



*Kolja Reichert* erinnert an den großen unbestechlichen Punk  
der deutschen Fotografie: Michael Schmidt

# DREI FARBEN GRAU

# GRAVITY'S RAINBOW

*Kolja Reichert* remembers the late photographer Michael Schmidt  
and his pictures of a Berlin that most others overlooked

Gerade habe ich Michael Schmidts Buch *Berlin nach 1945* (2005) aus dem Regal gezogen, mit den Fotografien, die er 1980 im Viertel zwischen dem Kreuzberger Mehringplatz und der Mauer geschossen hat. Schäume ich vom Buch auf, blicke ich aus meiner Hochhauswohnung auf dasselbe Viertel, 34 Jahre später. Auf den Fotos: eine Einfahrt zur Tiefgarage, im Hintergrund die Brache, auf der heute Daniel Libeskinds Neubau des Jüdischen Museums steht; das Parkdeck drüben, leer bis auf einen einzigen Wagen unter einem Plastiküberzug; die Fassade des Anhalter Bahnhofs, einst größter Passagierbahnhof Berlins, eine romantische Ruine in vermüllter Steppe; nur einmal die Mauer, aus einer Hofdurchfahrt fotografiert. Sonst starrende Brache, geknebelte Brandwand, Erde, Pfütze, Ente, Kadett. Und keine Menschen. „Auf geht's“, stand wohl auf dem Plakat an der Wand rechts, bis jemand das „Auf“ weggerissen hat.

Berlin, Stadt der Brache, Stadt der Blockade, Stadt des Stolperns und des Liegenbleibens. Die Stadt, ohne die das Werk Schmidts nicht denkbar wäre, des großen, furchteinflößenden, unbestechlichen Punkts der deutschen Fotografie, der am 24. Mai dieses Jahres vorzeitig abgeholt wurde. Auf dem Weg zur Trauerfeier stieg mein Nachbar, der Fotograf Tobias Zielony, in den U-Bahnwagen, er hatte einen dampfenden Becher aus der vielgelobten neuen Kaffeebar am Süden der Friedrichstraße dabei. Jetzt wohnen nämlich wir in diesen Häusern, an denen Schmidt einst in schonungslos nüchternen Fotos die verschiedenen Gewichte deutscher Geschichte freigelegt hat, seine jungen Freunde und Kollegen.

Irgendwo in Schmidts Archiv liegt noch ein Porträt von Gerhard Schröder. Schmidt

hat es 1999 in Hannover gemacht. Ich habe es nie gesehen, und sonst wohl auch kaum jemand, denn Schmidt hat es nie veröffentlicht. Er erklärte mir einmal, der anonyme Vorstandsvorsitzende auf dem Rücksitz einer Limousine aus der Serie *EIN-HEIT* (1991–94, als Buch veröffentlicht 1996), sein verkniffenes Glupschgesicht halb im Schatten, sei das bessere Bild über Macht.

Schmidt hätte es sicher oft einfacher haben können. Andere werden berühmt und reich, weil sie das fotografieren, was eh alle interessiert. Oder weil sie auf der ganzen Welt das gleiche Bild machen, mit wechselnden Motiven. Schmidt aber ist mit jeder neuen Serie ausgebrochen. Während Michael Ruetz 1967 bei den Demonstrationen auf dem Kudamm und den Sit-Ins in der Freien Universität ikonische Historienbilder schoss, streifte Schmidt durch Kreuzberger Hinterhöfe. Während 1989 Bilder feiernder Mengen auf der Mauer um die Welt gingen, fotografierte er verlassene Plätze in Plattenbausiedlungen. Die damals entstandenen Bilder erschienen 2010 in dem kleinen Band *89/90*. Seite 89: das Foto eines hinter einem Zaun aufragenden Müllbergs. Seite 90: dasselbe Foto nochmal. Seite 91: auch. Fuck you Einheitszauber, fuck you Zukunftseuphorie.

1  
ohne Titel  
From the series *Berlin Stadtbilder*  
1976–77  
Silver gelatin print  
61×73 cm

I've just taken Michael Schmidt's book *Berlin nach 1945* (Berlin After 1945, 2005) off the shelf. The book contains the photographs he took in 1980 in the neighbourhood between Mehringplatz and the Wall. Glancing up from its pages, I look out the window of my high-rise apartment onto the same neighbourhood, 34 years later. The photos in the book show the entrance to an underground garage; in the background, the vacant lot not yet occupied by Daniel Libeskind's new Jewish Museum; the raised parking space across the road, empty except for a single car under a plastic cover; the facade of Anhalter Bahnhof, once Berlin's largest railway terminus, a romantic ruin in a rubbish-strewn steppe; and only one picture of the Wall, taken through the doorway to a courtyard. Apart from this: vacant lots, firewalls, mud, puddles, a Citroen 2CV, an Opel Kadett. And no people. The poster on the wall to the right must originally have said 'Auf geht's' (let's go) until someone tore away the 'Auf', leaving a far less dynamic statement (akin to a questioning 'hanging in there?').

Berlin then was a city of bombsites and blockades, one of stumbling and stasis; the city that made Michael Schmidt's oeuvre possible. For me, his friend, he was the great, awe-inspiring, incorruptible punk of German photography, who departed before his time on 24 May this year. On the way to the funeral, my neighbour, the photographer Tobias Zielony, boarded the train with a steaming cup from the much-praised new coffee bar at the southern end of Friedrichstrasse. Now it's we, his young friends and colleagues, who live in the houses once used in Schmidt's brutally austere photographs to expose the various gravities of German history.

Somewhere in Schmidt's archive there is a portrait of Gerhard Schröder, taken in



2

*Während Fotografie oft noch immer als Fenster zur Welt behandelt wird, führte Schmidt vor, dass Fotos auch Flächen sein können, an denen der Blick abprallt.*

Schmidts Werk ist eine unkompromittierbare Widerständigkeit eingeschrieben. Und zwar gerade, weil es völlig frei von Agitation, Theatralität und Drama ist. Weil es sich in formale Konflikte stürzt, in denen jede Behauptung gegen deren Aufhebung steht. Während Fotografie oft noch immer als Fenster zur Welt behandelt wird, führte Schmidt vor, dass Fotos auch Flächen sein können, an denen der Blick abprallt: Brandwand, Brache, Fensterladen; dass Bilder ineinander kippen können, wenn man sie wiederholt und bricht, wie die Dame mit dem Dreifachkinn in Schmidts Meisterstück *EIN-HEIT*, die beim Umblättern gespiegelt nochmal auftaucht. Oder dass sie unauflösbare Feedbackschleifen mit dem kollektiven Gedächtnis erzeugen können, wenn sie zwischen Überdeterminiertheit und Aussageverweigerung hin und her springen, wie wiederum in *EIN-HEIT*: eine

Blümchentapete, der moirierte Ausschnitt eines KZ-Bauplans, Adolf Eichmann mit Hut; eine Tapisserie mit zwei mittelalterlichen Musikanten und irgendwann eine grau versuppte Luftfotografie des Meeres. Die Lücke und ihr Gegenstück, die Sichtblockade, sind in meinen Augen die Grundmotive in Schmidts Werk. Sein Vermächtnis liegt im Bruch: in der Suggestion einer Sequenzialität, die sich fortwährend selbst sabotiert, und in Repräsentationen, die gegen ihre eigenen Rahmen rebellieren.

In der Serie *Waffenruhe* (1985–87, als Buch veröffentlicht 1987), in der sich Schmidt mit der Realität der Berliner Mauer auseinandersetzte, war diese Technik erstmals ausagiert. Der Band hat cineastische Qualitäten, es folgt Sichteinschränkung auf Sichteinschränkung: Klebebandreste zwischen zwei Baustämmen, wie Reste einer Absperrung oder einer Wundversorgung;

Hanover in 1999 when Schröder was chancellor. I've never seen it, nor have many others, as Schmidt never published it. He once explained to me that another image – of an anonymous CEO on the back seat of a limousine from the *EIN-HEIT* series (UN-IT-Y, 1991–94), his pinched, staring face in half shadow – is a better image of power.

Schmidt could certainly have had it easier. Others became rich and famous by photographing things that everyone was already interested in, or by travelling the world to take the same picture over and over in different settings. Schmidt, though, broke the mould with each new series. In 1967, while Michael Ruetz was shooting iconic images of historic demonstrations and sit-ins, Schmidt was exploring Kreuzberg's courtyards. And in 1989, when pictures of partying crowds on the Berlin Wall went around the world, he was taking photos of deserted squares in East German housing projects. These photographs were published in 2010 in the small book 89/90. Page 89: a photograph of a mountain of rubbish protruding above a fence. Page 90: the same picture again. And again on page 91. Fuck your magical reunification. Fuck your euphoria about the future.

Schmidt's work is inscribed with an uncompromising resistance – precisely because it is entirely free of agitation, theatricality or drama. Because it plunges into formal conflicts where every statement is against resolution. Whereas photography is often still treated as a window onto the world, Schmidt showed that photographs can also be surfaces where the gaze rebounds off firewalls, vacant lots, window shutters. He showed that pictures can be repeated and ironized, like the lady with the triple chin in Schmidt's *chef d'oeuvre EIN-HEIT* (published 1996) who reappears, mirrored, when one turns the page. Or that they can create irresolvable feedback loops of collective memory when they jump back and forth between overdetermination and a refusal to speak, again in *EIN-HEIT*: floral patterned wallpaper; plans for a concentration camp featuring a moiré effect; Adolf Eichmann in a hat; a tapestry with two medieval musicians; a murky grey picture of the sea. The void and its counterpart, the visual block, are the primary motifs in Schmidt's photographs. His legacy lies in the suggestion of sequentiality that constantly sabotages itself and in representation that rebels against its own frame.

2  
ohne Titel  
From the series *EIN-HEIT*  
1991–94  
Silver gelatin print  
50 × 34 cm

3 + 4  
ohne Titel  
From the series *Berlin nach 45*  
1980  
Silver gelatin prints  
each: 24 × 29 cm

ein Stück Dreck an einer Glasscheibe, das den Durchblick auf eine in der Unschärfe liegende Straße versperrt. Die notdürftige Übermalung eines Graffitis an einer Mauerflanke, so rücksichtslos wie achtlos ausgeführt. Die Motive scheinen nicht ins Objektiv zu passen. Zu groß, zu dicht, man kommt nicht vorbei. Und wenn nach der Entfaltung dieses umstellten Schauplatzes in plötzlichem Bruch ein Mensch auftaucht, ein junger Punk in Trauerpose, ist sein Gesicht unscharf und der Fokus liegt auf seinen gefalteten Händen.

In *Waffenruhe* entwickelt Schmidt eine Schnitttechnik (Schnitt als Ausschnitt und Bruch), die jeden Anspruch auf souveränen Überblick ablegt und die er in *EIN-HEIT*, *Frauen* (1997–99, als Buch veröffentlicht 2000) und *Lebensmittel* (2006–10, als Buch veröffentlicht 2012) weiterentwickelt. Erstmals spielt er konsequent das Potenzial des Fotobuchs aus, in einer Anti-Narrativität, die sich immer wieder selbst von hinten ins Knie tritt. Damit verlagert er die Wirkung aus dem Einzelbild in die Lücken zwischen den Bildern, die dadurch einander fortwährend relativieren. In beispielhafter Form sind in *Waffenruhe* Objektives und Subjektives gegeneinander geführt und ihre Widersprüche ausagiert, statt sie in eine Richtung hin lösen zu wollen, wie noch knapp zehn Jahre zuvor.

Auf der Seite eines subjektiven Blicks steht Schmidts erste Buchveröffentlichung von 1973, das Bezirksporträt *Berlin Kreuzberg*. Es finden sich darin empathische Porträts von Künstlern und Migrantenkindern, romantische Hinterhofszenen und an Paul Strand erinnernde Strukturstudien wie *Hochbahn, im Hintergrund Postscheckamt Berlin-West*. Strands Bücher waren die ersten, die Schmidt sich als 20-Jähriger zulegte, als er die Fotografie für sich entdeckte. Der aus der Reportagefotografie rührende Anspruch, Menschen, Dinge und Lebensverhältnisse so objektiv wie möglich wiederzugeben, führt Schmidt fünf Jahre später in *Berlin-Wedding* (1978) in die entgegengesetzte Richtung, zu einem strengem Konzept: Menschen am Arbeitsplatz und zuhause, akkurat ausgeleuchtet, folgen auf ein Kapitel mit verlassenen Straßenzügen. Mit *Berlin-Wedding* kommt Schmidt ein einziges Mal der Schule von Bernd und Hilla Becher nah, bevor er noch im selben Jahr den strengen Konzeptualismus für den Band *Berlin. Stadtlandschaft und Menschen* wieder aufgibt.

Von Anfang an ringt der Autodidakt Schmidt um eine eigene Position. Den Verein für Amateurfotografie, wo er ab 1965 sein technisches Wissen schult, verlässt er bald. „Wenn die Regen fotografierten, sah das aus wie Glasperlen“, erklärte er später in Interviews. „Wenn ich Regen fotografierte, sah das aus wie Regen.“ In Fotokursen an den Volkshochschulen von Kreuzberg und Neukölln wird Schmidt bald vom Schüler zum Lehrer. Da es für Fotografie noch kaum Ausstellungsmöglichkeiten gibt, hilft er sich selbst und zeigt seine Serie *Das Alter* 1974 im U-Bahnhof Möckernbrücke und *Die berufstätige Frau* 1975 im Rathaus Kreuzberg. Im selben Jahr wird Schmidt einer der ersten deutschen Fotografen, dessen Werk im Kunstkontext ausgestellt wird. Nachdem er eine Brassai-Ausstellung bei Rudolf Springer in der Fasanenstraße gesehen hat, ruft er in der

In the series *Waffenruhe* (Ceasefire, 1985–87), dealing with the reality of the Berlin Wall, Schmidt developed an editing technique (the edit as excerpt and break) that relinquishes any claim to a sovereign overview, a technique he pursued further in *EIN-HEIT*, *Frauen* (Women, 1997–99, published 2000) and *Lebensmittel* (Food, 2006–10, published 2012). Published in 1987, *Waffenruhe* was the first time he fully exploited the potential of the book form, consistently taking an anti-narrative approach that deliberately shot itself in the foot. The volume has cinematic qualities, restricted view after restricted view: leftover tape between two tree trunks like the remains of a cordon or bandage; a bit of dirt on a pane of glass obscuring the view of a blurred street beyond; graffiti on a section of Wall that had been carelessly, indifferently painted over. The pictured subjects seem too big for the viewfinder. Too big, too close, impossible to get past. And when these enclosed scenes

are suddenly interrupted by the appearance of a human figure – a young punk in a sad pose – his face is blurred, the focus lying instead on his clasped hands. In this way, he shifted the impact from individual pictures into the gaps between them, causing the images to constantly call each other into question. *Waffenruhe* represents an exemplary juxtaposition of the objective image and the subjective view, performing their contradictions rather than trying to resolve them in a specific sense, as he had done a decade earlier.

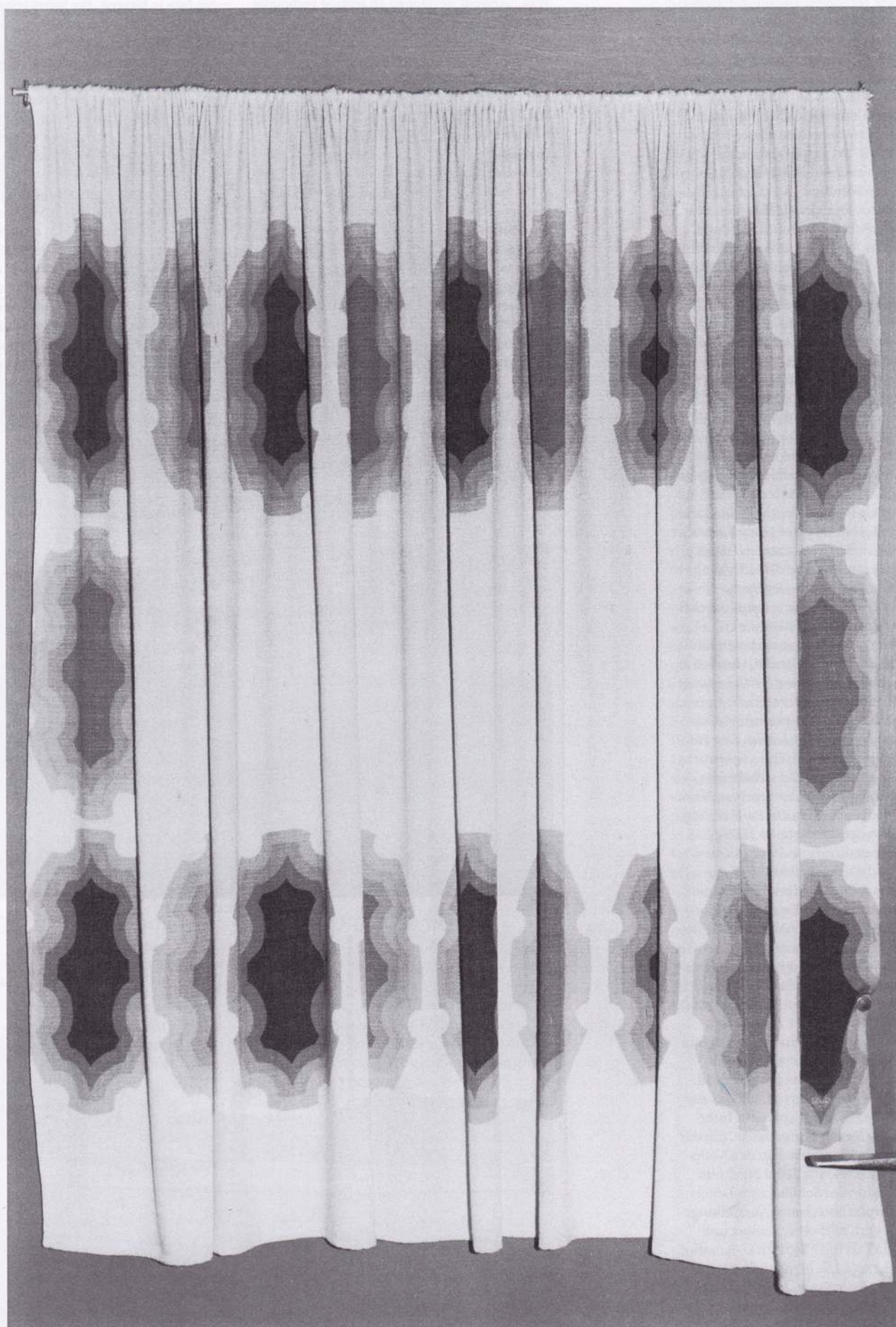
For an attempt at resolution from a subjective viewpoint, we can look to Schmidt's first book published in 1973, a survey of Berlin's Kreuzberg district (*Berlin Kreuzberg*). It contains empathetic portraits of artists and immigrant children, romantic courtyard scenes and architectural studies that recall the US photographer Paul Strand, such as *Hochbahn, im Hintergrund Postscheckamt Berlin-West* (Elevated railroad, West Berlin



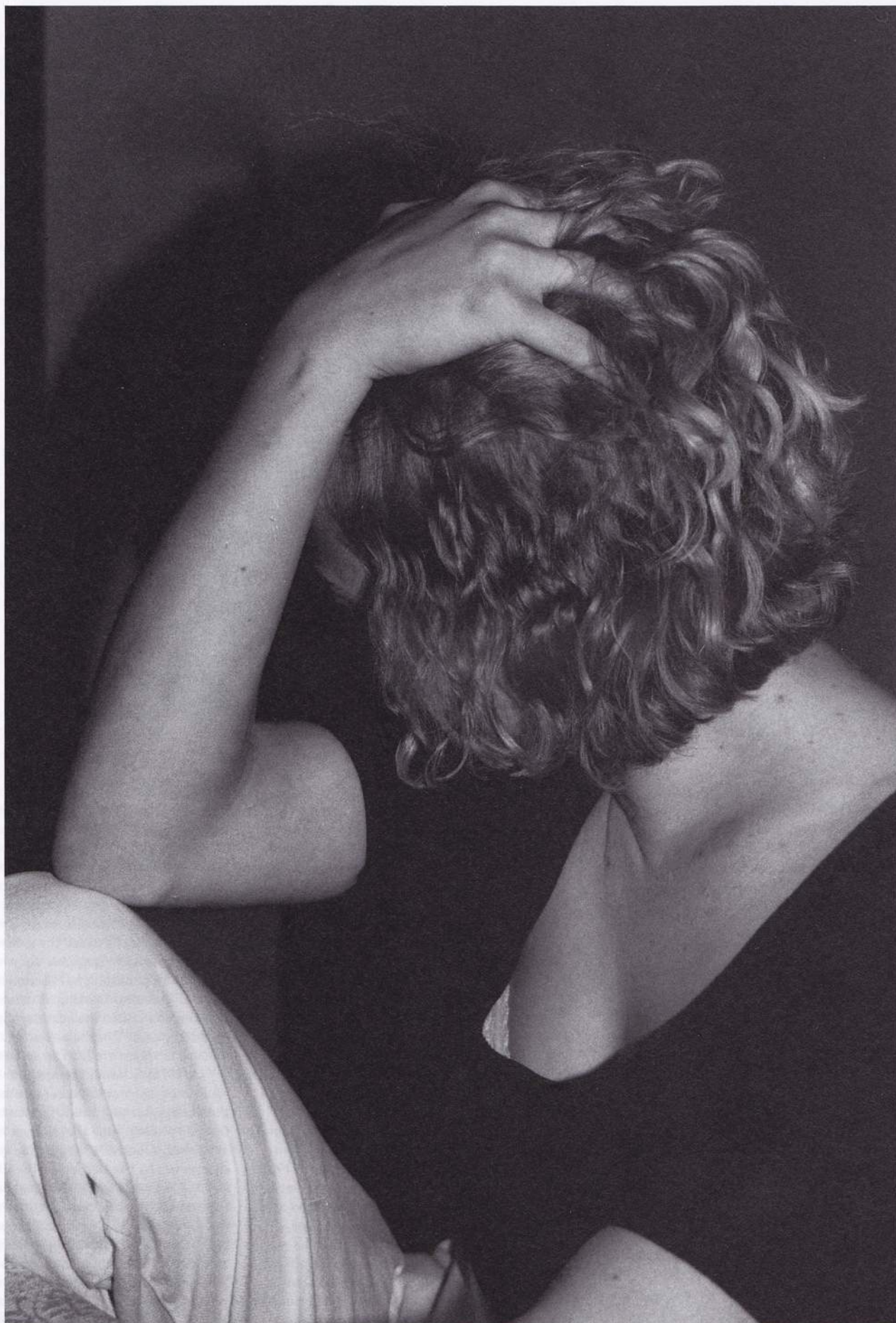
3



4



5



6



7

Galerie an, um sich vorzustellen. Springer: „Wie fotografieren Sie denn?“ Antwort: „Ich fotografiere in Berlin.“ „Die sind ja alle langweilig“, soll Springer am nächsten Tag beim Durchsehen der Bilder im Atelier gesagt haben, „aber das hat Methode, da machen wir eine Ausstellung.“

1976 gründet Schmidt an der Kreuzberger Volkshochschule die „Werkstatt für Photographie“, deren Wirkung auf die deutsche Fotografie noch aufzuarbeiten ist. Neben der Fotoklasse der Bechers an der Düsseldorfer Kunstakademie und der Otto Steinerts an der Folkwangschule Essen wird Kreuzberg zum dritten Zentrum des noch jungen Diskurses über künstlerische Fotografie. In der Mauerstadt sucht man intensiv Anschluss an Entwicklungen in Großbritannien und den USA und holt Kollegen wie John Gossage und William Eggleston für Vorträge und Kurse nach Berlin. 1978 zeigt Schmidt Teile der bahnbrechenden Schau *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, die 1975 in Rochester, New York, Premiere hatte. Schmidt und seine Schüler hätten „von den Amerikanern lernen wollen“, zitiert John Gossage ihn in Erinnerung an seinen ersten Berlin-Besuch. „Die USA schienen zu der Zeit die interessanteste Arbeit zu leisten, und sie wollten wissen, wie

5+6  
ohne Titel  
From the series  
*EIN-HEIT*  
1991–94  
Silver gelatin prints  
50 × 34 cm

7  
ohne Titel  
From the series  
*Waffenruhe*  
1985–87  
Silver gelatin print  
50 × 60 cm

8+9  
ohne Titel  
From the series  
*Frauen*  
1997–99  
Silver gelatin prints  
60 × 50 cm

Postal Check Office in the background). (Strand's books were the first purchased by a 20-year-old Schmidt in 1965, early on in his personal discovery of photography.) Five years after the *Berlin Kreuzberg* series, reportage's claim to depict people, things and living conditions as objectively as possible led Schmidt in the opposite direction, towards a more clinical approach: people at home and at work, carefully lit, follow a section showing deserted streets in his book on another Berlin district (*Berlin-Wedding*, 1978). This book was the only time Schmidt came close to the school of Bernd and Hilla Becher, before abandoning such strict formalism the same year, exemplified by the photos in his book *Berlin. Stadtlandschaft und Menschen* (Berlin. Cityscape and People).

Schmidt was an autodidact and, from an early age, did things his own way. In 1965, he joined an amateur photographic society to hone his technical skills but left soon after. 'When they photographed rain', he later explained in an interview, 'it looked like glass beads. When I photographed rain, it looked like rain.' In photography courses at adult education colleges in Kreuzberg and Neukölln, Schmidt soon switched from studying to teaching. Because there were few opportunities to exhibit photography at the time, he took it upon himself to show his series

*Das Alter* (Age) in Möckernbrücke underground station in 1974 and *Die berufstätige Frau* (Working Women) at Kreuzberg Town Hall a year later. The same year, he became one of the first German photographers to exhibit in a contemporary art gallery. After visiting a Brassai show at Rudolf Springer on Berlin's Fasanenstrasse, he called the gallery to introduce himself. Springer: 'So what's your approach to photography?' Schmidt: 'I take pictures in Berlin.' Looking at these pictures at Schmidt's studio the next day, Springer reportedly said: 'They're all boring. But there's method to them. We'll do an exhibition.'

In 1976, Schmidt founded the Workshop for Photography at Kreuzberg's adult education college, making a contribution to postwar German photography that has yet to be fully evaluated. Alongside the photography classes run by the Bechers at the Düsseldorf Art Academy and by Otto Steinert at the Folkwangschule in Essen, Kreuzberg became the third centre of a nascent discourse on art photography. Schmidt's course sought contact with developments in the UK and the US, inviting colleagues like John Gossage and William Eggleston to Berlin to lecture and teach. In 1978, Schmidt showed parts of the pioneering exhibition *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* that was originally shown in 1975 in Rochester,

das ging. Was damals mal gestimmt haben mag, hat sich heute um 180 Grad gedreht.“<sup>1</sup>

Man muss Gossage mit seiner angelsächsischen Großzügigkeit zustimmen. Führten seine Mauerbilder den Berlinern die eigene Eingrenzung überhaupt erst als lohnenswertes Sujet vor Augen, werden sie in ihrer Stilisierung in der Tradition von US-Landschaftsfotografie durch die Nüchternheit von *Waffenruhe* in den Schatten gestellt. Mit *Waffenruhe* findet Schmidt zu seiner singulären Sprache, die die Illusion des Objektiven zugunsten einer radikalen Subjektivität überwindet, ohne je ins Persönliche oder Anekdotische zu kippen. Durch eine von Peter Galassi kuratierte Einzelausstellung am New Yorker MoMA erlangt Schmidt 1988 erstmals internationale Anerkennung. Aber auch nachdem sich die Fotografie im Museum emanzipiert hat, bleibt das Buch für Schmidt der Rahmen für die Konzeption seiner Serien. Ausstellungen sind Variationen. Doch ist er hier von ebenso unerbittlicher Präzision. Unvergesslich, wie die Motive aus *EIN-HEIT* 2010 in Stahlrahmen auf gleicher Höhe in gleichem Abstand einmal rund um die monumentale Halle im Münchener Haus der Kunst gehängt waren.

In Fotografien der Bechers und vieler ihrer Schüler wie Thomas Struth, Candida Höfer und Andreas Gursky wirkt, wenn auch gebrochen, das klassifikatorische Denken der Aufklärung fort. In ihnen feiert sich immer auch ein Produktionsapparat selbst. Mit ihrer vermeintlichen Neutralität stabilisieren sie einen Betrachtungsraum, in dem die Rollen derer, die Bilder machen und betrachten und derer, die ins Bild treten, klar verteilt sind. Schmidts Fotografie dagegen bringt diesen Raum immer wieder zum Einsturz. Jedes Bild präsentiert sich als Teil eines situativen Austauschs zwischen Körpern, vermittelt durch die Kamera. So entsteht existenzielle Innerlichkeit ohne jede Sentimentalität; und Sachlichkeit ohne Neutralität.

Versucht Schmidt in *Berlin-Wedding* noch, Kontextspezifik durch Distanz zum Gegenstand und eine saubere Trennung der Elemente zu erreichen, löst sich dieser Anspruch in *Waffenruhe* auf ganz andere Weise ein: indem der fotografische Apparat auch auf sich selbst zurückblickt und alle Elemente der „fotografischen Begegnung“ (Ariella Azoulay<sup>2</sup>), inklusive des Fotografen, zur Rechenschaft gezwungen sind – und im Ergebnis auch der Betrachter. Es ist eine Kontextspezifik, die ohne festen Boden auskommt, eine Praxis, die fortwährend die eigenen Bedingungen reflektiert und ihre konsequente Zuspitzung in der Fotografie des eigenen Geschlechtsteils findet, die Schmidt in seiner Retrospektive 2010 im Haus der Kunst ausstellt (o.T., aus der Serie *SELBST*, 1985).

In *Regieren im Bildraum* (2008) unterscheidet Tom Holert zwischen Bildern, die Differenz erzeugen und solchen, die Identität erzeugen und damit im strengen Sinne keine Bilder sind – etwa Passfotos oder Profilbilder.<sup>3</sup> Schmidt integriert in *EIN-HEIT* sein eigenes Porträt, aber gebrochen durch den Rahmen staatlicher Erfassung im Personalausweis, der durch diese subjektive Geste wiederum eine Brechung erfährt. Gerade Schmidts Einsatz von Bildern, die Bildlichkeit

New York. Recalling his first visit to Berlin, Gossage wrote in 1987 that Schmidt and his students wanted to: ‘pick the Americans’ brains. [...] The US seemed to be doing the most interesting work at the time and they wanted to know how it was done. Something that might have been true then but has certainly changed 180 degrees since.’<sup>1</sup>

Gossage’s Anglo-Saxon charitableness seems right. While Gossage’s own pictures of the Wall may have been what presented it as a worthwhile motif, his stylized approach

still exerts an influence, albeit in broken form. Their images always also celebrate the apparatus of production. With their supposed neutrality, they stabilize a viewing space in which the roles of those who make pictures and what they depict are clearly defined. Schmidt’s photography collapses this space again and again. Each picture presents itself as part of a situated exchange between subjects, mediated via the camera. The result is an existential introspection with no trace of sentimentality – objectivity without neutrality.

*With its laconic severity and no-bullshit pragmatism,  
Schmidt’s photography resembles  
the Brutalist architecture on which it often focused.*

in the tradition of American landscape photography was eclipsed by the sobriety of Schmidt’s *Waffenruhe*. With this series, Schmidt found his singular idiom, overcoming the illusion of objectivity in favour of a radical subjectivity, without ever slipping into the personal or the anecdotal. A solo show curated by Peter Galassi at MoMA in New York in 1988 brought Schmidt international recognition. But even after this museum validation, the book remained the conceptual framework for Schmidt’s series. Exhibitions are variations on the original, but Schmidt approached them with the same ruthless precision. In a show at Munich’s Haus der Kunst in 2010, for example, the photographs from *EIN-HEIT* were regimentally hung in steel frames at the same height at regular intervals around the monumental hall.

In photographs by the Bechers and many of their students like Andreas Gursky, Candida Höfer and Thomas Struth, the classificatory thinking of the Enlightenment

In *Berlin-Wedding*, Schmidt was still attempting to reach context-specificity through distance to his subject matter. In *Waffenruhe* this was achieved differently: the photographic apparatus looks back at itself, and all elements of the ‘photographic encounter’,<sup>2</sup> including the photographer – and ultimately also the viewer – were called to account. This was a context-specificity that did without a firm basis, a practice that constantly reflected on its own conditions and that culminated in the photographs of Schmidt’s own genitals included in his 2010 Haus der Kunst retrospective (*Untitled*, from the series *SELBST*, Self, 1985).

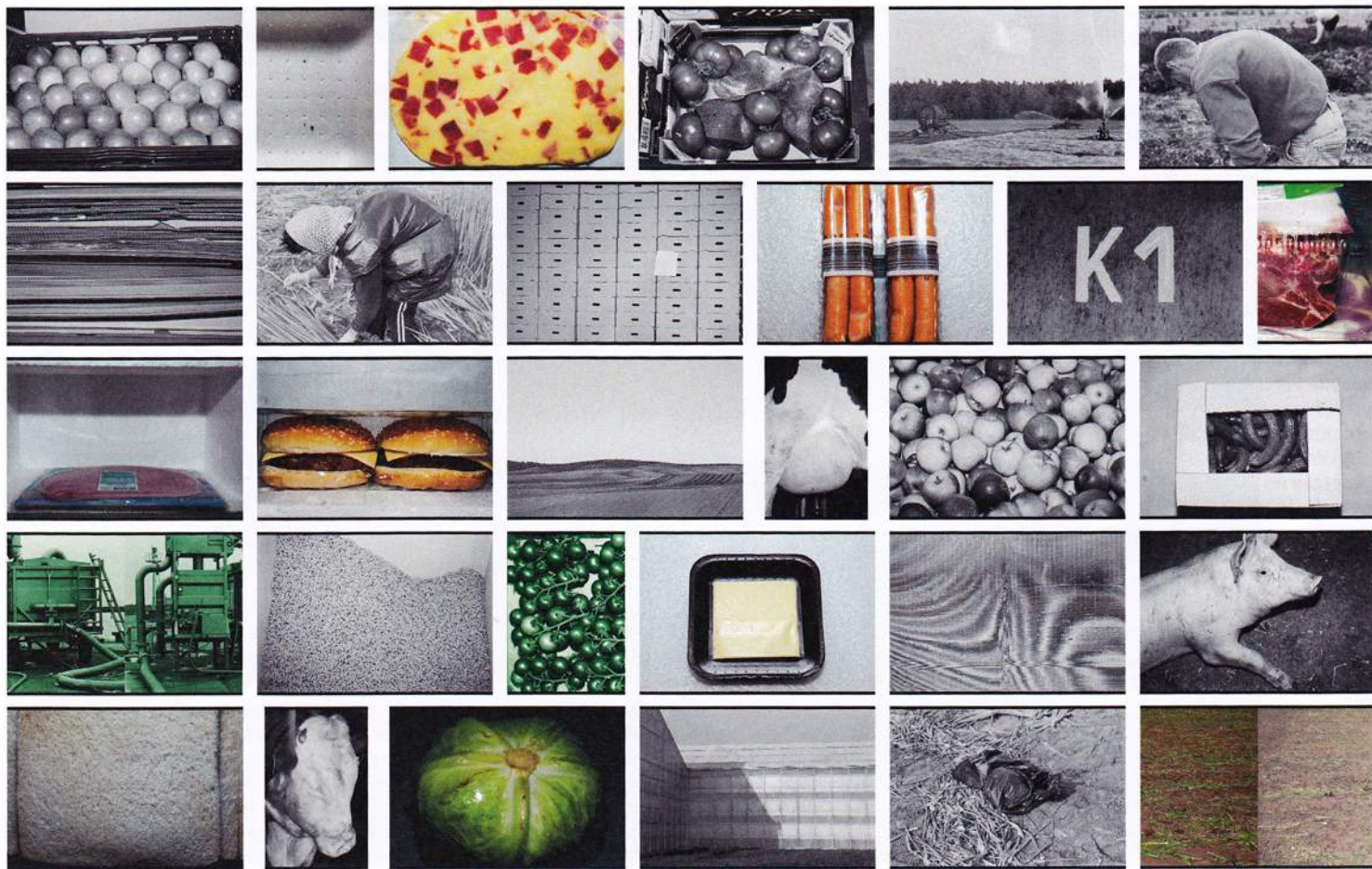
In his book *Regieren im Bildraum* (Ruling Pictorial Space, 2008) Tom Holert distinguishes between pictures that generate difference and those that generate identity, thus not actually being pictures in the strict sense – like passport and ID photographs.<sup>3</sup> In *EIN-HEIT* Schmidt included his own portrait, that of his identity card, but by reframing it



8



9



*Nachdem Schmidt 40 Jahre lang durch Schwarzweißfotografie abstrakten Abstand zur Wirklichkeit gehalten hat, lässt er 2012 für die Serie Lebensmittel vereinzelt Farbe zu.*

verweigern und ihre Wirkung erst in der Kombination entfalten, in Kontrasten, Wiederholungen, Spiegelungen und leeren Seiten, lässt sich als Rückeroberung von Bildlichkeit verstehen.

Die lakonische Drastik und der No-Bullshit-Pragmatismus von Schmidts Fotografie finden ihre Entsprechung im Brutalismus in der Architektur, an dem sie sich immer wieder scharf stellen – sei es an Kreuzberger Werner-Düttmann-Bauten oder am Ihme-Zentrum in Hannover, wo er 1997 erstmals außerhalb Berlins fotografiert. Hier entsteht auch die Serie *Frauen*, die im Rahmen der Berlin Biennale 2010 kommentarlos auf Plakatwände tapeziert wird. Den Ausschnitten von Frauenkörpern steht keine erotische Aufladung und falsche Einfühlung im Weg, sie irritieren in ihrer spröden Sachlichkeit. Sie sind Ausweis von Schmidts Programm radikaler Diesseitigkeit und seinem Ringen um eine pragmatische

Neubestimmung des Humanismus, von dem er in letzter Zeit oft sprach.

In Schmidts reflexivem Ansatz ist jedes System nicht zuletzt dazu da, gegen sich selbst anzulaufen, und so ist es nur konsequent, dass er, nachdem er 40 Jahre lang durch Schwarzweißfotografie abstrakten Abstand zur Wirklichkeit hielt, in der Serie *Lebensmittel* – angeregt durch den erstmaligen Gebrauch einer digitalen Kamera – vereinzelt Farbe zulässt: das Rosa einer Bärchenwurst, das Blassgelb einer Aufbackpizza. Interessant auch, dass er in der Auseinandersetzung mit dem lebensindustriellen Komplex, für die er Betriebe und Plantagen in ganz Europa bereist, der Inhaltlichkeit der Reportagefotografie so nahe kommt wie seit *Berlin-Wedding* nicht. Die Motive aber sind vom Ort gelöst. Schmidt begegnet den Zurichtungen der Lebensmittelindustrie weniger abbildend als strukturell, etwa wenn er dem Kopf einer

he reappropriated it from his official state registration. It is precisely through his use of pictures that refuse pictorial status – only gaining impact in combination through contrast, repetition, mirroring and empty pages – that Schmidt can be understood to reclaim pictoriality.

With its laconic severity and no-bullshit pragmatism, Schmidt's photography resembles the Brutalist architecture on which it often focused – be it buildings by Werner Düttmann in Kreuzberg or the Ihme Zentrum in Hanover where he took his first pictures outside Berlin in 1997. This was also where he photographed the series *Frauen*, which was pasted up on billboards with no further explanation as part of the Berlin Biennale in 2010. Disconcerting in their austere objectivity the details of female bodies were not obscured by an erotic charge or false empathy. They were proof of Schmidt's radical pragmatism and his struggle towards a new, common sense humanism – something which he spoke of on numerous occasions towards the end of his life.

In Schmidt's reflexive approach, any system exists not least in order to challenge itself. It is only logical, then, after 40 years of maintaining an abstract distance to reality via black and white photography, that his series *Lebensmittel*, in a change prompted in part by his first use of a digital camera, should make limited use of colour: the pink of a slice of mortadella, the pale yellow of a frozen pizza. Interestingly his exploration of

Mutterkuh ihr gespiegeltes Hinterteil gegenüberstellt. 2013 wird die Serie auf der Biennale di Venezia gezeigt, im Mai 2014 in London mit dem Prix Pictet ausgezeichnet. Michael selbst hat das nicht mehr erlebt.

Aber er hat ein neues Buch hinterlassen, das er in den letzten Monaten unter Hochdruck mit seiner Assistentin Laura Bielau fertigstellte. Es ist klein, in einen Baumwollumschlag aus kraftvoll leuchtendem Grün gekleidet und heißt *Natur* (2014). Ein majestätischer knorriger Baum auf einer Lichtung, angestrahlt vom durch die Kronen fallenden Licht; rechts gegenüber derselbe Baum, der Blick etwas gesenkt. Ein Ast im Sonnenlicht vor einer leicht unscharfen Wand aus Nadelbäumen; auf der nächsten Doppelseite das gleiche Bild noch einmal vergrößert, wie ein Augenweiten. Es ist keine unberührte Natur und alles andere als ein romantischer Blick, dennoch relativiert dieser Band Schmidts Image als Betonfotograf. In diesen Gegenbildern zum gebauten Stadtraum klingt *EIN-HEIT* nach, ebenso *Waffenruhe* und die frühen Kreuzberg-Bilder. Tatsächlich sind die Aufnahmen zwischen 1987 und 97 entstanden. Die Geste, sie jetzt zu veröffentlichen, wirkt wie ein spätes Loslassen. Wie die Kreuzberger Straßenzüge sind auch diese Naturausschnitte fast verlassen, bis auf eine Kuh, eine Ente und eine Wacholderdrossel. Es klappt in ihnen vor allem eine Lücke besonders tief: die, die das Verschwinden dieses Problemdeckers, Witzereißers, neugierigen Freundes und Jahrhundertfotografen gerissen hat.

*Kolja Reichert ist freier Autor und Kunstkritiker. Essays und Reportagen erscheinen u. a. in Welt am Sonntag, Der Tagesspiegel, Die Zeit und Weltkunst. Er lebt in Berlin.*

John Gossage, *Stadt des Schwarz / Eighteen Photographs of Berlin* by John Gossage, Washington, D.C., Loosestrife, 1987, eigene Übersetzung  
: Vgl. Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Zonebooks, New York, 2008  
: „Bildlosigkeit kann demnach einerseits jene Abwesenheit solcher Bilder im Bildraum der Gegenwart bedeuten, die auf Zensur und Verdrängung zurückgeht, wie andererseits die überwältigende Anwesenheit solcher Bilder, die vollkommen in ihrer Funktion – zum Beispiel der Identifizierung – aufgehen.“ Tom Holert, *Regieren im Bildraum*, Berlin, b\_books 2008, S. 22

10  
ohne Titel  
From the series *LEBENSMITTEL*  
2006–10  
Detail from  
*The Encyclopedic  
Palace – Il Palazzo Enciclopedico*  
55th Venice Biennale, 2013

11  
ohne Titel  
From the series *NATUR*  
1989 / 2014  
Silver gelatin print  
Dimensions variable

the food industry, for which he visited factories and plantations across Europe, brought him as close as he had been to the content-focus of reportage photography since *Berlin-Wedding*. But these photographed subjects are detached from their locations. Schmidt's approach to the strictures of the food industry is less illustrative than structural, as when he juxtaposes the head and rear end of a cow in pictures that seem to mirror each other. In 2013, *Lebensmittel* was shown at the 55th Venice Biennale and Schmidt was posthumously awarded the Prix Pictet in London for the series a year later.

In the final months of his life Schmidt produced a new book with his assistant Laura Bielau. It is small, bound in bright green linen, and titled *Natur* (Nature, 2014). It shows a majestic gnarled tree in a clearing, the light falling through its crown; on the facing page, the same tree, the camera angle lowered slightly. A branch bathed in sunlight against a slightly blurred backdrop of conifers is pictured; on the next double spread, the same image again, enlarged, as if opening your eyes a little wider. This is not untouched nature, and anything but a romantic gaze, but the book does modify Schmidt's image as a photographer of merely concrete landscapes. In these counter-images to the built

urban environment there are echoes of *EIN-HEIT*, as well as of *Waffenruhe* and the early Kreuzberg pictures. The photographs in *Natur* were taken between 1987 and '97. That they have been published now comes across as a belated letting go. Like the streets of Kreuzberg, these snippets of nature are almost deserted, except for a cow, a duck and a fieldfare. But one gap is especially marked here – that left by the passing of this discoverer of problems, teller of jokes, inquisitive friend and remarkable photographer.  
*Translated by Nicholas Grindell*

*Kolja Reichert is a writer and critic. His reviews, essays and reportage have been published in, among others, Welt am Sonntag, Der Tagesspiegel, Die Zeit, and Weltkunst. He lives in Berlin.*

- 1 John Gossage, *Stadt des Schwarz / Eighteen Photographs of Berlin* by John Gossage (Loosestrife, Washington, D.C., 1987)
- 2 See Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (Zone Books, New York, 2008)
- 3 'Picturelessness can thus mean, on the one hand, an absence of images in the pictorial space of the present due to censorship and repression, but also, on the other, the overwhelming presence of such pictures that consist exclusively in their function, such as that of identification.' Tom Holert, *Regieren im Bildraum* (b\_books, Berlin, 2008), p. 22

