



Rune Miels vor ihrer Arbeit / *in front of her work Nr. 4 (1979) in Fünf junge Deutsche - Bildnerische Raumsituationen, Gegenverkehr*, 19.2.1970. Foto: Sepp Linckens, Aachen

RUNE MIELDS IM GESPRÄCH MIT BRIGITTE JACOBS VAN RENSWOU AM 8. FEBRUAR 2019

RUNE MIELDS IN CONVERSATION WITH BRIGITTE JACOBS VAN RENSWOU ON FEBRUARY 8, 2019

BJvR: Im Archiv von Klaus Honnef finden sich erste Belege für Ihre gemeinsame Arbeit im Zusammenhang mit der Gründung des Vereins *Gegenverkehr – Zentrum für aktuelle Kunst*. Wie und wann haben Sie Klaus Honnef kennengelernt?

RM: 1967, als ich meine erste Ausstellung in einer kleinen Galerie, dem *Studio Köln-Junkersdorf*, hatte, habe ich ihn schon getroffen, aber kennengelernt habe ich ihn im selben Jahr in der *Aachener Kleinen Galerie* von Will Kranenpohl. Er hat dort ein oder zwei Eröffnungsreden gehalten. Honnef leitete zu der Zeit das Feuilleton der *Aachener Nachrichten*. Danach haben wir uns immer wieder bei den Eröffnungen in Kranenpohls Galerie getroffen, die allerdings 1968 schließen musste, da er zu wenig verkaufte. Zum Schluss haben wir eine sogenannte Begräbnisfeier gemacht. Und als wir da zusammensaßen, unter anderem Klaus Honnef, Benno Werth, Helmut Walbert und ich, haben wir uns überlegt, einen Kunstverein zu gründen, weil es nun für aktuelle Kunst in Aachen kein Forum mehr gab und auch keinen Kunstverein. Das städtische Suermondt-Museum war beim Informel stehen geblieben. Werth, Walbert und ich haben uns zusammengesetzt und eine Satzung ausgearbeitet. Als Erstes haben wir angefangen, Papierarbeiten zu sammeln, um damit eine Auktion zu machen, deren Erlös als Anschubfinanzierung dienen sollte. Diese Auktion fand auch schon in den neuen Räumen des Kunstvereins statt. Dadurch dass Honnef Feuilleton-Chef war und über Ausstellungen u. a. auch im Suermondt-Museum schrieb, hatte er Karl Fred Dahmen kennengelernt und über Dahmen

BJvR: The archive of Klaus Honnef contains the very earliest evidence of your joint activities in connection with the founding of the *Kunstverein Gegenverkehr – Zentrum für aktuelle Kunst*. How and when did you meet Klaus Honnef?

RM: I'd already encountered him at my first exhibition in a small gallery, *Studio Köln-Junkersdorf*, in 1967, but I got to know him later in the same year at Will Kranenpohl's *Kleine Galerie* in Aachen. He gave one or two of the opening speeches there. Honnef was in charge of the arts and culture section of *Aachener Nachrichten* at the time. Afterwards we repeatedly encountered each other at the openings in Kranenpohl's gallery, which however had to close in 1968 because he wasn't able to sell enough. We celebrated its closing with a kind of funeral party. And whilst we were sitting together, Klaus Honnef, Benno Werth, Helmut Walbert, and myself, amongst others, we came up with the idea of founding a *Kunstverein*, because there was no longer any forum for current art in Aachen nor a *Kunstverein*. The municipal Suermondt Museum hadn't been able to progress beyond *Art Informel*. Benno Werth, Helmut Walbert, and I got together and worked out a statute. First of all, we started gathering works on paper together for an auction, the proceeds serving as some initial funding. The auction was already able to take place in the *Kunstverein's* new spaces. Because Honnef was an arts and culture editor and wrote about exhibitions and so on, also ones at the Suermondt Museum, he had met Karl Fred Dahmen, and via Dahmen both Winfred Gaul and Peter Brüning. Honnef had the

auch Winfred Gaul und Peter Brüning. Honnef hatte die Idee, Peter Brüning für die erste Ausstellung einzuladen, und auch den Gedanken, einen Katalog zu machen, weil dies damals noch nicht üblich war. Er hatte durch seine Verbindung zu den *Aachener Nachrichten* auch gute Kontakte zu Verlegern. Will Kranenpohl, der zur damaligen Zeit auch Kneipenbesitzer war, fand es wichtig, dass man nach den Eröffnungen die Leute noch zusammenhielt. Und wie macht man das am besten? Indem man Getränke ausschenkt. Er hatte eine Getränkeinstallation gemacht, bei der man nur die Gläser darunterstellen musste. Für ihn als Kneipier war es wichtig, dass die Getränke la sein sollten. Aus diesem Grund gab es französischen Cognac, schottischen Whisky, Wodka und wirklich astreine Getränke – keinen billigen Brandwein. Und alles musste zu einem günstigen Preis angeboten werden. Nach den Reden und der Eröffnung standen dort die Leute und unterhielten sich miteinander. Man musste anschließend nicht in eine Kneipe gehen, sondern konnte bleiben und die Arbeiten in Ruhe anschauen.

BJvR: Wie kam der Titel zustande? Gab es ein künstlerisches Konzept für das Programm?

RM: Ich nehme an, dass der Titel im Zusammenhang mit den beiden ersten Ausstellungen von Peter Brüning und Winfred Gaul, die beide nicht mehr „Informel“ waren, entwickelt wurde. Brüning schuf Arbeiten zum Verkehr, genauso wie Gaul, der sich mit Schildern des Straßenverkehrs beschäftigte. Wir wollten eine Art „Gegenverkehr“ machen und uns nicht mehr mit dem Informel beschäftigen. *Gegenverkehr*, ein Begriff, der auch aus dem Straßenverkehr kommt, als eine Art Gegenströmung. Honnef und ich sind 1968 zur *documenta* gefahren. Peter Brüning präsentierte damals seine große Arbeit *Straßenwand* (1968), in der Winfred Gaul einen Anschluss fand, *Colour Field Painting* war damals stark vertreten. In dem Moment, als wir den Kunstverein gegründet hatten und der Verein offensichtlich nicht nur an einer Person hing, waren viele Künstler interessiert. Auch dass wir zu den Ausstellungen Kataloge herausgaben, hat viele angezogen. Es ergab sich ein enger Kontakt nach Köln und Düsseldorf, z. B. zu den Galerien *Der Spiegel*, *Rolf Ricke* und

idea of inviting Peter Brüning to do the first exhibition, as well as the idea of doing a catalogue for it, which was not very common at the time. Through his connection to the *Aachener Nachrichten* he also had good contacts to publishers. Will Kranenpohl, who at the time was also a bar owner, thought it was important to keep people together after the openings. And how do you best do that? By providing drinks. He created a kind of drinks installation, whereby guests merely had to place their glasses underneath it. For him as a barkeeper it was important that the drinks should only be of the best quality. For that reason, there was French cognac, Scottish whiskey, vodka, and really good quality drinks – no cheap brandy. And it all was to be offered at a reasonable price. After the speeches and the opening people gathered there talking to each other. You didn't have to go out to a bar, but could stay and look at the works in peace.

BJvR: How did the name come about? Was there an artistic concept for the program?

RM: I assume that the name was developed in connection with the first two exhibitions by Peter Brüning and Winfred Gaul, both of whom were no longer “Informel.” Brüning created works about traffic, as did Gaul, who was involved with road signs. We wanted to create a kind of “Gegenverkehr” (oncoming traffic) and not deal with Art Informel anymore. *Gegenverkehr* was a term deriving from road traffic systems, a kind of counter-flow. Honnef and I went to see *documenta* in 1968. Peter Brüning was presenting his large-scale work *Straßenwand* (1968), which Winfred Gaul was able to relate to, *Color Field Painting* had a substantial presence there. The moment we founded the Kunstverein and it became obvious it was not just organized by just one person, a lot of artists were interested. For many, the fact that we published catalogues for the exhibitions was also an attraction. It resulted in close contacts in Cologne and Düsseldorf, for example to the galleries *Der Spiegel*, *Rolf Ricke*, and *Konrad Fischer*. This in turn led to further connections and contacts to artists. Through Fischer we met Jan Dibbets, and through him we came to Lawrence Weiner. We also went to Amsterdam more often,

Konrad Fischer. Daraus ergaben sich wiederum Verbindungen und Kontakte zu Künstlern. Über Fischer haben wir Jan Dibbets kennengelernt und über ihn kamen wir zu Lawrence Weiner. Wir sind auch öfters nach Amsterdam gefahren und haben bei Dibbets übernachtet, über andere Kollegen gesprochen und sie getroffen.

BJvR: Konrad Fischer verfolgte das Prinzip, dass Künstler zuerst in seiner Galerie in einer Solo-Show ausstellen sollten. Wie stand Konrad Fischer zu dem Konzept von *Gegenverkehr*?

RM: Für Konrad Fischer war das kein Problem. Wir waren keine Konkurrenz, sondern quasi ein verlängerter Arm der Galerie und absolut nicht kommerziell. Für Galeristen war das natürlich interessant, vor allem auch wegen der Kataloge. Rolf Ricke war sehr daran interessiert, dass wir D'Arcangelo ausstellten, Bob Stanley und Mel Ramos.

BJvR: Eine Besonderheit des Kunstvereins war sein umfangreiches Rahmenprogramm, ein multidisziplinäres Konzept, das einzigartig war und wegweisend für Kunstvereine in Deutschland werden sollte.

RM: Von Anfang an hatten wir im Blick, dass wir nicht nur Bilder zeigen wollten, sondern auch Underground-Filme oder Avantgarde-Filme, und wir wollten auch neue Literatur und neue Musik vorstellen oder auch Vorträge zu bestimmten aktuellen Themen halten lassen. So hat z. B. der Kunsthistoriker Max Imdahl im *Gegenverkehr* seinen berühmten Vortrag „Is it a flag, or is it a painting?“ gehalten.

BJvR: Wie wurde die Auswahl für das Programm getroffen?

RM: Das Programm hat Honnef entwickelt, in Rücksprache mit mir. Immer wenn wir beschlossen hatten, wir machen eine Ausstellung, fragte er mich: „Können wir das?“ Das hieß: Haben wir genug Geld? Ich machte die Buchhaltung. Ich wusste immer über unseren aktuellen Kontostand Bescheid und konnte direkt Auskunft geben, ob wir uns das leisten könnten oder nicht. Aber im Prinzip hat Honnef das Programm gemacht.

spending the night at Dibbets', talking about colleagues and meeting them.

BJvR: Konrad Fischer followed the principle that artists should initially debut in his gallery with a solo show. What was Konrad Fischer's attitude to the concept of *Gegenverkehr*?

RM: It was no problem for Konrad Fischer. We weren't competition, but more of an extended arm of the gallery and strictly non-profit. Of course this was something that was interesting for gallery owners, especially because of the catalogues. Rolf Ricke was very interested in us exhibiting D'Arcangelo, Bob Stanley, and Mel Ramos.

BJvR: A special feature of the Kunstverein was its extensive accompanying program, a multidisciplinary concept that was unique and would be groundbreaking for Kunstvereins in Germany.

RM: From the beginning we were intent on showing not only painting, but also underground and avant-garde films, and we also wanted to present new literature and new music, as well as organizing lectures on specific current issues. For example, the art historian Max Imdahl held his famous lecture “Is it a flag, or is it a painting?” at *Gegenverkehr*.

BJvR: How was the selection for the program arrived at?

RM: The program was developed by Honnef, in consultation with me. Whenever we decided we were going to do an exhibition, he'd ask me, “Will we be able to do that?” – which meant: do we have enough money? I was doing the accounting. I always knew the current balance of our account and could immediately say whether we were able to afford it or not. But in principle it was Honnef who was responsible for the program.

BJvR: You were deeply involved in the organizational structure of *Gegenverkehr*.

RM: I always said: “I'm in charge of the hammer.” That meant, I made sure the exhibition spaces had been freshly painted white and there weren't any nail holes in the walls. I was responsible for transporting work to and from the exhibition, as

BJvR: Sie waren intensiv in die organisatorische Struktur von *Gegenverkehr* involviert.

RM: Ich habe immer gesagt: „Ich bin der Meister des Hammers.“ Das heißt, ich habe dafür gesorgt, dass die Ausstellungsräume geweißt und keine Nägellöcher in den Wänden waren. Ich war für den An- und Abtransport zuständig und auch für die Hängung der Ausstellungen, zusammen mit den Künstlern. Ich war auch sozusagen „der Meister der Hängung“. Nach den Eröffnungen um 24 Uhr hieß es immer: „Rune, gehst du hinter die Theke?“ Ich war die einzige, die fast keinen Alkohol trank. Also bin ich hinter die Theke und habe sofort die Deckel abkassiert sowie den monatlichen Mitgliedsbeitrag. Gleichzeitig habe ich mit den Leuten geredet und auch Verkäufe angeleiert.

BJvR: 1970 stellten Sie zusammen mit Markus Lüpertz, Michael Buthe, Diethelm Päsler und Dietmar Ullrich unter dem Titel *Fünf junge Deutsche – Bildnerische Raumsituationen* (19.2.–7.3.1970) im *Gegenverkehr* aus. Sie waren mit Ihren sogenannten *Röhrenbildern* vertreten. Was war für Sie der zentrale Ansatz der Ausstellung und wie kam die Ausstellung zustande?

RM: Das hatte damit zu tun, dass Michael Buthe relativ früh im *Gegenverkehr* auftauchte. Honnef und ich waren beide der Meinung, Buthe sei noch nicht so weit, um eine Einzelausstellung zu machen. Das gleiche betraf auch Lüpertz. Er hatte bereits in der Kölner *Galerie Hake* ausgestellt. Aber beide waren noch nicht weit genug für eine ganze Ausstellung, weil die Räume relativ groß waren. Klaus Honnef hatte die Idee, unter einem bestimmten Aspekt eine Gruppenausstellung zu machen, zum Thema „räumliche Situationen“. Buthe mit seinen gerissenen Leinwänden, Lüpertz mit seinen *Westwall*-Arbeiten, Dietmar Ullrich von der Gruppe Zebra, das ging mehr in Richtung Pop-Art, und Diethelm Päsler, der Aspekte in der Malerei untersuchte, in den Raum hinauszugehen. Das passte alles zusammen. Damals habe ich noch „Shaped Canvas“ gemacht. Das bedeutet, wenn es das Motiv notwendig macht, dass das Bild über den Rand hinausging. Die Spitze des Rohres meiner Arbeit beispielsweise ging seitwärts über die Leinwand hinaus.

well as the hanging of the exhibitions, together with the artists. The hanging was also my realm, so to speak. After the openings, at midnight, it was always: “Rune, are you going to go behind the bar?” I was the only one who drank almost no alcohol. So I went behind the bar and started cashing up for the drinks and the monthly membership fees. At the same time, I talked to people and also initiated sales.

BJvR: In 1970 you exhibited at *Gegenverkehr*, under the title *Fünf junge Deutsche – Bildnerische Raumsituationen* (February 19 – March 7, 1970), together with Markus Lüpertz, Michael Buthe, Diethelm Päsler, and Dietmar Ullrich. You were represented by your so-called *Röhrenbilder*. What, for you, was the central idea of the exhibition, and how did the exhibition come about?

RM: It was to do with the fact that Michael Buthe appeared relatively early at *Gegenverkehr*. But Honnef and I both thought that Buthe was not yet ready for a solo exhibition. The same was true of Lüpertz. He had already exhibited at *Galerie Hake* in Cologne. But neither were really ready for an entire exhibition, because the spaces were relatively large. Klaus Honnef had the idea of doing a group exhibition around a particular theme, that of “spatial situations.” It comprised Buthe with his ripped canvases, Lüpertz with his *Westwall* works, Dietmar Ullrich from the Zebra group, going more in the direction of Pop Art, and Diethelm Päsler, who examined aspects of painting extending into space. This was a way of combining it all. At that time I was making shaped canvases. This meant that if the motif required it, the image would go beyond the edge. The top of the tube in my work, for example, went sideways beyond the canvas.

BJvR: Aachen is located in an area bordering three countries. Did you have contacts with Belgium and the Netherlands, and how were the exhibitions in Aachen received there?

RM: The openings were very well attended, but were further boosted by Jan Dibbets, Lawrence Weiner, and Stanley Brouwn. The connections with Amsterdam and Holland were relatively strong. Lots of people came to the openings from

BJvR: Aachen liegt im Drei-Länder-Eck. Hatten Sie Verbindungen nach Belgien und in die Niederlande, und wurden auch dort die Ausstellungen in Aachen wahrgenommen?

RM: Die Eröffnungen war sehr gut besucht, was sich durch Jan Dibbets, Lawrence Weiner und Stanley Brouwn noch verstärkt hatte. Die Verbindung nach Amsterdam und nach Holland war relativ stark. Da kamen zu den Eröffnungen aus Düsseldorf, Krefeld, Mönchengladbach und Köln viele Leute, auch aus den Niederlanden.

BJvR: Wie hat sich der Verein finanziert? Es wurden auch Arbeiten direkt aus der Ausstellung verkauft, oder? ...

RM: Die Künstler wurden gebeten, eine Jahresgabe zu machen. Für diese Jahresgabe bekamen sie kein Geld. Diese Jahresgaben wurden an die Mitglieder verkauft, und zwar relativ billig, die kosteten damals 30 DM. Es gab noch einen Mitgliedsbeitrag, der zur damaligen Zeit nicht so billig war. *Gegenverkehr* hat damals auch damit geworben, dass er der teuerste Kunstverein in Deutschland war, monatlich 5 DM, und davon musste auch der Druck des Katalogs finanziert werden. Im Prinzip haben wir das so gut geschafft, dass wir keine Schulden hatten. Ansonsten war man ehrenamtlich tätig.

BJvR: Peter Ludwig hat den Verein *Gegenverkehr* von Beginn an durch Ankäufe unterstützt. Können Sie dazu etwas sagen? Gab es auch Provisionen für Verkäufe?

RM: Ludwig kam nie zu den Eröffnungen. Klaus Honnef kannte er ganz gut, weil sie sich über die Pop-Art schon begegnet waren. Ludwig kam meistens hinterher, um sich die Ausstellungen in Ruhe anzuschauen, und hat meistens etwas gekauft. Ich weiß, dass er sehr gehandelt hat. Ein Verkauf von Dieter Krieg ist z. B. dadurch schiefgegangen, dass sowohl der Künstler als auch der Galerist nicht bereit waren, etwas von ihren Prozents abzugeben. Da hat Ludwig eben nichts gekauft, obwohl die Bilder für heutige Verhältnisse billig waren, die kosteten 5000 DM.

BJvR: Welche Ausstellungen waren für Sie bemerkenswert? Gerhard Richters erste institutio-

Düsseldorf, Krefeld, Mönchengladbach, and Cologne, but also from the Netherlands.

BJvR: How did the Kunstverein finance itself? Weren't works also being sold directly from the exhibitions? ...

RM: The artists were asked to make a work as a contribution to the yearly limited editions, which they didn't receive any money for. These annual editions were sold to members, and relatively cheaply, costing just 30 deutschmarks. There was also a membership fee that was not that cheap for the time. In fact, *Gegenverkehr* was advertising itself as the most expensive Kunstverein in Germany, at 5 deutschmarks per month, which also enabled the printing of the catalogues to be financed. In principle, we did it so well that we didn't have any debts. But all the work was generally done by volunteers.

BJvR: Peter Ludwig supported *Gegenverkehr* from the beginning through purchases. Can you say something about that? Did the Kunstverein also take a commission on sales?

RM: Ludwig never came to the openings. He knew Klaus Honnef quite well, because they had already met through their common interest in Pop Art. Ludwig usually came along later to take a look at the exhibitions in peace and usually also to buy something. I know he would negotiate a lot. A sale for Dieter Krieg fell through for example, because neither the artist nor his gallerist were willing to reduce the percentage of their take, so then Ludwig didn't buy anything, although the paintings were cheap by today's standards, costing around 5,000 deutschmarks.

BJvR: Which exhibitions were the notable ones for you? Gerhard Richter's first institutional exhibition in 1969 was an important stepping stone for him ...

RM: The exhibition was very important to Richter, as was his first catalogue, which included 120 works. There were large spaces upstairs and downstairs, plus a small room of 4 x 4 or 5 x 5 meters, where Richter's jungle pictures were hung, which weren't even completely dry. We did the hanging together, some townscapes were on

nelle Ausstellung 1969 war für ihn eine wichtige Station ...

RM: Die Ausstellung war für Richter sehr wichtig, wie auch sein erster Katalog, in dem 120 Werke aufgeführt waren. Es gab jeweils einen großen Raum unten und oben, dazu noch einen kleinen Raum von 4 x 4 oder 5 x 5 m. Dort hingen Richters Urwald-Bilder, die noch nicht vollständig getrocknet waren. Wir hatten zusammen die Hängung gemacht: Unten waren Städtelandschaften zu sehen. Dann hatte er noch jede Menge verschiedene Arbeiten, Verwischungen, *Flämische Krone* sowie seine Landschaften aus Korsika. Ich hatte ihm den Vorschlag gemacht, die Korsika-Bilder zwischen die Fenster zu hängen. Wenn man aus den Fenstern schaute, sah man eine Hinterhoflandschaft und als Gegensatz dazu diese wunderschönen Korsika-Bilder. Und was machten wir mit den anderen? Ich hatte gesagt, wie wär's denn mit 'ner Petersburger Hängung. Damit war er einverstanden, und wir haben sie ausgeführt, weil die Bilder keinen direkten Bezug zueinander haben mussten. Wir fanden alles sehr gut, bis auf Rudolf Zwirner. Er hatte sich aufgeregt, dass man das nicht machen könne, das sei keine ordentliche Hängung für einen Künstler. Aber da Richter und wir alle nichts dagegen hatten, was soll's?!

BJvR: Im Programm von *Gegenverkehr* manifestierte sich ein Fokus auf Konzeptkunst ...

RM: Das Programm verstärkte sich immer mehr in Richtung Konzeptkunst. Das kam auch durch Daniel Spoerri, denn seine Arbeiten waren nicht mehr normale Malerei, die *Fallenbilder* waren schon mehr ein Konzept. Und dann eben durch Jan Dibbets, Lawrence Weiner und Gilbert & George.

BJvR: 1970 waren Sie zusammen mit Klaus Honnef nicht mehr für *Gegenverkehr* aktiv.

RM: Honnef ging dann nach Münster an den *Westfälischen Kunstverein*, und ich bin aus Aachen auch weggezogen. Das Hängen, Pinseln usw. mussten andere Leute übernehmen.

BJvR: Die zweite Initiative, die Sie gemeinsam mit Klaus Honnef ergriffen, war die Ausstellung

display downstairs. Additionally there was a mixture of other works, some blurred paintings, *Flemish Crown* and his landscapes of Corsica. I made the suggestion that he hang the Corsica paintings between the windows. Looking out of the windows, you had a view of the rear courtyard and in contrast these beautiful Corsican paintings. And what did we do with the others? I said, how about a St. Petersburg hang? He agreed, and we hung them like that because the paintings didn't need to directly relate to each other. Everyone liked the whole thing, except Rudolf Zwirner. He was upset, arguing that such a thing shouldn't be done, it wasn't a proper hanging for any artist. But since neither Richter nor any of us had any objections, so what?!

BJvR: A focus on Conceptual Art manifested itself in *Gegenverkehr*'s program...

RM: The program increasingly evolved towards Conceptual Art. This was not least due to Daniel Spoerri, because his works were no longer normal painting, the *Tableaux-pièges* were more of a concept. And then through Jan Dibbets, Lawrence Weiner, and Gilbert & George.

BJvR: By 1970 you, as well as Klaus Honnef, were no longer active at *Gegenverkehr*.

RM: Honnef then went to Münster to the *Westfälischer Kunstverein*, and I also moved away from Aachen. So all the hanging, painting the walls, and so on, had to be done by other people.

BJvR: The second initiative that you undertook together with Klaus Honnef was the exhibition *Umwelt-Akzente* in 1970 in Monschau. To what extent were you involved?

RM: In a similar manner to *Gegenverkehr*. I was responsible for the installation of the work. I painted the *Weißer Straße* by Günther Uecker, and glued Daniel Buren's stripes up. So I ended up executing different sculptures / installations by various people.

BJvR: How did the idea come about of doing the exhibition in a small town like Monschau, of all places?

Umwelt-Akzente 1970 in Monschau. Inwieweit waren Sie involviert?

RM: In der gleichen Konstellation wie bei *Gegenverkehr*. Ich war für die Installation der Arbeiten zuständig. Ich habe die *Weißer Straße* von Günther Uecker gemalt, oder die Streifen von Daniel Buren, die habe ich geklebt. So habe ich verschiedene Skulpturen/Installationen von verschiedenen Leuten ausgeführt.

BJvR: Wie kam es zu der Idee, ausgerechnet in Monschau diese Ausstellung zu machen?

RM: Kaspar Vallot war Redakteur der *Aachener Nachrichten*, aber für Monschau zuständig. Er hatte auch die Aktivität vom *Gegenverkehr* gesehen. Als die Idee in Monschau aufkam, dass man dort so etwas umsetzen könnte, hat er sie an Klaus Honnef herangetragen. Also wurde das dort organisiert. Einer unserer ersten Besuche in Monschau war mit Peter Brüning zusammen, den Stadtraum anschauen, wo und wie man etwas machen kann. Peter Brüning und Winfred Gaul haben ihre Arbeiten auf große Holzplatten gemalt, um sie auch draußen ausstellen zu können. Viele Künstler sind in die Stadt gekommen, haben sich den Stadtraum angeschaut und ihre Konzepte entwickelt. Hans-Jürgen Breuste hat sich nach Material in verlassenen Fabriken umgeschaut und daraus seine Arbeiten gebaut. Ich habe mir etwas anderes ausgedacht. Ich habe das Plakat und die Grafik für die Ausstellung gemacht, das war eine Fotomontage, aber Bilder konnte ich nicht ausstellen. Bei meinem Besuch war mir aufgefallen, dass es keine Ampel in Monschau gab. Eine Stadt aus dem 19. Jahrhundert, in der das 20. Jahrhundert noch gar nicht stattfand. Ich habe gedacht, eigentlich müsste das 20. Jahrhundert noch mit rein. Ich hatte vorher eine Diskussion mit meinem Bruder über Einstein, und da hatten wir auch über den Raum und die Relativitätstheorie gesprochen. Ich meinte zu ihm: „Der unendliche Raum dehnt sich aus. Ist das wissenschaftlich korrekt oder nicht?“ Er sagte: „Wenn du das poetisch ausdrücken willst, ist das kein Problem.“ Daraufhin ließ ich dann ein weißes Schild mit der Aufschrift prägen: „Der unendliche Raum – dehnt sich aus.“ Das haben wir dann neben die Kirche in den Garten gestellt. Daraufhin stand in

RM: Kaspar Vallot was an editor at *Aachener Nachrichten*, but responsible for Monschau. He'd come across the activities at *Gegenverkehr*. So when the idea cropped up in Monschau of organizing something along the same lines, he contacted Klaus Honnef about it, and it ended up being done there. One of our first visits to Monschau was with Peter Brüning, looking at the town's open-air spaces and considering where and how to do things. Peter Brüning and Winfred Gaul painted their work on large wooden panels, so as to be able to exhibit them outside. A lot of artists visited the town, took a look around the open-air spaces and then developed their concepts. Hans-Jürgen Breuste looked around for material in abandoned factories and constructed his works from that. I came up with something different. I did the poster and the graphic design for the exhibition, it was a photomontage, but it wasn't possible for me to exhibit any paintings. During my visit, I noticed that there weren't any traffic lights in Monschau, a town from the 19th century where the 20th century hadn't even arrived yet. I thought that the 20th century had to actually be made present. I'd previously had a discussion about Einstein with my brother, and we talked about space and the theory of relativity. I said to him: "Infinite space expands. Is that scientifically correct or not?" And he said: "if you want to express it poetically, that's no problem." As a result I had a white sign embossed declaring: "Der unendliche Raum – dehnt sich aus" (infinite space – it is expanding). We placed it next to the church in the garden, the newspaper subsequently reported on it as: "Like a sentence from the Buddha." Erwin Reusch's idea of connecting the church tower with a rope across the River Rur, to the street on the opposite side, which required the help of the fire brigade, was a beautiful concept, which also changed the space and the perception of the space. As did Günther Uecker's plan to paint a street lime white, or Jan Dibbets' idea of drawing a diagonal cross over a map of the town and carrying it out on the actual streets. A white line ran down the middle of the road. It was a lot of work planning all this, but of course it was a beautiful idea.

der Zeitung: „Ein Satz wie von Buddha.“ Die Idee von Erwin Reusch, den Turm der Kirche mit einem Seil über die Rur an die Straße gegenüber anzubinden, wozu man die Feuerwehr brauchte, war eine schöne Idee, und die veränderte auch den Raum und die Wahrnehmung des Raumes. Oder Günther Ueckers Vorhaben, eine Straße weiß zu kalkan. Oder wie Jan Dibbets über den Stadtplan der Stadt ein Diagonalkreuz zu ziehen und das über die Straße zu definieren. Mitten auf der Straße lief ein weißer Strich drüber. Es war viel Arbeit, das alles zu planen, aber es war natürlich eine schöne Idee.

BJvR: Wie wurde die Ausstellung wahrgenommen, wie waren die Reaktionen in Monschau?

RM: Die Eröffnung war sehr groß. Aber hinterher gab es eine Zerstörungsaktion. Da wurden Sachen kaputt gemacht. Das Seil am Kirchturm von Erwin Reusch wurde durchgeschnitten. Es war mühsam, das wiederherzustellen. Mein Schild haben sie abgerissen und in die Rur geworfen. Honnef hatte mich angerufen und mir davon berichtet. Da bin ich nach Köln gefahren und habe ein neues gemacht. Aber auf der anderen Seite muss man sehen, dass es 41 Jahre später (2011) in Monschau eine Retrospektive dieser Ausstellung gegeben hat.

BJvR: How was the exhibition received, what was the reaction in Monschau?

RM: The opening was very grand. But later some destruction occurred, things were damaged. The rope by Erwin Reusch from the church tower was cut through, it took a lot of work to reinstall it. They pulled my sign down and threw it in the River Rur. Honnef called and told me about it. I travelled to Cologne and made a new one. On the other hand, you also have to take into account that 41 years later (2011) Monschau staged a retrospective of the exhibition.



Bernhard Blume, Rune Miels und Jürgen Klauke während einer Ausstellungseröffnung bei / *at an exhibition opening at Galerie Philomene Magers* in Bonn (im Hintergrund / *in the background Klaus Honnef*), 1976, Foto: Franz Fischer, Bonn, ZADIK H8