About Schmidt

In seinem Œuvre, das bis ins Jahr 1965 zurückreicht, hat der deutsche Fotograf Michael Schmidt, geboren 1945 in Berlin, sich immer und immer wieder mit der in ständiger Veränderung begriffenen Stadtlandschaft seines Geburtsorts beschäftigt. Mit seinem Buch *Waffenruhe* (1987), das einem neuen lyrischen Stil huldigte und Grau als dezidierte Farbe einsetzte, erlangte Schmidt internationale Anerkennung. In *Waffenruhe* richtet Schmidt seinen Fokus auf die emotionalen Bedingungen des Ideologiewandels, wie sie sich in den urbanen Räumen Berlins und im Leben seiner Einwohner widerspiegeln. „Ich machte einige Bilder, auf denen nur Suppe zu sehen ist – dieselbe Suppe, die damals im November herrschte", teilte Schmidt schon Ende der 1970er Jahre über einige seiner früheren Berliner Aufnahmen mit. Spielte er, ohne es selbst zu diesem Zeitpunkt zu ahnen, auf die spätere Suppe des legendären Herbst 1989 an? Schmidt versteht sich jedoch nicht als sozialkritischer Fotograf. Er wolle die „Welt" nicht verändern, sondern leiste ihr Widerstand und betrachte sich als Realisten im Brechtschen Sinne: „Realismus ist nicht, wie die wirklichen Dinge sind, sondern wie die Dinge wirklich sind."

Nach *EIN-HEIT*, einem Band, den Schmidt anlässlich seiner Ausstellung im Museum of Modern Art in New York (1995) konzipierte und der eigene Fotografien mit abfotografierten fremden Aufnahmen zusammenstellte, ist *89/90* das dritte Fotobuch, das die optischen Strukturen untersucht, die das zunächst geteilte und später dann wiedervereinigte Berlin durchziehen. In allen drei Buchprojekten ist die Berliner Mauer, ob sichtbar oder unsichtbar, immer präsent – was von einem großen Bewunderer Schmidts, seinem Kollegen John Gossage, mit irritiertem Blick auf die seinerzeit vor Ort arbeitende Fotografenszene bestätigt wird: „Etwas Befremdliches umgab die Fotografen in Berlin, zumindest damals, als ich mich zum ersten Mal mit ihnen beschäftigte. Keiner von ihnen fotografierte die Mauer, nicht einmal ihre Umgebung. Oder doch, es gab ein Bild von Michael Schmidt von ungefähr 1980, das die Betrachtung lohnte. Alles andere konnte man vergessen. Es kam einem vor, als ob es die Mauer nicht gäbe."

In *89/90* kommt die Mauer wieder vor. Oder besser: Wir sind eingeladen, uns anzuschauen, was sich an oder nahe der alten Mauer befindet und vom neuen Berlin (noch) nicht beseitigt worden ist. Manche von Schmidts Szenerien wirken wie Fotos von Ausgrabungen. Es handelt sich dabei um ziemlich brüske Dispositive: Einzelne Gegenstände oder bloße Spuren nehmen das Auge des Betrachters mit einer Roh- oder Schutzlosigkeit gefangen, als ob sie an einem Protestakt mitwirkten. Aber alle Dinge bleiben stumm. Wie auch in seinen Ausstellungen und anderen Büchern hat Schmidt in *89/90* alle direkten Erklärungen und ausweisenden Untertitel weggelassen. Auf diese Weise gelingt es Schmidt, den historischen Status des jeweiligen Monuments oder Dokuments noch eindringlicher zu hinterfragen. Fürwahr, seine Fotografien von Berlin und dessen sagen-

in: Michael Schmidt: 89/90, Thomas Weski (Ed.), Cologne 2010

umwobener Mauer stehen zuerst und vor allem für das, was Heidegger einst in seinem mit gleichlautendem Titel versehenen Aufsatz als „die Zeit des Weltbildes" beschrieben hat. Für Heideggers ‚wesentliches Denken' ist ein Weltbild kein Bild von der Welt, sondern die als Bild be- und ergriffene Welt. Genau diese Unterscheidung ist auch für die Vorgehensweise Schmidts kennzeichnend, wenn er den Beobachter mit dem Vorgang des Sehens als solchem konfrontiert.

Darüber hinaus verführt Schmidt den Betrachter dazu, die eigenen vorgefassten oder aufgegriffenen Bildideen auf die Ketten seiner bruchstückhaften Fotos zu projizieren, in denen Berlins alte und neue Geopolitik aufscheint. Demzufolge leisten seine Fotosequenzen auch keine Erinnerungsarbeit, wo es doch, nebenbei bemerkt, eh schon so viele Erinnerungswaren zu Berlins Geschichte gibt. Im Gegenteil: Schmidts Ausstellungen und Fotobücher blockieren oftmals mit Bedacht das Gedächtnis; das heißt, er blockiert die vorhandene visuelle Erinnerung an die Geschichte eines Konfliktes, wie er durch die Klischeebrille der Regierungsinstitutionen oder der Medien wahrgenommen wird. In *89/90* wird die von Schmidt errichtete Erinnerungssperre verstärkt durch den harten Beschnitt und die nüchterne Aneinanderreihung der Fotos, die im Analogverfahren aufgenommen wurden. Mag es denn nur Zufall sein, dass die Digitalfotografie sich auszubreiten begann, als der Kalte Krieg sich seinem Ende zuneigte und die bestehenden Grenzen sich zu verschieben begannen oder ganz aufhörten zu existieren? Doch trifft das Adjektiv ‚analog' auch noch in einer zweiten Hinsicht zu: Sowohl im wörtlichen wie metaphorischen Sinn bildet das ‚Raue' der in *89/90* abgedruckten Abzüge eine Analogie zu einer Geschichte des Konflikts, ohne freilich ein versöhnliches Ende zu annoncieren.

Die Haltung, die hinter Schmidts *89/90*-Bildern der Berliner Mauer zu stehen scheint, besitzt innigen Bezug zum berühmten Spruch des Anaximander, der in Nietzsches Übertragung lautet: „Woher die Dinge ihre Entstehung haben, dahin müssen sie auch zu Grunde gehen, nach der Nothwendigkeit: denn sie müssen Buse zahlen und für ihre Ungerechtigkeiten gerichtet werden, gemäß der Ordnung der Zeit." So steht dieser uralte Spruch, der am allerersten Anfang der westlichen Zivilisation ein Schauspiel des Denkens auf den Plan rief, auch hinter Schmidts ironischer Feststellung, er sei ein „Sackgassen-Fotograf". An einem lapidaren Statement wie diesem lässt sich aber selbstverständlich auch Schmidts visuelle Strategie und deren Ziel ablesen – nämlich durch ‚bloßes' Fotografieren ein formales Vokabular zu erstellen, das sich mit der schönen Kunst des Malens messen kann.

Die Bedeutung von Schmidts Wortarmut und Bilderfülle lässt sich besser einschätzen, wenn man sich einmal mehr Roland Barthes' notorische Einlassung aus *Die helle Kammer* vergegenwärtigt: „Das Fotobild erweckt keine Vergangenheit (es gibt nichts Proustianisches in einem Fotobild). Die Wirkung, die es auf mich erzielt, besteht nicht darin,

das, was beseitigt wurde (durch Zeit, durch Entfernung), wiederherzustellen, sondern darin zu belegen, dass das, was ich sehe, wirklich existiert hat.“ Schmidt präsentiert in seinem neuen Buch Fotos aus dem – in vielerlei Hinsicht freilich ruinösen – Berliner Herbst und Winter 1989/90. Er hat sie nach langer Zeit wieder aus seinen enormen Archivbeständen gehoben, und zwar, weil er glaubt und beweisen will, was er sagt: „Ich verstehe Leute und Historiker nicht, die Geschichte als etwas Abgeschlossenes und Vergangenes sehen. Für mich hat Geschichte nur dann eine Funktion, wenn sie sozusagen aus der Gegenwart heraus definiert wird, als ein wesentlicher Bestandteil von Gegenwart und Zukunft.“
Das gesamte fotografische Werk von Schmidt führt eine einzige große Ermittlung in der Frage, in welchem Zustand sich Deutschland befand, befindet und befinden wird. Michael Schmidts Bilder sind unmissverständlich ‚Deutschlandbilder‘, und damit steht er in derselben Tradition wie seine Kollegen August Sander, Bernd und Hilla Becher und Hans-Peter Feldmann, allesamt ebenso exemplarische Fotografen der deutschen Staaten.

About Schmidt

In his photographic oeuvre, which began in 1965, German photographer Michael Schmidt, born in 1945 in Berlin, has engaged over and again with the changing urban landscape of his native city. With his book Waffenruhe (1987) Schmidt gained international acclaim. While taking on a new and lyrical style and printing gray as a firm color, Schmidt concentrates in Waffenruhe on the emotional conditions of changing ideologies as reflected in the urban environment of Berlin and the lives of its inhabitants. “I made some images which look like soup. Just like the soup that was in November,” Schmidt said at the end of the 1970s about some of his earlier photographs of Berlin. Was he unwittingly alluding at this point to the soup of the fabled autumn of 1989? Schmidt doesn’t see himself as a sociocritical photographer. He doesn’t want to change the “world,” but resists it instead, regarding himself as a realist very much in the Brechtian sense: “Realism consists not in reproducing real things, but in showing how things really are.”

After EIN-HEIT, conceived on the occasion of his exhibition at the Museum of Modern Art in New York in 1995 in which he combined his own photographs with found (re-photographed) photographs, 89/90 is the third photobook which examines the visual

structures underlying the divided and then reunited Berlin. In all three book projects, the Berlin wall is always present, in both a visible and invisible way. And should we evoke the fact that one of Schmidt's great admirers, his colleague John Gossage, noted "There was something odd about the photographers in Berlin, at least when I first knew them. No one photographed the wall or even near it. Oh, there was one picture by Michael Schmidt from about 1980 worth looking at, but nothing else. It was like it wasn't there!"

In 89/90 the wall is back again, or better: we are invited to see what is left of or near the old wall and was left by the new Berlin. Some of Schmidt's scenes look like photographs of excavations. These are quite abrupt plans: single objects or mere traces catch the viewer's eye with a brutality or a defenselessness, as in a rendering of an act of protest. But all things stand mute. Just as in his exhibitions and books in 89/90 Schmidt has done away with any direct explanations and identifying captions. As such, Schmidt gets to question the status of the historical monument or document even more poignantly. Indeed, his photographs of Berlin and its fabled wall are first and foremost representing what Heidegger once described as "the age of the world picture." For Heidegger, a world picture, when understood essentially, does not mean a picture of the world, but the world conceived and grasped as picture. That is the same way in which Schmidt is engaging the observer with the act of looking per se.

Moreover, Schmidt lures the viewer into projecting his or her own—preconceived or received—picture-ideas onto his chains of fragmental images depicting Berlin's old and new geopolitics. As a result, his photo-sequences do not function as yet another act of memory, there are so many memorabilia of Berlin's history anyway. On the contrary, Schmidt's exhibitions and photographic books often block memory on purpose. That is, he hinders the given visual memory of a history of conflict seen through the clichés of governing bodies or the media. In 89/90, Schmidt's visual stumbling block is reinforced by his austere cropping and sequencing of images, which are executed in an analog way. Is it only a coincidence that digital photography started to become popular at the very end of the Cold War, when given borders began to shift or ceased to exist? Yet the adjective analog is also fitting for another reason: the harshness, both in the literal and figurative sense of the prints in 89/90, functions as an analogy of a history of conflict but without reconciliation.

The morale behind Schmidt's images of the Berlin wall in 89/90 adheres to the celebrated words of Anaximander, which in the translation of Nietzsche read as: "Where the source of things is, to that place they must also pass away, according to necessity, for they give justice and make reparation to one another for their injustice, according to the

arrangement of Time." Moreover, this ancient saying, postulating a theater of thinking at the very beginning of Western civilization, is also inherent to Schmidt's ironic dictum: "I am a cul-de-sac photographer." Of course, a quote such as this also expresses Schmidt's visual concerns: by "just" taking photographs he strives to invent a formal vocabulary which can stand up to the fine arts of painting.

The meaning of Schmidt's scarcity of words and plenty of image can be better understood by evoking once more Roland Barthes' famous remark in Camera Lucida: "The photograph does not call up the past (nothing Proustian in a photograph). The effect it produces upon me is not to restore what has been abolished (by time, by distance) but to attest that what I see has indeed existed." Schmidt presents in this new book photographs of the—in many ways admittedly ruinous—Berlin autumn/winter of 1989–90, which he again extracted from his vast archives with a long distance in time. That is because Schmidt believes, shows, and says: "I don't understand people and historians who view history as something finished, something past. For me, history only has a function when it is defined from the vantage point of the present so to speak, as an essential component of the present and the future."

The complete photographic oeuvre of Schmidt is an investigation of the question in what state Germany has been, is, and (...) will be. Michael Schmidt's pictures are unmistakably "Deutschlandbilder", in the very tradition of peers like August Sander, Bernd and Hilla Becher, and Hans-Peter Feldmann, who are equally exemplary photographers of German states.

Chris Dercon, Munich, February 2010