

TEACHING OF ...

ÜBER DIE LEHRE
DER FOTOGRAFIE

BER•ZV CHSCI
Y•JAHR ND•BUC
UR•GRAFIK•UND•BUCHKUNST•LEIPZIG•1764-201
UNST•LEIPZIG•1764-2014•ÜBER•ZWEIHUNDERT

HOCHSCHULE FÜR GRAFIK
UND BUCHKUNST LEIPZIG

EINE ART BLICKWEITUNG

Interview mit Joachim Brohm
von Maren Lübbke-Tidow

Redaktionsräume Camera Austria International,
Berlin, 9. April 2014

MLT: In Deinem Studio in Leipzig hängt eine Aufnahme von Dir, die den 2013 verstorbenen Fotokünstler Allan Sekula zeigt. Wie ist dieses Porträt zustande gekommen?

JB: Das war im Jahr 2011 und ich hatte gerade eine Ausstellung in der Galerie Luisotti in Los Angeles – und habe meinen Aufenthalt zum Anlass genommen, Allan zu besuchen. Wir haben einen Samstag miteinander in seinem Studio verbracht, geredet, Geschichten erzählt und Arbeiten angeschaut sowie auch seine Sammlung von Kameras und von fotografischen Artefakten, die sehr umfangreich ist.

MLT: Wie ist das Foto an Deine Wand gekommen? Warum hat es diesen Status erhalten, an diesen ansonsten weißen Wänden zu hängen?

JB: Ich habe das Foto bei unserem Treffen vor seinem Studio aufgenommen, später dann geprintet und eines davon an seine Frau Sally Stein geschickt – als eine Erinnerung, aber auch weil ich mich selbst erinnern wollte: an den Tag und an Allan.

MLT: Du hast bei Allan Sekula studiert ...

JB: Ja, 1983–84. Da hatte ich ein Fulbright-Stipendium für die USA. Ich wollte eigentlich an CAL-Arts studieren, doch die Fulbright-Kommission hat gesagt: „Das ist uns viel zu teuer, suchen Sie sich doch bitte eine State University aus.“ Und es traf sich

damals, dass Allan Sekula seine erste Lehrposition an der Ohio-State-University innehatte. Dort habe ich dann ein Jahr mit ihm – oder unter ihm – verbracht: ein Durchgang durch die Fotogeschichte anhand von originalen Quellentexten.

MLT: Kanntest Du die Arbeit von Allen Sekula bereits oder war das eine eher zufällige Begegnung?

JB: Ich hatte vorher recherchiert und mir wichtige Leute gefragt und bin so auf Allan Sekula gekommen. Ich nahm dann Kontakt zu ihm auf, er hat positiv reagiert, wir sind ins Gespräch gekommen und ich entschied mich, mich genau dort zu bewerben.

MLT: War es eher sein bildnerisches Werk oder seine politischen Überzeugungen, seine daran geknüpften theoretischen Texte, die er als Essayist veröffentlicht hat, die Dein Interesse weckten?

JB: Der Grund, warum ich den Wunsch hatte in den USA zu studieren, war der, dass es damals in Deutschland praktisch gar keine Möglichkeit gab, sich auf eine akademische Art und Weise mit Fotografie auseinanderzusetzen. Und da die USA damals das Land war, in dem sich bereits viele Leute mit Fototheorie und -geschichte beschäftigten – wir sprechen ja hier von den frühen 1980er Jahren – war es für mich ein großer Wunsch, mich auf diese Art mit Fotografie auseinanderzusetzen.

Ich habe mir ganz bewusst jemanden gewählt, der anstelle der herkömmlichen Fotogeschichte auch politische und konzeptionelle Fragestellungen in die Fotografie einbrachte. Es ging mir definitiv um eine intellektuelle Auseinandersetzung.

MLT: Wie war Allen Sekula als Lehrer? Wirkte er eher über seine Künstlerpersönlichkeit oder standen seine politisch-theoretischen Überzeugungen mehr im Mittelpunkt der Lehre, die er ausgehend von den Originalquellentexten entwickelte, die Du erwähnt hast?

JB: Ich würde seinen Unterricht als theoretisch bezeichnen, durchaus in einem wissenschaftlichen Sinn. Es wurde viel gelesen und Texte wurden analysiert. Seine Stärke lag jedoch darin, diesen Ansatz immer wieder durch eigenwillige Referenzen, Querverweise und durch produktive Widersprüche zu konterkarieren.

MLT: Gibt es etwas, das Du aus Deinen Erfahrungen als sein Schüler mitgenommen hast, nicht nur in Deine eigene fotografisch-künstlerische Praxis, sondern auch in die Lehre, in Deinen Unterricht? Eine Art Credo?

JB: Nichts, was ich als Credo bezeichnen könnte. Vielleicht eher eine Haltung: dass man als Fotograf eine kritische Herangehensweise etablieren sollte, die auch in der Wahl der Sujets ablesbar ist –

wobei meine Kritik nicht so politisch formuliert ist, wie sie das bei Allan war. Bei mir findet man die Dinge eher auf der bildlichen Ebene selbst: Ich greife Sujets auf, die vielleicht etwas abseitig sind und die – wie ich finde – einer neuen Beschreibung bedürfen.

MLT: Deine Lehre entwickelt sich also über Dein Selbstverständnis und Deine Haltung als Künstler?

JB: Ja, absolut. Aber wenn ich es allgemeiner fassen sollte: Was mir zum Beispiel das Studium in den USA ermöglicht hat, war eine Art Blickweitung. Da ging es nicht nur um das Dazulernen in Bezug auf Theorie und Geschichte der Fotografie, sondern es ging natürlich darum, den eigenen Horizont zu weiten und unterschiedliche Lehrmethoden und andere fotografische Werke kennenzulernen. Mir war die Internationalität ein Anliegen, gerade in Bezug auf die Lehre, die mir in Deutschland immer so eng erschien. Die Traditionen, die sich an bestimmten Orten entwickeln, gut und schön, aber mir war immer eine weitgefassete Referenz wichtig, als Abgleich sozusagen.

MLT: Wie spiegelt sich das in Deiner Lehre in Leipzig wieder?

JB: Nach meiner Berufung 1993 haben wir – so ab 1994 – internationale Gäste eingeladen und sie vor

Ort wirken lassen. Nan Goldin zum Beispiel, Stephen Shore, Lewis Baltz, Martin Parr und nicht zuletzt Michael Schmidt, bei dem ich selbst auch in der Werkstatt für Fotografie in Berlin-Kreuzberg studiert hatte, bereicherten als Gäste der Hochschule das Lehrprogramm ungemein.

MLT: Was haben die internationalen Gäste in die Schule hereingetragen?

JB: Sie waren in der Lage, auf andere Welten zu verweisen, neue Fragen zu stellen und die Funktionsweisen der Fotografie am Beispiel ihrer eigenen Arbeit authentisch zu vermitteln. Nan Goldin zeigte die „Ballad of Sexual Dependency“ als Diashow mit Musik im Festsaal der HGB. Eine für die Studenten unglaublich emotionale Veranstaltung, die mir noch heute in guter Erinnerung ist. Lewis Baltz zeigte seine konzeptionellen Arbeiten und war in seiner Bildkritik von einer kühlen Präzision, die man hier noch nicht erlebt hatte. Diese Mischung aus kurzzeitigen Gästen und einer grundständigen Lehre war und ist eine Form, die einerseits wichtige Impulse setzen kann und andererseits eine Kontinuität gewährleistet. Leider ist das heute kaum noch so zu realisieren.

MLT: Die HGB feiert jetzt ihr 250-jähriges Bestehen. Du bist 1993 als Professor für Fotografie an die Schule berufen worden, zu einer Zeit, in der sich die Hochschule nur so kurze Zeit nach der

Wende im Umbruch befunden hat. Welche Situation hast Du vorgefunden, wie wolltest und konntest Du dort starten?

JB: Ich kann nur wenig sagen über die Vorwendzeit. Es gab damals eine Reihe von LehrerInnen, die eine gute Arbeit gemacht haben: Evelyn Richter, Arno Fischer, ich habe auch Helfried Strauß und Joachim Jansong als Kollegen kennengelernt. Die Situation, die ich vorgefunden habe, war die eines totalen Umbruchs. Als ich kam, wurden praktisch alle Stellen neu besetzt. Und selbst die KollegInnen aus dem Osten waren gezwungen, sich neu zu bewerben, wenn sie ihren Job behalten wollten. Was einige dann nicht geschafft haben, aber andere sind wiederum geblieben. Ja, und mit diesen KollegInnen hatten wir, die wir aus dem Westen kamen – das waren Astrid Klein, Timm Rautert und ich – dann eine Form der produktiven Reibung. Viele Dinge ließen sich nicht innerhalb eines Jahres ausdiskutieren, sondern zogen sich in unterschiedlichen Prozessen über viele Jahre hinweg: Da musste man sich über Sozialisierungen, unterschiedlichste Hintergründe und persönliche wie kollektive Erfahrungen austauschen. Das war eine interessante, aber auch sehr fordernde Zeit. Dazu kamen weitere Anforderungen, zum Beispiel in Form baulicher Maßnahmen. In den 1990er Jahren wurde die Hochschule saniert, da mussten wir Pläne machen, wie alles besser werden sollte. Da wollte man die Dinge, so wie sie waren, auch nicht

einfach komplett verschwinden lassen und dennoch für Neuerungen eintreten ... Es war eine besondere Zeit, die man sich heute gar nicht mehr vorstellen kann in der Grundsätzlichkeit und gleichzeitigen Kleinteiligkeit der Fragen, die auf Beantwortung warteten.

Aber für mich war es eine interessante und gute Zeit. Weil mich der Osten interessierte, weil meine Eltern aus den Gegenden stammten, in denen ich jetzt wieder bin. Insofern habe ich das Ganze auch ernstgenommen und als eine wichtige Aufgabe empfunden.

MLT: Wie hat sich diese Veränderung der HGB, die Wende insgesamt, im Alltag der Studierenden niedergeschlagen? Wurde das von ihnen wahrgenommen? Wurde das als Bruch erlebt? Und gab es bereits zu diesem frühen Zeitpunkt Formen der – meinetwegen – Aufarbeitung? Haben sie rebellierte? Ich habe kürzlich das Buch „Irreguläre Tage“ von Michael Schade gelesen, das jetzt erst bei Spector erschienen ist. Er hatte in den 1990ern Fotografie in Leipzig studiert, sich dann aber dem Schreiben zugewandt und ist schließlich früh aus dem Leben gegangen. Obwohl es in seinen Texten in der Hauptsache um Kindheit und Jugend (in der DDR) geht, schwingt zwischen den Zeilen auch sehr stark eine Orientierungslosigkeit in der Gegenwart mit. Wiebke Loeper wiederum, die

bei Arno Fischer und auch bei Dir studiert hatte, hat sich sehr früh in ihrer Arbeit „MOLL“ mit ihrer Kindheit in der DDR und dem Verschwinden eines Teils ihrer Geschichte auseinandergesetzt und ein Buch gemacht, das viel Beachtung gefunden hat.

JB: Michael Schade habe ich seinerzeit kennengelernt, ein großartiger Fotograf, der bei Astrid Klein abgeschlossen hat. An sein Diplom kann ich mich gut erinnern! Wiebke Loeper hatte schon vor der Wende angefangen in Leipzig zu studieren, ist dann ab 1993 zu mir in die Klasse gekommen. Sie hat wie selbstverständlich die neuen Impulse aufgenommen und in ihre Arbeit fließen lassen. Es gab andere Studierende, die waren ein bisschen mehr festgefahren und haben sich auch nicht von dem Beharren auf dem, was man bereits begonnen hatte oder wie man künstlerisch sozialisiert war, abbringen lassen. Leipzig war in den 1990ern, was die jüngere Kunst betraf, vollkommener Underground. Für mich, aus dem Westen kommend, war das unglaublich, weil ich in den ersten Jahren eigentlich nur Ausstellungen in Kellern, Katakomben und Off-Räumen gesehen habe. Feuchtigkeit, Backsteinwände, Abbruchhäuser, eigentlich unmögliche Bedingungen – aber es musste so sein: nicht kompatibel zu sein war ein gängiges Image. Der passende gesellschaftliche Rahmen konnte immer nur dann gegeben sein, wenn die Kunst „off“ gezeigt

wurde. Alles was institutionell-öffentlich war, galt als nicht cool.

MLT: War es nicht cool? Oder gab es gar nicht die Möglichkeit, seine Sachen in einem institutionalisierten Rahmen zu zeigen?

JB: Es gab sicher auch nur sehr wenige Möglichkeiten dafür, das stimmt, aber es gab auch erst mal nicht das Bestreben, sich solche Möglichkeiten zu schaffen. Sondern es wurde nach möglichst abwegigen Lokalisationen gesucht. Das hat mich in Leipzig schon sehr beeindruckt und dadurch bin ich in meinen ersten Jahren dort ziemlich herumgekommen. Es war halt schon immer eine Frage der künstlerischen Legitimation, wo man ausstellte.

MLT: Gleichzeitig können wir feststellen, dass Leipzig eine Reihe von FotokünstlerInnen hervorgebracht hat, die nicht mehr nur in Off-Räumen ausstellen, sondern die im künstlerischen und fotografischen Diskurs Bedeutung für sich reklamieren können. Man kann nicht sagen, dass sie alle im Establishment, im Markt, angekommen sind, aber ich würde doch meinen, dass viele FotokünstlerInnen aus Leipzig heute absolut in der Diskussion sind und nicht mehr im Underground agieren. Ich nehme die Schule auch als eine sehr bedeutende Schule wahr, mir ist keine Hochschule bekannt, die ein so

großes Fachgebiet Fotografie hat wie Leipzig, und von keiner könnte ich so viele Namen von KünstlerInnen aufzählen.

JB: Ja, das ist richtig, darüber haben sich alle gewundert, auch schon in den 1990ern und mich selbst eingeschlossen: Dass es dort sechs Professuren für Fotografie geben sollte, war eine einmalige Sache unter den deutschen Hochschulen. Wir sind in der Tat ein großes Fachgebiet an der HGB. Und ich denke, durch unsere Offenheit und durch die schon angesprochene Internationalisierung ist dann auch eine künstlerische Bandbreite von Arbeiten entstanden, die jetzt nach außen wirkt. Was ich absolut schätze, ist, dass kein uniformer Stil, sondern eine große Vielfalt von künstlerischen Interessen und Werken existiert. Das ist schon eine Qualität, die ich sehr gut finde.

MLT: Das kann ich absolut unterstreichen. Ich denke, es ist eine wirkliche Auszeichnung für die Hochschule, wenn die Studierenden unterschiedliche Möglichkeiten des bildnerischen Ausdrucks entwickeln dürfen und können, also einen Boden für Experimente und ihren eigenen künstlerischen Weg finden. Und den auch nach außen bringen können und wahrgenommen werden.

JB: Das ist natürlich auch einer gewissen Breite des Lehrkörpers geschuldet, was das Fachliche betrifft. In Düsseldorf waren die Bechers nicht nur Vorbild, sondern auch die einzigen Lehrer für Fotografie an der Akademie. Bei uns ist es insofern anders, als dass man wechseln kann zwischen den Klassen und ProfessorInnen und sich somit unterschiedliche Dinge abholen kann.

MLT: Eine andere Frage an Dich als Künstler: Wie erhalte ich mir meine künstlerische Autonomie, wenn ich gleichzeitig in einer Hochschule Verantwortung übernommen habe und mich in einem Apparat wiederfinde, der auch von Verwaltungsaufgaben durchdrungen ist? Hast Du Deine Lehre jemals in einer unproduktiven Spannung zu Deinem eigenen künstlerischen Werk gesehen?

JB: Das Unterrichten gehört bei mir immer schon dazu, war also ganz normal. Ich habe die Lehre auch als eine Form begriffen, mich mit der eigenen Arbeit auseinanderzusetzen. Über den Blick der Studierenden oder im Anblick der Arbeiten der Studierenden. Aber natürlich gab es auch Zeiten, die sehr fordernd waren, so dass man sich der eigenen künstlerischen Arbeit nicht mehr so widmen kann, weil man den Kopf nicht freikriegt. So eine Zeit hatte ich in der Phase als Rektor der Hochschule zwischen 2003 und 2011, wo ich nur noch

wenig fotografiert habe. Ich habe dann aber die Möglichkeit gefunden, verstärkt mit meinem Archiv zu arbeiten und während der Zeit meines Rektorats erstaunlicherweise einige Bücher machen können, komplett aus dem Archiv heraus. Insofern ist das eigene Archiv für mich zu einem wichtigen Feld der Arbeit geworden.

MLT: Woran arbeitest Du im Augenblick, jetzt, wo Du Dich wieder „nur“ der Lehre widmen kannst und daher vielleicht auch in wieder anderen Ausmaßen Deiner künstlerischen Arbeit jenseits des Archivs?

JB: Ich hatte nach meinem Studium begonnen, neben der künstlerischen Arbeit professionell Architekturfotografie zu betreiben. Als ich dann angefangen habe, in Leipzig zu unterrichten, musste ich das wieder aufgeben. In letzter Zeit habe ich aber wieder ein größeres fotografisches Interesse an architektonischen Formen und Kontexten gefunden ...

MLT: Interessant, wenn Du sagst, dass Du aus Deiner frühen Auftragsarbeit so viel mitgenommen hast, dass sie Dich jetzt motiviert, Dich wieder in einer künstlerischen Weise mit Architektur in der Fotografie zu beschäftigen. Denn in der Regel passiert doch das Umgekehrte: Die künstlerische Arbeit wird aufgegeben, weil die Auftragsarbeit diese Stelle einnimmt. Für

FotokünstlerInnen stelle ich es mir auch verhängnisvoll vor, dass man ein technisches Know-how mitbringt, das man auch für Dinge einsetzen kann, die sich nicht unmittelbar mit der eigenen künstlerischen Arbeit verknüpfen.

JB: Die Fotografie ist eben auch ein Handwerk. Wenn man Kunst und Leben mental auseinanderhalten kann, ist diese Eigenschaft aber ganz gut zu nutzen, auch schon im Studium.

MLT: Sind die Typologien von 1979, die Architekturen von Lauben in Kleingartensiedlungen zeigen und jetzt als Buch erschienen sind, ein Teil der neuen Arbeit? Geben sie eine Richtung an?

JB: Die Arbeit „Typologie 1979“ nimmt in ihrer neu editierten Form ein spezifisches und frühes Interesse an gebauter Welt wieder auf, zeigt aber ebenso einen künstlerischen Feldversuch aus einer Zeit, als es eine ‚Becher-Schule‘ und die amerikanische ‚New-Color‘ Bewegung noch nicht gab. Verleugnen will ich nicht, dass dieser Rückgriff gleichzeitig für einen kleinen Neuanfang in meiner aktuellen Arbeit steht.

MLT: In Deinen früheren Bildern bilden ja die Menschen gewissermaßen Architekturen, indem sie die Räume als Figuren strukturieren. Wenn Du jetzt Menschen fotografierst: Sind das dann eher Porträts wie jenes, das Du von Allen Sekula gemacht hast?

JB: Ich mache eigentlich keine Porträts. Das war für mich meistens ein bisschen zu schwierig ... Aber Menschen als Figuren finde ich sehr interessant, innerhalb von Bildwelten. Das Porträt von Allan ist deshalb schon eine Ausnahme: Es war mir zu dem Zeitpunkt einfach ein großes Bedürfnis, dieses Bild zu machen.