

# STATUS

## A note on Erik Niedling's photographic paraphrase of the emblematic moment

Wolfram Morath-Vogel

"The allegory is the armature of modernity"  
Walter Benjamin, Zentralpark

Time of change. Germany, right in the middle. Everything seems new. And what a historic district! Only in one place things remain unaffected – as is generally known, a central location does not impair the public's perception of a place as being marginal. Perhaps that is the nature of the matter. But now its time has come. And it has to be fast. It can still be seen (2005), which in two years at the most, no one will take for recent reality. Such moments are precious.

A place is being abandoned, a status is being dissolved. (What will soon become of it, is not the issue.) It is not a common place, but one of reflection. A downright haven, where all kinds of leftover remains of cultural flotsam and jetsam of previous centuries convene (including future flotsam of the yet enduring present, at least selectively). This is where the spirit gathers in contemplation of the one or other fragment, whose lost wholeness wouldn't be imaginable without the awareness of the changes over time: a lasting dowry, inherited at birth by the sensitive medium of photo-graphy, literally: light-drawing.

The light must be appropriate to the situation. It alone enables this inexorable place, its demise, to be captured in a photograph. This does not apply to the place as such, though, that would be no problem. A snapshot could be made of that. It applies rather to the silently declining persistence in the existing reality, that quicksilver interim of a non-place, that isn't stationary anywhere. The timing is uniquely favourable: January to March, the sun is low. No sharpened shadows, no obstinate streams of light. Midsummer is not opportune. The "meticulous removal of the death mask of light" (Wolfgang Heidenreich), an alleged grabbing hold of the moment cannot be the objective; rather more a revealing of an 'inner space' to which the real one, again a haven, offers a temporary cover.

Niedling's photographic exploration of the fragile situation not only stands on shaky ground; it turns this factor as such into a topic. Where are we? Is this a degenerated factory? An air raid shelter? Or is this an old city palace quite in need of renovation? Right next to the Rococo oven, there are white lacquered wall panels decorated with rocaille ornaments, gilded and painted in a delicate green; everything expertly packed in protective dust covers. Is it possible that they are dismantled? Which room do they comprise, to which do they belong? Maybe we are really in the spacious warehouse of a cluttered art shipping agency? Maybe. Who knows for sure? But the stairs are encased and the

balustrade wrapped up with felt, we can't even see the staircase itself. Preservation societies do this when excessive construction is going on. In view of its built and technique, the rafting of this formidable, obviously renewed truss with its narrow-sided ocular windows was most likely constructed by carpenters from the time of Johann Sebastian Bach. But the repository with its hanging sliding doors must have been built centuries later. Nothing in here is an integrated whole. How do these room elements really fit together? Do they belong together at all? This place which cannot be seen in its entirety – does it exist at all? – suffers through all stages of “possibilization” (Robert Musil) and loses itself in the ambiguity of its precarious situation. That is vaguely reminiscent of the paradox of Piranesi's Carceri which offered no escape because they were open on all sides. Nothing seems to be in its place, there is no intimation of any kind of conventional setting that would reveal its situation in life. And yet, the haunting impression of escalating disintegration is still alive in the evidence of the yet discernible and now disturbed, formerly intact background, when those unburied fragments, stranded testimony to the downfall, gained importance as a reference.

The enormity of the building does not seem to follow any recognizable layout, cannot be localized and is almost frightening. Who is even allowed to be here? Everything is uncanny, deserted, but by no means uninhabited; presumably recently abandoned at short notice. It is a place of action, either way. Is anybody around here? A number of traces have been laid for evidence taking. And whoever was collecting it, was definitely an intruder. He wandered through this sanctuary, hidden from public view, watchful, as if it were forbidden, pausing again and again in the peculiar atmosphere of these coiled, encased, anonymous stairs, spacial asymmetries, the vaulted, cellar-like dungeons. Who resides within these walls?

Dejection lives in every corner. The countenance of these fragmented rooms expresses melancholy. It becomes the core of the situational poetry, of the breaking open and breaking apart of an objectively untenable status quo that, nonetheless, in a suggestive revertive turn inward, imagines the unsustainable as a form of existence that, against all expectations, asserts itself from the first moment as a status of a higher order. Thus, it establishes a deep bond with time that gnaws away at everything. Hence the uncertainty, if in this place of nonoccurrence it is possible at all to distinguish traces of violence from those necessarily incurred by forces of nature.

A place is about to fade away. But its disappearance creates a place of refuge in the contemplative insistence of the melancholic observer. Dejection is the accompanying shadow of the emblematic moment that elevates its meaningful subject-matter and yet devaluates it. The settings of the photographs resemble music notations: just as the speculative ear listens with imagination, so does the speculative eye see. Otherwise there would be no sound, no image.

But the eye of the beholder is not that of the photographer. Niedling's emotionally neutral, reflective view, that is sometimes reminiscent of the Canadian

photographer Robert Polidori<sup>1</sup>, keeps an ironic distance from grief in view of the mortification of his subject-matter. Its uniqueness is heightened in the flash of a basic statement that, ultimately, also causes its loss. The exact location of the setting is uninteresting because, in the end, it is everywhere. The subject-matter itself, of which we only get to see the eviscerated interior, not the representative facade of the early 18th century, is descended from the “emblematic era”, an expression Johann Gottfried Herder employed to describe the Baroque period. But Niedling’s reflections about this old packaging and weighing station, literally stranded in the present and put to use in a variety of ways are thoroughly affected by the distortions of later turnarounds brought about by the long-lasting wake of romanticism which did not subside for a long time. For irony and fragmentation as an obligatory legacy of the romantic distance towards the real world are numbered among the constituting factors of modern art. But both irony and fragmentation – as Walter Benjamin with his incomparably sharp eye observed – are alterations of the baroque *sensus allegoricus* and its insight into the ambiguity of nature and history. “That which is affected by allegorical intention, singled out of the coherencies of life; it becomes shattered and preserved at the same time. The allegory holds tightly to the ruins. It presents a picture of frozen disquietude.”<sup>(2)</sup>

Niedling’s relentless depth of focus corresponds exactly to the inconceivability of a milieu whose elusive manifestation takes on the form of the prime topic of photographic retrospection in the viewer’s eye. A milieu, whose momentary occurrence, irrespective of its fragility and provability, persistently surpasses its location. As a place of metaphor, that also allows us to inspect the status of a very old city, where “everything is still there” but at the same time, nothing still is as it was. Niedling’s quiet perspective maintains discreet connections to those old still-life painters, whose wise cult of surfaces, through half-peeled lemons, opened oysters and half-eaten pastries, compels the observer to look inside and exposes every well-defined shape as illusory. Niedling offers no reassurances through documentary perspectives. To be aware of the status of things you have to get to the limits of their description.

The irony of the opening image: an opening in the wall without a view, whose iconic quality is in balance with the power of its objective meaning. The motives are instantaneously interconnected. Images of a wounded structure find laconic answers in images of disguise, divestiture and encasement. And only by taking a detour, not unlike one through the labyrinth of cul-de-sacs and bogus rooms that shield the burial chambers of the pyramids, is it possible to glimpse at the secret places of preservation. Here, partly lined-up and partly in crammed disorder, always hiding something behind, the real, surprised occupants – genuine artifacts – come to light for a short, bewildering moment, only to once again immediately disappear behind shoved together picture racks or tightly stacked shelves. Close to the middle of the series, the two major, most elementary themes of post classic, of Christian imagery suddenly appear: the Madonna with the Divine Child and the crucified Lord of History, homeless in these storage rooms of undeniably makeshift character, protected against dust, enshrouded in plastic and padding before being transported into different

circumstances. Her outstanding significance falls silent as a requisite. Here, nothing can resist being captured by the encompassing fragmentary aesthetic of cropping: details of rooms, extractions from collections, even excerpts of activities, wherever one looks. The restorers have apparently already gone, leaving behind their implements. Perhaps they will return. But then as cave dwellers. Towards the end of the series, the spacial pull grows, the hollowness increases, and there are more images of evacuation. Erik Niedling's silent inspection, registration and photographic creation of the setting makes no statements, no promises and does not anticipate anything. His "musée trouvé" (Jill Muessig) is determinately visual. By avoiding a narrative goal, the visual intelligence of a sequence comes true, whose stringent beauty carries no message that lies beyond its visual experience.

The last photograph. A small, high-vaulted room, seen like a half-opened shell, is photographed at an acute angle with an almost shy view. The acceleration of perspective in the neighboring double-nave hall, as the photograph directly preceding shows, comes to a stop in this room with red walls, a room that appears to overtake and, volute-like, bring to a halt the cycle's different kinetic energies. To the left, a wall-filling painting with large figures, a teacher with listening youths, painted on the plaster in al secco technique between the world wars. This room, as well, is a statement of destruction, to be more exact, of partial destruction as a result of the temporary ostracizing of its contents, its painter and his attitude. But that is a different story. Since then the composition's base has been missing. Like everywhere. But this room, that is for certain, that is what everyone wants, will remain exactly as it is. Will it remain? Rooms, statues, places and boulevards outliving the centuries, they all prove to be sedimentations of time lost under the guise of a dignified existence, in the frozen disquietude of the emblematic moment, they all are as fugitive, alas, as the years. It will remain, but as an image only.

#### Notes

1 Even Polidori, who sees himself as a "muse of memory", works under the pretence of exposing the "emblematic moment", in which "that, what was and that which is merge together" (cf. the press text for the Berlin exhibit "Robert Polidori — Photographs" at the Martin-Gropius-Bau, organized by the Berlin Festival in cooperation with Camerawork, 17 March to 9 July 2006).

2 Walter Benjamin, Zentralpark, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I.2, Werkausgabe* Edition Suhrkamp, edited by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, 2nd vol., Frankfurt/M. 1980, p. 666.

# STATUS

## Eine Notiz zu Erik Niedlings fotografischer Paraphrase des emblematischen Moments

Wolfram Morath-Vogel

„Die Allegorie ist die Armatur der Moderne“  
Walter Benjamin, Zentralpark

Wendezeit. In Deutschland, mittendrin. Alles wie neu. Und diese Altstadt! Nur an einem Ort – die zentrale Lage tut der Randlage im öffentlichen Bewusstsein bekanntlich keinen Abbruch – ist alles beim Alten geblieben. Das liegt vielleicht in seiner Natur. Aber nun kommt auch er an die Reihe. Und schnell muß es gehen. Noch ist zu sehen (2005), was in längstens zwei Jahren niemand mehr für bis vor Kurzem gewesene Realität halten wird. Solche Momente sind kostbar.

Ein Ort wird aufgegeben, ein Status gerät in Auflösung. (Was demnächst daraus wird, ist nicht das Thema.) Kein gewöhnlicher Ort, sondern ein Ort der Sammlung. Ein Zufluchtsort geradezu, der allerhand übrig gebliebene Reste aus dem kulturellen Strandgut zurückliegender Jahrhunderte versammelt (einschließlich künftigen Strandguts der Nochgegenwart, wenigstens punktuell). Und hier auch sammelt sich der Geist in der Betrachtung des einen oder anderen Bruchstücks, dessen verlorene Ganzheit nicht zu imaginieren wäre ohne das Bewusstsein der Zeitemschwünge, das dem empfindlichen Medium der Photo-graphie, wörtlich: der Licht-Zeichnung, als bleibende Mitgift schon in die Wiege gelegt ist.

Das Licht muß stimmen. Es allein ermöglicht, diesen unaufhaltsamen Ort, sein Untergehendes, ins Bild zu bekommen. Nicht den buchstäblichen Ort, das wäre nicht das Problem. So etwas ließe sich knipsen. Nicht aber das leise abgleitende Beharren in der Vorhandenheit, jenes quecksilberne Interim eines Nicht-Orts, der nirgends feststeht. Der Zeitpunkt ist einmalig günstig: Januar bis März, die Sonne steht tief. Keine scharfen Schatten, keine eigensinnigen Lichtfiguren. Bloß nicht im Hochsommer. Die „minutiös abgenommene Totenmaske aus Licht“ (Wolfgang Heidenreich), als vermeintliches Habhaftmachen des Moments, sie kann das Ziel nicht sein; weit eher das Sichtbarmachen eines ‚inneren Raumes‘, dem der buchstäbliche, wiederum ein Zufluchtsort, die provisorische Hülle gibt.

Niedlings fotografische Erkundung der fragilen Situation steht nicht nur auf schwankendem Grund; sie macht diesen Umstand auch selber zum Thema. Wo sind wir? In einem verkommenen Fabrikgebäude? Einem Luftschutzbunker? Oder in einem alten, ziemlich renovierungsbedürftigen Stadtpalast? Da sind, gleich neben dem Ofen aus dem Rokoko, die weiß lackierten Wandpaneele mit Rocailles, vergoldet und bemalt in zartem Grün; alles in Staubschutzfolie

fachmännisch verpackt. Sind sie womöglich ausgebaut? Welchen Raum bilden, zu welchem Raum gehören sie? Sind wir nicht doch nur im weitläufigen Lagergebäude einer unaufgeräumten Kunstspedition? Möglich. Wer weiß das schon. Aber die Treppenstufen sind eingehaut und das Gelände filzverpackt, die Treppe selber sehen wir garnicht. Sowas macht nur die Denkmalpflege, bei exzessiven Baumaßnahmen. Und die Versparrung dieses ungeheuren, sichtlich erneuerten Dachstuhls mit seinen schmalseitigen Oculusfenstern ist nach Anlage und Technik wohl ein Werk von Zimmerleuten aus den Tagen Johann Sebastian Bachs. Aber der Tiefspeicher mit den Hängeschiebewänden, der muß Jahrhunderte später entstanden sein. Nichts ist aus einem Guß. Wie hängen diese Raumsegmente eigentlich zusammen? Hängen sie überhaupt zusammen? Der Ort als Ganzes - gibt es ihn denn? - wird gar nicht ins Auge gefasst, er durchleidet alle Stadien der „Vermöglichkeit“ (Robert Musil), verliert sich an die Mehrdeutigkeit seiner prekären Situation. Das erinnert von ungefähr an die Paradoxie der Carceri Piranesis, die so unentrinnbar, weil nach allen Seiten offen sind. Nichts scheint an seinem Platz, nirgends gibt sich ein Anteil an dem zu erkennen, was man den Sitz im Leben nennt. Und doch, der bedrängende Wirkungseindruck ausufernder Desintegration lebt aus der noch immer wahrnehmbaren Evidenz jetzt gestörter, vormals intakter Zusammenhänge, als dessen unbegrabene Bruchstücke die hier gestrandeten Zeugen der Versunkenheit erst ihre hohe Verweiskraft innehaben.

Die Wucht der baulichen Anlage scheint keinem erkennbaren Grundriß zu folgen, bleibt unverortbar bis zum Bangewerden. Wer hat hier überhaupt etwas zu suchen? Alles unheimlich, menschenleer. Aber mitnichten unbewohnt; wahrscheinlich nur kurzfristig verlassen. Ein Tatort, so oder so. Ist da jemand? Der Beweisaufnahme sind etliche Spuren gelegt. Und der das aufnahm, war in jedem Fall ein Eindringling. Er hat diese dem öffentlichen Blick verborgene Stätte, als wäre sie ihm verboten, wachsam durchirrt, wieder und wieder verharrend in der eigentümlich bestärkten Luft dieser gewendelten, verschalten, anonymisierten Treppen, der räumlichen Asymmetrien, der gewölbten, kellerartigen Verliese. Wen behausen diese Mauern?

Sie behausen, in jedem Winkel, die Schwermut. Das Antlitz, wörtlich: das uns Entgegenblickende dieser fragmentierten Räume ist das der Melancholie. Sie wird zum Kern der situativen Poesie des Auf- und Auseinanderbrechens eines objektiv unhaltbar gewordenen status quo, der gleichwohl in suggestiver Rückwendung auf sich selbst das Unhaltbarsein als ein Sein vor Augen stellt, es wider die Erwartung des ersten Moments als Status höherer Ordnung sich behaupten lässt und so mit der alles benagenden Zeit sich tief verbündet. Von daher die nicht aufzulösende Ungewissheit darüber, ob in diesem verlaufsfreien Geschehen noch Spuren von Gewaltbarkeit von solchen der Naturnotwendigkeit überhaupt abzugrenzen sind. Ein Ort ist im Schwenden begriffen. Sein Verschwinden aber schafft sich einen Ort der Zuflucht in der kontemplativen Insistenz des melancholischen Betrachters. Die Schwermut ist der mitwandernde Schatten jenes emblematischen Moments, der seinen mit Bedeutung ausgestaffierten Gegenstand erhebt und entwertet zugleich. Die Bildeinstellungen, sie gleichen

Notationen: wie das spekulative Ohr zusammenhört, so sieht das spekulative Auge zusammen. Sonst gäbe es nicht Klang, nicht Bild.

Aber das Auge des Betrachters ist nicht das des Fotografen. Niedlings emotionsneutraler Spiegelblick, der manchmal an den kanadischen Fotografen Robert Polidori (1) denken lässt, wahrt ironischen Abstand zur Trauer angesichts der Mortifikation seines Gegenstands. Dessen einmalig Besonderes erfährt eine Steigerung im Aufblitzen eines Grundbefundes, an den es sich zuletzt verliert. Die Adresse des Schauplatzes ist eben deshalb uninteressant, weil der seinen Ort am Ende überall hat. Der motivische Gegenstand, von dem wir nur das ausgeweidete Innere, nicht die Repräsentationsfassade des frühen 18. Jahrhunderts zu Gesicht bekommen, er entstammt selber noch dem „emblematischen Zeitalter“, als welches Johann Gottfried Herder das Barock beschrieben hat. Aber Niedlings Wahrnehmung dieses im Heute förmlich gestrandeten, mehrfach umgenutzten alten Pack- und Waagehofs ist notwendig eine gebrochene und gründlich affiziert durch die Verwerfungen späterer Zeitemschwünge im lange nicht vererbenden Kielwasser der Romantik. Denn zu den Ursprungsdaten der modernen Kunst zählen Ironie und Fragment als unhintergebares Erbe des romantischen Verrats am Konkreten. Beide aber, Ironie und Fragment, sie sind – wie mit unvergleichlichem Scharfblick Walter Benjamin gesehen hat – Umbildungen des barocken sensus allegoricus gewesen und seiner Einsicht in die Doppelbödigkeit von Natur und Geschichte. „Das von der allegorischen Intention Betroffene wird aus den Zusammenhängen des Lebens ausgesondert; es wird zerschlagen und konserviert zugleich. Die Allegorie hält an den Trümmern fest. Sie bietet das Bild der erstarrten Unruhe.“(2)

Die unerbittliche Tiefenschärfe Niedlings korrespondiert genau der Ungreifbarkeit eines Milieus, dessen flüchtige Manifestation sich im geduldigen Betrachten zum alles grundierenden Thema der fotografischen Wiedererinnerung ausformt. Ein Milieu, dessen augenblickshafte Erscheinungsenergie ungeachtet seiner Fragilität und Schwerbeweisbarkeit den Schauplatz beharrlich überbietet: als metaphernstarke Stätte, die auch den Status einer uralten Stadt in den Focus zu nehmen erlaubt, in der „alles noch da ist“ aber zugleich nichts mehr ist, wie es war. Niedlings Blickruhe unterhält verschwiegene Beziehungen zu jenen alten Stillebenmalern, deren weiser Kult der Oberflächen an halbgeschälten Zitronen, geöffneten Austern und angefressenen Pasteten den Blick ins Innere der Dinge nötigt, jede fest umrissene Gestalt als Schein entlarvt. Er kennt keine Beruhigung im Dokumentarischen. Den Status der Dinge nimmt wahr, wer an die Grenzen ihrer Beschreibung stößt.

Ironie des Eröffnungsbildes: eine Wandöffnung, ein Wanddurchbruch ohne Durchblick, dessen ikonische Qualität der gegenständlichen Bezeichnungskraft die Waage hält. Die Motive verketten sich sofort. Bildern eines verwundeten Bauwerks antworten lakonisch solche der Verhüllung, der Entblößung und Verschalung. Und erst auf Umwegen, nicht unähnlich den durch Sackgassen und Scheingemäcker abgeschirmten Grabkammern der Pyramiden, wird ein Blick möglich auf die geheimen Stellen der Bewahrung, wo teils in Reih und

Glied, teils in gestopfter Unordnung und jedesmal ein Dahinter verbergend die wahren, überraschten Bewohner, lauter Artefakte, für einen kurzen, verstörten Moment ans Licht treten, um möglichst sofort hinter zusammengeschobenen Bilderschienen oder auf eng bestapelten Regalen wieder zu verschwinden. Nahe der Mitte des Zyklus plötzlich die beiden großen, elementarsten Themen der nachklassischen, der christlichen Bilderwelt: die Madonna mit dem göttlichen Kind und der gekreuzigte Herr der Geschichte, unbehaust in Abstellräumen von unleugbar provisorischem Charakter, gegen Verstaubung geschützt, plastikverhüllt und abgepolstert vor dem Transport in andere Verhältnisse. Ihre hohe Maßstäblichkeit verstummt im Requisit. Nichts widersteht hier der Vereinnahmung durch eine alles fragmentierende Ästhetik des Anschnitts: Raumausschnitte, Sammlungsausschnitte, auch Handlungsausschnitte, wohin man sieht. Die Restauratoren sind offenbar schon gegangen, ihre Utensilien haben sie zurückgelassen. Vielleicht kommen sie ja nochmal. Dann aber als Höhlenbewohner. Gegen Ende der Serie wächst der räumliche Sog, die Hohlheit nimmt zu, Motive des Abtransports mehren sich. Erik Niedlings schweigsame Ortsbegehung, Ortserfassung und fotografische Ortserschaffung kommentiert nichts, verheißt nichts, nimmt nichts vorweg. Sein „musée trouvé“ (Jill Muessig) ist anschaulich determiniert. Auch in der Vermeidung eines Erzählziels bewahrheitet sich die visuelle Intelligenz einer Abfolge, deren stringente Schönheit nirgends auf eine Botschaft zuläuft, die außerhalb ihrer anschaulichen Erfahrung läge.

Das letzte Bild. Ein kleiner, hoch gewölbter Raum, gesehen wie eine halb sich öffnende Muschel, mit gleichsam scheuem Blick spitzwinklig aufgenommen. Das perspektivische Tempo der räumlich benachbarten, zweischiffigen Halle, wie sie die unmittelbar vorangestellte Aufnahme zeigt, kommt zum Einhalt in diesem rotwandigen Raum, der die unterschiedlichen Bewegungsenergien des Zyklus volutenhaft in sich einzuholen scheint und zum Stehen bringt. Links ein wandfüllendes Gemälde mit großen Figuren, ein Lehrender mit lauschenden Jünglingen, zwischen den Weltkriegen al secco auf den Putz gemalt. Auch dieser Raum ein Befund der Zerstörung. Genauer, der Teilzerstörung infolge der zeitweiligen Verfemung seines Inhalts, seines Malers und der von ihm vertretenen Haltung. Doch das ist eine andere Geschichte. Seit damals fehlt die Sockelzone. Wie überall. Doch dieser Raum, das steht fest, das wollen alle, wird genau so bleiben sollen, wie er ist. Bleiben? Jahrhunderte überdauernde Räume, Statuen, Plätze, Alleen, sie alle erweisen sich unter dem Anschein gediegener Vorhandenheit in der erstarrten Unruhe des emblematischen Moments als Sedimentationen der verlorenen Zeit, sind flüchtig, ach, wie die Jahre. Bleiben wird er nur als Bild.

#### Anmerkungen

1 Auch Polidori, der sich selber als „Muse der Erinnerung“ sieht, arbeitet unter dem Anspruch der Freilegung des „emblematischen Moments“, in dem „das, was war, und das, was ist, sich zu einem Motiv zusammenfügen“ (vgl. den Presstext zur Berliner Ausstellung „Robert Polidori – Fotografien“ im Martin-Gropius-Bau, veranstaltet von den Berliner Festspielen in Zusammenarbeit mit Camerawork, 17. März bis 9. Juli 2006).

2 Walter Benjamin, Zentralpark, in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften I.2, Werkausgabe

Edition Suhrkamp, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser,  
Zweiter Band, Frankfurt am Main 1980, S. 666.

In: *Erik Niedling – Fotografien / Photographs*, Wolfgang Morath-Vogel (Hrsg. / ed.), Schaden.com, Köln / Cologne 2006