„Für mich war Kunst nie etwas Heiliges“

Dana Bergmann *und* **Damian Zimmermann** *sprechen mit dem Publizisten und Kuratoren* **Klaus Honnef** *(82) über die Unterscheidung in E- und U-Kultur, die große Ernsthaftigkeit an den heutigen Hochschulen und darüber, warum früher manches einfacher war.*

Dana Bergmann: Herr Honnef, wie haben Sie die Pandemie erlebt? Ihnen wurde ja auch in vielerlei Hinsicht die Basis für Ihre Arbeit entzogen.

Mit dem zunehmenden Alter und einigen gesundheitlichen Problem bei meiner Frau und mir und dann auch wegen der Pandemie bin ich zuletzt nur wenig in Ausstellungen gegangen. Das Fatale ist, dass man zwar immer schreibt, man bräuchte Kunst zum Leben ... (lacht) Das ist aber nicht so ganz wahr. Ich habe hingegen unheimlich viel gelesen.

Damian Zimmermann: Die Pandemie hat gezeigt, wie wichtig die Kultur ist – selbst, wenn ich den ganzen Tag Netflix schaue, ist das ja Kultur. Die Bedeutung von Kunst hat hingegen eher gelitten. Ich bin nach dem Lockdown auch nicht als erstes ins Museum gerannt.

Natürlich. Ich gehöre zu einer Generation, die zutiefst bürgerlich und zugleich antibürgerlich ist. Das ist unser Widerspruch. Und diese bürgerliche Unterscheidung zwischen hoher und niederer Kunst steckt in uns drin. Ich habe mich immer für die niedere Kunst interessiert, vielleicht weil ich vergnügungssüchtig war, aber vielleicht auch aus Protest gegen das Kaiser-Karls-Gymnasium in Aachen, auf das ich ging, und auf sein humanistisches Weltbild. In den 1950er-Jahren gab es aber auch nicht sehr viel an Vergnügen, und in dieser Zeit habe ich das Kino für mich entdeckt. Manchmal haben mein Freund Rainer und ich die Schule geschwänzt und an einem Tag drei Filme geschaut. Und was ich gehasst habe, waren von Anfang an die Kunstfilme. Nicht die Experimentalfilme, die liefen ja nicht im Kino. Aber Filme wie „Der Rest ist Schweigen“ von Helmut Käutner oder „Richard III.“ von Laurence Olivier und solche anspruchsvollen Sachen. Ich habe dann lieber John Wayne in einem Western gesehen (lacht). Ich mag bis heute nicht diese Unterscheidung in E und U, also ernste und Unterhaltungskultur. Schmeißt die E-Kultur endlich auf den Müll. Kultur ist Kultur, und da gibt es schlechte Werke und es gibt blendende Werke. Das ist alles!

DZ: Sie haben mal gesagt, dass Sie keine Fotografie mögen, die unbedingt Kunst sein will. Da gibt es offensichtlich eine Parallele.

Für mich war Kunst nie etwas Heiliges. Diese Sicht teile ich mit Max Ernst. Wenn Kunst wie eine Monstranz vor sich hergetragen wird ... ich kann es nicht sehen. Ich kriege die Krätze, wie man früher gesagt hätte. In der Zeit, in der ich die Fronten vom Kritiker zum Kurator wechselte, war alles im Umbruch, und es war wirklich alles möglich, und jeder konnte machen, was er wollte. Das heißt, dass auch nicht gefragt wurde, ob jemand ein Examen und einen Doktortitel hat. Wenn jemand wie ich aus dem Journalismus kam und dann noch einen Kunstverein mitbegründet und erfolgreich geführt hat, war alles möglich. Erfolg war der eigentliche Gradmesser. Viele sogenannte Außenseiter sind damals in Erscheinung getreten. Rolf Wedewer war Filmjournalist und Karl Ruhrberg war wie ich Sport- und Theaterjournalist. Diese Leute hatten von Beginn an eine ganz andere Haltung. Wir haben zwar alle Kunst ernst genommen, aber auch andere Kunst als nur die bürgerliche. Es war die große Zeit der Avantgarde und deshalb fiel ich nicht weiter auf (lacht).

Foto: Damian Zimmermann

DZ: Ich beobachte heute an den Hochschulen einen sehr großen Ernst und einen Wechsel, was die Besetzung der Führungspositionen an den Ausstellungshäusern für Fotografie angeht. Früher waren es oft aktive Fotografen, die die Leitung übernommen haben. Heute kommen sie eher aus der Theorie. Das hat sicher Vorteile, aber manchmal fehlt mir eine Verbindung zu einer gewissen Basis, was es schwer macht, das Publikum abzuholen. Ich weiß aber auch nicht, ob das Publikum in den 60er- oder 70er-Jahren weniger Berührungsängste gegenüber der Kunst hatte.

Naja, das war in gewisser Weise schon anders. Zeitgenössische Kunst war noch nie so populär wie heute. Wenn wir damals Performance oder Minimal Art gezeigt haben, wurden wir als mutig bezeichnet. Und heute kommt kaum eine Kritik ohne das Wort „konzeptuell“ aus. Ich gehöre ja zu den Promotoren der Konzeptkunst, und das waren damals maximal 100 Leute auf der ganzen Welt, die sich für den Kram interessierten. Keiner von uns hätte sich vorstellen können, dass Lawrence Weiner zum Weltstar oder dass alles, was Douglas Huebler schuf, relativ rasch gekauft wird. Und selbst beim sehr schwierigen Joseph Kosuth – wenn er eine Retrospektive hat, berichtet sogar das Fernsehen darüber.

DB: Kunst ist total in geworden. Das sieht man schon an der Menge der Leute, die Kunstgeschichte studieren. Das gilt genauso für die Fotografie. Wegen des Smartphones denkt jeder, dass er mit dem Medium etwas anfangen kann.

DZ: In den Medien wird heute aber doch eher weniger über Kunst berichtet. Kunstkritiken in den Tageszeitungen gibt es heute auch fast gar nicht mehr, und berichtet wird meist nur dann, wenn es Blockbuster-Ausstellungen sind oder bei Auktionen Rekorderlöse erzielt werden.

Der Diskurs hat sich völlig gewandelt. Warum ist Kunst populär? Sie bringt Spektakel, sie bringt etwas Neues und sie hat den Charme des Geldes – das darf man nicht vergessen. Man kann heute also kompetent über Kunst reden, ohne in die Geheimnisse der Mechanismen der Kunst einzudringen. Und es ist, wenn Sie so wollen, auch ein demokratisches Prinzip. Wir haben die Kunst damals noch für elitär gehalten und wollten durch sie die Welt besser verstehen, also Bewusstsein schaffen für die Zusammenhänge dessen, was wir erleben. Dieser Dünkel ist vorbei. Ich glaube nicht, dass das Interesse an einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der Kunst quantitativ gesunken ist. Ich glaube, es lesen noch immer so viele Leute Kunstkritiken wie früher. Nur hat sich das ganze System verändert. Früher fanden die Kunstkritiken fast ausschließlich in den Tageszeitungen statt und keine noch so kleine Zeitung hätte gewagt, einen Volontär zu einer Kunstausstellung zu schicken. Heute gibt es die Kunstkritik kaum noch in den Zeitungen, genauso wie es Zeitungen kaum noch gibt. Dafür gibt es zahlreiche Magazine, gedruckt wie online.

Das Interesse an der Beschäftigung mit Kunst anhand von Lektüre ist nicht geringer geworden, es hat sich nur verlagert. Es ist aber so, dass sich der Diskurs im harten Kern des Kunstzirkels total verändert hat – da wird eigentlich kaum noch über Kunst diskutiert, sondern über das Geld. Wir hingegen haben uns damals wirklich über künstlerische Fragen unterhalten und gestritten. Das war sehr intensiv und manchmal auch richtig heftig, es kam vor, dass jemand sauer wurde und verschwand. In dem Maße und in der Intensität gibt es das heute nicht mehr.

DB: Das glaube ich auch. Wann wird denn schon mal eine Ausstellung verrissen? Es wird ja immer nur noch beschreibend über Ausstellungen berichtet.

DZ: Loben ist einfacher und wer kritisiert, macht sich selbst zum Ziel der Kritik. Der Galerist Julian Sander hat kürzlich gesagt, dass niemand als blöd dastehen will, und deshalb gehen viele erst gar nicht in Galerien oder man unterhält sich möglichst unverfänglich über Kunst, weil man ansonsten Gefahr läuft, dass andere erkennen, dass man keine Ahnung hat.

DB: Das ist bei der Kritik doch genauso. Du kannst nur Kritik äußern, wenn du möglichst viel weißt, denn wie sollst du sonst eine Gegenthese formulieren?

Ich glaube nicht, dass die Kritiker damals mehr gewusst haben (lacht). Als ich anfing, Kritiken zu schreiben, war der Verriss die übliche Methode, also der Verriss dessen, was neu aufkam. Andererseits gab es auch das, was ich die „empathische Kritik“ genannt habe, also aus der Sicht der Künstler zu schreiben und deren Vorstellungen dem Leser nahezubringen. Das war dann zwangsläufig positiv. Eine Form der affirmativen Kritik, die dennoch kritisch war gegenüber gesellschaftlichen Institutionen wie Museen und einer Öffentlichkeit, die diese Kunst meist ablehnten. Wir haben dann denjenigen, die sich sozusagen den Verriss zum Konzept gemacht haben, lustvoll vorgehalten, wie sich die Kunstkritik immer wieder geirrt hat. Wobei das auch gar nicht immer stimmte. Manchmal waren die Verrisse deutlich näher am Gegenstand als die Lobeshymnen im Aufbruch der Avantgarde. Dieser Stachel, den wir gesetzt haben, hat wohl auch den Eindruck hinterlassen, dass man sich um keinen Preis blamieren möchte – wie Sie es gerade geschildert haben. Aber es kommt noch etwas hinzu: Wir hatten damals ja noch relativ verbindliche Kriterien.

DB: Sie waren 1980 der erste Professor für die Theorie der Fotografie. Jetzt, 40 Jahre später, hatten Sie während der Pandemie an der FH Dortmund einen Lehrauftrag im Masterstudiengang Photographic Studies. Was haben Sie dort genau gemacht? Und was hat sich verändert?

Ich habe den Eindruck, dass die Studenten ernsthafter und kompetenter geworden sind. Sie wissen, worum es geht. Sie wissen auch, dass es schwierig ist, sich mit dem Studium eine berufliche Existenz aufzubauen. Das war früher anders. Damals kamen und gingen sie, wie sie wollten, und waren auch nicht besonders kooperativ. Ich hatte den Eindruck, dass viele aus dem Bereich der Kunstfotografie zu mir kamen, um von mir zu profitieren und zum Weltruhm geliftet zu werden. Ich war ja nun einmal Museumsdirektor.

Eigentlich wollte ich gar nicht mehr unterrichten, aber Prof. Dirk Gebhardt hat mir so unverschämte Komplimente gemacht, da konnte ich nicht widerstehen (lacht). Zudem hatte ich völlig freie Hand bei der Ausgestaltung. Ich hatte mir vorgestellt, Kriterien zu entwickeln, und habe im ersten Semester gewisse Komplexe zusammengefasst und dargestellt. Leider bin ich ein technischer Idiot und konnte das online nicht entsprechend visualisieren. Ich war da also auf meine Worte allein angewiesen. Im zweiten Semester war das besser, weil mir einige Studenten dabei geholfen haben. Da habe ich etwa 25 Fotografen aus der Geschichte in den Mittelpunkt gestellt, die ich für heute entscheidend halte. Ich habe versucht, mit Hilfe von Bildern klarzumachen, warum sie so wichtig sind und wieviele von den Fotografien dieser Leute heute noch in unseren Köpfen stecken, oft ohne dass man es weiß. Und vor allem, dass man das wissen muss, wenn man künstlerische Fotografie studiert, weil man sonst nur das produziert, was schon dagewesen ist.

DB: Sie haben also Grundlagenwissen vermittelt.

Ja, ich bin sehr für eine Grundlagenforschung, auch gerade bei Bildern. Aus einem einfachen Grund: Bilder regieren uns, ohne dass wir wissen, wie Bilder in unserem Hirn funktionieren. Und es gibt dazu kaum Literatur – weder in der Psychologie noch in der Ästhetik. Die Neurobiologie hat da eine gewisse Forschung geleistet, aber auch sehr viel Unsinn produziert. Im Grunde sind wir noch immer bei László Moholy-Nagys These, dass wir alle Analphabeten sind im Bezug auf Bilderwissen. Ich finde deswegen das Buch „Das Leben der Bilder" von W. J. T. Mitchell sehr wichtig. Es ist sehr theoretisch, sehr anschaulich und auch sehr anregend, aber es müsste nun auch in die Praxis umgesetzt werden und jungen Leuten die Fähigkeit vermitteln, Bilder herzustellen, die das alles beinhalten. Das Schwierige dabei ist, dass es einfach sein muss, damit es in die Köpfe der Leute hineinkommt. Es geht um den Doppeleffekt, den Bilder haben. Bilder sind fast immer dialektisch. Bilder sind Bilder und Texte zugleich, wie auch umgekehrt. Dieses merkwürdige Konglomerat, das alle Welt benutzt. Künstler versuchen hier immer wieder einzugreifen, und in der Fotokunst sehe ich auch verheißungsvolle Momente, aber das ist alles viel zu speziell und mit wenig Bezug zum Alltag der Menschen.

DZ: Oft habe ich das Gefühl, dass Kunst nur für andere Künstler produziert wird, weil die das verstehen, andere Leute werden aber nicht mehr abgeholt.

Das ist diese Kunstfrage, die mich so stört. Als ich als Filmkritiker anfing, galt Alfred Hitchcock als bloßer Thriller-Regisseur. Heute gilt sein „Vertigo" unter Kritikern als der beste Film aller Zeiten. Zu meinen Kriterien gehört durchaus auch das Vergnügen, das man bei der Beschäftigung mit Kultur haben kann. Vergnügen hat mein Denken vielleicht mehr verändert als tiefe philosophische Texte. An Hegels Ästhetik bin ich elendig gescheitert. Ich hatte es mal als Urlaubslektüre dabei – das war ein fataler Fehler.

"For me, art was never anything sacrosanct"

Dana Bergmann *and* **Damian Zimmermann** *speak with the publicist and curator* **Klaus Honnef** *(82) about the distinction between S-culture and E-culture, the great profundity found at today's universities, and about why some things used to be simpler.*

Dana Bergmann: Herr Honnef, what was your experience of the pandemic? After all, the basis for your work was taken away, in many respects.

With advancing age and with me and my wife suffering a number of health problems and then because of the pandemic as well, I've only gone to exhibitions a few times lately. The awkward thing is, though we're always writing you need art to live... (laughs) That's not entirely true. I have been doing an incredible amount of reading, however.

Damian Zimmermann: The pandemic has demonstrated how important culture is – even if I do spend all day watching Netflix, that's culture. The importance of art, on the other hand, has taken a bit of a dent. Dashing into a museum wasn't the first thing I did either, after lockdown.

Of course. I belong to a generation that is profoundly bourgeois and simultaneously anti-bourgeois. That's the contradictory thing about us. And this bourgeois distinction between high and low art is wired into us. I've always been interested in low art, maybe because I was addicted to fun, but maybe also out of protest against the Kaiser-Karls-Gymnasium in Aachen, where I went to school, and its humanist worldview. There wasn't a lot of fun to be had in the 1950s, though, and that's when I discovered cinema. Sometimes my friend Rainer and I would play truant and watch three films in one day. And what I hated, from the start, were art films. Not the experimental films – those didn't get shown at the cinemas. But films like "The Rest is Silence" by Helmut Käutner or "Richard III" by Laurence Olivier and sophisticated things like that. I preferred seeing John Wayne in a Western (laughs). To this day I dislike this distinction between S and E, between Serious and Entertainment culture. Throw away the E- culture and be done with. Culture is culture, and there are works that are poor and there are works that dazzle. That's all there is!

DZ: You once said you didn't like any photography that was determined to be art. There is obviously a parallel there.

For me, art was never anything sacrosanct. I share this view with Max Ernst. When art is carried forth like a monstrance... I can't watch. I get all itchy, as we might have once said. At the time I changed fronts from critic to curator, everything was in turmoil, and every conceivable thing was possible, and everyone could do what they liked. That also means nobody ever asked whether someone had passed an exam and earned a doctorate. When someone like me came out of journalism and then founded an art society and successfully managed it, anything was possible. The only yardstick was success. Many so-called outsiders emerged at that time. Rolf Wedewer was a film journalist and Karl Ruhrberg, like me, was a sport and theatre journalist. These people had an entirely different approach from the start. We took all art seriously, but different art as well to just the bourgeois kind. It was the heyday of the avantgarde and that's why I never got noticed. (laughs)

DZ: Nowadays in higher education I'm observing extreme earnestness and a change in the way management positions are filled at institutions that exhibit photography. It often used to be active photographers who took on the management. These days managers tend to have theoretical backgrounds. I'm sure that's got its advantages, but sometimes I see a lack of any connection to a certain basis, which makes it difficult to meet the audience halfway. Though I also don't know whether the audience had fewer reservations about art in the 60s or 70s.

Well, it was different in some ways. Contemporary art is more popular now than ever before. Whenever we exhibited Performance or Minimal Art back then, we were described as bold. And these days, hardly any critique can get by without the word "conceptual". As you know, I'm one of the promoters of concept art, back then there were 100 people in the whole world, at most, who took any interest in the stuff. None of us could have imagined that Lawrence Weiner would become a global star or that everything Douglas Huebler created would get bought relatively fast. And even with the very heavy-going Joseph Kosuth – when he's got a retrospective, even the television reports on it.

DB: Art is totally in now. You can see that by the number of people studying art history. The same goes for photography. Because of smartphones, everyone thinks they can get involved in the medium.

DZ: We aren't hearing much about art in the media these days, though. Art critiques have also almost vanished from newspapers, and usually we only get to hear about blockbuster exhibitions or record-breaking auction proceeds.

The discourse has undergone a total transformation. Why is art popular? It brings spectacle, it brings something new and it has the allure of money – we mustn't forget that. So nowadays, it's possible to talk competently about art without delving into the mysteries of its mechanisms. And it is also, if you like, a democratic principle. In the past, we still believed art to be an elite thing and sought to use it as a way of understanding the world better, raising awareness of the nexuses of what we experience. That conceit is gone. I don't believe that interest in serious engagement with art has lessened quantitatively. I believe that as many people read art critiques nowadays as before. It's just that the system has changed. Once upon a time, art critiques were almost exclusively published in newspapers and no newspaper, be it ever so minor, would have dared send a trainee to an art exhibition. Nowadays, art critiques in newspapers are a rarity, exactly the way newspapers are a rarity. Though there are plenty of magazines, in print and online.

Interest in engaging with art based on reading has not dwindled, it has merely relocated. It's true, though, that the discourse within the hard core of the art circle has totally changed – in actual fact, the discussion rarely turns on art these days, but on money. We, on the other hand, used to really talk about and argue over artistic matters. It was very intense and things got quite fierce sometimes, you'd have somebody taking offence and storming off. You don't see anything of that degree and intensity these days.

DB: That's what I think too. When do exhibitions ever get critically savaged? Reports on exhibitions are just getting more and more descriptive.

DZ: Dispensing praise is easier and if you criticize, you put yourself in the crosshairs of criticism. The gallerist Julian Sander recently said that nobody wants to look stupid, and that's why many people don't even go into galleries in the first place. Or you keep conversations about art as innocuous as possible, because otherwise you run the risk of other people spotting you've got no idea.

DB: And it's exactly the same with criticism. You can only express criticism if you know as much as you possibly can, because how can you be expected to formulate a counter-thesis otherwise?

I don't believe critics knew more back then. (laughs) When I started writing critiques, savaging was the usual method, so you savaged things that were new and emerging. On the other hand, there was what I dubbed "empathic critique", which is writing from the artists' viewpoint and familiarizing readers with their ideas. That was inevitably positive. It was a kind of affirmative criticism, which was, however, critical towards society's institutions, such as museums, and a public sector that generally rejected the relevant art form. We enjoyed remonstrating with people who made savaging a concept, so to speak, about how art criticism kept making mistakes over and over. Although that wasn't always true. Sometimes, the savagings were considerably closer to the topic than the choruses of praise that ushered in the avantgarde. That sting we planted probably also left behind the impression that we were determined not to make fools of ourselves – as you described it a moment ago. But there's another thing to consider, too: We still had relatively binding criteria back then.

DB: In 1980, you were the first Professor of Photography Theory. Now, 40 years later, you taught on the Master of Photographic Studies course at the University of Applied Sciences Dortmund during the pandemic. What did you do there, exactly? And what has changed?

It is my impression that students have become more serious and competent. They know what it's about. They also know that it is difficult to build up a professional existence through studying. That used to be different. In the past, students came and went as they pleased, and weren't especially cooperative either. I had the impression that many came to me from the field of art photography in order to benefit from my wisdom and be elevated to world fame. When I was just a museum director, you know.

In actual fact, I never even intended to teach again, but Prof. Dirk Gebhardt paid me such outrageous compliments that I couldn't resist (laugh). What's more, I had completely free rein when it came to lesson planning. I had imagined developing criteria, and put together and presented certain sets in the first semester. Unfortunately, I'm a technological idiot and was unable to visualize that accordingly online. So I was reliant on my words alone. In the second semester it was better, because a few students helped me with it. There, I placed the focus on about 25 photographs from history which I consider to be crucial for today. Using images, I tried to explain why they are so important and how many of the photographs of these people are still in our heads, often without our being aware of it. And above all, that you need to know it when you're studying artistic photography, because otherwise you'll just be producing things that have gone before.

DB: You taught basic knowledge, then.

Yes, I'm very much in favour of fundamental research, precisely for images too. For a simple reason: images govern us, without our being aware of how images function in our brain. And there's hardly any literature on that subject – either in psychology or in aesthetics. Neurobiology has delivered a certain amount of research on it, but it's produced a lot of nonsense too. Basically, we're still at László Moholy-Nagy's theory that we are all illiterate in reference to visual knowledge. That's why I think the book, "What Do Pictures Want?" by W.J.T. Mitchell is very important. It is very theoretical, very descriptive and also very stimulating, but now it also needs to be put into practice and young people need to learn the skill of producing images that comprise all that. The difficult thing here is that it needs to be simple, so that it gets into people's heads. It's about the twofold effect that images have. Images are nearly always dialectic. Images are images and texts simultaneously; the same applies vice-versa. This remarkable agglomeration, used by all the world. Artists repeatedly try to intervene here, and I also see promising elements in photo art, but that is all too specific and bears little relation to people's everyday lives.

DZ: I often have the feeling that art only gets produced for other artists, because they understand it, but other people are no longer being met halfway.

That's that art question that bothers me so much. When I started out as a film critic, Alfred Hitchcock was regarded as a mere director of thrillers. Today, his "Vertigo" is regarded among critics as the best film of all time. One of my criteria is absolutely the pleasure one can have when engaging with culture. Enjoyment has perhaps altered my thinking more than profound philosophical texts. I failed miserably on Hegel's Aesthetics. I once took it away to read on holiday – that was a fatal mistake.