

Hidden Neighborhood

Michael Schmidt und die *Werkstatt für Photographie* in Berlin-Kreuzberg (1976-1986)

*It is extraordinary that a neighborhood community center was among the first and most active institutions in Europe to embrace the vitality of postwar American photography.*¹

Michael Schmidt war einer der großen Solitäre der deutschen Fotografie: Autodidakt, keiner Schule zuzuordnen (und erst recht keiner angehörig), lange Zeit isoliert und selbst in Fachkreisen nur am Rande wahrgenommen. Mit *Waffenruhe*, 1987 abgeschlossen und im selben Jahr bei Nishen Berlin mit einem Text von Einar Schleef publiziert, gelang ihm ein erster Durchbruch – bei denen, die es anging (und das waren nicht allzu viele). Die Bilder, beinahe im Grau ertrinkend, sprachen allen ästhetischen Maßstäben Hohn, die bis dahin für die Fotografie gegolten hatten. Sie trafen den Nerv der Zeit: in noch nie gesehener Weise brachten sie jene bleierne Agonie der 80er Jahre im Epizentrum des Kalten Krieges, in der größten aller deutschen Provinzstädte, geradezu idealtypisch zum Ausdruck. Stilistisch setzte das Werk Maßstäbe, blieb aber in der Rezeption – zumindest was Deutschland betrifft – auf überschaubare Kreise beschränkt. Erst als 1996 Schmidts epochaler Zyklus *EIN-HEIT* im Museum of Modern Art gezeigt wurde² – die erste Einzelausstellung eines deutschen Fotografen daselbst nach Jahrzehnten –, horchte man auch hierzulande auf. Scheinbar aus dem Nichts kommend, hatte es da einer irgendwie geschafft, sich an die Spitze zu setzen, und damit war dann auch dem letzten Feuilletonisten klar, dass es in der deutschen Fotografie noch etwas anderes gab als die Düsseldorfer Schule.

Aber Michael Schmidt kam natürlich nicht aus dem Nichts. Bereits 1979 hatte Klaus Honnef in seiner wegweisenden Ausstellung *In Deutschland* Düsseldorfer und Berliner ›Schule‹ (die zu dieser Zeit und in diesem Sinne noch gar keine Schulen waren) unter dem von ihm geprägten Oberbegriff der Autorenfotografie zusammengeführt. Neben Michael Schmidt selbst sind dort auch seine Weggefährten der ersten Stunde, Ulrich Görlich und Wilmar Koenig vertreten gewesen – der harte Kern der *Werkstatt für Photographie*³, die Schmidt 1976 an der Volkshochschule Berlin-Kreuzberg ins Leben gerufen hatte und die sich dank der beharrlichen Arbeit des Trios bald zu einem in dieser Form einzigartigen Ort fotografischer Produktion und gedanklichen Austauschs entwickelte. Als die *Werkstatt* nach einer Dekade überaus fruchtbarer Arbeit 1986 schließen musste, war ihre Langzeitwirkung noch kaum abzusehen; schnell geriet sie in Vergessenheit, um dann ein weiteres Jahrzehnt später als Mythos wieder aufzuerstehen: Es habe da, wurde gemunkelt, in den 80er Jahren in Kreuzberg, direkt am Checkpoint Charlie, eine *Volkshochschule* gegeben, wo die nachmaligen Großmeister der amerikanischen Fotografie ein- und ausgegangen seien, als man in Europa nicht einmal ihre Namen kannte ...

Zum Mythos gehört die Aufklärung, und die heißt hier Historisierung bzw. Historiographie. In einer konzertierten Schau widmen sich gleich drei Ausstellungen in Essen, Hannover und Berlin der *Werkstatt für Photographie*, und zwar nicht als singuläres Phänomen, sondern synoptisch in Beziehung gesetzt zur Gesamtsituation der (künstlerischen) Fotografie in Deutschland gegen Ende der 70er Jahre⁴. Die *Werkstatt* verkörperte vor diesem Hintergrund lediglich einen – wenn auch sehr wichtigen – Aspekt innerhalb einer komplexen Gemengelage in einer Umbruchphase, als sich die westdeutsche Fotografie von den Traditionalismen und Dogmen der Nachkriegsjahrzehnte emanzipierte und eine neue Generation sich anschickte, Fotografie als ernstzunehmendes Mittel der Beschreibung von Welt zu etablieren. Und das bedeutete im Fall der *Werkstatt*: Fotografie nicht als losgelöstes Vehikel künstlerischer Ausdrücklichkeit, sondern als – notwendig künstlerisches – Ausdrucksmittel eines autonomen Autorensubjekts. In historischer Perspektive erscheint die *Werkstatt für Photographie* somit als Vor- oder Außenposten einer anderen, neuen Form von »Subjektiver Fotografie«, die mit der formalistisch geprägten Otto Steinerts nur den Namen, nicht den Gedanken gemein hat. Dass das keine Begleiterscheinung war, sondern programmatischer Kernbestand, bezeugt ein Interview mit Michael Schmidt in der *Camera*-Ausgabe vom März 1979, in welchem er ausführt, dass »Selbsterkenntnis«⁵ (und das heißt hier: sich über seine Ausdrucksmittel und -möglichkeiten bewusst zu werden, um eine eigene künstlerische *Haltung* zu entwickeln) Ziel der Arbeit in der *Werkstatt* sei. Schon im 1976er Veranstaltungsverzeichnis der Volkshochschule, wo die *Werkstatt*-Kurse im Kapitel *Kunst und Werken* annonciert sind, ist deutlich formuliert, dass es hier weder um Hobbyknipserei noch kommerzielle Fotografie geht, sondern um schöpferische Arbeit. Aber die gab es nicht umsonst. Wer in die *Werkstatt* aufgenommen wurde – und bereits im ersten Jahr gab es Wartelisten –, hatte ein sich über drei Jahre erstreckendes, mehrstufiges Kurssystem zu durchlaufen: von den technischen Grundlagen (Kamera- und Dunkelkammerarbeit, einschließlich Farbfotografie – für deutsche Verhältnisse sehr früh, galt doch weithin nur Schwarz-Weiß als »künstlerisch«) über inhaltlich orientierte Aufbaukurse bis zu den »Hauptkursen« im dritten Jahr, die ein »ernsthafte Interesse an gestalterisch-künstlerischer Fotografie voraus[setzten]« und die »individuelle Förderung von Fotografen, die an ihrem eigenen Stil arbeiten«⁶ zum Ziel hatten. Innert zehn Jahren durchliefen etwa 2500 Kursteilnehmer⁷ diese Ausbildung (an deren Ende kein formaler Abschluss stand, obwohl sie mit der an einer Fachhochschule durchaus vergleichbar gewesen wäre), und zwar Menschen aus allen Gesellschaftsschichten: Arbeiter, Angestellte, Studenten, Akademiker. Dieser Beitrag zur Erwachsenenbildung ist alles andere als geringzuschätzen, auch wenn die pädagogische Basisarbeit vor dem Hintergrund der internationalen Wirkung der *Werkstatt* heute etwas verblasst ist. Sie wäre nicht möglich gewesen ohne den Direktor der VHS Kreuzberg, Dietrich Masteit, der die Bedeutung der *Werkstatt* früh gesehen haben muss und sie nach Kräften förderte, so dass ihr innerhalb der Volkshochschule ein Privileg zuteil wurde, das ihr dann allerdings, nach Masteits Pensionierung, auch das Genick brach.

Nicht nur der Austausch untereinander, bei dem es dem Vernehmen nach oft hart zur Sache gegangen sein soll, auch der mit anderen Fotografen (und Kuratoren) war von Anfang an essentiell für die Arbeit in der *Werkstatt*. Es gehörte zum professionellen Selbstverständnis dieser Gruppe hochambitionierter Amateure, nicht im eigenen Saft zu kochen, sondern über den Tellerrand zu schauen – der ja in Westberlin noch einmal höher war –, um das eigene Tun im nationalen und vor allem internationalen Kontext zu positionieren und zu reflektieren. Schon sehr bald hatte Michael Schmidt dabei den Blick nach Amerika gerichtet – in der Vermittlung der zeitgenössischen amerikanischen Fotografie war die erwähnte Zeitschrift *Camera* enorm wichtig –, weil er die Relevanz eines in der Tradition von Walker Evans stehenden dokumentarischen Ansatzes (oder »Stils«) erkannte, der quer stand zu dem in der deutschen Fotografie vorherrschenden piktoralen Kunstwollen auf der einen und dem »schmissigen Journalismus«⁸ auf der anderen Seite. Mit der finanziellen und logistischen Unterstützung von Jörg Ludwig, damals Programmverantwortlicher am *Amerika-Haus* (ebendasselbe Gebäude, wo heute C/O Berlin ansässig ist), konnte die *Werkstatt* Ausstellungen namhafter amerikanischer Fotografen organisieren (so bereits 1978 eine Auswahl aus den *New Topographics*) und sie zu Vorträgen und Workshops einladen⁹. Umgekehrt kuratierten etwa Lewis Baltz und John Gossage 1984 die Ausstellung *Fotografie aus Berlin*, die in mehreren amerikanischen Museen gezeigt wurde. Für die Amerikaner muss die spezifische Situation in Berlin, dieser, wie Lewis Baltz es formulierte, »abgesehen von New York [...] letzten mythischen Stadt des Abendlandes«¹⁰ unheimlich faszinierend gewesen sein; auf jene Mitglieder der *Werkstatt*, die sich dann später als Fotografen professionalisierten, dürfte wiederum die Begegnung und Zusammenarbeit mit ihren amerikanischen Kollegen ausgesprochen vitalisierend gewirkt haben. Eine mittelbare Folge dieses transatlantischen Dialogs waren stilistische Verschiebungen auf beiden Seiten: Kennzeichnete den künstlerischen Ansatz der *Werkstatt* anfangs ein eher sachlicher, zurückgenommener Stil – als habe man vorschneller, nicht durchgehend vom ästhetischen Material gedeckter »Selbsterkenntnis« vorbeugen wollen –, so lässt sich gegen Ende eine zunehmende, zuweilen radikale Subjektivierung konstatieren, die dann bei Schmidt in *Waffenruhe* terminiert, aber auch in den Arbeiten Gosbert Adlers und Volker Heinzes hervortritt. Umgekehrt dürften der geschärfte, detailfixiertere Blick in Lewis Baltz' *San Quentin Point* oder die ersichtlich von Schmidt inspirierten »Schwarzbilder« Gossages nicht zuletzt ihren Westberliner Visiten zu verdanken sein. Eine kunst- und fotohistorische Analyse dieser wechselseitigen Beeinflussungen und damit der Herausbildung eines neuartigen dokumentarischen Stils, der bis weit in die neunziger Jahre richtungsweisend blieb, steht noch aus. Festzuhalten ist indes, dass die *Werkstatt für Photographie* (unbeschadet der nicht zu vernachlässigenden Einflüsse aus dem Rheinland) sich einer einmaligen politisch-historischen Konstellation verdankte: als im Verlauf einer Dekade sich dort, am äußersten Rand der westlichen Welt, in jener befremdlichen Stadt, die keine Geschichte hat, aber eine Vergangenheit¹¹, die dokumentarische Fotografie neu erfand beim Versuch, sich zu finden.

¹ Peter Galassi in seinem Nachruf auf Michael Schmidt (Juli 2014), online publiziert auf <https://www.artforum.com/passages/id=47533>

² Dort unter dem Titel *U-NI-TY*, nachdem die Arbeit im selben Jahr bereits im Sprengel-Museum Hannover zu sehen gewesen war.

³ So der Name ab 1977. Bis dahin hieß es *Werkstatt für Fotografie*.

⁴ Florian Ebner in Essen wird die Situation an der Folkwang-Schule nach Otto Steinerts Tod im Jahr 1978 untersuchen: jenes kurzzeitig bestehende Vakuum, als die Studierenden selbst die Initiative ergriffen, um die Leerstelle zu füllen und neue Wege zu beschreiten; Inka Schube am Sprengel-Museum Hannover widmet sich den Anfängen einer sich entwickelnden Infrastruktur der freien künstlerischen Fotografie in Deutschland; C/O Berlin schließlich mit Felix Hoffmann und Thomas Weski wird den transatlantischen Dialog zwischen der *Werkstatt für Fotografie* und den jungen amerikanischen Fotografen in den Blick nehmen, den es ohne diesen Westberliner Brückenkopf so nie gegeben hätte.

⁵ Michael Schmidt, *Gedanken zu meiner Arbeitsweise*, in: *Camera*, 58. Jg. (1979), Nr. 3, S. 11

⁶ *Volkshochschule Kreuzberg – Januar bis Juni 1977, IX. Kunst und Werken, Werkstatt für Fotografie*, Bezirksamt Kreuzberg von Berlin (Hrsg.), Abteilung Volksbildung, Volkshochschule Kreuzberg, Berlin 1976, S. 105-110

⁷ Die Zahl beruht auf Schätzungen; es gibt keine genauen Statistiken.

⁸ Thomas Weski im Gespräch

⁹ Diese Einladungen gehen wesentlich auf die Initiative von Wilmar Koenig zurück, der oft in den USA war und die Kontakte knüpfte. Bereits 1977 hatte Michael Schmidt zudem die Leitung der *Werkstatt* und somit auch die Verantwortung für die inhaltliche Ausrichtung an Ulrich Görlich übertragen. An der praktischen Umsetzung des transatlantischen Programms waren diese beiden stärker beteiligt als Schmidt selbst, der die Auseinandersetzung zwar eingefordert hatte, aber nicht direkt an ihrer Umsetzung beteiligt war.

¹⁰ Lewis Baltz, *Notizen zu WAFFENRUHE*, in: ders., *Texte*, Göttingen 2013, S. 93

¹¹ Sinngemäß zitiert nach Baltz, ebd.