



Joachim Brohm

JOACHIM BROHM

beide // both
aus dem Buch // from the
book *LESSMORE*

von links // from left
*Villa Tugendhat (1930),
Brünn, unterschiedliche
Nutzungen und Änderungen
nach 1939, letzte Sanierung
2010–2012 // Tugendhat
House (1930), Brno, various
uses and alterations after
1939, last refurbishment
2010–2012, 2014*

*IBM Gebäude (1972),
Chicago, seit 2013 teilweise
umgebaut von The Langham
Hotel // IBM building (1972),
Chicago, since 2013 partly
remodeled by The Langham
Hotel, 2016*



JOACHIM BROHM

Prozesse statt Bauwerke

Mies van der Rohe im Widerspruch der Bilder

REINHARD BRAUN: Nachdem wir im November 2023 in Graz bereits Gelegenheit hatten, über dein neues Buch zu sprechen – aber auch über dein bereits langjähriges Interesse an Architektur, insbesondere an Mies van der Rohe –, und nachdem ich das Buch nun mehrmals durchgesehen habe, fällt es mir schwer, mich den Fragen, die es aufwirft, langsam anzunähern, sie vorzubereiten oder aufzufächern. Du hast das Buch im Eigenverlag herausgegeben – es sieht so aus, als müsste dieses Buch in größtmöglicher Autonomie realisiert werden, in *dieser* Form, die gleichzeitig verschwenderisch *und* pragmatisch erscheint.

Dennoch ist *LESSMORE* nun gerade kein Buch, das ich heranziehen würde, um etwas über Mies van der Rohe zu erfahren, sehr wohl aber ein Buch, um etwas über die aktuelle fotografische Praxis von Joachim Brohm zu erfahren. Aus diesem Grund erscheinen Umwege schwierig, weil die Publikation selbst keine Umwege nimmt, da sie auf den Punkt kommen will, um es so auszudrücken, und das von der ersten Seite an, und auch über alle Leerseiten hinweg, die immer wieder zwischen den Bildsequenzen auftauchen. *LESSMORE* kommt mir wie ein Statement vor, wie eine Positionsbestimmung, bei der ich als derjenige, der das Buch zur Hand nimmt und darin zu blättern beginnt, unmittelbar aufgefordert zu werden scheint, selbst eine Position einzunehmen, auch wenn sich diese über Momente der Verwirrung, der Wiederholung, des Verlaufs, der Rückkehr und des Wiederbeginns einstellen muss.

Es ist reich an Details, an spezifischen Wahrnehmungen, es ist reich an Spuren, die die Zeit an den Architekturen hinterlassen hat, an

JOACHIM BROHM

Processes rather than Architecture

Mies van der Rohe in the Contradiction of Images

REINHARD BRAUN: Now that you and I have had the opportunity—in Graz in November 2023—to talk about your new book as well as about your many years of preoccupation with architecture, especially that of Mies van der Rohe, and now that I have looked through the book several times, I'm finding it difficult to approach the questions it raises slowly, to work them up, or lay them down. You have self-published the book—it looks as though this book had to be realized with the greatest possible autonomy, in *this* form, which seems both lavish *and* pragmatic.

Even so, *LESSMORE* is still not a book I would turn to so as to find out something about Mies van der Rohe, but definitely a book to find out something about the photographic practice of Joachim Brohm. For this reason, detours seem difficult because the publication itself has taken none, since it wants to get straight to the point, so to speak, and to do so from the very first page as well as through blank pages, which come repeatedly between the picture sequences. *LESSMORE* looks to me like a statement, like the definition of a position, where I, as someone who takes the book in my hands and starts to leaf through it, seem to be directly called on to take up a position of my own, even though this has to take place via moments of confusion, repetition, dead ends, reversals and new beginnings.

It is rich in details, in specific perceptions, it is rich in traces left on the architecture by time, in traces of attempts to save it or of its various appropriations and alterations. But they remain traces. I am reminded of a quote from Walter Benjamin: "In my work quotes

Nähere Informationen
zum Künstler // more
information about the artist:
joachimbrohm.com
galleryluisotti.com
kicken-gallery.com
beck-eggeling.de

Aktuelle Publikationen
// recent publications:
LESSMORE, BR-ED 2023;
MASER, BR-ED 2023

JOACHIM BROHM

*Neue Nationalgalerie
(1968), Berlin, während
der Sanierung von David
Chipperfield Architekten
2015–2021 // New National
Gallery (1968), Berlin,
during renovation by David
Chipperfield Architects
2015–2021, 2018
aus dem Buch // from the
book LESSMORE*





JOACHIM BROHM
Neue Nationalgalerie
(1968), Berlin, während
der Sanierung von David
Chipperfield Architekten
2015–2021 // during
the renovation by David
Chipperfield Architects
2015–2021, 2020
aus dem Buch // from the
book *LESSMORE*

Spuren ihrer Rettungsversuche oder ihrer verschiedenen An- und Um-eignungen. Aber es bleiben Spuren. Mir fällt ein Zitat von Walter Benjamin ein: „Zitate in meiner Arbeit sind wie Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen.“¹ In gewisser Weise scheint beim Umblättern das Buch jedes Mal eine Gewissheit darüber zu erschüttern, wie ein Fotobuch „funktioniert“.

Warum aber verweigerst du beinahe jegliche Repräsentation der Architektur selbst? Manchmal lassen sich Raumausschnitte oder Ausblicke annähernd zu so etwas wie einer Architektur imaginieren, aber eben nur annähernd. Was traust du Fotografie noch zu und was nicht? Was traust du dir als Fotografen zu? Oder, um diesen Unterschied nicht unberücksichtigt zu lassen: Was traust du dem Fotobuch noch zu?

JOACHIM BROHM: Mies van der Rohe ist nicht ohne Grund eine ikonische Figur der Architekturgeschichte: Seine Entwürfe und Gebäude sind geprägt von einer formalen Rigorosität in Bezug auf Geometrien und Raster, ebenso Materialitäten, die ihresgleichen sucht! Formale Spielräume für ihre fotografische Aneignung sind äußerst begrenzt und erschöpfen sich zum größten Teil in der Fortschreibung der gesäuberten und geradegerückten, weitwinkligen Perspektiven der (meist) schwarzweißen fotografischen Moderne. Den vielfältigen Transformationen und Überschreibungen seiner Bauwerke im 20. und 21. Jahrhundert wird diese Abbildungsweise allerdings nicht gerecht. Ich hielt es also für unausweichlich, die komplexen Bedingungen einer permanent stattfindenden Sanierung, Rekonstruktion und Interpretation mitzudenken sowie auch die hierdurch forcierte Musealisierung und Mediatisierung der Gebäude wahrzunehmen. Es geht in meiner Arbeit um die Repräsentation von zeitlichen und stofflich-materiellen Prozessen, um die Thematisierung der Erscheinungsformen von Konstruktion, Material, Modell, aber auch von Umgebungen und deren Objekten: „Reste des Authentischen“ gelangen so an die Oberfläche mithilfe einer Fotografie, deren beschreibende Qualität sich in Sequenzen und Anordnungen weiteren Verknüpfungen öffnet. Die äußere Form des Buches ermöglicht dabei spannungsgeladene Konstellationen, allerdings fernab der Narration klassischer Fotobücher.

RB: Das klingt ein wenig so, als hätte die Architektur von Mies van der Rohe bzw. die wechselvolle Geschichte der von ihm geplanten und errichteten Gebäude die Methode vorgegeben. Doch wenn du – nicht zufällig – den Ausdruck „Reste des Authentischen“ verwendest, befinden wir uns auf der Spur deiner fotografischen Praxis, die bis in die frühen 1990er, möglicherweise sogar noch länger zurückreicht. Peter

are like highway robbers who burst out armed and rob the idler of his convictions.”¹ In a way, each time you browse through this book some certainty seems to be shattered about how a photo book “works.”

But why do you refuse to provide almost any representation of the architecture itself? At times cross sections of rooms or views almost permit one to imagine something like architecture, but indeed only almost. What do you still believe photography can do, and what not? What do you still believe you can do as a photographer? Or, not to leave this distinction unregarded: What do you still believe a photo book can do?

JOACHIM BROHM: Mies van der Rohe is an iconic figure in the history of architecture, not without reason: his designs and buildings are characterized by a rigorous formality in relation to their geometries and patterns, as well as their material qualities, which are without compare! The margin for maneuvering their appropriation in photographs is extremely limited and is largely confined to refined and realigned, wide-angle perspectives of (mainly) black and white photographic modernity. However, these processes of depiction do not do justice to the wide-ranging transformations and overwritings of his buildings in the 20th and 21st centuries. For this reason, I considered it to be unavoidable to include in my thinking the complex conditions of a constantly occurring renovation, reconstruction and interpretation, and also to take account of the consequent enforced museumization and mediatization of each building. My work involves representing temporal and substantial material processes, thematizing the forms of appearance, of construction, material, modelling as well as the local environments and the objects within them. In this way “remnants of the authentic” come to the surface with the help of a photographic method whose descriptive quality is revealed in sequences and arrangements of further associations. The external form of the book thus enables suspenseful constellations, though quite unlike the narration of classical photo books.

RB: That sounds a bit as if the architecture of Mies van der Rohe or the checkered history of the buildings he planned and built had determined the method. But when you use the expression “remnants of the authentic”—not by chance—we find ourselves on the track of your photographic practice, which goes back to the early 1990s, if not even further. In the first edition of EIKON, Peter

¹ Hannah Arendt, *Benjamin, Brecht*, München 1986, S. 49.

¹ Hannah Arendt, *Benjamin, Brecht*, Munich: Piper Verlag, 1986, 49.

Friese erkennt in deiner Arbeit in der ersten Ausgabe von EIKON einen erkennbaren Widerspruch zwischen einer „gnadenlosen Detailgenauigkeit“ und der Weigerung, eine Beschreibung im Sinn des Dokumentarischen zu geben. Ich selbst habe 1997 unter demselben Titel, d.h. „Reste des Authentischen“, der auf eine Ausstellung am Museum Folkwang im Jahr 1986 zurückgeht, an der du übrigens auch teilgenommen hast, über das Buch *Kray für Camera Austria International* geschrieben: „[...] in ihnen [den Fotografien im Buch] zeigt sich die Zersprengung des Visuellen als Metapher für die fortwährende Zersprengung eines einheitlichen Begriffs von (sozialer, politischer, sexueller etc.) Wirklichkeit.“² Vielleicht war der Begriff *Zutrauen* falsch gewählt, vielleicht beschreibt dieser Widerspruch (Benjamin Buchloh hat es als „photography between discourse and document“³ bezeichnet) etwas, das dich immer schon und immer noch am fotografischen Bild fasziniert – dass also die Fotografien ihren Status mitreflektieren, dass sie etwas (ganz genau) zeigen, aber dabei auch „ausschneiden“ und in etwas anderes verwandeln? Und wenn ja, ist es dann nicht so, dass sich dieser Widerspruch – oder dieses Spannungsverhältnis – auch in der Auseinandersetzung mit Mies van der Rohe wiederfindet, übersetzt in ein Buch?

J B : Für *LESSMORE* habe ich Fotografien meiner Projekte seit 2013, also aus den letzten zehn Jahren, verwendet, und die Bezugnahme auf Mies van der Rohe ist darauf zurückzuführen, dass ich bei der Auswahl das vorhandene Bildmaterial doch sehr umfänglich reduzieren musste und mich aus Gründen einer exemplarischen Klarheit so entschieden habe. Es hätte auch noch Bilder zu Schindler, Gropius, Wright u.a. gegeben, um den Diskurs noch zu erweitern, aber *less* war mir doch letztlich *more*.

Ich empfinde es als motivierend und essentiell, dass meine Arbeit schon über längere Zeit im Reiz eines Widerspruchs funktioniert, dass die direkte, fotografische Bezugnahme auf reale Orte und Situationen eine notwendige Vorgabe ist, um im Einzelbild wie auch in der Konstruktion der Bildfolgen neue Bezüge aufscheinen zu lassen, bei denen es keine Sicherheiten mehr gibt bezüglich dessen, was man sehen kann. Dabei sind die Fotografien stille Fragmente der Zeit, aufgenommen auf klassische Weise beim Begehen der Orte und Gebäude, allerdings oftmals ohne präzise Verortung. Sie transformieren sich deshalb im gegebenen Kontext, im Fluss einer Bildfolge, in etwas Prozesshaftes, das sie dazu bringt, dass sie – wie du treffend sagst – „ihren Status mitreflektieren, dass sie etwas (ganz genau) zeigen, aber dabei auch ‚ausschneiden‘ und in etwas anderes verwandeln“! Damit versuche ich nicht nur

Friese notices in your work a recognizable contrast between a “relentless precision of detail” and a refusal to provide a description in the documentary sense. In 1997, under the same title, namely “Remnants of the Authentic,” which goes back to an exhibition in Museum Folkwang in 1986—to which you also contributed, by the way—I also wrote about the book *Kray for Camera Austria International*: “The disintegration of the visual can be seen in them as a metaphor for the continuing disintegration of a unified conception of reality—social, political, sexual, etc.”² Perhaps the term “still believe” was badly chosen, perhaps this contradiction (which Benjamin Buchloh called “photography between discourse and document”³) is something which always and still fascinates you in the photographic image, namely that photographs always reflect on their own status as well, showing something (quite accurately) but at the same time also “cutting something out” and changing it into something else? And if so, is it not then the case that this contradiction—or this state of tension—is also present again, even in your confrontation with Mies van der Rohe, as translated into a book?

J B : For *LESSMORE* I used photographs from my projects since 2013, meaning from the past ten years, and the focus on Mies van der Rohe can be explained by the fact that in choosing the existing image material I had to work very reductively and make this decision for reasons of exemplary clarity. There were also images about Schindler, Gropius, Wright, and others available to extend the discourse further, but in the end, *less* was *more* for me.

I find it both motivating and essential that my work continues to function for a long time within the attractivity of a contradiction, that direct photographic reference to real places and situations is a necessary precondition to permit new associations to be revealed, whether in an individual image or in a series of images, where there is no longer any sense of certainty regarding what one can see. At the same time, the photographs are also silent fragments of time, taken in a conventional manner while passing through places and buildings, even though often without precise localization. They are therefore transformed in each context, in the flow of an image sequence, in something processual, which brings them to a point where—as you so accurately say: “Photographs always reflect as well on their own status, showing something (quite accurately) but at the same time also ‘cutting something out’ and changing it into something else”! In this way I not only try to engage

JOACHIM BROHM
Neue Nationalgalerie (1968), Berlin, während der Sanierung von David Chipperfield Architekten 2015–2021 // during the renovation by David Chipperfield Architects 2015–2021, 2018
aus dem Buch // from the book *LESSMORE*

2 Reinhard Braun,
„Joachim Brohm. Reste des Authentischen?“, in: *Camera Austria International* 57/58, 3/1997, S. 16.

3 Benjamin Buchloh,
„Allan Sekula: Fotografie zwischen Diskurs und Dokument“, in: *Allan Sekula, Seemannsgarn*, Düsseldorf 2002, S. 189.

2 Reinhard Braun,
„Joachim Brohm. Reste des Authentischen?“ (Joachim Brohm. Remnants of the Authentic?), in: *Camera Austria International* 57/58, 3/1997, 16.

3 Benjamin Buchloh,
„Allan Sekula: Photography between Discourse and Document,“ in: Allan Sekula, *Fish Story*, Rotterdam—Düsseldorf: Witte de With, center for contemporary art—Richter Verlag, 1995, 189.





JOACHIM BROHM
aus dem Buch // from the
book *LESSMORE*, 2023
Neue Nationalgalerie
(1968), Berlin, während
der Sanierung von David
Chipperfield Architekten
2015–2021 // during
the renovation by David
Chipperfield Architects
2015–2021, 2016

den oder die Betrachter:in zu engagieren, sondern stelle vor allem meine eigenen Sichten immer wieder aufs Neue auf die Probe und in Frage, sodass die Arbeit mir nie wirklich abgeschlossen erscheint ... Letztlich ist *LESSMORE* eine bildliche Umkreisung von temporären Zuständen von Orten und Bauten in Bezug auf Mies van der Rohe, aber ebenso die Inszenierung von Situationen, Umbrüchen und Fragestellungen, die nicht zuletzt auch die Fotografie als Medium und damit einhergehend auch die Gestalt der Künstlerpublikation betreffen.

R B : Ist mit diesem Widerspruch vielleicht auch ein gewisser Anspruch verbunden? Deshalb meine eingangs etwas überrumpelnd gestellte Frage: Was traust du der Fotografie noch zu? Oder dem Foto-buch? Seit 1991 hat sich ja alles verändert, die Debatten, die Kontexte, alle Medien, nicht nur die Fotografie. Für *LESSMORE* hast du beispielsweise – wenn ich es richtig in Erinnerung habe – ausschließlich digital fotografiert. Macht das für dich, in Hinsicht auf die analogen Projekte, einen Unterschied? In Graz haben wir auch darüber gesprochen, ob es so etwas wie einen „analogen Blick“ innerhalb der digitalen Fotografie geben kann. Spielte es für dich in deiner Praxis eine große Rolle, diesen „medialen Sprung“ zu vollziehen? Hat sich der Widerspruch woandershin verlagert?

J B : Ich mag den Prozess, Bilder wiederholt und unter neuen Blickwinkeln zu betrachten, Differenzen wahrzunehmen, Gesetztes verändern zu können, egal ob in meinen analogen Arbeiten aus dem Archiv oder mit neueren, digitalen Produktionen in meinem Selbstverlag BR-ED. Das Fotografieren selbst hat sich dabei als Vorgang wenig verändert. Es ist vielleicht noch „analog“ im Blick, geprägt durch meine fotografische Sozialisation, aber in der Praxis heutig-digital und in seinen Möglichkeiten weit autonomer, als das in der Vergangenheit möglich war. Wenn das einen Widerspruch in sich trägt, dann begreife ich ihn als produktiv! Meine Bildfindung – nicht Bild-erfindung – findet zwar in der Realität statt, aber dennoch sind es vor allem auch fiktionale Momente, die ich in einer Arbeit suche. Das war schon so in frühen Arbeiten, wie auch der Text von Peter Friese belegt, „setzt gerade hier eine nicht aufzuhaltende Spekulation des Betrachters ein, dessen Blick sich mit seinen Gedanken und Empfindungen verbindet“.⁴ Allerdings scheint mir das Mitdenken von Diskursen inzwischen dem digitalen Bild nicht nur technisch, sondern grundlegend eingeschrieben zu sein und ist als Anspruch in meinem fotografischen Arbeitsverständnis wohl auch dauerhaft angelegt. „Zur Präsenz des Vorübergehenden ...“ hat Maren Lübbke-Tidow ihren Text zu *LESSMORE* betitelt – ein Widerspruch? ■

the viewer but also and especially submit my own views to investigation and doubt, so that for me the work never seems to have been completed ... Ultimately, *LESSMORE* is not only a pictorial process of circling around temporary conditions in locations and buildings relating to Mies van der Rohe, but also a staging of situations, disruptions and, not least, questions regarding photography as a medium and consequently the shape of the artist's book.

R B : Does this contradiction also contain a certain aspiration? That was the reason for my rather challenging opening question: What do you still believe photography can do? Or a photo book? Since 1991 everything has changed, the debates, the contexts, and all media, not only photography. For *LESSMORE*, for example, if my memory serves me, you shot only digital photographs. Does that make any difference to you regarding your analog projects? We also talked about that in Graz: whether there can be something like an “analog gaze” inside digital photography. Does it play an important role in your practice to perform this “media switch”? Has the contradiction moved elsewhere?

J B : I like the process of looking at pictures again and again and from new angles, seeing the differences, being able to change the rules, no matter whether in my analog works from the archive or with new digital productions in my self-publishing project, BR-ED. Taking photographs in itself, as a procedure, has changed little. Perhaps it is still “analog” in vision, due to my photographic socialization, but in practice it is contemporary and digital, and in its possibilities much more autonomous than was possible in the past. If that carries a contradiction in itself, then I see it as productive! My image discovery—not my image invention—certainly takes place in reality, but even so they are also and especially fictitious moments, the ones that I look for in a work. That was already the case in early works, as the text by Peter Friese also demonstrates: “Here begins an unstoppable speculation in the viewer, which links his gaze to his thoughts and feelings.”⁴ Admittedly, considering accompanying discourse has meanwhile, with the digital image, become not only technically possible but fundamentally inscribed into it, and is no doubt permanently present as a challenge in the way I understand my photographic work. Maren Lübbke-Tidow has entitled her text on *LESSMORE*, “Zur Präsenz des Vorübergehenden ...” (On the Presence of Transience ...)—a contradiction? ■

4 Peter Friese, „Weitersehen kann man nur aus der Distanz zum Authentischen. Zu den neuen Bildern von Joachim Brohm“, in: EIKON #1, 12/1991, S. 36.

4 Peter Friese, “Weitersehen kann man nur aus der Distanz zum Authentischen. Zu den neuen Bildern von Joachim Brohm” (Seeing further is possible only from a distance to the authentic. On the new pictures of Joachim Brohm), in: EIKON #1, 12/1991, 36.