



Klaus Honnef und / and Gabriele Honnef-Harling auf dem / at Kunstmarkt Köln 1977.  
Foto: Heijo Hangen, Koblenz, ZADIK G21

## KONZEPT AM KÜCHENTISCH – D6

### A CONCEPT FROM THE KITCHEN TABLE – D6

*Klaus Honnef & Gabriele Honnef-Harling*

**D**ie Erfindung des Tafelbildes im 14. Jahrhundert änderte nahezu alles, was zuvor in der westlichen Malerei Geltung hatte: Die Malerei selbst, ihre Technik, ihre Ästhetik und ihr Selbstverständnis. Sie veränderte das Verhältnis der Maler zum eigenen Metier ebenso wie das der Auftraggeber zur Malerei und ihren Urhebern. Kurzum den Umgang mit den Bildern, die sich von der Wand gelöst hatten und mobil geworden waren. Es war der Auftakt der Neuzeit in Europa.

Die Erfindung der Fotografie löste rund ein halbes Jahrtausend später keine vergleichbaren Umwälzungen in der visuellen Kunst aus. Zwar wehrten sich die Maler gegen die Herausforderung des technischen Mediums und bestritten ihm den künstlerischen Anspruch. Sie feierten die unbeschränkten Möglichkeiten des subjektiven Bildausdrucks in der Malerei, betonten den ästhetischen Eigenwert der künstlerischen Mittel Form und Farbe und gaben das Ausklinken aus dem System des Auftragswesens als Befreiung aus. Die eigentlichen Abbildleistungen büßten hingegen an künstlerischer Wertschätzung ein. Generös überließen die Maler die Wiedergabe der sichtbaren Welt der Fotografie als Aufgabe.

So bestimmten im Wesentlichen bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts immer noch die handwerklichen Techniken Malerei, Skulptur und Zeichnungen den Kanon der Kunst. Nicht einmal das Kino im Kielwasser der Fotografie sowie die elektronischen Verfahren von Fernsehen

**T**he invention of panel painting in the 14th century questioned almost everything that had previously been valid in Western painting – painting itself, its techniques, its aesthetics, and its conception of itself. It also changed the relationship of painters to their own métier, as well as that of painting's clients to the medium and its authors. Or more succinctly, the approach to the pictorial, which had detached itself from the wall and become portable, was transformed. It was the beginning of the Modern period in Europe.

Half a millennium later, the invention of photography unleashed no comparable changes within visual art. Whilst painters resisted the challenge of this technological medium, they denied its claims to the artistic, celebrating the unlimited possibilities of subjective pictorial expression in painting, emphasizing the intrinsic aesthetic value of the artistic means of form and color, and regarding an uncoupling from the system of commissioned work as a liberation. The task of actual depiction, however, became less valued in terms of artistic skill, with painters generously leaving the chore of reproducing the visible world to photography.

Thus, until well into the second half of the 20th century, the artisanal techniques of painting, sculpture, and drawing were still defining the canon of art. Not even cinema, in the wake of photography, and the electronic technology of television and video were able to threaten the seemingly unassailable position of traditional

und Video vermochten die scheinbar unanfechtbare Position der traditionellen Kunstverfahren im Wettstreit der Bildmedien um öffentliche Aufmerksamkeit und soziales Prestige zu bedrohen. Allenfalls als Experimentierfeld erfuhren Fotografie, Film und Video nachsichtige Duldung. Gegen ihre Massenwirksamkeit errichtete die Kunstwelt die Mauer der Autonomie der Kunst und ihrer vermeintlichen kommerziellen Unbeflecktheit.

Nachdem die documenta 5 unter der inspirierenden Regie von Harald Szeemann die Vergeblichkeit solcher Hinhaltenaktiken souverän demonstriert und bereits einen „erweiterten Kunstbegriff“, allerdings kaum beachtet, erprobt hatte, tat sich das Gremium, das die folgende documenta vorbereiten und realisieren sollte, außerordentlich schwer.

Kam noch hinzu, dass sich die documenta dank des unerwarteten Erfolges der ersten fünf Versionen als „Weltausstellung der zeitgenössischen Kunst“ dem wachsenden Vorwurf der Kritik ausgesetzt sah, sich in ein Schaufenster der neuesten Trends und Richtungen des internationalen Kunsthandels zu verwandeln und dessen Geschäft zu betreiben. Denn längst hatte auch die sprödeste Kunstströmung, die Conceptual Art, eine kommerzielle Perspektive gewonnen. Eine Veranstaltung, die hinter Szeemanns „parallele Bilderwelten“ zurückfallen würde, hätte den Vorwurf nur in jeder Form bestätigt. Ein Jahr, bevor die documenta 6 eröffnet werden sollte, zerstritt sich das Gremium endgültig und legte nicht einmal mehr eine schlüssige Ideenskizze vor.

In diesem Moment trat ein mächtiger Küchentisch aus massivem Holz auf der ersten Etage einer Bonner Mietwohnung in Erscheinung. Zwar hatte er Gabi und mir auch vorher schon als eine Art physischer Plattform für unsere vielen nächtlichen Theoriediskurse über Fragen der Kunst im Allgemeinen sowie diejenigen gedient, die mich als Organisator von Ausstellungen avancierter Kunstwerke im Rheinischen Landesmuseum Bonn oder anderswo jeweils akut beschäftigten. Wobei auch der Kinofilm stets ein gewichtiges Wort mitredete. Wir waren regelmäßige und begeisterte

art procedures in the visual media's contest for public attention and social prestige. At best, as an arena of experimentation, photography, film, and video encountered benevolent toleration. To counteract the impact of the mass media, the art world erected a wall around the autonomy for art and its supposed commercial immaculateness.

After documenta 5, under the inspiring direction of Harald Szeemann, had effectively demonstrated the futility of such delaying tactics and had already tested an “extended concept of art,” even if almost no attention was paid to it, the task of the committee that was to prepare and organize the following documenta was made extremely difficult.

In addition, thanks to the unexpected success of the first five editions as the ‘World’s Fair of contemporary art,’ documenta became exposed to the growing criticism that it was providing for a showcase, of the latest trends and movements, for the international gallery scene and its commercial enterprises, since even that most unaccommodating of art movements, Conceptual Art, had long since obtained a commercial perspective. An event falling short of Szeemann’s ‘parallel pictorial worlds’ would have merely confirmed such allegations in every possible way. One year before documenta 6 was to open, the committee finally disintegrated and was even unable to present any coherent outline of their ideas.

At that moment, a robust kitchen table of solid wood came into play on the first floor of a rented apartment in Bonn. Although it had previously served Gabi and me as a sort of physical platform for our many nocturnal theoretical discourses around questions of art in general, as well as those immediately occupying me as the organizer of exhibitions of advanced art at Rheinisches Landesmuseum in Bonn, and elsewhere. We were regular and enthusiastic filmgoers, and cinema was the subject of equal debate. Above all, because as an art historian Gabi did not want to acknowledge that as a cinephile I could harbor a preference for popular genre films, and yet in my exhibition practice favored advocating

Kinobesucher. Vor allem, weil der Kunsthistorikerin Gabi nicht einleuchten wollte, dass ich als Cineast einerseits eine Vorliebe für den populären Genrefilm hegte, andererseits in meiner Ausstellungspraxis mit Vorliebe Zeugnisse der „elitären“ und vergleichsweise unsinnlichen Conceptual Art und der Analytischen Malerei favorisierte. Dieser scheinbare oder tatsächliche Widerspruch lieferte die Initialzündung, nun am besagten Küchentisch eine Synopsis unserer Gedanken und Vorstellungen über die vielfältigen und kontroversen Beziehungen der einzelnen visuellen Medien zusammenzufassen und daraus ein Rohkonzept, so etwas wie den Abriss eines möglichen und zeitgemäßen Ausstellungs-Konzeptes für die documenta 6 zu filtern. Mit Malerei, Skulptur und Zeichnung, Fotografie, Kino und Video im ständigen Dialog.

Das Vorgehen hatte ich mit meiner Partnerin im documenta-Rat, Evelyn Weiss, Chefkuratorin des Museums Ludwig in Köln, abgesprochen. Wir wollten bei der d6 endlich unseren Wunsch nach einer engen Zusammenarbeit in die Tat umsetzen. Jedoch war uns auch klar geworden, dass eine documenta im noch verfügbaren Rest der Zeit, einem knappen Jahr, nicht zu realisieren war. Deshalb fassten wir den Plan, den Geschäftsführer der documenta GmbH, Lucas, in einem Brief um ein weiteres Jahr Vorbereitung zu bitten – und der Bitte, sozusagen als Kompensation, einen Fahrplan mit einem außergewöhnlichen und gleichzeitig modernen Konzept anzufügen, das innerhalb von zwei Jahren verwirklicht werden konnte. Das an unserem Küchentisch in zwei, drei Nächten verfertigte Papier verwandelte ich in einen offiziellen Brief, den Evelyn Weiss mitunterzeichnete. Die Post brachte ihn auf den Weg. Gabis Beitrag fiel indes buchstäblich unter den Küchentisch.

Trotz seiner Detailtreue in mancher Hinsicht war das Konzept alles andere als scholastisch. Nichts lag uns ferner als vorgefasste Thesen zu illustrieren. Vielmehr sollte sich die documenta 6 in einzelnen, mit untereinander verbundenen und anschaulich integrierten Segmenten aus der visuellen Kompetenz und ästhetischen Plausibili-

for “elitist” and comparatively clinical Conceptual Art, and analytical painting. This apparent or actual contradiction provided the initial impetus in assembling, at said kitchen table, a synopsis of our thoughts and ideas about the diverse and contentious relations between individual visual media, and to distill from those a raw concept, something like the outline of a possible and timely exhibition concept for documenta 6, that included painting, sculpture and drawing, photography, cinema and video in continual dialogue.

I had discussed such notions with my partner on the documenta advisory board, Evelyn Weiss, head curator at Museum Ludwig in Cologne. At d6, we wanted to finally put into practice our desire for close collaboration. However, we also realized that a documenta could not be organized in the remaining time available, of under a year. That is why we came up with a plan of proposing to documenta’s managing director, Rudolf Lucas, a further year of preparation – and complemented our request by adding, as a kind of compensation, a roadmap involving an extraordinary yet modern concept, which would be implementable within the two-year timeframe. I transformed the synopsis which we had created during two or three nights at our kitchen table, into an official letter that was co-signed by Evelyn Weiss. The post office went about delivering it, but Gabi’s contribution had somehow got lost under the kitchen table.

Despite depth of detail, the concept was anything but scholastic. Nothing could have been further from our aims than merely illustrating preconceived theses. Rather, documenta 6 was to unfold, from the visual authority and aesthetic plausibility of the works of art on display, into individual, interrelated, vividly integrated sections. We refused to press the works of art into a preconceived scheme without taking their inherent sense into account. On the contrary, it would be a concept originating from within the artistic practices themselves, being both associative and not adverse to risk. It would center on the innate visual sense of the works of art, regardless of either material or medium, and simultaneously

tät der ausgestellten Kunstwerke entfalten. Wir lehnten es ab, die Kunstwerke in ein vorgefasstes Schema zu pressen, ohne ihren Eigen-Sinn zu berücksichtigen. Au contraire. Ein Konzept aus der künstlerischen Praxis. Assoziativ und risikoreich. Im Zentrum hätte der visuelle Eigen-Sinn der Kunstwerke gestanden, unabhängig von ihrer materiellen und medialen Beschaffenheit, und zugleich ihre potentielle Korrespondenz, ob beabsichtigt oder nicht, zu Kunstwerken ganz unterschiedlicher künstlerischer Hintergründe und Beschaffenheit. Zweifellos wären kurze und präzise Rückbezüge in die Geschichte der Kunst unvermeidbar gewesen. Nicht zuletzt, weil der Wiedergabemodus von Fotografie, Film und Fernsehen an die visuellen Entwürfe der Neuzeit mit dem Regime der zentralperspektivischen Organisation der Bildelemente anknüpfte und den Anti-Illusionismus der malerischen Avantgarde weitgehend ignorierte.

Bereits die knappen Andeutungen vermitteln eine Ahnung, welches visuelle Feuerwerk sich hätte entzünden können mit den widersprüchlichsten Mustern in puncto Wahrnehmung, Vorstellung und ästhetischer Bildformen. Es wäre der anschauliche Nachweis der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen gewesen in dem Bestreben, sich ein „Bild von der Welt zu machen“ (Gerhard Richter). Vergeblich. Das Konzept wurde zwar einhellig angenommen, der Start der d6 um ein Jahr verschoben. Aber ein neues Komitee, dem Evelyn Weiss und ich angehörten, verwässerte es bis zur Unkenntlichkeit. Am Ende blieben rauchende Trümmer. Scherzfrage: What is a camel? A camel is a horse designed by a committee! Die d6 in Kassel 1977 war in gewissem Sinn ein Kamel. Immerhin: diese „Mediendocumenta“ etablierte die Fotografie endgültig als künstlerische Disziplin in Europa.

their potential correspondences, whether intended or not, to other works of art of highly differing artistic origins and nature. No doubt, brief and succinct references to the history of art would be unavoidable. Not least because the mode of reproduction in photography, film, and television was more bound to the visual concepts of the Modern period, with its regime of organizing its pictorial elements in accordance with the tenets of central perspective, than the anti-illusionism of the painterly avant-garde, which it largely ignored.

Even such brief pointers convey an idea of which visual fireworks could be ignited, employing the most contradictory patterns in terms of perception, imagination, and aesthetic pictorial forms. It was to be vivid proof of the simultaneity of the non-simultaneous in the endeavor to “create an image of the world” (Gerhard Richter). All in vain. The concept was unanimously adopted, and the start of d6 was postponed by one year. But a new committee, which Evelyn Weiss and I were members of, diluted it beyond recognition. In the end, there remained only smoking debris. Or as the riddle goes: What is a camel? A camel is a horse designed by a committee! The d6 in Kassel in 1977 was in a sense a camel. In any case, this ‘media documenta’ finally established photography as an artistic discipline in Europe.



Klaus Honnef im Gespräch mit / *in conversation with* Renate und / *and*  
L. Fritz Gruber während der Eröffnung von / *at the opening of* Gina Lee  
Felber in der / *at* Galerie Erhard Klein, 23.2.1990.  
Foto: Franz Fischer, Bonn, ZADIK G 21