

Abb. 1 / Ill. 1 775. Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung. Sammlung Rywelski. Gemälde, Plastik, Objekte, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, 28. Mai 1999, Köln 1999

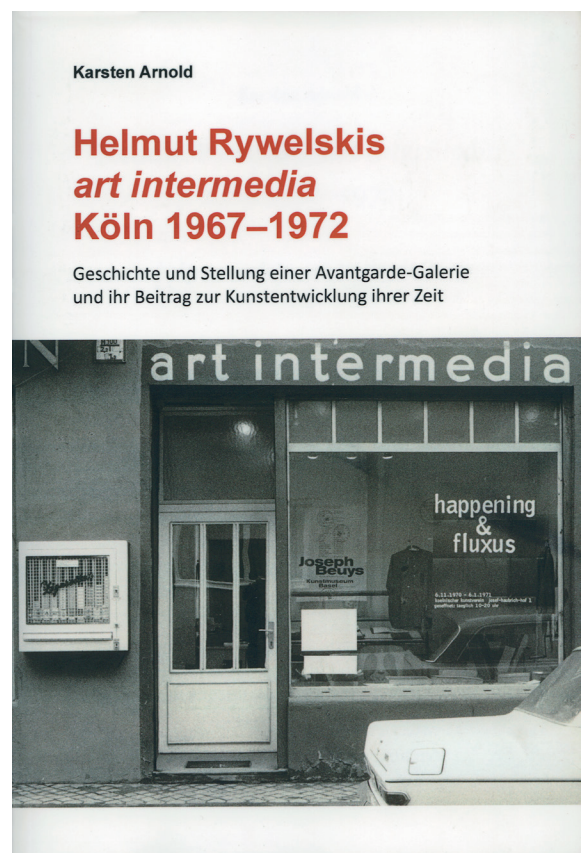


Abb. 2 / Ill. 2 Karsten Arnold: Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit, Köln 2017 [Diss. Köln 2015]

ZUM ARCHIV DER GALERIE ART INTERMEDIA UND ZU DEN BESONDERHEITEN DIESES *SEDIMENTS*

ON THE ARCHIVE OF ART INTERMEDIA GALLERY AND THE PARTICULAR FEATURES OF THIS ISSUE OF *SEDIMENT*

Günter Herzog

Am 28. Mai 1999 kam im Rahmen der 775. Auktion des Hauses *Lempertz* die Kunstsammlung des Journalisten und kurzzeitigen Galeristen Helmut Rywelski (Köln, 22.2.1928–2.7.1998) zur Versteigerung [Abb. 1]. An der Vorbereitung dieser Auktion hat Karsten Arnold mitgearbeitet, der als Student der Kunstgeschichte bei *Lempertz* jobbte und erste praktische Erfahrungen für die späteren Anwendungsmöglichkeiten seines Studiums machte. In seinem Fall waren es prägende Erfahrungen, denn Rywelski und seine Galerie *art intermedia* wurden zum Gegenstand seiner Magisterarbeit und seiner Dissertation, die im Jahr 2017 im Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln erschien [Abb. 2].

Als Karsten Arnold mit seiner Magisterarbeit begann, die ich ebenso betreute wie seine Dissertation, versuchten wir vergeblich, bei Rywelskis Erben, seinen Vettern Dieter (als Nachlassverwalter) und Günter Rywelski, Einblick in das Galeriearchiv nehmen zu dürfen. Sowohl Arnolds Magisterarbeit als auch seine Dissertation zu Helmut Rywelski und seiner Galerie *art intermedia* als herausragende Erscheinungen im Kunstbetrieb der späten 1960er und frühen 1970er Jahre mussten sich weitgehend auf Gegenüberlieferungen berufen, also auf Quellen außerhalb des von Rywelski selbst angelegten Archivs. Allerdings sind viele dieser Gegenüberlieferungen, wie von Rywelski selbst verfasste und herausgegebene Publikationen in Form



On May 28, 1999, the art collection of the journalist and, for a short time, gallerist Helmut Rywelski (Cologne, February 22, 1928 – July 2, 1998) came up for sale at the auction house *Lempertz's 775th* sale [ill. 1]. Karsten Arnold who, as a student of art history was doing casual work at *Lempertz* and gaining his first practical experience for the subsequent vocational use of his studies, assisted in preparing the auction. It was to be a formative experience for him, since Rywelski and his *art intermedia* gallery became the subject of his master's thesis and subsequent dissertation, which was published in 2017 by Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne [ill. 2].

When Karsten Arnold began his master's thesis, which I supervised as well as his subsequent dissertation, we tried in vain to gain access to the gallery's archive, kept by Rywelski's heirs, his cousins Dieter (as the estate administrator) and Günter Rywelski. Both Arnold's master's thesis and his dissertation on Helmut Rywelski and *art intermedia*, as outstanding phenomena in the commercial art world of the late 1960s and early 1970s, had to rely largely on alternatives, that is sources beyond the archive Rywelski himself maintained. Nevertheless, many of these alternative sources, such as printed materials authored and published by Rywelski himself in the form of invitations, posters, press releases, newsletters, photographs of events in his gallery, and much else, but also what others

von Einladungen, Plakaten, Presseinformationen, Informationsbriefen, Fotos von Ereignissen in seiner Galerie u. a. m., aber auch was andere über ihn und seine Künstler*innen geschrieben und in Fotos oder auf Film festgehalten haben – vieles davon in verschiedenen Beständen des ZADIK –, auch in Rywelskis eigenes Archiv eingegangen. Arnold schildert seine Quellen detailliert auf seinen Seiten 13–19.

Erst kurz vor Erscheinen der gedruckten Dissertation trat 2017 über die Vermittlung durch Britta Olényi von Husen Günter Rywelskis Witwe Marga an mich heran, die inzwischen das Archiv aufbewahrt hatte und angesichts ihrer schweren Erkrankung dem ZADIK übergeben wollte. Nachdem sie die Übergabe der Archivalien veranlasst hatte, verstarb Marga Rywelski, noch bevor wir eine vertragliche Regelung treffen konnten. Das war erst im Mai 2018 möglich mit ihren Erben Nadja Pavel und Boris Rywelski, denen ich hiermit noch einmal herzlich danke. Mit Mitteln des Landes Nordrhein-Westfalen konnten wir inzwischen das Archiv digitalisieren und erschließen. Mit einer Auswahl seiner wichtigsten Bild- und Textdokumente präsentieren wir es nun der Öffentlichkeit und wollen damit auch zu weiterer Forschung anregen.

Anders als bei den meisten unserer bisherigen *sediment*-Hefte (mit Ausnahme von Heft 25/26, *Wie die Pop Art nach Deutschland kam*), in denen wir mit knappen Personal- und Zeitkapazitäten uns stets damit begnügen mussten, nur die engsten Kontexte unserer Archivalien sozusagen „auf Bewährung“ zu erforschen und mit unserer „Initialforschung“ Impulse für tiefere Erforschung zu geben (und damit oft sehr erfolgreich waren), ging diesem Heft die gründliche Forschung im Rahmen einer Dissertation voraus. Anhand von Zeitzeug*innenberichten und -einschätzungen und von Selbstaussagen aus verschiedenen Lebensphasen seines Protagonisten verfolgte Karsten Arnold darin zunächst Rywelskis Lebensweg und zeichnete das Psychogramm eines streitbaren Fundamentalisten mit einer fast manischen Mission, sein politisches Kunstverständnis in der Gesellschaft durchzusetzen.

had written about him and the artists he represented, and documented in photographs or on film – much of it in ZADIK’s various collections – had also entered Rywelski’s own archive. Arnold outlines his sources in detail on pages 13–19 of his work.

It was only shortly before the publication of the dissertation in print, in 2017, that Günter Rywelski’s widow Marga, who had meanwhile been maintaining the archive, approached me through the intermediary Britta Olényi von Husen with the intention of transferring it to ZADIK due to her ill-health. After arranging for the archive materials to be handed over, Marga Rywelski passed away before we could reach any contractual agreement. This was only made possible in May 2018 by her heirs Nadja Pavel and Boris Rywelski, who I would like to thank here once again. With funds from the State of North Rhine-Westphalia, we have now been able to digitize and describe the archive. Employing a selection of its most significant documents, both visual and textual, we are now presenting it to the public and seeking to encourage further research.

In previous issues of *sediment* (with the exception of issue 25/26, *Wie die Pop Art nach Deutschland kam* [How Pop Art Came to Germany]), due to limited capacity, in terms of both staff and time, we always had to be content with limiting research into our archive materials to the mere basics, and through our “preliminary research” providing impetus for deeper research (which we have frequently managed very successfully). This issue, in contrast, was preceded by thorough research done in the context of a dissertation. On the basis of reports and assessments by contemporary witnesses and his protagonist’s own statements from different periods of his life, Karsten Arnold initially outlined Rywelski’s life, drawing a psychological portrait of a militant fundamentalist with an almost manic mission to infiltrate his political approach to art into the wider society.

In die Kunstwelt war Rywelski über die Kunstberichterstattung als Zeitungs- und Hörfunkjournalist eingetreten. Als einer der ersten Kunstberichterstatter und mitunter als einziger schilderte er – bisweilen von ihm mitinitiierte – Aktionen von Beuys und Vostell, die heute als kunsthistorische Schlüsselereignisse gelten, und war, verglichen mit der damals teils hilflosen, teils skeptischen und nicht selten polemisierenden Kunstberichterstattung zur Avantgarde in den öffentlichen Medien, ein weitgehend authentisch berichtender Chronist des Kunstgeschehens seiner Zeit, was in einigen Fällen allein durch seine Schilderungen nachzuvollziehen ist.

Dieser journalistisch erprobten kommunikativen Kompetenz Rywelskis verdankte die im September 1967 eröffnete Galerie, neben ihrem Aufmerksamkeit erregenden Kunstprogramm, eine für ihre Zeit beeindruckende und von Konkurrenten nicht selten beneidete Medienpräsenz. Rywelski nutzte einfach jedes sich bietende Medium seiner Zeit, vom Briefumschlag, über die Plastiktüte und den Sticker, um über „seine“ Kunst und ihre Bedeutung für die Welt zu informieren und das Publikum zu überzeugen. Die von ihm und auch von den öffentlichen Medien geleistete Informationsarbeit dokumentiert die damals einsetzende und schnell expandierende Auseinandersetzung mit der aktuellen Kunst nicht mehr nur in den Printmedien, sondern zunehmend auch in Rundfunk und Fernsehen. Rywelskis Medienarbeit ist Arnolds erste Komponente einer detaillierten Beschreibung und Analyse der Galeriearbeit in allen ihren Aspekten, insbesondere auch der Künstler*innenbetreuung und der Promotionsarbeit, der Kund*inneninformation und allgemeinen Kund*innenbetreuung.

Das Kernstück und den umfangreichsten Teil von Arnolds Untersuchung bildet die Rekonstruktion des Galerieprogramms, das exemplarisch anhand der Ausstellungen, Aktionen, Ereignisse und Editionen der fünfzehn wichtigsten von mehr als achtzig künstlerischen Positionen analysiert wird, die Rywelski repräsentiert hat (S. 56–178) und die ihrerseits den (auf S. 56–57

Rywelski entered the art world through reporting on art as a newspaper and radio journalist. As one of the first art journalists, and sometimes the only one, to document actions by Beuys and Vostell – some of which he assisted in instigating – that today are considered key art historical events, and compared to the sometimes confused, sometimes skeptical, and frequently polemical art journalism of the mainstream media regarding the avant-garde of the time, his was the largely authentic reporting of a chronicler of the contemporaneous art scene, which in some specific cases can be retraced solely through his descriptions.

The gallery, which opened in September 1967, owed much to the communicative skills Rywelski had already displayed in his journalism. In addition to the ability of its program of art to attract attention, it also boasted, for that era, an impressive media presence, which was not infrequently envied by its competitors. Rywelski simply used every medium available to his time, from envelopes to plastic bags and stickers, to communicate “his” art’s significance for the world and convince the public. The work carried out by him, as well as the mainstream media, in providing information, documents an attentiveness to contemporary art that was beginning and rapidly expanding at that time, not only in print media, but also increasingly on radio and television. Rywelski’s media relations is the first component in Arnold’s detailed description and analysis of the gallery’s work in all its aspects, especially the support and promotional work relating to artists, and the provision of information and general customer care to clients.

The core and the most extensive section of Arnold’s study is the reconstruction of the gallery program, which is addressed using examples of exhibitions, actions, events, and limited editions involving the fifteen most important, of a total of more than eighty, artists or artistic practices represented by Rywelski (pp. 56–178) and who for their part embody the term “intermedia” (defined on pp. 56–57) most powerfully.

definierten) Begriff von „intermedia“ am stärksten verkörpern.

Vertreten sind darunter auch heute nicht (mehr) genügend bekannte Künstler*innen, wie Chris Reinecke oder Günter Weseler. Ausführlich ist die jeweilige Arbeit des/der Künstler*in in ihren Konzeptionen, ihren Materialien und Komponenten, ihren Abläufen und unmittelbaren Reaktionen durch das Publikum beschrieben und analysiert. Auch wird jede dieser künstlerischen Positionen gründlich in ihren historischen Kontext zur Zeit ihrer Kooperation mit der Galerie eingeordnet.

Eine besondere Qualität der Untersuchung liegt in der Schilderung der Beziehungsverhältnisse und Kommunikationsbeziehungen zwischen den einzelnen Individuen des Kunstsystems, die Einflüsse, Abhängigkeiten, Zusammenarbeit, Konkurrenz, Antipathie und weitere psychische und soziale Bedingtheiten erkennen lassen, die für das Verstehen des Systems und seiner Entwicklungen unabdingbar sind und leider von allzu orthodoxen Forschenden nicht selten als bloß „anekdotisch“ verstanden werden. Manchmal entscheiden emotionale Faktoren über die Beziehungen zwischen dem Galeristen und den Künstler*innen, wie am Beispiel Ansgar Nierhoffs deutlich wird, den Rywelski possessiv als seine Entdeckung zu hüten versuchte, was am Ende zum Bruch nicht nur der geschäftlichen, sondern auch der menschlichen Beziehung führte – eine Entwicklung, die Nierhoff im Nachhinein bedauerte, als sich ihm erst im Rückblick das für seinen Karrierestart entscheidende Engagement des Galeristen erschlossen hatte.

Ein wichtiger Aspekt in der Marketing- und Kund*innenbindungsstrategie Rywelskis, aber auch in den allgemeinen Partizipations-, Popularisierungs- und Demokratisierungstendenzen im Kunstsystem der Zeit war Rywelskis Editions-tätigkeit, die seinem persönlichen Prinzip zur „Sozialisierung“ der Kunst folgte (S. 161–178). Von dreißig in vier Jahren produzierten Editionen, die er kenntnisreich in ihrer Bedeutung analysiert, stellt Arnold exemplarisch vier ver-

Such artists as Chris Reinecke and Günter Weseler who today are not, or no longer, as well-known as they deserve to be, are also included. The respective work of the artists, with regard to concept, materials and components, processes, and immediate reception by the public, is described and analyzed in detail. In addition, each of these artistic approaches is carefully classified within the historical context of the period during which they were collaborating with the gallery.

A particular quality of the study lies in its description of the behavioral and communicative relationships between individual protagonists within the art system, revealing the influences, dependencies, and collaborations, together with the competitiveness, antipathy, and other psychological and social aspects that are indispensable in understanding the system and its developments, which unfortunately, are not infrequently understood by all too orthodox researchers, as merely “anecdotal.” Sometimes emotional factors can be decisive in the relationship between gallerist and artist, as is made clear from the example of Ansgar Nierhoff, who Rywelski tried to guard possessively as his own discovery, and which in the end led to a rupture not only of the business, but also the personal relationship – a development that Nierhoff subsequently regretted since the gallerist’s commitment, which had been decisive in starting his career, only became clear to him in retrospect.

An important aspect of Rywelski’s strategies concerning marketing and client loyalty, but also in a general trend towards participation, popularization, and democratization that was occurring in the art system of the time, was his activities in publishing limited editions, which were a consequence of his personal principle of seeking to “socialize” art (pp. 161–178). Of the thirty limited editions produced during four years, which Arnold knowledgeably analyzes in terms of their significance, he presents four different examples, concepts that ideally embody Rywelski’s intermedia principles. Unfortunately, we have only been able to consider them peripherally in this issue.

schiedene Konzepte vor, die Rywelskis intermediales Prinzip ideal verkörpern. In unserem Heft können wir sie leider nur am Rande berücksichtigen.

Im Kapitel zu „Rywelskis kurzem langen Marsch durch die Kunstmessen“ referiert und kommentiert Arnold anlässlich von Rywelskis mehrfacher Ablehnung zur Zulassung zum *Kunstmarkt Köln* durch den Verein progressiver deutscher Kunsthändler die allgemeine, sonst meist sehr positive Einschätzung der Galerie durch die Medien und die Kunstkritik der Zeit. Die von Rywelski, Beuys, Alvermann, Vostell und Staeck 1970 im Protest gegen den als „Kartell“ empfundenen *Kunstmarkt Köln* initiierte Aktion *Wir betreten den Kunstmarkt* schildert Arnold in einer in bisherigen Untersuchungen nicht erreichten Detailgenauigkeit und erstmals aus der Perspektive Rywelskis, auf den diese Aktion auch zurückgeht.

Am Ende war es die im Gefolge des boomenden *Kunstmarkt Köln* zunehmende Kommerzialisierung und Spekulation, „dieses Umsetzen von Kunst in Geld [...], dass man vielmehr mit dem Verkapitalisieren von Kunst beschäftigt ist als mit dem Fördern von Kunst, mit dem Anregen von Kunst“ (S. 209), die Rywelski zur Aufgabe seiner Galerie bewogen haben. In diesem Zusammenhang schildert Arnold auch die wesentlichen Entwicklungen im Kunstmarkt, der nach dem Boom seit Ende 1972 und besonders im folgenden Jahr der Ölpreis-Explosion in eine Krise sank, die auch mit einem beginnenden gesellschaftlichen Wandel in der Kunstrezeption und der Kulturpolitik einherging.

Nach der Schließung seiner Galerie arbeitete Rywelski wieder in seinem alten Beruf und wurde freier Mitarbeiter, ab 1979 fest angestellter Redakteur beim WDR in Köln, für den er nicht über Kunst berichtete, sondern sozialpolitische Beiträge erarbeitete. Ansonsten lebte er sehr zurückgezogen. Nur noch gelegentlich sah man Rywelski als Zaungast in Kunstausstellungen. Nach einem Sturz war er in seinen beiden letzten Jahren auf einen Rollstuhl angewiesen. Am

In the chapter on “Rywelski’s short, long march through the art fairs,” Arnold examines the repeated refusal to allow Rywelski to participate in *Kunstmarkt Köln* by its organizers, the Verein progressiver deutscher Kunsthändler, conveying and commenting on the otherwise generally very positive assessment of the gallery by both the media in general and art critics of the time. The action *Wir betreten den Kunstmarkt*, instigated by Rywelski, Beuys, Alvermann, Vostell, and Staeck in 1970 in protest against the *Kunstmarkt Köln* art fair, which they perceived as a “cartel,” is described by Arnold in a level of exacting detail not achieved in previous studies, and returns to the action, for the first time, from Rywelski’s perspective as one of the initiators of the action.

In the end it was the increasing commercialization and financial speculation that followed in the wake of a booming *Kunstmarkt Köln*, “this conversion of art into money [...] that one is more concerned with capitalizing art than with promoting art, with encouraging art” (p. 209), that persuaded Rywelski to give up his gallery. It is within such a context that Arnold also describes major developments in the art market which, after the boom, sank into crisis from the end of 1972, and more so as a result of the explosion in oil prices the following year, a phenomenon accompanied by changes socially, in both the reception of art and cultural policy.

After the closure of his gallery, Rywelski returned to his old job, initially as a freelancer, and from 1979 as an editor employed by the broadcaster WDR in Cologne, for whom he did not report on art, but rather social and political issues. He otherwise lived very inconspicuously. Rywelski was only to be seen occasionally as an onlooker at art exhibitions. After a fall, he became dependent on a wheelchair for his last two years. On July 2, 1998, he put an end to his life. Arnold’s book closes with an epilogue: the auction of Helmut Rywelski’s extensive and important art collection that was largely compiled during his time as a gallerist, and which was found in his apartment and its basement

2. Juli 1998 setzte er seinem Leben ein Ende. Arnolds Buch schließt mit einem Epilog zur Auktion der großenteils in seiner Zeit als Galerist zusammengetragenen, umfangreichen und bedeutenden Kunstsammlung Helmut Rywelskis, die man nach seinem Tod in seiner Wohnung und in deren Keller gefunden hat. Dabei war auch das Archiv, aus dem bei der Auktion außer den beiden Gästebüchern nur wenig und nur für kurze Zeit einmal ans Licht kam. Die folgenden siebzehn Jahre wurde es wieder eingelagert.

Anfang Dezember 2017 erhielten wir durch Britta Olényi von Husen den größten Teil des Archivs von Marga Rywelski. Ihre Erben Nadja Pavel und Boris Rywelski überließen uns dann im Mai 2018 ein großes Konvolut, und im Juli 2019 übergab uns Henrik Hanstein noch ein kleines Konvolut vom *Auktionshaus Lempertz*. In seiner für die Langzeitarchivierung umgebetteten Form umfasst das Archiv als „Bestand 103, Galerie *art intermedia* (Helmut Rywelski)“ rund sechs Regalmeter. Mit Fördermitteln des Landes Nordrhein-Westfalen wurde der Bestand in den Jahren 2018 und 2019 in 101 Akten systematisiert, digitalisiert und erschlossen durch Philipp Fernandes do Brito, Iris Bosold, Lisa Weber und Claudius Grath. Sein Inhalt ist ersichtlich in der ZADIK-Datenbank. In einigen weiteren Beständen des ZADIK gibt es bedeutende Gegenüberlieferungen, die Arnold in seiner Dissertation aufgezählt hat und die auch in den Bestandsinformationen in der Datenbank genannt werden. Mit rund 5.000 Dokumenten wurden rund zwei Drittel des gesamten Rywelski-Bestandes digitalisiert. Vor Ort im ZADIK können im Intranet alle Digitalisate, auch solche, die im Internet aus rechtlichen Gründen nicht gezeigt werden, eingesehen werden, darunter auch sämtliche Einladungen, beide Gästebücher und weitere Komplexe. Nicht digitalisierte Dokumente können im ZADIK im Original eingesehen werden. Die hier abgebildeten und in der Ausstellung im Original gezeigten Archivalien können nur einen kleinen Eindruck vom Gesamten vermitteln.

following his death. The archive was also present which, apart from the two visitors' books, only saw the light of day in a very limited and brief manner at the auction. It was then placed back into storage for the next seventeen years.

At the beginning of December 2017, we received, through Britta Olényi von Husen, the majority of the archive from Marga Rywelski. Her heirs Nadja Pavel and Boris Rywelski then transferred a large volume of documents to us in May 2018, and in July 2019 Henrik Hanstein provided us with a smaller number from *Auktionshaus Lempertz*. In its present form, reorganized for long-term archiving, the archive comprises around six meters of shelving as "Bestand [inventory] 103, Galerie *art intermedia* (Helmut Rywelski)." With funding from the State of North Rhine-Westphalia, the holdings were systematized, digitized, and described in 101 files, during 2018 and 2019, by Philipp Fernandes do Brito, Iris Bosold, Lisa Weber, and Claudius Grath. The archive's contents can be viewed on the ZADIK database. Some of ZADIK's other holdings include important alternative sources that Arnold listed in his dissertation and that are also mentioned in the inventory information on the database. The around 5,000 documents means that about two thirds of the entire Rywelski inventory has been digitized. All the digital facsimiles can be viewed on the intranet on site at ZADIK, including those that cannot be accessed on the Internet for legal reasons, encompassing all the exhibition invitations and both visitors' books, together with other groups of documents. The ones that have not been digitized can be viewed in the original at ZADIK. The archive material published here and displayed in the original in the exhibition can only provide a small impression of the whole.

In selecting the documents for this issue, we have largely restricted ourselves to those that were unavailable to Arnold and that either supplement his study or encourage further investigations beyond it. In comparing the present *sediment* and Arnold's dissertation with each

In der Auswahl der Dokumente für dieses Heft haben wir uns weitestgehend auf solche beschränkt, die Arnold nicht zur Verfügung standen und seine Untersuchungen entweder ergänzen oder über sie hinaus zu weiteren Untersuchungen anregen. Wenn Sie das *sediment* und Arnolds Dissertation miteinander vergleichen, werden Sie feststellen, dass doch eine ganze Menge an Informationen hinzugekommen ist. Interessant ist es auch, Arnolds Gegenüberlieferungen mit Rywelskis eigenen Überlieferungen und den ergänzenden Quellen in Beziehung zu setzen und die Gegenüberlieferung zu verifizieren oder zu relativieren. Enormes neues Informations- und Forschungspotenzial bieten die Sammlung sämtlicher Einladungen und Infopost, die umfangreiche Geschäfts- und Künstler*innenkorrespondenz (mit besonders vielen Dokumenten zu Joseph Beuys, Wolf Vostell, Thomas Bayrle, Lil Picard, André Thomkins und Dieter Roth, der sich damals Diter Rot nannte), die Gerichtsakten zum Prozess um H. P. Alvermanns *Deutsches Notstandsschwein*, die beiden Gästebücher und die Adressenkartei der Galerie. Der gesamte Inhalt des Archivs ist, wie bemerkt, der Datenbank des ZADIK zu entnehmen.

other, it becomes clear that much information has been added. It is likewise interesting to relate Arnold's alternative sources to Rywelski's own records, as well as the supplementary sources, in order to either verify or amend existing assessments of the alternative materials. The collection of all the exhibition invitations and newsletters, as well as the extensive business correspondence and that with artists (including a particularly large number of documents relating to Joseph Beuys, Wolf Vostell, Thomas Bayrle, Lil Picard, André Thomkins, and Dieter Roth who was going by the name Diter Rot at the time) offer an enormous amount of new information and potential for research, as do the court files for the legal proceedings concerning H. P. Alvermann's *Deutsches Notstandsschwein*, the two visitors' books, and the gallery's mailing list. As previously mentioned, the entire contents of the archive can be found in the ZADIK database.