



Wilfried Dörstel blickt auf die Anfangsjahre und den Aufbau des ZADIK zurück. Dabei geht es um die ersten Akquisitionen, die Etablierung der Zeitschrift *sediment*, der Vernetzung und Sichtbarmachung sowie die Finanzierung des noch jungen Archivs zur Geschichte des Kunsthandels.

Wilfried Dörstel looks back at the early years and development of the ZADIK. He thus addresses the initial acquisitions, the establishment of the journal *sediment*, and the networking, increasing the visibility of, and financing of the still young archive on the history of the art market.

Anfangsjahre und Aufbau des ZADIK: Präferenz der Materialität, Entbergung des Unsichtbaren, kulturpolitisches Institution-Werden

Interview mit Wilfried Dörstel geführt von Brigitte Jacobs van Renswou
am 17.06.2022 in Köln

The Early Years and Development of the ZADIK: A Preference for Materiality, Uncovering the Invisible, and the Cultural- Political Aspect of Becoming an Institution

115

Conversation between Wilfried Dörstel and Brigitte Jacobs van Renswou
in Cologne on June 17, 2022

Wilfried Dörstel ist Kunsthistoriker, Kurator, Archivar und arbeitete nach seiner Promotion 1983 über Marcel Duchamp in verschiedenen Forschungs- und Dokumentationsprojekten an der *Universität zu Köln*, dem *Kölnischen Kunstverein* und dem *Historischen Archiv der Stadt Köln*. Danach war er als Art Consultant im PR- und (Event)Marketing tätig. Beginnend im Jahr 1993 leistete er Aufbauarbeit im ZADIK in Bonn und war für die Herausgabe der Zeitschrift *sediment* zuständig. Er war bis 2001 für das ZADIK tätig. Zudem war er Mitbegründer des institutionellen Zusammenschlusses *VEKTOR: European Archives and Databases: Art and Context*. Dem folgte eine ganz kurze Zeit als Senior-Consultant in einer New-Media-Agentur, um dann bis heute als freiberuflicher Kunsthistoriker tätig zu sein. Seit 1986 arbeitet er durchgehend als Lehrbeauftragter unter anderem für Kunstgeschichte und Kunsttheorie an der ehemaligen *Fachhochschule für Kunst und Design*, Köln, dem *Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln*, dem *Kunsthistorischen*

Wilfried Dörstel is an art historian, curator, and archivist and following his doctorate, in 1983, on Marcel Duchamp worked in various research and documentation projects at the *University of Cologne*, the *Kölnischer Kunstverein*, and the *Historical Archive of the City of Cologne*. He was then active as an art consultant in PR and (event) marketing. Starting in 1993, he worked on the development of the ZADIK in Bonn and was responsible for the publishing of the journal *sediment*. He worked for the ZADIK until 2001. In addition, he was a founding member of the institutional association *VEKTOR: European Archives and Databases: Art and Context*. This was followed by a very brief period as a senior consultant at an agency for new media, and then work until today as a self-employed art historian. Since 1986, he has worked on an ongoing basis as a lecturer on art history and art theory, among other topics, at the former *Fachhochschule für Kunst und Design, Cologne*; the *Department of Art History at the University of*

Institut der Universität Bonn; der Folkwang Universität der Künste, Essen und der ecosign/Akademie für Gestaltung, Köln.

Brigitte Jacobs van Renswou (BJvR): Am 25.05.1992 wurde das ZADIK gegründet. In dieser Phase warst Du 1993 für die archivwissenschaftliche Betreuung des ZADIK verantwortlich und wurdest ab 1996 als archivarischer und kunsthistorischer Leiter eingestellt. Zuvor hast Du als Kunsthistoriker im *Historischen Archiv der Stadt Köln* verschiedene Bestände des Stadtarchivs erschlossen und darüber publiziert. Was hat dich an dieser Tätigkeit im ZADIK besonders interessiert?

Wilfried Dörstel (WD): Ich fange einmal von ganz vorne an. Für mich als Kunsthistoriker waren Kunstgeschichte und Archiv zwei verschiedene Dinge. Ich hatte damals zeitgenössische Kunst als Fokus und vorher nie in einem öffentlichen Archiv gearbeitet. Im Kölner Stadtarchiv habe ich dann mitbekommen, was eigentlich Archiv und Archivgut heißt und fand das zu Anfang eher langweilig und verstaubt – wiewohl ich vorher schon mit dem Dokumentationsgut des *Kölnischen Kunstvereins* gearbeitet hatte. Über die Arbeit bei Dr. Eberhard Illner, der das Forschungsprojekt *Die Entwicklung der Kunstmetropole Köln seit 1945* des Historischen Archivs ins Leben gerufen hat, zur bis dato nicht aufgearbeiteten kulturellen Geschichte Kölns nach dem Krieg bis in die 1960er Jahre – war ich in die kulturelle Breite von Kino, Kunsthandel und bildende Kunst involviert. Durch Illners theoretische und praktische Einführung in die Archivarbeit hat sich meine Sicht darauf verändert. Er hat mir den Unterschied von Archiv, Dokumentation und Bibliothek vermittelt, in der Theorie und in der archivarischen Praxis. Da habe ich gemerkt, dass gerade für zeitgenössische Kunst Archivarbeit überaus bedeutend ist, weil man an Quellen herankommt, die in der üblichen Literatur über Kino oder Kunsthandel gar nicht vorkommen und deshalb wissenschaftlich wenig berücksichtigt wurden – also Arbeit auf der Grundlage konkreten, zeitnahen Materials und Schriftguts. Als ich die Möglichkeit bekam das Zentralarchiv des Kunsthandels mit zu institutionalisieren, fand ich das notwendig und herausfordernd, und war – mit diesem Hintergrund, den ich hatte – darauf vorbereitet.

BJvR: Zum Beispiel gab es ja auch im *Historischen Archiv der Stadt Köln* ein Projekt zum Atelier der Künstlerin Mary Bauermeister. Grundlage dafür bildeten die Dokumente des Bestands Sammlung Wolf-

Cologne; the Department of Art History at University of Bonn; the Folkwang University of the Arts, Essen; and the ecosign/Akademie für Gestaltung, Cologne.

Brigitte Jacobs van Renswou (BJvR): The ZADIK was founded on May 25, 1992. In this phase, you were responsible for supervising the scientific archival work of the ZADIK starting in 1993 and were the archival and art-historical director as of 1996. Prior to that, as an art historian at the *Historical Archive of the City of Cologne*, you examined various holdings in the municipal archive and published texts about them. What particularly interested you in this work at the ZADIK?

Wilfried Dörstel (WD): I'll start from the very beginning. For me as an art historian, art history and an archive were two different things. My focus at the time was on contemporary art, and I had previously never worked in a public archive. At the municipal archive of Cologne, I then understood what an archive and archival records actually are and found it rather boring and outdated at first – even though I had already worked beforehand with the documentary materials of the *Kölnischer Kunstverein*. Through the work with Dr Eberhard Illner, who spearheaded the Historical Archive's research project *Die Entwicklung der Kunstmetropole Köln seit 1945* (The Development of the Art Metropolis Cologne since 1945), which dealt with the hitherto unprocessed cultural history of Cologne after the war and until the 1960s – I was involved in the cultural spectrum of cinema, the art trade, and visual art. Illner's theoretical and practical introduction to archival work changed my view of it. He communicated the difference between an archive, documentation, and a library to me, both in theory and in archival practice. I thus realized that archival work is extremely important, specifically for contemporary art, because one comes across sources that do not appear at all in the standard literature on the cinema or the art trade and are therefore only taken into consideration to a limited extent from a scholarly perspective – hence work on the basis of concrete, contemporary materials and documents. When I was offered the opportunity to assist in institutionalizing the central archive on the art trade, I found it necessary and challenging, and was – with the background I had – prepared for it.

BJvR: For instance, at the *Historical Archive of the City of Cologne*, there was a project on the studio of the artist Mary Bauermeister. The basis for it was

gang Hahn zur Avantgarde-Kunst um 1960 in Köln, der dort seit 1990 aufbewahrt wurde. Ein anderer Teil des Archivs von Mary Bauermeister befindet sich seit 2012 in digitaler Fassung als Bestand K1 im ZADIK.

WD: Die Arbeit an Mary Bauermeisters kleinem Archiv-Bestand mit Dokumenten zu ihren Atelierveranstaltungen 1960 bis 1962, der sich schon im Stadtarchiv befand, aber archivarisch und kunsthistorisch noch nicht erschlossen war, fand ich extrem aufregend und wichtig, diese unbekanntes Materialien öffentlich zu machen. Das war ein kleiner Schatz. Das hat mich natürlich unglaublich angefixt, da etwas aufzustellen und der zukünftigen Forschung als Basis anzubieten. Was man bis dato nur vom Hörensagen kannte, wurde mit der Publikation *Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960-62* dazu nun chronologisch und mit Namen belegt.

BJvR: Das heißt, dass deine damalige archivarische Tätigkeit im Historischen Archiv Einfluss auf deine weitere Arbeitsweise als Kunsthistoriker hatte?

WD: Die hatte natürlich Einfluss, denn es war ein Forschungsprojekt auf Basis der Akten der Stadt Köln. Ich war zuständig für die Kinoentwicklung und den Kunsthandel in Köln seit Kriegsende – mit allen Faktoren und Fragen wie: „Wo gibt es Räume?“, „Welche waren ausgebombt?“, „Welche Galerien haben überlebt?“, „Welche Personen waren gestorben und wer hat die alten Räume oder das Geschäft übernommen?“, „Wo muss man sich melden, damit ich überhaupt ein Gewerbe betreiben kann?“, „Wo kann man die Gelder her bekommen?“. Die Quellen der Stadtakten wurden in Zusammenhang und mit Zeitzeugeninterviews ausgewertet. Das ist natürlich eine andere Arbeit, als wenn man sich Kunstgeschichte aus der Sekundärliteratur zusammenschreibt. Also mit den Primärmaterialien, den Verwaltungsakten, mit Interviews zu arbeiten und da ein ganz anderes Bild der Vorgänge zu erhalten, diese ganzen Mechanismen und Verkettungen im Hintergrund sichtbar zu bekommen. Denn gerade was den Kunsthandel betrifft, war das bis dahin und ist es selbst heute noch sehr ‚schöngefärbt‘, gibt es viele Narrative auf Vermutungsbasis. Von daher wuchs mein großes Engagement, die Kunstmarktgeschichte von Köln, im Rheinland und dann deutschlandweit am Quellenmaterial zu untersuchen.

Und um zu Deiner Frage noch einen anderen Aspekt zu nennen: Ich habe von da an sehr genau und kritisch hingesehen, was die heutige Verwendung der

provided by documents in the holding *Sammlung Wolfgang Hahn zur Avantgarde-Kunst um 1960 in Köln* (Wolfgang Hahn Collection on Avant-Garde Art around 1960 in Cologne), which have been preserved there since 1990. Another part of the archive of Mary Bauermeister has been part of the ZADIK since 2012 in a digital version as holding K1.

WD: I found the work on Mary Bauermeister's small archival holding with documents on events at her studio from 1960 to 1962, which were already found in the municipal archive, but had not yet been processed from an archival and art-historical perspective, extremely fascinating and thought it was important to make these unknown materials accessible to the public. It was a small treasure. I naturally got incredibly hooked on the idea of establishing something in this connection and offering it as a basis for future research. What people had so far known only from hearsay was also put into a chronology and documented with names with the publication *Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960-62* (The Studio of Mary Bauermeister in Cologne 1960-62).

BJvR: Does that mean that your archival work at the Historical Archive had an influence on your further approach to work as an art historian?

WD: Of course, it had an influence, since it was a research project based on the files of the City of Cologne. I was responsible for the development of the cinema and the art trade in Cologne since the end of the war - with all the factors and questions like: 'Where are there spaces?'; 'Which were bombed?'; 'Which galleries survived?'; 'Which individuals died and who took over the old spaces or the business?'; 'Where does one have to register in order to be able to carry on the trade in the first place?'; 'Where can funding be obtained?' The sources in the municipal files were assessed in connection with and along with contemporary witness interviews. That's naturally a different sort of work than putting together art history based on secondary literature. Thus, working with the primary materials, the administrative records, and with interviews, and obtaining a very different picture of the processes, and making the mechanisms and interconnections in the background visible. Since concerning the art trade in particular, up to that time and even still today, that is still largely 'glossed over', and there are many narratives based merely on conjecture. From there, my great dedication to examining the history of the art market in Cologne,

Begriffe beispielsweise ‚Archiv‘ und vor allem ‚Dokumentation‘ und ‚Dokumentarismus‘ in Künstlertheorie und Kunsttheorie betrifft. Die Arbeit mit dem Archivmaterial hat auch mein Bild des Werks von Duchamp verändert oder Fluxus und die Conceptual Art anders sehen lassen.

BJvR: Das Forschungsfeld Kunstmarkt wurde bis Anfang der 1990er Jahre im Studium der Kunstgeschichte so gut wie nicht behandelt. Das ZADIK hat somit in diesem Bereich der Erforschung der Geschichte des Kunsthandels Pionierarbeit geleistet. Kannst Du etwas zu den Gründen der Nicht-Beachtung dieses Forschungsfeldes sagen?

WD: Was ich gerne einmal machen würde, ist im direkten Zusammenhang mit Deiner Frage, die Geschichte von der Zeit vor der eigentlichen Gründung des ZADIK zu erzählen, die offiziell nicht bekannt ist und – bis jetzt – noch in keinem *sediment* stand. Es war bis Anfang der 1990er in der Kunstgeschichte nicht üblich über die wirtschaftliche Seite des Kunsthandels zu schreiben. Vielmehr setzte man sich mit den berühmten großen Namen aus dem Kunsthandel biographisch auseinander. Kunsthandelsgeschichte als kunsthistorische Gattung oder Genre gab es akademisch nicht. Aber genau das hatte der Kölner Galerist Hein Stünke mit der Initiierung des Zentralarchivs ja im Sinn. Am Ende eines Zeitzeugeninterviews mit ihm im Rahmen des Stadtarchivprojekts schlug er mir vor, dass er den ersten Schritt machen möchte bzw. die ersten vier Kartons in ein noch fiktives Archiv des Kunsthandels, einbringen wolle, das es weltweit nicht gäbe – er habe sich seit langem privat mit Kunsthandelsgeschichte auseinandergesetzt. Und er skizzierte die Idee, ein Archiv und Forschungsinstitut zu betreiben, das zunächst über Köln, dann deutschlandweit und dann weltweit sammelt und forscht. Denn er wusste, dass diese ganzen Verflechtungen des Kunsthandels immer schon international gewesen sind. Er hat mir dann erklärt, er würde erst einmal Dokumentationsmaterial als Einstiegsbestand zur Verfügung stellen, wenn ich einen Ort fände, an dem eine solche Institution aufgebaut werden kann. Dann meinte er, ich könnte ja bei der Stadt Köln nachfragen, ob diese vielleicht Interesse hätte ein solches Archiv aufzubauen. Ich fand dies eine coole Idee. Ich habe daraufhin bei dem damaligen Direktor des Stadtarchivs nachgefragt, der erwiderte, dies wäre eine gute Idee, aber Stünke würde gerne ein Mausoleum für sich bauen und dafür seien sie nicht da. Er wollte allerdings bei der Verwaltung nachfragen, ob das überhaupt prin-

in the Rhineland, and then Germany-wide based on source material continued to grow.

And to also mention another aspect to your question: From then on, I looked very precisely and critically at what the current use of terms such as 'archive' and in particular 'documentation' and 'documentary work' refers to in artist and art theory. Working with archival materials also altered my view of Duchamp's work or enabled me to see Fluxus and conceptual art differently.

BJvR: Until the early 1990s, the art market as a research field was barely dealt with at all in the study of art history. The ZADIK thus did pioneering work in this field of research on the history of the art trade. Can you say something about the reasons for the lack of consideration of this research field?

WD: Since it pertains directly to your question, what I would first like to do is to tell you the history of the time before the ZADIK was actually founded, which has not officially been recounted and has never appeared - until today - in any issue of *sediment*. Until the early 1990s, writing about the economic side of the art trade wasn't common in art history. People instead examined the biographies of the famous big names in the art trade. From an academic perspective, the history of the art trade didn't exist as an art-historical genre or category. But this was indeed exactly what the Cologne-based gallerist Hein Stünke had in mind with the initiation of the central archive. At the end of a contemporary witness interview with him within the framework of a project by the municipal archive, he proposed to me that he wanted to take the first step and/or wanted to have the first four boxes incorporated into a still fictitious archive on the art trade, of which there was not a single one anywhere in the world - though he had been examining the history of the art trade privately for a long time. He also outlined the idea of operating an archive and research institute that would first collect and conduct research on Cologne, then Germany-wide, and then around the world. Since he knew that all the interconnections in the art trade had always been international. He then explained to me that he would first make documentation material available as an initial holding if I found a place where such an institution could be developed. He then said that I might ask the City of Cologne whether it would perhaps be interested in developing such an archive. I thought it was a great idea. I then asked the director of the municipal archive at the time, who replied that

zipiell möglich wäre. Nach einer Woche sagte er mir, ich könne dies vergessen, die Stadt würde Herrn Stünke kein eigenes Institut bauen.

Etwas später hatte ich ein weiteres Zeitzeugeninterview mit dem Galeristen Rudolf Zwirner und erzählte ihm von der Reaktion des Stadtarchivs auf Hein Stünkes Idee. Ich erinnere mich, dass Zwirner die Idee hervorragend fand, sich darum kümmern wollte und mir die Hand darauf gab. Er meinte zu mir, er hätte den Eindruck, dass ich mich in der zeitgenössischen Kunst und Kunsthandelsszene auskenne, ebenso in Archivarbeit und fragte, ob ich bereit wäre, diese Idee zu unterstützen und einzusteigen. Ich habe geantwortet, dass ich, sobald die Gründung stattfände, natürlich gerne dabei sei. Zwirner hat das dann über die Stadt Bonn, das Bundesinnenministerium, die *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* [heute: *Bundeskunsthalle*] und auch über den *Bundesverband Deutscher Galerien* [BVDG, heute: *Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler e.V.*] irgendwie ans Laufen gebracht. Er rief mich dann eines Tages an, vielleicht ein halbes Jahr später, und erzählte mir, dass das Archiv in Bonn in der *Bundeskunsthalle* untergebracht wird, dies wäre ein guter Ort, es gäbe Gelder für die nächsten Jahre und fragte, ob ich einsteigen wollte. Ich habe sofort zugesagt. Allerdings war ich noch vertragsmäßig im Historischen Archiv beschäftigt. Ich habe mit Eberhard Illner gesprochen, der meinte, dass er die vorzeitige Kündigung schon regeln würde. Ferner musste ich im BVDG vorstellig werden. Der BVDG hat mit mir einen Werkvertrag abgeschlossen. Die Konstruktion war: Die Gelder, die vom Bundesinnenministerium kamen, mussten über den BVDG abgewickelt werden. Die *Bundeskunsthalle* stellte den eigenen Archivraum mit der großen Rollregalanlage im Untergeschoss zur Mitbenutzung zur Verfügung und ein winziges Büro neben der Bibliothek. Ich war zunächst alleine und derjenige, der das Ganze zum Laufen bringen durfte. Der damalige Direktor der *Bundeskunsthalle*, Wenzel Jacob, fand das Projekt auch unterstützenswert und zeitlich notwendig – denn man darf nicht vergessen, dass zu der Zeit Kunsthändlerinnen und Kunsthändler, Kritikerinnen und Kritiker und andere aus der Kunstszene, aktuell damals Willi Bongard [*Kunstkompass*], ihre Unterlagen und Aktenordner in das *Getty Research Institute* nach Los Angeles gegeben haben, gegen sehr viel Geld. Das wurde damals öffentlich beklagt und kritisiert.

BJvR: Wie kamen die ersten Archive dann ins ZADIK und welche Schritte waren dabei notwendig?

it was a good idea, but said that what Stünke really wanted was to build a mausoleum for himself, and the city wouldn't support that. He nonetheless wanted to ask the administration whether it would be possible in principle in the first place. A week later, he told me that I could forget the idea, that the city would not build a separate institute for Mr. Stünke.

Somewhat later on, I had a second contemporary witness interview with the gallerist Rudolf Zwirner and told him about the municipal archive's reaction to Mr. Stünke's idea. I recall that Zwirner thought the idea was outstanding, wanted to get involved, and then shook hands with me. He said that he had the impression that I was well informed about contemporary art and the contemporary art trade scene, and asked whether I was prepared to support the idea and become part of it. I replied that as soon as the founding had taken place, I would naturally like to be involved. Zwirner then somehow got things going through the City of Bonn, the Federal Ministry of the Interior, the *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* [today: *Bundeskunsthalle*], and the *Bundesverband Deutscher Galerien* [BVDG, today: *Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler e.V.*]. He then called me one day, perhaps six months later, and told me that the archive would be accommodated in Bonn at the *Bundeskunsthalle*, that this would be a good location, that there was funding for the next few years, and asked whether I wanted to be part of the project. I agreed immediately. Contractually, however, I was still working at the Historical Archive. I spoke with Eberhard Illner, who said that he would see to the early termination of my contract. I also had to present myself to the BVDG. The BVDG then concluded a contract for services with me. The structure was as follows: the funding that came from the Federal Ministry of the Interior had to be handled by the BVDG. The *Bundeskunsthalle* put an archive space with large mobile shelving units in the basement at our disposal for us to use as well, along with a tiny office next to the library. I was alone at first and was the person who was supposed to get the whole thing up and running. Wenzel Jacob, the director of the *Bundeskunsthalle* at the time, also thought that the project was worth supporting and was vital with respect to time - since it shouldn't be forgotten that, at that time, art dealers, critics, and other individuals from the art scene, then currently Willi Bongard [*Kunstkompass*], were handing their documents and files over to the *Getty Research Institute* in Los Angeles for a great deal of money. That was publicly bemoaned

WD: Ich habe die vier Kartons bei Hein Stünke abgeholt, das war der Anfang des ZADIK. Dann bin ich zu Illner gegangen und habe ihm einen Plan vorgelegt, wie die Systematik der Bestände sein könnte. Es funktioniert heute noch nach der gleichen Systematik, soweit ich weiß. Für die Bearbeitung und Umbettung der Archivalien habe ich die Archivberatungsstelle in Brauweiler hinzugezogen, da wir keine Archivmaterialien wie Kartons oder Mappen hatten. Diese wurden daraufhin schnell und kostenfrei zur Verfügung gestellt. Unsere Idee war von Anfang an, ein öffentliches internationales Archiv aufzubauen, nach archivarischen Gesichtspunkten, mit den Geschäftsunterlagen der Galerien, der Korrespondenz der Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker und Sammlerinnen und Sammler usw., und das von allen Seiten — der Universität, dem Kunsthandel, der Kultur — gestützt und legitimiert. Es sollte also keine Dokumentation von Einladungskarten sein, sondern ein Archiv auf der Basis der Geschäfts- und Korrespondenzakten. Diese Schwerpunktsetzung wurde allerdings vom damaligen Vorsitzenden des BVDG [Gerhard F. Reinz] nicht gerne gesehen, dort dachte man eher an ein verbandseigenes Archiv im Sinne einer Regalablage von Katalogen und Einladungskarten. Der BVDG als Mit-Träger des Zentralarchivs hatte die wissenschaftliche und internationale Tragweite — als Stichwort beispielsweise Provenienz der Kunstwerke — nicht gesehen. Ganz zögerlich haben die Galerien in den ersten Jahren ihre Geschäftsakten abgegeben, auch Zwirner selbst; darunter waren immer auch Einladungskarten und Galeriekataloge, aber die Geschäftsakten waren und sind wissenschaftlich und kunsthistorisch das entscheidende Archivgut. Soviel zur Vorgeschichte und der Anfangszeit des ZADIK.

Zurück zu Deiner Frage, dass das Forschungsfeld ‚Kunstmarkt/Kunsthandel/Kunstsammlung‘ im akademischen Studium der Kunstgeschichte damals noch gar nicht verankert war: Nach den Anfangsjahren sind Wenzel Jacob und die Professorin Dr. Anne-Marie Bonnet, die beide auch im Vorstand des ZADIK waren, mit der Frage auf mich zugekommen, ob ich Interesse an einem Lehrauftrag über Archivarbeit und Kunsthandelsgeschichte am *Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn* hätte. Damit war sozusagen das Paket komplett. Es war ein richtiges Archiv, mit richtungsgebendem Namen und eingebunden in die Universität und Forschung. Das war für mich befriedigend, weil ich an beiden Stellen, dem Archiv mit seinem Sammlungsschwerpunkt, und, als erster in Deutschland, der akademischen Vermittlung des Sammlungsschwerpunktes arbeiten konnte, und

and criticized at the time.

BjvR: How did the first archives then come to the ZADIK and what steps were thus necessary?

WD: I picked up four boxes from Hein Stünke, and that was the beginning of the ZADIK. I then went to Illner and presented a plan to him for what the classification of the holdings might look like. The archive still functions today based on the same classifications, as far as I know. I consulted an information center in Brauweiler that provided advising on archives regarding the processing and incorporation of archival documents, since we didn't have any archival materials like boxes or portfolios. They were then put at our disposal quickly and free of charge. From the very beginning, our idea was to develop a public international archive based on archival aspects with the business documents of galleries and the correspondence of art critics and collectors, and supported and legitimized from all sides - the university, the art trade, culture. It was not supposed to be documentation of invitation cards, but instead an archive based on business and correspondence files. But this setting of priorities was frowned upon by the chairperson of the BVDG at the time [Gerhard F. Reinz], since the association envisioned more of an archive connected with the association in the sense of shelving units with catalogues and invitation cards. Even though it was a co-sponsor of the central archive, the BVDG nevertheless didn't see the scholarly and international scope - as a keyword, for instance, the provenance of artworks. During the early years, galleries, even Zwirner himself, handed over their business files rather hesitantly; they always also included invitation cards and gallery catalogues, but the business files were and are the crucial archival materials from a scholarly and art-historical perspective. So, that's what I can tell you about the prehistory and early years of the ZADIK.

But to go back to your question about the fact that the research field of 'art market/art trade/art collections' was not anchored in the academic study of art history in any way: After the first few years, Wenzel Jacob and Professor Dr Anne-Marie Bonnet, who were both also members of the ZADIK board, approached me with the question of whether I would be interested in a lectureship on archival work and the history of the art trade at the *Department of Art History at Bonn University*. The package was, so to say, thus complete. It was a real archive, with a name that gave its orientation, and was integrated

das so auch Sinn machte. Ich habe die ersten Seminare in einem Raum der *Bundeskunsthalle* gemacht und dann bis vor fünf Jahren im Kunsthistorischen Institut. Anne-Marie Bonnet hat diesen Lehrauftrag und mich seither beschützt und unterstützt.

BJvR: Nach diesen detailreichen Schilderungen zur Gründungszeit würde ich nun gerne nochmals genauer auf die Konstellation des ZADIK in den ersten Jahren eingehen: In den ZADIK-Akten ist dokumentiert, dass Rudolf Zwirner seit dem 01.07.1993 geschäftsführender Direktor des ZADIK war und Du zunächst als wissenschaftlicher Archivar beschäftigt warst. Am 01.10.1996 übernahmst Du dann von Zwirner die Leitung. Wie funktionierte denn die praktische Zusammenarbeit zwischen euch?

WD: Die Zusammenarbeit mit Rudolf Zwirner war von Anfang an sehr angenehm, immer konstruktiv, wir haben viel geredet und alles gemeinsam besprochen. Und er hat mir, was den Archivaufbau betraf, völlig vertraut. Die Konstruktion war die, dass ich für die archivwissenschaftliche Einrichtung und Betreuung beauftragt war. Um das Ganze dann auch verwaltungstechnisch auf eine Basis zu bringen, war ein Verein mit einem Vorstand gegründet worden— allerdings mit einer, wie sich nach und nach herausstellte, heimtückischen Satzung aus der Feder des BVDG, die dem Vorstandsvorsitzenden des ZADIK die Alleinvertretungsbefugnis gab. Rudolf Zwirner hatte zunächst als Direktor ein großes Interesse, den Aufbau auf die Beine zu stellen und zu begleiten und bei seinen Kolleginnen und Kollegen dafür massiv Werbung zu machen. Die Zusammenarbeit mit dem BVDG, das heißt mit der Führungsetage, wurde allerdings zunehmend enervierender.

Als Zwirner sich als Direktor des ZADIK zurückgezogen hatte, wurde durch den BVDG 1995 eine Frau Rabus aus Bremen eingesetzt, die mir zeigen sollte, dass ich unfähig sei. Ich habe sie über alles informiert und von der Sache her argumentiert. Der ZADIK-Vorstand hat von ihrer Absicht mir Unfähigkeit nachzuweisen Wind bekommen und es gab im Hintergrund heftige Turbulenzen. Sie ist dann nach kurzer Zeit zurückgetreten. Alles nicht förderlich für eine Aufbauarbeit.

In dieser Anfangsphase des ZADIK habe ich sehr schnell gemerkt, dass ich die ganz alltäglichen und nüchternen Ordnungs-, Archivar- und Dateneingabe-Arbeit nicht alleine leisten kann und habe Praktikantinnen und Praktikanten hinzugeholt, die ich aus der Universität und den Seminaren rekrutiert habe.

in a university and research. That was fulfilling for me, because I was able to work in both positions, the archive with its collection focus, and, as the first in Germany, the academic mediation of the collection focus, and it thus also made sense. I held the first seminars in a room at the *Bundeskunsthalle* and then, until five years ago, at the Department of Art History. Anne-Marie Bonnet has protected and supported this lectureship and me personally since then.

BJvR: Following this detailed description of the founding period, I'd now like to take a closer look at the constellation of the ZADIK in the first few years: In the ZADIK files, it's documented that Rudolf Zwirner became the managing director of the ZADIK on July 1, 1993, and that you initially worked as the scientific archivist. On October 1, 1996, you then took over the helm from Zwirner. How did the practical cooperation between the two of you function?

WD: The cooperation with Rudolf Zwirner was very pleasant from the very beginning, and always constructive. We talked a lot and discussed everything together. And he trusted me completely as far as the development of the archive was concerned. The structure was that I was in charge of the archival-scholarly organization and supervision. To then put everything on one basis with respect to the administration, an association with a board was established - but, as it gradually became clear, with perfidious statutes written by the BVDG, which gave the chairperson of the ZADIK board the sole power of representation.

As the director, Rudolf Zwirner initially had a great interest in getting the development up and running and accompanying it, and did a huge amount of promoting it among his colleagues. The collaboration with the BVDG, thus with the boardroom, however, became more and more enervating. When Zwirner stepped down as the director of the ZADIK, a Ms. Rabus from Bremen was then appointed by the BVDG in 1995. She was supposed to show me that I was incompetent. I informed her about everything and argued based on the facts. The ZADIK board had gotten wind of her intention to prove my incompetence and there was a lot of turbulence in the background. She then stepped down after a short period of time. None of that was really beneficial for a work in development. During this early phase of the ZADIK, I quickly

Als einer der ersten kam Daniel Schütz, heute Leiter des *Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe* in Bonn. Die praktische Arbeit fand im Keller des Archivs und in der Bibliothek der *Bundeskunsthalle* sowie in unserem kleinen Büro statt.

BJvR: Kommen wir noch einmal zum ersten Archivbestand des ZADIK zurück: Hein und Eva Stünke legten mit der Übergabe des Archivs der *Galerie Der Spiegel* also den Grundstock für die Gründung des ZADIK. Welches Archivmaterial sollte gesammelt werden? Welche Dokumente waren von besonderem Interesse? Gab es Vorbehalte?

WD: Was Hein Stünke in der Anfangsphase als Grundstein abgegeben hatte, waren keine Archivmaterialien, sondern das, was wir Dokumentation nennen, wie Einladungskarten, kleine Kataloge, Pressematerial, Plakate und Dokumentationsfotos.

Dass Korrespondenzen und Geschäftsakten das eigentlich wissenschaftlich und wirtschaftswissenschaftlich bedeutende Quellenmaterial ist, leuchtete Galeristen, Kunsthändlern und Sammlern natürlich nicht sofort ein. Geschäftsakten sind wie der Heilige Gral, man will sich natürlich nicht in die Geschäfte schauen lassen, erst recht nicht im Kunsthandel. Da gibt es erst einmal Abwehr, auch wenn man verspricht, dass das Material gesichert ist und für eine bestimmte Zeit unter Verschluss bleibt.

By the way, mich regt heute immer ein wenig auf, dass in der Kunstwelt jede Dokumentation ‚Archiv‘ genannt wird. Heute, das heißt seit Foucault, ist alles Archiv. Es gibt nicht nur archivarisch und wissenschaftlich einen Wertunterschied zwischen Sekundärmaterial und Primärquellen, auch der Umgang und die Ordnungsprinzipien sind völlig anders. Im klassischen Archiv, und so hatte ich das ZADIK angelegt, herrscht das (archivarische) Provenienzprinzip, das weder das chronologische oder thematische noch das alphabetische ist.

BJvR: Wie gestaltete sich die Akquisition der Archive in der Anfangsphase? Wurden Schwerpunkte bei der Akquise gesetzt?

WD: Wir, Zwirner, Stünke und ich, hatten eine Liste gemacht, zunächst bezogen auf das Rheinland (Düsseldorf, Köln, Wuppertal) und die befreundeten Kollegen und Kolleginnen. Stünke und Zwirner haben angerufen oder führen hin oder haben sie auf den Messen angesprochen und mich eingeführt. Ich bin viel herumgefahren und habe das ZADIK vorgestellt. Einige

realized that I couldn't manage all the everyday and prosaic organizational, archival, and data entry work on my own, and brought in interns whom I recruited from the university and seminars. One of the first to arrive was Daniel Schütz, who is today the director of the *Rhenish Archive for Artists' Legacies* in Bonn. The practical work took place in the cellar of the archive and in the library of the *Bundeskunsthalle*, as well as in our small office.

BJvR: Let's go back once again to the first archival holding of the ZADIK: With the handover of the archive of the *Galerie Der Spiegel*, Hein and Eva Stünke thus laid the foundation for the establishment of the ZADIK. What archival materials were supposed to be collected? What documents were of particular interest? Were there any restrictions?

WD: What Hein Stünke handed over in the initial phase as a foundation stone were not archival materials, but instead what we call documentation, such as invitation cards, small catalogues, press materials, posters, and documentation photos.

It was, of course, not immediately clear to gallerists, art dealers, and collectors that correspondence and business files are source material that is really significant from a scholarly and economic perspective. Business files are like the Holy Grail, since you naturally don't want to let people look at your business dealings, especially not in the art trade. So, there was resistance at first, even when it was promised that the material would be safeguarded and would remain sealed for a particular period of time.

By the way, it still annoys me until today that in the art world all documentation is referred to as an 'archive'. Today, that means since Foucault, everything is an archive. There's not only a difference in value between secondary material and primary sources from the perspective of archives and scholarship, how the organizing principles are dealt with are also totally different. In a traditional archive, and that's how I organized the ZADIK, what takes priority is the (archival) principle of provenance, which is neither chronological nor thematic nor alphabetical.

BJvR: How was the acquisition of archives structured in the initial phase? Were priorities set when acquiring archives?

WD: We, Zwirner, Stünke, and I, made a list, initially focusing on the Rhineland (Düsseldorf, Cologne, Wuppertal) and colleagues. Stünke and Zwirner

fanden das Konzept sofort überzeugend und haben in einem ersten vorsichtigen Schritt schon einmal Dokumentationsmaterial abgegeben. Nach einer gewissen Zeit, als man sah, da stehen die *Bundeskunsthalle*, das Bundesinnenministerium und der BVDG dahinter, darüber hinaus sind Zwirner und Stünke dabei und auch vermittelt durch die ersten Hefte des *sediment*, war man langsam bereit, auch Geschäfts- und Korrespondenzakten abzugeben. Der BVDG hat auch geholfen, indem er seinen Mitgliedern empfahl, ihre Materialien ins ZADIK zu geben.

BJvR: Das ZADIK wurde dann personell etwas größer. Es kamen ab 1999 Regina Schultz-Möller und ab 1996 dann ich als wissenschaftliche Mitarbeiterinnen hinzu sowie Dieter Schwille als Fotograf für die foto-technische Bearbeitung und Sicherung der Foto-Bestände.

WD: Es war von Anfang an klar, dass ich das nicht alleine leisten konnte, denn es kamen sukzessiv immer mehr Archivbestände hinzu. Die mussten umgebettet, Papier für Papier erschlossen, ausgewertet, gesichert und in die Datenbank eingegeben werden. Ich habe dann beim BVDG und Rudolf Zwirner angemerkt, dass wir neben Praktikantinnen und Praktikanten festangestellte Mitarbeiter benötigen, die sich auch im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst auskennen. Wir haben das damals über Werkverträge und sogenannte ‚ABM-Stellen‘ [Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen] finanziert. Damit war das Archiv zunächst einmal arbeits- und leistungsfähig.

BJvR: Wie verlief die weitere Arbeit des ZADIK wie die Erschließung der Archivalien und der Aufbau einer Datenbank?

WD: Zum ersten wurde deutschlandweit akquiriert und gesammelt. Zum zweiten hatte ich von Anfang an den Aufbau einer Datenbank im Auge, die die Recherche vielschichtiger macht und dann auch über das Internet abgerufen werden kann. Denn in Archiven wurde traditionell und damals vielfach immer noch mit Zettelkästen und papierenen Findbüchern gearbeitet. Ich habe deshalb mit der Bibliothek der *Bundeskunsthalle*, die auch eine Datenbank für ihr Archiv benötigte, nach brauchbaren Datenbanken recherchiert und die Datenbank FAUST ausgewählt. Der Aufbau und die ersten Einarbeitungen fanden 1995 statt. Ich wusste aber, dass das Getty in Los Angeles schon länger mit einer anderen Datenbank arbeitete und bin dann mit der Datenbank nach Los Angeles

called or drove there or talked to them at fairs and introduced me. I did a lot of travelling around to present the ZADIK. Some people were immediately taken with the concept and already handed over documentation material in a first cautious step. After a certain period of time, when people saw that the *Bundeskunsthalle*, the Federal Ministry of the Interior, and the BVDG were behind it, and that Zwirner and Stünke were also involved, and mediated by the first issues of *sediment* as well, people were gradually prepared to hand over business and correspondence files as well. The BVDG also helped by recommending to its members that they give their materials to the ZADIK.

BJvR: The personnel at the ZADIK then grew a bit. Starting in 1999 came Regina Schultz-Möller and, as of 1996, then myself as an academic employee, along with Dieter Schwille as the photographer for the photographic processing and safeguarding of the photographic holdings.

WD: It was clear from the very beginning that I would not be able to manage everything on my own, since more and more archival holdings were successively added. They had to be incorporated, dealt with paper after paper, assessed, and entered in the database. I then remarked to the BVDG and Rudolf Zwirner that in addition to interns, we also needed permanent employees who knew their way around in the field of modern and contemporary art. At that time, we financed that through work contracts and so-called 'ABM-Stellen' [job creation measures]. The archive was thus finally able to work productively.

BJvR: How did the other work of the ZADIK proceed, such as the incorporation of archival materials and the development of the database?

WD: First, archives were acquired and collected throughout Germany. Second, from the very beginning I envisioned developing a database that would make the research more multilayered and could then also be accessed via the internet. Since work was traditionally and at that time still done in many cases with card indexes and paper-based inventories. I therefore, along with the library of the *Bundeskunsthalle*, which also needed a database for its archive, conducted research on suitable databases and chose the FAUST database. The development and initial training took place in 1995. But I knew that the Getty in Los Angeles had already been working

gereist. Wir haben kooperiert und uns ausgetauscht. Sie haben von mir Strukturen übernommen, ich einige ihrer Datenbankkriterien. Es war klar, dass wir mit dem Getty bezüglich der Nachlässe aus dem Kunsthandel nicht konkurrieren konnten, da wir nicht für die Nachlässe und Materialien bezahlen konnten. Wir haben dann so etwas wie eine Kooperation und Informationsaustausch vereinbart, ich war mindestens einmal im Jahr im Getty. Wim de Wit, der damals die Research-Abteilung leitete, war extrem kommunikativ und offen. Dann haben wir in Bonn nach und nach die Datenbank FAUST aufgebaut und Stück für Stück um Funktionen erweitert, um flexibler auf alle neuen Materialien und Anfragemöglichkeiten zu reagieren.

BJvR: 1994 wurde die erste Ausgabe von *sediment* herausgegeben. Wie kam es zu dieser Idee?

WD: Das dritte Vorhaben war das *sediment*, um die Seriosität der Arbeit zu veranschaulichen und die Bekanntheit zu steigern. Rudolf Zwirner hatte darauf gedrängt, das ZADIK müsse noch mehr in die Öffentlichkeit gehen, sich nicht nur auf den Kunstmessen darstellen, sondern zum Beispiel auch ein Fach-Symposium veranstalten. Letzteres hat sich allerdings zu diesem frühen Zeitpunkt als schwierig herausgestellt. Ich habe vorgeschlagen, stattdessen ein Periodikum zu machen. Dadurch ist es zu den *sediment*-Heften gekommen. Auch um aufzuzeigen, dass wir archivisch und wissenschaftlich ein seriöses Institut sind. Ich habe lange daran gebastelt, wie ich es nennen sollte, habe beim Vorstand nachgefragt, am Ende war für alle der Name *sediment* passend – „Ablagerung“ passt ja. Über Zwirner bin ich an Vadim Zakharov gekommen, ein russischer Künstler hier in Köln. Er hat dann das damalige Design entworfen, mit Cover und Schrifttype, wiedererkennbar, sehr seriös, klassische Anmutung, bis zur Ausgabe Nummer 6. Vadim hat die Hefte dann auch in sein künstlerisches Œuvre aufgenommen. Das Design wurde später von euch verändert. Neben Darstellungen von Kunsthandlungen und Galerien habe ich auch Themen wie Provenienzforschung und Kunstkritik in die Hefte genommen, um die Sammlungsbreite und das Material für mögliche Forschungen aufzuzeigen. Als ‚Gabe‘ hat das dann auch bei unseren Präsentationen auf den Kunstmessen gut funktioniert. Wir waren bereits 1993 erstmals auf der *ART COLOGNE* mit einem eigenen Stand vertreten, der BVDG gab uns anfangs die Möglichkeit dazu, dann die *koelnmesse*. Später auch einmal auf der Messe in Berlin. Die Kombination Messestand,

with a database for a longer period of time and I then traveled to Los Angeles with the ZADIK's database. We collaborated and exchanged ideas. The Getty took over structures from me, and I adopted some of its database criteria. It was clear that we wouldn't be able to compete with the Getty for estates from the art trade, since we were unable to pay for the estates and materials. We thus agreed on something like a collaboration and an exchange of information, and I visited the Getty at least once a year. Wim de Wit, who was the head of the research department at that time, was extremely communicative and open. We then gradually developed the FAUST database in Bonn and expanded its functions bit by bit in order to react more flexibly to all the new materials and query possibilities.

BJvR: The first issue of *sediment* was published in 1994. How did that idea come about?

WD: The third undertaking was *sediment*, in order to visualize the seriousness of the work and increase the ZADIK's prominence. Rudolf Zwirner had urged the ZADIK to engage more with the public, and to present itself art fairs, but also, for instance, to organize a specialist symposium. The latter, however, turned out to be difficult at this early point in time. I proposed producing a publication instead. That's how the issues of *sediment* came about. In order to show that we are a serious institute from an archival and scholarly perspective. I played with ideas for what to call it for a long time and also consulted the board, and everyone ultimately found the name *sediment* suitable. Through Zwirner, I met Vadim Zakharov, a Russian artist here in Cologne. He then created the design at that time, with cover and font, recognizable, very serious, with a classic look, up to issue number six. Vadim then also included the issues in his artistic oeuvre. You changed the design later on. Besides presentations of the art trade and galleries, I also included topics like provenance research and art criticism in the issues in order to show the breadth of the collection and the material available for possible research work. It then also worked quite well as a 'gift' at our presentations at art fairs. In 1993, we were already represented for the first time at *ART COLOGNE* with our own booth, which the BVDG initially gave us the opportunity to do, and then at the *koelnmesse*. And subsequently also one time at the fair in Berlin. The combination of an exhibition booth, a fixed and secure location for the archive, and the database was convincing for many people.

fester und gesicherter Archivstandort, Publikationsreihe, Datenbank, das war für viele überzeugend.

BJvR: Das ZADIK produzierte in der Bonner Zeit zusammen mit der *Bundeskunsthalle* eigene Zeitzeugeninterviews mit Kunsthändlern und Kunsthändlerinnen sowie Galeristen und Galeristinnen. Wie kam es dazu?

WD: Die Reihe startete mit Stünke und Zwirner, dann kamen unter anderen noch Rudolf Springer und Anneli und David Juda. Zeitzeugeninterviews sind eine wichtige Aufgabe von Archiven, wenn sie Zeitnahe und Zeitgenössisches sammeln, und die Akteure zu den Archivalien und ihrer Arbeit befragen, das aufzeichnen und medial festhalten und dokumentieren. Die *Bundeskunsthalle*, die ein eigenes Filmstudio hatte, war dazu sehr bereit, und hat mir immer wieder ihre Film-Crew zur Verfügung gestellt. Auf Reisen — unter anderem nach Berlin, London, München — konnten wir professionelle, filmisch aufgezeichnete Interviews machen, die als DVD archiviert wurden und bis heute Interessenten zur Verfügung gestellt werden können. Angedacht war in Kooperation mit der *Bundeskunsthalle* die Veröffentlichung einer kleinen DVD-Reihe mit den wichtigsten und bekanntesten internationalen Protagonisten der Zeit.

BJvR: Neben der zuvor erwähnten Vernetzung mit dem Getty und der Implementierung einer Datenbank ab 1995 hat das ZADIK dann später in einem EU-Projekt namens *VEKTOR* kooperiert. Welchen Stellenwert hatte dieses Projekt für das ZADIK?

WD: Ab 1996/97 war das EU-Projekt eine mit Lioba Reddeker, Leiterin der *basis wien*, zusammen entwickelte weitere Idee, das ZADIK mit ähnlich arbeitenden Institutionen in Europa zu vernetzen: dabei waren unter anderem die *basis wien* aus Österreich, die SIK-ISEA Schweiz [Zürich] und das *Archives de la critique d'art* in Frankreich [Rennes]. Der Name des ambitionierten Projekts war: *VEKTOR: European Archives and Databases: Art and Context*, mit dem Ziel einer inhaltlichen und technologischen Vernetzung von Dokumentations- und Archivhalten und mit der Entwicklung einer zentralen Internet-Schnittstelle über ein gemeinsames Portal. Mir ging es darum, diese in den einzelnen Ländern seriös operierenden Archive oder Forschungsstellen als Kooperationspartner oder sogar — wie mit Zürich angedacht und dort auch schon konkret besprochen — als Repräsentanzen zu etablieren, mit weiteren Standorten in den Niederlanden oder Belgien, und wie ein Netzwerk zusam-

BJvR: During the time in Bonn, the ZADIK produced independent contemporary witness interview with art dealers and gallerists in collaboration with the *Bundeskunsthalle*. How did that come about?

WD: The series started with Stünke and Zwirner, and then came Rudolf Springer and Anneli and David Juda, among others, as well. Contemporary witness interviews are an important task of archives when they collect the near-term and the contemporary, as well as asking the protagonists about the archival documents and their work, and recording and capturing and documenting this in media. The *Bundeskunsthalle*, which had its own film studio, was very willing to do this and put its film crew at my disposal again and again. On trips — to Berlin, London, and Munich, among other places — we were able to produce professional interviews captured on film, which were archived as DVDs and can be made available to interested individuals until today. In cooperation with the *Bundeskunsthalle*, releasing a small series of DVDs with the most important and most well-known international protagonists of the time was envisaged.

BJvR: Besides the connection with the Getty that has already been mentioned and the implementation of a database starting in 1995, the ZADIK then collaborated on an EU project called *VEKTOR*. What value did that project have for the ZADIK?

WD: As of 1996/97, the EU project was an idea - developed further in cooperation with Lioba Reddeker, the director of *basis wien* — of networking the ZADIK with other institutions in Europe that work in a similar way: the participants included *basis wien* in Austria, SIK-ISEA in Switzerland [Zurich], and the *Archives de la critique d'art in France* [Rennes]. The name of the ambitious project was *VEKTOR: European Archives and Databases: Art and Context*, and its aim was to interlink documentation and archival contents with respect to contents and technology, and to develop a central internet interface with a shared portal. What interested me was establishing these seriously operating archives or research sites in the individual countries as cooperation partners or even — as envisioned along with Zurich and also already discussed concretely there — as representatives, with additional sites in the Netherlands or Belgium, and bringing them together as a network. But none of the initiatives related to this, which were in part already definite and concrete or under discussion, were supported by the board of the BVDG, and were even disparaged as being absurd, with words like,

menzuführen. Alle Initiativen diesbezüglich, die zum Teil schon fest und konkret waren oder im Gespräch waren, wurden vom Vorstand des BVDG nicht unterstützt, gar als absurd hingestellt, mit Worten wie, ich sei ein ‚Traumtänzer‘.

BJvR: Aus dem VEKTOR-Projekt ist ja dann, 2002, das europäische Netzwerk von Archiven zur zeitgenössischen Kunst, das *European-art.net* EAN hervorgegangen. Welche Projekte oder Ideen hättest Du noch gerne verwirklicht?

WD: Genau dieses Projekt, ein Netzwerk von ZADIK-Repräsentanzen. Da der Kunsthandel, das Kunstsammlungswesen, die Kunstkritik oder auch die Kunstzeitschriften international agieren, wären diese über die europäischen und deutschsprachigen Länder verteilten Archivstandorte wichtig gewesen. Das war von uns, Dir und Regina und mir, groß gedacht, aber als wir dann 2001 nach Köln gekommen sind, wurde das ZADIK hingegen klein ‚gedacht‘, geredet und gemacht.

BJvR: 2001 kuratierte das ZADIK gemeinsam mit dem MAKK — *Museum für Angewandte Kunst Köln* die Ausstellung *WertWechsel — Zum Wert des Kunstwerks*. In der Ausstellung wurden Archivalien aus dem ZADIK in Bezug zur ständigen Sammlung des MAKK und zu zeitgenössischen Kunstwerken gesetzt und Fragen nach dem Wertewandel erörtert.

WD: Richtig, die Ausstellung fand 2001 damals unter der Leitung von Susanne Anna kurz vor dem Umzug des ZADIK von Bonn nach Köln statt. Das Projekt hatte das Ziel zu zeigen, wie sich Preis und Wert zueinander verhalten. Es ging auch um Sichtbarmachung des Archivs. Ich war zu der Zeit der Ausstellungseröffnung im April 2001 schon meines Amtes enthoben, durfte die Ausstellung aber gemeinsam mit Regina SchultzMöller, noch kuratieren. Vorher schon, im Jahr 1994 hatte ich mit einer Ausstellung in der *Bundeskunsthalle* das ZADIK und seine Arbeit präsentiert, um erst einmal zu zeigen, wie ein solches Spezialarchiv aussieht und arbeitet.

BJvR: Die Sichtbarmachung der Archivbestände ist heute immer noch wichtig für das ZADIK.

WD: Ja, die Seite des Marketings, des ‚Winkens‘, ist wichtig: Wir hatten deshalb eine Zeit lang auch eine Kolumne im Kunstmarkt-Teil der FAZ, mit kleinen Texten zu interessanten Fundstücken aus dem Zentralar-

I'm a 'dreamer.'

BJvR: The European network of archives on contemporary art, the *European-art.net*, or EAN, then emerged from the VEKTOR project in 2002. What projects or ideas would you like to have realized as well?

WD: Exactly this project, a network of sites representing the ZADIK. Since the art trade, the work of collecting art, art criticism, or also art journals work internationally, such archive locations distributed around European and German-speaking countries would have been important. We, you and Regina and I, conceived it on a large-scale, but when we then moved to Cologne in 2001, by contrast, ZADIK was conceived, talked about, and realized on a very small-scale.

BJvR: In 2001, the ZADIK curated the exhibition *WertWechsel — Zum Wert des Kunstwerks* (Change in Value: On the Value of the Artwork) in cooperation with the MAKK — *Museum für Angewandte Kunst Köln*. In the exhibition, archival materials from the ZADIK were put in relation to the permanent collection of MAKK and to contemporary artworks, and questions regarding a change in value were addressed.

WD: That's right, the exhibition took place in 2001, at that time under the direction of Susanne Anna, shortly before the ZADIK moved from Bonn to Cologne. The project aimed to show how price and value are related to each other. It was also about increasing the visibility of the archive. When the exhibition opened in April 2001, I had already been removed from my position, but was still permitted to curate the exhibition in cooperation with Regina SchultzMöller. I'd also already presented the ZADIK and its work with an exhibition at the *Bundeskunsthalle* in 1994 in order to show how such a special archive looks and works.

BJvR: Increasing the visibility of the archival holdings remains important to the ZADIK until today.

WD: Yes, the marketing side, 'signaling', is important: That's why we had a column for a long time in the art market section of the FAZ, with short texts on interesting objects discovered in the central archive. But the true core task of the ZADIK shouldn't be forgotten: thus, securing business files and assessing

chiv. Die eigentliche Kernaufgabe des Zentralarchivs darf man allerdings nicht vergessen: die Geschäftsakten so zu sichern, auszuwerten und zugänglich zu machen, dass die Wissenschaft einen Einblick bekommen kann, wie der Kunsthandel, der Kunstmarkt mit all seinen Interdependenzen in einer bestimmten Zeit funktioniert hat. Unter die Ebene des Scheins, des Feuilletons, der Selbst-Narrative der Protagonisten zu kommen. Unter die Ebene des Künstlers zu kommen. Oder auch unter die Ebene des Primärmarktes zu kommen. Der Kunstwissenschaft, den Wirtschaftswissenschaften, ‚tiefengrammatisches‘ Material zur Verfügung zu stellen.

BJvR: Einige Zeit nach dem Umzug des ZADIK nach Köln wurde 2002 die Leiterstelle neu ausgeschrieben. Kannst Du etwas zu den Umständen dieser Übergangszeit sagen?

WD: Nur in Stichworten, denn diese Ereignisse waren schmerzhaft. Diese Zeit, die zwei/drei Jahre des Umzugs von Bonn nach Köln, waren für das Archiv eine katastrophale Zeit, ein Desaster. Die Bonn-Berlin-Ausgleichsmittel waren nach zehn Jahren ausgelaufen, wir suchten neben der Finanzierung für die nächsten Jahre eine angemessene Bleibe - Berlin war im Gespräch, Stuttgart war angedacht, ich habe hinter aller Rücken beim Getty angefragt. Die SK-Stiftung der *Stadtsparkasse Köln* hat dann zuerst mit Ablehnung und dann mit unrealistischen Angeboten, sowohl räumlich wie finanziell, zugesagt, die Basis-Förderung des ZADIK zu übernehmen. Federführend vom Kulturdezernat und vom BVDG aus und auch von der Sparkassen Stiftung aus, suchte man sofort Gründe, mir zu kündigen; meiner Meinung nach aus kulturpolitischen Gründen, die eigentlich auf Rudolf Zwirner zielten, der unter anderem nach Auffassung der Kulturdezernentin Marie Hüllenkremer in einem Zeitungsinterview zu kritisch über die Kölner Kultur geredet hatte. Der Kampf zwischen Zwirner und dem im Hintergrund agierenden, als Vermittler zwischen ZADIK und Stadt Köln fungierenden, ehemaligen BVDG-Vorsitzenden Reinz spitzte sich zu. Einige Archivgeber drohten, ihre Bestände wieder zurückzuholen. Die Nachlassgeber des Thannhauser-Archivs signalisierten mit der Übergabe des Bestands erst einmal abzuwarten, was mit dem ZADIK in Zukunft passiert. Man wollte mich in die ‚köl-nische Konstruktion‘ nicht einbeziehen, hielt mich bewusst draußen, zum Beispiel hat mich die FAZ angerufen, warum ich bei der Pressekonferenz nicht dabei gewesen bin. Es wurden von Kölner Seite Zeitungsartikel über mich mit erfundenen Rücktrittsabsichten

and making them accessible, so that scholarship is able to obtain insights into how the art trade, the art market with all its interdependencies, functioned at a particular point in time. Getting beneath the level of appearances, of the feuilleton, of the self-narratives of protagonists. Getting beneath the level of artists. Or also beneath the level of the primary market. Making art studies, economics, and 'deep grammatical' material available.

BJvR: At some point after the ZADIK moved to Cologne, the position of director was advertised anew in 2002. Can you say something about the circumstances during this period of transition?

WD: Only in keywords, since those events were painful. That period of time, the two or three years after the move from Bonn to Cologne, were catastrophic, a disaster for the archive. The Bonn-Berlin compensation funding had run out after ten years, and besides financing for the coming years, we were also looking for a suitable home - Berlin was discussed, Stuttgart was considered, and I also asked the Getty behind everyone's backs. The SK-Stiftung of the *Stadtsparkasse Köln* then agreed, at first with hostility and then with unrealistic offers, in terms of both space and financing, to take over the basic financing of the ZADIK. Spearheaded by the cultural department of Cologne and the BVDG, and also by the Sparkasse Stiftung, reasons to terminate my contract were sought; in my opinion for cultural-political reasons, which were actually aimed at Rudolf Zwirner, who, among other things, had spoken too critically about culture in Cologne, in the opinion of Marie Hüllenkremer, the head of the cultural department, who stated that in a newspaper interview. The fight between Zwirner and Reinz, the former chairperson of the BVDG, who was working in the background and served as a mediator between the ZADIK and the City of Cologne, came to a head. Some donors of archives threatened to take their holdings back again. When they handed over their holdings, the donors of the estate of the Thannhauser archive first signaled that they first wanted to wait and see what happened with the ZADIK in the future. My involvement was not wanted in the 'Cologne structure', and I was deliberately kept on the outside; for instance, the FAZ called me to ask why I hadn't been at a press conference. Newspaper articles about me, with fabricated intentions for my resignation were propagated on the Cologne side, and the board was outmaneuvered when I was dismissed.

lanciert und der Vorstand wurde ausmanövriert als ich entlassen wurde. Ich war unbequem und wehrte mich dagegen, dass das Zentralarchiv mit zwei kleinen Büros, einem Mini-Etat und dem Stadtarchiv als absurd entferntem Ablageort für unsere Archivbestände abgespeist werden sollte. Man wollte das Zentralarchiv billig und machte es klein und der vom BVDG eingesetzte Vorstandsvorsitzende Bogislav von Wentzel verbreitete, ich könne nicht haushalten. Ich habe dann noch Ulrich S. Soénius vom Kölner Wirtschaftsarchiv [RWWA — *Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv*] zu Rate gezogen, er hat es sich angeschaut, sah im ZADIK ein Archiv mit bedeutenden Wirtschaftsbeständen und hat mit mir einen Etat kalkuliert. Um wenigstens die Raumsituation zu retten, das heißt, damit neben einer Archivfahranlage für die mittlerweile umfangreichen Bestände - neben Büro- und Bibliotheksraum - auch ein Raum für die immer zahlreicher werdenden Benutzer da war, habe ich, bereits nicht mehr Leiter, in der Straße Mauritiuswall Räume gefunden, die zunächst den Ansprüchen genügten, allerdings absehbar zu klein waren. Das wurde erst einmal gemietet. Du hast das ZADIK ja in dieser Übergangszeit verwaltet und den umfangreichen Umzug in die Räume am Mauritiuswall exzellent organisiert. 2002 kam Günter Herzog dazu. Dies die freundliche Kurzfassung — man könnte einen kulturpolitischen Krimi schreiben.

BJvR: Willst Du abschließend, aus der heutigen zeitlichen Distanz, noch etwas sagen oder ergänzen?

WD: Worüber ich öfter, auch Dir gegenüber, Bedenken geäußert habe, ist die Fokussierung des ZADIK seit den Kölner Jahren auf die Künstler und Künstlerinnen. Selbst marketingmäßig weist das in eine falsche Richtung. Natürlich geht es im Kunsthandel und in der Kunstkritik und in Kunstsammlungen um Kunstwerk und Künstler. Aber sie dürfen nicht aus dem Wirtschaftskontext und dem institutionell vermittelten Weg ‚von — nach‘, vom Atelier zu den Wänden des Museums, herausgenommen werden. Das ist ein systemischer Weg, ein Weg in ökonomischer Hinsicht, das sind Wertschöpfungshandlungen. Wenn schon vom ZADIK mit Namen von berühmten Künstlern und Künstlerinnen geworben wird, muss jeweils klar gemacht werden, dass nicht der Künstler/die Künstlerin als Person oder das Kunstwerk als kunsthistorisches Singuläres in einem traditionellen kunsthistorischen Fokus steht, sondern vom Archiv abgebildet wird, das die Verflechtungen des Kunstsystems spiegelt. Sie stehen im Vorkommen von betriebswirtschaftlichen Abläufen und Vorgängen, als Positionen im Netzwerk von Kommuni-

I was uncomfortable and defended myself against the idea that the central archive with its two small offices and a small budget, and the municipal archive as an absurd, faraway storage site for our archival holdings was supposed to be fobbed off as a pittance. People wanted the central archive to be cheap and made it small, and Bogislav von Wentzel, the chairperson of the board appointed by the BVDG, spread the idea that I was unable to economize. I then asked Dr Ulrich S. Soénius of the Cologne-based economic archive [RWWA — *Rhenish-Westphalian Economic Archive*] for his advice, and he took a look around the ZADIK, saw an archive with important economic holdings, and calculated a budget in cooperation with me. In order to at least salvage the space situation, in other words, so that there was space not only for mobile shelving units for the archive, which meanwhile had considerable holdings, but also - in addition to an office and a library space - space for the ever-increasing number of users. Even though I was already no longer the director, I found rooms on the street Mauritiuswall that satisfied the requirements initially, but would foreseeably be too small. The space was at first rented. You managed the ZADIK during this transitional period and did an excellent job of organizing the complex move into the spaces on Mauritiuswall. Günter Herzog then came in 2002. This is the amicable abridged version - but it would be possible to write a cultural-political crime novel.

BJvR: To conclude, would you like to say or add something else from the temporal distance of today?

WD: Something that I have expressed concerns about frequently, and also to you, is the ZADIK's focus on artists since moving to Cologne. That points in the wrong direction, even with respect to marketing. In the art trade and in art criticism and art collecting, Naturally, the art trade, art criticism and art collecting are concerned with artworks and artists.. But they cannot be taken out of the economic context and the institutionally mediated path of 'from - to', from the studio to the walls of museums. It's a systematic path, a path from an economic perspective; these activities add value. When the ZADIK promotes itself with the names of well-known artists, it must be made clear in each case that the traditional, art-historical focus is not on the artist as a person or on the artwork as an art-historically unique work, but is provided by the archive, which reflects the interconnections in the art system. In the occurrence of economic procedures and processes, they are positions in the network of

kation sowie Angebot und Nachfrage, im ökonomischen Vermarktungsablauf, der gleichzeitig ein kultureller ist. Hier haben Kunstwerk und Künstler keine traditionelle kunsthistorische Bedeutung mehr. Das muss kommuniziert werden, auch den Studenten. Ein solches Archiv leistet ja einen neuen Blick auf Künstler und Kunstwerk. Ein solches Archiv verlangt, auf der Basis des Archivmaterials, einen anderen Blick, der Künstler und Kunstwerk ausschließlich im Zusammenhang der Vorgänge, in denen sie verhandelt werden, sieht. Noch einmal: Künstler und Kunstwerk sind eine Funktion der Vorgänge und der Vermarktungsabläufe. Das ist nicht populär, das entspricht nicht der kunsthistorischen Denkkordnung, laut der der Künstler und das Kunstwerk vorgängig sind und nicht der Markt oder der Handel oder die Kunstwelt. Wenn ich beispielsweise ein Ausstellungsfoto aus einem Galerie-Bestand habe, dann ist unbedingt zu fragen: Von wem ist das Foto gemacht und zu welchem Zeitpunkt? Welche Intention hatte der Fotograf/die Fotografin? Welchen Auftrag hatte er/sie? Wo ist das Foto veröffentlicht worden? An welcher Stelle im Archiv-Bestand, das heißt in welchem Aktenzusammenhang der Galerie ist das Foto verortet? Ein Ausstellungsfoto ist nie eine neutrale Dokumentation.

Im Zusammenhang des ZADIK steht der Künstler und das Kunstwerk in den Belangen des Kunsthandels. Der Entstehungszusammenhang ist das archivische Provenienzprinzip, mit dem die Verflechtungen und Handlungen offenbar werden. Kunstwerk und Künstler haben nun einen anderen Stellenwert, das ist eine andere Sichtweise und Perspektive und da kommen, geliefert durch archivische Prinzipien und Ordnungen, andere Kriterien der historischen Beurteilung zum Tragen, sagen wir: Wirtschaftskriterien, statistische Kriterien, kulturalistische Kriterien der Zeit. Das ist notwendig und neu, und das war unsere damalige Idee.

Meine Herangehensweise war, dass ein Archiv sich einer Geschichte der bildenden Kunst ‚enthalten‘ muss. Diese wird auf der Basis der Archivbestände erst von der kunstwissenschaftlichen Forschung gemacht – und nicht vom Archiv selbst. Ein Archiv ist selber keine Forschungsstelle, es stellt der Forschung ‚Material‘ zur Verfügung. ■

communication as well as of supply and demand, in the economic process of marketing, which is a cultural process at the same time. Artwork and artist no longer have any traditional art-historical significance here. That's something that has to be communicated, also to students. Such an archive offers a new look at artists and artworks. Such an archive calls for a different perspective, based on archival material, that regards the artist and the artwork solely in the context of the processes in which they are dealt with. To say it once again: the artist and the artwork are a function of processes and marketing procedures. That's not popular, it doesn't correspond to the art-historical philosophy according to which the artist and the artwork have priority, and not the market or the business or the art world. When I, for instance, have an exhibition photo from the holdings of a gallery, it has to be asked: Who took the photo and at what point in time? What was the photographer's intention? What was the photographer commissioned to do? Where was the photo published? At what position in the archival holdings, that means in the context of which files of a gallery is the photo situated? An exhibition photo is never a neutral documentation.

In the context of the ZADIK, the artist and the artwork are part of the concerns of the art trade. The context of a work's creation is the archival principle of provenance, through which interconnections and activities are revealed. The artwork and the artist now have a different value, there's a different perception and perspective, and different historical assessment criteria, arising from archival principles and systems, are thus taken into account. We say: economic criteria, statistical criteria, the cultural criteria of the time. This is necessary and new, and that was our idea at the time.

My approach was that an archive has to 'abstain from' a history of visual art. This is first done by art-historical research based on archival holdings - and not by the archive itself. An archive itself is not a research center, it makes 'material' available for research. ■