



Sylvia Böhmer (links / on the left) und / and Gabrielle Lueg während der Eröffnung von / at the opening of *Märchen, Mythen, Monster*, 1985, Rheinisches Landesmuseum Bonn. Foto: Walter Müller, Brühl

SYLVIA BÖHMER IM GESPRÄCH MIT PHILIPP FERNANDES DO BRITO, 27. FEBRUAR 2019

SYLVIA BÖHMER IN CONVERSATION WITH PHILIPP FERNANDES DO BRITO, FEBRUARY 27, 2019

PFdB: Frau Böhmer, Sie begannen 1983 Ihr zweijähriges Volontariat im Rheinischen Landesmuseum in Bonn, dessen Abteilung für wechselnde Ausstellungen Klaus Honnef leitete. Welche war die erste Foto-Ausstellung, an die Sie sich erinnern?

SB: Das war die Ausstellung *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, genauer gesagt, der 3. Teil, das letzte Kapitel, denn es war eine Ausstellungstrilogie, die aus drei verschiedenen, in sich abgeschlossenen, aber dennoch sich aufeinander beziehenden Teilen bestand. Das war ein eher ungewöhnliches Projekt in der Ausstellungspraxis von Museen, und noch ungewöhnlicher war vielleicht, dass es dem Thema Fotografie gewidmet war.

PFdB: Die Ausstellung *Lichtbildnisse* machte deutlich, dass eine geschriebene Geschichte der Porträtfotografie bis 1982 noch nicht existierte, sondern – wie es im Begleitheft weiter heißt – nur in den ausgestellten Bildern selbst zu finden war. Welche Bedeutung hatte die Ausstellung für den Stellenwert der Fotografie?

SB: Ich glaube, dass der Stellenwert der Fotografie daran erst noch diskutiert werden musste. Die Geschichte der Porträtfotografie war bis zu diesem Zeitpunkt tatsächlich noch nicht geschrieben. Als diese Ausstellungstrilogie mit der ersten Schau begann, schrieb sich diese Geschichte sozusagen im Voranschreiten des Projektes. Soweit ich mich erinnere, ist erst am Ende des dritten Teils das Buch zur Porträtfotografie erschienen. Man muss wohl bewusst „Buch“ sagen und nicht

PFdB: Frau Böhmer, in 1983 you began your two-year traineeship at the Rheinisches Landesmuseum in Bonn, whose department for temporary exhibitions was led by Klaus Honnef. What was the first photo exhibition you can remember?

SB: That was the exhibition *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, and more precisely, the third part, the last chapter, as it was an exhibition trilogy that consisted of three different self-contained, yet interrelated parts. This was a rather unusual project in museum exhibition practice, and it was perhaps even more unusual that it was dedicated to photography.

PFdB: The *Lichtbildnisse* exhibition made it clear there was no written history of portrait photography until 1982; instead—as it goes on to say in the accompanying booklet—it could only be found in the exhibited images themselves. What significance did the exhibition have for the status of photography?

SB: I think that the status of photography was yet to be discussed. The history of portrait photography had not really been written until that point. When this exhibition trilogy began with the first exhibition, this history was being written, so to speak, as the project progressed. As far as I remember, the book on portrait photography wasn't published until the end of the third part. One must consciously say “book” and not “exhibition catalogue,” because that is what it actually is, even today—a handbook on this subject. The visitors did not get, as would usually be the case, a catalogue in their hand that explained the exhi-

„Ausstellungskatalog“, denn das ist es tatsächlich – und das ist es noch bis heute –, ein Handbuch zu diesem Thema. Der Besucher bekam nicht, wie sonst üblich, einen Katalog in die Hand, der das Ausstellungskonzept erklärte oder die Blickrichtung vorgab, unter deren Prämisse man die ausgestellten Bilder zu verstehen habe. Die Ausstellung mit ihrer Zusammenstellung von bis dahin nicht miteinander in Bezug gesetzten oder überhaupt noch nie in Verbindung gebrachten Fotografien – und das waren meiner Erinnerung nach über 1300 Bilder – sollte einen Anstoß geben, überhaupt darüber nachzudenken: Was ist Porträtfotografie? Wie reagiert sie auf den jeweiligen Kontext ihrer Zeit? Welche sozialpsychologischen Komponenten spielten eine Rolle? Oder auch, welchen Stellenwert hat sie im Feld der kunsthistorischen Gattungen, z. B. der Malerei? Für deren lukratives Feld der Auftragsporträts war ja mit der Erfindung der Fotografie eine ernsthafte Konkurrenz herangewachsen. Oder aber auch die Frage, welche Sehgewohnheiten spiegeln sich im Porträt und welche werden gebrochen? Das war ein ganzes Spektrum an theoretischen Diskursen oder Reflexionen, die da angestoßen wurden und die dann in dieses Buch Eingang fanden. Honnefs Ansatz, in großen Zusammenhängen zu denken, so kann man wohl sagen, ist sicherlich darin präsent – also eine Diskussion, einen kunsthistorischen Ansatz zum Porträtbegriff mit Erkenntnissen der Wahrnehmungstheorie zu verbinden.

PFdB: Im Sinne einer ersten Bestandsaufnahme wurde das Buch oder der Ausstellungskatalog *Lichtbildnisse* für die Fotografie zu einem ähnlichen Handbuch wie vielleicht schon vorher das Buch *Concept Art*, das Klaus Honnef 1971 geschrieben hatte, für die Konzeptkunst.

SB: Ja, es ist spannend, wie komplex er das gesehen hat. Ich erinnere mich noch, dass ich mich über das Titelbild von *Lichtbildnisse* sehr gewundert habe, weil es kein Motiv ist, das den Betrachter im Bereich der Porträtfotografie sofort anspricht. Ich finde es schon ungeheuer stark, wie ein Ausstellungskurator auf die Idee kommt, eine so den Betrachter irritierende Idee auf das Cover des Buches zu nehmen. Es zeigt einen jun-

bition concept or predetermined a perspective, through the lens of which one had to understand the exhibited images. With its collection of photographs that had never been linked together before or even associated with each other—and my recollection was that it was over 1,300 images—the exhibition was supposed to provide an impetus to really contemplate the question: What is portrait photography? How does it react to the context of its time? Which social psychological components played a role? Or even, what status does it have in the field of art historical categories, such as painting? Its lucrative field of commissioned portraits truly faced some serious competition with the invention of photography. Or even the question, which viewing habits are reflected in the portrait and which are broken? There was a whole spectrum of theoretical discourses or reflections that were initiated there and then found their way into this book. Honnef’s approach—you could call it thinking in broader contexts—is certainly present within it; that is to say, a discussion linking an art-historical approach to the concept of portraiture with insights from the theory of perception.

PFdB: In the sense of an initial survey, the book or the exhibition catalogue *Lichtbildnisse* became a similar guidebook for photography as the book *Concept Art*, written by Klaus Honnef in 1971, had been for concept art.

SB: Yes, it’s exciting how intricately he saw that. I can still remember that I wondered a lot about the cover image for *Lichtbildnisse*, because it isn’t a motif that immediately reaches out to the viewer in the realm of portrait photography. I find it tremendously powerful how an exhibition curator comes up with the idea to place an idea that is so irritating to the viewer on the cover of the book. It shows a young man who looks at us with one eye and is blind in the other. What this portrait by the photographer Neil Winokur demonstrates is that this portrait is not intended to be about the individual first and foremost, but rather the image itself. This is directly demonstrated here on the cover of the book.

PFdB: Like the solo exhibitions of Karl Blossfeldt

gen Mann, der uns mit einem Auge anschaut und auf dem anderen Auge blind ist. Was dieses Porträt des Fotografen Neil Winokur verdeutlicht, ist, dass nicht das Individuum mit diesem Porträt in erster Linie gemeint ist, sondern das Bild an sich. Das manifestiert sich hier schon direkt auf dem Cover des Buches.

PFdB: Wie in den Einzelausstellungen im Rheinischen Landesmuseum von beispielsweise Karl Blossfeldt (1976) oder auch von Gisèle Freund (1977) sowie in den zahlreichen Themenausstellungen zu Sofortbild-, Mode-, Reportage- oder auch Dokumentarfotografie zeichnet sich auch durch *Lichtbildnisse* eine gesteigerte Visualität des fotografischen Mediums ab. Markierten diese Ausstellungen eine Wende im musealen Ausstellungsbetrieb und im Diskurs der Fotografiegeschichte?

SB: Man muss, glaube ich, sagen, dass sie weniger eine Wende als eine Öffnung des musealen Ausstellungsbetriebs darstellen. Ab Mitte der 1970er Jahre hat Klaus Honnef in einem Haus mit einer breitgefächerten, konventionell aufgestellten Sammlung als Abteilungsleiter für Wechselausstellungen ganz neue Maßstäbe gesetzt. Er hat hier eine Ausstellungsreihe begonnen, welche die von Ihnen schon genannten Gisèle Freund und Karl Blossfeldt zeigte, aber er auch Albert Renger-Patzsch, Bill Brandt oder Liselotte Strelow – heute allesamt Klassiker der Fotografiegeschichte. Und er hat in Bonn die erste Retrospektive zu Bernd und Hilla Becher ausgerichtet. Es ist auch interessant, dass einige dieser Fotografinnen und Fotografen die Möglichkeit zu einer Einzelausstellung außerhalb des Galeriebetriebs erstmals im Rheinischen Landesmuseum erhalten haben. Das muss man wirklich hervorheben! Damals entstanden auch die kleinen quadratischen, inzwischen als Raritäten gehandelten Kataloge.

PFdB: Diese große Variation, die verschiedenen Schwerpunkte, die er als Kurator gesetzt hat, sind interessant. Neben Ausstellungen zum Schwerpunkt Fotografie zeigte Klaus Honnef ja beispielsweise auch während Ihrer Zeit am Rheinischen Landesmuseum immer wieder wechselnde Präsentationen aktueller Kunstströmungen. Aus ih-

(1976) or Gisèle Freund (1977) at the Rheinisches Landesmuseum for example, and the numerous thematic exhibitions on polaroid, fashion, reportage, and documentary photography, *Lichtbildnisse* also stands out due to an increased visibility of the photographic medium. Did these exhibitions mark a turning point in the museum exhibition sector and in the discourse of the history of photography?

SB: One must say, I think, that they represent less of a turning point and more of an opening up of the museum exhibition sector. From the mid-1970s, Klaus Honnef set entirely new standards as the head of department for temporary exhibitions in an establishment with a wide-ranging, conventionally structured collection. He started an exhibition series here, which presented Gisèle Freund and Karl Blossfeldt as you already mentioned, but also Albert Renger-Patzsch, Bill Brandt, and Liselotte Strelow—all of them are classic names in the history of photography today. And he organized the first retrospective on Bernd and Hilla Becher in Bonn. It is also interesting that some of these photographers were given their first opportunity to have a solo exhibition outside the gallery sector at the Rheinisches Landesmuseum. You really have to highlight that! The small square catalogues, which are now traded as rarities, were also developed back then.

PFdB: This great variation and the different focal points he set as a curator are interesting. In addition to exhibitions focusing on photography, Klaus Honnef also mounted, for example, changing presentations of current art trends during your time at the Rheinisches Landesmuseum. Out of these, the exhibition *Back to the USA* stands out in particular, which you also oversaw. What was so special about this exhibition, and which focal points emerged from the young positions shown?

SB: The works shown had really just been created. I think that was one of the special features of this exhibition. It was hugely topical, and you were seeing something that had never been shown in a museum exhibition before. None of the works were more than 10 years old. These could actually be called “young positions.” They came directly from the studios or the galleries. At this point we

nen sticht vor allem die Ausstellung *Back to the USA* hervor, die Sie auch mitbetreuten. Was war die Besonderheit dieser Ausstellung, und welche Schwerpunkte manifestierten sich in den gezeigten jungen Positionen?

SB: Die dort gezeigten Arbeiten waren ja gerade erst entstanden. Ich glaube, dass das auch eine der Besonderheiten dieser Ausstellung gewesen ist. Sie war ungeheuer aktuell, und man hat gesehen, was vorher noch nie in einer Museumsausstellung gezeigt wurde. Keine der Arbeiten war wohl älter als 10 Jahre. Das konnte man tatsächlich als „junge Positionen“ bezeichnen. Sie kamen direkt aus den Ateliers oder den Galerien. Wobei man an dieser Stelle auch Holly Solomon hervorheben muss, die mit zahlreichen Leihgaben einen großen Anteil an dieser Ausstellung hatte und mit der Klaus Honnef und Gabriele Honnef-Harling auch befreundet waren, so dass sie direkt in New York vor Ort auch diese Auswahl treffen konnten. Manche Werke kamen jedoch weder über Galerien noch über Kunsthochschulen zu dieser Ausstellung, sondern entstanden außerhalb von Institutionen, wie zum Beispiel die Arbeiten von Jean-Michel Basquiat – er kam ja aus der New Yorker Graffiti-Szene. Ich habe in der Ausstellung sehr viele Führungen gegeben und kann mich noch sehr gut erinnern, dass gerade seine Bildobjekte in ihrer Mischung aus Schriftzeichen, Straßenjargon oder Bildmotiven der fantastischen Tierwelt und skurrilen Menschenfiguren die Besucher auch sehr irritiert hatten. Nicht nur, weil sie sehr vielschichtig waren, sondern auch weil eine Zerrissenheit mit durchschillerte. Da konnte man sicherlich nicht mit einem konventionellen Kunstbegriff herangehen. Wie ich fanden auch andere jüngere Volontäre, die zur gleichen Zeit mit mir am Rheinischen Landesmuseum arbeiteten, das aber ungeheuer aufregend, weil es neu, unverbraucht und witzig war. Dennoch hat diese Kunst damals offensichtlich den Nerv der Zeit getroffen. Man darf nicht vergessen, dass in den 1980er Jahren die Kunstgeschichte an den Universitäten noch nicht in der Gegenwart angekommen war. Ich erinnere mich auch noch sehr genau, welches Werk im Eingangsbereich der Ausstellung zu sehen war. Es war Robert Longos lebensgroße Bronzeskulptur eines Mannes, der wie rücklings

also haben zu single out Holly Solomon, who had a huge stake in this exhibition with numerous loans and was also friends with Klaus Honnef and Gabriele Honnef-Harling, so they were even able to make their selections on the spot in New York. However, some works didn't come to the exhibition through galleries or art schools, but emerged outside of institutions, such as the work of Jean-Michel Basquiat—he came from the New York graffiti scene. I gave a lot of guided tours of the exhibition and can still remember very well that his image-objects, with their mixture of characters, street jargon, and motifs of a fantastic animal world and bizarre human figures had particularly irritated visitors. Not only because they were very complex, but also because a sense of strife shone through. You certainly couldn't approach it with a conventional notion of art. Like me, other younger volunteers who worked with me at the Rheinisches Landesmuseum at the same time found it incredibly exciting, because it was new, fresh, and witty. Nonetheless, this art obviously had its finger on the pulse of the time. One must not forget that in universities in the 1980s, art history didn't even go up to the contemporary period.

I also remember very well which piece of work could be seen in the entrance area of the exhibition. It was Robert Longo's life-size bronze sculpture of a man who, as if hit by a bullet from behind, seems to rear up in a very sudden movement before falling. This life-size figure was displayed in front of a large-format, expansive panoramic view of a ruined city. Presenting this right at the entrance of the exhibition was certainly a statement. Although I think that the exhibition, which had other really very diverse positions between the poles I just mentioned—Basquiat and Longo—didn't necessarily want to show explicitly political art. That would have been too affected and too forced into one single way of seeing. I think Klaus Honnef would have rather called it advanced art. Art that could be shown in very different forms and expressions, questioned traditional image forms, and revealed completely new relationships.

PFdB: As with his exhibitions for *Gegenverkehr*

von einer Kugel getroffen, sich in einer sehr jähren Bewegung aufzubäumen scheint, bevor er fällt. Diese lebensgroße Figur war vor einer großformatigen und raumgreifenden Panoramadarstellung einer zerstörten Stadt zu sehen. Das gleich im Entrée der Ausstellung zu präsentieren, war sicherlich ein Statement. Wobei ich glaube, dass die Ausstellung, die zwischen den Polen, die ich gerade genannt habe – zwischen Basquiat und Longo – noch weitere wirklich sehr verschiedene Positionen hatte, nicht unbedingt eine explizit politische Kunst zeigen wollte. Das wäre zu vorgegeben gewesen und zu sehr in eine einzige Sichtweise gedrängt. Ich denke, Klaus Honnef hätte das eher als avanciertere Kunst bezeichnet. Eine Kunst, die sich in sehr unterschiedlichen Formen und Äußerungen zeigen konnte, tradierte Bildformen hinterfragte und ganz neue Zusammenhänge offenbarte.

PFdB: Wie auch bei seinen Ausstellungen für den Aachener *Gegenverkehr* oder den *Westfälischen Kunstverein* hob Klaus Honnef auch bei dieser Ausstellung 1983 in einem Bericht des Magazins *Stern* hervor, dass er „über die [amerikanische] Gegenwartskunst informieren“ wolle. Dies schloss vornehmlich die Kunst der US-amerikanischen Ostküste ein, an der viele der gezeigten Arbeiten gerade erst in den Vorjahren entstanden waren. Wie wurde die Ausstellung wahrgenommen?

SB: Die Ausstellung war außerordentlich gut besucht. Es muss ein Funke übersprungen sein, auch wenn die Ausstellung sicher nicht fertige Antworten geben wollte oder druckreife, konsumierbare Analysen. Das „Back“ im Titel *Back to the USA* sollte sicher auch andeuten, dass zuvor in den 1970er Jahren eine starke Szene von Bildhauern und Malern aus Europa die Kunstmetropole New York abgelöst hatte, die bis dahin tonangebend war. Es folgten die Jungen Wilden und die italienischen Künstler der *Transavanguardia*, die die Aufmerksamkeit von New York abzogen, wodurch dann die Resonanz auf die amerikanische Kunst zurückgegangen war. Aber diese Ausstellung mit dem Titel *Back to the USA* deutete mit dem „Back“ auch an, dass dieses Desinteresse nicht gerechtfertigt war, da sich wieder eine

in Aachen or the *Westfälische Kunstverein*, Klaus Honnef emphasized in a report in the magazine *Stern* in 1983 that with this exhibition he also wanted to “inform about [American] contemporary art.” This chiefly concerned the art of the East Coast of the USA, where many of the works shown had recently been created in previous years. How was the exhibition perceived?

SB: The exhibition was extremely well attended. It must have sparked something, even if the exhibition certainly did not want to give ready answers or polished, consumable analyses. The “Back” in the title *Back to the USA* was also meant to indicate that previously in the 1970s a strong scene of sculptors and painters from Europe had superseded the art metropolis of New York, which had set the tone until that point. This was followed by the *Neue Wilden* and the Italian artists of the *Transavanguardia*, who drew the attention away from New York, thereby reducing the response to American art. But the “Back” of the title *Back to the USA* also hinted that this lack of interest was unjustified, as a really new and vibrant American art scene had evolved among the younger generation. The exhibition thus bridged an information gap. It was a broad spectrum, of which I have only just mentioned two positions, because it also featured Pattern & Decoration, Graffiti, New Image, New Wave, and—not to be underestimated—had a large proportion of female artists. This may be obvious for us today, but at the time it was not. In fact, they were still underrepresented in the art scene.

PFdB: Photographic exhibitions such as *Männer* by Herlinde Koelbl at the Rheinisches Landesmuseum in 1983 or *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*, developed by Klaus Honnef for the Bundeskunsthalle in 1997, repeatedly attracted the attention of the press, visitors, but also the specialist audience in Bonn. What was so special about these exhibitions, and to what extent did focal points emerge that are still relevant today?

SB: With the Herlinde Koelbl exhibition it was the topic that was a bit provocative, and that was realized through the medium of photography. It was, I believe, less about the discussion of what

sehr neue und lebendige amerikanische Kunstszene in der jüngeren Generation entwickelt hatte. Die Ausstellung hat damit eine Informationslücke geschlossen. Das war ein breites Spektrum, von dem ich eben nur zwei Positionen genannt habe, denn sie zeigte auch Pattern & Decoration, Graffiti, New Image und New Wave und – was nicht zu unterschätzen ist – hatte einen großen Anteil an Künstlerinnen. Heute ist das für uns vielleicht selbstverständlich, aber damals war es das mitnichten. Sie waren in der Kunstszene tatsächlich noch unterrepräsentiert.

PFdB: Fotografische Ausstellungen wie *Männer* von Herlinde Koelbl 1983 im Rheinischen Landesmuseum oder auch *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*, von Klaus Honnef 1997 für die Bundeskunsthalle konzipiert, erregten in Bonn immer wieder die Aufmerksamkeit der Presse, der Besucher – aber auch des Fachpublikums. Was war das Besondere an diesen Ausstellungen, und inwieweit manifestierten sich hier Schwerpunkte, die bis heute reichen?

SB: Bei der Ausstellung von Herlinde Koelbl war es das Thema, das ein wenig provokant war, und das war ja mit dem Medium Fotografie umgesetzt. Dort ging es, glaube ich, weniger um die Diskussion, was Fotografie ist, sondern das Thema „Männer“ war interessant und aufreizend. Sicherlich ein größerer „Paukenschlag“ war die Ausstellung *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970* von Klaus Honnef, die er zusammen mit Rolf Sachsse erarbeitet hatte. Das war eine Ausstellung, in der die Exponate, aber auch die Katalogtexte, die damals erschienen sind, die „deutsche“ Fotografie als ein kulturelles Phänomen diskutierten – die Fotografie als eine Position oder ein Phänomen, das die Wahrnehmung der Menschen und ihr Verhältnis zur sichtbaren Welt grundlegend verändert hat. Das klingt heute obsolet und selbstverständlich, war aber damals noch etwas, was man tatsächlich noch klarstellen musste. Deshalb vielleicht auch der Titelzusatz „Macht eines Mediums“.

Wichtig war bei dieser Ausstellung auch, dass die Betonung hier ganz explizit auf der Definition „deutsche Fotografie“ gelegen hat. Das hatte eine ungeheure Nachwirkung. Die Ausstellung hatte

photography is, but rather that the topic of “men” was interesting and provocative. The exhibition *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*, which Klaus Honnef developed together with Rolf Sachsse, was definitely a major bombshell. This was an exhibition in which the exhibits but also the catalogue texts that were published at the time discussed “German” photography as a cultural phenomenon—photography as a position or a phenomenon that has fundamentally changed people’s perception and their relation to the visible world. That sounds outdated and obvious today, but at that time it was still something that actually needed to be clarified. That’s perhaps why they added “Macht eines Mediums” (Power of a Medium) to the title.

It was also significant that the emphasis of this exhibition was explicitly on the definition of “German photography.” That had a tremendous after-effect. The exhibition had carried out an enormous reappraisal—in its scope, too.

There were over 400 works by about 150 photographers from a period of 100 years, in which photography had become the dominant image medium. This was an incredibly significant exhibition, along with the publication, of course.

PFdB: With regard to working with and handling photography, one feature of the exhibitions, which Klaus Honnef always developed in close communication with his wife Gabriele Honnef-Harling, was also the wealth of knowledgeable written contributions and accompanying publications. Which aspects of this were pivotal for our current understanding of photography?

SB: In general, one has to say: the aspect of understanding photography as an “image medium,” which has profoundly changed people’s consciousness. I think all the exhibitions did this, and the catalogue or book texts should also portray this. This also sounds obvious today, but it wasn’t at the time. The accompanying publications discussed this in all its facets. You were confronted with a new field that made you think. It always reminds me of an explanation that Honnef must have given to his students once: “Photography does not depict reality as it is, but as it appears. Thinking is therefore not superfluous, but neces-

da eine enorme Aufarbeitung geleistet – auch im Umfang.

Es waren über 400 Werke von ca. 150 Fotografen aus einem Zeitraum von 100 Jahren, in dem sich die Fotografie zum beherrschenden Bildmedium entwickelt hat. Das war eine unglaublich wichtige Ausstellung, zusammen mit der Publikation natürlich.

PFdB: In Hinblick auf das Arbeiten und den Umgang mit Fotografie war ein Merkmal der Ausstellungen, die Klaus Honnef auch stets im engen Austausch mit seiner Frau Gabriele Honnef-Harling konzipierte, auch die Fülle von fundierten schriftlichen Beiträgen und Begleitpublikationen. Welche Aspekte daraus waren ausschlaggebend für unser heutiges Verständnis von Fotografie?

SB: Generell muss man sagen: der Aspekt, die Fotografie als ein „Bildmittel“ zu begreifen, welches das Bewusstsein der Menschen tiefgreifend verändert hat. Das haben, glaube ich, alle Ausstellungen gemacht, und das sollten auch die Katalog- oder Buchbeiträge darstellen. Auch das klingt heute selbstverständlich, aber das war es damals nicht. Die Begleitpublikationen haben das in allen Facetten diskutiert. Man wurde mit einem neuen Feld konfrontiert, das zum Nachdenken anregte. Mich erinnert das immer an eine Erklärung, die Honnef einmal seinen Studenten gegeben haben muss: „Die Fotografie bildet nicht die Wirklichkeit ab, wie sie ist, sondern wie sie erscheint. Denken wird daher nicht überflüssig, sondern notwendig.“ Das war etwas, was man bei allen seinen Ausstellungen tun musste – selbst denken!

Gabriele Honnef-Harling war meines Wissens an sehr vielen Projekten beteiligt, so dass das Wort Austausch schon zu kurz gegriffen ist. Oft sind die Konzepte in enger Zusammenarbeit mit ihrem Mann entstanden, und sie hat entscheidende Essays über fotografische Fragestellungen geschrieben, die heute noch Gültigkeit haben. Einen großen, wenn nicht gar gleichwertigen Anteil hatte sie an der Konzeption mancher Ausstellungen – bei *Back to the USA* ganz bestimmt. Viele Projekte sind in enger Zusammenarbeit mit ihr entstanden und ebenso viele die Zeit überdauernde Diskurse in den Publikationen. Bei *Pantheon der*

sary.“ That was something that you had to do in all of his exhibitions—think for yourself!

As far as I know, Gabriele Honnef-Harling was involved in so many projects that the word communication already falls short. The concepts were often developed in close collaboration with her husband, and she wrote pivotal essays on photographic issues that are still valid today. She had a large, if not equal share in designing many exhibitions—*Back to the USA* for certain. Many projects arose from close collaboration with her as well as many of the timeless discourses in the publications. She managed the entire project for the exhibition *Pantheon der Photographie im XX. Jahrhundert*, which was shown at the Bundeskunsthalle in 1992. Klaus Honnef once said that one of the concepts had been created at the kitchen table at home, if I remember correctly.

PFdB: What significance did the collaboration with Klaus Honnef and the exhibitions that he initiated at the Rheinisches Landesmuseum have for you and your own engagement with art—and with photography in particular?

SB: To say it directly and briefly: a tremendous one! I must come back to the *Lichtbildnisse* exhibition again here. For me, *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, which I witnessed myself, was a kind of starting point or formative impression of photography. Although I didn't fully know that at the time and these reflections didn't become apparent until a few years later, when I began the exhibition series on photography in Aachen. *Lichtbildnisse* was also the first book that I received as a new volunteer in 1982 from Klaus Honnef. You see, as a young academic who had just graduated, this kind of orientation towards photography was like an exciting flirtation in a new domain. Because, as I mentioned earlier, the scholarly value of photography had not yet been discussed in terms of art history at that time, and photography was not being taught at any university institute. To stay with this image of flirting, from 1993 onwards it became a steady liaison with photography in Aachen, out of which many exhibitions at the Suermondt-Ludwig-Museum arose. I no longer had to struggle to establish photography as an artistic medium in the mu-

Photographie im XX. Jahrhundert, einer Ausstellung, die 1992 in der Bundeskunsthalle gezeigt wurde, hatte sie die gesamte Projektleitung inne. Klaus Honnef hat mal gesagt, dass das eine oder andere Konzept am häuslichen Küchentisch entstanden sei, wenn ich es richtig erinnere.

PFdB: Welche Bedeutung hatten die Zusammenarbeit mit Klaus Honnef und die Ausstellungen, die er im Rheinischen Landesmuseum initiierte, für Sie und Ihre eigene Auseinandersetzung mit Kunst – im Besonderen mit Fotografie?

SB: Um es direkt und kurz zu sagen: eine enorme! Ich muss hier nochmals zu der Ausstellung *Lichtbildnisse* zurückkehren. Für mich war *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, die ich ja selbst miterlebt hatte, eine Art Initialzündung oder Primärprägung hin zur Fotografie. Auch wenn ich das damals noch überhaupt nicht wusste und die Reflexe hiervon erst ein paar Jahre später zu tragen kamen, als ich in Aachen mit der Ausstellungsreihe zur Fotografie begann. *Lichtbildnisse* war auch das erste Buch, das ich als gerade startende Volontärin 1982 von Klaus Honnef überreicht bekam. Sie sehen, so eine Hinwendung zur Fotografie war für eine junge Akademikerin, die gerade das Studium absolviert hatte, wie ein aufregender Flirt auf neuem Gebiet. Denn, wie ich bereits erwähnte, wurde der wissenschaftliche Wert der Fotografie seitens der Kunstgeschichte damals noch nicht diskutiert und Fotografie an keinem Uni-Institut gelehrt. Um bei dem Bild des Flirts zu bleiben, wurde dann später ab 1993 in Aachen daraus eine dauerhafte Liaison mit der Fotografie, aus der heraus viele Ausstellungen im Suermondt-Ludwig-Museum entstanden. Ich musste nicht mehr darum ringen, die Fotografie als künstlerisches Medium im musealen Ausstellungsbetrieb zu etablieren. Klaus Honnef hatte dafür den Weg geebnet – dass man Fotografie als eigenständigen Bereich der Kunst in den Museen zeigen konnte. Ich kann sagen, dass Klaus Honnef mein Mentor war, dem ich dafür auch sehr dankbar bin.

PFdB: Frau Böhmer, ich danke Ihnen sehr herzlich für Ihre Zeit und das Interview.

seum exhibition sector. Klaus Honnef paved the way for this—that photography could be shown as an independent art field in museums. I can say that Klaus Honnef was my mentor and I am very grateful for that.

PFdB: Frau Böhmer, thank you very much for your time and the interview.



Klaus Honnef im / at *Rheinischen Landesmuseum Bonn*, um / ca. 1984.
Foto: Adolf Clemens, Münster, ZADIK G21