Michael Schmidt (1945–2014)

MICHAEL SCHMIDT (1945–2014)

Michael Schmidt hat einmal von sich gesagt: „Ich bin ein Sackgassenfotograf."[1] Was soll man sich darunter vorstellen? Jemanden, der seine Kamera so auf die Welt richtet, dass sie wie eine Sackgasse aussieht? Oder jemanden, der sich mit seiner Bildarbeit immer wieder in eine Sackgasse begibt, um sich dann davon überraschen zu lassen, wie er wieder herauskommt? Dem einen entspräche die Melancholie. Dem anderen das ästhetische Kalkül, das sich nicht damit zufrieden gibt, nur das aus dem Kopf herauszulassen, was ohnehin in seiner eigenen Vorstellung präformiert ist. Wenn man sagt, dass beide – die Melancholie und das Überraschende in den Bildern Michael Schmidts – zusammenkommen, dann markiert das jenen Rest an Unerklärlichem, der ihnen eigen ist.

Denn wenn es in diesen Bildern um etwas nicht geht, dann ist es – noch einmal in den Worten Schmidts – „die Welt als geordnete Struktur zu sehen". Vielleicht konnte sich dieser Blick nur im Berlin der Nachkriegszeit entwickeln, Schmidts Heimatstadt, in der er 1945 geboren wurde und in die er als Kind mit seiner Familie von West nach Ost und wieder zurück zog und wo er miterlebte, wie Vater und Bruder im Gefängnis saßen (Ost). Er selbst lief, nach Hauptschulabschluss und Abbruch einer Anstreicherlehre, zehn Jahre lang als Polizist Streife (West), bevor er sich als Fotograf selbstständig machte, ohne Ausbildung, ohne Kunsthochschule, ohne Lehrjahre als Assistent in einem Studio – ein Autodidakt, der aus dem Nichts der dreckigen Kreuzberger Hinterhöfe kam.

Und dieses Berlin durchstreifte Schmidt mit seiner Kamera, oder genauer: Er durchstreifte den Osten des Westens, Kreuzberg, den Wedding, das Mauergelände und die Brachen, die wir Westberliner, zumindest einige, in den 80er Jahren als das Ende der Welt verstanden. Unvorstellbar, dass Schmidt in Wilmersdorf oder Dahlem, am Savignyplatz oder in der Podbielskiallee die Wirklichkeit gefunden hätte, die ihn interessierte. Deswegen ist er auch nie zum Chronisten des Berlin der Nachkriegszeit geworden: nicht der „gemordeten Stadt" (Wolf Jobst Siedler), nicht der 68er-Bewegung, nicht der Immigranten aus der Türkei, nicht der städtebaulichen Anstrengungen und schon gar nicht der wiedervereinten Stadt nach 1989. All das kommt bei ihm vor, aber nicht, um eine historische Entwicklung im Bild nachzuzeichnen.

Wenn sich etwas entwickelte, dann Schmidts Wahrnehmungsperspektive. Man kann das gut nachvollziehen, wenn man die verschiedenen Fotobücher durchblättert, die er Berlin gewidmet hat. Der erste, von 1973, herausgegeben vom Bezirksamt Kreuzberg, will Selbstdarstellung eines Stadtteils sein, der nicht genau weiß, ob er sich eher im Grau der Mietskasernen oder in den Betonwüsten Werner Düttmanns wiedererkennt. Schmidts Schwarz-Weiß-Bilder wirken alles andere als trostlos, aber sie zeigen auch nicht mehr, als Kreuzberg zu bieten hat. Die bröckelnden Fassaden sehen aus wie bröckelnde Fassaden, Wohnklötze wie Wohnklötze, Schmuddelkinder wie Schmuddelkinder. Es geht nicht um Bloßstellung, nur um das Vermeiden von Illusionen, das überhaupt erst den freundlichen Blick gestattet auf Altwarenhändler, Marktfrauen, türkische Familien, spielende Kinder und den wunderbaren Greis, der am Fenster steht und seinem Wellensittich die Welt erklärt. Das hat etwas von Zilles „Milljöh" und findet die Vergangenheit am ehesten in den Gesichtsfalten und schweren Mänteln der Alten, die ihren Mottenkugelgeruch nicht loswerden. Es hat – ähnlich wie in Candida Höfers ungefähr

zur selben Zeit entstandenen Serie „Türken in Deutschland" – auch etwas von sozialer Dokumentation, die leise, aber vernehmlich sagt: Schaut her! Von diesem Gestus hat Schmidt sich danach ganz losgesagt. Die Mauer? Kommt in diesen Bildern nicht vor; und nur in einem, da sich der Fernsehturm am Alexanderplatz in einem schmalen Spalt zwischen dem Neubau der Jerusalemer Kirche und einem Riegel des sozialen Wohnungsbaus in die Höhe reckt, wird man daran erinnert, dass noch etwas dahinter war.

Wer keine Lehre durchlaufen hat, gründet am besten eine Schule, um darin selbst zu lernen. Das tat Schmidt: 1976 eröffnete er die Werkstatt für Fotografie in Kreuzberg, für die er amerikanische Fotografen wie Robert Adams, Lewis Baltz und John Gossage nach Berlin holte, für Ausstellungen, vor allem aber als Dozenten, die eine Einführung in jene New-Topographics-Bewegung gaben, welche die Landschaftsfotografie radikal als menschengemachte (Stadt-)Landschaft uminterpretierte. Sachlichkeit, Trockenheit und penible Vermeidung von Urteil und Narrativität waren das Gütesiegel dieser ansonsten heterogenen Bewegung, und Schmidt deutete das auf seine Weise mit dem grandiosen Bildzyklus „Waffenruhe", der 1987 als Buch erschien und ein Jahr später im Museum of Modern Art in New York gezeigt wurde. Der Durchbruch: Bis dahin war Schmidts Werk in den USA nicht bekannt, danach galt er als einer der wichtigsten europäischen Fotokünstler. Dabei hatten die führenden amerikanischen Fotografen Schmidts herausragende Bedeutung längst erkannt. Baltz bezeichnete „Waffenruhe" als „a new cultural artifact in and of itself, something whose presence transforms the world that it records".[2] Das ist in doppelter Hinsicht treffend.

Erstens rückt Schmidt mit seiner Kamera den Objekten – der Mauer, den Sträuchern, den Wänden, dem Beton – so dicht auf die Pelle, dass sie sich zu abstrakten Formen verwandeln und gleichzeitig eine Enge vermitteln, die sagen will: Hier ist schon wieder Schluss. Ausblicke ins Weite werden nur durch Schlitze, Netze, Gitter, Büsche oder über den Todesstreifen hinweg gewährt. Sackgassenfotografie eben. Dazu passen die wie beiläufig eingestreuten Aufnahmen von Punks, keine Individuen oder Typen, sondern auratische Figuren, die den Kontakt zu ihrer historischen Umwelt nicht einmal mehr suchen. In ihrer Schönheit vermitteln sie eine Unnahbarkeit, die vielleicht den passenden Gegenpol zu den Engeln in Wim Wenders' „Himmel über Berlin" bildet. Überhaupt ist „Waffenruhe" Schmidts radikaler Versuch (im Sinne von Essay), über die Fotografie hinaus Resonanzen herzustellen. Zweitens nämlich ist da der erratische Text von Einar Schleef, der sich mit Stakkatosätzen und ohne Absätze auch typografisch wie ein Mauerblock zwischen die Bilder schiebt. Man wüsste gern, wie die Zusammenarbeit zwischen Schmidt und Schleef, der in der allerletzten Fotografie des Buches gewürdigt wird, verlief. Die kompromisslose Art und Weise, in der hier Bild und Text aufeinanderprallen, erinnert an die schroffe und eben deswegen Funken schlagende Theaterzusammenarbeit zwischen Robert Wilson und Heiner Müller, die damals ebenfalls in Berlin zu sehen war.

Man versteht, warum Janos Frecot im Nachwort zu „Waffenruhe" schreiben konnte: „Kein Buch über Berlin, aber eine Arbeit, die so nur in Berlin gesehen, erlebt, fotografiert, geschrieben werden kann."[3] Und das trifft auch auf den monumentalen Bildzyklus „EIN-HEIT" zu, der 1996 wiederum im MoMA zuerst ausgestellt

wurde. Hier zeigt Schmidt Häuserecken und -kanten, Innen- und Außenwände, Stadtlandschaften und ein Valiumfläschchen und vor allem zahlreiche Porträts vornehmlich junger Menschen, die nun – nach dem Fall (der Mauer) – nicht mehr die Unnahbarkeit von Engeln haben, sondern mit Offenheit und Skepsis das neue Land bevölkern. Nirgendwo steht Berlin drauf, aber überall ist Berlin drin. Das machen die nur scheinbar für Retardierung sorgenden grob gerasterten historischen Bilder – Paraden, Aufläufe, Denkmäler, Demonstrationen, Embleme, historische Persönlichkeiten –, die sich ohne große Anstrengung dem nationalsozialistischen Deutschland, der DDR und der BRD mit Westberlin zuordnen lassen. Auch hier gilt: Von einer zeitlichen Chronologie kann hier keine Rede sein. Vielmehr stellt „EIN-HEIT" ein großes Tableau mit zahlreichen Bezügen und Verbindungen dar.

Schmidt wollte diesen Zyklus im Untertitel ursprünglich „1 + 1 = 3" nennen, womit gemeint ist, dass ein Bild in der Konfrontation mit einem anderen zu einem dritten Bild wird. Buchseiten sind dafür geeignet, und deswegen hat Schmidt seine Bildzyklen neben den Ausstellungen im Museum oft als Buch komponiert, gewissermaßen als Abschluss des Projekts. Damit ist Einiges über die Ästhetik Schmidts gesagt, denn das eine Tafelbild, dem man sogleich einen emblematischen Wert zuspricht, ist in diesem Programm nicht vorgesehen. Seine Handschrift zeigt sich in der Korrespondenz der Bilder, die sich zu einem Zyklus zusammenfügen – und später, in einem anderen Projekt und einem anderen Ausschnitt, wieder auftauchen können. Damit bildet Schmidt, soweit es die deutsche Fotografie betrifft, das Gegenstück zur Düsseldorfer Schule: zu Bernd und Hilla Becher, denn er glaubt nicht an eine taxonomische Ordnung der Dinge; und mehr noch zu den Schülern der Bechers, die – zumindest einige – auf die Überwältigungsästhetik des Einzelbildes setzen, was den Nachteil haben kann, dass man meint, alle zu kennen, wenn man eines gesehen hat. Und auch von Annäherungen an den Marktgeschmack hat Schmidt, inzwischen weltweit bekannt, sich konsequent ferngehalten.

Der 2012 erschienene Zyklus „Lebensmittel", für den er erstmals die Farbfotografie anzuwenden sinnvoll fand, ist wiederum eine Weiterentwicklung der New Topographics: nicht urteilend oder gar verurteilend, aber ein Statement, das uns in der Verunsicherung über unsere so fragwürdigen Ernährungsgewohnheiten nur noch bestärkt. Für dieses verstörende Werk wurde ihm im Mai 2014 der renommierte Prix Pictet zuerkannt. Wenige Tage später starb er in Berlin.

MICHAEL HAGNER

Anmerkungen

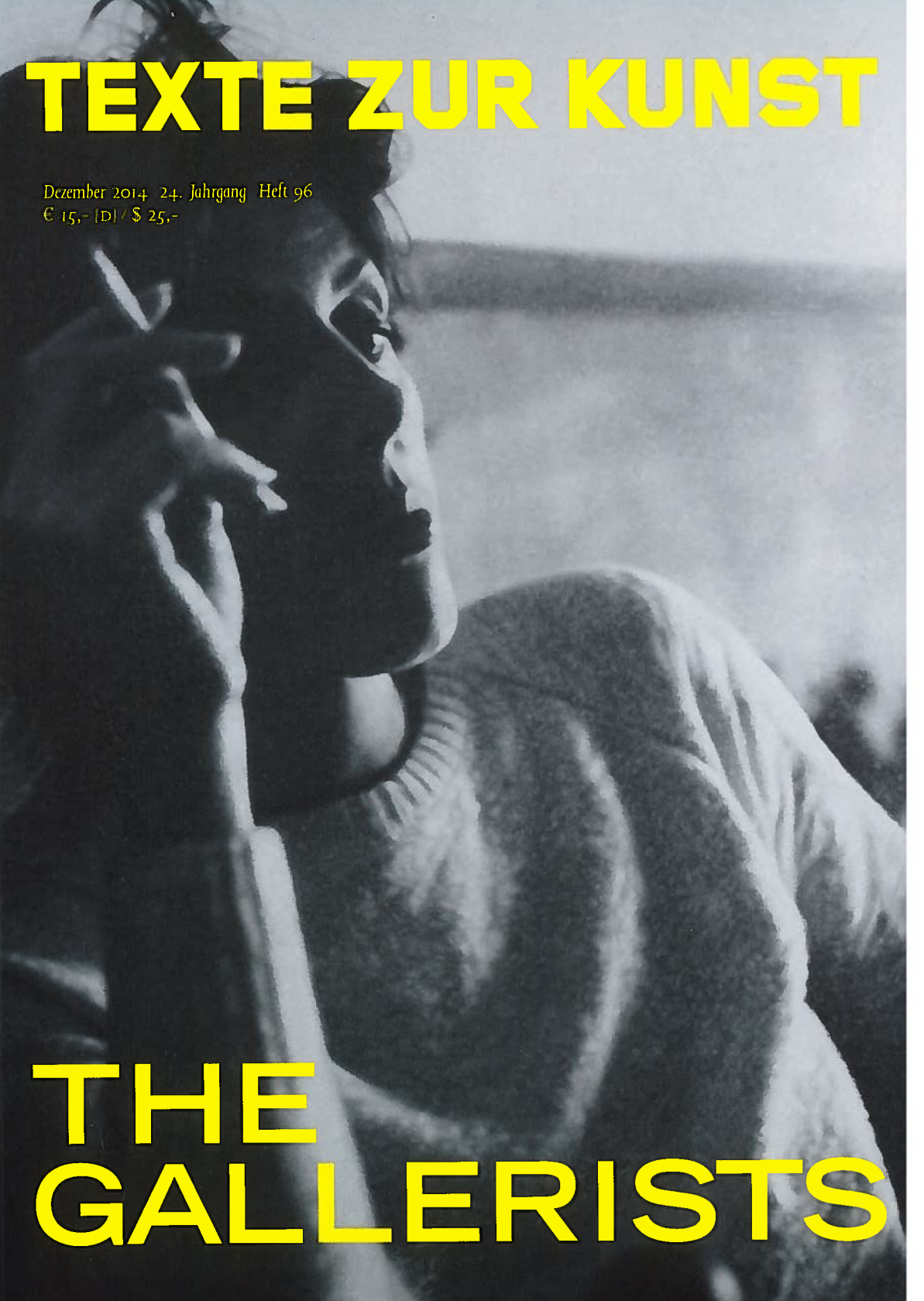
1 „Die Farbe Grau", Interview mit Michael Schmidt, in: *Monopol*, 29.06.2009, http://www.monopol-magazin.de/artikel/2010675/michael-schmidt.html.

2 Zit. nach Heinz Liesbrock, „Re-Vision", in: Michael Schmidt, Landschaft–Waffenruhe–Selbst–Menschenbilder (Ausschnitte), Münster 1998, S. 130–140, hier: S. 136.

3 Janos Frecot, Nachwort, in: Michael Schmidt/Einar Schleef, Waffenruhe, Berlin 1987, ohne Paginierung.

TEXTE ZUR KUNST

Dezember 2014 24. Jahrgang Heft 96
€ 15,- (D) / $ 25,-



THE GALLERISTS