up shifting layers of meaning.² The result is visual essays, such as the six-part series “The Next Day”—named after David

Reihungen, wie sie etwa Ed Ruscha in „Every Building at Sunset Strip“ (1966) konsequent verfolgte, indem die einzelnen Fotos wie zu einer Kamerafahrt zusammenfügte und als Leporello veröffentlichte. Dort hängt fotografisch zusammen, was auch real nebeneinandersteht. Bei „Permanent Daylight“ hingegen stammen die Aufnahmen hingegen von unterschiedlichsten Orten in aller Welt. Die Zusammenstellung der Motive erfolgt auch nicht nach typologischen Gesichtspunkten. Die Gruppen oder Reihen folgen einer quasi collageartigen Kombinatorik, bei der Formen und Motive in formale Korrespondenzen gesetzt sind, aber auch unterschiedliche inhaltliche Bezüge eröffnet werden.² Es entstehen visuelle Essays, wie etwa die sechsteilige, nach dem letzten Album von David Bowie benannte Serie „The Next Day“, die verschiedene Orte zusammenführt, die sich gleichsam in der Zone zwischen Leben und Tod bewegen. So steht David Chipperfields architektonische Erweiterung der venezianischen Friedhofsinsel San Michele Chipperfield neben dem Gefängnistrakt in Stuttgart-Stammheim, in dem mehrere Mitglieder der RAF starben.

Zunächst entstehen die Fotografien als Einzelbilder. Jedes Motiv erarbeitet sich der Künstler stets aus mehreren Blickwinkeln und macht zahlreiche Aufnahmen, aus denen er dann diejenigen auswählt, die er als „gültige“ ansieht. Bei der Zusammenstellung der Bildgruppen geht er dann fast wie ein Kurator vor, der verschiedene gut miteinander korrespondierende Bilder für einer Ausstellung auswählt.

Dabei entdeckt er auf den Fotografien auch formale und/oder inhaltliche Korrespondenzen zwischen Orten, die geographisch weit voneinander entfernt entstanden. So beginnt das, was man als „konzeptuelles“ Vorgehen beschreiben kann, bei Goldbach eigentlich erst, wenn er das Bildmaterial sichtet und zusammenstellt. Bei der Aufnahme selbst folgt er keinem strengen formalen Konzept wie etwa Bernd und Hilla Becher, bei denen die Motive stets frontal und bei gleicher neutraler Beleuchtung ins Bild gesetzt sind.

Eine gewisse Neutralität strebt jedoch auch Goldbach bei seiner Annäherung an das jeweilige Motiv an. Er nutzt stets die mit 50mm größte optisch verzerrungsfreie Brennweite und bleibt konsequent im Hochformat, das in der Architekturfotografie eher bei hohen Bauten zum Einsatz kommt. Es geht ihm nie um das Gebäude, um die Architektur als solche, sondern er macht eher Porträts der Gebäude oder Orte. Der subjektive Ausdruck ist dabei nicht so konsequent vermieden wie bei fotografischer Konzeptkunst üblich. Ebenfalls nicht zu konstatieren ist das bewusste Unterlaufen des offenkundig „Künstlerischen“, das sich bei konzeptueller Fotografie etwa in der Annäherung an Standards der Dokumentarfotografie oder an kommerzielle Bildformate zeigt. Und wenn Goldbach übliche Architekturfotografie unterläuft, dann nicht die Standards „guter“ Fotografie, wie es Dan Graham tat, als er für „Homes for America“ (1966) stereotype Vorstadtsiedlungen „gegen die elementarsten Regeln korrekter fotografischer Bildgestaltung“ ins Bild setzte. Hier sind die Fotos „nicht richtig scharf, nicht richtig belichtet, die vertikalen Linien stürzen und die Komposition ist nicht ausgewogen“.³ Gegen Goldbachs Bilder hingegen lässt sich in technischer und handwerklicher Hinsicht nichts „einwenden“. Allerdings folgen sie keinen professionellen Standards angewandter Fotografie.

Hier liegt denn auch ein wesentlicher Unterschied von „Permanent Daylight“ zu einem noch umfangreicheren künstlerischen Fotoprojekt, das in seiner quasi globalen Ausrichtung zunächst verwandt erscheinen könnte. Es handelt sich um „Sichtbare Welt“ Peter Fischli und David Weiss, das in Ausstellungen als Projektion oder als Dias auf einem gigantischen Leuchttisch projiziert wird. 2800 Bilder wurden 2001 in Buchform publiziert. Zu sehen sind Ansichten von Städten, Wäldern, Meeren, Flughäfen, Vorstädten, Gewerbegebieten in aller Welt. Alle Fotos stammen (zumindest wird es behauptet) von den Künstlern selbst, sehen aber so aus, als ob es Aufnahmen aus Reise- oder Werbeprospekten sind oder Stockfotografien, die keine Memorabilität oder emotionale Eindringlichkeit entfalten sollen.

² Für die Dreiergruppe „This must be the place“ (2018) siehe die Beschreibung von Thomas Niemeyer, S. 6.

³ Thomas Niemeyer, „You Press the Button. Fotografie und Konzeptkunst“. Frankfurt am Main 2004, S. 52.

So ist „Sichtbare Welt“ eine auch ironische Auseinandersetzung eher damit, wie die Welt ins Bild gesetzt wird und wir mit den Bildern umgehen als mit der sichtbaren Welt selbst. Alles bleibt gleichsam an der Oberfläche, während jedes einzelne Bild in „Permanent Daylight“ das Bedürfnis erkennen lässt, auch hinter die Oberfläche des Motivs durchzudringen, es sich gleichsam anzueignen.

Bei Fischli und Weiss ist die Abwesenheit von Menschen Kennzeichen einer Bilderwelt, die sich von jedweder Anbindung an persönliche Empfindungen und Narrative löst. Niklas Goldbachs Kombinatorik der Bilder hingegen entwirft die Umriss einer weniger entfremdeten Welt im Zeitalter der Globalisierung.

Ein distanzierterer Blick, der sich auch in der Wahl des tendenziell panoramatischen Querformats zeigt, findet sich bei Goldbach eher in den Videofilmen, in denen er künstliche Paradiese ins Visier nimmt, so in „Into the Paradise Machine“ (2022) „die Ende der 1960er Jahre in den Niederlanden entstehenden Center Parks, die den ganzjährigen Urlaub auch in den regenreichen und nur mäßig warmen Gebieten Nordeuropas populär machten.“⁴

Für derartige Areale, mit denen sich Goldbach auch außerhalb Europas auseinandergesetzt hat, ist schon um 1990 mit dem Begriff „Ferienarchitektur“ eingeführt worden: „Mit ‚Ferienarchitektur‘ seien jene Bauten und urbanistischen Komplexe bezeichnet, die unter planerischen Gesichtspunkten und zweckgebunden als Unterkünfte für die Menschen errichtet werden, die außerhalb ihres ständigen Wohnsitzes die längste Spanne ihrer Freizeit, nämlich Urlaub und Ferien, genießen wollen.“⁵

Die cleanen Oberflächen der Ferienarchitekturen führt Goldbach filmisch so vor, dass sie wie fotografisch stillgestellt wirken, aseptisch und menschenleer. Damit führt er ästhetisch auch die Abschottung von allen sozialen Konfliktpotentialen vor, die er anderswo deutlich, wenn auch wiederum durch die Abwesenheit von Menschen eher indexikalisch ins Bild setzt: Bei „I’m Not Even Here“ durch die verwahten Wohnungen und bei „Aufstellung Freiburg“ (2021) durch die Schlafmatten, an denen die zehn Fotos lehnen, die öffentliche Orte zeigen, an denen Obdachlose sich niedergelassen hatten und von denen sie vertrieben wurden. Ein größerer Kontrast zu so genannter Ferienarchitektur ist kaum denkbar, aber alle Orte, die Niklas Goldbach uns fotografisch oder filmisch näherbringt, verbindet die Tatsache, dass die Abwesenheit von Menschen quasi dialektisch umso mehr auf sie verweist, sei es, weil sie sich bewusst selbst dem Blick entziehen, weil sie übersehen oder weil sie gewaltsam vertrieben werden.

4
Iris Dressler, „Soft Cops. Die komplexe Geschichte der Center Parks im Spannungsfeld von Architektur, Gesellschaft und Biopolitik“, in: Inke Arns (Hg.), „Niklas Goldbach – The Paradise Machine“, Magazin zur Ausstellung im HMKV Hartware MedienKunstverein Dortmund, Dortmund 2024, S. 20–27, hier S. 21.

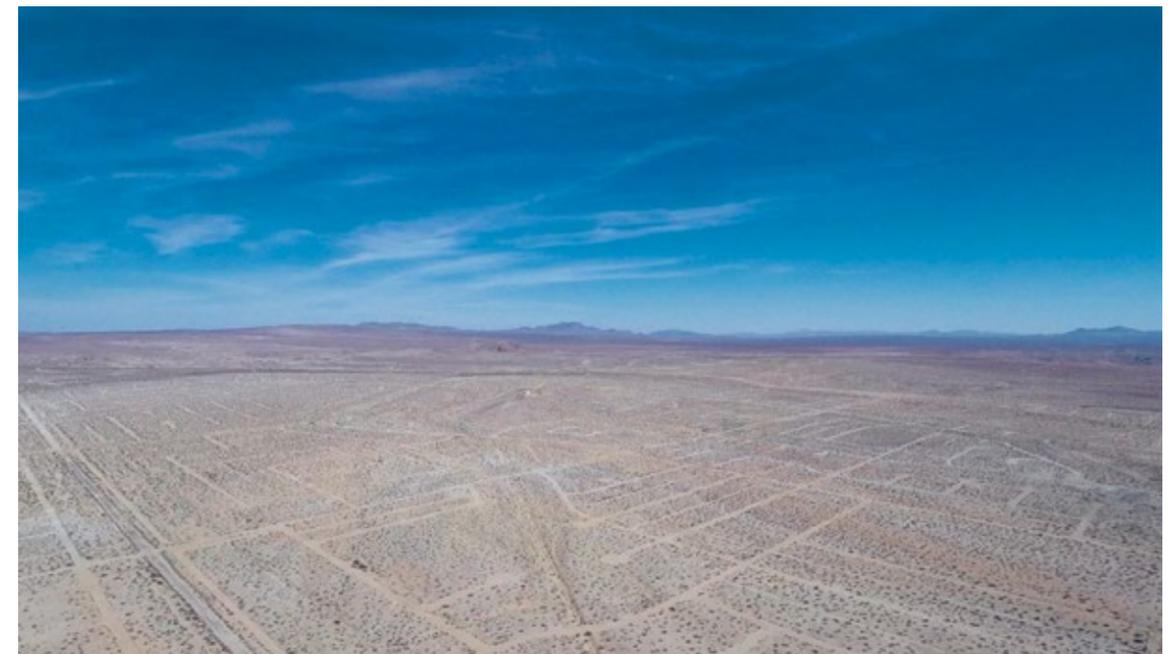
5
Friedrich A. Wagner in: Hasso Spode (Hg.), „Zur Sonne, zur Freiheit!“ Beiträge zur Tourismusgeschichte Nr.11, Berlin 1991, S. 109. 2004, S. 52.

Bowie’s penultimate album—which brings together places that seem to exist in a liminal zone between life and death. The series juxtaposes, for instance, David Chipperfield’s architectural extension of the Venetian cemetery island San Michele with the prison block in the Stuttgart district of Stammheim where several members of the Red Army Faction died.

Each photograph is initially produced as a standalone image. Goldbach explores each subject from multiple angles and takes numerous shots, from which he selects the ones he considers

“valid”. He then assembles groups of images in a process akin to curating—selecting pictures that enter into dialogue with one another.

This process also reveals visual and thematic correspondences between geographically distant places. In that sense, what might be described as Goldbach’s “conceptual” approach only begins when he sifts through and assembles his material. When shooting, he does not adhere to the strict formal criteria of Bernd and Hilla Becher, with their front-facing views and uniform neutral lighting.





3
Thomas Niemeyer,
You Press the
Button: Fotografie
und Konzeptkunst
(Frankfurt am Main,
2004, 52. Translated
by the author.

4
Iris Dressler, “Soft
Cops: Die komplexe
Geschichte der
Center Parks im
Spannungsfeld von
Architektur, Ge-
sellschaft und Bio-
politik,” in Niklas
Goldbach – The
Paradise Machine,
ed. Inke Arns,
exhibition magazine
(Dortmund: HMKV
Hardware Medien-
Kunstverein, 2024),
20–27, here 21.
Translated by the
author. Other works
by Goldbach that
deal with “vacation
architecture” and
artificial paradises
are also docu-
mented here by the
author.

5
Friedrich A. Wagner,
in Hasso Spode,
ed., Zur Sonne, zur
Freiheit! Beiträge
zur Tourismus-
geschichte, no. 11
(Berlin, 1991), 109.
Translated by the
author.

Nonetheless, Goldbach does aim for a degree of neutrality in his portrayal of each subject. He consistently uses a 50mm lens—the widest distortion-free focal length—and works exclusively in portrait format, a staple of architectural photography for tall structures. His concern is never the architecture per se, but rather a portrait-like rendering of buildings and places. Subjective expression is not entirely suppressed, as it often is in conceptual photography. Nor does Goldbach seek to undermine the overtly “artistic” qualities of his work by mimicking the look of documentary or commercial photography. If his images undercut the conventions of architectural photography, they do not undermine the standards of “good” photography in the same way as Dan Graham’s “Homes for America” (1966), whose stereotypical suburban housing estates were captured “against the most elementary rules of correct photographic image composition”: “not really sharp, not properly exposed, verticals out of line and composition unbalanced.”³ By contrast, there is nothing technically or aesthetically objectionable about Goldbach’s work—yet it still rejects the professional norms of applied photography.

This marks a key distinction between “Permanent Daylight” and another, even more sprawling photographic project that might seem related in its global scope: “Sichtbare Welt” (“Visible World”) by Peter Fischli and David Weiss, presented in exhibitions either as slide projections or on a massive light table. In 2001, 2800 images were published in book form—views of cities, forests, seas, airports, suburbs, and industrial estates around the world. All the photos were reportedly taken by the artists themselves, but they resemble travel brochures, advertisements or stock photography—images intended to be generic rather than memorable or emotionally vivid.

“Sichtbare Welt” is thus an ironic reflection not on the visible world itself, but on how it is imaged and consumed. Everything remains on the surface. By contrast, each image in “Permanent Day-

light” evokes the desire to move beneath that surface—to appropriate the subject, as it were.

For Fischli and Weiss, the absence of people marks a visual world detached from personal feeling and narrative. In Goldbach’s combinatory arrangement of images, by contrast, we glimpse the contours of a less alienated world in an age of globalization.

A more distanced view—reflected, for instance, in the panoramic landscape format—is more characteristic of Goldbach’s video works, which often depict artificial paradises. “Into the Paradise Machine” (2022) explores the Center Parcs holiday resorts founded in the Netherlands in the late 1960s, which made year-round vacationing popular even in the rainy, temperate regions of northern Europe.⁴

The German word “Ferienarchitektur” (vacation architecture) was coined around 1990 to describe these developments, which Goldbach has also examined outside Europe: “The term ‘vacation architecture’ refers to those buildings and urbanistic complexes planned and built as accommodation for people seeking to enjoy the longest stretch of their leisure time—namely, holidays—away from their permanent residence.”⁵

Goldbach presents the pristine surfaces of such vacation architecture in ways that make them seem frozen in time: sterile and deserted. In this aesthetic, he also underscores their insulation from potential social conflict—an absence he highlights elsewhere through a kind of visual index, as in “I’m Not Even Here”, with its images of derelict flats, or “Aufstellung Freiburg” (2021), where ten photographs lean against sleeping mats, showing public places from which homeless people have been evicted. The contrast to “vacation architecture” could hardly be greater—yet all the places Goldbach brings to us in photography or film are united by the fact that the absence of people paradoxically points all the more emphatically to them: whether because they withdraw from view, are overlooked, or are forcibly removed.



32

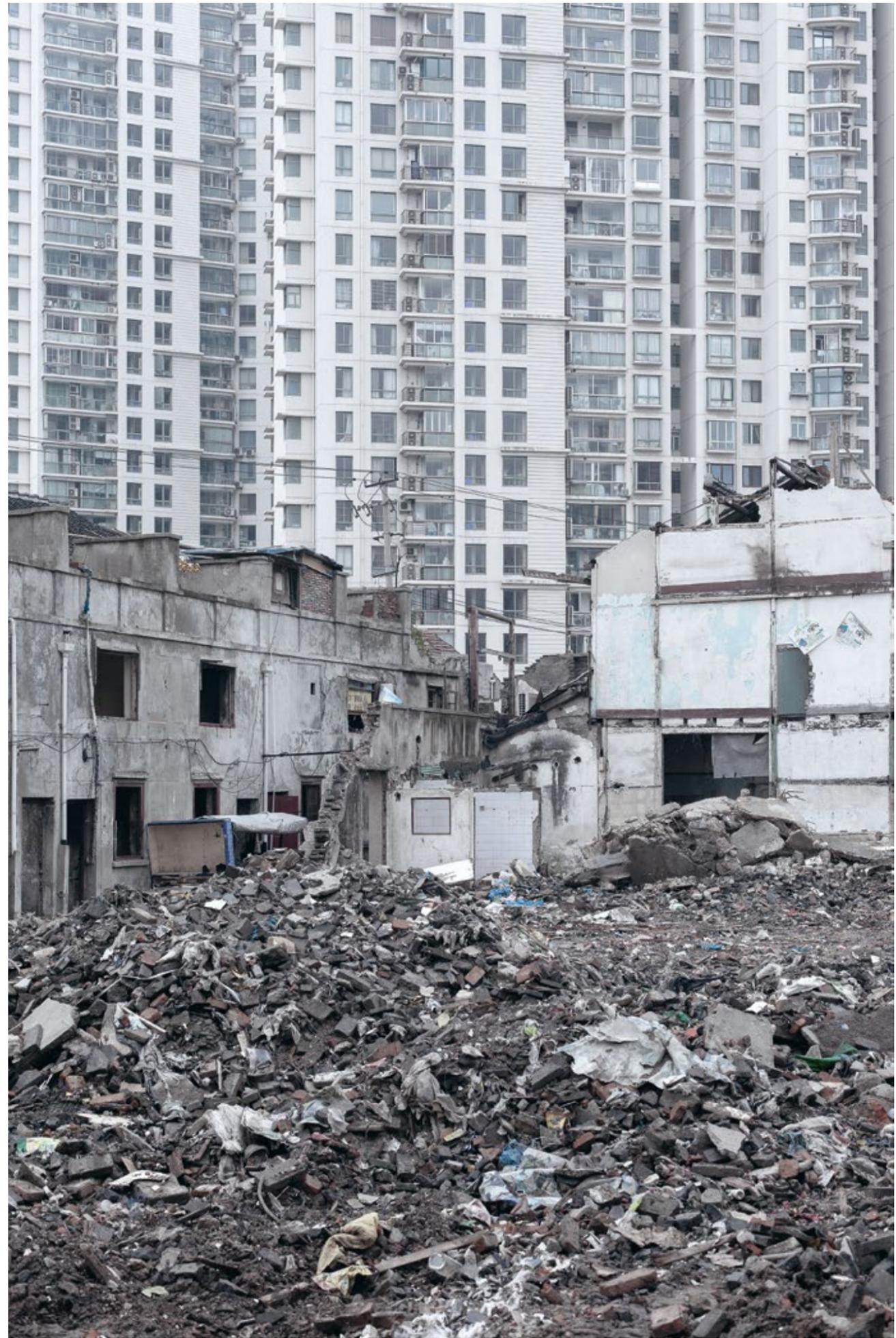
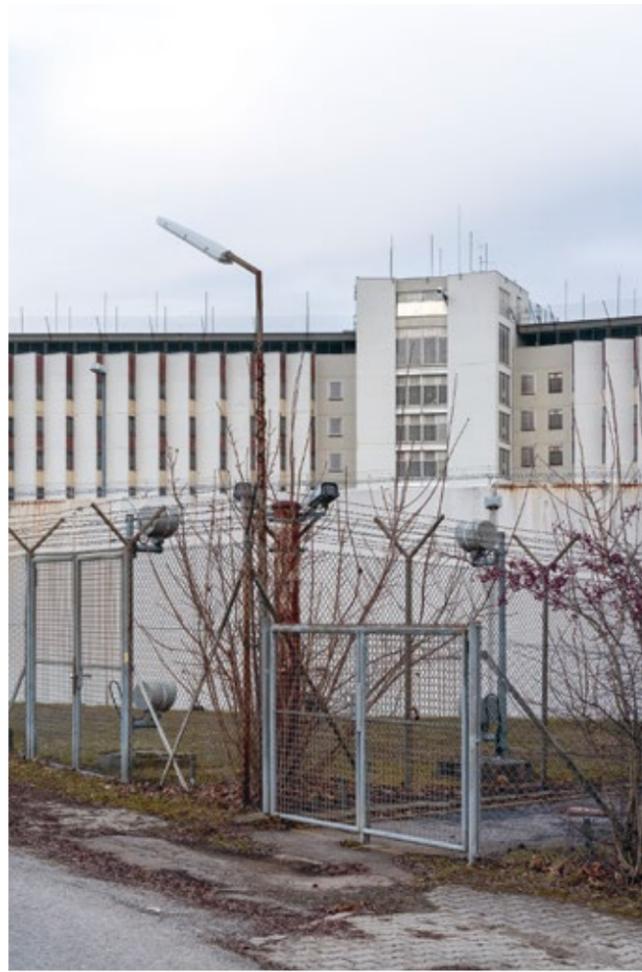
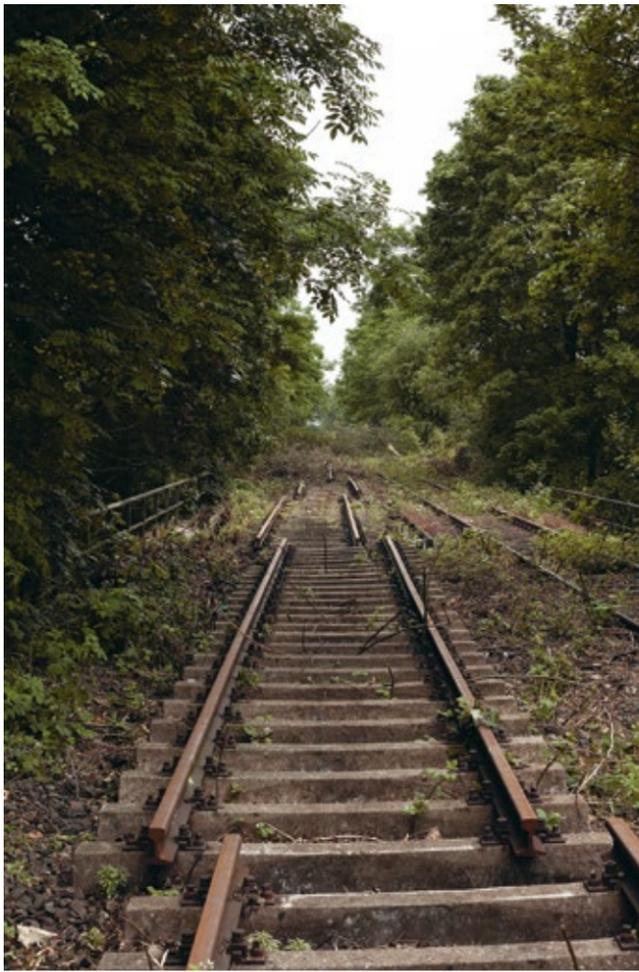
„I'm Not Even Here“,
2022

33

„Permanent Daylight:
The Next Day“,
2019







38

„Permanent Daylight:
The Next Day“,
2019

Rheinische Bahn Mülheim,
2014

Isola di San Michele,
2019

Stammheim,
2019

39

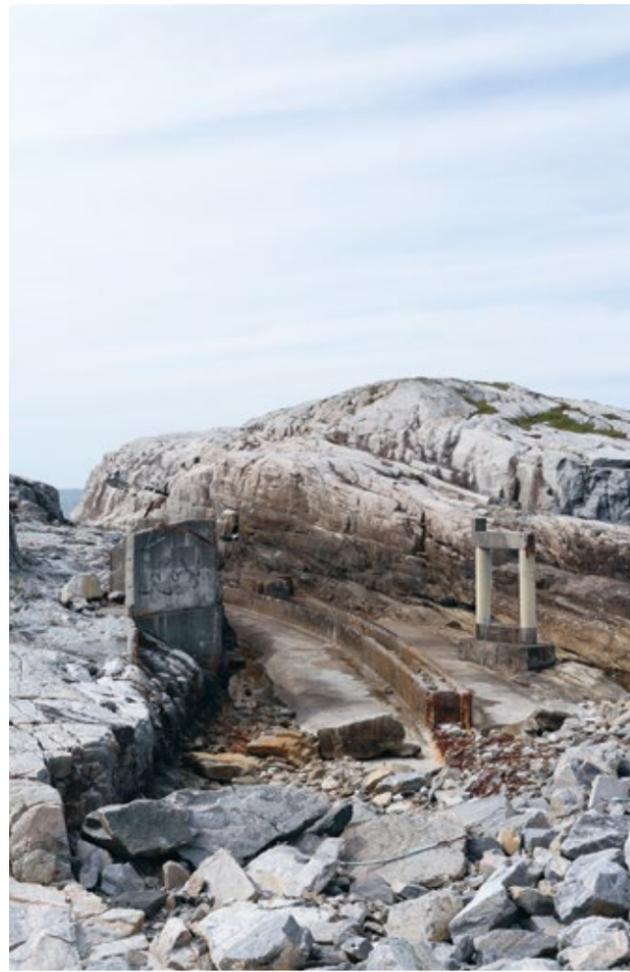
Hongkou District,
2014



40

„Permanent Daylight:
The Next Day“,
2019

Amoreiras Shopping Center,
2018



41

Toftestallen,
2019



Pardis Town,
2017



42

„Permanent Daylight:
The Next Day“,
2019

43

„HABITAT C3B“,
2008





46

„Aufstellung: Freiburg“,
2021

47

