

Abb. 1 Gästebücher der Galerie art intermedia / Ill. 1 visitors' books, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1, Foto / photo: © Markus Hoffmann, ZADIK

ALBEN DER ERINNERUNG ODER MEDIUM DER SELBSTPRÄSENTATION? DIE GÄSTEBÜCHER DER GALERIE ART INTERMEDIA

ALBUMS OF REMINISCENCE OR MEDIUM OF SELF-PRESENTATION? THE VISITORS' BOOKS OF THE ART INTERMEDIA GALLERY

Nadine Oberste-Hetbleck

Mit den beiden Gästebüchern der Kölner Galerie *art intermedia* [Abb. 1] hat ihr Inhaber Helmut Rywelski eine Quelle geschaffen, zu der sich auch Vergleichsbeispiele in einigen weiteren Archivbeständen des ZADIK finden lassen: Von der *Galerie Parnass* in Wuppertal über die *Galerie Nebelung* in Düsseldorf bis hin zu der ebenfalls in Düsseldorf ansässigen *Galerie 22* sahen sich ihre Betreiber*innen veranlasst, Dokumente der geregelten Kommunikation mit den Besucher*innen der Galerie anzulegen, die heute von historischem Wert für die Forschung, insbesondere die Kunstmarktforschung sind, aber noch weitgehend einer systematischen Auswertung harren. Die Ausgestaltung der Gästebücher erfolgte dabei unterschiedlich, wenngleich den meisten Exemplaren bestimmte, jeweils individuell ausgeprägte Charakteristika gemeinsam sind – so beispielsweise ihr chronologischer Aufbau, die Sammlung von Unterschriften, Kontaktdaten, Widmungen und Zeichnungen. Wie lassen sich hier die beiden Bände von Helmut Rywelski verorten? Welche Funktion(en) übernahmen sie für den Galeristen? Und was erfährt man durch diese Quelle über die Galeriearbeit sowie über das Publikum, welches sich in der Galerie ein- und zusammenfand?

Von außen wirken die beiden quadratischen, großformatigen Gästebücher der Galerie *art intermedia* zwar monumental mit ihren Maßen von jeweils 40 x 40 cm, aber dennoch durch ihre

With the two visitors' books of the *art intermedia* gallery in Cologne, the gallerist Helmut Rywelski created a source, of which comparative examples can also be found in several other ZADIK archives: From *Galerie Parnass* in Wuppertal to *Galerie Nebelung* and *Galerie 22*, both located in Düsseldorf, the respective gallerists felt compelled to create documents of regulated communication with the gallery's visitors, which today are of historical value for research, especially with regard to the art market, but still largely await systematic evaluation. The visitors' books were each designed in different ways, although most of them share certain individual characteristics, such as their chronological structure, the collection of signatures, contact data, dedications, and drawings. How can the two volumes from Helmut Rywelski's gallery be classified here? What function(s) did they assume for the gallerist? And what does this source tell us about the gallery's work, as well as about the visitors that frequented the gallery?

With their dimensions of 40 x 40 cm each, the outward appearance of the two square, large-format visitors' books of the *art intermedia* gallery evokes a sense of monumentality, whereby their color scheme suggests discretion. Volume 1 has a plain beige lamination, while the cover of volume 2 is made of coarse, natural-colored linen. A glance inside shows that the structure of the two volumes chronologically

Farbgestaltung recht dezent. Nummer 1 ist mit einer uni beigefarbenen Kaschierung versehen, Nummer 2 besitzt einen Einband aus grobem, naturfarbenem Leinen. Der Blick hinein zeigt, dass die zwei Bände in ihrer Struktur chronologisch dem Ausstellungsprogramm der Galerie folgen und den vollständigen Zeitraum des Bestehens von *art intermedia* abdecken – jeder Band ist einem der nacheinander bezogenen Standorte der Galerie zugeordnet. Dementsprechend startet Band 1 mit der ersten Ausstellung, die Hans Salentin gewidmet war und am 2. September 1967 im Eigelsteinviertel in der Domstraße 81 eröffnet worden ist, und schließt mit dem letzten Eintrag am 20. März 1971 zur Ausstellung *Miau Miau* von Dieter Roth. Band 2 nimmt den Faden dann am 5. Oktober 1971 wieder auf mit der ersten Ausstellung in den neuen Räumen, Brüsseler Str. 44 in der Nachbarschaft des Belgischen Viertels und endet mit dem finalen Eintrag zur Ausstellung *Jürgen Waller – Ölbilder und Zeichnungen* am 3. November 1972. Insgesamt sind fast alle Ausstellungen in den eigenen Räumlichkeiten auf den zusammen 198 Seiten der beiden Gästebücher dokumentiert.¹ Hinzu kommen noch Aktionen, Filmvorführungen und weitere Veranstaltungen, die teilweise auch außerhalb der Galerie stattgefunden haben (z. B. die Aktion *Wir betreten den Kunstmarkt 1969* anlässlich des *Kunstmarkt 69* in der Kunsthalle Köln). Ereignisse anderer Kultureinrichtungen werden nur dann durch Zeitungsartikel dokumentiert, wenn Rywelski oder die Galerie *art intermedia* ebenfalls in dem Artikel erwähnt werden und involviert waren: so z. B. die Ausstellung *Jetzt* in Köln 1970, von der Rywelski aus Protest Kunstwerke „seiner“ Künstler abziehen ließ, oder die *Zweite Frühjahrsmesse 1970* in Berlin, auf der Rywelski präsent war.

Als rote Linie in der Gestaltung der Bände sind die Ausstellungseinladungen zu erkennen, von denen sowohl die Vorderseiten als auch die Rückseiten eingeklebt wurden. Auf letzteren sind begleitende Texte abgedruckt, die Rywelski entsprechend der Abfolge der Ausstellungen durchnummeriert hatte und die von

follow the exhibition program of the gallery and cover the complete period of *art intermedia*'s existence – each volume is dedicated to one of the gallery's successive locations. Accordingly, volume 1 begins with the first exhibition featuring works by Hans Salentin, which opened at Domstrasse 81 in the Eigelstein District of Cologne on September 2, 1967 and concludes with the last entry on March 20, 1971, made on the occasion of the exhibition *Miau Miau* by Dieter Roth. Volume 2 then picks up the thread again on October 5, 1971 with the first exhibition in the new space at Brüsseler Str. 44 in the so-called Belgian District and ends with the final entry, made on the occasion of the exhibition *Jürgen Waller – Ölbilder und Zeichnungen* on November 3, 1972. Nearly all the exhibitions in the gallery's own spaces are documented on the altogether 198 pages of the two visitors' books.¹ In addition, there were also actions, film screenings, and other events, some of which took place outside the gallery – for example, the action *Wir betreten den Kunstmarkt (1969)* on the occasion of the *Kunstmarkt 69* in the Kunsthalle Köln. Events of other cultural institutions are only documented by newspaper articles if Rywelski or the *art intermedia* gallery were also mentioned in the article and were involved – for example, the exhibition *Jetzt* (Cologne, 1970), from which Rywelski had artworks by "his" artists removed in protest, or the art fair *Zweite Frühjahrsmesse* (Berlin, 1970), in which Rywelski participated.

A common design feature of both volumes is the exhibition invitations, of which both the front and back sides have been pasted in. Printed on the back sides of the invitations are short texts, which Rywelski numbered according to the sequence of the exhibitions and which were written by various authors from the art scene.² The invitations are surrounded by signatures of gallery guests. Brightly colored felt-tipped pens were used throughout by the numerous registrants for signatures and dedications, as well as for partly full-page drawings. It can thus be assumed that an entire set of felt-tipped pens was at hand next to the visitors' books. The charac-

verschiedenen Autor*innen der Kunstszene verfasst worden sind.² Die Einladungen sind umrahmt mit Signaturen von Galeriegästen. Zum Einsatz kamen hierbei kontinuierlich starkfarbige Filzstifte, die von zahlreichen Eintragenden sowohl für die Unterschriften und Widmungen als auch für teilweise ganzseitige Zeichnungen verwendet wurden. Die Vermutung liegt nahe, dass ein ganzes Set von Filzstiften neben dem Gästebuch bereitlag. Der Umgang ist in diesem Punkt gerade zu Beginn des ersten Gästebuchs sehr spielerisch, und es finden einige humoristische Kapriolen wie beispielsweise der „Schatten eines Wanderglases für Salentin“ am 7. September 1967 Eingang. Darüber hinaus enthalten die beiden Alben eine Mischung aus Zeitungsausschnitten, Informationsblättern der Galerie, Fotografien, einzelnen Briefen, die eingeklebt wurden, und speziell für die Gästebücher erstellten kleinformatigen Kunstwerken (nicht nur) der präsentierten Künstler*innen. Um die Varianz der Arbeiten deutlich zu machen, seien exemplarisch erwähnt: eine Zeichnung einer schwarz konturierten Kirche von Chris Reinecke, in deren Freiflächen unterschiedlich farbige Kaugummis appliziert und zum Schutz mit einer transparenten Klebefolie fixiert wurden [Abb. 2]; eine Skizze von Joseph Beuys für seine Aktion *Vakuüm↔Masse* 1968 [Abb. 3] anlässlich der Gruppenausstellung *Zweite Realität*; eine monogrammierte und mit „69“ auf der Gästebuchseite datierte kleine Schimmelgrafik von Dieter Roth [Abb. 4], welche auch einigen Ausstellungseinladungen beigelegt worden war; die in verschiedenen leuchtendfarbigen Papieren collagierte Fassade der Galerie *art intermedia* [Abb. 5]. Das letztgenannte, ganzseitige Werk ist keiner Ausstellung zuzuordnen, jedoch mit 67 datiert (monogrammiert mit CB). Es wurde nicht direkt auf die Gästebuchseite collagiert, sondern auf einen grauen, dem Format der Seite angepassten Trägerkarton. Möglicherweise war es ein Geschenk anlässlich der Galerieeröffnung.

Bei den Gästebüchern handelt es sich dementsprechend um vielschichtige Sammelbände, die den Leser*innen beim Durchblättern der

ter of the entries is at times quite playful, especially at the beginning of the first visitors' book, and some humorous capers such as "Shadow of a wandering glass for Salentin" on September 7, 1967 find their way in. In addition, the two albums contain an assortment of newspaper clippings, information sheets from the gallery, photographs, individual letters that have been pasted in, and small-format works of art created especially for the visitors' books (not only) by the artists presented. The following examples illustrate the broad variety of works included: a drawing of a church with black contours by Chris Reinecke, in the open spaces of which variously colored chewing gum has been applied and fixed with a transparent adhesive foil for protection [ill. 2]; a sketch by Joseph Beuys for his action *Vakuüm↔Masse* (1968) on the occasion of the group exhibition *Zweite Realität* [ill. 3]; a small "mold print" by Dieter Roth, monogrammed and dated "69" on the visitors' book page, to which various exhibition invitations have been attached [ill. 4]; and the façade of the *art intermedia* gallery, collaged from various brightly colored pieces of paper [ill. 5]. The latter, full-page work cannot be assigned to any particular exhibition, but is dated "67" (monogrammed with "CB"). It was not collaged directly onto the visitors' book page, but onto a grey backing cardboard adapted to the format of the page. It was possibly a gift on the occasion of the opening of the gallery.

The visitors' books are multi-layered "anthologies" which, provide the reader, when leafing through the pages of heavy handmade paper, not only with clear information on the gallery program, but also, in some cases, with very direct impressions of Helmut Rywelski's personal universe, his strategic actions, and his gallery. In keeping with the gallerist's efforts to provide a cross-border platform for the as yet unestablished avant-garde currents, especially Fluxus and Happenings, as well as fundamentally for a "socio-critically and politically committed art,"³ the visitors' books oscillate between diary, documentation, artistic document, and press review, as well as reminiscence and photo

schweren Büttenpapierseiten nicht nur reine Informationen zum Galerieprogramm, sondern teilweise sehr unmittelbare Eindrücke des persönlichen Universums von Helmut Rywelski, seines strategischen Handelns und seiner Galerie vermitteln. Passend zu den Bemühungen des Galeristen, eine grenzüberschreitende Plattform für die noch nicht etablierten avantgardistischen Strömungen, insbesondere Fluxus und Happening, sowie grundsätzlich für eine „sozialkritisch-politisch engagierte[...] Kunst“³ zu sein, oszillieren die Gästebücher zwischen Tagebuch, Dokumentation, künstlerischem Dokument, Pressespiegel, Erinnerungs- und Fotoalbum, aber auch Medium der Einflussnahme auf die Meinungsbildung und Selbstpräsentation. Sie verweigern sich der Eindeutigkeit, entziehen sich einer klaren Festlegung. In dieser spezifischen Ausgestaltung liegt auch ihr Reiz. Die Gästebücher erzählen Geschichten und lassen Rywelski durch Interviews in Zeitungen auch bewusst selbst zu Wort kommen. Zudem wird seine Galeriarbeit in der Berichterstattung thematisiert. Gerade in der von Beginn der Gästebücher an konsequent erfolgten Integration von exemplarischen Pressestimmen in die Alben lässt sich ein Hinweis sehen, dass sie auch als Medium der Inszenierung, des demonstrativen Zeigens von bisher erbrachten Leistungen und Statements seiner kulturpolitischen Position fungierten. Denn Rywelski war höchst erfolgreich in seinen Kommunikationsmaßnahmen und konnte quantitativ eine starke Medienpräsenz für seine Galerie vorweisen.⁴ Durch die unterschiedlich große Menge der Artikel, die in den Gästebüchern teilweise bestimmte Themen bis ins Detail dokumentierten, kann man auch eine Vorstellung erhalten, was Rywelski selbst jeweils beschäftigte: so beispielsweise die sehr umfangreich behandelten Auseinandersetzungen rund um Hans-Peter Alvermanns *Nazischweine*, welche im Beitrag „H. P. Alvermann“ von Brigitte Jacobs van Renswou in diesem *sediment* behandelt werden (S. 191–211).

Wird versucht, die Funktionen der Gästebücher für die Galerie zu bestimmen, so kristallisiert

album; at the same time, they also serve as a medium for influencing the formation of opinion and self-presentation. They defy categorization, elude a clear definition – and precisely herein lies their appeal. The visitors' books tell stories and consciously allow Rywelski to speak for himself through interviews in newspapers. In addition, his gallery work is also the subject of various reports. Especially the consistent integration of exemplary press commentaries into the visitors' books from the very beginning can be seen as an indication that they also functioned as a medium of self-staging, of a demonstrative presentation of previous achievements and statements of his cultural-political position. For Rywelski was highly successful in his communication measures and was able to demonstrate a strong media presence for his gallery in terms of the sheer number of reports and reviews published.⁴ The varying numbers of articles in the visitors' books, some of which documented certain topics in detail, also give insight into what Rywelski himself was preoccupied with: for example, the very extensively treated disputes revolving around H. P. Alvermann's *Nazischweine*, which are dealt with in detail in Brigitte Jacobs van Renswou's essay "H. P. Alvermann" in this volume (pp. 191–211).

When one attempts to determine the various functions of the visitors' books for the gallery, it becomes clear from the way the contents are assembled that a strategic use of this medium played a decisive role in the context of Rywelski's public relations work. The following, for example, speaks in favor of the use of the visitors' book as an instrument of image building and documentation, as well as for the enhancement of the gallery's reputation: On the occasion of the first gallery exhibition in 1967, Rywelski pasted a letter from Dr. Andreas Becker, in which he apologized for his absence at the opening [ill. 6]. His handwritten signature underneath the pasted document just under a month later indicates that Becker did indeed visit the exhibition afterwards.⁵ Why should Rywelski include Becker's letter permanently in the visitors' book, especially since only one other letter can be found

sich aus der Art und Weise der Zusammenstellung der Inhalte heraus, dass eine strategische Nutzung dieses Mediums im Kontext von Rywelskis Öffentlichkeitsarbeit forciert wurde. Für den Einsatz des Gästebuchs als Instrument der Imagebildung, -dokumentation und zur Steigerung der Reputation spricht beispielweise Folgendes: Direkt zu der ersten Galerieausstellung 1967 klebte Rywelski einen Brief von Dr. Andreas Becker ein, in dem dieser sich für seine Abwesenheit bei der Vernissage entschuldigte [Abb. 6]. Seine eigenhändige Unterschrift unterhalb des eingeklebten Schriftstücks knapp einen Monat später zeigt, dass Becker tatsächlich nachträglich noch die Ausstellung besuchte.⁵ Warum sollte Rywelski den Brief Beckers dauerhaft in das Gästebuch einfügen, gerade da er sonst eigentlich keine⁶ Briefe eingeklebt hat? Sicherlich hängt dies einmal mit der Bedeutung zusammen, die der Neugalerist der Person Becker zumaß. Denn dieser kann zu den engagierten, prominenten Persönlichkeiten der Kölner „Stadtgesellschaft und Kulturpolitik“⁷ gezählt werden. Ursprünglich als Galerist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Köln aktiv gewesen, war er nach Ende des Zweiten Weltkriegs für die Stadt Köln tätig.⁸ Daneben engagierte er sich kulturell an verschiedenen Stellen, u. a. als Vorsitzender des *Kölnischen Kunstvereins* (1961–71). Besonders relevant mit Blick auf Rywelski erscheint seine Tätigkeit im Stadtrat 1961–69, bei der er als Sozialdemokrat laut Neußer „verschiedene kulturpolitische Projekte“⁹ unterstützte. Eine Figur, die Rywelski offensichtlich in seinem Netzwerk als wichtig erachtete, obwohl sich in seinem Archiv im ZADIK keine Korrespondenz mit Becker finden lässt. Die dauerhafte Aufnahme und das damit einhergehende Präsentieren des Briefs im Gästebuch deutet aber noch über die reine Wertschätzung Rywelskis hinaus: Es entsteht der Eindruck, dass der Galerist den Brief möglicherweise nutzte, um die Reputation seiner Kontakte für die nachfolgenden Besucher*innen der Galerie zu verdeutlichen und dadurch einen Imagetransfer in Gang zu setzen. Aber auch die weiteren Personen, die anlässlich der Eröffnungsausstellung signierten, lesen sich wie das „who’s who“ der

pasted in the visitors’ book?⁶ This is surely connected with the importance that the new gallerist attached to Becker as a person, because Becker can be counted among the committed, prominent “personalities within Cologne’s urban society and cultural politics.”⁷ Originally active as a gallerist in Cologne in the first half of the twentieth century, he began working for the City of Cologne after the end of the Second World War.⁸ In addition, he was culturally active in various positions, among others as Chairman of the *Kölnischer Kunstverein* (1961–71). Particularly relevant with regard to Rywelski seems to be his activity in the city council (1961–69), in which, as a Social Democrat, he supported, according to Neußer, “various cultural-political projects.”⁹ He was obviously a figure who Rywelski considered important within his network, although no correspondence with Becker can be found in his archive at the ZADIK. However, the permanent inclusion of the letter and the accompanying presentation of it in the visitors’ book points beyond Rywelski’s pure appreciation: The impression arises that the gallerist possibly used the letter to make the reputation of his contacts clear to subsequent visitors to the gallery and thus to initiate an image transfer. The other signatures found in the visitors’ book in the context of the opening exhibition evoke a veritable “who’s who” of the established and emerging art and culture scene in the Rhineland: from artists such as J[oseph] Beuys, [Peter] Brüning, [Jörg] Immendorff, C[hris] Reinecke, and Eduard Odenthal to writers and curators such as Walter Aue and the collector couple Gustav Adolf and Stella Baum, who left their calling card.

The collection of signatures contained in the visitors’ books provides information about the gallery’s visitor structure and networking, as well as encounters in the art scene at this specific location, as it generally documents the presence of interested parties in the gallery. Furthermore, the signatures can be used to “secure data and personal and cultural connections”¹⁰ in general. In principle, however, the evaluation of visitors’ book entries poses challenges;¹¹ and especial-

etablierten und aufstrebenden rheinländischen Kunst- und Kulturszene: von Künstler*innen wie J[oseph] Beuys, [Peter] Brüning, [Jörg] Immendorff, C[hris] Reinecke oder Eduard Odenthal, über Schriftsteller*innen und Ausstellungskurator*innen wie Walter Aue, bis hin zum Sammlerehepaar Gustav Adolf und Stella Baum, die ihre Visitenkarte hinterließen.

Die in den Gästebüchern enthaltene Sammlung von Signaturen bietet eine Möglichkeit, Auskünfte zur Besucherstruktur der Galerie und zu Vernetzungen sowie Begegnungen in der Kunstszene an diesem konkreten Ort zu erhalten, denn sie dokumentiert generell die Anwesenheit von Interessierten in der Galerie. Ferner können die Signaturen zur „Absicherung von Daten und personellen wie kulturellen Zusammenhängen“¹⁰ allgemein dienen. Grundsätzlich stellt die Auswertung von Gästebucheinträgen jedoch Herausforderungen,¹¹ und gerade für die beiden Bände der Galerie *art intermedia* ergeben sich aus ihrem spezifischen Programm folgende zu berücksichtigende Faktoren: Da es neben Ausstellungen auch Aktionen, Filmvorführungen, Präsentationen etc. gab, die während der Laufzeit von Ausstellungen teils anderer Künstler*innen veranstaltet wurden, lässt sich nicht trennscharf feststellen, wer für die Aktion und wer für die Ausstellung gekommen war und sich ins Gästebuch eintrug.¹² Da die Galerieräume jedoch überschaubar in ihrer Größe waren, kann davon ausgegangen werden, dass die Besucher*innen auf dem Weg zu einer Aktion – häufig im Aktionsraum (= Keller) von *art intermedia* veranstaltet – auch die aktuelle Ausstellung wahrnahmen. Umgekehrt besteht die größere Herausforderung: So lassen sich zu der Aktion *Babypflege* von Jörg Immendorff [Abb. 7] keine Personen direkt zuordnen – hier bedarf es des Abgleichs mit weiteren Quellen wie dokumentarischen Fotografien. Es haben sich insgesamt nur sieben Personen – darunter sehr prominente – neben dem eingeklebten Foto der Aktion eingetragen, u. a. [Heiner] Stünke, [Friedensreich] Hundertwasser, Joseph Beuys, G. Höhme [sic] und auch Manfred de la Motte.¹³ Handelt es sich möglicherweise bei den

ly for the two volumes of the *art intermedia* gallery, the following factors from its specific program must be taken into account: Since, in addition to exhibitions, there were also actions, film screenings, presentations, etc., which were partly organized by other artists during the duration of exhibitions, it cannot be clearly determined who came for what reason – the action or the exhibition – and signed the visitors' book.¹² However, since the gallery space was manageable in size, it can be assumed that visitors on their way to an action – often held in the so-called "action space" (= cellar) of *art intermedia* – also took note of the current exhibition. Conversely, there is an even greater challenge: For example, no guests can be directly associated with the *Babypflege* action by Jörg Immendorff [ill. 7] – this requires comparison with other sources such as documentary photographs. Only seven people – among them very prominent individuals – signed the visitors' book next to the pasted photo of the action, including [Heiner] Stünke, [Friedensreich] Hundertwasser, Joseph Beuys, G. Höhme [sic], and Manfred de la Motte.¹³ Are the entries possibly a selection of individuals, some of them deliberately forced?¹⁴ It can be noted in general that the number of signatures per exhibition, apart from fundamental fluctuations, tends to decrease over time. Signatures are then found more sporadically. There are exhibitions in which no one but the artist has left a signature – as in the case of *Robin Page - Objects* (1969), for example. Such observations give reason to believe that the two books did not primarily function as instruments for compiling a list of names of customers and interested parties for the gallery through the collection of contact data – at first perhaps more so than in the course of time. It must not be concluded from this, however, that Rywelski did not systematically follow the creation and maintenance of a client list. On the contrary. Arnold has already presented in detail how strategically Rywelski proceeded in this point and how he checked the responses of his contacts in his typically critical manner and also cleaned up his invitation list with great transparency.¹⁵ In fact, the address file of the gallery has

Einträgen um eine teilweise bewusst forcierte Auswahl von Personen?¹⁴ Auffällig ist generell, dass die Anzahl der Signaturen pro Ausstellung neben grundsätzlichen Schwankungen tendenziell im Laufe der Zeit weniger wird. Unterschriften finden sich dann eher punktuell. Es gibt Ausstellungen, bei denen niemand außer dem/der Künstler*in signiert hat – so beispielsweise im Fall *Robin Page – Objekte*, 1969. Die gerade ausgeführten Beobachtungen geben Grund zu der Annahme, dass die beiden Bücher nicht primär als Instrument für den Aufbau einer Galeriekartei durch die Sammlung von Kontaktdaten fungierten – anfänglich vielleicht eher noch als im Laufe der Zeit. Daraus darf jedoch nicht geschlossen werden, Rywelski habe nicht systematisch den Aufbau und die Pflege einer Kartei verfolgt. Ganz im Gegenteil. Arnold arbeitete bereits detailliert heraus, wie strategisch Rywelski in diesem Punkt vorging und wie er in seiner typisch kritischen Art die Resonanz seiner Kontakte prüfte und auch mit großer Transparenz seine Verteilerkartei bereinigte.¹⁵ Tatsächlich hat sich die Adressenkartei der Galerie erhalten. In dem hölzernen Karteikasten¹⁶ [Abb. 8] befinden sich, alphabetisch nach Nachnamen und durch Registereinlagen in drei Kategorien (ohne Kategorie, Gäste, Künstler) sortiert, Karteikärtchen mit ordentlich erfassten Kontaktdaten. Neben den üblichen verschiedenfarbigen Karten kamen auch solche zum Einsatz, die aus Bestellkarten für Editionen ausgeschnitten worden waren. Mithilfe eines Aufdrucks bat Rywelski aktiv um Zusendung und Aktualitätskontrolle der Kontaktdaten.¹⁷

Gut fassbar wird durch die Gästebücher auch die Sichtbarkeit, Präsenz und Vernetzung von Rywelski in der Kölner Galerienszene. Es treten viele Kolleg*innen in den Gästebüchern namentlich in Erscheinung: A[ntonina] Gmurzynska, Rolf Ricke, M. E. Thelen, Galerie Jülicher, Ingo Kümmel, Philomene Magers, [Rolf] Jährling, [Herta] Klang oder die bereits erwähnten Manfred de la Motte und Hein Stünke. Daraus ergibt sich die Frage, wie Rywelski denn zum Austausch mit den anderen Galerien stand. Als es 1968 um eine Initiative Werner Baeckers,

been preserved. In a wooden file box¹⁶ [ill. 8], there are file cards with neatly recorded contact data, alphabetically sorted by surname and distinguished by register inserts in three categories (no category, guests, artists). In addition to the usual cards in various colors, there are also those cut out of order cards for editions. With the help of an overprint, Rywelski actively requested that contact data to be sent and checked for validity.¹⁷

The visitors' books also shed light on the visibility, presence, and networking of Rywelski within the Cologne gallery scene. Many colleagues appear in the visitors' books by name: A[ntonina] Gmurzynska, Rolf Ricke, M. E. Thelen, Galerie Jülicher, Ingo Kümmel, Philomene Magers, [Rolf] Jährling, [Herta] Klang, Manfred de la Motte, and Hein Stünke. This raises the question as to what Rywelski thought of the exchange with the other galleries. In 1968, when Werner Baecker, alderman for building construction in Cologne, initiated discussions to concentrate Cologne galleries in a planned new eight-story building near the Great Saint Martin Church in the historic old town, Rywelski was interviewed by the journalist Wolfgang Prange in the *Neue Ruhr Zeitung*, together with Hein Stünke, Renate Tobies, Winfried Reckermann, and Rolf Ricke.¹⁸ Here, he expressed his fundamental interest in a cluster approach – provided that the spatial conditions were suitable for his needs. When these plans were not realized, Rywelski did not move into the gallery building on Lindenstrasse, which opened in 1969; in the fall of 1971, however, he decided to move to a new location nearby at Brüsseler Strasse 44. A further example of the exchange with his colleagues in Cologne is the jointly commissioned obituary notice on the closure of *Galerie Siebrasse* in 1972, which the gallerist pasted into the second visitors' book [ill. 9] together with a newspaper article on the closure. Page 29 forms an interesting composition: Beneath the two documents on the closure of the gallery, Rywelski pasted two black-and-white Polaroid photographs of an as yet unidentified man with a sign stating "Rywelski for president!" In the background are six photographs

Beigeordneter für das Hochbauwesen in Köln, ging, zukünftig Kölner Galerien in einem geplanten neuen 8-geschossigen Bau um Groß Sankt Martin zu konzentrieren, wurde Rywelski neben Hein Stünke, Renate Tobies, Winfried Reckermann und Rolf Ricke vom Journalisten Wolfgang Prange in der *Neuen Ruhr Zeitung* interviewt.¹⁸ Hier äußerte er sein grundsätzliches Interesse an einem Clusteransatz – insofern die räumlichen Gegebenheiten für seine Bedürfnisse stimmen würden. Als diese Pläne dann nicht realisiert wurden, zog Rywelski zwar nicht in das 1969 eröffnete Galerienhaus in der Lindenstraße, entschied sich jedoch im Herbst 1971 mit der Brüsseler Straße 44 für einen neuen Standort ganz in der Nähe. Ein weiteres Beispiel für den Austausch mit seinen Kölner Kolleg*innen ist die vom Galeristen ins zweite Gästebuch geklebte, gemeinsam in Auftrag gegebene Todesanzeige zur Schließung der *Galerie Siebrasse* 1972 [Abb. 9]. Diese sowie einen Zeitungsartikel zur Schließung klebte der Galerist ins zweite Gästebuch. Die Seite 29 bildet insgesamt eine interessante Komposition: Unter die beiden Dokumente zur Schließung klebte Rywelski noch zwei schwarz-weiße Polaroid-Fotos ein, die einen bislang unbekanntem Mann mit einem Schild zeigen: „Rywelski for president!“ Im Hintergrund sind Fotografien eines leicht bekleideten Pärchens in verschiedenen Posen zu sehen, die als Serie in der Anmutung eines Filmstreifens 6-reihig angeordnet sind. Gerade in der Kombination mit einem Artikel aus dem *Bonn Journal* von 1972 kann die Gästebuchseite als eine Art Statement Rywelskis interpretiert werden, welches seine streitbare, stets Position beziehende Art deutlich macht. Offensichtliche Verärgerung spiegeln nämlich die Worte des Artikelautors wider: „Rywelski [...] meinte, die Leser des *BONN JOURNALS* seien für ihn bestimmt nicht das richtige Publikum, denn er und seine Künstlergruppe machten den Kommerz-Rummel nicht mit, sondern stellten sich politische Aufgaben mit ihrer ‚konkreten Kritik‘, und die werde in Bonn bestimmt nicht goutiert; er lege auch keinen Wert darauf“.¹⁹ Die bewusste Aufnahme der Todesanzeige, der Artikel und Polaroids in das Gästebuch kann auch in diesem

of a scantily dressed couple in various poses, arranged as a series in a single row reminiscent of a filmstrip. Especially in combination with an article from the *BONN Journal* from 1972, the visitors' book page can be interpreted as a kind of statement by Rywelski, which illustrates his disputatious character and tendency to take a stand in all matters. Obvious irritation is reflected in the words of the author: "Rywelski [...] was of the opinion that the readers of the *BONN JOURNAL* were by no means the right audience for him, because he and his group of artists did not take part in the commercial hullabaloo, but rather set themselves political tasks with their 'concrete criticism,' which was certainly not appreciated in Bonn, whereby he attached no importance to this whatsoever."¹⁹ In this case as well, the deliberate inclusion of the obituary notice, the articles, and the Polaroids in the visitors' book can also be interpreted as a sign of self-confidence, which does not lack a certain defiant, ironic pride. Rywelski gave offence – and he was not bothered by this. Rather, the impression is created that, also by designing this visitors' book page, he deliberately staged and positioned himself more as someone who progressively swims against the current and polarizes in his "oppositional" – or even revolutionary? – role. Christian Herchenröder's assumption in his *Handelsblatt* article on the occasion of the rejection of Rywelski's application to participate in the 1969 edition of the *Kölner Kunstmarkt* by the Association of Progressive German Art Dealers is thus not surprising: "The rejection therefore seems to be based solely on personal grounds."²⁰ This article also found its way into the visitors' book [ill. 10].

At the end of *art intermedia's* second visitors' book, the reader finds loosely inserted documents: among others, a letter from the artist Max Bartholl dated September 1, 1972, with an idea for his contribution to *Edition Marksgrafik*, Rywelski's personalized exhibitor's pass for the 1972 edition of the *Internationalen Kunst- und Informationsmesse* (IKI), and newspaper articles. In combination with pages in the visitors' book, some of which were obviously deliber-

Fall als Zeichen von Selbstbewusstsein gedeutet werden, welches nicht eines gewissen trotzig-ironischen Stolzes entbehrt. Rywelski eckte an – und es störte ihn nicht. Vielmehr entsteht der Eindruck, er inszenierte und positionierte sich auch durch die Gestaltung dieser Gästebuchseite bewusst als jemand, der progressiv gegen den Strom schwimmt und in der Rolle des „Oppositionellen“ – oder sogar Revoluzzers? – polarisiert. Dementsprechend überrascht auch Christian Herchenröders Vermutung in seinem *Handelsblatt*-Artikel anlässlich der Ablehnung Rywelskis vom *Kölner Kunstmarkt* 1969 durch den Verein progressiver deutscher Kunsthändler nicht: „Die Ablehnung scheint daher ausschließlich persönliche Gründe zu haben.“²⁰ Auch dieser Artikel fand Eingang ins Gästebuch [Abb. 10].

An das Ende des zweiten Gästebuchs der Galerie *art intermedia* gelangt, stößt der/die Leser*in noch auf lose eingelegte Dokumente: unter anderem einen Brief des Künstlers Max Bartholl vom 1. September 1972 mit einer Idee für seinen Beitrag zur *Edition Marksgrafik*, Rywelskis persönlichen Ausstellerausweis zur *Internationalen Kunst- und Informationsmesse IKI 1972* und auf Zeitungsartikel. In Kombination mit teilweise offenbar bewusst frei gelassenen Seiten im Gästebuch entsteht der Eindruck, als schaue man in ein noch nicht vollendetes Werk. Wollte Rywelski zu einem späteren Zeitpunkt vielleicht noch weiter daran arbeiten? Vielleicht. Aber dann schloss er Ende 1972 in seiner gewohnt rigorosen Art mit der Galeriearbeit ab. Die beiden Gästebücher bleiben somit ein Puzzleteil, das heute hilft, das Bild der Galerie *art intermedia* zu vervollständigen.

Anmerkungen

¹ Band 1 umfasst die Seiten 1 rechts bis 153 rechts, Band 2 umfasst die Seiten 1 rechts bis 43 rechts. Die Paginierung wurde durch die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des ZADIK vorgenommen.

² Zu den Klappkarten im Format DIN A5 und den Ausstellungstexten siehe Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr*

atly left blank, the impression is created that one is looking a work in progress. Did Rywelski perhaps want to work on it further at a later date? Possibly. But then, at the end of 1972, he concluded his gallery work in his usual rigorous manner. The two visitors' books thus remain one piece of the puzzle which today helps to complete the picture of the *art intermedia* gallery.

Footnotes

¹ Volume 1 comprises pages 1 (right) to 153 (right), while volume 2 comprises pages 1 (right) to 43 (right). The pagination was done by the ZADIK staff.

² For more on the folded cards in DIN A5 format and the exhibition texts, see Karsten Arnold, *Helmut Rywelski's art intermedia. Cologne 1967-1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2017), p. 43. Arnold notes that Rywelski produced a total of twenty-eight invitation cards of this kind. After reviewing the visitors' books, the authors of all twenty-eight exhibition texts have been identified (twenty-two in volume 1 and another six in volume 2).

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ See: *ibid.*, pp. 39f.

⁵ He signed the visitors' book a second time in the context of the solo exhibition *Carlos Cruz-Diez. Psychromien* (1967/68), this time with: "Dr. Becker, Verkehrsamt [Tourist Office]."

⁶ This second letter is from Gerd Winkler and is accompanied by the envelope, which bears the postmark "20.10.1969."

⁷ Arnold 2017 (see note 2), p. 174: visitors to the gallery included "primarily critical intellectuals, artists, gallerists, exhibition organizers, students and professors of the Düsseldorf Academy of Art, and personalities within Cologne's urban society and cultural politics, as well as renowned collectors from the Rhine and Ruhr regions".

⁸ While in the first half of the twentieth century, Becker was active as a gallerist in Cologne from 1924 onwards, first as managing director of a branch of the internationally renowned gallery of Alfred Flechtheim (see: <http://alfredflechtheim.com/en/trade/alfred-flechtheim-galerien-gmbh>) and then from 1925 to 1937 as the co-owner of his own gallery together with Alfred Newman, after 1945 he embarked on a career with the City of Cologne (see: www.archive.nrw.de/LAV_NRW/jsp/findbuch.jsp?archivNr=2&tek-tld=766&id=01473). For more detailed information about his gallery activities, see: Werner J. Schweiger, *Galerie Dr. Becker Newman*, Kunstharchiv Werner J.

Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 43. Arnold hält fest, dass von Rywelski insgesamt 28 Einladungskarten dieser Art erstellt worden sind. Bei der Durchsicht der Gästebücher konnten sämtliche 28 Ausstellungstexte der Einladungen identifiziert werden (22 in Band 1 und nochmals 6 in Band 2).

³ Ebd., S. 11.

⁴ Ebd., S. 39f.

⁵ Auch bei der Einzelausstellung *Carlos Cruz-Diez. Physichromien*, 1967/68 signierte er erneut, dieses Mal mit: „Dr. Becker, Verkehrsamt“.

⁶ Eine Ausnahme bildet ein Brief von Gerd Winkler, auf dessen ebenfalls eingeklebtem Umschlag der Poststempel 20.10.1969 zu lesen ist.

⁷ Arnold, wie Anm. 2, S. 174, der allgemein festhält, dass „[...] vornehmlich kritische Intellektuelle, Künstler, Galeristen, Ausstellungsmacher, Studenten und Professoren der Düsseldorfer Kunstakademie, Persönlichkeiten der Kölner Stadtgesellschaft und Kulturpolitik, aber auch namhafte Sammler aus dem Rhein- und Ruhrgebiet“ die Galerie besuchten.

⁸ Während Becker in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Galerist in Köln ab 1924 zunächst in einer Filiale des international bekannten Galeristen Alfred Flechtheim als Geschäftsführer (vgl. <http://alfredflechtheim.com/handel/alfred-flechtheim-galerien-gmbh>) tätig gewesen war und dann 1925 bis 1937 die eigene Galerie gemeinsam mit Alfred Newman geleitet hatte, schlug er nach 1945 eine Laufbahn bei der Stadt Köln ein (vgl. www.archive.nrw.de/LAV_NRW/jsp/findbuch.jsp?archivNr=2&tekId=766&id=01473). Sehr ausführliche Informationen zur Galerietätigkeit in: Schweiger, Werner J.: *Galerie Dr. Becker Newman*, Kunstarchiv Werner J. Schweiger, Berlinische Galerie, BG-WJS-M-1,157, <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=231451&viewType=detailView>.

⁹ Neußer, Charlotte: „Galerie Dr. Andreas Becker“, in: „Kleines Lexikon. Personen, Begriffe und Institutionen“, in: Friedrich, Julia (Hrsg.): *Meisterwerke der Moderne. Die Sammlung Haubrich im Museum Ludwig*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, 4. August 2012 – 31. August 2013, Köln 2012, S. 246.

¹⁰ Vitt, Walter: „Von Molzahn bis Winter. Walter Dexels Gästebuch. Zur Konzeption der Ausstellung“, in: *Schöne Tage im Haus Dexel. Das Gästebuch. Walter Dexel zum 100. Geburtstag*, Köln 1990, S. 11.

¹¹ Vgl. Oberste-Hetbleck, Nadine: „Gästebücher von Galerien als Quellen der Kunstmarktforschung | Methodische Überlegungen“, in: *art market studies | Kunstmarktforschung*, Kunsthistorisches Institut, Universität zu Köln, 30.8.2016, online: <https://amskoeln.hypotheses.org/630>

¹² Beispielsweise wurde die Piene-Aktion an fünf Ter-

Schweiger, Berlinische Galerie, BG-WJS-M-1,157 (see: <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=en>) [all three websites noted here last accessed on April 26, 2020].

⁹ Charlotte Neußer, „Galerie Dr. Andreas Becker“, in: „Kleines Lexikon. Personen, Begriffe und Institutionen“, in: Julia Friedrich (ed.), *Meisterwerke der Moderne. Die Sammlung Haubrich im Museum Ludwig*, exh. cat. Museum Ludwig, Cologne, August 4, 2012 – August 31, 2013, p. 246.

¹⁰ Walter Vitt, „Von Molzahn bis Winter. Walter Dexels Gästebuch. Zur Konzeption der Ausstellung“, in: *Schöne Tage im Haus Dexel. Das Gästebuch. Walter Dexel zum 100. Geburtstag* (Cologne: Galerie Stolz, 1990), p. 11.

¹¹ See: Nadine Oberste-Hetbleck, „Gästebücher von Galerien als Quellen der Kunstmarktforschung | Methodische Überlegungen“, in: *art market studies | Kunstmarktforschung*, Department of Art History, University of Cologne, August 30, 2016, URL: <https://amskoeln.hypotheses.org/630> [last accessed on April 26, 2020].

¹² For example, the Piene action is listed on five dates. The newspaper articles about the action are pasted in various places.

¹³ In the case of de la Motte, the date “29.11.” next to his name indicates that he was in the gallery on the last day of the exhibition when no action took place.

¹⁴ In any case, it is evident from Arnold 2017 (see note 2, p. 71) that Konrad Fischer, Valdis Āboliņš, and Gerd Vorhoff (Galerie Aachen) were present at one of Immendorff’s actions, since they can be seen in the photographs by Henning Wolters, which document the actions.

¹⁵ See: *ibid.*, p.42, with reference to the letter “Die Galerie art intermedia verabschiedet sich heute von Ihnen” (The art intermedia gallery bids farewell to you today), undated, ZADIK A11, XVI, 1; according to Arnold, the letter was sent in February/March 1969.

¹⁶ ZADIK A103, XIX, 2.

¹⁷ In the second volume of the visitors’ books there is also a letter from Rywelski dated September 25, 1970, in which he refers the addressees in his usual direct manner to the following: “Only if you return the enclosed reply card to us will we enter your address in our customer list, otherwise we will never use your address again.”

¹⁸ See: Wolfgang Prange “Soll die Kölner Altstadt zum Zentrum der Kölner Galeristen werden?” [survey among art dealers] in: *Neue Ruhr Zeitung*, October 19, 1968, pasted in the visitors’ book, vol. 1, ZADIK A103, VII, 1a, p. 29. This initiative reveals that, even before the establishment of the first gallery building for modern and contemporary art in Germany at Lindenstraße 18-22, there was an effort in Cologne to concentrate galleries spatially.

minen aufgeführt. Die Zeitungsartikel dazu sind an verschiedenen Stellen eingeklebt.

¹³ Bei de la Motte wird durch die Datumsangabe 29.11. neben seinem Namen vielmehr deutlich, dass er am letzten Tag der Ausstellung, an dem keine Aktion stattfand, in der Galerie war.

¹⁴ Auf jeden Fall lässt sich anhand der Ausführungen von Arnold, wie Anm. 2, S. 71, nachvollziehen, dass Konrad Fischer, Valdis Āboliņš und Gerd Vorhoff (Galerie Aachen) bei einer Aktion Immendorffs dabei waren, da sie auf den die Aktionen dokumentierenden Fotografien von Henning Wolters zu sehen sind.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 42, mit Bezug auf das Schreiben: „Die Galerie art intermedia verabschiedet sich heute von Ihnen“, undatiert, ZADIK A11, XVI, 1; laut Arnold versendet im Februar/März 1969.

¹⁶ ZADIK A103, XIX, 2.

¹⁷ Im zweiten Band der Gästebücher ist auch ein Anschreiben Rywelskis vom 25.9.1970 eingeklebt, in dem er die Adressaten in seiner gewohnten direkten Art auf folgendes hinweist: „Nur wenn Sie die beige-fügte Antwortkarte an uns zurücksenden, tragen wir Ihre Adresse in unsere Bezieherkartei ein, andernfalls werden wir Ihre Adresse kein weiteres Mal benutzen.“

¹⁸ Siehe Wolfgang Prange: NRZ-Umfrage bei den Kunsthändlern: „Soll die Kölner Altstadt zum Zentrum der Kölner Galeristen werden?“, in: NRZ, 19.10.1968, eingeklebt ins Gästebuch, Bd. 1, ZADIK A103, VII, 1a. Diese Initiative zeigt, dass schon vor der Etablierung des ersten Galerienhauses für moderne und zeitgenössische Kunst in Deutschland in der Lindenstraße 18–22 ein Bestreben in Köln existierte, Galerien räumlich zu konzentrieren.

¹⁹ O.V., „Vernissagen-Marathon: Gang durch den Super-Markt der Kunst“, in: BONN Journal, 7/1972, S. 46, in: Gästebuch Galerie art intermedia, Bd. 2, ZADIK A103, VII, 1a, 29.

²⁰ c.h. [Christian Herchenröder], „Erfolge für den ‚Kunstmarkt 69‘“, in: Handelsblatt, Nr. 205, 24.–25.10.1969, S. 14.

¹⁹ „Vernissagen-Marathon: Gang durch den Super-Markt der Kunst“, in: BONN Journal, 7/1972, p. 46, in: visitors' book of the art intermedia gallery, vol. 2, ZADIK A103, VII, 1a, p. 29.

²⁰ c.h. [Christian Herchenröder], „Erfolge für den ‚Kunstmarkt 69‘“, in: Handelsblatt, no. 205, October 24/25, 1969, p. 14.

EXPRESS 5. X. 67



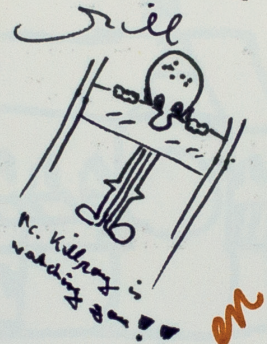
Einmalige Gelegenheit für Gelegenheitskünstler in Köln. Ihre abgelegten Kaugummis können sie auf ein vorempfundenes Kunstwerk der Düsseldorfer Künstlerin Clara Reinecke pappen. So vorgesehen in der Kölner Galerie „art intermedia“.
Bilder: Lambertin

Anton Rind

Dr. Horn

To Andre

Handwritten scribbles and lines.



it's wonderful
but uncatchable
Gabriele Vöde

Dieter Zank
5. X. 67

* from

Die im Wesentlichen Sache
der letzten Zeit

Arbeitsstoff

Juana
Pischer



Bismarck

Helmut Mielgen

R. Krüger

Maria Anna Jungmann

2. Text

Sehen Sie meine Gegenstände als Ergebnisse von Reizeinwirkungen an, hervorgerufen durch das Reagieren auf das Zusammenleben mit der Umwelt.

Diese, meine Beispiele des Umsatzprozesses von Reizen, sind nicht abgeschlossene Unveränderliche, sondern sollen ihrerseits Reize auf Sie ausüben, mit ihnen nach Ihrem Belieben umzugehen, sie nach Ihren Kräften zu vervollständigen, andersartige Möglichkeiten zu finden.

Lassen Sie sich anregen, Ihre eigene Umgebung zu „realisieren“.

Oberwinden Sie die Scheu vor dem Kunstwerk. Zerstören Sie die „zerstörbare Wattelandschaft“, schlagen Sie die „schlagbare Mehllandschaft“, achten Sie auf die Einwirkungen Ihrer Körper auf der „Mehlliege“.

Entwickeln Sie Ihre eigenen Ideen wie es ein Besucher tat, als er bei dem „Großen Luftstück“ sagte, ich sollte statt der Zettel, beschreiben mit „Sonne“, „Regen“, „Wind“, wirkliche Hitze, wirklichen Wind nehmen. (Das eine schließt das andere nicht aus – die Möglichkeiten sind vielfach.)

Wie ich die Idee des Besuchers verwirklichte, sehen Sie unter anderem in der Galerie art intermedia als „Regen-Hitze-Licht-Wind-am-Tisch“.

Chris Reinecke



Chris Reinecke

Abb. 2 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 2 visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 17

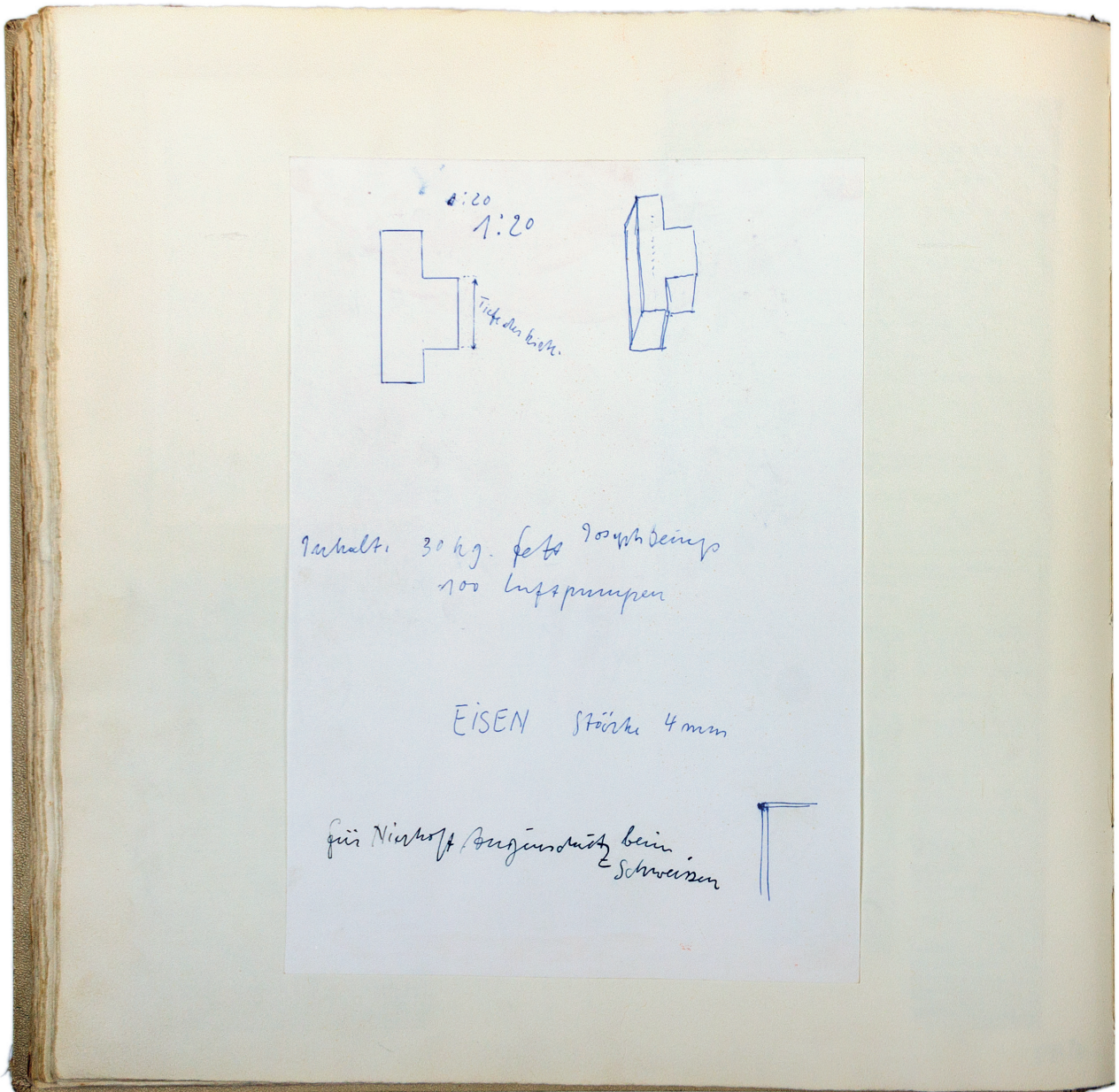


Abb. 3 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 3 visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 68

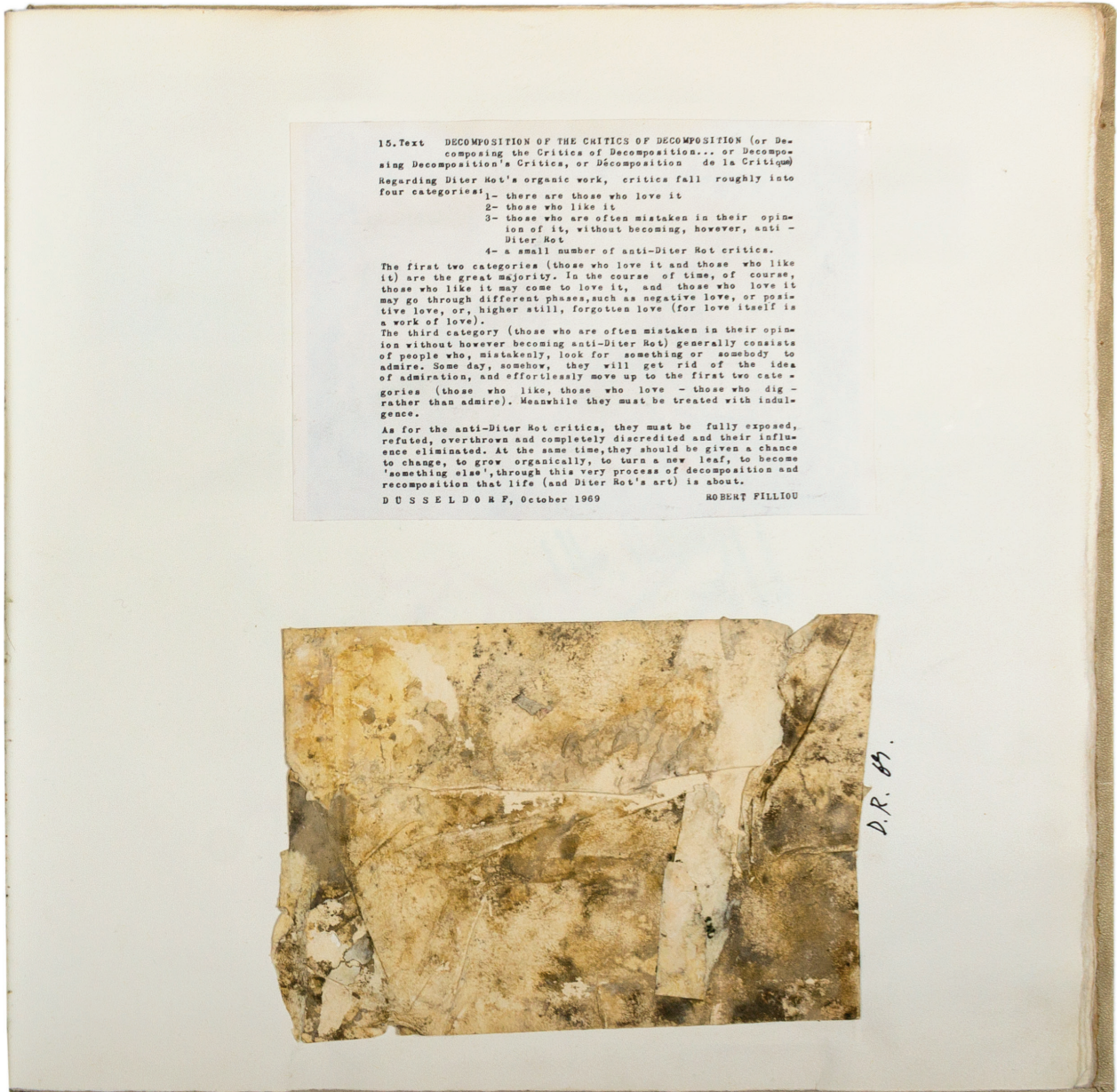


Abb. 4 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 4 visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 117



Abb. 5 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 5 visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 15

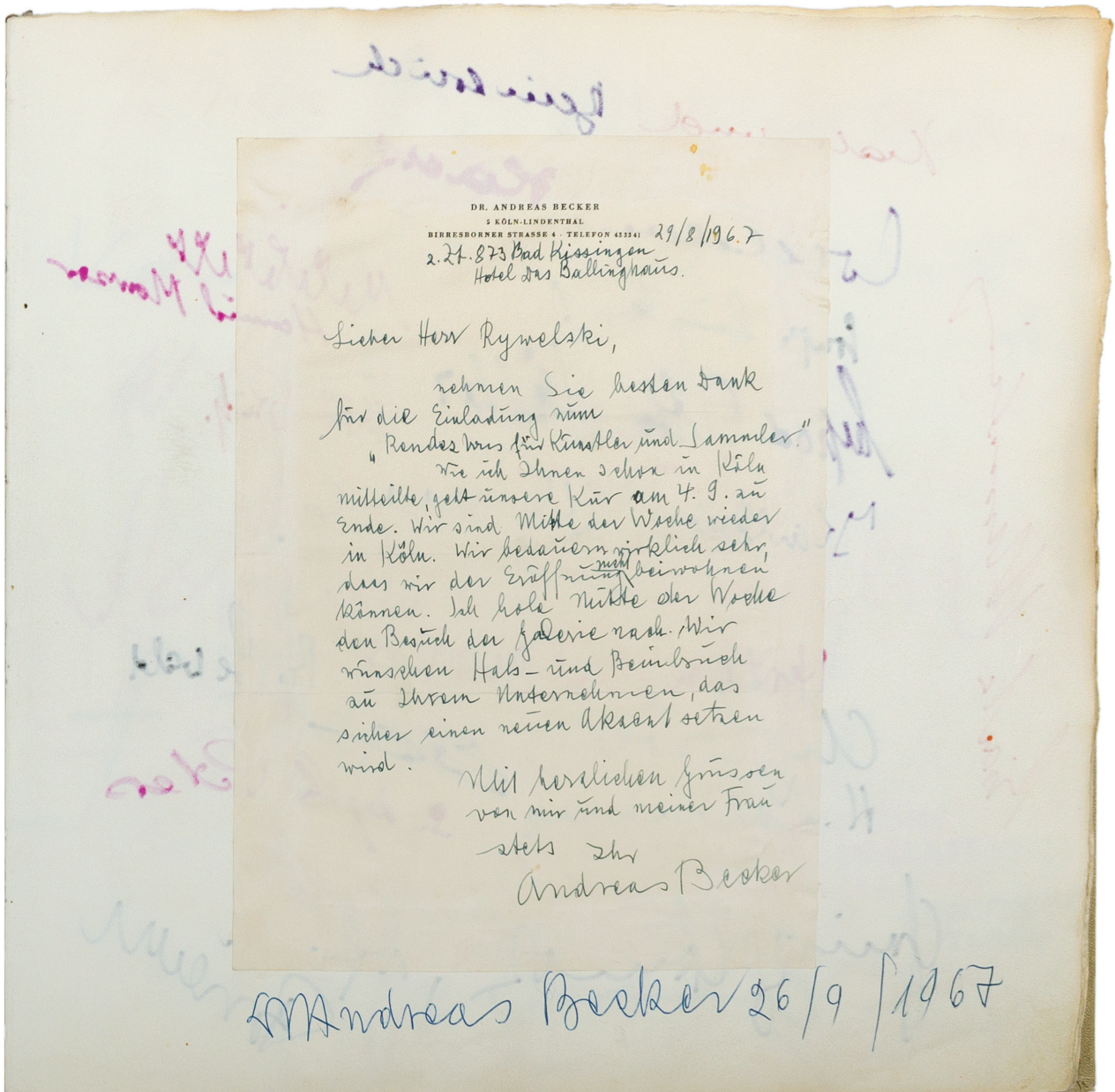


Abb. 6 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 6 visitors' book,
art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 3

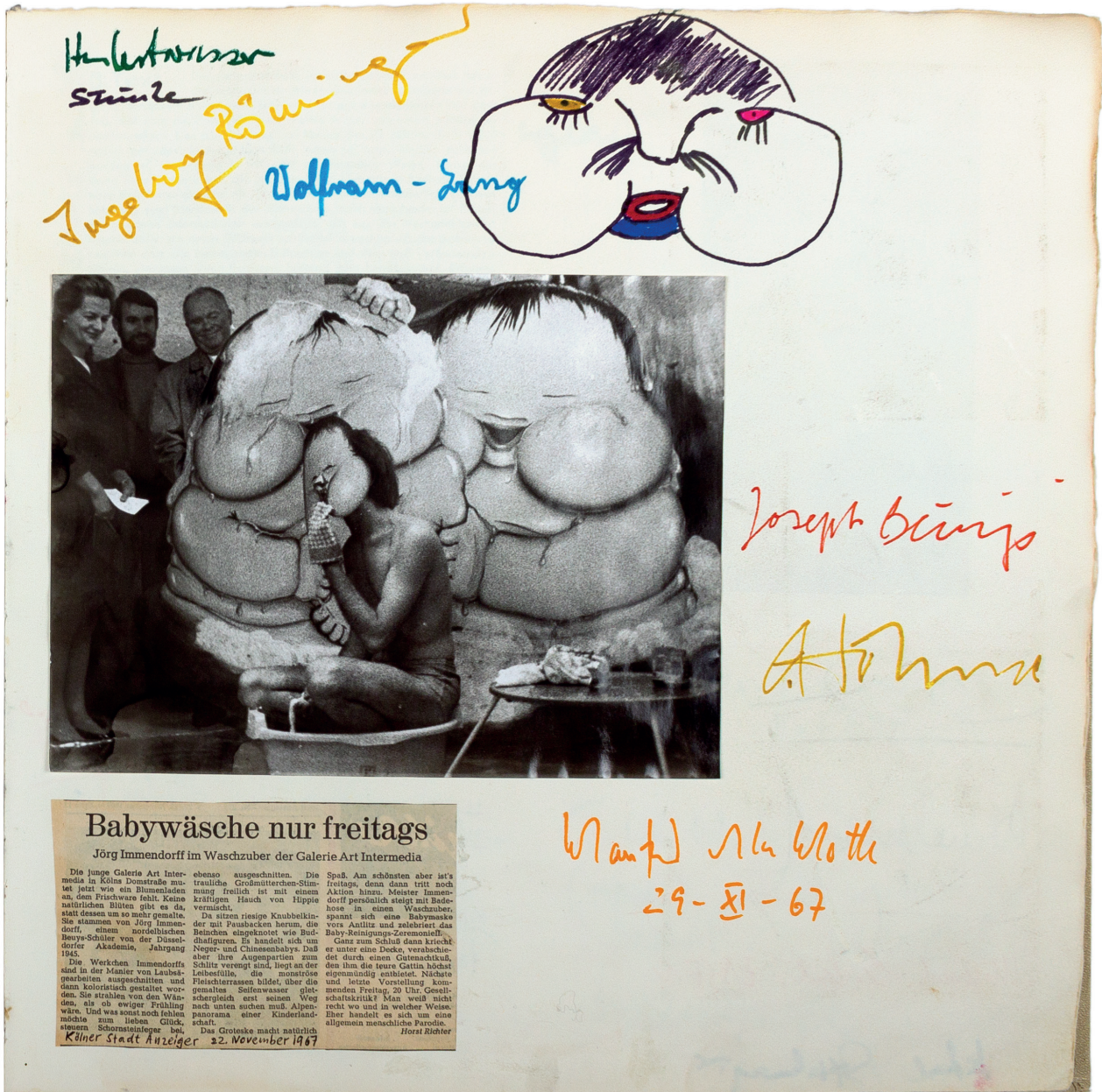


Abb. 7 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 7 visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 27



Abb. 8 Hölzerner Karteikasten mit Adresskartei der Galerie art intermedia /
Ill. 8 wooden index-card box with address cards, art intermedia gallery,
ZADIK A103, XIX, 2, Foto / photo: Markus Hoffmann, ZADIK

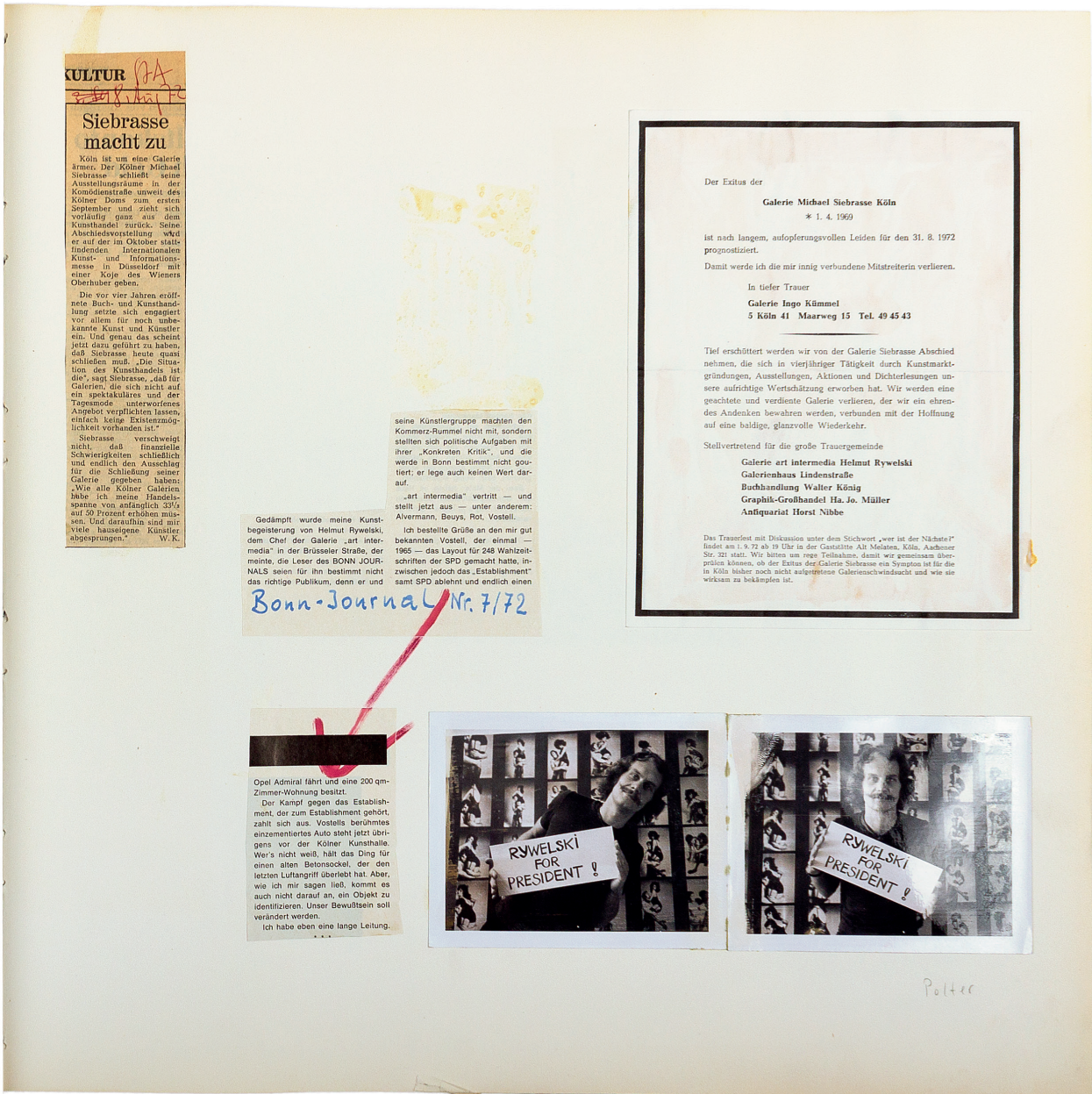


Abb. 9 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 9 visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1b, S. / p. 29

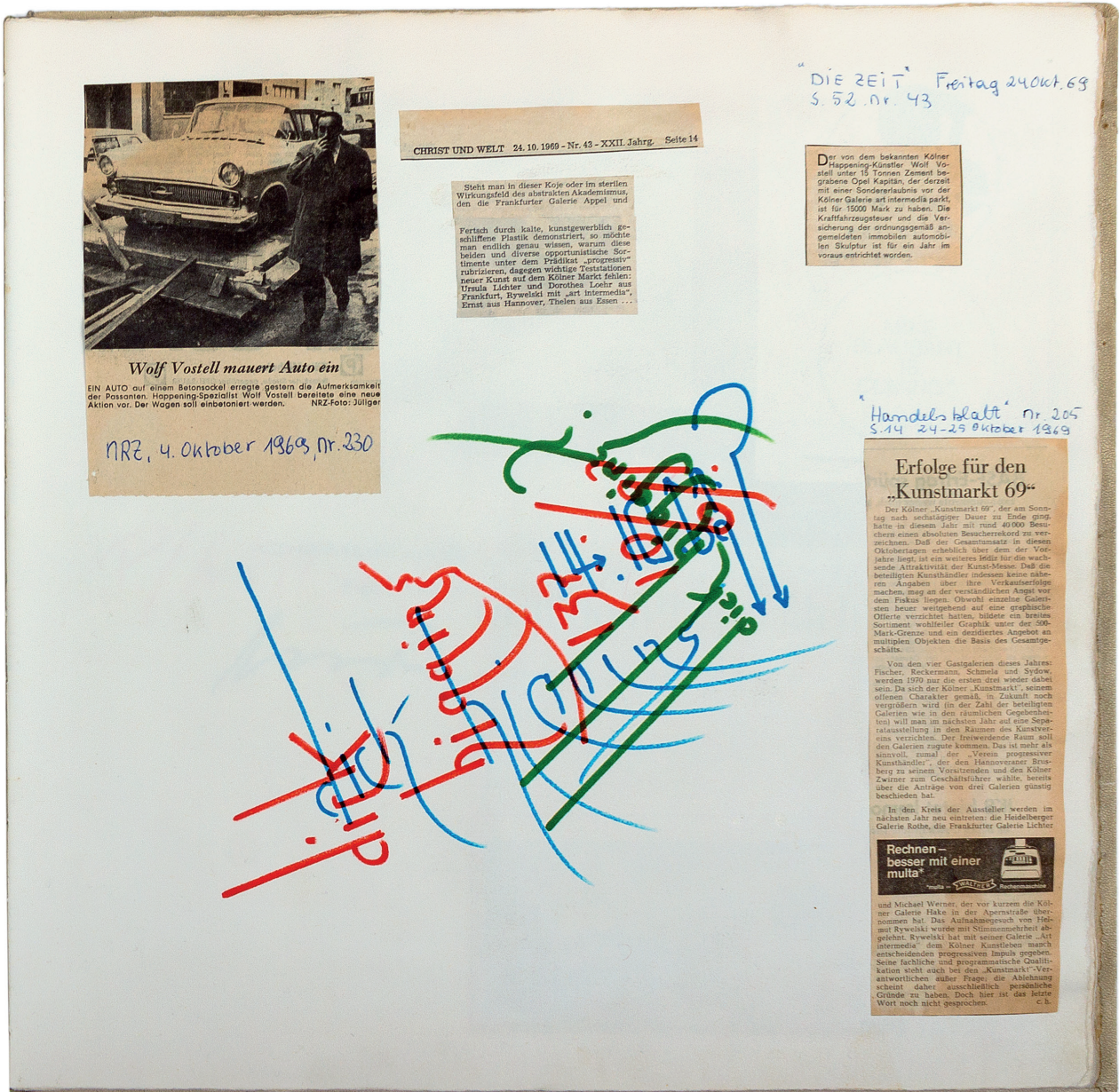


Abb. 10 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 10 visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 119