

sediment

Materialien und Forschungen zur Geschichte des Kunstmarkts
Resources for and Studies in the History of the Art Market

HEFT 30 | 2019

Klaus Honnef

Von der
Konzeptkunst zur
Fotografie

From Conceptual Art
to Photography

ZADIK - ZENTRALARCHIV FÜR DEUTSCHE UND
INTERNATIONALE KUNSTMARKTFORSCHUNG E. V.
CENTRAL ARCHIVES FOR GERMAN AND INTERNATIONAL
ART MARKET RESEARCH

sediment

Materialien und Forschungen zur Geschichte des Kunstmarkts
Sources for and Studies in the History of the Art Market



sediment

Materialien und Forschungen zur Geschichte des Kunstmarkts
Sources for and Studies in the History of the Art Market

KLAUS HONNEF

VON DER KONZEPTKUNST ZUR FOTOGRAFIE
FROM CONCEPTUAL ART TO PHOTOGRAPHY

ZADIK

ZENTRALARCHIV FÜR DEUTSCHE UND INTERNATIONALE KUNSTMARKTFORSCHUNG E. V.
IN KOOPERATION MIT DER SK STIFTUNG KULTUR DER SPARKASSE KÖLNBONN

INHALT

Editorische Notiz / Editorial Note <i>Klaus Gerrit Friese</i>	7
Klaus Honnef - Von der Konzeptkunst zur Fotografie / From Conceptual Art to Photography <i>Günter Herzog</i>	11
1968 - 1970: Gegenverkehr - Zentrum für aktuelle Kunst <i>Brigitte Jacobs van Renswou</i>	17
Rune Miels im Gespräch mit / in Conversation with <i>Brigitte Jacobs van Renswou, 8. Februar 2019</i>	37
1970, 9.5. - 21.6.: Monschau. Umwelt-Akzente - Die Expansion der Kunst <i>Günter Herzog</i>	47
1970-1974: Münster: Westfälischer Kunstverein <i>Philipp Fernandes do Brito</i>	71
Lawrence Weiner in Conversation with <i>Philipp Fernandes do Brito, 14. März 2019</i>	95
1971: Münster: Publikation Concept Art / Muenster: Publication Concept Art <i>Philipp Fernandes do Brito</i>	97
1972, 30.6. - 8.10.: Kassel, documenta 5, Idee + Idee / Licht <i>Günter Herzog</i>	127
1974-1999: Bonn: Rheinisches Landesmuseum <i>Helga Behn</i>	141
Sylvia Böhmer im Gespräch mit / in Conversation with <i>Philipp Fernandes do Brito, 27. Februar 2019</i>	171
1977, 26.6. - 2.10.: Kassel, documenta 6, Malerei/Fotografie / Painting/Photography <i>Günter Herzog</i>	181
Konzept am Küchentisch - d6 / A Concept From the Kitchen Table - d6 <i>Klaus Honnef und Gabriele Honnef-Harling</i>	211
Ann und Jürgen Wilde im Gespräch mit / in Conversation with <i>Nadine Oberste-Hetbleck, 18. - 24. März 2019</i>	217
Wilhelm Schürmann im Gespräch mit / in Conversation with <i>Philipp Fernandes do Brito, 23. Februar 2019</i>	227
Impressum	242



Gabriele Honnef-Harling und Klaus Honnef, 2003, Foto: Franz Fischer, Bonn

EDITORISCHE NOTIZ

EDITORIAL NOTE

Klaus Gerrit Frieze

Nach fünfzehn Jahren einer überaus angenehmen Zusammenarbeit mit dem Verlag für moderne Kunst und Timo Reger Design, auf die wir dankbar zurückblicken, erscheint mit dem vorliegenden Heft unsere Zeitschrift *sediment* erstmals als deutsch-englisches Open-Access-eJournal auf der Plattform *arthistoricum.net* – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie, Design, gehostet von der Universitätsbibliothek Heidelberg. Über unsere Webseite www.zadik.info erhalten Sie Zugang zum neuen kostenlosen eJournal und zu der Möglichkeit, einen kostenpflichtigen Ausdruck im neuen, etwas größeren Format DIN A4 zu bestellen. Die Entscheidung zu dieser Neuausrichtung erfolgte aus ökonomischen, ökologischen und publizistischen Erwägungen und bringt die bekannten Vorteile des Digitalen mit sich. Zudem trägt die Zweisprachigkeit der Tatsache Rechnung, dass das ZADIK und seine Bestände im gleichen Maße international wie national genutzt werden.

Wir danken allen, die an diesem Heft mitgewirkt haben. Bei der digitalen Umstellung waren es Maria Effinger und Frank Krabbes von der UB Heidelberg, Constanze Alpen entwarf das neue Design und Markus Hoffmann füllte es mit den Bildern und Texten. Philipp Fernandes do Brito leitete die Erschließung des Bestandes und schuf damit das Fundament der Publikation, assistiert von Claudius Grath, Susann Geiermann, Jan Junglas, Radhika Varma und Lisa Weber. Helga Behn, Günter Herzog, Klaus Honnef und Gabrie-

After fifteen years of a very gratifying collaboration with Verlag für moderne Kunst and Timo Reger Design, which we appreciatively look back on, our journal *sediment* is now being published for the first time as a German-English open access eJournal on the platform *arthistoricum.net* – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie, Design, hosted by the Universitätsbibliothek Heidelberg. Our website www.zadik.info provides access to the new free eJournal as well as the opportunity of purchasing a printed copy in the new, slightly larger A4 format. The decision to undertake such a reorientation was based on economic, ecological, and journalistic considerations, as well as the well-known advantages of the digital. In addition, the new bilingual form takes into account the fact that ZADIK and its inventories are being used to the same extent internationally as they are nationally.

We would like to thank all those who have worked with us on this issue. In converting to the digital, this was Maria Effinger and Frank Krabbes from Heidelberg university library, Constanze Alpen created the new design, which Markus Hoffmann filled with images and text. Philipp Fernandes do Brito led the explorations of the inventory, creating the foundations of this publication, assisted by Claudius Grath, Susann Geiermann, Jan Junglas, Radhika Varma, and Lisa Weber. Helga Behn, Günter Herzog, Klaus Honnef and Gabriele Honnef-Harling, Brigitte Jacobs van Renswou, Nadine Oberste-Hetbleck, and once again Philipp

le Honnef-Harling, Brigitte Jacobs van Renswou, Nadine Oberste-Hetbleck und wiederum Philipp Fernandes do Brito schrieben die einleitenden Texte und führten die Gespräche mit Sylvia Böhmer, Rune Miels, Wilhelm Schürmann, Ann und Jürgen Wilde und Lawrence Weiner. Natascha Frieser übernahm die Transkriptionen der Interviews, Tim Beeby und Sabine Bürger, Tanya Crenshaw, Good & Cheap und Gérard Goodrow, übersetzten das Heft ins Englische. Die Fotos verdanken wir Stefan Arvay, Adolf Clemens, Jean Dieuzaide, Franz Fischer, Heijo Hangen, Volker Hinz, Peter Kleim, Hermann Lilienthal, Hanne Linckens, Rune Miels, Stefan Moses, Walter Müller, Angelika Platen, Friedrich Riehl, Dieter Schwerdtle, Volker Vontin, Rudolf Wakonigg und Ann Wilde. Kollegiale Unterstützung erhielten wir von Birgit Joos und dem *documenta archiv*, Annette Lagler und Sonja Benzner vom *Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen*, Katharina Tiemann vom *Archiv LWL*, Kristina Scepaniski und Jenni Henke vom *Westfälischen Kunstverein Münster*. Bei der Finanzierung der Übersetzung haben geholfen Heinz Holtmann, Michael Horbach, Adelheid Komenda und Thomas Zander. Und last but not least geht bei dieser Gelegenheit unser größter Dank noch einmal an unsere Donatoren Klaus Honnef und Gabriele Honnef-Harling für ihr Vertrauen und ihr Archiv.

Fernandes do Brito wrote the introductory texts and interviewed Sylvia Böhmer, Rune Miels, Wilhelm Schürmann, Ann and Jürgen Wilde, and Lawrence Weiner. Natascha Frieser was responsible for transcribing the interviews, whilst Tim Beeby & Sabine Bürger, Tanya Crenshaw, Good & Cheap and Gérard Goodrow translated the issue into English. For the photographs we are grateful to Stefan Arvay, Adolf Clemens, Jean Dieuzaide, Franz Fischer, Heijo Hangen, Volker Hinz, Peter Kleim, Hermann Lilienthal, Hanne Linckens, Rune Miels, Stefan Moses, Walter Müller, Angelika Platen, Friedrich Riehl, Dieter Schwerdtle, Volker Vontin, Rudolf Wakonigg and Ann Wilde. We received generous collegial support from Birgit Joos and the *documenta archiv*, Annette Lagler and Sonja Benzner from *Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen*, Katharina Tiemann from *Archiv LWL*, as well as Kristina Scepaniski and Jenni Henke of *Westfälischer Kunstverein Münster*. In financing the translations we have received support from Heinz Holtmann, Michael Horbach, Adelheid Komenda, and Thomas Zander. And last but not least we would like to take this opportunity of once again giving our greatest thanks to our donors Klaus Honnef and Gabriele Honnef-Harling for their faith in us and entrusting us with their archive.



Klaus Honnef eröffnet die Ausstellung / opens the exhibition Stephan Runge in der / at Galerie Erhard Klein, im
Türrahmen rechts / in the doorway on the right: Erhard Klein, 1975, Foto: Franz Fischer, Bonn, ZADIK H8

KLAUS HONNEF – VON DER KONZEPTKUNST ZUR FOTOGRAFIE

KLAUS HONNEF – FROM CONCEPTUAL ART TO PHOTOGRAPHY

Günter Herzog

Spätestens seit 1965, als ihn die *Aachener Nachrichten* als einen von Deutschlands jüngsten Feuilleton-Chefs anstellten, hat Klaus Honnef (* 14.10.1939) Kunstgeschichte geschrieben. Für das 1968 von ihm mitbegründete und geleitete *Gegenverkehr – Zentrum für aktuelle Kunst* in Aachen ersann er ein multimediales Konzept – eine Premiere für eine künstlerische Institution in der Bundesrepublik. Gerhard Richter (1969) und Lawrence Weiner (1970) gab er dort deren erste Einzelausstellungen jenseits der kommerziellen Galerienszene. Mit *Umwelt-Akzente – Die Expansion der Kunst*, Monschau 1970, schuf er den Prototyp für Ausstellungen im (städtischen) Außenraum.

1970 wurde Klaus Honnef Geschäftsführer des *Westfälischen Kunstvereins* in Münster, wo er Reiner Ruthenbeck (1971), Douglas Huebler (1972), Sigmar Polke und Jörg Immendorff (1973) sowie Christian Boltanski (1974) zu ihren Ausstellungspremieren in einer öffentlichen Ausstellungsinstitution und Hanne Darboven (1971) mit 4.500 qm zur flächenmäßig größten Schau ihrer Karriere verhalf. Seine *Verkehrskultur* (1972) thematisierte erstmals die kulturellen Auswirkungen des Autos in einer Ausstellung. Mit 50 Arbeiten, konzentriert auf einem einzigen Plakat, präsentierte Honnef 1973 die erste Retrospektive Lawrence Weiners.

Zur *documenta 5* (1972) berief ihn Harald Szeemann – gemeinsam mit Konrad Fischer – zum

Klaus Honnef (born 14.10.1939) has been writing art history since at least 1965, when the *Aachener Nachrichten* appointed him as one of Germany's youngest editors of a newspaper's arts and culture section. He conceived a multimedia concept for *Gegenverkehr – Zentrum für aktuelle Kunst* in Aachen, which he co-founded in 1968 and was director of; a first for an art institution in the former West Germany. Gerhard Richter (1969) and Lawrence Weiner (1970) were both given their first solo exhibitions beyond the commercial gallery scene there. In *Umwelt-Akzente – Die Expansion der Kunst*, in the small town of Monschau in 1970, he created a prototype for (urban) open-air exhibitions.

In 1970 Klaus Honnef became the director of the *Westfälischer Kunstverein* in Münster, where he presented Reiner Ruthenbeck (1971), Douglas Huebler (1972), Sigmar Polke and Jörg Immendorff (1973), as well as Christian Boltanski (1974), all making their debut in an institution for public exhibitions, and also provided Hanne Darboven (1971), at 4,500 square meters, with the largest show of her career in terms of space. His *Verkehrskultur* (1972) was the first exhibition to address the cultural impact of cars. Honnef presented Lawrence Weiner's first retrospective in 1973, comprising 50 works concentrated on a single poster.

For *documenta 5* (1972) Harald Szeemann – together with Konrad Fischer – appointed him

Kurator für die Sektion „Idee + Idee/Licht“. Seit 1973 ist Gabriele Honnef-Harling an seiner Seite und arbeitet mit ihm zusammen – am Küchentisch, bei Museums-, Galerie- und Ausstellungsbesuchen. So entstand auch das multimediale Konzept für die umstrittene *documenta 6* (1977), für die Honnef zusammen mit Evelyn Weiss und Honnef-Harling die beiden Abteilungen „Malerei“ und „Fotografie“ betreute und die Fotografie erstmals als eigenständiges künstlerisches Ausdrucksmittel vorstellte, eine Erkenntnis, die er bei der Arbeit an der ersten Retrospektive von Bernd und Hilla Becher gewonnen hatte, 1975 am Rheinischen Landesmuseum Bonn.

Schon 1974 war Honnef nach Bonn gewechselt, wo er zahlreiche wegweisende Ausstellungen kuratierte, wie die ersten Museumsausstellungen für Jürgen Klauke, Anna und Bernhard Johannes Blume, F. C. Gundlach, Rosemarie Trockel, Isa Genzken, Candida Höfer und Walter Dahn, die ersten Ausstellungen in einem deutschen Museum für Gisèle Freund, Alfred Eisenstaedt und Helmut Newton. Zu seinen wichtigsten thematischen Expositionen zählen *In Deutschland* (1979), *Lichtbildnisse – Das Porträt in der Fotografie* (1982), *Pantheon der Photographie im 20. Jahrhundert* (in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1992), *Deutsche Fotografie – Macht eines Mediums* (in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1997) und *Und sie haben Deutschland verlassen ... müssen* (1997). Auch für andere Institutionen, wie das Deutsche Historische Museum und den Gropius-Bau in Berlin, realisierte er Ausstellungen. Seine zusammen mit Peter Pachnicke erarbeitete Retrospektive John Heartfields (Akademie der Künste, Berlin, 1991) wanderte nach Bonn, New York und San Francisco.

Honnef prägte die Begriffe „Autorenfotografie“, „Analytische Malerei“ und „Inszenierte Fotografie“, und viele künstlerische Erscheinungsformen, die erst später – manche erst in jüngster Zeit – ihre kanonischen Bezeichnungen erhielten, erfuhren bei ihm ihre erste Würdigung. Er hat zahlreiche Bücher geschrieben, darunter das erste Buch über *Concept Art* (1971) sowie *Kunst der*

curator of the section “Idee + Idee / Licht.” Gabriele Honnef-Harling has been at his side since 1973, working with him – at the kitchen table, and accompanying him on museum, gallery, and exhibition visits. This is how the multimedia concept for the controversial *documenta 6* (1977) was born, in which Honnef, together with Evelyn Weiss and Honnef-Harling, supervised the two sections “Painting” and “Photography,” presenting photography for the first time as an autonomous mode of artistic expression, following an epiphany he had had while working on Bernd and Hilla Becher’s first retrospective in 1975 at the Rheinisches Landesmuseum Bonn.

By 1974, Honnef had already moved to Bonn, where he curated numerous seminal exhibitions, such as the first museum exhibitions for Jürgen Klauke, Anna and Bernhard Johannes Blume, F. C. Gundlach, Rosemarie Trockel, Isa Genzken, Candida Höfer, and Walter Dahn, as well as the first exhibitions in a German museum for Gisèle Freund, Alfred Eisenstaedt, and Helmut Newton. His most important thematic group exhibitions include *In Deutschland* (1979), *Lichtbildnisse – Das Porträt in der Fotografie* (1982), *Pantheon der Photographie im 20. Jahrhundert* (at the Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1992), *Deutsche Fotografie – Macht eines Mediums* (at the Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1997), as well as *Und sie haben Deutschland verlassen ... müssen* (1997). He also organized exhibitions in other institutions such as the Deutsches Historisches Museum and Martin-Gropius-Bau in Berlin. Together with Peter Pachnicke he worked on a retrospective for John Heartfield (Akademie der Künste, Berlin, 1991), which toured to Bonn, New York, and San Francisco.

Honnef coined the terms “Autorenfotografie” (authored photography), “Analytische Malerei,” (analytical painting), and “Inszenierte Fotografie” (staged photography), as well as providing an initial assessment of many artistic approaches which only later – and in some cases only very recently – have been provided with a canonical designation. He has authored numerous books

Gegenwart (1988) und *Andy Warhol* (1989), zwei Weltbestseller, die in mehr als zehn Sprachen übersetzt wurden, außerdem unzählige Artikel in Fachzeitschriften, Tages- und Wochenzeitungen. Unter seinen Ehrungen ragen heraus seine Honorarprofessur an der Kunsthochschule Kassel, seine Ernennung zum „Chevalier de l'ordre des arts et des lettres“ durch die Republik Frankreich und der Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie.

Am 14. Oktober dieses Jahres wird Klaus Honnef 80 Jahre alt und kann auf eine Lebensleistung zurückblicken, die von Premierien und Superlativen geprägt ist. Eher aber wird er diesen Tag schreibend verbringen, wie wahrscheinlich die meisten Tage des Jahres – denn wie sonst könnte man sich ein solches Ausmaß an publizistischer Produktivität erklären, wie sie allein schon die Webseite www.klaushonnef.de dokumentiert? Auch wenn man Gabriele Honnef-Harling mit einkalkuliert, die ihm bei allen Projekten zu Seite steht (beziehungsweise sitzt, weil eben auch meist schreibend), reicht es immer noch für mehr als zwei. Auf jeden Fall aber ist es einfach viel zu viel, um der gesamten Lebensleistung dieser beiden Persönlichkeiten, die uns im Jahr 2012 den größten Teil ihres ebenso umfangreichen wie wertvollen Archivs übergeben haben, in einer Publikation wie unserem *sediment* gerecht zu werden. Wir können nur das tun, was wir immer tun: einen Impuls geben für eine weitere und tiefere Erforschung, indem wir exemplarisch wichtige Dokumente aus entscheidenden Kontexten präsentieren und damit einen Eindruck vom Quellenpotenzial des Bestandes geben. Mit unseren einleitenden Texten und den Interviews mit Wegbegleiterinnen und Wegbegleitern, deren Audio-Aufzeichnungen wir ebenfalls archivieren, versuchen wir, die Dokumente wieder mit ihren ursprünglichen Kontexten zu verknüpfen, so dass ein sehr lebendiger und authentischer, aber nur punktueller Rückblick entsteht.

Das Archiv Klaus Honnef und Gabriele Honnef-Harling mit der ZADIK-Bestandsnummer G 21 ist das Privatarchiv der beiden Bestandsbildner. Die offiziellen Dokumente, die in den ver-

including the first about conceptual art, *Concept Art* (1971), as well as *Kunst der Gegenwart* (1988), and *Andy Warhol* (1989), worldwide best-sellers that have been translated into more than ten languages, together with countless articles in specialist journals, as well as daily and weekly newspapers. Among his awards, his honorary professorship at the Kunsthochschule Kassel, his appointment as “Chevalier de l'ordre des arts et des lettres” by the French Republic, and the Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie are just some that stand out.

On October 14 this year Klaus Honnef turns 80 and will be able to look back on a lifetime of achievements typified by firsts and superlatives. Nevertheless he will no doubt be spending the day writing, as he probably does on most days of the year – because how else could such a level of journalistic productivity, as documented on the website www.klaushonnef.de be explained? Even if taking into account Gabriele Honnef-Harling's contributions, who is at his side during every project (or better, sits beside, because they mostly involve writing), the output has been extremely extensive, even for two people. In any case, it is simply too sizeable for a publication like *sediment*, to do justice to the complete lifetime achievement of these two people, who transferred most of their extensive and valuable archive to us in 2012. We are only able to do what we always do, that is namely to provide an impetus for further and deeper research by presenting examples of important documents from situations that were of crucial significance, emphasizing the potential of the sources materials. Our introductory texts and the interviews by authoritative guides, whose audio recordings we also archive, attempt to reconnect the documents with their original context, so that a very lively and authentic, even if selective survey results.

The Klaus Honnef and Gabriele Honnef-Harling archive which has been assigned the ZADIK inventory number G 21, is the private archive of the two creators of this inventory. The official documents, which were created in the various departments of the public institutions in which Klaus

schiedenen Dienststellen der öffentlichen Institutionen entstanden sind, in denen Klaus Honnef gearbeitet hat, sind dort verblieben und zum Teil inzwischen in die Archive der kommunalen und regionalen Trägerinstitutionen eingegangen. Die Erschließung und Teildigitalisierung des Privatarchivs im ZADIK ist weit fortgeschritten, aber noch in vollem Gange. Auch sind wir bei den Recherchen für diese Publikation auf zahlreiche Gegenüberlieferungen in anderen Archiven gestoßen, von denen wir viele als digitale Kopien erhalten konnten. Und auch die Bestandsbildner finden immer noch alte Dokumente, und sie produzieren selbst und erhalten auch ständig weitere neue. Es wird noch etwas dauern, bis wir mit dem Bestand online gehen können, aber das heißt nicht, dass nicht schon geforscht werden könnte – im Gegenteil: Es waren schon viele Forscherinnen und Forscher bei uns und konnten das Archiv nutzen. Alle, die sich bisher mit dem Bestand beschäftigten, haben sein Potenzial erkennen können und sind gespannt auf seine weitere Untersuchung. Unsere bisherigen Erfahrungen lassen eine dynamische Entwicklung erwarten. Wir laden auch Sie ein, bei uns zu forschen, und werden Sie nach Kräften dabei unterstützen.

Honnef has worked, have remained there and have, in part, meanwhile entered the archives of the responsible municipal and regional authorities. The assessment and partial digitization of the private archive in ZADIK is well advanced but still ongoing apace. We have also encountered numerous counterparts in other archives during research for this publication, many of which we were able to obtain as digital copies. And likewise the two creators of the inventory are still discovering old documents, producing more themselves, and constantly receiving new ones. It will take some time before we can go online with the inventory, but that does not mean that research cannot currently be carried out – on the contrary: many researchers have already visited us and were able to use the archive. All those who have delved into the inventory to date have been able to recognize its potential and are looking forward to it being examined further. Our experience so far suggests that we can expect dynamic further developments. We would also like to invite you to carry out research with us and will do your utmost to assist.



Klaus Honnef im Gespräch mit / *in conversation with* Erhard Klein
und / *and* Reiner Speck während der Jubiläumsausstellung / *during the*
anniversary exhibition 5 Jahre Galerie Klein, 18.11.1975,
Foto: Franz Fischer, Bonn, ZADIK H8



Klaus Honnef vor einer Arbeit von / in front of a work of Günther Uecker,
Gegenverkehr, Mai / May 1969. Foto: Sepp Linckens, Aachen

1968 – 1970: GEGENVERKEHR – ZENTRUM FÜR AKTUELLE KUNST

Brigitte Jacobs van Renswou

Nach seinem Studium der Soziologie und Geschichte an der Universität Köln wurde Klaus Honnef 1965 mit 26 Jahren als Deutschlands jüngster Feuilletonchef bei den *Aachener Nachrichten* angestellt. Zuvor als Sportjournalist und aufgrund seiner Liebe zum Kino als Filmkritiker tätig, fand er in Aachen ein kulturelles Vakuum vor. Während in Köln 1967 zum ersten Mal der *Kunstmarkt Köln* als erste Messe für moderne Kunst stattfand und sich, von einer Aufbruchstimmung getragen, eine junge Kunst- und Galerienszene entwickelte, 1968 in Kassel die *documenta 4* Werke der Pop-Art in größerem Umfang präsentierte und eine Popularisierung der aktuellen Kunst beförderte, in Mönchengladbach mit Johannes Cladders und in Krefeld mit Paul Wember engagierte Museumsdirektoren sich für aktuelle Kunst einsetzten, befand sich die Aachener Kunstszene auf dem Weg zurück in die Provinzialität.

Am 25.6.1968 beschlossen Klaus Honnef, Will Kranenpohl, die Künstlerin Rune Miels, der Künstler Benno Werth und der Schriftsteller Helmut Walbert sowie ein Kreis aus Rechtsanwälten, Angestellten, Medizinern, Sammlern und Künstlern die Gründung des Vereins *Gegenverkehr – Zentrum für aktuelle Kunst*. [1] Mit dem programmatischen Namen wollte der junge Kunstverein laut seiner Ankündigungsblätter „sämtliche noch so kontroverse Strömungen in der Kunst präsentieren“. [2] Logo und Markenzeichen war ein leuchtend roter, von Katrin Lindley entworfener Doppelpfeil,

After studying sociology and history at the University of Cologne, in 1965 at the age of 26, Klaus Honnef became Germany's youngest arts editor, taking up that role at the newspaper *Aachener Nachrichten*. He had previously been active as a sports journalist and also as a film critic out of his love for cinema, but in Aachen he encountered a cultural vacuum. Whilst in Cologne in 1967, *Kunstmarkt Köln* was debuting as the first trade fair for modern art and, inspired by a spirit of optimism, a fledgling art and gallery scene was concurrently developing, and in 1968 in Kassel, *documenta 4* was presenting a large number of works of Pop Art, promoting a popularization of contemporary art, and Johannes Cladders in Mönchengladbach and Paul Wember in Krefeld were museum directors dedicated to current art, Aachen's art scene, in contrast, appeared intent on returning to provincialism.

On June 25, 1968, Klaus Honnef, Will Kranenpohl, the artists Rune Miels and Benno Werth, and the writer Helmut Walbert, together with a group of lawyers, office workers, doctors, collectors, and artists, decided to found the art society *Gegenverkehr – Zentrum für aktuelle Kunst* (translator's note: literally 'Oncoming Traffic – Center for Current Art,' but perhaps 'traffic travelling in the opposite direction' better captures the confrontational spirit of the enterprise). [1] Employing a programmatic name, the fledgling art association sought to present, according to the flyers announcing its arrival "all the movements

mit dem das *Zentrum für aktuelle Kunst* sämtliche Drucksachen und Werbeflyer gestaltete. In einem Hinterhof der Theaterstraße 50 mietete der Verein zwei Etagen eines ehemaligen Architekturbüros mit 400 qm Ausstellungsfläche. Auf Initiative von Will Kranenpohl, der ebenfalls ein Bistro betrieb, wurden zwei Bars installiert, die nach den Vernissagen den Ausschank eröffneten. Ausgestattet mit Getränken zu Preisen bis 1 DM, wurde die Bar zum kommunikativen Treffpunkt und Erfolgsrezept der Veranstaltungen.

Klaus Honnef war Spiritus Rector des Kunstvereins, er verantwortete die künstlerische Leitung, die Öffentlichkeitsarbeit und die Herausgabe der Publikationen in enger Absprache mit der Künstlerin und seiner damaligen Partnerin Rune Miels, die alle organisatorischen Aufgaben und vor allem gemeinsam mit den Künstlern den Aufbau der Ausstellungen übernahm und auch das Budget des Vereins verwaltete. Für Klaus Honnef war Rune Miels „die Seele des Geschäfts“, sie hatte entscheidenden Anteil am Erfolg von *Gegenverkehr*.^[3] Zur Finanzierung der Miete und der Kataloge wurde ein Mitgliedsbeitrag in Höhe von monatlich 5 DM erhoben,^[4] und *Gegenverkehr* proklamierte sich stolz als „der teuerste Kunstverein in Deutschland“.^[5] Die Jahresgaben für 30 DM waren hingegen vergleichsweise günstig zu erwerben. In seiner Funktion als Kunstkritiker begleitete Honnef die Ausstellungen publizistisch mit ausführlichen, mehrspaltigen Rezensionen in den *Aachener Nachrichten* und gleichzeitig mit seinen Texten in den vom *Gegenverkehr* herausgegebenen monografischen Katalogen. Die Reihe der quadratischen Ausstellungshefte, mit denen er beispielhaft die Corporate Identity des Kunstvereins etablierte und prägte, zeugt von der umfassenden publizistischen Pionierarbeit Honnefs.

Der frisch gegründete Kunstverein startete mit einer Ausstellung von Peter Brünings neuen Arbeiten von Zeichensystemen aus der Kartografie und Verkehrszeichen, die er hier erstmals in einer öffentlichen Institution präsentierte. Das Spektrum der heute weltweit bekannten im *Aachener Zentrum für aktuelle Kunst* ausgestellten Künstlerinnen und Künstler reichte von Peter Brüning,

that remain controversial in art.”^[2] The logo and branding comprised two bright red arrows pointing in opposite directions designed by Katrin Lindley, which *Gegenverkehr* used for all its printed materials and flyers. In a rear courtyard at Theaterstraße 50, the art society rented two floors of what had formerly been an architectural firm, that provided 400 square meters of exhibition space. On Will Kranenpohl’s initiative, who also ran a bistro, two bars were installed, which operated after exhibition openings. Serving drinks for prices of up to 1 deutschmarks, the bar became a place to meet and converse, guaranteeing the success of events.

Klaus Honnef was the Kunstverein’s guiding spirit. He was the artistic director as well as being in charge of public relations and editing publications, in close consultation with the artist Rune Miels, his then partner, who was responsible for all the organizational tasks, above all, working together with the artists in installing the exhibitions, and also managing the Kunstverein’s budget. For Klaus Honnef, Rune Miels was “the soul of the enterprise,” playing a decisive role in the success of *Gegenverkehr*.^[3] To raise finances for rent and the printing of catalogues, a membership contribution of 5 deutschmarks a month was levied^[4], with *Gegenverkehr* proclaiming itself proudly to be “the most expensive Kunstverein in Germany”.^[5] The annual limited editions it published, however were, in comparison, relatively cheap to acquire, for 30 deutschmarks. In his role as an art critic, Honnef complemented the exhibitions journalistically both in his detailed, multi-column reviews in the *Aachener Nachrichten* and also in texts he authored for the monographic catalogues published by *Gegenverkehr*. The series of square-shaped exhibition booklets, which became paradigmatic as well forging a corporate identity for the Kunstverein, testifies to Honnef’s extensive pioneering work in the field of publishing.

The newly founded Kunstverein launched with an exhibition of Peter Brünings’ new work on sign systems deriving from cartography and traffic signs, which he was presenting for the first time

Winfred Gaul, Rupprecht Geiger, Gerhard Richter, Günther Uecker, Daniel Spoerri, Dieter Krieg, Michael Buthe, Markus Lüpertz, Rune Mields, Reiner Ruthenbeck, Gilbert & George, Adolf Luther bis zu Künstlerinnen und Künstlern der Pop-Art und der Konzeptkunst.

Entgegen der üblichen Differenzierung der Kulturinstitute nach Gattungen entwickelte Honnef mit *Gegenverkehr* das erste multimediale Konzept einer künstlerischen Institution in Deutschland.[6] Es war sein erklärtes Ziel, nicht nur bildende Kunst, sondern gleichwertig alle Kunstbereiche wie Film, Musik und Literatur in einem umfangreichen Rahmenprogramm vorzustellen.

Schlag auf Schlag wechselten in monatlichem Turnus Ausstellungen mit internationalen Künstlern. Honnefs gute Vernetzung mit der Presse, Kunstkritik und der Galerien- und Museumszene machten die Ausstellungen über die Stadtgrenzen hinaus bekannt. Im Jahr 1969 stellten gleich drei Shooting-Stars der amerikanischen Pop-Art in ersten Solo-Ausstellungen außerhalb des Galeriekontextes aus: Allan D'Arcangelo, Robert Stanley und Mel Ramos, vermittelt durch Rolf Ricke, der alle drei Künstler bereits in seiner Kölner Galerie in Einzelausstellungen präsentiert hatte. Allan D'Arcangelo war mit 16 Werken vertreten und hatte damit seine größte Einzelausstellung in Europa. Auch Mel Ramos war mit der bislang größten europäischen Ausstellung seiner Pin-up-Girls in einer öffentlichen Institution, mit Leihgaben aus Privatbesitz von Peter Ludwig, Charles Wilp und Rolf Ricke, zu sehen. Peter Ludwig, der immer die Ausstellungen im *Gegenverkehr* besuchte, erwarb Mel Ramos' *Blue Coat* (1966) für seine Sammlung, heute im Aachener *Ludwig Forum*. Er unterstützte den Verein stets großzügig durch Ankäufe aus den Ausstellungen,[7] und Klaus Honnef verfasste in seinem Auftrag Katalogbeiträge. Peter Ludwig hatte sich von einem „stillen Mäzen zum Megasammler“[8] gewandelt und sich zunächst noch gar nicht für Pop-Art interessiert, ihr sogar ablehnend gegenübergestanden wie sich Klaus Honnef erinnerte: „Peter Ludwig [...] äußerte sich in einer der von uns Unzufriedenen installierten Diskus-

in a public institution. The range of artists, today enjoying international renown, who were exhibited at *Gegenverkehr* in Aachen, encompass such names as Peter Brüning, Winfred Gaul, Rupprecht Geiger, Gerhard Richter, Günther Uecker, Daniel Spoerri, Dieter Krieg, Michael Buthe, Markus Lüpertz, Rune Mields, Reiner Ruthenbeck, Gilbert & George, and Adolf Luther, together with artists involved in both Pop and Conceptual Art.

Contrary to cultural institutions' usual categorizations by genre, in *Gegenverkehr* Honnef developed the first multimedia concept for an art institution in Germany.[6] It was his declared goal to present not just the traditional visual arts, but all artistic fields, such as film, music, and literature on an equal footing, in an extensive, wide-ranging program.

In quick succession, exhibitions of international artists changed on a monthly basis. Thanks to Honnef's networking with the press, and within the circles of art criticism as well as the gallery and museum scene, the exhibitions were able to become known beyond Aachen itself. In 1969, three shooting stars in American Pop Art were exhibited in their first solo exhibitions outside the gallery context, namely Allan D'Arcangelo, Robert Stanley, and Mel Ramos, advocated for by Rolf Ricke, who had already presented solo exhibitions by the three artists in his gallery in Cologne. Allan D'Arcangelo was represented by 16 works, his largest solo exhibition in Europe. It was also Mel Ramos's largest European exhibition of his pin up girls to date, in a public institution, which included loans on display privately owned by Peter Ludwig, Charles Wilp, and Rolf Ricke. Peter Ludwig, who always visited the exhibitions at *Gegenverkehr*, acquired Mel Ramos's *Blue Coat* (1966), which is today to be found in the *Ludwig Forum* in Aachen. He always supported the Kunstverein generously through purchases from the exhibitions,[7] and Klaus Honnef authored contributions to catalogues that he commissioned. Ludwig had changed from a “silent patron to a mega-collector,”[8] one who, at first, was not even interested in Pop Art, and even rejected it, as Klaus Honnef recalled: “Peter Ludwig [...] sug-

sionsrunden, die regelmäßig im Grenzlandtheater stattfanden, über das Thema Pop-Art den Satz: Pop-Art ist schlimmer als Nazi-Kunst. [...] Ironischerweise entwickelte sich Ludwig kurze Zeit später ‚zum substanziellsten Sammler der Pop-Art in der ganzen Welt‘.[9] Peter und Irene Ludwig tätigten, beginnend mit ihrer New York-Reise 1967, in atemberaubendem Tempo weltweit spektakuläre Ankäufe moderner Kunst und brachten die Avantgarde nach Aachen. Am 30.6.1968 präsentierten sie unter dem Titel *Zeitbild, Provokation, Kunst* im beschaulichen *Suermondt-Museum* erstmals ihre Sammlung mit Werken der amerikanischen Pop-Art einer breiteren Öffentlichkeit. Ein Teil der Kaufsumme der von Ludwig erworbenen Arbeiten kam auch *Gegenverkehr* zugute: Bei einem Ankauf von größeren Arbeiten bis zu 15.000 Mark konnten fast drei Ausstellungen finanziert werden.[10]

1969 kuratierte Klaus Honnef Gerhard Richters erste und richtungsweisende Retrospektive, es war zugleich seine erste Solo-Ausstellung im institutionellen Rahmen. Die Ausstellung umfasste Werke aus den Jahren 1962 bis 1969, von den ersten Verwischungen *Tisch* (1962) bis zu seinen aktuellen „Städtebildern“ (1969): „Für Richter war die Ausstellung wichtig, weil er hier nicht nur einen Überblick über sein bisheriges Schaffen zeigen, sondern auch einen Katalog produzieren konnte, dessen 122 kleinformatige Abbildungen diese Vielfalt widerspiegeln.“[11] Der Katalog gilt als das erste Werkverzeichnis Richters[12] und ist heute ein gesuchtes Sammlerstück. In dichter Hängung, ohne stilistische, methodische und chronologische Ordnung wurden die Arbeiten übereinander platziert.[13] Honnef bezeichnete hier zum ersten Mal Richters Malerei, d. h. „ihre Widersprüchlichkeit und Unentschiedenheit“ als Qualitätsmerkmal, was seine Rezeption fundamental veränderte, wie Karin Thomas rückblickend feststellte: „Beachtlich ist hier nicht nur die Tatsache, dass die von Honnef verantwortete erste museale Werkpräsentation mit Katalog in Aachen die kurz danach einsetzende internationale Reputation Gerhard Richters bis hin zur Biennale-Nominierung und ‚documenta 5‘-Teilnahme in Gang gesetzt hatte – ebenso sehr, wenn nicht gar

gesteigt on the subject of Pop Art, during one of the discussion panels, which were regularly organized by us dissatisfied people in the Grenzland theater, that Pop Art was worse than Nazi art. [...] Ironically, a short time later, Ludwig developed into one the most substantial collectors of Pop Art in the world.”[9] Beginning with their trip to New York in 1967, Peter and Irene Ludwig began making spectacular purchases of modern art at a breathtaking pace, bringing the avant-garde to Aachen. On June 30, 1968, they presented their collection of works of American Pop Art, to a broader public for the first time, under the title *Zeitbild, Provokation, Kunst* at the tranquil *Suermondt Museum*. Part of the purchasing price of the works acquired by Ludwig also benefited *Gegenverkehr*, in that the purchasing of larger works, at up to 15,000 deutschmarks, meant almost three exhibitions could be financed.[10]

In 1969, Klaus Honnef curated Gerhard Richter’s first and pioneering retrospective, which was also his first solo exhibition in an institutional context. The exhibition encompassed works from 1962 to 1969, from the first blurred painting *Table* (1962), to his then current “Townscapes,” (1969): “[...] the show was of particular importance to Richter not just because it was the largest display to date of his work but also because it was accompanied by a catalog with 122 small illustrations documenting his range.”[11] The accompanying catalogue is considered Richter’s first catalogue raisonné[12] and is today a sought-after collector’s item. Eschewing stylistic, methodological, and chronological order, the works were densely hung, one above the other.[13] Honnef, for the first time, described, “their contradictory nature and indecisiveness,” as being the mark of quality in Richter’s paintings, which also fundamentally changed his reception, as Karin Thomas retrospectively noted: “What is remarkable is the fact that this first museum presentation in Aachen accompanied by a catalogue, for which Honnef was responsible, set in motion Gerhard Richter’s international reputation, leading to both his Biennale nomination and participation in ‘documenta 5’ – but just as much, if not even more noteworthy, in this context is the reprint, which

noch bemerkenswerter ist in diesem Kontext der vom Künstler selbst befürwortete Nachdruck des bereits einige Jahre früher geschriebenen Textes von Klaus Honnef aus dem Katalog der ‚Gegenverkehr‘-Ausstellung.“[14]

Mit visionärem Blick widmete sich Klaus Honnef im *Gegenverkehr* sehr früh dem Phänomen der Konzeptkunst, die in Europa in verschiedenen Ausstellungen ab 1969 beleuchtet wurde (siehe den Beitrag von Philipp Fernandes do Brito). 1970 waren die heute international renommierten Konzept-Künstler Jan Dibbets, Lawrence Weiner und 1971 Stanley Brouwn im *Gegenverkehr* zu Gast. Alle drei Künstler hatten bei Konrad Fischer in Düsseldorf ausgestellt und lebten in Amsterdam. Eine der umstrittensten Ausstellungen im *Gegenverkehr* präsentierte Lawrence Weiner mit *An Exhibition* im Mai 1970, wie Klaus Honnef resümiert: „Larry Weiners Ausstellung war in chronologischer Abfolge die fünfte oder sechste und bestand nur aus einem Katalog. Larry wollte, dass wir den verschenken, aber dagegen hatten wir etwas. Was nichts kostet, ist nichts, heißt es im Rheinland. Die Besucher durften ihn also nur einsehen.“[15] Weiners Ausstellung führte zu einer bislang noch nie dagewesenen Welle von Austritten empörter Mitglieder aus dem Verein *Gegenverkehr*.

Für Honnefs zukünftigen Berufsweg wirkten die frühen Jahre im *Gegenverkehr* zwischen 1968 bis 1970 katalysatorisch. Neben seiner Tätigkeit als Kunstkritiker bei den *Aachener Nachrichten*, wo er auch Marie Hüllenkremer (1998–2004 Kulturdezernentin der Stadt Köln) ausbildete, erprobte er sich zunehmend im damals noch unbekanntem, neuen Berufsfeld „Ausstellungsmacher“. Als er 1970 zudem noch die Außenkunst-Ausstellung *Umwelt-Akzente* in Monschau initiierte (siehe den Beitrag von Günter Herzog), wurde er kurzerhand von den *Aachener Nachrichten* „gefeuert“: „... nicht wegen Erfolglosigkeit, was normal wäre, sondern weil ich erfolgreich war.“[16]

1970 wurde Klaus Honnef Geschäftsführer des *Westfälischen Kunstvereins* in Münster. Peter Ludwig hatte nicht unwesentlichen Einfluss auf diese

the artist favored, of the text written by Klaus Honnef from the catalogue for the exhibition at ‚Gegenverkehr,‘ a few years earlier.”[14]

With a visionary eye Klaus Honnef devoted himself very early on at *Gegenverkehr* to the phenomenon of Conceptual Art, which was examined in Europe in various exhibitions from 1969 onwards (see Philipp Fernandes do Brito’s contribution). During 1970, *Gegenverkehr* hosted Jan Dibbets and Lawrence Weiner, and in 1971 Stanley Brouwn, all of whom are today renowned Conceptual artists. All three artists exhibited with Konrad Fischer in Düsseldorf and lived in Amsterdam. One of the most controversial exhibitions presented at *Gegenverkehr* was Lawrence Weiner’s *An Exhibition* in May 1970, as Klaus Honnef summarizes: “Larry Weiner’s exhibition was the fifth or sixth in the chronology, consisting only of a catalogue. Larry wanted us to give it away for free, but we objected to that. *Was nichts kostet, ist nichts* (what costs nothing, is nothing), as we say in the Rhineland. Visitors were only allowed to look through it.”[15] Weiner’s exhibition led to a hitherto unprecedented wave of resignations by outraged members from *Gegenverkehr*.

The early years of *Gegenverkehr*, between 1968 and 1970, were a catalyst for Honnef’s future career. In addition to his work as an art critic at the *Aachener Nachrichten*, where he also trained Marie Hüllenkremer (director of cultural affairs for the city of Cologne, 1998–2004), he increasingly tried his hand in the then unknown profession of “exhibition maker”. In 1970, when he also initiated the open-air exhibition *Umwelt-Akzente* in the small town of Monschau (see Günter Herzog’s contribution), he was summarily fired by *Aachener Nachrichten*, “... not because I’d failed, which would’ve been reasonable, but because I was successful.”[16]

In 1970 Klaus Honnef became director of the *Westfälischer Kunstverein* in Münster. Peter Ludwig had some, not insignificant, influence on this appointment, as can be gleaned from a confidential letter to Honnef (in ZADIK): “I have been asked for information about you by a good friend

Berufung, wie aus einem vertraulichen Brief an Honnef (im ZADIK) zu entnehmen ist: „Von einem guten Bekannten, der in Münster im Vorstand des dortigen Kunstvereins ist, wurde ich um Auskunft über Sie gebeten, da beabsichtigt ist, Ihnen die Stelle des Geschäftsführers zu übertragen. Selbstverständlich konnte ich Ihrer Qualifikation nur die beste Auskunft geben, denn Sie haben ja in Ihrer Tätigkeit im ‚Gegenverkehr‘ deutlich gemacht, wie hervorragend Sie eine solche Position in jeder Hinsicht ausfüllen.“ [17]

Zahlreiche längst weltberühmte Künstlerinnen und Künstler verdanken Klaus Honnef ihre ersten Einzelausstellungen im institutionellen Rahmen – also außerhalb der kommerziellen Galeriersphäre. *Gegenverkehr* verfolgte ein damals völlig neues unkommerzielles und multidisziplinäres Ausstellungs- und Kommunikationsprogramm und wurde damit wegweisend für die Kunstvereine in Deutschland und die vielen Off-Spaces der 1990er Jahre. „Ausstellungen machen ist ‚progressive Kunstkritik‘“, so Klaus Honnef. [18]

1972 löste sich der Verein auf. Gründe waren finanzielle Schwierigkeiten (steigende Kosten für die Miete der Räume, den Druck der Kataloge u. a. m.), der Mitgliederschwund, und mit Gründung des städtischen Museums *Neue Galerie – Sammlung Ludwig* im Jahr 1970, angesiedelt im Alten Kurhaus Aachen, wurde die Initiative von *Gegenverkehr* durch die *Neue Galerie* abgelöst.

Anmerkungen:

[1] Annette Lagler: „Deutschlands aktivster und teuerster Kunstverein“, in: Brigitte Franzen u. a. (Hrsg.): *Nie wieder störungsfrei! Aachen Avantgarde seit 1964*, Ausst. Kat. Ludwig Forum Aachen, 22.10.2011–5.2.2012, Bielefeld 2011, S. 88–97.

[2] Flyer *Gegenverkehr – Zentrum für aktuelle Kunst*, August 1968, Archiv *Ludwig Forum für internationale Kunst Aachen*.

[3] Interview mit Klaus Honnef: Café Deutschland, Städelmuseum: <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraeche/klaus-honnef>

[4] Informationspapier I, *Gegenverkehr*, 11.6.68 ZADIK, G21.

[5] Werbeanzeige im Katalog 3/68 Winfred Gaul, *Gegenverkehr – Zentrum für aktuelle Kunst*.

who is on the board of the Kunstverein in Münster, as they are planning to install you in the position of director. Of course, I was only able to give the very best reference concerning you being qualified for the post, because your activities at ‘Gegenverkehr’ have made it all too evident how you superbly fulfill the requirements for such a position in every respect.” [17]

Numerous long since world-famous artists owe their first solo exhibition in an institutional context – that is, outside the sphere of commercial galleries – to Klaus Honnef. *Gegenverkehr* pursued a, then completely new, non-commercial and multidisciplinary exhibition and public relations program, becoming a groundbreaking role-model for Kunstvereins in Germany, as well as the countless off-spaces that sprang up during the 1990s. “Organizing exhibitions is progressive art criticism,” as Klaus Honnef himself would have it. [18]

In 1972 the Kunstverein was dissolved, the reasons being financial difficulties (the increasing costs of renting the spaces, printing catalogues, etc.), a loss of members, but ultimately with the establishing of the municipal Museum *Neue Galerie – Sammlung Ludwig* in 1970, located in the old Kurhaus in Aachen, the founding purpose of *Gegenverkehr* was superseded by the *Neue Galerie*.

Notes:

[1] Annette Lagler: “Deutschlands aktivster und teuerster Kunstverein,” in: Brigitte Franzen et al. (ed.): *Nie wieder störungsfrei! Aachen Avantgarde seit 1964*, exhib. cat. Ludwig Forum Aachen, 22.10.2011–5.2.2012, Bielefeld 2011, pp. 88–97.

[2] Flyer *Gegenverkehr – Zentrum für aktuelle Kunst*, August 1968, the *Ludwig Forum für internationale Kunst Aachen* archive.

[3] Interview with Klaus Honnef: Café Deutschland, Städelmuseum: <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraeche/klaus-honnef>

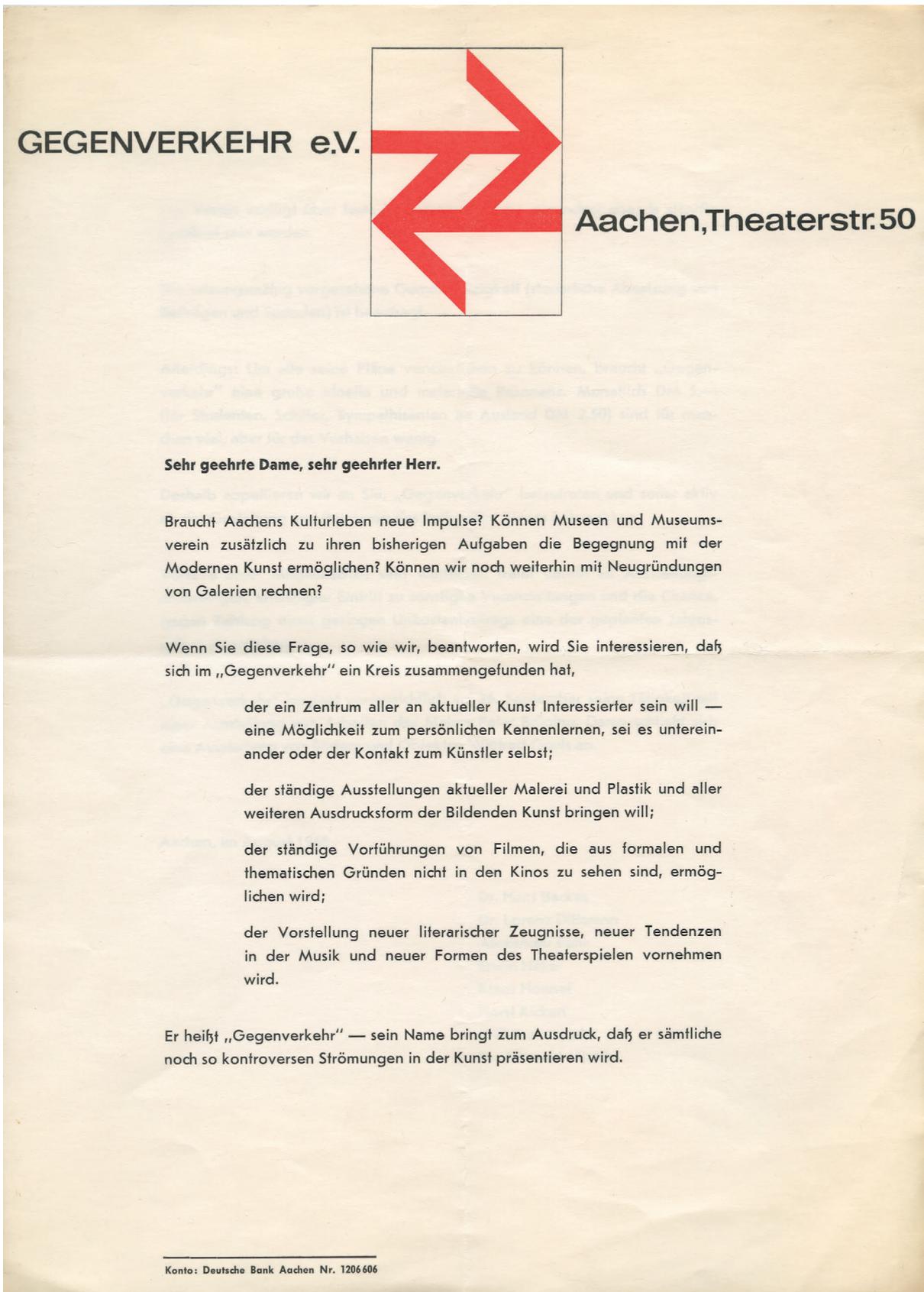
[4] Information document I, *Gegenverkehr*, 11.6.68 ZADIK, G21.

[5] Advertisement in the catalogue 3/68 Winfred Gaul, *Gegenverkehr – Zentrum für aktuelle Kunst*

[6] Annette Lagler 2011 (see note 1), *ibid.*, pp. 88–97.

- [6] Annette Lagler 2011 (wie Anm. 1), Ebd., S. 88–97.
- [7] Link zu Interview mit Klaus Honnef: Café Deutschland, Städelmuseum: <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraech/klaus-honnef>
- [8] Annette Lagler: „In Etappen vom stillen Mäzen zum Megasammler“, in: Brigitte Franzen u. a. 2011 (wie Anm. 1), S. 136–148.
- [9] Klaus Honnef: „Gegenverkehr – Ein Zentrum für aktuelle Kunst in Aachen“, in: Brigitte Franzen u. a. 2011 (wie Anm. 1), S. 99–111.
- [10] Wilhelm Schürmann: *Klaus Honnef*, Köln 2009 = *Energien / Synergien 9*. Hrsg. von der Kunststiftung Nordrhein-Westfalen, S. 28.
- [11] Dietmar Elger: *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2002, S. 206.
- [12] Wilhelm Schürmann 2009 (wie Anm. 10), S. 26.
- [13] Dietmar Elger 2002 (wie Anm. 11), S. 206.
- [14] Karin Thomas: „Nachwort“, in: Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas (Hrsg.): *„Nichts als Kunst ...“*. *Schriften zu Kunst und Fotografie*, Köln 1997, S. 488.
- [15] Interview mit Klaus Honnef: Café Deutschland, Städelmuseum: <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraech/klaus-honnef>
- [16] Wilhelm Schürmann 2009 (wie Anm. 10), S. 34.
- [17] Brief von Peter Ludwig an Klaus Honnef, ZADIK G21)
- [18] Regina Wyrwoll: „Einführung“, in: Wilhelm Schürmann 2009 (wie Anm. 10), S. 12.

- [7] Link to the interview with Klaus Honnef: Café Deutschland, Städelmuseum: <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraech/klaus-honnef>
- [8] Annette Lagler: „In Etappen vom stillen Mäzen zum Megasammler“, in: Brigitte Franzen et al. 2011 (see note 1), pp. 136–148.
- [9] Klaus Honnef: „Gegenverkehr – Ein Zentrum für aktuelle Kunst in Aachen“, in: Brigitte Franzen et al. 2011 (see note 1), pp. 99–111.
- [10] Wilhelm Schürmann: *Klaus Honnef*, Köln 2009 = *Energien / Synergien 9*. Publ. by Kunststiftung Nordrhein-Westfalen, p. 28.
- [11] Dietmar Elger: *Gerhard Richter: A Life in Painting*, transl. Elizabeth M. Solaro, Chicago and London 2009, p. 166.
- [12] Wilhelm Schürmann 2009 (see note 10), p. 26.
- [13] Dietmar Elger 2002 (see note 11), p. 206.
- [14] Karin Thomas: „Nachwort“, in: Gabriele Honnef-Harling and Karin Thomas (eds.): *„Nichts als Kunst ...“*. *Schriften zu Kunst und Fotografie*, Cologne 1997, p. 488.
- [15] Interview with Klaus Honnef: Café Deutschland, Städelmuseum: <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraech/klaus-honnef>
- [16] Wilhelm Schürmann 2009 (see note 10), p. 34.
- [17] Letter from Peter Ludwig to Klaus Honnef, ZADIK G21)
- [18] Regina Wyrwoll: „Einführung“, in: Wilhelm Schürmann 2009 (see note 10), p. 12.



GEGENVERKEHR e.V.



Aachen, Theaterstr.50

Sehr geehrte Dame, sehr geehrter Herr.

Braucht Aachens Kulturleben neue Impulse? Können Museen und Museumsverein zusätzlich zu ihren bisherigen Aufgaben die Begegnung mit der Modernen Kunst ermöglichen? Können wir noch weiterhin mit Neugründungen von Galerien rechnen?

Wenn Sie diese Frage, so wie wir, beantworten, wird Sie interessieren, daß sich im „Gegenverkehr“ ein Kreis zusammengefunden hat,

der ein Zentrum aller an aktueller Kunst Interessierter sein will — eine Möglichkeit zum persönlichen Kennenlernen, sei es untereinander oder der Kontakt zum Künstler selbst;

der ständige Ausstellungen aktueller Malerei und Plastik und aller weiteren Ausdrucksform der Bildenden Kunst bringen will;

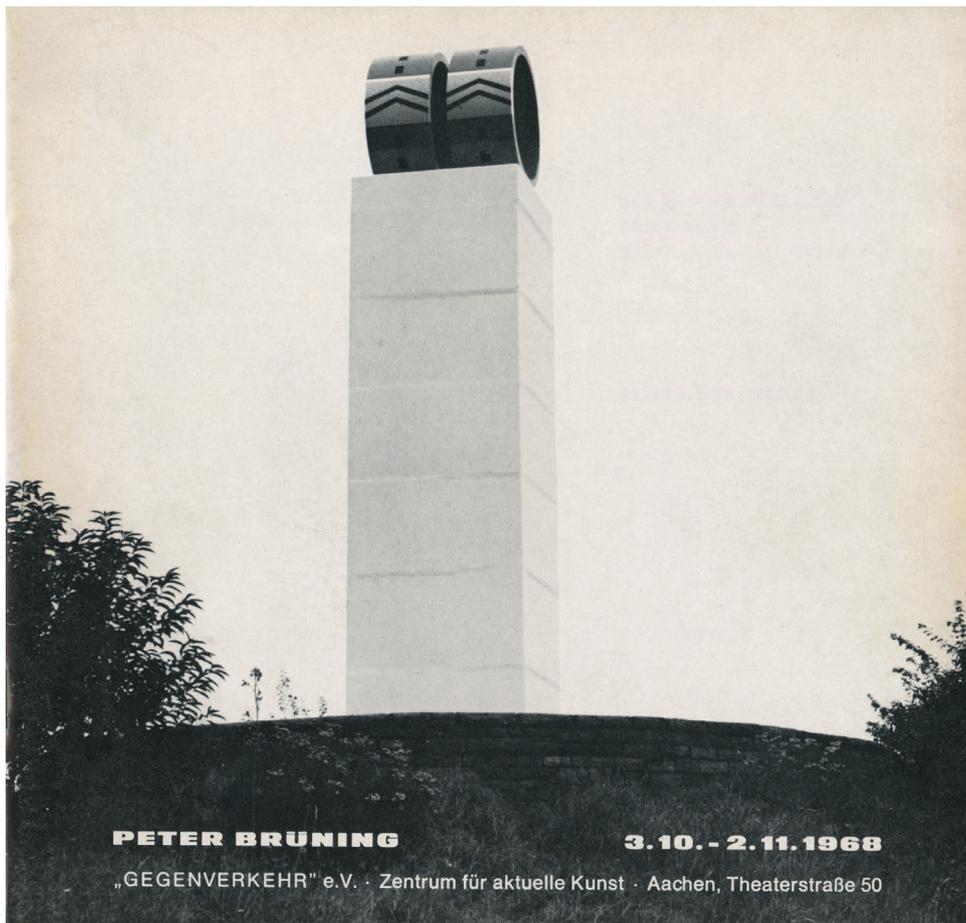
der ständige Vorführungen von Filmen, die aus formalen und thematischen Gründen nicht in den Kinos zu sehen sind, ermöglichen wird;

der Vorstellung neuer literarischer Zeugnisse, neuer Tendenzen in der Musik und neuer Formen des Theaterspielen vornehmen wird.

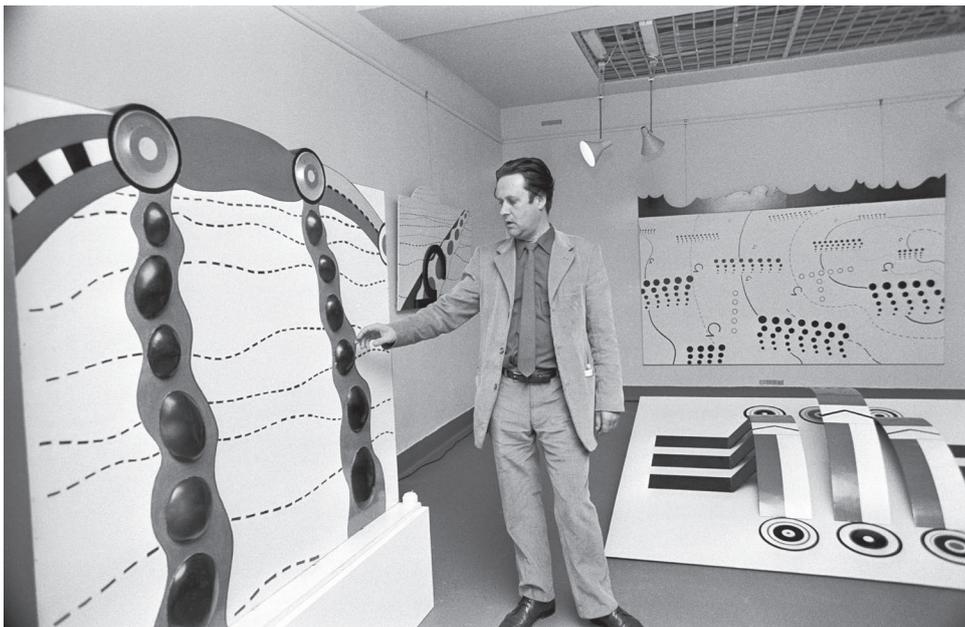
Er heißt „Gegenverkehr“ — sein Name bringt zum Ausdruck, daß er sämtliche noch so kontroversen Strömungen in der Kunst präsentieren wird.

Konto: Deutsche Bank Aachen Nr. 1206606

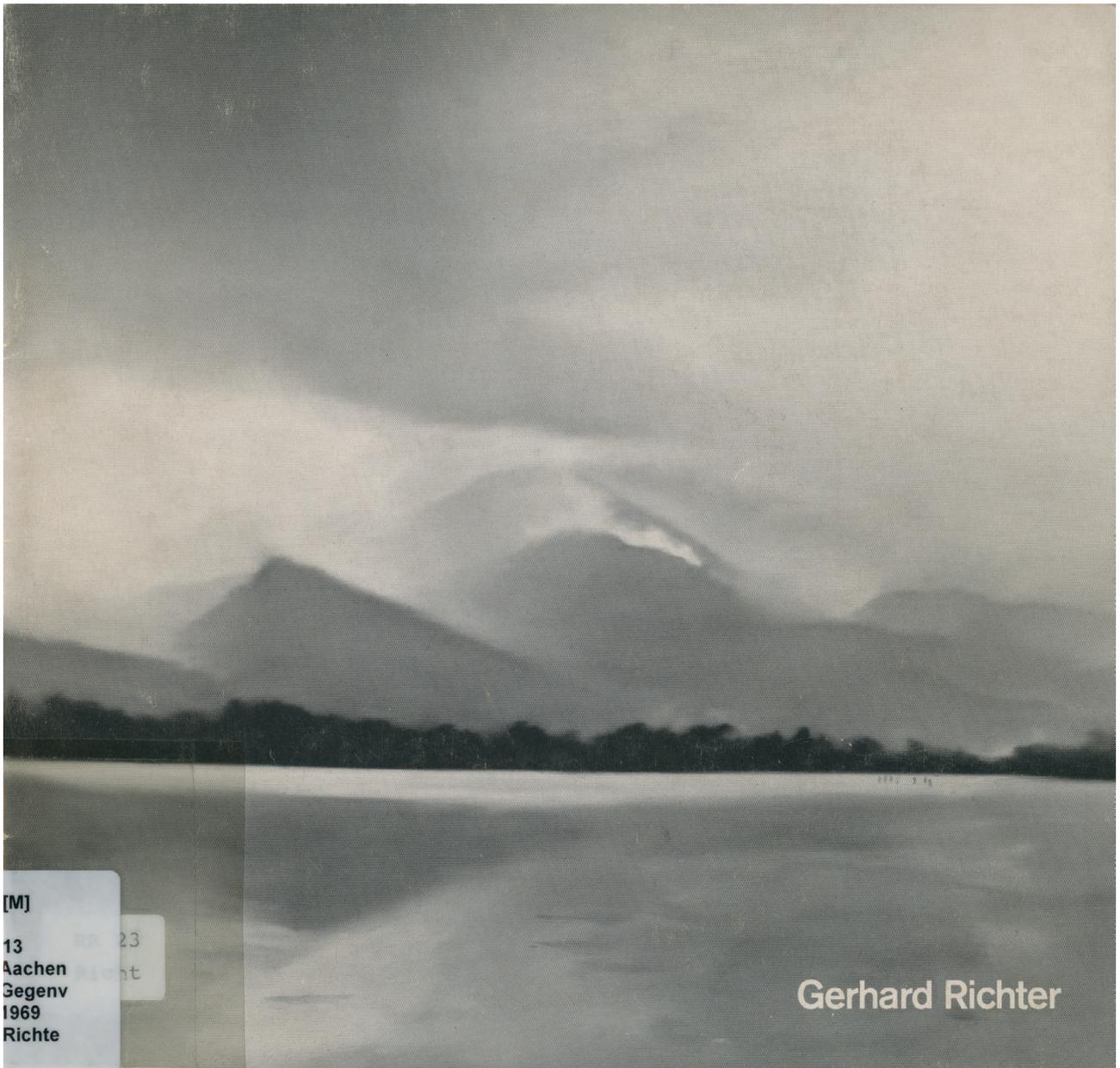
Faltblatt zur Gründung von / Leaflet for the formation of *Gegenverkehr* Plattform Aachen, Ludwig Forum für internationale Kunst Aachen



Katalog / Catalogue 1 (1/68) Peter Brüning, *Gegenverkehr*
Plattform Aachen, Ludwig Forum für internationale Kunst Aachen



Peter Brüning in seiner Ausstellung im / in his exhibition at *Gegenverkehr*,
auf dem Boden / on the floor: „3-Straßen-Mal“ (1967), 3.10. - 2.11.1968.
Foto: Sepp Linckens, Aachen



[M]

13
Aachen
Gegenv
1969
Richte

23
Leht

Gerhard Richter

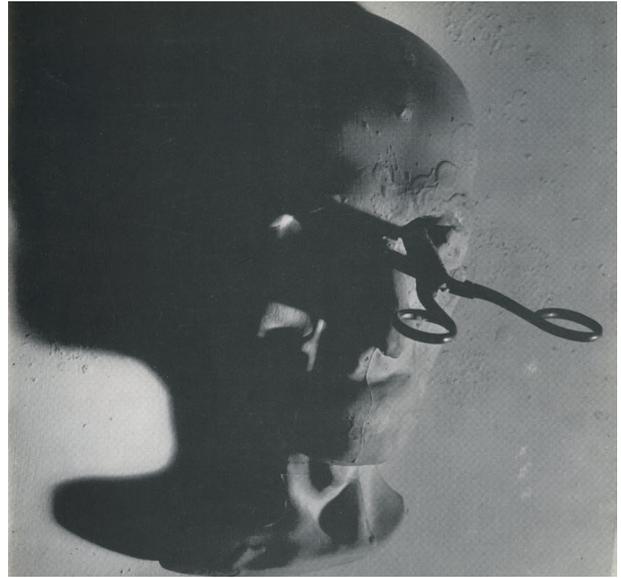
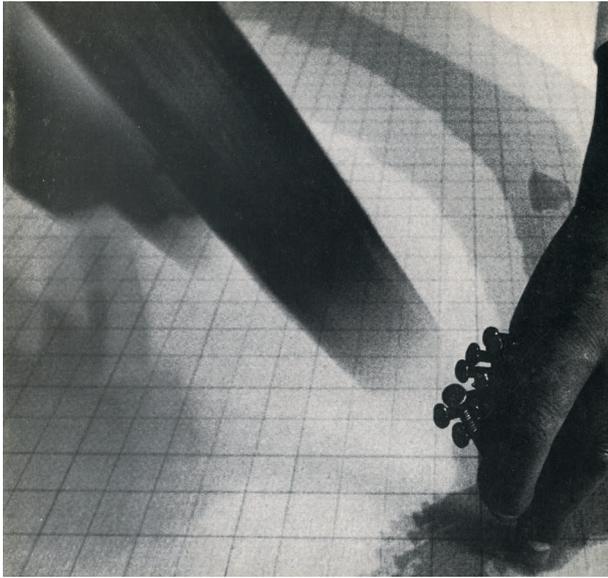
Katalog / Catalogue 6 (1/69) Gerhard Richter, *Gegenverkehr*
Plattform Aachen, Ludwig Forum für internationale Kunst Aachen



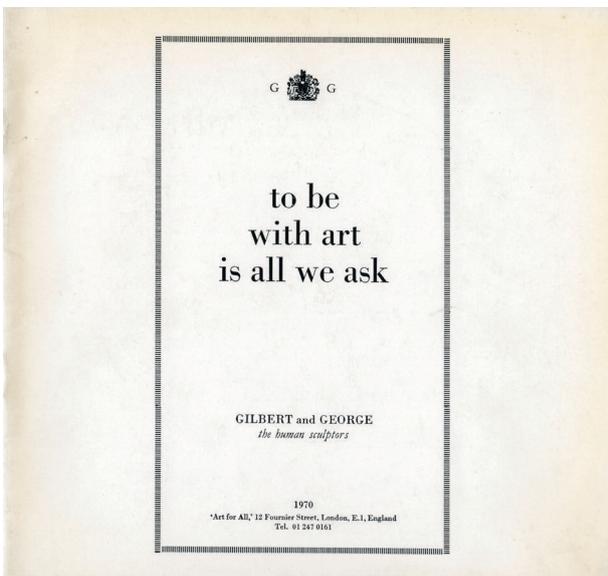
Gerhard Richter vor / in front of *Stadtbild SL* (1969, links / on the left) und / and *Stadtbild D* (1968), *Gegenverkehr*, 27.3. – 22.4.1969. Foto: Sepp Linckens, Aachen



Einladungskarte zur Ausstellung / Invitation card for the exhibition *Gerhard Richter, Gegenverkehr*, 27.3. – 22.4.1969. Plattform Aachen, Ludwig Forum für internationale Kunst Aachen



Fünf junge Deutsche – Bildnerische Raumsituationen





Eingang zum / Entrance of *Gegenverkehr* mit einer Arbeit von / with a work of Günther Uecker, Mai / May 1969.
Foto: Sepp Linckens, Aachen

Kataloge / Catalogues *Gegenverkehr* (Seite links / page left)

Katalog / Catalogue 7 (4/69) Günther Uecker

Katalog / Catalogue 8 (5/69) Daniel Spoerri

Katalog / Catalogue 10 (7/69) Mel Ramos

Katalog / Catalogue 13 (2/70) Fünf junge Deutsche -
Bildnerische Raumsituationen

Katalog / Catalogue 19 (8/70) Gilbert and George

Katalog / Catalogue 20 (8 (sic!) 70) Adolf Luther

Plattform Aachen, Ludwig Forum für internationale Kunst Aachen



Rune Mields (rechts / *on the right*) und / and Peter Brüning während der Eröffnung / *during the opening* Fünf junge Deutsche - Bildnerische Raumsituationen, Gegenverkehr - Zentrum für aktuelle Kunst, 19.2.1970.
Foto: Sepp Linckens, Aachen



Jan Dibbets vor seinen Fotoarbeiten zu *I in front of his photographic works for Flut/Holland, Gegenverkehr*, 12.3. - 4.4.1970.
Foto: Sepp Linckens, Aachen

Sonntag 8 Febr. 1969.

Lieber Klaus,

Heute morgen ganz früh aus mein studio.
Sehr laut Musik von Mamas + Papas.

Kann leider nicht nach carnaval kommen.
Habe sehr viel arbeit zu tun für ausstellungen
in Paris (19 Febr.) und Milano 25 Febr.

12 March is a very good time for me.
I will come over to Aachen to do some special
projects for Gegenverkehr and we will
show some of the things I showed at
Krefeld. I should like you send me a
map of the house (exhibition space)
So ~~that~~ I will have some idea from the place.
Is that possible? What will we do with the
catalogue. That's still a problem for me -
I'm so busy last time that I hardly can
think about those things. from 16-26 of
febr. I'm not in Holland. so we be to be
quick. Come 14 Febr. to Amsterdam and
I will meet you here at my place. ok?
Then we can arrange certain things.

As you know you can stay at my
studio (your wife too when she's coming
with you.

Hoping seeing you soon and best regards

Jan Dibbets

Hasebroekstr. 20

Amsterdam

127498

Have a good Carnaval together

Brief von / Letter from Jan Dibbets an / to Klaus Honnef, 8.2.1969. ZADIK G21



Reiner Ruthenbeck in seiner Ausstellung im / *in his exhibition at* *Gegenverkehr*, 1.10. - 24.10.1970.
Foto: Sepp Linckens, Aachen

DR. PETER LUDWIG

AACHEN, den 6. Juli 1970
EUPENER STRASSE 281

Lieber Herr Honneff!

Von einem guten Bekannten, der in Münster im Vorstand des dortigen Kunstvereins ist, wurde ich um Auskunft über Sie gebeten, da beabsichtigt ist, Ihnen die Stelle des Geschäftsführers zu übertragen. Selbstverständlich konnte ich Ihrer Qualifikation nur die beste Auskunft geben, denn Sie haben ja in Ihrer Tätigkeit im "Gegenverkehr" deutlich gemacht, wie hervorragend Sie eine solche Position in jeder Hinsicht ausfüllen. Auf Grund Ihrer Kenntnisse, Ihres Engagements und Ihres grossen Fleisses sind Sie für die Aufgabe eines Geschäftsführers, besser Veranstaltungsleiters, eines grossen Kunstvereins wie wenige sonst berufen. Mir ist die positive Auskunft über Sie aus einem einzigen Grund schwer gefallen nämlich dem, dass Sie dann Aachen den Rücken kehren. Wenn Sie wirklich hier weggehen, ist das für die Aachener Szenerie ein beträchtlicher Verlust. Ihre Aktivität hat wesentlich dazu beigetragen, dass die gegenwärtige Kunst in Aachen und weit darüber hinaus so viel Interesse findet. Wenn es wirklich dazu kommt, dass Sie uns verlassen, kann ich nur hoffen und wünschen, dass dies nicht für immer ist und dass eine Position anderenorts nur ein Übergangsstadium wäre, um Sie doch wieder nach hier zurückzubringen. Ich habe selbstverständlich mit niemanden über die Angelegenheit gesprochen und behandle sie absolut vertraulich.

Mit herzlichen Grüssen

I h r





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 Winfried 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 umgesehen 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 Winfried 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



Klaus Honnef, Monschau 1970. Foto: Angelika Platen, Berlin

1970, 9.5. – 21.6.: MONSCHAU. UMWELT-AKZENTE – DIE EXPANSION DER KUNST

Günter Herzog

Klaus Honnefs Monschauer *Umwelt-Akzente* werfen ein helles Schlaglicht auf die dynamische Aufbruchstimmung im Kunstbetrieb der 1960er Jahre mit seinen vielfältigen, insbesondere auch privaten Initiativen, die Kunst mit allen möglichen Mitteln zu demokratisieren, sie ‚unter das Volk zu bringen‘ oder, wie Klaus Honnef im Katalog zur Retrospektive der *Umwelt-Akzente* nach 41 Jahren schrieb (s.u.), „die Kunst nach außen zu tragen und den Menschen vor die Füße zu stellen“.

Es war der Lokalredakteur der *Aachener Nachrichten* in Monschau, Kaspar Vallot, von dem die Initiative zu den *Umwelt-Akzenten* ausging. Angesteckt von der kollektiven Kunstbegeisterung im Umkreis des *Kunstmarkt Köln`67*, gründete er Anfang 1969 in Monschau den *Kunstkreis*, in der Hoffnung, die seit dem Niedergang der Tuchindustrie darben­de Stadt wenigstens kulturell wiederbeleben zu können. Vallot bat seinen Kollegen Klaus Honnef, damals Feuilletonchef der *Aachener Nachrichten* und Initiator und Kurator des Aachener Kunstvereins *Gegenverkehr* um Unterstützung bei der Entwicklung einer Ausstellung, die – anders als die beiden vorhergegangenen, eher konventionellen – einen katalysatorischen Impuls geben und das Eifelstädtchen zu einem neuen Ort der künstlerischen Avantgarde machen sollte.

Die geografische Situation der in einem engen Tal eingeschlossenen Stadt erschien Klaus Honnef

Klaus Honnef’s open-air exhibition *Umwelt-Akzente* in the town of Monschau cast a bright light on the dynamic spirit of new beginnings in a 1960s art scene willing to embrace a range of initiatives, particularly private ones, that were seeking to democratize art by all available means ‘to place it amongst the people,’ or as Klaus Honnef wrote 41 years later in the catalogue to the *Umwelt-Akzente* retrospective (see below), “to transport art into the open air and place it at the feet of the people.”

It was Kaspar Vallot, the local editor for the *Aachener Nachrichten* newspaper in Monschau, who had the initial idea for *Umwelt-Akzente*. Infected by the collective enthusiasm for art in the wake of the art fair *Kunstmarkt Köln`67*, he founded the *Kunstkreis* art society in Monschau in early 1969, in the hope of revitalizing, at least culturally, a town which had been ailing since the decline of the fabric industry. Vallot asked his colleague Klaus Honnef, then editor-in-chief of the *Aachener Nachrichten*’s arts section and founder and curator of the Aachen based Kunstverein *Gegenverkehr*, for support in the development of an exhibition that – unlike the two previous, rather conventional ones – would be the catalyst in transforming this small town in the Eifel into a new venue for the artistic avant-garde.

The geographical location of the town enclosed within a narrow valley seemed to Klaus Honnef, following an exploratory visit, to be a promising

nach ersten Sondierungen als vielversprechendes Testlabor, in dem man das Publikum nahezu unausweichlich mit allen damals noch zeitgenössischen und aktuellen Kunstströmungen wie Happening und Fluxus, Aktion und Performance, Process, Minimal, Conceptual, Land Art und anderen (damals noch namenlosen) künstlerischen Positionen, von denen man heute einige ‚Interaktionen‘ und ‚Interventionen‘ nennen würde, konfrontieren konnte. *Umwelt-Akzente* wurde viel mehr als nur eine ‚Ausstellung‘, tatsächlich war es eine *Expansion der Kunst* nicht nur in den städtischen Raum, sondern auch in das Leben und Bewusstsein seiner Bewohnerinnen und Bewohner, und die Auseinandersetzung mit der Kunst konnte durchaus auch handgreiflich werden.

„Plädoyer für den Schock“ betitelt Honnef seinen einleitenden Text im Katalogbuch (s.u.) zu den *Umwelt-Akzenten*, das erst nach Ablauf des als Veranstaltungsdauer genannten Datums erschien und mit dem Tagebuch Kaspar Vallots und Honnefs Einleitung auch den Entstehungsprozess und die Rezeption der *Umwelt-Akzente* anschaulich dokumentiert. Zur Veranstaltung selbst, die am 9. Mai 1970 von Bürgermeister Herbert Isaac, zugleich Vorsitzender des *Kunstkreises Monschau*, und Klaus Honnef eröffnet wurde, erschien nur ein gezeichneter Plan, in dem die einzelnen Kunstorte (bis auf das Haus Wiesenthal und diverse Aktionen) mit Nummern gekennzeichnet und mit den Namen ihrer Autorinnen und Autoren verknüpft waren, mit einem kurzen, das gesamte Projekt erläuternden Text von Honnef – das Ganze im Form zusammengehefteter Fotokopien.

Peter Brüning, Rune Miels (Honnefs damalige Partnerin) und Winfred Gaul bildeten den engeren Kreis der Künstlerinnen und Künstler, mit denen Honnef seine Ideen teilte und Vorschläge für andere anzusprechende Mitwirkende austauschte. Brigitte Franzen, die 2007 zusammen mit Kasper König und Carina Plath die vierte Ausgabe der 1977 von Klaus Bußmann und Kasper König ins Leben gerufene *Skulptur Projekte Münster* kuratierte – eines der zahlreichen Nachfolgeprojekte – hat in ihrem Aufsatz *40 Jahre Kunst im öffentlichen Raum* (s. u.) die epochale Bedeutung

test laboratory, in which to confront a virtually captive audience with all the then contemporary and current art movements, such as Happening and Fluxus, Action and Performance, Process, Minimal, Conceptual, and Land Art, as well as other (as yet nameless) artistic approaches that today would be categorized as ‘interaction’ and ‘intervention.’ *Umwelt-Akzente* became much more than just an ‘exhibition,’ in fact, it was an *Expansion of Art* not only into urban space, but also into the lives and awareness of its residents, a confrontation with art that could occasionally turn violent.

Honnef titled his introductory text in the catalogue (see below) for *Umwelt-Akzente* “Plädoyer für den Schock” (A Plea for the Shock), that was published only after the event had finished and which, together with Kaspar Vallot’s diary and Honnef’s introduction, lucidly documents the process of development and the reception of *Umwelt-Akzente*. For the event itself, which was opened on May 9, 1970, by the town’s mayor Herbert Isaac, who was also chair of *Kunstkreis Monschau*, and Klaus Honnef, only a drawn plan was produced, in which the individual locations of the works of art were identified (with the exception of Haus Wiesenthal and various actions) by numbers and the names of the works’ authors, accompanied by a short text by Honnef explaining the entire project – all in the form of photocopies stapled together.

Peter Brüning, Rune Miels (Honnef’s then partner), and Winfred Gaul formed an inner circle of artists with whom Honnef shared his ideas and exchanged suggestions for other participating artists. Brigitte Franzen, who together with Kasper König and Carina Plath curated the fourth, 2007 edition of *Skulptur Projekte Münster* founded by Klaus Bußmann and Kasper König – one of the numerous projects that sprang up in the wake of *Monschau* – in her essay *40 Jahre Kunst im öffentlichen Raum* (see below) reexamined the epochal significance of *Umwelt-Akzente* in *Monschau*: “The show, curated by Klaus Honnef with Rune Miels and Kaspar Vallot, is regarded today amongst experts as one of the pioneering

der Monschauer *Umwelt-Akzente* rekapituliert: „Die von Klaus Honnef mit Rune Miels und Kaspar Vallot kuratierte Schau gilt heute unter Fachleuten als eine der Wegweisenden Ausstellungen der alten Bundesrepublik. Was war das Besondere? Erstmals diente das Areal einer ganzen Stadt als Ausstellungsraum. Die künstlerischen Werke wurden situations- und ortsspezifisch, gewissermaßen vor Ort konzipiert. Keine Atelierskulpturen wanderten in den Außenraum, sondern Projekte wurden in ihm realisiert. Der Begriff Umwelt hatte zu diesem Zeitpunkt noch nichts mit Ökologie zu tun, sondern bezog sich auf ein anderes Verständnis von öffentlichem Raum. Er war fassbar und konkret, außerdem wesentlich weniger sperrig als das Diktum von der Kunst im öffentlichen Raum. „Umwelt“ beinhaltete außerdem ein übergreifendes Verständnis von Kunst, die zu diesem Zeitpunkt von der minimalistischen Skulptur über das Happening und die Performance bis hin zum Super8-Film oder der Land Art, Methoden und Genres dekliniert hatte. Künstler wie Jan Dibbets, Daniel Buren und Lawrence Weiner beteiligten sich mit konzeptuellen Werken. Buren entwickelte Großplakate mit seinen typischen gelb-weißen-Streifen. Der Kölner Hingstmartin konstruierte eine Falle für Passanten, die besonders kontrovers diskutiert wurde. Die Fußgänger betraten eine Art Käfig, dessen Zugänge von Innen nicht zu öffnen waren. Man musste mit anderen ins Gespräch kommen und sie bitten, die Türen von außen zu öffnen. Eine Arbeit, die nichts von ihrer Aktualität verloren hat. Günther Uecker ließ eine kleine Straße weiß kalkan, so dass sich die Spuren der Nutzer in ihrer Umgebung verteilten. Insgesamt wurden 36 Künstler eingeladen. Von Beginn an wurde viel Wert auf die Werbung und die Außenwirkung über eine intensive Pressearbeit gelegt. Den Begriff des Öffentlichen erweiterte man damit vom konkreten dreidimensionalen Raum in die Sphäre der Kommunikation. So ist diese Ausstellung von heute aus gesehen auch als ein Prototyp für zeitgenössisches Kuratieren zu verstehen, das den Schwerpunkt weniger auf einen forschenden als auf einen vermittelnden Ansatz legt und in dem die Medienarbeit und das ästhetische Erscheinungsbild einen immensen Stellenwert besitzt.“

exhibitions to have taken place in the old West Germany. What was so special about it? For the first time, an area comprising an entire town was to serve as an exhibition space. The works of art were site-specifically designed for a distinct situation, and to an extent also developed and fabricated on-site. No sculptures produced in the studio were simply relocated in open-air spaces, but rather they became the site of the project's creation. The term *Umwelt* (environment) was at that time unconnected to ecology, relating instead to a different understanding of public space. It was tangible and specific, as well as much less cumbersome than the dictum of art in public spaces. *Umwelt* also contained an all-encompassing notion of art, which at that point included methods and genres ranging from Minimalist sculpture via Happening to Performance, to super-8 film, and Land Art. Artists such as Jan Dibbets, Daniel Buren, and Lawrence Weiner participated with conceptual works. Buren developed billboards comprising his signature yellow and white stripes. The Cologne based artist Hingstmartin constructed a trap for passers-by, which was the source of particularly heated discussions. Pedestrians entered a kind of cage, the entrances of which could not be opened from the inside, obliging them to talk to others and ask them to open the doors from the outside. It is a work that has lost none of its timelessness. Günther Uecker had a small street painted white with lime, so that the traces of its users became distributed in the surrounding area. A total of 36 artists were invited to participate. From the beginning, much emphasis was placed on advertising and the public impact of intense public relations. The concept of 'public' was thus extended from specific three-dimensional spaces into the sphere of communication. Consequently, from a present-day perspective, the exhibition can also be regarded as a prototype for contemporary curating, which places less emphasis on researching than on an outreach approach, in which public relations and aesthetic appearance are of immense significance.”

Forty-one years later, Kaspar Vallot once again approached Klaus Honnef with the idea of a retrospective for *Umwelt-Akzente*, which Honnef

Einundvierzig Jahre später wandte sich Kaspar Vallot noch einmal an Klaus Honnef mit der Idee einer *Retrospektive auf die Umwelt-Akzente*, und Honnef verwirklichte diese zusammen mit Gabriele Honnef-Harling in einem dreigeteilten Konzept: Vom 27.8. bis zum 30.9.2011 wurden (erstens) an ihren originalen ‚Schauplätzen‘ 2 x 2 m große Displays mit Fotos der damals dort präsentierten Kunstwerke gezeigt: *Katalog im Außenraum*. Im Kreuzgang des Auklosters stellte (zweitens) Angelika Platen, die 1970 im Auftrag der Wochenzeitung *Die Zeit* die Künstlerinnen und Künstler bei der Arbeit an ihren Werken fotografiert hatte, ihre Arbeiten als *Fotografn der Künstler* aus, und im Bürgersaal des Auklosters zeigten (drittens) Kaspar Vallot und Rune Miels *Fundstücke: Exponate – Schriften – Videos*. Anders als vier Jahrzehnte zuvor war der neue, farbige Katalog (s.u.) pünktlich zur Retrospektive fertig, ebenso pünktlich eine Neuauflage des Katalogs von 1970, und es gab keinerlei Polarisierung in der Auseinandersetzung mit diesem Projekt.

Liste der Künstlerinnen und Künstler 1970:

Keith Arnatt, Hans-Georg Boskamp, Hans-Jürgen Breuste, Peter Brüning, Daniel Buren, Michael Buthe, Jan Dibbets, Herbert Distel, Winfred Gaul, Joachim Gendolla, Friedrich Gräsel, Klaus und Renate Groh, Otto Herbert Hajek, Alfred Hulden, HA Schult, Dick Higgins, Hingstmartin, Martin Hördum, Wolf Kahlen, Ferdinand Kriwet, Alf Lechner, Adolf Luther, Rune Miels, Gerog Mika, Peter Nemetschek, Siegfried Neuenhausen, Asmus Petersen, Erich Reusch, Klaus Rinke, Günter Sarée, Ferdinand Spindel, Günter Tollmann, Gerhard Trommer, Günther Uecker, Timm Ulrichs, Jef Verheyen, Renate Weh, Lawrence Weiner, Erwin Wortelkamp

Link zu den Katalogen der Ausstellung 1970 und der Retrospektive 2011:

http://umweltakzente.de/index_01.html

Link zu Brigitte Franzen: 40 Jahre Kunst im öffentlichen Raum. In: *Kunstforum international*, 2010, Bd. 205, S. 120: <https://www.kunstforum.de/artikel/40-jahre-kunst-im-offentlichen-raum/>

organized together with Gabriele Honnef-Harling in a tripartite concept. Firstly, from August 27 to September 30, 2011, for *Katalog im Außenraum* [Open-air Catalogue], large, 2 x 2 m, displays bearing photographs of the works of art presented at the time were located at the original sites. Secondly, in the Aukloster cloister, Angelika Platen, who had photographed the artists working on their pieces in 1970 on behalf of the weekly broadsheet *Die Zeit*, exhibited her work as *Fotografn der Künstler* [Photographer of the Artists], and thirdly, Kaspar Vallot und Rune Miels showed *Fundstücke: Exponate – Schriften – Videos* [Found Objects: Exhibits – Texts – Videos] in the Aukloster civic center. Unlike four decades earlier, a new, full-color catalogue (see below) was ready in time for the retrospective, as was a punctual reprint of the original 1970 catalogue, and this time the discussions surrounding the project involved no polarization.

List of the 1970 artists:

Keith Arnatt, Hans-Georg Boskamp, Hans-Jürgen Breuste, Peter Brüning, Daniel Buren, Michael Buthe, Jan Dibbets, Herbert Distel, Winfred Gaul, Joachim Gendolla, Friedrich Gräsel, Klaus und Renate Groh, Otto Herbert Hajek, Alfred Hulden, HA Schult, Dick Higgins, Hingstmartin, Martin Hördum, Wolf Kahlen, Ferdinand Kriwet, Alf Lechner, Adolf Luther, Rune Miels, Gerog Mika, Peter Nemetschek, Siegfried Neuenhausen, Asmus Petersen, Erich Reusch, Klaus Rinke, Günter Sarée, Ferdinand Spindel, Günter Tollmann, Gerhard Trommer, Günther Uecker, Timm Ulrichs, Jef Verheyen, Renate Weh, Lawrence Weiner, Erwin Wortelkamp

Link to the catalogue for the 1970 exhibition and 2011 retrospective:

http://umweltakzente.de/index_01.html

Link to Brigitte Franzen: 40 Jahre Kunst im öffentlichen Raum. In: *Kunstforum International*, 2010, vol. 205, p. 120: <https://www.kunstforum.de/artikel/40-jahre-kunst-im-offentlichen-raum/>



Rune Miels, *Projekt Monschau 2*, Monschau 1970. Foto: Rune Miels, Köln, ZADIK G 21

Tel. Tintern 412

Furness Cottage
Tintern
Chepstow
Monmouthshire
England

30th. April

Dear Klaus Honnef,

I have just received a letter from Gerry Schum asking me to contact you about your forthcoming show at Monschau. His letter was not very informative - he simply mentioned that it was to be an open air show and listed some of the artists taking part.

Assuming that you know something of my work, I think you may appreciate that it would not be possible to set up a project of any great degree of complexity in the time available. My sound projects, for example, require special equipment and installation procedures and therefore need some pre-planning. Also, there might be some problem in my leaving here at that time owing to teaching and other commitments.

However, I would not like to miss an opportunity to do something for what sounds like a very interesting show. I'm therefore including a couple of ideas which could very easily be carried out without my coming over.

If you feel that any of the enclosed material is relevant to the
Monschau show you are certainly welcome to use it.
Perhaps, if you do decide to use any of this material you would let
me know.

I wish you success with the exhibition.

Regards

Keith Arnatt



My work has recently been included in the following exhibitions :

557,087 Seattle, Sept. 69, organised by Lucy Lippard.

955,000 Vancouver, Jan. 70, " " " "

Conception Leverkusen, Nov. 69, organised by Konrad Fischer.

TV Interference Project (Self-Burial) presented by Fernsehgalerie Gerry Schum.

wdr/Westdeutsches Fernsehen 111, Oct 11 - 18, 69.

Hilversum TV, nation-wide, Nov. 69.

forthcoming :

1209600 - 0000000 An Exhibition of the Duration of the Exhibition,
Art & Project, Amsterdam, June 70.

Information Museum of Modern Art, New York, June - Sept. 70, organised
by Kynaston McShine.

Brief mit Projektvorschlägen von / Letter with project proposals from
Keith Arnatt an / to Honnef, 30.4.1970, ZADIK G21

fernsehgalerie gerry schum

funktelefon 010 22 22 660

Herrn
Klaus Honnef
c/o Aachener Nachrichten

51 Aachen
Theaterstr.

11.5.1970

Lieber Klaus Honnef!

Inzwischen bekam ich von Keith Arnatt eine Kopie des Objektes, das er an Sie schickte. Ich finde es sehr bedauerlich, dass es nicht zur Realisation des Objektes kam. Keith Arnatt hatte nicht - wie Sie annahmen - seine Ankunft zugesagt, sondern wartete auf eine Bestätigung, ob Sie die Reisekosten übernehmen könnten. Unter diesen Umständen wäre er Freitagnacht eingetroffen.

Ich schicke Ihnen beiliegend eine Kopie des Objektes, weil es vielleicht ganz interessant wäre, dieses Objekt trotzdem noch dem Katalog beizufügen.

Mit freundlichen Grüßen



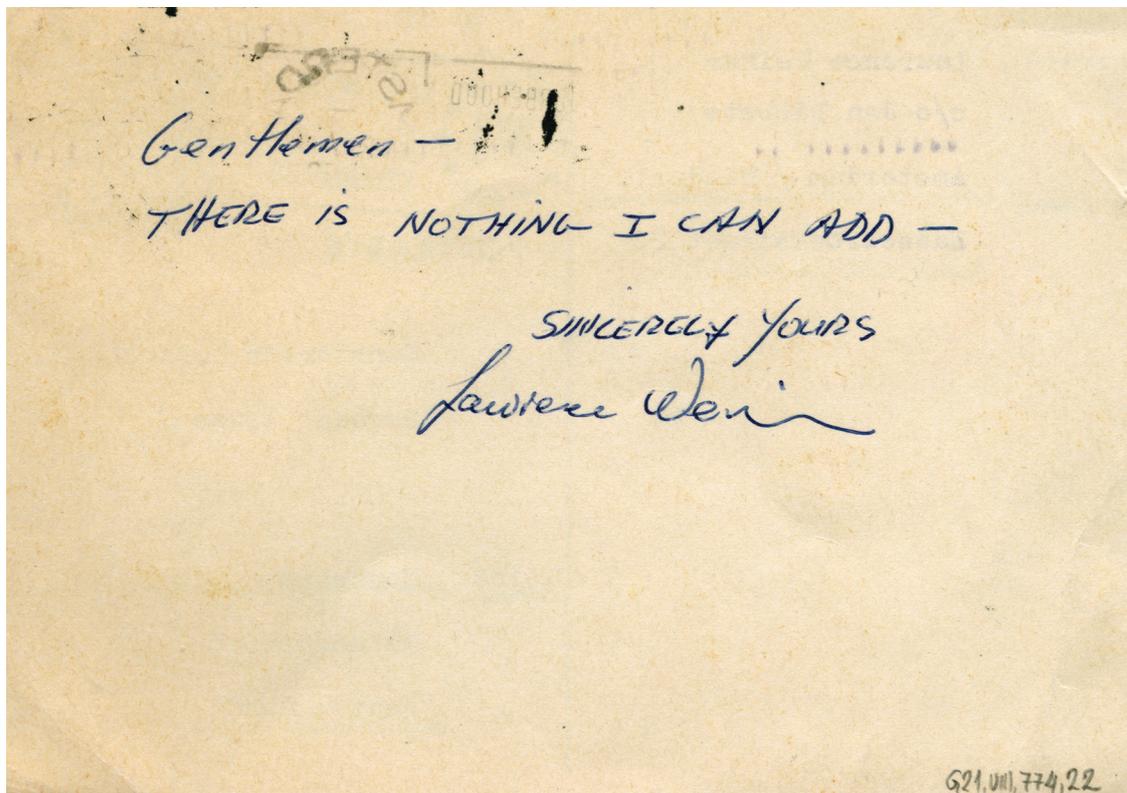
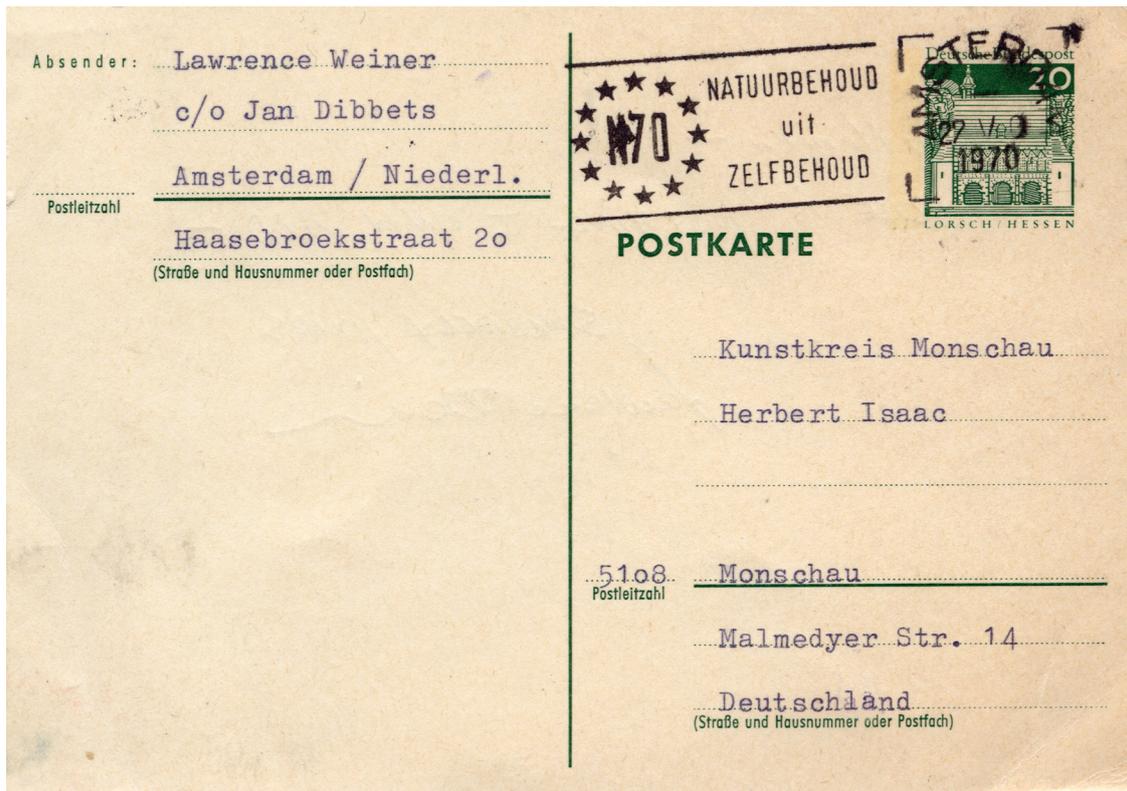
PS. Kann ich mit diesem Schreiben ein Exemplar des Kataloges bestellen?

telefonkontakt
post
bankverbindung

hannover 0511 24594 (kunstverein)
3 hannover sophienstraße 2
sparkasse der stadt hannover 382043

G21, VIII, 774, 2

Brief von / Letter from Gerry Schum zu / on Keith Arnatt an / to Honnef, 11.5.1970, ZADIK G21



Postkarte von / Postcard from Lawrence Weiner an / to Herbert Isaac, Kunstkreis Monschau, 27.5.1970, ZADIK G21

kunstbetrieb
timm ulrichs
3 hannover 1
postfach 6043
deutschland

19. 5. 70

lieber herr vallot:

vielleicht erwarten sie mich schon wieder in monschau, immerhin habe ich sie ja (wenn man so will) im stich gelassen mit den letzten projekten. aber es blieb mir keine zeit mehr zu bleiben. ich sehe jetzt, dass ich meine zeit sogar noch überschritten hatte: morgen muß ich nach bremerhaven, in ein paar tagen hab ich dort eine einzelausstellung, und ALLES muß da noch gemacht werden. ich weiß gar nicht, wo ich zunächst mit der arbeit beginnen soll. dass es mir aber viel spaß gemacht hat, in monschau mit dabei zu sein (es ist mir auch jetzt noch ein spaß, der plusquamperfekt soll sie nicht stören), brauche ich nicht zu betonen. ich möchte ihnen aber dennoch einmal sehr nachdrücklich meinen dank sagen, dass sie so große mühe sich gemacht haben. (die sich ja auch gelohnt hat.) gewiß ist es kein kinderspiel, mit diesen kunstproduzenten umzugehen, mir gehen diese leute ziemlich schnell auf die nerven (ich ginge mir selbst auch auf die nerven, müßte ich mich ertragen wie andre). und dann der kleinkrieg gegen die monschauer bürgerleute. hat sich die sabotage gelegt? ich muß ihnen sagen, dass ich in den nächsten tagen noch nicht erscheinen kann, so etwa 10 tage mag's noch dauern. dann bin ich bestimmt da, obwohl viel nicht mehr zu machen sein wird für mich. wie gesagt: ich will mich vor arbeit nicht drücken, aber alle meine pläne und termine drängen mich. die fahnen wollten sie ja noch am freitag aufstellen, und die alterspyramide war ja auch in arbeit (bloß noch nicht - in 18 grautönen und schwarz oben und weiß unten - gestrichen), und der meridian, der mir viel bedeutet, sollte ja auch kommen, schwarz gestrichen, eisenrohr, weißer text darauf in versalien '6. MERIDIAN'. die bleche zu dem regenbogen-fundament hatte ich ihnen ins haus noch gebracht, ich konnte in monschau keine abbildung eines regenbogens mehr aufreiben, nach der die bemalung hätte stattfinden können (möglichst in öx lackfarben). falls sie sie nicht machen (lassen) können oder wollen, hole ich das noch nach. dabei ist gleichgültig, ob die bleche bereits einbetoniert sind oder nicht. beide fundamente sollten etwa in gleicher höhe liegen und einander genau zugewandt sein. der beton soll nicht gestrichen werden.

da jeder teilnehmer im katalog 2 seiten haben soll, habe ich die projekte aus meinem brief vom 22. 4. in stichworten herausgenommen und versucht zu gruppieren, so dass nach meiner vorstellung am besten wäre, sie würden die beiliegende projekt-liste abdrucken/reproduzieren (links) und auf der gegenüberliegenden seite dann die abbildungen der realisationen bringen, am besten von allen 4 (5, zählt man das globusschild hinzu) je eines. darf ich sie bitten, mir abbildungen (fotos) davon mit machen zu lassen (falls möglich). der idealfall wäre, wenn ich von jedem objekt 2 bilder (abzüge), 18 x 24 cm, bekäme, vom regenbogen und der fahrensache möglichst gar farbbilder oder dias. ich bin deshalb so besorgt, weil ich die ^{zerstörungs-}bevölkerung nun kenne und fürchte, die sachen nicht einmal heil zu sehen. falls frau miels bilder hat, ist das natürlich sehr schön. wenn ich in monschau bin, kümmernere ich mich aber auch selbst darum.

G21,000,774,23

bei der katalog-bebilderung wäre schön, wenn beide regenbogenfundamente dabei wären, einander gegenüber gestellt.
ich melde mein kommen noch an; übrigens geht das telefon hier wieder.

ihnen und herrn honnef meine herzlichen grüße

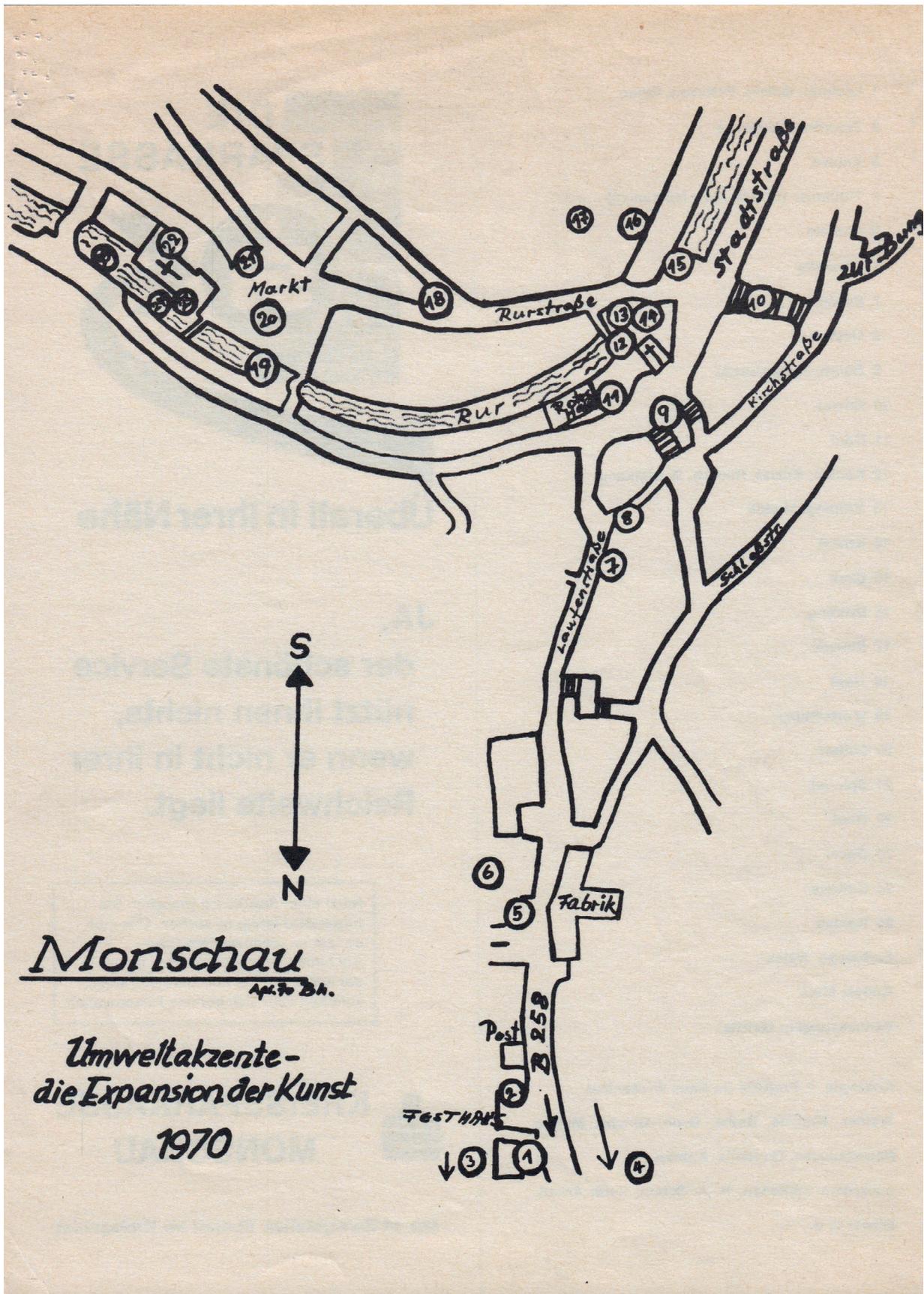
19. 5. 70

Lieber Herr Vallot:

vielleicht erwarten sie mich schon wieder in monachan, immerhin habe ich sie ja (wenn man so will) im stich gelassen mit den letzten projekt-entwürfen. aber es blieb mir keine zeit mehr zu schreiben. ich habe jetzt das ich meine zeit sogar noch überschritten hatte: morgen muss ich nach kremsmünster, in ein paar tagen hat sich dort eine einwöchige leistung, und alles was da noch gemacht werden. ich weiß gar nicht, ob ich zunächst mit der arbeit beginnen soll. dass es mir aber sehr spaß gemacht hat, in monachan mit dabei zu sein, das ist mir auch jetzt noch ein spaß, der pinselputzer soll sie nicht stören, bruno hat sich nicht zu betonen. ich möchte ihnen aber dennoch etwas schreiben. nachdrücklich meinen dank sagen, dass sie so große mühe sich gemacht haben. (die stich ja auch gelohnt hat.) gewiß hat es kein kinderspiel, mit diesen kunstproben zu arbeiten, mir gehen diese leute natürlich sowohl auf die nerven (ich glaube mir selbst auch auf die nerven, wenn ich mich über sie auslasse). und das ist natürlich ein großer nachdruck. aber ich bin die wahlgelegenheit. das ist ein nachdruck, den ich Ihnen sagen, dass ich in den nächsten tagen noch nicht schreiben kann, so etwa so sage mag's noch dauern. dann bin ich bestimmt zu kommen, obwohl viel nicht mehr zu machen sein wird für mich. wie gesagt, ich will mich vor arbeit nicht drücken, aber eine kleine pause und eine kleine drängung. die leuten wollen sie ja noch am freitag ankommen, und die eiterpyramide war ja noch in arbeit (dies noch nicht in 13 stützen und schwarz oben und weiß unten - gestrichelt), und der meridian, der mir viel bedeutet, sollte ja auch kommen, schwarz gestrichelt, einander, weiter text darauf in versalien 'e. meridian'. die stiche zu dem regenbogen-fundament hatte ich ihnen ins haus noch gebracht, ich konnte in monachan keine abteilung eines regenbogens mehr aufstellen, nach der die beschriftung hätte stattfinden können (möglichst in 10 stützen). falls sie sie nicht machen (lassen) können oder wollen, hoffe ich das noch nach. dabei ist die stichzahl, ob die stiche vertikal einander sind oder nicht. beide fundamente sollten etwa in gleicher höhe liegen und einander genau gegenüber sein. der beton soll nicht gestrichelt werden.

da jeder teilnehmer im katalog 2 stiche haben soll, habe ich die projekte aus meinem brief vom 28. 4. in stichworten herausgenommen und versucht zu gruppieren, so dass nach meiner vorstellung am besten wäre, die wörter die beiliegende projekt-liste abdrucken reproduzieren (links) und auf der gegenüberliegenden seite dann die abbildungen der realisationen bringen, am besten von oben (C) abwärts nach unten (links) sollte man (je stich) die stiche, mit abbildungen (links) davon mit machen zu lassen (links natürlich). der stichzahl wäre, wenn ich von jedem objekt 2 stiche (links) in x 24 cm, bestens, vom vorderen und der rückseite möglichst gut kopierbar oder klar. ich bin deshalb so besorgt, weil ich die stiche für die leistung, um meine und meine, die stiche nicht einmal selbst zu sehen. falls sie nicht schreiben, ist das natürlich sehr schön, wenn ich in monachan bin. vielleicht noch mich über mich selbst sagen.

Brief von / Letter from Timm Ullrichs an / to Kaspar Vallot, 19.5.1970, ZADIK G21



- 1 Lechner, Gräsel, Petersen, Rinke
- 2 Trommer, Verheyen
- 3 Kahlen
- 4 Trommler (Straße nach Mützenich)
- 5 Breuste
- 6 Gendolla
- 7 Kriwet
- 8 Uecker
- 9 Buren, Hingstmartin

10 Kriwet

11 Gaul

12 Kahlen, Kriwet, Reusch, Wortelkamp

13 Brüning, Miels

14 Kriwet

15 Groh

16 Brüning

17 Reusch

18 Gaul

19 Wortelkamp

20 Luther

21 Spindel

22 Gaul

23 Distel

24 Dibbets

25 Kahlen

Farbwege: Hajek

Gullys: Mika

Vermessungen: Ulrichs

Konzepte + Projekte im Haus Wiesenthal

Weiner, Higgins, Buthe, Groh, Ulrichs, Miels,

Neuenhausen, Gendolla, Kahlen

außerdem: Aktionen, H. A. Schult, Keith Arnatt,

Kriwet u. a.



Überall in Ihrer Nähe

**JA,
der schönste Service
nützt Ihnen nichts,
wenn er nicht in Ihrer
Reichweite liegt.**

Nach einer Sparkasse brauchen Sie nirgendwo lange zu suchen. Uns gibt es fast an jeder zweiten Ecke. Sie haben Ihren Partner also immer in der Nähe. Ob Sie nun Geld einzahlen, abheben oder sich beraten lassen wollen.



**KREISSPARKASSE
MONSCHAU**

Mit 14 Zweigstellen überall im Kreisgebiet

Längst haben die Künstler die allgemeinen Vorstellungen von Kunst in Frage gestellt, haben sie revidiert und schließlich ins gerade Gegenteil verkehrt. Kunst und Wirklichkeit, noch im krudesten Naturalismus unaustauschbare Gegensätze, sind durch künstlerische Aktivitäten in ein neues Verhältnis zueinander getreten. Es bedurfte künstlerischer Hinweise, um die verborgenen Schönheiten der städtischen Zivilisation, die Reklamen wie die Verkehrsschilder, ins Bewußtsein zu rufen, ebenso wie es künstlerischer Hinweise bedurfte, um die verdeckten Strukturen alltäglicher Gegenstände und alltäglicher Phänomene besonders herauszustellen. Pop Art auf der einen, Antiform und Land Art auf der anderen Seite haben dies geleistet. Nicht von ungefähr bedienen sich Künstler nicht mehr der herkömmlichen artistischen Ausdrucksmittel wie Bilder und Plastiken, ihren Vorstellungen angemessen Ausdruck zu geben, sie gehen stattdessen allmählich dazu über, den Gegenstand ihrer Bemühungen, die Wirklichkeit selbst, die bislang allenfalls den thematischen Vorwurf lieferte, zu gestalten und zu verändern. Die Position der ausschließlich Registrierenden oder Kommentierenden haben sie verlassen und sind zu Agierenden geworden. Dabei beziehen etliche von ihnen mutmaßliche Reaktion der Angesprochenen, der Betrachter, in ihr artistisches Kalkül mit ein, so daß ihre Arbeiten ohne jede Reaktion nicht funktionieren würden.

Unter dem Stichwort "Umwelt-Akzente" wird in Mönchshaus der Versuch gestartet, das Aussehen einer ganzen Stadt künstlerisch zu verwandeln. Es sollen Akzente gesetzt werden, welche durch den Hintergrund der ungemein gegenwärtigen Stadtarchitektur hervorgehoben und als künstlerische Zeichen deutlich sichtbar werden. Umgekehrt sollen auch städtische und landschaftliche Erscheinungen durch künstlerische Eingriffe so "verfremdet" werden, daß sie und ihre Umgebung eine ganz neue und bislang vielleicht gar nicht wahrgenommene Vieldeutigkeit gewinnen. Wofern sie dergestalt nicht überhaupt erst richtig ins Bewußtsein treten. Das Ziel aller Unternehmungen, der umweltgestaltenden wie der umweltverändernden ist, das Publikum aus seiner lethargischen Konsumentenrolle herauszulösen, es zur geistigen und am Ende tätigen Mitarbeit anzuhalten.

Regelrechte Umwelt-Akzente setzt Winfred Gaul. Leuchtende Farbtafeln in riesigen Ausmaßen, vom Vokabular der Verkehrsschilder inspiriert, plaziert er auf städtischen Plätzen und läßt sie als künstlerische Signale wirken. Umwelt-Akzente setzt ebenfalls Ferdinand Spindel, indem er mit rosafarbenem Kunststoff eine Häuserfassade verkleidet, wobei er das verwendete Material mittels spezieller "Faltung" noch extra artikuliert. Weiterhin im städtischen Gebiet operieren Klaus Groh, der Kommunikationsstulen aufgerichtet hat, H. J. Breuste, der aus den Resten einer Fabrik eine beziehungsreiche Plastik erbaute, Alf Lechner, der aus schweren, vierkantigen Stahlrohren eine monumentale Skulptur erstellte, und Adolf Luther, der in seinen großen Spiegel das städtische Leben vervielfältigt und "zurückwirft". Im Zuge einer immergleichen Übung liegt das Projekt von Daniel Buren. Seit vier Jahren klebt Buren nichts anderes als senkrechte Streifen in unterschiedlicher Dicke und Farbe an Plakat-, Zimmer- oder Hauswände; er verhängt die Kunst mit Streifen. In Mönchsau ist eine Plakatwand mit gelben Streifen versehen worden.

Auf Umwelt-Phänomene spielt Brünings kartografische Tafel an: Wirklichkeits-Elemente wie Bäume werden auf eine Formel gebracht und in eine verbindliche Sprache, die Sprache der Kartografie übertragen. Ohne Kartografie beispielsweise wäre die Arbeit von Jan Dibbets nicht zu realisieren gewesen. Dibbets hat die vier Eckpunkte eines Rechtecks auf dem Stadtplan Mönchsaus miteinander verbunden. Die Diagonalen treffen sich mitten in der Rur und werden durch einen weißen Pfahl markiert. Die Linien sind, genau berechnet, auf den Straßen und Plätzen zu sehen. Kartografisches auf die Wirklichkeit projiziert! Geschriebene Sprache praktiziert Ferdinand Kriwet an Häuserwänden und auf Bürgersteigen und strahlt sie auf eine spitz zulaufende Leinwand aus. Für makabre Umwelt-Akzente sorgt Herbert Distel, der mit Friedhofskreuzen und Friedhofsblumen hantiert, während Erich Reusch den Turm der evangelischen Kirche in Mönchsau mit Hilfe eines dicken Taus an einem vis a vis gelegenen Hotel festmacht, um ihn "gegen den Wind zu schützen". Sozialkritisches hat Asmus Petersen im Sinn, wenn er mit zwei kontrovers verlaufenden Reihen aus Riesenbuchstaben die Pillen-Doktrin des Papstes aufs Korn nimmt.

Flugblatt mit Informationen zu den / Pamphlet with information on „Umweltakzenten“ [sic!] Mönchsau 1970. Cover, Rückseite Cover und Text von / cover, back page and text from Klaus Honnef, ZADIK G21

Landschaftliche Plastiken haben Michael Buthe, Wolf Kahlen und Friedrich Gräsel angefertigt. Buthe hat über ein 1,80 Meter tiefes Loch ein grünes Gumm Tuch gespannt und es an Holzpfählen angepflockt, Kahlen hat Raumsegmente produziert, also räumliche Situationen geschaffen und Gräsel hat ein Rasenrelief beigesteuert. Die Landschaft selbst wird nicht dargestellt, sondern regelrecht bearbeitet. Wie früher eine Leinwand!

Verändert wird die Umgebung von Günther Uecker, O. H. Hajek und Gerhard Trommer. Ueckers Konzept besteht darin, eine Straße weiß anzustreichen. Eine "weiße Zone" der Meditation ist entstanden, wodurch überdies noch die unmittelbare Umwelt verwandelt worden ist. Hajek zieht seine Farbstreifen in den Himmel und über die Straßen Monschau: alles wird in Farbe getaucht. Und Gerhard Trommer läßt die Farbverteilung durch Autos vornehmen. Nachts haben von einem Parkplatz Automobilisten, ohne daß sie es wußten, schwarze Spuren auf die Straßen "gemalt". Die Autos wurden zum verlängerten Pinsel gewissermaßen.

Auf die Mitwirkung der Betrachter ist Siegfried Neuenhausen bedacht. Kleider, welche die Bevölkerung ihm übergab, hat er für sein Werk benutzt. Als Spielfiguren gebraucht Joachim Gendolla die Zuschauer, die durch sein Mühlespiel ihre Rolle als Zuschauer verlassen müssen. Und wer als Passant in die "Besucherfalle" von Hingstmartin gerät, ist gezwungen, sich nach einem "Befreier" umzuschauen: Der Kontakt zwischen den Menschen wird provoziert; er gehört zu den Arbeiten von Neuenhausen, Gendolla und Hingstmartin, genauso wie er zu den Aktionen von Timm Ulrichs, H. A. Schult, Klaus Groh und Erwin Wortelkamp gehört. Wortelkamp hält durch eine Pappröhrenstraße die Besucher zum Reagieren an. Spielerisch können die Besucher bei Günter Tollmanns Apparat in den Umkreis der Absichten des Künstlers eindringen. Gefragt ist das Handeln, nicht das bloße Beobachten.

Die Phantasie des Betrachters regen die Konzepte von Rune Mields, Erich Reusch, Klaus Groh und Lawrence Weinert und Keith Arnatt an. Auch hier ist Aktivität gefordert, allerdings geistige. So umfaßt die Ausstellung "Umwelt-Akzente" in Monschau fast das gesamte Spektrum künstlerischer Vorstellungen gegenwärtig.

Klaus Honnef

Flugblatt mit Informationen zu den / Pamphlet with information on „Umweltakzenten“ [sic!] Monschau 1970. Cover, Rückseite Cover und Text von / cover, back page and text from Klaus Honnef, ZADIK G21



Links / On the left: Winfried Gaul: *Verkehrszeichen & Signale Berlin 1964*; rechts / on the right: Daniel Buren: *Vertikale Streifen weiss und gelb in Monschau, 1970*.
Foto: Angelika Platen, Berlin, ZADIK G21



Winfried Gaul vor seiner Arbeit / in front of his work
Verkehrszeichen & Signale Berlin 1964, Monschau 1970.
Foto: Angelika Platen, Berlin, ZADIK G21



Rune Miels vor ihrem Schild / in front of her sign *Der unendliche Raum - dehnt sich aus.*
Darüber / Above: Peter Brüning: *Objekt Monschau 70.* Foto: Angelika Platen, Berlin, ZADIK G21



Ferdinand Spindel: Rosa Schaumstoff-Relief am Café Kaulard, Monschau 1970.
Foto: Angelika Platen, Berlin, ZADIK G21



Adolf Luther: Mobile Hohlspiegel / Mobile concave mirrors, 1970.
Foto: Angelika Platen, Berlin, ZADIK G21



Hingstmartin: *Fußgängerfalle*, Monschau 1970.
Foto: Angelika Platen, Berlin, ZADIK G21



Elke Koska und / and HA Schult in Monschau 1970.
Foto: Angelika Platen, Berlin, ZADIK G21



Ferdinand Kriwets Text-Teppich: WALK-TALK, 1970.
Foto: Angelika Platen, Berlin, ZADIK G21



Guenther Ueckers *Weißer Straße*, 1970.
Foto: Angelika Platen, Berlin, ZADIK G21



Klaus Honnef während der Retrospektive von / *during the retrospective of* Winfred Gaul, Westfälischer Kunstverein 1973. Foto: Volker Vontin, Krefeld, ZADIK G21

1970 – 1974 MÜNSTER: WESTFÄLISCHER KUNSTVEREIN

Philipp Fernandes do Brito

„**E**ndlich wieder eine lebendige Ausstellung! Endlich wieder eine thematische Ausstellung, die nicht die vorhandenen Materialien zusammenkratzt, sondern sie schafft: Uraufführung, statt Bestandsaufnahme“, lautete das Resümee des Kritikers Georg Jappe 1972 zur Ausstellung *Verkehrskultur*, die Klaus Honnef eineinhalb Jahre nach seinem Antritt als Geschäftsführer des *Westfälischen Kunstvereins* in Münster initiiert hatte. Dabei war der ausgedrückte Enthusiasmus des *FAZ*-Kritikers, den auch internationale Autoren wie John Anthony Thwaites teilten, zu Honnefs Beginn im westfälischen Münster alles andere als voraussetzbar. Schon vor seinem Dienstantritt hatte der *Westkurier* konstatiert: „Auch Claus [sic] Honnef, der am ersten Oktober beim *Westfälischen Kunstverein* das Amt des Geschäftsführers übernimmt [...], wird den fast 140 Jahre alten Verein kaum aus den traditionellen Gleisen reißen können.“ Die kritische Prognose der Zeitung, die auch die anfangs skeptische Haltung des Vorstandes des *Westfälischen Kunstvereins* widerspiegelte, sollte sich nicht erfüllen. Tatsächlich trug der damals 31-jährige Klaus Honnef zu einem maßgeblichen Wandel bei, der dem Kunstverein nicht allein ein internationales Renommee unter Künstlern, Kritikern und Sammlern einbringen sollte, sondern auch Rekordzahlen von über 47.000 Ausstellungsbesucherinnen und -besuchern sowie enormen Zuwachs von Teilnehmern am Rahmenprogramm mit Vorträgen und Führungen.

„**F**inally a lively exhibition again! Finally, a thematic group exhibition that isn't just scraping existent materials together, but is actually creating them: a premiere, instead of merely stocktaking.“ This was critic Georg Jappe's assessment of the exhibition *Verkehrskultur* in 1972, which Klaus Honnef had instigated one and a half years after his appointment as director of the *Westfälischer Kunstverein* in Münster. The enthusiasm the critic from the *FAZ* newspaper was expressing, and that was also shared by such international authors as John Anthony Thwaites, concerning Honnef's start in Münster was anything but expected. Even before he had taken up his duties, the *Westkurier* newspaper was already stating: “Even Claus [sic] Honnef, who is taking over the position of director at the *Westfälischer Kunstverein* [...] as of October 1, is unlikely to be able to tear the almost 140 year old Kunstverein from its traditional course.” The newspaper's critical prognosis, which also reflected the board of the *Westfälischer Kunstverein*'s initially skeptical attitude, was not to be fulfilled. In fact, the then 31 year old Klaus Honnef contributed to a substantial transformation, winning the Kunstverein not only an international reputation among artists, critics and collectors, but also a record number of over 47,000 exhibition visitors, as well as an enormous increase in participants in its accompanying programs of lectures and guided tours.

Honnef's move from Aachen was a result of his

Honnefs Wechsel aus Aachen war dem Umstand seines Erfolges im Einsatz für die zeitgenössische Kunst zu verdanken, den er durch die im Frühjahr desselben Jahres in Monschau initiierte Ausstellung *Umwelt-Akzente* verzeichnen konnte und der ihm – Ironie des Schicksals – die Kündigung durch die *Aachener Nachrichten* eingebracht hatte. Empfohlen hatten ihn der Sammler Ernst Plath, der – wie Honnef im Gespräch mit dem Fotografen und Sammler Wilhelm Schürmann später formulieren sollte – zu den „Aficionados“ jener Zeit gehörte, sowie der einflussreiche Kunstmäzen Otto Dobermann. Beide waren nicht nur, wie viele Münsteraner, Mitglieder des Aachener Kunstvereins *Gegenverkehr*, sondern saßen auch, wie Plath, im Vorstand des *Westfälischen Kunstvereins*. Sie hatten Klaus Honnef für die Nachfolge Friedrich Wilhelm Heckmanns vorgeschlagen, jedoch nicht ohne vorher Expertisen eingeholt zu haben. Der Aachener Sammler Peter Ludwig, der von Ernst Plath gebeten wurde, Auskunft über die Eignung Honnefs für die Stelle des Geschäftsführers zu geben, hielt in einem freundschaftlichen Brief zu dessen Weggang fest: „Auf Grund Ihrer Kenntnisse, Ihres Engagements und Ihres grossen Fleisses [sic] sind Sie für die Aufgabe eines Geschäftsführers, besser Veranstaltungsleiters, eines grossen Kunstvereins wie wenige sonst berufen.“ Honnef sagte ja, nachdem er sich aufgrund der Befürwortung Dobermanns und Plaths nur formal bewerben musste und unverhofft das Angebot bekam, die Stelle antreten zu können. Unter anderem sagte er zu, weil er hier wie zuvor in Monschau, aber auch in Aachen mit der Kunst, so Honnef, „buchstäblich umgehen wollte“. Kunst aktiv zu leben und damit die Grenzen des Gewohnten zu erweitern, war dabei nicht nur neu in Münster, sondern ein Phänomen internationaler Entwicklungen von Pop-Art, Minimal Art, Performance- und Konzeptkunst, die sich unter Honnefs zukünftiger Leitung in der westfälischen Stadt ebenso wiederfinden sollten, wie die Installation *senkrechte farbige und weiße Streifen* (1971), die Daniel Buren gleichzeitig in 14 Städten wie Köln, Düsseldorf und Essen zeigte. Zu sehen war die als Plakat geklebte Präsentation als Eingriff in die städtische Umwelt nicht nur in verschiedenen Örtlichkeiten des Westfälischen

successful commitment to contemporary art, which he had been able to forcefully state, during the spring of the same year, in the small town of Monschau in the form of the exhibition *Umwelt-Akzente* which he had instigated, and which in an irony of fate led to him being given notice by his then employer, the *Aachener Nachrichten* newspaper. He was recommended as director for Münster by the collector Ernst Plath, who – as Honnef later stated in an interview with the photographer and collector Wilhelm Schürmann – was one of the days’ “aficionados,” as well as by the influential art patron Otto Dobermann. The two were not only, as many were in Münster, members of the Kunstverein *Gegenverkehr* in Aachen, but also sat on the board of the *Westfälischer Kunstverein*. They had suggested Klaus Honnef as a successor for Friedrich Wilhelm Heckmann, but not without obtaining the opinions of some experts beforehand. The Aachen-based collector Peter Ludwig, who had been asked by Ernst Plath to provide information on Honnef’s suitability for the position, stated in a friendly letter on the occasion of Honnef’s farewell from Aachen: “Based on your knowledge, your commitment, and your great diligence, you possess the qualifications to be appointed director, or better director of programs, at a large Kunstverein, that few others do.” Honnef, who was unexpectedly offered the post, accepted, and only had to go through the formalities of applying, due to the endorsements of Doberman and Plath. According to Honnef, he also agreed because, amongst other reasons, he “wanted to be literally involved” in art as he previously had been in Monschau and in Aachen. Engaging with art in an active manner and, in doing so, expanding the boundaries of the familiar was not only new to Münster, but also an international phenomenon, a development resulting from Pop Art, Minimal Art, Performance and Conceptual Art, which were to be reflected under Honnef’s future directorship in the Westphalian city in such installations as *senkrechte farbige und weiße Streifen* (1971), which Daniel Buren showed simultaneously in 14 cities, including Cologne, Düsseldorf, and Essen. It was presented in the form of pasted-up posters and could be regarded as an intervention in the urban envi-

Landesmuseums, sondern auch im Landesmuseum für Vor- und Frühgeschichte sowie im Foyer des Münsteraner Landeshauses, des Kreis- und des Stadthauses. Das gemeinsame Projekt mit Buren zu Beginn seiner Tätigkeit Anfang des Jahres 1971 beruhte dabei auch auf Flexibilität, zu der Honnef gezwungen war aufgrund des noch nicht fertiggestellten Westfälischen Landesmuseums, das auch die neu entstehenden Räume des Kunstvereins erst zwei Jahre nach Bauende des Museums einweihen konnte. Im Gedanken einer „Art praktischer Kunstkritik“, die das eigene Miterleben und Eingreifen beim Transport, aber auch den Aufbau sowie die resultierende Erfahrung der ausgestellten Werke ebenso einschloss und sich aus dem engen Austausch von Leiter und ausstellendem Künstler in Münster ergab, wie es Honnef selbst beschreibt, schärfte er hier jenes progressive Programm weiter, dass er zuvor bereits in Aachen mit Erfolg verwirklicht hatte. Eine seiner ersten aus Aachen übernommenen Neuerungen war ein minimalistisches Corporate Design mit serieller Nummerierung für die Kataloge, mit denen er den *Westfälischen Kunstverein* zur Marke machte.

„Uraufführungen“, wie sie Georg Jappe nannte, sollte es in Münster unter Klaus Honnef viele geben. Darunter auch Ideen, die er bereits in Aachen entwickelt hatte und nun in Münster umsetzen konnte. Unter ihnen fand sich ab Herbst 1971 auf Anregung Winfred Gauls (ausgestellt 1973) mit dem Titel *arte concreta* eine erste Überblicksausstellung des italienischen Konstruktivismus der 1920er Jahre bis zur Gegenwart, für die Honnef – wie auch für die Folgeausstellungen von Rune Miels – den Neubau des Museums nutzen konnte, bis dieses seine ständige Sammlung einrichtete. Auch durch Hanne Darbovens groß angelegte Werkschau, die erste museale Ausstellung der Hamburgerin in Deutschland, die den gesamten Neubau des Westfälischen Landesmuseums mit 5.000 Quadratmetern füllte, konnte Honnef sein Programm verwirklichen: eine Visualisierung künstlerischer Tendenzen, die mit seinen Worten „außerhalb der üblichen Kunstkonventionen passierte, was die engen Grenzen des Kunstverständnisses zu überwinden strebte, auch das,

ronment, not only manifesting itself at different locations in the Westfälisches Landesmuseum, but also in the Landesmuseum für Vor- und Frühgeschichte, as well as in various other municipal buildings in Münster. This joint project with Buren at the beginning of 1971, shortly after Honnef's appointment as director, was also a consequence of the flexibility which he was forced to adopt due to the unfinished Westfälisches Landesmuseum, meaning the Kunstverein's newly constructed spaces could only be inaugurated two years after the museum was completed. This spirit of a "kind of practical art criticism," which included both his own experience in the logistics of transporting works, as well as actually handling them himself, together with the installation and the opportunity of spending time with the works on display, was a result of the close contact between the director and the artists exhibiting in Münster. As Honnef himself described it, this was an opportunity to further define a progressive program that he had already successfully instigated in Aachen. One of the first innovations he transferred from Aachen was a minimalist corporate design and serial numbering of catalogues, which enabled him to transform the Westfälischer Kunstverein into a brand.

“Premieres” as Georg Jappe called them, were to be many in Münster under Klaus Honnef. This included ideas that he had already developed in Aachen and was now able to implement in Münster. Among them was the one in the fall of 1971, as suggested by Winfred Gaul (exhibited 1973), titled *arte concreta*, the first survey exhibition of Italian Constructivism from the 1920s to the present, for which Honnef was able to use the new building of the museum – as he also did for the following exhibition by Rune Miels – whilst it was still establishing its permanent collection. Likewise, Hanne Darboven's large-scale exhibition, the first institutional exhibition in Germany by the Hamburg-based artist, which filled the entirety of the Westfälisches Landesmuseum's new building, at 5,000 square meters, enabled Honnef to further his program, namely presentations of current trends that, in his words, “went beyond the usual conventions of art, which sought to overcome

was die Ästhetik des ‚white cube‘ durchkreuzte“. Darbovens Mappen und Ordner mit Hunderten von Zeichnungen lagen hier auf extra angefertigten Tischen oder hingen nebeneinander in Blöcken dicht an der Wand, wo sie Darbovens künstlerisches System verbildlichten. Hatte der Besucher es einmal verstanden, so übersetzten sich die reduzierten Werke voller Quersummen und „reiner Zahlen“ in plastische Dimensionen. Die Ausstellung zeigte alles: von ersten geometrischen Konstruktionen bis hin zur tabellarischen Dokumentation eines ganzen Jahrhunderts in einhundert Büchern und wurde mit ihren mehr als 1.000 Besuchern ein Highlight und für Kasper König ein Damaskuserlebnis. Auch für Klaus Honnef war die durch Konrad Fischer vermittelte Schau gleich in zweierlei Hinsicht prägend, da er durch Fischers sicheres Gespür für die Bedeutung Darbovens nicht nur publikumswirksam eine zuvor geplatze Ausstellung im eigenen Haus durch eine heute legendäre Ausstellung ersetzen konnte, sondern obendrein entgegen der anfänglichen Skepsis Honnefs die Zusammenarbeit mit Hanne Darboven in eine lebenslange Freundschaft mündete.

Setzte Honnef mit Darboven sowie einer im Folgejahr anschließenden ersten Einzelausstellung der Werke von Douglas Huebler (1972) außerhalb der kommerziellen Galerieszene einen Fokus auf das, was er später in Anlehnung an die von Joseph Kosuth (ausgestellt 1973) oder Sol LeWitt verwendete Begrifflichkeit der Conceptual Art in seiner für die Kunstgeschichte zum Standardwerk avancierenden Buch-Ausstellung *Das Konzept ist die Form* benannte, so zeigte Reiner Ruthenbeck im Winter 1971 eine noch ganz im Material verhaftete Präsentation. In ihr ballte sich das Konfliktpotenzial, das die Erneuerungen der Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten angesichts der aktuellen Tendenzen der Kunst in den 1970er Jahren immer noch bargen – selbst unter Kunsthistorikern. Ruthenbeck, den die *Rheinische Post* in einem Beitrag vom 22. Dezember 1971 als „Bürgerschreck im Ausstellungsbetrieb“ bezeichnete, stand aufgrund des „armseligen Materials“, aus dem sein *Aschehaufen VI* von 1968 bestand, im Fokus der Kritik. Entgegen den

the narrow limits of understanding art, and encompassed approaches thwarting the aesthetics of the ‚white cube.‘” Darboven’s folders and files containing hundreds of drawings were laid out on custom-built tables or were hung on the wall in dense blocks, in a visual demonstration of Darboven’s artistic system. Once visitors were able to understand it, the reductive works, full of digit sums and “pure numbers,” transformed themselves into an engaging experience. The oeuvre in its entirety was on display in the exhibition, from the first geometric constructions to the tabular documentation of a whole century in one hundred books, becoming a highlight that was able to attract more than 1,000 visitors as well as a Damascene conversion for Kasper König. For Klaus Honnef, too, the show advocated by Konrad Fischer was a formative one in two respects: thanks to Fischer’s keen sense of Darboven’s significance he was not only able to obtain substantial public attention by replacing an exhibition in his own institution which had fallen through, with one that is today legendary, but in addition, in overcoming his own initial skepticism, the collaboration with Hanne Darboven also led to a life-long friendship.

In Darboven, as well as a subsequent first solo exhibition, the following year, of Douglas Huebler’s works (1972) outside the commercial gallery scene, Honnef focused on a term employed by Joseph Kosuth (exhibited 1973) and Sol LeWitt, namely Conceptual Art, that he adopted for his book and exhibition titled *Das Konzept ist die Form*, which was to become a standard art historical work, whilst in the winter of 1971 Reiner Ruthenbeck was still able to show an exhibition that was completely arrested in the material. It contained a still existent potential conflict regarding current trends in art during the 1970s, which necessitated a renewal of visual and perceptual habits, even amongst art historians. Ruthenbeck, whose work the newspaper *Rheinische Post* described in an article from December 22, 1971, as a “public fright in the exhibition world,” became the focus of criticism because of the “material poverty” of a work comprising a heap of ash, *Aschehaufen VI* from 1968. Irrespective of

Sicherheits- und Gesundheitsbedenken für die Besucher vonseiten der Museumsleitung, zeigte ihn Honnef dennoch in seiner über 50 Werke umfassenden Ausstellung in den Räumen des *Westfälischen Landesmuseums*, da der Kunstverein bis 1972 noch keine eigenen Räume besaß. Gleichermaßen erregte auch die Themenausstellung *Verkehrskultur* das Interesse der Medien, wodurch Klaus Honnef den Anspruch des Vorstands erfüllte, „einen der fortschrittlichsten, wichtigsten und am häufigsten erwähnten Kunstvereine in Deutschland zu repräsentieren, und diese Bedeutung manifestierte sich auch in den Kritiken der überregionalen Presse, der Präsenz in Rundfunk und Fernsehen“. Bereits im April des gleichen Jahres schrieb die *Stuttgarter Zeitung*: „Der WKV ist einer der am meisten expandierenden Kunstvereine überhaupt. 700 Neueintritte konnte er verzeichnen und ist damit auf 2.300 Mitglieder gestiegen, davon 2/3 unter 40 Jahren.“ Von einer „Krise der Kunstvereine“, wie sie Christoph Platz für vergleichbare Häuser in Westberlin, München oder Hamburg markierte, war im westfälischen Münster nichts zu spüren. Dies war insbesondere Klaus Honnef zu verdanken, dessen frühe Weitsichtigkeit um die Bedeutung audio-visueller Medien dem Kunstverein den Einbau moderner technischer Ausstattung ermöglichte. So konnte nach der Einweihung seiner eigenen Räume durch eine Ausstellung der bunt-surrealen Maleien Peter Phillips' im November 1972 auch eine Reihe spektakulärer Jazz-Konzerte das Ansehen und die Besucherzahlen des Vereins nochmals um ein Vielfaches steigern. Hier standen laut der *Münsteraner Zeitung* 300 Personen dicht gedrängt neben den Werken Phillips' und lauschten der Musik von Charles Mingus, Keith Jarrett sowie Rock und Jazz von der Gruppe Pork Pie. Die Besucherzahlen stiegen stetig an und wurden auch durch die Gründung eines Filmclubs vermehrt, den Klaus Honnef gemeinsam mit der Volkshochschule sowie dem AstA der Universität Münster und der Fachhochschule ins Leben rief.

Wie bei *Verkehrskultur*, bei der Honnef schon vor der *documenta 6* die Verschränkung der verschiedenen Disziplinen und Medien zum Thema gemachte hatte, beruhten auch die Konzepte für

the health and safety concerns for visitors on the part of the museum management, Honnef proceeded to show it in a comprehensive exhibition that included over 50 of Ruthenbeck's works in the spaces of the *Westfälisches Landesmuseum*, whilst the Kunstverein was still awaiting its own spaces that were to eventually open in 1972. The thematic exhibition *Verkehrskultur* likewise attracted the interest of the media, whereby Klaus Honnef was able to fulfill the board's demand of "representing one of the most progressive, important, and most frequently mentioned Kunstvereins in Germany, and this importance should also be evident in reviews in the national press, and in a radio and television presence." As early as April of the same year, the newspaper *Stuttgarter Zeitung* wrote: "The Westfälischer Kunstverein is one of the fastest expanding Kunstvereins. It has recorded 700 new memberships and has grown to 2,300 members, two thirds of which are under 40 years old." There was no sign in Münster of the "Kunstverein crisis" that had been identified by Christoph Platz in comparable institutions in West Berlin, Munich, or Hamburg. This was thanks in particular to Klaus Honnef, whose early farsightedness regarding the importance of audio-visual media had enabled the Kunstverein to be installed with modern technology. As a consequence, following the inauguration of its own spaces in November 1972, in the form of an exhibition of Peter Phillips' colorful surreal paintings, a series of spectacular jazz concerts were able to increase the reputation and membership of the Kunstverein many times over. Here, according to the local Münster newspaper, 300 people crowded close to Phillips' works to listen to the music of Charles Mingus, Keith Jarrett, as well as rock and jazz by the group Pork Pie. The number of visitors steadily swelled and was also increased by the founding of a film club, which Klaus Honnef set up together with the Volkshochschule (community college), the students' committee at the University of Münster, and the Fachhochschule (University of Applied Sciences).

As with *Verkehrskultur*, in which Honnef privileged the interrelation of various disciplines and media prior to *documenta 6*, the concepts

die anschließenden Ausstellungen auf der engen Zusammenarbeit, aber auch dem gegenseitigen Vertrauen zwischen Kurator und Künstler. Dies war auch grundlegend für die von April bis Mai 1973 gezeigte, erste museale Einzelausstellung von Sigmar Polke gemeinsam mit Achim Duchow unter dem Titel *Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen*. Honnef ließ Polke und Duchow freie Hand und ging damit ein Risiko ein, das am Ende nicht nur in der Fertigstellung der Präsentation im letzten Moment mündete, sondern auch im Ankauf der gesamten Ausstellung durch den Sammler Hans Grothe (heute Sammlung Ströher). Dabei hatte Polke noch während eines Besuches von Honnef im Vormonat die ursprüngliche Konzeption seiner Ausstellung umgeworfen und mit Duchow ein neues Konzept erarbeitet, zu dem beide beim verspäteten Eintreffen für den Aufbau versicherten, die ganze Nacht durchgearbeitet zu haben. Als Polke die Bilder am 24. April brachte, war sein Chauffeur der Galerist Heiner Friedrich, wie sich Honnef in seinem Tagebuch für das *Kunstforum International* erinnerte. Polkes Arbeiten, die unter farbigen Neonröhren sowie durch eigens angebrachte Dekorationspiegel „malerische Paraphrasen auf die meistgesuchten Bilder der Interpol-Liste“ zeigten, bekräftigten abermals die progressive Perspektive Honnefs, der den *Westfälischen Kunstverein* im Sinne der zeitgenössischen Verschränkung von Kunst und Leben als „offensives Diskussionsforum“ verstand.

In Münster erlebte Honnef – wie er es selbst reflektiert – seine freieste Zeit, was auch die Unkonventionalität der zahlreichen Einzelausstellungen und ersten Retrospektiven heute renommierter Künstler bezeugen. Lawrence Weiners erste umfassende Übersichtsausstellung war hier, wie vor ihm auch die von Polke, nur ein Beispiel – jedoch eines, das seine nationale Bekanntheit bereits durch seine konzeptuelle Gestaltung überschreiten sollte. Anders als Buren arbeitete Weiner nicht in situ, sondern fertigte ein Plakat, das durch den Abdruck von 50 seiner Arbeiten als Textzeilen die ganze Retrospektive verkörpern sollte. Kunsthistorisch war diese umso bemerkenswerter, als sie sich durch diese formale Anlage nicht allein auf

for subsequent exhibitions were based on close collaboration as well as a mutual trust between curator and artist. Such an approach was also fundamental to the first institutional solo exhibition by Sigmar Polke, together with Achim Duchow, from April to May 1973 under the title *Franz Liszt kommt gern zu mir zum Fernsehen*. In giving Polke and Duchow a free hand Honnef was taking a risk, which ended not only in the installation of the work being completed at the last moment, but also in the purchase of the entire exhibition by the collector Hans Grothe (today the Ströher Collection). Polke had withdrawn the original concept for his exhibition during a visit by Honnef one month prior to the show and subsequently worked with Duchow in developing a new concept, which, when arriving late to install the show, they claimed had required them to work all through the previous night. When Polke delivered the paintings on April 24, his chauffeur was the gallerist Heiner Friedrich, as Honnef remembered in his diary column for *Kunstforum International*. Polke's works that were installed underneath colored neon tubes and revealed, through specially attached decorative mirrors, "painterly paraphrases of images from Interpol's most-wanted list," once again reaffirmed Honnef's progressive stance in regarding the *Westfälischer Kunstverein* as a "combative discussion forum" in the spirit of a contemporaneous merging of art and life.

Honnef experienced what he considered his most liberating period in Münster, as evinced by the unconventional character of the numerous solo exhibitions and initial retrospectives of artists that are today renowned. As did Polke's before him, Lawrence Weiner's first comprehensive survey exhibition, as just an example, took place there, but was one that would transcend mere national recognition by means of its conceptual layout alone. Unlike Buren, Weiner did not work in situ, but rather produced a poster that printed 50 of his works as lines of text, embodying the entire retrospective. In terms of art history, this was all the more remarkable, since its conceptual form meant the presentation did not have to be physically limited to the *Westfälischer Kunstverein*. By simply sending the poster to other

die Präsentation im *Westfälischen Kunstverein* beschränken musste: Durch das bloße Versenden des Plakates an weitere Institutionen, Galerien, Kunstvereine und Museen machte Honnef daraus eine Wanderausstellung durch Deutschland und die Schweiz. Honnef vermochte seine liberale Arbeitsweise im *Westfälischen Kunstverein* gegenüber der Presse selbst noch zu verteidigen, als diese ihm aufgrund seiner ersten großen Einzelausstellung Jörg Immendorffs *Hier und Jetzt: Das tun, was zu tun ist* Sympathie und „Propaganda für den Kommunismus“ vorwarf. Selbst angesichts der öffentlichen Diskussion blieb der Vorstand – so Klaus Honnef – „so aufgeschlossen, wie man es sich nur wünschen kann“. Das Autorenhonorar, wie es in der Einleitung des Ausstellungskataloges von 1973 heißt, sollte zur Unterstützung der Vietnamhilfe auf das Spendenkonto „Alles für den Sieg“ überwiesen werden. Die Position des Vorstandes in Hinblick auf die Ausstellung zu Immendorff unterstützte ebenfalls der damalige Oberstadtdirektor von Münster, Heinrich Austermann, ein Mann der CDU, der für Honnef Partei ergriff und festhielt: „Wenn so etwas in Münster nicht möglich ist, dann ist die Demokratie am Ende!“

Für Klaus Honnef war seine Münsteraner Zeit geprägt von – inhaltlicher wie privater – größter Freiheit, in der er nicht nur mit bis heute renommierten internationalen Künstlerinnen und Künstlern lebenslange Freundschaften schließen, sondern auch seine spätere Frau Gabriele Honnef-Harling als Journalistin kennenlernen sollte. „So war Münster. Das war für mich wirklich ein Traum“, wie er selbst resümiert.

Liste der ausgestellten Künstlerinnen und Künstler von 1970 bis 1974:

Daniel Buren, Rune Mields, Hanne Darboven, Reiner Ruthenbeck, Riccardo Guarneri, Jan Schoonhoven, Dieter Krieg, Carl Spitzweg, Peter Phillips, Douglas Huebler, Winfred Gaul, Sigmar Polke, Jörg Immendorff, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Gruppe Rimini II, Raimund Girke, Herbert Zangs, Robert Ryman, Christian Boltanski, Claudio Olivieri, Gianfranco Zappettini sowie die Künstlerinnen und Künstler der Themenausstellungen *Arte Concreta – Der italienische Konstruktivismus*, *Das Konzept ist die Form*, *Verkehrskultur*,

institutions, galleries, Kunstvereins, and museums, Honnef managed to turn it into a touring exhibition through Germany and Switzerland. Honnef was still able to defend his liberal way of working at the *Westfälischer Kunstverein* to the press, when as a result of Jörg Immendorff's first major solo exhibition *Hier und Jetzt: Das tun, was zu tun ist*, he was accused of sympathizing with, and producing, “communist propaganda.” Even in the face of public debate, the board of directors, according to Klaus Honnef, remained “as open-minded as you could wish for.” The authors' fees, as stated in the introduction to the 1973 exhibition catalogue, were to be transferred to the donations' bank account of “Alles für die Sieg,” in support of aid to Vietnam. The board's position with regard to the Immendorff exhibition was also supported by the city of Münster's then head of administration, Heinrich Austermann, a member of the politically conservative CDU party, who sided with Honnef, stating: “If such a thing is not possible in Münster, democracy is finished!”

For Klaus Honnef, his time in Münster was distinguished by the greatest freedom, both professionally and privately, enabling him to not only initiate lifelong friendships with internationally acclaimed international artists, but also become acquainted with the then journalist, and his future wife, Gabriele Honnef-Harling. “That's what Münster was like. For me it was really a dream come true,” as he himself summed it up.

List of exhibited artists from 1970 to 1974:

Daniel Buren, Rune Mields, Hanne Darboven, Reiner Ruthenbeck, Riccardo Guarneri, Jan Schoonhoven, Dieter Krieg, Carl Spitzweg, Peter Phillips, Douglas Huebler, Winfred Gaul, Sigmar Polke, Jörg Immendorff, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Gruppe Rimini II, Raimund Girke, Herbert Zangs, Robert Ryman, Christian Boltanski, Claudio Olivieri, and Gianfranco Zappettini, as well as those artists participating in the thematic group exhibitions *Arte Concreta – Der italienische Konstruktivismus*, *Das Konzept ist die Form*, *Verkehrskultur*, *Bauen 1920–1940*, and *Realismus – Realität – Realismus und Geplante Malerei*.

Bauen 1920–1940, Realismus – Realität – Realismus und Geplante Malerei.

Quellen:

ZADIK A96, Dorothee & Konrad Fischer
ZADIK G3, John Anthony Thwaites
ZADIK G10, Rolf Wedewer
ZADIK G21, Klaus Honnef (sowie das hierin enthaltene Interview des Autors mit Klaus Honnef)

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [1.3.–12.7.1973], in: *Kunstforum International*, Bd. 4/5, 1974: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-13/>

Christoph Platz: *Kunstverein im Umbruch. Der Westfälische Kunstverein in Münster von der Nachkriegszeit bis zu den Skulptur-Projekten 1977*, Berlin 2011, S. 53–69. <https://www.westfaelischer-kunstverein.de/publikationen/kunstverein/>

Wilhelm Schürmann: *Klaus Honnef*. Köln 2009 = *Energien / Synergien 9*. Hrsg. von der Kunststiftung Nordrhein-Westfalen, S. 21–32, S. 34–48 sowie S. 57–76.

Biografie von Klaus Honnef: <http://www.klaushonnef.de/biographie/>

Von Klaus Honnef initiierte Ausstellungen im *Westfälischen Kunstverein* von 1970 bis 1974: <https://www.westfaelischer-kunstverein.de/ausstellungen/archiv/1999-1945/>

Geschichte des *Westfälischen Kunstvereins*: <https://www.westfaelischer-kunstverein.de/institution/geschichte/>

Archiv des *Westfälischen Kunstvereins* im Archiv des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Münster: http://www.archive.nrw.de/kommunalarchive/kommunalarchive_m-p/m/Muenster_Westfalen_Lippe/bestaende/index.php

Sources:

ZADIK A96, Dorothee & Konrad Fischer
ZADIK G3, John Anthony Thwaites
ZADIK G10, Rolf Wedewer
ZADIK G21, Klaus Honnef (as well as the interview it contains between the author and Klaus Honnef)

Klaus Honnef: “Tagebuch” [1.3.–12.7.1973], in: *Kunstforum International*, vol. 4/5, 1974: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-13/>

Christoph Platz: *Kunstverein im Umbruch. Der Westfälische Kunstverein in Münster von der Nachkriegszeit bis zu den Skulptur-Projekten 1977*, Berlin 2011, p. 53–69. <https://www.westfaelischer-kunstverein.de/publikationen/kunstverein/>

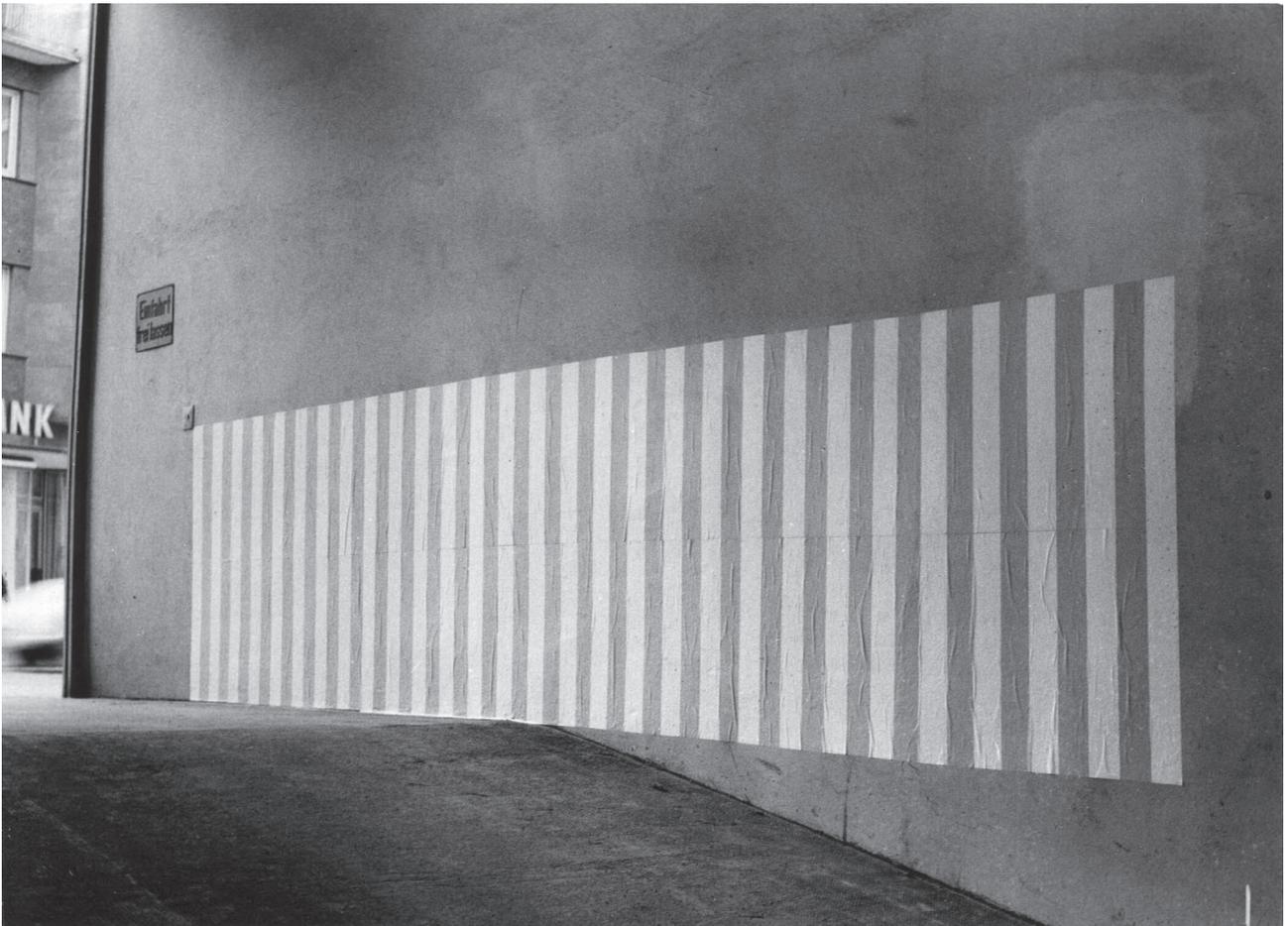
Wilhelm Schürmann: *Klaus Honnef*. Cologne 2009 = *Energien / Synergien 9*. Publ. by Kunststiftung Nordrhein-Westfalen, p. 21–32, p. 34–48 and p. 57–76.

Klaus Honnef’s biography: <http://www.klaushonnef.de/biographie/>

Exhibitions organized by Klaus Honnef at *Westfälischer Kunstverein* from 1970 to 1974: <https://www.westfaelischer-kunstverein.de/ausstellungen/archiv/1999-1945/>

History of *Westfälischer Kunstverein*: <https://www.westfaelischer-kunstverein.de/institution/geschichte/>

Archive of *Westfälischer Kunstverein* in the archives of Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Münster: http://www.archive.nrw.de/kommunalarchive/kommunalarchive_m-p/m/Muenster_Westfalen_Lippe/bestaende/index.php



Daniel Buren *Senkrechte farbige und weiße Streifen*, Einfahrt Innenhof / *entry inner yard* Landesmuseum Südseite / *southern side* 1971. Foto: Rune Miels, Köln Archiv LWL, Bestand 802 Foto/6-P-5



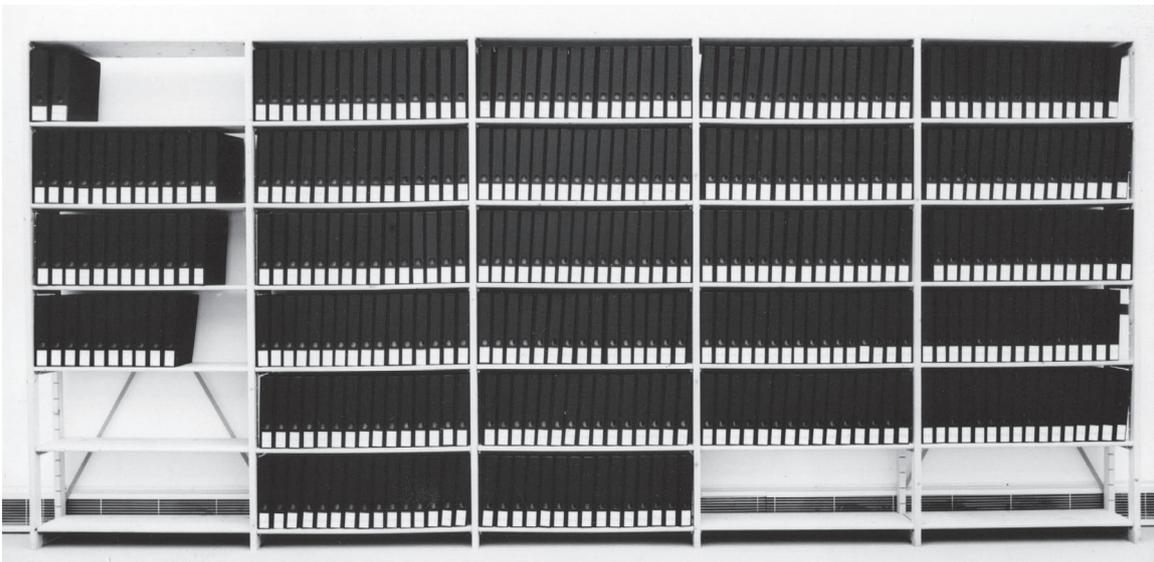
Ausstellungsansicht / *Exhibition view of Hanne Darboven, Westfälischer Kunstverein 1971.*
Foto: Rudolf Wakonigg, Münster, ZADIK G21



Ausstellungsansicht / *Exhibition view of Hanne Darboven, Westfälischer Kunstverein 1971.*
Foto: Rudolf Wakonigg, Münster, ZADIK G21



Ausstellungsansicht / *Exhibition view of Hanne Darboven, Westfälischer Kunstverein 1971.*
Foto: Rudolf Wakonigg, Münster, Archiv LWL, Bestand 802 Foto/9-P-4



Ausstellungsansicht / *Exhibition view of Hanne Darboven, Westfälischer Kunstverein 1971.*
Foto: Rudolf Wakonigg, Münster, Archiv LWL, Bestand 802 Foto/9-P-9



Reiner Ruthenbeck (links / on the left) und / and Klaus Honnef beim Aufbau der Ausstellung / during the setup of the exhibition *Reiner Ruthenbeck - Das Konzept ist die Form*, Westfälischer Kunstverein 1971. Foto: Rudolf Wakonigg, ZADIK G21



Ausstellungansicht / Exhibition view *Reiner Ruthenbeck - Das Konzept ist die Form*, Westfälischer Kunstverein 1971. Foto: Rudolf Wakonigg, Archiv LWL, Bestand 802 Foto, 10-P-2



Reiner Ruthenbeck (links / on the left) und / and Klaus Honnef (rechts / on the right) während der Eröffnung von / during the opening of Reiner Ruthenbeck - Das Konzept ist die Form, Westfälischer Kunstverein 1971.
Foto: Rudolf Wakonigg, Münster, Archiv LWL, Bestand 802 Foto, 10-P-9



Ausstellungsansicht / *Exhibition view* Verkehrskultur, Westfälischer Kunstverein 1972.
Foto: Rudolf Wakonigg, Münster, ZADIK G21



Ausstellungsansicht / *Exhibition view Verkehrskultur*, Westfälischer Kunstverein 1972.
Foto: Rudolf Wakonigg, Münster, ZADIK G21



Klaus Honnef (mitte / *in the middle*) und / and Friedrich Wilhelm Jerrentrup (rechts / *on the right*) während der Eröffnung von / during the opening of Peter Phillips - Bilder, Zeichnungen, Graphiken 1972. Foto: Rudolf Wakonigg, Münster, Archiv LWL, Bestand 802 Foto/16-P-5



Ausstellungsansicht / *Exhibition view* Peter Phillips - Bilder, Zeichnungen, Graphiken, Westfälischer Kunstverein 1972. Foto: Rudolf Wakonigg, Münster, ZADIK G21



Ausstellungsansicht / Exhibition view Peter Phillips - Bilder, Zeichnungen, Graphiken, Westfälischer Kunstverein, 1972. Foto: Rudolf Wakonigg, Münster, ZADIK G21



Dear Klaus

I don't understand the only address that I find I have for you - so I am not certain if this will reach you.

I am going to attend the opening of Documenta so that there I can talk with you about the exhibition with you this fall.

So I will see you within a month -

until then my best regards

Douglas Huebler

Brief von / Letter from Douglas Huebler an / to Klaus Honnef, 30.5.1972, ZADIK G21

13 Bleecker Str. New York 10012 NY USA
De Boot Joma Postbus 427 Amsterdam/Nederland

24 March 1972

My dear Klaus

I must apologise for not writing sooner but I have been with much work.

Concerning our exhibition :

Would you be willing to make the entire exhibition consist of just the catalog ?

I have many ideas about the context of the exhibition as well as about the catalog itself, and look forwards to speaking of them with you.

I leave for Europe by freighter and arrive about 15 April.
Alice and Kirsten shall fly and be in Amsterdam about 7 April.

Please drop a note to Amsterdam of your plans, and how you have been thinking concerning the exhibition...

Best from Alice
Hello to Rune

I shall be at Konrads' towards the end of April; Hope we shall see each other then...

With warm regards
I remain

Lawrence
Lawrence Weiner
New York

An die
Damen und Herren
der Presse, des Rundfunks
und des Fernsehens

Weiner-Retrospektive

im September 1973

Sehr verehrte Damen, sehr geehrte Herren;

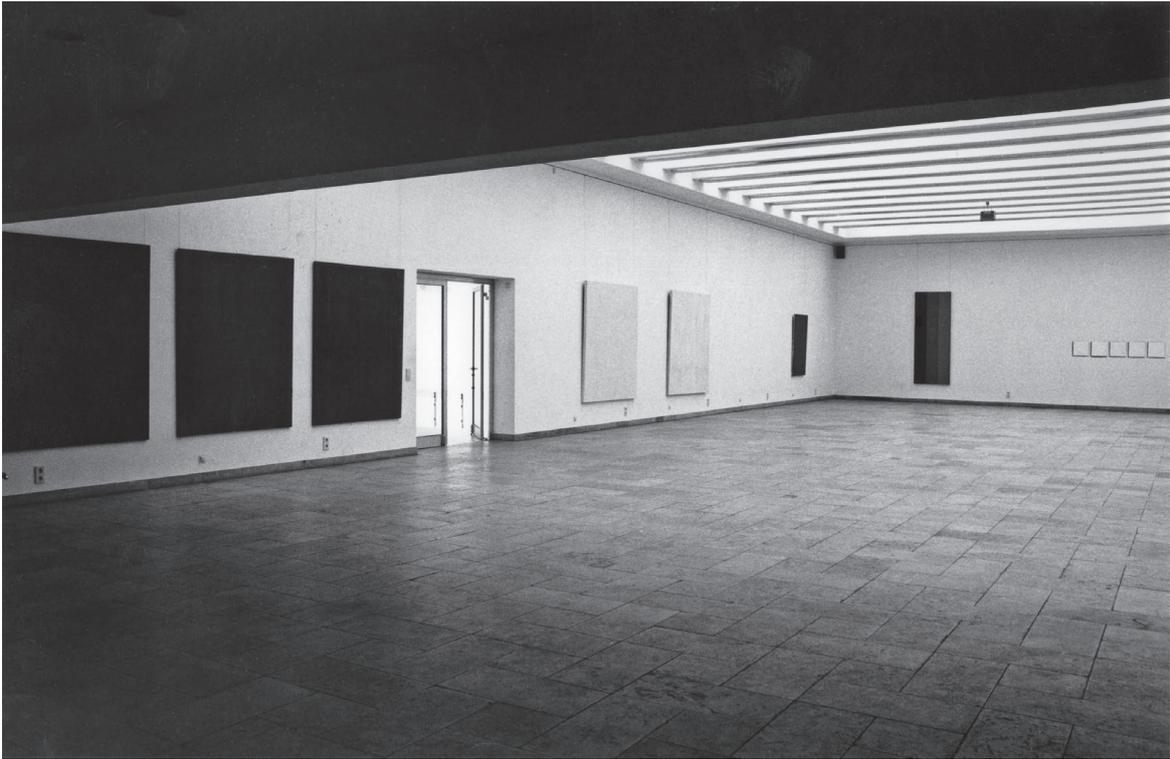
die Ausstellung "Lawrence Weiner: 50 Arbeiten", eine Retrospektive des amerikanischen Künstlers, wird inzwischen von einer Reihe europäischer Museen, Kunsthallen und Galerien gezeigt. Die Ausstellung, die vom Westfälischen Kunstverein in Verbindung mit Lawrence Weiner organisiert wurde, findet auf einem Plakat Platz. Plakat und Katalog sind Ihnen unlängst zugegangen. Durch den Umstand, daß sich die unten aufgeführten Kunst-Institute entschlossen haben, die Ausstellung jetzt ebenfalls zu zeigen, ist der Arbeit von Weiner eine maximale Öffentlichkeit zuteil geworden. In diesen Instituten ist die Ausstellung zu sehen:

Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle; Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V.; Bern (Schweiz): Kunsthalle, Galerie Toni Gerber; Bremen: Kunsthalle; Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalens; Eindhoven (Niederlande): van Abbemuseum; Frankfurt: Städtische Galerie Liebighaus; Hamburg: Kunstverein in Hamburg; Hannover: Kestner-Gesellschaft; Iserlohn: Rathaus; Köln: Galerie Kümmel; München: Städtische Galerie im Lenbachhaus; Otterlo (Niederlande): Rijksmuseum Kröller-Müller (bis 15.10.).

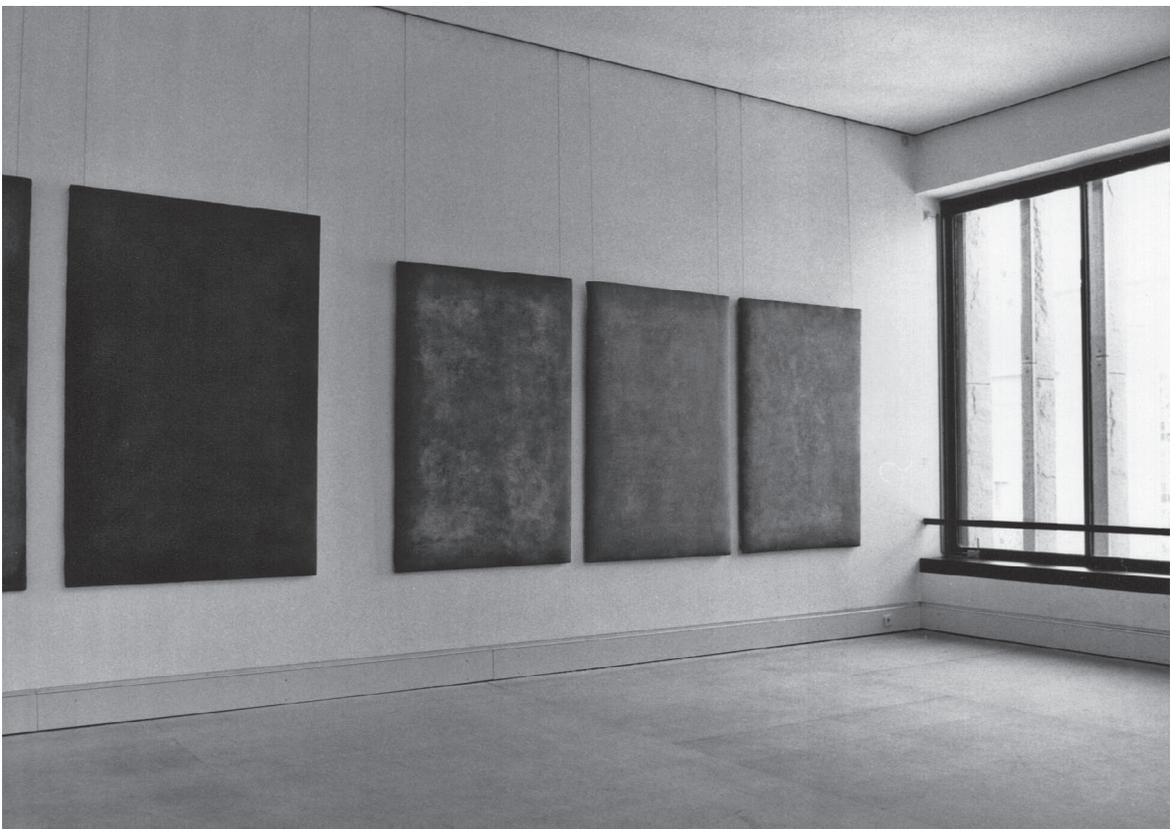
Dürfen wir Sie desweiteren bereits jetzt auf die Pressekonferenz zur Ausstellung "Joseph Kosuth - Eine Retrospektive" am 8.11. (Nov.) um 15 Uhr in den Räumen des WKV aufmerksam machen. Gesonderte Einladungen gehen Ihnen noch rechtzeitig zu.

Mit freundlichen Grüßen

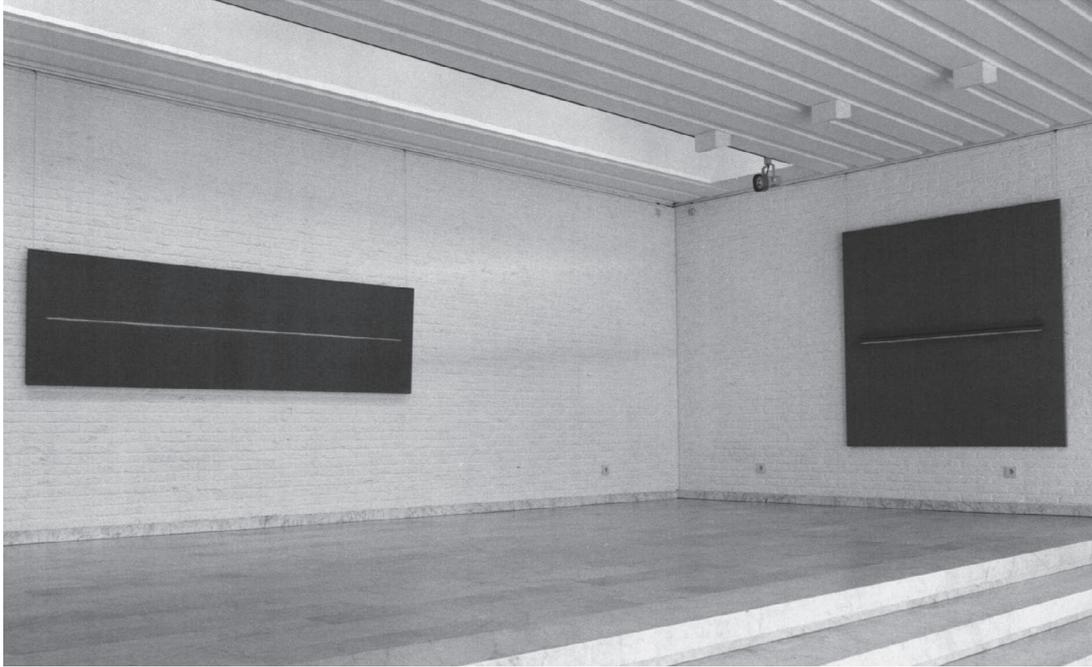
(Klaus Honnef)



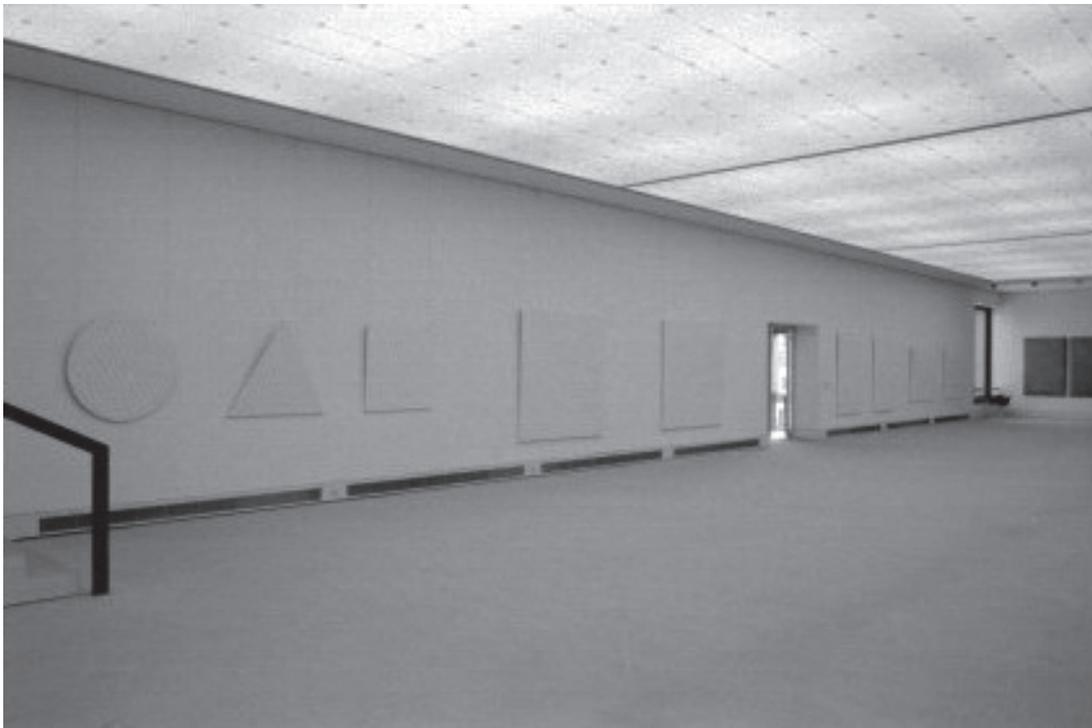
Ausstellungsansicht / *Exhibition view* *Geplante Malerei*, Westfälischer Kunstverein 1974.
Foto: Rudolf Wakonigg, Münster, ZADIK G21



Ausstellungsansicht / *Exhibition view* *Geplante Malerei*, Westfälischer Kunstverein 1974.
Foto: Rudolf Wakonigg, Münster, Archiv LWL, Bestand 802 Foto/19-P-1



Ausstellungsansicht / *Exhibition view Geplante Malerei*, Westfälischer Kunstverein 1974.
Foto: Rudolf Wakonigg, Münster, Archiv LWL, Bestand 802 Foto/19-P-1



Ausstellungsansicht / *Exhibition view Geplante Malerei*, Westfälischer Kunstverein 1974.
Foto: Rudolf Wakonigg, Münster, Archiv LWL, Bestand 802 Foto/19-N-1 Nr.4



Ausstellungsansicht / *Exhibition view* Christian Boltanski,
Westfälischer Kunstverein 1974. Foto: Rudolf Wakonigg, Münster,
Archiv LWL, Bestand 802 Foto, 20-N-2



Katalog / Catalogue 16 (5/70) Lawrence Weiner - An Exhibition/
Eine Ausstellung, Gegenverkehr. Foto: Rune Miels, Köln. Platt-
form Aachen, Ludwig Forum für internationale Kunst Aachen



Lawrence Weiner während der / during the Umwelt-Akzente - Die Expansion
der Kunst, Monschau 1970. Foto: Rune Miels, Köln, ZADIK G21

LAWRENCE WEINER IN CONVERSATION WITH PHILIPP FERNANDES DO BRITO, MARCH 14, 2019

PFdB: In 1970, you realized your first solo show at the *Gegenverkehr* in Aachen with Klaus Honnef. How did you both meet and what was your initial idea for the show?

LW: Initially, you must put it in context. By 1970, the *Attitudes* show [*When Attitudes Become Form*] had taken place in Bern, *Square Pegs in Round Holes* in Amsterdam, and I had already had a show at Konrad Fischer Gallery in Dueseldorf. Honnef was engaged in curating various museum shows about the phenomena of the late 1960s. And with Klaus, I don't remember where or how, but we met through mutual acquaintances in the art world.

PFdB: In Aachen, Klaus Honnef published catalogs in square formats continuing as a series for each exhibition. What was the concept of your catalog?

LW: It was a means of presenting the work in English and German, in its full sense of meaning.

PFdB: The exhibition *Umwelt-Akzente. Expansion der Kunst* in 1970 Monschau is today perceived as the first show of outdoor sculpture ever. What was your approach to contribute a piece?

LW: My intention was to show work. I had been showing work internationally within confined spaces and within the landscape since the 1960s. Klaus was a very, very good curator, not an innovator.

PFdB: In 1971, Klaus Honnef published the book *Concept Art* edited by Phaidon Press. As one of the first surveys of conceptual art, it was also conceived as an exhibition. How did you perceive the book's new format and approach?

LW: It was pretty standard in the panoply of the presentation of art that didn't have an already sanctified means and place of showing.

PFdB: Since the 1960s, Klaus Honnef was close friends with you and Konrad Fischer, who represented you also with his new founded gallery. Did you discuss the new role and notion of conceptual art, or art itself?

LW: No, there was none of this academic attention towards giving a name to the work that was being done. It was just contemporary art (that perhaps required a modification of the syntax).

PFdB: Your first retrospective in Münster, consisted of only one poster containing 50 of your works. Why did you choose that particular presentation?

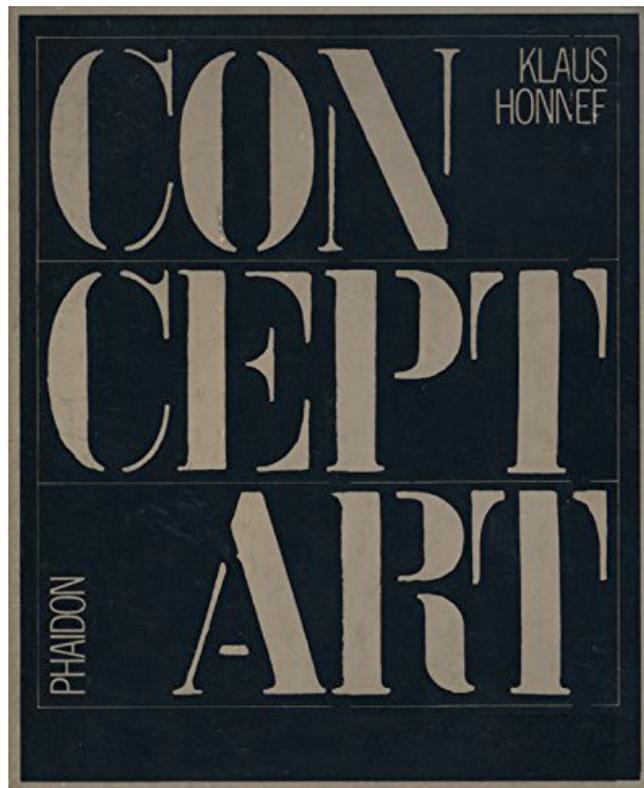
LW: These were all works that had been already, previously, publicly shown either in Europe, the United States, or Canada. It accommodated the form and structure of the work that was being done at the time.

PFdB: Consisting of a poster, the show in Münster was mailed to several institutions, galleries and museums and advanced into a nation wide retrospective. Was this expansion of your retrospective intended in your concept?

LW: It was what it was. It was an exhibition of the work that had been publicly shown up to that date in German.

PFdB: What has the collaboration with Klaus Honnef back in the 1970s meant to you and how would you define his role for the evolution of conceptual art?

LW: There was no evolution. It was just contemporary art. His role was that of an exciting curator (remember that he was also part of the team for *documenta 5*).



Cover des Buches / *Book cover Concept Art* von / *by*
Klaus Honnef, erschienen im / *published at* Phaidon
Verlag, Köln / *Cologne* 1971

1971 MÜNSTER: PUBLIKATION CONCEPT ART

1971 MUENSTER: PUBLICATION CONCEPT ART

Philipp Fernandes do Brito

„Z um Ende der sechziger Jahre hin traten erstmals verstärkt künstlerische Tendenzen auf, die sich rigoroser als alle Entwicklungen der Kunst zuvor von den überkommenen und allgemein vertrauten Ausdrucksformen absetzten. Schon ihre äußerlichen Merkmale markieren den tiefen Einschnitt. Hatten sich künstlerische Bekundungen bislang in handgreiflichen Resultaten manifestiert, in Bildern und Plastiken vorzüglich, so schlugen sich die Ausflüsse dieser Strömungen in weniger geschlossenen Ergebnissen nieder.“ So beschreibt Klaus Honnef in den ersten Zeilen seines 1971 im Phaidon Verlag erschienenen Buches *Concept Art* den Umbruch, der zu Beginn der 1970er Jahre nicht nur in Deutschland, sondern weltweit die Entstehung und Konsolidierung der Konzeptkunst durch Ausstellungen und Publikationen ermöglichte. Letztere bewegten sich zur Entstehung seines eigenen Beitrags – wie die Bibliografie des Buches zeigt – noch in einem überschaubaren Rahmen. Hier reihten sich Schriften und theoretische Überlegungen von Künstlern wie Mel Bochner, Joseph Kosuth und Sol LeWitt an Kritiken und kunsthistorische Essays der Amerikaner Lucy Lippard und Jack Burnham, des Deutschen Georg Jappe oder auch des Italieneres Germano Celant sowie der Französin Catherine Millet. Dabei symbolisierten sie innerhalb der von Honnef beschriebenen Entwicklung einige der ersten Eckpfeiler einer theoretischen Brücke, welche die größtenteils amerikanischen Künstler mit ihren

„T owards the end of the sixties, artistic tendencies began to emerge for the first time which were more rigorous than all previous developments in art in distinguishing themselves from traditional and generally familiar forms of expression. Their external characteristics already highlight the profound caesura. Whereas artistic statements had thus far manifested themselves in tangible results, predominantly in pictures and sculptures, the outflows of these currents are reflected in less closed results.“ In the first lines of his book *Concept Art*, published by Phaidon Verlag in 1971, Klaus Honnef describes the upheaval which, in the early 1970s, made the emergence and consolidation of Concept Art, not only in Germany but worldwide, possible through exhibitions and publications. As the bibliography of the book shows, at the time his own contribution was being written, the latter were still quite modest in terms of numbers. Here, writings and theoretical reflections by artists such as Mel Bochner, Joseph Kosuth, and Sol LeWitt stood side by side with critiques and art historical essays by the Americans Lucy Lippard and Jack Burnham, the German Georg Jappe, the Italian Germano Celant, and the French artist Catherine Millet. Within the development described by Honnef, they symbolized some of the first pillars of a theoretical bridge that connected the mostly American artists with their few colleagues from France, the Netherlands, England, and Germany.

wenigen Kollegen aus Frankreich, den Niederlanden, England und Deutschland verband.

Kunsthistorisch waren die beiden Seiten des Atlantiks durch den tatkräftigen Austausch einiger weniger Galeristen, wie etwa des New Yorkers Seth Siegelau und des Düsseldorfers Konrad Fischer, schon seit Mitte der 1960er Jahre zusammengerückt. Fischer war es unter anderen auch, durch den Kuratoren wie der Schweizer Harald Szeemann (*Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern 1969), der Niederländer Wim Beeren (*Op losse Schrouven*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1969) oder auch der Deutsche Rolf Wedewer (*Konzeption – Conception*, Museum Schloss Morsbroich, 1969) auf die jüngsten Tendenzen der Konzeptkunst aufmerksam – und von ihnen gleichsam inspiriert – wurden. Auch Klaus Honnef, der bereits im Frühjahr des Jahres 1970 die *Umwelt-Akzente* (siehe hier den Beitrag von Günter Herzog) in der Eifelkleinstadt Monschau inszeniert hatte (u. a. nahmen aus Fischers Galerie Lawrence Weiner und Daniel Buren teil) und bereits ab März 1970 Künstler wie Jan Dibbets, Gilbert & George oder auch Bernd & Hilla Becher ausstellte, hielt zu Fischer fest: „Seine Ausstellungen in der Düsseldorfer Brückenstraße waren für Leute wie mich ein Muss.“

Die Grundgedanken, die Honnef u. a. durch den Besuch der Ausstellungen Fischers in der Brückenstraße sowie gleichfalls konzentriert in eigenen Einzelpräsentationen von Künstlern wie beispielsweise Hanne Darboven oder Douglas Huebler in den Jahren 1971 bis 1974 für den *Westfälischen Kunstverein* gewinnen sollte, fanden dabei bereits zu Beginn des Jahres 1970 Eingang in einen der ersten umfassenden deutschen Beiträge zum Thema „Konzeptkunst“. Erarbeitet hatte ihn Honnef für das Heft *Magazin Kunst*, in dem er auf 21 Seiten nicht nur einen Überblick über eine Vielzahl künstlerischer Beiträge zeichnete, sondern auch eine erste Liste der wichtigsten Ausstellungen, eine Bibliografie sowie eine kunsthistorische Einordnung und Kontextualisierung innerhalb der sich parallel entwickelnden Tendenzen der zeitgenössischen Kunst, wie Land- und Minimal Art. Honnefs Einordnung, die sich aus

In terms of art history, the two sides of the Atlantic had shifted closer together since the mid-1960s through the active exchange of a few gallery owners, such as Seth Siegelau in New York and Konrad Fischer in Düsseldorf. It was Fischer, among others, who drew the attention of curators such as the Swiss Harald Szeemann (*Live in your head: When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969), the Dutch Wim Beeren (*Op losse Schrouven*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1969), and the German Rolf Wedewer (*Konzeption–Conception*, Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, 1969) to the latest trends in conceptual art—whereby he was also inspired by these curators. Klaus Honnef, who had already staged the exhibition *Umwelt-Akzente* (Environment Accents; see Günter Herzog’s essay in this publication) in the small town of Monschau/Eifel in the spring of 1970 (among the participants were Lawrence Weiner and Daniel Buren, both artists from Fischer’s gallery) and exhibited artists such as Jan Dibbets, Gilbert & George, and Bernd and Hilla Becher as early as March 1970, noted about Fischer: “His exhibitions on Brückenstrasse in Düsseldorf were a must for people like me.”

The basic ideas that Honnef was to gain for the *Westfälischer Kunstverein* from 1971 to 1974 by, among other things, visiting Fischer’s exhibitions on Brückenstrasse and concentrating on his own solo shows of artists such as Hanne Darboven and Douglas Huebler, were already incorporated into one of the first comprehensive German contributions on the subject of “Conceptual Art” at the beginning of 1970. Honnef had written it for *Magazin Kunst*. Here, he not only outlined a summary of a large number of artistic contributions across twenty-one pages, but also provided an initial list of the most important exhibitions, a bibliography, and an art-historical classification and contextualization within the parallel developing tendencies of contemporary art, such as Land Art and Minimal Art. Honnef’s classification, which from today’s point of view can be seen both as an initial positioning and a precursor of his subsequent standard work, already sketched out key aspects with regard to the definition of what is and should be regarded as Conceptual Art. For example,

heutiger Sicht als erste Positionsbestimmung und zugleich als Vorläufer seines anschließenden Standardwerks versteht, skizzierte bereits zentrale Aspekte in Hinblick auf die Definition dessen, was als Konzeptkunst gelten und verstanden werden sollte. So etwa die Rolle und den Stellenwert des gestalteten Objektes, das traditionell als Träger der künstlerischen Idee verstanden wurde. Konzeptkunst, wie es das ein Jahr später entstehende Buch deutlich machte, verwirklichte ihre Werke und Ideen – mit den Worten Honnefs –: „in simplen Plänen und Skizzen, in Fotos und Landkarten, in verbalen Appellen und Beschreibungen von Denkanstrengungen“. Honnef definierte hier das, was Künstler manifestartig in Form von Konzepten, Statements, Büchern und Magazinartikeln zu ihren Werken und Ideen theoretisch festgehalten hatten, wie z. B. Joseph Kosuth (*Art After Philosophy*, 1969) oder Sol LeWitt (*Paragraphs on Conceptual Art*, 1967) sowie Lawrence Weiner (*Declaration of Intent*, 1968). Weiner, mit dem Honnef seit seiner ersten Ausstellung im Aachener *Gegenverkehr* (siehe hier den Beitrag von Brigitte Jacobs van Renswou) bis heute eine lange Freundschaft verband, betonte dabei in seiner knappen Begriffsbestimmung einige zentrale Charakteristiken, deren Bedeutung auch Honnef prägnant in der Idee seines Buches sowie in der mit ihr verbundenen portablen Ausstellung (im Anhang der Publikation) versinnbildlichte: „1. The artist may construct the piece, 2. The piece may be fabricated, 3. The piece need not be built and Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.“ Anders als bei bisher bekannten künstlerischen Prozessen stand hier nun das Verhältnis der künstlerischen Idee – respektive des Konzepts – zum unterlegenen Trägermedium im Fokus. Letzterem wurde dabei keine zentrale Bedeutung mehr zuteil, denn sein Entstehungsprozess, welcher vor dem Hintergrund seines „Originalcharakters“ und seiner „Einzigartigkeit“ zuvor noch als essenzieller Bestandteil seiner auratischen Wirkung galt, war nicht mehr vorausgesetzt. Vielmehr „konnte“ die Arbeit vom Künstler oder auch einer anderen Person angefertigt, hergestellt oder erdacht werden, behielt

the role and significance of the crafted object, which was traditionally understood as the carrier of the artistic idea. Conceptual Art, as the book published one year later made clear, realized its works and ideas, in the words of Klaus Honnef, “in simple plans and sketches, in photographs and maps, in verbal appeals and descriptions of conceptual endeavors.” Here, Honnef defined what artists had recorded theoretically in the form of manifesto-like concepts, statements, books, and magazine articles on their own works and ideas, such as Joseph Kosuth (“Art After Philosophy,” 1969) and Sol LeWitt (“Paragraphs on Conceptual Art,” 1967), as well as Lawrence Weiner (“Declaration of Intent,” 1968). Weiner, with whom Honnef continues to enjoy a long friendship since his first exhibition at *Gegenverkehr* in Aachen (see the contribution by Brigitte Jacobs van Renswou in this publication), emphasized various key characteristics in his concise definition of the term, the meaning of which Honnef also succinctly typified in the idea of his book, as well as in the portable exhibition associated with it (in the appendix to the publication): “1. The artist may construct the piece. 2. The piece may be fabricated. 3. The piece need not be built. Each being equal and consistent with the intent of artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.” In contrast to previously known artistic processes, the focus here was now on the relationship between the artistic idea—or rather the concept—and the inferior carrier medium. The latter was no longer accorded a key significance, because its process of creation, which had previously been regarded as an essential component of its auratic effect against the background of its “original character” and its “uniqueness,” was no longer presumed. Rather, the work “could” be made, produced, or conceived by the artist or by another person, but due to its ephemeral or immaterial character, invested by the artist, it reserved the right to exist only as a pure idea—as Szeemann had already implied: “Live in your head.” Although with his “Declaration of Intent,” Weiner laid no claim to sovereignty over interpretation, the tenets and basic concepts could be recognized, and many of his comrades-in-arms, with whom Honnef was in

sich jedoch vor, aufgrund ihres ephemeren oder immateriellen Charakters, angelegt durch den Künstler, auch nur als reine Idee zu existieren – wie es Szeemann bereits implizierte: „Live in your head“. Obwohl Weiner mit seiner *Declaration of Intent* keinen Anspruch auf eine Deutungshoheit erhob, ließen sich Grundzüge und –gedanken erkennen, die auch viele seiner Mitstreiter untersuchten, mit denen Honnef für seine eigene Publikation im Austausch stand. Die Rolle des Empfängers als „Mit-Autor“ beschrieb dieser am Beispiel der Arbeit *One and Three Chairs* (1965) von Joseph Kosuth, die einen „Abstraktionsvorgang vergegenwärtigt, der mit zunehmender, kraft Entvisualisierung vollzogener Verallgemeinerung den Empfänger als geistigen Mitspieler involvierte“. Dem Rezipienten wurde dabei eine besondere Aufmerksamkeit zuteil, denn er konnte, wie es Honnef weiter verdeutlicht, aus seinem „Erinnerungsvermögen [...] die spröden Andeutungen des Lexikons [den das Werk als schriftlichen Verweis einbezog] prompt mit plastischen Vorstellungsgehalten“ füllen. Dies veranschaulichten bildlich ebenso die abgedruckten „Zehn Fragen zur Concept Art“, die er „bewußt unterm Aspekt des theoretischen Anspruchs conceptueller [sic] Bestrebungen entworfen“ hatte. Beantwortet sollten sie die als „Ausstellungspraktiker“ bezeichneten Kuratoren Harald Szeemann (*documenta* – Generalsekretär) und Jürgen Harten (*Kunsthalle Düsseldorf*), der „Kunsthändler“ Konrad Fischer (*Konrad Fischer Galerie*), die „Agenten“ Seth Siegelau (*Seth Siegelau Contemporary Art*), Geert van Beijeren Bergen en Henegouwen (*art & project*) und Klaus Groh (*Micro Hall Art Center*) sowie die Künstler Jan Dibbets, Stanley Brouwn und Timm Ulrichs.

Die Diskussion, die sich – vermeintlich ungeplant – in der Form einer Collage durch die Kombination der jeweiligen Antworten ergab, zeichnete mit Fragen nach den merkantilen Strukturen sowie Überlegungen zur musealen wie medialen Repräsentation das noch junge Verständnis einer neuen Kunstform ab, welches Honnef in seiner Publikation maßgeblich mitbestimmen sollte. Nicht nur hatte die Konzeptkunst, laut Dibbets, die „Konzeption vom Objekt gelöst“ und, wie Van

exchange for his own publication, also examined them. Honnef described the role of the recipient as “co-author,” using the example of Joseph Kosuth’s work *One and Three Chairs* (1965), which “visualizes a process of abstraction, which, with an increasing generalization carried out by virtue of de-visualization, involved the recipient as a mental co-player.” The recipient was given special attention because, as Honnef further explained, he could “promptly fill the brief allusions of the dictionary [which the work included as a written reference] with sculptural contents from his memory.” This was also illustrated by the printed “Zehn Fragen zur Concept Art” (Ten Questions on Concept Art), which he had “consciously developed under the aspect of the theoretical claim to conceptual endeavors.” They were to be answered by the curators Harald Szeemann (Secretary General of the *documenta*) and Jürgen Harten (*Kunsthalle Düsseldorf*), both of whom were known as “exhibition practitioners,” the “art dealer” Konrad Fischer (*Konrad Fischer Galerie*), and the “agents” Seth Siegelau (*Seth Siegelau Contemporary Art*), Geert van Beijeren Bergen en Henegouwen (*art & project*), and Klaus Groh (*Micro Hall Art Center*), as well as the artists Jan Dibbets, Stanley Brouwn, and Timm Ulrichs.

The discussion, which—allegedly unplanned—took the form of a collage by combining the respective answers with questions regarding mercantile structures and reflections on museum and media representation, marked the still nascent understanding of a new art form, on which Honnef was to have a decisive influence with his publication. Not only had Conceptual Art, according to Dibbets, “detached the conception from the object” and, as Van Beijeren noted, challenged “the recipient to learn to think in a more essential way than before”; according to Siegelau, however, it also provided “few or no visual aspects [...]. But rather [...] documentary facts”; or, as Konrad Fischer summarized: “No search for form, the concept is the form.”

Siegelau’s discussion of the missing visual aspects was not entirely consequential, since Hon-

Beijeren anmerkte, den Rezipienten „auf eine essentiellere Weise als bisher [aufgefordert,] denken zu lernen“; sondern lieferte nach Siegelau auch „wenige oder gar keine visuellen Aspekte [...] Stattdessen [...] dokumentarische Fakten“; oder, wie es Konrad Fischer resümierte: „Kein Suchen nach der Form, das Konzept ist die Form.“

Siegelau's Erörterung der fehlenden visuellen Aspekte war dabei nicht ganz folgerichtig, denn Honnef's umfassende Publikation, die im Herbst 1971 erschien, unterstrich durch die künstlerische Gestaltung des „Ausstellungsteils“ im Anhang durchaus seh- und wahrnehmbar eine ästhetische Note von beidem: den (gezeigten) Arbeiten sowie der Konzeptkunst selbst. Ihm vorgelagert, fanden sich im Aufbau der Versuch einer *Concept Art Theorie* mit dokumentarischen Belegen, welche die neue Art der Wahrnehmung „bebilderten“, zudem – wie auch schon im vorherigen *Magazin Kunst* – eine Liste der wichtigsten Ausstellungen, eine Bibliografie und ein neu erarbeitetes Personenregister. In Hinblick auf die von Honnef angestrebte Formulierung einer Theorie waren die Künstler offen, versorgten ihn jedoch in engem Briefaustausch mit ihren Vorstellungen, wie Joseph Kosuth, der in einer umfangreichen schriftlichen Darlegung genau bestimmte, wie er die „ART AS IDEA AS IDEA“ verstand. Sol LeWitt hingegen überließ mit dem Verweis auf einige seiner wichtigen Arbeiten Honnef die Deutung. „It is up to you, to decide, what ‚conceptual‘ is, if anything“, schrieb er ihm am 9. Januar 1979, fügte jedoch hinzu: „all conceptual art is physical, or else you would not know of its existence. Only the art that is still in your mind is not physical.“

In gleicher Weise wurde auch die Idee, dem Buch eine Ausstellung beizufügen, von den 14 eingeladenen Künstlern begrüßt. Wie die Fußnote am unteren Rand zu Beginn des Ausstellungsteils anmerkt, hatte Honnef sie gebeten, je eine Arbeit anzufertigen unter der Bedingung, dass „das Buch als einziges adäquates Informationsvehikel für die Arbeiten gelten sollte“. Beim Blättern durch die Seiten, auf die Lawrence Weiner durch seinen Beitrag *OVERTURNED. TURNEDOVER. AND OVERTURNED. AND TURNEDOVER* (1971) den Betrachter hinwies, offenbarten sich durch Honnef's

nef's comprehensive publication, which appeared in the autumn of 1971, underscored—through the artistic design of the “exhibition section” in the appendix—the aesthetic note of both: the (exhibited) works and the conceptual art itself. This was preceded by an attempt to develop a *Concept Art Theory* with documentary evidence to “illustrate” the new kind of perception, as well as—as in the earlier contribution in *Magazine Kunst*—a list of the most important exhibitions, a bibliography, and an updated index of the individuals involved. With regard to Honnef's aspiration to formulate a theory, the artists were open-minded, but provided him with their own ideas in a close exchange of letters, as did Joseph Kosuth, who in an extensive written statement precisely determined how he understood “ART AS IDEA AS IDEA.” In contrast, Sol LeWitt left the interpretation to Honnef by referring to some of his important works. “It is up to you to decide what, if anything, is ‘conceptual’, if anything” he wrote to him on January 9, 1979, but added: “all conceptual art is physical, or else you would not know of its existence. Only the art that is still in your mind is not physical.”

Similarly, the idea of complementing the book with an exhibition was welcomed by the fourteen invited artists. As the footnote at the beginning of the exhibition section points out, Honnef had asked them to make one work each on the condition that “the book should be regarded as the only adequate vehicle of information for the works.” While leafing through the pages, an act to which Lawrence Weiner referred with his contribution *OVERTURNED. TURNEDOVER. AND OVERTURNED. AND TURNEDOVER* (1971), the illustrated works thus manifested themselves to the participating reader through Honnef's close contact with the participating artists: The telegrams of On Kawara, based on the one-liner *I'M STILL ALIVE* (1971), Ian Wilson's interview with Tommaso Trini (1971), as well as *The Ten Speeches of Gilbert & George* (1971) or the instructions for a drawing by Sol LeWitt, demanded an active commitment to participate in the creation of the work of art. Here, art really was—as the artists Gilbert & George always noted at both the top and bottom of their letters—“Art for All”

engen Kontakt mit den teilnehmenden Künstlern dem partizipierenden Leser so auch die abgebildeten Werke. Die Telegramme On Kawaras, basierend auf dem Einzeiler *I'M STILL ALIVE* (1971), Ian Wilsons Interview mit Tommaso Trini (1971) sowie auch *The Ten Speeches of Gilbert & George* (1971) oder eine Zeichnungsanweisung Sol LeWitts, forderten den aktiven Einsatz, an der Entstehung des Kunstwerkes mitzuwirken. Kunst war hier wirklich – wie die Künstler Gilbert & George stets über als auch unter ihren Briefen vermerkten – „Art for All“.

Wie die Konzeptkunst selbst, so hatte auch Klaus Honnefs Buch- bzw. Ausstellungspublikation durch sein innovatives Konzept zu Beginn der 1970er Jahre den viel diskutierten Dialog um die progressiven Tendenzen und Formen der Kunst erweitert. Als Buch sollte *Concept Art* dabei 1972 unter dem Titel „Das Konzept ist die Form“ auch selbst zum Mittelpunkt einer Ausstellung werden, mit der Honnef im *Westfälischen Kunstverein* (siehe hier den vorangegangenen Beitrag) sein Bestreben fortsetzte, „über die junge Kunst zu informieren“. Wie Kurth-Ulrich Veith in seiner 1972 verfassten Rezension zu Honnefs Ausstellung – bei der die Ideen, Objekte und Konzepte eigentlich nur als Beiwerk interpretiert wurden – festhielt, war die „Diskussion um conceptual art noch nicht abgeschlossen und die breite Skala der Möglichkeiten nicht erschöpft“. Die Gedanken Honnefs, die das Bestreben um eine Fokusverschiebung hin zur Idee und ihren teils nur gedanklich erfahrbaren Aspekten einer jungen Generation international arbeitender, aber auch durch Galeristen wie Konrad Fischer oder Seth Siegelaub vernetzter Künstler im Buch *Concept Art* bündelten, war aus heutiger Betrachtung ein Anstoß, der für die Kunstgeschichte weitreichende Folgen haben sollte. Eine dieser Folgen, war die Sektion „Idee + Idee / Licht“, die Klaus Honnef gemeinsam mit dem Düsseldorfer Galeristen Konrad Fischer 1972 auf der *documenta 5* durch die Einladung Harald Szeemanns kuratieren sollte (siehe hier den Beitrag von Günter Herzog). Aus heutiger Perspektive war Klaus Honnefs grundlegende Publikation – und zeitgleiche Buchausstellung – in Hinblick auf die Konzeptkunst

Like Concept Art itself, Klaus Honnef's book, or rather exhibition publication, had expanded the much-discussed dialog regarding the progressive tendencies and forms of art in the early 1970s through his innovative concept. As a book, *Concept Art* was to become the focus of an exhibition at the Westfälischer Kunstverein titled *Das Konzept ist die Form* (The Concept Is the Form, 1972), in which Honnef continued his efforts to “inform the public about young art” (see the previous essay). As Kurth-Ulrich Veith noted in his review of Honnef's exhibition—in which ideas, objects, and concepts were actually only interpreted as accessories—the “discussion about conceptual art was not yet concluded and the broad range of possibilities not yet exhausted.” Honnef's considerations, which, in the book *Concept Art*, bundled the efforts to shift the focus to the idea and its partly only mentally perceptible aspects of a young generation of internationally active artists, as well as of artists networked by gallery owners such as Konrad Fischer and Seth Siegelaub, were, from today's perspective, an impulse that was to have far-reaching consequences for art history. One of these consequences was the section “Idea + Idea/Light,” which—at the invitation of Harald Szeemann—Klaus Honnef was to curate together with the gallerist Konrad Fischer from Düsseldorf at *documenta 5* in 1972 (see the essay by Günter Herzog in this publication).

From today's perspective, Klaus Honnef's fundamental publication—and simultaneous book exhibition—was to be understood in regards to Conceptual Art as an “exhibition as a knowledge system” and a contemporary stocktaking. As an initial overview of this new art form, the book met the artists working in a conceptual manner, and their ideas, at eye level in 1971 and, through its open form, gave them precisely the free space that not only contributed to their understanding, but also to their aesthetic development. Here, one could perceive while reading, actively participate while understanding, create the artwork while leafing through the pages—entirely in the spirit of Harald Szeemann's far-reaching exhibition title *When Attitudes Become Form* (1969), when attitudes and (thought) references took form in the process of reception. Understood in

als eine „Ausstellung als Wissensordnung“ und eine zeitgenössische Bestandsaufnahme zu verstehen. Als ein erster Überblick über diese neue Kunstform begegnete das Buch den konzeptuell arbeitenden Künstlern und ihren Ideen im Jahr 1971 auf Augenhöhe und ermöglichte ihnen durch die offene Form genau den Freiraum, der nicht nur zu ihrem Verständnis, sondern auch zu ihrer ästhetischen Entfaltung beitrug. Hier konnte man wahrnehmen, während man las; aktiv teilnehmen, während man verstand; das Kunstwerk schaffen, während man blätterte – ganz im Sinne von Harald Szeemanns weitreichendem Ausstellungstitel *When Attitudes Become Form* des Jahres 1969, wenn Haltungen und (Denk-)Verweise im Prozess der Rezeption Form annahmen. Verstanden mit Klaus Honnef, waren das Kunstwerk und seine Formation unter dem Initialfunken des jeweilig vorliegenden künstlerischen Konzeptes dem Betrachter zugesprochen – ganz im Sinn der Konzeptkunst „Live in your head“.

Quellen:

ZADIK A96, Dorothee & Konrad Fischer
 ZADIK G3, John Anthony Thwaites
 ZADIK G10, Rolf Wedewer
 ZADIK G21, Klaus Honnef (sowie das hierin enthaltene Interview des Autors mit Klaus Honnef)

De Wilde, Eddy; Beeren, Wim (Hrsg.): *Op Losse Schrouwen – situaties en cryptostructuren*, Ausst.-Kat., Amsterdam, Stedelijk Museum, Amsterdam 1969.

Documenta; Grüterich, Marlis; Szeemann, Harald (Hrsg.): *Documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute*, Ausst.-Kat., Kassel, Neue Galerie, Schöne Aussicht, Museum Fridericianum, Friedrichsplatz, München 1972.

Hoffmann, Katja: *Ausstellungen als Wissensordnungen, Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta II* (Diss. Köln, 2010), Bielefeld 2013 (Image, Bd. 35), S. 191–193.

Honnef, Klaus (Hrsg.): *Lawrence Weiner. An Exhibition*, Ausst.-Kat., Aachen, Gegenverkehr, Aachen 1970.

Honnef, Klaus: Concept Art, In *Magazin Kunst. Das deutsche Kunstmagazin*, 10. Jg. Nr. 38, 2. Quartal, 1970, S. 1759–1779, hier insbesondere S. 1762 sowie S. 1769–1773.

the terms laid out by Klaus Honnef, the artwork and its formation were attributed to the viewer under the initial spark of the respective existing artistic concept—entirely in keeping with Conceptual Art: “Live in your head.”

Quellen:

ZADIK A96, Dorothee & Konrad Fischer
 ZADIK G3, John Anthony Thwaites
 ZADIK G10, Rolf Wedewer
 ZADIK G21, Klaus Honnef (as well as the interview with Klaus Honnef conducted by the author included here)

Eddy De Wilde and Wim Beeren (eds.), *Op Losse Schrouwen – situaties en cryptostructuren*, exh. cat. Stedelijk Museum Amsterdam, 1969.

Website of and text by the Stedelijk Museum Amsterdam to: *Recollections – Op Losse Schrouwen*, August 2–September 30, 2011, available online at: <https://www.stedelijk.nl/en/news/stedelijk-museum-presents-recollections--op-losse-schroeven> (last accessed on April 1, 2019).

Marlis Grüterich and Harald Szeemann (eds.) on behalf of the *documenta*, *documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute*, exh. cat. Neue Galerie, Schöne Aussicht, Museum Fridericianum, and Friedrichsplatz, Kassel (Munich 1972).

Katja Hoffmann, *Ausstellungen als Wissensordnungen, Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta II*, Diss. University of Cologne, 2010 [*Image*, vol. 35] (Bielefeld 2013), pp. 191–3.

Klaus Honnef (ed.): *Lawrence Weiner. An Exhibition*, exh. cat. Gegenverkehr, Aachen, 1970.

Klaus Honnef, “Concept Art,” in: *Magazin Kunst. Das deutsche Kunstmagazin*, vol. 10, no. 38, 2nd quarter, 1970, pp. 1759–79, here in particular p. 1762 and pp. 1769–73.

Klaus Honnef, *Concept Art* (Cologne 1971), here in particular pp. 7–55, as well as pp. 113–93.

Christian Rattemeyer (ed.), *Exhibiting the New Art: ‘Op Losse Schroeven’ and ‘When Attitudes Become Form’ 1969* (London 2010); see also the reviews of this in: *arthistoricum.net*, URL: <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2011/4/19213/>, and *Afterall.org*, URL: <https://www.afterall.org/books/exhibition.histories/exhibiting-the-new-art-op-losse-schroeven-and->

Honnef, Klaus: *Concept Art*, Köln 1971, hier insbesondere S. 7–55 sowie S. 113–193.

Rattemeyer, Christian (Hrsg.): *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, London 2010.

<https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2011/4/19213/>

<https://www.afterall.org/books/exhibition.histories/exhibiting-the-new-art-op-losse-schroeven-and-when-attitudes-become-form-1969>

Audioaufnahme des Gesprächs zwischen Lawrence Weiner, Rafael Ferrer and Keith Sonnier, moderiert von Christian Rattemeyer zur Veröffentlichung der Publikation in New York, 2010:

https://www.swissinstitute.net/_download_stuff/Exhibiting%20the%20New%20Art,%20Nov%205%202010.mp3

Wilhelm Schürmann: *Klaus Honnef*. Köln 2009 = *Energien / Synergien 9*. Hrsg. von der Kunststiftung NRW, Buchhandlung Walther König, Köln 2009, S. 34–48 sowie S. 57–76.

Siegelaub, Seth; Wendler, John W.: *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner*, New York 1968 (known as *The Xerox Book*).

Homepage & Beitrag des Museum of Modern Art, New York zu: *This is the way your leverage lies: The Seth Siegelau Papers as Institutional Critique*, 9.1.–4.3.2013, einsehbar unter:

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1327>

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/siegelau/>

Homepage & Beitrag des Stedelijk Museum, Amsterdam zu: *Seth Siegelau – Beyond Conceptual Art*, 12.12.2015–16.4.2016, einsehbar unter:

<https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/seth-siegelau-beyond-conceptual-art-2>

Szeemann, Harald: *Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works – concepts – processes – situations – information*, Ausst.-Kat., Bern, Kunsthalle, Bern 1969.

Wedewer, Rolf; Lueg, Konrad (Hrsg.): *Konzeption-Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung – Documentation of today's art tendency*, Ausst.-Kat., Leverkusen, Museum Schloss Morsbroich, Köln 1969.

when-attitudes-become-form-1969 (last accessed on April 1, 2019).

Audio recording of the conversation between Lawrence Weiner, Rafael Ferrer, and Keith Sonnier, moderated by Christian Rattemeyer on the publication of the book in New York, 2010, URL: https://www.swissinstitute.net/_download_stuff/Exhibiting%20the%20New%20Art,%20Nov%205%202010.mp3 (last accessed on April 2, 2019).

Wilhelm Schürmann, *Klaus Honnef* [*Energien / Synergien 9*, ed. Kunststiftung Nordrhein-Westfalen] (Cologne 2009), pp. 34–48 and pp. 57–76.

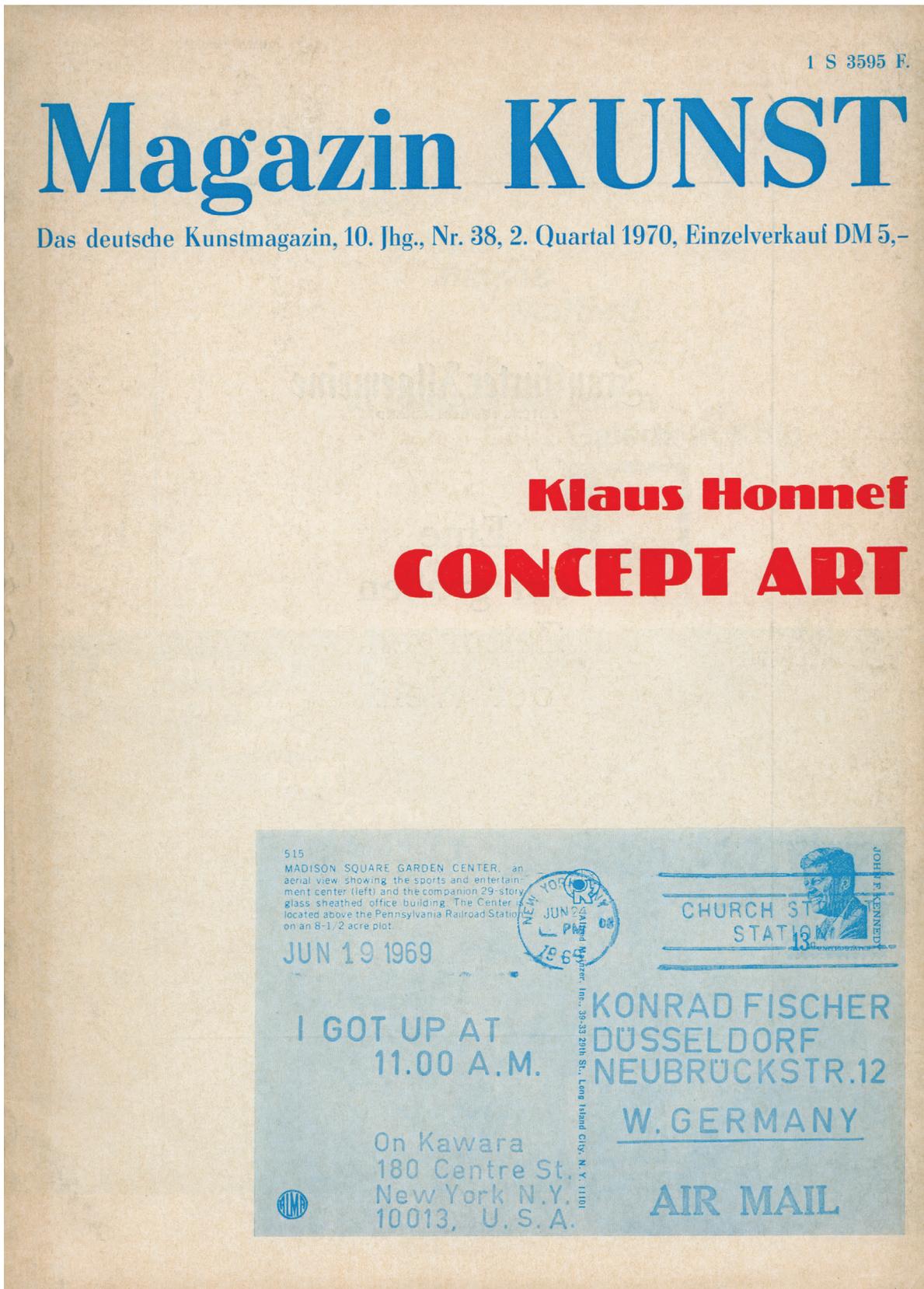
Seth Siegelau and John W. Wendler, *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner* (New York 1968) (also known as *The Xerox Book*).

Website of and text by The Museum of Modern Art, New York on: "*This is the way your leverage lies*": *The Seth Siegelau Papers as Institutional Critique*, January 9–March 4, 2013; URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1327>; and URL: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/siegelau/> (last accessed on April 2, 2019).

Website of and text by Stedelijk Museum Amsterdam on: *Seth Siegelau – Beyond Conceptual Art*, December 12, 2015–April 16, 2016; URL: <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/seth-siegelau-beyond-conceptual-art-2> (last accessed on April 2, 2019).

Live in your head: When Attitudes Become Form. Works – concepts – processes – situations – information, ed. Harald Szeemann, exhib. cat. Kunsthalle Bern, 1969.

Rolf Wedewer and Konrad Fischer (eds.), *Konzeption/Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung/documentation of a to-day's art tendency*, exh. cat. Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen (Cologne 1969).



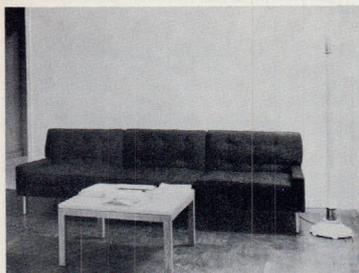
Cover des Magazin Kunst, Alexander Baier Presse, Mainz 1970, ZADIK G21

KLAUS HONNEF:

Concept Art

Im Januar 1969 veranstaltete der damals sechsundzwanzigjährige Seth Siegelaub eine Ausstellung mit Arbeiten der Künstler Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner. Noch zwei Jahre zuvor hatten drei von ihnen, nämlich Barry, Huebler und Weiner Bilder und Plastiken in minimalistischem Stil angefertigt. Für das Unternehmen war ein leerstehendes Büro des McLendon Buildings auf der 52. Straße in New York angemietet worden. Von Kunstausstellungen herkömmlicher Prägung stach Siegelauhs Ausstellung allerdings gravierend ab. Denn ihre Ausstaffierung war ungewöhnlich. Sie bestand lediglich aus einer Reihe von Katalogen. Diese lagen auf einem Kaffeetisch aus, vor den eine dreiteilige Sitzgruppe platziert war.

Absicht Seth Siegelauhs war nun nicht, einfach irgendwelche Kataloge vorzuführen. Vielmehr enthielten die Kataloge sämtliche verfügbaren Informationen über die Arbeiten der vier beteiligten Künstler. Ja einzelne Werke, wie etwa Douglas Hueblers „Duration Piece 6“ (1969) existierte nur in Form von dreizehn mit einer Polaroid-Kamera aufgenommenen Fotos, die in einem der Kataloge abgebildet waren. Huebler hatte vor eine Tür des McLendon Buildings ein 3½ mal 4 Inches großes Rechteck aus Sägespä-



Seth Siegelaub, Ausstellung mit Arbeiten von Barry, Huebler, Kosuth und Weiner im New Yorker McLendon Building 1969

nen angelegt. Da die Tür häufig von Menschen passiert wurde, mußte sich das Rechteck allmählich auflösen und das Sägemehl auf den gesamten Fußboden verteilen. Huebler ließ beobachten, was mit den Sägespänen während eines Zeitraumes von sechs Stunden geschah, und den Prozeß mit der Kamera, die jede halbe Stunde bedient wurde, fotografisch fixieren. Danach beseitigte er die Sägespäne wieder, so daß sein Projekt „Duration Piece 6“ fürder nur in der fotografischen Dokumentation existierte samt einer genauen Beschreibung des abgewickelten Verfahrens, die er hinzugefügt hatte.

Mit der Ausstellung im McLendon Building sowie zwei Demonstrationen, die er bereits im Mai — mit Huebler — und im November 1968 — mit Weiner gestartet hatte, setzte sich Seth Siegelaub bedingungslos für künstlerische Bestrebungen ein, die radikaler als sämtliche Spielarten Bildender Kunst bislang, mit den traditionellen artistischen Praktiken brechen. Subsumiert werden sie unter dem weitläufigen Namen Concept Art. Hatten sich künstlerische Bekundungen seit jeher in greifbaren Resultaten manifestiert, in Bildern und Plastiken vorzüglich, sogar die Antikunststücke Marcel Duchamps wiesen ungeachtet der rein gedanklichen Struk-

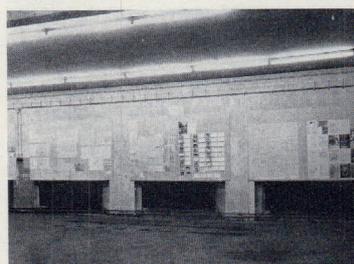
tur, die sie grundierte, Gegenstandscharakter auf, so schlugen sich die Ausflüsse der Concept Art in simplen Plänen und Skizzen, in Fotos und Landkarten, in verbalen Appellen und Beschreibungen von Denkanstrengungen nieder.

Materiell bestimmbare Gegenstände sind demzufolge nicht länger unausweichliche Voraussetzungen für die Übermittlung



Die Mannschaft Seth Siegelauhs. Von links nach rechts: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner. Die vier Künstler nahmen an der Ausstellung „January 5–31, 1969“ teil

künstlerischer Vorstellungen. Umgekehrt bedürfen diese nicht länger der konkreten Verwirklichung, um überhaupt erst erfahrbar zu werden. Concept Art räumt mit der mißlichen Auffassung, daß die artistische Qualität einer Idee nach der Maßgabe ihrer Realisierung oder Realisierbarkeit zu bemessen sei, gründlich auf. Anstelle des Kunstobjekts proklamiert sie das bare Kunstkonzept; Concept Art hat, wie der holländische Künstler Jan Dibbets in einem Interview mit dem Verfasser frohlockte — siehe „Zehn Fragen zur Concept Art“ — „die Konzeption vom Objekt“ geschieden. Es sei ein großer Irrtum, wenn man annehme, behauptet der amerikanische Kritiker Jack Burnham (1), daß Kunst stets spezifischen Gegenständen innewohne. Derlei Artefakte lieferten hingegen bloß die materielle Basis für das Konzept eines regelrechten Kunstwerkes. Tatsächlich aber seien alle Setzungen, welche Kunst-Daten produzierten, also artistische Informationen aussendeten, Komponenten eines künstlerischen Erzeugnisses.



Konzeptwand im Aktionsraum 1, München, Oktober 1969

Indes — Pläne, Skizzen, Fotos, Landkarten, verbale Appelle und Beschreibungen bilden nur die oberflächlichen Merkmale der Concept Art; sie sind ausschließlich Transportmittel und sistieren die Reflexe und Spuren conceptueller Bemühungen. In struktureller Hinsicht unterscheiden sich die Artikulationen der Concept Art durch ein erheblich gewichtigeres Indiz von den vertrauten arti-

Concept Art

Die wichtigsten Ausstellungen:
— nur Gruppenausstellungen —

1968

Windham College, Nutney Vermont. Beteiligt: Andre Barry, Weiner — organisiert von Seth Siegelaub.

Galerie Seth Siegelaub, New York: „January 5 — 31“.

1969

Galerie Dwan, New York: „Language“ — Acht Künstler.

Galerie Simon Fraser, Burnbarry, Canada: „Simon Fraser Exhibition“ — organisiert von Seth Siegelaub.

Galerie Seth Siegelaub, New York: Barry, Huebler, Kosuth, Weiner.

Galerie Seth Siegelaub, New York: „One Month“ — Jeder Künstler für einen Tag.

Stedelijk Museum, Amsterdam: „Op losse schroeven“ — organisiert von Wim Beeren.

Kunsthalle, Bern: „When Attitudes Becomes Form“ — organisiert von Harald Szeemann.

Ice Galerie, San Francisco: „The Wall Show“.

Paula Cooper Galerie, New York: „No. 7“ — organisiert von Lucy R. Lippard.

Seattle Art Museum Pavillon, Seattle, und Vancouver Art Gallery, Vancouver: „587,087/955,000“ — organisiert von Lucy R. Lippard.

Museum Schloß Morsbroich: „Konzeption — Conception“ — organisiert von Konrad Fischer und Hans Strehlow.

Kunsthalle, Düsseldorf: „Prospect 69“ — organisiert von Konrad Fischer und Hans Strehlow.

Kunsthalle, Bern: „Pläne und Projekte als Kunst“ — nach Plänen von Harald Szeemann organisiert von Zdenek Felix.

Kunsthhaus, Hamburg: „Künstler machen Pläne, andere auch“ — organisiert von Pierre Restany.

Galerie Bonino: „Concepts from Europe“ — organisiert von Pierre Restany.

ACE Gallery, Los Angeles „The Wall Show“

Die Ausstellung „Op losse schroeven“ wurde vom Folkwang Museum, Essen, die Ausstellung „When Attitudes Becomes Form“ vom Museum Haus Lange, Krefeld, und die Ausstellung „Pläne und Projekte als Kunst“ vom Aktionsraum 1 in München übernommen.

1970

The New York Cultural Center: „Conceptual Art and Conceptual Aspects“

Allen Memorial Art Museum, Oberlin College: „Art in the Mind“

The Jewish Museum, New York: „Using Walls“
The Museum of Modern Art, New York: „Information“

Concept Art

Ausgewählte Bibliografie
(Chronologische Reihenfolge)

Konzepte und Projekte der Künstler

Ruscha, Edward. „Twenty-Six Gas Stations“ (1962), „Various Small Fires“ (1964), „Some Los Angeles Apartments“ (1965), „Every Bulliding on the Sunset Strip“ (1966), „Thirty-Four Parking Lots“ (1967), „Royal Road Test“ (1967), „Business Cards“ (1968), „Nine Swimming Pools“ (1968), „Real Estate Opportunities“ (1970).

Andre, Carl; Barry, Robert; Huebler, Douglas; Kosuth, Joseph; Le Witt, Sol; Morris, Robert; Weiner, Lawrence. Xerox-Buch — Enthält ein Projekt eines jeden Künstlers. Herausgegeben von Seth Siegelaub und John W. Wendler — Auflage: 1000, New York, Dezember 1968.

Weiner, Lawrence. Das Buch enthält 24 Arbeiten aus dem Jahre 1968 — Herausgegeben von Louis Kellner und Seth Siegelaub, New York 1968.

Darboven, Hanne. „6 Manuskripte, 69“, Kunstzeitung Nr. 3. Herausgegeben von Hans Kirschbaum und Eugen Michel, Düsseldorf 1969.

1759

KUNST-Dokumentation: Concept Art

Beitrag von Klaus Honnef zum Thema Concept Art im / Article of Klaus Honnef on the subject of Concept Art in Magazin Kunst, Alexander Baier Presse, Mainz 1970, ZADIK G21

SETH SIEGELAUB

Dear Mr. _____,

I am organizing an International Exhibition of the "work" of 31 artists during each of the 31 days in March 1969. The exhibition is titled "One Month."

The invited artists and their dates are:

March 1	Carl Andre	17	On Kawara
2	Mike Asher	18	Joseph Kosuth
3	Terry Atkinson	19	Christine Kozlov
4	Michael Baldwin	20	Sol LeWitt
5	Robert Barry	21	Richard Long
6	Rick Bartheleme	22	Robert Morris
7	Iain Baxter	23	Bruce Nauman
8	James Byars	24	Claes Oldenburg
9	John Chamberlain	25	Dennis Oppenheim
10	Ron Cooper	26	Alan Ruppertsberg
11	Barry Flanagan	27	Ed Ruscha
12	Dan Flavin	28	Robert Smithson
13	Alex Hay	29	De Wain Valentine
14	Douglas Huebler	30	Lawrence Weiner
15	Robert Huot	31	Ian Wilson
16	Stephen Kaltenbach		

You have been assigned March __, 1969.

Kindly return to me, as soon as possible, any relevant information regarding the nature of the "work" you intend to contribute to the exhibition on your day.

Your reply should specify one of the following:
 1) You want your name listed, with a description of your "work" and/or relevant information.
 2) You want your name listed, with no other information.
 3) You do not want your name listed at all.

A list of the artists and their "work" will be published, and internationally distributed. (All replies become the property of the publisher.)

Kindly confine your replies to just verbal information.

All replies must be received by February 15th. If you do not reply by that time, your name will not be listed at all.

Thank you for your cooperation.

Sincerely,

SETH SIEGELAUB

21 January 1969

1100 Madison Avenue, New York 10028. (212) 288-5031

... Die Kunst, ob avantgardistisch oder nicht, ist ohnmächtig in sich selbst, die kapitalistischen Produktionsverhältnisse zu vernichten, und der Künstler, so stark er auch engagiert sein mag, ist durch seinen Wunsch, zur Künstlerwelt zu gehören und Kunst zu machen, reaktionär." Das ist François Guinochet Part zu Michel Clauras Ausstellung „18 Paris IV“. Daß Konzeptionen, verglichen mit Bildern und Plastiken, eh schlecht zu vermarkten sind, versteht sich am Rande. Und daß sie, Kunst auf Nachrichten-Frequenz reduziert, besser über die Kanäle der Kommunikationsmedien zu leiten sind als über die vertrauten öffentlichen und privaten Kunst-Institute ebenso.

Daraus zogen einige Kunsthändler die Konsequenz:

Seth Siegelaub und Klaus Groh installierten Agenturen. Aber während Groh Kunst als lauterer Nachrichtenmittel ansieht und künstlerische Ideen wie Nachrichten verbreitet, hat Siegelaub seinen händlerischen Ambitionen nicht entsagt. Zwar hat er seine Galerie aufgegeben, zwar publiziert er die Konzepte seiner Künstler vordringlich in Büchern und Katalogen, doch eher um die medialen Vorteile, die Concept Art gebracht hat, auszunutzen als um neue Möglichkeiten der Kunst-Demonstration zu propagieren. „Bloß vereinzelt Konzepte vereinzelter Künstler sind unverkäuflich“ (28) begründete Siegelaub seine Überzeugung, daß Concept Art das eingefahrene Umschlag-System für künstlerische Arbeiten nicht gefährdet habe. Spricht da ein hoffnungsloser Skeptiker?

Jedenfalls: Die schnelle Popularisierung conceptueller Bekundungen wird gehemmt durch den hohen Anspruch an den Rezipienten. Concept Art spannt ihn weit stärker ein als herkömmliche Kunst: Erst in seinen Vorstellungen verwirklicht sich nämlich, was die Künstler konzipieren. Der Rezipient wird unversehens zum Teil-Haber, Timm Ulrichs meint sogar, zum Co-Autor. Ohne seine intellektuelle Mitarbeit bleiben die meisten Hervorbringungen der Concept Art regelrechte Bruchstücke.

Deshalb haben Galerien und Museen ihre Existenzberechtigung nicht eingebüßt. Obendrein haben Kunsthändler wie Seth Siegelaub, John Gibson (New York), Konrad Fischer (Düsseldorf) und Heiner Friedrich (München) und Kunsthäuser wie die Kunsthallen von Bern und Düsseldorf, die Museen von Mönchengladbach und Krefeld und das Kunsthau in Hamburg der Concept Art zum Durchbruch verholfen (30). Das traditionelle Dreieck Künstler-Händler-Museum wurde nicht gesprengt.

Ob Concept Art eine „Elite“-Kunst ist wie Petra Kipphoff (29) argwöhnt, sei nicht diskutiert.

Jan Dibbets würde der Journalist ohne weiteres beipflichten. Ob sie, da Ideen ein jeder hat, einen jeden zum Künstler stempelt, ist wohl geklärt. Mit negativem Ausgang. François Burkhardt (Kunsthau Hamburg) Aufforderung an die Hamburger Bürger, ihrerseits Konzepte für seine Ausstellung „Künstler machen Pläne, andere auch“ einzureichen, wurde mit Vorschlägen beantwortet, wie, die Alster durch Kunststoffschwäne zu verschönern oder, die Einstiege der städtischen Verkehrsmittel den Bordsteinkanten anzupassen.

Die Einladung zu Seth Siegelaubs Ausstellung „One Month“ im März 1969 an 31 Künstler samt den eingereichten Projekten von Douglas Huebler und Ian Baxter. Projekte wie Einladung wurde in einem kalenderartigen Katalog zusammengefaßt.

7

N.E. THING CO (project department), IAIN BAXTER, Pres
N. Vancouver, Canada

March 7 Variations
55 says Iain you may March 7. NETCO says may we March 22?
55 says you may only March 7

March 7 Variations
Number 1 - March, in large letters, is presented on 7 billboards one each in Calgary, Spokane, Pullman, Kyoto, Vancouver, Middleborough, and Baffin

Number 2 - March is printed in 7 newspapers using type style of paper and country

Number 3 - March rocking rubber stamp, halftoned, is stamped with rocking foot like action, in 7 areas of New York City

Number 4 - March is spoken on the radio 7 times from midnight to midnight

Number 5 - March is flashed 7 times on T.V. from midnight to midnight

Number 6 - March is shouted 7 times during the day by 55. He may designate friends to help, make all at once or spread throughout the day

Number 7 - March is presented in any form in 7 cities from sea level to highest city

Please note Number 3 could also be performed as dance. Numbers 3, 4, 5 and 6 could be coordinated to happen simultaneously. Number 6 could be also performed at the Mer in concert form

14

DOUGLAS HUEBLER, Massachusetts

Site Sculpture Project
Duration Piece #10
United States, England, South Africa

The twenty-four hours between midnight and midnight on March 14th, 1969 have been equally divided by 31 moments in time into a series of 30 forty-six minute intervals. An alphabetical - chronological equation has been created that assigns to each of the 31 artists invited to participate in this exhibition a specific moment in the series described above. Each has been asked to report his physical location in space when that moment actually occurs. His particular time zone will determine his actual time and he may interpret "location" as he so chooses.

A list of the 31 artists, the assigned moment in time, for each name and all locations that are actually reported will serve as a document that will join with this statement to constitute the finished work.

Einladung zu Seth Siegelaubs Ausstellung One Month an 31 Künstler im März 1969, abgedruckt im / Invitation to Seth Siegelaubs exhibition One Month to 31 artists in March 1969, printed in Magazin Kunst, Alexander Baier Presse, Mainz 1970, ZADIK G21

Zehn Fragen zur Concept Art

Daß die zehn Fragen zur Concept Art, verglichen mit der Beschreibung des angesprochenen künstlerischen Phänomens, einigermaßen überpointiert wirken, hat seinen speziellen Grund: sie wurden bewußt unterm Aspekt des theoretischen Anspruchs conceptueller Bestrebungen entworfen. Da Arbeiten der Concept Art, zumal, wenn sie lediglich aus Ideen ohne jeden materiellen Nutzeffekt bestehen, den gewöhnlichen Kunsthandel unterminieren, weil solche Ideen, sobald sie einmal publiziert worden sind, Allgemeinbesitz werden und ihren Urheber sowenig wie ihren Verteiler ernähren, erzwingen sie geradezu eine Umstrukturierung in der gesellschaftlichen Rollenauffassung des Künstlers und des Händlers. In der Praxis indes scheint Concept Art die überkommene Kunst-Distribution eher gefestigt zu haben.

An der Umfrage nahmen die drei Künstler Stanley Brouwn, Jan Dibbets – beide aus Amsterdam –, Timm Ulrichs – aus Hannover –, die Ausstellungspraktiker Harald Szeemann – documenta-Sekretär aus Bern –, Jürgen Harten – Düsseldorfer Kunsthalle –, der Kunsthändler Konrad Fischer sowie die Agenten Seth Siegelaub – aus New York –, Klaus Groh – aus Oldenburg – und Geert van Beijeren Bergen en Henegouwen – aus Amsterdam von art & project – teil. Van Beijeren Bergen en Henegouwen, Dibbets, Fischer und Siegelaub beantworteten die Fragen im persönlichen Interview-Abtausch am runden Tisch, Jürgen Harten am Telefon und Brouwn, Groh und Ulrichs in schriftlicher Form. Daraus erklären sich auch die Unterschiede in der Diktion der Umfrage-Teilnehmer.

1. Künstlerischen Bekundungen lagen schon immer vorgefaßte Konzepte zugrunde. Dennoch differieren die Erzeugnisse der Concept Art in struktureller Hinsicht gravierend von Ausflüssen herkömmlicher künstlerischer Bestrebungen. Worin sehen Sie die wichtigsten Unterscheidungsmerkmale?

van Beijeren: Das Objekt hat seine Relevanz eingebüßt. Deshalb sind auch ästhetische Momente bedeutungslos geworden. Allein entscheidend ist das Konzept.

Brouwn:

Some answer to each of the 10 questions
Let each of the N planets in the communicative phase launch q starships per year. These vehicles each visit at least one contact per journey, and are most often gone some 10⁴ to 10⁵ years from the home planet per mission. In the steady state, there are then q contacts per year effected by each of N planets, and about qN contacts per year for the Galaxy as a whole (the units of time here are Earth years). Relative to the economic capacity of such advanced civilizations, a value of q = 1 yr⁻¹ seems modest. Other choices of q will modify the results in an obvious manner. Thus, each civilization makes about one contact per year, and an average of L contacts during its lifetime. Let us assume, following the discussion at the beginning of Chapter 29, that N = 10¹⁰ and L = 10⁷ years. In my opinion, these estimates of N and L are slightly too optimistic. Then, each civilization makes an average of 10⁷ contacts during its lifetime. The number of contacts per year for the Galaxy as a whole is 10¹⁷, a sizable fraction of which should be between two advanced civilizations. The mean number of starships on patrol from each technical civilization at any given time is ~ 10¹⁷ to 10¹⁸.
If contacts are made on a purely random basis, each star should be visited about once each 10¹⁰ years. Even the most massive stars will then be examined at least once while they are in the main sequence. Especially with a central Galactic information repository, these advanced civilizations should have an excellent idea of which planetary environments are most likely to develop intelligent life. With an average contact frequency per planet of 10⁻¹⁰ yr⁻¹, the origin and evolution of life on every planet in the Galaxy can be monitored efficiently. The successive development of metazoans, of cooperative behavior, of the use of tools, and of primitive interspecific communication schemes would each be noted, and might each be followed by an increase in the interstellar sampling frequency. If the fraction of inhabited planets which have intelligent beings on them, f_i, is about 10⁻¹⁰, then, being by ratio, the frequency of contact with intelligent pre-technical planetary communities should be ~ 10⁻¹⁰ yr⁻¹. Once a technical civilization has been established, and especially after interstellar contact has been established—for example, by radio—the frequency of direct contact should again increase. If the fraction of planets inhabited by intelligent beings which are also in the communicative phase is f_c ~ 10⁻¹⁰, the contact frequency with technical societies should be increased to about 10⁻¹⁰ yr⁻¹. Planets of extraordinary interest will be visited even more frequently.

KUNST-Dokumentation: Concept Art

20
should be visited by another such civilization about once every thousand years. The survey vehicles of each civilization should return to the home planet at a rate of about one a year, and a sizable fraction of these will have had contact with other communities. The wealth, diversity, and brilliance of this commerce, the exchange of goods and information, of instruments and artifacts, of concepts and conflicts, must continuously sharpen the diversity and enhance the vitality of the participating societies.
I.S. Siegelaub and Geert van Beijeren
INTELLIGENT LIFE IN THE UNIVERSE

Dibbets: Concept Art hat die Konzeption vom Objekt gelöst.

Fischer: Im Falle der hier genannten „Art“ erhebt das Konzept den Anspruch auf Kunst, während ein Konzept bei der tradierten Kunst als Übergangsstadium betrachtet wurde. Kein Suchen nach der Form, das Konzept ist die Form.

Groh: In dem Augenblick, als normative Ästhetik als ein autoritäres Kriterium bei der Realisation von Kunstwerken erkannt wurde, versuchte man es zu umgehen. Die Auswirkungen dieser Erkenntnis führten dazu, auf traditionelle Realisation eines Kunstwerkes zu verzichten:

Es gibt keine endgültigen Lösungen, keine fertigen Werke, keine abgeschlossene Arbeit, kein subjektiviertes Kunstwerk. Der Betrachter, Leser, Teilnehmer wird nicht mit einem fertigen Produkt konfrontiert, sondern er kann das Konzept individuell geistig nachvollziehen und verstehen.

Harten: Das telefonierbare Bild

Siegelaub: Concept Art liefert wenige oder gar keine visuellen Aspekte, Stattdessen dokumentarische Fakten. Die Evidenz der Concept Art resultiert aus den präsentierten

Fakten und nicht aus den Spekulationen darüber. Concept-Künstler weisen keine Interpretationen der Wirklichkeit vor, sondern reine Tatsachen.

Szeemann: Die ausschließliche Übung in Concept-Art ist neu. Leonardo zum Beispiel war einerseits traditioneller Künstler und andererseits Concept-Artist.

Ulrichs: Konzeptionelle Kunst produziert ihre Denkmodelle (primär) nicht zur weiteren materialen Realisation: Die Unausführbarkeit kann sogar ihr Programm sein. Versteht die Illustration einer Idee durch ein Kunst-Objekt als zufällige einschränkende Reproduktion dieser Idee. Konzeptionskunst appelliert nicht ans Wahrnehmungsvermögen, sondern ans Gehirn: nicht Aesthetikum, sondern Fascinosum: Denk-Sport! (Denk-Sport-Olympiaden!)

2. Wie würden Sie Concept Art gegenüber Land Art, Antiform und/oder Arte povera abgrenzen?

van Beijeren: Arte povera ist noch objekt-orientiert: Concept Art hingegen ausschließlich konzeptorientiert. Land Art stellt einen bestimmten Teil der Concept Art dar.

Brouwn:

20
Let each of the N planets in the communicative phase launch q starships per year. These vehicles each visit at least one contact per journey, and are most often gone some 10⁴ to 10⁵ years from the home planet per mission. In the steady state, there are then q contacts per year effected by each of N planets, and about qN contacts per year for the Galaxy as a whole (the units of time here are Earth years). Relative to the economic capacity of such advanced civilizations, a value of q = 1 yr⁻¹ seems modest. Other choices of q will modify the results in an obvious manner. Thus, each civilization makes about one contact per year, and an average of L contacts during its lifetime. Let us assume, following the discussion at the beginning of Chapter 29, that N = 10¹⁰ and L = 10⁷ years. In my opinion, these estimates of N and L are slightly too optimistic. Then, each civilization makes an average of 10⁷ contacts during its lifetime. The number of contacts per year for the Galaxy as a whole is 10¹⁷, a sizable fraction of which should be between two advanced civilizations. The mean number of starships on patrol from each technical civilization at any given time is ~ 10¹⁷ to 10¹⁸.
If contacts are made on a purely random basis, each star should be visited about once each 10¹⁰ years. Even the most massive stars will then be examined at least once while they are in the main sequence. Especially with a central Galactic information repository, these advanced civilizations should have an excellent idea of which planetary environments are most likely to develop intelligent life. With an average contact frequency per planet of 10⁻¹⁰ yr⁻¹, the origin and evolution of life on every planet in the Galaxy can be monitored efficiently. The successive development of metazoans, of cooperative behavior, of the use of tools, and of primitive interspecific communication schemes would each be noted, and might each be followed by an increase in the interstellar sampling frequency. If the fraction of inhabited planets which have intelligent beings on them, f_i, is about 10⁻¹⁰, then, being by ratio, the frequency of contact with intelligent pre-technical planetary communities should be ~ 10⁻¹⁰ yr⁻¹. Once a technical civilization has been established, and especially after interstellar contact has been established—for example, by radio—the frequency of direct contact should again increase. If the fraction of planets inhabited by intelligent beings which are also in the communicative phase is f_c ~ 10⁻¹⁰, the contact frequency with technical societies should be increased to about 10⁻¹⁰ yr⁻¹. Planets of extraordinary interest will be visited even more frequently.
Under the preceding assumptions, each communicative technical civilization should be visited by another such civilization about once every thousand years. The survey vehicles of each civilization should return to the home planet at a rate of about one a year, and a sizable fraction of these will have had contact with other communities. The wealth, diversity, and brilliance of this commerce, the exchange of goods and information, of instruments and artifacts, of concepts and conflicts, must continuously sharpen the diversity and enhance the vitality of the participating societies.
I.S. Siegelaub and Geert van Beijeren
INTELLIGENT LIFE IN THE UNIVERSE

Dibbets: Concept Art ist – soweit ich sehe – die momentan letzte Stufe einer revolutionären Entwicklung, die seit den vergangenen drei Jahren in der Bildenden Kunst zu beobachten ist.

Fischer: Land-Art, Antiform und Arte povera sind Skulpturen.

Groh: Der „Land-Artist“ beeinflusst Landschaften, gestaltet Areale, zieht Striche in die Landschaft, gräbt Furchen und Gräben, wartet auf Naturprozesse und beeinflusst sie – er benutzt Landschaft und Natur, um sie kreativ zu erleben.

Der „Povera-Artist“ nimmt die Objekte, das Material, Grundelemente und Grundsubstanzen, die die Umwelt bilden: Erde, Wasser, Luft, Sand, Feuer, Schnee, Eis, Regen, Nebel, Licht, Schatten, Gras, Heu, Zweige, Laub, Blech, Draht, Asche, Stoff, Steine, Berge, Baumaterial etc. Dieses Material wird durch isoliertes Herausstellen in ein anderes Bezugsfeld gebracht.

In beiden Fällen existieren endgültige Lösungen, dargestellt oder gezeigt.

1769

Zehn Fragen zur Concept Art von / Ten questions in Concept Art from Klaus Honnef an / to Stanley Brouwn, Jan Dibbets, Timm Ulrichs, Harald Szeemann, Jürgen Harten sowie / as well as Konrad Fischer, Seth Siegelaub, Klaus Groh und / and Geert van Beijeren Bergen en Henegouwen, abgedruckt im / printed in Magazin Kunst, Alexander Baier Presse, Mainz 1970, ZADIK G21

Harald Szeemann
Münstergasse 48
CH-3011 B e r n

Herrn Klaus Honnef
c/o Aachener Nachrichten
Theaterstrasse 24 - 34
D-51 A a c h e n

Bern, den 19. März 1970.

Lieber Herr Honnef,

Hier die gewünschten Antworten auf Ihre 10 Fragen :

1. Die ausschliessliche Uebung in Concept-Art ist neu. Leonardo zum Beispiel war einerseits traditioneller Künstler und andererseits Concept-Artist.
2. Land-Art, Anti-Form und Arte Povera erfüllen sich in einem bildnerischen Resultat und sei dieses auch nur eine Aktion mit deren Resten, Concept-Art genügt eine literarische oder verbale Richtungsweisung.
3. Die Concept-Artists suchen sich meistens ein subjektives Erlebnis unter Bedingungen, die hienieden noch nicht hergestellt sind, oder versuchen umgekehrt, die hienieden herrschenden Bedingungen bis aufs Letzte bewusst zu machen. Den thematischen Bezugsraum würde ich eindeutig der Futurologie zuweisen.
4. Solange die Concept-Artists noch Erzeugnisse - um Ihren Ausdruck zu verwenden - herstellen, oder zeitlich begrenzte Vorstellungen geben, wird sich in der sozialen Stellung sowohl des Künstlers wie auch des Händlers wenig ändern. Denn solange die Concept-Artists Artists bleiben wollen, bleiben sie auch im Dreieck.
5. Bestes Beispiel für eine andere Verbreitungsform : das Self-Burial von Keith Arnatt im dritten Programm des W.D.R.
6. Im besten Fall eine mehr auf Zeit angelegte Beschäftigung mit Erzeugnissen der Concept Art. Was gleich geblieben ist, ist die Konfrontation eines Betrachters mit einem Werk.
7. Höchstens die Qualität der Beunruhigung, die jede Kunst haben sollte.
8. Die Concept-Art reagiert wie alle Kunstströmungen, weil sie immer noch vom Anders-Sein der Künstler getragen wird. Die von Ihnen genannten Herausforderungen sind das Motiv dieser Kunstrichtung und die gelieferten Konzepte persönliche, mehr oder weniger sensible, zumeist unverbindliche Interpretationen des entdeckten Motivs, wie weiland sich die Impressionisten den Bahnhof neu entdeckten.
9. Logik, Alogik, der Grad der Intensität.
10. Die Lebendigkeit der Kunst des 20. Jahrhunderts wird ja gerade durch das Wechselspiel von objektivierenden und subjektiven Kunstäusserungen bestimmt. Kunst ist fast der einzige Bereich, der sich andauernd in Frage stellen kann und deshalb sich der Rekuperation immer wieder entzieht. Ich bin überzeugt, dass irgendwo ein paar Künstler, die wir noch nicht kennen, schon wieder objektivierte Gestaltungsgattungen suchen. Zudem ist die Tatsache nicht ausser acht zu lassen, dass die Objektkunst der 60er Jahre erst jetzt von der breiten Oeffentlichkeit als Kunst identifiziert wird.

Mit freundlichen Grüßen

H. Szeemann

Antworten des documenta 5 Sekretärs / Answers from documenta 5 secretary Harald Szeemann auf die / to the Zehn Fragen zur Concept Art von / from Klaus Honnef, 19.03.1970, ZADIK G21

Jan 9, 1970

Dear Mr. Honney

Thank you for your invitation. I will send you some pages before the end of February. You may find anything you need in my catalog from Den Haag Gemeentemuseum. Konrad Fischer can lend you one. In it are all of my writings and other works. If you need any more information about specific works, please write to me. I think the show I had at Konrad's in Jan 1968 of 5 part piece with hidden cubes was quite important, also the buried cube at Bergwijk, June 1968. The serial pieces of 1966 (Series Project # 1) and 49 Three-part variations on 3 different kinds of cubes⁽¹⁹⁶⁷⁾ all had conceptual basis. Also the drawing systems (four kinds of lines 1969 - colors 1970) are to my mind at least,

conceptual, even though they are physical
It is up to you to decide what conceptual^{4*}
is, if anything.

I think Konrad can help you
out on my work if you need any
information

Sincerely

Sol LeWitt

* all conceptual art is physical, or else
you would not know of its existence.
Only the art that is still in your mind
is not physical.

Dear Klaus Honnef,

18th Jan, 1971

As you mentioned in your letter, you would like me to participate in your book. Thank you.

May I suggest a way in which this could be done.

It is that you could interview me by asking me several questions about my work and your questions together with my answers could be published in your book.

If we cannot meet we could arrange for someone else to interview me, for you. But, it is possible, I could be in Germany early March.

Concerning the documentary material you asked for. I have inclosed a list of exhibitions and a bibliography of my past work. In addition, I have inclosed a draft of Tommaso Trini's recently recorded interview with me, which he plans to present in his forthcoming publication, "Concept and Concept." It will give you an idea of what I have in mind*. If you are interested in a further source of documentary material, I would direct you to Art International's November, 1969 issue of Time: A Panel Discussion edited by Lucy Lippard.

As far as ^{your} ~~the~~ exhibition is concerned, you may place my name on the list of participating artists and I will try to be at its opening.

I look forward to hearing from you.

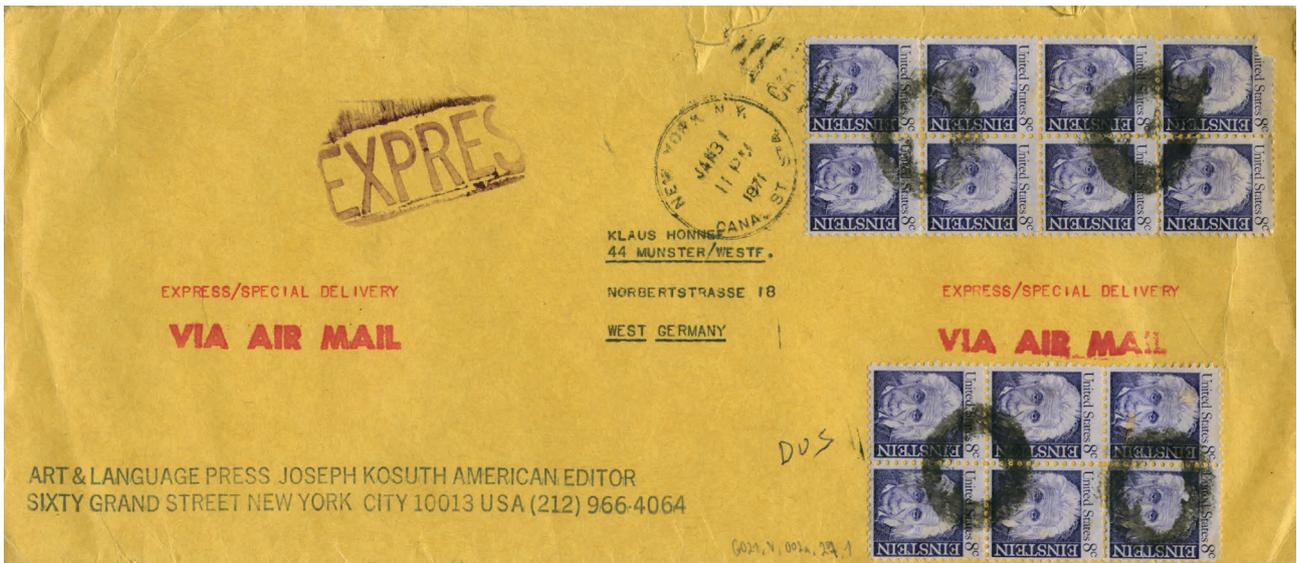
Respectfully, Jan Wilson. P.T.O. →

* I must ask you to treat the Trini interview
as confidential until it is published in April.
Thank you.

Brief von / Letter from Ian Wilson an / to Klaus Honnef, 18.01.1971, ZADIK G21

Telegramm		Deutsche Bundespost		Verzögerungs- vermerke		
Datum	Uhrzeit	HTSt	Münster, Westf	Leitvermerk	Datum	Uhrzeit
22	1 71	23	34			
Platz	Empfangen	Namenszeichen	93 D WUI NYK		Gesendet	Namenszeichen
ZCZC GMC308 MSA061 CD NEW YORK NY 13 22 302P EST VA WUI						
LAUS HONNEF						
NORVERTSTRASSE 18 44 MUNSTER WESF						
0009						
Dienstliche Rückfragen						
I ACCEPT LETTER FOLLOWS JOSEPH KOSUTH						
COLL 18 44 NNB						
25290 7. 69 DIN A 5, Kl. 30 α				+ C 187 zu 100 VI, 2 Anl. 4		

Telegramm von / Telegram from Joseph Kosuth an / to Klaus Honnef, 22.01.1971, ZADIK G21



Brief von / Letter from Joseph Kosuth an / to Klaus Honnef, 26.01.1971, ZADIK G21

ART & LANGUAGE PRESS JOSEPH KOSUTH AMERICAN EDITOR
SIXTY GRAND STREET NEW YORK CITY 10013 USA (212) 966.4064

26 JANUARY 1971

KLAUS HONNEF:

THANK YOU FOR THE INVITATION. I OF COURSE ACCEPT, HOWEVER I AM NOT COMPLETELY CLEAR AS TO WHAT IT IS THAT YOU WANT AND NEED.

FOR THE 'THIRD' SECTION, DO YOU WANT A PROPOSITION ONLY, WITHOUT THE TEXT; THE TEXT ONLY, WITHOUT THE PROPOSITION; OR BOTH A PROPOSITION AND A TEXT?

MY ACTIVITY AS ARTIST INCLUDES EQUALLY BOTH ACTIVITIES, AS I AM SURE YOU REALIZE. PROPOSITIONS WITHOUT AN UNDERSTANDING OF THE CONTEXT IN WHICH THEY'RE FUNCTIONING BECOME, PARTICULARLY IN AN ART PUBLICATION, EITHER TOO ESOTERIC OR WORSE- POETIC. FOR THIS REASON I WOULD PROBABLY WANT THE PUBLICATION OF SOME OF MY TEXT, EITHER IN THE 'SECOND' SECTION (DOCUMENTATION) OF OLDER, MORE WELL KNOWN TEXT, OR IF IT SUITS YOUR BOOK- SOME OLDER WRITINGS IN SECTION TWO AND MORE RECENT WRITINGS IN SECTION THREE.

THE REASON FOR BOTH TEXT AND PROPOSITIONS IS THAT I HAVE ALWAYS FELT THAT IT WAS THE ARTIST'S INTELLECTUAL DUTY TO HAVE SOME UNDERSTANDING OF WHAT HE WAS DOING AND TO BE ABLE TO ARTICULATE IT INTELLIGENTLY. LATER MY REASONS FOR THIS GOT MORE SPECIFIC AND TECHNICAL. BEGINNING WITH THE FIRST INVESTIGATION (1966) I HAVE WRITTEN TEXTS THAT I HAVE CONSIDERED PART OF THE ART. I FOUND THE SITUATION SIMILAR TO A SCIENTIST'S- PROCEDURALLY SPEAKING. HE BOTH WORKS IN THE LABORATORY AND WRITES THESIS PAPERS DISCUSSING HIS ACTIVITIES. IF ONE CONSIDERS ART ONLY AN IDEA, ANY LINGUISTIC-LIKE FUNCTIONING SYSTEM IS USABLE TO RELAY INFORMATION. THE MEDIA BECOMES IRRELEVANT IN ANY TRADITIONALLY ARTISTIC SENSE. ITS PRIMARY RELEVANCE IS ESTHETIC. AND I FIND NO PRIMARY CONCEPTUAL LINKAGE BETWEEN ESTHETIC AND ART.

IF AN ARTIST THINKS OF HIMSELF AS A POET OR METAPHYSICIAN AT THIS POINT IN ART, THEN HE HAS IT PRETTY EASY. MOST OF THE ART PUBLIC'S IDEA OF 'CONCEPTUAL ART' IS ABOUT THE DEMATERIALIZATION OF THE WORK OF ART'S FORM OF PRESENTATION WHICH IS NOT ONLY A SUPERFICIAL UNDERSTANDING OF THE NATURE OF ART, AND HOW FORMAL ELEMENTS FUNCTION IN ART, BUT IT IS BASED ON A COMMODITY-ORIENTED VIEW OF ARTISTIC 'RADICALITY'. THE DEMATERIALIZATION ASPECT WAS REALIZED BY A COUPLE OF US YEARS AGO. ONCE ONE BEGINS THIS KIND OF WORK IT IS AN OBVIOUS THING TO DO. THAT'S WHY I SAID 'ART AS IDEA AS IDEA' AND NOT JUST 'ART AS IDEA'. IT IS FOR THIS REASON I CAN'T TAKE IAN WILSON AND THE REST OF THE OTHERS THAT CAME SO MUCH LATER VERY SERIOUSLY. IT'S TOO EASY AND THERE IS NO REAL CONTRIBUTION TO OUR KNOWLEDGE ABOUT ART.

EXACTLY ~~WHAT IS~~ IT THAT YOU WOULD LIKE WHEN YOU SAY "DOCUMENTARY MATERIALS ABOUT YOUR PAST WORKS"? DO YOU MEAN TEXTS? PHOTOGRAPHS (THOUGH THEY ARE OFTEN MEANINGLESS)? ACTUAL EXAMPLES OF PROPOSITIONS? (A LOAN IS NOT NECESSARY BECAUSE I CAN GIVE YOU XEROXS). TELL ME PLEASE EXACTLY WHAT YOU NEED.

SPERONE ^{ONCE} GAVE ME A COPY OF YOUR ARTICLE IN KUNST. UNFORTUNATELY I DON'T READ

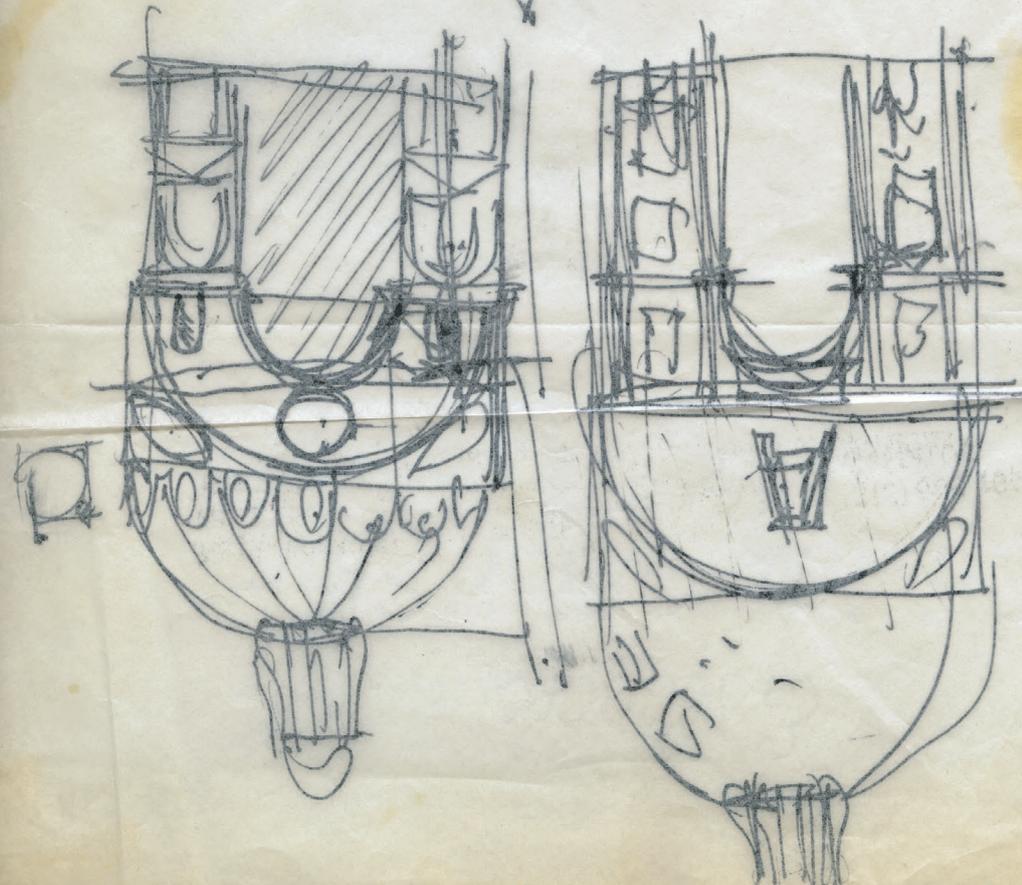
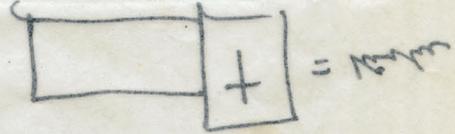
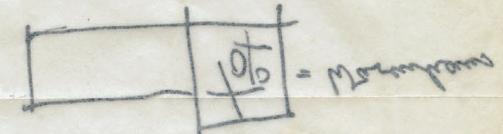
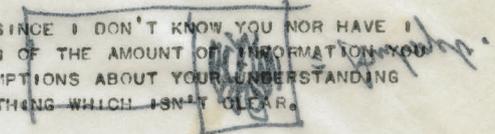
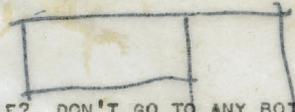
GERMAN. WOULD AN ENGLISH TRANSLATION BE AVAILABLE? DON'T GO TO ANY BOTHER, BUT IF ONE IS AVAILABLE I WOULD CERTAINLY BE INTERESTED IN READING IT.

EXCUSE ME IF THIS LETTER IS A BIT DIDACTIC, BUT SINCE I DON'T KNOW YOU NOR HAVE I READ ANY OF YOUR WRITINGS I HAVE NO UNDERSTANDING OF THE AMOUNT OF INFORMATION YOU HAVE. FOR THAT MATTER, IF I HAVE MADE ANY ASSUMPTIONS ABOUT YOUR UNDERSTANDING OF MY WORK, PLEASE FEEL FREE TO ASK ME ABOUT ANYTHING WHICH ISN'T CLEAR.

I'M SORRY ABOUT THE LATENESS OF THIS LETTER, BUT I HAVE BEEN EXTREMELY BUSY. I HOPE IT DIDN'T CAUSE YOU ANY DIFFICULTIES.

THANK YOU FOR YOUR INTEREST-

Handwritten signature
JOSEPH KOSUTH



Brief von / Letter from Joseph Kosuth an / to Klaus Honnef, 26.01.1971, ZADIK G21

Febr. 5, 1971

Mr.
Emilio Prini
c/o Galleria Sperone
Corso S. Maurizio 27

830226 Torino
Italy



PHAIDON

VERLAGS-GMBH
5 KÖLN 41
BACHEMER
STRASSE 86
TELEFON
02 21 - 42 73 70

Dear Mr. Prini.

The following project, which I would like to present to you in detail at this time, has been discussed with Konrad Fischer and Paul Maenz, and they assured me of this full support in its realization. However, they have requested that I inform you personally of our plans.

In Fall of 1971 PHAIDON VERLAG, Cologne, plans to produce a book about the phenomenon of "CONCEPT ART".⁽¹⁾ The exact title of the book has not been decided upon. The text will be written by me and will be based on my article in the May-Edition of the magazine "Kunst". In contrast, however, to this article the book will examine the roots of CONCEPT ART much more intensively and will attempt to establish a possible theory of CONCEPT ART. This book is planned as a paperback for maximum distribution and wide impact.

The contents of the book divide into three parts. One part will include my text, another will give an extensive and detailed documentation of what has been produced in the area of CONCEPT ART, and a third section is planned to present unpublished CONCEPT ART pieces. Furthermore, we plan to exhibit these works in a separate CONCEPT ART show in the "Westfälischer Kunstverein" in Münster/Westfalia at the same time as the publication of the book. I would like to invite you to create a piece for this book, and therefore at the time for the exhibition, which we are hoping to show in several European cities. The format of the book will be 17,5 x 21,5 cm. The number of book pages which you will require for your piece is left to your discretion. However, I must ask you to remember that the total number of pages of the book must, by the nature of the market we are trying to reach with this reasonably

GESCHÄFTSFÜHRER:
GEORGE ALDOR / USA
ROY ARNOLD / UK
ALEXANDER SCHLEBER

AMTSGERICHT
KÖLN HRB 1490
TELEGRAMMADRESSE:
PHAIDON KÖLN
BANKKONTEN:
SPARKASSE DER
STADT KÖLN 2202612
BANKHAUS J. H. STEIN
26/137

- 2 -



PHAIDON

VERLAGS-GMBH
5 KOLN 41
BACHEMER
STRASSE 86
TELEFON
02 21 - 42 73 70

priced paperback, remain limited.

For the book and the exhibition I have invited the following artists: Barry, Brouwn, Buren, Darboven, Dibbets, Gilbert & George, Huebler, Kawara, Kosuth, LeWitt, Prini, Weiner and Ian Wilson. The following artists have already advised me of their participation: Barry, Brouwn, Buren, Darboven, Dibbets, Gilbert & George, Huebler, Kosuth, LeWitt, Weiner and Wilson. The copyright to the CONCEPT ART pieces naturally remains with the artists. However, I must ask to transfer to me the publication-rights for the presentation of your piece in the planned book and all translation of the book that may appear in another language. For instance, the publication of this book in the english language is planned with PRAEGER PUBLISHERS INC., New York.

I do hope that you will accept my invitation and would like to ask you to send in your works by the end of February, the very latest end of March. End of March is the time at which we must begin with the production of the book, so that we will have it ready for publication in September of 1971. May I please ask to send your works to the following adress:

Klaus Honnef
44 Münster/Westf.
Norbertstr.18
Germany

May I also please ask the following favour of you. I would be most grateful, if you could provide me with documentary materials about your past works on a loan basis. I would like to use this material for the documentary section of the book and exhibition. The documentary section must be prepared as early as possible in February and I would greatly appreciate it if you could send me your material as soon as possible.

If you have any questions, please do contact me immediately.

I look forward to hearing from you and remain

sincerely yours

(Klaus Honnef)

GESCHAFTSFÜHRER:
GEORGE ALDOR / USA
ROY ARNOLD / UK
ALEXANDER SCHLEBER

AMTSGERICHT
KOLN HRB 1490
TELEGRAMMADRESSE:
PHAIDON KOLN
BANKKONTEN:
SPARKASSE DER
STADT KOLN 2202612
BANKHAUS J. H. STEIN
26/137

13 Bleecker Str. New York 10012 NY USA
De Beet Jema Postbus 427 Amsterdam/Holland
26 Feb. 1971

Dear Klaus

Sorry it took so long to get the work to you. I send this letter and all in two separate packages to prevent their getting lost.

The piece I send is made especially for the exhibition and has never been shown or published before.

.....

For the exhibition at the " Westfälischen Kunstverein zu Münster " ----

The participation in the exhibition should be confined to a catalogue inclusion.

The piece is : OVERTURNED. TURNEDOVER. AND OVERTURNED. AND TURNEDOVER.

The piece is credited to courtesy of ~~XXXXXXXXXXXX~~ Konrad Fischer, Dusseldorf.

.....

Enclosed is a general mock-up of how I should like the piece presented in the book. The standard type-face used throughout the book is to be used for the piece.

.....

If there are any questions please contact me as soon as possible as I leave for California 14 March, and shall be travelling for some time. I return to Holland some time in Mid April.

Looking forwards to seeing you upon my return to Europe, and wishing you good luck with both the exhibition and the book with fond regards

I remain
Lawne
Lawrence Weiner
New York

I Lawrence Weiner transfer the rights of publication for the piece :
OVERTURNED. TURNEDOVER. AND OVERTURNED. AND TURNEDOVER.
to Klaus Honnef.

Lawrence Weiner *26 Feb. 1971* *New York.*

Brief von / Letter from Lawrence Weiner an / to Klaus Honnef, 26.02.1971, ZADIK G21

March 17, 1971

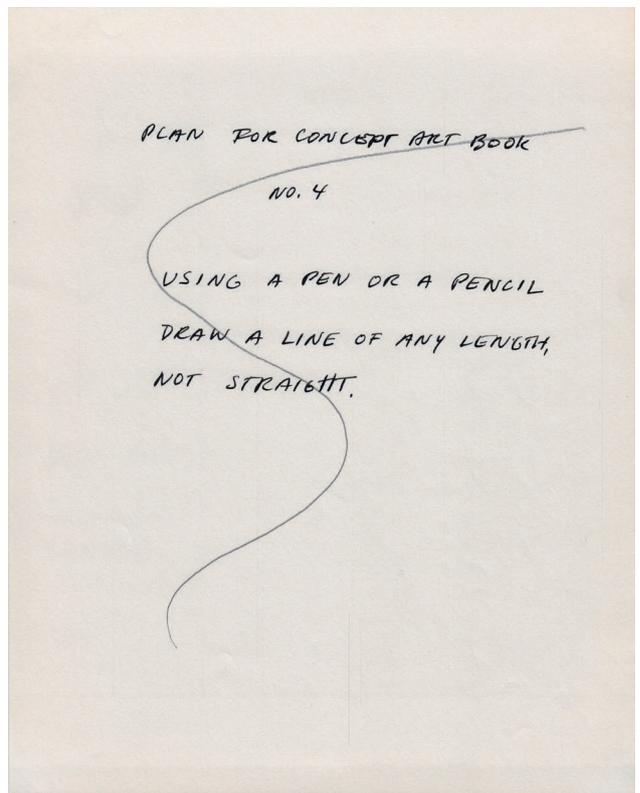
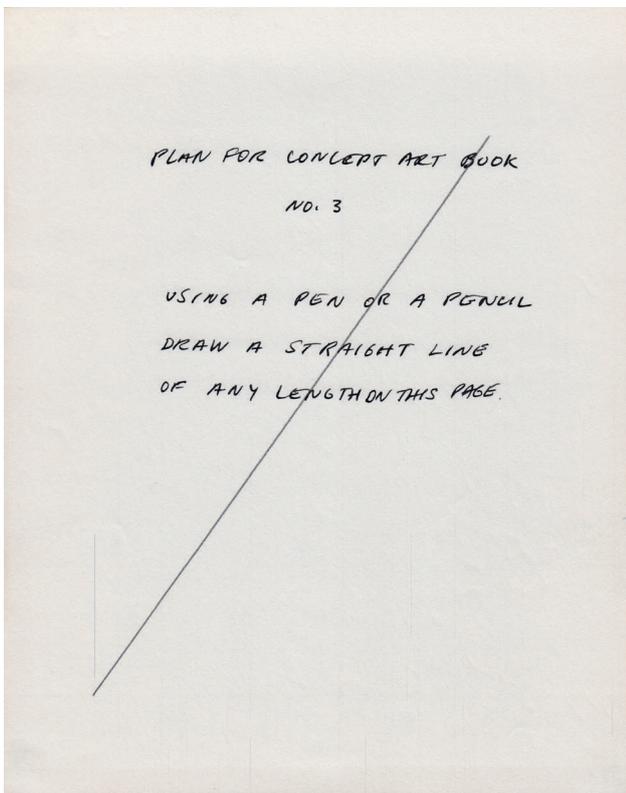
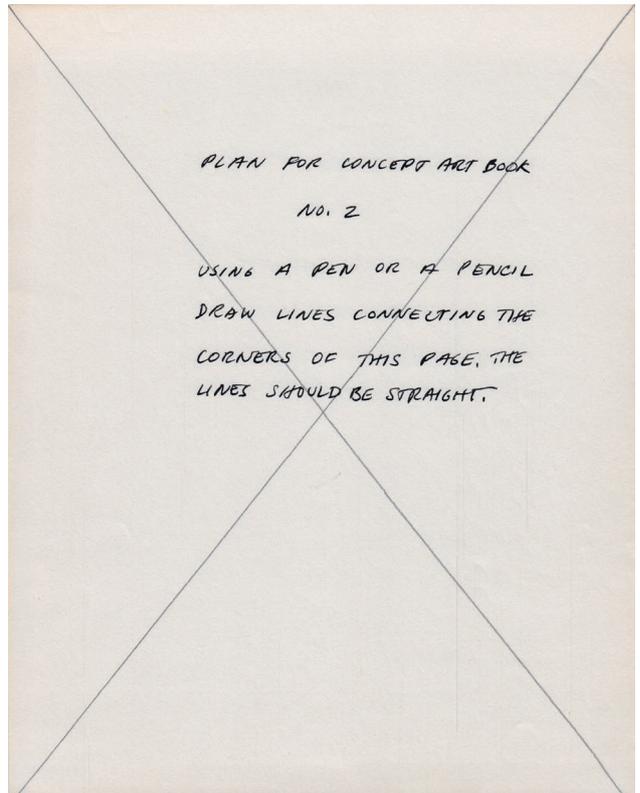
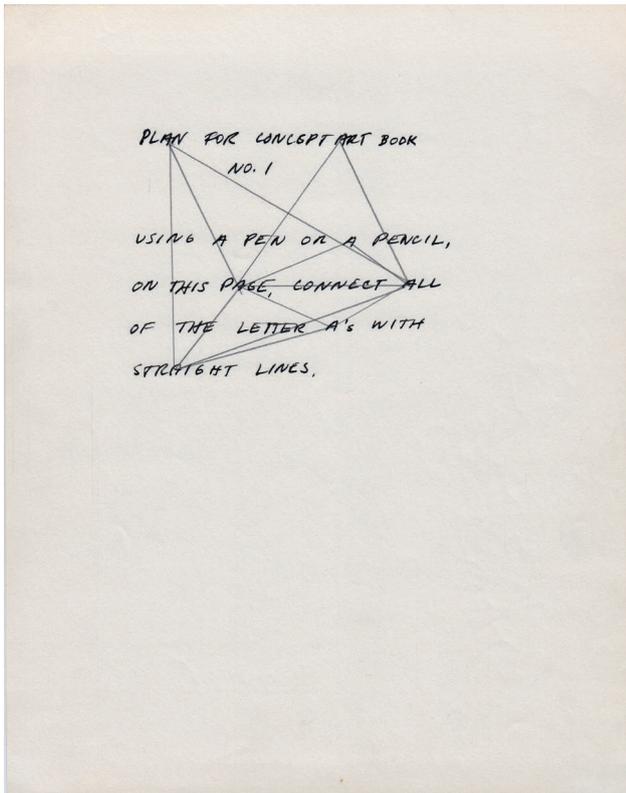
Dear Klaus Honnef

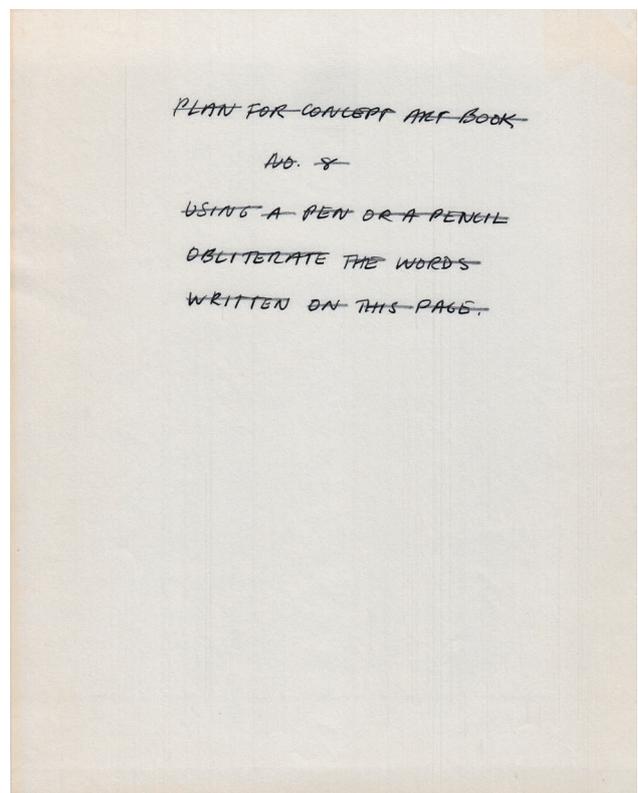
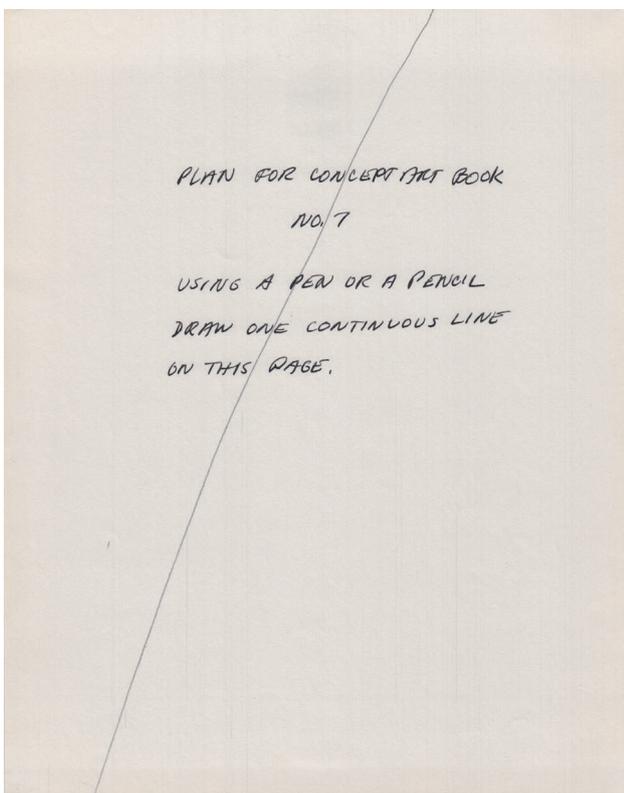
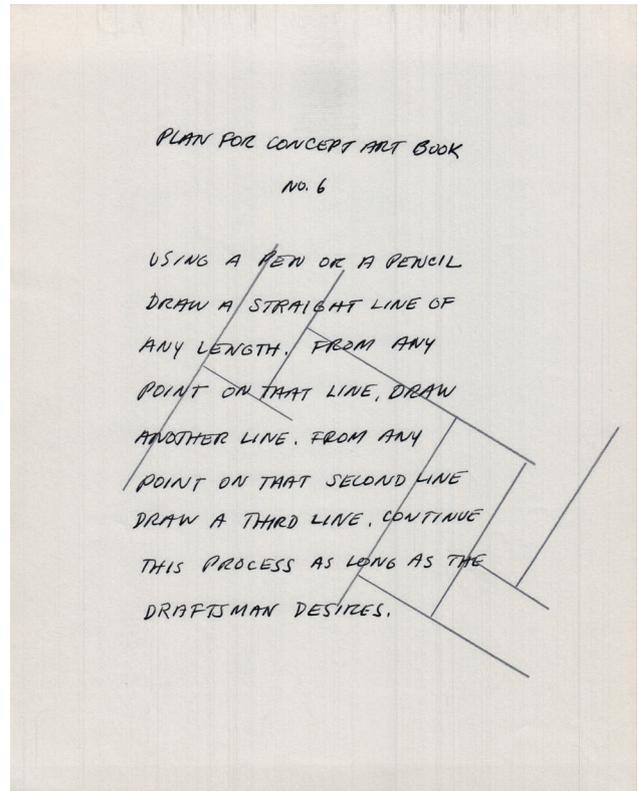
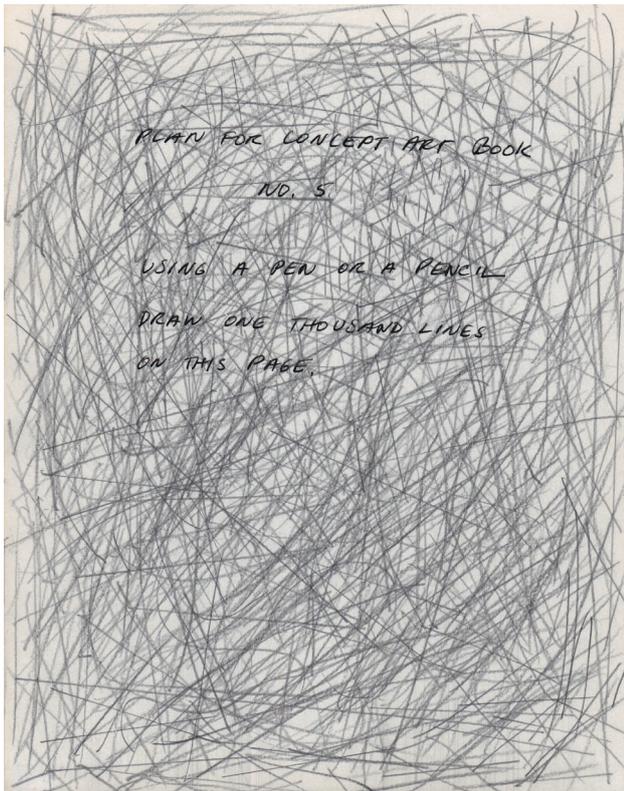
Here are the pages requested
by you for the book you are doing.
They should be printed as I have
~~presented~~^{written} them, centered on the page.
The reader of the book would have
the option of filling in the drawings
himself.

For the exhibition I would
like you to fill in the lines on
the pages I am sending for the
book.

When the show is finished please
return the pages to Konrad Fischer
Düsseldorf. If he sells the set of
seven we three will divide the money.

Sincerely Sol LeWitt

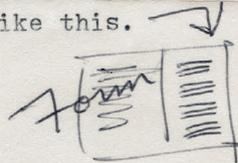




Konzeptarbeit von / Conceptual work of Sol LeWitt für das Buch / for the book Concept Art, 1971, ZADIK G21

Dear Klaus

I am enclosing the 'results' of Variable #11. The boys who did the survey are now on vacation so I don't have their photographs yet. I will send those as soon as I get them. In the meantime their 'statements' (her~~e~~nclosed) may be translated. For reproduction it is probably unnecessary to print more than one survey form and the boys comments listed in a row....perhaps like this.



But of course that is your decision...do what seems best. I have one question of very great importance concerning this piece.

I will be in a group show with Castelli in April....he will be introducing a new gallery space and, I guess several 'new' artists (Barry, Weiner, Kosuth and me)

I had thought of exhibiting this piece on that occasion as the only piece of mine in that show. As you wanted the works for your to be original for the publication and exhibition that you plan~~x~~ perhaps you would prefer that I do not exhibit this for some time otherwise. I can, of course, manage another piece for Castelli if ^{you} prefer....so its not vitally important to me but I do like this. So that I can know very soon how you feel.

Could you cable simply 'yes' if its OK with you, and 'no' if you prefer not? Or if a cable is inconvenient then a brief letter right off.

I will send the rest of the piece very soon...until then
best regards

Douglas Huebler

Douglas Huebler an / to Klaus Honnef, undatiert / undated, ZADIK, G21, VIII

SOMETHING WHICH CAN NEVER BE ANY SPECIFIC THING

Robert Barry, Vancouver

ROBERT BARRY

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 2 AUG. 1969.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 7 JULY 1970.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 27 SEPT. 1970.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 11 OCT. 1970.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 15 NOV. 1970.

2.

ROBERT BARRY

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 9 JAN. 1971.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 24 JAN. 1971.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 6 FEB. 1971.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 11 FEB. 1971.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 13 FEB. 1971.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 19 FEB. 1971.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 19 FEB. 1971.

Konzeptarbeit von / *Conceptual work of Robert Barry*
für das Buch / *for the book Concept Art, 1971,*
ZADIK G21



Konrad Fischers Familie / family mit / with Klaus Honnef und / and Gerhard Richter.
Fotografie: Stefan Moses, © Archiv Stefan Moses

1972, 30.6. – 8.10.: KASSEL, DOCUMENTA 5, IDEE + IDEE / LICHT

Günter Herzog

Im Frühjahr 1971 erhielt Klaus Honnef einen Anruf von Jean-Christophe Amman. Er fragte, ob Honnef Lust hätte, bei der *documenta 5* mitzuarbeiten und man sich mit Harald Szeemann, der zum Generalsekretär berufen worden war, in Münster treffen könnte, um darüber zu sprechen. Die beiden Schweizer kannten Honnef durch seine Arbeit im Aachener Zentrum für aktuelle Kunst – Gegenverkehr und seine bereits zahlreichen und vielfältigen Publikationen. Auch teilten sie mit ihm ein starkes Interesse an den gleichen Künstlerpersönlichkeiten, wie etwa Reiner Ruthenbeck und Hanne Darboven, die Honnef gerade in Münster ausgestellt hatte und Szeemann 1969 in der Berner Kunsthalle in *Live in your head: When Attitudes become Form*, deren Untertitel *Werke – Konzepte – Prozesse – Situationen – Information* bereits auf sein *documenta*-Konzept vorauswies.

Bei ihrem Treffen konnte Honnef wählen, ob er die Abteilung „Prozesskunst“ oder zusammen mit Konrad Fischer, der sich 1968 mit der Düsseldorfer Ausstellung *Prospect 68* einen Namen gemacht hatte, die Abteilung „Ideekunst“ übernehmen wollte. Honnef entschied sich für die „Ideekunst“. Dieser Begriff, so hat Honnef Wilhelm Schürmann (s. u.) erzählt, ging zurück auf Szeemann, der sich damit inhaltlich vom angloamerikanischen Begriff der *Concept* oder *Conceptual Art* absetzen und sein Konzept für die *documenta* „offener“ halten wollte. Honnef, der noch im selben Jahr 1971 das erste Buch über *Concept Art*

In the spring of 1971, Klaus Honnef received a telephone call from Jean-Christophe Amman. He asked if Honnef would like to work with him on *documenta 5* and if he could meet Harald Szeemann, who had been appointed Secretary General, in Münster to discuss everything. The two Swiss curators knew Honnef through his work at the *Zentrum für aktuelle Kunst–Gegenverkehr* in Aachen, as well as from his numerous and diverse publications. They also shared with him a strong interest in the same artist personalities, such as Reiner Ruthenbeck and Hanne Darboven, whom Honnef had just exhibited in Münster and Szeemann at the Kunsthalle in Berne in 1969 in *Live in your head: When Attitudes Become Form*, the subtitle of which, *Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, already foreshadowed his *documenta* concept.

At their meeting, Honnef could choose whether he wished to take on the “Prozesskunst” (Process Art) section or, together with Konrad Fischer, who had made a name for himself in 1968 with the exhibition *Prospect 68* in Düsseldorf, the “Ideekunst” (Idea Art) section. Honnef opted for “Ideekunst.” This term, as Honnef told Wilhelm Schürmann (see below), was coined by Szeemann, who wished to thus differentiate himself substantively from the Anglo-American terms of *Concept Art* and *Conceptual Art* and to keep his own concept for the *documenta* “more open.” Honnef, who would publish the first book

veröffentlichen sollte (siehe hier den Beitrag von Philipp Fernandes do Brito), hatte bereits 1970 für Dieter Bechtloffs *Magazin Kunst*, den Vorläufer des *Kunstforum International*, ein Heft über *Concept Art* entwickelt, Konrad Fischer 1969 zusammen mit Rolf Wedewer, dem Direktor des Museums Morsbroich in Leverkusen, dort unter dem Titel *Konzeption Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung* die erste museale Ausstellung zur Konzeptkunst in Deutschland kuratiert. Mit Fischer und Honnef konnte Szeemann die damals wohl besten Kenner der noch neuen Bewegung gewinnen.

Das offene Konzept-Konzept der *documenta*, das am Ende offiziell *Idee + Idee / Licht* hieß (weil Szeemann die Lichtkünstler, so Honnef zu Schürmann, „nirgends anders unterbringen konnte“), erlaubte es Honnef und Fischer, mit so verschiedenen Werken wie Richard Longs Kreis aus Steinen, die er aus der Fulda geholt und in die Mitte des Fridericianums platziert hatte, „mit den Wandzeichnungen von Sol LeWitt, den Blättern von Hanne Darboven, den Fotoarbeiten von den Bechers, die zum ersten Mal auf einer *documenta* waren, den Gemälden von Agnes Martin, auch eine Premiere, den Fotoarbeiten von Douglas Huebler und dem Bildermessstab von Jan Dibbets“ eine „Kunstkathedrale“ zu erbauen, die „auch ein Erfahrung- und [...] Erhebungsraum sein“ sollte.

In der Auswahl ihrer Künstler hatten Honnef und Fischer freie Hand, aber sie gingen sogar so weit, dass sie nicht nur bestimmte Künstlerinnen und Künstler, sondern bestimmte Kunstwerke aussuchen, also die Auswahl der Werke nicht den Urheberinnen und Urheber überlassen, sondern selbst vornehmen wollten, was bei einigen auf Ablehnung stieß, wie etwa bei Dan Flavin, der schon seine Absage signalisierte, bevor er überhaupt eingeladen worden war (wozu es dann auch gar nicht mehr kam). Für Klaus Honnef war die Arbeit an der *documenta 5* ein Schlüsselereignis in seinem Prozess des Erkennens und Verstehens der Fotografie als Kunst durch die Konzeptkunst. Gerade die provokative ästhetische Frugalität der konzeptuellen Fotografie in ihrem Gegensatz zur elaborierten Opulenz der „künstlerischen“

on *Concept Art* that same year (see the essay by Philipp Fernandes do Brito in this publication), had already guest-edited an issue of Dieter Bechtloff's *Magazin Kunst*, the forerunner of *Kunstforum International*, dedicated to *Concept Art* in 1970. In 1969, Konrad Fischer and Rolf Wedewer, Director of the Museum Morsbroich in Leverkusen, had already curated the first museum exhibition on conceptual art in Germany there under the title *Konzeption Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung*. (Documentation of a Contemporary Art Movement). With Fischer and Honnef, Szeemann was able to recruit the best experts on the new movement at the time for his curatorial team.

The open *Konzept*-concept of the *documenta*, which in the end was officially titled *Idee + Idee / Licht* (*Idea + Idea / Light*)—because Szeemann, as Honnef explained to Schürmann, “couldn't accommodate the light artists anywhere else”—allowed Honnef and Fischer to build a “cathedral of art,” which “would also be a space of experience and [...] study,” featuring such diverse works as Richard Long's circle of stones, which he had taken from the Fulda and placed in the middle of the Fridericianum, “wall drawings by Sol LeWitt, works on paper by Hanne Darboven, photographic works by the Bechers, who were participating at the *documenta* for the first time, paintings by Agnes Martin, also a premiere, photographic works by Douglas Huebler and the image measuring rod by Jan Dibbets.”

Honnef and Fischer were given free hand with regard to the selection of their artists, but they even went so far as to select not only certain artists, but particular works of art; that is to say, they did not leave the selection of the works to the authors, but wanted to choose these themselves, which was met with opposition from several artists, including Dan Flavin, who had already signaled his rejection before he had even been invited (which then never happened). For Klaus Honnef, the work at *documenta 5* was a key event in his process of recognizing and understanding photography as art through conceptual art. The provocative aesthetic frugality of conceptual

Illustrierten- und Werbefotografie erschien ihm als das Eigentliche dieser Kunst, und so begann die kunsthistorische Karriere von Bernd und Hilla Becher als, so Honnef, „herausragende Promotoren der künstlerischen Fotografie in Deutschland“ mit ihrer Platzierung als Konzeptkünstler in der *documenta 5*.

Szeemanns *documenta* sollte nicht, wie ihre Vorgängerinnen, ein „Museum der 100 Tage“, sondern ein „Ereignis der 100 Tage“ werden. Keine *documenta* hat im Lauf ihrer Rezeptionsgeschichte eine so diametrale Umwertung erfahren wie diese, die als erste dem sich damals radikal verändernden Kunstbegriff Rechnung trug und heute allgemein als wichtigste gilt, aber noch während sie lief und besonders im Jahr danach höchst umstritten war. Harald Szeemann hatte sie als freier Ausstellungsmacher kuratiert. Er war damals, in der Zeit der „Macher“ („Filmemacher“, „Liedermacher“), die erste, lange Zeit die einzige und bis heute prominenteste Verkörperung eines freien, nicht an eine öffentliche Institution gebundenen Kurators. Umso problematischer war der Umstand, dass man Szeemann für das finanzielle Defizit der *documenta 5* haftbar machen wollte.

Als Pressesprecher der am 26. und 27. 11. 1973 in Berlin als Verein gegründeten Internationalen Kunstausstellungsleitertagung IKT, zu der sich schon 1967 die progressiven Ausstellungsmacher der Kunstvereine und wenigen avantgardistischen Museen Deutschlands und einiger Nachbarländer zusammengeschlossen hatten, verfasste Klaus Honnef zum Fall Szeemann ein öffentliches Protestschreiben. Darin forderte die IKT die offizielle Rehabilitierung ihres Mitglieds Szeemann und machte deutlich, dass andernfalls keines ihrer Mitglieder für eine Mitarbeit an einer zukünftigen *documenta* zur Verfügung stünde.

Künstler der Abteilung Idee:

Vincenzo Agnetti, Art & Language (= Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Ian Burn, Charles Harrison, Harold Hurrell, Joseph Kosuth, Mel Ramsden), John Baldessari, Robert Barry, Bernhard und Hilla Becher, Mel Bochner, Stanley Broun, Daniel Buren, Victor Burgin, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Hamish

photography in its contrast to the elaborate opulence of “artistic” magazine and advertising photography seemed to him to be the very essence of this art. Thus, according to Honnef, Bernd and Hilla Becher’s art-historical career as “outstanding promoters of artistic photography in Germany” began with their contextualization as conceptual artists at *documenta 5*.

Unlike its predecessors, Szeemann’s *documenta* was not intended to be a “museum of 100 days,” but rather an “event of 100 days.” In the course of its history of reception, no *documenta* had undergone such a diametrical reevaluation as this; it was the first to take account of the radically changing concept of art at the time and is now generally regarded as the most important *documenta*, despite the fact that it was highly controversial while it was still running and especially in the year that followed. Harald Szeemann had organized the exhibition as a freelance curator (Ger.: *Ausstellungsmacher*, literally “exhibition maker”). At that time, in the era of the “makers,” such as *Filmemacher* (filmmakers) and *Liedermacher* (singer-songwriters), he was the first, for a long time the only, and to this day the most prominent embodiment of an independent curator not bound to a public institution. All the more problematic was the fact that an attempt was made to make Szeemann liable for the financial deficit of *documenta 5*.

As press spokesman for the International Association of Curators of Contemporary Art (IKT), which was officially founded in Berlin on November 26/27, 1973, but had already begun taking form as early as 1967 by the progressive exhibition organizers of the Kunstvereine (art associations) and a few avant-garde museums in Germany and various neighboring countries, Klaus Honnef wrote a public letter of protest on the Szeemann case. In it, the IKT called for the official rehabilitation of its member Szeemann and made it clear that otherwise none of its members would be available to participate in a future *documenta*.

Fulton, Dan Graham, Michael Harvey, Douglas Huebler, Wolf [Imi] Knoebel, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martin, Peter Roehr, Allen Ruppersberg, Robert Ryman, Robert Smithson, David Tremlett, Richard Tuttle, William Wegman, Lawrence Weiner

Künstler der Abteilung Idee / Licht:

Peter Alexander, Michael Asher, Ron Cooper, David Deutsch, Edward Moses

Quellen:

Wilhelm Schürmann: *Klaus Honnef*. Köln 2009 = *Energien / Synergien 9*. Hrsg. von der Kunststiftung Nordrhein-Westfalen.

Roland Nachtigäller, Friedhelm Scharf, Karin Stengel (Hrsg.): *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972*. Eine Ausstellung des Kulturdezernats / documenta Archivs im Museum Fridericianum, Kassel, in Kooperation mit dem Kasseler Kunstverein und der Städtischen Galerie Nordhorn, Ostfildern-Ruit 2001.

Link zu Petra Kipphoff: *Kassel ist überall. documenta 5 und die Folgen*: <https://www.zeit.de/1973/07/kassel-ist-ueberall>

Link zu Stephanie Seidel: *Die Konstituierung der Internationalen Kunstausstellungsleitertagung (IKT) e. V. im Kontext des Feldes zeitgenössischer Kunst 1967–1973*: https://www.iktsite.org/userfiles/downloads/PDF-Dokumente/2011_Seidel_Essay-IKT.pdf

ZADIK, Bestand C5: *Internationale Kunstausstellungsleitertagung IKT* (Abgabe Klaus Honnef)

Artists in the section Idee:

Vincenzo Agnetti, Art & Language (= Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Ian Burn, Charles Harrison, Harold Hurrell, Joseph Kosuth, Mel Ramsden), John Baldessari, Robert Barry, Bernhard and Hilla Becher, Mel Bochner, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Victor Burgin, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Dan Graham, Michael Harvey, Douglas Huebler, Wolf [Imi] Knoebel, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martin, Peter Roehr, Allen Ruppersberg, Robert Ryman, Robert Smithson, David Tremlett, Richard Tuttle, William Wegman, Lawrence Weiner

Artists in the section Idee/Licht:

Peter Alexander, Michael Asher, Ron Cooper, David Deutsch, Edward Moses

Sources:

Wilhelm Schürmann, *Klaus Honnef* [*Energien / Synergien 9*, ed. Kunststiftung Nordrhein-Westfalen] (Cologne 2009).

Roland Nachtigäller, Friedhelm Scharf, and Karin Stengel (eds.), *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972*, exh. cat. Department of Culture / documenta Archiv in the Museum Fridericianum, Kassel, in cooperation with the Kasseler Kunstverein and the Städtische Galerie Nordhorn (Ostfildern-Ruit 2001).

Petra Kipphoff, "Kassel ist überall. documenta 5 und die Folgen," in: *Die Zeit*, no. 07/1973 (February 16, 1973); available online at: <https://www.zeit.de/1973/07/kassel-ist-ueberall> (last accessed on April 1, 2019).

Stephanie Seidel, "Die Konstituierung der Internationalen Kunstausstellungsleitertagung (IKT) e. V. im Kontext des Feldes zeitgenössischer Kunst 1967–1973"; URL: https://www.iktsite.org/userfiles/downloads/PDF-Dokumente/2011_Seidel_Essay-IKT.pdf (last accessed on April 1, 2019).

ZADIK, C5: *Internationale Kunstausstellungsleitertagung IKT* (submitted by Klaus Honnef).

10. 1. 72

Konrad Fischer Klaus Honnef

Art & Language

Mr.

Charles Harrison

2 Milner Place

London N.1

England

Dear Charles Harrison

We would like very much to present Art & Language at 'documenta 5' in our section: "Idea".

We have the following questions and we hope, you can figure this out for us.

How many persons will Art & Language present? (also Cutforth, Ramsden, etc.?)

What will Art & Language present?

How much space does Art & Language need?

We have more questions but we think, these are enough to give you an idea.

We need a proposal for the contribution of Art & Language for 'documenta 5'.

We want to give Art & Language free hand for what they would like to present. Only we are short in space and very short in money.

We are waiting for an answer from Art & Language.

Meanwhile it would be good to have from Art & Language all biographical, bibliographical information, list of exhibitions, black-and-white photos and a text of approx. 350 words by either a critic of their choice or by themselves, all to be printed in the catalogue.

We need this material rather shortly, since the catalogue will have to go into production soon. (It should arrive before February 15th, 72 at this address: Konrad Fischer, 4 Düsseldorf, Prinz-Georg-Str. 47.)

Hoping of a very good cooperation and that 'documenta 5' will become a success, we remain with best wishes,

Brief von / Letter from Konrad Fischer und / and Klaus Honnef an / to Charles Harrison von der Künstlergruppe / of the artist group Art & Language, 10.1.1972. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Schenkung / donation 2013, Archiv Dorothee und / and Konrad Fischer, ZADIK A 96, IV, 40, 26



Vorsitzender
des Aufsichtsrates:
Oberbürgermeister
Dr. Karl Branner
Geschäftsführer:
Dr. Karl Fritz Heise
Hans Koch
Generalsekretär:
Dr. Harald Szeemann

documenta GmbH D-35 Kassel Kölnische Str. 39

Tel.: (0561) 1 6295

An die
Herren Klaus Honnef / Westfälischer Kunstverein Münster
und Konrad Fischer/ Düsseldorf

Kassel, 11. 5. 1971

Lieber Konrad Fischer und Klaus Honnef -

ich möchte Ihnen danken, daß Sie sich bereit erklärt haben, im Rahmen der documenta 5 die Abteilung 'Ideekunst' zu übernehmen. Wie Sie bereits aus unserem provisorischen Arbeitspapier ersehen konnten, handelt es sich dabei nicht lediglich um die Kerntruppe der Konzeptkünstler, sondern ebenfalls - wie formuliert - um die Ideekunst im Allgemeinen. Die Realitätsebene der Nichtidentität wird gerade in der d5 vom Künstlerischen her eine der Ergiebigsten sein müssen und deshalb auch zentral im ersten Geschoß der Fridericianums gezeigt werden.

Und nun zum Vertragsvorschlag:

Gegen ein Honorar von je DM 4000 (zahlbar je 2000 nach Erhalt des Konzepts und DM 2000 nach Eröffnung der documenta) sind folgende Leistungen zu erbringen:

1. Konzept und Kostenvoranschlag bis 1. September 1971
2. Beibringung des Ausstellungsmaterials mit Hilfe des documenta-Büros
3. Mithilfe bei der Einrichtung und Betreuung der Künstler
4. Text für Katalog, Abbildungen, technische Angaben und Beschreibungen bis 1. Februar 1972
5. Hinweise an das documenta-Büro über Quellen zur Erleichterung der bio-, bibliographischen Angaben im Registerteil.

- 2 -

Konten: Nr. 060087 Stadtparkasse Kassel (Bankleitzahl 52050151)
53631 Landeskreditkasse, Kassel (Bankleitzahl 52050000)
37041 Postscheckamt Ffm

Handelsregister
Nr. HRB 21 54
Amtsgericht Kassel

- 2 -

Honorar, Transport, Reisen, Versicherung, Einrichtung einbegriffen, sollte Ihr Kostenvoranschlag DM 40'000 nicht überschreiten, wobei für außerordentliche Fälle gerade in Ihrer Abteilung von Fall zu Fall Sonderregelungen getroffen werden müssen.

In der Hoffnung, daß Sie fürs Erste mit diesen Abmachungen einverstanden sind, wäre ich Ihnen für Bestätigung oder Anbringung von Korrekturen und Änderungen dankbar, damit die Geschäftsführung den Vertrag mit Ihnen diesen Sommer vorbereiten kann.

○ Mit freundlichen Grüßen

(Harald Szeemann)

nach Diktat v. v. H.



Vorsitzender
des Aufsichtsrates:
Oberbürgermeister
Dr. Karl Branner
Geschäftsführer:
Dr. Karl Fritz Heise
Hans Koch
Generalsekretär:
Dr. Harald Szeemann

documenta GmbH D-35 Kassel Kölnische Str. 39

Tel.: (0561) 16295

Herrn
Klaus Honnef
Geschäftsführer des
Westfälischen Kunstvereins
Münster/W.
Rothenburgstrasse 30

Kassel, 18.10.71

Dear Mister Honnef,

We have the pleasure to announce you, that the responsible for documenta 5 accepted your concept for the section with Minimal Art, Structuralismus, Land Art, Concept Art. You therefore can start together with Conrad Fischer, Düsseldorf, with the realisation of this section. Please, note, that transport and insurance will be done by the office of documenta 5.

With best wishes

Yours/sincerely

(Harald Szeemann)
General Secretary

Konten: Nr. 060087 Stadtparkasse Kassel (Bankleitzahl 52050151)
53631 Landeskreditkasse, Kassel (Bankleitzahl 52050000)
37041 Postscheckamt Ffm

Handelsregister
Nr. HRB 2154
Amtsgericht Kassel

Brief / Letter Szeemann an / to Honnef, 18.10.1971, ZADIK, G 21

Konrad Fischer
Düsseldorf

Klaus Honnef
Münster

=====

ENTWURF ZUR DEMONSTRATION DES KOMPLEXES IDEEN- UND KONZEPTKUNST
documenta V

Dieser Entwurf geht von der These aus, daß sich der künstlerische Wert eines Kunstwerkes nach der Idee und nicht nach dem Resultat ihrer materiellen Ausführung bemisst. Sie wird belegt durch die Erzeugnisse der Conceptual Art.

In der Demonstration des Komplexes Ideen- und Konzeptkunst wird die angenommene These aber nicht nur anhand von Beispielen aus der Conceptual Art nachgewiesen. Es wird vielmehr versucht, den gesamten künstlerischen Prozeß aufzuzeigen, der in der Trennung von Idee und materiellem Kunstobjekt gipfelt. Dieser Prozeß erstreckt sich über mehrere Stadien. Eingeleitet wird er durch die Repräsentanten einer seriellen Malerei in den fünfziger und sechziger Jahren und durch Frank Stellas Versuch, bildnerisches Geschehen und bildnerische Form miteinander zu verschmelzen, um dergestalt eine Einheit von Bild-idee und malerischem Ergebnis zu postulieren. Beschleunigt wird er durch die Vertreter der Minimal Art und der Earth Art. Er endet vorläufig in den Manifestationen der Conceptual Art.

Um jedoch nicht den verfehlten Eindruck zu erwecken, der Prozeß habe sich in einer kontinuierlichen Linie vollzogen, wird von einer kontinuierlichen Demonstrationsfolge abgesehen. Stattdessen wird eine komplexere Darboetungsart angestrebt.

In vier verschiedenen Gruppierungen - Serielle Malerei, Minimal Art, Earth Art und Conceptual Art - werden sechs verschiedene Künstler zusammengefasst. In sechs räumlich voneinander getrennten, gleichwohl lose zusammengehörigen Abteilungen werden die unterschiedlichen grup-

Seite II

penspezifischen Aspekte behandelt. Das heisst: einem Vertreter der Seriellen Malerei wird jeweils ein Vertreter der Minimal Art, einer der Earth Art und einer der Conceptual Art gegenübergestellt. Damit ist gewährleistet, daß sich einerseits die verschiedenen künstlerischen Positionen klar herausheben, ohne daß auf der anderen Seite die verwandten Trends unterschlagen werden.

Vor jede Abteilung ist eine Dokumentationsschlüsse geplant. Hier vermag sich der Besucher ausführlich über die Zusammenhänge in den Arbeiten der Künstler unterrichten, die danach kraft einiger Originalbeispiele kennenlernt.

An die sechs eher "historischen" Abteilungen schliesst sich ein sogenannter "offener" Raum an. In dem offenen Raum werden die Arbeiten der Ideen- und Konzeptkünstler versammelt, die sich trotz ihrer künstlerischen Relevanz nicht in den vorhergehenden Abteilungen unterbringen liessen. Dieser offene Raum bietet darüberhinaus noch die Möglichkeit, auch noch die aktuellsten Erscheinungen der Ideen- und Konzeptkunst in die Ausstellung einzubeziehen.

Seite III

Die vier Gruppierungen teilen sich wie folgt auf:

Serielle Malerei

Stella, Kelly, Martin, Manzoni, Schoonhoven und ein noch zu benennender
der Maler

Minimal Art

Andre, Flavin, LeWitt, Morris, Judd, Bell

Earth Art

Long, Heizer, Dibbets, de Maria, ein noch zu benennender Artist,
Smithson

Conceptual Art

Weiner, Kosuth, Darboven, Huebler, Kawara, Barry.

Das Ausstellungsprinzip gliedert sich wie folgt:

- Raum 1 - Jeweils Künstler a) aus jeder Gruppe
- Raum 2 - Jeweils Künstler b) aus jeder Gruppe
- Raum 3 - Jeweils Künstler c) aus jeder Gruppe
- Raum 4 - Jeweils Künstler d) aus jeder Gruppe
- Raum 5 - Jeweils Künstler e) aus jeder Gruppe
- Raum 6 - Jeweils Künstler f) aus jeder Gruppe

Für den offenen Raum vorgesehen sind Künstler wie:

Bochner, Brown, Lamelas, Raetz, Snyder etc.

10. 1. 72

Konrad Fischer Klaus Honnef

Frau Herrn
Hilla Becher Bernd Becher
4 Düsseldorf-Wittlaer
Am Mühlenkamp 14

Liebe Hilla Becher, Lieber Bernd Becher

Dieses ist Ihre offizielle Einladung zur Teilnahme an der 'documenta 5'.
Wir werden uns in den nächsten Tagen mit Ihnen zusammensetzen, um über
Ihren Beitrag zur 'documenta 5' in der Abteilung "Idee" zu sprechen.
Für den Katalog brauchen wir folgendes von Ihnen: alle biographischen
und bibliographischen Informationen, eine Liste Ihrer Ausstellungen,
schwarz-weiß Fotos und einen Text von ca. 350 Worten von einem Kritiker
Ihrer Wahl oder von Ihnen selbst.

Wir benötigen diese Unterlagen sehr bald (bis spätestens 10. Februar 72)
an folgende Adresse: Konrad Fischer, 4 Düsseldorf, Prinz-Georg-Str. 47,
In der Hoffnung auf eine hervorragende Zusammenarbeit wünschen wir Ihnen
und uns eine erfolgreiche 'documenta 5'.

Mit den besten Grüßen

Konrad Fischer

Klaus Honnef

Brief von / Letter from Konrad Fischer und / and Klaus Honnef an / to Hilla und / and Bernd Becher. Kunst-
sammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Schenkung / donation 2013, Archiv Dorothee und / and Konrad
Fischer. ZADIK A 96, IV, 40B, 18

10. 1. 72

Konrad Fischer Klaus Honnef

Fräulein
Hanne Darboven
2 Hamburg 90
Am Burgberg 26

Liebe Hanne Darboven

Dieses ist Ihre offizielle Einladung zur Teilnahme an der 'documenta 5'.
Wir werden uns in den nächsten Tagen mit Ihnen zusammensetzen, um über
Ihren Beitrag zur 'documenta 5' in der Abteilung "Idee" zu sprechen.
Für den Katalog brauchen wir folgendes von Ihnen: alle biographischen
und bibliographischen Informationen, eine Liste Ihrer Ausstellungen,
schwarz-weiß Fotos und einen Text von ca. 350 Worten von einem Kritiker
Ihrer Wahl oder von Ihnen selbst.

Wir benötigen diese Unterlagen sehr bald (bis spätestens 10. Februar 72)
an folgende Adresse: Konrad Fischer, 4 Düsseldorf, Prinz-Georg-Str. 47.
In der Hoffnung auf eine hervorragende Zusammenarbeit wünschen wir Ihnen
und uns eine erfolgreiche 'documenta 5'.

Mit den besten Grüßen

Konrad Fischer

Klaus Honnef

Brief von / Letter from Konrad Fischer und / and Klaus Honnef an / to Hanne Darboven, 10.1.1972. Kunst-
sammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Schenkung / donation 2013, Archiv Dorothee und / and Kon-
rad Fischer, ZADIK, A 96, IV,40b,19



Klaus Honnef im / at Rheinischen Landesmuseum Bonn, Aufbau / setup
Helmut Newton. *Bilder aus Europa und Amerika*, 1987.
Foto: Hermann Lilienthal, Bonn, ZADIK G21

1974 – 1999 BONN: RHEINISCHES LANDESMUSEUM

Helga Behn

Klaus Honnef wurde am 1. Oktober 1974 Leiter der Abteilung „Wechselausstellungen für die Kunst seit 1960“ am *Rheinischen Landesmuseum Bonn* (heute *LVR-LandesMuseum Bonn*), von 1994 bis zu seinem Abschied 1999 verantwortete er die Fotografischen Sammlungen des Museums. Nach Bonn hatte ihn der damalige Kulturdezernent des Landschaftsverbands Rheinland, Landesrat Hans-Rudolf Hartung gelockt. Der Landesrat war höchst beeindruckt von Honnefs Außenkunst-Aktion *Umwelt-Akzente* in Monschau (siehe hierzu den Beitrag von Günter Herzog), mit der dieser internationale Beachtung erfahren hatte, und erhoffte von ihm, dem vielseitigen Macher, die eher provinzielle Anmutung des genuin auf provinziäl-römische und rheinische Kunst- und Kulturgeschichte spezialisierten Landesmuseums mit spektakulärer avancierter Kunst aus seinem Dornröschenschlaf zu erwecken.

Honnefs mutige Entscheidung für das Landesmuseum in der Bundeshauptstadt Bonn mit seiner reglementierten Struktur eines öffentlichen Verwaltungsapparates – die Kunstwelt bedauerte ihn – war seiner steten Neugier auf Neues geschuldet. Speziell reizten ihn am *Rheinischen Landesmuseum* das weite kulturhistorische Themenspektrum und die historischen Fragestellungen. [1] Zudem hatte das Bonner Museum damals den Status einer „Bundeskunsthalle“ mit der entsprechenden öffentlichen und darüber hinaus

In October 1, 1974, Klaus Honnef became head of the department for “Temporary Exhibitions for Art since 1960” at the *Rheinisches Landesmuseum Bonn* (today the *LVR-LandesMuseum Bonn*); from 1994 until his departure in 1999 he was responsible for the museum’s photography collections. The chief of cultural affairs at the Rhineland Regional Council at the time, state councilor Hans-Rudolf Hartung, had lured him to Bonn. The state councilor was highly impressed by Honnef’s outdoor art campaign *Umwelt-Akzente* in Monschau (see article by Günter Herzog), which had garnered international attention, and hoped that this versatile exhibition maker could rouse the rather provincial appearance of the Landesmuseum—which really specialized in art and cultural history from the Roman provinces and the Rhineland—from its slumber with spectacular avant-garde art.

Honnef’s courageous decision to come to the Landesmuseum in the German capital of Bonn, with its regimented structure of a public administrative apparatus—the art world felt sorry for him—was due to his constant curiosity for new things. What especially attracted him to the *Rheinisches Landesmuseum* was the wide range of cultural-historical topics and historical issues. [1] Furthermore, the museum in Bonn had the status of a *Bundeskunsthalle* at the time, with the corresponding public and, moreover, political attention from the ministries and embassies.

politischen Wahrnehmung in den Ministerien und Botschaften.

Honnef konnte mit seinem Arbeitgeber, dem Landschaftsverband Rheinland, zunächst einen Vertrag aushandeln, der ihm eine freie Programmgestaltung gewährte, sowie das Recht auf Nebentätigkeiten. Schlussendlich blieb er 25 Jahre am Landesmuseum. Klaus Honnef, der „Mann in Schwarz“, wie man ihn wegen seiner Kleiderfarbe bald nannte, schrieb dort als „streitbarer, oft unbequemer aber hoch engagierter“ Mitarbeiter, mit einem ambitionierten Ausstellungsprogramm Museums-geschichte: Seine Verdienste als Vermittler der avancierten künstlerischen Fotografie in Deutschland sind ebenso manifest wie sein Einsatz für das „Phänomen einer deutschen Kunst, die sich zwanzig Jahre später internationaler Anerkennung erfreuen sollte und inzwischen als Markenzeichen im kommerziellen Kunstbetrieb gehandelt wird“.[2] Unter seiner Ägide haben am Landesmuseum u. a. Rosemarie Trockel und Isa Genzken ihre Weltkarrieren gestartet, wurde der Siegeszug der Fotografie in der zeitgenössischen Kunst eingeläutet, hier hatte die bald berühmt gewordene Becher-Schule ihren ersten Auftritt. Hier erhielten auch Jürgen Klauke, Bernhard Johannes und Anna Blume, F. C. Gundlach, Candida Höfer und Walter Dahn jeweils ihre ersten Einzelausstellungen jenseits des kommerziellen Galerienwesens. Gisèle Freund, Alfred Eisenstaedt und Helmut Newton wiederum wurden hier erstmals in einem deutschen Museum ausgestellt.

Von seinen rund 300 realisierten Projekten waren über 100 eigenkonzipierte Schauen. Honnef erarbeitete hier neben seinen bahnbrechenden Ausstellungen zur Geschichte der deutschen Fotografie auch viel beachtete Überblicksausstellungen zur zeitgenössischen Kunst. Daneben war seine Abteilung verantwortlich für die Organisation der von den Fachkollegen erarbeiteten zahlreichen archäologischen und kulturgeschichtlichen Ausstellungen. Innerhalb seiner Ära am Landesmuseum realisierte er seinen vieldiskutierten Beitrag zur *documenta 6* (siehe hierzu den Beitrag von Günter Herzog), 1976 inszenierte

Honnef was initially able to negotiate a contract with his employer, the Rheinland Regional Council, which granted him free rein over the programming as well as the right to secondary employment. Ultimately, he would stay at the Landesmuseum for 25 years. There Klaus Honnef—or the “man in black” as he was soon known due to the color of his clothes—made museum history as a “pugnacious, often uncomfortable, but highly committed” colleague with an ambitious exhibition program. His accomplishments as a facilitator of avant-garde artistic photography in Germany are just as evident as his dedication to the “phenomenon of German art that was to enjoy international recognition twenty years later and is now treated as a trademark in the commercial art industry.” [2] Under his leadership, Rosemarie Trockel and Isa Genzken, among others, launched their international careers at the Landesmuseum, the triumph of photography in contemporary art was heralded, and the soon-to-be-famous Becher School made its first appearance here. Jürgen Klauke, Bernhard Johannes and Anna Blume, F. C. Gundlach, Candida Höfer, and Walter Dahn all had their first solo exhibitions outside of the commercial gallery context here. Gisèle Freund, Alfred Eisenstaedt, and Helmut Newton were also exhibited for the first time in a German museum here.

Out of the 300 or so projects he carried out, over 100 were exhibitions that he conceived himself. In addition to his groundbreaking exhibitions on the history of German photography, Honnef also developed highly regarded survey exhibitions of contemporary art. His department was also responsible for the organization of the numerous archaeological and cultural-historical exhibitions developed by his expert colleagues. During his era at the Landesmuseum, he made his much-discussed contribution to *documenta 6* (see article by Günter Herzog). In 1976, to name just a few examples, he staged the show *200 Jahre Amerikanische Malerei 1776–1976* with the American Embassy in Bonn, followed in 1977 by *Bilder ohne Bilder. Zeichnungen zum Thema Analytische Malerei*. He had previously coined the term “Analytische Malerei” for the exhibition of

er, um nur einige Beispiele zu nennen, mit der amerikanischen Botschaft in Bonn die Schau *200 Jahre Amerikanische Malerei 1776–1976*, dann folgte 1977 *Bilder ohne Bilder. Zeichnungen zum Thema Analytische Malerei*. Den Begriff „Analytische Malerei“ hatte er zuvor für die Ausstellung gleichen Titels in der Galerie La Bertesca (Genova, Mailand, Düsseldorf) geprägt.[3] 1983 realisierte er als erste aktuelle Übersichtsschau *Back to the USA. Amerikanische Kunst der Siebziger und Achtziger* (siehe hierzu Philipp Fernandes do Brito im Interview mit Sylvia Böhmer). Die gesamte lange Liste seiner und von ihm begleiteten Ausstellungen ist dokumentiert auf Honnefs hochinformativer Webseite.[4] Für seine Pionierleistungen auf dem Sektor der avancierten Fotografie wurde Klaus Honnef 1978 zum Ordentlichen Mitglied der Deutschen Gesellschaft für Photographie berufen, und 1988 ernannte ihn die Französische Republik zum Chevalier de l'ordre des arts et des lettres. Als vielbeschäftigter Ausstellungschef bewältigte Klaus Honnef in Nebentätigkeit diverse Lehrtätigkeiten, 1980 wurde er zum Honorarprofessor an der Kunsthochschule in Kassel ernannt, wo er als erster Professor für Theorie der Fotografie in Deutschland wirkte. 1988–1990 folgte er einem Lehrauftrag an der Fachhochschule Köln. Mit Lehraufträgen bzw. Gastprofessuren machte er sich darüber hinaus fast überall im Lande einen Namen. Er gehörte 1989 zu den Gründern der Gesellschaft Photo Archiv e. V. in Bonn, deren Vorsitzender er heute ist. Als Publizist veröffentlichte er ungezählte Artikel und Bücher. 1994 erschien sein Welt-Bestseller *Kunst der Gegenwart*. Regelmäßig schrieb er für das Magazin *Kunstforum International*, war zeitweilig auch dessen Mitherausgeber. Aufschlussreich für seine Tätigkeit am *Rheinischen Landesmuseum* ist seine in den 1970er Jahren im *Kunstforum* regelmäßig als „Tagebuch“ erschiene Kolumne, die ein Bild seines schöpferischen als auch (un)bürokratischen Arbeitsalltags als Museumsmann vermittelt, von seinen Reisen zur Ausstellungsvorbereitung in die Kunstmetropolen, von seinen Begegnungen und Gesprächen mit Künstlerinnen und Künstlern, Kolleginnen und Kollegen sowie Galeristinnen und Galeristen.

the same title at the La Bertesca Gallery (Genoa, Milan, Düsseldorf). [3] In 1983 he realized his first contemporary survey exhibition *Back to the USA. Amerikanische Kunst der Siebziger und Achtziger* (see interview by Philipp Fernandes do Brito with Sylvia Böhmer). The entire longlist of his exhibitions and exhibitions he oversaw is documented on Honnef's highly informative website. [4] For his pioneering work in the field of avant-garde photography, Klaus Honnef was appointed a full member of the German Society for Photography in 1978, and in 1988 the French Republic nominated him as a Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres. Ever the busy exhibition director, Klaus Honnef also managed to carry out a variety of teaching work on the side. In 1980 he was appointed an honorary professor at the Kunsthochschule in Kassel, where he was the first professor for the theory of photography in Germany. From 1988 to 1990 he undertook a lectureship at the Fachhochschule Cologne. He also made a name for himself almost everywhere in the country with lectureships and visiting professorships. In 1989 he was one of the founders of the company Photo Archiv e. V. in Bonn, of which he is the chairman today. As a writer he published countless articles and books. In 1994, his international bestseller *Kunst der Gegenwart* was published. He wrote regularly for the magazine *Kunstforum International*, and was also temporarily its co-editor. His regular "diary" column in *Kunstforum* during the 1970s is particularly insightful for his work at the *Rheinisches Landesmuseum*. It conveys an image of his creative as well as (un)bureaucratic everyday work as a museum man, his trips to prepare exhibitions in art metropolises, his encounters and discussions with artists, colleagues, and gallerists.

As avant-garde contemporary art did not fit into the concept of the Landesmuseum, Honnef's view of photography as a cultural historical phenomenon initially came into conflict with the expectations of the councilor in charge of cultural affairs. It sounds paradoxical to say that Honnef, as he always remarks, did not actually want to pay any special attention to photography as a form of art. The passionate cinephile found his path to pho-

Da die avancierte zeitgenössische Kunst nicht in das Konzept des Landesmuseums passte, fiel Honnefs Blick auf die Fotografie als kulturgeschichtliches Phänomen, zunächst den Erwartungen des Kulturdezernenten entgegen. Es klingt paradox, dass Honnef, wie er stets bemerkt, für Fotografie als Gegenstand der Kunst eigentlich kein besonderes Augenmerk gehabt haben will. Seinen Zugang zur Fotografie, innerhalb der Vorbereitungen der *documenta 5* 1972, hatte der leidenschaftliche Kinogeher über das Medium Film gefunden und über seinen Hang zur Conceptual Art, deren Handhabung der Fotografie er als „ästhetische Antiform“ zu der ihm geläufigen Bildwelt der Illustrierten und der Werbung begriff.[5] Erst der damals beginnende freundschaftliche Dialog mit Bernd Becher hatte Honnef nachhaltig die Zusammenhänge der Geschichte der Fotografie eröffnet.[6] So bezeichnet er sich gern als „ersten Becher-Schüler *avant la lettre*“ [7]. Durch ihn lernte er Namen wie August Sander oder Albert Renger-Patzsch kennen und wurde rasch zum fundierten Kenner der Materie.

Als erstes eigenes Projekt stellte er 1975 in Bonn das konzeptuelle Werk der Bechers in einer ersten retrospektiven Museumsschau vor: *Bernd und Hilla Becher „Fotografien 1957 bis 1975“*. Damit hatte er sich mutig auf das Terrain der avancierten künstlerischen Fotografie gewagt, die zu dieser Zeit erst am Anfang einer öffentlichen Wahrnehmung stand. Nach ihrem ersten Auftritt auf der *documenta 5* war dies für Bernd und Hilla Becher die zweite entscheidende Station auf ihrem Weg zur internationalen Anerkennung als Konzeptkünstler. Die Becher-Ausstellung brachte Honnef einen ermutigenden Publikums- und Medienerfolg und begründete eine Reihe von Ausstellungen, die das Image des Landesmuseums über das Rheinland hinaus positiv prägte. Mit der Becher-Retrospektive nahm Honnef auch seine beim *Gegenverkehr* in Aachen begonnene und in Monschau weitergeführte Reihe quadratischer Kataloge wieder auf. In seinem Katalogtext nähert sich Honnef auf seine unorthodoxe, sachliche Weise den Becher-Bildern durch genaueste Beobachtung und Analyse vor dem Hintergrund der 150-jährigen Geschichte der Fotografie.

tography while preparing for *documenta 5* in 1972 through the medium of film and through his penchant for conceptual art, whose use of photography he understood as an “aesthetic antiform” to the familiar imagery of magazines and advertising. [5] It was not until his friendly dialogue with Bernd Becher began developing that Honnef was able to continuously explore the contexts of the history of photography. [6] He likes to refer to himself as the “first Becher student *avant la lettre*” [7]. Through him, he came to know names such as August Sander or Albert Renger-Patzsch, and quickly became a well-informed expert on the subject.

As his first individual project, he presented the Bechers’ conceptual work in their first retrospective museum exhibition in Bonn in 1975: *Bernd und Hilla Becher „Fotografien 1957 bis 1975.“* This was a courageous venture into the terrain of avant-garde artistic photography, which was only just starting to garner public attention at the time. After their first appearance at *documenta 5*, this was Bernd and Hilla Becher’s second significant stop on their way to international recognition as conceptual artists. The Becher exhibition brought Honnef the encouragement of popular and media success and was the foundation for a series of exhibitions that positively shaped the image of the Landesmuseum beyond the Rheinland. With the Becher retrospective, Honnef also recommenced his series of square catalogues that he had begun with *Gegenverkehr* in Aachen and continued in Monschau. In his catalogue text, Honnef approaches the Becher images in his unorthodox, factual way through the most accurate observation and analysis against the background of the 150-year history of photography.

From here, Honnef began a series of remarkable monographic exhibitions of important protagonists of the *Neues Sehen* that comprehensively and almost systematically examined avant-garde photography from the 1920s and ’30s in Germany. The 1976 exhibition *Karl Blossfeldt. Fotografien 1900–1932* would follow the Bechers in their first museum presentation. Honnef realized the exhibition in collaboration with the Cologne gallerist

Von hier aus begann Honnef mit einer Reihe bemerkenswerter monografischer Ausstellungen bedeutender Protagonisten des „Neuen Sehens“, die avancierte Fotografie der 1920er und 30er Jahre in Deutschland ausführlich und beinahe systematisch zu untersuchen. Auf die Bechers folgten in ihrer ersten Museumspräsentation 1976 Karl Blossfeldt. *Fotografien 1900–1932*. Honnef realisierte die Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Kölner Galeristen- und Sammlerpaar Ann und Jürgen Wilde (siehe hierzu den Beitrag von Nadine Oberste-Hetblecks). Sie zeigte Blossfeldts klar abgeleitetes Pflanzenuniversum in rund 200 vergrößerten Vintage-Reprints.[8] Die Ausstellung wurde ein „Riesenerfolg“ und eröffnete Parallelen zu den konzeptuellen Ansätzen in der Fotografie. Ebenfalls in Kooperation mit der Galerie Wilde folgte 1977 eine Schau mit dem Begründer der Neuen Sachlichkeit in der Fotografie: Albert Renger-Patzsch. *Fotografien 1925–1960*.

Eine Pionierleistung war auch die im selben Jahr eröffnete Schau *Gisèle Freund. Fotografien 1932–1977*. Die Fotojournalistin, Fototheoretikerin und berühmteste Porträtfotografin der größten Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts wurde erstmals von Honnef in ihrem Herkunftsland mit einer umfassenden Museumsausstellung geehrt und bekannt gemacht. Auf den persönlichen Kontakt zu seinen Künstlerinnen und Künstlern bauend, hatte er sich im Vorfeld der Ausstellungsrecherche zu Gisèle Freund nach Paris aufgemacht. Ihre erste inspirierende Begegnung in Paris hat Honnef in einer Tagebuchaufzeichnung des Kunstforums festgehalten.[9] Zeugnis der Freundschaft sind auch Friends sehr persönliche Briefe, die Teil des Honnef-Bestandes im ZADIK sind.

Honnef setzte seine monografische Reihe zur avancierten frühen deutschen Fotokunst fort mit u. a. *Bill Brandt. Fotografien 1932–1977*, mit *Germaine Krull. Fotografien 1922–1966* (ebenfalls als erste institutionelle Schau), dann folgte *Liselotte Strelow. Porträts 1933–1972* (alle 1977) und, nicht zu vergessen, der Pionier der neusachlichen Architekturfotografie *Werner Mantz. Fotografien 1926–1938* (1978).

and collector couple Ann and Jürgen Wilde (see article by Nadine Oberste-Hetblecks). It showed Blossfeldt's clearly photographed plant universe in around 200 enlarged vintage reprints. [8] The exhibition became a "huge success" and drew parallels to conceptual approaches in photography. An exhibition followed in 1977, also in cooperation with the Galerie Wilde, of the founder of *Neue Sachlichkeit* in photography: *Albert Renger-Patzsch. Fotografien 1925–1960*.

The exhibition *Gisèle Freund. Fotografien 1932–1977* that opened in the same year was also a pioneering achievement. The photojournalist, photography theorist, and the most famous portrait photographer of the great artistic personalities of the twentieth century was honored and promoted by Honnef with a comprehensive museum exhibition in her native country for the first time. Building on the personal contact with his artists, he had set out for Paris in the preliminary stages of the exhibition research on Gisèle Freund. Honnef chronicled their first inspiring encounter in Paris in a *Kunstforum* diary entry. [9] Freund's very personal letters, which are part of the Honnef holdings in the ZADIK, are also evidence of their friendship.

Honnef continued his monographic series on avant-garde German photographic art with exhibitions such as *Bill Brandt. Fotografien 1932–1977*, *Germaine Krull. Fotografien 1922–1966*, followed by *Liselotte Strelow. Porträts 1933–1972*, and, not to forget, the pioneer of *Neue Sachlichkeit* architectural photography, *Werner Mantz. Fotografien 1926–1938*.

Honnef also presented the great names of German and international photojournalism in exhibitions at the Landesmuseum Bonn. In 1978—supported by Gisèle Freund—he showed *Eugène Atget. Das alte Paris (1857–1927)*, the first German solo exhibition of the founder of artistic documentary photography. He let the well-known photojournalist Alfred Eisenstaedt, who had emigrated to America in 1936, realize his own exhibition *Eisenstaedt. Deutschland*. In 1981, together with the Stedelijk Museum in Amsterdam, Honnef

Auch die großen Vertreter des deutschen und internationalen Fotojournalismus präsentierte Honnef im Bonner Landesmuseum zur Ausstellung. 1978 zeigte er – unterstützt von Gisèle Freund – mit *Eugène Atget. Das alte Paris (1857–1927)* die erste deutsche Einzelausstellung des Begründers der künstlerischen Dokumentarfotografie. Er ließ den namhaften Fotoreporter Alfred Eisenstaedt, der 1936 nach Amerika emigriert war, seine eigene Ausstellung *Eisenstaedt. Deutschland* (1980) realisieren. 1981 präsentierte Honnef, gemeinsam mit dem Amsterdamer *Stedelijk Museum* eine Retrospektive über das Werk der deutschen Ikone des Bildjournalismus Dr. Erich Salomon mit den unauslöschlichen Bildern von Prominenten und Ereignissen der Weimarer Republik

Zu Honnefs, seiner Aussage nach „liebsten“ und wichtigsten Ausstellungen zählt *Christian Boltanski/Annette Messinger: Modellbilder. Das Glück, Die Schönheit und Die Träume* aus dem Jahr 1978, auch dies eine erste museale Einzelpräsentation. Der Realisierung der Ausstellung ging eine „ausgiebige und langwierige“ Zusammenarbeit voraus, wie in seiner Tagebuch-Kolumne beschrieben wird, selbst die Exponate transportierte Honnef mit dem eigenen Auto von Paris über die Grenze nach Bonn ins Landesmuseum.[10] Die bildnerischen Medien zu hinterfragen „Was ist Dokument, was Manipulation?“ war Ziel der gemeinsam mit dem Künstlerpaar konzipierten Ausstellung mit Boltanskis fotografischen Reflexionen über ganz normale Amateurfotografie und Messingers Zeichnungen zu dieser Thematik. [11]

1979 eröffnete im Landesmuseum die wegweisende Gruppenausstellung *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*. Die Ausstellung basierte auf der Idee des Aachener Fotografen Wilhelm Schürmann, eine Gruppe aufstrebender westdeutscher Dokumentarfotografen ins Rampenlicht zu stellen: Michael Schmidt, Heinrich Riebesehl, Johannes Bönsel, Ulrich Göhrlich, Wilmar Koenig und Hans-Martin Küsters, ergänzt um Honnefs Vorschläge Martin Manz und Hartmut Neubauer. Wie Honnef erzählt, meldete sich Bernd Becher unerwartet

presented a retrospective of the work of the German icon of photojournalism, Dr. Erich Salomon, with his indelible images of the celebrities and events of the Weimar Republic.

One of Honnef's—according to his testimony—“favorite” and most important exhibitions is *Christian Boltanski/Annette Messinger: Modellbilder. Das Glück, Die Schönheit und Die Träume* from the year 1978, which was also their first solo presentation in a museum. The realization of the exhibition was preceded by an “exhaustive and protracted” cooperation, as he described it in his diary column. Honnef even transported the exhibits in his own car from Paris across the border to the Landesmuseum in Bonn. [10] Challenging visual media with the question “What is document, what is manipulation?” was the aim of the exhibition, which was conceived together with the artist pair, with Boltanski's photographic reflections on completely normal amateur photography and Messinger's drawings on this subject. [11]

In 1979, the groundbreaking group exhibition *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie* opened at the Landesmuseum. The exhibition was based on an idea by the Aachen photographer Wilhelm Schürmann to put a group of aspiring West German documentary photographers in the limelight: Michael Schmidt, Heinrich Riebesehl, Johannes Bönsel, Ulrich Göhrlich, Wilmar Koenig, and Hans-Martin Küsters, supplemented by Honnef's suggestions of Martin Manz and Hartmut Neubauer. As Honnef recounts, Bernd Becher unexpectedly got in touch and recommended, not only to Schürmann's delight, four of his students: Candida Höfer, Tata Ronkholz, Thomas Struth, and Axel Hütte. In this way the Landesmuseum became the forum for the first museum presentation of the later so-called Düsseldorf Becher School. [12] In connection with the exhibition, Honnef developed the term “auteur photography” for the photo artists' “signature” that was recognizable in their specific visual themes and individual ways of seeing. The exhibition became mythical, and the catalogue quickly sold out. The international success of the

und empfahl, nicht nur zur Freude von Schürmann, vier seiner Schüler: Candida Höfer, Tata Ronkholz, Thomas Struth und Axel Hütte. So wurde das Landesmuseum zum Forum für den ersten musealen Auftritt der später sogenannten Düsseldorfer Becher-Schule.[12] Im Zusammenhang mit der Ausstellung entwickelte Honnef den Begriff „Autorenfotografie“ für die durch ihre spezifischen Bildthemen und individuellen Sehweisen wiedererkennbaren Handschriften der Fotokünstlerinnen und -künstler. Die Ausstellung wurde zum Mythos, der Katalog war schnell ausverkauft. Die ersten sogenannten Becherschüler starteten von Bonn aus ihre internationalen Erfolge auf dem Kunstmarkt, und Michael Schmidt seine Weltkarriere. „Deutsche Fotografie“, eine zunächst eher verpönte Bezeichnung, mutierte zum Markenzeichen“, reflektierte Klaus Honnef 2016 anlässlich der zweiteiligen Reprise der Ausstellung in der *Galerie Kicken* Berlin.[13]

Nach *In Deutschland* inszenierte Honnef 1981/82 *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, eine weitere bahnbrechende Schau und die erste seiner großen Thementausstellungen (siehe hierzu Philipp Fernandes do Brito im Interview mit Sylvia Böhmer). Nach fünfjähriger Vorbereitungszeit eröffnet – zusammen mit Jan Thorn-Prikker und Gabriele Honnef-Harling – musste *Lichtbildnisse* aufgrund der übergroßen Materialfülle – über 1300 Aufnahmen von über 300 Fotografen aus Europa und den USA – in drei Folgen präsentiert werden.[14] Honnef gelang mit *Lichtbildnisse* die bis dahin umfassendste Übersicht über die Porträtfotografie überhaupt, „eine ‚Sternstunde‘ in der Ausstellungsgeschichte der Fotografie“ hieß es im Feuilleton des *Bonner Generalanzeigers* am 10.12.1981.[15] Zu sehen waren neben vielen anderen die Pioniere der Fotografie Daguerre, Talbot und Bayard bis Nadar, dann Cameron, Sander, Steichen, Beaton, Freund und Weston ebenso wie Avedon, Penn oder Strelow, bis hin zu Sherman, Goldin und Struth. Das gewichtige Handbuch mit dem verstörenden Titelbild ist bis heute „das bedeutendste Compendium der Porträtfotografie“ [Honnef] geblieben. Das ambitionierte Projekt versuchte die 150-jährige Geschichte dieses Mediums nachzuzeichnen und die gesellschaftspo-

first so-called Becher pupils in the art market started from Bonn, and Michael Schmidt began his international career. “‘German photography,’ a designation that was initially rather frowned upon, mutated into a trademark,” reflected Klaus Honnef at the two-part reprise of the exhibition at the *Galerie Kicken* in Berlin in 2016. [13]

After *In Germany* Honnef staged *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie* in 1981/2, another groundbreaking show and the first of his major themed exhibitions (see interview by Philipp Fernandes do Brito with Sylvia Böhmer). Opened after five years of preparation, together with Jan Thorn-Prikker and Gabriele Honnef-Harling, *Lichtbildnisse* had to be presented in three parts due to the huge wealth of material—over 1300 photographs by more than 300 photographers from Europe and the United States. [14] With *Lichtbildnisse* Honnef succeeded in creating the hitherto most comprehensive survey of portrait photography ever, “a ‘shining moment’ in the exhibition history of photography,” according to the culture section of the *Bonner Generalanzeiger* on 10/12/1981. [15] On display were, among others, the pioneers of photography—Daguerre, Talbot, and Bayard to Nadar, then Cameron, Sander, Steichen, Beaton, Freund, and Weston as well as Avedon, Penn, and Strelow, right up to Sherman, Goldin, and Struth. The weighty guidebook with the disturbing cover image has remained “the most important compendium of portrait photography” [Honnef] to this day. The ambitious project sought to trace the 150-year history of this medium and to shed light on the sociopolitical and sociological background of portrait photography. With more than 30,000 visitors, *Lichtbildnisse* was a considerable success for the *Rheinisches Landesmuseum*.

The term “staged photography” was coined by Klaus Honnef in 1986 through two volumes of *Kunstforum International* that shared this title. He dedicated important contemporary art exhibitions to this particular aspect of photography. In 1981 he had already shown *Jürgen Klauke. Formalisierung der Langeweile*. Klauke’s large-format photo series of a photo performance—realized

litischen und soziologischen Hintergründe der Bildnisfotografie zu beleuchten. Mit über 30.000 Besuchern war Lichtbildnisse für das Rheinische Landesmuseum ein beachtlicher Erfolg.

Der Begriff „Inszenierte Fotografie“ wurde 1986 von Klaus Honnef durch zwei so betitelte Bände des *Kunstforum International* geprägt. Er widmete dieser speziellen Erscheinung der Fotografie wichtige Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst. 1981 bereits hatte er Jürgen Klauke. *Formalisierung der Langeweile* gezeigt. Klaukes großformatiger Fotozyklus einer Fotoperformance – eigens für die Ausstellung realisiert – war beispielhaft für ein Genre der künstlerischen Fotografie, die laut Honnef, „durch das Moment der bewußten Inszenierung – analog der Modefotografie – den Zutritt zur Welt der Vorstellungen und Imaginationen“ eröffnet hat.[16] Die Ausstellung, in Kooperation mit dem Kunsthaus Zürich und der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, verhalf dem *documenta-6*-Teilnehmer Klauke zu internationaler Anerkennung. Nicht zu vergessen Honnefs 1988 in Szene gesetzte Schau *Bernhard Johannes Blume. Fotoarbeiten 1970–1984*. Die retrospektive, erste institutionelle Einzelausstellung von Johannes und Anna Blume bot ein Paradebeispiel inszenierter künstlerischer Fotografie.

Getreu seinem genre- und medienübergreifenden Denkansatz [17] öffnete Honnef 1986 das Museum für das weithin als unseriös geächtete Genre der glamourösen Modefotografie. Mit *Modewelten. F. C. Gundlach. 1950 bis heute* adelte Honnef dessen fotokünstlerische Modeinszenierungen. Die aufsehenerregende Präsentation wurde wiederum von einem fulminanten Katalog begleitet, in dem Honnef mit reichhaltigem Bildmaterial aus den Massenmedien, Film- und Modemagazinen intellektuell tiefgründig wie amüsant ein Stück Zeitgeschichte der Bundesrepublik Deutschland aufzurollen wusste.

Ein Jahr später ehrte Honnef den großen Fotokünstler Helmut Newton mit einer ersten musealen Soloschau in Deutschland: *Helmut Newton. Porträts. Bilder aus Europa und Amerika*, gemeinsam erarbeitet mit Gabriele Honnef-Harling. An

especially for the exhibition—was exemplary for a genre of artistic photography, which, according to Honnef, had opened “the entrance to the world of ideas and imagination through this moment of conscious staging, analogous to fashion photography.” [16] The exhibition, in cooperation with the Kunsthaus Zürich and the Neue Galerie at the Landesmuseum Joanneum in Graz, helped the *documenta 6* participant Klauke gain international recognition. And not to forget Honnef’s 1988 exhibition *Bernhard Johannes Blume. Fotoarbeiten 1970–1984*. The retrospective, first institutional solo exhibition of Johannes and Anna Blume offered a prime example of staged artistic photography.

True to his cross-genre and cross-media approach, [17] Honnef opened up the museum to the—widely regarded as frivolous—genre of glamorous fashion photography in 1986. With *Modewelten. F. C. Gundlach. 1950 bis heute*, Honnef ennobled its photo-artistic fashion staging. The spectacular presentation was again accompanied by a brilliant catalogue in which Honnef, with rich visual material from the mass media, film, and fashion magazines, knew how to unfurl a piece of contemporary history of the Federal Republic of Germany in a way as intellectually profound as it was amusing.

One year later Honnef honored the great photo artist Helmut Newton with his first museum solo exhibition in Germany: *Helmut Newton. Porträts. Bilder aus Europa und Amerika*, developed together with Gabriele Honnef-Harling. What interested Honnef in Newton and his internationally located work were the references to the artist’s Jewish-German origin. [18] With just under 50,000 visitors, the retrospective was the hitherto most successful solo exhibition of an artist in the history of the Landesmuseum.

In 1992 Klaus Honnef, in collaboration with Gabriele Honnef-Harling, put together the highly-acclaimed, spectacular *Pantheon der Fotografie im XX. Jahrhundert*. The exhibition, one of the five opening exhibitions of the new Art and Exhibition Hall of the Federal Republic of Germany, offered

Newton und seinem international verorteten Werk interessierten Honnef die Bezüge zur jüdisch-deutschen Herkunft des Künstlers.[18] Mit knapp 50.000 Besuchern war die Retrospektive die bis dahin erfolgreichste Einzelausstellung eines Künstlers in der Geschichte des Landesmuseums.

1992 stellte Klaus Honnef in Zusammenarbeit mit Gabriele Honnef-Harling ein vielbeachtetes spektakuläres *Pantheon der Fotografie im XX. Jahrhundert* zusammen. Die Schau, eine der fünf Eröffnungsausstellungen der neuen Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, bot einen Überblick über die Bilder der besten Fotografen der Geschichte.

Seit seiner Newton-Ausstellung beschäftigte Honnef die Frage nach einer spezifisch deutschen Sprache in der Geschichte der Fotografie. Zu diesem heiklen Thema erarbeitete er mit dem Fotografieexperten Rolf Sachsse – erneut für die Bundeskunsthalle – im Jahr 1997 ein umfangreiches Bilderpanorama: *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970* mit etwa 420 Werken von 150 Fotografinnen und Fotografen (siehe hierzu Philipp Fernandes do Brito im Interview mit Sylvia Böhmer). Erklärtes Ziel war, die „ästhetische Macht des Mediums jenseits von Moral sinnlich erfahrbar“ zu machen“,[19] bewusst ohne Ausklammerung der Nazizeit. Die Ausstellung erzielte ein großes Medienecho, erwartungsgemäß aber rieb sich die kontrovers berichtende Presse an der Begrifflichkeit des „Deutschen“ in der Fotografie bzw. an bestimmten deutschen Biografien.[20]

Honnefs letzte große, zeitgleich für das Landesmuseum konzipierte Ausstellung, knüpfte an diese Thematik an: *und sie haben Deutschland verlassen ... müssen. Fotografen und ihre Bilder 1928–1997*. Die gemeinsam mit Frank Weyers kuratierte Schau konzentrierte sich auf ein weithin unbekanntes Kapitel deutscher Kulturgeschichte, auf die von den Nationalsozialisten verfolgten Fotografen und ihre Rolle in der deutschen Fotografiegeschichte. Die wegen ihrer fundierten Spurensuche und ihres lexikalischen Katalog-

an overview of images from the best photographers in history.

Since his Newton exhibition, Honnef had been working on the question of a specific German language in the history of photography. In 1997, he developed a comprehensive image panorama—once again for the Bundeskunsthalle—on this sensitive issue with photography expert Rolf Sachsse: *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970* with around 420 works by 150 photographers (see interview by Philipp Fernandes do Brito with Sylvia Böhmer). The declared goal was to “make the aesthetic power of the medium sensuously experienceable beyond morality,” [19] consciously not excluding the Nazi period. The exhibition achieved a lot of media coverage, but as expected, the more contentious reports took issue with the conception of “German” in photography and in certain German biographies. [20]

Honnef’s last large exhibition, devised for the Landesmuseum at the same time, took up this theme: *und sie haben Deutschland verlassen ... müssen. Fotografen und ihre Bilder 1928–1997*. The exhibition, curated in collaboration with Frank Weyers, focused on a largely unknown chapter of German cultural history—on the photographers persecuted by the National Socialists and their role in the history of photography in Germany. The groundbreaking exhibition was met with a very positive response in the press because of its well-founded investigation and its lexical catalogue of the 171 exiled photographers. [21]

The distinguished photography collection established by Klaus Honnef, one of the first in Germany’s museums, formed an essential foundation of today’s LVR-LandesMuseum Bonn. The collection started in 1975 after the end of the Becher retrospective when Honnef (unknowingly illegally circumventing budgetary rules) swapped picture frames with Hilla and Bernd Becher for a series of *Siegerländer Häuser*. [22] In 1975, Klaus Honnef had already established the company Photo Archiv e.V. [23] Founded on the basis of the photographic estate of Liselotte Strehlow, the muse-

buch zu den 171 Exilfotografinnen und -fotografen wegweisende Ausstellung fand überaus positive Resonanz in der Presse.[21]

Die von Klaus Honnef aufgebaute, hochrangige Fotografie-Sammlung, eine der ersten in Deutschlands Museen bildete ein wesentliches Fundament des heutigen LVR-LandesMuseum Bonn. Die Sammlung wurde ins Leben gerufen, als Honnef 1975 nach Ende der Becher-Retrospektive (die Haushaltsregeln unwissend illegal umgehend) mit Hilla und Bernd Becher Bilderrahmen gegen eine Serie *Siegerländer Häuser* tauschte.[22] 1975 schon hatte Klaus Honnef die Gesellschaft Photo Archiv e.V. [23] ins Leben gerufen. Gegründet auf der Basis des fotografischen Nachlasses von Liselotte Strehlow, wurde die Museumssammlung um größere Konvolute u. a. von Stefan Moses, Robert Lebeck, F. C. Gundlach, Margarete Bourke-White und Alfred Eisenstaedt erweitert. Die Sammlung Photo-Archiv ist als Dauerleihgabe ins *Rheinische Landesmuseum* Bonn gelangt, seit 2013 agiert Klaus Honnef als Vorstand. Dank Honnefs persönlicher Kontakte konnte die Sammlung des *Rheinischen Landesmuseums* kontinuierlich erweitert werden: 1993 vermachten beispielsweise die Fotografen Helmut und Gabriele Nothhelfer ihre gesamte Sammlung dem Museum als ständige Leihgabe [24], und Helmut Newton, der mit Honnef in herzlicher Freundschaft verbunden war, überließ als Anerkennung für dessen Engagement für die Fotografie in Deutschland, das Konvolut seiner Ausstellung von 1987 mit 359 Bildern dem Landesmuseum als Dauerleihgabe.[25] 1994 erwarb das Museum von dem Kölner Fotogaleristen Rudolf Kicken aus der Sammlung des Kunsthistorikers Carl Georg Heise 75 Vintage-Prints von Albert Renger-Patzsch. In Anerkennung von Honnefs Verdiensten um die Fotografie in Deutschland schenkte Kicken dem Museum zugleich 25 Originalfotografien von Ernst Fuhrmann. Außerdem kamen unter Honnef umfangreiche Konvolute fotografischer Arbeiten u. a. von August Sander bis zu Candida Höfer in die Sammlungen des *Rheinischen Landesmuseums* Bonn.[26]

um collection was expanded by larger collections such as those of Stefan Moses, Robert Lebeck, F. C. Gundlach, Margarete Bourke-White, and Alfred Eisenstaedt. The Photo-Archiv collection is a long-term loan to the *Rheinisches Landesmuseum* Bonn, and Klaus Honnef has acted as director since 2013. Thanks to Honnef's personal contacts, the collection of the *Rheinisches Landesmuseum* has been continuously expanded: In 1993, for example, the photographers Helmut and Gabriele Nothhelfer bequeathed their entire collection to the museum as a permanent loan [24], and Helmut Newton, who was a close friend of Honnef's, left the works from his 1987 exhibition—359 images—as a long-term loan to the Landesmuseum in recognition of his commitment to photography in Germany. [25] In 1994, the museum acquired 75 vintage prints by Albert Renger-Patzsch from the collection of the art historian Carl Georg Heise through the Cologne photography gallerist Rudolf Kicken. In recognition of Honnef's accomplishments for photography in Germany, Kicken donated 25 original photographs by Ernst Fuhrmann to the museum. In addition, under Honnef extensive collections of photographic works from artists such as August Sander to Candida Höfer entered the collections of the *Rheinisches Landesmuseum* Bonn. [26]

During his long career at the Landesmuseum, the "rebel" Honnef had to grapple regularly with the internal and political structures and regulations of the museum management of the Rhineland Regional Council over the years, despite his nationwide recognition as an exhibition director and photography expert. After personnel restructuring, such as the loss of the sole head of the temporary exhibitions department, Honnef ultimately saw himself relegated "to the second rung" in 1993. [27] In 1994, after 20 years, the "Black Knight," [28], in the words of Andreas Denk in *Kunstforum International*, finally gave up his management position, fearing a future reduction of his photography and contemporary art division at the Landesmuseum. Until his final departure in 1999, Honnef devoted himself full-time to the further development and processing of the "Photographic Collections" department.

Während seines langen Wirkens im Landesmuseum musste sich der „Rebell“ Honnef trotz überregionaler Anerkennung als Ausstellungschef und Fotografieexperte über die Jahre hinweg regelmäßig mit den internen und politischen Strukturen und Reglementierungen des Museumsträgers Landschaftsverband Rheinland auseinandersetzen. Nach personellen Umstrukturierungen, wie dem Wegfall des alleinigen Leiters des Ressorts Wechselausstellungen, sah Honnef sich 1993 letztendlich „ins zweite Glied“ [27] zurückversetzt. 1994, nach 20 Jahren gab der „Schwarze Ritter“ [28], so Andreas Denk im *Kunstforum International*, schließlich seine Leitungsposition auf, eine Reduzierung seiner Sparten Fotografie und der Kunst der Gegenwart am Landesmuseum in der Zukunft befürchtend. Bis zu seinem endgültigen Abgang 1999 widmete Honnef sich hauptamtlich dem weiteren Aufbau und der Aufarbeitung der Abteilung „Fotografische Sammlungen“.

In seinen zwei Dekaden als Ausstellungschef am Bonner Landesmuseum aber hat Klaus Honnef die Fotografie als eigenständiges künstlerisches Medium nicht nur in der Öffentlichkeit, sondern auch fest in der deutschen Kunstgeschichte verankert. So ehrte ihn die Deutsche Gesellschaft für Photographie 2011 als einen der „wichtigsten Kuratoren, Autoren Rezensenten und Streiter für die künstlerische Photographie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“. Seine innovativen Ausstellungen und Publikationen zu den unterschiedlichen Spielarten avancierter Kunst und Künstlerinnen und Künstler am Bonner Landesmuseum haben den Namen Klaus Honnef darüber hinaus als festen Begriff innerhalb der Entwicklung der zeitgenössischen Kunst verankert.

In der Rückschau betont Klaus Honnef, dass er trotz aller internen und externen Konflikte seine Zeit am Landesmuseum nicht bereue, am wichtigsten waren und sind ihm die zahlreichen beglückenden Begegnungen mit den Menschen, Kolleginnen und Kollegen, Künstlerinnen und Künstler, die nicht selten zu engen über lange Jahre haltenden Bekanntschaften oder gar Freundschaften geführt haben, im Besonderen mit Christian Boltanski, Helmut Newton, Jürgen

In his two decades as exhibition director at the Landesmuseum Bonn, however, Klaus Honnef has not only firmly anchored photography as an independent artistic medium in the public sphere, but also in German art history. This is why the German Society for Photography honored him in 2011 as one of the “most important curators, authors, critics, and champions of artistic photography in the second half of the twentieth century.” His innovative exhibitions and publications on the different varieties of avant-garde art and artists at the Landesmuseum Bonn have also established Klaus Honnef as a lasting name in the development of contemporary art.

In retrospect, Klaus Honnef emphasizes that in spite of all the internal and external conflicts, he does not regret his time at the Landesmuseum. What was and is the most important to him were the numerous uplifting encounters with people, colleagues, and artists that frequently led to making close and long-term acquaintances and even friends, in particular Christian Boltanski, Helmut Newton, Juergen Klauke, and Bernhard Johannes Blume, not forgetting the close cooperation of many years with Gabriele Honnef-Harling and his assistant Barbara Kueckels. Klaus Honnef is still actively and creatively working as an author, teacher, exhibition organizer, and much-sought-after speaker.

Footnotes

[1] Münsterische Zeitung, 20/7/1974.

[2] Klaus Honnef: “Lob der Provinz. Die Kunst im Rheinland seit den sechziger Jahren,” Lecture: LVR-Landes-Museum Bonn, 21/10/2010. Symposium: Avantgarden im Rheinland. Bonn 21–23/10/2010, at: www.klaushonnef.de.

[3] The term “Analytische Malerei” (Analytical Painting) has since been established as “pittura analitika.”

[4] www.klaushonnef.de.

[5] Wilhelm Schürmann: *Klaus Honnef*. Cologne, 2009. = *Energien/Synergien* 9, ed. by Kunststiftung Nordrhein-Westfalen, p. 69.

[6] Schürmann 2009, p. 60–61. Klaus Honnef: “Tagebuch” [21/2/1975], in: *Kunstforum International*, Vol. 14, 1975: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-8/>

[7] Schürmann 2009, p. 93.

[8] Schürmann 2009, p. 82. Ann und Jürgen Wilde had acquired Blossfeldt’s negative archive and produced reprints from it.

Klauke oder Bernhard Johannes Blume, nicht zu vergessen die jahrelange enge Zusammenarbeit mit Gabriele Honnef-Harling und seiner Assistentin Barbara Kückels. Klaus Honnef ist weiterhin als Autor, Lehrender, Ausstellungsmacher und vielgefragter Vortragender aktiv und kreativ unterwegs.

Anmerkungen

- [1] Münsterische Zeitung, 20.7.1974.
- [2] Klaus Honnef: „Lob der Provinz. Die Kunst im Rheinland seit den sechziger Jahren“, Vortrag: LVR-Landes-Museum Bonn, 21.10.2010. Symposium: Avantgarden im Rheinland. Bonn 21.–21.10.2010, in: www.klaushonnef.de.
- [3] Der Begriff „Analytische Malerei“ hat sich seitdem bis heute als „pittura analitica“ festgesetzt.
- [4] www.klaushonnef.de.
- [5] Wilhelm Schürmann: *Klaus Honnef*. Köln 2009. = *Energien / Synergien 9*. Hrsg. von der Kunststiftung Nordrhein-Westfalen, S. 69.
- [6] Schürmann 2009, S. 60–61. Klaus Honnef: „Tagebuch“ [21.2.1975], in: *Kunstforum International*, Bd. 14, 1975: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-8/>
- [7] Schürmann 2009, S. 93.
- [8] Schürmann 2009, S. 82. Ann und Jürgen Wilde hatten das Negativ-Archiv Blossfeldts erworben und Reprints davon hergestellt.
- [9] Klaus Honnef: „Tagebuch“ [3.2.1975–18.8.1975], in: *Kunstforum International*, Bd. 14, 1975, Sa. 7. Juni 1975: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-8/>.
- [10] Klaus Honnef: „Tagebuch“ [21.4.–30.8.1976], in: *Kunstforum International*, Bd. 17, 1976, 17. bis 24. Juni 1976: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-10/>.
- [11] Wyrwoll, in: Schürmann 2009, S. 94.
- [12] Wyrwoll, in: Schürmann 2009, S. 96.
- [13] Klaus Honnef anlässlich der zweiteiligen Reprise der Ausstellung 2016 in der *Galerie Kicken Berlin In Deutschland: reloaded (I)*, kuratiert von Klaus Honnef; *In Deutschland: reloaded (II)* von Wilhelm Schürmann.
- [14] Annelie Pohlen: „Für große Ausstellungen ist kein Platz mehr“, in: *Generalanzeiger Bonn*, 12./13. April 1980.
- [15] *Generalanzeiger Bonn*, 10. Dezember 1981, S. 14.
- [16] Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas (Hrsg.): *Klaus Honnef. „Nichts als Kunst“*. Schriften zu Kunst und Fotografie. Köln 1997, S. 364.
- [17] Wyrwoll, in: Schürmann 2009, S. 11.
- [18] Schürmann 2009, S. 99.
- [19] Klaus Honnef in: *Rundbrief Fotografie*, N.F.16/1997, S. 30/31 (vol. 4, No. 3).
- [20] Bernhard Schulz: „Die Faszination der Macht“, in: *Der Tagesspiegel*, 21. Mai 1997, S. 27. Timm Starl: „Kühne
- [9] Klaus Honnef: „Tagebuch“ [3/2/1975–18/8/1975], in: *Kunstforum International*, Vol. 14, 1975, Sa. June 7, 1975: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-8/>.
- [10] Klaus Honnef: „Tagebuch“ [21/4/1976–30/8/1976], in: *Kunstforum International*, Vol. 17, 1976, June 17–24, 1976: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-10/>.
- [11] Wyrwoll, in: Schürmann 2009, p. 94.
- [12] Wyrwoll, in: Schürmann 2009, p. 96.
- [13] Klaus Honnef at the two-part reprise of the exhibition *In Deutschland: reloaded (I)* at the *Galerie Kicken* in Berlin in 2016, curated by Klaus Honnef; *In Deutschland: reloaded (II)* curated by Wilhelm Schürmann.
- [14] Annelie Pohlen: „Für große Ausstellungen ist kein Platz mehr“, in: *Generalanzeiger Bonn*, April 12/13, 1980.
- [15] *Generalanzeiger Bonn*, Dezember 10, 1981, p. 14.
- [16] Gabriele Honnef-Harling and Karin Thomas (ed.): *Klaus Honnef. „Nichts als Kunst“*. Schriften zu Kunst und Fotografie. Cologne, 1997, p. 364.
- [17] Wyrwoll, in: Schürmann 2009, p. 11.
- [18] Schürmann 2009, p. 99.
- [19] Klaus Honnef in: *Rundbrief Fotografie*, n.s. 16/1997, p. 30/31 (vol. 4, no. 3).
- [20] Bernhard Schulz: „Die Faszination der Macht“, in: *Der Tagesspiegel*, May 21, 1997, p. 27. Timm Starl: „Kühne Perspektiven, schöne Frauen, alte Bärte“, in: *FAZ*, May 23, 1997, p. 41.
- [21] Ute Schaeffer: „Fotografen und das Fremdsein in der Fremde“, in: *General-Anzeiger Bonn*, May 22, 1997.
- [22] Schürmann 2009, p. 81.
- [23] Gesellschaft Photo Archiv e.V.: www.photo-archiv.info.
- [24] The loaned items from Gabrielle and Helmut Nothhelfer were withdrawn from the *Rheinisches Landesmuseum*. In 2005 a similar series was purchased—supplemented by a donation from Gabriele and Helmut Nothhelfer—from the Photographic Collection of the SK Culture Foundation of the Sparkasse KölnBonn under the direction of Dr. Susanne Lange.
- [25] Helmut Newton withdrew his loaned items from Bonn in favor of his Helmut Newton Foundation, founded in Berlin in 2003. Out of gratitude for Klaus Honnef and the Newton exhibitions he curated worldwide, Newton donated a portfolio of his works to the *Rheinisches Landesmuseum*.
- [26] <https://landesmuseum-bonn.lvr.de/de/startseite.html>.
- [27] „Der Mann in Schwarz will sich auch weiter für die Fotografie einsetzen.“ Interview with the *Generalanzeiger Bonn*, August 18, 1993, p. 13.
- [28] Andreas Denk: „Der Rückzug des Schwarzen Ritters. Klaus Honnef will keine Ausstellungen mehr machen“, in: *Kunstforum International*, Vol. 24, 1993, p. 507.

Perspektiven, schöne Frauen, alte Bärte“, in: *FAZ*, 23. Mai 1997, S. 41.

[21] Ute Schaeffer: „Fotografen und das Fremdsein in der Fremde“, in: *General-Anzeiger Bonn*, 22. Mai 1997.

[22] Schürmann 2009, S. 81.

[23] Gesellschaft Photo Archiv e.V.: www.photo-archiv.info.

[24] Die Leihgaben von Gabriele und Helmut Nothhelfer wurden aus dem *Rheinischen LandesMuseum* abgezogen. Eine vergleichbare Serie wurde 2005 – ergänzt durch eine Schenkung von Gabriele und Helmut Nothhelfer – von der Photographischen Sammlung der SK Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn unter der Leitung von Dr. Susanne Lange angekauft.

[25] Helmut Newton hat seine Leihgabe zugunsten seiner 2003 in Berlin gegründeten Helmut Newton Stiftung aus Bonn abgezogen. Als Dank für Klaus Honnef und für die von ihm weltweit kuratierten Newton-Ausstellungen hat er dem *Rheinischen LandesMuseum* ein Portfolio seiner Arbeiten geschenkt.

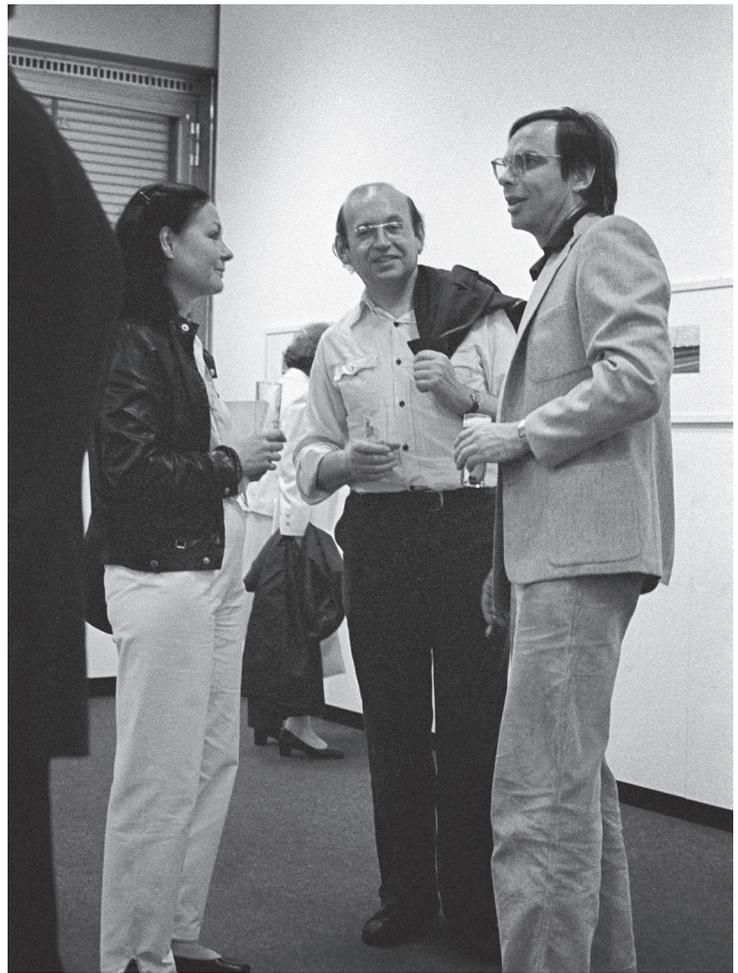
[26] <https://landesmuseum-bonn.lvr.de/de/startseite.html>.

[27] Der Mann in Schwarz will sich auch weiter für die Fotografie einsetzen. Interview mit dem *Generalanzeiger Bonn*, 18. August 1993, S. 13.

[28] Andreas Denk: „Der Rückzug des Schwarzen Ritters. Klaus Honnef will keine Ausstellungen mehr machen“, in: *Kunstforum International*, Bd. 24, 1993, S. 507.



Karl Blossfeldt. Fotografien 1900-1932. 1976, v.l.n.r. / f.l.t.r. Klaus Honnef, Bernd Becher (im Hintergrund / in the background), Hilla Becher. Foto: Franz Fischer, Bonn, ZADIK G21



Tata Ronkholz, Bernd Becher, Konrad Fischer. Eröffnung /
Opening *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentar-*
fotografie, 1979. Foto: Walter Müller, Brühl, ZADIK G 21



Hanne Darboven (Mitte / *in the middle*) und / and Konrad Fischer. Eröffnung /
Opening *Hanne Darboven. Bismarckzeit*, 1979. Foto: Walter Müller, Brühl, ZADIK G 21



Klaus Honnef und / and Gisèle Freund, 1977. Eröffnung / Opening Gisèle Freund. Fotografien 1932-1977.
Foto: Franz Fischer, Bonn, ZADIK G21

GISÈLE FREUND

12, RUE LALANDE, 75014 PARIS

ADRESSE POSTALE : B.P. 9

75661 PARIS CEDEX 14

TEL. 734.77.49

12. Mai 1977

Lieber Klaus,

zu Ihrer Bemerkung in dem grossartigen Katalog
 " Es ist bemerkenswert, dass sich der Name von Gisele Freund
 kaum in den einschlagigen Publicationen über die Geschichte der
 Fotografie und ihre heute berühmten Repräsentanten befindet"
 mochte ich bemerken, dass mein Name, Buchnachweis in allen
 Büchern steht wo man über die Geschichte der Photographie spricht,
 nicht dagegen in den Alben berühmter Photographen, und dies aus
 folgenden Gründen: Wenn auch die Zeitungen, Magazine in USA meine
 Photos kennen (like household goods schreibt der Kritiker von
 dem ich die copie seines Artikels schicke, habe ich 20 Jahre lang
 jegliche Ausstellung in USA abgelehnt eben wegen der Visabeschränkung
 und erst ganz kurzlich damit angefangen wieder Ausstellungen in
 USA zu machen (da ich jetzt das Visa wieder habe) ~~xxx~~

Das konnten Sie natürlich nicht wissen, und ich bedaure
 jetzt, dass nur ~~einzig~~ einziger Satz darüber in meinem Buch
 steht. Die Unkenntnis meiner Photos von Seiten Magnum geht ja
 aus dem Buch hervor.

Herzliche Grusse auch an Gabie

↓ Karte
 Gisèle

p.s. hoffe wir werden uns übernächste Woche in Paris sehen
 es tut mir leid, dass ich Sie geweckt habe, aber hier ist
 es eine Stunde später und ich musste weg. Pardon, aber ich
 wollte Sie vor allem auf Lucien Clergue aufmerksam machen.

Arles ist sehr wichtig

p.s.p.s. ich muss gestehen, dass ich erst jetzt den Katalog in
 extenso gelesen habe, hatte einfach keine Zeit. Sie haben Unrecht
 wenn Sie sagen, dass nur kurze Artikel über mich erschienen waren.
 Hunderte sind erschienen, und lange Essays ebenfalls, ich habe ver-
 gessen Ihnen die Datas von der New York Times, Camera und die
 mannigfaltigen Artikel in Photozeitschriften mitzuteilen. Eine Dr.
 arbeit ist sogar über mich gemacht worden. Ich laufe aber nicht
 mit diesen Artikeln etc herum und bin auch eine sehr unordentliche
 Person und habe Dinge ausgeborgt die ich nie wieder bekam (wie leider
 auch Benjaminbriefe und sein Sonderdruck des 'Kunstwerkes mit
 Widmung etc etc. Für USA habe ich die Gründe aufgezählt, und für
 Deutschland war ich unbekannt, weil ich auch keinen Wert darauf legte.
 Heute ist meine Stellung anders, bes. zu Ihrer Generation, das wissen
 Sie ja. In Frankreich "wo ich zu Hause bin" sind unzählige Texte, sowohl
 über meine Photos und Bücher erschienen, aber ich liebe nicht damit
 aufzuprotzen. Sie haben mich den Deutschen vorgestellt, zuerst war ich
 garnicht so begeistert davon, aber ich habe auch die Vergangenheit
 überwunden.

~~xxx~~ habe 3 in USA, davon eine itinerary und Anfragen von
 Am 2. Juni in Paris, bin Ehrengast in Arles (Juli 1977) etc..

MEMBRE DE LA N.J.B.P.C. ASSOCIATION NATIONALE DES JOURNALISTES REPORTERS PHOTOGRAPHES ET CINEASTES

G21, V, 28, 83

Brief von / Letter from Gisèle Freund an / to Klaus Honnef, Paris, 12.5.1977, ZADIK G21

17 mai 77

lieber KLAUS, nach ausbreitensten Falst,
hier über 30 Grad - 7 Stunden Zeitunterschied,
Sitz ich in einem formen Labor mich abquälend
den Amerikanern unseren europäischen Geschmack
zu erklären.

Ich hoffe, Sie haben mir meinen letzten Brief
nicht über genommen. Ich war müde, die Aussicht
auf eine "Arbeitsreise" keineswegs begeistert.

Ich habe hier, noch einmal 30 Vorwort auf
Englisch durchgelesen. Es etabliert Sie, als
einen der besten PHOTO THEORETIKER Ihrer genera-
tion. Ich habe mehrere Abzüge machen lassen u.
sie bereits - fährenden Leuten hier übergeben.

ARNOLD CRANE, Nr große USA SAMMLER, David
TRAVIS Curator von Fine Arts Institute, Afrimage -
Rochester etc. Es ist gut für Ihre Zukunft,
wollten Sie einmal eine Berufung von einer
USA UNIVERSITÄT für einige Zeit erstreben.

Wenn Sie Lust haben, KANN ich Sie zu den
Internationalen Encounters of photography in
ARLES (7. Juli zu 13. Juli) einladen lassen.

Ich fahre am Freitag Nach, NEU YORK UND
bui am 22. wieder in PARIS.

Herzlichste Grüsse an Sie und Gabri
Ihre Gisèle

Chicago

Brief von / Letter from Gisèle Freund an / to Klaus Honnef, Chicago, 17.5.1977, ZADIK G 21

2 der Dye haars fern
und 1 Bjt. p. p. unter
in Kameel bei dem Fotoforum
Bestehen (sic) Sie sind interessiert
so dem e. Harry Lunn nicht an machen
wird.

behalten Sie das Joyce PHOTO
das ja ein C Print ist und mir gehört.

23 August

Liebe →



bringen dürfen müssen, dass es sich um Photos
die in der Dokumenta ausgestellt waren, handelt.
Wenn dies auch nicht immer der Fall ist,
machen Sie sich keine Kopfschmerzen, darüber
aber alle Fotos die vor weniger als 25 Jahren existieren sind
eindeutig in Deutschland geschützt. Übrigens das neue amerikanische
(2) entspricht dem französischen -
alles Gute und sehr herzliche Grüße
an Sie Beide
Gisèle

es wäre mir unangenehm wenn sie diejenigen
die die Legenden auf der Rückseite der Photos auf-
geklebt haben, Vorwürfe machen. Sagen Sie
Nur gelegentlich, dass man dies nicht tun darf.
Für die Nachfolger!

Es ist nur ein Beweis dafür, dass Photographien
noch nicht - in Europa - als Kunstwerke eingeschätzt
werden. Es würde Niemand auf die Idee kommen dies
beiz.B. Lithographien zu tun. Auch habe ich kein Recht
mich zu beschweren, denn schließlich wurden die
meisten Photos, was ihre Herstellung betrifft, vom Herem
Museum bezahlt. Sie werden mir für Ausstellungen
dienen, solange sie nicht ruiniert sind, was immer
nach passender Zeit passiert. Es ist nur für die Pyetraufzüge
schade, da dieselben mir nicht gehören. Erste Drucke
sind wertvoller als spätere (von Fälschern aus gesehen) und
sie gehören Harry Lunn.

In Frankfurt im Oktober werde ich das selber
beurteilen können.

Dank für Kunstforum. Ich hoffe der Verlag
hat die Autorisation von den noch lebenden Photographen,
sonst könnte er in Schwierigkeiten kommen. Das Copyright
- nach dem hiesigen Gesetz (was für Frauen gilt) gehört
dem Photographen, dem Autor nicht dem Besitzer.

Selbst Atget - mit den 8 Kriegsjahren (1. und 2. Weltkrieg)
der zu den 50 Jahren nach seinem Tode ungenügend - ist noch
nicht in Public Domain. (unter uns) Ich werde natürlich
nichts von dieser Ausgabe erzählen. Der Verleger hatte wenigstens

Brief von / Letter from Gisèle Freund an / to Klaus Honnef, Paris, 23.8.1978, ZADIK G 21

LISELOTTE STRELOW

FREIE FOTOGRAFIN · MITGLIED
IM DT. JOURNALISTENVERBAND

8 MÜNCHEN 40 · JOSEF-RAPS-
STRASSE 2 · TEL. 089 / 32 74 55

Hansastr. 20 · Hamburg 13
Tel. 040 / 45 51 15 8. Juli 77

Lieber Herr Honnef,

hoffentlich sind Sie gut über die Strassen gekommen. Dank nochmals für Ihre "Führung" in Sachen Strelow! Ich bewundere - unter anderem! - Ihre sagenhafte Fähigkeit, sich zu konzentrieren. Und Ihre UNABHÄNGIGKEIT! Hut ab, indeed.

In Eile: 2 Pakete gehen heute abend (Freitag) zur Post. "Wert - EIL" hat mir die Post geraten.. Hoffentlich klappts. Sonst gnade mir Gott.

Ein paar Fragen:

Kann man im KATALOG irgendso den Vermerk anbringen "Publikation ohne Urheberangabe nicht erlaubt". PORTRÄTS werden schamlos geklaut. Auch nicht honoriert natürlich (aber bei unserem, nür 25 jährigen Urheberschutz - der Text gilt 70 Jahre! - kann man wenig machen.) I c h bin immer viel bestohlen worden.. Und werde noch!

Wird - wie bei Renger - ein Strelow-Bild gebrauch t? Und gebracht?

Darf ich irgendwo Adressen für ein paar Einladungen angeben?

Nochmals Bitte an die Herrn Drucker: " h a r r r r r r t " !
(ein alter Prospekt als Probe anbei.

Ich habe allzuvielle Profile nach l i n k s . Habe den Hindemith darum ~~xxxxxxx~~ reingenommen, dafür das Mädchen mit den doppelten Augen rausgenommen, wenns recht ist. - Ich habe mich bemüht, es alles in Ihrem Sinne zu sortieren, nach Gruppen also. Vielleicht ändern Sie noch was.

Zu Ihrem Interview (das ich natürlich wahnsinnig gern vorher..)

Bin s e h r gespannt. - Eine Frage habe ich vergessen, Ihnen zu beantworten. ~~W~~ W e n ich am liebsten porträtiere:

1.) K i n d e r ! Man kann schon sehr genau ihre künftige Lebensgeschichte zum Ausdruck bringen (der Oetker ist ein gutes Beispiel dafür!)

2) M ä n n e r : sie haben meistens mehr Mut zur Hässlichkeit, wollen profiliert dargestellt werden, dann erst

F r a u e n . Sie kleiden sich meistens so verwechselbar. Und sind vor allem auf Schönheit aus! Aber Schönheit ist nur ganz selten auch fotogen. Sie " hakt " sich nicht im Bewusstsein des Bildbetrachters fest.

Nun ja, in Eile Grüsse an Sie, Frau Honnef und Ihr team, dankbar Ihre

Texte sind hoffentlich
c Montag 6e. Jh

G21, V, 2B, 91

Brief von / Letter from Liselotte Strelow an / to Klaus Honnef, 8.7.1977, ZADIK G21



Lichtbildnisse II, 1982 mit Fotografien von / with photographs from Richard Avedon.
Foto: Walter Müller, Brühl, ZADIK G 21



F. C. Gundlach und / and Klaus Honnef. Modewelten.
F. C. Gundlach. 1950 bis heute. 1986. Foto: Volker Hinz



Eröffnung / *Opening Helmut Newton. Bilder aus Europa und Amerika, 1987. V.l.n.r. / F.l.t.r.* L. Fritz Gruber, unbekannt / *unknown*, Klaus Honnef, Jürgen Klauke, unbekannt / *unknown*, Helmut Newton (sitzend / *sitting*). Foto: Walter Müller, Brühl, ZADIK G 21



Eröffnung / *Opening Helmut Newton. Bilder aus Europa und Amerika, 1987. V.l.n.r. / F.l.t.r.* Isa Genzken, Gerhard Richter, Klaus Honnef, Helmut Newton. Foto: Walter Müller, Brühl, ZADIK G 21



Eröffnung / *Opening Helmut Newton. Bilder aus Europa und Amerika*, 1987. Gerhard Richter und / and June Newton. Foto: Walter Müller, Brühl, ZADIK G 21



Eröffnung / *Opening Helmut Newton Bilder aus Europa und Amerika*, 1987, Klaus Honnef, Helmut Newton, Werner Krüger. Foto: Walter Müller, Brühl, ZADIK G 21

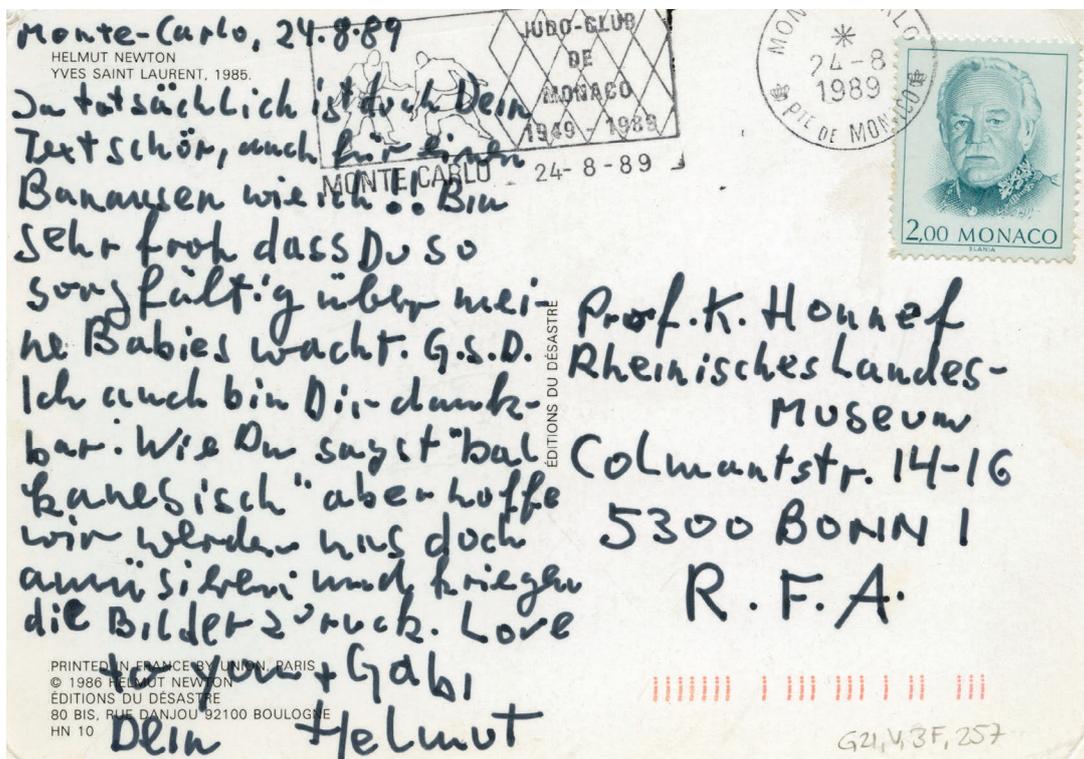
Monte-Carlo, 12.5.1988

Herr Weber-Klaus,

Wie wir den anderen Tag am Telefon gesprochen hatten
vergass ich Dir zu danken und mit Dir
über Herrn Attribel: "Glamour mit Untiefen" zu
sprechen. Welch ein wunderschöner Titel! Lei-
der habe ich den Text nicht wirklich ver-
standen. Muss ihn mindestens noch 2
mal lesen. Aber trotzdem und den-
noch finde ich es kompliziert. Wann
wir uns in Berlin sehen werden
wirst Du mir ihn sicherlich über
ein Glässchen erläutern!!!

Alle beste Grüsse an Dich
und Deine Gali —

Helmut



Postkarte von / Postcard from Helmut Newton an / to Klaus Honnef, Monte Carlo, 24.8.1989, ZADIK G21



Eröffnung / *Opening Bernhard Johannes Blume. Fotoarbeiten 1970-1984, 1988, v.l.n.r. / f.l.t.r. Jürgen Wilhelm, Bernhard und / and Anna Blume, Klaus Honnef. Foto: Walter Müller, Brühl, ZADIK G 21*

Stommeln
13.12.76

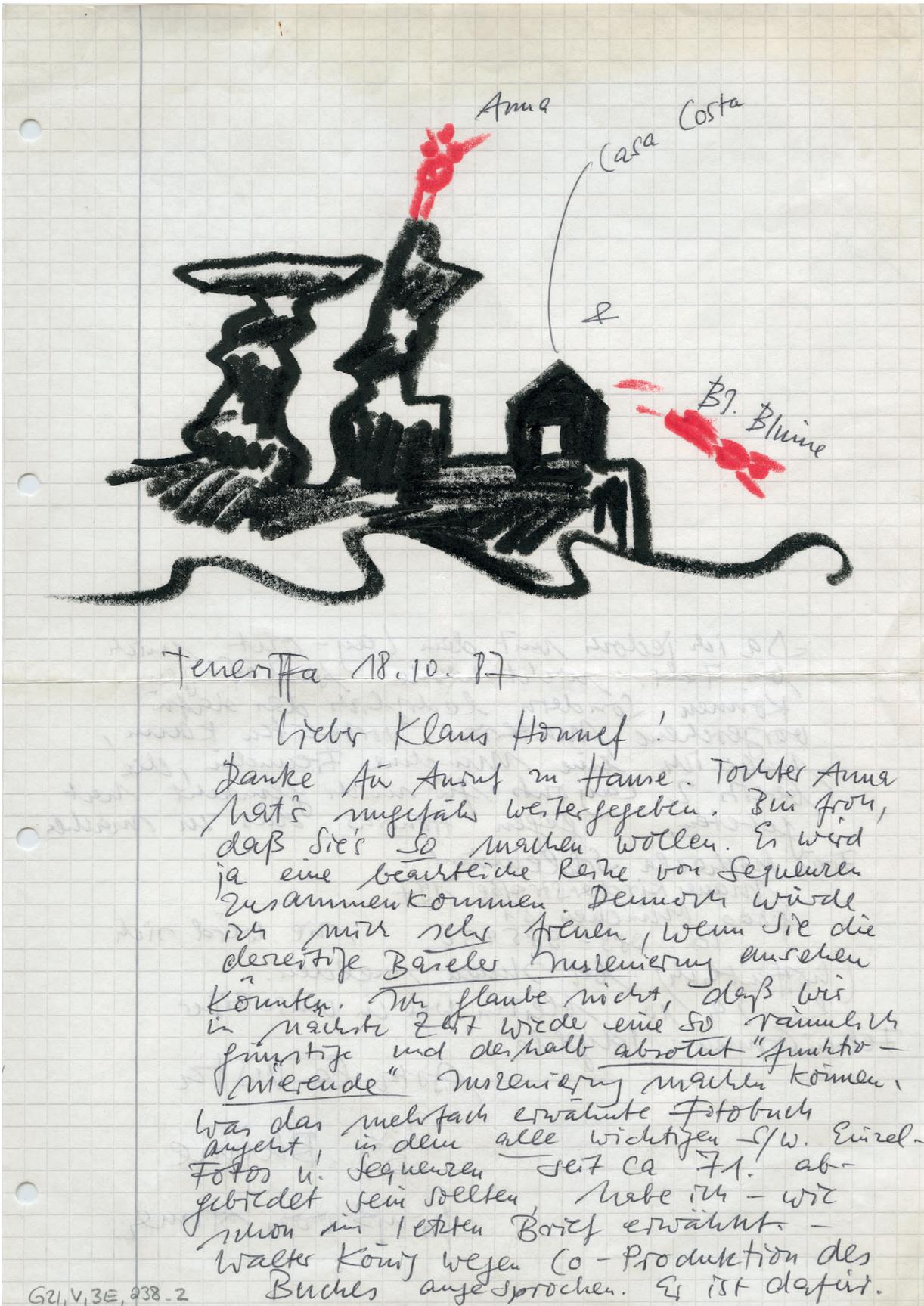
Sehr geehrter
Herr Honnef

Da wir, wie mir bei der
Frauen Ausstellung plötzlich mal
bewußt wurde, eigentlich noch
nie miteinander gesprochen haben,
obwohl ich, alles was Sie so im
K-Forum schreiben, eifrig lese und
ich Sie mal in Ihren letzten beiden
Fotoaufsätzen besonders beflückwün-
schen möchte hiermit
Schicke ich Ihnen / zur
fernütvollen Vereinnahmung
einen Aufsatz, der m. E. auch
dem Boltanski, zumindest im
allgem. Teil, gewidmet sein könnte.
Von einem jungen Mann, H. Walter
genannt, den dieser polemisch-kritisch-
konstruktiv auf den Foto vortrag
von Günter-Schulte (Philos. Uni Köln)
hin geschrieben hat. (Ausst. Mager im Sommer)
Beim nächsten Zusammentreffen
hätten wir da Gesprächsstoff, ich
würde nämlich gerne wissen, was Sie
davon halten. Auf die sich dieser
Die fünf. Rede, auf die sich dieser
Aufsatz bezieht, hat glaube ich Frau
Magers, herzl. Gruß

Blume

G021, V, 007a, 66

Brief von / Letter from Johannes Bernhard Blume an / to Klaus Honnef, Stommeln, 13.12.1976, ZADIK G21



Da ich jedoch mit dem Lay-out nicht
 bis Febr. nicht werde beschäftigen
 können sondern lediglich das dafür
 vorgesehene Material vorbereiten kann,
 habe ich eine Münchener Freundin, die
 bereits 2 Lay-outs für mich gemacht hat
 gebeten, gegen Honorar dies zu machen.
 Frau Michaela Schlemming
 Mauerkircherstraße 197
 8000 München 81
 Tel: 089-985450 sie wird sich
 (hoffentlich) bei Ihnen melden.
 Bis 29.10. bleiben wir in unserer
 Febr.-Conuen-Idylle.

Asta la vista
 Jh. Blume
 Groß von Ammer

Brief von / Letter from Bernhard Johannes Blume an / to Klaus Honnef, Teneriffa / Tenerife, 18.10.1987,
 ZADIK G21



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



Pressekonferenz zur Eröffnung der documenta 6 im / Press conference at the opening of documenta 6 at Bürgersaal des Kasseler Rathauses. documenta 6 (1977), Inv.Nr.: docA MS d06-10037204 © documenta archiv / Foto: Peter Kleim



Pressekonferenz zur Eröffnung der documenta 6 im / Press conference at the opening of documenta 6 at Bürgersaal des Kasseler Rathauses. documenta 6 (1977), Inv.Nr.: docA MS d06-10037191 © documenta archiv / Foto: Dieter Schwerdtle

1977, 26.6. – 2.10.: KASSEL, DOCUMENTA 6, MALEREI / FOTOGRAFIE

Günter Herzog

Mit der ersten Nummer der neuen Zeitschrift *Kunstforum International* (1, März/April 1973) erschien dort die Rubrik *Tagebuch* von Klaus Honnef, in der man durch die Augen des Verfassers nahezu „in Echtzeit“ höchst lebendige Einblicke in das aktuelle Kunstgeschehen erhaschen konnte. Diese aber seien, so Honnef [per E-mail an mich am 6.3.19], „zweifach gefiltert“, denn zum einen habe er sein *Tagebuch* nach seinem Terminkalender aus der Erinnerung geschrieben, und zum anderen scheine es für die damaligen Verhältnisse im Kunstbetrieb zwar sehr offen, dennoch habe er sich in seinen Einträgen diplomatisch zurückhaltend äußern müssen. Dieses sei auch der Fall gewesen bei der Schilderung der schwierigen Genese der *documenta 6*, die sich anhand des *Tagebuchs*, beginnend mit der Nachlese zur umstrittenen *documenta 5* verfolgen lässt. Im Band 2/3, 1973, im Eintrag zum 30. Januar zur *Internationalen Kunstausstellungsleitertagung IKT* in Berlin ist zu lesen, dass sich die dort Anwesenden einstimmig mit Harald Szeemann solidarisiert und erklärt hatten, an der nächsten *documenta* nicht mitwirken zu wollen, wenn Szeemann keine Gerechtigkeit widerfahre. Vom zweiten Treffen der *IKT* im dänischen Humlebæk berichtete Honnef im *Kunstforum* Band 11, 1974 im Eintrag zum 7. Juni, dass der Einsatz der *IKT* für Szeemann erfolgreich war und nun der „Eklat“ um die *documenta 6* auf der Tagesordnung stehe. Honnef konnte sich die Teilnahme an dieser Sitzung sparen, weil er bestens informiert war, denn Karl Ruhrberg als neuer Künstlerischer

Klaus Honnef's column *Tagebuch* (Journal) appeared, from the first issue, in the new periodical *Kunstforum International* (1, March/April 1973), providing, almost “in real time,” very lively insights into the current art scene through the eyes of the author. These were, according to Honnef [in an e-mail to this author from March 6, 2019], “filtered twice,” because on the one hand he had written the columns from memory relying on his diary, and on the other whilst it seemed very open in comparison to prevailing attitudes in the art world at the time, he nevertheless had to employ a diplomatically restrained manner in his entries. This was certainly also the case when describing the difficult genesis of *documenta 6*, which can be traced using *Tagebuch*, starting with the legacy of the controversial *documenta 5*. In volume 2/3, 1973, the entry concerning the *Internationale Kunstausstellungsleitertagung IKT* (International Art Exhibition Management Conference), in Berlin on January 30, states that those present unanimously declared their solidarity with Harald Szeemann and announced that they would not participate in the subsequent *documenta*, if it did not do justice to Szeemann's legacy. In the *Kunstforum* volume 11, 1974, in the entry for June 7, Honnef reported on *IKT*'s second meeting in Humlebæk, Denmark, that the *IKT*'s declaration in support of Szeemann had been successful and an “outcry” concerning *documenta 6* was now on the agenda. Honnef was able to spare himself the trouble of participating in the conference, since he was already well informed,

Leiter hatte sich nicht nur Wieland Schmied an seine Seite, sondern auch Klaus Honnef als Sekretär geholt. Und weil damit die künstlerische von der finanziellen Leitung entkoppelt war, hatte man Rolf Lucas mit der Geschäftsführung des Unternehmens beauftragt.

Der Eklat, von dem Honnef schreibt, hatte sich entzündet an der „grauen Eminenz“, dem seit 1959 zum *documenta*-Rat und zur *documenta*-Foundation (die mit Grafikeditionen zur Finanzierung der Ausstellung beitrug) gehörenden Kölner Galeristen Hein Stünke, dessen versuchte Einflussnahme schließlich zum Rücktritt von Karl Ruhrberg und Wieland Schmied geführt hatte. Unter der Rubrik *Affären* berichtete darüber auch das Wochenblatt *Der Spiegel* in Heft 25, am 17. Juni 1974 (s. u.). Erst nach Ruhrbergs und Schmieds Rücktritt wurde das noch von Ruhrberg vorgeschlagene Komitee berufen, bestehend aus Arnold Bode, Gerhard Bott, Edward Fry, Erich Herzog, Jan van der Marck und Wieland Schmied, wiederum Klaus Honnef (seit 1.10.1974 Ausstellungsleiter am Rheinischen Landesmuseum Bonn) und Evelyn Weiss (Kuratorin der Sammlung Ludwig im Wallraf-Richartz-Museum Köln).

In ihrem Beitrag *Konzept am Küchentisch – d6* beschreiben Klaus Honnef und Gabriele Honnef-Harling hier anschließend, wie und unter welchen Überlegungen das „Medienkonzept“ für die *d6* entstanden ist, mit dessen erster Skizze Honnef und Weiss vor das Komitee traten und zur weiteren Ausarbeitung eine Verschiebung der *documenta* um ein Jahr nahelegten. Honnef und Weiss wurden laut *Kunstforum*, Bd. 13, 1975 vom Komitee beauftragt, den Geschäftsführer um die Verschiebung zu bitten und taten dies in einem Brief vom 29.1.1975 (im *documenta* archiv), in dem sie als möglichen Themenkomplex den „Oberbegriff einer ‚Bildwelt von heute‘“ unter „medien-spezifischen“ und „kontext-spezifischen“ Kriterien vorschlugen. [Honnefs *Tagebuch* divergiert insofern vom Datum dieses Briefes im *documenta* archiv, als dieser Brief erst im Tagebucheintrag vom 1. Februar 1975 in Auftrag gegeben wird.]

as Karl Ruhrberg, the new artistic director, had not only recruited Wieland Schmied, but also Klaus Honnef as secretary. As a result of artistic management being decoupled from the financial one, Rolf Lucas had been appointed with the commercial management of the enterprise.

The scandal of which Honnef wrote had been sparked off by the “gray eminence,” who since 1959 had been a member of the *documenta* council and the *documenta* foundation (its limited editions assisting in financing the exhibition), namely the Cologne gallery owner Hein Stünke, whose attempts to exert further influence finally led to the resignations of Karl Ruhrberg and Wieland Schmied. Even the weekly magazine *Der Spiegel*, in its column *Affären*, reported on it in issue 25, on June 17, 1974 (see below). Only after Ruhrberg and Schmieds resignations was the committee still being proposed by Ruhrberg appointed, consisting of Arnold Bode, Gerhard Bott, Edward Fry, Erich Herzog, Jan van der Marck, and Wieland Schmied, as well as, again, Klaus Honnef (director of exhibitions at the Rheinisches Landesmuseum Bonn since October 1, 1974) and Evelyn Weiss (curator of the Ludwig Collection in the Wallraf-Richartz-Museum, Cologne).

In their text *A Concept from the Kitchen Table – d6*, Klaus Honnef and Gabriele Honnef-Harling describe how, and using what considerations, the “media concept” for *d6* was created, a first draft of which Honnef and Weiss deployed when appearing before the committee to propose a postponement of *documenta* by one year. According to *Kunstforum*, vol. 13, 1975, Honnef and Weiss were instructed by the committee to ask the commercial director for the postponement, and did so in a letter dated January 29, 1975 (in the *documenta* archive), in which, as a potential range of subjects to be covered, they proposed a “general title of ‘Image World of Today’” encompassing “media-specific” and “context-specific” criteria. [Honnef’s *Tagebuch* diverges regarding the date of the letter in the *documenta* archive, as the request for this letter, according to his diary entry, stems from February 1, 1975.]

Auf Vorschlag von Evelyn Weiss wurde Manfred Schneckenburger (zuletzt Direktor der *Kunsthalle Köln*) zum neuen Künstlerischen Leiter der *documenta 6* berufen, der das Komitee um Pontus Hultén und Kynaston McShine erweiterte. Am 17. und 18. April 1975 traf sich nach Honnefs Tagebucheintrag das Komitee zu einer weiteren Sitzung. In dieser legten Honnef und Weiss einen „Operationsplan“ vor, der „von vier verschiedenen Medien-Bereichen aus[geht], deren strukturelle Eigengesetzlichkeiten in der Auswahl des Ausstellungs-Materials belegt werden sollen. Es sind produzierte und reproduzierte Medien. Medien, deren Charakteristikum ein produzierendes Moment ist, sind die klassischen Bild-Künste, die manuell verfertigt werden, und das Fernsehen, das auf elektronischem Wege hergestellt wird. Sowie – im Bild-Kunst-Bereich – der Körper als Medium. Reproduzierende sind Film und Fernsehen.“ Diesem „multimediale[n]“ Konzept wurde ein anderes gegenübergestellt, „welches die großen Kunstwerke der letzten dreißig Jahre vereinigen soll. Zeitspezifischer ist sicherlich das multimediale, schöner womöglich das letztere.“ Am Ende einer heftigen Diskussion erhalten Honnef und Weiss „den Auftrag, zusammen mit Lothar Romain [den Klaus Honnef empfohlen hatte] ein *documenta*-Konzept nach Multi-Media-Aspekt zu formulieren. Ich glaube jeder, der im Komitee sitzt, spürt die Verantwortung, die auf ihm lastet. Scheitert die nächste *documenta*, dann wird sich das zeitgenössische Kunstgeschehen in der Bundesrepublik lange Zeit nicht mehr davon erholen können.“

Am 21. Juni 1975 heißt es im *Tagebuch*: „Lothar Romain und ich versuchen den theoretischen Rahmen für das Vor-Konzept zur nächsten *documenta* auszuarbeiten, das Evelyn Weiss und ich bereits vor einigen Monaten skizziert und bei der letzten Komitee-Sitzung vorgelegt hatten.“ Im Eintrag zum 26. Juni ist zu lesen: „Unser Konzept ist heiß umkämpft bei der Sitzung des *documenta*-Komitees. Gute Argumente dafür und dagegen werden ausgetauscht, doch am Ende halten alle daran fest, ein medienbewußtes Konzept zu verwirklichen.“ Der Eintrag zum 27. Juni schließlich vermeldet: „Die Aufgaben werden verteilt.“

At the suggestion of Evelyn Weiss, Manfred Schneckenburger (most recently director of *Kunsthalle Köln*) was appointed artistic director of *documenta 6*, expanding the committee to include Pontus Hultén and Kynaston McShine. On April 17 and 18, 1975, according to Honnef's diary entry, the committee met for another session, at which Honnef and Weiss presented an "operational plan" comprising "four different areas of media, whose structural autonomy is to be testified to in the selection of exhibited material. They are media which are produced and ones which reproduce. Examples for media which are characterized by a productive element, are the traditional visual arts which are created manually, as well as television when it is produced electronically. Likewise – in the field of visual art – the body as a medium. Film and television are ones which reproduce." This "multimedia" concept was contrasted with another one, "which is to unite great works of art from the last thirty years. Whilst multimedia may be more time-specific, the latter might be the more beautiful." Following a heated discussion, Honnef and Weiss were "instructed to formulate a *documenta* concept based on multi-media aspects, together with Lothar Romain [whom Klaus Honnef had recommended]. I believe everyone sitting on the committee feels the responsibility that weighs on them. If the next *documenta* fails, then the contemporary art scene in West Germany will not be able to recover for a long time."

On June 21, 1975, the *Tagebuch* stated: "Lothar Romain and I are trying to work out the theoretical framework of a preliminary concept for the next *documenta*, which Evelyn Weiss and I had already outlined a few months ago, and presented at the last committee meeting." The entry for June 26 reads: "Our concept was hotly contested at the *documenta* committee meeting. Good arguments for and against were exchanged, but in the end everyone was determined to implement a media-aware concept." The entry for June 27 finally announced: "The various tasks have been assigned. We can finally start with the practical work. The concept will be worked out in the coming months and presented to the public in the fall."

Endlich können wir mit der praktischen Arbeit beginnen. Das Konzept wird in den nächsten Monaten ausformuliert und im Herbst der Öffentlichkeit vorgestellt.“

Klaus Honnef und Evelyn Weiss kuratierten gemeinsam die Abteilungen „Malerei“ und „Fotografie“. Gabriele Honnef-Harling übernahm die Organisation und die Katalogredaktion für diese Abteilungen. Ann und Jürgen Wildes Mitarbeit an der Fotografie schildert das hier später folgende Gespräch mit Nadine Oberste-Hetbleck. Edward Fry, Jan van der Marck, Günter Metken und Manfred Schneckenburger übernahmen die Abteilung „Plastik / Environment“, Erich Herzog, Carl-Albrecht Haenlein und Wieland Schmied die „Handzeichnungen“, Gerhard Bott und Michael Maek-Gérard das „Utopische Design“, Ulrich Gregor und Peter W. Jansen das „Kino der 70er Jahre“, Birgit Hein den „Experimentalfilm“, Wulf Herzogenrath die Abteilung „Video“, Rolf Dittmar und Peter Frank die „Künstlerbücher“ und Joachim Diederichs die „Performance“.

Am 10. November flogen Honnef und Evelyn Weiss zum ersten Mal für die *d6* nach New York, um sich dort ein Bild der aktuellen Tendenzen bei Künstlerinnen und Künstlern und bei Galeriebesuchen zu machen. Am 18. März 1976, einen Tag vor der ersten Pressekonferenz zur *documenta 6*, tagte noch einmal das Komitee, um letzte Fragen zu klären. Pontus Hultén und Kynaston McShine hatten sich inzwischen zurückgezogen. Die Pressekonferenz am 19. März ließ die *documenta*-Macher ebenso unbefriedigt zurück wie die Journalisten. Dementsprechend berichtete Honnef am 22. März von der „verheerenden“ Presse-Resonanz, aber: „War sie das nicht schon immer, vor jeder *documenta*?“

In den folgenden Tagebucheinträgen schildert Honnef seine weiteren Flüge nach New York mit Evelyn Weiss und die entscheidenden Eindrücke und Kontakte, die sich am Ende in ihrer kuratorischen Arbeit konkretisieren sollten. „Und während unsere fotografische Abteilung durch Entdeckungen und Verhandlungserfolge wuchs, verringerte sich unsere Ausstellungsfläche dramatisch mit den bekannten Folgen. Eigentlich

Klaus Honnef and Evelyn Weiss jointly curated the “Painting” and “Photography” sections, whilst Gabriele Honnef-Harling took over the organization and editing of these sections in the catalogue. Ann and Jürgen Wilde’s work on the photography section is described in their discussion, later in this publication, with Nadine Oberste-Hetbleck. Edward Fry, Jan van der Marck, Günter Metken, and Manfred Schneckenburger became responsible for the section “Sculpture / Environment,” Erich Herzog, Carl-Albrecht Haenlein, and Wieland Schmied for “Hand Drawings,” Gerhard Bott and Michael Maek-Gérard “Utopian Design,” Ulrich Gregor and Peter W. Jansen “Cinema of the 1970s,” Birgit Hein “Experimental Film,” Wulf Herzogenrath for the section “Video,” Rolf Dittmar and Peter Frank “Artists’ Books,” and Joachim Diederichs for “Performance.”

On November 10, Honnef and Evelyn Weiss flew to New York for the first time in relation to *d6*, to visit both artists’ studios and galleries and to acquire an overview of current artistic trends. On March 18, 1976, one day before the first press conference for *documenta 6*, the committee met again to clarify any final questions. Pontus Hultén and Kynaston McShine had in the meantime withdrawn. The press conference on March 19 left the *documenta* organizers as dissatisfied as the journalists. Accordingly, Honnef reported, on March 22, the “devastating” press response, but not without adding “hasn’t this always been the case, before every *documenta*?”

In the following *Tagebuch* entries Honnef describes his subsequent flights to New York with Evelyn Weiss and the decisive impressions and encounters, which ultimately would find more concrete form in their curatorial work. “And as our photographic section increased through further discoveries and subsequent negotiations, our exhibition space dramatically decreased, leading to the now known consequences. Actually, we wanted to show photography and painting as mutually complementing each other, not in two different sections,” as Honnef has recalled [in an e-mail to this author from March 8, 2019]. Honnef’s entry from March 31, 1977, in *Kunstforum* vol. 20, 1977,

wollten wir Fotografie und Malerei in wechselseitiger Korrespondenz zeigen, also nicht in zwei verschiedenen Abteilungen“, so Honnef [per E-mail an mich am 8.3.19]. Mit dem Eintrag zum 31. März 1977 im *Kunstforum* Bd. 20, 1977, beendete Honnef seine Rubrik *Tagebuch* im *Kunstforum*, in dessen Folgeband 21 unter dem Titel *Talk Show der documenta 6* Georg Jappe als „Talkmaster“ neben Manfred Schneckenburger und anderen Kuratoren der *d6* auch Honnef und Romain interviewte (s. u.).

Die *documenta 6* war in der Anzahl der teilnehmenden Künstler und ausgestellten Werke die bis heute größte ihrer Art, und dennoch war sie am Ende nicht groß genug, denn ihr war buchstäblich der Raum ausgegangen. Ihre Konzeption hatte mit einem Eklat begonnen, und sie hat mit einem Eklat geendet. Am Vortag der Eröffnung haben Gerhard Richter, der sich durch ein Großformat von Frank Stella „totgehängt“ sah, und Baselitz, Penck und Lüpertz, die sich nicht in die Nähe der „offiziellen“ DDR-Künstler gebracht sehen wollten, ihre Arbeiten wieder abgehängt. – Obwohl Honnef und Weiss auch auf rund ein Fünftel ihrer ursprünglich veranschlagten Hängefläche für die Fotografie verzichten mussten und nur noch rund 1.000 Werke von 128 Fotografinnen und Fotografen zeigen konnten, blieb diese Abteilung – und darin herrscht heute ausnahmsweise allgemeine Einigkeit – die kunsthistorisch epochale und wegweisende Siegerin im kuratorischen und künstlerischen Wettbewerb der *documenta 6*. Petra Kipphoff hatte schon ein halbes Jahr vor der Eröffnung in der *ZEIT* prophezeit: „Was Klaus Honnef und Evelyn Weiss vor allem aus Amerika und hier vor allem aus der Library of Congress in Washington herbeischaffen, addiert sich, von den Pionierzeiten von Daguerre und Talbot bis zum Illustriertenphoto von heute, zu einer Enzyklopädie.“ Die Fotografie, die Georg Jappe noch 1975 in seiner Kritik am *Internationalen Kunstmarkt Köln* dort fehl am Platze fand, wurde mit der *documenta 6* in den Kanon der Kunst aufgenommen.

Liste der ausgestellten Malerinnen und Maler:

Francis Bacon, Jennifer Bartlett, Georg Baselitz, Gerd Baukhage, Enzo Cacciola, Louis Cane, Chuck Close, Ul-

brought his column *Tagebuch* in *Kunstforum* to an end, whilst in the subsequent vol. no. 21, „talkmaster“ Georg Jappe interviewed Honnef and Romain, together with Manfred Schneckenburger and other curators involved in *d6*, under the title *Talk Show der documenta 6* (see below).

documenta 6 was the largest of its kind, in terms of the number of participating artists and works on display, yet ultimately it was not large enough because it literally ran out of space. The exhibition, the conception of which had begun with an outcry, ended with another one. On the eve of the opening, Gerhard Richter, who saw his work as having been „hung dead“ next to a large-scale Frank Stella, as well as Baselitz, Penck, and Lüpertz, who did not want to be brought into such close proximity to „official“ East German artists, withdrew their work. Although Honnef and Weiss also had to forego around one-fifth of their originally estimated space for the hanging of photography, and could only show around 1,000 works by 128 photographers, this section – which today is largely the subject of agreement – remained the historically epochal and groundbreaking winner in the curatorial and artistic contest of *documenta 6*. Petra Kipphoff had already predicted, half a year before the opening, in Germany’s weekly broadsheet *DIE ZEIT*: „What Klaus Honnef and Evelyn Weiss have assembled, especially from America and particularly the Library of Congress in Washington, adds up to an encyclopedia, ranging from the pioneering days of Daguerre and Talbot, to today’s magazine photography.“ Photography, which Georg Jappe, in 1975, still thought misplaced at the *Internationaler Kunstmarkt Köln*, in his critique of the art fair came to be included in the canon of art, as a consequence of *documenta 6*.

List of Exhibited Painters:

Francis Bacon, Jennifer Bartlett, Georg Baselitz, Gerd Baukhage, Enzo Cacciola, Louis Cane, Chuck Close, Ulrich Erben, Winfred Gaul, Raimund Girke, Kuno Gonschior, Camille Graeser, Gotthard Graubner, Nancy Graves, Alan Green, Richard Hamilton, Heijo Hangen, Bernhard Heisig, Michael Heizer, Edgar Hofschen, Jasper Johns, Willem de Kooning, Attila Kovács, László

rich Erben, Winfred Gaul, Raimund Girke, Kuno Gonschior, Camille Graeser, Gotthard Graubner, Nancy Graves, Alan Green, Richard Hamilton, Heijo Hangen, Bernhard Heisig, Michael Heizer, Edgar Hofschien, Jasper Johns, Willem de Kooning, Attila Kovács, László Lakner, Roy Lichtenstein, Markus Lüpertz, Wolfgang Mattheuer, Gerhard Merz, Rune Mields, Carmengloria Morales, Malcolm Morley, Claudio Olivieri, Roman Opalka, Palermo, A. R. Penck, Lucio Pozzi, Hans Peter Reuter, Gerhard Richter, Claude Rutault, Willi Sitte, Frank Stella, Werner Tübke, Bernar Venet, Andy Warhol, Reindert Wepko van de Wint, Gianfranco Zappetini, Jerry Zeniuk

Eine Liste der 128 ausgestellten Fotografinnen und Fotografen würde den Rahmen dieser Publikation sprengen.

Quellen:

ZADIK, G 21, Klaus Honnef und Gabriele Honnef-Harling
ZADIK, A 1, Galerie Der Spiegel (Hein und Eva Stünke)
ZADIK, C5, IKT (Abgabe Klaus Honnef)
ZADIK, C 11, documenta-Foundation e.V.

Wilhelm Schürmann: *Klaus Honnef*. Köln 2009 = *Energien / Synergien 9*. Hrsg. von der Kunststiftung Nordrhein-Westfalen.

Manfred Schneckenburger (Hrsg.): *documenta. Idee und Institution. Tendenzen, Konzepte, Materialien*. München 1983 [= Pantheon Colleg].

Stephanie Seidel: *Die Konstituierung der Internationalen Kunstausstellungsleitertagung (IKT) e. V. im Kontext des Feldes zeitgenössischer Kunst 1967–1973*: https://www.iktsite.org/userfiles/downloads/PDF-Dokumente/2011_Seidel_Essay-IKT.pdf

Der Spiegel, Heft 25, 17. Juni 1974: „So ist die Welt. Über den Einfluß eines Kunsthändlers haben sich die Documenta-Planer zerstritten.“: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41696595.html>

Findbücher zu den Akten der *documenta 1–12* im *documenta archiv*: https://www.documenta-archiv.de/de/archiv/28/aktenarchiv#814/findb_cher_documenta_1_12

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [14.1.–10.2.1973], in: *Kunstforum International*, Bd. 2/3, 1973: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-2/>

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [6.5.–24.7.1974], in: *Kunstforum International*, Bd. 11, 1974: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-6/>

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [2.11.1974–2.2.1975], in:

Lakner, Roy Lichtenstein, Markus Lüpertz, Wolfgang Mattheuer, Gerhard Merz, Rune Mields, Carmengloria Morales, Malcolm Morley, Claudio Olivieri, Roman Opalka, Palermo, A. R. Penck, Lucio Pozzi, Hans Peter Reuter, Gerhard Richter, Claude Rutault, Willi Sitte, Frank Stella, Werner Tübke, Bernar Venet, Andy Warhol, Reindert Wepko van de Wint, Gianfranco Zappetini, Jerry Zeniuk

A list of the 128 photographers that were exhibited would be too extensive to include in a publication of this size.

Sources:

ZADIK, G 21, Klaus Honnef and Gabriele Honnef-Harling
ZADIK, A 1, Galerie Der Spiegel (Hein and Eva Stünke)
ZADIK, C5, IKT (submitted by Klaus Honnef)
ZADIK, C 11, documenta-Foundation e.V.

Wilhelm Schürmann: *Klaus Honnef*. Cologne 2009 = *Energien / Synergien 9*. Publ. by Kunststiftung Nordrhein-Westfalen.

Manfred Schneckenburger (ed.): *documenta. Idee und Institution. Tendenzen, Konzepte, Materialien*. Munich 1983 [= Pantheon Colleg].

Stephanie Seidel: *Die Konstituierung der Internationalen Kunstausstellungsleitertagung (IKT) e. V. im Kontext des Feldes zeitgenössischer Kunst 1967–1973*: https://www.iktsite.org/userfiles/downloads/PDF-Dokumente/2011_Seidel_Essay-IKT.pdf

Der Spiegel, issue 25, June 17, 1974: “So ist die Welt. Über den Einfluß eines Kunsthändlers haben sich die Documenta-Planer zerstritten.”: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41696595.html>

Finding aids for files on *documenta 1–12* in the *documenta archiv*: https://www.documenta-archiv.de/de/archiv/28/aktenarchiv#814/findb_cher_documenta_1_12

Klaus Honnef: “Tagebuch” [14.1.–10.2.1973], in: *Kunstforum International*, vol. 2/3, 1973: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-2/>

Klaus Honnef: “Tagebuch” [6.5.–24.7.1974], in: *Kunstforum International*, vol. 11, 1974: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-6/>

Klaus Honnef: “Tagebuch” [2.11.1974–2.2.1975], in: *Kunstforum International*, vol. 13, 1975: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-14/>

Kunstforum International, Bd. 13, 1975: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-14/>

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [3.2.1975–18.8.1975], in: *Kunstforum International*, Bd. 14, 1975: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-8/>

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [10.–17.11.1975], in: *Kunstforum International*, Bd. 15, 1976: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-9/>

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [1.1.–20.4. 1976], in: *Kunstforum International*, Bd. 16, 1976: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-15/>

Klaus Honnef: „Tagebuch“, [18.10.–17.11.1976], in: *Kunstforum International*, Bd. 18, 1976: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-12/>

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [27.12.1976–23.1.1977], in: *Kunstforum International*, Bd. 19, 1977: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-16/>

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [22.–31.3.1977], in: *Kunstforum International*, Bd. 20, 1977: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch/>

Petra Kipphoff: „Neues aus Kassel: die documenta 6 nimmt Gestalt an: Auseinandergewinkelte Kunst“, in: *DIE ZEIT*, 10.12.1976: <https://www.zeit.de/1976/51/auseinandergewinkelte-kunst>

Georg Jappe: „Lothar Romain: Es gibt keine Theorie, wohl aber ein Konzept“, in: *Kunstforum International*, Bd. 21, 1977 (Talk Show der documenta 6 – Stichwortgeber: Georg Jappe): <https://www.kunstforum.de/artikel/es-gibt-keine-theorie-wohl-aber-ein-konzept/>

Georg Jappe: „Klaus Honnef. Bekenntnisse eines Ausstellungsmachers“, in: *Kunstforum International*, Bd. 21, 1977 (Talk Show zur documenta 6): <https://www.kunstforum.de/artikel/bekenntnisse-eines-ausstellungsmachers/>

Webseite der *documenta*, *Retrospektive 1977*: https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_6#

Webseite von Dirk Schwarze: <http://dirkschwarze.net/2007/01/23/documenta-6-1977/>

Georg Jappe: „Kapitalistische Demokratie. Die Stimmung war groß, das Geschäft klein“, in: *DIE ZEIT*, 14.11.1975: <https://www.zeit.de/1975/47/kapitalistische-demokratie/komplettansicht>

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [3.2.1975–18.8.1975], in: *Kunstforum International*, vol. 14, 1975: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-8/>

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [10.–17.11.1975], in: *Kunstforum International*, vol. 15, 1976: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-9/>

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [1.1.–20.4. 1976], in: *Kunstforum International*, vol. 16, 1976: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-15/>

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [18.10.–17.11.1976], in: *Kunstforum International*, vol. 18, 1976: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-12/>

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [27.12.1976–23.1.1977], in: *Kunstforum International*, vol. 19, 1977: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch-16/>

Klaus Honnef: „Tagebuch“ [22.–31.3.1977], in: *Kunstforum International*, vol. 20, 1977: <https://www.kunstforum.de/artikel/tagebuch/>

Petra Kipphoff: „Neues aus Kassel: die documenta 6 nimmt Gestalt an: Auseinandergewinkelte Kunst“, in: *DIE ZEIT*, 10.12.1976: <https://www.zeit.de/1976/51/auseinandergewinkelte-kunst>

Georg Jappe: „Lothar Romain: Es gibt keine Theorie, wohl aber ein Konzept“, in: *Kunstforum International*, vol. 21, 1977 (Talk Show der documenta 6 – interviewer: Georg Jappe): <https://www.kunstforum.de/artikel/es-gibt-keine-theorie-wohl-aber-ein-konzept/>

Georg Jappe: „Klaus Honnef. Bekenntnisse eines Ausstellungsmachers“, in: *Kunstforum International*, vol. 21, 1977 (Talk Show zur documenta 6): <https://www.kunstforum.de/artikel/bekenntnisse-eines-ausstellungsmachers/>

Website for *documenta*, *Retrospektive 1977*: https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_6#

Dirk Schwarze website: <http://dirkschwarze.net/2007/01/23/documenta-6-1977/>

Georg Jappe: „Kapitalistische Demokratie. Die Stimmung war groß, das Geschäft klein“, in: *DIE ZEIT*, 14.11.1975: <https://www.zeit.de/1975/47/kapitalistische-demokratie/komplettansicht>

	Einladung	Lehrstuhl	Veranstaltung	sonst.	
~ 500.000,-	2	X	X	1	Einladen
		K	K	2	22Pa x 46,86
35.000,-	X	X	X	4	Foto Tisch, Text über Seligman
14.000,-	X	X	X	1	Bauhöhe neue Biografie anrufen
		X	X		Wahltag B. K.
70.000,-	X	X	X	1	?
110.000,-	X	X	X	2	Biografie <u>falsch</u> L?
8.000,-	X	X	X	2	Wahler AL
22.000,-	X	X	X	2	Neu alle schreiben
22.000,-	X	X	X	3	
		X	X		L. Schiller
45.000,-	X	X	X	3	Schüler über neue 1. Auflage
60.000,-	X	X	X	2	Bernold aufpassen 1. Auflage
125.500,-	X	X	X	2	
7.500,-	X	X	X	2	
	2	X	X	1	Einladen! Biografie <u>falsch</u>
15.000,-	X	X	X	6	
		K	K	10	
112.000,00	X	X	X	10	
205 x 105	X	X	X	5	
		X	X	1	Biografie <u>falsch</u> Castelli!
175.000,00	X	X	X	3	
25.000,- 35.000,-	X	X	X	2	
		X	X	10	Denke an neue 1. Auflage <u>lab</u> & <u>anfa</u>
		X	X	7	Biografie <u>falsch</u> Castelli!
60.000,-	X	X	X	1	

	Biografie	Lehrstuhl	Bücherei	Text	Verstärkung	Bilder, Fall			
Bacon, Francis	X	X	X	X	X	X	3		
Bartlett, Jennifer	K	K	K	K	K	K	?		
Baselitz, Georg	X	X	X	X	X	X	3		?
Bauknecht, Bernd	X	X	X	X	X	X	1	300 x 180	
Cacciola, Enzo	X	X	X	X	X	X	1	Titel 117,8 x 101	
Cane, Louis	X	X	X	X	X	X	1	400 x 650	
Close, Chuck	X	X	X	X	X	X	1		
Erben, Ulrich	X	X	X	X	X	X	2	110 x 160	110 x 160
Frau, Winfried	X	X	X	X	X	X	2	180 x 180	180 x 180
Girke, Raimund	X	X	X	X	X	X	3	250 x 225	250 x 225
Genschior, Klaus	X	X	X	X	X	X			
Grasse, Camille	X	X	X	X	X	X	3	120 x 120	120 x 120
Grubner, Gottfried	X	X	X	X	X	X	2	120	120
Graves, Nancy	X	X	X	X	X	X	2	162,5 x 123,5	162,5 x 123,5
Green, Alan	X	X	X	X	X	X	2		
Hamilton, Richard	X	X	X	X	X	X	1	~ 80 x 50	
Haugen, Heijo	X	X	X	X	X	X		120 x 120	120 x 120
Heisig, Werner	K	K	K	K	K	K			
Heizer, Michael	X	X	X	X	X	X	3	228,6 x 178,6	251,4 x 215,9
Hofschier, Edgar	X	X	X	X	X	X	5	205 x 140	205 x 140
Johus, Jasper	X	X	X	X	X	X	3	120 x 130	157 x 176
de Koning, Willem	X	X	X	X	X	X	3	136 x 224	126 x 224
Kovács, Attila	X	X	X	X	X	X	2	60 x 60	150 x 120
Lakner, László	X	X	X	X	X	X	2		
Lichtenstein, Roy	X	X	X	X	X	X	3	107 x 127	152 x 127
Lipertz, Markus	X	X	X	X	X	X	2	100 x 250	260 x 220

Farbe als Gegenstand
der Malerei

Intuitives Verfahren

Palermo
Gottfried Graubner
Teixidor
Claudio Olivieri
Edgar Holscher
Louis Cane
~~Knüttel~~ Knüttel
Hans Gonschior
Rudi van de Wint

^{bildnerische}
Die bildliche Verweigerung
und die Umkehrung der
betriebsmässigen Voraussetzung-
malische Voraussetzung-

Analytisches Verfahren

Allan Green
Reinhold Gintke
Winfred Gaul
Gianfranco Zappettini
Enzo Cacciola
Mike Arizer

Klaus Honnef: Vorläufiges Rahmenkonzept der Abt. Malerei / Preliminary conceptual framework of painting section, documenta 6, 1976. ZADIK, G 21

Rahmenkonzept der Abt. Fotografie - documenta 6

1. Das Foto - ein Dokument des Augenblickes
← (Einzelfoto: die bildnerische Aussage konzentriert sich auf in der einzelnen Aufnahme)

1.1. Das Spektrum des Mediums
Die fotografischen Pioniere und
ihre Fächer der Möglichkeiten

Nicéphore Niepce
LRM Daguerre
W. H. Fox Talbot
Hippolyte Bayard



1.2. Die Gattungen des Mediums

1.2.1. Portraitfotografie

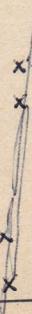
Hill u. Adamson
Julia Cameron
Nadar
Carjat - Edward Steichen
Man Ray - Brassari
Hugo Erfürth
Gisèle Freund



1.2.2. Landschaftsfotografie

1.2.2.1. Landschaftsfotografie

Bisson - Frères
Gustav Le Gray
Timothy O'Sullivan
P. H. Emerson
Davison
Edward Weston



1.2.2.2. Industriegebiet
~~Industriegebiet~~

Peter Weill
A. Renger-Patzsch
Charles Sheeler

1.2.2.3. Stadt

Charles Nègre
Beronica Abbott
Alfred Stieglitz
Edward Steichen
Shane Shore

1.2. 2. ^{3.}	Audiblektiv-Fotografie	Baldus P.H. Lug Alinari
1.2.3.1.	Bandenmalerei	Frederic H. Evans Richard Haumanz P.H. Delamotte P.H. Delamotte x P.H. Delamotte
1.2.3.2.	Industrie	Germaine Krull
1.2.4.	Mod Gesellschafts- und Modefotografie	Lady Hawarden * Baron de Meyer G. van Hoyningen-Huene Edward Steichen Horst - Horst Sir Cecil Beaton Erwin Blumenfeld Guy Bourdin Poudin
1.2.5.	Kriegsfotografie	Roger Fenton * Mathew Brady Alexander Gardner Timothy O'Sullivan Robert Capa — David D. Duncan Donald McCullin Hilmer Pabel Don McCullin
1.2.6.	Archifotografie	E.J. Billorey Willem van Geloeden Les Krims

Klaus Honnef: Vorläufiges Rahmenkonzept der Abt. Fotografie / Preliminary conceptual framework of photography section, documenta 6. ZADIK, G 21

1.3. Die ~~Reportage~~ Serie

1.3.1. Die Reportage

1.3.1.1. Eine Reportage

- Charles Nègre (Chamberlains-Fotos)
- Mrs. Johnstone *
- Jacob Riis *
- Lewis Hine *
- ~~Arnold~~
- Ray Jones - Bill Brandt
- Cartier Bresson
- ~~Brassai~~
- W. Eugene Smith
- Weegee *
- F. Seidenstücker *
- Ray Jones
- Larry Clark (Tulsa)
- G. und H. Mathijer

1.3.1.2. Auftragsreportage
(Illustrate)
(~~bei~~ sozial-Institutionen
oder illustrierte)

- Felix H. Man *
- Erid Salomon
- Wolfgang Weber
- M. Bourke-White
- Alfred Eisenstadt
- Giule Freund
- Kerner Bischof

1.4. Die Methoden des Mediums

1.4.1. Systematische Bestandsaufnahme

Alfred Stieglitz
(O'Keefe-Porträts)

- Charles Mauville
- Heinrich Zille
- Eugene Atget - A.J.
- H. Dixon and Boole - G.H. Postner
- Eduard Curtis - Brassai (Graffiti)
- FSR-Fotografie:
- Walker Evans
- Barbara Lange

Arthur Rothstein
Russell Lee
Gordon Parks
Jack Delano

1.4.1.

fotografische Konstruktion
(Der fotografische Gegenstand
(das Thema) im Zusammenhang
unter Berücksichtigung seiner
vielfältigen Aspekte -
Analytische Haltung!)

Edward ~~My~~ Maybridge
Sir Benjamin Stone
August Sander
Karl Blossfeldt Sir Cecil Beaton
Helmut Lersch
Diane Arbus
Hilla + Bernd Becher

Klaus Honnef: Vorläufiges Rahmenkonzept der Abt. Fotografie / Preliminary conceptual framework of photography section, documenta 6. ZADIK, G 21

001 292 6

001

Nancy D. Rosen
58 West 58 Street
New York, New York 10019 USA
(212) 688-2768
April 9, 1977

Klaus Honneff/Evelyn Weiss
Kaufmannstrasse 41
D-5300 Bonn

Dear Klaus and Evelyn-

Just a quick "report":

- I visited Cornell Capa, who is lending a group of 16 x 20" exhibition prints of Robert Capa's. I asked that he send off 2 catalogue-quality reproductions as soon as possible, to Klaus' office at the Museum (Bonn), and I will check-up with him in a few days. Meanwhile, I have some more loan forms here now, and I will give him loan forms for the prints. They will be sent with mats, but without frames. I am trying to collect all of the unframed photographs now, to send by AIR (contra Sea), in advance - so that these prints in need of mats/frames should be in Kassel no later than May 1. In the case of the Library of Congress loans, we may have to ship them separately, since we are still waiting for you and the Library of C. to process their loan form, etc.. Otherwise, all the Sonnabend and Lunn prints, plus the Capas and the Weegees, will be in Kassel quite soon. I suggest that Klaus, you should personally supervise the matting and framing.
- I finally reached Michael Snow, and he explained that the photograph you have in the Ludwig Collection is quite autonomous, and one of an edition of 2. The title is Imposition. It is dated 1976, and it consists of 4 exposures superimposed onto a negative (eg the first shot was the wall, the second was the sofa, the third was the figures nude, and the fourth was the people clothed). He stressed that the original frame and the original mount for hanging are absolutely a critical aspect of the work. Since I never saw the show, I haven't the vaguest notion of what he means - do you? Anyway, I asked him to write out a paragraph with simple instructions and he said he'd mail it off to me quite soon. I will send you a copy.
- Roger Welch is still struggling with his text (ie ^{catalogue} catlge blurb). He read me a version over the phone yesterday, and I suggested that he mail it off to Bonn immediately. As far as the hand-written "captions" for each photograph, he has only composed 2 so far and I told him to send those to you as well.
- We have started to pick up the paintings. The Jasper Johns selection is not quite resolved, but everything else seems okay. All the paintings except the Chuck Close Linda will arrive via sea container and be in Kassel around June 1. Linda will be sent by air on June 7th.

Please send me your explanatory text/press material for the painting and photography sections. Must stop! All my Best - *nancy*

G21, Vm, 2276, 0182

Brief von / Letter from Nancy D. Rosen an / to Klaus Honneff und / and Evelyn Weiß, 9.4.1977. ZADIK G 21

Rheinisches Landesmuseum
Klaus H o n n e f

Colmant str.14-16
53 - BONN

Klaus Mettig
FINE ARTS BUILDING #1107
105 Hudson St
NEW YORK, N.Y. 10013
Tel.(212) 925-3818

New York, den 28.1.77

Betr.: Projekt Dokumenta 6
Installation einer Ton-Bild-Schau

Die Ton-Bild-Schau besteht aus 4 gleichgrossen, angrenzenden Dia -
Projektionen mit begleitendem Ton.

Durchlaufzeit ca 45 min

Verdunkelter Raum von ca 12m Laenge, 3,60m Hoehe, 4-6m Breite er=
forderlich.

Die gesamte Schau wird nach erfolgter Abspielung automatisch in die
Ausgangsposition gebracht.

a) : Erforderliches technisches System:

- 1) 4 Kodak-Carousel-Projektoren
- 2) 1 Steuergeraet (Programmer)
- 3) 1 Cassetten-Recorder, autoreverse
- 4) 1 Verstaerker
- 5) 2 Lautsprecher

Diese Geraete muessen in einem geschlossenen System funktionieren.

b) : Erforderliche Vorfuehrkosten:

- 1) Kopiekosten fuer 324 Color-Dia-Positive
- 2) Kopiekosten fuer Sound-Track

G29.VM.787c.0219

Brief von / Letter from Klaus Mettig an / to Klaus Honnef, 28.1.1977. ZADIK, G 21

Rheinisches Landesmuseum
Klaus Honnef

Colmant Str.14-16
53 - BONN

Katharina Sieverding
FINE ARTS BUILDING #1107
105 Hudson St
NEW YORK, N.Y. 10013
Tel (212) 925-3818

New York, den 29.1,77

Betr.: Projekt fuer Documenta 6
Installation einer Fotoarbeit: 11/77

Die Fotoarbeit besteht aus 3 inhaltlich zusammengehorigen Farbfotos.
Jedes Foto ist ca 3m x 4,40m
Die 3 Fotos werden nebeneinander angrenzend installiert.
Erforderliche Wand bzw Raum von 15m Breite und 4m Hoehe.

Kosten:

Reproduktionskosten
Internegative

Frau
 Katharina Sieverding
 Fine Arts Building
 Appartement 1107/6
 105, Hudson Street
 USA - New York N.Y. 10013

9.2.1977
 Klaus Honnef 57
 Ho/T

Das bedeutet andersherum: Räume von 12 x 12 m und
 Wände von 12 m Länge können für einzelne Künstler nicht zur Ver-
 fügung gestellt werden. Wir müssten dann andersherum
 meter kannst Du ermassen, wenn Du Dir vergegenwärtigst, das allein
 die Abteilung Fotografie ca. 140 Namen enthält. Hinzu kommen 50 Namen
 für die Abteilung Malerei. Diese beiden Abteilungen müssen Platz für
 den auf dem Obergeschoss des Friedericianums und diesen Platz noch
 teilen mit der Abteilung Skulpturen. Du siehst also, die Situation
 ist katastrophal.

Konkret: Es ist für uns schier unmöglich, die von Dir und Klaus vor-
 geschlagenen Projekte zu realisieren. Allein die räumlichen Möglich-
 keiten stehen dem entgegen; von den finanziellen zu schweigen. Ich
 bitte Dich also, darüber nachdenken, wie Du Deinen Beitrag auf ein
 adäquates Maß reduzieren kannst. Immerhin müssen wir einen
 Teil der Projekte für den Künstler der nächsten Biennale zurücklassen.

Herzlichen Dank für die Karte, den Brief und die ausführlichen
 Konzepte für die Documenta 6 in Kassel und die Ausstellung im Rhei-
 nischen Landesmuseum Bonn. Ich sehe, daß Ihr sehr fleißig ward.

Ich freue mich auch, daß Eure Arbeit in den Vereinigten Staaten doch
 einige gute Fortschritte macht.

Deshalb bin ich besonders betrübt darüber, daß dieser, mein Brief
 schlechte Nachrichten für Dich enthält. Haken wird die einzelnen Po-
 sitionen nacheinander ab:

Worunter wir bei der Documenta 6 in Kassel besonders leiden, ist
 der katastrophale Mangel an Platz und die nur zureichende finan-
 zielle Ausstattung. Im Gegensatz zur Documenta 5 steht der Documenta 6
 nur noch ein großes Museum, das Friedericianum, zur Verfügung. Die
 Neue Galerie wurde inzwischen ihrer eigentlichen Zweckbestimmung als
 Hort für die zeitgenössische Kunstsammlung zugeführt. Die eklatante
 Reduzierung des Raumangebotes läuft parallel mit einer Ausweitung
 des Documenta-Programmes auf Fotografie, Video, Film und Bücher.

Dennoch: mehr Platz als vorhanden ist, können wir beim besten Willen
 Die zweite schlechte Nachricht betrifft die Ausstellung in Bonn. Ich
 sehe mich leider gezwungen, die Ausstellung auf April nächsten Jahres
 zu verschieben. Das hat mehrere Gründe: Einerseits fehlt mir in An-

029 VIII 7870, 0215, 004

Brief von / Letter from Klaus Honnef an / to Katharina Sieverding, 9.2.1977. ZADIK, G21

nicht kriegen. Das bedeutet andersherum: Räume von 12 x 12 m und Wände von 15 m Länge können für einzelne Künstler nicht zur Verfügung gestellt werden. Wir müßten dann anbauen. Um wieviel Quadratmeter kannst Du ermesen, wenn Du Dir vergegenwärtigst, daß allein die Abteilung Fotografie ca. 140 Namen enthält. Hinzukommen 50 Namen für die Abteilung Malerei. Diese beiden Abteilungen müssen Platz finden auf dem Obergeschoß des Fridericicaniums und diesen Platz noch teilen mit der Abteilung Skulpturen. Du siehst also, die Situation ist katastrophal.

Konkret: Es ist für uns schier unmöglich, die von Dir und Klaus vorgeschlagenen Projekte zu realisieren. Allein die räumlichen Möglichkeiten stehen dem entgegen; von den finanziellen zu schweigen. Ich bitte Dich also, darüber nachzudenken, wie Du Deinen Beitrag auf ein adäquates Maß reduzieren kannst. Immerhin müssen wir davon ausgehen, daß prinzipiell jedem Künstler die gleichen Raumannsprüche zuerkannt werden müssen, auch wenn wir dieses Prinzip natürlich nicht orthodox handhaben können und handhaben wollen.

Allerdings: Die Zeit eilt. Ich gehe jetzt in Urlaub, um den Katalog zusammen mit Evelyn Weiss fertigzumachen. Wir sind jetzt schon dabei, die Redaktion des Kataloges voranzutreiben, die Ende März abgeschlossen sein muß. Mitte März werden wir noch einmal in die Staaten reisen. Vielleicht können wir dann noch einige Details besprechen. Bis dahin aber muß, was in den Katalog soll, vollendet sein. Momentan steht jedem Beteiligten an der Sektion Fotografie im Katalog ein halbes Din A 4 Seite zur Verfügung. Im Einzelfall kann diese auf maximal eine Seite ausgeweitet werden. Das Layout des Kataloges übernimmt die Katalog-Redaktion in Kassel. Wir benötigen im Grunde also ein Foto einer Arbeit, die in Kassel ausgestellt wird, sowie eine halbe Schreibmaschinenseite Text à 15 Zeilen. Der Text soll sich auf das Werk beziehen. Ich stelle Dir anheim, ob Du den Text selber schreibst oder ob er von uns oder der Redaktion in Kassel verfaßt werden soll. Dennoch: mehr Platz als vorhanden ist, können wir beim besten Willen nicht bekommen. Die zweite schlechte Nachricht betrifft die Ausstellung in Bonn. Ich sehe mich leider gezwungen, die Ausstellung auf April nächsten Jahres zu verschieben. Das hat mehrere Gründe: Einerseits fehlt mir in An-

- 3 -

betracht der Documenta die Zeit, Deine Ausstellung, so sorgfältig, wie ich es mir wünsche, vorzubereiten, auf der anderen Seite befinden wir uns derzeit in einer akuten Finanzklemme und schließlich muß ich durch eine Änderung von Tournee-Daten einer internationalen Ausstellung den ursprünglich für Deine Ausstellung in Aussicht genommenen Termin anderweitig verwenden. Aus dieser Verpflichtung komme ich nicht heraus. Ich bedauere dies sehr, doch läuft ja nichts weg. Nach den Strapazen der Documenta, die mich sehr momentan in Anspruch nimmt, können wir dann Deine Ausstellung mit sehr viel mehr Ruhe, Überlegung und Akkuratessse angehen.

Es ist kein Zynismus, wenn ich dennoch hoffe, daß Ihr Euch in den Staaten inzwischen ein bißchen eingelebt habt und daß es Euch gut geht. Wie Ihr aus dem Schreiben des Nachfolgers von Dr. Engels erfährt, sind auch hier die Zeiten nicht rosiger, sondern eher schwieriger geworden. Die Besucherzahlen für zeitgenössische Kunst sinken rapide, die für alte Kunst oder klassische Moderne schnellen dagegen in schwindelerregende Höhe. Das wird auf kurz oder lang natürlich auch Konsequenzen für die Ausstellungspolitik der Museen haben. Ich kenne da sowohl meine Kollegen, wie auch die politischen Gremien. Ich glaube, nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern auch hier wird demnächst eine Kältewelle einbrechen. Allerdings erstreckt sich diese dann mehr auf das kulturelle Gebiet.

Im übrigen wünsche ich Euch alles Gute und bin mit herzlichen Grüßen

Euer


(Klaus Honnef)

G21 VIII 787c, 0215, 002

Heinz Breloh
D 5 Köln 80
Frankfurter Str. 58
Tel. 618934

Lieber Herr Honnef.

Gestern telefonierte ich mit Frau Weiß. Sie sagte mir, daß noch genaue Angaben zu meinen Arbeiten für den Dokumenta-Katalog fehlen.

Ich würde es besser (vielfältiger) finden, wenn neben den beiden "runden Modellen" noch das auf der beigefügten Zeichnung zu sehende, "quadratische" ausgestellt würde. Also hier die Angaben für drei Arbeiten

- ① Tempel auf Aegina
76
2 x 12 schwarzweiß Fotos, räumlich angeordnet
~~Ø~~ 75 cm, h 45 cm
- ② Theater in Dodone
76
2 x 12 schwarzweiß Fotos, räumlich angeordnet
~~Ø~~ 87 cm, h 25 cm
- ③ Turm in Köln
76/77
2 x 12 schwarzweiß Fotos, räumlich angeordnet
70 x 70 x 65 cm

3x2

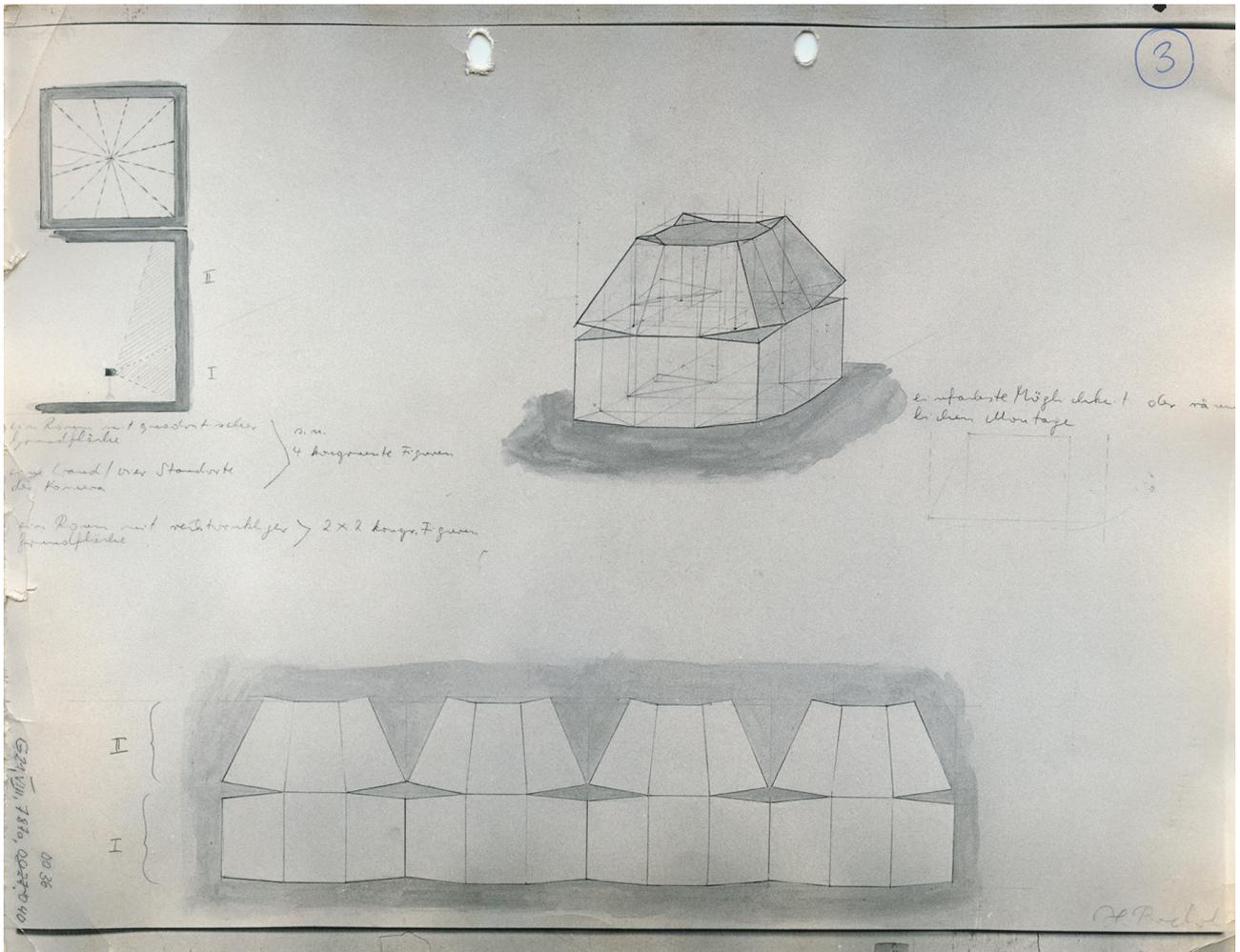
74 x 74 x 58

herzbl. die Grüße

H. Breloh

23.77

Falls biograf. Angaben bitte nur
geb. 1840 in Hilden, lebt in Köln



Heinz Breloh: Brief / Letter, 2.3.1977, mit Zeichnung / with drawing Tempel auf Aegina. ZADIK, G 21

8. 3. 1977



Lieber Klaus Hommes

Wie abgemacht die Fotos - ich
schicke 6, die auf einer Seite
gut unterzubringen sein müssten.
Die Reihenfolge ist auf der Rückseite
festgelegt.

Text habe ich keinen mehr gemacht,
ich habe zuviel andere Sachen um die
Ohren. Der allgemeine Text von Lisbeth
sollte genügen.

TEXT zu den Abb.

JÜRGEN KLAUKE

DIE LUST ZU LEBEN - SEQUENZ 1976 (12 Fotos)

Die andere Sequenz, die nicht abgebildet
wird heißt: "REIN-RAUS" 1977 (12 Fotos)

es gibt ein kleines Anwesen am unser
viel diskutiertes Vatican-Projekt.

Morgen um die Klause in Zürich
 im N.Y., die mal gespannt was's
 mir gibt. Bin am 1. April zurück,
 sollen noch irgendwelche Fragen
 sein - ich melde mich.

Beste Grüße und viel
 Spaß beim Zafolog-Nachen

Jürgen Klauke

Abb.

1	2
3	4
5	6

Rheinisches Landesmuseum
Bonn
z.Hd. Herrn Klaus Honnef
Colmantstr. 14-16

AACHEN 15. März 1977

5300 B o n n

VORM. LICHTTROPFEN HOF 3/D-5100 AACHEN
BRD
TELEFON 0241/39911-64410
Galerie Schürmann & Kicken

Sehr geehrter Herr Honnef,

leider war es mir nicht möglich, Sie in der letzten Zeit telefonisch zu erreichen. Wie ich von Jürgen Wilde hörte, haben Sie die endgültige Auswahl der Photographen, die auf der Dokumenta gezeigt werden sollen, bereits getroffen. Jürgen Wilde sagte uns, daß wir Ihnen die Photographien von Stephen Shore und Andre Kertesz zur Verfügung stellen sollten. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn ich in dieser Angelegenheit bald von Ihnen Nachricht bekommen würde, zumal mein Partner Rudolf Kicken im Augenblick in den USA ist und er evtl. anfallende organisatorische Fragen klären könnte.

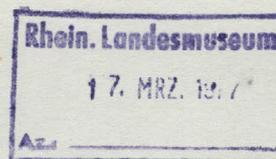
Vom 19. April - 22. Mai findet übrigens eine Ausstellung der Arbeiten Stephen Shore's in der Düsseldorfer Kunsthalle statt, zu der Shore höchstwahrscheinlich auch selbst anwesend sein wird.

724 Fifth Avenue

Mit freundlichen Grüßen

W. Schürmann

Wilhelm Schürmann



Rudolf Kicken

G21, VII, 787c, 0274

Brief von / Letter from Wilhelm Schürmann an / to Klaus Honnef, 15.3.1977. ZADIK, G21

LISELOTTE STRELOW

FREIE FOTOGRAFIN · MITGLIED
IM DT. JOURNALISTENVERBAND
8 MÜNCHEN 40 · JOSEF-RAPS-
STRASSE 2 · TEL. 089 / 32 74 55

20.III.77

Herrn Klaus Honnef · Kaufmannstr. 41. 53 Bonn

Betr.: Auswahlfotos für DOKUMENTA - Katalog

Lieber Herr Honnef,

nochmals: Ihr Brief war eine sehr grosse Freude für mich!
Danke von Herzen. Olle, kranke Frauen haben im Alter nicht
mehr viel Erfolgserlebnisse zu verzeichnen. Drum!

Hier in Eile die "zwei" Katalog-Fotos. Offen gestanden,
- aber das entscheiden natürlich n u r Sie! - finde ich
meinen lieben Schuh inzwischen etwas angestaubt. Ich finde
jetzt z.B. Lietzau w i e l interessanter. Das Kind (privat,
darf also nur im Zusammenhang mit der Ausstellung gezeigt
werden..) gäbe als 2. Bild einen zu weitem "Rechts"-Ruck,
n'est ce pas? Müsste mit einem entsprechenden Kind der anderen
Seite gezeigt werden (habe ich, aber eben nicht fotografisch
zum Totlachen, kommt für den Katalog in Frage). Mit meinen
Frauen ist nicht allzuviel los! (Typisch, diese Weiber..).
Sie werden wohl zwei Mannsbilder nehmen müssen..

Eine Bitte: Zeit ist knapp, also auch BILDER. Wäre es möglich,
wenn Sie die Klischees haben, mir diese Bilder allesamt wieder
(m ö g l i c h t in meiner eigenen Verpackung!!!!) zurück-
schicken zu lassen? (falls es Ihre Frau Kückels schafft.....!)
Diese blöden Fotos werden so oft und so leicht auf der Post
zerstört (wem sage ich das?)

Lieber Herr Honnef, ganz h i n g e r i s s e n bin ich von
Ihren sagenhaften Katalogen! Der Himmel hat Sie mir geschickt.
Ich bin Hans Rudolf Hartung ungeheuer dankbar. Ich sagte Ihnen
schon: gerade hatte ich mich sehr intensiv damit beschäftigt,
wie ich meine Bilder vor meinem Ende noch mal publiziert
kriege, denn mein Buch werde ich wohl nicht mehr zu Ende bringen
Sie - ausgerechnet in Bonn!!! - sind ja der erste Mensch, der
"mein Werk" kapiert hat. Und das 10 Jahre nach meinem Fortzug
aus jener Gegend.. - Ihre Artikel: hervorragend!!!!
Dunnerlittchen, ich kann immer nur von Glück sagen, dass ich in
Ihre Hände gefallen bin. - - TEXTseite folgt paar Tage später
für den Dokumenta-Katalog. - Gute Reise nach USA. Und kommen
Sie j a gesund zurück!!! Herzlichen Gruss, und bekanntermassen
aush an Frau Honnef und nochmals Dank Ihrer

8 Fotos anbei von

Florian Schneider (kontern?)

O.F. Schüh

Kind aus Hamburg-Harvestehude (kontern?)

Joseph Beuys

~~e i c h e n~~ Fotos anbei

Alexander Mitscherlich

Hans Lietzau

Helene Weigel

(kontern?)

Wiet Palar (kontern?)

GISÈLE FREUND

freitag

12, RUE LALANDE, 75014 PARIS

ADRESSE POSTALE : B.P. 9

75661 PARIS CEDEX 14

TEL. 734.77.49

Liebe Gabi,

in aller Eile(ich ersticke auch unter der Arbeit)
Ich schicke Ihnen mit Eilpost die 2 Farbreproduktionen, fuge aber dieselben inschw/weiss hinzu.

Wenn wir uns auch geschworen haben, Klaus und ich, dass .. kein Photo was Farbe ist in weiss in der Ausstellung und vice versa ~~GEZEIGT WIRD~~ (was ich auch ~~key~~ seit einiger systematisch tue) will ich natuerlich nicht, dass in einer so wichtigen Ausstellung ein Photograph 2 Farbseiten einnimmt, wenn es nicht moglich ist. Darum uberlasse ich es Klaus.(fur wichtig halte ich mich nicht)

Es hat mir Tage! gekostet, die Ausstellung-in meinem Kopf-zy klaren und die Negs und contacts herauszuholen (UFF)

Klaus wollte 150 photos, ich glaub es sind so ungefahr 120 er kann dann eventuel auch eine bessere Auswahl haben beim Zusammenstreichen.

Fur den Katalog werde ich 60 bis 70 Photos:schwarz/weiss zusammenbringen. xx

Nun eine Frage:

1. Ich haben nicht ganz verstanden was ich auf der "Seite" schreiben soll? Wie ich zur Photographie stehe?? Im Allgemeinen oder was mich personlich betrifft??? Ich muss das sofort wissen. Fur mich ist es nicht leicht in deutsch zu schreiben, aber ich werde es tun,eventuel müssen Sie dann ein wenig verbessern.

2.Frage:Wann muss Klaus die Photos fur den Katalog haben??

Also bitte antworten oder telephonieren Sie mir baldigst

Herzlichste Grusse

Gisèle

3.5. Mai

xx Sie müssen
ja alle in der Ausstellung sein!

20x30

Stempellos

15. April

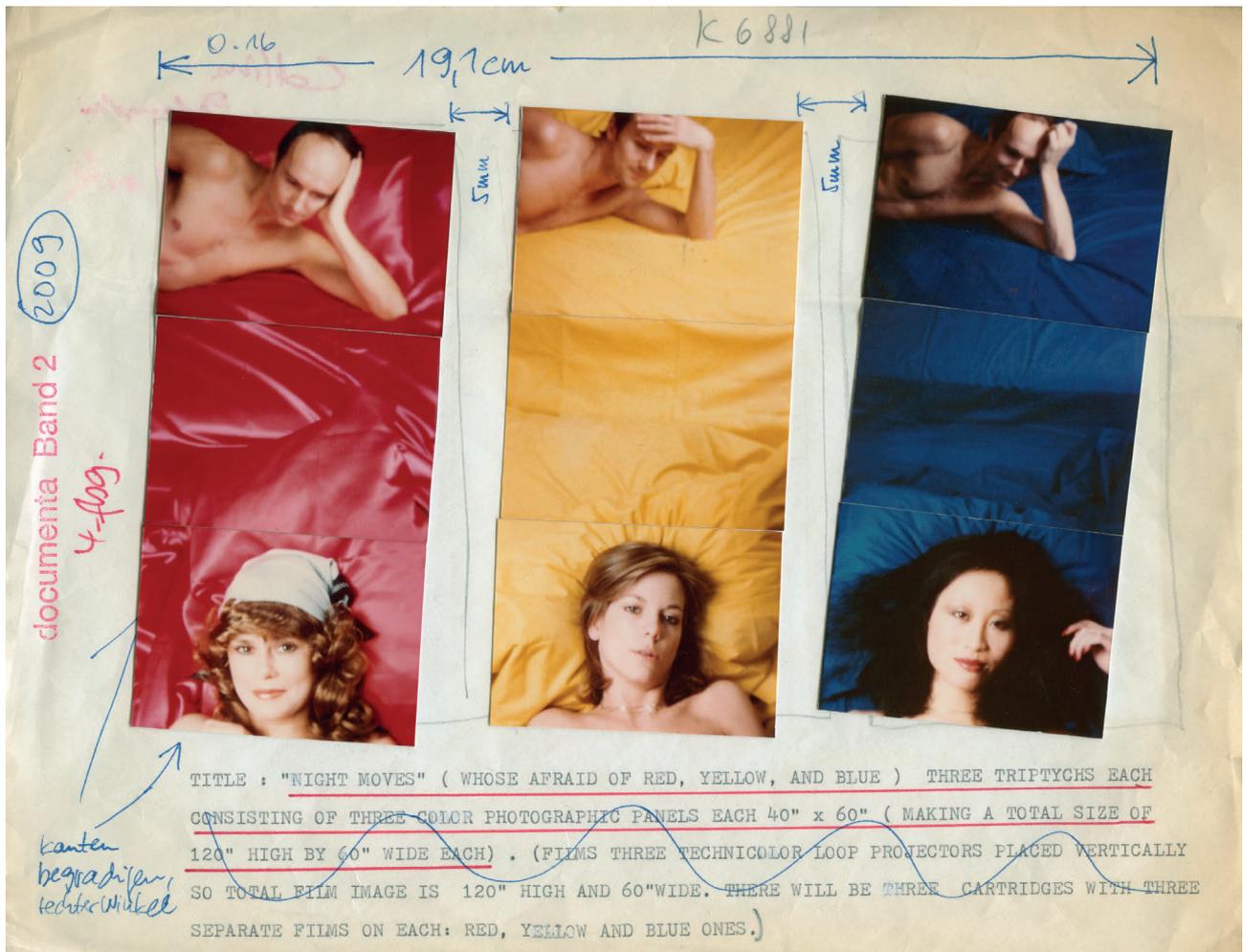
30x40

Buch

1 40x50 Reparatyr

MEMBRE DE L'A.N.J.R.P.C. - ASSOCIATION NATIONALE DES JOURNALISTES REPORTERS PHOTOGRAPHES ET CINEASTES

Brief von / Letter from Gisèle Freund an / to Gabi Honnef-Harling, 15.4.1977. ZADIK, G 21



James Collins: Night Moves: Who's afraid of Red, Yellow, and Blue. Fotovorlage für / Photo template for documenta 6-Katalog / -catalogue, Bd. 2, S. 157. ZADIK, G 21



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

Die 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

The 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



Ann und / and Jürgen Wilde in ihrer Galerie, im Hintergrund Werke aus der Ausstellung / at their gallery with works from the exhibition Albert Renger-Patzsch – Gestein, 6.3. – 25.5.1981. Foto: Friedrich Riehl, Engelskirchen, Archiv Ann und Jürgen Wilde

ANN UND JÜRGEN WILDE IM GESPRÄCH MIT
NADINE OBERSTE-HETBLECK, 18. – 24. MÄRZ 2019

ANN AND JÜRGEN WILDE IN CONVERSATION WITH
NADINE OBERSTE-HETBLECK, MARCH 18 – 24, 2019

NOH: 1972 eröffneten Sie als Ehepaar in Köln die erste Galerie in Deutschland von Bestand, die ausschließlich auf Fotografie spezialisiert war. Welches Konzept verfolgten Sie?

AW: Ganz am Anfang standen erst einmal die Idee und das Anliegen, uns für die Anerkennung der Fotografie als Kunst zu engagieren. Die Museen hatten die Fotografie als gleichwertige Kunstform neben der Malerei noch nicht entdeckt. Mit der Gründung einer nur auf Fotografie spezialisierten Galerie schafften wir erste Voraussetzungen, unser sehr ernsthaftes Anliegen zu realisieren. Ein klares Konzept gab es am Anfang noch nicht. Wir nahmen zunächst mit Fotografen Kontakt auf, die durch Veröffentlichungen in Bildbänden und Fachzeitschriften schon bekannt waren und uns besonders beeindruckt hatten, wie Duane Michals, Lee Friedlander, Ralph Gibson. Ganz oben auf der Wunschliste standen vor allem aber die Klassiker der Fotografie: Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch und August Sander. So zeigten wir im Mai 1972 die erste und sehr erfolgreiche August Sander-Ausstellung mit Motiven aus seinem berühmten Buch *Antlitz der Zeit*, das 1929 im Kurt Wolff Verlag erschienen war. Soweit uns bekannt ist, war dies die erste Ausstellung in einer Galerie, in der man Sander-Fotografien käuflich erwerben konnte. Die 1920er und 1930er Jahre entwickelten sich immer mehr zum Schwerpunkt unseres Galerieprogramms. Wir hatten das große Glück, schon frühzeitig die Nachlässe von Karl Blossfeldt und Albert Renger-Patzsch zu erwerben, für die sich damals noch niemand interessierte. Daraus konnten wir wunderbare Konzepte für Ausstellungen entwickeln.

NOH: In 1972 you opened the first gallery in Cologne, Germany, as a married couple, which specialized exclusively in photography. Which concept did you pursue?

AW: In the very beginning, there were the idea and the desire to get involved in the recognition of photography as art. The museums had not yet discovered photography as an equivalent art form to painting. With the foundation of a gallery specialized only in photography, we created the first conditions to realize our very serious concern. In the beginning, there was no clear concept. At first, we contacted photographers who were already well-known through publications in illustrated books and professional journals and who had impressed us particularly, like Duane Michals, Lee Friedlander, Ralph Gibson. At the top of the wish list were the classics of photography: Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, and August Sander. In May 1972 we showed the first and very successful August Sander exhibition with motifs from his famous book *Antlitz der Zeit*, published by Kurt Wolff Verlag in 1929. As far as we know, this was the first exhibition in a gallery where Sander photographs could be purchased. The 1920s and 1930s became more and more the focus of our gallery program. We had the great good fortune to acquire the estates of Karl Blossfeldt and Albert Renger-Patzsch at an early stage, which nobody was interested in at the time. From this, we were able to develop wonderful concepts for exhibitions.

Due to the great response, especially in the press, we received many inquiries from institutions that showed interest in exhibitions very early on. With

Aufgrund der großen Resonanz vor allem in der Presse bekamen wir schon sehr früh viele Anfragen von Institutionen, die Interesse an Ausstellungen zeigten. Mit der erstmaligen Beteiligung am *Kölner Kunstmarkt* 1974 gelang dann der große Durchbruch für die Fotografie. Immer mehr Institutionen interessierten sich für Fotografie-Ausstellungen und nahmen Kontakt mit uns auf. Am Ende der 1970er Jahre waren es dann mehr als vierzig (!) Expositionen, die wir im In- und Ausland in Museen, Kunstvereinen und Kulturzentren realisieren konnten. Hinzu kamen noch unzählige Beteiligungen, darunter auch 1977 an der *documenta 6* in Kassel. Für die Durchsetzung der Fotografie waren diese Aktivitäten von großer Bedeutung. Die 1970er Jahre waren das Jahrzehnt, in dem sie ihre Wertschätzung als Kunstform zu finden begann. Mit unserem unermüdlichen Engagement war gelungen, was uns von Anfang an am Herzen lag. Hinzu kam dann noch, dass die Fotografie in der Kunstgeschichte immer ernster genommen wurde. Von Susan Sontag und Roland Barthes erschienen um 1980 die Foto-Essays, von Wolfgang Kemp die dreibändige *Theorie der Fotografie*, um nur einige wichtige zu nennen.

NOH: 1974 war Klaus Honnef an das *Rheinische Landesmuseum* Bonn gewechselt. Wann und in welchem Zusammenhang haben Sie ihn kennengelernt? Wie haben Sie zusammengearbeitet?

AW: Wann wir Klaus Honnef zum ersten Mal begegnet sind, wissen wir nicht mehr genau, spätestens aber wohl 1974, als er an das Landesmuseum Bonn berufen wurde. Wir standen damals schon länger im Kontakt mit dem Museum über unseren Freund Hans Rudolf Hartung, der seit 1972 Landesrat für Kultur des *Landchaftsverbandes Rheinland* war. Wir regten an, die Fotografie in das Ausstellungs-Programm des Landesmuseums aufzunehmen und möglicherweise sogar eine Fotosammlung aufzubauen, was mit großem Interesse zur Kenntnis genommen wurde. Einen ersten konkreten Vorschlag machten wir dem damaligen Museumsdirektor Hugo Borger in einem Brief vom 7.4.1972 mit der Anregung einer August Sander-Ausstellung. Dass diese Idee mit Interesse auch weiterverfolgt worden ist, kann der Korrespondenz vom 18.6.1974

our first participation in the *Cologne Art Market* in 1974, we achieved a major breakthrough for photography. More and more institutions were interested in photography exhibitions and contacted us. At the end of the 1970s, there were then more than forty (!) expositions which we were able to realize at home and abroad in museums, art associations and cultural centers. In addition, there was countless participation, including 1977 at *documenta 6* in Kassel. These activities were of great importance to the implementation of photography. The 1970s were the decade in which it began to find its appreciation as an art form. With our untiring commitment, we had succeeded in doing what was close to our hearts from the very beginning. In addition, photography was taken more and more seriously in the history of art. Around 1980 Susan Sontag and Roland Barthes published their photo essays, Wolfgang Kemp the three-volume *Theory of Photography*, to name but a few.

NOH: In 1974 Klaus Honnef moved to the *Rheinische Landesmuseum* Bonn. When and in what context did you meet him? How did you work together?

AW: When we met Klaus Honnef for the first time, we don't know exactly anymore, but probably in 1974 at the latest, when he was appointed to the Landesmuseum Bonn. At that time we were in contact with the museum for quite some time through our friend Hans Rudolf Hartung, who had been the Rhineland Regional Councilor for Culture since 1972. We suggested including photography in the exhibition program of the Landesmuseum and possibly even to build up a photo collection, which was noted with great interest. We made a first concrete suggestion to the then museum director Hugo Borger in a letter dated April 7, 1972, with the suggestion of an August Sander exhibition. That this idea was pursued with interest can be seen in the correspondence of June 18, 1974, with the art historian Joachim Heusinger von Waldegg, who was a research assistant at the museum. Klaus Honnef also took up the idea of a Sander exhibition a few months later in a letter dated November 14, 1974. Heusinger von Waldegg then developed his own concept under

mit dem Kunsthistoriker Joachim Heusinger von Waldegg, der wissenschaftlicher Mitarbeiter am Museum war, entnommen werden. Auch Klaus Honnef griff die Idee einer Sander-Ausstellung einige Monate später in einem Schreiben vom 14.11.1974 noch einmal auf. Heusinger von Waldegg entwickelte dann aber unter der Regie von Klaus Honnef ein eigenes Konzept zu der Ende 1975 realisierten Ausstellung *Gemalte Fotografie. Rheinlandschaften*, in der Fotografien von August Sander in den Kontext mit Grafiken der Neuen Sachlichkeit gestellt wurden. Mit Klaus Honnef standen wir weiterhin im Kontakt und führten intensive und sehr spannende Gespräche über andere zukünftige Ausstellungsprojekte.

Mit dem Aufbau einer Fotosammlung wurde im *Rheinischen Landesmuseum* dank des Einsatzes von Klaus Honnef später dann auch begonnen. Während eines Treffens mit Hans Rudolf Hartung gaben wir hierzu die Empfehlung, sich um das Fotoarchiv von Liselotte Strelow zu kümmern, die in Hamburg lebte und die wir vorher besucht hatten. Honnef und Hartung fuhren dann zu ihr nach Hamburg und ein Teil ihrer Fotografien fand schließlich Eingang ins *Rheinische Landesmuseum*. Honnef realisierte dort die Ausstellung *Liselotte Strelow. Portraits 1933–1972* (August/September 1977), zu der er ebenfalls einen begleitenden Katalog herausgab.

NOH: An welchen Projekten haben Sie mit dem *Rheinischen Landesmuseum* Bonn und insbesondere Klaus Honnef zusammengearbeitet? Und wie gestaltete sich die Kooperation?

JW: Es waren drei Projekte, bei denen es aufgrund unserer Galeriarbeit zu einer umfangreichen Zusammenarbeit mit dem *Rheinischen Landesmuseum* Bonn kam, hier mit der Abteilung Wechselausstellungen, deren Leitung Klaus Honnef innehatte. Das erste Projekt war eine Werkchau von Karl Blossfeldt (*Karl Blossfeldt. Fotografien 1900–1932*, Mai/Juni 1976), das zweite eine umfangreiche Darstellung von drei sehr typischen Themen aus dem Werk von Albert Renger-Patzsch (*Albert Renger-Patzsch: Fotografien 1925–1960*, Januar/Februar 1977) und die dritte Ausstellung zu Germaine Krull (*Germaine Krull: Fotografien 1922–1966*, November/Dezember

the direction of Klaus Honnef for the exhibition *Painted Photography. Rheinlandschaften* realized at the end of 1975, in which August Sander's photographs were placed in the context of New Objectivity prints. We were still in contact with Klaus Honnef and had intensive and very exciting discussions about other future exhibition projects. Thanks to the efforts of Klaus Honnef, the *Rheinische Landesmuseum* later began to build up a photo collection. During a meeting with Hans Rudolf Hartung, we recommended taking care of the photo archive of Liselotte Strelow, who lived in Hamburg and whom we had visited before. Honnef and Hartung then drove to her in Hamburg, and some of her photographs finally found their way into the *Rheinisches Landesmuseum*. There Honnef realized the exhibition, *Liselotte Strelow. Portraits 1933–1972* (August/September 1977), for which he also published an accompanying catalog.

NOH: What projects have you worked on with the *Rheinisches Landesmuseum* Bonn and Klaus Honnef in particular? And what was the cooperation like?

JW: There were three projects in which our gallery work led to extensive collaboration with the *Rheinisches Landesmuseum* Bonn, here with the temporary exhibitions department headed by Klaus Honnef. The first project was an exhibition of Karl Blossfeldt's work (*Karl Blossfeldt. Photographs 1900–1932*, May/June 1976), the second an extensive presentation of three very typical themes from the work of Albert Renger-Patzsch (*Albert Renger-Patzsch: Photographs 1925–1960*, January/February 1977) and the third exhibition on Germaine Krull (*Germaine Krull: Photographs 1922–1966*, November/December 1977) which was dedicated to her 80th birthday. Each exhibition was accompanied by a standardized catalog.

The cooperation was such that we supplied all the visual material. Together with Klaus Honnef, we selected a larger number of pictures for the exhibition and the catalog. We provided the historical texts, which were published in the appendix of the catalogs for a better understanding of the works and the personality. At Blossfeldt, for example, Suhrkamp Verlag gave us permission to reprint Walter Benjamin's review

1977) war ihrem 80. Geburtstag gewidmet. Zu jeder Ausstellung erschien der inzwischen standardisierte Katalog.

Die Zusammenarbeit gestaltete sich so, dass wir das gesamte Bildmaterial lieferten. Aus einer größeren Anzahl wählten wir zusammen mit Klaus Honnef die für die Ausstellung und den Katalog infrage kommenden Bilder aus. Wir besorgten die historischen Texte, die zum besseren Verständnis der Werke und der Persönlichkeit im Anhang der Kataloge veröffentlicht wurden. Bei Blossfeldt z.B. genehmigte uns der Suhrkamp Verlag den Abdruck der Rezension von Walter Benjamin über das Werk *Urformen der Kunst*, 1928 erstmals erschienen in der Zeitung *Literarische Welt* mit dem Titel „Neues von Blumen“. Kurzbiografien und die Bibliografie kamen bei diesen Expositionen auch von uns.

Zur Ausstellung *Germaine Krull – Fotografien 1922–1966* sorgten wir dafür, dass die Fotografin zur Eröffnung aus Nordindien nach Bonn kommen konnte.

NOH: 1976 konzipierte Klaus Honnef zwei Bände zum Thema „Fotografie“ im *Kunstforum International*. In Band 16 mit dem Titel „Die Arbeit des Fotografen“ findet sich ein Interview mit Ihnen, Herr Wilde, in dem Sie über den Markt für Fotografie sprachen. Wie kam es zu dem Interview und worauf zielte die Platzierung des Interviews im *Kunstforum International*? Gab es Reaktionen darauf?

JW: Dadurch, dass wir Klaus Honnef und Dieter Bechtloff – den Gründer, Verleger und Herausgeber des *Kunstforums International* – beide gut kannten, ergab sich die Idee. In dem Interview im *Kunstforum International*, Bd. 16/1976, gehe ich mehrfach auf das beginnende Interesse der Museen für die Fotografie ein. Es war schon vor Gründung der Galerie unser Ziel und Wunsch, dass der Fotografie nach amerikanischem Vorbild in europäischen Museen eigenständige Abteilungen eingerichtet würden. Möglicherweise haben Museumsleiter auch auf diese Hinweise mit dem Interesse an Ausstellungen reagiert.

NOH: Dann kam die *documenta 6*, 1977, in der die Fotografie erstmals in einem größeren Rahmen präsentiert wurde. Sie haben in verschiedenen

of the work *Urformen der Kunst*, first published in 1928 in the newspaper *Literarische Welt* with the title „Neues von Blumen.“ Short biographies and the bibliography also came from us during these expositions.

For the exhibition *Germaine Krull – Photographs 1922–1966* we made sure the photographer could come from North India to Bonn for the opening.

NOH: In 1976 Klaus Honnef conceived two volumes on the subject of „photography“ in the *Kunstforum International*. Volume 16 entitled „The Work of the Photographer“ contains an interview with you, Mr. Wilde, in which you talked about the market for photography. How did the interview come about and what was the aim of the placement of the interview in *Kunstforum International*? Were there any reactions?

JW: The idea was born from the fact that we both knew Klaus Honnef and Dieter Bechtloff – the founder, publisher and publisher of *Kunstforum International* – well. In the interview in *Kunstforum International*, vol. 16/1976, I repeatedly address the museums' initial interest in photography. Even before the gallery was founded, it had been our goal and desire to establish independent departments for photography in European museums based on the American model. It is possible that museum directors reacted to these indications with an interest in exhibitions.

NOH: Then came *documenta 6*, 1977, in which photography was presented on a larger scale for the first time. You were involved in various aspects. How did you get involved in the realization of the major exhibition?

JW: Already in March 1975 Klaus Honnef wrote to us that he was „responsible for the creation of the photography department at *documenta 6* 1977 in Kassel.“ The subsequent collaboration at the *Rheinisches Landesmuseum* can be regarded as a prerequisite for Klaus Honnef and Evelyn Weiss, aware of our gallery work, to ask us to help them with the preparations for the Kassel show by providing loans and other information. They selected works from our collection that international institutes were unable to supply or were unable to supply, to the required extent

Punkten mitgewirkt. Wie kam es dazu, dass Sie in die Realisierung der Großausstellung involviert waren?

JW: Bereits im März 1975 schrieb uns Klaus Honnef, dass er „für die Erstellung der Abteilung Fotografie bei der *documenta 6* 1977 in Kassel verantwortlich“ sei. Die darauffolgende Zusammenarbeit im *Rheinischen Landesmuseum* darf als Voraussetzung betrachtet werden, dass Klaus Honnef mit Evelyn Weiss in Kenntnis unserer Galeriarbeit uns baten, ihnen bei den Vorbereitungen der Kasselschau mit Leihgaben und anderen Informationen behilflich zu sein. Sie wählten bei uns Werke aus, die internationale Institute nicht oder nicht in dem erforderlichen Umfang und der gewünschten Qualität liefern konnten. Bei zeitgenössischen Arbeiten waren sie meist auf die Hilfe der Galerien angewiesen, oder sie sprachen die Künstlerinnen und Künstler direkt an. Infolge der vielschichtigen beratenden Tätigkeit bat man uns, bei der Abfassung von biografischen Texten behilflich zu sein. Die Leihwünsche zur französischen Fotografie des 19. Jahrhunderts, die Evelyn Weiss und Klaus Honnef an die *Bibliothèque Nationale* gerichtet hatten, scheiterten an der Zeitspanne des administrativen Vorgangs. Wir wurden dann als Retter angesprochen, da wir noch weitere Empfehlungen in Paris geben konnten. Wir hatten im Zusammenhang unserer Galerietätigkeit bereits Kontakte zu verschiedenen Sammlern, Fotografen, Verlagen und Institutionen. So fuhr ich mit Evelyn Weiss und Klaus Honnef nach Paris, wo wir für einige Tage in dem legendären Existenzialistenhotel „La Louisiane“ in der Rue de Seine übernachteten. Während dieses Parisaufenthalts besuchten wir gemeinsam den Sammler und berühmten Antiquar André Jammes und die *Société Française de Photographie*, die zu unserer Freude bereit waren, wichtige Werke der frühen französischen Fotografie in einem unkomplizierten Leihverfahren für die *documenta* auszuleihen.

AW: Im Oktober 1976 reiste Klaus Honnef mit Evelyn Weiss in die USA. Auch hier konnten wir mit Adressen von Galerien und Institutionen, die bedeutende amerikanische Fotografien in ihrem Programm hatten, behilflich sein. Dieser USA-Aufenthalt muss sehr beeindruckend ge-

and quality. For contemporary works, they were usually dependent on the help of the galleries or approached the artists directly. As a result of the multi-layered advisory activity, we were asked to help with the writing of biographical texts. The loan requests for 19th-century French photography made by Evelyn Weiss and Klaus Honnef to the *Bibliothèque Nationale* failed because of the time span of the administrative process. We were then approached as saviors, as we were able to make further recommendations in Paris. We already had contacts with various collectors, photographers, publishers and institutions in the context of our gallery activities. So I went with Evelyn Weiss and Klaus Honnef to Paris, where we stayed for a few days in the legendary existentialist hotel „La Louisiane“ in the Rue de Seine. During this stay in Paris, we visited together the collector and famous antiquarian André Jammes and the *Société Française de Photographie*, who to our delight were willing to lend important works of early French photography in an uncomplicated loan procedure for the *documenta*.

AW: In October 1976 Klaus Honnef traveled with Evelyn Weiss to the USA. Also here we could help with addresses of galleries and institutions, which had important American photographs in their program. This stay in the USA must have been very impressive, as Honnef stated on a postcard from New York dated October 20, 1976. After his return, he soon contacted us again and reported in detail in a letter dated November 5, 1976. He proposed a meeting with Evelyn Weiss in mid-November to „discuss all details.“ The working discussions for the *documenta* were now continued more concretely and intensively. When the decision on the participating photographers had been made, he commissioned us to write short texts about some of them for the *documenta* catalog. We met alternately in Bonn – even on New Year’s Eve with Evelyn Weiss – at his home or at our home in Zulpich. At his side was almost always Gabi Honnef-Harling, his wife. The conversations ended mostly very relaxed with a glass of wine. He was a connoisseur of good wine. Sometimes the enjoyment knew no limits, as could be seen after the opening of exhibitions and occasional restaurant visits. When we think

wesen sein, wie Honnef auf einer Postkarte vom 20.10.1976 aus New York mitteilte. Nach seiner Rückkehr nahm er bald wieder Kontakt mit uns auf und berichtete darüber sehr ausführlich in einem Schreiben vom 5.11.1976. Er schlug für Mitte November ein gemeinsames Treffen mit Evelyn Weiss vor, um dann „alle Einzelheiten zu besprechen“. Die Arbeitsgespräche für die *documenta* wurden nun immer konkreter und intensiver fortgeführt. Als die Entscheidung über die teilnehmenden Fotografinnen und Fotografen getroffen war, beauftragte er uns, für den *documenta*-Katalog Kurztexpte über einzelne von ihnen zu schreiben. Wir trafen uns abwechselnd in Bonn – selbst am Silvesterabend mit Evelyn Weiss – bei ihm zu Hause oder bei uns in Zülpich. An seiner Seite war fast immer Gabi Honnef-Harling, seine Frau. Die Gespräche endeten meist sehr entspannt mit einem Gläschen Wein. Er war ein Genießer von gutem Wein. Manchmal kannte der Genuss auch keine Grenzen, wie auch nach Ausstellungseröffnungen und gelegentlichen Restaurantbesuchen festzustellen war. Wenn wir an all die Gespräche mit Honnef zurückdenken, ist vor allem die große Begeisterung unvergesslich, wie er über das Thema „Fotografie“ sprach und über sein damit im Zusammenhang stehendes *documenta*-Projekt. Erstmals sollte das Medium Fotografie bei dieser so wichtigen Schau in Kassel neben der Malerei ausgestellt werden und eine gleichberechtigte Rolle spielen und er, Klaus Honnef, war der Macher, der erste, der die Idee hatte, ein solches Vorhaben zu realisieren.

NOH: Welche Relevanz schreiben Sie der *documenta 6* hinsichtlich der Etablierung der Fotografie als eigenständiges künstlerisches Medium zu?

JW: Die Fotografie als künstlerisches Medium wurde von der *documenta* in ihrer Bedeutung sehr nachhaltig gestärkt und bestätigt. Der Kontext mit den anderen Künsten in einer so umfassenden Schau gab der Fotografie einen entscheidenden Schub im Verständnis und Interesse der Kunstvermittler.

AW: Man darf dabei aber nicht vergessen, dass es zuallererst der Arbeit von Galerien zu verdanken war, dass in den 1970er Jahren so viele Ausstellungen mit Fotografie stattfanden. Da hat

back to all the conversations with Honnef, the great enthusiasm with which he spoke about „photography“ and his *documenta* project is unforgettable. For the first time at this important show in Kassel, the medium of photography was to be exhibited alongside painting and play an equal role, and he, Klaus Honnef, was the creator, the first to have had the idea of realizing such a project.

NOH: What relevance do you attribute to *documenta 6* with regard to establishing photography as an independent artistic medium?

JW: The importance of photography as an artistic medium was sustainably strengthened and confirmed by the *documenta*. The context with the other arts in such a comprehensive show gave photography a decisive boost in the understanding and interest of art mediators.

AW: However, it should be unforgotten that it was primarily thanks to the work of galleries that so many exhibitions of photography took place in the 1970s. In particular, Ileana Sonnabend in New York played an important pioneering role with her early exhibitions of Bernd and Hilla Becher, August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, to name but a few. Photography had arrived in the art world; more and more galleries included it in their program. In such an important decade for this medium, *documenta 6* could not fail to address the issue. To what extent this had an influence and effect on the market and pricing can no longer be recalled, but we can remember that by the end of the 1970s interest in acquiring or even collecting photographs had risen.

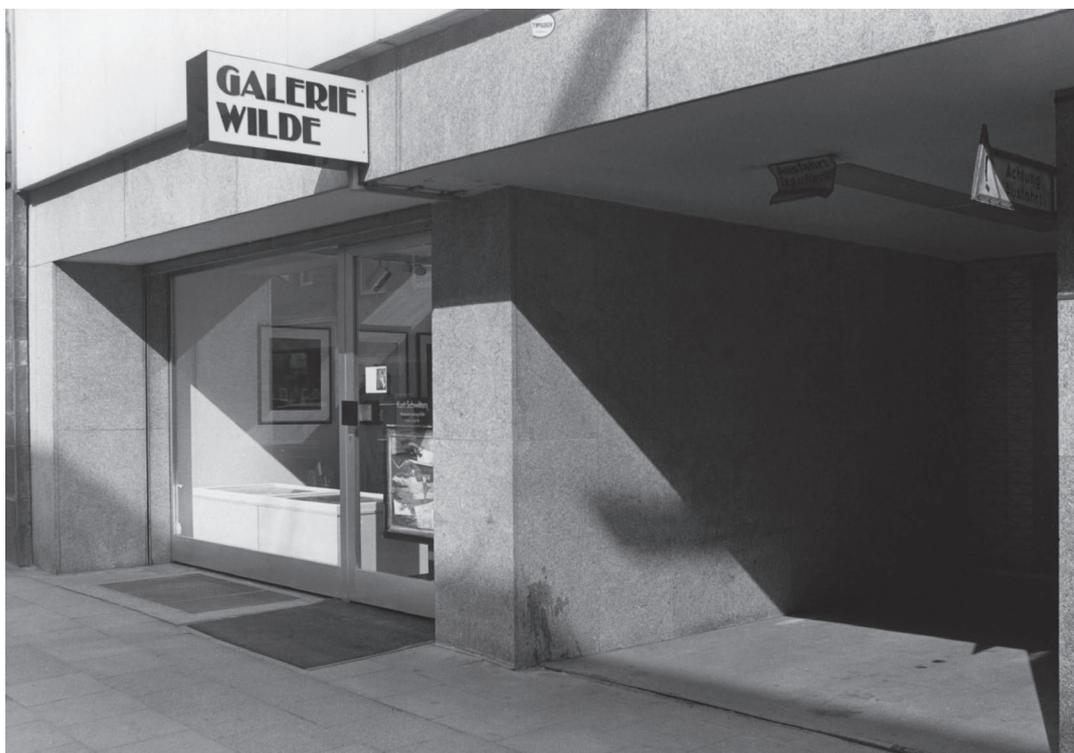
ganz besonders auch Ileana Sonnabend in New York mit ihren frühen Ausstellungen von Bernd und Hilla Becher, August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, um nur einige zu nennen, eine wichtige Vorreiterrolle gespielt. Die Fotografie war im Kunstbetrieb angekommen, immer mehr Galerien nahmen sie in ihr Programm auf. In einem so wichtigen Jahrzehnt für dieses Medium konnte es gar nicht ausbleiben, dass auch die *documenta 6* sich damit beschäftigte. Inwieweit dies Einfluss und Wirkung auf den Markt und die Preisgestaltung hatte, können wir uns nicht mehr erinnern, aber daran, dass Ende der 1970er Jahre das Interesse, Fotografien zu erwerben oder gar zu sammeln, gestiegen war.



Internationaler Kunstmarkt Köln, 1974, Stand / booth of Galerie Wilde, vorne / in the front works by Karl Blossfeldt. Foto: Ann Wilde, Zülpich/Köln, Archiv Ann und Jürgen Wilde



Galerie Wilde, Försterstraße, Köln / Cologne, Jürgen Wilde an der Schreibmaschine in der Ausstellung / at his typewriter in the exhibition of Wink van Kempen, Rotterdam 24.1. - 28.2.1975. Foto: Ann Wilde, Zülpich/Köln, Archiv Ann und Jürgen Wilde



Galerie Wilde, Auf dem Berlich, Köln 1984. Foto: Stefan Arvay, Köln/© Jürgen Wilde, Zülpich, Archiv Ann und Jürgen Wilde



Wilhelm Schürmann (rechts / on the right). Eröffnung / Opening In Deutschland.
Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie, 1979. Foto: Walter Müller, Brühl

WILHELM SCHÜRMANN IM GESPRÄCH MIT PHILIPP FERNANDES DO BRITO, 23. FEBRUAR 2019

WILHELM SCHÜRMANN IN CONVERSATION WITH PHILIPP FERNANDES DO BRITO, FEBRUARY 23, 2019

PFdB: Herr Schürmann, gemeinsam mit Rudolf Kicken gründeten Sie 1973 – ein Jahr vor Herrn Honnefs Wechsel zum *Rheinischen Landesmuseum* – die Galerie *Lichttropfen* im Obergeschoss der Buchhandlung Backhaus in Aachen. Ein Jahr später bereits benannten Sie sich in *Schürmann & Kicken* um und waren seitdem – neben der Galerie *Wilde* (seit 1972) – eine der beiden einzigen Galerien für Fotografie in Deutschland. Aus welcher Motivation haben Sie die Galerie gegründet?

WS: Ich habe Chemie studiert, wusste aber am Ende des Studiums, dass das nicht mein Beruf werden würde. Mich hat Fotografie mehr interessiert. Rudolf Kicken hatte eine ähnliche Leidenschaft für die Fotografie, und so kam das fast von selbst, dass wir überlegten, Fotografien ausstellen zu wollen. Wir konnten eine Galerieebene in einer Buchhandlung nutzen und los ging's. Wichtig war, dass wir unabhängig waren. Auch als Fotograf habe ich grundsätzlich nur im eigenen Auftrag gearbeitet, es war mir immer wichtig, vollkommen unabhängig zu sein.

PFdB: Welche Situation fanden Sie und Rudolf Kicken in Deutschland in den 1970er Jahren in Hinblick auf einen Markt für Fotografie vor?

WS: Einen Markt gab es gar nicht. Wir lernten aber ziemlich früh einen wichtigen Sammler kennen, der auch für mich selbst als Sammler später eine prägende Figur war – Volker Kahmen. Ihn haben wir immer, wenn ich aus Prag zurückkam, am selben Abend noch angerufen, und er kam häufig am nächsten Nachmittag schon, um zu sehen, was ich mitgebracht hatte. Er hatte bei

PFdB: Mr. Schürmann, in 1973—one year before Mr. Honnef's move to the *Rheinisches Landesmuseum*—you co-founded, together with Rudolf Kicken, the Galerie *Lichttropfen* on the upper floor of the Backhaus bookshop in Aachen. One year later, you changed the name to *Schürmann & Kicken* and have since been—along with the gallery *Wilde* (since 1972)—one of the only two galleries for photography in Germany. What motivated you to found the gallery?

WS: I studied chemistry; but at the end of my studies, I knew that this would not be my profession. I was more interested in photography. Rudolf Kicken had a similar passion for photography, and so it was almost a matter of course that we began thinking about exhibiting photographs. The gallery level of a bookstore was made available to us, and off we went. What was important was that we were independent. Even as a photographer, I basically only worked on my own behalf, it was always important to me to be completely independent.

PFdB: What situation did you and Rudolf Kicken find in Germany in the 1970s with regard to a market for photography?

WS: There was no market at all. But quite early on, we made the acquaintance of an important collector, who was also a formative figure for me as a collector: Volker Kahmen. Whenever I came back from Prague, we called him the same evening, and he often came the next afternoon to see what I had brought with me. He always had the "first choice" with us and always chose extremely

uns immer „first choice“ und hat immer wieder die ganz feinen Werke ausgesucht – zum Beispiel von Jaromír Funke – und immer schnell bezahlt. Das war eine wichtige Refinanzierung, und nur dadurch war vieles für uns überhaupt möglich. Schöner Ringschluss: Alle Werke von Jaromír Funke, die Volker Kahmen bei uns ausgesucht hatte, und solche, die in meiner Privatsammlung waren, sind jetzt in der Sammlung des *Getty Museums* wieder vereint.

Volker Kahmen hat das legendäre Buch *Fotografie als Kunst* (1973) herausgegeben und war ein begnadeter Sammler. Er kaufte damals von Gunther Sander, dem Sohn von August Sander, um die 800 Vintage Prints. Das waren sicher ein paar Hunderttausend DM damals und Anfang der 1970er Jahre eine ungeheure Summe, die für Fotografie ausgegeben wurde. Seine fotografische Sammlung wurde 1984 vom *Getty Museum* angekauft. Volker Kahmen hat seine vorzüglichen Recherchequalitäten ja dann später auch auf der *Museumsinsel Stiftung Insel Hombroich* bewiesen.

Er hat immer besondere Bilder gekauft und zudem in den 1970er Jahren begonnen, die größte Privatsammlung von Bruno Goller aufzubauen – den Namen hatte ich damals noch nie gehört. Nachdem er das Geld vom *Getty Museum* bekommen hatte, begann er Autografen unter anderem von Walter Benjamin zu erwerben. Er war ein großer Spezialist für Benjamins Schriften. Volker Kahmen hat mich im positiven Sinne geprägt, weil er der erste war, der die Bilder in einer unnachahmlichen Weise kombinierte. Das kann man heute noch in seinem Buch sehen! Wenn wir zu ihm fuhren, hat er uns jedes Mal wieder gezeigt, was er zusammengestellt hatte – das war immer sehr präzise. Er hatte damals in den 1970er Jahren schon Präsentationsregale an die Wand geschraubt, auf die er die Fotos im Passepartout ungerahmt nebeneinanderstellte. Meist in einer Fünfersequenz, auch mal drei oder sieben nebeneinander. Dabei habe ich eine Menge über die Kombination von Einzelwerken gelernt – er war der Beste, der mir auf diesem Gebiet begegnet ist. Das war immer großartig!

PFdB: Hatten Sie gemeinsam mit Rudolf Kicken in ihm eine Art Lehrer gefunden?

fine works—for example by Jaromír Funke—and always paid promptly. That was an important re-financing, and only then was much of what we did possible for us at all. A nice ring closure: All the works by Jaromír Funke that Volker Kahmen had purchased from us, and those that were in my own private holdings, are now reunited in the collection of the *Getty Museum*.

Volker Kahmen published the legendary book *Fotografie als Kunst* (Photography as Art, 1973) and was a gifted collector. He bought roughly 800 vintage prints from Gunther Sander, the son of August Sander. That was certainly a few hundred thousand DM then and in the early 1970s an unbelievable sum to be spent on photography. His photographic collection was purchased by the *Getty Museum* in 1984. Later, Volker Kahmen also demonstrated his excellent research qualities in the context of the *Museumsinsel Stiftung Insel Hombroich*.

He always purchased special pictures and, in the 1970s, also began to compile the largest private collection of works by Bruno Goller—at the time, I had never heard the name before. After he had received the money from the *Getty Museum*, he began to acquire autographs from Walter Benjamin, among others. He was a great specialist in Benjamin's writings. Volker Kahmen had a positive influence on me because he was the first to combine the pictures in an inimitable way. You can still see this in his book to this day! Every time we visited him, he showed us what he had put together—it was always very precise. Back in the 1970s, he had already screwed presentation shelves to the wall, on which he placed photos in passe-partouts next to each other unframed. Mostly in a sequence of five, sometimes three or seven next to each other. I learned a lot about the combination of individual works—he was the best I ever encountered in this field. It was always fantastic!

PFdB: Did you and Rudolf Kicken see him as a kind of teacher?

WS: As a teacher, no. Volker Kahmen was an important influence for me because it was clear from the very beginning that the added value

WS: Lehrer nein. Volker Kahmen war für mich ein wichtiger Einfluss, weil von vornherein klar war, dass die Kombination von Sachen den Mehrwert ausmachte und nicht die Anhäufung von einzelnen Werken.

PFdB: Sie haben erwähnt, dass es neben Ihnen noch eine weitere Galerie für Fotografie in Österreich gab?

WS: Das war die Galerie *Die Brücke*. Diese Galerie wurde von Anne Auer geleitet. Das war die allererste in Europa. Die Wildes waren die zweite und wir die dritte.

PFdB: Anders als Ann und Jürgen Wilde, die es sich u. a. zum Ziel gesetzt hatten, in Vergessenheit geratenen Künstlerinnen und Künstlern der fotografischen Avantgarde der 1920er und 1930er Jahre eine Plattform zu bieten, hatten Sie – auch durch die Verbindungen von Rudolf Kicken zur New Yorker *LIGHT Gallery* – den Fokus Ihres Programms zugleich auf eine jüngere Fotografie in den USA gerichtet. Fotografen wie Stephen Shore, Emmet Gowin oder auch Fotojournalisten wie Neal Slavin gehörten schon früh zu Ihrem avancierten Ausstellungsprogramm. Hatten Sie sich zur Abgrenzung bewusst auch auf jüngere Positionen konzentriert?

WS: Nein, das Programm ergab sich aus dem, was wir kannten und liebten. 1972 hatte ich in der Galerie *Wilde* ein Foto aus der Serie *Deja-Vu* von Ralph Gibson gekauft. Das war mein erstes Werk als Sammler, ohne dass ich wusste, dass ich jemals Sammler würde. Wir sind zu jeder Ausstellung zu den Wildes gefahren, aber in ihrem Programm sah man manche Positionen nicht, von denen Rudolf und ich meinten, dass sie wichtig waren. Kurzum, wir zeigten diese Künstler, wodurch sich für uns gegenüber den Wildes eine kleine Konkurrenzsituation eröffnete.

Ich lernte dann einen Fotografen kennen, der für mich wichtig war, weil die Bilder so anders waren als das, was ich kannte. Das war Josef Sudek. Ich bin 1975 noch mit dem Zug nach Prag gefahren und habe ihn mehrmals aufgesucht. Bei meinen Besuchen haben sich dann durch ihn Verbindungen zu anderen tschechischen Fotografen eröffnet. Viele von ihnen habe ich noch

came from the combination of things and not from the accumulation of individual works.

PFdB: You mentioned that, in addition to yours, there was also another gallery for photography in Austria.

WS: That was the gallery *Die Brücke*. This gallery was managed by Anne Auer. It was the very first one in Europe. The Wildes were the second and we the third.

PFdB: Unlike Ann and Jürgen Wilde, who, among other things, had set themselves the goal of providing a platform for forgotten artists of the photographic avant-garde of the 1920s and '30s, you – also through Rudolf Kicken's connections to the *LIGHT Gallery* in New York – focused your program on, among other things, younger photography in the USA. Photographers such as Stephen Shore and Emmet Gowin, as well as photojournalists such as Neal Slavin, were part of your advanced exhibition program from an early stage. Did you consciously concentrate on younger positions as a way to set yourself apart?

WS: No, the program resulted from what we already knew and loved. In 1972, I bought a photo by Ralph Gibson from the *Deja-Vu* series at the gallery *Wilde*. This was my first work as a collector, without knowing that I would ever become a collector. We saw every exhibition at the Wildes' gallery; but in their program, you couldn't find various positions that Rudolf and I thought were important. In short, we showed these artists, which led to up a minor situation of competition vis-à-vis the Wildes.

I then met a photographer who was important to me because the pictures were so different from what I knew. That was Josef Sudek. In 1975, I traveled to Prague by train and visited him several times. During my visits, he facilitated connections to other Czech photographers. I visited many of them during their lifetime and, for some (for example Jaroslav Rössler), I also made prints in my darkroom. They, in turn, showed me their printing techniques. It was thus also a collegial exchange with fellow photographers from both the historical and the new generation. Josef Sudek had enthusiastically told me about Jaromír Funke,

zu ihren Lebzeiten besucht und für einige (zum Beispiel Jaroslav Rösler) habe ich auch Prints in meiner Dunkelkammer gemacht. Sie zeigten mir wiederum ihre Printtechniken. Es war eben auch ein kollegialer Austausch mit Fotografenkollegen aus der historischen sowie aus der Nachwuchsgeneration. Josef Sudek hatte mir begeistert von Jaromír Funke berichtet, dessen Witwe ich dann ausfindig machte – die Recherche dauerte ca. ein Jahr. So entwickelte sich die tschechischen Fotografie als ein Schwerpunkt in unserem Galerieprogramm. Das war der historische Part.

Zur selben Zeit studierte Rudolf am Visual Studies Workshop in Rochester (NY) bei Nathan Lyons Fotografie. Er hat als Hauptaktivität seines Studiums die USA bereist und ungefähr jedes Museum, das Fotografie zeigte, besucht. Dadurch konnte er schon sehr frühe und intensive Kontakte schließen. Als er die *LIGHT Gallery* fragte, ob wir nicht ihr Programm in Deutschland repräsentieren könnten, sagten sie ja und boten uns an, dass wir sie auch in Europa exklusiv vertreten könnten. Sie erwarteten dann aber einen bestimmten Jahresumsatz. Als Sohn eines Geschäftsmanns hat Rudolf natürlich zugestimmt. Als er wiederkam, fragte ich ihn, ob er von allen guten Geistern verlassen sei? Die *LIGHT Gallery* hat dann aber netterweise nie darauf geachtet, ob wir das Umsatzvolumen erreichten oder nicht. Es brauchte ja eine gewisse Zeit, in einem Land, in dem noch gar kein Markt dafür existierte, eine Galerie für Fotografie zu betreiben.

Wir sind dann regelmäßig mit unseren Bilderkoffern zu den Museen gefahren, die in Europa Fotografie ausgestellt hatten, und haben ihnen unsere Portfolios gezeigt. Zudem haben wir befreundete Galerien in Europa, beispielsweise in Antwerpen, Amsterdam und Wien besucht und mit denen sozusagen gefachsimpelt, also Erfahrungen ausgetauscht. Es gab da keine Konkurrenz! Wir haben versucht, voneinander mitzubekommen, was der jeweils andere zeigte oder hatte, und dann zu sehen, ob man gegenseitig eine Ausstellung, Fotografen oder einzelne Werke übernehmen konnte, zunächst um es wirklich zu zeigen – der Verkauf fing ja erst ganz langsam an, und man hätte nicht davon leben können. Das Geld kam in beiden Fällen vom Elternhaus, davon konnten wir

whose widow I then sought out—the research took about a year. Czech photography thus became a focal point of our gallery program. That was the historical part.

At the same time, Rudolf was studying photography with Nathan Lyons at the Visual Studies Workshop in Rochester (NY). The main activity of his studies was touring the USA and visiting almost every museum that showed photography. This allowed him to make very early and intensive contacts. When he asked the *LIGHT Gallery* if we could represent their program in Germany, they said yes and offered that we could represent them exclusively in Europe. But then they expected a certain annual turnover. As the son of a businessman, Rudolf naturally agreed. When he came back, I asked him if he was out of his mind. The *LIGHT Gallery* was, however, kind enough to never pay attention to whether we reached the sales volume or not. It took a certain amount of time to operate a gallery for photography in a country where there was no market for it.

We then regularly visited museums in Europe that exhibited photography and showed them our portfolios. We also visited galleries in Europe with whom we were on friendly terms, for example in Antwerp, Amsterdam, and Vienna, and talked shop with them and compared notes. There was no competition! We tried to find out from each other what we were showing or had in our holdings, and then to see if we could exchange an exhibition, a photographer, or individual works, initially to really show it—sale progressed very slowly, and you couldn't have made a living from it. In both cases, the money came from our parents; with this, we were able to purchase numerous historical works, and most of the works we showed were therefore in the stock of the gallery *Schürmann & Kicken*.

PFdB: So the early focus of your gallery was on the Czech Republic? Ann and Jürgen Wilde had represented positions from the 1920s in Germany.

WS: Not exclusively; Rudolf also proved his strong talents as a dealer when he visited and met many of the historical personalities. For example, Carl Georg Heise, publisher of *DIE WELT*

viele historische Werke erwerben, und die meisten Werke, die wir zeigten, waren deshalb im Bestand der Galerie Schürmann & Kicken.

PFdB: Demnach lag der frühe Fokus Ihrer Galerie auf Tschechien? Ann und Jürgen Wilde hatten ja die Positionen der 1920er Jahre in Deutschland vertreten.

WS: Nicht nur, Rudolf hat auch sein starkes händlerisches Talent bewiesen, als er viele von den historischen Persönlichkeiten besucht und getroffen hat. Beispielsweise Carl Georg Heise, den Herausgeber von *DIE WELT IST SCHÖN* von Albert Renger-Patzsch. Für die Vintage Prints für dieses Buch, mehr als 100 Inkunabeln der Fotografiegeschichte, haben wir bereits damals sehr viel bezahlt. Das ging nur, weil uns dafür das Geld aus dem Elternhaus zur Verfügung stand. Ich habe einen Teil meines Erbes für diese „gebrauchten“ Fotografien ausgegeben.

Das ist so ein Startpunkt der anderen Art gewesen. Rudolf hat von einem anderen, einem legendären Galeristen und Händler die Reihe der Originalfotos von Umbo gekauft, die in dessen Galerie bereits vor dem Zweiten Weltkrieg ausgestellt worden waren. Was für ein Juwel. Damit hatten wir Vintage Originale im Programm, die schon sehr einzigartig waren.

Ich habe dann Werner Mantz ausfindig gemacht und seine Bilder von dem noch vorhandenen Teil meines Erbes erworben. Die Leute haben mich für verrückt erklärt und mir immer empfehlen wollen, was ich mit dem Geld stattdessen machen sollte. Mir waren die Arbeiten aber nicht nur das Geld wert, sondern ich habe auch davon gelernt. Ich konnte mir die Originalfotos anschauen und mich mit den Fotografen, die sie gemacht hatten, austauschen. Ich habe hier eigentlich alles über Fotografie gelernt. Das war sozusagen meine Privatakademie für Fotografie. Dass das später auch eine Marktsituation eröffnete, da wir rare Besonderheiten besaßen, war ja nicht mal ansatzweise zu erahnen. Wir waren zu dem Zeitpunkt gerade erst Ende zwanzig – no risk no fun.

PFdB: Orientierten Sie sich an ersten musealen Ausstellungen wie beispielsweise dem Programm, das Klaus Honnef in Bonn zeigte?

IST SCHÖN (The World Is Beautiful) by Albert Renger-Patzsch. We paid a lot back then for the vintage prints for this book, more than 100 incunabula from the history of photography. This was only possible because we had the money from our parents at our disposal. I spent part of my inheritance on these “used” photographs.

This was a different kind of starting point. Rudolf purchased a series of original Umbo photographs from another legendary gallery owner and dealer, which had already been exhibited in his gallery before the Second World War. What a jewel. We thus had vintage originals in our program that were already quite unique.

I then sought out Werner Mantz and acquired his pictures using what was left of my inheritance. People called me crazy and always had other recommendations for what I should do with the money instead. But for me, the works were not only worth the money, I also learned from them. I could look at the original photos and exchange ideas with the photographers who had taken them. I actually learned everything I know about photography here. It was my private academy for photography, so to speak. There was no way I could have foreseen that this would later open up a market situation, since we owned rare special works. At that time, we were only in our late twenties—no risk no fun.

PFdB: Did you also orient yourself on the first museum exhibitions, such as the program that Klaus Honnef had put together in Bonn?

WS: Klaus Honnef was very important. The most important thing was that we noticed there that what we did was being taken seriously. We didn't work in a field without history and could thus contribute to the rooting out, discovering, and formulating of the history of photography. We didn't choose works because they might serve a future market. The history of photography was exciting, unexplored new territory. Today, we can see how many works and artists in our program at the time have remained timeless.

It is only over long periods of time that the actual quality of art is confirmed. Its meaning is independent of the assertions of individual.

WS: Klaus Honnef war ganz wichtig. Das Wichtigste war, dass wir dort merkten, das, was wir tun, wird ernst genommen. Wir agierten nicht in einem geschichtslosen Feld, sondern wir konnten dazu beitragen, die Fotografiegeschichte auszugraben, zu entdecken und mitzuformulieren. Wir haben die Dinge ja nicht ausgesucht, weil sie vielleicht einen zukünftigen Markt bedienen könnten. Die Fotografiegeschichte war aufregendes, unerforschtes Neuland. Es zeigt sich heute, wie viele Werke und Künstler dabei waren, die zeitlos geblieben sind.

Erst über lange Zeiträume bestätigt sich die eigentliche Qualität von Kunst. Ihre Bedeutung ist unabhängig von der Behauptung einzelner Personen.

PFdB: Welche Bedeutung hatte für Sie die Ausstellung *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, die Klaus Honnef und Gabriele Honnef-Harling in drei Teilen ab 1981 im *Rheinischen Landesmuseum* zeigten? Ursprünglich wollten Sie den dritten Teil ja gemeinsam kuratieren.

WS: Sie verkörperte für mich vielleicht bereits eine Art Zäsur in meiner eigenen Vorstellung im Umgang mit Bildern. Für mich war alles gleichberechtigt, das kunstvolle wie das kunstferne Bildnis. Entscheidend war die Auswahl. Für mich beinhaltete das Thema „Porträt“ zum Beispiel auch das Porträt des Geschäftsführers über der Kasse im Kaufhof. Ich habe die ganze Bandbreite der Porträtsituation als Selbstverständlichkeit angesehen. Ein Fahndungs- oder Polizeifoto war für mich gleichwertig – es waren alles Porträts, ob gewünscht oder nicht, bewusst oder unbewusst. Man musste lediglich die besten Beispiele dieses Genres finden und auswählen. Klaus hat während unseres späteren Interviews für die Reihe *Energien / Synergien* rückblickend berichtet, dass er damals in den 1980er Jahren noch nicht in der Lage war, das auch so zu betrachten. Damals bin ich deshalb aus der Planung der Ausstellung ausgestiegen, was ich auch nicht betrüblich fand. Ursprünglich war es als gemeinsames Projekt gestartet, und wir beide sollten die Kuratoren sein. Klaus hatte mich eingeladen, sie mit ihm zusammen zu planen. Als ich ihm mein Konzept vorgestellt hatte, war ihm das zu global. Rückbli-

PFdB: What significance for you did the exhibition on photographic portraits, *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, which Klaus Honnef and Gabriele Honnef-Harling presented in three parts at the *Rheinisches Landesmuseum* beginning in 1981? Originally, you wanted to co-curate the third part.

WS: Perhaps it already embodied for me a kind of caesura in my own mind with regard to how I should work with pictures. For me, everything was equal, the artistic as well as the artless portrait. What was decisive was the choice. For me, the theme of “portraiture” also included, for example, the portrait of the manager of a department store above the checkout counter. I took the whole spectrum of the portrait situation as a matter of course. A mugshot or police photo was of equal value to me—all were portraits, whether desired or not, conscious or unconscious. All you had to do was find and select the best examples of this genre. During our later interview for the series *Energien / Synergien*, Klaus retrospectively explained that, back in the 1980s, he was not yet in a position to look at it that way. That’s why I quit planning the exhibition at that time, which I didn’t find sad either. Originally, it was conceived as a joint project, and we were supposed to be co-curators. Klaus had invited me to plan it together with him. When I presented him my concept, it was too global for him. Looking back, he told me that he would gladly do the exhibition this way today. After I did the *Dirty Data* exhibition in 1992, I was invited as one of the four candidates to lead the next *documenta* in 1994. I developed a concept for it with Fareed Armaly at the time, but it was really still too unconventional.

PFdB: Bernd & Hilla Becher had already been exchanging ideas with Mr. Honnef since their participation in the section “Idee + Idee/Licht” (Idea + Idea/Light) of *documenta 5* in 1972 through the mediation of the Düsseldorf gallery owner Konrad Fischer. When did you meet Klaus Honnef?

WS: It was through his exhibitions at the *Rheinisches Landesmuseum* in Bonn, because he was the only one who regularly held exhibitions on the subject of photography. We always went there and inevitably got to know each other on

ckend sagte er mir, dass er die Ausstellung heute gerne so machen würde. Nachdem ich die Ausstellung *Dirty Data* im Jahr 1992 gemacht hatte, wurde ich 1994 als einer der vier Kandidaten für die Leitung der nächsten *documenta* eingeladen. Ich habe damals mit Fareed Armaly ein Konzept dazu entwickelt, aber das war wahrlich noch zu unkonventionell.

PFdB: Bernd & Hilla Becher waren bereits seit ihrer Teilnahme an der *documenta 5* in der Sektion „Idee + Idee/Licht“ im Jahr 1972 durch die Vermittlung des Düsseldorfer Galeristen Konrad Fischer mit Herrn Honnef im Austausch. Wann haben Sie Klaus Honnef kennengelernt?

WS: Durch seine Ausstellungen in Bonn, denn er war ja der einzige, der institutionell regelmäßig Ausstellungen zum Thema Fotografie machte, im *Rheinischen Landesmuseum* in Bonn. Da fuhren wir immer hin und haben uns vor Ort zwangsläufig kennengelernt. Vom *Gegenverkehr* hatte ich überhaupt noch nichts mitbekommen, weil mich dieser Bereich während meines Studiums in Aachen noch gar nicht erreicht hatte.

Wir haben ihm in Bonn dann natürlich auch Werke vorgeschlagen und gefragt, ob sie für ihn interessant wären. Klaus hat zum Beispiel eine Werner-Mantz-Ausstellung organisiert, die wir zum großen Teil bestückt haben. Die Albert-Renger-Patzsch-Ausstellung kam höchstwahrscheinlich von den Wildes. Sie müssen bedenken, wenn Sie sich zu dieser Zeit für Fotografie interessierten, gab es nur eine Handvoll von Personen, die mit einer vergleichbaren Interessenlage und ähnlichen Qualitätsvorstellungen arbeiteten. In Hannover gab es natürlich noch die *Spectrum Photogalerie* und in Essen eine Gruppe von Fotografen an der *Folkwang Schule*. Es war bekannt, dass Otto Steinert dort unterrichtete. Ihn hatten wir ebenfalls besucht, aber er beschimpfte uns, wie man so dämlich sein könnte, eine Galerie mit so einem lächerlichen Namen wie *Lichttropfen* zu eröffnen. Weil wir fanden, dass er recht hatte, haben wir auch bald den Namen geändert. Da Rudolf Kicken und ich beide nicht von einer Kunsthochschule kamen, haben wir Fotografie und Kunst nicht mit dem gesamten strategischen Unterbau kennengelernt, sondern uns das Wissen

site. I hadn't taken any notice whatsoever of *Gegenverkehr*, because this field didn't interest me yet during my time as a student in Aachen.

In Bonn, of course, we also suggested works to him and asked whether they would be interesting for him. Klaus organized a Werner Mantz exhibition, for example, which came for the most part from our holdings. The Albert Renger-Patzsch exhibition most likely came from the Wildes. You have to consider that if you were interested in photography at that time, there were only a handful of people who worked with similar interests and similar ideas of quality. In Hanover, there was of course the *Spectrum Photogalerie* and in Essen a group of photographers at the *Folkwang School*. It was well-known that Otto Steinert taught there. We had also visited him, but he insulted us, saying how could we be so stupid to open a gallery with such a ridiculous name as *Lichttropfen* (Drops of Light). Because, however, we thought he was right, we soon changed the name. Since Rudolf Kicken and I both didn't come from an art school, we didn't get to know photography and art with the entire strategic substructure, but rather taught ourselves by looking at photography, and so perhaps we were more independent. We didn't have to take schools and ideologies into consideration, because we didn't even know them.

PFdB: From your early publishing commitment to photography, which Klaus Honnef also followed from the beginning of his time as a senior curator at the *Rheinisches Landesmuseum*, the catalogue *Antiquarische Photographische Literatur* (Antiquarian Photographic Literature, 1979) stands out more than any other. In the foreword, you and Rudolf Kicken describe how—despite an apparent lack of interest in the antiquarian market—you were convinced of the importance of these catalogues and editions, some of which were out of print.

Did this focus—especially with regard to the way photographs are read—create an exchange, awareness, or interest among collectors and curators for the significance of publications on the subject of photography and books edited by photographers?

durch Anschauung selbst beigebracht und waren so vielleicht auch unabhängiger. Wir brauchten auf keine Schulen und Ideologien Rücksicht zu nehmen, weil wir sie gar nicht kannten.

PFdB: Aus Ihrem frühen verlegerischen Engagement für die Fotografie, das auch Klaus Honnef seit dem Beginn seiner leitenden Funktion am *Rheinischen Landesmuseum* verfolgte, sticht vor allem der Katalog *Antiquarische Photographische Literatur* (1979) hervor. Im Vorwort beschrieben Sie und Rudolf Kicken, dass Sie – trotz eines scheinbar fehlenden Interesses auf dem antiquarischen Markt – vom wichtigen Stellenwert dieser, teils vergriffenen Kataloge und Ausgaben, überzeugt wären. Entstand durch diesen Fokus – gerade in Hinblick auf die Leseweise von Fotografien – ein Austausch, Bewusstsein oder auch ein Interesse bei Sammlern und Kuratoren für die Bedeutung von Publikationen zum Thema Fotografie und die durch Fotografen editierten Bücher?

WS: Bücher waren ja das einzige Medium, über das man sich die Geschichte der Fotografie und Fotografen erschließen konnte. Wir sahen, dass das Interesse enorm war! Wir haben zum ersten Mal bereits 1975 am *Kunstmarkt* in Köln teilgenommen und 1976 an der *Art Basel*. Da kamen unglaublich viele interessierte Besucher, um sich klassische Fotografie anzuschauen – auch viele Künstler, Museumsleiter und Kuratoren, die wir aber noch gar nicht kannten. Jochen Gerz oder Zdenek Felix – es waren alle da! Wir wussten es nur nicht. Die sahen bei uns Fotografien, die sie selbst im Original noch nie gesehen hatten. Das war das Bemerkenswerte, und wir lernten im Gegenzug etwas kennen, was mich sehr interessiert hat, nämlich wie Künstler mit Fotografie umgehen. Als unmittelbare Bildtechnik, nicht zur Darstellung von Welt, sondern zur Untersuchung, wie man auf die Welt sieht.

PFdB: Das war später auch in der Autorenfotografie ganz bedeutend?

WS: Den Begriff hat Klaus Honnef geprägt! Es gab den „Autorenfilm“, und er hat das auf die Fotografie übertragen. Klaus hat sich sehr häufig und viel in seinen Texten immer wieder auf das Kino

WS: Books were the only medium through which the history of photography and photographers could be grasped. We saw that the interest was enormous! We participated in the *Kunstmarkt* in Cologne for the first time as early as 1975 and in *Art Basel* in 1976. An incredible number of interested visitors came to see classical photography—including many artists, museum directors, and curators, whom we didn't even know yet. Jochen Gerz and Zdenek Felix, for example—they were all there! We just didn't know it. At our stand, they saw photographs they had never seen before in the original. That was the remarkable thing, and in return we were introduced to something that interested me a great deal, namely how artists deal with photography. As an immediate pictorial technique, not to depict the world, but to investigate how one looks at the world.

PFdB: That was later also very important in so-called “auteur photography.”

WS: The term was coined by Klaus Honnef. There was “auteur film”, and he transferred the concept to photography. Time and again, Klaus made many references in his texts to the cinema and quoted from the genre of film; he was a great film lover and connoisseur. He repeatedly referred to images that formulated basic things in a chronological sequence. But that was his entire point of view when talking about visual worlds.

The whole realm of *Neues Sehen* (New Vision) in the 1920s, for example, was of course very exciting, and at that time we tried to get our hands on all the catalogues in order to be able to understand the renaissance in dealing with photography at all. To find out where these works could be seen or found. Did they still exist? Where were they? We tried to meet the historical protagonists; many were still alive but had fallen into oblivion. We visited many of them and experienced and learned everything in conversations with them—oral history. When possible, we purchased pictures from them. We didn't want to borrow anything; we wanted to have the works in order to be able to make exhibitions. Both of us, Rudolf and I, ran the gallery on our own and had no secretary, typist, or employee. We also hung everything ourselves, framed it ourselves, and

bezogen und vom Film zitiert, er war ein großer Filmliebhaber und -kenner. Er hat sich immer wieder auf Bilder bezogen, die grundsätzliche Dinge im zeitlichen Ablauf formulierten. Das war aber seine gesamte Sichtweise, wenn man über die Bilderwelten sprach.

Das ganze neue Sehen der 1920er Jahre beispielsweise war natürlich sehr aufregend, und es ging damals darum, sich die ganzen Kataloge zu besorgen, um dadurch die Erneuerung im Umgang mit Fotografie überhaupt nachvollziehen zu können. Zu erfahren, wo man diese Werke sehen oder finden könnte. Gibt es die Sachen noch? Wo sind die? Wir versuchten, die historischen Protagonisten zu treffen, viele lebten ja noch, waren aber vergessen. Wir haben viele besucht und alles in Gesprächen mit ihnen erfahren und gelernt – Oral History. Wenn möglich, kauften wir Bilder von ihnen. Wir wollten nichts ausleihen, wir wollten die Arbeiten haben, um Ausstellungen machen zu können. Wir beide, Rudolf und ich, haben die Galerie alleine betrieben und hatten keine Sekretärin, Schreibkraft oder Mitarbeiterin. Wir haben auch alles selber gehängt, selber gerahmt und Passepartouts geschnitten. Es war eben alles selbstgemacht, weil es keinen Markt gab – Geld war rar.

PFdB: Eine vergleichbare Publikationsdichte zum Thema „Fotografie“ findet sich auch in Hinblick auf die *documenta 6*, deren Sektion „Malerei & Fotografie“ Klaus Honnef und Evelyn Weiss verantworteten. Aus Dokumenten des Archivs geht hierzu hervor, dass Sie als Galerie nicht nur durch Leihgaben zu amerikanischen Fotografen wie Neal Slavin oder Stephen Shore beteiligt waren, sondern auch durch die Bereitstellung von Werken des Tschechen Josef Sudek, des Ungarn André Kertész oder des später emigrierten Schweizer Robert Frank. Wie nahmen Sie die Zusammenarbeit mit den Künstlern wahr?

WS: Neal Slavin haben wir oft besucht, mit ihm waren wir richtig befreundet. Er wohnte in SoHo, und seine Wohnung war das erste Loft, das ich in meinem Leben gesehen habe. Er war auch erfolgreicher Magazin Fotograf. Die ganzen Gruppen, die er fotografiert hat, waren noch sehr penibel geprintet auf Agfa-Papier – ich bezweifle, dass

cut passe-partouts. It was all self-made, because there was no market—money was scarce.

PFdB: A comparable density of publications on the subject of “photography” can also be found in the context of *documenta 6*, for which Klaus Honnef and Evelyn Weiss were responsible for the “Painting & Photography” section. Documents from the archive show that you as a gallery were involved not only through loans of works by American photographers such as Neal Slavin and Stephen Shore, but also by the provision of works by the Czech Josef Sudek, the Hungarian André Kertész, and the Swiss Robert Frank, who later emigrated. How did you perceive the collaboration with the artists?

WS: We visited Neal Slavin quite often; we were really friends with him. He lived in SoHo, and his apartment was the first loft I had seen in my life. He was also a successful magazine photographer. All the groups he photographed were still very meticulously printed on Agfa paper—I doubt that the colorfastness has lasted to this day. We visited André Kertész several times, and of course Sudek. As I said, we felt like colleagues; we talked shop.

PFdB: Klaus Honnef and his wife Gabriele Honnef-Harling worked closely with galleries to prepare and plan exhibitions and catalogues—especially in the field of photography. Do you see yourself more as equal partners who were interested in the same focal points and who shared a common interest or mutual exchange?

WS: Definitely – there was no conceit. Klaus Honnef made things visible, and we did groundwork when we could! For us, the *Landesmuseum* was the institutional center of our activities. Ute Eskildsen hadn’t started at the *Folkwang Museum* yet; that was all just about to begin. Otto Steinert was compiling his collection, but it had not yet been shown in Essen in the form of exhibitions as in the *Rheinisches Landesmuseum*. Honnef’s exhibitions were extremely important for us! I’m also thinking of the series of catalogues with the same design—it was really remarkable what he showed at that time.

die Farbechtheit bis heute gehalten hat. André Kertész haben wir mehrmals besucht, Sudek sowieso. Wie gesagt, wir fühlten uns wie Kollegen, wir haben gefachsimpelt.

PFdB: Zur Vorbereitung und Planung einer Ausstellung sowie des Kataloges arbeiteten Klaus Honnef und seine Frau Gabriele Honnef-Harling in engem Austausch mit Galerien – gerade in Hinblick auf den Bereich der Fotografie. Verstanden Sie sich eher als gleichberechtigte Partner, die an denselben Schwerpunkten und an einem gemeinsamen Interesse oder Austausch interessiert waren?

WS: Definitiv – da gab es keinen Dünkel. Klaus Honnef machte die Dinge sichtbar, und wir arbeiteten zu, wenn es ging! Das Landesmuseum war für uns der institutionelle Mittelpunkt unserer Tätigkeit. Ute Eskildsen hatte am Folkwang Museum ja noch nicht angefangen, das sollte noch alles erst beginnen. Otto Steinert stellte seine Sammlung zusammen, aber sie wurde in Essen noch nicht in Form von Ausstellungen wie im Rheinischen Landesmuseum gezeigt. Honnefs Ausstellungen waren extrem wichtig für uns! Ich denke auch an die Reihe von Katalogen mit derselben Gestaltung – es war wirklich bemerkenswert, was er damals gezeigt hat.

PFdB: Wie wurde die Fotografie auf der *documenta 6* wahrgenommen?

WS: Wir fanden, dass Fotografie schon sehr ernst genommen wurde. Vielleicht war sie zu umfangreich, aber nur für die, die noch keine Ahnung hatten. In jedem Artikel wurde gefragt, ob Fotografie jetzt Kunst sei? Die Kritiker stellten immer den technischen Aspekt in den Vordergrund. Weil sie etwas „Gemachtes“ war, wurde immer hinterfragt, ob es Kunst sei.

PFdB: Konnte die *documenta 6* diese Sichtweise ändern?

WS: Es wurde auf einmal selbstverständlicher, dass Fotografie als ein Medium der Kunst sichtbar wurde. Das Wesentliche, was sie zeigte, war, dass Fotografie ihre eigene Historie hatte und nicht von Künstlern lediglich als Technik angewandt wurde. Sie zeigte Fotografie, die sich ein

PFdB: How was photography perceived at *documenta 6*?

WS: We found that photography was already being taken very seriously. Maybe it was too comprehensive, but only for those who were not yet in the know. Every article asked if photography was now art. The critics always put the technical aspect in the foreground. Because it was something “made,” it was always questioned whether or not it was art.

PFdB: Was *documenta 6* able to change this perception?

WS: It suddenly became more natural that photography was becoming visible as an artistic medium. The essential thing it revealed was that photography had its own history and was not used by artists merely as a technique. It showed photography that took a picture of something and made it perceptible, as it looks in another place—as a window into the world. It was an information medium! That’s why pictures by magazine or agency photographers who presented what they had seen in the world were also included. And the artists examined how and why we see pictures that way. See for yourself!

I can’t say whether it became directly clear, but it definitely became perceptible, tangible as potential, and from then on it was up to the individual viewer to get involved, to dig a little deeper. That’s what art always does—it opens up a new perspective onto the same thing.

PFdB: In 1979, you once again collaborated with Mr. Honnef and co-curated the exhibition *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie* (In Germany. Aspects of Contemporary Documentary Photography), on which the director of the *Rheinisches Landesmuseum*, Christoph Rüger, noted in the introduction that “thirteen photographers [...] present their ‘views’ on the country in which they live.” What was the basic idea behind this exhibition, and how did it come about?

WS: In our numerous conversations, I asked Klaus if he/we shouldn’t show German photographers and photography as well. Every American position immediately had its worldwide am-

Bild von etwas machte und wahrnehmbar, wie es an einem anderen Ort aussieht – als ein Fenster in die Welt. Sie war ein Informationsmedium! Deshalb wurden auch Bilder von Magazin- oder Agentur-Fotografen einbezogen, die zeigten, was sie in der Welt gesehen hatten. Und die Künstler untersuchten, wie und warum wir Bilder so sehen. Mach dir ein Bild!

Ob es direkt deutlich wurde, kann ich nicht sagen, aber es wurde auf jeden Fall wahrnehmbar, als Potenzial berührbar, und es lag von nun an am individuellen Betrachter, sich darauf einzulassen, um ein bisschen tiefer zu bohren. Das macht ja Kunst immer – sie eröffnet einen neuen Blick auf dasselbe.

PFdB: Im Jahr 1979 arbeiteten Sie erneut mit Herrn Honnef und kuratierten gemeinsam die Ausstellung *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, zu welcher der Direktor des Rheinischen Landesmuseums, Christoph Rüger, in der Einleitung festhielt, dass „dreizehn Fotografen [...] ihre ‚Ansichten‘ über das Land, in dem sie leben [zeigen]“. Was war die Grundidee dieser Ausstellung, und wie kam es zu ihrer Entstehung?

WS: In unseren zahlreichen Gesprächen habe ich Klaus gefragt, ob er/wir nicht auch mal deutsche Fotografen und Fotografie zeigen sollten. Jede amerikanische Position hatte sofort immer ihre weltweite Verstärker-Option und dadurch Möglichkeiten, die uns nicht mal annähernd zur Verfügung standen. Aber wir hatten auch etwas zu zeigen! Die Frage war: Wie sieht es denn in Deutschland aus? Klaus hat daraufhin vorgeschlagen, dass wir die Ausstellung *In Deutschland* nennen. Nicht Fotografie aus Deutschland, sondern *In Deutschland!* Weil er mit Bernd Becher zur Vorbereitung der *documenta 6* in engem Austausch stand, hatte er durch ihn von Bernd's erster Gruppe von Studenten erfahren: Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Struth und Tata Ronkholz – und deshalb sind die in die Ausstellung gekommen. Sie sind durch Klaus dazu eingeladen worden. Ich war noch skeptisch, New Yorker Straßen von Thomas Struth, wirklich? Das war neu, so lapidar, so sachlich, so hochauflösend. Die weiteren teilnehmenden Künstler haben wir

plifier option and thus possibilities that were not available to us in the same way. But we also had something to show! The question was: What's the situation in Germany? Klaus then suggested that we call the exhibition *In Deutschland*. Not photography from Germany, but *in Germany!* Since he was in close contact with Bernd Becher in preparation for *documenta 6*, he had learned through him about Bernd's first group of students: Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Struth, and Tata Ronkholz—and that's why they were included in the exhibition. They were invited by Klaus. I was still skeptical; the streets of New York by Thomas Struth, really? It was new, so succinct, so objective, so high-resolution. We selected the other participating artists together, for example the Berlin photographers; but there were also individual positions. We wanted the photographs of our own country, our images, to become visible. It was essential to take a stand and show what one's own identity had to offer. Klaus also chose the photographer Martin Manz, who provided the cover image and had just completed his studies. He had a filmic view, which I found very interesting. The exhibition was important, a pioneering activity with great resonance, especially among photographers. It still has an effect today. Discussions about the status of art and the various influences of photography have now become historical.

The label of the "Becher School" did not exist as a term in my opinion at that time. The four photographers Hütte, Struth, Höfer, and Ronkholz were still studying with Bernd Becher in Düsseldorf, which was, of course, unusual enough. But if it was propagated, it was rather by Bernd Becher in the sense that the photos should have a documentary quality, a social memory, so to speak, whatever that might be. At the time, I was most irritated by the works of Candida Höfer, who shot photos of Turks in Cologne with a 35mm camera and telephoto lenses. For me, this was a kind of exotic journalistic photography, which I found rather unusual in this context, but that's why these pictures have remained in my memory to this day. I found Axel Hütte incredibly good. He had photographed subway entrances and doors of apartments with the gloss of painted surfaces.

gemeinsam ausgewählt, zum Beispiel die Berliner Fotografen, aber es gab auch Einzelpositionen. Wir wollten, dass die Fotografien des eigenen Landes, unsere Bilder, sichtbar wurden. Wesentlich war, dass man Position bezog und zeigte, was die eigene Identität zu bieten hatte. Klaus wählte auch den Fotografen Martin Manz aus, der das Titelbild stellte und gerade sein Studium beendet hatte. Er hatte einen filmischen Blick, den ich sehr interessant fand. Die Ausstellung war wichtig, eine Pionieraktivität mit großer Resonanz gerade unter Fotografen. Sie wirkt bis heute nach. Diskussionen über den Kunststatus und die unterschiedlichen Einflüsse der Fotografie sind jetzt historisch geworden.

Das Label der „Becher-Schule“ gab es damals als Begriff meiner Meinung nach noch nicht. Die vier Fotografen Hütte, Struth, Höfer und Ronkholz studierten noch bei Bernd Becher in Düsseldorf, was natürlich ungewöhnlich genug war. Aber wenn es propagiert wurde, dann eher von Bernd Becher in dem Sinne, dass die Fotos eine dokumentarische Belegqualität haben sollten, gesellschaftlicher Gedächtnisspeicher sozusagen, was auch immer das sein könnte. Ich war damals am irritiertesten von den Arbeiten Candida Höfers, die, mit Kleinbild und Teleobjektiv belichtet, Türken in Köln zeigten. Für mich war das eine journalistische Fotografie aus der Ferne, die ich in diesem Kontext eher ungewöhnlich fand, aber deshalb blieben mir diese Bilder bis heute im Gedächtnis. Axel Hütte fand ich unglaublich gut. Er hatte U-Bahn-Eingänge fotografiert und Türen von Wohnungen mit dem Glanz der lackierten Oberflächen. Supercool alles. Danach, glaube ich, begann er mit seinen Porträtaufnahmen, die jetzt zum ersten Mal wieder komplett in der Ausstellung über die 1980er Jahre bei Max Hetzler gezeigt wurden.

PFdB: 2016 kuratierten Sie und Klaus Honnef in der Galerie Kicken, die im Jahr 2000 von Köln nach Berlin gezogen war, unter dem Titel *In Deutschland: reloaded (I) & (II)* nacheinander zwei Fortsetzungen Ihrer gemeinsamen Ausstellung von 1979. Was motivierte Sie, diese Ausstellung aufzugreifen und zu erweitern und nun beispielsweise auch mit Sybille Bergemann Ver-

Everything was supercool. It was only afterwards, I think, that he began with his portrait photos, which were then shown for the first time in their entirety in Max Hetzler's exhibition about the 1980s.

PFdB: In 2016, you and Klaus Honnef curated two successive sequels of your 1979 joint exhibition at the gallery Kicken, which had moved from Cologne to Berlin in 2000, titled *In Deutschland: reloaded (I) & (II)*. What motivated you to take up and expand this exhibition and now show representatives of East German photography, such as, for example, Sibylle Bergemann?

WS: Anette Kicken had asked me if I could imagine curating another exhibition on the theme of *In Deutschland*. With *In Deutschland: reloaded (II)*, the question arose for me as to how the focus on "German photography" could be taken up again. I had the impression that the eternal Americanisms in photography were gradually exhausting themselves. The rich Eastmancolor coloration experienced its limitedness; as a result of digital color enhancements, it was now available to everyone.

In the reunified capital, the question naturally arose as to what photographic developments had taken place in East Germany. When we planned the first exhibition for 1979, we didn't think about it, because we wanted to make our own generation visible. The fact that we could indeed have looked behind the Iron Curtain at that time and included East Germany was not even an option for me towards the end of the 1970s. It was first and foremost about the current effectiveness of images here on our own doorstep.

With *In Deutschland: reloaded (I) & (II)*, it was now also about looking at this starting point anew and asking oneself who one would show in such an exhibition today? What would correspond to our concept at that time? It was clear that we wanted to consider the photographic personalities from East Germany. I also deliberately included positions such as Thomas Leuner because of his magnificent individual images, which today look like time capsules; he came from the *Werkstatt für Photographie* in Berlin-Kreuzberg, which had existed for only ten years from 1976 to 1986.

treter der ostdeutschen Fotografie zu zeigen ?

WS: Anette Kicken hatte mich gefragt, ob ich mir nicht vorstellen könnte, zu *In Deutschland* nochmals eine Ausstellung zu kuratieren. Es stellte sich für mich bei *In Deutschland: reloaded (II)* die Frage, wie man den Schwerpunkt „deutsche Fotografie“ wieder aufgreifen könnte. Ich hatte den Eindruck, dass sich die ewigen Amerikanismen in der Fotografie allmählich erschöpften. Die satte Eastmancolor-Farbigkeit erfuhr ihre Endlichkeit, angesichts digitaler Farbverstärkungen jetzt für jedermann verfügbar.

In der wiedervereinten Hauptstadt stellte sich natürlich die Frage, welche fotografischen Entwicklungen es denn im Osten Deutschlands gegeben hatte. Als wir die erste Ausstellung für das Jahr 1979 planten, haben wir daran nicht gedacht, denn wir wollten erst einmal die eigene Generation sichtbar machen. Dass wir damals schon hinter den eisernen Vorhang hätten schauen und den Osten Deutschlands mit einbeziehen können, stellte sich mir gegen Ende der 1970er Jahre nicht mal als Option. Es ging erst mal um die aktuelle Wirksamkeit von Bildern hier vor der Haustür.

Bei *In Deutschland: reloaded (I) & (II)* ging es jetzt auch darum, diesen Ansatzpunkt noch einmal neu zu betrachten und sich zu fragen, wen man denn heute in so einer Ausstellung zeigen würde? Was entspräche jetzt unserem damaligen Konzept? Es war klar, dass wir die fotografischen Persönlichkeiten aus dem Osten Deutschlands berücksichtigen wollten. Ebenso habe ich bewusst Positionen wie Thomas Leuner einbezogen aufgrund grossartiger Einzelbilder, die heute wie Zeitkapseln wirken, er kam aus der *Werkstatt für Photographie* in Berlin-Kreuzberg, die von 1976 bis 1986 nur 10 Jahre existiert hatte.

Mit diesem historischen Blickwinkel wählte ich auch Ulrich Wüst aus oder Jochem Hendricks, der aus Originalfotos eines Frankfurter Polizeiarchivs aus den Jahren 1973 bis 1985 ein Buch mit dem Titel *Revolutionäres Archiv* machte. Es dokumentierte unter anderem den Deutschen Herbst 1977 und die Zeit der RAF. Ebenso waren Peter Piller mit Beispielen aus seinem Bildarchiv und Gabriele und Helmut Nothhelfer dabei. Als ich die fragte, warum sie sich eigentlich nicht bei der ersten Ausstellung beteiligt hätten, sagten

With this historical perspective in mind, I also chose Ulrich Wüst, as well as Jochem Hendricks, who transformed original photos from a Frankfurt police archive from 1973 to 1985 into a book titled *Revolutionäres Archiv* (Revolutionary Archive). It documented, among other things, the German Autumn of 1977 and the RAF era. Also included were Peter Piller with examples from his picture archive, as well as Gabriele and Helmut Nothhelfer. When I asked them why they hadn't participated in the first exhibition, they said that, despite my repeated calls, they had opted out in 1979 because they felt they would be subsumed by different groups and did not want to belong to a particular school. We actually meant at the time that we were not subsumable. But of course, we were also representatives of the gallery *Schürmann & Kicken* and formed a group. In contrast to this was the gallery *Wilde*, where Gabriele and Helmut Nothhelfer exhibited. I think this is completely normal, and it was thus great that we could also make these different points of view visible in retrospect with *In Deutschland: reloaded (I) & (II)*.

PFdB: Mr. Schürmann, thank you very much for your time and the interview.

sie, dass sie 1979 trotz meiner mehrmaligen Anrufe abgesagt hätten, weil sie das Gefühl hatten, dass sie vereinnahmt werden sollten innerhalb der verschiedenen Gruppen und nicht zu einer bestimmten Schule gehören wollten. Wir meinten damals eigentlich, dass wir nicht vereinnahmbar seien. Aber natürlich, wir waren gleichzeitig selbst Repräsentanten der Galerie *Schürmann & Kicken* und formten eine Gruppe. Demgegenüber gab es die Galerie *Wilde*, bei der Gabriele und Helmut Nothhelfer ausstellten. Ich finde das völlig normal und deshalb war es prima, dass wir auch diese verschiedenen Sichtweisen mit *In Deutschland: reloaded (I) & (II)* rückblickend sichtbar machen konnten.

PFdB: Herr Schürmann, ich danke Ihnen sehr herzlich für Ihre Zeit und das Interview.

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung auf der ART COLOGNE 10.–14.4.2019, Halle 11.1, C 010 und im ZADIK, 26.4. – 27.9.2019

Herausgeber:

ZADIK – Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung e.V.
Forschungsarchiv an der Universität zu Köln
in Kooperation mit der SK Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn
gegründet und gefördert vom Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler BVDG
verantwortlich : Prof. Dr. Günter Herzog, Brigitte Jacobs van Renswou M.A.

Vorstand:

Klaus Gerrit Friese (1. Vorsitzender)
Prof. Hans-Georg Bögner (2. Vorsitzender)
Susanne Laugwitz-Aulbach
Prof. Dr. Monika Schausten
Inge Baecker
Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet
Aurel Scheibler
Dr. Ulrich Soénius

Anschrift und Redaktion:

Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung e.V. ZADIK
Im Mediapark 7, 50670 Köln, Tel. (0221) 201 98 71
www.zadik.info; info@zadik.info
Prof. Dr. Günter Herzog, Brigitte Jacobs van Renswou M.A.

Bildbearbeitung: Markus Hoffmann, ZADIK

Gestaltung: Constanze Alpen, Markus Hoffmann
Lektorat: Martina Buder
Texte: Helga Behn, Sylvia Böhmer, Philipp Fernandes do Brito, Klaus Gerrit Friese, Günter Herzog, Klaus Honnef, Gabriele Honnef-Harling, Brigitte Jacobs van Renswou, Rune Miels, Wilhelm Schürmann, Nadine Oberste-Hetbleck, Lawrence Weiner, Ann und Jürgen Wilde

Umschlag vorne: Klaus Honnef im *Rheinischen Landesmuseum Bonn*, 1987. Foto: Hermann Lilienthal, Bonn

Umschlag hinten: Klaus Honnef und Gabriele Honnef-Harling während der Ausstellung *August Sander. Fotografien von 1906–1945. Bernhard und Hilla Becher. Fotografien von 1961–1980*. Ständige Vertretung der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1980. Foto: Walter Müller, Brühl

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gefördert mit freundlicher Unterstützung von Heinz Holtmann, Michael Horbach und Thomas Zander



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2019
Die Online-Version dieser Publikation ist auf <http://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

doi: <https://doi.org/10.11588/sediment.2019.30>

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019, für ihre Werke: Robert Barry, Christian Boltanski, Peter Brüning, Daniel Buren, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Winfried Gaul, Gotthard Graubner, Hingstmartin, Sol LeWitt, Adolf Luther, Rune Miels, Peter Phillips, Reiner Ruthenbeck, Günther Uecker, Lawrence Weiner

© Albert Renger-Patzsch/Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich/VG Bild-Kunst, Bonn 2019

© für ihre Werke: Gerhard Richter 2019 (02042019), Ferdinand Spindel, Ferdinand Kriwet, James Collins
© für ihre Fotos/Dokumente: LWL-Archivamt für Westfalen, Archiv LWL, Bestand 802+802 Foto des Westfälischen Kunstvereins Münster

© für die Abbildungen des Magazin Kunst: Freigabe zur Veröffentlichung erteilt durch Gabriele Baier-Jagodzinski, Rechteinhaberin der Publikation „Kunst“ und „Magazin-KUNST“

© Texte 2019 bei den Autoren

Trotz sorgfältiger Recherchen konnten nicht alle Rechteinhaber und Fotografen ermittelt werden.

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-947449-44-6 (Softcover)

ISBN 978-3-947449-43-9 (PDF)

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

ZADIK

Zentralarchiv für deutsche
und internationale
Kunstmarktforschung e.V.

Im Mediapark 7

50670 Köln

Telefon 0049 (0)221 2019871

Telefax 0049 (0)221 2019869

E-Mail info@zadik.info

Web: <http://www.zadik.info/>



ISBN 978-3-947449-44-6



9 783947 449446