

SIGNS ON THE WALL

Kerstin Stremmel

One of the central characteristics of photography, its specific link to the real, confirms the existence of an object at a certain moment—and sometimes just that alone. Photography's so-called tie to reality can be both a privilege and a limitation at the same time, but often leads us to speak about the things depicted, but not about the impact of the photograph as a picture. There is no such danger in these photographs by Erik Niedling, although already the title of the series, *Status*, implies taking account of a situation, the description of a state. Niedling's lucid gaze opens a panoramic view on things as they are, and as he sees them. The framing, lighting, perspective, and vertical or horizontal formats selected for each photograph adapt to the carefully explored motifs.

Precise and rich in detail like all the others, the very first picture already sets a spell on the beholder: it shows a square, or instead an opening in the wall, which like a palimpsest reveals various layers of the stonework, and at the same time is reminiscent of wall works and the famous painting by Malevich, the founding work of geometric abstract painting, that is, an art that has freed itself from any commitment to the figurative. In Niedling, the square is not an artifact, but material, *situation trouvée*, captured precisely and centered as if it were a wall work: it's not so unlikely that even the unprejudiced beholder would begin to suspect art, think for example of Hildesheimer's artificial fantasy worlds, so close to reality:

“September 22. The event of the week. The exhibition of new frames by Marion Molé at Galerie Kröller. Yesterday afternoon, an opening with sherry and delicious appetizers. This time, the fact that the frames had no pictures was accepted by those present as self-evident. As was written in the catalogue, they are such masterly objects that a painting would disturb their sublime completion and distract the gaze of the beholder.”

This is the start of a series of photographs that all emerged around and in a museum, a series quite rich in allusions, even if artworks that trigger associations only surface in the later photographs. Niedling is indeed confident enough to allow paintings come to expression in his photographs of museum rooms—the competition between painting and photography has come to an end—but initially directs the gaze again and again toward the empty walls.

In some pictures it becomes clear that we are observing a site with cultural historical significance. We see the remains of an exhibit, while the sculptures that once hung there lie on pallets on the floor. Other walls look like Richard Long had begun tossing mud against them, but that usually takes place on white walls, and not walls that so interestingly move towards shades of yellow-brown. Then the gaze falls upon architectural raw material, rococo elements

protected by a plastic foil, and then finally not on what always hangs on the museum walls, but much more often lies in storage: the proportion between works shown in Europe's museums and those kept in storage is 20 to 80 percent. Some museums are called "jewelry cases" due to their historical architectural substance: while they indeed do contain treasures, these treasures are not embedded in velvet, but in packing material; how oppressive the extent of the holdings can be becomes visible when looking at the stuffed shelves, where astonishingly painted panels are stored next to glass objects, just as in the restoration workshop where objects lie about that no one seems to be concerned with—in any event, it is notable that Niedling received unlimited access to make his quiet, eloquent images. Some rooms seem as if they were abandoned in a hurry—a field day for screenplay writers. It could almost be said that they demand participation of the willing beholder, for one would like to free the carved Jesus figure from its veiling in plastic.

Other objects seem to deserve being stored in wooden boxes, even in climate-controlled casings whose hermetic external appearance, like a planked stairway, is additionally suggestive. But at the very end of the cycle, the gaze is offered again to a wall work, this time of a very different kind, the almost forgotten mural by Erich Heckel that survived Nazi iconoclasm safely in hiding, but already two years after its completion in 1924 showed its first traces of damage. Niedling approached a corner of this room very carefully: the terracotta-colored walls are filled by a soft light falling through a covered window, and on the left hand side we can see the depiction of a man that seems to be explaining something to a boy by pointing.

Niedling does not take on a journey by representing past lifeworlds, but by depicting an ephemeral state, a situation in transition in which pasts shimmer through, and at the same time questions are raised about the future. How much will be visible of the historically developed state of affairs after the museum's renovation, what role will this play for the later viewing of the museum's holdings?

Many photographers have approached the question of the museum. All reception, when an engagement with originals is at issue, is dependent on the conditions placed on accessing the artwork. There is no such thing as neutral presentation, although reproductions of art classics often allow us to forget this, by bracketing existing contexts and refusing to depict the surroundings. Brian O'Doherty alludes to the definitive power of the site of art in a text about contemporary forms of presentation: "We have now arrived at the point when we don't first view the art, but rather the space." This is the significance of institutional framing conditions that Niedling studies in his work. By way of the size of his photographs, he demands adequate reception of his work, thus perhaps underscoring the museum's transformed but still present claim to authority. Above all, he thus invites us to restfully allow our gaze to cross his pictures, allowing details to be more precisely observed, like the private decoration in one of the many non-public intermediate spaces of the building

that in this way can become public. #10 measures 195.5 by 157 cm.

Niedling is not interested in art that accommodates the beholder. He creates photographic works that are thoroughly conceptualized, that can also be read as commentaries on the found situations. His aesthetics results from an intention of depiction, that free of pathos, but not without feeling sketches the site of art and also allows us to see the coincidental, the provisional with other eyes. Not just the square mentioned at the outset, but also the fluorescent lighting in the attic is given an installative character, and is reminiscent of a work by Dan Flavin. Here, the slightly diagonal direction of the gaze gives the space a sense of dynamism. The broad spectrum of the images is not denunciatory, but allows for discoveries of their ambivalence. If there is a message, then it is that photography is freed from its role as a subservient medium and that space and time can be suspended in it.

(Translated by Brian Currid)

In: *Status*, EIKON Sonderdruck #11, ÖIP – Österreichisches Institut für Photographie & Medienkunst (Hrsg. / ed.), Wien / Vienna 2007

ZEICHEN AN DER WAND

Kerstin Stremmel

Eins der zentralen Charakteristika der Fotografie, ihre spezifische Verbindung zum Realen, beweist die Existenz eines Objekts in einem Moment und manchmal nur das. Die so genannte Wirklichkeitsbindung der Fotografie kann Privileg und Einschränkung zugleich sein, führt sie doch oft genug dazu, dass über die wiedergegebenen Dinge, nicht aber über die Bildwirkung der Fotografien gesprochen wird. Diese Gefahr besteht bei den vorliegenden Bildern von Erik Niedling nicht, obwohl bereits der Titel seiner Serie, „Status“, eine Bestandsaufnahme, eine Zustandsbeschreibung andeutet. Niedlings luzider Blick eröffnet den Blick auf die Dinge wie sie sind und wie er sie sieht. Kadrierung, Lichtregie, Perspektive und die gewählten Hoch- oder Querformate passen sich den sorgsam erkundeten Motiven an.

Bereits das erste Bild, wie alle anderen präzise und detailreich, zieht den Betrachter in seinen Bann: Zu sehen ist ein Quadrat auf oder vielmehr in der Wand, eine Öffnung, die palimpsestartig verschiedene Gemäuerschichten freilegt und zugleich an wall works und jenes berühmte Kunstwerk von Malevich, das Gründungswerk der geometrisch abstrakten Malerei erinnert, an eine Kunst also, die sich von der Verpflichtung des Gegenständlichen befreit hat. Bei Niedling ist das Quadrat jedoch kein Artefakt, sondern Material, situation trouvée, exakt und so zentriert erfasst, als wäre es eine Wandarbeit – so unwahrscheinlich ist der Gedanke nicht, dass beim unvoreingenommenen Betrachter der Kunstverdacht keimt, denkt man etwa an Hildesheimers realitätsnahe Kunstweltphantasien:

„22. September. Ereignis der Woche: Die Ausstellung neuer Bilderrahmen von Marion Molé in der Galerie Kröll. Gestern Nachmittag Eröffnung mit Sherry und vorzüglichen Käsestangen. Dass die Rahmen keine Bilder enthielten, wurde auch diesmal von den Anwesenden als selbstverständlich hingenommen. Sie seien – wie es im Katalog hieß – als Objekte in sich so meisterhaft, dass ein Gemälde diese sublimen Vollkommenheit stören, den Blick des Betrachters ablenken würde.“

So beginnt die Serie von Bildern, die sämtlich an und in einem Museum entstanden sind, einigermaßen anspielungsreich, auch wenn assoziationsstiftende Kunstwerke erst auf den weiteren Bildern der Serie auftauchen. Niedling ist souverän genug, auch Gemälde in seinen Aufnahmen der Museumsräume zur Sprache kommen zu lassen - der Konkurrenzkampf zwischen Malerei und Fotografie ist ja abgeschlossen -, aber zunächst lenkt er den Blick immer wieder gegen Wände.

An manchen von ihnen wird ersichtlich, dass wir einen Ort mit kulturgeschichtlicher Bedeutung beobachten: Es gibt Reste von Hängungen

zu sehen, während die Skulpturen, die dort befestigt waren, auf Paletten am Boden liegen; weitere Wände sehen aus, als hätte Richard Long begonnen, sie mit Schlamm zu bewerfen, was allerdings üblicherweise auf weißen und nicht so interessant ins gelblich-bräunliche changierenden Mauern geschieht. Dann fällt der Blick auf architektonisches Rohmaterial, Rokokoelemente, die durch Plastikfolie geschützt sind, und dann schließlich auf das, was ohnehin nicht immer an den musealen Wänden hängt, sondern viel häufiger in Depots lagert, liegt doch das Verhältnis der gezeigten und magazinierten Werke europaweit bei 20 zu 80 Prozent. Es gibt einige Museen, die aufgrund ihrer historischen Bausubstanz als Schmuckkästchen bezeichnet werden – tatsächlich bergen sie Schätze, doch liegen die nicht auf Samt, sondern sind, was ihre Lagerung betrifft, kaum von Verpackungsmaterial zu unterscheiden. Wie erdrückend die Fülle der Bestände ist, lässt sich an den vollgestopften Regalen, auf denen erstaunlicherweise Tafelmalerei neben Exponaten aus Glas lagert, ebenso ablesen wie an den in der Restaurierung lehrenden Gegenständen, um die sich niemand mehr zu kümmern scheint -bemerkenswert ist, dass Niedling uneingeschränkter Zugang erhalten hat, um seine stillen und beredten Bilder zu machen. Manche Räume wirken so, als wären sie in einem Moment hastigen Aufbruchs verlassen worden, gefundenes Fressen für Drehbuchschreiber. Fast könnte man sagen, dass sie den geneigten Betrachter zur Partizipation auffordern, da man etwa den geschnitzten Jesus gerne von seiner Umhüllung aus Plastik befreien möchte.

Anderes allerdings scheint eine Aufbewahrung in Holz-, manchmal auch in Klimakisten zu verdienen, deren hermetisches Äußeres, wie eine verschaltete Treppe, zu weiteren Vermutungen reizt. Doch ganz am Ende des Zyklus wird der Blick wieder auf ein wall work, diesmal der ganz anderen Art geboten, jenes fast vergessene Wandbild Erich Heckels, das den nationalsozialistischen Bildersturm sicher im Versteck hinter verschlossener Tür verbracht hat, aber bereits zwei Jahre nach Fertigstellung, im Jahr 1924, erste Schäden aufwies. Niedling hat sich einer Ecke dieses Raums sehr vorsichtig genähert: Die terrakottafarbenen Wände sind von sanftem, durch ein verhangenes Fenster einfallendes Licht erfüllt, und auf der linken Seite ist die Darstellung eines Mannes zu sehen, der mit Zeigegestus einem Jüngling etwas zu erläutern scheint.

Niedling nimmt uns jedoch nicht mithilfe der Darstellung vergangener Lebenswelten mit auf eine Reise, sondern indem er einen ephemeren Zustand, eine Situation im Übergang schildert, in der die Vergangenheiten aufscheinen und zugleich Fragen nach der Zukunft aufgeworfen werden. Wie viel wird vom historisch gewachsenen Zustand nach der Renovierung des Museums sichtbar sein, welche Rolle wird das für die irgendwann wieder mögliche Betrachtung der musealen Bestände spielen?

Es gibt viele Fotografen, die sich dem Thema Museum genähert haben. Alle Rezeption ist, wenn es um die Beschäftigung mit Originalen geht, von den Zugangsbedingungen der Kunstwerke abhängig. Es gibt keine neutrale

Präsentation, obwohl Reproduktionen von Kunstklassikern das häufig vergessen machen, indem sie vorhandene Kontexte ausklammern und auf die Wiedergabe der Umgebung der Gemälde verzichten. Wie bestimmend die Orte der Kunst sein können, deutet Brian O’Doherty in einem Text über zeitgenössische Darbietungsweisen an: „Wir sind nun an dem Punkt angekommen, an dem wir nicht zuerst die Kunst betrachten, sondern den Raum.“ Damit wird die Bedeutung institutioneller Rahmenbedingungen beschrieben, die Niedling untersucht. Durch die Größe seiner Bilder besteht er ebenfalls auf einer adäquaten Rezeption seiner Fotografien und betont damit möglicherweise den gewandelten, aber immer noch vorhandenen Autoritätsanspruch des Museums. Vor allem lädt er so dazu ein, auf seinen Bildern die Blicke geruhsam schweifen zu lassen und Details genauer zu betrachten, wie jene private Dekoration in einem der vielen nicht-öffentlichen Zwischenräume des Hauses, die auf diese Weise öffentlich werden können: #10 misst 195,5 x 157 cm.

Das Gefällige reizt Niedling nicht. Er schafft überlegte Fotoarbeiten, die auch als nachvollziehbare Kommentare zu den vorgefundenen Situationen gelesen werden können. Seine Ästhetik ergibt sich aus einer Darstellungsabsicht, die unpathetisch, aber nicht gefühllos dem Ort der Kunst nachspürt und auch das Beiläufige, Provisorische mit anderen Augen sehen macht: Nicht nur das eingangs erwähnte Quadrat, sondern auch die Neonröhre auf dem Dachboden bekommt installativen Charakter und erinnert an eine Arbeit von Dan Flavin. Die leicht diagonale Blickrichtung führt dabei zu einer Dynamisierung des Raums. Das breite Spektrum der Bilder denunziert nicht, sondern lässt den Entdeckungen ihre Mehrdeutigkeit. Wenn es eine Botschaft gibt, dann die, dass Fotografien von der Rolle eines dienenden Mediums befreien und Raum und Zeit in ihnen aufgehoben sein können.

In: *Status*, EIKON Sonderdruck #11, ÖIP – Österreichisches Institut für Photographie & Medienkunst (Hrsg. / ed.), Wien / Vienna 2007