

MATERIALIEN UND FORSCHUNGEN ZUR GESCHICHTE DES KUNSTMARKTS
RESOURCES FOR AND STUDIES IN THE HISTORY OF THE ART MARKET

SEDIMENT

NO 32 | 2023

30
Years of
ZADIK



Highlights
and Insights

 **ZADIK**



MATERIALIEN UND FORSCHUNGEN ZUR GESCHICHTE DES KUNSTMARKTS
RESOURCES FOR AND STUDIES IN THE HISTORY OF THE ART MARKET

SEDIMENT

NO 32 | 2023

INHALT CONTENT

Editorial	7
Editorial	
Towards Transdisciplinarity: Current and Future Perspectives on Art Markets Studies	12
Auf dem Weg zur Transdisziplinarität: Aktuelle und zukünftige Perspektiven auf die Kunstmarktforschung Kaylee P. Alexander & Anne-Sophie V. Radermecker	
Meilensteine der Geschichte des ZADIK	34
Milestones in the History of the ZADIK	
Das Spirituelle des Archivs ist nicht die Breite, sondern die Dichte ▼ Interview mit Rudolf Zwirner geführt von Nadine Oberste-Hetbleck am 07.02.2022 in Berlin	102
The Spiritual Nature of the Archive Is Not Its Breadth, but Rather Its Density ▼ Conversation between Rudolf Zwirner and Nadine Oberste-Hetbleck in Berlin on February 7, 2022	
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	114
The Early Years and Development of the ZADIK: A Preference for Materiality, Uncovering the Invisible, and the Cultural-Political Aspect of Becoming an Institution ▼ Conversation between Wilfried Dörstel and Brigitte Jacobs van Renswou in Cologne on June 17, 2022	
Konflikte der Anfangszeit ▼ Interview mit Katrin Rabus geführt von Nadine Oberste-Hetbleck am 28.03.2022 in Köln	130
Conflicts in the Early Years ▼ Conversation between Katrin Rabus and Nadine Oberste-Hetbleck in Cologne on March 28, 2022	

Mein Ziel: Kontinuität und Sicherung des ZADIK als ‚Gedächtnis für die Zukunft‘ ▼▲ Interview mit Heinz Holtmann geführt von Brigitte Jacobs van Renswou am 05.04.2022 in Köln	144
My Goal: Continuity and Safeguarding the ZADIK as a ‘Memory for the Future’ ▼▲ Conversation between Heinz Holtmann and Brigitte Jacobs van Renswou in Cologne on April 5, 2022	
Das ZADIK – Vom Verein in die Universität ▼▲ Double Blind Peer Review by Klaus Gerrit Friese and Günter Herzog am 06.06.2022 in Berlin/Köln	154
ZADIK — From an Association to the University ▼▲ Double Blind Peer Review by Klaus Gerrit Friese and Günter Herzog in Berlin/Cologne on June 6, 2022	
„30 Years of ZADIK — Highlights and Insights“ ▼▲ Jubiläumsausstellung im ZADIK & Sonderschau auf der ART COLOGNE	170
‘30 Years of ZADIK — Highlights and Insights’ ▼▲ Anniversary Exhibition at the ZADIK & Special Presentation at the ART COLOGNE	
Artistic Research im ZADIK ▼▲ Fluxus FREEENACTMENTS des Kollektiv ZOO	228
Artistic Research at the ZADIK ▼▲ Fluxus FREEENACTMENTS of the Kollektiv ZOO	
55 Statements zum ZADIK	234
55 Statements on the ZADIK	
Dank	261
Acknowledgements	
Impressum	262
Colophon	

In memoriam Heinz Holtmann

In memoriam Mary Bauermeister

30 *Years of* ZADIK

**Highlights
and Insights**



EDITORIAL

7

Der 25.05.1992 war ein besonderer Tag in der Geschichte des heutigen ZADIK | Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung: Es wurde die Gründungsversammlung abgehalten, nachdem bereits 1991 die Einrichtung eines Archivs zur Geschichte des Kunsthandels durch die Mitgliederversammlung des damaligen Bundesverbandes Deutscher Galerien BVDG e.V. beschlossen worden war. Seither fand eine beeindruckende Entwicklung statt. Heute ist das ZADIK als wissenschaftliches Institut der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln im Selbstverständnis in drei Bereiche aufgeteilt: Spezialarchiv, Forschungs- und Lehrinstitution, Kulturinstitution. Anlässlich des 30-jährigen Bestehens des ZADIK schauen wir im Jubiläumsjahr auf die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und rücken mit unterschiedlichen Formaten die eigene Geschichte sowie Bestände, die Kontexte zur Kunst und die Vielfalt im Kunstmarkt in den Fokus. Dazu wurden vom ZADIK-Team drei Kampagnen entwickelt und umgesetzt:

25 May 1992 was a special day in the history of what is now known as the ZADIK | Central Archive for German and International Art Market Studies: The founding meeting took place after the general meeting of the then Bundesverband Deutscher Galerien BVDG e.V. (Federal Association of German Galleries) had decided in 1991 to establish an archive on the history of the art trade. Since then, an impressive development has taken place. Today, as an academic institute of the Faculty of Arts and Humanities at the University of Cologne, the ZADIK can be divided in its self-image into three areas: a specialist archive, a research and teaching institution, and a cultural institution. On the occasion of the 30th anniversary of the ZADIK, we are looking at the past, present, and future throughout the anniversary year and using various formats to focus on our own history and holdings, the contexts to art, and the diversity in the art market. To this end, the ZADIK team has developed and implemented three campaigns:

Let's zoom in: SPOT ON ZADIK

Mit der Ausstellung *30 Years of ZADIK — Highlights and Insights* eröffnete das ZADIK das Jubiläumsjahr und gab einen Überblick zu den Archivbeständen, Themen und Forschungspotentialen: Von Picassos *La Vie*, das über die *Galerie Thannhauser* gehandelt wurde und Einblicke in die Provenienz des Werks gibt, über die Entwicklungen in der Nachkriegszeit um das Informel, die Bewegung ZERO hin zur Konkreten Kunst, Fluxus und Happenings, bis zu den Fragen: Wie kam die Pop Art nach Deutschland? Und wie haben sich die 1980/90er Jahre ins ZADIK eingeschrieben? Die Besucher:innen erhielten Informationen zu den (Kunst-)Geschichten rund um die Exponate sowohl in der Ausstellung als auch im begleitenden digitalen Guide. Regelmäßige Führungen zu unterschiedlichen Themenschwerpunkten ergänzten das Vermittlungsangebot.

Traditionellerweise wird jede Ausstellung des ZADIK durch eine Ausgabe der *sediment*-Reihe begleitet, die mit Impulsforschung, Zeitzeug:inneninterviews und Dokumentationen das jeweilige Thema aufbereitet. In der Jubiläumsausgabe gibt es neben der Dokumentation der Ausstellung eine umfassende Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte durch Meilensteine der 30-jährigen Entwicklung, Interviews mit den ehemaligen Direktoren und Vorsitzenden des Trägervereins sowie Statements von dem ZADIK verbundenen Personen. Darüber hinaus wird auch die eigene Disziplin in den Fokus genommen und kritisch reflektiert, was es bedeutet, Kunstmarktforschung zu betreiben. Denn das ZADIK hat mit der Sammlung von Archivbeständen, Ausstellungen, Forschungsimpulsen, einer Publikationsreihe und diskursiven Formaten dazu beigetragen, die Kunstmarktgeschichte in die allgemeine Kunstgeschichte einzuschreiben. In einem double blind Peer Review-Verfahren wurden deshalb Einreichungen zu den folgenden Fragenkomplexen begutachtet: Wie wird Kunstmarktgeschichte geschrieben? Wie verlaufen Kanonisierungsprozesse in der Kunstmarktgeschichte? Wie steht es gegenwärtig um die Kunstmarktforschung? Was sind Herausforderungen, was sind Bedarfe, was sind Desiderate? Wir freuen uns, dass Kaylee P. Alexander und Anne-Sophie V. Radermecker in ihrem Gastbeitrag auf viele dieser Aspekte eingehen und damit Anregungen zur Weiterentwicklung des Fachgebiets geben können.

With the exhibition *30 Years of ZADIK — Highlights and Insights*, the ZADIK kicked off the anniversary year and provided an overview of the archive's holdings, topics, and research potential: from Picasso's *La Vie*, which was sold via *Galerie Thannhauser* and provides insights into the provenance of the work, to the developments in the post-war period ranging from Art Informel and the ZERO movement to Concrete Art, Fluxus, and Happenings, as well as questions such as: How did Pop Art come to Germany? And how did the 1980s/90s find their way into ZADIK? Visitors received information on the (art) histories surrounding the exhibits both in the exhibition and in the accompanying digital guide. Regular guided tours on different topics completed the educational offer.

Traditionally, each ZADIK exhibition is accompanied by an issue of the *sediment* series, which explores the respective topic through impulse research, interviews with contemporary witnesses, and documentation. In addition to the documentation of the exhibition, the anniversary issue includes a comprehensive examination of the ZADIK's own history through milestones in its thirty-year development, interviews with former directors and chairpersons of the supporting association, and statements by people connected with the ZADIK. In addition, the exhibition focuses on its own discipline and critically reflects on what it means to conduct art market research. With its archival holdings, exhibitions, research impulses, publication series, and discursive formats, the ZADIK has contributed to inscribing the history of the art market into general art history. In a double blind peer review process, submissions were therefore reviewed with regard to the following questions: How is the history of the art market written? What are the processes of canonisation in art market history? What is the current state of art market studies? What are the challenges, what are the needs, what are the desiderata? We are pleased that Kaylee P. Alexander and Anne-Sophie V. Radermecker are able to address many of these aspects in their guest contribution and thus provide suggestions for the further development of the field.

Let's reflect: DIVERSITY IN THE ART MARKET

Eine erste Bestandsanalyse nach Beginn meiner Tätigkeit 2020 verfolgte die Frage: Wie setzen sich die Archivbestände des ZADIK zusammen, wer hat diese gebildet und was umfassen sie? Der Schwerpunkt des ZADIK liegt bisher bekanntermaßen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit einzelnen Beständen aus der Zeit vor 1945 und sukzessiv neu eintreffenden, die bereits ins 21. Jahrhundert ausgreifen. Dies möchten wir weiter ausbauen. Mit Blick auf die Bestandsbilder:innen wurde schnell deutlich, dass Frauen in mehrfacher Hinsicht in den ZADIK-Beständen unterrepräsentiert sind: Sie sind in deutlich geringerem Umfang mit Archiven enthalten, treten auch bei vielen Kunstmarkt-Unternehmen namentlich in den Hintergrund, obwohl sie maßgebliche Arbeit geleistet haben, und selbst bei vielen Gruppenfotos fällt es schwer, die Namen der abgebildeten Frauen überhaupt zu identifizieren. Das 2021 ins Leben gerufene interdisziplinäre Forschungs- und Vermittlungsprojekt *Women in the Art Market* mit dem gleichnamigen wissenschaftlichen Blog soll sowohl den Bestandsbildner:innen des ZADIK mehr Sichtbarkeit geben als auch die Vielfalt und Komplexität des Themenfeldes in den Blickpunkt rücken. Im Jubiläumsjahr konnte das Projekt durch eine Förderung aus dem Finanzfonds zur Umsetzung des gesetzlichen Gleichstellungsauftrages der *Universität zu Köln* forciert ausgebaut werden. Auch im Rahmen der Sonderschau des ZADIK auf der *ART COLOGNE 2022* gab es eine eigene thematische Sektion zu den mittlerweile 56 Bestandsbildner:innen. Damit sind erste Schritte gemacht, Diversität mit Blick auf die Archivbestände zu denken und zu behandeln — es gilt das Thema zukünftig noch weiter zu fassen.

A first review of the status quo after the beginning of my work in 2020 pursued the following questions: How are the ZADIK's archival holdings put together, who compiled them, and what do they contain? As is well known, the focus of the ZADIK has so far been on the second half of the twentieth century, with individual holdings from the period before 1945 and successive new acquisitions that already extend into the twenty-first century. We would like to expand this further. Looking at the holdings, it quickly became clear that women are underrepresented in the ZADIK's holdings in a number of ways: They are included to a much lesser extent with archives, their names are also rarely mentioned in the documents of many art market enterprises, although they have done significant work, and even in many group photographs it is difficult to identify and name the women depicted. The interdisciplinary research and mediation project *Women in the Art Market*, launched in 2021 with an academic blog of the same name, aims both to give greater visibility to the women represented in the ZADIK's holdings and to bring into focus the diversity and complexity of the subject. In the anniversary year, the project was accelerated by funding from the financial fund for the implementation of the *University of Cologne's* statutory equality mandate. As part of the ZADIK's special exhibition at the *ART COLOGNE 2022*, a separate thematic section was dedicated to the fifty-six women who have already contributed to the archive. These are the first steps in thinking about and dealing with diversity in relation to the archive's holdings — in the future, the issue will need to be understood more broadly.

9

Let's talk: ZADIK OUTREACH

Mit diskursiven Formaten zu Themen rund um (Kunst-)Archive und die Kontexte zur Kunst möchte das ZADIK-Team verstärkt in und auch jenseits der eigenen Räume präsent sein. Das Jubiläumsjahr gab dazu den Anstoß und es wurden zu verschiedenen, mit dem ZADIK verbundenen Themen Talks, Führungen und Workshops angeboten. Zusammen mit der *koelnmesse* wurde eine Podiumsdiskussion auf der

With discursive formats on topics related to (art) archives and the contexts to art, the ZADIK team would like to be increasingly present in and beyond its own premises. The anniversary year provided the impetus for this, and talks, guided tours, and workshops were offered on various topics related to the ZADIK. Together with *koelnmesse*, a panel discussion was organised at the *ART COLOGNE* and a symposium

ART COLOGNE und gemeinsam mit dem *Kölnischen Kunstverein* ein Symposium organisiert. Solche Kooperationen werden in Zukunft weiter fortgesetzt. Unsere Festveranstaltung im Mediapark am 30.09.2022 bot im großen Rahmen die Gelegenheit, mit Führungen durch die Jubiläumsausstellung, Präsentationen der aktuell laufenden Projekte, Festvorträgen, fotografischen Impressionen aus der Geschichte des ZADIK sowie künstlerischen Performances des *Kollektiv ZOO* verschiedene, teilweise neuartige Einblicke in die Archivbestände und vielseitige Arbeit des ZADIK zu geben. Die Fotos hier im Editorial visualisieren die pulsierende Lebendigkeit.

Jubiläen kommen bekannter Weise immer ein Jahr zu früh: So war die strukturelle Überführung des ZADIK in ein wissenschaftliches Institut der *Universität zu Köln* unter den erschwerten Bedingungen der Pandemie — unter anderem mit neuen rechtlichen Rahmenbedingungen, neuen Teammitgliedern, erweiterten Räumlichkeiten, neuer Infrastruktur, neuen Wissenschaftskommunikationskonzepten, neuen Kommunikationskanälen und neuem Gestaltungskonzept — noch nicht abgeschlossen, da standen wir bereits vor dem 30-jährigen Jubiläum. Dies in gebührender Art und Weise zu begehen und die vergangenen Leistungen zu würdigen, war uns als Team ein wichtiges Anliegen: Jeder der vielen Bausteine war eine großartige Gemeinschaftsleistung aller!

Für die Unterstützung bei der Umsetzung der vielen Aktivitäten im Jubiläumsjahr möchten wir uns bei allen Beteiligten bedanken — es sind so viele Mitwirkende, dass wir ihnen im Dank am Ende dieser Publikation genügend Raum geben möchten. Herausragend war die Unterstützung der Abteilung Marketing der *Universität zu Köln*, die mit großem Zeiteinsatz die Gestaltung der gesamten Ausgabe übernommen hat. Wir danken auch den vielen Interessierten für das rege Wahrnehmen unserer Angebote und die positiven Rückmeldungen, und ganz besonders allen, die den Weg des ZADIK durch Arbeitseinsatz, Donationen und Fürsprache bis heute mit großer Leidenschaft mitgestaltet und mitgeprägt haben. Wir freuen uns auf die nächsten 30 Jahre! ■

Nadine Oberste-Hetbleck und das ZADIK-Team

together with the *Kölnischer Kunstverein*. Such collaborations will continue in the future. Our festive event in the Mediapark on September 30, 2022 provided the opportunity to offer various, in part new insights into the archive holdings and the multifaceted work of the ZADIK on a grand scale with guided tours through the anniversary exhibition, presentations of current projects, celebratory lectures, photographic impressions from the history of the ZADIK, and artistic performances by the *Kollektiv ZOO*. The photos in this editorial visualise this pulsating vitality.

Anniversaries always come a year too early: The structural transition of the ZADIK into an academic institute of the *University of Cologne* under the difficult conditions of the pandemic — including a new legal framework, new team members, expanded premises, a new infrastructure, new academic communication concepts, new communication channels, and a new design concept — had not yet been completed when we were already facing our 30th anniversary. Celebrating this in a fitting way and honouring the achievements of the past was a major concern for us as a team: Each of the many building blocks has been a great collective effort!

We would like to thank all those involved for their support in making the many activities of the anniversary year a reality — there are so many people involved that we would like to give them enough space in the Acknowledgements at the end of this publication. Of particular note was the support of the *University of Cologne's* Marketing Department, which devoted a considerable amount of time to the design of the entire issue. We would also like to thank the many people who have taken an active interest in what we offer and for their positive feedback, and especially all those who, through their work, donations, and advocacy, have passionately helped to shape and advance the path of ZADIK up to the present day. We look forward to the next thirty years! ■

Nadine Oberste-Hetbleck and the ZADIK Team



Towards Transdisciplinarity: Current and Future Perspectives on Art Markets Studies

Kaylee P. Alexander & Anne-Sophie V. Radermecker

Abstract: The rapid expansion of art markets research since the 2010s has been rooted in an interdisciplinary approach that has resulted in many fruitful collaborations across the humanities, science, and social sciences. Yet, despite recent calls for more cross-disciplinary collaboration, the field remains relatively partitioned. Consequently, scholars often adopt risk-averse behaviors towards appropriating theories, concepts, methods, and data from disciplines that are sometimes distant from art history and the humanities. This division innately complicates academic structures, such as the peer review process, as potential contributions tend to be restricted by the limited pool of scholars who are expected to judge equally the social scientific and art historical aspects of the research. This article is a reflection on the current state of the field, and intends to propose some directions to achieve more advanced scholarship in art markets research. The scientific contribution of this paper is to open a space for discussion to reinforce the legitimacy of art markets studies as a distinct, transdisciplinary discipline by encouraging scholars to acquire and teach the methods necessary for studying this multifaceted subject.

12

1 Introduction

The rapid expansion of art markets research since the 2010s has been rooted in an interdisciplinary approach resulting in many fruitful collaborations across the humanities, science, and social sciences. The two main objects of this field of research, namely arts and their markets - with all the stakeholders, institutions, and behaviors that they entail, - lies at the intersection of a number of disciplines, including art history (itself encompassing the history of collecting and provenance research), economic history, visual studies, economics, finance, management, marketing, heritage studies, law, sociology, cognitive science, and others. As Bresnen (2016) has pointed out, each of these distinct settings distinguish themselves by their own purposes, methodologies, institutions and value systems. Subsequently, there remains a need for art markets scholars to reflect critically on the methodologies and conceptual tools that they use to analyze the production, consumption,

and circulation of art (e.g., Radermecker and Alvarez de Toledo 2023; Oberste-Hetbleck 2018; de Marchi and van Miegroet 2006). Despite recent calls for more interdisciplinary collaboration in approaching what is often misleadingly termed 'the art market', rather than art markets, the field remains relatively partitioned. At times facing unfamiliar scholarly fields and literacies, scholars often adopt risk-averse behaviors towards appropriating theories, concepts, methods, and data from other disciplines (Bernstein 2015). This division innately complicates academic structures, such as target journals, conference opportunities, and the peer review process (Bedeian 1996), as contributions tend to be restricted by the limited pool of scholars expected to judge equally the social scientific and art historical aspects of the research. Therefore, this paper asks: What does the 'subfield' of art markets research need in order to position itself as an independent and fully-fledged discipline? The purpose

of this article is to prompt a dialogue on the current state of the field from an epistemic and methodological perspective, with the primary goal being to precipitate discussion about how more advanced scholarship in art markets research might develop. Our aim is not to provide a comprehensive overview of the historiography of art markets, but rather to consider the position of art markets as a field of study,¹ and, as we propose, a potentially fruitful academic discipline in its own right. Our analysis is based on seminal works, current literature and initiatives, as well as our experience as art historians specialized in quantitative and data-driven research.² Critically, we address some of the benefits, limitations, challenges, and opportunities offered by transdisciplinarity. Thus, the contribution of this paper is to foster the legitimization of art markets studies as a discipline by compelling scholars to acquire and teach the methods necessary for studying this multifaceted subject. We also encourage the academic field to further consider transdisciplinarity over interdisciplinarity. In demonstrating how a comprehensive understanding of the various mechanisms and players within art markets contributes to studies of societal impact beyond traditionally elitist and institutionally-grounded boundaries, we argue that promoting additional knowledge and skills can aid art historians in increasing competitiveness and relevance in the global, academic context.

2 The Trouble with Art Markets Studies as a 'Subfield'

Past research has demonstrated the various, crucial steps through which a field of research passes from a set of informal knowledge to an institutionalized academic discipline. Among the main parameters affecting this process, Richardson (2008) and Bresnen (2016) have identified the need to reach a critical mass of researchers, the development of scholarly networks, acknowledged and shared methodologies, the establishment of specialized programs in higher education, the launching of field journals with evaluation tools, and the publication of reference books. Among compelling examples is the field of arts management, which has succeeded in making its place as a recognized, autonomous discipline since the 2000s (Evard and Colbert 2000). While the field of art markets research has gone through some

of these fundamental steps already, a review of its current position within the academy reveals that additional efforts are needed to reach sustainable and meaningful institutionalization (Radermecker and Alvarez de Toledo 2023).

With the growing popularity and proven success of STEAM (Science, Technology, Engineering, the Arts and Mathematics) initiatives, the Digital Humanities (DH), and lab environments for humanities research, the field of art markets studies – often understood as a 'subfield' of art history, economics, or cultural studies – has experienced a relative boom in academic interest. Radermecker and Alvarez de Toledo (2023) have retraced key developments in this field, while pointing out some of the epistemic and methodological limitations, especially when art historians address economic mechanisms, and, reciprocally, when economists embark on art historical issues. Often associated with or consolidated under the DH umbrella, the work of art markets scholars in fact differs significantly and requires its own set of tools, methods, skills, and pedagogical needs. This difference critically lies at the intersection of what constitutes DH and what may, more usefully for art markets researchers, be dubbed the data-driven or computational humanities (see, e.g., Johnson et al. 2020). Often calling for a more defined set of skills, ranging from data management and structures to statistics and econometrics, art markets studies, unlike the digital humanities, necessitates formalization, as a transdisciplinary discipline, beyond the lab environment. This is not to say that working with data is a necessity of art markets research; nor should data be seen as a synonym for scientific rigor. Our point is quite the opposite. The use of empirical data in art markets studies – as used in economics, sociology, cognitive science – has been a logical step in the development of the field given its inherent relationship to the aforementioned disciplines. That said, the use of data in humanistic circles is often used as a claim of scientific rigor, regardless of how robust the data is or how it was collected and processed. Our claim is that, for those art markets scholars who do make use of data analytics, discipline formation would validate data use through rigorous training in accepted best practices, methodologies, and tools rather than relying on the often selective, autodidactic impetus of such scholars to data. Whether focused on the more qualitative or quantitative aspects of art markets,

¹ We dissociate the art markets as a scholarly field (including both education and research) from the professional, transactional field. In this paper, we focus primarily on the former, although both are occasionally intertwined in our discussion.

² In addition to our expertise as researchers in this field, the discussions in this article have also been stimulated by recurring informal conversations with colleagues and anecdotal evidence. This demonstrates that there is a need for more qualitative research on the perception of art markets studies as a field.

much work has already begun to informally concretize art markets studies as a field in its own right, but full realization of art markets research's full potential will require the establishment of dedicated departments.

2.1 Reflection on Education in Art Market Studies

Presently, there are relatively few higher-education programs entirely dedicated to art markets studies. While courses related to art markets are offered frequently in business schools, and, on occasion, in art history departments, only a handful of institutions offer degrees in what may broadly be understood as Art Markets Studies, which should practically be distinguished from training programs for those intending to become art markets professionals (e.g., dealers, gallerists, auctioneers, art advisors, appraisers, etc.).³ For the purpose of distinguishing these two related approaches to art markets, we define Art Markets Studies as the field of academic research and education that concentrates on the study of market mechanisms, marketplaces, and market players as related to the production, sale, collection, and dissemination of art objects, broadly defined. We argue here for the establishment of such dedicated programs within academe.

Even at *Duke University*, where the *Duke Art, Law, and Markets Initiative* (DALMI) has been an active force in art markets studies writ large since 2006, no official degree program exists to date. While students enrolled, for example, in Duke's Program II, an individualized program that ostensibly allows undergraduate students to create their own field of study, may curate a collection of courses that trains them as specialists in this field, these instances are the exception rather than the rule. At the graduate level, too, students enrolled in the art history program may choose to specialize in art markets studies, however, the limitations of the art history degree, which require the majority of course work to take place in art history and visual studies, preclude

rigorous – and, indeed, necessary – training in statistics, econometrics, and other social scientific methods. Thus, students who wish to succeed as art markets researchers must either possess these ancillary skills upon entry into a graduate program, or rely on self-teaching and additional courses taken beyond their degree requirements. The latter, in particular, often results in risk-averse approaches to research, such as cherry-picking tools and methods that prevent even the most well-intentioned researchers from conducting the most effective and robust studies. In either case, however, students are expected to put in or to have already put in additional training time, which may slow the research output and, ultimately, publication process as compared to their peers in other, more established disciplines.

A promising development towards the future disciplinary status of art markets studies is to be found in the *Fashion Institute of Technology* (FIT)'s recently established MA in Art Market Studies. Although still heavily geared towards preparing students to enter the professional, commercial art world – core courses include Gallery Management and Operations, Marketing for Art Organizations, and The Auction Business – the program's final semester does offer a potential turn towards academic study. Students have the option of either preparing a thesis constituting an original contribution to the field (i.e., art markets studies) or conducting research into problems within the art market to develop a new business venture or analyze 'an existing organization, with the end goal of producing a business case study and teaching note suitable for publication.'⁴ As an MA program, FIT is successful in providing the groundwork necessary to guide students into either professional or research-driven aspects of art markets studies. For those who intend to pursue doctorates and enter academia, however, graduates of such programs would undoubtedly benefit from a dedicated art markets curriculum. Currently, we have many specialists in art markets, variously defined, and including those with training originating both in the humanities and in the social sciences. Whereas art markets pioneers such as John Michael

³ While there are many degree and certificate programs, labs, research initiatives, and formal collaborations related to the study of the arts and their attendant markets, providing an exhaustive list is neither the purpose of this article nor possible to generate given the disciplinary gray area in which such endeavors are formed and maintained. Instead, we offer some observations about a selection of programs that receive frequent attention among art markets scholars. Dedicated programs tend to terminate at the Master's level, while those intending to undertake art markets research at the doctoral level tend to be funneled into related disciplines that best match the students' prior educational history and skillset. While these Master's programs offer specialization in 'the art market', they are most often geared more towards the business of the art market and are often offered by auction houses (namely, *Christie's Education* and *Sotheby's Institute of Art*) – with a undeniable stake in the business of art – or business and continuing education programs such as those at the *University of Zurich* (Executive Master in Art Market Studies); *Kingston University, London* (Art Business MA); *Claremont Graduate University* (MA in Art Business); *New York University* (Diploma in Global Art Business); *Université Paris I* (Master 2 Marché de l'art); *Université Lyon III* (Master Droit et Fiscalité du Marché de l'Art); *University Institute of Lisbon* (MSc in Art Markets); *L'École des nouveaux métiers de la communication – EFAP* (MBA Spécialisé Marché International de l'Art), among others. While these programs are invaluable in their contributions to educating future art markets professionals, the purpose of this article is to address lapses in the educational programs available to future scholars of art markets. For this specific audience, the following Graduate and Postgraduate programs offer interesting perspectives: *Universität zu Köln* (1-Fach-Master Kunstgeschichte, Schwerpunktmodul: Kunstmarkt); *Technische Universität Berlin* (Forum Kunst Markt – Centre for Art Market Studies); *FCSH Universidade Nova de Lisboa* (Art Market and Collecting).

⁴ See FIT, 'Degree Details', MA in Art Markets Studies, accessed April 6, 2022, www.fitnyc.edu/academics/academic-divisions/graduate-studies/art-market/degree-details/index.php.

Montias, William Baumol, Gerald Reitlinger, and Raymond Moulin came into art markets secondary to their training as economists, art historians, as well as sociologists, have influenced a mounting community of scholars 'born' into art markets studies (that is to say who completed their graduate training on deliberately interdisciplinary topics related to the transacting and collecting of art) are still few and far between.

Regardless, what these researchers have in common is the lack of a dedicated department within which they might be trained, or, ultimately, train students of their own. This is certainly not to say that strong networks of art markets scholars - both students and established researchers - do not exist. Indeed organizations such as *The International Art Market Studies Association* (TIAMSA), launched in 2016, have found a wide reach and continually address the professional needs of art markets scholars as well as art historians specialized in the history of collecting. Likewise, field journals (e.g., *Journal for Art Market Studies*), textbooks (e.g., Frey 2003), books on methodology (e.g., McNulty 2013; Lazzaro et al., 2021), and De Gruyter's ongoing *Art Market Dictionary* project⁵ have emerged over the past decade, contributing to the field's increasing consolidation. Regardless of these valuable resources, however, the field still lacks key pedagogical tools, such as handbooks or an official glossary of terms and methods inherent to each disciplinary approach, written by established scholars of the field, that would foster the institutionalization process.

2.2 Reflection on Peer Review

Even in the presence of these professional networks and avenues for publication, another issue that merits being pointed out is the peer-reviewing process, vital to any scientific discipline. At this juncture, the peer reviewer pool specifically for transdisciplinary studies of art markets phenomena remains rather small, and is likely to remain so should the academy continue to perpetuate art markets studies as a subfield of other disciplines rather than a discipline itself. While many other journals readily accept art market papers (e.g., *Arts and the Market*, *Arts*, *Journal of Cultural Economics*, etc.), publishing in high-ranking economics and finance journals remains particularly challenging for researchers as many of these editors

consider art markets to be too niche or lacking in broader applications.⁶ As a result, art markets scholars experience a siloing effect that prevents the field from gaining traction beyond the humanities. Papers that attempt to cross disciplinary boundaries often face contradictory, even irreconcilable, reviews, reflecting the frustrations of these transdisciplinary scholars to find adequate and appropriate reviewers equipped to deal with a variety of methods, tools, and contexts. It is, although, widely recognized that lacunae between the skillsets of art historians and those of economists, for example, have led to problematic and controversial conclusions about art markets published in both fields (e.g., Oosterlinck 2019; Alexander 2021; Pagani 2021; Radermecker 2022). Similar observations can certainly occur in other disciplines such as sociology, cognitive sciences, or law that also require robust epistemological bases. As a result, if art markets studies continues to be seen as a mere subset of other disciplines, or, as is typically done in the humanities, consumed under the aegis of DH, research output will continue to be inefficiently reviewed. This not only because of art historians' general lack of data literacy skills, but also because those recognized as qualified art markets scholars are expected to be versed in a monolithic vision of 'the art market' rather than in specific subfields of art markets studies, which encompasses, like any other major discipline, geographical and chronological specialization. Thus, editors often have to make difficult choices between whether to seek out scholars specialized chronologically and geographically - seen as adept in reviewing qualitative information - or specialists in methodological and/or quantitative approaches. As art markets studies continue to reside in this liminal space, art history-focused editorial boards will continue to be deficient in evaluating quantitative approaches, while the social sciences will continue to miss the mark in evaluating historical and cultural factors that often unexpectedly affect patterns and outliers in the data. In short, art markets studies has become too variegated in and of itself to continue to be subsumed by other disciplines. What we need to see in the future of art markets research is the development and implementation of dedicated departments to facilitate and improve checks and balances with regard to the field's pedagogical future and research output. In this respect, the role of rhetoric through education will be crucial to train, as early as possible, future researchers to this transversal approach, by opening their minds to other interpretative tools offered by seemingly incompatible disciplines (Huutoniemi et al., 2010).

⁵ See www.artmarketdictionary.com.

⁶ In finance sciences, some scholars have succeeded to publish art market papers, although art market studies is not their primary field of research. See, for example, Renneboog and Spaenjers (2013) who published in *Management Science* (ranked 5.094 [SJIR] in 2022, with H-Index 264).

3 Deploying Transdisciplinarity in Art Markets Studies

While the humanities already experienced an interdisciplinary turn in the 2000s (Condee 2016), we argue that art markets research needs to overcome the simple combination of several disciplines, understood as interdisciplinarity or multidisciplinary,⁷ and must instead consider transdisciplinarity as a long-term epistemological objective. While the meaning of transdisciplinary has long been debated (Bernstein 2015; Huutoniemi et al., 2010), Jahn et al., (2012) define it as 'a critical and self-reflexive research approach that relates societal with scientific problems' and 'produces new knowledge by integrating different scientific and extra-scientific insights . . . to contribute to both societal and scientific progress'. In several respects, the epistemic specificities of art markets research makes this field an ideal candidate for a transdisciplinary approach, as it not only resides at the crossroads of many established disciplines, but also has direct connections with field and business practices. In other words, within DH, art markets research has the potential to provide and combine both fundamental and practical research, by integrating specialized scientific knowledge and extra-scientific knowledge. According to Alvargonzález (2011), such a framework is conducive to transdisciplinarity, just as, according to Richardson (2008), making the discipline relevant by 'providing critique of mainstream research and providing methodological/theoretical pluralism'⁸ can foster a field's institutionalization process.

It goes without saying that reaching transdisciplinarity is a challenging endeavor that other disciplines have unsuccessfully undertaken. Additionally, disciplinarity in any form, be it rooted in transdisciplinary practice or not, has its pitfalls. Chief among them is the potentially endless cycle of becoming a discipline, experiencing crossover and multidisciplinary practice that leads to the formation of subfields that, eventually, seek to become their own disciplines. The question then becomes why have disciplines at all? Why not resort to an ostensibly Montessori method of higher education? Well, change simply does not happen that quickly - the study of art markets writ large has been around since the mid-twentieth century without a distinct discipline and would likely take much longer before a department of Art Markets Studies would become standard in universities. Art History even took centuries to become

institutionally recognized, with Harvard only forming a dedicated department in 1874, over two hundred years after the university's founding and three hundred centuries after the death of Vasari. Most importantly, however, transdisciplinarity does have clear benefits above simply being interdisciplinary, namely that of establishing an accepted body of methods and standards for education and research.

Aagaar-Hansen (2007) and Bernstein (2015) have demonstrated that risk aversion and the fear of the unknown (including dataphobia, the confrontation between the qualitative and the quantitative, workload generated by the necessity of moving out comfort zones, etc.), ideological rejection or the quest for academic honorability offered by uni-disciplinarity constitutes many challenges that prevent researchers from embracing the benefits of a pluralistic and integrated dialogue between disciplines. However, embracing transdisciplinarity by no means entails replacing established disciplinary practices, which, on the contrary, remains fundamental to transdisciplinary research. According to Levien (1997), transdisciplinary teams should consist of disciplinary specialists, rather than strong interdisciplinary scholars, working jointly under integrated leadership. The most eminent challenge faced by art markets research will therefore be its ability to find a balance between disciplinarity and multidisciplinary to avoid falling into the trap of training generalists without ever being able to master one specialization. In this process, expertise remains essential. Yet, whereas multilayered, in-depth specialization is virtually impossible to reach at an individual level, reciprocal collaborations between scholars and/or dual training are temporary solutions, pending further advances in transdisciplinary art markets research. Collaborations amongst variously-trained scholars has produced a number of compelling results tending towards transdisciplinarity (e.g., Ginsburgh and Weyers 2010; Oosterlinck and Euwe 2017; Lincoln and van Ginhoven 2018; Ginsburgh et al., 2019; Whitaker 2021, David et al., 2021). For instance, the collaboration between economist Ginsburg and philosopher Weyers led to the publication of innovative insights on the persistence of canons in art history, opening the door to what is known as quantitative art history (Ginsburgh and Weyers 2010). In a paper on the impact of catalogues raisonnés in the art market, Ginsburgh (economist), Tommasi (statistician), and Radermecker (art historian) collaborated horizontally, agglomerating robust histori-

⁷ Scholars often use transversal notions of interdisciplinarity and multidisciplinary interchangeably, although each term conveys its own meaning. In lieu of providing an in-depth discussion on those concepts is out of the scope of this paper, we invite readers to consult the following sources for further theoretical insights on this topic: Brewer (1999), Max-Neef (2005), Youngblood (2007); Alvargonzález (2011).

⁸ Richardson (2008), p. 247.

cal contexts and analytical methods, to address contemporary issues that directly relate to the role of connoisseurship in the art world (2019). The obvious benefits of a transdisciplinary approach is the study of the production, circulation, and consumption of art from a holistic and cutting-edge perspective. Such studies, which deliberately overcome disciplinary boundaries, afford a greater potential to highlight complex realities and topics by crossing the theoretical frameworks and methodologies of related disciplines (Nicolescu 2014). By reinforcing existing methodologies and working towards new ones, transdisciplinarity is also likely to make art markets research more relevant to a broader panel of researchers. We posit that this will enhance cooperation between scholars from different backgrounds, especially those who are currently reluctant to fully engage in the field. Such an integrated and federated approach can have social impact as it becomes better connected to the realities faced by art market players (both public and private). More systematically including practitioners in the research process may usefully increase our ability to work around knowledge asymmetries and opacity (van Miegroet et al., 2019).⁹ By convincing them of the utility of art markets research, new funding opportunities may emerge.

4 Promoting Competitiveness and Inclusivity

To enhance the scientific and societal relevance of art markets research, broadening the field should be a top priority in order to show the academic community its potential regarding important societal issues. Unlike Elkins (2006), who claimed that the dissolution of art history into image studies may lead to its end, we argue that diversification is exactly what will make art markets research an impactful scholarly discipline. The tendency to focus on high-end markets – in which the so-called finest pieces are studied – has contributed to the field's reputation of frivolity and needs to be overcome. In fact, it is essential to deconstruct the stereotype that art market research only considers the consumption practices and preferences of upper-classes of Western societies, while neglecting local production and consumption. When understood in a comprehensive manner, art markets research offers many possibilities to address

complex and socially-responsible issues that are likely to meet current research priorities. Presently, at the international level, the most recurring approach relates to the illicit art trade, in an attempt to combat looting, illegal import and export of cultural goods, and money laundering.¹⁰ Despite the fact that art markets remain one of the most unregulated sectors, it is not surprising that the legal approach tends to prevail over the others. This is reflected in the growing number of national and international projects dealing with provenance research, wartime looting, and colonialist endeavors that lead to the topical issue of museum restitution and repatriation. Building upon Gustafsson and Lazzaro (2021), who examine how the cultural and creative sectors can provide innovative responses to future European societal challenges, we believe that other arguments can make art markets research meaningful in contemporary societies. The responsibility of art markets studies as a discipline should be to train engaged and well-informed art markets players who are aware of current societal issues and willing to move the sector toward a fairer economy that better aligns with essential artistic and social values (see Lazzaro et al. 2021). In an increasingly complex society that requires a multiplicity of skillsets and professional sensibilities, we briefly address five areas of relevance below. Rather than providing a comprehensive discussion, we provide some initial observations to encourage further attention and investigation.

Diversity

Progressing toward more diversity across the board has become a top priority of Western research programs. Due to its complex segmentation, the art market offers insightful perspectives, both from the supply and demand sides. At the horizontal level, the art market is composed of many segments, ranging from paintings and sculpture to the graphic and decorative arts, archaeological objects, collectibles, mineralia, antiques, and NFTs. Collecting practices – as well as buyer preferences, incentives, socioeconomic and cultural backgrounds and relative willingness to pay for those objects – differ greatly across these segments. At this juncture, as pointed out by, for example, Lazzaro et al. (2021), scholarship remains primarily focused on the fine arts, especially paintings, drawings, and prints. What buyers value when purchasing, for example, an old European tapestry,

⁹ Recent research projects that involve both scholars and practitioners are, for example, the Agnews Gallery's collaboration with the London National Gallery of Art, see: www.nationalgallery.org.uk/research/research-centre/agnews-stock-books. *Maastricht University* (Netherlands) is also presently involved in projects on illicit art trafficking that gather scholars from various disciplines (e.g., criminology, economics, art historians) and practitioners (e.g., dealer associations, government officials, etc.).

¹⁰ See <https://culture.ec.europa.eu/cultural-heritage/cultural-heritage-in-eu-policies/protection-against-illicit-trafficking>.

a Delft blue, a Murano glass, or Chinese calligraphy remain largely underexplored. Additionally, object-based insights on such, perhaps more vernacular, consumption behaviors (see e.g., Alexander 2020) are likely to help researchers understand the complex dynamics that reflect the diversity of those who consume art and visual culture. Most of these horizontal segments are also present at each vertical level, with differential prices and quality levels. In other words, the tendency to focus on the high-end of the market has skewed knowledge about the inner-workings of the middle and lower-ends, where buyers of different profiles and motivations operate. Serious issues in defining market segments prevent researchers from exploring these other vertical segments with confidence. The current distinction between the lower, middle, and upper ends of the markets, according to a price-based typology proposed by the *Artprice* and *Art Basel/UBS* reports (McAndrew 2021), artificially shapes our understanding of the art markets' vertical structure, often leading to reductive correlations between price and quality. Further research aiming to reflect the diversity of producers, intermediaries and consumers on these market segments is therefore needed to progress towards more diverse research perspectives.

18

Inclusivity

In relation to the previous point, inclusivity is another transversal parameter to further consider in art market research. While, theoretically, open to everybody, conceptions of 'the art market', too often connote negative, elitist, and, therefore, exclusive spaces. The difficulty faced by many to open the door of a gallery or an auction house due to social and symbolic barriers, is an acknowledged Bourdieusian argument. While this assertion can hardly be refuted for high-end markets, the situation differs in the other segments, where other social spheres, too, consume art in various ways. As the art trade is known for being particularly subject to such inequalities - including gender, ethnic, socioeconomic background inequality (e.g., Cameron et al., 2019) - art historians, sociologists, and economists, among others, need to join forces to pinpoint existing dysfunctions and provide recommendations for fostering inclusivity, broadly defined, and to destigmatize these social spheres. Similar to growing trends among art historians to equitably approach marginalized artistic production (by women artists, artists of color, indigenous artists, etc.), transdisciplinary art markets research has an important role to play in shedding light on the different consumption and trading behaviors, valuation mechanisms, and

perception of the cultural and economic value of art and visual culture. While we have observed over the past few years mounting attempts to analyze the emergence of markets in South America, East Asia, Southeast Asia, Africa, and the Middle East (e.g., Velthuis and Curioni 2005; Jules-Rosette 2014; Molho 2021), more knowledge and data on countries and regions beyond the West are needed to avoid perpetuating white, male, Eurocentric visions of how 'art' is defined and valued. Often focused on case studies, the future of inclusive art markets research needs a macro-perspective to give magnitude to localized studies. Studying these markets from a more transversal perspective may allow us to assess the extent to which these segments deviate from the elitist structures of the European and North-Atlantic models. Yet, if such studies remain isolated, their impact is likely to remain limited and contribute to the continued characterization of art markets as elitist. Inscribed in transdisciplinary discourse, however, they will prove more insightful and actionable. This is not to say that transdisciplinarity will eliminate elitism in the art world, understood as the physical spaces in which the transacting of art and the public evaluation of values occur. However, a transdisciplinary approach in research will decidedly reduce scholarly biases towards the so-called fine arts of the West by broadening conceptions of what constitutes an art market.

Sustainability

The art market, as a transactional and professional field, is known for its dramatic carbon footprint, especially with the art fair agenda that constrains galleries, artworks, and collectors to travel the world without measuring the ecological impact of the economy they are engaged in. The new craze of NFT-secured art that has marked the art market landscape since the pandemic outbreak is undoubtedly contributing to accentuating this situation, as the technology is known for being particularly energy-consuming (Whitaker 2019). Research on this topic is therefore needed to provide adjusted solutions, in close collaboration with practitioners.¹¹ Perspectives of more sustainable consumption behaviors can also be observed in the lower-ends of the art market. We argue that any cultural object that bears an aesthetic value, even if the primary value is utilitarian (e.g., crafts, decorative arts, applied arts, design, furniture, etc.) constitute objects of potential art markets inquiry. The mass production of furniture and decorative objects by multinational companies specializing in fast-fashion contrasts with the climate urgency and reduction of

¹¹ Initiatives aiming to sensitize the art market to this crucial have recently been launched. See for example <https://galleryclimatecoalition.org>.

CO2 emissions, while at the local level, many vintage and antique dealers offer buyers the possibility to acquire furniture for relatively affordable prices.¹² Not only do these objects convey a part of history, but they offer a level of craftsmanship that can be valued by a broader audience. In this process, the role of art historians is essential because one current limitation of these objects is their failure to consistently meet contemporary tastes. Art historical knowledge is necessary to make these objects valuable and meaningful again, along with promotional tools that aim to highlight current values in terms of sustainable consumption. Concomitantly, economists should begin to pay more attention to these markets in order to better understand valuation and price formation mechanisms, which are expected to differ from those observed in the higher ends of the market.

Education

As developed in Section 2 transdisciplinary art markets studies would likely equip students with the necessary tools to become either researchers or practitioners by training a cohort of engaged citizens, acutely aware of current trends and challenges in the field. What we argue here, more specifically, is that the notion of transdisciplinarity may be usefully deployed in grant applications, especially as art markets studies has presented itself as an ideal laboratory for experimenting with this approach. This still burgeoning field of research may allow scholars and practitioners across disciplines to develop new methods and interpretative tools, with direct societal impact. Conceptually, looking at transdisciplinarity can prove valuable to other disciplines that are likewise in the process of institutionalization as well as the field of epistemology. Integrating transdisciplinarity into educational programs may also benefit students, by modeling the complexity of human and social interactions and demonstrating ways to process big, heterogeneous data and information in a globalized context.

Economic Growth

Related to the previous point, young professionals equipped with a more transversal approach to the arts will be better equipped to enter the job market for arts careers and contribute to its growth. As part of the cultural and creative industries, known for being economy-drivers (Caves 2000),¹³ international art markets represent a significant market share at the global level, estimated

at 61.5 billion USD in 2021 (McAndrew 2022). Artists, intermediaries, and buyers participate in an economic, value-based system wherein goods of aesthetic and cultural value are produced, traded, and consumed. This is also notably the case of the crafts sector, wherein local savoir-faire and know-how are perpetuated across generations in artistic and cultural goods. This underconsidered sector is also known to contribute to national and local economies (Mignosa and Kotipalli 2019). New knowledge, valuation and promotion mechanisms, promulgated by humanists writ large (and especially by art historians) are needed to ensure the reassessment and survival of these practices. In an increasingly complex society, promoting a more transversal approach of art market studies could also expand the scope of job opportunities for recent graduates, trained transversally in theory and method, who would otherwise face a continually shrinking job pool for humanities scholars.¹⁴

5 Conclusions

The field of art markets studies has grown substantially since the 1980s and has reached a level of institutionalization – through not only a growing number of scholars approaching related subjects, but also the establishment of professional associations, dedicated journals, and dedicated tracks for graduate-level education – that warrants its development beyond its current status as a subfield of specialization within other disciplines. Inherently interdisciplinary in its origins, the continued success and development of art markets research requires that we organize under a transdisciplinary leadership with built-in mechanisms for data sharing, open-access publishing, transversal methodological training, and a culture of collaboration towards epistemic change that integrates once-disparate learning outcomes such as visual literacy, data analytics and management, statistical knowledge, and the ability to mine primary sources and archives. The institutionalization of art markets studies as a discipline in its own right would see the development of dedicated bachelor's programs well-positioned to train students in the practicalities of entering art markets-related careers, as well as those in other sectors that may benefit from a cohort of young professionals versed equally in visual and data literacy. The consolidation of such a transdisciplinary faculty would also ensure the longevity of the field, its review processes, competitiveness, and pedagogical aims. The outcomes of our proposal are, of course, yet to be seen; however, the

¹² On-going (published and unpublished) research projects addressing similar issues, include 'SOLD! The Year of the Dealer', a project by PI M. Westgarth at the *University of Leeds* [historical perspective only] and the NWO-funded project, "Crafting Future Urban Economies", by PI Amanda Brandellero at the *Erasmus University Rotterdam*.

¹³ Recent statistics on the economic impact of the CCIs at the European level can be found via this link: <https://ec.europa.eu/eurostat/web/culture/data>.

¹⁴ See www.insidehighered.com/news/2022/04/29/study-humanities-graduate-education-shrinking.

creation of experimental departments – ideally within institutions already with robust histories of generating art markets research – would permit further empirical studies into the benefits and tradeoffs of establishing transdisciplinary art markets programs. ■

References

- (Aagaard-Hansen 2007) Aagaard-Hansen, Jens. 2007. The Challenges of Cross-disciplinary Research, in: *Social Epistemology* 21(4), pp. 425–38.
- (Alexander 2020) Alexander, Kaylee P. 2021. *Marbriers de Paris: the popular market for funerary monuments in nineteenth-century Paris*, in: *Early Popular Visual Culture* 18(2), pp. 127–48.
- (Alexander 2021) Alexander, Kaylee P. 2021. Book Review of *Painting by Numbers: Data-Driven Histories of Nineteenth-Century Art* by Diana Seave Greenwald, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 20(3). Available online: <https://doi.org/10.29411/ncaw.2021.20.3.8> (accessed on April 7, 2022).
- (Alvargonzález 2011) Alvargonzález, David. 2011. Multidisciplinarity, Interdisciplinarity, Transdisciplinarity, and the Sciences, in: *International Studies in the Philosophy of Science* 25, pp. 387–403.
- (Bedeian 1996) Bedeian, Arthur G. 1996. Thoughts on the Making and Remaking of the Management Discipline, in: *Journal of Management Inquiry* 5(4), pp. 311–18.
- (Bernstein 2015) Bernstein, Jay Hillel. 2015. Transdisciplinarity: A Review of its Origins, Development, and Current Issues, in: *Journal of Research Practice* 11, pp. 1–20.
- (Bresnen 2016) Bresnen, Mike. 2016. Institutional Development, Divergence and Change in the Discipline of Project Management, in: *International Journal of Project Management* 34, pp. 328–38.
- (Brewer 1999) Brewer, Garry. 1999. The Challenges of Interdisciplinarity, in: *Policy Sciences* 32, pp. 327–37.
- (Cameron et al. 2019) Cameron, Laurie / Goetzmann, William N. / Nozari, Milad. 2019. Art and Gender: Market Bias or Selection Bias?, in: *Journal of Cultural Economics* 43, pp. 279–307.
- (Caves 2000) Caves, Richard. 2000. *Creative Industries. Contracts between Art and Commerce*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- (Condee 2016) Condee, William. 2016. The Interdisciplinary Turn in the Arts and Humanities, in: *Issues in Interdisciplinary Studies* 34, pp. 12–29.
- (David et al. 2020) David, Géraldine / Huemer, Christian / Oosterlinck, Kim. 2020. Art Dealers' Inventory Strategy: The case of Goupil, Boussod & Valadon from 1860 to 1914, in: *Business History* 65(1), pp. 24–55. Available online: <https://doi.org/10.1080/00076791.2020.1832083> (accessed on April 7, 2022).
- (Elkins 2006) Elkins, James. 2006. *Is Art History Global?* New York: Routledge.
- (Evard and Colbert 2000) Evard, Yves / Colbert, François. 2000. Arts Management: A New Discipline Entering the Millenium?, in: *International Journal of Arts Management* 2, pp. 4–13.
- (Ginsburgh and Weyers 2008) Ginsburgh, Victor / Weyers, Sheila. 2008. On the Contemporaneity of Roger de Piles Balance des Peintres, in: *Sublime Economy. On the Intersection of Art and Economics*. Edited by Stephen E. Cullenberg / Joseph W. Childers / Jack Amariglio. London: Routledge, pp. 112–23.
- (Ginsburgh et al. 2019) Ginsburgh, Victor / Radermecker, Anne-Sophie / Tommasi, Denni. 2019. The Implicit Value of Art Experts: The Case of Klaus Ertz and Pieter Brueghel the Younger, in: *Journal of Economic Behavior and Organization* 159, pp. 36–50.
- (Gustafsson and Lazzaro 2021) Gustafsson, Christer / Lazzaro, Elisabetta. 2021. The Innovative Response of Cultural and Creative Industries to Major European Societal Challenges: Toward a Knowledge and Competence Base, in: *Sustainability* 13(23), p. 13267. Available online: www.mdpi.com/2071-1050/13/23/13267 (accessed on April 7, 2022).
- (Johnson et al. 2020) Johnson, Jessica M. / Mimmo, David / Tilton, Lauren (eds.). 2020. *Computational Humanities. Debates in the Digital Humanities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (Jules-Rosette 2014) Jules-Rosette, Bennetta. 2014. Aesthetics and Market Demand: The Structure of the Tourist Art Market in Three African Settings, in: *African Studies. Review* 29(1), pp. 41–59. Available online: <https://doi.org/10.2307/524106> (accessed on April 7, 2022).
- (Huutoniemi et al., 2011) Huutoniemi, Katri / Thompson Klein, Julie / Bruun, Henrik / Hukkinen, Janne. 2011. Analyzing interdisciplinarity: Typology and indicators, in: *Research Policy* 39, pp. 79–88.
- (de Marchi and van Miegroet 2006) Marchi, Neil de / Van Miegroet, Hans J. (eds.). 2006. *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450–1750*. Turnhout: Brepols.
- (Jahn et al. 2012) Jahn, Thomas / Bergmann, Matthias / Keil, Florian. 2012. Transdisciplinarity: Between mainstreaming and marginalization, in: *Ecological Economics* 79, pp. 1–10.
- (Lazzaro et al. 2021) Lazzaro, Elisabetta / Moureau, Nathalie / Turpin, Adriana (eds.). 2021. *Researching Art Markets: Past, Present and Tools for the Future*. Oxfordshire, UK: Routledge.
- (Levien 1997) Levien, Roger. 1997. *RAND, IASA, and the Conduct of Systems Analysis*. Weston, CT: Strategy and Innovation Consulting.
- (Lincoln and van Ginhoven 2018) Lincoln, Matthew / van Ginhoven, Sandra. 2018. Modeling The Fragmented Archive: A Missing Data Case Study from Provenance Research. DH2018. Available online: <https://dh2018.adho.org/en/modeling-the-fragmented-archive-a-missing-data-case-study-from-provenance-research> (accessed on April 7, 2022).
- (Max-Neef 2005) Max-Neef, Mandred A. 2005. Foundation of Transdisciplinarity, in: *Ecological Economics* 53, pp. 5–16.
- (McAndrew 2022) McAndrew, Clare. 2022. *The 2022 Art Basel and UBS Global Art Market Report*. Basel.
- (McNulty 2013) McNulty, Tom. 2013. *Art Market Research: A Guide to Methods and Sources*, 2nd ed. Jefferson, NC: McFarland.
- (Mignosa and Kotipalli 2019) Mignosa, Anna / Kotipalli, Priyatej (eds.). 2019. *A Cultural Economic Analysis of Crafts*. London: Palgrave Macmillan.
- (Molho 2021) Molho, Jeremie. 2021. Becoming Asia's Art Market Hub: Comparing Singapore and Hong Kong, in: *Arts* 10(2), p. 28. Available online: <https://doi.org/10.3390/arts10020028> (accessed on April 7, 2022).
- (Nicolescu 2014) Nicolescu, Basarab. 2014. Methodology of Transdisciplinarity, in: *World Futures* 70, pp. 186–99.
- (Oberste-Hetbleck 2018) Oberste-Hetbleck, Nadine. 2018. *Kunstmarktforschung — Ein Statement zur Bestandsaufnahme, in: Kunst—Wissenschaft—Recht—Management. Festschrift für Peter Michael Lynen*. Edited by Nathalie Mahmoudi / Yasmin Mahmoudi. Baden-Baden: Nomos Verlag, pp. 387–95.
- (Oosterlinck 2019) Oosterlinck, Kim. 2019. The Value of Taste. Auction Prices and the Evolution of Taste in Dutch and Flemish Golden Age Painting 1642–2011 by Peter Carpreau, in: *Journal of Cultural Economics* 43, pp. 413–15.
- (Oosterman and Yates 2022) Oosterman, Naomi / Yates, Donna. 2022. *Art Crime in Context. Studies in Art, Heritage, Law, and the Market Vol. 6*. Cham: Springer Nature Switzerland AG.
- (Pagani 2021) Pagani, Laura. 2021. Review of *Painting by Numbers: Data-Driven Histories of Nineteenth-Century Art* by Diana Seave Greenwald, in: *Journal of Cultural Economics* 45(4), pp. 735–38.
- (Radermecker 2022) Radermecker, Anne-Sophie. 2022. Elisabetta Lazzaro, Nathalie Moureau, Adriana Turpin (eds.) *Researching art markets. Past, present and tools for the future* Routledge (Routledge Research in the Creative and Cultural Industries), in: *Journal of Cultural Economics* 46(1), pp. 199–203.
- (Radermecker and Alvarez de Toledo 2023) Radermecker, Anne-Sophie / Alvarez de Toledo, Felipe. 2023. The History of Art Markets: Methodological Considerations from Art History and Cultural Economics, in: *International Journal of Digital Art History*. Available online: <https://dahj.org/article/the-history-of-art-markets> (accessed on February 7, 2023).
- (Renneboog and Spaenjers 2013) Renneboog, Luc / Spaenjers, Christophe. 2013. *Buying Beauty: On Prices and Returns in the Art Market*, in: *Management Science* 59, pp. 36–53.
- (Richardson 2008) Richardson, Alan J. 2008. Strategies in the Development of Accounting History as an Academic Discipline, in: *Accounting History* 13(3), pp. 247–80.
- (van Miegroet et al. 2019) Van Miegroet, Hans J. / Alexander, Kaylee P. / Leunissen, Fiene. 2019. Imperfect Data, Art Markets and Internet Research, in: *Arts* 8(3), p. 76. Available online: <https://doi.org/10.3390/arts8030076> (accessed on April 7, 2022).
- (Velthuis and Curioni 2015) Velthuis, Olav / Baia Curioni, Stefano. 2015. *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press.
- (Whitaker 2019) Whitaker, Amy. 2019. Art and Blockchain: A Primer, History, and Taxonomy of Blockchain Use Cases in the Arts, in: *Artivate* 8, pp. 21–46.
- (Whitaker 2021) Whitaker, Amy. 2021. *Economics of Visual Art: Market Practice and Market Resistance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (Youngblood 2007) Youngblood, Dawn. 2007. Interdisciplinary Studies and the Bridging Disciplines: A Matter of Process, in: *Journal of Research Practice* 3, pp. 1–8.

Short biographies

Anne-Sophie V. Radermecker is an assistant professor in *Cultural Management at the Université libre de Bruxelles*. She holds degrees in both Art History (*University of Liège*) and Cultural Management (*Université libre de Bruxelles*). In 2019, she defended her PhD dissertation dedicated to the market for early Flemish paintings. Anne-Sophie is also a B.A.E.F. fellow from *Duke University's DALMI (Duke Art Law and Markets Initiative)* and a lecturer at *Erasmus University Rotterdam* (Cultural Economics & Entrepreneurship). Her primary research interests include the economics of art and culture, the economics of antiques and indeterminate works of art, the interactions between museums and the art market, valuation mechanisms in art, and quantitative methods applied to art history.

Kaylee P. Alexander is currently the *ACLS Emerging Voices Postdoctoral Fellow for Digital Matters* at the *University of Utah*. She earned her Ph.D. from *Duke University*, where she also worked as research associate and teaching assistant for the *Duke Art, Law & Markets Initiative (DALMI)*. Specializing in nineteenth century visual culture, Kaylee's research interests include data-driven and computational humanities, cultural economics, and art markets studies.

Auf dem Weg zur Transdisziplinarität: Aktuelle und zukünftige Perspektiven auf die Kunstmarktforschung

Kaylee P. Alexander & Anne-Sophie V. Radermecker

Abstract: Die rasante Expansion der Kunstmarktforschung seit den 2010er Jahren basiert auf einem interdisziplinären Ansatz, der zu vielen fruchtbaren Kooperationen zwischen Geistes-, Natur- und Sozialwissenschaften geführt hat. Doch trotz der jüngsten Aufrufe zu mehr interdisziplinärer Zusammenarbeit ist das Feld nach wie vor relativ abgeschottet. Folglich verhalten sich Wissenschaftler:innen oft risikoscheu, wenn es darum geht, sich Theorien, Konzepte, Methoden und Daten aus Disziplinen anzueignen, die der Kunstgeschichte und den Geisteswissenschaften manchmal fern stehen. Diese Trennung erschwert von Natur aus akademische Strukturen wie das Peer-Review-Verfahren, da potenzielle Beiträge durch den begrenzten Pool an Wissenschaftler:innen, von denen erwartet wird, dass sie die sozialwissenschaftlichen und kunsthistorischen Aspekte der Forschung gleichermaßen beurteilen, tendenziell eingeschränkt werden. Dieser Aufsatz ist eine Reflexion über den aktuellen Stand des Feldes und möchte einige Richtungen aufzeigen, in die sich die Kunstmarktforschung weiterentwickeln könnte. Das Ziel dieses Aufsatzes besteht darin, einen Diskussionsraum zu eröffnen, um die Legitimität der Kunstmarktforschung als eigenständige, transdisziplinäre Disziplin zu stärken, indem er Wissenschaftler:innen ermutigt, die für die Untersuchung dieses vielschichtigen Themas erforderlichen Methoden zu erwerben und zu lehren.

22

1 Einführung

Die rasche Entwicklung der Kunstmarktforschung seit den 2010er Jahren basiert auf einem interdisziplinären Ansatz, der zu zahlreichen fruchtbaren Kooperationen zwischen Geistes-, Natur- und Sozialwissenschaften geführt hat. Die beiden Hauptgegenstände dieses Forschungsfeldes, nämlich die Kunst und ihre Märkte — mit all ihren Akteur:innen, Institutionen und Verhaltensweisen, die sie mit sich bringen —, liegen an der Schnittstelle einer Reihe von Disziplinen, darunter Kunstgeschichte (die ihrerseits die Geschichte des Sammelns und der Provenienzforschung umfasst), Wirtschaftsgeschichte, Bildwissenschaft, Wirtschaftswissenschaften (mit Finanzwissenschaft, Management und Marketing) Heritage Studies, Rechtswissenschaft, Soziologie, Kognitionswissenschaft etc. Wie Bresnen (2016) betont hat, unterscheidet sich jede dieser verschiedenen Disziplinen durch ihre eigenen Ziele, Me-

thoden, Institutionen und Wertesysteme. Folglich ist es für Kunstmarktforscher:innen nach wie vor notwendig, die Methoden und konzeptuellen Werkzeuge, die sie zur Analyse der Produktion, des Konsums und der Zirkulation von Kunst verwenden, kritisch zu reflektieren (z.B. Radermecker und Alvarez de Toledo 2023; Oberste-Hetbleck 2018; de Marchi und van Miegroet 2006). Trotz der jüngsten Aufrufe zu mehr interdisziplinärer Zusammenarbeit bei der Annäherung an das, was oft irreführend als ‚der Kunstmarkt‘ und nicht als Kunstmärkte bezeichnet wird, bleibt das Feld relativ abgeschottet. In Zeiten, in denen Wissenschaftler:innen mit fremden wissenschaftlichen Feldern und Kompetenzen konfrontiert sind, verhalten sie sich oft risikoscheu gegenüber der Aneignung von Theorien, Konzepten, Methoden und Daten aus anderen Disziplinen (Bernstein 2015). Diese Trennung erschwert naturgemäß

akademische Strukturen wie Fachzeitschriften, Konferenzen und das Peer-Review-Verfahren (Bedeian 1996), da Beiträge durch den begrenzten Pool an Wissenschaftler:innen, von denen erwartet wird, dass sie sozialwissenschaftliche und kunsthistorische Aspekte der Forschung gleichermaßen beurteilen, tendenziell eingeschränkt werden. In diesem Aufsatz wird daher die Frage gestellt: Was braucht das ‚Teilgebiet‘ der Kunstmarktforschung, um sich als eigenständige und vollwertige Disziplin zu positionieren? Ziel dieses Beitrags ist es, einen Dialog über den aktuellen Stand des Feldes in epistemischer und methodischer Hinsicht anzuregen, mit dem übergeordneten Ziel, eine Diskussion darüber anzustoßen, wie sich die Kunstmarktforschung weiterentwickeln könnte. Unser Ziel ist es nicht, einen umfassenden Überblick über die Historiographie des Kunstmarkts zu geben, sondern vielmehr die Position des Kunstmarkts als Studiengebiet¹ und, wie wir vorschlagen, als potenziell fruchtbare akademische Disziplin zu untersuchen. Unsere Analyse stützt sich auf wegweisende Werke, aktuelle Literatur und Initiativen sowie auf unsere Erfahrung als Kunsthistorikerinnen, die auf quantitative und datengestützte Forschung spezialisiert sind.² Wir werfen einen kritischen Blick auf einige der Vorteile, Grenzen, Herausforderungen und Möglichkeiten, die Transdisziplinarität bietet. Das Ziel dieses Aufsatzes besteht also darin, die Legitimität der Kunstmarktforschung als Disziplin zu fördern, indem Wissenschaftler:innen ermutigt werden, die für die Untersuchung dieses vielschichtigen Themas erforderlichen Methoden zu erwerben und zu lehren. Darüber hinaus ermutigen wir das akademische Feld, Transdisziplinarität gegenüber Interdisziplinarität zu bevorzugen. Indem wir aufzeigen, wie ein umfassendes Verständnis der verschiedenen Mechanismen und Akteure auf den Kunstmärkten dazu beiträgt, die sozialen Auswirkungen über die traditionellen elitären und institutionellen Grenzen hinaus zu untersuchen, argumentieren wir, dass die Förderung zusätzlicher Kenntnisse und Fähigkeiten Kunsthistoriker:innen helfen kann, ihre Wettbewerbsfähigkeit und Relevanz im globalen akademischen Kontext zu steigern.

2 Die Problematik der Kunstmarktforschung als ‚Teilgebiet‘

Frühere Forschungsarbeiten haben die verschiedenen entscheidenden Schritte auf dem Weg eines Forschungsgebiets von einem informellen Wissensfundus zu einer institutionalisierten akademischen Disziplin aufgezeigt. Zu den wichtigsten Parametern, die diesen Prozess beeinflussen, zählen sowohl Richardson (2008) als auch Bresnen (2016) die Notwendigkeit, eine kritische Masse an Forscher:innen zu erreichen, die Entwicklung wissenschaftlicher Netzwerke, anerkannte und gemeinsam genutzte Methoden, die Einrichtung spezialisierter Studiengänge an Hochschulen, die Herausgabe von Fachzeitschriften mit Bewertungsinstrumenten und die Veröffentlichung von Fachbüchern. Zu den überzeugendsten Beispielen gehört der Bereich des Kunstmanagements, der sich seit den 2000er Jahren als anerkannte und eigenständige Disziplin etablieren konnte (Evard/Colbert 2000). Während die Kunstmarktforschung einige dieser grundlegenden Schritte bereits vollzogen hat, zeigt eine Bestandsaufnahme ihrer aktuellen Position innerhalb der Wissenschaft, dass weitere Anstrengungen notwendig sind, um eine nachhaltige und sinnvolle Institutionalisierung zu erreichen (Radermecker/Alvarez de Toledo 2023).

Mit der wachsenden Popularität und dem erwiesenen Erfolg von STEAM-Initiativen (Wissenschaft, Technologie, Ingenieurwesen, die Künste und Mathematik), den Digital Humanities (DH, digitale Geisteswissenschaften) und Laborumgebungen für die geisteswissenschaftliche Forschung hat der Bereich der Kunstmarktforschung – oft als ‚Unterbereich‘ der Kunstgeschichte, der Wirtschaftswissenschaften oder der Kulturwissenschaften betrachtet – einen relativen Aufschwung des akademischen Interesses erlebt. Radermecker und Alvarez de Toledo (2023) haben die wichtigsten Entwicklungen in diesem Bereich nachgezeichnet und gleichzeitig auf einige der epistemischen und methodologischen Grenzen hingewiesen, insbesondere wenn Kunsthistoriker:innen sich mit wirtschaftlichen Mechanismen beschäftigen und umgekehrt, wenn Wirtschaftswissenschaftler:innen sich mit kunsthistorischen Fragen auseinandersetzen. Die Arbeit von Kunstmarktforscher:innen, die häufig mit der DH assoziiert oder unter ihrem Dach zusammen-

¹ Wir unterscheiden zwischen dem Kunstmarkt als wissenschaftlichem Feld (einschließlich Lehre und Forschung) und dem professionellen, kommerziellen Feld. In diesem Beitrag konzentrieren wir uns in erster Linie auf den erstgenannten Bereich, auch wenn beide in unserer Diskussion gelegentlich ineinander übergehen.

² Zusätzlich zu unserem Fachwissen als Forscherinnen in diesem Bereich wurden die Diskussionen in diesem Aufsatz auch durch wiederkehrende informelle Gespräche mit Kolleg:innen und anekdotische Hinweise angeregt. Dies zeigt, dass es einen Bedarf an mehr qualitativer Forschung über die Wahrnehmung der Kunstmarktforschung als Disziplin gibt.

gefasst werden, unterscheidet sich in Wirklichkeit erheblich und erfordert eigene Werkzeuge, Methoden, Kompetenzen und pädagogische Anforderungen. Dieser Unterschied liegt im Wesentlichen an der Schnittstelle zwischen dem, was die DH ausmacht, und dem, was in Bezug auf Kunstmarktforscher:innen sinnvoller als datengetriebene oder computergestützte Geisteswissenschaften bezeichnet werden könnte (siehe z. B. Johnson et al. 2020). Im Gegensatz zu den DH erfordert die Kunstmarktforschung eine Formalisierung als transdisziplinäre Disziplin, die über die Laborumgebung hinausgeht und oft eine Reihe von Fähigkeiten erfordert, die von Datenmanagement und -strukturierung bis hin zu Statistik und Ökonometrie reichen. Damit soll weder behauptet werden, dass die Arbeit mit Daten eine Notwendigkeit für die Kunstmarktforschung ist, noch dass Daten als Synonym für wissenschaftliche Strenge angesehen werden sollten. Wir möchten genau das Gegenteil behaupten. Die Verwendung empirischer Daten in der Kunstmarktforschung – wie sie in den Wirtschaftswissenschaften, der Soziologie und den Kognitionswissenschaften üblich sind – war ein logischer Schritt in der Entwicklung des Faches, angesichts seiner inhärenten Beziehung zu den oben genannten Disziplinen. Allerdings wird die Verwendung von Daten in den Geisteswissenschaften oft als Beweis für wissenschaftliche Strenge verwendet, unabhängig davon, wie solide die Daten sind oder wie sie erhoben und verarbeitet wurden. Wir fordern, dass Kunstwissenschaftler:innen, die sich der Datenanalyse bedienen, die Verwendung von Daten durch eine rigorose Ausbildung in anerkannten Best Practices, Methoden und Werkzeugen validieren, anstatt sich auf den oft selektiven und autodidaktischen Impuls anderer Wissenschaftler:innen für Daten zu verlassen. Unabhängig davon, ob man sich auf die eher qualitativen oder quantitativen Aspekte des Kunstmarkts konzentriert, hat man bereits damit begonnen, die Kunstmarktforschung informell als eigenständiges Fachgebiet zu konkretisieren – aber um das volle Potenzial der Kunstmarktforschung auszuschöpfen, müssen eigene Fachabteilungen eingerichtet werden.

2.1 Überlegungen zur Ausbildung im Bereich der Kunstmarktforschung

Gegenwärtig gibt es nur relativ wenige Hochschulprogramme, die sich ausschließlich der Kunstmarktforschung widmen. Während kunstmarktbezogene Lehrveranstaltungen häufig an Wirtschaftshochschulen und gelegentlich auch an kunsthistorischen Instituten angeboten werden, gibt es nur eine Handvoll Institutionen, die Abschlüsse in dem Bereich anbieten, der im weitesten Sinne als Kunstmarktforschung verstanden werden kann und der praktisch von Ausbildungsprogrammen für diejenigen zu unterscheiden ist, die beabsichtigen, Kunstmarktpromis zu werden (z.B. Händler:innen, Galerist:innen, Auktionator:innen, Kunstberater:innen, Gutachter:innen usw.).³ Um diese beiden verwandten Ansätze zu unterscheiden, definieren wir die Kunstmarktforschung als den Bereich der akademischen Forschung und Ausbildung, der sich auf die Untersuchung von Marktmechanismen, Marktplätzen und Marktteilnehmer:innen im Zusammenhang mit der Produktion, dem Verkauf, dem Sammeln und der Verbreitung von Kunstobjekten im weitesten Sinne konzentriert. Wir plädieren hier für die Einrichtung solcher spezifischen Programme innerhalb der akademischen Welt.

Selbst an der *Duke University*, wo sich seit 2006 die *Duke Art, Law and Markets Initiative* (DALMI) aktiv mit der Erforschung des Kunstmarkts beschäftigt, gibt es bis heute keinen offiziellen Studiengang. Zwar können sich Studierende beispielsweise im Rahmen des Duke Program II, eines individualisierten Programms, das es den Studierenden ermöglichen soll, ihr eigenes Studiengebiet zu schaffen, eine Sammlung von Kursen zusammenstellen, die sie zu Spezialisten auf diesem Gebiet ausbilden, doch sind solche Fälle eher die Ausnahme als die Regel. Im Hauptstudium können sich Studierende der Kunstgeschichte auch auf Kunstmarktforschung spezialisieren. Die Beschränkungen des Kunstgeschichtsstudiums, das einen Großteil der

³ Zwar gibt es zahlreiche Studiengänge und Zertifikatsprogramme, Laboratorien, Forschungsinitiativen und formelle Kooperationen, die sich mit der Erforschung der Künste und der damit verbundenen Märkte befassen, aber es ist weder das Ziel dieses Aufsatzes noch ist es angesichts der disziplinären Grauzone, in der solche Bemühungen entstehen und aufrechterhalten werden, möglich, eine vollständige Liste zu erstellen. Stattdessen bieten wir einige Beobachtungen zu einer Auswahl von Programmen, die unter Kunstmarktforscher:innen häufig Beachtung finden. Spezialisierte Programme enden in der Regel auf Master-Ebene, während diejenigen, die Kunstmarktforschung auf Promotionsebene betreiben wollen, in der Regel an verwandte Disziplinen verwiesen werden, die am besten zu den Vorkenntnissen und Fähigkeiten der Studierenden passen. Diese Masterstudiengänge bieten zwar eine Spezialisierung auf den ‚Kunstmarkt‘ an, sind aber in der Regel eher auf das Kunstgeschäft ausgerichtet und werden häufig von Auktionshäusern (insbesondere *Christie's Education* und *Sotheby's Institute of Art*) angeboten, die unbestreitbar ein Interesse am Kunstgeschäft haben, oder von Business Schools und Weiterbildungsprogrammen wie denen der folgenden Hochschulen: *Universität Zürich* (*Executive Master in Art Market Studies*); *Kingston University*, London (*Art Business MA*); *Claremont Graduate University*, Kalifornien (*MA in Art Business*); *New York University* (*Diploma in Global Art Business*); *Université Paris I* (*Master 2 Marché de l'art*); *Université Lyon III* (*Master Droit et Fiscalité du Marché de l'Art*); *University Institute of Lisbon* (*MSc in Art Markets*); *L'école des nouveaux métiers de la communication-EFAP* (*MBA Spécialisé Marché International de l'Art*) etc. Obwohl diese Programme für die Ausbildung zukünftiger Kunstmarktspezialisten von unschätzbarem Wert sind, ist es das Ziel dieses Aufsatzes, die Lücken in den Ausbildungsprogrammen für zukünftige Kunstmarktforscher:innen zu schließen. Für diese spezielle Zielgruppe bieten die folgenden Graduierten- und Postgraduiertenprogramme interessante Perspektiven: *Universität zu Köln* (1-Fach-Master *Kunstgeschichte*, Schwerpunktmodul: Kunstmarkt); *Technische Universität Berlin* (*Forum Kunstmarkt – Centre for Art Market Studies*); *FSCH Universidade NOVA de Lisboa* (*Art Market and Collecting*).

Lehrveranstaltungen in Kunstgeschichte und Bildwissenschaften vorsieht, schließen jedoch eine strenge – und eigentlich notwendige – Ausbildung in Statistik, Ökonometrie und anderen sozialwissenschaftlichen Methoden aus. Studierende, die als Kunstmarktforscher:innen erfolgreich sein wollen, müssen daher entweder diese Zusatzqualifikationen bereits bei Eintritt in das Hauptstudium mitbringen oder sich diese über die Studienanforderungen hinaus selbst aneignen. Insbesondere letzteres führt häufig zu risikoscheuen Forschungsansätzen, wie z. B. der selektiven Auswahl von Instrumenten und Methoden, die selbst die besten Forscher:innen daran hindern, die effektive und fundierte Studien durchzuführen. In beiden Fällen wird jedoch von den Studierenden erwartet, dass sie zusätzliche Ausbildungszeit investieren oder bereits investiert haben, was den Forschungoutput und letztlich den Publikationsprozess im Vergleich zu ihren Kommiliton:innen in anderen, etablierteren Disziplinen verlangsamen kann.

Eine vielversprechende Entwicklung im Hinblick auf den zukünftigen Status der Kunstmarktforschung als eigenständige Disziplin ist der kürzlich eingerichtete MA in Art Market Studies am *Fashion Institute of Technology* (FIT) in New York. Obwohl der Schwerpunkt des Programms weiterhin auf der Vorbereitung der Studierenden auf den Eintritt in die professionelle, kommerzielle Kunstwelt liegt – zu den Kernkursen gehören Gallery Management and Operations, Marketing for Art Organizations und The Auction Business –, bietet das letzte Semester des Programms die Möglichkeit, sich in Richtung eines akademischen Studiums zu orientieren. Die Studierenden haben die Option, entweder eine Abschlussarbeit zu verfassen, die einen originellen Beitrag zum Fachgebiet leistet (z. B. Kunstmarktforschung), oder Probleme des Kunstmarkts zu untersuchen, um ein neues Unternehmen zu entwickeln oder „an existing organization, with the end goal of producing a business case study and teaching note suitable for publication“⁴ Mit seinem MA-Studiengang bietet FIT die notwendigen Grundlagen, um die Studierenden entweder in professionelle oder forschungsorientierte Aspekte der Kunstmarktforschung einzuführen. Für diejenigen, die einen Dokortitel anstreben und in die akademische Welt eintreten wollen, würden die Absolvent:innen jedoch zweifellos von einem speziellen Lehrplan für Kunstmärkte profitieren.

Derzeit gibt es viele Spezialist:innen für Kunstmärkte, die unterschiedlich definiert sind und deren Ausbildung sowohl aus den Geistes- als auch aus den Sozialwissenschaften stammt. Während Pioniere und Pionierinnen des Kunstmarkts wie John Michael Montias, William Baumol, Gerald Reitlinger und Raymonde Moulin erst durch ihre Ausbildung als Ökonomen:innen zum Kunstmarkt kamen, haben Kunsthistoriker:innen und Soziolog:innen eine wachsende Gemeinschaft von Wissenschaftler:innen beeinflusst, die in die Kunstmarktforschung ‚hineingeboren‘ wurden (d.h. die ihre Ausbildung zu bewusst interdisziplinären Themen im Zusammenhang mit dem Handel und dem Sammeln von Kunst absolviert haben), aber dennoch weiterhin eine Minderheit darstellen.

Was diese Forscher:innen jedoch gemeinsam haben, ist das Fehlen eines eigenen Lehrstuhls, in dem sie ausgebildet werden könnten, und schließlich das Fehlen von Studierenden, die sie selbst ausbilden könnten. Das soll natürlich nicht heißen, dass es keine starken Netzwerke von Kunstmarktwissenschaftler:innen gibt – sowohl von Studierenden als auch von etablierten Forscher:innen. Tatsächlich haben Organisationen wie die 2016 gegründete *International Art Market Studies Association* (TIAMSA) eine große Reichweite und befassen sich kontinuierlich mit den beruflichen Bedürfnissen von Kunstmarktwissenschaftler:innen und Kunsthistoriker:innen, die auf die Geschichte des Sammelns spezialisiert sind. Ebenso sind in den letzten zehn Jahren Fachzeitschriften (z. B. *Journal for Art Market Studies*), Lehrbücher (z. B. Frey 2003), methodologische Werke (z. B. McNulty 2013; Lazzaro et al. 2021) und das laufende Bloomsbury Art Markets-Projekt⁵ (vormals Art Market Dictionary von De Gruyter) entstanden, die zur zunehmenden Konsolidierung des Fachgebiets beigetragen haben. Trotz dieser wertvollen Ressourcen mangelt es dem Feld jedoch nach wie vor an wichtigen pädagogischen Instrumenten wie Handbüchern oder einem offiziellen Glossar von Begriffen und Methoden, die jedem disziplinären Ansatz eigen sind und von etablierten Wissenschaftler:innen des Feldes verfasst wurden, um den Institutionalisierungsprozess zu fördern.

⁴ Siehe FIT, „Degree Details“, MA in *Art Markets Studies*, www.fitnyc.edu/academics/academic-divisions/graduate-studies/art-market/degree-details/index.php [aufgerufen am 11.03.2023]. Übersetzung: „eine bestehende Organisation zu analysieren, um eine Geschäftsfallstudie und einen Lehrbericht zu verfassen, die zur Veröffentlichung geeignet sind“.

⁵ Siehe www.artmarketdictionary.com [aufgerufen am 11.03.2023].

2.2 Überlegungen zum Peer-Review

Selbst wenn diese professionellen Netzwerke und Publikationsmöglichkeiten vorhanden sind, ist ein weiterer Punkt hervorzuheben, nämlich das Peer-Review-Verfahren, das für jede wissenschaftliche Disziplin unerlässlich ist. Gegenwärtig ist die Zahl der Peer-Review-Gutachter:innen speziell für transdisziplinäre Studien zu Kunstmarktphänomenen eher gering und sie wird es wahrscheinlich auch bleiben, wenn die Hochschulen die Kunstmarktforschung weiterhin als Teilgebiet anderer Disziplinen und nicht als eigenständige Disziplin betrachten. Während viele andere Zeitschriften (z.B. *Arts and the Market*, *Arts*, and *Journal of Cultural Economics*) gerne Beiträge über Kunstmärkte annehmen, bleibt die Veröffentlichung in hochrangigen Wirtschafts- und Finanzzeitschriften eine besondere Herausforderung für Forscher:innen, da viele dieser Redakteur:innen die Kunstmärkte als zu nischenhaft betrachten oder glauben, dass es ihnen an breiteren Anwendungen mangelt.⁶ Dies hat zur Folge, dass Kunstmarktforscher:innen einen Siloeffekt erleben, der verhindert, dass das Feld über die Geisteswissenschaften hinaus an Zugkraft gewinnt. Arbeiten, die versuchen, disziplinäre Grenzen zu überschreiten, werden oft mit widersprüchlichen und sogar unvereinbaren Rezensionen konfrontiert, was die Frustration dieser transdisziplinären Wissenschaftler:innen widerspiegelt, angemessene und geeignete Gutachter:innen zu finden, die in der Lage sind, mit einer Vielzahl von Methoden, Instrumenten und Kontexten umzugehen. Es ist jedoch weithin anerkannt, dass Lücken zwischen den Kompetenzen von Kunsthistoriker:innen und Wirtschaftswissenschaftler:innen zu problematischen und kontroversen Schlussfolgerungen über Kunstmärkte geführt haben, die in beiden Bereichen veröffentlicht wurden (z.B. Oosterlinck 2019, Alexander 2021, Pagni 2021, Radermecker 2022). Ähnliche Beobachtungen lassen sich sicherlich auch in anderen Disziplinen wie der Soziologie, den Kognitionswissenschaften oder den Rechtswissenschaften machen, die ebenfalls einer soliden erkenntnistheoretischen Fundierung bedürfen. Wenn also die Kunstmarktforschung weiterhin als bloßes Teilgebiet anderer Disziplinen betrachtet oder — wie in den Geisteswissenschaften üblich — unter der Ägide der DH konsumiert wird, bleibt die Überprüfung des Forschungsausgangs weiterhin ineffizient. Dies

liegt nicht nur daran, dass es Kunsthistoriker:innen im Allgemeinen an Datenkompetenz mangelt, sondern auch daran, dass von denjenigen, die als qualifizierte Kunstmarktforscher:innen anerkannt werden, erwartet wird, dass sie sich mit einer monolithischen Vision des einen ‚Kunstmarkts‘ auskennen und nicht mit spezifischen Teilbereichen der Kunstmarktforschung, die wie jede andere große Disziplin eine geografische und chronologische Spezialisierung umfasst. Herausgeber:innen müssen daher oft die schwierige Entscheidung treffen, ob sie chronologisch und geographisch spezialisierte Wissenschaftler:innen, die sich mit der Auswertung qualitativer Informationen auskennen, oder Spezialist:innen, die sich auf methodische und/oder quantitative Ansätze spezialisiert haben, wählen sollen. Da sich die Kunstmarktforschung weiterhin in diesem Grenzbereich bewegt, werden kunsthistorisch orientierte Redaktionen weiterhin Defizite bei der Auswertung quantitativer Ansätze haben, während die Sozialwissenschaften weiterhin Defizite bei der Auswertung historischer und kultureller Faktoren haben werden, die oft unerwartete Auswirkungen auf Muster und Ausreißer in den Daten haben. Kurzum, die Kunstmarktforschung ist in sich zu vielfältig geworden, um weiterhin von anderen Disziplinen vereinnahmt zu werden. Was wir für die Zukunft der Kunstmarktforschung brauchen, ist die Entwicklung und Etablierung spezieller Disziplinen, um die Kontrolle und das Gleichgewicht im Hinblick auf die pädagogische Zukunft und den Forschungsausgang des Feldes zu erleichtern und zu verbessern. In dieser Hinsicht wird die Rolle der Rhetorik in der Ausbildung entscheidend sein, um zukünftige Forscher:innen so früh wie möglich für diesen transversalen Ansatz auszubilden, indem sie ihren Geist für andere Interpretationswerkzeuge öffnen, die von scheinbar unvereinbaren Disziplinen angeboten werden (Huutoniemi et al. 2010).

3 Der Einsatz von Transdisziplinarität in der Kunstmarktforschung

Während die Geisteswissenschaften bereits in den 2000er Jahren eine interdisziplinäre Wende vollzogen haben (Condee 2016), argumentieren wir, dass die Kunstmarktforschung über die bloße Kombination mehrerer Disziplinen, verstanden als Inter- oder

⁶ In den Finanzwissenschaften ist es einigen Wissenschaftler:innen gelungen, Texte zum Kunstmarkt zu veröffentlichen, obwohl die Kunstmarktforschung nicht ihr primäres Forschungsgebiet ist. Siehe z. B. Renneboog/Spaeniers (2013), die in der Fachzeitschrift *Management Science* (Rang 5.094 [SJRI] im Jahr 2022, mit H-Index 264) veröffentlicht haben.

Multidisziplinarität,⁷ hinausgehen und stattdessen Transdisziplinarität als langfristiges erkenntnistheoretisches Ziel begreifen sollte. Während die Bedeutung von Transdisziplinarität seit langem diskutiert wird (Bernstein 2015; Huutoniemi et al. 2010), definieren Jahn et al. (2012) Transdisziplinarität als „einen kritischen und selbstreflexiven Forschungsansatz, der gesellschaftliche mit wissenschaftlichen Problemen verbindet“ und „durch die Integration verschiedener wissenschaftlicher und außerwissenschaftlicher Erkenntnisse [...] neues Wissen generiert, um sowohl zum gesellschaftlichen als auch zum wissenschaftlichen Fortschritt beizutragen“. Die epistemischen Besonderheiten der Kunstmarktforschung machen dieses Feld in mehrfacher Hinsicht zu einem idealen Beispiel für einen transdisziplinären Ansatz, da es nicht nur an der Schnittstelle vieler etablierter Disziplinen angesiedelt ist, sondern auch direkte Bezüge zur angewandten und wirtschaftlichen Praxis aufweist. Mit anderen Worten: Innerhalb der DH hat die Kunstmarktforschung das Potenzial, sowohl Grundlagen- als auch Praxisforschung zu betreiben und zu verbinden, indem sie wissenschaftliche Expertise und außerwissenschaftliches Wissen integriert. Nach Alvargonzález (2011) ist ein solcher Rahmen der Transdisziplinarität förderlich; und nach Richardson (2008) kann es den Institutionalisierungsprozess einer Disziplin fördern, wenn die Disziplin relevant wird, indem sie „die Mainstream-Forschung kritisiert und methodologischen/theoretischen Pluralismus bietet“⁸.

Es ist offensichtlich, dass das Erreichen von Transdisziplinarität ein schwieriges Unterfangen ist, an dem sich andere Disziplinen bereits erfolglos versucht haben. Darüber hinaus hat jede Form von Disziplinarität, ob in der transdisziplinären Praxis verwurzelt oder nicht, ihre Tücken. Dazu gehört vor allem der potenziell endlose Zyklus der Disziplinwerdung, in dem eine trans- und multidisziplinäre Praxis zur Bildung von Teilbereichen führt, die schließlich versuchen, eine eigene Disziplin zu werden. Das wirft die Frage auf, warum es überhaupt Disziplinen gibt. Warum nicht auf eine vermeintliche Montessori-Methode der Hochschulbildung zurückgreifen? Nun, Veränderungen vollziehen sich einfach nicht so schnell – Kunstmarktforschung im Allgemeinen gibt es seit Mitte des 20. Jahrhunderts, ohne dass es dafür eine eigene Disziplin gab, und es würde wahrscheinlich noch viel länger dauern, bis ein Fachbereich für Kunstmarktforschung zum Standard

an Universitäten würde. Die Kunstgeschichte brauchte sogar Jahrhunderte, um institutionell anerkannt zu werden: Harvard richtete erst 1874 ein eigenes Institut ein, mehr als 200 Jahre nach der Gründung der Universität und 300 Jahre nach Vasaris Tod. Vor allem aber hat Transdisziplinarität klare Vorteile, die über die bloße Interdisziplinarität hinausgehen, nämlich die Etablierung eines anerkannten Korpus von Methoden und Standards für Lehre und Forschung.

Aagaar-Hansen (2007) und Bernstein (2015) haben gezeigt, dass Risikoaversion und die Angst vor dem Unbekannten (einschließlich Datenphobie, der Konfrontation zwischen Qualitativem und Quantitativem, der Arbeitsbelastung durch die Notwendigkeit, die Komfortzone zu verlassen, usw.), ideologische Ablehnung oder das Streben nach akademischer Ehrbarkeit, die Unidisziplinarität bietet, viele Herausforderungen darstellen, die Forscher:innen daran hindern, die Vorteile eines pluralistischen und integrierten Dialogs zwischen den Disziplinen zu nutzen. Transdisziplinarität bedeutet jedoch nicht, dass etablierte disziplinäre Praktiken ersetzt werden; im Gegenteil, sie bleiben für die transdisziplinäre Forschung grundlegend. Nach Levien (1997) sollten transdisziplinäre Teams eher aus disziplinären Spezialisten als aus starken interdisziplinären Wissenschaftler:innen bestehen, die unter einer integrierten Leitung zusammenarbeiten. Die größte Herausforderung für die Kunstmarktforschung wird also darin bestehen, ein Gleichgewicht zwischen Disziplinarität und Multidisziplinarität zu finden, um nicht in die Falle zu tappen, Generalist:innen auszubilden, ohne jemals eine Spezialisierung zu beherrschen. In diesem Prozess bleibt das Fachwissen unverzichtbar. Da jedoch eine vielschichtige und tiefgreifende Spezialisierung auf individueller Ebene kaum möglich ist, stellen die gegenseitige Zusammenarbeit von Wissenschaftler:innen und/oder eine duale Ausbildung eine Übergangslösung dar, bis weitere Fortschritte in der transdisziplinären Kunstmarktforschung erzielt werden. Die Zusammenarbeit von Wissenschaftler:innen mit unterschiedlichen Ausbildungen hat zu einer Reihe von überzeugenden Ergebnissen geführt, die in Richtung Transdisziplinarität gehen (z. B. Ginsburgh/Weyers 2010, Oosterlinck/Euwe 2017, Lincoln/van Ginhoven 2018, Ginsburgh et al. 2019, Whitaker 2021, David et al. 2021). So führte die Zusammenarbeit zwischen dem Wirtschaftswissenschaftler Ginsburgh und der Philosophin Weyers zur Veröffentlichung innova-

⁷ In der Wissenschaft werden die Begriffe ‚Interdisziplinarität‘ und ‚Multidisziplinarität‘ oft synonym verwendet, obwohl jeder Begriff seine eigene Bedeutung hat. Eine ausführliche Diskussion dieser Begriffe würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Wir laden die Leser:innen ein, die folgenden Quellen für weitere theoretische Erkenntnisse zu diesem Thema zu konsultieren: Brewer (1999), Max-Neef (2005), Youngblood (2007), Alvargonzález (2011).

⁸ Richardson (2008), S. 247.

tiver Erkenntnisse über die Persistenz von Kanons in der Kunstgeschichte und öffnete die Tür zu dem, was heute als quantitative Kunstgeschichte bekannt ist (Ginsburgh/Weyers 2010). In einem Artikel über die Auswirkungen von Werkverzeichnissen auf den Kunstmarkt haben Ginsburgh (Wirtschaftswissenschaftler), Tommasi (Statistiker) und Radermecker (Kunsthistorikerin) horizontal zusammengearbeitet und fundierte historische Kontexte und Analysemethoden kombiniert, um zeitgenössische Fragen zu behandeln, die sich direkt auf die Rolle der Kennerschaft in der Kunstwelt beziehen (2019). Die offensichtlichen Vorteile eines transdisziplinären Ansatzes liegen in der Untersuchung der Produktion, der Verbreitung und des Konsums von Kunst aus einer ganzheitlichen und zukunftsorientierten Perspektive. Solche Studien, die bewusst disziplinäre Grenzen überschreiten, bieten ein größeres Potenzial, komplexe Realitäten und Themen zu beleuchten, indem sie über den theoretischen Rahmen und die Methodologien verwandter Disziplinen hinausgehen (Nicolescu 2014). Durch die Stärkung bestehender und die Entwicklung neuer Methoden wird Transdisziplinarität die Kunstmarktforschung wahrscheinlich auch für ein breiteres Spektrum von Forscher:innen relevanter machen. Wir gehen davon aus, dass dies die Zusammenarbeit zwischen Wissenschaftler:innen mit unterschiedlichen Hintergründen fördern wird, insbesondere zwischen denjenigen, die derzeit noch zögern, sich in diesem Bereich zu engagieren. Ein solcher integrierter und vereinheitlichter Ansatz kann soziale Auswirkungen haben, da er immer besser an die Realitäten der (öffentlichen und privaten) Kunstmarktakteure angepasst wird. Eine systematischere Einbeziehung von Praktiker:innen in den Forschungsprozess kann die Fähigkeit verbessern, Wissensasymmetrien und Intransparenz zu umgehen (van Miegroet et al. 2019).⁹ Wenn es gelingt, diese vom Nutzen der Kunstmarktforschung zu überzeugen, können sich neue Finanzierungsmöglichkeiten ergeben.

4 Die Förderung von Wettbewerbsfähigkeit und Inklusivität

Um die wissenschaftliche und gesellschaftliche Relevanz der Kunstmarktforschung zu erhöhen, sollte die Erweiterung des Feldes oberste Priorität haben, um der akademischen Gemeinschaft ihr Potenzial im Hinblick auf wichtige gesellschaftliche Fragen aufzuzeigen. Im Gegensatz zu Elkins (2006), der behauptet, dass die Auflösung der Kunstgeschichte in Bildwissenschaften zu ihrem Ende führen könnte, argumentieren wir, dass gerade die Diversifizierung die Kunstmarktforschung zu einer effektiven wissenschaftlichen Disziplin machen wird. Die Tendenz, sich auf Märkte für Premiumware zu konzentrieren, auf denen die so genannten erlesensten Stücke untersucht werden, hat zum Ruf der Leichtfertigkeit der Disziplin beigetragen und muss überwunden werden. In der Tat ist es wichtig, das Stereotyp zu dekonstruieren, dass die Kunstmarktforschung nur die Konsumgewohnheiten und -präferenzen der Oberschicht westlicher Gesellschaften berücksichtigt, während sie die lokale Produktion und den lokalen Konsum vernachlässigt. In einem umfassenden Verständnis bietet die Kunstmarktforschung viele Möglichkeiten, komplexe und sozial verantwortliche Themen zu bearbeiten, die den aktuellen Forschungsprioritäten entsprechen sollten. Auf internationaler Ebene wird derzeit vor allem der illegale Kunsthandel thematisiert, um Plünderungen, illegale Im- und Exporte von Kulturgütern und Geldwäsche zu bekämpfen.¹⁰ Obwohl der Kunstmarkt nach wie vor einer der am wenigsten regulierten Sektoren ist, ist es nicht verwunderlich, dass sich Ansätze mit juristischen Fragestellungen gegenüber anderen durchsetzen. Dies spiegelt sich in der wachsenden Zahl nationaler und internationaler Projekte wider, die sich mit Provenienzforschung, Raubkunst und kolonialistischen Bestrebungen befassen und in die aktuelle Frage der musealen Restitution und Repatriierung münden. In Anlehnung an Gustafsson und Lazzaro (2021), die untersuchen, wie der Kultur- und Kreativsektor innovative Antworten auf zukünftige gesellschaftliche Herausforderungen in Europa geben kann, glauben wir, dass weitere Argumente die Kunstmarktforschung in der heutigen Gesellschaft relevant machen können. Die Aufgabe der Kunstmarktforschung als Disziplin

⁹ Unter den jüngsten Forschungsprojekten, an denen sowohl Wissenschaftler:innen als auch Praktiker:innen beteiligt sind, ist zum Beispiel die Zusammenarbeit der *Agnews Gallery* mit der *National Gallery of Art* in London zu nennen; siehe: www.nationalgallery.org.uk/research/research-centre/agnews-stock-books [aufgerufen am 11.03.2023]. Auch die *Universität Maastricht* (Niederlande) beteiligt sich derzeit an Projekten zum illegalen Kunsthandel, an denen sowohl Wissenschaftler:innen verschiedener Disziplinen (z. B. Kriminologie, Wirtschaftswissenschaft, Kunstgeschichte) als auch Praktiker:innen (z. B. Händler:innenverbände, Regierungsbeamte:innen usw.) beteiligt sind.

¹⁰ Siehe <https://culture.ec.europa.eu/de/cultural-heritage/cultural-heritage-in-eu-policies/protection-against-illicit-trafficking> [aufgerufen am 11.03.2023].

sollte darin bestehen, engagierte und gut informierte Kunstmarktakeure auszubilden, die sich der aktuellen gesellschaftlichen Probleme bewusst sind und bereit sind, den Sektor in Richtung einer gerechteren Wirtschaft zu bewegen, die besser mit grundlegenden künstlerischen und sozialen Werten in Einklang steht (vgl. Lazzaro et al. 2021). In einer immer komplexer werdenden Gesellschaft, die eine Vielzahl von beruflichen Kompetenzen und Sensibilitäten erfordert, werden im Folgenden fünf relevante Bereiche kurz beleuchtet. Dabei geht es uns nicht um eine umfassende Diskussion, sondern um einige erste Beobachtungen, die zu weiterer Aufmerksamkeit und Forschung anregen sollen.

Vielfalt

Das Streben nach mehr Vielfalt in allen Bereichen ist zu einer der obersten Prioritäten westlicher Forschungsprogramme geworden. Aufgrund seiner komplexen Segmentierung bietet der Kunstmarkt aufschlussreiche Perspektiven, sowohl auf der Angebots- als auch auf der Nachfrageseite. Auf horizontaler Ebene setzt sich der Kunstmarkt aus zahlreichen Segmenten zusammen, die von Gemälden und Skulpturen über Grafik und Kunsthandwerk bis hin zu archäologischen Objekten, Sammlerstücken, Mineralien, Antiquitäten und NFTs reichen. Die Sammlungspraktiken sowie die Vorlieben, Anreize, sozioökonomischen und kulturellen Hintergründe und die relative Zahlungsbereitschaft für diese Objekte sind in diesen Segmenten sehr unterschiedlich. Wie beispielsweise Lazzaro et al. (2021) betonen, konzentriert sich die Forschung derzeit hauptsächlich auf die bildende Kunst, insbesondere auf Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken. Worauf Käufer:innen Wert legen, wenn sie zum Beispiel einen alten europäischen Wandteppich, Delfter Blau, Muranoglas oder chinesische Kalligrafie kaufen, ist noch weitgehend unerforscht. Darüber hinaus können objektbasierte Erkenntnisse über solche – vielleicht eher populären – Konsumgewohnheiten (siehe z.B. Alexander 2020) den Forscher:innen helfen, die komplexen Dynamiken zu verstehen, die die Vielfalt derjenigen widerspiegeln, die Kunst und visuelle Kultur konsumieren. Die meisten dieser horizontalen Segmente finden sich auch auf jeder vertikalen Ebene wieder, mit unterschiedlichen Preis- und Qualitätsniveaus. Mit anderen Worten, die Tendenz, sich auf das obere Segment des Marktes zu konzentrieren, hat das Wissen über die Funktionsmechanismen der mittleren und unteren Segmente verzerrt, wo Käufer:innen mit unterschiedlichen Profilen und Motivationen agieren.

Ernsthafte Probleme bei der Definition von Marktsegmenten hindern Forscher:innen daran, diese anderen vertikalen Segmente mit Zuversicht zu erforschen. Die derzeitige Unterscheidung zwischen unteren, mittleren und oberen Marktsegmenten auf der Grundlage einer preisbasierten Typologie, wie sie in den Berichten von *Artprice* und *Art Basel/UBS* vorgeschlagen wird (McAndrew 2021), formt unser Verständnis der vertikalen Struktur des Kunstmarkts künstlich und führt häufig zu verkürzten Korrelationen zwischen Preis und Qualität. Weitere Forschungsarbeiten, die die Vielfalt der Produzent:innen, Vermittler:innen und Verbraucher:innen in diesen Marktsegmenten widerspiegeln, sind daher erforderlich, um zu vielfältigeren Forschungsperspektiven zu gelangen.

Inklusivität

Im Zusammenhang mit dem vorhergehenden Punkt ist die Inklusivität ein weiterer transversaler Parameter, der in der Kunstmarktforschung stärker berücksichtigt werden sollte. Obwohl ‚der Kunstmarkt‘ theoretisch für alle offen ist, wird er in der Vorstellung allzu oft mit einem negativen, elitären und somit exklusiven Raum assoziiert. Die Schwierigkeit für viele, die Tür einer Galerie oder eines Auktionshauses zu öffnen, aufgrund sozialer und symbolischer Barrieren, ist ein anerkanntes Bourdieu’sches Argument. Während diese Behauptung für die High-End-Märkte kaum zu widerlegen ist, stellt sich die Situation in den anderen Segmenten, in denen auch andere gesellschaftliche Sphären auf unterschiedliche Weise Kunst konsumieren, anders dar. Da der Kunsthandel bekanntermaßen besonders stark von solchen Ungleichheiten betroffen ist – einschließlich der Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern, der ethnischen Zugehörigkeit und dem sozioökonomischen Hintergrund (z. B. Cameron et al. 2019) –, müssen u. a. Kunsthistoriker:innen, Soziolog:innen und Wirtschaftswissenschaftler:innen zusammenkommen, um die bestehenden Missstände aufzuzeigen und Empfehlungen zur Förderung von Inklusivität im weitesten Sinne und zur Entstigmatisierung dieser gesellschaftlichen Bereiche zu geben. Ebenso wie die zunehmende Tendenz unter Kunsthistoriker:innen, marginalisierte künstlerische Produktionen (von Künstler:innen, BPoC-Künstler:innen, indigenen Künstler:innen etc.) gleichberechtigt zu behandeln, spielt die transdisziplinäre Kunstmarktforschung eine wichtige Rolle, wenn es darum geht, unterschiedliche Konsum- und Handelsmuster, Bewertungsmechanismen und Wahrnehmungen des kulturellen und wirtschaftlichen Werts von Kunst und visueller Kultur zu beleuchten. Während

in den letzten Jahren zunehmend Versuche unternommen wurden, die Entstehung von Märkten in Südamerika, Ostasien, Südostasien, Afrika und dem Nahen Osten zu analysieren (z.B. Velthuis/Curioni 2005; Jules-Rosette 2014; Molho 2021), sind mehr Wissen und Daten über Länder und Regionen außerhalb des Westens notwendig, um zu verhindern, dass weiße, männliche, eurozentrische Vorstellungen davon, wie ‚Kunst‘ definiert und bewertet wird, fortbestehen. Die Zukunft der integrativen Kunstmarktforschung, die sich oft auf Fallstudien konzentriert, braucht eine Makroperspektive, um den lokalisierten Studien mehr Gewicht zu verleihen. Die Untersuchung dieser Märkte aus einer transversalen Perspektive könnte es uns ermöglichen zu beurteilen, inwieweit diese Segmente von den elitären Strukturen des europäischen und nordatlantischen Modells abweichen. Bleiben solche Studien jedoch isoliert, wird ihre Wirkung wahrscheinlich begrenzt bleiben und dazu beitragen, dass die Kunstmärkte weiterhin als elitär charakterisiert werden. Eingebettet in einen transdisziplinären Diskurs werden sie sich jedoch als aufschlussreicher und wirkungsvoller erweisen. Dies bedeutet nicht, dass Transdisziplinarität das elitäre Denken in der Kunstwelt – verstanden als die physischen Räume, in denen der Handel mit Kunst und die öffentliche Bewertung von Werten stattfinden – aufheben wird. Aber ein transdisziplinärer Forschungsansatz wird die Voreingenommenheit der Wissenschaft gegenüber den so genannten schönen Künsten des Westens deutlich verringern, indem er die Vorstellungen darüber erweitert, was einen Kunstmarkt ausmacht.

Nachhaltigkeit

Der Kunstmarkt als Transaktions- und Berufsfeld ist für seinen dramatischen CO₂-Fußabdruck bekannt, insbesondere durch die Kunstmesse-Agenda, die Galerien, Kunstwerke und Sammler:innen dazu zwingt, um die Welt zu reisen, ohne die ökologischen Auswirkungen der Wirtschaft, in der sie tätig sind, zu messen. Die neue Begeisterung für NFT-gesicherte Kunst, die seit dem Ausbruch der Pandemie die Kunstmarktlandschaft prägt, trägt zweifellos zur Verschärfung dieser Situation bei, da diese Technologie als besonders energieintensiv bekannt ist (Whitaker 2019). Forschung zu diesem Thema ist daher notwendig, um in enger Zusammenarbeit mit Praktiker:innen

angepasste Lösungen zu finden.¹¹ Perspektiven für ein nachhaltigeres Konsumverhalten lassen sich auch im unteren Segment des Kunstmarktes beobachten. Wir argumentieren, dass jedes kulturelle Objekt, das einen ästhetischen Wert hat, auch wenn sein primärer Wert ein Gebrauchswert ist (z. B. Kunsthandwerk, dekorative Kunst, angewandte Kunst, Design, Möbel usw.), ein potenzielles Untersuchungsobjekt für den Kunstmarkt darstellt. Die Massenproduktion von Möbeln und dekorativen Gegenständen durch multinationale Fast-Fashion-Unternehmen steht im Widerspruch zur Dringlichkeit des Klimaschutzes und der Reduzierung von CO₂-Emissionen, während auf lokaler Ebene viele Vintage- und Antiquitätenhändler:innen den Käufer:innen die Möglichkeit bieten, Möbel zu relativ erschwinglichen Preisen zu erwerben.¹² Diese Objekte vermitteln nicht nur ein Stück Geschichte, sondern bieten auch ein handwerkliches Niveau, das von einem breiteren Publikum geschätzt werden kann. In diesem Prozess spielt die Rolle der Kunsthistoriker:innen eine wesentliche Rolle, denn eine derzeitige Einschränkung dieser Objekte besteht darin, dass sie nicht immer dem zeitgenössischen Geschmack entsprechen. Kunsthistorisches Wissen ist notwendig, um diesen Objekten wieder einen Wert und eine Bedeutung zu geben, zusammen mit Werbeinstrumenten, die darauf abzielen, die aktuellen Werte im Sinne eines nachhaltigen Konsums hervorzuheben. Gleichzeitig sollten Wirtschaftswissenschaftler:innen beginnen, diesen Märkten mehr Aufmerksamkeit zu schenken, um die Mechanismen der Bewertung und Preisbildung besser zu verstehen, die sich von denen in den höheren Marktsegmenten unterscheiden dürften.

Ausbildung

Wie in Abschnitt Die Problematik der Kunstmarktforschung als ‚Teilgebiet‘ dargelegt, würde eine transdisziplinäre Kunstmarktforschung Studierende mit dem notwendigen Rüstzeug ausstatten, um entweder Forscher:innen oder Praktiker:innen zu werden, indem sie eine Kohorte von engagierten Individuen ausbildet, die sich der aktuellen Trends und Herausforderungen in diesem Bereich bewusst sind. Wir argumentieren hier insbesondere, dass das Konzept der Transdisziplinarität bei der Beantragung von Stipendien sinnvoll eingesetzt werden kann, zumal sich die Kunstmarktforschung als ideales Labor für die Erprobung dieses Ansatzes er-

¹¹ In jüngster Zeit wurden Initiativen gestartet, um den Kunstmarkt für dieses wichtige Thema zu sensibilisieren. Siehe z. B. <https://galleryclimatecoalition.org> [aufgerufen am 11.03.2023].

¹² Zu den laufenden (veröffentlichten und unveröffentlichten) Forschungsprojekten, die sich mit ähnlichen Fragen befassen, gehören *SOLD! The Year of the Dealer*, ein Projekt unter der Leitung von M. Westgarth an der *Universität Leeds* [ausschließlich historische Perspektive] und das von der NWO finanzierte Projekt *Crafting Future Urban Economies* unter der Leitung von Amanda Brandellero an der *Erasmus Universität Rotterdam*.


wiesen hat. Dieses noch im Entstehen begriffene Forschungsgebiet kann es Wissenschaftler:innen und Praktiker:innen ermöglichen, interdisziplinär neue Methoden und Interpretationswerkzeuge zu entwickeln, die sich unmittelbar auf die Gesellschaft auswirken. In konzeptioneller Hinsicht kann die Auseinandersetzung mit Transdisziplinarität für andere Disziplinen, die sich ebenfalls im Prozess der Institutionalisierung befinden, sowie für den Bereich der Erkenntnistheorie von Nutzen sein. Die Integration von Transdisziplinarität in die Bildungsprogramme kann auch den Studierenden zugutekommen, indem die Komplexität menschlicher und sozialer Interaktionen modelliert und Wege aufgezeigt werden, wie mit großen und heterogenen Daten- und Informationsmengen in einem globalisierten Kontext umgegangen werden kann.

Wirtschaftliches Wachstum

Im Zusammenhang mit dem vorhergehenden Punkt werden junge Fachkräfte mit einem transversalen Ansatz in den Künsten besser gerüstet sein, um auf dem Arbeitsmarkt für Kunstberufe Fuß zu fassen und zu dessen Wachstum beizutragen. Als Teil der Kultur- und Kreativindustrien, die bekanntermaßen die Wirtschaft ankurbeln (Caves 2000),¹³ stellen die internationalen Kunstmärkte einen bedeutenden globalen Marktanteil dar, der für das Jahr 2021 auf 61,5 Milliarden US-Dollar geschätzt wird (McAndrew 2022). Künstler:innen, Vermittler:innen und Käufer:innen nehmen an einem wertorientierten Wirtschaftssystem teil, in dem Waren von ästhetischem und kulturellem Wert produziert, gehandelt und konsumiert werden. Dies gilt insbesondere für das Kunsthandwerk, in dem lokale Fertigkeiten und regionales Know-how in Form von Kunst- und Kulturgütern von Generation zu Generation weitergegeben werden. Es ist bekannt, dass dieser wenig beachtete Sektor auch zur nationalen und lokalen Wirtschaft beiträgt (Mignosa/Kotipalli 2019). Neue Wissens-, Bewertungs- und Förderungsmechanismen, die von Geisteswissenschaftler:innen im Allgemeinen (und von Kunsthistoriker:innen im Besonderen) gefördert werden, sind notwendig, um die Aufwertung und das Überleben dieser Praktiken zu gewährleisten. In einer immer komplexer werdenden Gesellschaft könnte die Förderung eines transversalen Ansatzes in der Kunstmarktforschung auch die Beschäftigungsmöglichkeiten für Absolvent:innen mit einer transversalen theo-

retischen und methodischen Ausbildung erweitern, die andernfalls mit einem stetig schrumpfenden Stellenpool für Geisteswissenschaftler:innen konfrontiert wären.¹⁴

5 Schlussfolgerungen

Das Gebiet der Kunstmarktforschung ist seit den 1980er Jahren stark gewachsen und hat einen Grad der Institutionalisierung erreicht – nicht nur durch eine wachsende Zahl von Wissenschaftler:innen, die sich mit verwandten Themen beschäftigen, sondern auch durch die Gründung von Berufsverbänden, Fachzeitschriften und spezialisierten Studiengängen –, der es rechtfertigt, es über seinen derzeitigen Status als Teilgebiet innerhalb anderer Disziplinen hinaus zu entwickeln. Da die Kunstmarktforschung von ihrem Ursprung her interdisziplinär ist, ist es für ihren weiteren Erfolg und ihre Entwicklung notwendig, sich unter einer transdisziplinären Führung zu organisieren, die Mechanismen für die gemeinsame Nutzung von Daten, Open-Access-Publikationen, eine transdisziplinäre Methodenausbildung und eine Kultur der Zusammenarbeit vorsieht, die auf einen epistemischen Wandel abzielt, der vormals getrennte Lerninhalte wie visuelle Kompetenz, Datenanalyse und -management, statistische Kenntnisse und die Fähigkeit zur Auswertung von Primärquellen und Archivbeständen integriert. Die Institutionalisierung der Kunstmarktforschung als eigenständige Disziplin würde die Entwicklung spezieller Bachelor-Studiengänge nach sich ziehen, die in der Lage wären, Studierende für den Einstieg in kunstmarktbezogene Berufe auszubilden, aber auch für andere Sektoren, die von einer Kohorte junger Fachkräfte profitieren könnten, die gleichermaßen über visuelle und Datenkompetenz verfügen. Die Konsolidierung einer solchen transdisziplinären Fakultät würde auch den Fortbestand der Disziplin, ihrer Prüfungsverfahren, ihrer Wettbewerbsfähigkeit und ihrer pädagogischen Ziele sichern. Die Ergebnisse unseres Vorschlags bleiben natürlich abzuwarten, aber die Einrichtung experimenteller Fachbereiche – idealerweise innerhalb von Institutionen, die bereits über eine solide Tradition in der Kunstmarktforschung verfügen – würde weitere empirische Studien zu den Vor- und Nachteilen der Einrichtung transdisziplinärer Kunstmarktprogramme ermöglichen. 

¹³ Aktuelle Statistiken über die wirtschaftlichen Auswirkungen der CCIs auf europäischer Ebene finden Sie unter folgendem Link: <https://ec.europa.eu/eurostat/de/web/culture/data> [aufgerufen am 11.03.2023].

¹⁴ Siehe www.insidehighered.com/news/2022/04/29/study-humanities-graduate-education-shrinking [aufgerufen am 11.03.2023].

Literatur

- (Aagaard-Hansen 2007) Aagaard-Hansen, Jens. 2007. The Challenges of Cross-disciplinary Research, in: *Social Epistemology* 21(4), S. 425–38.
- (Alexander 2020) Alexander, Kaylee P. 2021. *Marbriers de Paris: the popular market for funerary monuments in nineteenth-century Paris*, in: *Early Popular Visual Culture* 18(2), S. 127–48.
- (Alexander 2021) Alexander, Kaylee P. 2021. Book Review of *Painting by Numbers: Data-Driven Histories of Nineteenth-Century Art* by Diana Seave Greenwald, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 20(3). URL: <https://doi.org/10.29411/ncaw.2021.20.3.8> (aufgerufen am 07.04.2022).
- (Alvargonzález 2011) Alvargonzález, David. 2011. Multidisciplinarity, Interdisciplinarity, Transdisciplinarity, and the Sciences, in: *International Studies in the Philosophy of Science* 25, S. 387–403.
- (Bedecian 1996) Bedecian, Arthur G. 1996. Thoughts on the Making and Remaking of the Management Discipline, in: *Journal of Management Inquiry* 5(4), S. 311–18.
- (Bernstein 2015) Bernstein, Jay Hillel. 2015. Transdisciplinarity: A Review of its Origins, Development, and Current Issues, in: *Journal of Research Practice* 11, S. 1–20.
- (Bresnen 2016) Bresnen, Mike. 2016. Institutional Development, Divergence and Change in the Discipline of Project Management, in: *International Journal of Project Management* 34, S. 328–38.
- (Brewer 1999) Brewer, Garry. 1999. The Challenges of Interdisciplinarity, in: *Policy Sciences* 32, S. 327–37.
- (Cameron et al. 2019) Cameron, Laurie / Goetzmann, William N. / Nozari, Milad. *Art and Gender: Market Bias or Selection Bias?*, in: *Journal of Cultural Economics* 43, S. 279–307.
- (Caves 2000) Caves, Richard. 2000. *Creative Industries. Contracts between Art and Commerce*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- (Condee 2016) Condee, William. 2016. The Interdisciplinary Turn in the Arts and Humanities, in: *Issues in Interdisciplinary Studies* 34, S. 12–29.
- (David et al. 2020) David, Géraldine / Huemer, Christian / Oosterlinck, Kim. 2020. *Art Dealers' Inventory Strategy: The case of Goupil, Boussod & Valadon from 1860 to 1914*, in: *Business History* 65(1), S. 24–55. URL: <https://doi.org/10.1080/00076791.2020.1832083> (aufgerufen am 07.04.2022).
- (Elkins 2006) Elkins, James. 2006. *Is Art History Global?* New York: Routledge.
- (Evard und Colbert 2000) Evard, Yves / Colbert, François. 2000. *Arts Management: A New Discipline Entering the Millenium?*, in: *International Journal of Arts Management* 2, S. 4–13.
- (Ginsburgh und Weyers 2008) Ginsburgh, Victor / Weyers, Sheila. 2008. On the Contemporaneity of Roger de Piles Balance des Peintres, in: *Sublime Economy. On the Intersection of Art and Economics*. Cullenberg, Stephen E. / Childers, Joseph W. / Amariglio, Jack (Hrsg.). London: Routledge, S. 112–23.
- (Ginsburgh et al. 2019) Ginsburgh, Victor / Radermecker, Anne-Sophie / Tommasi, Denni. 2019. The Implicit Value of Art Experts: The Case of Klaus Ertz and Pieter Bruegel the Younger, in: *Journal of Economic Behavior and Organization* 159, S. 36–50.
- (Gustafsson und Lazzaro 2021) Gustafsson, Christer / Lazzaro, Elisabetta. 2021. The Innovative Response of Cultural and Creative Industries to Major European Societal Challenges: Toward a Knowledge and Competence Base, in: *Sustainability* 13(23), S. 13267. URL: www.mdpi.com/2071-1050/13/23/13267 (aufgerufen am 07.04.2022).
- (Johnson et al. 2020) Johnson, Jessica M. / Mimno, David / Tilton, Lauren (Hrsg.). 2020. *Computational Humanities. Debates in the Digital Humanities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (Jules-Rosette 2014) Jules-Rosette, Bennetta. 2014. Aesthetics and Market Demand: The Structure of the Tourist Art Market in Three African Settings, in: *African Studies Review* 29(1), S. 41–59. URL: <https://doi.org/10.2307/524106> (aufgerufen am 07.04.2022).
- (Huutoniemi et al. 2011) Huutoniemi, Katri / Thompson Klein, Julie / Bruun, Henrik / Hukkinen, Janne. 2011. Analyzing interdisciplinarity: Typology and indicators, in: *Research Policy* 39, S. 79–88.
- (de Marchi und van Miegroet 2006) Marchi, Neil de / van Miegroet, Hans J (Hrsg.). 2006. *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450–1750*. Turnhout: Brepols.
- (Jahn et al. 2012) Jahn, Thomas / Bergmann, Matthias / Keil, Florian. 2012. Transdisciplinarity: Between mainstreaming and marginalization, in: *Ecological Economics* 79, S. 1–10.
- (Lazzaro et al. 2021) Lazzaro, Elisabetta / Moureau, Nathalie / Turpin, Adriana (Hrsg.). 2021. *Researching Art Markets: Past, Present and Tools for the Future*. Oxfordshire, UK: Routledge.
- (Levien 1997) Levien, Roger. 1997. *RAND, IIASA, and the Conduct of Systems Analysis*. Weston, CT: Strategy and Innovation Consulting.
- (Lincoln und van Ginhoven 2018) Lincoln, Matthew / Van Ginhoven, Sandra. 2018. *Modeling The Fragmented Archive: A Missing Data Case Study from Provenance Research*. DH2018. URL: <https://dh2018.adho.org/en/modeling-the-fragmented-archive-a-missing-data-case-study-from-provenance-research> (aufgerufen am 07.04.2022).
- (Max-Neef 2005) Max-Neef, Manfred A. 2005. Foundation of Transdisciplinarity, in: *Ecological Economics* 53, S. 5–16.
- (McAndrew 2022) McAndrew, Clare. 2022. *The 2022 Art Basel and UBS Global Art Market Report*. Basel.
- (McNulty 2013) McNulty, Tom. 2013. *Art Market Research: A Guide to Methods and Sources*, 2nd ed. Jefferson, NC: McFarland.
- (Mignosa und Kotipalli 2019) Mignosa, Anna / Kotipalli, Priyatej (Hrsg.). 2019. *A Cultural Economic Analysis of Crafts*. London: Palgrave MacMillan.
- (Molho 2021) Molho, Jeremie. 2021. *Becoming Asia's Art Market Hub: Comparing Singapore and Hong Kong*, in: *Arts* 10(2), S. 28. URL: <https://doi.org/10.3390/arts10020028> (aufgerufen am 07.04.2022).
- (Nicolescu 2014) Nicolescu, Basarab. 2014. Methodology of Transdisciplinarity, in: *World Futures* 70, S. 186–99.
- (Oberste-Hetbleck 2018) Oberste-Hetbleck, Nadine. 2018. *Kunstmarktforschung — Ein Statement zur Bestandsaufnahme, in Kunst—Wissenschaft—Recht—Management*. Festschrift für Peter Michael Lynen. Mahmoudi, Nathalie / Mahmoudi, Yasmin (Hrsg.). Baden-Baden: Nomos Verlag, S. 387–95.
- (Oosterlinck 2019) Oosterlinck, Kim. 2019. The Value of Taste. Auction Prices and the Evolution of Taste in Dutch and Flemish Golden Age Painting 1642–2011 by Peter Carpreau, in: *Journal of Cultural Economics* 43, S. 413–15.
- (Oosterman und Yates 2022) Oosterman, Naomi / Yates, Donna. 2022. *Art Crime in Context. Studies in Art, Heritage, Law, and the Market* Vol. 6. Cham: Springer Nature Switzerland AG.
- (Pagani 2021) Pagani, Laura. 2021. Review of *Painting by Numbers: Data-Driven Histories of Nineteenth-Century Art* by Diana Seave Greenwald, in: *Journal of Cultural Economics* 45(4), S. 735–38.
- (Radermecker 2022) Radermecker, Anne-Sophie. 2022. *Elisabetta Lazzaro, Nathalie Moureau, Adriana Turpin (Hrsg.). Researching art markets. Past, present and tools for the future* Routledge (Routledge Research in the Creative and Cultural Industries), in: *Journal of Cultural Economics* 46(1), S. 199–203.
- (Radermecker und Alvarez de Toledo 2023) Radermecker, Anne-Sophie / Alvarez de Toledo, Felipe. 2023. *The History of Art Markets: Methodological Considerations from Art History and Cultural Economics*, in: *International Journal of Digital Art History*. URL: <https://dahj.org/article/the-history-of-art-markets> (aufgerufen am 07.02.2023).
- (Renneboog und Spaenjers 2013) Renneboog, Luc / Spaenjers, Christophe. 2013. *Buying Beauty: On Prices and Returns in the Art Market*, in: *Management Science* 59, S. 36–53.
- (Richardson 2008) Richardson, Alan J. 2008. Strategies in the Development of Accounting History as an Academic Discipline, in: *Accounting History* 13(3), S. 247–80.
- (van Miegroet et al. 2019) Van Miegroet, Hans J. / Alexander, Kaylee P. / Leunissen, Fiene. 2019. Imperfect Data, Art Markets and Internet Research, in: *Arts* 8(3), S. 76. URL: <https://doi.org/10.3390/arts8030076> (aufgerufen am 07.04.2022).
- (Velthuis und Curioni 2015) Velthuis, Olav / Baia Curioni, Stefano. 2015. *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press.
- (Whitaker 2019) Whitaker, Amy. 2019. *Art and Blockchain: A Primer, History, and Taxonomy of Blockchain Use Cases in the Arts*, in: *Artivate* 8, S. 21–46.
- (Whitaker 2021) Whitaker, Amy. 2021. *Economics of Visual Art: Market Practice and Market Resistance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (Youngblood 2007) Youngblood, Dawn. 2007. *Interdisciplinary Studies and the Bridging Disciplines: A Matter of Process*, in: *Journal of Research Practice* 3, S. 1–8.

Kurzbiografien

Anne-Sophie V. Radermecker ist Juniorprofessorin für Kulturmanagement an der *Université libre de Bruxelles ULB*. Sie besitzt Abschlüsse in Kunstgeschichte (*Universität Lüttich*) und Kulturmanagement (ULB). 2019 verteidigte sie ihre Doktorarbeit über den Markt für frühe flämische Malerei. Radermecker ist außerdem B.A.E.F.-Stipendiatin der *Duke Art, Law & Markets Initiative* (DALMI) der *Duke University* und Dozentin für Cultural Economics & Entrepreneurship an der *Erasmus University Rotterdam*. Ihre Forschungsinteressen umfassen Kunst- und Kulturwirtschaft, die Ökonomie von Antiquitäten und unbestimmten Kunstwerken, Interaktionen zwischen Museen und dem Kunstmarkt, Bewertungsmechanismen in der Kunst und quantitative Methoden in der Kunstgeschichte.

Kaylee P. Alexander ist *ACLS Emerging Voices Postdoctoral Fellow for Digital Matters* an der *University of Utah*. Sie promovierte an der *Duke University*, wo sie auch als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lehrassistentin für die *Duke, Art Law & Markets Initiative* (DALMI) tätig war. Spezialisiert auf die visuelle Kultur des 19. Jahrhunderts, umfassen Kaylees Forschungsinteressen datengesteuerte und computergestützte Geisteswissenschaften, Kulturwirtschaft und Kunstmarktforschung.

30

Years of

ZADIK

1992 › 2022

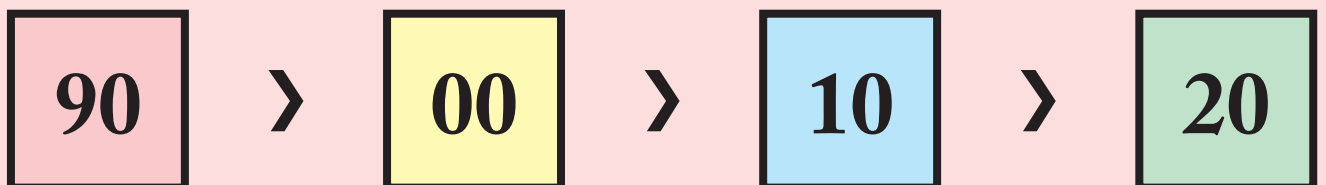
Meilensteine der Geschichte des ZADIK

Milestones in the History of the ZADIK

Von der ersten Gründungsidee bis zum 30-jährigen Jubiläum können in den Meilensteinen der Geschichte des ZADIK eine Auswahl der wesentlichen Ereignisse und die mit ihnen verbundenen Personen nachgelesen und -erlebt werden: Diese Highlights wie Veranstaltungen von Ausstellungen und diskursiven Formaten, Veröffentlichungen der eigenen Publikationsreihe *sediment*, finanzielle Förderungen und Kürzungen sowie personelle und räumliche Veränderungen geben einen Überblick und ersten Eindruck der bewegenden Geschichte des ZADIK.

From the first founding idea to the 30th anniversary, a selection of important events and the people associated with them can be read and experienced in the Milestones in the History of the ZADIK: These highlights, such as exhibitions and discursive formats, publications of the ZADIK's own *sediment* series, financial support and cutbacks, as well as changes in personnel and premises, provide an overview and a first impression of the ZADIK's eventful history.

35



Der Prolog: Die Idee für ein „Archiv zur Geschichte des Kunsthandels“

Prologue: The Idea of an 'Archive Focusing on the History of the Art Trade'

19-3-80

Lieber Gerd,

gelegentlich unserer letzten Begegnung erzählte ich Dir von einem lange gehegten Plan. Von der Begründung eines

Archiv
für die Geschichte des
KUNSTHANDELS
der
SAMMLER
und
SAMMLUNGEN
in den deutschsprachigen Ländern

Ein Archiv, das ich mit geeigneten Leuten, die mit dem Gegenstand einigermaßen vertraut sind, herausgeben möchte. Leuten aus Deutschland, Österreich und der Schweiz.

Deine Anregung, mit Karl Ströher zu beginnen, nehme ich gerne auf und auch den Vorschlag, das gemeinsam zu machen. Titel:

Karl Ströher
Der Sammler
und
die Sammlung

Wir sollten uns unverzüglich drangeben, das Material zu sammeln, das für die Biographie und für die Geschichte der Sammlung wichtig ist.

Ich schlage vor, daß alles nicht in Urkunden vorliegende auf Karteikarten geschrieben wird und wir diese dann austauschen. Du bekommst meine Karten in Durchschrift und ich die Deinen. Ich denke dabei nicht an einen Werkkatalog der Sammlung, sondern vorwiegend an einen Textband mit einigen Abbildungen. (z. B. Familien - Werkgeschichte - Wella - und Abbildungen von wichtigen Stücken der Karl Ströher - Sammlungen, etc.)

Ehe wir an die Arbeit gehen, sollte jeder einen Plan für das Vorhaben machen. In einer Arbeitsbesprechung müßten wir dann aus beiden Plänen einen machen und nach diesem arbeiten.

Mündlich mehr.

Herzliche Grüße

Aufschluss über die Gründungsidee eines Archivs zum Kunsthandel gibt bereits ein maschinengeschriebenes Skript von Hein Stünke an den Sammler Dr. Gerd Pohl vom 19.03.1980.

Insights into the idea of establishing an archive on the art trade are already provided by a typewritten letter from Hein Stünke to the collector Dr Gerd Pohl from March 19, 1980.

Das Archiv der *Galerie Der Spiegel* von Hein und Eva Stünke umfasste auch Literatur zur Geschichte des Kunsthandels.

Hein and Eva Stünke's archive of the *Galerie Der Spiegel* also included literature on the history of the art trade.

Anlässlich der Verleihung des *ART COLOGNE*-Preises 1991 an den Kölner Hein Stünke versprach dieser, sein Archiv der *Galerie Der Spiegel* in ein noch zu gründendes Archiv des deutschen Kunsthandels einzubringen. Im selben Jahr führte seine Idee zu einer Schenkung an den BVDG, der sich in der Pflicht sah, Akteur:innen des Kunsthandels ein Zuhause für ihren Vor- oder Nachlass zu bieten. Am 14.11.1991 beschloss in der Folge die Mitgliederversammlung des BVDG die Gründung eines Archivs zur Geschichte des Kunsthandels. Für die Umsetzung des Projekts wirkte verstärkend, dass einige namhafte Archive schon anderen Institutionen anvertraut worden waren.

When the *ART COLOGNE* Prize was awarded to the Cologne-based gallerist Hein Stünke in 1991, he promised to hand over his archive of the *Galerie Der Spiegel* to an as yet unestablished archive on the German art trade. That same year, his idea resulted in a donation to the BVDG, which saw itself obliged to offer protagonists in the art trade a home for their archive or estate. On November 14, 1991, the general assembly of the BVDG subsequently decided to found an archive on the history of the art trade. The fact that a number of prestigious archives had already been entrusted to other institutions reinforced the need to realize the project.

1991



HEIN STÜNKE
AUF DEM RÖMERBERG 18
5000 KÖLN 51 (MARIENBURG)
TELEFON 37 46 19

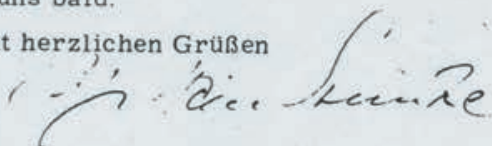
V.

10-10-86

Lieber Herr Reinz,
hier kommen die versprochenen Namen der Fotografen,
die Aufnahmen gemacht haben von Künstlern, Galerien und
Kunstmärkten. Nicht alle Adressen sind mir bekannt. Sie
werden sie aber sicher feststellen können. Einige der Ge-
nannten sind bereits verstorben. Kinder und Witwen muß man
darum ausfindig machen und fragen. Bekommt man das
zahlreiche und interessante Material, hat man eine einzig-
artige geschichtliche Quelle gesichert und zugleich den Grund-
stock für eine Sammlung und ein Archiv. Bei der lokalen
und überregionalen Presse und deren Fotografen ist sicher
weiteres Material zu finden. Außerdem sollte man in den
Fernsehanstalten nach weiteren Dokumenten suchen und sich
u. a. wichtige Filmausschnitte besorgen. Mit der Sammlung des
reichen Fotomaterials wäre auch der Anfang gemacht für ein
"Archiv zur Geschichte des Kunsthandels". Wir sprachen
bereits darüber, und ich hatte den Eindruck, auch Ihnen macht
die Gründung eines solchen Archivs Spaß. Wir müßten also bald
einmal darüber reden, wie das alles zu organisieren und
nach welchen Grundsätzen das bildliche und schriftliche Quellen-
material zu ordnen ist.

Ich hoffe, wir sprechen uns bald.

Inzwischen bleibe ich mit herzlichen Grüßen



Herzliche Grüße auch an Madame Sachsinger.

37

In seinem Brief vom 10.10.1986 an den damaligen Vor-
sitzenden des BVDG, Gerhard F. Reinz, griff Stünke seine
Idee wieder auf und setzte damit einen wichtigen Impuls
für die wissenschaftliche Erforschung des Kunsthandels.

Stünke took up his idea again in his letter of October 10,
1986, to Gerhard F. Reinz, the chairperson of the BVDG
at the time, and thus provided an important impulse for
scholarly research on the art trade.

Das ZADIK wird gegründet mit Rudolf Zwirner als Gründungsdirektor

The ZADIK Is Founded with Rudolf Zwirner as Its First Director

In der Geschäftsstelle des BVDG versammelten sich am 25.05.1992 die Galerist:innen Hein Stünke, Gerhard F. Reinz, Elke Zimmer, Katrin Rabus, Heidi Reckermann, Bernhard Wittenbrink und Herbert Meyer-Ellinger sowie der Donator Carl-Heinz Heuer und der Rechtsanwalt Friedrich Bischoff zur Gründungsversammlung des *Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels e.V.* Am 07.09.1992 erfolgte dann der Eintrag des ZADIK ins Vereinsregister.

On May 25, 1992, the gallerists Hein Stünke, Gerhard F. Reinz, Elke Zimmer, Katrin Rabus, Heidi Reckermann, Bernhard Wittenbrink, and Herbert Meyer-Ellinger, as well as the donor Carl-Heinz Heuer and the attorney Friedrich Bischoff met at the offices of the BVDG for the founding assembly of the *Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels e.V.*

Niederschrift über die Gründungsversammlung des Vereins "Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels e.V."

Am 25. Mai 1992 fand die Gründungsversammlung in den Räumen des Bundesverbandes Deutscher Galerien in Köln, St.-Apern-Str., statt.

Zu dieser Gründungsversammlung hatte der Vorsitzende des Vorstandes des BVDG mit Schreiben vom 11. Mai 1992 eingeladen. Der Einladung waren die Entwürfe für eine Vereinssatzung und für einen Kooperationsvertrag mit der Bundeskunsthalle beigefügt gewesen.

Herr Reinz begrüßt um 14.00 Uhr die Anwesenden. Es waren erschienen Herr Gerhard F. Reinz, Frau Elke Zimmer, Frau Katrin Rabus, Frau Heidi Reckermann, Herr Bernhard Wittenbrink, Herr Herbert Meyer-Ellinger und Herr Dr. Friedrich Bischoff sowie Frau Irene Saxinger.

Zur Einführung erinnerte Herr Reinz daran, daß anlässlich der Verleihung des Art-Cologne-Preises 1991 an den Galeristen der ersten Stunde Herrn Dr. Stünke (Spiegel Galerie) Herr Stünke sein "Spiegel-Archiv" in ein noch zu gründendes Archiv des deutschen Kunsthandels einzubringen versprochen habe. Am 19. November 1991 hat die Mitgliederversammlung des BVDG die Errichtung eines Archivs der deutschen Galerien beschlossen. Der Vorstand des BVDG hat sich daraufhin in mehreren Sitzungen mit dem Konzept befaßt und zuletzt in der Sitzung am 5. Mai 1992 beschlossen, die Vereinsgründung am 25. Mai 1992 in Köln vorzunehmen.

Zu dem Entwurf des Kooperationsvertrages mit der Bundeskunsthalle haben sich in den bisherigen Vorgesprächen mit dem BMI und Herrn Dr. Wenzel Jacob sowie Herrn Ministerialrat Boos einige kleine Änderungswünsche ergeben, die zum Teil in den Kooperationsvertragsentwurf eingearbeitet bzw. als Alternativen dargestellt sind.

Als Tischvorlage werden die neue Fassung des Satzungsentwurfs und des Kooperationsvertrages verteilt. Diese werden im einzelnen diskutiert.

Es wird sodann die Satzung in der nachfolgenden Fassung beschlossen:

- 6 -

Die unterzeichnenden Anwesenden fassen hiermit "Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels e.V." in Köln zu gründen. Sie geben ihm die vorstehende Satzung als Bestandteil dieses Beschlusses mit. Sie erklären, zutreten und unterzeichnen hiermit Beschluß und

Dr. Hein Stünke

Einverständnis

Gerhard F. Reinz

Reinz

Elke Zimmer

Elke Zimmer

Katrin Rabus

Katrin Rabus

Heidi Reckermann

Heidi Reckermann

Bernhard Wittenbrink

B. Wittenbrink

Herbert Meyer-Ellinger

Herbert Meyer-Ellinger

Dr. Carl-Heinz Heuer

Einverständnis

Dr. Friedrich Bischoff

Dr. Bischoff

Soweit die Gründungsmitglieder nicht selbst anwesend waren, sind schriftliche Gründungserklärungen und Beitrittserklärungen beigefügt.

Köln, den 25.5.1992

Rudolf Zwirner
Versammlungsleiter

1992

Quellen der Gegenwartskunst sichern

Rudolf Zwirner leitet vermutlich das Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels

Von unserer Redakteurin
Marie Hüllenkremer

Die Gründung einer in Europa bislang einzigartigen Institution ist gestern in Bonn beschlossen worden: Das Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels e.V. soll in Zukunft die Quellen der Gegenwartskunst sichern. Das sieht eine Vereinbarung (vorbehaltlich einer kleinen archivischen Zusatzprüfung) zwischen der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn und dem Zentralarchiv vor, das dort seinen Sitz haben wird.

Auslöser für die Gründung war im vergangenen Jahr das großzügige Angebot des Kölner Galeristen der ersten Stunde („Der Spiegel“), Hein Stünke, im Rahmen der Verleihung des Art-Cologne-Preises an ihn, sein „Spiegelarchiv“ in ein noch zu gründendes Archiv des deutschen Kunsthandels einzubringen. Bereits am 19. November 1991 hat die Mitgliederversammlung des Bundesverbandes deutscher Galerien beschlossen, ein Archiv der deutschen Galerien zu errichten; am 25. Mai 1992 fand die Gründung in Form eines Vereins statt.

Die Anbindung an die Kunst- und Ausstellungshalle in Bonn wurde gewählt, weil sie „eine sinnvolle Ergänzung der Bibliothek“ dieser Bundesinstitution ist, in der das Ausstellungswesen dokumentiert werden soll. Die Zusammenarbeit soll verhindern, daß wertvolle Archive und Nachlässe durch Zerstörung, Teilung oder Verkauf der europäischen Kunstgeschichtsschreibung und Kunstwissenschaft verlorengehen.

Auf der Müllhalde

So hatte der Kölner Galerist Paul Maenz sein Archiv an die amerikanische Getty-Foundation verkauft und war der Nachlaß des bedeutenden Kunsthistorikers und Händlers Fritz Heinemann ebenfalls in US-Forschungseinrichtungen abgewandert. Ein anderer bedeutender Nachlaß, der der Kölner Galeristin Aenne Abels, wanderte sogar auf die Müllhalde. Angesichts solcher Ereignisse droht, so das Zentralarchiv aufgrund solcher Erfahrungen, „die Gefahr einer Deklassierung der europäischen Kunstwissenschaft auf ihrem eige-

nen Terrain als zweitklassig, wenn nicht schnell gehandelt wird.“ Eine Vernetzung mit anderen Forschungstätigkeiten, zum Beispiel dem documenta-Archiv in Kassel, wird angestrebt.

Intensiv hatten Kölner Galeristen versucht, das Zentralarchiv in Köln, seit der Nachkriegszeit und vor allem den späten sechziger Jahren das Zentrum der Gegenwartskunst in Deutschland und Europa, anzusiedeln. Dazu waren bereits Rahmenbedingungen und Kooperationen erörtert worden, damit auf die Stadt Köln nicht allzu hohe Kosten zukommen wären. Aber Kulturdezernent Peter Nestler hatte auf das Angebot, so Kunsthändler Rudolf Zwirner, nicht reagiert. Erst dann waren Verhandlungen mit der Bundeskunsthalle in Gang gekommen. Geschäftsführer Wenzel Jakob hatte die Bedeutung eines solchen Archivs gleich erkannt und entsprechend zügig reagiert.

Ganze Kraft fürs Archiv

Rudolf Zwirner, der seine Galeritätätigkeit am vergangenen Mittwochabend mit einem großen Fest und Gästen aus der internationalen Kunstszene beendet hat, wird aller Voraussicht nach Geschäftsführer des Zentralarchivs werden. Als Mitbegründer des Kölner Kunstmarkts (zusammen mit Hein Stünke), einer Idee, die schließlich weltweit aufgegriffen wurde, als Kenner der Kölner Anfänge und der internationalen Szene ist er wie kaum ein anderer prädestiniert, die Quellen deutscher Nachkriegskunst aufzutun und zu sichern. Zwirner wird zwar auch in Zukunft noch mit Kunst handeln, will aber seine Kraft und sein Engagement auf das Zentralarchiv konzentrieren.

Am Einsatz Zwierners und an der Tatsache, mit welcher Vehemenz der Bundesverband deutscher Galerien sich für die Gründung einer solchen Institution eingesetzt hat, läßt sich ablesen, wie wichtig das Wirken der Kölner Galerien und des Verbandes über die unmittelbaren kommerziellen Interessen hinaus ist und in welchem wesentlichen Maße der Bundesverband mit solchen Initiativen Pionierarbeit leistet (die ein privater Verband in diesem Ausmaß sicher nicht leisten müßte).



Rudolf Zwirner (Bild: Stefan Worrings)



Hein Stünke (Bild: Galerie Der Spiegel)

Im Kölner Stadt-Anzeiger vom 13.11.1992 schilderte Marie Hüllenkremer die Gründungs-umstände und die pionierhafte Initiative des BVDG sowie den Einsatz der beiden Galeristen Rudolf Zwirner und Hein Stünke zur Errichtung des Archivs.

In the Kölner Stadt-Anzeiger of November 13, 1992, Marie Hüllenkremer outlined the circumstances surrounding the founding of and pioneering initiative of the BVDG as well as the commitment of the two gallerists Rudolf Zwirner and Hein Stünke to erecting the archive.

PANORAMA

Fundgrube für den Kunstmarkt

In Bonn entsteht das Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels

Unter dem Dach der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (KAH) wird im Herbst 1993 eine europaweit einmalige Dokumentensammlung, das Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels, eingerichtet. Ab dann kann das Archivmaterial zur Geschichte des Kunsthandels in den Räumen der mit modernen Hilfsmitteln ausgestatteten Bibliothek von der Öffentlichkeit genutzt werden.

Geplant ist, wichtige, originale Quellen aus dem Bereich des Kunsthandels - wie Nachlässe und Leihgaben von Galeristen, Sammlern, Kritikern und anderen Persönlichkeiten der Kunstszene - zu sichern und wissenschaftlich aufzuarbeiten. Im Mittelpunkt steht dabei zunächst der Erwerb von Materialien aus dem deutschsprachigen Raum. Den Grundstock bildet das Archiv der Kölner Galerie „Der Spiegel“, das Hein Stünke vor zwei Jahren dem Bundesverband deutscher Galerien in Aussicht gestellt hat.

Dem eigens gegründeten Verein des Zentralarchivs stellt die KAH nicht nur die Arbeits- und Lagerräume zur Verfügung, sie unterstützt ihn auch finanziell und personell. Rudolf Zwirner, der Macher der Kölner Kunstmesse, konnte von dem Verein als Archivleiter gewonnen werden; sein Vertrag wird im Sommer zur Unterschrift vorliegen. Wie kaum einen anderen qualifizieren ihn für die Erweiterung der Archivbestände seine guten Kontakte zum internationalen Kunsthandel. Mit der inhaltlichen Aufarbeitung des Materials wird, zunächst auf Zeit, ein Archivar betraut. Wie der Leiter der Bibliothek, Lutz Jahre, mitteilt, stehen den künftigen Archivbenutzern zudem die Bibliotheksmitarbei-



Bibliothekleiter Lutz Jahre

gung gestellt werden, sollen als Einheit erhalten bleiben. Findbücher mit Stichworten und kurzen Inhaltsangaben erleichtern den Benutzern den Zugang zu diesen Quellen. Wie die Dokumente aufbewahrt und ob sie überhaupt der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, hängt allerdings von den Wünschen der Leihgeber bzw. Schenker ab. Auch Bildmaterial kann sachgerecht gelagert werden. Auf Dauer wird an eine Verfilmung des gesamten Archivmaterials gedacht.

Insgesamt sollen sich Bibliothek und Zentralarchiv zu einer Fundgrube für die Bereiche „Kunsthandel - Sammlungen - Museen - Ausstellungen“ entwickeln. Ein in Europa bisher einmaliges Unternehmen.

Claudia Zündorf

Kontakt:
Kunst- und Ausstellungshalle
der Bundesrepublik Deutschland

Claudia Zündorf beschrieb in *Fundgrube für den Kunstmarkt* den Start der Arbeitsaufnahme des ZADIK zur Sicherung der Archivquellen in der Bundeskunsthalle.

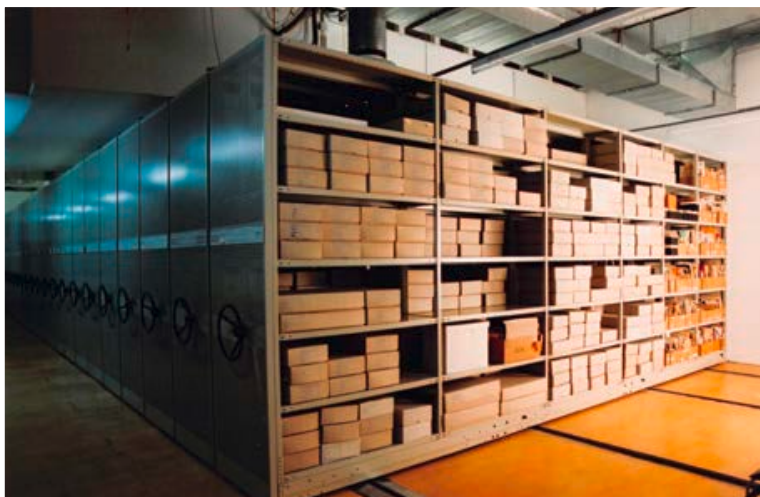
In *Fundgrube für den Kunstmarkt*, Claudia Zündorf described the launch of ZADIK's work to safeguard archival sources at the Bundeskunsthalle.

Die ersten Archivbestände kommen ins ZADIK

The First Archive Holdings Come into the ZADIK

Durch einen am 05.03.1993 unterzeichneten Kooperationsvertrag zwischen der *Bundeskunsthalle* und dem ZADIK sowie unterstützt durch eine Anschubfinanzierung des *Bundesinnenministeriums* wurde das ZADIK in der *Bundeskunsthalle* angesiedelt und konnte dort ein Büro, die Infrastruktur und Magazinflächen nutzen.

As a result of a cooperation agreement and supported by startup financing from the *Bundesinnenministerium* (Federal Ministry of the Interior), ZADIK was provided with space in the *Bundeskunsthalle* and was able to make use of an office and the infrastructure and storages space there.



Dem Gründungskonvolut von Eva und Hein Stünke mit der Nummer A1 folgten viele Galeriearchive, wie von Rudolf Zwirner, Rudolf Jährling (*Galerie Parnass*), Bogislav von Wentzel oder Michael Hertz.

The first archival holding from Eva and Hein Stünke with the number A1 was followed by various archives of galleries, such as those of Rudolf Zwirner, Rudolf Jährling (*Galerie Parnass*), Bogislav von Wentzel, or Michael Hertz.



Am 01.12.1993 begann Wilfried Dörstel (Mitte) als archivarischer und wissenschaftlicher Mitarbeiter. Im Austausch stand er unter anderem mit Eberhard Illner aus dem *Historischen Archiv der Stadt Köln* und der Kunsthistorikerin Ingrid Severin, hier in den Magazinräumen des ZADIK.

Wilfried Dörstel (center) began as an archival and scientific employee on December 1, 1993. He exchanged ideas with, among others, Eberhard Illner from the *Historical Archive of the City of Cologne* and the art historian Ingrid Severin, here in the storage spaces of the ZADIK.

Bonn

Archive of the art trade opens in Germany

Funded by the federal government and attached to the Kunsthalle

BONN. In an attempt to put an end to the dispersion of historical and artistic archives, mostly to the United States, and the Getty Center in particular, a Zentralarchiv des nationalen und internationalen Kunsthandels (Central Archive of National and International Art Trade) has been established at the Kunsthalle in Bonn. Recent acquisitions by the Getty Center, have been the papers of the Futurist Marinetti and of the archives of Paul Maenz, a top Cologne gallery owner, and the art historian Wilhelm F. Arntz.

It was another Cologne gallery owner, Heinz Stunke, active since 1940, who in 1991 launched the idea of an national archive to house documentation relating to the art market. German commercial galleries have been notably active over the last thirty years in launching European artists and movements onto the international scene and in importing from America. They also contributed to the 1980s boom, but the current economic crisis has forced many gallery owners to close down. One of these is Rudolf Zwirner, who is also from Cologne and has been appointed Director of the Central Archive. "We mainly keep the archives of the Federal Republic's art dealers from 1945 onwards", Zwirner told The Art Newspaper. "We got started a few months ago, and look forward to opening to the public by the end of the year."

Funding has come entirely

from the Federal Government. Equally important has been the collaborative agreement with the Federal Association of German Galleries. "At the moment", Zwirner continues, "we have documentation from the Spiegel and Ricke Galleries in Cologne, the Parnass in Wuppertal, the Klein in Bonn, the Van de Loo and the Thom in Munich, the Brusberg in Hannover and Berlin. However, we expect that the archives of all German galleries will eventually come to the Kunsthalle in Bonn. Close collaboration between the Central Archive and the Universities of Bonn and Cologne is also very important."

"We already make use of some sections of the former East German Archive of State Commerce in Works of Art", Zwirner says, "but we will not begin to concern ourselves with galleries there until next year. Küttner, the Director of the Archive of State Commerce, has promised his support." Starting next year, the Central Archive plans to publish a journal.

□ **J. Carter Brown**, director emeritus of the National Gallery of Art in Washington, D.C., and chairman of OVATION, a fine arts cable television network, has been made honorary Commander of the British Empire. Mr Brown, who put on the exhibition "Treasure Houses of Britain", at the National Gallery in 1986, has been decorated by nine other foreign countries.

Auch die internationale Presse berichtete über die Gründung des ZADIK.

The international press also reported on the establishment of ZADIK.

Von Beginn an spielte die Vermittlungsarbeit im ZADIK eine Rolle. Vom 11. bis 17.11.1993 stellte das ZADIK erstmals auf der ART COLOGNE aus. Die gemeinsam mit der Bundeskunsthalle ausgerichtete Präsentation zeigte ausgewählte Archivalien wie Plakate, Kataloge und Einladungskarten aus dem Bestand der Galerie Der Spiegel.

From the beginning, mediation work played a role at ZADIK. From November 11 to 17, 1993, ZADIK exhibited for the first time at ART COLOGNE. The booth, which was set up in cooperation with the Bundeskunsthalle, presented selected archival documents like posters, catalogues, and invitation cards from the holdings of the Galerie Der Spiegel.

41



ZADIK goes public!

Erste Ausstellung und erstes *sediment*

ZADIK goes public!

First Exhibition and First *sediment*

Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft



Das Zentralarchiv des deutschen
und internationalen Kunsthandels e.V.

in der



**Kunst- und Ausstellungshalle der
Bundesrepublik Deutschland**

vom 25. November 1994 bis zum 19. Februar 1995

Zur Ausstellung wurde ein
erster Info-Flyer zum ZADIK
veröffentlicht.

A first information flyer was
published in connection with
the exhibition.



Die erste Ausstellung des ZADIK im musealen Kontext
fand vom 25.11.1994 bis 19.02.1995 in der *Bundeskunsthalle*
statt: *Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft* beinhaltete aus-
gewählte Dokumente aus den Archivbeständen Parnass,
Schmela, Aenne Abels, Stangl, Neuendorf und van de Loo.

The first exhibition by ZADIK in a museum context took
place from November 25, 1994, to February 19, 1995, at the
Bundeskunsthalle: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft (Past,
Present, Future) included selected documents from the
archival holdings of Parnass, Schmela, Aenne Abels, Stangl,
Neuendorf, and van de Loo.

From November 10 to 16,
1994, ZADIK presented the
exhibition *Neuzugänge mit
zahlreichen Fotografien aus
dem rheinischen Kunsthandel
der 1950er bis 1970er Jahre*
(New Arrivals with Numerous
Photographs from the Art
Trade in the Rhineland in
the 1950s and 1960s) at *ART
COLOGNE*.

Vom 10. bis 16.11.1994
präsentierte das ZADIK
auf der *ART COLOGNE* die
Ausstellung *Neuzugänge mit
zahlreichen Fotografien aus
dem rheinischen Kunsthandel
der 1950er bis 1970er Jahre*.



1994

Wenn Bonn nicht zugreift, freuen sich die anderen

Das Archiv des deutschen und internationalen Kunsthandels präsentiert sich im Kabinett der Bundeskunsthalle

Von Barbara Weidle



„Bonn ist mir als Standort lieb“: Rudolf Zwirner, Leiter des Archivs des internationalen Kunsthandels Foto: Franz Fischer

Bei Hein und Eva Stünke am Kaffeetisch saß in den 50er Jahren auch der junge Volontär Rudolf Zwirner. In ihrem Hause war damals so ziemlich alles zu Gast, was in jener Zeit in der deutschen Kunstszene Rang und Namen hatte: die Brüder Eduard und Hann Trier, der Sammler Josef Haubrich, Ernst Wilhelm Nay und Georg Meistermann, Hans Uhlmann, Heinrich Böll und die Kunsthistoriker Will Grohmann und Werner Haftmann. Die intellektuell äußerst anregende Salon-Atmosphäre in den Anfangsjahren der Kölner Avantgarde-Galerie schildert Zwirner in einem Aufsatz, der jetzt im ersten Heft der Zeitschrift „Sediment“ des Zentralarchivs des deutschen und internationalen Kunsthandels erschienen ist.

Das Periodikum soll künftig etwa einmal im Jahr publiziert werden, um die Aktivitäten des 1991 gegründeten Archivs des Kunsthandels darzustellen. Hein Stünkes Spiegel-Archiv, das er dem Bundesverband der Galerien 1991 schenkte, bildet den Grundstock der Bestände, die seit der Arbeitsaufnahme in der Bundeskunsthalle im September 1993 in schon beträchtlich gewachsen sind. Eine Ausstellung im Kabinett der Kunsthalle gewährt derzeit einen interessanten Einblick in die Kollektion von Geschäftsführer Rudolf Zwirner. Zwischen einem Monitor, der die Auf-

zeichnung eines Gesprächs mit Hein Stünke zeigt, und einer Datenbank, die allerdings erst ab 1995 verfügbar sein wird, sind Fotos, Briefe, Kataloge und Plakate in Vitrinen ausgebreitet; unter anderem Beispiele der Aktivitäten der bekannten Avantgarde-Galerien Parnass, Schmela, Aenne Abels, Stangl, Neuendorf und van de Loo.

Zwirner leitet das Archiv mit einem Honorarvertrag. Einen Etat für sein Institut gibt es bisher nicht. 90 Prozent der Archivbestände werden gestiftet. „Sächliche und personelle Mittel“ (wie es in der Satzung heißt) fließen dem Archiv von Seiten der Bundeskunsthalle zu, nicht zuletzt in Form von geeigneten Archivräumen und der gesamten Infrastruktur des Hauses.

Die „juristische Zukunft“ des Instituts ist allerdings unsicher, wie Zwirner erklärt. Noch ist nämlich nicht klar, ob das Archiv, wie geplant, mit 10 Millionen Mark aus Mitteln des Ausgleichsvertrages für die nächsten zehn Jahre gefördert wird. Der Koordinationsausschuß aus Vertretern der Länder Nordrhein-Westfalen und Rheinland-Pfalz, des Bundes und der Stadt tagt, wie berichtet, im Januar. Zwirner zeigt sich schockiert durch die klare Position von Kulturdezernent Jochem von Uslar, der ihm gegenüber bereits deutlich gemacht hat, daß die Stadt keine Folgekosten für das Institut übernehmen könne. Das Problem ist nämlich, wie der ehemalige Galerist erläutert, daß damit die Chancen für die Mit-

tel aus dem Ausgleichsvertrag beträchtlich sinken, weil der Finanzminister nur Projekte berücksichtigen wolle, die sich nach zehn Jahren, also nach 2004, selbst finanzieren können. Das ist im Falle des Archivs wohl nicht zu erwarten, obgleich man sich vorstellen kann, daß durch eine Vernetzung der Datenbanken künftige Anfragen aus aller Welt zum Thema Kunsthandel gegen Honorar beantwortet werden und damit doch etwas verdient werden kann.

„Bonn ist mir als Standort lieb“, betont Zwirner, der intensiv mit dem Kunsthistorischen Institut der Universität zusammenarbeiten will. Den Wunsch von Gunter Schweikhardt, dem Direktor des Kunsthistorischen Instituts der Bonner Uni, nach der Einrichtung eines Lehrstuhls für die Kunst des 20. Jahrhunderts, unterstützt Zwirner mit Nachdruck. „Die Vernetzung mit der Universität ist mir sehr wichtig.“ Und Schweikhardt sieht das genauso. Das Archiv ist „eine ganz wichtige wissenschaftliche Einrichtung für die Erforschung der Nachkriegszeit.“ Für die Studenten eine „Quelle auf hohem Niveau.“

Die Frage ist nun, ob es gelingen wird, das Archiv des Kunsthandels dauerhaft in Bonn zu halten. „Andere Städte warten nur“, sagt Zwirner, „und eine von ihnen ist gar nicht weit weg.“

Bis 19. Februar 1995. Kabinett der Bundeskunsthalle, Friedrich-Ebert-Allee 4. Geöffnet: dienstags bis sonntags 10 bis 18 Uhr

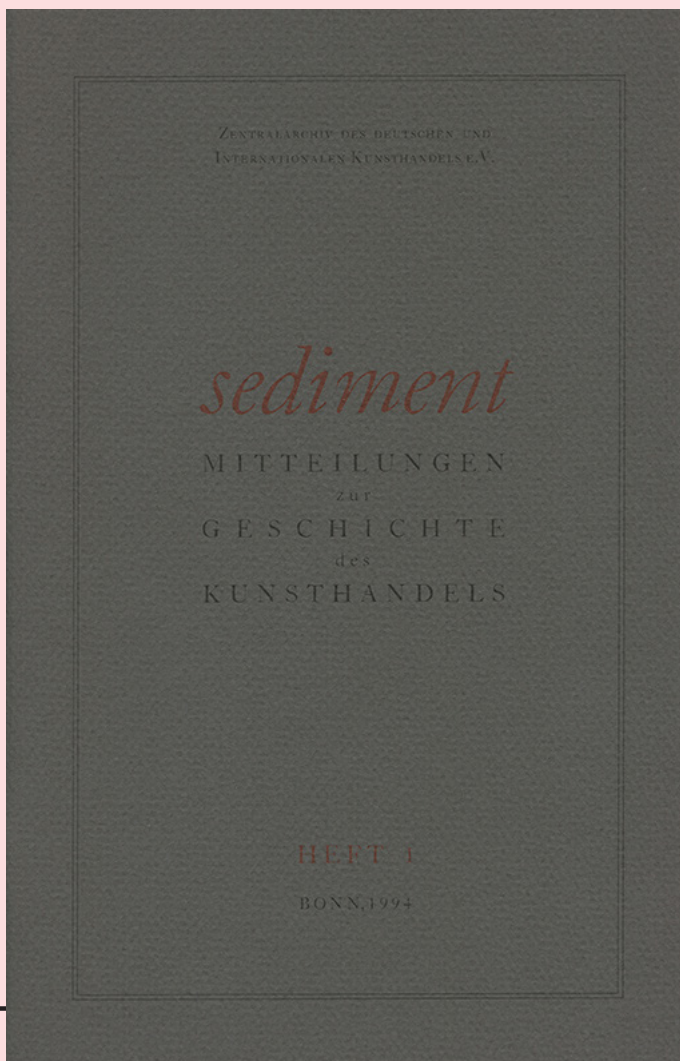
Barbara Weidle thematisierte im *Bonner General-Anzeiger* vom 02.12.1994 die damals bestehende Unsicherheit der Finanzierung des ZADIK und die damit zusammenhängende Standortfrage.

43

In the *Bonner General-Anzeiger* of December 2, 1994, Barbara Weidle addressed the uncertainty at the time regarding the financing of ZADIK and the question of location connected with it.

1994 startete das ZADIK seine Publikationsreihe *sediment*. Die erste Ausgabe umfasste kunsthistorische Texte und Fotografien zu den Neuzugängen des ZADIK. Die Ausgabe erschien im Selbstverlag, die Konzeption des Layouts stammte vom russischen Konzeptkünstler Vadim Zakharov.

In 1994, ZADIK launched its series of publications *sediment*. The first issue included art-historical texts and photographs of new arrivals at ZADIK. The issue was self-published and the conception of the layout came from the Russian conceptual artist Vadim Zakharov.



Katrin Rabus wird Vorsitzende während finanzieller Unsicherheiten

Katrin Rabus Becomes Chairperson during a Period of Financial Uncertainties



Der Vorsitz des ZADIK-Vorstands wechselte am 16.11.1995 von Gerhard F. Reinz auf Katrin Rabus. Die Inhaberin der *Galerie Rabus* aus Bremen wurde vom BVDG benannt, der dazu seit der Satzungsänderung vom 05.07.1995 autorisiert war.

Katrin Rabus succeeded Gerhard F. Reinz as chairperson of the ZADIK board on November 16, 1995. The owner of the *Galerie Rabus* from Bremen was appointed by the BVDG, which had been authorized to do so since the change in the statutes from July 5, 1995.

44

Katrin Rabus

Neue Vorsitzende des Zentralarchivs

Die Mitgliederversammlung des Zentralarchivs des deutschen und internationalen Kunsthandels e.V. hat am 16. November einen neuen Vorstand gewählt. Die Bremer Galeristin und Historikerin Katrin Rabus, satzungsgemäß vom Vorstand des Bundesverbands Deutscher Galerien benannt, löst Gerhard Reinz als Vorsitzenden ab. Stellvertreter wurde Wenzel Jacob, der Direktor der Bonner Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Das Zentralarchiv hat dort im September 1993 seine Arbeit aufgenommen. Neben Joachim von Uslar, dem Beigeordneten für Kultur der Stadt Bonn, und dem Bonner Kunsthistoriker Gunter Schweikhart wird ein fünftes Vorstandsmitglied aus dem Kreis der Donatoren fungieren. Diese Wahl wurde auf Januar 1996 verschoben. Der neue Vorstand wird unverzüglich über die vorliegenden Aufnahmeanträge entscheiden. Am 7. Dezember wird der Kulturausschuß der Stadt Bonn beschließen, ob das Zentralarchiv in die Liste der Ausgleichszahlungen des Bundes aufgenommen wird. S.H.

Susanne Henle berichtete in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* F.A.Z. vom 18.11.1995 über die Zusammensetzung des neuen ZADIK-Vorstands und Marie Hüllenkremers vom *Köln Stadt-Anzeiger* sprach mit Katrin Rabus über ihr neues Amt als Vorsitzende.

Susanne Henle reported in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* F.A.Z. of November 18, 1995, on the constellation of the new board of ZADIK and Marie Hüllenkremers from the *Köln Stadt-Anzeiger* spoke to Katrin Rabus about her new position as chairperson.

1995

Kölner Stadt-Anzeiger — Nr. 282 — Dienstag, 5. Dezember 1995 — 10

Die Landschaft der Künste

Gespräch mit Katrin Rabus, der Vorsitzenden des Zentralarchivs des Deutschen Kunsthandels

Frau Rabus, Sie sind jüngst Vorsitzende des Zentralarchivs geworden. Was hat Sie bewogen, dieses Amt zu übernehmen?

Rabus: Der Gedanke, daß dieses Zentralarchiv jetzt Unterstützung braucht, nachdem eine gute Organisationsform gefunden wurde. Dazu kam, daß ich als Historikerin meine eigenen Vorstellungen habe, wie es laufen sollte.

Welche Vorstellungen haben Sie denn?

Rabus: Zuerst, daß das Archiv unabhängig und wissenschaftlich arbeitet. Im Vordergrund steht sicherlich die Beziehung des Galeristen zum Künstler, das ist auch für mich ein wichtiger Aspekt der Quellensicherung. Aber ein zweiter Aspekt ist, daß die einzelnen Kunsthändler, gerade der älteren Generation, Persönlichkeiten waren, die durch Kreativität, Unabhängigkeit und wirtschaftliches Handeln eine Kommunikation geschaffen haben zwischen der Welt der Künstler und der Nichtkünstler. Das war für mich immer das Interessante am Galeristenberuf: die Beziehung zum Künstler, zu den Kunstinstituten, zur Öffentlichkeit im weitesten Sinne zu fördern auf der Basis eigener Verantwortung und eigenen wirtschaftlichen Risikos. Das ist von hoher kulturgeschichtlicher Bedeutung, für dessen Erforschung das Archiv die Grundlagen schafft.

Wie wollen Sie das denn anstellen?

Rabus: In den Gesprächen mit den älteren Kollegen, die schon auf ein Lebenswerk zurückblicken, möchten wir erreichen, daß sie ihre gesamten Unterlagen dem Archiv zur Verfügung stellen — einige haben das ja auch schon getan. Das Galeriegeschäft läuft ja anders als in anderen kaufmännischen Bereichen, weil man dort etwas wagen muß, was sich vielleicht erst in 30 Jahren auszahlt. Man muß den Weg aufzeichnen und nachvollziehen können, wie ein Kunstwerk vom Künstler letztlich in die Öffentlichkeit gelangt. Die wirtschaftliche Seite des Galeristenberufes sollte auch erforscht werden. Das ist ja selbst für uns

Rabus: Ich hoffe, daß der Kulturausschuß der Stadt Bonn die Gelegenheit ergreift, so ein überregional wirkendes und auch die Kulturszene im Rheinland sehr bereicherndes Projekt zu unterstützen. Die Bedingungen in der Bundeskunsthalle in Bonn sind hervorragend, auch in dem Sinne, daß wir Ressourcen dieser Institution nutzen können, die wird nicht noch einmal finanzieren müssen. Es geht für die Stadt Bonn um eine vergleichsweise geringe Summe, und ich denke, daß bei den Politikern das Bewußtsein dafür da ist, daß so ein Archiv ins Rheinland gehört. Ich sage das bewußt als Norddeutsche, weil ich finde, das ist die große Landschaft Deutschlands in der, seit ich denken kann, immer ein tiefes Verständnis für die Künste vorhanden war. Und deshalb wäre es schade, wenn so ein Archiv sich einen anderen Ort suchen müßte.

Zum Beispiel Berlin?

Rabus: Es gehört einfach ins Rheinland. Hier ist das Know-how vorhanden, außerdem haben die Universitäten in



Katrin Rabus
50, ist Romanistin und Historikerin, seit 1979 als Galeristin in Bremen tätig. Kürzlich wurde sie Vorsitzende des Zentralarchivs des Deutschen Kunsthandels in Bonn. (Bild: Schiessel)

Köln und Bonn hervorragende kunstwissenschaftliche Abteilungen. Jetzt fehlt nur noch ein

Bleibt Kunsthandel-Archiv in Bonn?

Europaweit einzigartige Institution – Stadt schiebt Entscheidung auf die lange Bank

Von Claudia Sanders

Nur zwei gibt es davon auf der Welt: Archive, die die internationalen Verflechtungen und Entwicklungen des Kunsthandels aufdecken und festhalten. Eines davon ist in Florida, die Getty-Foundation. Das andere – das Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels – ist in Bonn. Noch. Denn wenn die Stadtverwaltung sich nicht bald rührt, wird das Archiv abwandern: nach Berlin.

Der Weg ins Museum ist lang und führt über die Galerien: Künstler haben ihr Werk vor der ersten Museumsausstellung fast immer erst in Galerien feilgeboten. Doch wer weiß schon, wer mit welcher Galerie zusammengearbeitet hat? Wann war das und wieviele Werke sind zu welchem Preis verkauft worden? Dinge, die nicht nur etwas über die Anerkennung eines Künstlers aussagen, sondern auch über den Geschmack einer Zeit und die Sozialgeschichte der Kunst.

Der im vergangenen Jahr gestorbene Kölner Hein Stünke machte 1992 den Anfang. Er gab nicht nur den Anstoß zur Gründung des „Zentralarchivs des deutschen und internationalen Kunsthandels“, sondern lieferte auch die ersten Unterlagen: Er gab dem Archiv alle Geschäftspapiere seiner legendären Kölner Galerie „Der Spiegel“, inklusive eines Briefwechsels mit Max Ernst. Seither hat der Archivar des Zentralarchivs, Wilfried Dörstel, von rund 40 bekannten deutschen Galerien Unterlagen erhalten. Unter anderem auch die des staatlichen Kunsthandels der DDR: Dokumente der Zeitgeschichte, die ohne das Archiv in alle Windrichtungen verstreut oder von der Getty-Foundation in Miami aufgekauft wären.

Beheimatet ist das Archiv in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik. Da die finanzielle Unterstützung des Bundes bescheiden ist, fand das Archiv dort einen kostenfreien Unterschlupf und eine funktionierende Infrastruktur. Von Räumlichkeiten bis hin zum Fax und Computer unterstützt Bundeskunsthalle-Direktor Wenzel Jacob den Archivar in seiner Arbeit. Und das macht er gern: „Schließlich ist es das einzige Archiv die-



Unzählige Schriftstücke verwaltet Wilfried Dörstel für das Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels.

Foto: Heinz Engels

ser Art in Europa und von unschätzbarem wissenschaftlichen Wert.“ Etwas, das auch die Bonner Universität erkannt hat, die eng mit dem Archiv zusammenarbeitet: ganz im Sinne des Fünf-Säulen-Modells Zukunft Bonn, in dem kulturellen Einrichtungen und der Universität eine bedeutende Rolle zukommt.

Ende des Jahres laufen die Fördermittel des Bundes aus. Seit Juni 1994 verhandeln Jacob und der Vorsitzende des Archivs, Rudolf Zwirner, mit der Stadt Bonn. Ihr Wunsch: Die Stadt möge aus dem Topf der Ausgleichsgelder vom Bund das Archiv jährlich mit 500 000 Mark unterstützen. Immer wieder wurden Zwirner und Jacob vertröstet, und jetzt steht das Archiv vor dem finanziellen Aus. „Wir werden im Dezember wohl den Archivar entlassen müssen“, befürchtet Jacob.

Auf Anfrage des GA erklärte eine Sprecherin der Stadt, das Zentralarchiv habe im Rahmen der kulturellen Ausgleichsmittel höchste Priorität. „Auf Vorschlag der Verwaltung soll

das Archiv ab 1996 bis zum Jahr 2 004 insgesamt 6,7 Millionen Mark erhalten. Nur: Dem muß am 2. November der Kulturausschuß, am 15. November der Rat und im Frühjahr 1996 der Koordinierungsausschuß für die Ausgleichsmittel zustimmen. Nur bis dahin könnte das Archiv bereits umgezogen sein. Berlin und Köln haben schon signalisiert, die europaweit einzigartige Institution aufzunehmen.

„Jetzt haben wir nur noch eine Chance, daß das Archiv in Bonn bleibt: Die Oberbürgermeisterin muß per Dringlichkeitsentscheid dafür sorgen, daß die Gelder – wenn die politischen Gremien zustimmen – sofort fließen“, meint der Verwaltungschef der Bundeskunsthalle, Wilfried Gatzweiler. Nach seinen Informationen stünde dem von Seiten des Bundes – also dem zuständigen Koordinierungsausschuß – nichts entgegen. Bewegt sich bis zum Jahresende nichts, dann befürchtet Gatzweiler, „werden sich die Bonner von dem Zentralarchiv wohl verabschieden müssen“.

Claudia Sanders stellte im *Bonner General-Anzeiger* von 15.09.1995 die Alleinstellungsmerkmale des ZADIK heraus und machte auf die noch ausstehenden Entscheidungen der städtischen Gremien hinsichtlich der zu diesem Zeitpunkt weiterhin unsicheren Finanzierung aufmerksam.

Claudia Sanders highlighted the unique characteristics of ZADIK in the *Bonner General-Anzeiger* of September 15, 1995, and called attention to the still pending decisions by municipal authorities regarding the, at this point in time, still uncertain financing.

Vom 11. bis 19.11.1995 präsentierten sich das ZADIK und die *Bundeskunsthalle* gemeinsam auf der *ART COLOGNE*. Auf dem Stand konnte sowohl in der Datenbank des ZADIK recherchiert als auch Zeitzeug:inneninterviews von Galerist:innen auf Monitoren (rechts im Bild) verfolgt werden. Maja Majer-Wallat als Pressesprecherin der *Bundeskunsthalle* (Mitte sitzend) und Wilfried Dörstel (rechts sitzend) waren vor Ort.

From November 11 to 19, 1995, ZADIK and the *Bundeskunsthalle* were presented together at *ART COLOGNE*. At the booth, it was possible to do research in ZADIK's database as well as follow contemporary witness interviews with gallerists. Maja Majer-Wallat as press officer of the *Bundeskunsthalle* (seated in the center) and Wilfried Dörstel (seated on the right) were present.



Bogislav von Wentzel übernimmt den Vorsitz und Wilfried Dörstel wird archivarischer Leiter

Bogislav von Wentzel Becomes Chairperson and Wilfried Dörstel Becomes Scientific Head of the Archive



Wilfried Dörstel übernahm am 01.10.1996 die Position als archivari- scher Leiter und Bogislav von Wentzel (links) wurde am 09.10.1996 neuer Vorsitzender. Gemeinsam führten sie auch mit Unterstützung von Prakti- kant:innen die Anlieferung von Archiv- beständen durch.

Wilfried Dörstel took over the position as scientific head of the archive on October 1, 1996, and Bogislav von Wentzel (left) became the new chairperson on October 9, 1996. The two of them, along with the support of interns, jointly dealt with the delivery of archival holdings.

46

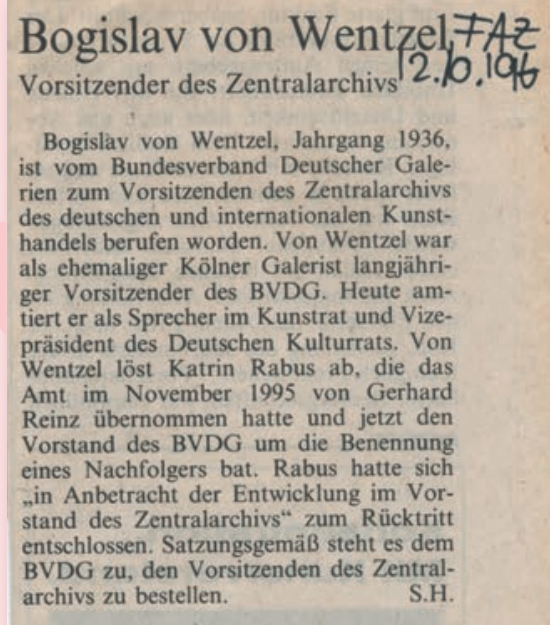


Auch im Café der *Bundeskunst- halle* fanden Teambesprechungen statt (v.l.n.r.: Regina Schultz- Möller, Wilfried Dörstel, Brigitte Jacobs van Renswou).

Team meetings were also held in the café of the *Bundeskunst- halle* (from left to right: Regina Schultz-Möller, Wilfried Dörstel, Brigitte Jacobs van Renswou).

Susanne Henle berichtete in der F.A.Z. vom 12.10.1996 über die am 09.10.1996 erfolgte Benen- nung des Galeristen Bogislav von Wentzel zum neuen ZADIK-Vor- standsvorsitzenden.

Susanne Henle reported in the F.A.Z. of October 12, 1996 on the appointment of the gallery owner Bogislav von Wentzel as the new chairman of the ZADIK board on October 9, 1996.



1996

Außerdem gab der Haushaltsausschuß weitere 140,8 Millionen Mark von 2,81 Milliarden Mark frei, die die Bundesregierung 1994 der Region Bonn zum Ausgleich des Umzugs von Parlament und Regierung nach Berlin zugesagt hatte. 119,5 Millionen Mark werden für den Aufbau von zwei neuen Instituten der Universität Bonn bereitgestellt, 21,4 Millionen Mark für den Ausbau des Kulturstandorts Bonn. 13 Millionen Mark dieses Betrages dienen dem Aufbau eines Hans-Arp-Museums im Bahnhof Rolandseck, 5,5 Millionen der Einrichtung eines Archivs und eines Museums zur Geschichte des Naturschutzes in Deutschland, das im Schloß Drachenfels bei Königswinter entstehen soll. Außerdem sollen mit den bereitgestellten Mitteln ein deutsches Musikinformationszentrum, ein Zentralarchiv des deutschen und des internationalen Kunsthandels und ein Institut für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft aufgebaut werden.

Am 28.06.1996 erfolgte in der F.A.Z. die Berichterstattung zur Bewilligung der Mittel für die Region Bonn aus dem Bonn-Berlin-Ausgleichsfonds auf Bundesebene: Daraus flossen auch Gelder in die Weiterfinanzierung des ZADIK.

On June 28, 1996, there was reporting in the F.A.Z. about funding from the Bonn-Berlin compensation fund having been approved on the federal level for the Bonn region: this also provided funding for the further financing of ZADIK.

Am 05.02.1996 wurde Rudolf Zwirner durch die Mitgliederversammlung des ZADIK als Vertreter der Donator:innen in den Vorstand des ZADIK gewählt.

On February 5, 1996, the general assembly of ZADIK elected Rudolf to the board of ZADIK as the donor representative.



47

Sammeln allein genügt nicht

Finanzspritze vom Bund: Das Zentralarchiv des Kunsthandels

Es gibt Institute, die hangeln sich von einer Zitterpartie zur nächsten, bis sie endlich Wurzeln schlagen – sowohl räumlich als auch wissenschaftlich und nicht zuletzt im Bewußtsein der Öffentlichkeit. Das Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels gehört dazu. Im Mai 1992 gegründet, fand es seine Unterkunft in der Kunst- und Ausstellungshalle des Bundes in Bonn. Dort paßte es schlüssig ins Konzept des Hauses, das sich neben verschiedenartigsten Expositionen und Veranstaltungen auch den Hintergründen des Ausstellungswesens widmen will.

Kaum war das Raumproblem gelöst, begannen personelle Querelen – zwischen dem Bundesverband der deutschen Galerien (BVDG) als ideellem Träger und dem quirligen Rudolf Zwirner als Leiter und Aushängeschild des Archivs. Der Streit eskalierte zum Zerwürfnis. Mit dem seltsamen Ergebnis, daß Zwirner das Handtuch warf, aber auf Umwegen zurückkehrte: Bei der Neubesetzung des Vorstandes ließ er sich als fünftes Mitglied ins Gremium wählen. Als weitere Vorstandsmitglieder fungieren der Bonner Kulturdezernent Joachim von Uslar, Gunter

Schweikhart von der Universität Bonn, den Vorsitz haben die Bremer Galeristin Katrin Rabus und – stellvertretend – Kunsthallen-Direktor Wenzel Jacob inne.

Bei der Erschließung des Materials allerdings muß ein einziger Kopf genügen – der des Kunsthistorikers Wilfried Dörstel. Doch sein Vertrag ist befristet, die personelle Situation steht mithin auf wackligem Sockel. Das liegt nicht zuletzt am monetären Debakel der Einrichtung. Bislang speiste sich das Kunsthandels-Archiv aus mehreren, freilich recht spärlich sprudelnden Quellen: Das Bundesministerium des Innern gewährte eine Anschubfinanzierung, der BVDG übernahm Personalkosten für den Ein-Mann-Betrieb, Sachkosten (zum Beispiel die Datenbank) gingen zu Lasten der Kunsthallen-Budgets. Zu einem Ankaufsetat reichte es nicht mehr – man ist und bleibt wohl vorerst auf die Spendergüte angewiesen.

Einen Lichtblick gibt es immerhin: Das Zentralarchiv steht auf der Liste der Projekte, die der Bund in den nächsten zehn Jahren mit 100 Millionen Mark fördert – Trostpflaster für die einstige Hauptstadt und ihre Region. Gut eine Million soll dem Archiv aus

diesem Ausgleichsfonds zufließen. So hat es der Kulturausschuß der Stadt Bonn jüngst beschlossen. Nun steht nur noch das offizielle Plazet auf Bundesebene aus.

Kann das zarte Pflänzchen jetzt endlich gedeihen? Immerhin sorgt der Bundes-Dünger für eine solide, wenngleich schmale Basis. Wie prächtig die Sache heranwächst, hängt jetzt von der Initiative und Phantasie der Mitarbeiter ab – Katrin Rabus denkt da an zusätzliche Honorarkräfte mit Werkverträgen. Zwar verfügt man bereits über rund 40 Archive, doch sammeln allein genügt nicht, man muß das Zusammengetragene auch zum Leben erwecken.

Die Historikerin Rabus sieht das ganz pragmatisch: „Wir müssen den Weg eines Werks vom Atelier in die Öffentlichkeit nachvollziehbar und auch die Leistungen der Händler bei der internationalen Verbreitung ganzer Kunstströmungen sichtbar machen. Nur so sind wir attraktiv für künftige Donatoren. Dazu gehören auch Veranstaltungen und Publikationen.“ Das knappe Budget entmutigt sie keineswegs. „Auch mit wenig Geld kann man effizient arbeiten.“ Vielleicht sprießen die Würzelchen ja bald emsig. MARION LESKE

Marion Leske skizzierte in der *Die WELT* vom 13.04.1996 die noch unsichere Finanzsituation des ZADIK und die Aussicht auf eine Förderung aus Bundesmitteln.

Marion Leske outlined the still-uncertain financial situation of ZADIK and the prospect of receiving financing from federal funds in *Die WELT* of April 13, 1996.

Intensive Akquise von Archivbeständen

Intensive Acquisition of Archive Holdings

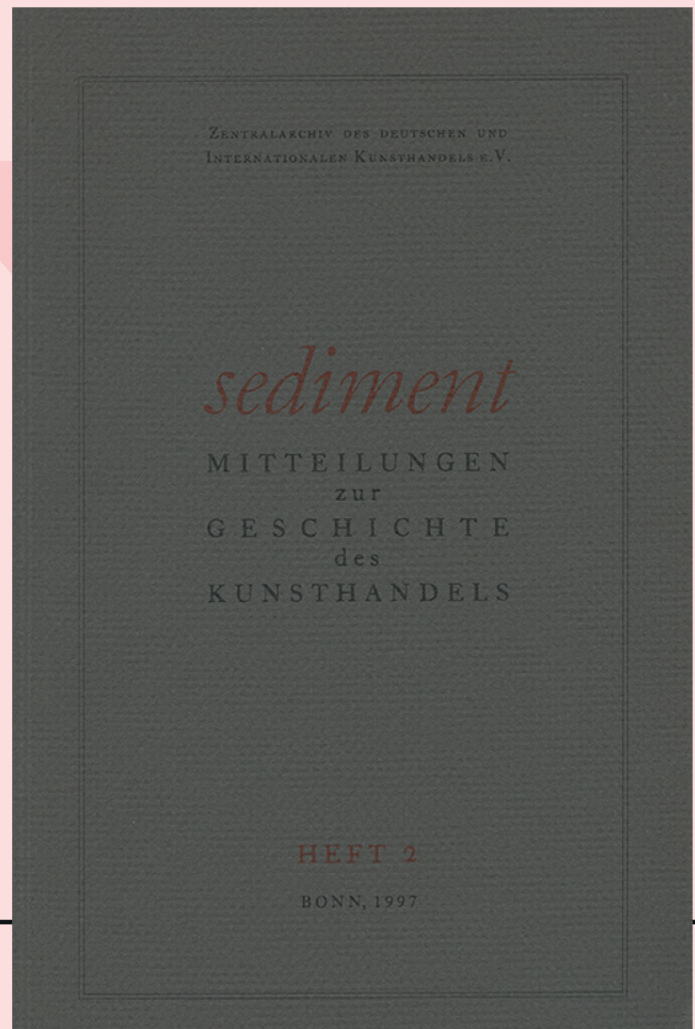


Im Jahr 1997 kamen neue Archive von den Galerien Heiner Friedrich und Six Friedrich sowie des Kunstsammlers Günther Ulbricht und der Kunstkritikerin Yvonne Friedrichs (G7) ins ZADIK. Der BVDG hatte in seinem Newsletter die Mitglieder zur Abgabe aufgerufen.

In 1997, valuable new archives from the galleries of Heiner Friedrich and Six Friedrich as well as the art collector Günther Ulbricht and the art critic Yvonne Friedrichs (G7) were handed over to ZADIK. In its newsletter, the BVDG had asked members to hand over their archives.

Die 2. Ausgabe des *sediment* widmete sich als Sammelpublikation Themen rund um neue Archivbestände des ZADIK: Geschichte und Leistungen von Galerist:innen wie Aenne Abels, Konrad Fischer, Michael Hertz oder Rochus Kowallek aus der Zeit der 1930er bis 1990er Jahre standen im Fokus.

The 2nd issue of *sediment* was an anthology of texts on topics related to new archival holdings at ZADIK: the history and achievements of gallerists like Aenne Abels, Konrad Fischer, Michael Hertz, or Rochus Kowallek in the period from the 1930s to the 1990s were the focus.



1997



Im Büroraum des ZADIK in der *Bundeskunsthalle* fanden Besprechungen der ZADIK-Mitarbeitenden Brigitte Jacobs van Renswou (links), Dieter Schwille (3.v.l.) und Wilfried Dörstel (rechts) mit Praktikant:innen statt. Diese kamen vermehrt durch die Kooperation mit dem *Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn*. Auch die Zahl der Anfragen für Recherchen zu Masterarbeiten sowie Dissertationen stieg.

In the office space of ZADIK at the *Bundeskunsthalle*, there were conversations between the ZADIK employees Brigitte Jacobs van Renswou (left), Dieter Schwille (3rd from left), and Wilfried Dörstel (right) with interns. They came increasing as a result of a collaboration with the *Institute of Art History* of the *University of Bonn*. The number of requests to conduct research in connection with master's theses and dissertations grew.

Das ZADIK kürzt den Namen und setzt den Fokus auf Internationales

The ZADIK Shortens Its Name and Focuses on Internationality

Bereits seit 1994 produzierte das ZADIK in Kooperation mit dem Filmteam der *Bundeskunsthalle* eine Reihe von Zeitzeug:inneninterviews mit Galerist:innen. Begonnen mit Hein Stünke und dem Berliner Galeristen Rudolf Springer, wurden die Interviews 1998 unter anderem mit Rudolf Zwirner und der Londoner Galeristin Annely Juda fortgesetzt.

ZADIK already began producing a series of contemporary witness interviews with gallerists in cooperation with the film team of the *Bundeskunsthalle* in 1994. Started with Hein Stünke and the Berlin-based gallerist Rudolf Springer, the interviews were conducted in 1998 with Rudolf Zwirner and the London-based gallerist Annely Juda, among others.



50



ZENTRALARCHIV *des internationalen* KUNSTHANDELS E.V.

In der Mitgliederversammlung vom 13.11.1998 wurde Inge Baecker als neue Vertreterin der Donator:innen in der Nachfolge von Rudolf Zwirner in den Vorstand des ZADIK gewählt. Gleichzeitig erfolgte eine Kürzung des Vereinsnamens in *Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V.*

At the general assembly on November 13, 1998, Inge Baecker was elected to the board as the new donor representative as Rudolf Zwirner's successor. The name of the association was also shortened to *Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V.* (Central Archives for the International Art Trade).

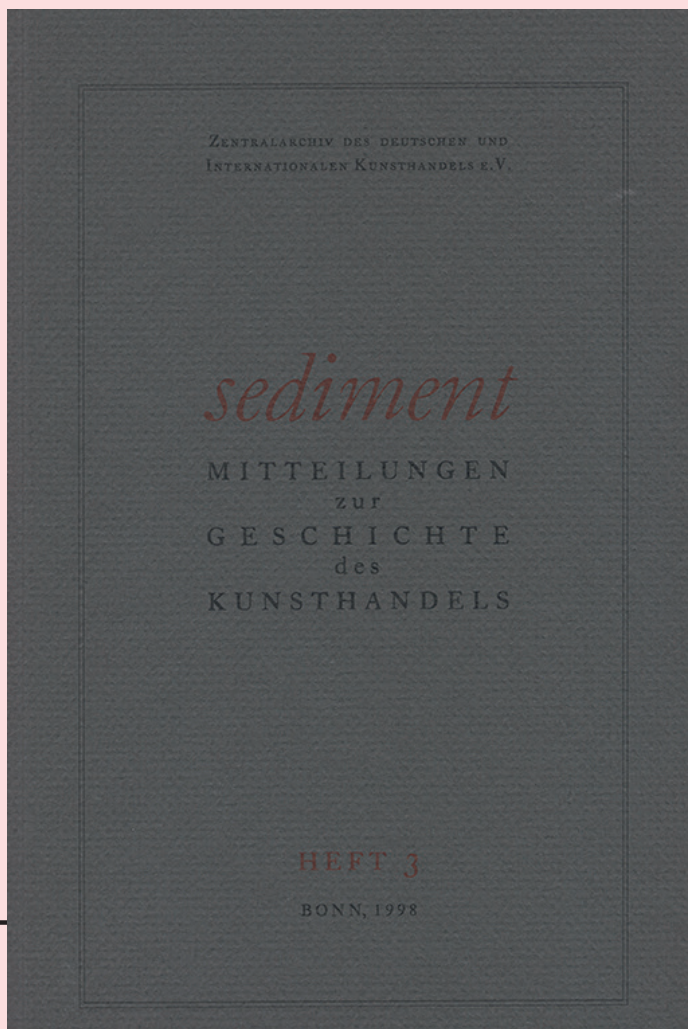
1998



Vom 08. bis 15.11.1998 zeigte das ZADIK erneut eine Sonderschau auf der ART COLOGNE.

From November 8 to 15, 1998, the ZADIK presented once again a special exhibition at ART COLOGNE.

51



Die 3. Ausgabe des *sediment* erschien anlässlich des 65. Geburtstags von Rudolf Zwirner. Sie widmete sich als Sammelpublikation den Zusammenhängen des Kunsthandels seit dem 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

The 3rd issue of *sediment* was published on the occasion of Rudolf Zwirner's 65th birthday. As an anthology, it was dedicated to the contexts of the art trade from the nineteenth century to the present.

Geschichten aus der Geschichte des Kunsthandels

Stories from the History of the Art Trade

KUNSTZEITUNG

NR. 39 / NOVEMBER 1999

An der Quelle

Bonn: Kunsthandelsarchiv sucht neuen Träger

Wie eng der Zusammenhang von Kunst und Geld ist, hätte man immer schon gerne gewußt. Das 1992 gegründete Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels, kurz ZADIK, verspricht Aufklärung über das heikle Verhältnis, über das um so mehr Gerüchte im Umlauf sind, je weniger Fakten man kennt. Bisher versteht das Bonner Zentralarchiv den Kunsthandel als „Sondergebiet der Kunst“ und nicht etwa als ein genuines Segment des Markts, was zur Folge hat, daß sich im wesentlichen Kunsthistoriker in die Quellen des Archivs vertiefen, weniger Wirtschafts- und Sozialgeschichtler.

Den Anspruch der Zentralität, den das Bonner Archiv in seinem Titel führt, kann es bislang nicht einlösen. Aufschlußreiches Material von Galeristen, Auktionshäusern, Sammlern, Kritikern oder Künstlern wandert weiterhin in Stadtarchive und Museen. Allzu gerne gewönne man Einblick in die Praxis des Kunsthandels etwa so bedeutender Galerien wie Greve, Gmurzynska oder Werner. Doch längst nicht jede Galerie ist bereit, ihre Unterlagen an ein öffentlich zugängliches Archiv zu geben. Auktionshäuser, die etwa ein Drittel des Kunstmarkts beherrschen, behalten ihre Archive aus geschäftlichem Interesse ohnehin im eigenen Unternehmen.

Die Gefahr der Auflösung und Abwanderung wichtiger Nachlässe

von Kunsthändlern wurde Ende der achtziger Jahre offenbar, als die Getty Foundation in Los Angeles die Archive der Galerie Paul Maenz, des Kölner Kritikers Willi Bongard und des Kunsthistorikers Gerd Arntz ankaufte. Die Alarmstimmung nutzte der Kölner Galerist Hein Stünke (Galerie „Der Spiegel“), um seinen lang gehegten Plan, ein „Archiv für die Geschichte des Kunsthandels, der Sammler und Sammlungen“, zu verwirklichen. Stünke, eine Vaterfigur des rheinischen Kunsthandels, Mitbegründer des Kölner Kunstmarkts, war weitsichtig genug, zu erkennen, daß erst ein Kunsthandelsarchiv Grundlage für eine spätere wissenschaftliche Wertschätzung seiner Zukunft ist. 1991 vermachte Stünke dem Bundesverband Deutscher Galerien (BVDG) sein privates Galerie-Archiv, sein ehemaliger Assistent Rudolf Zwirner wurde der erste Archivleiter. Heute ist Bogislav von Wentzel, auch er ein ehemaliger Kölner Galerist, Vorsitzender des Vereins und der Kunsthistoriker Wilfried Dörstel Archivleiter.

Das in der Bundeskunsthalle angesiedelte Archiv ist weltweit das einzige Spezialarchiv, das Dokumente und Materialien des Kunsthandels sammelt, systematisch erfaßt und einer wissenschaftlichen Bearbeitung zur Verfügung stellt. Das Archiv will aber mehr sein als Sammelstelle und Dokumentationseinrichtung. Angestrebt wird beispielsweise eine internationale Vernet-

zung der Datenbanken vergleichbarer Archive. Vor allem ist das Bonner Archiv bestrebt, seine Schätze der wissenschaftlichen Forschung und darüber hinaus der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Jeder kann nach Voranmeldung das 450 laufende Regalmeter umfassende Archivgut nutzen – bisher kostenlos. „Wir arbeiten für die nächste und übernächste Generation von Wissenschaftlern“, sagt Bogislav von Wentzel, „aber heute will dafür keiner zahlen.“ Gering schätzt er deshalb die Chancen ein, das Archiv als selbstständiges Dienstleistungsunternehmen zu führen. Wer vom Frühjahr 2001 an die bisher öffentliche Unterstützung aus dem Bonn-Berlin-Ausgleich übernehmen wird, ist offen. Bei sinkendem Bundeszuschuß sieht sich die Stadt Bonn kaum in der Lage, die Kosten zu tragen. Die Zukunft des Archivs ist ungewiß.

Carl Friedrich Schröder



Bogislav von Wentzel Foto: Burkhard Maus

In der KUNSTZEITUNG thematisierte Carl Friedrich Schröder die zukünftig erneut ungewisse Situation des ZADIK. Vor dem Auslaufen der Bonn-Berlin-Ausgleichsmittel im März 2001 war das ZADIK auf der Suche nach einem neuen Träger.

In the KUNSTZEITUNG, Carl Friedrich Schröder addressed the once again uncertain situation of ZADIK in the future. ZADIK was looking for a new source of financing before the Bonn-Berlin compensation funds ran out in March 2001.

Die 4. Ausgabe des *sediment* behandelte das Thema Kunstkritik von der Nachkriegszeit bis zu den Anfängen der 1960er Jahre im Rheinland. Die Ausgabe sollte Forscher:innen animieren, sich mit den Strategien und Kategorien der Kunstkritik wissenschaftlich kritisch auseinanderzusetzen.

The 4th issue of *sediment* dealt with the topic of art criticism from the postwar period to the beginning of the 1960s in the Rhineland. The issue aimed to animate researchers to examine the strategies and categories of art criticism in a scholarly and critical manner.

1999

sediment

MITTEILUNGEN
ZUR
GESCHICHTE
DES
KUNSTHANDELS

HEFT 4

BONN 1999

Eine neue Strategie der Öffentlichkeitsarbeit wurde durch die Kooperation mit der F.A.Z. im Kunstmarkt-Teil verfolgt: In der Rubrik *Aus dem Zentralarchiv* wurden Geschichten rund um einzelne Archivalien des ZADIK behandelt. Im ersten Artikel schrieb Wilfried Dörstel über den Verkaufsprozess eines Bildes von Max Ernst an Bernhard Sprengel über die *Galerie Michael Hertz*. Das reproduzierte Telegramm des Verkäufers und Kunstsammlers Heinz Berggruen an den Bremer Galeristen Michael Hertz bestätigte die Verfügbarkeit des Werks.

A new public relations strategy was pursued on the art market through the collaboration with the F.A.Z.: The histories connected with individual archival documents at ZADIK were addressed in the newspaper section *Aus dem Zentralarchiv* (From the Central Archive). In the first article, Wilfried Dörstel wrote about the process of selling a picture by Max Ernst to Bernhard Sprengel through the *Galerie Michael Hertz*. The reproduced telegram of the seller and art collector Heinz Berggruen to the Bremen-based gallerist Michael Hertz confirmed the availability of the work.

№ 68 4116 PARIS 543461 B 21 1442 = espost

IV 51 15 11
V Platz Empfangen

TSI Bremen
Erstange von

42 G PARIS F

HERTZ SCHWACHHAUSER HEERSTRASSE 11/4
47 BREME =

Getreide 157
Platz 445025
Neurosen 37

Lehrmark
beruht
zugespochen

ERNST LIBRE = BERGGRUEN +

COL 47 +

Direktive Rückfragen

Telegramm vom 21. April 1961 von Heinz Berggruen an Michael Hertz, aus dem Bestand A 13 (Michael Hertz, Bremen)

Foto Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels, Bonn

Seit 1992 existiert das Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels in Bonn. In loser Folge stellen wir im Kunstmarkt unter der Rubrik „Aus dem Zentralarchiv“ einzelne Stücke aus seinen Beständen vor. Wilfried Dörstel, archivarischer und kunsthistorischer Leiter des Hauses, und seine Mitarbeiter erläutern diese Dokumente: kleine Geschichten aus der großen Geschichte des Kunsthandels.

F.A.Z.

Ein Telegramm, um das sich deutsche Sammlergeschichte rankt: Es fängt ein kleines Szenario am Anfang der sechziger Jahre ein, als die wichtigen Geschäfte im Kunsthandel mit dem damaligen Zentrum, mit Paris, gemacht wurden. Und als man noch telegrafierte und dem Telegramm die Aufgaben zufielen, die seit den achtziger Jahren das Fax und seit den neunziger Jahren die E-Mail übernommen haben. Der Bremer Kunsthändler Michael Hertz erklärt sich außerstande, den Nettopreis vorzulegen, den ihm Heinz Berggruen, der in Paris ansässige renommierte Kunsthändler, für ein kleines Bild von Max Ernst vorrechnet, und sendet das Foto mit der Ansicht des angebotenen Werkes wieder zurück. Die Übernahme des Bildes ist ihm ein zu großes Risiko, zumal der Endpreis für einen Käufer nicht zumutbar sei, so seine Argumentation. Kaum drei Tage später schickt Hertz einen Eilbrief nach Paris, daß er per Zufall mit einem möglichen Kunden für das Bild zusammengekommen sei, der nun über ihn nachfrage, ob das Bild noch zu kaufen

sei: „Würden Sie mir diesbezüglich“, so Hertz, „eine kurze Nachricht per Kabel geben, ich bin zwischen Sonnabend und Montag wieder mit meinem Interessenten in Verbindung.“ Die Eile ist vonnöten, hatte Berggruen in seinem Angebot doch durchblicken lassen, daß es noch andere Interessenten gebe. Aber Berggruen reagiert sofort. Noch am Nachmittag des Freitags hat Hertz ein Telegramm in den Händen mit der Nachricht: „Ernst libre“. Am Montag telegrafierte Hertz zurück: „Entscheidung Ernst bis Mittwoch vormittag“. Der potentielle Käufer, dessen Name Hertz gegenüber Berggruen selbstverständlich nicht preisgibt, hat also weiterhin Interesse. Obwohl er das Bild – es handelt sich um eines der in kleinem Format gehaltenen Grätenwälder von Max Ernst aus den Jahren 1926 bis 1929 – nur durch die Beschreibung des Bremer Kunsthändlers kennt.

Bereits einen Tag später, wir schreiben den 25. April 1961, ruft Hertz in der Rue de l'Université in Paris an, gibt den Ankauf des Bildes bekannt und bietet um Übernahme des Werkes zum bekannten Preis. Das Bild wechselt seinen Besitzer. Von Berggruen „Grätenwald mit blauem Mond“ betitelt, kann die Öffentlichkeit das Werk unter der Bezeichnung „La foret“ im Herbst 1965 in Hannover unter den Exponaten der Ausstellung „Sammlung Sprengel“ bewundern: Der entschlossene Käufer war Bernhard Sprengel, einer der ganz großen deutschen Sammler der Zeit.

WILFRIED DÖRSTEL

Erfolgreiche Suche nach neuem Domizil in Köln

Successful Search for a New Domicile in Cologne

Das Logo der *Sparkasse* auf dem Griff der Eingangstüre zu den neuen Räumen des ZADIK erinnerte an die frühere Nutzung als Filiale der *Stadtsparkasse Köln*.

The *Sparkasse* logo on the handle of the entrance door to the new spaces of ZADIK called to mind their previous use as a branch of the *Stadtsparkasse Köln*.



54

Ende 2000 unterzeichneten das ZADIK und die *SK Stiftung Kultur* der *Stadtsparkasse Köln* einen Vertrag zur finanziellen Unterstützung des Archivs. Nachdem auch die Stadt Köln signalisiert hatte, das ZADIK zu unterstützen, wurden in Köln neue Räumlichkeiten eruiert und schließlich im Mauritiuswall 76-78 gefunden. Diese mussten für die Bedürfnisse des ZADIK hergerichtet werden.

At the end of 2000, ZADIK and the *SK Stiftung Kultur* of the *Stadtsparkasse Köln* signed a contract regarding financial support for the archive. After the City of Cologne signalized its support for ZADIK, new rooms were looked for in Cologne and finally found at Mauritiuswall 76—78. They had to be refurbished to meet the needs of ZADIK.



2000

ZENTRALARCHIV DES INTERNATIONALEN
KUNSTHANDELS E.V.

EDUARD TRIER

*Fetzt ist
die Katze
aus dem
Sack*

KRITIKEN UND
KOMMENTARE. EINE
AUSWAHL

*sediment
trouvé*

Das 5. *sediment* bildete eine Hommage an den Kunsthistoriker und Kunstkritiker Eduard Trier. Anlässlich seines 80. Geburtstags erschien die Ausgabe mit einer Auswahl seiner kunstkritischen Kommentare und Schriften aus den Jahren 1948 bis 1959. Eigene Fotografien illustrierten seine Kontakte zu Künstler:innen wie Max Ernst, Marino Marini, Ossip Zadkine oder Henri Laurens.

The 5th issue of *sediment* formed a homage to the art historian and art critic Eduard Trier. On the occasion of his eightieth birthday, the issue was published with a selection of his art criticism commentaries and texts from the years 1948 to 1959. Various photographs illustrated his contacts to artists like Max Ernst, Marino Marini, Ossip Zadkine, or Henri Laurens.

Heinz Holtmann wird Vorsitzender und die *SK Stiftung Kultur* übernimmt die Grundfinanzierung

Heinz Holtmann Becomes Chairperson and the *SK Stiftung Kultur* Takes over the Basic Funding



Der Galerist Heinz Holtmann wurde am 19.03.2001 zunächst neuer Vorstandsvorsitzender des BVDG und dann am 01.07.2001 des ZADIK.

The gallerist Heinz Holtmann first became the new chairperson of the BVDG board on March 19, 2001, and on July 1, 2001, also of ZADIK.

56

Im Zeitraum 28.04.-11.07.2001 zeigte das *Museum für angewandte Kunst Köln* MAKK die Ausstellung *WertWechsel: zum Wert des Kunstwerks*, die Regina Schultz-Möller und Wilfried Dörstel von Seiten des ZADIK gemeinsam mit Susanne Anna vom MAKK kuratierten. Archivalien des ZADIK und Werke zeitgenössischer Künstler:innen standen Exponaten aus der Sammlung des MAKK gegenüber und thematisierten den Wechsel des Werts eines Kunstwerks bei Veränderung des Ortes oder Kontextes. Die wissenschaftlichen Beiträge im Ausstellungskatalog gingen grundsätzlich den Fragen zum ästhetischen, ökonomischen, historischen und praktischen Wert eines Kunstwerks nach.

In the period from April 28 to July 11, 2001, the *Museum für angewandte Kunst Köln* MAKK presented the exhibition *WertWechsel: zum Wert des Kunstwerks* (Change in Value: On the Value of the Artwork), which was curated by Regina Schultz-Möller and Wilfried Dörstel on the part of ZADIK in cooperation with Susanne Anna from MAKK. Archival documents at ZADIK and works by contemporary artists were juxtaposed with exhibits from the collection of MAKK and addressed the change in value of an artwork when its location or context changed. The scholarly texts in the exhibition catalogue addressed questions regarding the aesthetic, economic, historical, and practical value of an artwork in detail.



2001



Ab dem 01.04.2001 übernahm die *SK Stiftung Kultur* der *Stadtparkasse Köln* die Grundfinanzierung des ZADIK. So konnten am 25.10.2001 Gustav-Adolf Schröder (2. von rechts) als Vorsitzender der *Stadtparkasse Köln* und die Kölner Kulturdezernentin Marie Hüllenkremer (rechts) die neuen Räume des ZADIK im Mauritiuswall eröffnen. Auch Hans-Georg Bögner (links, hinten) als Geschäftsführer der *SK Stiftung Kultur* war anwesend.

As of April 1, 2001, the *SK Stiftung Kultur* of the *Stadtparkasse Köln* took over the basic funding of ZADIK. It was thus possible on October 25, 2001, for Gustav-Adolf Schröder (2nd from the right) as the chairman of the *Stadtparkasse Köln* and Cologne's head of culture Marie Hüllenkremer (right) to inaugurate ZADIK's new spaces on Mauritiuswall. Hans-Georg Bögner (back left), the managing director of the *SK Stiftung Kultur*, was also present.

Im August 2001 zog das ZADIK endgültig von Bonn nach Köln. Die neuen Räume boten Platz für Arbeits- und Benutzer:innenplätze, im Untergeschoss befand sich die Fahrregalanlage mit den Archivbeständen.

In August 2001, ZADIK moved conclusively from Bonn to Cologne. The new rooms provided space for workstations for employees and users; the mobile shelving system with the archival holdings was located in the basement of the building.



Das ZADIK wurde 2001-03 mit vier weiteren europäischen Kunstarchiven Partner in dem von der *Europäischen Gemeinschaft* geförderten Gemeinschaftsprojekt *VEKTOR*: Ziel war die digitale Vernetzung von Kunstarchiven. Es folgten Arbeitstreffen der Projektpartner beispielsweise im Mitgliedsarchiv *basis wien* im März 2001.

From 2001 to 2003, ZADIK along with four other European art archives was a member of *VEKTOR*, a collaborative project funded by the *European Community*: the aim was to interconnect art archives digitally. Work meetings of the project partners took place, for instance, at the member archive *basis wien* in March 2001.



Günter Herzog wird wissenschaftlicher Archivleiter

Günter Herzog Becomes Scientific Head of the Archive



40 Jahre Fluxus und Happening vom 25.05. bis 18.07.2002 setzte als erste Ausstellung im ZADIK in Köln mit eigenen Archivalien und Fluxus-Multiples und -Partituren von verschiedenen Leihgeber:innen wie Inge Baecker, *Edition Hundertmark* oder Christel Schüppenhauer einen Schwerpunkt auf Bestände aus den 1960er Jahren.

As the first exhibition at ZADIK in Cologne, *40 Jahre Fluxus und Happening* (40 Years of Fluxus and Happenings), from May 25 to July 18, 2002, focused on holdings from the 1960s with its own archival documents as well as Fluxus multiples and scores by various lenders such as Inge Baecker, *Edition Hundertmark*, or Christel Schüppenhauer.

58

Nils Böller berichtete in der *Süddeutschen Zeitung* vom 25./26.05.2002 über ein Zeitzeuginnen-Gespräch mit Mary Bauermeister aus dem Begleitprogramm der Ausstellung im ZADIK.

Nils Böller reported in the *Süddeutsche Zeitung* of May 25/26, 2002, on a contemporary witness interview with Mary Bauermeister from the program accompanying the exhibition at ZADIK.

Schusslöcher im Archiv

Merry Bauermeister berichtete im ZADIK über ihre Fluxus-Erinnerungen

Köln – „So gut wie die werde ich nie Musik machen können, also werde ich Künstler, da kann ich schneller berühmt werden. In der Kunst ist das auch einfacher, denn unter den Künstlern sind nicht so viele intelligente Leute wie unter den Musikern“. Diese Einsicht kam dem späteren Videokünstler Nam June Paik in Köln. Anfang der sechziger Jahre wohnte er in einer Kellerwohnung in der Aachener Straße. Dorthin hatte es den Koreaner gezogen, weil er gehört hatte, dass Cage, Stockhausen und Tudor in Köln arbeiteten. Persönlich kennen lernte Paik sie dank der Muse des Fluxus: Merry Bauermeister.

Auf Einladung des Zentralarchivs des internationalen Kunsthandels (ZADIK), das seit Oktober letzten Jahres in Köln ansässig ist, berichtete die Kölnerin nun mit dem Abstand von 40 Jahren über die Anfänge des Fluxus, jener künstlerischen Bewegung an der Grenze zwischen Musik, Schauspiel und Kritik am Establishment. Begonnen hat damals alles im Rheinland, Weltruhm aber erlangte Fluxus erst mit den späteren New Yorker Aktivitäten Paiks.

Ende der 50er Jahre hatte Baumeister in Köln ein großes Atelier, das sie da-

durch finanzierte, dass sie von Tür zu Tür Zeichnungen verkaufte. In ihrem Atelier veranstaltete sie Konzerte nach ungewöhnlichen Partituren: Ein Musiker ließ zum Beispiel Ameisen über ein Notenblatt laufen und interpretierte dann die Spuren als Tonfolgen; ein anderer, Dick Higgins, schoss mit einem Revolver durch Notenblätter und gab das dann den Beteiligten als Improvisationsvorlage. Die meisten Künstler wohnten auch bei der jungen, schlanken Schönheit Merry. Einer schlief gar regelmäßig in der Badewanne, dem einzigen Ort, in dem er Ruhe zum Komponieren fand.

Das ZADIK weist nun mit der kleinen Ausstellung „40 Jahre Fluxus und Happening“ auf seine neue Lokalität hin. Es möchte mit Ausstellungen und Beiträgen von Zeitzeugen wie Bauermeister die Dokumente der jüngeren Kunstgeschichte wiederbeleben und zugleich verdeutlichen, wie sehr durch legendäre Galerien wie Parnass in Wuppertal oder Intermedia in Köln einst Kunstgeschichte geschrieben wurde.

NILS RÖLLER

Bis 18. Juli; Mauritiuswall 76-78. Informationen: Tel. 0221/ 201 98 71 oder www.zentralarchiv-kunsthandel.de



Günter Herzog trat im Juli 2002 seine Stelle als wissenschaftlicher Archivleiter an und gab dem ZADIK ein neues Profil: Zum einen sollten mit eigenen Veröffentlichungen Impulse für weitere Forschungen zu den Beständen gegeben werden. Zum anderen war es das Ziel, einer breiten Öffentlichkeit sowohl die ideelle Vermittlungsleistung des Kunsthandels als auch die Arbeit und die Bedeutung des ZADIK stärker bewusst zu machen.

In July 2002, Günter Herzog took up his position as scientific chief archivist and gave ZADIK a new profile: On the one hand, impulses for further research were supposed to be provided by means of its own publications. On the other, the aim was to increase awareness of a wider public as well as of the ideal mediation work of the art trade and the work and significance of ZADIK.

59



Bis zur Neubesetzung der Leitung koordinierte Brigitte Jacobs van Renswou den Archivbetrieb.

Brigitte Jacobs van Renswou coordinated the archival operations until the management position was filled.

Das ZADIK stellt wieder auf
der *ART COLOGNE* aus!

The ZADIK Exhibits Again
at the *ART COLOGNE*!



Nach einer vierjährigen Pause zeigte das ZADIK vom 29.10. bis 02.11.2003 wieder eine Sonderschau auf der *ART COLOGNE* zum Thema *Kunstmarkt Köln '67 | Entstehung und Entwicklung der ersten Messe für moderne Kunst 1966-1974*.

After a four-year break, the ZADIK once again presented a special exhibition, this time on the topic *Kunstmarkt Köln '67 | Entstehung und Entwicklung der ersten Messe für moderne Kunst 1966-1974* (Kunstmarkt Köln '67 | Genesis and Development of the First Fair for Modern Art 1966—1974), at *ART COLOGNE* from October 29 to November 2, 2003.

2003

EINLADUNG

Das Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V. lädt Sie und Ihre Freunde herzlich ein zur Eröffnung der Ausstellung

Nur zur Verrechnung: Künstlerschecks
Dankend erhalten, Benjamin Katz

am Freitag, den 14. März 2003, um 19 Uhr

Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V.
in Kooperation mit der SK Stiftung Kultur
der Stadtsparkasse Köln
Mauritiuswall 76-78, 50676 Köln
Telefon 0221 201 98 71, Telefax 0221 201 98 69
info@zadik.info
www.zadik.info

Ausstellungsdauer: 14. März bis 23. Mai 2003
Öffnungszeiten:
Mo. bis Fr. 10 - 16 Uhr und nach Vereinbarung

Rosemarie Trockel, Scheck für Benjamin Katz, 1990



Mit der Ausstellung *Nur zur Verrechnung: Künstlerschecks Dankend erhalten, Benjamin Katz* vom 14.03. bis 23.05.2003 zeigte das ZADIK mehr als 70 von Künstler:innen gestaltete Schecks aus der Sammlung von Benjamin Katz, die er ab 1980 anlegte und die die enge Beziehung zwischen Kunst und Geld veranschaulichen.

In the exhibition *Nur zur Verrechnung: Künstlerschecks. Dankend erhalten, Benjamin Katz* (For Deposit Only: Artist Checks - Gratefully Received, Benjamin Katz) from March 14 to May 23, 2003, ZADIK showed more than 70 cheques designed by artists from the collection of Benjamin Katz, which he started in 1980 and which illustrate the close relationship between art and money.

Das *sediment* 6 erschien zeitgleich zur Messepräsentation als Sonderheft in Zusammenarbeit mit dem *Historischen Archiv der Stadt Köln*. Es nahm die Zeit der Entstehung des *Kunstmarkt Köln* 1967 in den Blick. Erstmals wurden in der Schriftenreihe des ZADIK neben Texten auch Archivalien abgebildet. Um der Fülle der Fotografien und Dokumente gerecht zu werden, lag der Publikation eine CD-Rom mit 340 Abbildungen bei. Finanziell ermöglicht wurde die Ausgabe durch die Förderung des *European Commission-Programme Culture 2000* für das Projekt *VEKTOR*.

The 6th issue of *sediment* was published in parallel to the fair presentation as a special issue in collaboration with the *Historical Archive of the City of Cologne*. It took a look at the period when the *Kunstmarkt Köln* came into being in 1967. For the first time, the ZADIK's publication series reproduced not only texts, but also archival documents. To do accommodate the wealth of photographs and documents, a CD-ROM with 340 images was included in the publication as a supplement. The issue was made possible financially by funding for the *VEKTOR* project from the *European Commission's program Culture 2000*.



Wie werden junge Künstler:innen bekannt?

How Do Young Artists Become Known?



2004 konnte das ZADIK die *VG Bild-Kunst* als weitere fördernde Institution gewinnen und die Öffentlichkeitsarbeit verstärken: Im Zeitraum vom 28.10. bis 01.11.2004 zeigte das ZADIK die Sonderschau *Richter, Polke, Lueg & Kuttner. Ganz am Anfang/How it all began* auf der ART COLOGNE. Die ZADIK-eigenen Archivbestände der *Galerie Parnass* und Heiner Friedrich fanden Ergänzung unter anderem durch Leihgaben der *Konrad Fischer Galerie*, von René Block und Manfred Kuttner.

In 2004, the ZADIK succeeded in obtaining *VG Bild-Kunst* as another sponsoring institution and in intensifying its public relations work: in the period from October 28 to November 1, 2004, the ZADIK presented the special exhibition *Richter, Polke, Lueg & Kuttner. Ganz am Anfang / How it all began* at ART COLOGNE. The archival holdings of the *Galerie Parnass* and Heiner Friedrich incorporated in the ZADIK were supplemented by, among other materials, loans from the *Konrad Fischer Galerie* as well as from René Block and Manfred Kuttner.

62



Die Sonderschau wurde intensiv besucht, zum Beispiel von Manfred Kuttner (2. von rechts) mit seinen Söhnen Swen (2. von links sitzend) und Tobias Kuttner (rechts).

The special exhibition attracted many visitors, including Manfred Kuttner (2nd from right) with his sons Swen (seated 2nd from left) and Tobias Kuttner (right).

Nicolas Serota als Direktor der *Tate Britain* interessierte sich für die Kojen des ZADIK. 2007 war Manfred Kuttner dann an der Gruppenausstellung *The Artist's Dining Room* in der *Tate Modern* beteiligt.

As the director of *Tate Britain*, Nicolas Serota was interested in the ZADIK's booth. Manfred Kuttner was subsequently represented in the group exhibition *The Artist's Dining Room* at *Tate Modern* in 2007.



2004

Günter Herzog und Brigitte Jacobs van Renswou wurden von Philipp Fernandes do Brito bei Ausstellungen unterstützt.

Günter Herzog and Brigitte Jacobs van Renswou were supported in connection with exhibitions by Philipp Fernandes do Brito.

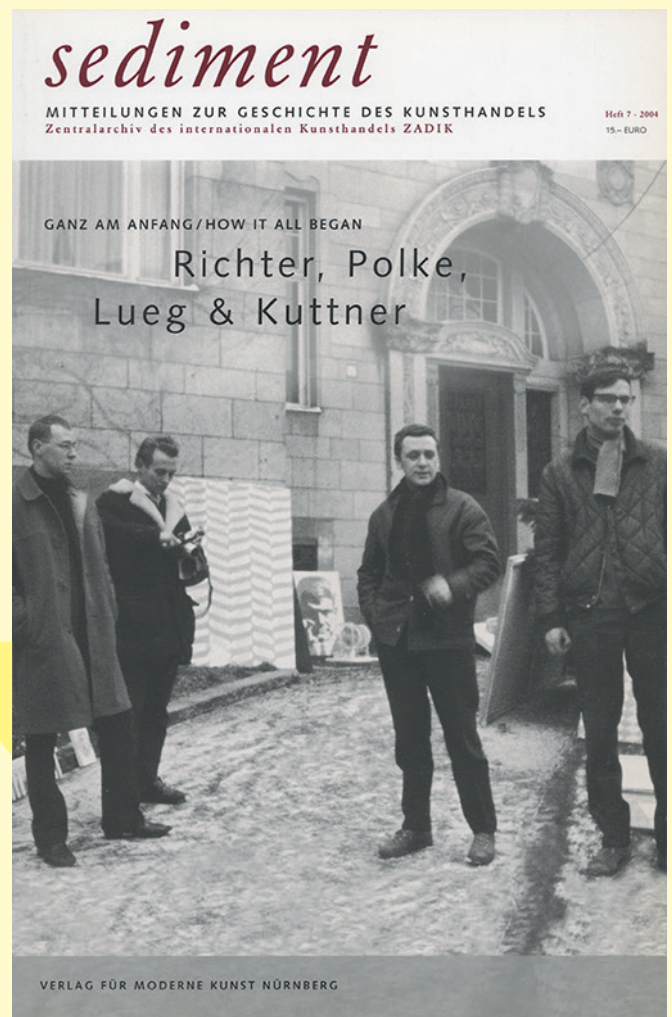


Antje von Graevenitz (rechts), Professorin für Kunstgeschichte an der Universität zu Köln, war seit 2001 Mitglied im Vorstand des ZADIK. Ihr wurde das *sediment* 7 gewidmet.

Antje von Graevenitz (right), a professor of art history at the University of Cologne, became a member of the ZADIK board in 2001. The 7th issue of *sediment* was dedicated to her.

Mit der 7. Ausgabe erhielt das *sediment* ein neues Layout und eine Vertretung durch den Verlag für moderne Kunst Nürnberg, der es in sein Verlagsprogramm aufnahm. Die Publikation erschien begleitend zur Ausstellung auf der ART COLOGNE.

With issue 7, *sediment* was given a new layout and presentation by the Verlag für moderne Kunst Nürnberg, which took it up in its publishing house program. The issue was published in parallel to the exhibition at ART COLOGNE.



Ein neuer Archivbestand für die Provenienzforschung im ZADIK

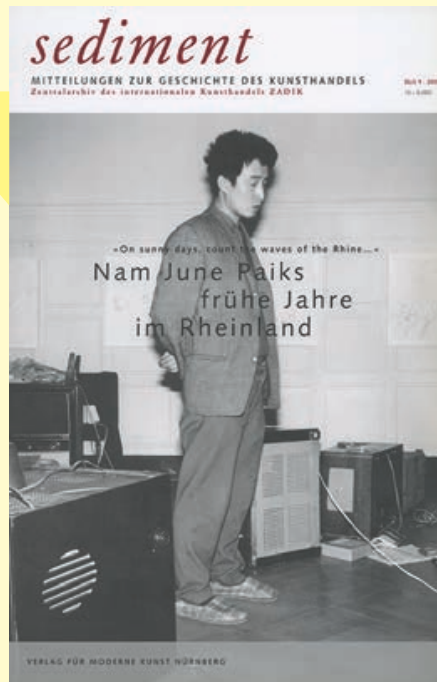
A New Archival Holding for Provenance Research at the ZADIK

Die Eröffnung des *Max Ernst Museum* in Brühl war der richtige Zeitpunkt, die Verbindung der *Galerie Der Spiegel* von Hein und Eva Stünke mit Max Ernst sowie seiner Frau Dorothea Tanning in den Fokus der 8. Ausgabe des *sediment* zu rücken.

The opening of the *Max Ernst Museum* in Brühl was an apt point in time to put the focus on the connection between Hein and Eva Stünke's *Galerie Der Spiegel* and Max Ernst and his wife, Dorothea Tanning, in the 8th issue of *sediment*.



Das *sediment* 9 legte den Fokus auf Nam June Paiks Phase, in der er seine Arbeit von der elektronischen Musik hin zu den elektronischen Medien entwickelte.



64

The 9th issue of *sediment* focused on the phase in which Nam June Paik's work developed from electronic music to include electronic media.

Vom 28.10. bis 01.11.2005 präsentierte das ZADIK während der *ART COLOGNE* in der Ausstellung *Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland*. »On sunny days, count the waves of the Rhine ...« Archivalien und Fotografien zur Anfangszeit von Paik im Rheinland und seinen ersten Fluxus-Aktionen.

From October 28 to November 1, 2005, the ZADIK presented archival materials and photographs of Paik's early years in the Rhineland and his first Fluxus action in the exhibition *Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland*. »On sunny days, count the waves of the Rhine ...« (Nam June Paik's Early Years in the Rhineland) at *ART COLOGNE*.



2005

Anlässlich der *Langen Nacht der Museen* veranstaltete das ZADIK erneut ein Gespräch mit Mary Bauermeister zu den Anfängen der Fluxusbewegung in Köln und ihrem Atelier in der Lintgasse als Treffpunkt für Akteure des Prä-Fluxus.

On the occasion of the *Lange Nacht der Museen* (Long Night of Museums), the ZADIK once again organized a conversation with Mary Bauermeister on the beginnings of the Fluxus movement in Cologne and her studio on Lintgasse as a meeting place for protagonists of Pre-Fluxus.



Aus dem Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels

27

„Hummer und Katze“, am 11. Januar 1965 als Paraphrase auf Chardins berühmten „Rochen“ von 1728 gemalt, hat Picasso seinem Galeristen Justin Thannhauser zum Dank geschenkt. Heute gehört es zu den legendären 32 „Thannhauser-Picassos“ in der 73 Spitzenwerke umfassenden Thannhauser Collection im New Yorker Guggenheim Museum.

Die Familie Thannhauser gehörte vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten zu den führenden Kunsthändlern Deutschlands – zu vergleichen mit Paul Cassirer, Alfred Flechtheim, Daniel-Henry Kahnweiler, Paul und Leonore Rosenberg, Ambroise Vollard und Herwarth Walden. Ihre Geschichte beginnt 1909, als sich Heinrich Thannhauser von seinem Kompagnon Joseph Brakl trennte, mit dem er seit 1905 die Moderne Kunsthandlung in München betrieb, und seine Moderne Galerie im Arcopalais eröffnete.

So spektakulär wie die Räume der Galerie mit einem Lichthof von 300 Quadratmetern waren auch ihre Ausstellungen. Eröffnet wurde mit einer Schau von mehr als 200 Gemälden, etwas mehr als ein Viertel davon hatte Thannhauser zusammen mit Rudolf Meyer-Riefstahl aus Paris mitgebracht: 55 Meisterwerke von Cassatt, Degas, Manet, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley und weiteren gaben den bis dahin in Deutschland umfassendsten Überblick über den französischen Impressionismus und erregten entsprechendes Aufsehen.

Zusammen mit Bernheim-Jeune, Durand-Ruel und Cassirer organisierte man 1910 eine Manet-Wanderausstellung; Manets „Bar in den Folies Bergère“ wurde von Thannhauser an den Berliner Sammler Eduard Arnold verkauft. Es folgte eine Schau mit 62 Werken von Gauguin, und ebenfalls zusammen mit Bernheim-Jeune und Herwarth Walden präsentierte man erstmals in Deutschland die italienischen Futuristen. Die Zusammenarbeit mit Kandinsky und seinem Kreis bildete seit der ersten Ausstellung des Blauen Reiters 1911/12 eines der stärksten Fundamente, und die Freundschaft mit Theo van Goghs Witwe Johanna van Gogh-Bonger und deren Sohn Vincent erschloß einen weiteren wichtigen Bestand.

Justin Thannhauser, Heinrichs Sohn, war bereits mit siebzehn Jahren in das Geschäft eingestiegen und wurde vom Vater zum Studium nach Berlin, Florenz und Paris geschickt. Zu seinen Studienkollegen zählten Henri Bergson, Adolf Goldschmidt und Heinrich Wölfflin, den der junge Thannhauser für Vorträge in der Münchener Galerie gewinnen konnte. Ju-

stin vertiefte in Paris auch die wichtigen Kontakte zu Kahnweiler und Uhde und hatte bei seiner Heimkehr im Jahr 1912 mehr als vierzig Gemälde Renoirs im Gepäck. Das wichtigste Projekt im Jahr 1913 war die bis dahin weltweit umfangreichste Ausstellung mit Werken Picassos; er soll sie als Ausgangspunkt seines Weltruhms bezeichnet haben. Bis zu Picassos Tod 1973 pflegten Thannhausers und er engen Kontakt. Durch Thannhausers Hände gingen Werke wie „Die Gaukler“ von 1905 (heute National Gallery Washington) oder „Das Leben“ von 1903 (heute Cleveland Museum). Weiterhin versuchten Thannhausers, französische Kunst zu propagieren, wobei ihnen auch die 1919 in Luzern gegründete Dépendance half, die Justin leitete. Als sein Vater schwer erkrankte, mußte er die Münchner Galerie

land unerträglich geworden waren, mußte Thannhauser die Berliner Galerie aufgeben und Deutschland – nach Zahlung einer exorbitanten „Reichsfluchtsteuer“ – verlassen. Mit seiner Frau Kate zog er nach Paris in die Rue Miromesnil und unterhielt dort bis 1939 einen Kunsthandel.

Den Ausbruch des Kriegs erlebten die Thannhausers auf einer Reise in der Schweiz. Sie kehrten nicht nach Paris zurück, sondern suchten dort Asyl. Als die Nationalsozialisten 1940 Frankreich besetzten, gaben sie die Hoffnung auf Rückkehr auf und emigrierten nach Amerika, wo ihnen die in den Jahren zuvor nach Buenos Aires, Amsterdam, Luxemburg und in die Schweiz verschickten Kunstwerke einen neuen Anfang ermöglichten. In New York faßten sie schnell Fuß, auch dank ihrer guten Kontakte zu europä-

schen Freunden wie Picasso und der stetig wachsenden Bewertung der klassischen Moderne. Thannhauser plante, eine große Galerie einzurichten; sein Sohn Heinz, ein Kunsthistoriker, sollte in das Geschäft einsteigen, wurde aber im August 1944 als Pilot der amerikanischen Air Force über Italien abgeschossen. Dies, die Nachricht von der Plünderung seines Pariser Hauses und der zunehmend besorgniserregende Gesundheitszustand seines Sohns Michel, der 1952 starb, ließen Thannhauser seine Geschäftspläne aufgeben. Er gab einen beträchtlichen Teil seines Bestands 1945 zur Auktion bei Parke-Bernet und betrieb einen blühenden Privathandel. Bis

zum Tod Kate Thannhausers 1960 führten sie eine der schillerndsten Adressen der New Yorker Kunstwelt. 1962 heiratete Justin Hilde Breitwisch, und 1963 erschien auf der Titelseite der „New York Times“ seine Ankündigung, dem Guggenheim Museum seine Sammlung zu stiften. Für sie wurde der zweite Stock des Monitor Building hergerichtet und am 29. April 1965 feierlich eröffnet.

Die Thannhausers zogen 1971 zurück in die Schweiz. Am 26. Dezember 1976, im Alter von 84 Jahren, starb Justin; seine Frau Hilde überlebte ihn um fast fünfzehn Jahre. Sie verfügte testamentarisch eine Stiftung, die innerhalb von zehn Jahren den Nachlaß in Höhe von rund zwanzig Millionen Schweizer Franken gemeinnützig veräußern sollte. Weil sie der Stiftung nicht ihren Namen geben wollte, nannte man sie, in freier Übersetzung von Thannhauser, Silva-Casa. Das trotz aller Wirren in beträchtlichen Teilen erhaltene Archiv der Galeristen hat die Silva-Casa-Stiftung dem Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels überantwortet. GÜNTER HERZOG



Picasso und sein Geschenk „Le homard et le chat“ mit Justin und Hilde Thannhauser am 8. September 1965 Foto Jacqueline Picasso/evg Bild-Kunst

übernehmen und übergab die Leitung in Luzern an seinen Vetter Siegfried Rosengart. Beide Galeristen prosperierten, und 1927 eröffnete Justin Thannhauser eine dritte in Berlin, dem damaligen Zentrum der deutschen Avantgarde. Der enorme Erfolg des Berliner Geschäfts veranlaßte die Thannhausers, ihre Münchner Galerie 1928 zu schließen und die in Luzern an Rosengart zu übergeben, mit dem Thannhauser bis 1936/37 weiterhin zusammenarbeitete.

Bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten prosperierte die Galerie, gearbeitet hat sie noch bis 1936 oder 1937. Heinrich Thannhauser sollte auf Drängen seines Sohns im Jahr 1934 zu den Rosengarts nach Luzern ziehen, aber beim Überqueren der Schweizer Grenze erlag er einem Schlaganfall. Im selben Jahr organisierte Justin ein Picasso-Ausstellung für die Galeria Mueller in Buenos Aires mit Werken aus seiner Sammlung und Beständen von Kahnweiler und den Rosenbergs – was sich im nachhinein als vorausschauend erweisen sollte. Im Frühjahr 1937, nachdem die Zustände in Deutsch-

2005 erhielt das ZADIK das Archiv der Galerien Thannhauser von der Genfer *Silva-Casa Stiftung*. Der Bestand umfasst Quellen für die Provenienzforschung zur Kunst der klassischen Moderne – Günter Herzog berichtete darüber in der F.A.Z. am 17.06.2005. In diesem Kontext wurde die neue, nach internationalen Standards vom *Redaktionsbüro Dank* für das ZADIK entwickelte Datenbank eingeführt. In der Folge schloss das ZADIK mit der *Solomon R. Guggenheim Foundation*, die Werke aus der Kunstsammlung Thannhauser besitzen, einen Kooperationsvertrag zur gegenseitigen Nutzung der Thannhauser-Archivbestände.

In 2005, the ZADIK received the archive of the galleries of Thannhauser from the Geneva-based *Silva-Casa Stiftung*. The holdings include sources for provenance research on the art of classical modernism – which Günter Herzog reported about in the F.A.Z. on June 17, 2005. The new database that the *Redaktionsbüro Dank* developed for the ZADIK based on international standards was presented in this context. The ZADIK subsequently concluded a cooperation agreement with the *Solomon R. Guggenheim Foundation*, which owns works from the Thannhauser art collection, to jointly make use of the holdings of the Thannhauser archive.

Das ZADIK in Bewegung: 3 *sedimente*, 3 Ausstellungen, 1 Umzug

The ZADIK in Motion: 3 *sediments*, 3 Exhibitions, 1 Move



Vom 15. bis 19.02.2006 zeigte das ZADIK auf der neuen Frühjahrsmesse *Cologne Fine Art* die Ausstellung *Zero ist gut für dich* und veröffentlichte dazu ein *sediment*. Der Fokus lag auf den Galerien wie von Rochus Kowallek und Hubertus Schoeller, die an der Erfolgsgeschichte dieser Kunstbewegung maßgeblichen Anteil hatten.

From February 15 to 19, 2006, the ZADIK presented the exhibition *Zero ist gut für dich* (Zero Is Good for You) at *Cologne Fine Art*, a new spring fair, and published an issue of *sediment* in connection with it. The focus was on galleries, such as those of Rochus Kowallek and Hubertus Schoeller, that played a big role in the success story of this art movement.

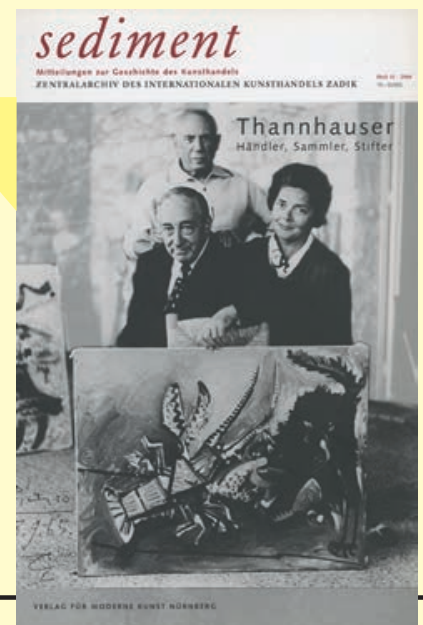


Anlässlich der Verleihung des *ART COLOGNE*-Preises an Rudolf Zwirner waren ihm die Ausstellung in den ehemaligen Galerieräumen im Kolumbakirchhof in Köln und das *sediment* 12 gewidmet. Er schrieb sowohl als Mitbegründer der Kunstmesse *Kunstmarkt Köln* 1967, als auch des ZADIK sowie durch seine wegweisende Galerietätigkeit zwischen 1959 bis 1991 *Kunstmarktgeschichte*.

On the occasion of the awarding of the *ART COLOGNE* Prize to Rudolf Zwirner, an exhibition in the former gallery spaces in the Kolumbakirchhof in Cologne and the 12th issue of *sediment* were dedicated to him. He wrote art market history as a co-founder of both the art fair *Kunstmarkt Köln* 1967 and the ZADIK, and also with his pioneering gallery work between 1959 and 1991.

Das Land Nordrhein-Westfalen gewährte dem ZADIK eine Förderung, mit der unter anderem der Archivbestand der Galerien Thannhauser mit rund 17.000 Scans digitalisiert werden konnte. Ausgewählte Archivalien wurden im *sediment* 11 veröffentlicht.

The State of North Rhine-Westphalia provided the ZADIK with funding, which made it possible, among other things, to digitize the archival holdings of the Galerie Thannhauser with roughly 17,000 scans. Selected archival documents were published in the 11th issue of *sediment*.

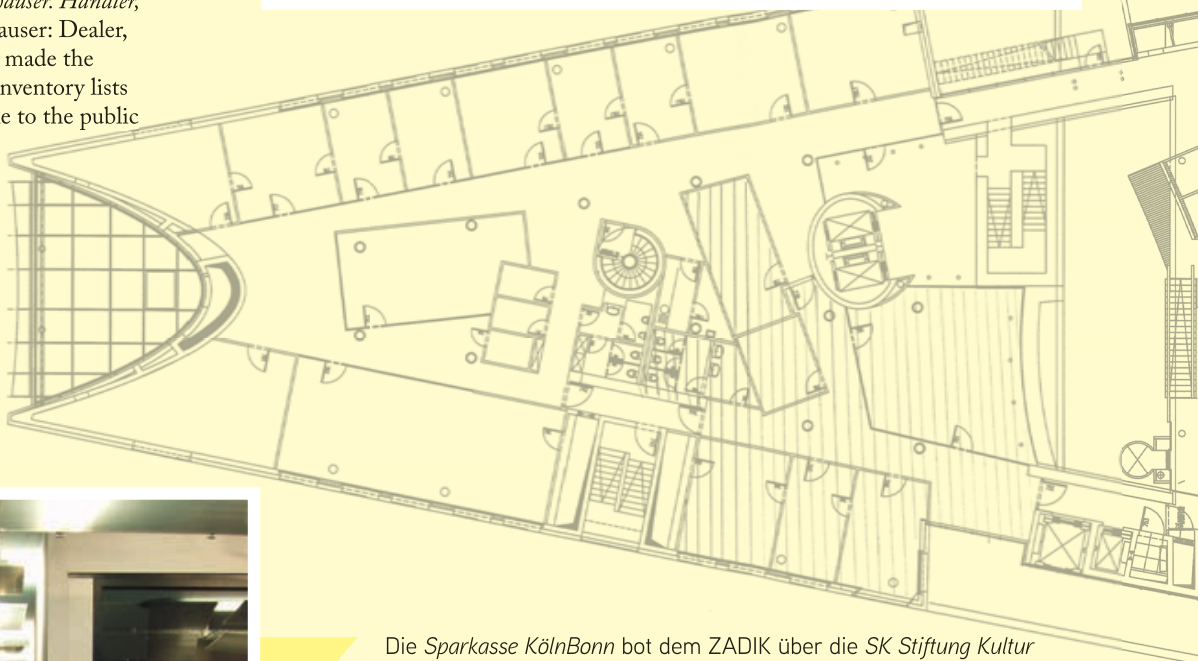


2006



Das ZADIK präsentierte auf der *ART COLOGNE* vom 01. bis 05.11.2006 die Sonderschau *Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter*. Die Archivalien wie die Lagerbücher ab 1919 wurden erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

At *ART COLOGNE* from November 1 to 5, 2006, the ZADIK presented the special exhibition *Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter* (Thannhauser: Dealer, Collector, Benefactor). It made the archival documents and inventory lists starting in 1919 accessible to the public for the first time.



Die *Sparkasse KölnBonn* bot dem ZADIK über die *SK Stiftung Kultur* neue Räume im Mediapark 7 in Köln an. Diese fast 700 m² umfassenden, noch leeren Räume erlaubten die Unterbringung neuer Archivbestände — im September 2006 erfolgte der Umzug. Das ZADIK erhielt Sonderförderungen der *VG Bild-Kunst*, der Firma *Brandl Fine Art*, der *Galerie Orangerie* von Gerhard F. Reinz und des Kulturdezernats der Stadt Köln zum Bezug der neuen Räume.

Through the *SK Stiftung Kultur*, the *Sparkasse KölnBonn* offered the ZADIK new spaces at Mediapark 7 in Cologne. The still empty spaces, with nearly 700 m², made it possible to accommodate new archival holdings - the move took place in September 2006. The ZADIK received special funding from *VG Bild-Kunst*, the company *Brandl Fine Art*, the *Galerie Orangerie* of Gerhard F. Reinz, and the Cultural Department of the City of Cologne for the move into the new spaces.



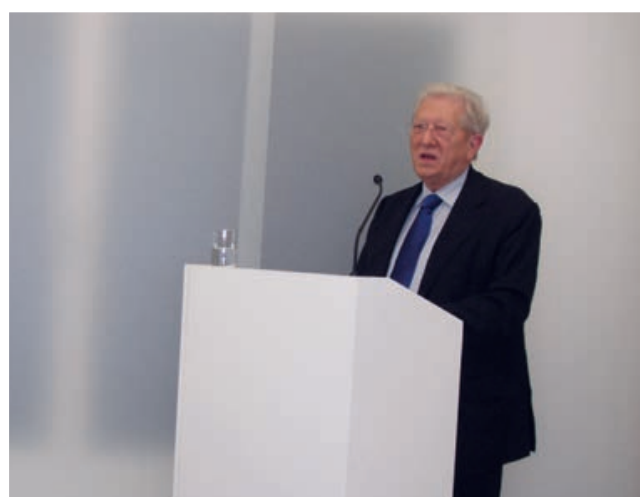
Das ZADIK eröffnet die neuen Räume im Mediapark

The ZADIK Opens Its New Premises in the Mediapark



Am 17.01.2007 wurde die Ausstellung *Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter* eröffnet.

On January 17, 2007 the opening of the exhibition *Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter* (Thannhauser: Dealer, Collector, Benefactor) took place.



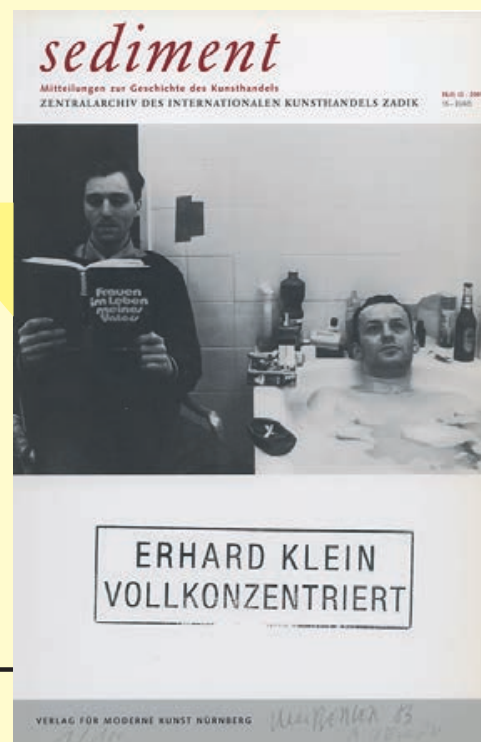
68

Gleichzeitig begrüßten der Vorstandsvorsitzende Heinz Holtmann (links) und sein Stellvertreter Hans-Georg Bögner die Besucher:innen in den neuen Räume im Mediapark 7.

At the same time, the chairperson of the board, Heinz Holtmann (left), and his deputy, Hans-Georg Bögner, welcomed visitors to the new premises at Mediapark 7.

Das Archiv Erhard Kleins befindet sich seit 1994 im Besitz des ZADIK und demonstriert vor allem anhand der Fotografien von Franz Fischer den herzlichen und partnerschaftlichen Umgang Kleins mit seinen Künstler:innen. Das *sediment* 13 erschien im selben Jahr, in dem Klein der *ART COLOGNE*-Preis verliehen wurde.

The archive of Erhard Klein has been part of the ZADIK's holdings since 1994, and shows Klein's heartfelt and partner-like dealings with his artists, based in particular on photographs by Franz Fischer. The 13th issue of *sediment* was published the same year that Klein was awarded the *ART COLOGNE* Prize.



2007



Vom 18. bis 22.04.2007 präsentierte das ZADIK die Sonderschau *ERHARD KLEIN VOLLKONZENTRIERT - Galerie Klein 1970 — 2006* auf der ART COLOGNE.

At ART COLOGNE from April 18 to 22, 2007, the ZADIK presented the special exhibition *ERHARD KLEIN VOLLKONZENTRIERT — Galerie Klein 1970 — 2006* (Erhard Klein Fully Concentrated).



Der Künstler Wolf Vostell war überaus präsent in den bis 2007 eingegangenen Archivbeständen des ZADIK vertreten. Vor allem die Dokumente der *Galerie Inge Baecker*, die Vostell schon 1970 in Bochum eine Retrospektive der Jahre 1960 bis 1970 gewidmet hatte, bildeten die Basis für das *sediment* 14.

The artist Wolf Vostell is represented quite often in the archival holdings that were incorporated in the ZADIK until 2007. In particular the documents of the *Galerie Inge Baecker*, which already dedicated a retrospective on the years from 1960 to 1970 to him in Bochum in 1970, formed the basis for the 14th issue of *sediment*.

Das ZADIK zeigte anlässlich des 75. Geburtstags Wolf Vostells vom 31.10. bis 04.11.2007 auf der *Cologne Fine Art* die Sonderschau *Wolf Vostell auf Straßen und Plätzen ... durch die Galerien*.

On the occasion of Wolf Vostell's 75th birthday, the ZADIK dedicated the special exhibition *Wolf Vostell auf Straßen und Plätzen ... durch die Galerien* (Wolf Vostell on Streets and Public Squares ... Through the Galleries) at *Cologne Fine Art* to him from October 31 to November 4, 2007.

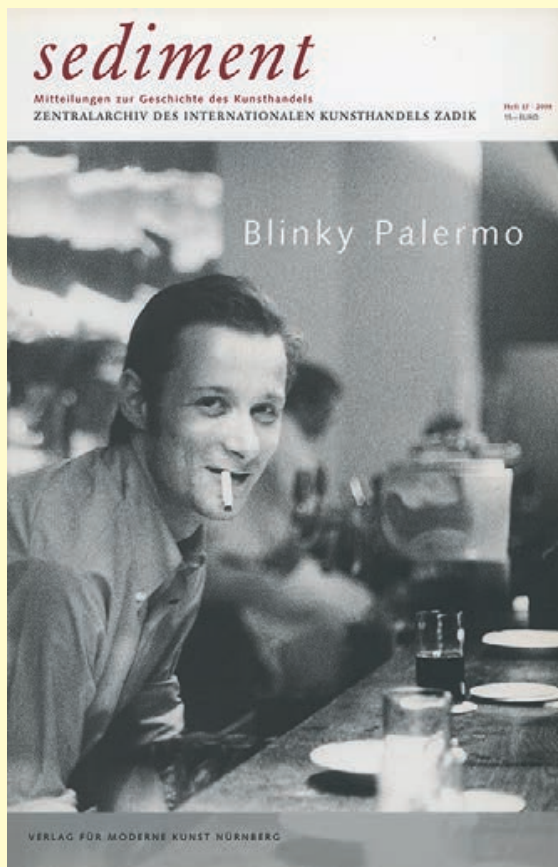


Neue Förderungen für das ZADIK

New Sponsorships for the ZADIK

Dem ZADIK gelang es, von mehreren Stellen Fördermittel zu erhalten: Der *Landschaftsverband Rheinland* und die *Kulturstiftung der Länder* ermöglichten konservatorische Arbeiten an den Archivbeständen von Kunstkritiker:innen und Galerien. Für das Folgejahr bewilligte die Stadt Köln auf Vermittlung von Hans-Georg Bögner reguläre jährliche Fördermittel und die *Arbeitsstelle für Provenienzforschung* in Berlin finanzierte die Erschließung des restlichen Thannhauser-Archivbestands.

The ZADIK managed to receive funding from several organizations: the *Rhineland Regional Council* and the *Cultural Foundation of the German States* made it possible to undertake conservation work on the archival holdings of art critics and galleries. For the following year, thanks to the mediation of Hans-Georg Bögner, the City of Cologne approved regular annual funding and the *Arbeitsstelle für Provenienzforschung* in Berlin financed the accessioning of the rest of the Thannhauser archival holdings.



Mit der Ausgabe des *sediment* 15 leistete das ZADIK die Möglichkeit der erneuten Auseinandersetzung mit dem Werk von Blinky Palermo. Die Annäherung geschah über die Dokumentation der Zusammenarbeit mit seinen Galeristen: Heiner Friedrich, René Block, Konrad Fischer, Rudolf Zwirner und Erhard Klein. Auf der ART COLOGNE vom 16. bis 20.04.2008 zeigte das ZADIK die Ausstellung *Blinky Palermo*.

With the 15th issue of *sediment*, ZADIK provided an opportunity for a new examination of the work of Blinky Palermo. It was approached through the documentation of his collaboration with his gallerists: Heiner Friedrich, René Block, Konrad Fischer, Rudolf Zwirner, and Erhard Klein. ZADIK presented the exhibition *Blinky Palermo* at ART COLOGNE from April 16 to 20, 2008.



2008



Das ZADIK-Team war auf seinem Messestand stets im Dialog: Brigitte Jacobs van Renswou (links) und Günter Herzog (rechts) tauschen sich mit Daniel Hug (2. von rechts) als neu ernanntem Direktor der ART COLOGNE aus.

The ZADIK team was constantly in dialogue at its booth at the fair: Brigitte Jacobs van Renswou (left) and Günter Herzog (right) exchange ideas with Daniel Hug (2nd from right) as the newly appointed director of ART COLOGNE.

Von Seiten der Politik kam NRW-Wirtschaftsministerin Christa Thoben (Mitte) zu Besuch, hier im Gespräch mit Günter Herzog und Heinz Holtmann (rechts).

From the side of politics, the Economics Minister of North Rhine-Westphalia, Christa Thoben (center) came for a visit - here in conversation with Günter Herzog and Heinz Holtmann (right).



Mit der Ausstellung *please take care of my past and my future* auf der Cologne Fine Art & Antiques vom 18. bis 23.11.2008 präsentierte das ZADIK *Erfolgsgeschichten großer Künstler und ihrer Galeristen* in exemplarischen Bild- und Textdokumenten aus seinen Beständen. Projektmitarbeiter Karsten Arnold (links) und die ehrenamtlich für das ZADIK tätige Helga Behn waren ebenfalls Ansprechpartner:innen.

With the exhibition *please take care of my past and my future* at Cologne Fine Art & Antiques from November 18 to 23, 2008, the ZADIK presented *Erfolgsgeschichten großer Künstler und ihrer Galeristen* (The Success Stories of Artists and Their Galleries) in exemplary picture and text documents from its holdings. The project member Karsten Arnold (left) and Helga Behn, a volunteer employee at the ZADIK, were also points of contact.



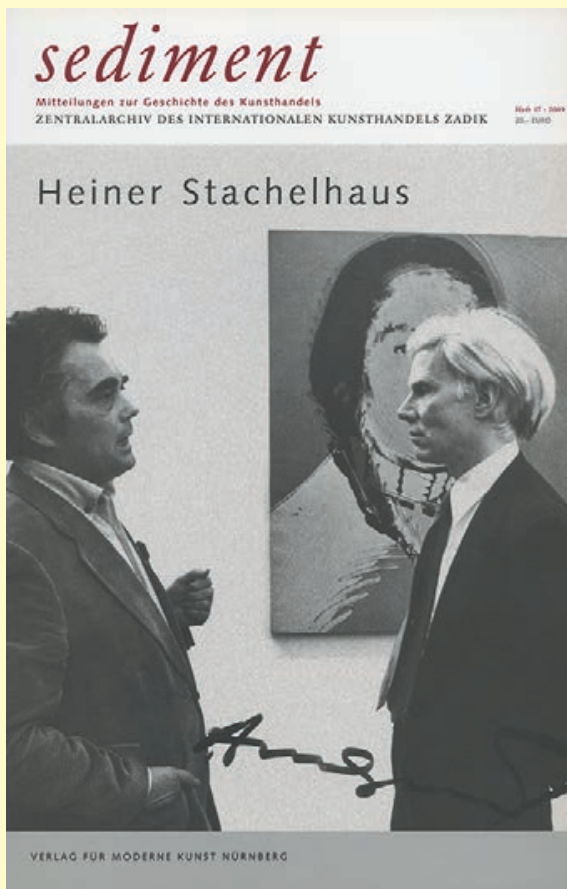
ZADIK Archival Materials Complement Museum Exhibitions



2009

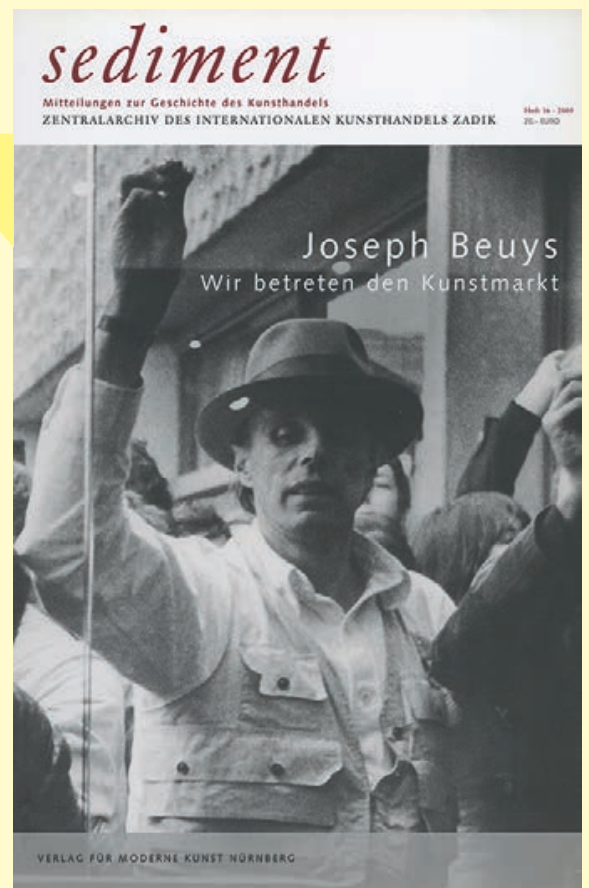
Obwohl das *sediment* 16 Joseph Beuys gewidmet war, enthielt es auch Informationen über die ihn begleitenden Protagonist:innen: Der Galerist Helmut Rywelski sowie die Künstler Wolf Vostell und Klaus Staeck inszenierten gemeinsam mit Joseph Beuys am 12.10.1970 eine Protestaktion, um sich gegen die Exklusivität des neu entstandenen Kunstmarkts in Köln zu positionieren.

Even though the 16th issue of *sediment* was dedicated to Joseph Beuys, it also contained information about the protagonists who accompanied him: on October 12, 1970, the gallerist Helmut Rywelski and the artists Wolf Vostell and Klaus Staeck staged a protest action with Joseph Beuys that positioned itself against the exclusivity of the newly established Kunstmarkt in Cologne.



Heiner Stachelhaus wurde als Kunstkritiker im *sediment* 17 in den Blickpunkt gerückt - die Ausstellung lief im ZADIK vom 07.11.2009 bis 26.03.2010. Sein Archiv bildete die Grundlage für die Überblicksschau und zeugte eindrücklich von seiner ebenso kreativen wie durchdringenden Wahrnehmung der aktuellen Kunstentwicklung und Kunstszene.

The 17th issue of *sediment* focused on Heiner Stachelhaus as an art critic - the exhibition took place at the ZADIK from November 7, 2009, to March 26, 2010. His archival holding formed the basis for the overview exhibition and provided an impressive testimony to his creative and sharp perception of current developments in art and the art scene.



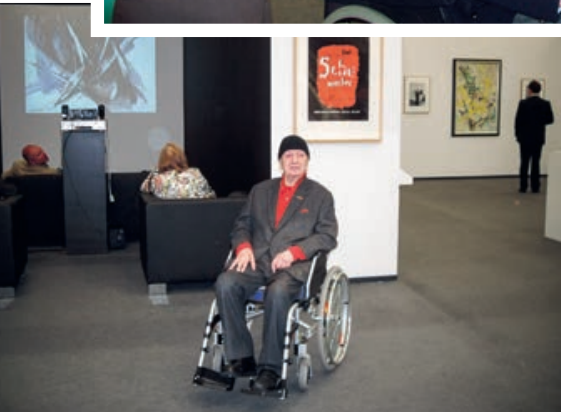
„Künstlerpost aus den Beständen des ZADIK“

'Artists' Mail from the Holdings of the ZADIK'



Den Pionieren der deutschen Nachkriegskunst und deren Tatendrang zum Wiederaufbau einer kulturellen Infrastruktur widmete das ZADIK die Ausstellung *Am Anfang war das Informel* vom 20. bis 25.04.2010 auf der ART COLOGNE. Der Künstler Karl Otto Götz (Foto unten) sowie der Kunsthistoriker Rolf Wedewer mit seiner Frau Ursula (Mitte) kamen zu Besuch.

The ZADIK dedicated the exhibition *Am Anfang war das Informel* (In the Beginning There Was Informel) from April 20 to 25, 2010, at ART COLOGNE, to the pioneers of German postwar art and their drive to rebuild a cultural infrastructure. The artists Karl Otto Götz (photo below) and the art historian Rolf Wedewer with his wife, Ursula (center) came for a visit.



An den Beispielen *Galerie Parnass*, *Zimmergalerie Franck*, *Galerie Otto van de Loo*, *Edition und Galerie Rothe* sowie *Galerie Marianne Hennemann* beleuchtete das *sediment* 18 das Netzwerk von Protagonist:innen der Nachkriegszeit, die die kulturelle ‚Stunde Null‘ nach dem Zweiten Weltkrieg in eine bewegte lebendige Kunstszene überführten.

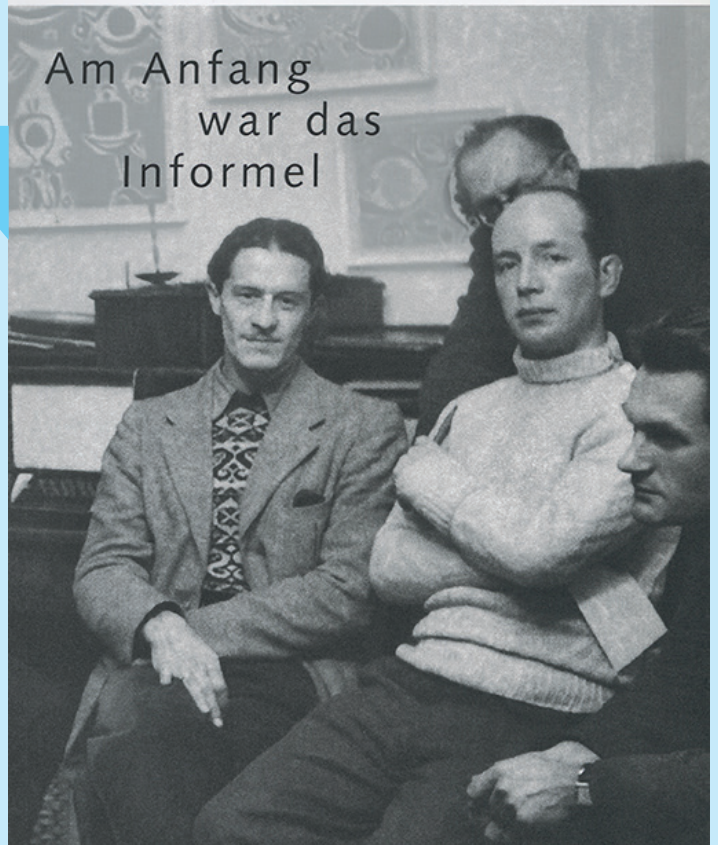
Based on the examples of the *Galerie Parnass*, *Zimmergalerie Franck*, *Galerie Otto van de Loo*, *Edition und Galerie Rothe*, and *Galerie Marianne Hennemann*, the 18th issue of *sediment* focused on the network of protagonists of the postwar period who transformed the cultural 'zero hour' after the Second World War into an eventful and lively art scene.

sediment

Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels
ZENTRALARCHIV DES INTERNATIONALEN KUNSTHANDELS ZADIK

Heft 18 - 2010
20,- EURO

Am Anfang war das Informel

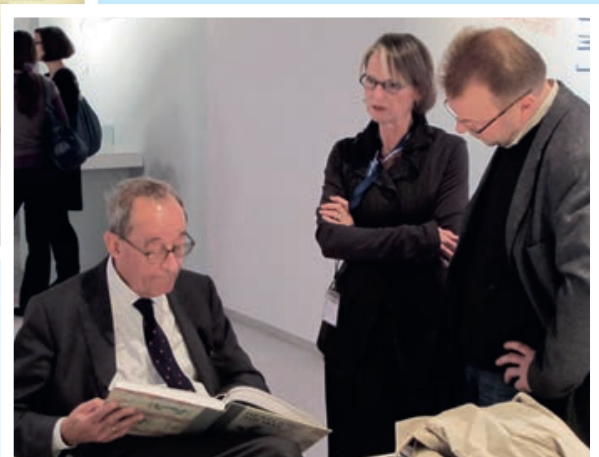


VERLAG FÜR MODERNE KUNST NÜRNBERG

2010

Vom 17. bis 21.11.2010 präsentierte das ZADIK auf der *Cologne Fine Art & Antiques* die Sonderschau *Herzlich, Ihr Max. Künstlerpost aus den Beständen des ZADIK*. Die Texte zur gleichnamigen Publikation verfasste Helga Behn (Mitte) als ehrenamtliche Mitarbeiterin des ZADIK.

From November 17 to 21, 2010, the ZADIK presented the special exhibition *Herzlich, Ihr Max. Künstlerpost aus den Beständen des ZADIK* (Warmly, Your Max: Artists' Mail from the Holdings of the ZADIK) at *Cologne Fine Art & Antiques*. The texts for the publication of the same name were written by Helga Behn (center) as a volunteer employee at the ZADIK.



Kasper König als Direktor (links) und Stephan Diederich als Kurator des *Museum Ludwig* besuchten Helga Behn, die früher für den *Museumsdienst Köln* tätig gewesen war.

Kasper König (left) as director of and Stephan Diederich as curator of the *Museum Ludwig* visited Helga Behn, who previously worked for the *Museum Service Cologne*.



Weitere Förderungen für das ZADIK

Further Sponsorships for the ZADIK

Die Finanzkrise von 2008 hatte nun auch Auswirkungen auf die Zukunft des ZADIK: Die *Sparkasse KölnBonn* begann mit den 2010 angekündigten Fördermittelkürzungen. Das ZADIK konnte diese zunächst durch Projektmittel der *VG Bild-Kunst* abfedern. Ergänzend initiierte Klaus Gerrit Frieze als Vorstandsvorsitzender des BVDG bei Bernd Neumann als *Beauftragtem der Bundesregierung für Kultur und Medien* eine Projektförderung für das ZADIK. Auch Heinz Holtmann als Vorsitzender des ZADIK konnte eine Förderung bei der Landesregierung NRW erreichen.

The financial crisis of 2008 now also affected the future of the ZADIK: the *Sparkasse KölnBonn* had announced initial reductions in funding already in 2010. The ZADIK was initially able to offset these reductions in 2011 thanks to project funding from *VG Bild-Kunst*. In addition, Klaus Gerrit Frieze as chairperson of the board of the BVDG initiated project funding for the ZADIK in cooperation with Bernd Neumann as *Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien* (Federal Commissioner for Culture and Media). Heinz Holtmann as the chairperson of the ZADIK also succeeded in obtaining funding from the state government of North Rhine-Westphalia.



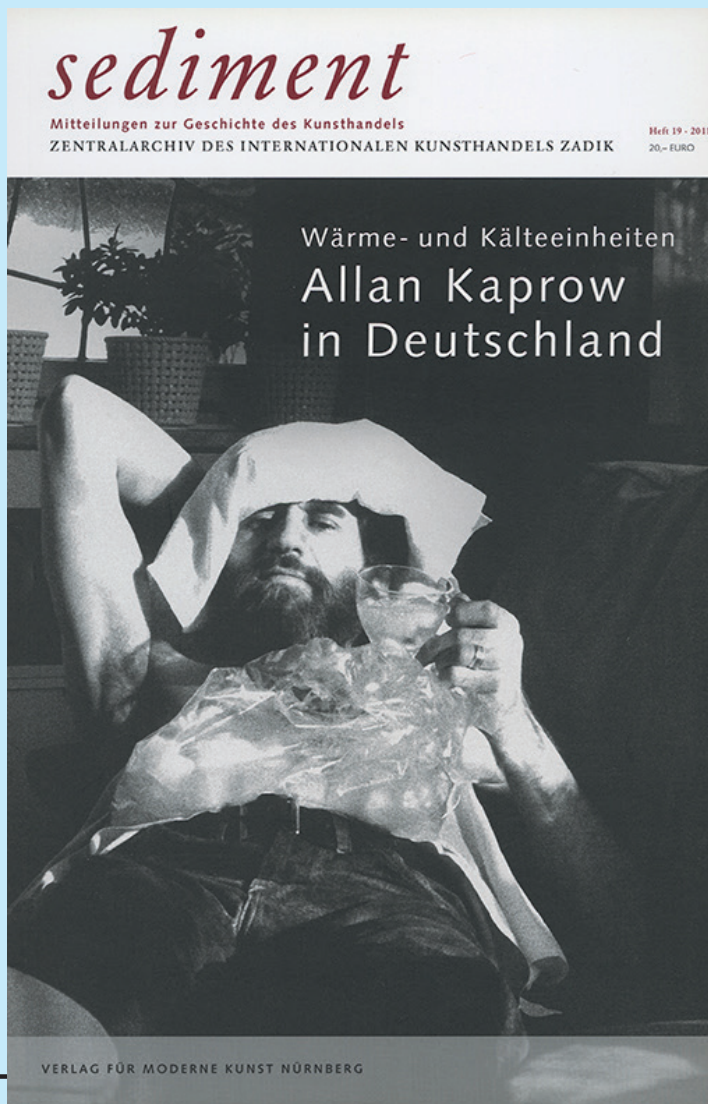
2011



Maßgeblich auf Grundlage des Archivbestands der Galeristin Inge Baecker entstand die Sonderschau *Allan Kaprow in Deutschland | Wärme- und Kälteeinheiten* mit Leihgaben des *Kunstmuseums Bochum* und des *Neuen Museums Nürnberg* auf der *ART COLOGNE* vom 12. bis 17.04.2011.

Based to a significant extent on the archival holdings of the gallerist Inge Baecker, the special exhibition *Allan Kaprow in Deutschland | Wärme- und Kälteeinheiten* (Allan Kaprow in Germany | Heating and Cooling Units), with loans from the *Kunstmuseum Bochum* and the *Neues Museum Nürnberg*, was presented at *ART COLOGNE* from April 12 to 17, 2011.

77

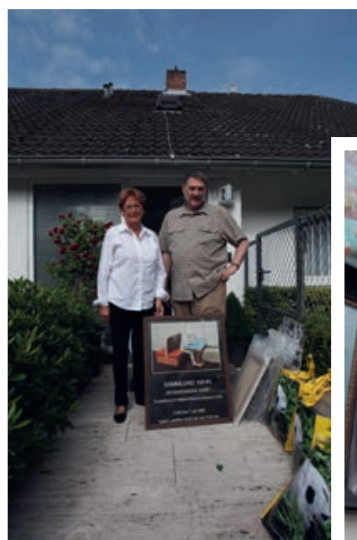


Das *sediment* 19 behandelte erstmals anhand von Korrespondenzen, Projektplanungen und Fotografien die Aktionen des Künstlers Allan Kaprow in Deutschland zwischen 1970 bis 1981.

The 19th issue of *sediment* dealt for the first time with the actions of the artist Allan Kaprow in Germany between 1970 and 1981, based on correspondence, project planning, and photographs.

Das ZADIK feiert 20. Jubiläum

ZADIK Celebrates 20th Anniversary



2012 übergab Helga Hahn in ihrem Wohnhaus das sogenannte *WC-Kabinett* ihres Mannes, des Sammlers Wolfgang Hahn, an Günter Herzog. Die Memorabilien-sammlung aus der Gästetoilette der Hahns wurde zunächst im Rahmen einer Ausstellung vom 06.12.2012 bis 29.03.2013 im ZADIK und vom 19. bis 22.04.2013 auf der *ART COLOGNE* präsentiert. Seither ist sie als permanente Präsentation in den Räumen des ZADIK zu sehen.

In 2012, Helga Hahn handed over the so-called *WC-Kabinett* of her husband, the collector Wolfgang Hahn, in her house to Günter Herzog. The collection of memorabilia from the guest bathroom was first presented within the framework of an exhibition at the ZADIK from December 6, 2012, to March 29, 2013, and at *ART COLOGNE* from April 19 to 22, 2013. It has been shown since then as a permanent presentation in the premises of the ZADIK.



2012



Ursula Frohne und Günter Herzog sichteten, erfassten und digitalisierten gemeinsam mit Studierenden der Kunstgeschichte der *Universität zu Köln* im Sommersemester 2012 in einem Projektseminar im Wohnhaus von Mary Bauermeister in Rösrath-Forsbach das Archiv der Künstlerin.

Ursula Frohne and Günter Herzog along with students of art history at the *University of Cologne* viewed, recorded, and digitized the archive of Mary Bauermeister in her home in Rösrath-Forsbach in a project seminar in the summer semester of 2012.

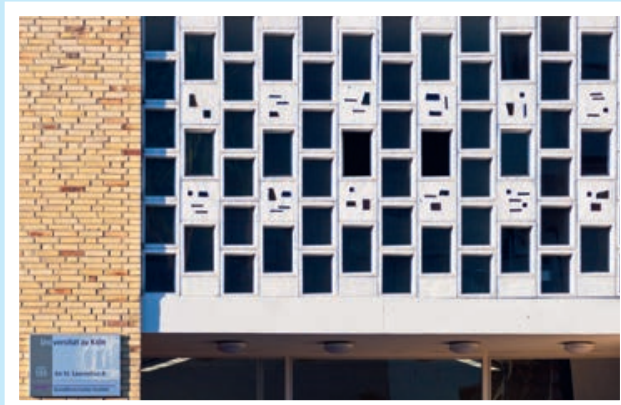


Während der Sonderschau *Konsequent — Konstruktiv — Konkret* auf der *ART COLOGNE* vom 17. bis 22.04.2012 wurden auch die Galerist:innen Hans Mayer und Anne Lahumière als Akteure der Zeit auf dem Stand des ZADIK interviewt. Das begleitende *sediment* 20 richtete den Fokus auf den Kunstmarkt der 1960er Jahre, zu dessen Zeit der Aufstieg der konkret-abstrakten Kunst seinen Anfang nahm.

During the special exhibition *Konsequent — Konstruktiv — Konkret* (Consistent - Constructive - Concrete) at *ART COLOGNE* from April 17 to 22, 2012, the gallerists Hans Mayer and Anne Lahumière were interviewed at the ZADIK's booth as protagonists of the time. The accompanying 20th issue of *sediment* focused on the art market of the 1960s, when the rise of concrete-abstract art had its beginnings.

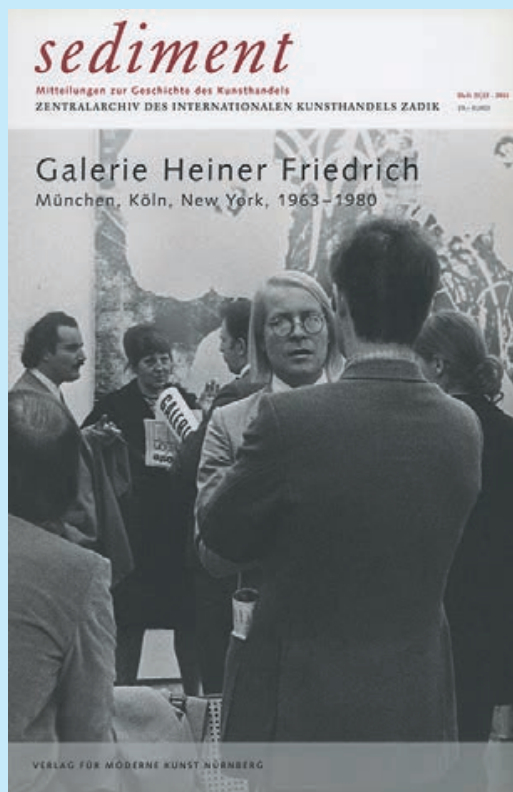
Klaus Gerrit Frieze wird neuer Vorsitzender

Klaus Gerrit Frieze Becomes the New Chairperson



Im Wintersemester 2013/14 wurde am *Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln* auf Initiative von Prof. Dr. Ursula Frohne und Prof. Dr. Stefan Grohé im Einfachmasterstudiengang Kunstgeschichte das Schwerpunktmodul *Kunstgeschichte und Kunstmarkt* eingeführt.

In the winter semester of 2013/14, a model focusing on art history and the art market was introduced as part of the single master curriculum at the *Department of Art History* at the *University of Cologne* on the initiative of Prof Dr Ursula Frohne and Prof Dr Stefan Grohé.



Die Doppelausgabe des *sediment* 21/22 gab einen Überblick über die Tätigkeit der *Galerie Heiner Friedrich* an den Standorten München, Köln und New York. Dort zeigte die von Six und Heiner Friedrich sowie Franz Dahlem gegründete Galerie früh Kunst von heute international anerkannten Künstler:innen wie Gerhard Richter, Cy Twombly und Georg Baselitz.

The *sediment* double issue 21/22 provided an overview of the work of the *Galerie Heiner Friedrich* at branches in Munich, Cologne, and New York. There, the gallery, which was established by Six and Heiner Friedrich as well as Franz Dahlem, presented art by artists who are internationally recognized today, such as Gerhard Richter, Cy Twombly, and Georg Baselitz, at an early point in time.



2013



Auf der ART COLOGNE zeigte das ZADIK vom 19. bis 22.04.2013 die Sonderschau *Galerie Heiner Friedrich - München, Köln, New York, 1963-1980*. Das Team mit Philipp Fernandes do Brito, Günter Herzog, Helga Behn, Brigitte Jacobs van Renswou, Markus Hoffmann — der seit dem Vorjahr im Bereich Archiv und Medien tätig war — und Charlotte Neußer (v.l.n.r.), gratulierte der ehrenamtlichen Mitarbeiterin Heidi Kwastek.

At ART COLOGNE from April 19 to 22, 2013, ZADIK presented the special exhibition *Galerie Heiner Friedrich — München, Köln, New York, 1963-1980*. The team, with (from left to right) Philipp Fernandes do Brito, Günter Herzog, Helga Behn, Brigitte Jacobs van Renswou, Markus Hoffmann — who began working in the area of archives and media at ZADIK the previous year — and Charlotte Neußer, congratulated the volunteer employee Heidi Kwastek.



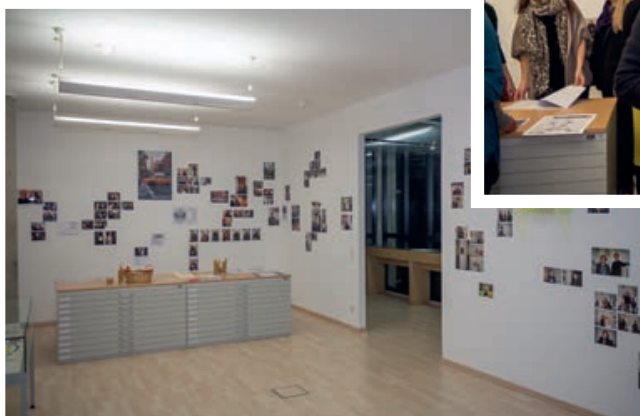
Am 26.01.2013 übernahm der Galerist und ehemalige Vorsitzende des BVDG Klaus Gerrit Friese (Mitte) den Vorsitz des ZADIK. Aurel Scheibler (links) wurde als Vertreter des BVDG neues Mitglied im ZADIK-Vorstand während Hans-Georg Bögnert und Ulrich S. Soénius ihr Amt fortsetzten.

On January 26, 2012, Klaus Gerrit Friese (center), a gallerist and former chairperson of the BVDG, took over as chairperson of the ZADIK. Aurel Scheibler (left) became a new member of the ZADIK board as a representative of the BVDG, while Hans-Georg Bögnert and Ulrich S. Soénius remained in their positions.

81

Das Fotoarchiv von Caroline Nathusius (Mitte) mit zahlreichen Fotografien aus der Kunstszene der 1990er Jahre in Köln, München und New York fand Eingang ins ZADIK. Die Fotografien dokumentieren mit Schnappschüssen aus Künstlerkneipen, Galerien und Off-Spaces eine lebendige Zeit und wurden in der Ausstellung *Von Köln nach New York und zurück* im ZADIK vom 27.11.2013 bis 31.04.2014 gezeigt.

The photo archive of Caroline Nathusius (center), with numerous photographs from the art scene of the 1990s in Cologne, Munich, and New York, was incorporated into the ZADIK. The photographs document a lively era with snapshots from artist bars, galleries, and off spaces, and were presented in the exhibition *Von Köln nach New York und zurück* (From Cologne to New York and Back) at the ZADIK from November 27, 2013, to April 31, 2014.



Projekt Archivbestand Kasper König

The Kasper König Archive Holdings Project



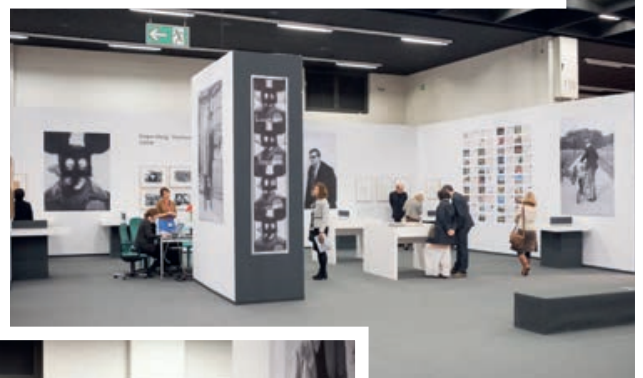
Bereits 2012 hatte Kasper König dem ZADIK vor seinem Ausscheiden als Direktor des *Museum Ludwig* sein Privatarhiv übergeben. 2013 stellte die *Kunststiftung NRW* dann Fördermittel zur Erschließung und Digitalisierung des Archivs von König sowie zur Realisierung einer dokumentarischen Ausstellung bereit.

Kasper König already handed his private archive over to the ZADIK in 2012, prior to stepping down as the director of the *Museum Ludwig*. In 2013, the *Kunststiftung NRW* then made financing available to process and digitize König's archive as well as to realize a documentary exhibition.

82

Kasper König gemeinsam mit Werner Krüger, Günter Herzog und Brigitte Jacobs van Renswou (v.l.n.r.) vor seinem Fotoporträt mit einer Schablone des *Mouse Museum* von Claes Oldenburg.

Kasper König along with Werner Krüger, Günter Herzog, and Brigitte Jacobs van Renswou (from left to right) in front of his photo portrait with a stencil for Claes Oldenburg's *Mouse Museum*.



2014



Das *sediment* 23/24 bildete eine Dokumentation von Kasper Königs Leben zwischen 1962 und 1980 – einer Zeit, die sein gesamtes Leben prägte und die ihn sein Verständnis für die Kunstsysteme und ihre Dynamik lehrte. Hier schärfte sich sein Profil, das seine Rolle als genialer Promotor der Kunstszene verdeutlicht.

The 23rd/24th issue of *sediment* reproduced documentation of Kasper König's activities between 1962 and 1980 – a time that shaped his entire life and facilitated his understanding of art systems and their dynamics. This is when his profile, which thus emphasized his role as an inspired promotor of the art scene, was honed.

Der Textbeitrag von Michael Köhler im *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 17.04.2014 erschien zur Ausstellung des ZADIK auf der ART COLOGNE.

The text contribution by Michael Köhler in the *Kölner Stadt-Anzeiger* of April 17, 2014, was published on the occasion of the ZADIK's exhibition at ART COLOGNE.

Er war einfach immer da

KUNST Die prägenden Jahre von Kasper König, aufgeblättert in einem schönen Buch

VON MICHAEL KÖHLER

Ein Schlaks dreht sich zu uns um, die Schirmmütze hat er ins Gesicht gezogen und die Hände aufs Fahrrad gestützt. Hinter ihm liegt mutmaßlich Münster, vor ihm Köln und die weite Welt der Kunst. Mit dieser Fotografie beginnt die Reise von Kasper König, der damals, im Jahr 1962, noch Rudolf hieß und sehr viel später einmal Direktor des Kölner Museums Ludwig werden sollte. Dazwischen gastierte er beim Galeristen Rudolf Zwirner, floh nach London, um dem Wehrdienst zu entgehen, vordringte sich als Schiffskoch auf einem Frachter nach New York, brachte eine mittlerweile legendäre Andy-Warhol-Ausstellung nach Europa und war „einfach immer da“, so Gerhard Richter, wenn etwas Neues und Aufregendes passierte.

Um die prägenden frühen Jahre des Ausstellungsmachers Kasper König geht es in einem schönen Doppelheft der vom Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (Zadik) herausgegebenen Zeit-

schrift „Sediment“. Man erfährt darin nicht nur, dass Kasper König sein erstes von vielen legendären Adressbüchern füllte, indem er als Hilfskraft der documenta heimlich die Angaben auf den Leihscheinen abschrieb, sondern auch, dass Königs prägende Jahre nicht zufällig mit denen des Kölner Kunsthandels zusammenfielen.

Die Museumswelt war damals, erinnert sich der Galerist Michael

Werner in „Sediment“, für jemanden ohne akademischen Grad verschlossen – König ging vor dem Abitur von der Schule ab – und so mussten die jungen Hasardeure eine „Spezialperformance liefern“, um von den etablierten Museumsleuten überhaupt wahrgenommen zu werden. Es ist dieser besondere Auftritt, der Ausstellungsmacher wie König, Galeristen wie Werner und auch Künstler wie Richter und

Sigmar Polke in den 60er Jahren vereinte. „Deutschland“, so Werner, war eine Provinz mit verordnetem schlechten Gewissen; in den 80er Jahren wurde sie dann im Sturm genommen.

Unter den Kölner Schatzkammern der Kunst ist das Zadik die unscheinbarste, aber auch eine der ergiebigsten. Für das neueste „Sediment“-Heft konnte es eine Unmenge an Briefen und Dokumenten auswerten, die ihm Kasper König bei seinem Abschied aus Köln vermachte, und ergänzte sie mit Interviews und biografischen Erläuterungen. Allein aus dem Briefwechsel ergibt sich eine kleine, aber sehr illustre Geschichte der Nachkriegskunst. Und wer sich anfangs vielleicht noch über den geschäftsmäßigen oder auch strategischen Tonfall mancher Schreiben wundert, weiß am Ende, dass die Kunst nicht einfach von allein in die Museen kommt. Sondern von Menschen, die leidenschaftlich für sie kämpfen, in sie hineingebracht, gedrängt und manchmal auch schlawinert wird.

Zitate zu König aus dem besprochenen Band

Gerhard Richter: „Zuerst wusste ich nichts über ihn. Aber er war immer sehr interessiert, und für uns Künstler war das wie ein Geschenk, wenn so jemand auftaucht. Ich habe auch damals gar nicht so genau verstanden, in welcher Funktion er eigentlich auftrat, er war einfach immer da.“

Michael Werner, Galerist: „Als ungelernete Kraft konnten wir auf den Bau als Hilfsarbeiter, und da sind wir lieber in den Kunstbe-

trieb gegangen. Wir hatten den Instinkt. Wir wussten, dass wir uns dort realisieren konnten, weil da nichts war. (...) Die Zeit war so, dass wir mitten in ein Vakuum gesprungen sind.“

„Kasper König – The Formative Years“, *Sediment* – Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Heft 23/24, Hrsg.: Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, 29 Euro.



10. JULI 1993, KÖLN

Eine Kooperation mit dem ZADIK,
dem Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, Köln

Es war die Zeit, als sich die Stadt am Rhein an der Schlagzeile der „New York Times“ berauschte, Köln sei die Kapitale der Gegenwartskunst. Obwohl das Nachwende-Berlin schon einige Galeristen und Künstler abzog, gab es die Messen Art Cologne und Unfair, die Galerie Nagel als Epizentrum der Szene, die neu gegründeten „Texte zur Kunst“ und den Projektraum Friesenwall 120, wo Stephan Dillernuth und Josef Strau Regie führten – und wo sich eines Abends auch Isa Genzken im Seemannshabit und Kai Althoff, vergleichbar elegant gekleidet, vor einer sich über die Wände schlängelnden, gemalten Rennstrecke eine Zigarette teilten. Chronistin der Kölner Szene in den 90er Jahren war Caroline Nathusius, und ihre Fotos zeigen eine Aufbruchsstimmung, die längst vergangen scheint – aber in Wahrheit nie verblasst ist.

Bild: Eröffnung des „London PhotoRace“ im Rahmen der „Big Summer Show“ im ORF-Space
Friesenwall 120, Köln, 10. Juli 1993

2014 begann eine Kooperation mit der Kunstzeitschrift *Monopol*: Das ZADIK veröffentlichte in der Rubrik *Zeitmaschine* monatlich ein sogenanntes Kalenderblatt mit einer Archivalie zu einem vergangenen Ereignis.

A collaboration with the art journal *Monopol* was initiated in 2014: in the section *Zeitmaschine*, the ZADIK published a so-called calendar page with an archival document pertaining to a past event.

Das ZADIK wird An-Institut der *Universität zu Köln*

The ZADIK Becomes an Affiliated Institute of the *University of Cologne*



84

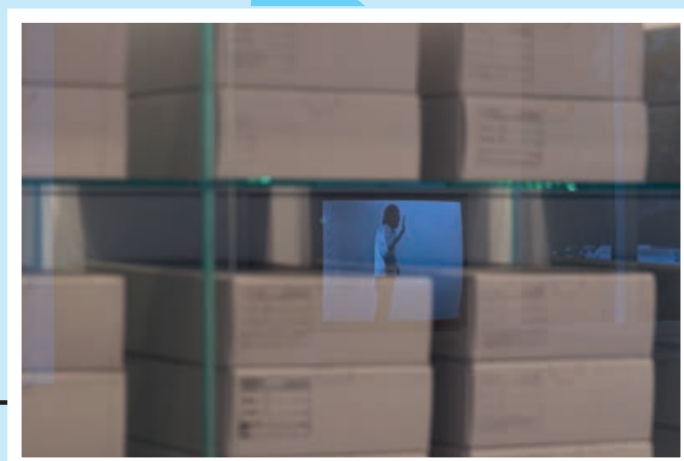
Am 11.06.2015 wurde der Start der Zusammenarbeit in Forschung und Lehre mit dem ZADIK als An-Institut der *Universität zu Köln* auf dem Campus gefeiert — der Kooperationsvertrag war bereits im Dezember 2014 unterschrieben worden. Kanzler Michael Stückradt begrüßte und Klaus Gerrit Friese moderierte die Podiumsdiskussion *Die Wirklichkeit der Kunst* mit der Galeristin Susanne Zander, dem Kurator Stephan Berg, dem Sammler Rainer Jacobs und der Kritikerin Catrin Lorch. Die Kooperation mit dem *Kunsthistorischen Institut* wurde nach der Einrichtung der Juniorprofessur für Kunstgeschichte und Kunstmarkt 2014, die mit Nadine Oberste-Hetbleck besetzt wurde, gestärkt.

On June 11, 2015, the beginning of the collaboration with the ZADIK on research and teaching as an An-Institut der *Universität zu Köln* was celebrated on the campus - the cooperation agreement had already been signed in December 2014. University chancellor Michael Stückradt gave a welcoming speech and Klaus Gerrit Friese moderated the panel discussion on *Die Wirklichkeit der Kunst* (The Reality of Art) with the gallerist Susanne Zander, the curator Stephan Berg, the collector Rainer Jacobs, and the art critic Catrin Lorch. The collaboration with the *Department of Art History* intensified after the establishment of the Junior Professorship of Art History and the Art Market in 2014, which was held by Nadine Oberste-Hetbleck.

Das ZADIK schloss einen Vertrag mit der *Stiftung Kunstsammlung NRW* zur digitalen Langzeitarchivierung des Archivs der *Konrad Fischer Galerie*, das die Stiftung zusammen mit der Kunstsammlung von Konrad und Dorothee Fischer erworben hatte. Das Archiv wurde in der Folge durch das ZADIK erschlossen, digitalisiert und digital zugänglich gemacht.

The ZADIK concluded a contract with the *Stiftung Kunstsammlung NRW* for the long-term digital archiving of the archive of the *Konrad Fischer Galerie*, which the foundation had acquired along with the art collection of Konrad and Dorothee Fischer. The ZADIK subsequently processed and digitized the archival holding and made it digitally accessible.

2015





Nadine Oberste-Hetbleck startete in Kooperation mit dem ZADIK die Ringvorlesungsreihe im Wintersemester 2015/16 zum Forschungsfeld Kunstmarkt. Zu Gast waren internationale Forscher:innen, die im ZADIK recherchiert hatten.

In cooperation with the ZADIK, Nadine Oberste-Hetbleck started a lecture series on the art market as a field of research in the winter semester of 2015/16. Guests included international researchers who had conducted research at the ZADIK.



Die Sonderschau *Wie die Pop Art nach Deutschland kam* fand vom 15. bis 19.04.2015 auf der ART COLOGNE statt.

The special exhibition *Wie die Pop Art nach Deutschland kam* (How Pop Art Came to Germany) took place at ART COLOGNE from April 15 to 19, 2015.



Das *sediment* 25/26 machte mit zahlreichen Ausstellungsfotos der Galeristen Heiner Friedrich und Rudolf Zwirner, mit Dokumenten aus den Sammlungen Hahn und Karl Ströher sowie des *Kunstmarkt Köln* die Etablierung der Pop Art in Deutschland nachvollziehbar.

The 25th/26th issue of *sediment* provided an understanding of how pop art became established in Germany with numerous exhibition photos from the gallerists Heiner Friedrich and Rudolf Zwirner, and documents from the collections of Hahn and Karl Ströher as well as of the *Kunstmarkt Köln*.

Publikation und Ausstellung anlässlich der 50. Ausgabe der *ART COLOGNE*

Publication and Exhibition on the Occasion of 50 Editions of the *ART COLOGNE*



Anlässlich des Jubiläums zur 50. *ART COLOGNE* erstellte das ZADIK im Auftrag der *koelnmesse* und in Zusammenarbeit mit dem *Verlag Walther König* die Festschrift *ART COLOGNE 1967-2016. Die Erste aller Kunstmessen*. Die Publikation stellte ein Kompendium zur Geschichte der Kölner Kunstmesse zusammen.

On the occasion of the 50th anniversary of *ART COLOGNE*, the ZADIK produced the commemorative publication *ART COLOGNE 1967-2016. The First Art Fair*, commissioned by *koelnmesse* and in collaboration with the *Verlag Walther König*. The publication assembled a compendium on the history of the art fair in Cologne.

86

Die Publikation wurde von Günter Herzog, Walther König und Daniel Hug am 16.04.2016 in der Talks Lounge auf der *ART COLOGNE* vorgestellt.

The publication was presented by Günter Herzog, Walther König, and Daniel Hug on April 4, 2016, in the Talks Lounge at *ART COLOGNE*.



2016



Die gleichnamige Ausstellung lief vom 14. bis 17.04.2016 auf der *ART COLOGNE*. Es fanden zahlreiche Führungen für Studierende der Kunstgeschichte statt.

The exhibition of the same name ran from April 14 to 17, 2016, at *ART COLOGNE*. There were numerous tours for students of art history.



Das Messejubiläum war zudem Anlass für diskursive Formate: Günter Herzog sprach am 06.07.2016 bei der Podiumsdiskussion *50 Jahre ART COLOGNE — Kooperation & Konkurrenz im Kunstmarkt*, die am *Kunsthistorischen Institut* von Nadine Oberste-Hetbleck organisiert wurde.

The anniversary of the fair was also an occasion for discursive formats: Günter Herzog spoke at the panel discussion *50 Jahre ART COLOGNE — Kooperation & Konkurrenz im Kunstmarkt* (50 Years of *ART COLOGNE* - Cooperation and Competition on the Art Market) on July 6, 2016, which was organized by Nadine Oberste-Hetbleck at the *Department of Art History*.

Das ZADIK feiert 25. Jubiläum: *State of the Art Archives*

ZADIK Celebrates 25th Anniversary: *State of the Art Archives*



Im April wurde der *ART COLOGNE*-Preis an Günter Herzog verliehen. Kölns Oberbürgermeisterin Henriette Reker überreichte die Urkunde feierlich im Kölner Rathaus. Gerald Böse (links) und Christian Jarmuschek gratulierten als Vertreter des von der *koelnmesse* und dem BVDG vergebenen Preises.



In April, the *ART COLOGNE* Prize was awarded to Günter Herzog. Henriette Reker, the Lord Mayor of Cologne, presented the certificate at a celebration at the Cologne city hall. As representatives of *koelnmesse* and the BVDG Gerald Böse (left) and Christian Jarmuschek congratulated him on receiving the prize.

88



Das *sediment* 27 stellte einen stilprägenden Akteur im Berlin der Nachkriegszeit vor: Springer verstand sich sowohl als Galerist und Vermittler von Kunst, als auch als Kunsthändler.



Die Ausstellung *Galerie Springer, Berlin 1948 – 1998* auf der *ART COLOGNE* vom 25. bis 29.04.2017 belegte durch Ausstellungsfotografien, Einladungskarten und Korrespondenzen die vielfältige Ausstellungstätigkeit Rudolf Springers von der Nachkriegszeit bis in die 1990er Jahre. Sein Sohn und Galerist Rudolf Springer besuchte den Messestand des ZADIK.



The exhibition *Galerie Springer, Berlin 1948–1998* at *ART COLOGNE* from April 25 to 29, 2017, documented Rudolf Springer's diverse exhibition activities from the postwar period to the 1990s with exhibition photos, invitation cards, and correspondence. His son and gallerist Rudolf Springer visited the ZADIK's booth at the fair.

The 27th issue of *sediment* presented an influential protagonist in Berlin in the postwar period: Springer regarded himself both as a gallerist and mediator of art and as an art dealer.

2017



Anlässlich des 25-jährigen Bestehens des ZADIK sowie weiterer Jubiläen vom *Institut für moderne Kunst Nürnberg* und der *basis wien* fand die Konferenz *State of the Art Archives* mit mehr als 20 internationalen Kunstarchiven im *Max Liebermann Haus* der *Stiftung Brandenburger Tor* in Berlin statt. Monika Grütters eröffnete als *Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien* die Konferenz am 21.09.2017.

On the occasion of the 25th anniversary of the ZADIK's founding as well as additional anniversaries of the *Institut für moderne Kunst in Nuremberg* and *basis wien*, the conference *State of the Art Archives* was held at the *Max Liebermann Haus* of the *Stiftung Brandenburger Tor* in Berlin with more than twenty international art archives. Monika Grütters opened the conference on September 21, 2017, as the *Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien* (Representative of the Federal Government for Culture and Media).



89

Der zugehörige Tagungsband umfasste die Vorträge der eingeladenen internationalen Kunstarchive, die über ihre Institutionen, die jeweiligen Sammlungsschwerpunkte, die eigene Arbeit sowie ihre Benutzerservices informierten.

The publication accompanying the proceedings included lectures by the international art archives invited to the conference, which provided information about their institutions, the respective collection focuses, their own work, and their user services.



Günter Herzog und Nadine Oberste-Hetbleck konzipierten die Ausstellung *Köln auf dem Weg zur Kunstmetropole. Zwischen Protest und Progressivität in den 60er und 70er Jahren* im Rahmen eines Seminars am *Kunsthistorischen Institut Köln*. Diese wurde in der *Universitäts- und Stadtbibliothek Köln* vom 20.07. bis 22.10.2017 gezeigt.

Günter Herzog and Nadine Oberste-Hetbleck conceived the exhibition *Köln auf dem Weg zur Kunstmetropole. Zwischen Protest und Progressivität in den 60er und 70er Jahren* (Cologne Enroute to Becoming an Art Metropolis: Between Protest and Progressiveness in the 60s and 70s) within the framework of a seminar at the *Department of Art History in Cologne*. It was presented at the *University and Municipal Library of Cologne* from July 20 to October 22, 2017.

Fokus auf die Archivbestände der 1980er und 1990er Jahre

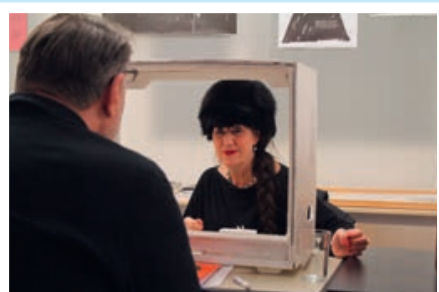
Focus on Archive Holdings from the 1980s and 1990s



Günter Herzog und Nadine Oberste-Hetbleck konzipierten im Rahmen eines Seminars am *Kunsthistorischen Institut Köln* die Ausstellung *Köln im Kunstrausch. Zwischen Idealismus und Kommerz in den 80er Jahren*, zu der ein Ausstellungsbegleiter mit eigenständig von den Studierenden in der Buchbinderei der *Universitäts- und Stadtbibliothek Köln* realisierter Fadenheftung erstellt wurde.

In the framework of a seminar at the *Department of Art History* in Cologne, Günter Herzog and Nadine Oberste-Hetbleck conceived the exhibition *Köln im Kunstrausch. Zwischen Idealismus und Kommerz in den 80er Jahren* (Cologne in an Art Frenzy: Between Idealism and Commerce in the 80s), which was accompanied by an exhibition publication with thread stitching that was realized by students themselves at the bookbinding workshop of the *University and Municipal Library* in Cologne.

90



Im Rahmenprogramm der Ausstellung fanden Talks mit Ulrike Rosenbach und Thomas Baumgärtel statt (Fotos rechts). Zudem veranstalteten die Künstler:innen Inge Broska und Hans Jörg Tauchert ein Reenactment des *Kontaktcafé*.

The exhibition's supporting program included talks with Ulrike Rosenbach and Thomas Baumgärtel (photos right). In addition, the artists Inge Broska and Hans Jörg Tauchert organized a reenactment of the *Kontaktcafé*.

2018

Klaus Gerrit Friese hatte sich bereits jahrelang intensiv bei Bund, Land und Stadt um eine dauerhafte Förderung zur Zukunftssicherung des ZADIK eingesetzt. Seit dem Amtsantritt von Isabel Pfeiffer-Poensgen als Ministerin für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen 2017 nahm die Initiative konkretere Gestalt an: Am 02.07.2018 lud die Ministerin zu einem ‚Runden Tisch‘ mit Vertreter:innen von Land, Bund und Stadt nach Düsseldorf ein. Die Anwesenden beschlossen, sich nach ihren Möglichkeiten an einer Integration des ZADIK in die *Universität zu Köln* zu beteiligen.

Klaus Gerrit Friese had already been campaigned intensively vis-à-vis the federal government, state, and city for ongoing funding to ensure the future of the ZADIK. After Isabel Pfeiffer-Poensgen assumed office as the *Minister of Culture and Science of the State of North Rhine-Westphalia* in 2017, the initiative assumed a more concrete form: on July 2, 2018, the minister invited guests to a ‘round table’ in Düsseldorf with representatives of the state, federal government, and city. The attendees agreed to do everything in their power to have the ZADIK integrated into the *University of Cologne*.



Dank einer Förderung der *Kunststiftung NRW* konnte das ZADIK auf der ART COLOGNE vom 19. bis 22.04.2018 die Sonderschau *THE KÖLN SHOW - Netzwerke der Avantgardegalerien in den Neunziger Jahren* auf der ART COLOGNE realisieren und das zugehörige *sediment* veröffentlichen.

Thanks to funding from the *Kunststiftung NRW*, the ZADIK was able to realize the special exhibition *THE KÖLN SHOW — Netzwerke der Avantgardegalerien in den Neunziger Jahren* (Network of Avant-Garde Galleries in the 1990s) at ART COLOGNE from April 19 to 22, 2018, and publish an issue of *sediment* to accompany it.



Das *sediment* 28/29 liest sich wie ein ‚Who is who‘ der Kölner Galerieszene der 1990er Jahre. Die Ausgabe beleuchtete die Gruppenausstellung *THE KÖLN SHOW* sowie das Netzwerk der damaligen Szene anhand von ZADIK-eigenen und externen Dokumenten sowie Galerist:innen-Interviews.

The 28th/29th issue of *sediment* reads like a ‘Who’s Who’ of the gallery scene in Cologne in the 1990s. The issue shed light on the group exhibition *THE KÖLN SHOW* as well on the network in the scene at the time based on documents that are part of the ZADIK along with external documents and interviews with gallerists.

Das ZADIK war Gründungsmitglied des *Notfallverbunds Kölner Archive und Bibliotheken*. Der *Kölner Stadt-Anzeiger* berichtete über den neuen Zusammenschluss am 14.09.2018.

The ZADIK was a founding member of the *Cologne Emergency Association of Archives and Libraries*. The *Kölner Stadt-Anzeiger* reported on the new collaboration on September 14, 2018.

91

Archivare üben für den Notfall

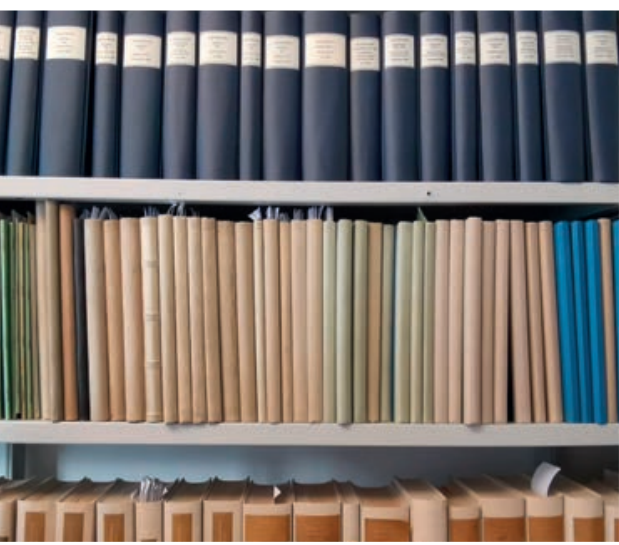
Der Notfallverbund Kölner Archive und Bibliotheken führte am Donnerstag erstmals eine Notfallübung durch. In einem Außenmagazin der Stiftung Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv (RWWA) übten rund 30 Archivare und Bibliothekare Abläufe bei der sachgerechten Bergung und Erstversorgung von Kulturgut. Im Mittelpunkt stand der Umgang mit wassergeschädigten Akten, Plänen und Fotografien. Die Leiterin der Übung, Restauratorin Anna Katharina Fahrenkamp vom LVR-Archiv- und Beratungszentrum

Pulheim-Brauweiler, als Leiterin der Übung stellte die angewandten Verfahren vor. Ulrich Fischer, Vorsitzender des Notfallverbundes, betonte: "Ganz aktuell ist es der Brand im brasilianischen Nationalmuseum in Rio de Janeiro, der deutlich macht, wie schnell sich Gedächtnisinstitutionen einer Havarie gegenüber sehen können." Praktische Übungen, Proben der Alarmketten sowie gemeinsame Begehungen der Archiv- und Bibliotheksmagazine werden auch künftig einen Schwerpunkt der Arbeit im

Notfallverbund ausmachen. "Die Bergung von bedeutsamem Kulturgut im Notfall erfordert die Kenntnis von den richtigen Schritten", unterstreicht Dr. Ulrich Soénis, Direktor des RWWA. Im Notfallverbund Kölner Archive und Bibliotheken haben sich 24 Einrichtungen zur gemeinsamen Arbeit in Havariefällen zusammengeschlossen. Die Berufsfeuerwehr, das Technische Hilfswerk und der Landschaftsverband Rheinland unterstützen den Verbund fachlich. (red)

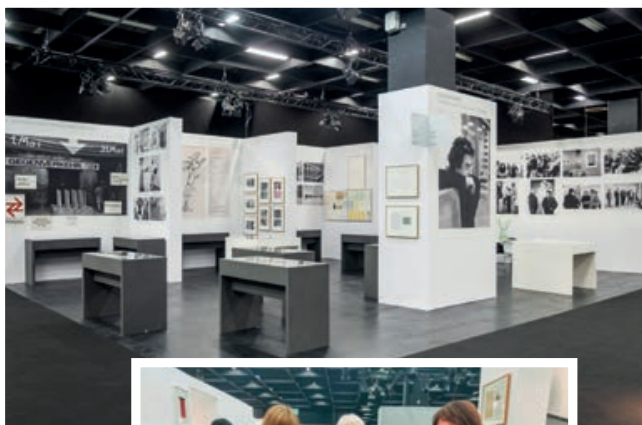
sediment digital als eJournal

sediment Now Digital as an eJournal



Im Juli 2019 startete das vom *Deutschen Zentrum Kulturgutverluste* DZK geförderte Projekt zur Digitalisierung und Erschließung der für die Provenienzforschung relevanten Kerndaten der Auktionen von *Hauswedell & Nolte* der Jahre 1940 bis 1992. Bereits 2016 hatten Gabriele Braun und Ernst Nolte das Archiv dem ZADIK übergeben. Damit gelangte erstmals das Firmenarchiv eines Auktionshauses in den Besitz eines öffentlich zugänglichen deutschen Archivs.

Funded by the *German Lost Art Foundation* DZK, the project to digitize and process core data on the auctions of *Hauswedell & Nolte* in the years 1940 to 1992, which is relevant for provenance research, was launched in July 2019. Gabriele Braun and Ernst Nolte had already handed the archive over to the ZADIK in 2016. The company archive of an auction house thus came into the possession of a publicly accessible German archive for the first time.



Auf der *ART COLOGNE* und anschließend im ZADIK wurde mit der Sonderschau *KLAUS HONNEF - Von der Konzeptkunst zur Fotografie* vom 11. bis 14.04.2019 ein Visionär vorgestellt. Er öffnete den Blick für die Vielfalt der medialen Künste und war mit daran beteiligt, der Fotografie als eigenständiges künstlerisches Ausdrucksmedium den Weg zu ebnen. Interviews mit Zeitzeug:innen, Ausstellungsansichten, Korrespondenzen mit Künstler:innen und Presseartikel zeugten von Honnefs bewegtem Leben für die Kunst. Sie stammten aus seinem bereits 2013 dem ZADIK geschenkten Privatarchiv, welches einen Schwerpunkt auf der Geschichte der Fotografie besitzt.

A visionary was presented at *ART COLOGNE* from April 11 to 14, 2019, and subsequently at the ZADIK with the special exhibition *KLAUS HONNEF — Von der Konzeptkunst zur Fotografie* (From Conceptual Art to Photography). He opened up a look at media-based arts and also helped pave the way for photography as an autonomous artistic medium of expression. Interviews with contemporary witnesses, exhibition views, correspondence with artists, and press articles attested to Honnef's eventful life for art. They came from his private archive, which was already donated to the ZADIK in 2013 and focuses on the history of photography.

2019



Das *sediment* 30 erschien erstmals als deutsch-englisches Open-Access-eJournal auf der Plattform *arthistoricum.net* – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie, Design, gehostet von der Universitätsbibliothek Heidelberg. Als print on demand können die Ausgaben von nun an über *buchhandel.de* bezogen werden.

The 30th issue of *sediment* was published for the first time as a German-English Open Access eJournal on the platform *arthistoricum.net* – Specialized Information Service: Art, Photography, Design, hosted by the *Heidelberg University Library*. The issues could be obtained as print-on-demand at *buchhandel.de* from this point on.



93



In mehreren Lehrveranstaltungen gab es eine intensive Auseinandersetzung mit der *Ultimate Akademie*, die von den Künstler:innen Lisa Cieslik und Al Hansen 1987 als freie Kunsthochschule in Köln gegründet wurde, und deren Archivbestand sich im ZADIK befindet.

In several teaching courses, there was an intensive examination of the *Ultimate Akademie*, which was established by the artists Lisa Cieslik and Al Hansen in 1987 as a free art college, and whose archival holdings are part of the ZADIK.

Das ZADIK wird wissenschaftliches Institut der Universität zu Köln und Nadine Oberste-Hetbleck Direktorin

The ZADIK Becomes an Academic Institute of the University of Cologne and Nadine Oberste-Hetbleck Academic Director



ZADIK

Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung

Nachdem im September 2019 die Überführung des ZADIK mitsamt dem Personal, den Archivbeständen und dem Sachinventar in die Universität zu Köln beschlossen worden war, wurde das ZADIK am 01.01.2020 ein eigenständiges Institut der Philosophischen Fakultät. In der Fakultätssitzung am 22.01.2020 verabschiedete die Engere Philosophische Fakultät die Institutsordnung des ZADIK. Der bisherige Trägerverein wurde durch eine Satzungsänderung und Umbenennung zur Gesellschaft zur Förderung des ZADIK e.V. Die Mitarbeiter:innen des ZADIK wurden Angestellte der Universität zu Köln.

After the transfer of the ZADIK with its personnel, archival holdings, and inventory to the University of Cologne was completed in September 2019, the ZADIK became an independent institute in the Faculty of Arts and Humanities on January 1, 2020. In the faculty session on January 22, 2020, the Engere Philosophische Fakultät adopted institute statutes for the ZADIK. The sponsoring association up to this point in time became the Gesellschaft zur Förderung des ZADIK e.V. (Association for the Promotion of the ZADIK) as a result of the change in the statutes and renaming. The staff of the ZADIK became employees of the University of Cologne.

94

Im gleichen Jahr gab es einen Wechsel in der Archivdirektion: Nadine Oberste-Hetbleck begann ihre Tätigkeit als Archivdirektorin zum 01.10.2020 und Günter Herzog ging nach 18 Jahren in den Ruhestand, wobei er weiterhin beratend das ZADIK begleitete.

This year, there was also a change in the management of the archive: Nadine Oberste-Hetbleck began her work as director of the archive on October 1, 2020, and Günter Herzog retired after eighteen years, whereby he continued to accompany the ZADIK in an advisory role.



Zadik und Archiv der Documenta

Das Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung (Zadik) an der Universität zu Köln wird künftig von Nadine Oberste-Hetbleck geleitet. Der langjährige Direktor Günter Herzog geht Ende September in den Ruhestand. Im Frühjahr wurde das 1992 vom Bundesver-

band Deutscher Galerien (BVDG) als weltweit erstes Spezialarchiv zur Geschichte des Kunsthandels gegründete Zadik in die Universität zu Köln überführt (F.A.Z. vom 16. Mai). Nadine Oberste-Hetbleck war bisher Juniorprofessorin für Kunstgeschichte und Kunstmarkt an der Kölner Universität und kann so an ihre bisherige Zusammenarbeit mit dem Zadik anknüpfen und ihre Lehre fortsetzen. Eigentlich war geplant, dass Oberste-Hetbleck zum 1. August die Stelle als Direktorin des Do-

documenta Archivs in Kassel antreten sollte. Dessen Leitung übernimmt nun vom 1. Oktober an die Kunsthistorikerin Birgit Coers, die zuletzt als wissenschaftliche Archivarin im Landesarchiv Baden-Württemberg tätig war. Sie beabsichtigt, die Bestände mit Blick auf die digitalen Herausforderungen wissenschaftlich aufzubereiten. Bis zum Antritt von Coers bleibt die kommissarische Leitung des Documenta Archivs beim Leiter der wissenschaftlichen Abteilung, Martin Groh. rmg

Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.07.2020, Feuilleton, Seite 12



Universität zu Köln

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen



Presseinformation

Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung geht an die Uni Köln

Wichtige Quelle der Kunstmarkt- und Provenienzforschung wird mit Unterstützung des Ministeriums für Kultur und Wissenschaft und der Stadt Köln zu Institut der Universität zu Köln

Das Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung e.V. (ZADIK) wird als selbstständiges wissenschaftliches Institut in die Universität zu Köln eingegliedert. Das Archiv wurde 1992 vom Bundesverband deutscher Galerien (BVDG) als weltweit erstes Spezialarchiv zur Geschichte des Kunsthandels gegründet und wird seit 2001 hauptsächlich von der SK Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn gefördert. Initiiert wurde dieser Schritt zur dauerhaften Absicherung des ZADIK in enger Kooperation mit der Stadt Köln vom Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, das durch eine kontinuierliche Förderung zur positiven Entwicklung des ZADIK beigetragen hat. Unterstützt wird das Archiv auch weiterhin durch das Ministerium für Kultur und Wissenschaft und die Stadt Köln.

„Mit der Eingliederung des Zentralarchivs für deutsche und internationale Kunstmarktforschung in die Universität zu Köln haben wir in ge-

Düsseldorf, 08.04.2020

Pressestelle MKW
Jochen Mohr
Telefon 0211 896-4790
Telefax 0211 896-4575
presse@mkw.nrw.de

Pressestelle Universität zu Köln
Frieda Berg
Telefon 0221 470-1704
f.berg@uni-koeln.de



2020



Die strukturellen Änderungen des ZADIK gingen voran. Die Räumlichkeiten blieben: Im Dezember 2020 wurde die Ausstellung *5 Jahre Avantgarde - Helmut Rywelskis art intermedia, Köln, 1967–1972* eröffnet. Pandemiebedingt fand 2020 keine Sonder-schau auf der ART COLOGNE statt.

The structural changes at the ZADIK continued. The spaces remained: the exhibition *5 Jahre Avantgarde — Helmut Rywelskis art intermedia, Köln, 1967–1972* (5 Years of Avant-Garde - Helmut Rywelski's art intermedia, Cologne) opened in December 2020. Due to the pandemic, there was no special exhibition at ART COLOGNE in 2020.

95

Das *sediment* 31 erschien erneut als Open-Access-eJournal auf der Plattform *arthistoricum.net* — Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie, Design, gehostet von der Universitätsbibliothek Heidelberg.

The 31st issue of *sediment* was once again published as an Open Access eJournal on the platform *arthistoricum.net* - Specialized Information Service: Art, Photography, Design, hosted by the Heidelberg University Library.



Das Jahr der Neuausrichtung des ZADIK

A Year of Restructuring at the ZADIK



ZADIK



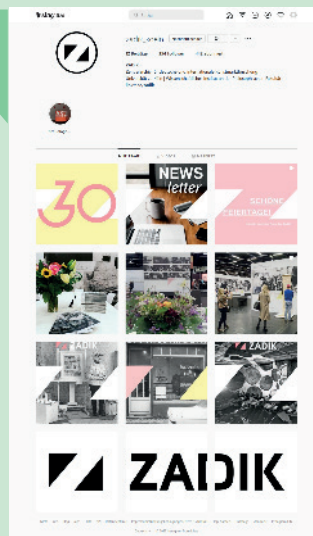
ZENTRALARCHIV FÜR DEUTSCHE UND INTERNATIONALE KUNSTMARKTFORSCHUNG

2021 war ein bewegtes Jahr: Der neue Vorstand des ZADIK — mit Nadine Oberste-Hetbleck, Claudia E. Friedrich, Brigitte Jacobs van Renswou und Susann Geiermann — konstituierte sich, ebenso wie das den neuen Vorstand beratende Kuratorium — mit Stefan Grohé, Ursula Frohne, Anita Hopmans, Christian Huemer, Birgit Jooss, Béatrice Joyeux-Prunel und Lynn Rother.

2021 was an eventful year: the new board of the ZADIK was constituted - with Nadine Oberste-Hetbleck, Claudia E. Friedrich, Brigitte Jacobs van Renswou, and Susann Geiermann, just as the advisory board of trustees - with Stefan Grohé, Ursula Frohne, Anita Hopmans, Christian Huemer, Birgit Jooss, Béatrice Joyeux-Prunel, and Lynn Rother.

Parallel zu der stetigen Umsetzung der strukturellen Überführung des ZADIK in die *Universität zu Köln* erfolgten auch Veränderungen im Bereich der Kommunikation: Der Relaunch der Website, der Aufbau eines Instagram-Accounts und vor allem die Konzeption eines neuen Gestaltungskonzepts, das von der Abteilung *Marketing* der *Universität zu Köln* für das ZADIK entwickelt wurde.

Parallel to the ongoing implementation of the structural transfer of the ZADIK to the *University of Cologne*, changes in the area of communication also took place: the relaunch of the website, the development of an Instagram account, and in particular the elaboration of a new design concept, which was developed for the ZADIK by the *Department of Marketing* at the *University of Cologne*.



Spezialarchiv

**Forschungs- und
Lehreinrichtung**

Kulturinstitution

Die Neuausrichtung des ZADIK hat zum Ziel, mit dem Archiv als Nukleus zu einem Kompetenzzentrum im Bereich der Kunstmarktdokumentation und Art Market Studies zu werden. Dazu werden die drei Tätigkeitsfelder Spezialarchiv, Forschungs- und Bildungseinrichtung sowie Kulturinstitution weiter profiliert.

The reorientation of the ZADIK focuses on making it a competence center in the field of art market documentation and art market studies, with the archive holdings as a nucleus. The profiles of the three fields of activities - specialized archive, research and education institute, and cultural institution - are thus being honed further.

2021



Im März 2021 konnte die Position einer Referentin für Wissenschaftsmanagement und -kommunikation eingerichtet werden, die mit Claudia E. Friedrich (links) besetzt wurde. Zusammen mit Markus Hoffmann, Nadine Oberste-Hetbleck, Ulla Hiltl, Brigitte Jacobs van Renswou und Helga Behn (v.l.n.r.) wurde die Sonderschau *5 Jahre Avantgarde | Helmut Rywelskis art intermedia | Köln 1967–1972* mit neuem Gestaltungskonzept erstmalig auf der *ART COLOGNE*, die pandemiebedingt vom 17. bis 21.11.2021 stattfand, realisiert.

In March 2021, it was possible to set up the position of a Scientific Communication and Management Officer, which was filled by Claudia E. Friedrich (left). In cooperation with Markus Hoffmann, Nadine Oberste-Hetbleck, Ulla Hiltl, Brigitte Jacobs van Renswou, and Helga Behn (from left to right), the special exhibition *5 Years of Avantgarde | Helmut Rywelskis art intermedia | Cologne 1967–1972* was realized with a new design concept for the first time at *ART COLOGNE*, which due to the pandemic, took place from November 17 to 21, 2021.

97



Im Mai 2021 wurde das Forschungs- und Vermittlungsprojekt *Women in the Art Market* begonnen, das die Vielfalt, das Spektrum und die Komplexität dieses Themenfeldes in den Blickpunkt rückt und die Leistungen, Lebenswege und Strategien von Frauen als historische und zeitgenössische Akteurinnen im Kunstmarkt sichtbar macht.

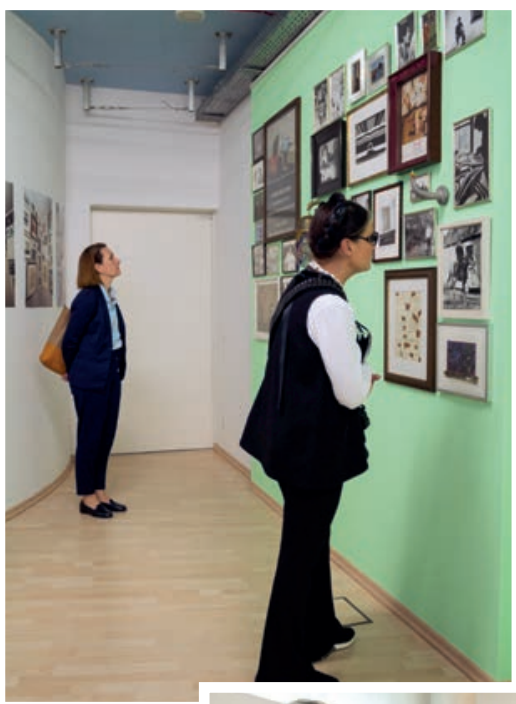
The research and mediation project *Women in the Art Market*, which focuses on the diversity, spectrum, and complexity of this thematic field, and makes visible the achievements, life paths, and strategies of women as historical and contemporary protagonists in the art market, was begun in May 2021.

Das Dokumentenarchiv der *Stiftung Kunstfonds* beinhaltet Unterlagen, die einen Einblick in die Geschichte der deutschen Kunstförderung ab 1981 ermöglichen. Im Oktober 2021 starteten die *Stiftung Kunstfonds* und das ZADIK dazu ein Projekt zur Digitalisierung und Basiserschließung.

The documentary archive of the *Stiftung Kunstfonds* comprises files that facilitate insights into the history of arts promotion in Germany as of 1981. In October 2021, the *Stiftung Kunstfonds* and the ZADIK also started a project to digitize and process the basic materials.



Let's Celebrate: ZADIK Turns 30!



2022 stand im Zeichen des 30. Jubiläums des ZADIK. Mit unterschiedlichen Formaten setzte das ZADIK im Jubiläumsjahr ab dem 25.05.2022 Akzente und Schwerpunkte, nahm seine Geschichte sowie Bestände, die Kontexte zur Kunst und die Vielfalt im Kunstmarkt in den Fokus. Die vorliegende Publikation entstand im Rahmen des 30. Jubiläums. Zur Ausstellung und zum Artistic Research-Projekt folgen weitere Informationen in den nächsten Kapiteln.

The ZADIK celebrated its 30th anniversary in 2022. In the anniversary year, starting on May 25, 2022, the ZADIK set emphases and accents, with a focus on its history and holdings, the contexts of art, and the diversity in the art market, with various formats. This publication was also created within the framework of the 30th anniversary. Further information about the exhibition and the artistic research project follows in the next chapters.



Let's zoom in: Spot on ZADIK: Am 25.05.2022 eröffnet die Jubiläumsausstellung *30 Years of ZADIK – Highlights and Insights*, die Einblicke in die Tätigkeitsbereiche des ZADIK und seine Bestände gab. Zur Ausstellung wurde erstmalig ein digitaler Guide umgesetzt, der nachhaltig über die Website des ZADIK abzurufen sein wird.

Let's zoom in: Spot on ZADIK: The anniversary exhibition *30 Years of ZADIK – Highlights and Insights*, which provided a look at the ZADIK's fields of activities and its holdings, opened on May 25, 2022. A digital guide to the exhibition, which can be accessed on an ongoing basis on the ZADIK's website, was realized for the first time.

Am 30.09.2022 fand das große Jubiläumsfest des ZADIK im Mediapark statt. Über 100 Gäste kamen, um mit Führungen durch die Ausstellung, Performances und einem Dinner gemeinsam zu feiern.

The ZADIK's big festivities took place at the Mediapark on September 30, 2022. Over 100 guests attended in order to celebrate together with guided tours through the exhibition, artistic performances, and a dinner.



Let's reflect: Diversity in the Art Market: Teil der Sonderschau *30 Years of ZADIK – Highlights and Insights* vom 16. bis 20.11.2022 auf der *ART COLOGNE* war der Bereich *Women in the Art Market*. Das ZADIK stellte der Öffentlichkeit alle 56 Bestandsbilderinnen mit Kurzporträts vor. 2022 wurde das Projekt erstmals aus dem *Finanzfonds zur Umsetzung des gesetzlichen Gleichstellungsauftrages der Universität zu Köln* gefördert.

Let's reflect: Diversity in the art market: Part of the special exhibition *30 Years of ZADIK – Highlights and Insights* from November 16 to 20, 2022, at *ART COLOGNE*, was the section *Women in the Art Market*. The ZADIK presented all of the fifty-six women creators of holdings with short portraits. In 2022, the project was financed with funding from the Financial fund for the implementation of the statutory equality mandate of the *University of Cologne*.

Let's talk: ZADIK Outreach: Im Jubiläumsjahr wurden verstärkt Vermittlungsprogramme umgesetzt. So auch das Podium *Women in the Art Market – Female Empowerment nachhaltig verankern* auf der *ART COLOGNE 2022*.

Let's talk: ZADIK outreach: In the anniversary year, mediation programs were implemented to a greater extent. This also included the panel discussion *Women in the Art Market – Sustainably Anchoring Female Empowerment* at *ART COLOGNE 2022*.



In der Mitgliederversammlung vom 03.06.2022 wurde der neue Vorstand der *Gesellschaft zur Förderung des ZADIK e.V.* gewählt - mit Katja Terlau, Ulrich S. Soénus, Yasmin Mahmoudi, Jorge Sanguino sowie Nadine Oberste-Hetbleck (v.l.n.r.), die im Vorstand in ihrer Position als Direktorin des ZADIK mitwirkt.

At the general assembly on June 3, 2022, the new board of the *Gesellschaft zur Förderung des ZADIK e.V.* was elected - with (from left to right) Katja Terlau, Ulrich S. Soénus, Yasmin Mahmoudi, Jorge Sanguino, and Nadine Oberste-Hetbleck, who is involved in the board in her position as the director of the ZADIK.

99

Im August 2022 startete die Verlängerung des vom *Deutschen Zentrum Kulturgutverluste* geförderten Projektes zum Auktionshaus *Hauswedell & Nolte*.

In August 2022, the extension of the project on the *Hauswedell & Nolte* auction house started, with funding from the *German Lost Art Foundation*.



Im März 2022 mietete das ZADIK zusätzliche, direkt angeschlossene Räume als Magazin- und Ausstellungsfläche im Umfang von 220 m² an. Im Zuge einer Neuaufstellung und zahlreichen Schenkungen von neuen Archivbeständen besteht weiterer Platzbedarf.

In March 2022, the ZADIK leased additional, directly adjoining premises with an area of 220 m² as a storage space and exhibition area. As a result of a new reconfiguration and numerous donations of new archival holdings, there is a need for additional space.



Wir freuen uns auf die nächsten Jahre, in denen wir die Zukunft des ZADIK gestalten!

We are looking forward to the coming years, in which we will design the future of the ZADIK!



Interviews Interviews

100

30
Years of
ZADIK

**Highlights
and Insights**

Vertiefend zu den *Meilensteinen der Geschichte des ZADIK* geben die folgenden Interviews Einblicke in die Vorgänge und Prozesse der Vergangenheit des Zentralarchivs aus der persönlichen Perspektive der früheren wissenschaftlichen Leiter und Vorsitzenden des ZADIK e.V. Deutlich werden die Leidenschaft und der Tatendrang aller Beteiligten, die teilweise sehr unterschiedliche Vorstellungen und Visionen für das ZADIK besaßen. So waren gerade die ersten Jahre auch teilweise durch Kontroversen der verschiedenen, im ZADIK zusammenarbeitenden Akteure gekennzeichnet. Diese prägten ebenso wie die stete Suche nach Förderungen und einer nachhaltigen finanziellen Sicherung des ZADIK die 30-jährige Geschichte. Trotz aller Herausforderungen wurde der Aufbau und die Etablierung des ZADIK mit großer Energie und beeindruckendem Erfolg vorangetrieben, so dass schließlich mit der Überführung in die *Universität zu Köln* ein neues Kapitel für das ZADIK beginnen kann.

101

Delving deeper into the *Milestones in the History of the ZADIK*, the following interviews provide insights into the procedures and processes of the Central Archive's past from the personal perspectives of the former scientific directors and chairpersons of the ZADIK. The passion and drive of all those involved, some of whom had very different ideas and visions for the ZADIK, become clear. The first years in particular were marked by controversies between the various protagonists working together in the ZADIK. These, as well as the constant search for funding and sustainable financial security for the ZADIK, have shaped its thirty-year history. Despite all the challenges, the development and establishment of the ZADIK was pursued with great energy and impressive success, so that finally, with the transfer to the *University of Cologne*, a new chapter can begin for the ZADIK.



In einer Rückschau auf seine Zeit als geschäftsführender Direktor der ZADIK berichtet Rudolf Zwirner über die Entstehungsumstände der Gründung des ZADIK, die Akquise der ersten Archivbestände, Kontroversen zwischen den beteiligten Akteur:innen und die frühen Initiativen zur Etablierung des ZADIK durch die Zeitschrift *sediment* und dokumentarische Ausstellungen.

Looking back at his time as Executive Director of the ZADIK, Rudolf Zwirner reports on the circumstances surrounding the founding of the ZADIK, the acquisition of the first archive holdings, controversies between the protagonists involved, and the early initiatives to establish the ZADIK through the journal *sediment* and documentary exhibitions.

Das Spirituelle des Archivs ist nicht die Breite, sondern die Dichte

*Gespräch mit Rudolf Zwirner geführt von Nadine Oberste-Hetbleck
am 07.02.2022, Berlin-Grunewald*

*The spiritual nature of the
archive is not its breadth,
but rather its density*

Conversation between Rudolf Zwirner and Nadine Oberste-Hetbleck
in Berlin on February 7, 2022

103

Als einer der prägenden Akteure bereitete Rudolf Zwirner in den 1960er Jahren Kölns Weg zur Kunstmetropole. Als führender Galerist und Kunsthändler war er in der Zeit eines sich radikal verändernden Kunstbegriffs einer der wesentlichen Initiatoren des *Kunstmarkt Köln '67* (heute: *ART COLOGNE*). Er war zudem einer der ersten Galerist:innen in Deutschland, der sich der amerikanischen Pop Art zuwandte und, gemeinsam mit den Sammlern Wolfgang Hahn und vor allem mit Peter und Irene Ludwig, zu deren internationalem Durchbruch beitrug. Geboren am 28.07.1933 in Berlin zählt Rudolf Zwirner zu den wichtigsten Persönlichkeiten im internationalen Kunsthandel der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Noch bevor Zwirner im Winter 1959/60 in Essen seine erste Galerie eröffnete, absolvierte er ein Volontariat in der *Galerie Der Spiegel* (1956) und blieb mit dem Ehepaar Eva und Hein Stünke eng verbunden. Vom Essener Standort führte Zwirners Weg nach Köln, wo er seine Galerie im Sommer 1962 zuerst im Kolumbakirchhof 2, ab Dezember 1964 in

As one of the formative protagonists, Rudolf Zwirner paved the way for Cologne to become an art metropolis in the 1960s. As a leading gallerist and art dealer, he was one of the main initiators of the *Kunstmarkt Köln '67* (today: *ART COLOGNE*) at a time when the concept of art was being subjected to a radical change. He was also one of the first gallerists in Germany to turn to American Pop Art and, together with the collectors Wolfgang Hahn and, above all, Peter and Irene Ludwig, contributed to its international breakthrough. Born on July 28, 1933 in Berlin, Rudolf Zwirner is one of the most important personalities in the international art trade of the second half of the twentieth century. Before Zwirner opened his first gallery in Essen in the winter of 1959/60, he completed a traineeship at *Galerie Der Spiegel* (1956) in Cologne and remained closely associated with the gallerist couple Eva and Hein Stünke. From Essen, Zwirner's path led to Cologne, where he opened his gallery first at Kolumbakirchhof 2 in the summer of 1962, then at Albertusstrasse 16

der Albertusstraße 16 und ab 1972 im Galerienebau Albertusstraße 18 führte. 1992 gab Rudolf Zwirner seine Galerietätigkeit auf. 1993 war er dann der erste geschäftsführende Direktor des ZADIK, von 1996 bis 1998 als Vertreter der Donator:innen im Vorstand des ZADIK e.V. Seit 2014 ist er Ehrenmitglied des früheren Trägervereins und der heutigen *Gesellschaft zur Förderung des ZADIK e.V.*

Nadine Oberste-Hetbleck (NOH): Wir blicken 2022/23 auf eine nun 30-jährige, bewegte Geschichte des ZADIK zurück. Diese ist auch eng mit Ihrer Person verbunden. Gerne möchte ich deshalb den Anlass des Jubiläums nutzen, um mit Ihnen gemeinsam auf die Anfänge des damals unter dem Namen *Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels* — kurz ZADIK — gegründeten Vereins zu schauen. Könnten Sie schildern, wie es zu der Idee kam, das ZADIK ins Leben zu rufen? Was waren wichtige Impulse?

Rudolf Zwirner (RZ): Als sich Hein Stünke dem Ende seiner beruflichen Tätigkeit näherte, sprachen wir darüber, was er mit seiner Galerie machen wolle. So kam die Idee des Zentralarchivs auf. Ein wesentlicher Faktor für die Realisierung dieser Ausgangsidee war in der Folge dann die damalige politische Situation: Bonn verlor nach der Wiedervereinigung alle Ministerien und bekam vom Bund Ersatzgelder. Das war eine Chance für das ZADIK. Es war damals nicht unwichtig, dass die Stadt Bonn es quasi als ‚ein Ersatzkind‘ haben wollte. Das Konstrukt war so angelegt, dass es eine vorübergehende Finanzierung des Bundes für ein kunsthistorisch wichtiges Zentralarchiv geben werde und die Stadt Bonn nie zahlen müsse. Denn dies war damals genau die Sorge: Der Bund würde am Anfang zahlen und dann hätte die Stadt Bonn das Archiv anschließend an der Socke. Es gelang mir aber glücklicherweise den damaligen Bonner Kulturdezernenten Jochem von Uslar zu überzeugen, dass es sich beim ZADIK um eine vorübergehende Investition handele und sich für das Archiv zukünftig durch Rechercheanfragen langsam aber sicher eine Einnahmequelle bieten würde, so dass sich das Zentralarchiv autonom weiterentwickeln würde. Ich argumentierte so, wohl wissend, dass es möglicherweise eine krasse Lüge sein könnte. Aber in der Tat hat die Stadt Bonn nie Geld in das Zentralarchiv investieren müssen, da das ZADIK später durch die *Stadtsparkasse Köln* (heute: *Sparkasse KölnBonn*) gefördert worden ist. Von Anfang an war also klar und uns Beteiligten bewusst, dass

in December 1964, and in the new gallery building at Albertusstrasse 18 in 1972. Rudolf Zwirner closed his gallery in 1992. In 1993, he then became the first Executive Director of the ZADIK; and from 1996 to 1998, he represented the donors on the board of the ZADIK e.V. Since 2014, he has been an honorary member of the former sponsoring association and the current *Society for the Promotion of the ZADIK*.

Nadine Oberste-Hetbleck (NOH): In 2022/23, we look back on thirty years of eventful history of the ZADIK. This is also closely linked to your person. I would therefore like to use the occasion of the anniversary to look back with you at the beginnings of the association, which was founded at that time under the name *Central Archive of the German and International Art Trade* — ZADIK for short. Could you describe how the idea of establishing the ZADIK came about? What were the important impulses?

Rudolf Zwirner (RZ): When Hein Stünke was nearing the end of his professional career, we talked about what he wanted to do with his gallery. That's how the idea of the 'Central Archive' came about. A major factor in the realisation of this initial idea was subsequently the political situation at the time: Bonn lost all its ministries after reunification and received compensation funds from the federal government. This was an opportunity for the ZADIK. It was not unimportant at the time that the City of Bonn wanted to have it as 'a compensation child', so to speak. The construct was that there would be temporary federal funding for an art-historically important central archive, and the City of Bonn would never have to pay. Because that was precisely the concern at the time: The federal government would pay at the beginning, and then the City of Bonn would be stuck with the archive afterwards. Fortunately, however, I managed to convince Jochem von Uslar, then Head of the Department of Culture of the City of Bonn, that the ZADIK was a temporary investment and that it would slowly but surely provide a source of income for the archive in the future through research requests, so that the Central Archive would continue to develop autonomously. I argued this way, knowing full well that it might be a blatant lie. But in fact, the City of Bonn has never had to invest money in the Central Archive, since the ZADIK was later funded by the *Stadtsparkasse Köln* (today: *Sparkasse KölnBonn*). Thus, from the very beginning, it was clear, and all those involved were aware that the ZADIK would have to finance itself very soon.

sich das ZADIK sehr bald selbst finanzieren müsste. Der Träger des Zentralarchivs wurde zu Beginn der *Bundesverband Deutscher Galerien e.V.* (BVDG, heute: *Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler e.V.*), was in sich leider schon kein gutes Konstrukt war, weil der Bundesverband nachher immerzu als Bittsteller für Fördergelder des Archivs auftreten musste. Dies hatte zur Folge, dass potentielle Geldgeber einwandten: „Ihr habt doch selbst genügend Geld, welches in das ZADIK investiert werden kann.“ Es hieß: „Da müsst ihr mal an eure Kasse gehen.“ Dabei wurde nicht bedacht, dass ein minimal etatisiertes Archiv, welches gerade einmal in der Lage ist, die Personalkosten zu zahlen, nicht gut funktionieren kann.

NOH: Ausgangspunkt war der Archivbestand von Eva und Hein Stünkes *Galerie Der Spiegel* und ihr eigenes Archiv. Wie gelang es Ihnen, weitere Archivbestände für das ZADIK zu gewinnen? Mussten Sie die Kolleg:innen überzeugen oder wie waren die Reaktionen auf die Sammlungstätigkeit des ZADIK? Die Themen sensibler Umgang mit Beständen und Vertraulichkeit spielten sicherlich eine große Rolle.

RZ: Genau — Stünke hat als erster seinen Archivbestand der Galerie ins ZADIK gegeben und ich habe mit Blick auf das Ende meiner eigenen Kölner Galeriezeit ebenfalls bald meinen Archivbestand eingereicht. Das hatte Signalwirkung und war hilfreich bei unserem Ziel weitere Bestände zu akquirieren. Ganz entscheidend war auch, dass ein Kollege wie ich versuchte, die Archivbestände von den Kollegen zu erhalten. Denn wer gibt schon irgendwem irgendwas? Das war ja nicht gerade eine leichte Situation: Es gab ja noch gar nicht die ‚eine‘ ausgereifte Idee für die Zukunft, das ZADIK hätte ja auch wie ein Spionageinstitut agieren können, durch das ein Kollege die Adressen der anderen versucht herauszukriegen.

Denn das größte Problem damals war, dass man nicht wusste: Was geschieht mit den Daten? Wir geben unser ganzes Wissen weiter, Einblick in Einkauf, Verkauf, Verhandlungen und Nachlässe. Möglicherweise einige Informationen, die absolute Betriebsgeheimnisse sind. Diese gehen jetzt ins ZADIK und liegen dann außerhalb unserer eigenen Kontrolle. Die Überzeugungsarbeit konnte nur gelingen und war nur möglich, weil die Kollegen wussten: „Wenn der Zwirner sagt, er guckt da nicht rein, dann guckt er da auch nie rein.“ Sie haben mir das geglaubt und so ist es dann auch gekommen. Schutz-

At the beginning, the sponsor of the Central Archive was the *Federal Association of German Art Galleries* (BVDG — today's *Federal Association of German Galleries and Art Dealers*), which unfortunately was not a good construct in itself, since the BVDG subsequently had to constantly act as a petitioner for funding for the archive. As a result, potential financiers objected: 'You have enough money of your own that can be invested in the ZADIK.' They said: 'You'll have to use your own funds.' They did not consider that a minimally budgeted archive, which is barely able to pay the staff costs, cannot function well.

NOH: The starting point was the archive of Eva and Hein Stünke's *Galerie Der Spiegel* and your own archive. How did you manage to acquire other archives for the ZADIK? Did you have to convince colleagues, or what were the reactions to the ZADIK's collecting activities? The issues of sensitive handling of holdings and confidentiality certainly played a major role.

RZ: Exactly — Stünke was the first to hand his gallery archive over to the ZADIK and, with a view to the end of my own time as an active gallerist in Cologne, I soon submitted my archive as well. That had a signal effect and was helpful in our goal of acquiring further holdings. It was also crucial that a colleague such as me tried to acquire the archives of other colleagues. After all, who gives anything to anyone? It wasn't exactly an easy situation: There wasn't the one fully developed idea for the future; the ZADIK could, of course, have acted like a spy institute, through which one colleague could gain access to the client addresses of others.

Because the biggest problem at that time was that we didn't know what we would actually do with the data. We pass on all our knowledge, insight into purchases, sales, negotiations, and discounts. Possibly some pieces of information that are absolute trade secrets. These now go to the ZADIK and are then outside our own control. The work of persuasion could only succeed and was only possible because the colleagues knew: 'If Zwirner says he won't look in there, he'll never look in there.' They believed me, and that's how it came to pass. Protection periods are enormously important, and Günter Herzog also paid a lot of attention to this.

I then called everyone, one by one, the retired colleagues or those who had already stepped down, and so it gradually became more and more — the inventory grew. But then the inevitable happened: Some people wanted money.

fristen sind enorm wichtig und auch Günter Herzog hat stark darauf geachtet.

Ich habe dann also der Reihe nach alle angerufen, die pensionierten oder die schon zurückgetretenen Kollegen und so wurde es nach und nach mehr — die Bestände wuchsen. Aber dann kam es wie es kommen musste, dass manche Personen Geld wollten.

NOH: In bisherigen Rückblicken wird als ein ‚traumatisches‘ Initialerlebnis zur Gründung des ZADIK der vorher getätigte Verkauf von maßgeblichen Teilen des Archivbestands der *Galerie Paul Maenz*, die 1990 in Köln geschlossen worden ist, an das *Getty Research Institute* in die USA genannt.

RZ: Ja, der Verkauf des Archivs von Paul Maenz spielte in der Gründungszeit eine Rolle und das Trauma hat so gesehen auch nie aufgehört, denn der ZADIK e.V. hat ja nie Geld zum Ankauf von Archivbeständen gehabt. Einige wichtige Archive haben wir bedauerlicherweise einfach nicht bekommen. Dass wir zu Beginn überhaupt etwas bekommen haben, war ein Wunder.

Denken wir an das gerade genannte Beispiel der *Galerie Paul Maenz*. Auch wenn Maenz das Archiv schon vor der Gründung des ZADIK an das Getty gegeben hatte, heißt das nicht, dass er nicht wusste, dass wir an der Planung eines Zentralarchivs arbeiteten. So viel früher war es nicht. Er hätte es wissen können und helfen können, aber da geht es um Geld, was man auch nicht verübeln kann. Bei Rolf Ricke bedaure ich, dass sein Archiv in Berlin gelandet ist. Doch am Ende ist es unerheblich, wo die Bestände lagern, weil hoffentlich alles digitalisiert wird. Dann ist zweitrangig wo was physisch aufbewahrt wird, man muss nur wissen, wo es digital zu finden ist. Es ist also vielmehr ganz entscheidend, dass sich die verschiedenen Archive miteinander vernetzen. Nachher gibt es ein globales Archiv, auf das man idealerweise Zugriff hat.

NOH: Sie wurden zum 01.07.1993 zum ersten Leiter des ZADIK berufen. Was waren hierfür die ausschlaggebenden Gründe und was hat Sie an dieser Aufgabe gereizt?

RZ: Ich habe diese Aufgabe übernommen, da ich die Notwendigkeit des Archivs gesehen habe. Diese Überzeugung teilte ich mit Hein Stünke. Denn wir beide waren ja wirklich ein Pärchen in den Gedanken und eng miteinander persönlich befreundet. Wir

NOH: In previous reviews, the sale of significant parts of the archive holdings of *Galerie Paul Maenz*, which closed in Cologne in 1990, to the *Getty Research Institute* in the United States is mentioned as a ‘traumatic’ initial experience leading to the founding of ZADIK.

RZ: Yes, the sale of Paul Maenz’s archives played a role in the founding period, and the trauma never ended, because the ZADIK never had any money to purchase archives. Unfortunately, we simply did not receive various important archives. That we got anything at all in the beginning was a miracle in itself.

Take the example of *Galerie Paul Maenz* just mentioned. Despite the fact Maenz had sold his archive to the Getty before ZADIK was founded, it doesn’t mean he didn’t know we were working on planning a central archive. It wasn’t that much earlier. He could have known and helped — but there was money involved, and you can’t blame him for that. In the case of Rolf Ricke, I regret that his archive ended up in Berlin. In the end, however, it doesn’t matter where the holdings are stored, because hopefully everything will be digitised. Then, it’s secondary where what is physically stored; you just have to know where to find it digitally. It’s thus much more important that the various archives are networked with each other. Afterwards, there will be a global archive that can ideally be accessed.

NOH: You were appointed the first Director of the ZADIK on 1 July 1993. What were the decisive reasons for this, and what about this task appealed to you?

RZ: I took on this task because I saw the need for such an archive. I shared this conviction with Hein Stünke. After all, the two of us were really kindred spirits and close personal friends. We had a very intensive exchange of ideas that went far beyond business. I also wanted to stop working in Cologne as a result of the reunification of Germany. In 1989, that was a clear signal for me, and I thought to myself: ‘The world will change as of today, and I have to change, too.’ But this didn’t mean that I closed the gallery directly in 1989; I continued to work. But we talked about it during those years. That’s when the idea of the archive came up. And then the decision to move the capital to Berlin was made, and everything shifted to Berlin.

NOH: A time of great upheaval began in those years. The ZADIK was initially located in the *Art*

hatten einen sehr intensiven Gedankenaustausch, der weit über das Geschäftliche hinaus ging. Ich wollte zudem beruflich in Köln aufhören, weil die deutsch-deutsche Wende eintrat. Das war 1989 für mich das Signal: Die Welt wird sich mit dem heutigen Tag ändern und ich muss mich auch ändern. Es hieß aber nicht, dass ich direkt 1989 schon die Galerie geschlossen habe, sondern ich habe noch weitergearbeitet. Aber in diesen Jahren haben wir darüber geredet. Da kam der Gedanke des Archivs hoch. Und dann erfolgte der Berlin-Beschluss und alles zog nach Berlin ab.

NOH: Eine große Umbruchszeit begann in diesen Jahren. Das ZADIK wurde dann ja tatsächlich zunächst in der *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (heute: *Bundeskunsthalle*) räumlich ansässig. Welche Aufmerksamkeit erhielt das Archiv denn in den Anfangszeiten?

RZ: Als der Bund Räume für das ZADIK suchte, hat uns der damalige Direktor der *Bundeskunsthalle*, Dr. Wenzel Jacob, ein Büro die Treppe hoch gegeben. Aber ich hatte vor Ort so gut wie keine Unterstützung. Es gab aber einige Berührungspunkte zur damaligen Pressesprecherin Maja Majer-Wallat — einer sehr vernünftigen Frau. Wir haben sehr eng mit ihr zusammengearbeitet.

Zu Beginn haben wir dann die Presse eingeladen und sie haben erfreulicherweise über das ZADIK geschrieben, was dazu führte, dass Besucher kamen. Das hat die Presse richtig interessiert. Wie beim ersten *Kunstmarkt Köln '67*. Die Öffentlichkeit war an Kunst und am Kunstmarkt interessiert. Gerade die frühe Berichterstattung des WDR hat uns auf den Weg gebracht. Wichtig war in diesem Kontext Wibke von Bonin, die dort vorher eine Sendung über Kunst produziert hatte, wodurch sich der Sender für das Thema Kunst interessierte. Es war also so, dass wir mit dem Archiv wahrgenommen wurden.

NOH: Was waren die ersten Ziele, die Sie sich für das ZADIK gesteckt haben und wie lief die Anfangszeit?

and *Exhibition Hall of the Federal Republic of Germany* (today, the *Bundeskunsthalle*). What kind of attention did the archive receive in the early days?

RZ: When the federal government was looking for a space for the ZADIK, the then director of the *Bundeskunsthalle*, Wenzel Jacob, gave us an office upstairs. But I had almost no support on site. There were, however, some points of contact with the press officer at the time, Maja Majer-Wallat — a very sensible woman. We worked very closely with her.

At the beginning, we invited the press, and fortunately they wrote about the ZADIK, which led to visitors coming. The press was really interested in this. Like at the first *Kunstmarkt Köln '67*. The public was interested in art, as well as in the art market. It was the early reporting by the WDR in particular that got us going. Important in this context was Wibke von Bonin, who had previously produced a programme about art there, which made the broadcaster interested in the subject of art. We thus got noticed with the archive.

NOH: What were the first goals you set for the ZADIK, and how did these early days go?

RZ: In my opinion, a professional archivist had to be found as soon as possible. There was a need for a sound knowledge of which boxes to use, how to organise an archive collection — the whole thing was not my expertise. That's why I went to the *Historical Archives of the City of Cologne* and came across a young man who worked there as an assistant: Wilfried Dörstel. He took on and tackled the required tasks quite well. But there was immediate controversy because I chose this gentleman.

Some colleagues did not have a deeper understanding of the importance and scope of an archive. The only one who did was Hein Stünke — certainly also because of his age and the experience that goes with this. It was clear that one had to work in a scholarly way with the archive holdings, that the



Rudolf Zwirner, um 1992 ■ around 1992

RZ: Es musste meiner Meinung nach schnellstmöglich ein professioneller Archivar her. Es bedurfte eines fundierten Wissens, welche Kartons verwendet werden, wie ein Archivbestand geordnet wird — das Ganze war nicht meine Kompetenz. Deshalb bin ich ins Kölner Stadtarchiv gegangen und bin dort auf einen jungen Mann gestoßen, der hier als Assistent arbeitete: Wilfried Dörstel. Er hat die geforderten Aufgaben sehr gut übernommen und erledigt. Aber es gab sofort Kontroversen, weil ich diesen Mann ausgesucht habe.

Einige Kollegen hatten kein tiefergehendes Verständnis von der Bedeutung und Tragweite eines Archivs. Der einzige, der das hatte, war Hein Stünke — sicherlich auch aufgrund seines Alters und der damit einhergehenden Erfahrung. Es war klar, dass man mit den Archivbeständen wissenschaftlich arbeiten muss, dass die Geschichte aufgearbeitet werden muss und dass man hierzu weit zurückgeht. Ein Verständnis hierfür kann man auch nicht per se erwarten, die Kollegen waren ja auch keine Archivare, ich selbst auch nicht. Aber ich war grundsätzlich von meiner ganzen Genese her historisch interessiert. Mich interessierte nicht nur die Kunstgeschichte, sondern die Geschichte generell und da war ich mit Stünke einig.

Die gemeinsamen Aktivitäten mit Wilfried Dörstel waren aber sehr produktiv: Als wir unsere Zusammenarbeit begannen, entwickelten wir die sehr gute Idee, die ersten Bestände des ZADIK in der *Bundeskunsthalle* im Flur auszustellen. Dazu haben wir Vitrinen ausgeliehen. Diese Initiative war ein richtiger Erfolg, denn auf einmal wurden die Archivalien sichtbar.

NOH: Bereits im ersten Jahr Ihrer Tätigkeit als geschäftsführender Direktor war das ZADIK vom 11. bis 17.11.1993 auf der *ART COLOGNE* mit einer Ausstellung von Archivalien aus dem Bestand der *Galerie Der Spiegel* präsent. Diese wurde gemeinsam mit der *Bundeskunsthalle* veranstaltet. Wie kam es zu dieser Ausstellungsmöglichkeit?

RZ: Die Öffentlichkeit war für uns wichtig. Da ich den *Kunstmarkt Köln* mitgegründet habe, hatte ich die besten Verbindungen. Ich kann mich nicht erinnern, dass es in dieser Hinsicht Hindernisse gab. Denn die Tendenz für das ZADIK war ganz klar Köln.

NOH: Wie waren die Reaktionen der Besuchenden? Was haben Sie sich von dieser Ausstellung erhofft? Wurden diese erfüllt?

history had to be reappraised, and that one had to go back a long way to do this. You can't expect an understanding of this per se; my colleagues weren't archivists, and neither was I. But I was fundamentally interested in history due to my personal background. I was interested not only in art history, but in history in general — and in this, I was in agreement with Stünke.

The joint activities with Wilfried Dörstel were very productive: When we began our collaboration, we developed the very good idea of exhibiting the ZADIK's first holdings in the hallway of the *Bundeskunsthalle*. We borrowed display cases for this purpose. This initiative was a great success, because all of a sudden, the archival materials became visible.

NOH: Already in your first year as Executive Director, the ZADIK was present at the *ART COLOGNE* from 11 to 17 November 1993 with an exhibition of archival materials from the holdings of *Galerie Der Spiegel*. This was organised jointly with the *Bundeskunsthalle*. How did this exhibition opportunity come about?

RZ: Publicity was important for us. Since I co-founded the *Kunstmarkt Köln*, the forerunner of the *ART COLOGNE*, I had the best connections. I don't remember there being any obstacles in that respect. Because the trend for the ZADIK was clearly Cologne.

NOH: What were the reactions of the visitors? What did you hope for from this exhibition? Were these hopes fulfilled?

RZ: It was very well received: The colleagues, all the visitors who were willing to buy something, but at the same time were also looking for more than just buying art, such as Reiner Speck, for example — those who also wanted a more in-depth understanding of the art market. Such people also went to the stand of the *Buchhandlung Walther König* (Walther König art bookstore). About 2-3% of the total number of visitors certainly came to our booth; there were always visitors at the stand.

NOH: In 1994, the first issue of the ZADIK journal *sediment* was published, focusing on the collections of *Galerie Der Spiegel* and *Galerie Parnass*, Wuppertal. How did the initiative to publish your own journal come about?

RZ: Es wurde sehr angenommen: Die Kollegen, alle Besucher, die bereit waren, etwas zu kaufen, aber gleichzeitig auch auf mehr als nur Kunstkauf aus waren, wie beispielsweise Reiner Speck — diejenigen, die auch eine tiefere Auseinandersetzung wollten. Solche Leute gingen auch draußen zum Stand der *Buchhandlung Walther König*. Also rund 2-3% der Gesamtbesucherzahl kam bestimmt in unsere Kojen, es waren immer Besucher am Stand.

NOH: 1994 erschien auch die erste *sediment*-Ausgabe des ZADIK mit Fokus auf die beiden Bestände *Galerie Der Spiegel* und *Galerie Parnass*. Wie kam es zu der Initiative eine eigene Zeitschrift herauszugeben?

RZ: Es wurde vor der Gründung des ZADIK nicht über die Geschichte des Kunsthandels in den Medien geschrieben, das interessierte nicht. Von Anfang an haben wir gesagt: Der Kunsthandel historisiert sich in dem Maße wie das ZADIK älter und älter wird. Die ersten 10 Jahre ist es nichts, die nächsten 20 Jahre ist es schon was, nun 30 Jahre — jetzt wird es bereits richtig interessant. Mit 100 Jahren wird das ZADIK dann schon ganz andere Aufmerksamkeit erzeugen.

Es ist schön zu sehen, dass sich das ZADIK heute verselbstständigt, entsprechendes Gewicht hat und viele Donationen erhält. Das *sediment* entstand in folgender Ausgangssituation: In der Gründungszeit sah es noch anders aus und es war — wie bereits ausgeführt — sehr schwierig, Kollegen zu einer Schenkung zu überzeugen, wenn eine andere Einrichtung wie das Getty Archivbestände ankauft. Es war vielleicht meine beste Idee zu sagen: „Wenn wir schon nichts bezahlen können, dann müssen wir aber wenigstens was geben, indem wir diese Hefte herausgeben.“ Meine Haupttätigkeit war eigentlich ein Konzept für das *sediment* zu entwickeln: Was wollen wir mit dieser Publikationsreihe, wie soll das eigentlich aussehen? Zur Gestaltung habe ich Vadim Zakharov ausgewählt, einen russischen Konzeptkünstler. Die Reihe erhielt den Titel *sediment* — das Wort ist nicht von mir, sondern es stammt von Wilfried Dörstel und ich halte es bis heute für hervorragend. Mit Dörstel haben wir die ersten Ausgaben gemacht.

Aber es gab auch Hürden zu meistern: Gerhard Reinz hatte auch aus finanziellen Gründen Bedenken hinsichtlich einer Publikation. Tatsächlich war zur Realisierung der *sediment*-Ausgaben immer eine große Bettelei an verschiedenen Stellen not-

RZ: Before the ZADIK was founded, the history of the art trade was not written about in the media; it was of no interest. From the very beginning we said: The art trade is becoming historicised as the ZADIK grows older. The first ten years, it's nothing; the next twenty years, it's something. Now, thirty years on, it's already getting really interesting. By the time it's 100 years old, the ZADIK will be attracting quite a different kind of attention.

It is nice to see that the ZADIK is becoming independent today, that it has the appropriate weight, and that it receives many archival donations. The *sediment* came into being in the following initial situation: In the founding period, things were still different and — as already explained — it was very difficult to convince colleagues to make a donation when another institution like the Getty was purchasing holdings. It was perhaps my best idea to say: 'If we can't pay for anything, we must at least give something back by publishing these magazines.' My main activity was actually to develop a concept for the *sediment*: What do we want with this publication series, what should it actually look like? I chose Vadim Zakharov, a Russian conceptual artist who was living in Cologne at the time, to design it. The series was given the title *sediment* — I did not come up with this title; it actually comes from Wilfried Dörstel, and I still think it's excellent. We produced the first issues together with Dörstel.

But there were also hurdles to overcome: Gerhard Reinz also had reservations about the publication — for financial reasons. In fact, realising the *sediment* issues always required a lot of begging in various places. I gave my *ART COLOGNE* Prize to finance the books, Otto van de Loo of *Galerie van de Loo* in Munich also contributed to the financing. The *sediment* was a door opener. If we had stopped doing the *sediment*, we would have faltered. For scholarly, public attention, as well as for research, it is of enormous importance. Today I have to say: Thank God I prevailed!

NOH: At the general meeting on February 5, 1996, you were then elected to the board as a representative of the donors (until 1998) and handed over your office as Director to Wilfried Dörstel on October 1 that same year. Was it planned from the beginning to be director for three years, or what made you resign from your office?

RZ: To answer your question, one must once again consider the special circumstances, and they were as

wendig. Ich habe meinen *ART COLOGNE*-Preis zur Finanzierung der Bücher gegeben, Otto van de Loo der *Galerie van de Loo* aus München hat ebenfalls zur Finanzierung beigetragen. Das *sediment* war ein Türöffner. Wenn man das *sediment* nicht mehr machen würde, dann rutscht man ab. Zur wissenschaftlichen, öffentlichen Durchdringung und für die Forschung ist es von enormer Bedeutung. Heute muss ich sagen: Gott sei Dank habe ich mich durchgesetzt!

NOH: In der Mitgliederversammlung vom 05.02.1996 wurden Sie dann als Vertreter der Donator:innen in den Vorstand gewählt (bis 1998) und übergaben zum 01.10.1996 im gleichen Jahr Ihr Amt als Leiter an Dr. Wilfried Dörstel weiter. War es von Anfang geplant drei Jahre als Direktor tätig zu sein oder was hat Sie bewogen Ihr Amt aufzugeben?

RZ: Um Ihre Frage zu beantworten, muss man sich nochmals die besonderen Umstände vergegenwärtigen, und die waren folgendermaßen: Ursprünglich hatte der BVDG das Geld vom Bund erhalten, um das ZADIK zu finanzieren. Der ZADIK e.V. war zu diesem Zeitpunkt noch nicht existent. Ich engagierte mich im Zusammentragen der Archivbestände und arbeitete zuerst auf Werkvertragsbasis. Es kam dann jedoch so, dass mich Herr Reinz als damaliger Vorsitzender des BVDG im Jahr 1995 in seine Galerie bat, zunächst eine Laudatio auf mich hielt und mir dann schließlich mitteilte: Und übrigens sind Sie fristlos entlassen. Mehr oder weniger übergangslos. Dann sagte ich: „Das überlegen Sie sich am besten nochmals, denn der Schuss kann nach hinten losgehen.“ Das haben sie nicht für möglich gehalten. Daraufhin habe ich, da die Archivalien noch immer Eigentum der jeweiligen Besitzer waren, die verschiedenen Personen angesprochen und gefragt: „Wenn ich rausfliege, gehe ich zu einer anderen Einrichtung. Gebt ihr mir die Archivalien dann auch dorthin mit?“ Die Antwort war: „Natürlich, denn wir haben dir ja die Archivalien gegeben.“ Zum Glück kam es dann doch nicht dazu...

Förderlich für die Struktur des ZADIK und die Zusammenarbeit aller Beteiligten war dann die neu gewählte Vorstandskonstellation von 1995: Nur die Vorstandsvorsitzende bzw. später der Vorstandsvorsitzende des gegründeten Trägervereins wurde noch vom BVDG benannt. In der ersten Anlaufphase seit 1992 hatte es nur einen kleinen Vorstand bestehend aus Herrn Reinz und Herrn Bischoff gegeben. 1995 waren dann neben Katrin Rabus als 1. Vorsitzender noch Wenzel Jacob von der *Bundeskunsthalle*

follows: Originally, the BVDG had received funding from the federal government to finance the ZADIK. At that time, the ZADIK did not exist as a registered association. I got involved in compiling the archive holdings and initially worked on a contract basis. However, in 1995, Mr Reinz, then Chairman of the BVDG, invited me to his gallery, first praised me, and then finally told me: 'And by the way, you have been dismissed without notice.' More or less without a transition. Then I said, 'You'd best think again, because that shot could backfire.' They didn't think that was possible. Thereupon, since the archival materials were still the property of their respective owners, I approached the various people and asked: 'If I get kicked out, I'll go to another institution. Will you give me the archival materials there as well?' The answer was: 'Of course, because we gave you the archives.' Fortunately, it didn't come to that...

In 1995, the constellation of the newly elected board was conducive to the structure of the ZADIK and the cooperation of all those involved: Only the chairwoman, or later the chairman of the association was still appointed by the BVDG. In the first start-up phase since 1992, there had only been a small board consisting of Mr Reinz and Mr Bischoff. In 1995, in addition to Katrin Rabus as the first *Chairwoman*, the board included Wenzel Jacob from the *Bundeskunsthalle (Art and Exhibition Hall of the FRG)* as *Deputy Chairman*, Gunther Schweikhardt, Director of the *Department of Art History of the University of Bonn*, and Jochem von Uslar, Head of the *Department of Culture of the City of Bonn*. In addition, the owners of the archive holdings met for the annual meeting. As a result, there were different voices.

But to return to your question: It had been clear from the beginning that I only wanted to stay in office for two years. I then moved to Berlin and organised the exhibition *Images of Germany: Art from a Divided Country* in the *Martin-Gropius-Bau*, together with my colleague Eckart Gillen. From my side, Wilfried Dörstel was to continue at the ZADIK, who was also initially appointed as Scientific Head, but was later dismissed. Subsequently, Günter Herzog was chosen as the Academic Director of the ZADIK, and I worked very well with him; he was always extremely professional.

NOH: What were the events during your time as founding director that are especially memorable to you? Which other archives would you have liked to acquire during this time?

als stellvertretender Vorsitzender, Gunther Schweikhard als Direktor des *Kunsthistorischen Instituts* in Bonn und der Bonner Beigeordnete Jochem von Uslar im Vorstand. Zusätzlich trafen sich die Eigentümer der Archivbestände zur Jahresversammlung. So gab es verschiedene Stimmen.

Aber um nochmals zu Ihrer Frage zurückzukommen: Es war von Anfang an klar gewesen, dass ich nur zwei Jahre im Amt bleiben wollte. Ich bin anschließend nach Berlin gezogen und habe mit dem Kollegen Eckart Gillen die Ausstellung *Deutschlandbilder* im *Martin-Gropius-Bau* organisiert. Es sollte von meiner Seite aus Wilfried Dörstel im ZADIK weitermachen, der auch zunächst als wissenschaftlicher Leiter eingesetzt, später jedoch entlassen wurde. In der Folge wählte man dann Günter Herzog als wissenschaftlichen Leiter des ZADIK aus und mit ihm habe ich auch sehr gut zusammengearbeitet, er war immer äußerst professionell.

NOH: Was waren Ereignisse in Ihrer Zeit als Gründungsdirektor, die Ihnen besonders in Erinnerung geblieben sind? Welche Archive hätten Sie noch gerne in dieser Zeit akquiriert?

RZ: Besonders hat es mich immer gefreut, wenn neue Bestände eingeliefert wurden und die Etablierung des *sediment* war ebenfalls für mich erfüllend. Ansonsten war es eine Zeit großer Konflikte über die grundsätzlichen Fragen der strategischen Ausrichtung, der öffentlichen Präsentation und Personalfragen, die ich unter anderem mit dem BVDG ausgetragen habe.

NOH: Auch nach Ihrem Amt als Vertreter der Donator:innen im Vorstand des ZADIK e.V. bis 1998 haben Sie das ZADIK kontinuierlich weiter begleitet und sind ihm bis heute eng verbunden. 2014 wurden Sie Ehrenmitglied. Ein besonderes Ereignis aus dem Jahr 2006 würde ich gerne abschließend noch erwähnen: Anlässlich der Verleihung des *ART COLOGNE*-Preises an Sie fand im Kolumbakirchhof eine Ausstellung über Ihre Tätigkeit als Kunstvermittler statt. Es wurde auch begleitend das *sediment* als Festschrift zur Frühzeit Ihrer Galerietätigkeit und dem *Kunstmarkt Köln* veröffentlicht. Erzählen Sie uns doch von diesem besonderen Jahr und Ereignis. Was war das für eine Ausstellung?

RZ: Das ZADIK ist und bleibt eine Herzensangelegenheit von mir. Wenn ich von Günter Herzog oder einem Vereinsmitglied die Nachricht bekam, dass es

RZ: I was always particularly pleased when new holdings were brought in, and the establishment of the *sediment* was also fulfilling for me. Otherwise, it was a time of great conflict over the fundamental questions of strategic orientation, public presentation, and personnel issues, which I fought out with the BVDG, among others.

NOH: Even after you stepped down from your position as representative of the donors on the board of the ZADIK in 1998, you continued to accompany the ZADIK and are still closely associated with it to this day. In 2014, you became an honorary member. Finally, I would like to mention a special event from 2006: On the occasion of the awarding of the *ART COLOGNE* Prize to you, an exhibition about your work as an art mediator took place your former gallery in Kolumbakirchhof. It was also accompanied by *sediment*, a commemorative publication on the early days of your gallery activities and the *Kunstmarkt Köln*. Tell us about this special year and event. What kind of exhibition was it?

RZ: The ZADIK is and remains an affair of the heart for me. Whenever I got a message from Günter Herzog or a member of the association that there was a problem or a challenge, I got involved and made a strong stand. And that will continue to be the case. In addition, I always like to work as an advocate and convince potential donors to hand over their archives. The exhibition you mention was good. It was about artworks that I sold to collectors and, through them, partly found their way into museums. During the duration of the exhibition parallel to the *ART COLOGNE*, they were again on display at their former location. In this context, I must praise Kasper König as the then Director of the *Museum Ludwig*. He lent out everything I wanted from the museum's holdings that had once been shown in my former gallery space, this 'tiny gallery'. One event in particular was hilarious: During the exhibition, the two beer cans by Jasper Johns were on display in the storefront window as though in a Woolworths department store. I had purchased the work at an auction at the time and then managed to convince Peter Ludwig that they were an incunabula of Pop Art. While I was standing in the exhibition in my old gallery space, someone suddenly came in and asked: 'Tell me, how much do these two cans cost?' If they were put on the market today, they would cost 20-30 million euros. A completely absurd situation. As I said, the exhibition only lasted a few days and was a condensation. Because of the high values of the art on

eine Problematik oder Herausforderung gab, dann habe ich mich reingesetzt und stark gemacht. Und das wird weiterhin so bleiben. Zudem arbeite ich immer gerne als Fürsprecher und überzeuge potentielle Donatoren zur Schenkung von Archivbeständen. Die Ausstellung, die Sie ansprechen, war gut. Es handelte sich um Kunstwerke, die ich früher an Sammler verkauft habe und über diese teilweise Eingang in Museen gefunden haben. Während der Laufzeit der Ausstellung parallel zur *ART COLOGNE* waren sie wieder am früheren Ort zu sehen. In diesem Zusammenhang muss ich Kasper König als damaligen Direktor des *Museum Ludwig* loben. Er lieh aus den Beständen des Hauses alles aus, was ich wollte, was in der Vergangenheit mal in meinen früheren Galerieräumen, dieser ‚Winzig-Galerie‘, gezeigt worden war. Ein Ereignis war besonders zum Piepen: Es standen während der Ausstellung wie beim Kaufhaus Woolworth die beiden Büchsen von Jasper Johns im Schaufenster, die ich damals auf einer Auktion gekauft hatte und dann Peter Ludwig überzeugen konnte, es seien die Inkunabeln der Pop Art, diese beiden Bierbüchsen. Während ich in der Ausstellung in meinen alten Galerieräumen stehe, kommt plötzlich jemand herein und fragt: „Sagen Sie mal, was kosten diese beiden Büchsen?“ Wenn die heute auf den Markt kommen würden, dann wären das 20–30 Millionen Euro. Also eine vollkommen absurde Situation. Die Ausstellung dauerte wie gesagt nur ein paar Tage und war eine Verdichtung. Aufgrund der hohen Werte der präsentierten Kunst musste Tag und Nacht ein Wärter dort stehen.

NOH: Sie erinnern sich an die letzte Ausstellung von Kasper König im *Museum Ludwig* anlässlich des Endes seiner Zeit als Direktor 2012. Der Titel lautete *Ein Wunsch bleibt immer übrig*. In diesem Sinne: Gibt es einen Archivbestand, den Sie noch gerne im ZADIK sehen würden?

RZ: Natürlich wünsche ich mir eine grundsätzliche Erweiterung der Bestände, aber vor allem auch eine Kooperation über den Weg der Digitalisierung mit dem Archiv der *Peter und Irene Ludwig Stiftung* in Aachen. Denn das Archiv der Ludwigs spiegelt auch meine Arbeit wider: Ein großer Teil der Kunstwerke der Stiftung kam über mich in die Sammlung hinein. Da sich mein Archiv und das Archiv des Restaurators Wolfgang Hahn im ZADIK befinden, wäre das ein wichtiger Baustein in dem Dreieck ‚Hahn — Ludwig — Zwirner‘. Auch für Kölns berühmte 60er-Jahre wäre diese Verknüpfung der Bestände

view, a guard had to be there day and night.

NOH: You remember Kasper König's last exhibition at the *Museum Ludwig* on the occasion of the end of his tenure as director in 2012. The title was *One wish is always left unfulfilled*. In this sense: Is there any archive that you would still like to see at the ZADIK?

RZ: Of course, I would like to see a fundamental expansion of the holdings, but above all I would also like to see cooperation via the path of digitisation with the archive of the *Peter und Irene Ludwig Foundation* in Aachen. Because the Ludwigs' archive also reflects my work: Many of the foundation's artworks came into the collection through me. Since my archive and the archive of the restorer Wolfgang Hahn are located at the ZADIK, this would be an important building block in the triangle 'Hahn — Ludwig — Zwirner'. This linking of the holdings would also be desirable for the famous period of the 1960s in Cologne, since it would contribute significantly to obtaining as complete a picture as possible of this period. In addition, it seems important to me to connect further digitised archive holdings from this period through cooperation: For example, the archival holdings of Rolf Ricke in the Visual Arts Archive in the Akademie der Künste in Berlin. It would be ideal if people researching Zwirner at the ZADIK also had digital access to the holdings of other relevant archives.

This is related to an even greater challenge: virtuality. Digital messages that are exchanged disappear. More thought has to be given to this — how one could now already suggest to galleries to archive certain content, communication, directly from the virtual realm. It would be wonderful if a methodical solution could be developed, where ideally only one button is pressed, and the data ends up in a defined digital storage location. Alternatively, the printout remains, otherwise you always run the risk of losing important data. This is otherwise not archived and is thus a real problem for scholarly research.

Furthermore, the question is relevant: What do we absolutely want to keep, to collect? Because we don't need to preserve everything. But what data is it that the ZADIK needs? The spiritual nature of the archive is not its breadth, but rather its density. Concrete measures would have to be taken to secure these archival materials, which are essential for archiving, also with a view to the future. For example, at a meeting of the BVDG, a list could be presented to the members stating what they need to preserve in order to hand it over to the ZADIK at a later date. It

wünschenswert, da sie wesentlich dazu beitragen, dass man ein möglichst vollständiges Bild dieser Zeit erhält. Darüber hinaus erscheint es mir wichtig über Kooperationen weitere digitalisierte Archivbestände für diese Zeit zusammenzuschalten: So auch die Archivalien von Rolf Ricke im Archiv der bildenden Künste in Berlin. Ideal wäre, wenn die Personen, die im ZADIK über Zwirner recherchieren, auch den digitalen Zugriff auf die Bestände anderer relevanter Archive hätten.

Dies steht im Zusammenhang mit einer noch größeren Herausforderung: die Virtualität. Digitale Nachrichten, die ausgetauscht werden, verschwinden. Darüber müsste noch intensiver nachgedacht werden. Wie man jetzt schon den Galerien nahelegen könnte, bestimmte Inhalte, Kommunikation direkt aus dem Virtuellen heraus zu archivieren. Wunderbar wäre es, wenn eine methodische Lösung entwickelt werden würde, bei der idealerweise nur ein Knopf gedrückt wird und die Daten landen an einem definierten digitalen Ablageort. Alternativ bleibt der Ausdruck, sonst läuft man immer Gefahr, wichtige Daten zu verlieren. Das wird sonst nicht archiviert und ist damit ein richtiges wissenschaftliches Problem.

Ferner ist die Frage relevant: Was wollen wir unbedingt behalten, sammeln? Denn wir brauchen nicht alles bewahren. Aber welche Daten sind es, die das ZADIK benötigt? Das Spirituelle des Archivs ist nicht die Breite, sondern die Dichte. Um diese für die Archivierung essentiellen Archivalien auch mit Blick in die Zukunft zu sichern, müssten konkrete Maßnahmen ergriffen werden. Man könnte beispielsweise in einer Sitzung des BVDG eine Liste an die Mitglieder herantragen, in der festgehalten ist, was von diesen bewahrt werden müsste, um es später dem ZADIK zu überlassen. Sicherlich wäre zu kommunizieren: Können Sie bitte jetzt schon die Daten der von wem getätigten Einkäufe und an wen durchgeführten Verkäufe sowie die Fotos von Ausstellungen in ein Dossier ablegen. Das könnte für zukünftige Schenkungen die Grundlage schaffen.

Abschließend aber nochmals der Appell — nicht nur an zukünftige Donatoren: Sichert relevante Daten und belastet sie nicht rein virtuell! Die Antworten auf entscheidende Fragen müssen durch Archivmaterial nachhaltig dokumentiert werden — auch das, was man in 100 Jahren an Unterlagen für die Forschung und Vermittlung braucht. Und unterschätzen Sie dabei nicht den Preis, denn er gibt Auskunft über die jeweilige Wertschätzung der Zeit. Also: Es gibt viel zu tun für das ZADIK. ■

would certainly be possible to communicate: Could you please put in a dossier right now already the dates of purchases made by whom and sales made to whom, as well as photos of exhibitions? This could provide the basis for future donations.

In conclusion, however, once again the appeal — not only to future donors: Save relevant data and do not leave it purely virtual! The answers to crucial questions must be documented in a sustainable way through archival material — including what documents will be needed for research and mediation in a hundred years' time. And don't underestimate the price of artworks, because this gives information about the respective appreciation of the time. So: There's still a lot to do for the ZADIK. ■





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 unbekannten 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 *Kunst-historischen 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 archivarisches 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 fuhrten 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 Schwillie 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 Schwillie 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 Annely 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 Annely 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 Schultz-Möller, 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 Schultz-Möller. 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 *Stadtparkasse 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 *Stadtparkasse 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 Vorwissen 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. ■



In ihren Ausführungen berichtet Katrin Rabus über die vielfältigen Umbrüche, strukturellen Veränderungen und Auseinandersetzungen der beteiligten Akteure 1995/96 während ihrer 10-monatigen Tätigkeit als Vorsitzende des ZADIK – eine kurze, aber aufreibende Zeit in der Entwicklungsgeschichte des Zentralarchivs.

In her statements, Katrin Rabus reports on the diverse upheavals and structural changes, and provides examinations of the protagonists involved in 1995–96 during her ten-month tenure as chairperson of ZADIK – a brief, but stressful period in the history of the development of the Zentralarchiv.

Konflikte der Anfangszeit

Interview mit Katrin Rabus geführt von Nadine Oberste-Hetbleck am 28.03.2022 in Köln

Conflicts in the Early Years

Conflicts in the Early Years Conversation between Katrin Rabus and Nadine Oberste-Hetbleck in Cologne on March 18, 2022

Nach ihrem Studium der Geschichte und Romanistik von 1963 bis 1969 führte Katrin Rabus zwischen 1979 und 2004 ihre Galerie für zeitgenössische Kunst in Bremen. 1990 bezog sie eine ehemalige Textilfabrik und gründete das Kulturzentrum *Plantage 13*, die räumliche Voraussetzung für Konzerte zeitgenössischer Musik und die Vernetzung mit öffentlichen und privaten Akteuren. Sie vertrat lange Jahre die Kulturszene im Programmbeirat der ARD und bei ARTE und setzt sich bis heute für die Kultur- und Musikszene ein, wie zuletzt mit dem 2002 gegründeten Forum für Musikfilme *The look of sound*. Sie engagierte sich von 1991 bis 1994 als Mitglied im Vorstand des *Bundesverband Deutscher Galerien BVDG e.V.* [heute: *Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler e.V.*] sowie von 1990 bis 1996 im Zulassungsausschuss der *ART COLOGNE*. Von 1995 bis 1996 war Katrin Rabus Vorsitzende des damaligen *ZADIK e.V.* Sie initiierte Förderkreise wie *Museumsfreunde Weserburg*, *Tritonus — Verein zur Förderung Neuer Musik*, das Fernsehforum *Look of sound* oder *prophil — Freundeskreis der Bremer Philharmoniker* und kulturpolitische Debatten. Hervorzuheben ist die Kulturinitiative *Anstoß*, die sich erfolgreich für den Erhalt und die Unterstützung der Kulturszene Bremens einsetzte. Neben dem fran-

After studying History and Romance Studies from 1963 to 1969, Katrin Rabus ran her gallery for contemporary art in Bremen from 1979 to 2004. In 1990, it moved into a former textile factory and she established the cultural center *Plantage 13*, the spatial prerequisite for concerts of contemporary music and networking with public and private protagonists. She represented the cultural scene on the program advisory boards of the broadcasters ARD and ARTE for many years and advocates for the culture and music scene until today, as recently with the forum for music films, *The look of sound*, which was founded in 2002. She was active from 1991 to 1994 as a member of the board of the *Bundesverband Deutscher Galerien BVDG e.V.* [today: *Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler e.V.*], as well as in the admissions committee of *ART COLOGNE* from 1990 to 1996. From 1995 to 1996, Katrin Rabus was the chairperson of the former *ZADIK e.V.* She has initiated sponsoring societies such as the *Museumsfreunde Weserburg*, *Tritonus — Verein zur Förderung Neuer Musik*, the television forum *Look of sound* or *prophil — Freundeskreis der Bremer Philharmoniker*, as well as cultural-political debates. The cultural initiative *Anstoß*, which advocated for the preservation and support of Bremen's cultural scene, should also be

zösischen nationalen Verdienstorden erhielt sie im Dezember 2021 das Bundesverdienstkreuz für ihre jahrzehntelangen Verdienste um Kunst und Kultur.

Nadine Oberste-Hetbleck (NOH): Wir blicken im Jahr 2022 auf eine nun 30-jährige Geschichte des ZADIK zurück. Diese ist auch eng mit Ihrer Person verbunden, da Sie bereits als Gründungsmitglied die erste Satzung des ZADIK unterzeichnet haben und dann 1995 vom BVDG zur Vorsitzenden des Vereins benannt wurden. Am 14.11.1991 traf die Mitgliederversammlung des BVDG auf Vorschlag und unter dem Vorstandsvorsitz von Gerhard F. Reinz den Beschluss zur Gründung des ZADIK e.V., am 25.05.1992 fand dann die Gründungsversammlung statt. Diese Ereignisse fallen genau in die Zeit, in der Sie Mitglied im Vorstand des BVDG waren. Was ist Ihnen aus den unmittelbaren Anfängen des ZADIK in Erinnerung geblieben?

Katrin Rabus (KR): Die entscheidende Person war eigentlich Hein Stünke. Er wollte sein Archiv — anders als Paul Maenz — in Deutschland lassen, das gab den Anstoß. In der Gründungszeit war ich Mitglied im Vorstand des BVDG, habe die Anfänge deshalb aus dieser Position heraus begleitet und war bei der Gründungsversammlung dabei. Reinz war in der Folge sowohl Vorsitzender des BVDG als auch des ZADIK und das fanden wir — der BVDG-Vorstand — auch alle richtig — es ging schließlich um Galerien und Kunsthandel und darum, möglichst viele Donatoren für ein solches Archiv zu gewinnen. Als Historikerin sah ich sofort, dass das ZADIK schon ein richtiges, öffentliches Archiv sein müsse, um die wichtige Arbeit vieler Galerien zu erforschen. Für mich war schnell klar: Wenn du mal mit der Galerie aufhörst, dann machst du hier mit. Ich befasste mich seit langem mit der Geschichte des Kunsthandels und sah die Chancen einer solchen Einrichtung, auch für das Bild der Galerien in der Öffentlichkeit. Aber die Frühzeit ging eigentlich an mir vorbei, da ich nicht tiefer gehend involviert war. Meine Erinnerung beginnt mit unserem damaligen Eindruck, dass es im ZADIK nicht richtig voranging. Dass wir von BVDG-Seite den Wunsch äußerten, es solle einmal berichtet werden, welche Donationen bereits vor Ort wären. Der in meinen Augen größte und wichtigste Donator mit Signalwirkung war Bogislav von Wentzel. Er schloss 1992 die gemeinsam mit seiner Frau geführte Galerie und gab alles inklusive Computer und sämtlichen Lesegeräten ins Archiv. Diese Materialien haben wir in den Archivschränken der

emphasized. In addition to the French National Order of Merit, she was awarded the German Federal Cross of Merit for her decades of service in connection with art and culture in December 2021.

Nadine Oberste-Hetbleck (NOH): In 2022, we now look back at ZADIK's thirty-year history. This is also closely linked to you as an individual, as you already undersigned the first statutes of ZADIK as a founding member and were then appointed in 1995 as the chairperson of the association by the BVDG. The general assembly of the BVDG convened at the suggestion of and under the leadership of Gerhard F. Reinz on November 14, 1991, and made the decision to establish the ZADIK e.V., and the general assembly then took place on May 25, 1992. These events occurred at exactly the same time when you were a member of the board of the BVDG. What has remained in your memory from the direct beginnings of ZADIK?

Katrin Rabus (KR): The decisive person was actually Hein Stünke. He — unlike Paul Maenz — wanted his archive to remain in Germany, and that was what provided the impetus. In the early years of ZADIK's founding, I was a member of the board of the BVDG, and thus accompanied the beginnings from this position, and was present at the founding assembly. Reinz was subsequently both the chairman of the BVDG and ZADIK as well, and we — the BVDG board — all thought that was the right thing to do — since it was ultimately about galleries and the art trade and about obtaining as many donors as possible for such an archive. As a historian, I immediately saw that ZADIK had to be a truly public archive in order to conduct research on the important work of many galleries. It quickly became clear to me: When you give up the gallery, you will be involved in this archive. I had been occupying myself for a long time with the history of the art trade and saw the possibilities of such an institution, for the image of galleries in the eye of the public as well. But the early years actually passed me by, since I wasn't involved more in depth. My memories begin with our impression at the time that things at ZADIK were not progressing properly; that those of us on the side of the BVDG expressed the desire to have a report provided, regarding what donations were already in the archive. The biggest donor with a signaling effect and the most important one in my eyes was Bogislav von Wentzel. He closed the gallery that he ran with his wife in 1992 and handed everything, including the computer and all

Bundeskunsthalle bei einem Besuch in Bonn auch gesehen. Das war beeindruckend. Jetzt merkten alle, dass man nicht primär Ausstellungskataloge oder Literatur gibt, sondern den Geschäftsverkehr inklusive der Buchhaltung — das fand ich ganz wichtig. Wenn das dem ZADIK anvertraut wird, dann müssen absolute Vertraulichkeit und Wissenschaftlichkeit gegeben sein. Das war vielen nicht so klar.

NOH: Rudolf Zwirner wurde zum 01.07.1993 als geschäftsführender Direktor des ZADIK berufen und veranlasste gemeinsam mit Wilfried Dörstel die ersten Ausstellungen von Archivalien in der *Kunst- und Ausstellungshalle* der Bundesrepublik Deutschland [heute: *Bundeskunsthalle*], auf der *ART COLOGNE* und die Veröffentlichung der ersten Ausgabe des *sediment*. Wie haben Sie diese Zeit und Aktivitäten wahrgenommen?

KR: Die ursprüngliche Konstruktion des Direktoren-Amtes war nicht unbedingt auf Zwirner zugeschnitten. Er hätte gut ein Präsident im Ehrenamt sein können, der in der Art eines Aufsichtsrats mit einem operativ arbeitenden Archivar und/oder Geschäftsführer die Aufbauarbeit geleitet hätte, und seine Erfahrung und sein Renommee verstärkt für die Gewinnung neuer Archivgeber eingesetzt hätte. Ich vermute, dass er sich auch primär in dieser Rolle gesehen hat. Die vielen arbeitsintensiven Zwischenschritte zur Bildung einer anfangs noch überhaupt nicht vorhandenen Struktur — das hat er sich sicher leichter vorgestellt. Er brachte dann direkt Dr. Wilfried Dörstel als Unterstützung mit. Gut gemacht war der Stand auf der *ART COLOGNE* 1993, der in der Nähe der Zeitschriften lag und zu dem man in der Pause auch als Aussteller hinging. Von Anfang an wurde das ZADIK gut aufgenommen, auch von der Presse. Sicherlich auch, weil Herr Zwirner dahinterstand. Ebenso fand ich das *sediment* eine gute Idee. Gerade, weil Einzelgalerien vorgestellt wurden, die typisch waren für bestimmte Formen der Galeriearbeit. Es gibt ja viele Varianten wie man privaten Kunsthandel, auch private Galerien, betreiben kann. Wenn ich mir im Rückblick den Galeriebetrieb ansehe, dann gab es immer diejenigen, die meinen, sie sind ganz oben, sie haben recht, sie sind an der Spitze, haben die besten Künstler, sie sind die Stars und die anderen, die sind das Fußvolk, um die kümmert man sich nicht, die gibt's irgendwie, aber man kennt sie nicht. Meiner Meinung nach muss aber die ganze Bandbreite in Beispielen abgebildet werden.

the reading devices, over to the archive. We also saw these materials on the shelves at the *Bundeskunsthalle* (Art and Exhibition Hall of the Federal Republic of Germany) during a visit in Bonn. It was impressive. Everyone now realized that people were not donating primarily exhibition catalogues or literature, but also business dealings including bookkeeping — which I found very important. When such things are being entrusted to ZADIK, there must be absolute confidentiality and a scientific approach. That wasn't completely clear to many people.

NOH: Rudolf Zwirner was appointed as the managing director of ZADIK as of July 1, 1993, and in cooperation with Wilfried Dörstel organized the first exhibitions of archival materials at the *Kunst- und Ausstellungshalle* der Bundesrepublik Deutschland [today: *Bundeskunsthalle*] and at *ART COLOGNE*, as well as the publishing of the first issue of the journal *sediment*. How did you perceive this period and these activities?

KR: The original structure of the position of director was not necessarily tailored to Zwirner. He could have been a good honorary president, who ran a sort of supervisory board with an archivist working operationally and/or an executive director to manage the development work, and thus augmented his experience and increased his reputation by obtaining new donors for the archive. I imagine that he also saw himself primarily in such a role. The many intermediate work-intensive steps to develop an at first still nonexistent structure was something that he surely envisioned as being much easier. He then directly brought Dr Wilfried Dörstel with him as support. The stand at the *ART COLOGNE* in 1993 was well done. It was located near the journals, and exhibitors also visited it during breaks. ZADIK was well accepted from the very beginning, also by the press. Certainly also because Mr. Zwirner was behind it. I also thought *sediment* was a good idea, specifically because it presented individual galleries that typified particular forms of gallery work. There are many variants for how the private art trade as well as private galleries can be managed. When I look back at gallery operations in retrospect, there have always been those who think they are at the top, that they are right, are at the forefront, have the best artists, they are the stars, and that the others are the rank and file, that one doesn't need to be concerned about, they exist somehow, but one doesn't know them. In my opinion,

NOH: Am 16.11.1995 wurden Sie dann zur 1. Vorsitzenden des ZADIK e.V. in der Nachfolge von Gerhard F. Reinz gewählt, während der Laufzeit der dritten Ausstellung des ZADIK auf der *ART COLOGNE*. Was hat Sie an diesem Ehrenamt gereizt? Und welche Ziele hatten Sie für das ZADIK?

KR: Ausgangspunkt war, dass ich als Historikerin immer großes Interesse am Zentralarchiv hatte. Ich hatte selbst eine bestimmte Vorstellung, wie das Archiv arbeiten und wirken sollte. Darüber hinaus wollte ich weiterhin im Umkreis des Verbandes — also des BVDG — aber nicht mehr im Vorstand arbeiten. Das hing auch mit dem Führungsstil zusammen, den ich dort miterlebt hatte. Mir war wichtig, dass das Zentralarchiv unabhängig und wissenschaftlich arbeitet. Es galt, den Beitrag der Galerien und des Kunsthandels bei der künstlerischen Urteilsbildung in der Gegenwart zu erforschen. Die Öffentlichkeit sieht die mondäne Seite des Galeriebetriebs, aber über die komplexe Tätigkeit der Vermittlung von Kunst und Künstlern, die oft noch keiner kennt, und das auf eigenes wirtschaftliches Risiko, darüber besteht große Unkenntnis. Thematisch sollten meiner Meinung nach anhand der Archivbestände die Beziehungen der Galerien zu den Künstlern, zu den Kunstinstituten, zur Öffentlichkeit im weitesten Sinne analysiert werden.

Mein Vorschlag war, exemplarisch an einem Bestand — das hätte *Galerie Der Spiegel* oder aber *Galerie Parnass* sein können — darzulegen, welche Fragestellungen mit der Aufarbeitung der Materialien bearbeitet werden können. Das hätte eine inhaltliche Beschäftigung mit den Beständen und der Aufgabe des Zentralarchivs vorausgesetzt und das Vertrauen in die wissenschaftliche Sorgfalt und Unabhängigkeit des Archivs gestärkt. Dieses exemplarische Vorgehen sollte Kollegen und Nachlassverwalter anregen, ihre Galerieunterlagen ebenfalls an das ZADIK zu übergeben. Dafür brauchte ich zunächst einen Überblick, welche Archive vollständig vor Ort waren und welcher Vertragsregelungen es noch bedurfte. Denn man darf nicht vergessen, dass die hohe Zahl der damaligen Bestände durch Katalogdokumentationen und kleine Teillieferungen zustande kam. Das ist normal bei einem Archiv im Aufbau, aber für die am Ende meiner Amtszeit noch unter zehn liegenden substantiellen Archivbestände hätten längst klare Arbeitsaufgaben und Perspektiven erarbeitet werden können.

Im Dezember 1995 wurde ich also vom Vorstand des BVDG für seinen Sitz im Vorstand des

however, the entire spectrum has to be presented with examples.

NOH: On November 16, 1995, you were then elected as the first chairperson of the ZADIK e.V. as the successor to Gerhard F. Reinz, during the course of the third exhibition by ZADIK at *ART COLOGNE*. What appealed to you about this honorary position? And what aims did you have for ZADIK?

KR: The starting point was that I as a historian always had a great interest in a central archive. I personally had a particular idea of how the archive should work and what impact it should have. In addition, I wanted to continue working in the surroundings of the association — thus the BVDG — but not on the board. That had to do with the management style that I experienced there. It was important to me that the Zentralarchiv works independently and scientifically. It was about conducting research on the contribution of galleries and the art trade to the formation of artistic judgment in the present. The public sees the glamorous side of gallery operations, but there's a great lack of knowledge about the complex work of mediating art and artists whom frequently no one is familiar with, and doing so at one's own economic risk. In my opinion, the relationships of galleries to artists, to art institutions, and to the public sphere in the broadest sense should be analyzed thematically based on archival holdings.

My proposal was to present questions that might be addressed by reappraising materials, based exemplarily on one set of holdings — which might have been the *Galerie Der Spiegel* or the *Galerie Parnass*. That would have required a content-related examination of the holdings and the task of the Zentralarchiv was to increase confidence in the scholarly diligence and independence of the archive. Such an exemplary approach would persuade colleagues and administrators of estates to hand over their gallery documentation to ZADIK as well. To do that, I first needed an overview of what archives were present in their entirety in the Zentralarchiv and what contractual stipulations were first required. Since, one shouldn't forget that the large number of holdings at that time came about as a result of catalogue documentations and small partial deliveries. That's normal for an archive in the development phase, but for the substantial archive holdings, of which there were still less than ten at the end of my term in office, clear work tasks and perspectives could have been developed long before.

Zentralarchivs benannt und trat mein Amt als Vorsitzende des Zentralarchivs mit sofortiger Wirkung an. Die Vorstands-Konstruktion des ZADIK war zu diesem Zeitpunkt nämlich neu erarbeitet worden: Jede beteiligte Einrichtung sollte vertreten sein und der BVDG den Vorsitz stellen. Die anderen Institutionen waren das Bonner Kulturamt — vertreten durch Herrn von Uslar — und die *Universität Bonn* mit dem *Kunsthistorischen Institut* — vertreten durch Prof. Schweikhart, der leider bald erkrankte und nicht mehr teilnehmen konnte. Das waren die gesetzten Vertreter und hinzu kam Wenzel Jacob als Hausherr der *Bundeskunsthalle* als stellvertretender Vorsitzender. Die Vertretung der Donatoren als weitere Fachlichkeit mit einem Sitz im Vorstand wurde erst später gewählt. Wir waren uns im ZADIK-Vorstand darüber einig, dass es eine zweite Stimme geben sollte, die mit Sachkenntnis die Galerien vertritt.

Es gelang mir anfangs, bereits bestehende Wünsche zur Aufnahme neuer Mitglieder umzusetzen — auch das war vorher ein Streitpunkt gewesen. Wir konnten als neue Mitglieder im ZADIK e.V. — beispielsweise als Ergebnis der Vorstandssitzung im November 1995 — Rudolf Springer aus Berlin, Hans-Jürgen Müller aus Stuttgart, Dr. Anneliese Jährling aus Köln, Helga Hahn aus Köln und Erhard Klein aus Bad Münstereifel begrüßen.

NOH: Wie kam diese Affiliation mit der *Bundeskunsthalle* ursprünglich zustande und wie funktionierte die Zusammenarbeit dann während Ihrer Amtszeit?

KR: Im Zuge der Verhandlungen über die Gründung des ZADIK kam die *Bundeskunsthalle* ins Spiel, da ihr Leiter Wenzel Jacob zugesagt hatte, das ZADIK aufzunehmen und Arbeitsplätze mit Mobiliar zu stellen — so musste man nichts kaufen. Zudem verfügte die *Bundeskunsthalle* über Internet, das war noch eine Seltenheit zu dieser Zeit. Wir arbeiteten ja alle noch mit Fax. Inhaltlich suchte Wenzel Jacob meiner Einschätzung nach wohl nach weiteren Aufgaben, denn die *Bundeskunsthalle* förderte auch die Geschichte der Kunstmuseen. Bevor ich mein Amt antrat, waren diese Entscheidungen schon gefallen. Im Laufe meiner Tätigkeit kam ich jedoch zu der Ansicht, dass die *Bundeskunsthalle* bedingt durch inhaltliche und strukturelle Interessenkonflikte nicht der beste Ort für die weitere Entwicklung des ZADIK sei: Dies betraf Entscheidungen zu Mitarbeitern ebenso wie Ausstellungsthemen. Die *Bundeskunsthalle* war beispielsweise gegen Einzelausstellungen zu Galerien. Ich hatte die Befürchtung, dass das ZADIK zu einer

In December 1995, I was thus appointed by the chairman of the BVDG to his seat on the board of the Zentralarchiv and started my position as chairman of the Zentralarchiv with immediate effect. The structure of the ZADIK board had just been overhauled at this point in time: every institution involved was supposed to be represented and the BVDG would provide the chairperson. The other institutions were the Culture Department in Bonn — represented by Mr. von Uslar — and the *University of Bonn* with the *Institute of Art History* — represented by Prof Schweikhart, who, unfortunately, soon became ill and was no longer able to be involved. Those were the fixed representatives, along with Wenzel Jacob as director of the *Bundeskunsthalle* as vice chairperson. The decision to have donors represented as additional expertise with a seat on the board was first made later on. Those of us on the board of ZADIK agreed that there should be a second voice with specialist knowledge to represent the galleries.

At the beginning, I managed to implement already existing desires for the admission of new members — since that had previously been a point of conflict as well. For instance, we were able to welcome Rudolf Springer from Berlin, Hans-Jürgen Müller from Stuttgart, Dr Anneliese Jährling from Cologne, Helga Hahn from Cologne, and Erhard Klein from Bad Münstereifel — as new members of the ZADIK e.V. — as a result of the board meeting in November 1995.

NOH: How did the affiliation with the *Bundeskunsthalle* originally come about and how did the collaboration function during your time in office?

KR: The *Bundeskunsthalle* came into play in the course of the negotiations connected with ZADIK's founding, since its director, Wenzel Jacob, had agreed to give ZADIK a home and to provide workplaces with furnishings — so that it wouldn't be necessary to buy anything. The *Bundeskunsthalle* also had internet, which was still a rarity at the time. We all still used faxes. With respect to content, Wenzel Jacob, the way I see it, was perhaps looking for additional tasks, since the *Bundeskunsthalle* also promoted the history of art museums. These decisions had already been made before I took office. But in the course of my work, I came to the conclusion that the *Bundeskunsthalle* was not the best location for the further development of ZADIK due to content-related and structural conflicts of interest: this pertained to decisions regarding employees as well as exhibition topics.

unbedeutenden Unterabteilung der *Bundeskunsthalle* werden könnte. Wie sich überhaupt zu meiner Zeit der eigentliche Kern des Konflikts Zwirner/Reinz herausstellen sollte: Es ging um die Deutungshoheit im Zentralarchiv. Den Galerien, die als rein kommerzielle Akteure aufgefasst wurden, sollte so wenig wie möglich Einfluss eingeräumt werden.

NOH: Welche Ausgangssituation und Aufgaben erwarteten Sie in der Anfangszeit zunächst einmal im ZADIK?

KR: Ich erkannte sehr schnell, dass ich im ZADIK-Vorstand keine Mehrheit hatte, es also darauf ankam, in kleinen Schritten mit wechselnden Mehrheiten vorzugehen, alle Vorgänge genau zu dokumentieren, notfalls damit an die Öffentlichkeit zu gehen und/oder auch zurückzutreten. Es ging im ersten Schritt im Wesentlichen darum, den Zwist zwischen Zwirner und Reinz zu bereinigen. Dieser Streit muss sehr heftig gewesen sein. Es ging primär darum, wer mitreden durfte, wer wirklich im ZADIK bestimmt. Herr Zwirner wollte sich nicht von Herrn Reinz — und damit vom BVDG — in seine Tätigkeit hineinreden lassen. Wir hatten im BVDG-Vorstand von Herrn Zwirner den Eindruck, er allein vertrete das Zentralarchiv und sei uns keine Rechenschaft schuldig, da wir lediglich für die Finanzierung zu sorgen hätten. Ich sah meine Aufgabe darin, die öffentliche Wahrnehmung von Galerien, ihre kulturelle Leistung und ihren Beitrag zur Durchsetzung von Künstlern durch das Zentralarchiv und seine Forschungen erheblich zu verbessern. Die Ziele waren in der Satzung formuliert, es gab öffentliche Unterstützung — nun galt es, durch konkrete Beispiele mit den ersten Donationen die zukünftigen Strukturen des Zentralarchivs zu schaffen, örtlich, personell und finanziell.

Ich habe nach meiner Wahl als erstes Herrn Zwirner besucht, der ja als Geschäftsführer des ZADIK 1995 ausgeschieden war und ich erinnere mich an ein wunderbares Gespräch. Es war überhaupt nicht zu erkennen, dass es zukünftig konfliktreich werden sollte. Es war ja abgemacht, dass weder Reinz noch Zwirner in den neuen ZADIK-Vorstand gehen würden. Zum Zeitpunkt meines Amtsantritts hieß es, die beiden hätten sich jetzt geeinigt, der Konflikt sei beigelegt und es gäbe einen Neuanfang. Mir sagte man: Neuanfang hieße leider — das müsse man mir sagen — es gäbe gar kein Geld für meine Tätigkeit im ZADIK. Es sei ein reines Ehrenamt. Hierzu muss ich erläutern, dass Zwirner als Direktor des ZADIK die ersten beiden Jahre ein

The *Bundeskunsthalle* was, for instance, against solo exhibitions about galleries. I was afraid that ZADIK might become an insignificant subsection of the *Bundeskunsthalle*. As would turn out to be the true core of the conflict between Zwirner and Reinz during my time: it was about the prerogative of interpretation at the Zentralarchiv. The galleries, which were viewed as purely commercial protagonists, were supposed to be given as little influence as possible.

NOH: What starting situation and tasks initially awaited you first and foremost at ZADIK?

KR: I quickly recognized that I had no majority on the ZADIK board. So, it was a matter of proceeding in small steps with changing majorities, documenting all the processes in detail, making them public if necessary, and/or resigning. In the first step, it was essentially about resolving the conflict between Zwirner and Reinz, which must have been quite intense. But it was primarily about who was allowed to have a say, who really made the decisions at ZADIK. Mr. Zwirner did not want Mr. Reinz — and thus the BVDG — to tell him what he should do. On the BVDG board, we got the impression from Mr. Zwirner that he considered himself to be the sole representative of the Zentralarchiv and did not have to account to us, since we were merely responsible for the funding. I saw it as my task to significantly improve the public perception of galleries, their cultural achievements, and their contribution to the promotion of artists through the Zentralarchiv, as well as the archive's research work. The objectives were formulated in the statutes and there was public support for them — now it was a matter of creating the future structures of the Zentralarchiv with respect to location, personnel, and financing based on concrete examples involving the initial donations.

After I was appointed, I first visited Mr. Zwirner, who resigned as the managing director of ZADIK in 1995, and I remember a wonderful conversation. It was impossible to recognize that things would become so conflictual in the future. It had been agreed that neither Reinz nor Zwirner would become part of the new board of ZADIK. At the point in time when I took office, it was said that the two of them had now reached an agreement, that the conflict had been resolved, and that there would be a new beginning. I was told: new beginnings unfortunately mean — someone had to tell me this — that there would no longer be any money for my work at ZADIK. It was a purely honorary position. In this

beträchtliches monatliches Honorar aus den ersten Fördermitteln erhielt. Diese Förderung war aber im Sommer 1995 ausgelaufen. Bei meinem Amtsantritt hing die Finanzierung des ZADIK noch in der Luft, erst Mitte 1996 wurde für 10 Jahre die Summe von 1,2 Millionen DM bewilligt. Also: Es war von Anfang an klar, dass zunächst einmal das Geld alle war und die Finanzierung durch die Bundesrepublik Deutschland — BMI als Vorläufer der späteren Staatsminister Neumann und Grütters — zum 31.12.1995 definitiv auslief. Hierzu habe ich mir jedoch zu Beginn wenig Gedanken gemacht, weil die Verhandlungen mit der Stadt Bonn über die Gelder des ZADIK von Friedrich Bischoff — im Auftrag des BVDG — geführt wurden. Ich sah die Chance, aber auch eine Verpflichtung, in der Zwischenzeit für das ZADIK Leitungsstruktur und Arbeitsaufgaben zu organisieren und weitere Archive zu gewinnen. Ich war mir sicher, dass es letztendlich zu einer Förderung kommen würde. Das ZADIK erhielt dann 1996 Gelder der Bundesstadt Bonn aus den weiteren vom Haushaltsausschuss des Bundestages freigegebenen Ausgleichsmitteln für die Region Bonn.

NOH: Neben der Frage der Finanzierung stand aber als ganz große Herausforderung die Suche einer Nachfolge für Rudolf Zwirner als Direktor des ZADIK an. Es gab in dieser Zeit unterschiedliche Standpunkte zur Nachfolgefrage. Während sich Zwirner, Ihr Stellvertreter Wenzel Jacob und Jochem von Uslar für Dr. Wilfried Dörstel als wissenschaftlichen Leiter einsetzten, waren Sie anderer Meinung. Wie kam es zu dieser Ansicht und was waren Ihre Argumente?

KR: Ja, meine wichtigste Aufgabe war, einen wissenschaftlichen Leiter für das ZADIK zu finden. Zu Beginn habe ich mir das nicht schwierig vorgestellt, zumal Dörstels Vertrag auch auslief. Es gab eine Vorgeschichte: Ich ging nach Amtsantritt im Dezember 1995 zu meinem ersten Besuch in die *Bundeskunsthalle* und wollte in Erfahrung bringen, was Wilfried Dörstel im ZADIK machte, denn er war noch bis Ende 1995 offiziell für das Zentralarchiv tätig. Nach einem kurzen Gespräch mit Wenzel Jacob, in dem dieser mir seine Unterstützung zusagte, ging ich in Dörstels kleines Zimmerchen. Dort sagte Dörstel sinngemäß, er mache für mich gar nichts. Auf meine Bitte, mir seine Arbeit vorzustellen, wiederholte er sehr deutlich, dass ich ihm nichts zu sagen hätte, er mir keine Rechenschaft schuldig sei und dass das ZADIK mit dem BVDG nichts zu tun hätte. Für ein

connection, I must explain that Zwirner had received a considerable monthly fee from the initial funding during his first two years as director of ZADIK. This funding had, however, run out in the summer of 1995. When I took office, the financing of ZADIK was still up in the air, and the sum of 1.2 million deutschmarks was first approved for ten years in mid-1996: It was clear from the very start that the money had run out for the time being, and the funding from the Federal Republic of Germany — the Bundesministerium des Innern (Federal Ministry of the Interior, BMI) as predecessor to the subsequent ministers of state Neumann and Grütters — ran out definitively on December 31, 1995. But I didn't think very much about that at first, because Friedrich Bischoff — on behalf of the BVDG — was conducting negotiations with the city of Bonn regarding the funding of ZADIK. I saw an opportunity, but also an obligation, to organize ZADIK's management structure and work tasks and to obtain additional archives in the meantime. I was sure that funding would ultimately be provided. ZADIK then received financing from the capital city of Bonn in 1996 from compensation funds approved for the region of Bonn by the budget committee of the federal government.

NOH: Besides the issue of financing, there was also the great challenge of searching for Rudolf Zwirner's successor as director of ZADIK. At the time, there were various points of view regarding the succession question. While Zwirner, your deputy, Wenzel Jacob, and Jochem von Uslar advocated for Dr. Wilfried Dörstel as scientific director, you felt otherwise. How did that opinion arise and what were your arguments?

KR: Yes, my most important task was finding a scientific director for ZADIK. At the beginning, I didn't think that would be difficult, especially also because Dörstel's contract was expiring. There was a prior history: After taking office in December 1995, I went on my first visit to the *Bundeskunsthalle* and wanted to find out what Wilfried Dörstel did at ZADIK, since he officially still worked for the Zentralarchiv until the end of 1995. After a brief conversation with Wenzel Jacob, during which he promised me his support, I went to Dörstel's small office. Dörstel said to me there that he would not do anything to help me. When I asked him to present his work to me, he repeatedly said quite clearly that I didn't call the shots, that he didn't have to account to me, and that ZADIK had nothing to do with the BVDG. For a first conversation with me as chairperson

erstes Gespräch mit mir als Vorsitzender des ZADIK hat mich das schon geschockt. Ich bat ihn anschließend schriftlich um entsprechende Informationen: über die derzeit gültige Rechtslage für alle Archivbestände, in welchem Umfang die Archivbestände schon erschlossen sind, für welche Forschungsaufgaben das Zentralarchiv bisher aufgesucht wurde, wie die Materialausgabe an Studenten geregelt wird, wenn die Bestände noch nicht erfasst sind, ob eine Benutzerordnung vorbereitet ist? Und vieles mehr. Die nächste Vorstandssitzung des ZADIK fand am 13.02.1996 statt — ich wollte mich darauf vorbereiten. Als Antwort kam dann von ihm ein sieben Seiten langes Schreiben. Da Dörstel in der Folge von der *Bundeskunsthalle* im Rahmen eines Werkvertrags bis 30.06.1996 beschäftigt wurde, hat der BVDG aus BVDG-Mitteln Brigitte Jacobs van Renswou — ab April 1996, zuerst befristet — für das ZADIK einstellen können. Sie hatte damals gerade den Magisterabschluss in Kunstgeschichte gemacht und war in der BVDG-Geschäftsstelle beschäftigt. Ohne ihre tatkräftige Mitarbeit im Archiv und ihre Loyalität hätte ich zu dem Zeitpunkt schon aufhören müssen. Die Situation wurde noch komplizierter durch die Wahl von Rudolf Zwirner am 05.02.1996 in den Vorstand des Zentralarchivs als Vertreter der Donatoren. Dadurch hatte er auch den Burgfrieden gebrochen — weder Reinz noch Zwirner sollten Mitglieder des neuen Vorstands sein. Ab diesem Zeitpunkt schaltete sich Zwirner aktiv in die Nachfolgefrage ein, mit dem Ziel, Dörstel zum wissenschaftlichen Leiter zu machen. Zwirner ließ mich bei jeder Gelegenheit spüren, keine Ahnung von der Materie zu haben. Besonders eskalierte die Vorstandssitzung am 02.05.1996: Ohne mich als Vorsitzende zu informieren, war plötzlich ein prominenter Anwalt anwesend, den ich dann fragen musste, wen er hier vertrat. Ich habe das als Provokation wahrgenommen und habe ab diesem Zeitpunkt für mich genaue Notizen angefertigt. Mein Entschluss stand fest, bis zur Bestellung des wissenschaftlichen Leiters des ZADIK und der Sicherstellung der Finanzierung durch den Bund durchzuhalten. Hilfe und Zuspruch erhielt ich in der Zeit von Friedrich Bischoff und vor allem von Bogislav von Wentzel, auch vom Vorstand des BVDG.

NOH: Es gab eine öffentliche Ausschreibung der Stelle des wissenschaftlichen Leiters des ZADIK und laut eines Zeitungsartikels vom 09.10.1996 im *Kölner Stadt-Anzeiger* gab es mehr als 40 Bewerbungen. Wie kann man sich den Besetzungsprozess vorstellen? Wilfried Dörstel wurde noch am Ende Ihrer

of ZADIK, this came as quite a shock. I then asked him to give me the corresponding information in writing: regarding the then-valid legal status of all the holdings in the archive, the extent to which the archival holdings had already been catalogued, for what research tasks the Zentralarchiv had been visited thus far, how the issuing of materials to students was regulated, and if the holdings hadn't been catalogued yet, whether rules for users had been drawn up? Along with many other things. The next meeting of the ZADIK board took place on February 13, 1996 — I wanted to prepare myself for it. As a response, he then sent me a seven-page-long text. Since Dörstel was subsequently engaged by the *Bundeskunsthalle* in the framework of a contract for services until June 30, 1996, the BVDG was able to hire Brigitte Jacobs van Renswou for ZADIK with financing from the BVDG — at first for a limited period starting in April 1996. At the time, she had just completed her master degree in art history and worked in the BVDG administrative office. Without her active cooperation in the archive and her loyalty, I would already have had to quit at this time. The situation became even more complicated as a result of the election of Rudolf Zwirner to the board of the Zentralarchiv as donor representative on February 5, 1996. He thus also broke the truce — since neither Reinz nor Zwirner were supposed to be members of the new board. As of this point in time, Zwirner became actively involved in the question of a successor, with the aim of making Dörstel the scientific director. At every opportunity, Zwirner gave me the feeling that I had no clue about the matter. The board meeting on May 2, 1996, escalated in particular: without informing me as chairperson, a prominent attorney was suddenly present. I then had to ask whom he was representing. I perceived that as a provocation and made precise notes for myself from then on. I'd made up my mind to stay the course until the appointment of a scientific director of ZADIK and the securing of financing from the federal government. I received assistance and encouragement at the time from Friedrich Bischoff and in particular from Bogislav von Wentzel, as well as from the board of the BVDG.

NOH: The position of scientific director of ZADIK was announced publicly, and according to a newspaper article from October 9, 1996, in the *Kölner Stadt-Anzeiger*, there were more than forty applicants. How can one imagine the appointment process? Wilfried Dörstel nevertheless became the director on October 1, 1996, at the end of your term of office.

Amtszeit am 01.10.1996 Leiter.

KR: Aus meiner Perspektive war eine Ausschreibung notwendig, schon um die hohen Qualitätsanforderungen an die Leitung des zukünftigen Zentralarchivs zu gewährleisten. Es war zumindest für die Anfangszeit des ZADIK wichtig, dass die gesuchte Person mit der Arbeit von Galerien vertraut sein musste. Im BVDG waren neben vielen kleineren Galerien die führenden Galerien Deutschlands vertreten und damit zahlreiche Persönlichkeiten, die für das Archiv wichtige Anlaufpunkte waren, um Donatoren zu gewinnen. Insofern waren eine gewisse Kenntnis der Gepflogenheiten und auch die institutionelle Zusammenarbeit mit dem BVDG wichtig. Der Text der Stellenausschreibung sollte die Anforderung ‚Erfahrung im Kunsthandel‘ enthalten. Dies führte zu einem nervenaufreibenden Prozess im Vorstand: Die Vorstandsmitglieder Zwirner, Jacob und von Uslar wollten von einer Ausschreibung absehen und den derzeitigen Archivar, der nach meinem Wissen keine Erfahrung im Kunsthandel hatte, zum wissenschaftlichen Leiter machen. Nur durch meinen starken Druck erschien schließlich am 23.08.1996 die Anzeige in der *DIE ZEIT*.

Es gab sehr qualifizierte Personen unter den 40 Bewerbern, aber nach der Sichtung der eingereichten Unterlagen und einer ausführlichen Auswertung nach einem Punktesystem setzte sich der Streit fort: Es sollte schließlich — gegen meinen Willen — kein Bewerber zum Vorstellungsgespräch eingeladen werden. Es war ersichtlich, dass Zwirner den ZADIK-Vorstand auf Dörstel festlegen wollte. Gegen den einstimmigen Beschluss des BVDG — Vorstandssitzung am 24.09.1996 — und gegen mein Votum als ZADIK-Vorsitzende entschied sich der restliche Vorstand des ZADIK am 25.09.1996, Dörstel als Leiter einzustellen. Das konnte ich dann nicht mehr mittragen. Es war ein offener Affront gegen den BVDG und die Galerien.

NOH: Letztendlich baten Sie nach 10 Monaten Amtszeit den Vorstand des BVDG in einem Schreiben an Reinz vom 01.10.1996 darum, eine Nachfolgerin oder Nachfolger als Vorsitzende bzw. Vorsitzenden des Zentralarchivs zu benennen. Dies war also der ausschlaggebende Grund? Sie sprachen darüber auch mit Marie Hüllenkremer — der späteren Kölner Kulturdezernentin — in einem Interview, welches am 09.10.1996 im *Kölner Stadt-Anzeiger* veröffentlicht wurde.

KR: From my perspective, a call for applications was necessary, simply to guarantee the high quality standards for the director of the future Zentralarchiv. It was at least important for the early years of ZADIK, that the person chosen be familiar with the work of galleries. In addition to many smaller galleries, the leading galleries in Germany were also represented in the BVDG and thus numerous individuals who were important contact points for the archive to succeed in obtaining donors. A certain familiarity with practices and the institutional collaboration with the BVDG was important. The text of the call for applications was supposed to include the requirement 'experience in the art trade.' This led to a nerve-wracking process on the board: The board members Zwirner, Jacob, and von Uslar wanted to refrain from advertising a call for applications and to make the current archivist, who, to my knowledge, had no experience in the art trade, the scientific director. It was only as a result of intense pressure on my part that the announcement was ultimately published in *DIE ZEIT* newspaper on August 23, 1996.

There were very qualified individuals among the forty applicants, but after viewing the documents submitted and evaluating them in detail based on a scoring system, the conflict continued: against my will, no applicant was invited to an interview. It was clear that Zwirner wanted to make Dörstel the director of ZADIK. Counter to the unanimous decision of the BVDG — at the board meeting on September 24, 1996 — and counter to my vote as chairperson of ZADIK, the rest of the ZADIK board decided on September 25, 1996, to hire Dörstel as director. I could no longer tolerate that. It was an open affront against the BVDG and the galleries.

NOH: In a letter to Reinz from October 1, 1996, after ten months in office, you ultimately asked the board of the BVDG to appoint a successor as chairperson of the Zentralarchiv. So, this was the decisive reason? You also spoke about it with Marie Hüllenkremer — who was later head of the cultural department in Cologne — in an interview that was published in the *Kölner Stadt-Anzeiger* on October 9, 1996.

KR: It was in fact closely related to the personnel issue. I thought that the decision to hire Wilfried Dörstel as director of the Zentralarchiv was a grave mistake. When Bogislav von Wentzel, who was always kept fully informed by me, respected my request to address the question of my successor, I knew that the matter was in the best hands. I then said exactly the same

KR: In der Tat hing dies eng mit der Personalfrage zusammen. Ich hielt die Entscheidung, Wilfried Dörstel als Leiter des Zentralarchivs einzustellen, für eine gravierende Fehlentscheidung. Als Bogislav von Wentzel, der von mir immer voll informiert wurde, meiner Bitte folgte, meine Nachfolge zu übernehmen, wusste ich die Sache in besten Händen. Genau dies habe ich dann auch in dem Gespräch mit Marie Hüllenkremer gesagt. Denn die Entscheidung, zurückzutreten war schließlich von mir auch strategisch begründet. Ich wusste, wenn jemand wie von Wentzel mein Amt übernimmt, der bekommt es als ‚Schwergewicht‘ hin, das ZADIK auf die richtige Schiene zu setzen. Aber nur wenn ich den Schritt an die Öffentlichkeit gehe und die Hintergründe öffentlich mache. Sonst geht's nicht. Also habe ich vormittags das Interview geführt und nachmittags meinen Rücktritt angekündigt. Damit war die Angelegenheit für mich erst einmal abgeschlossen.

NOH: Wie war Ihre Beziehung zum ZADIK e.V. nach Ihrem Ausscheiden aus dem Amt als 1. Vorsitzende am 09.10.1996 in der Folgezeit? Sie waren ja weiterhin Mitglied des ZADIK e.V.

140

KR: Ich habe nach meinem Ausscheiden aus dem Vorstand erst einmal die Interna nicht mehr verfolgt und bin zu keiner Versammlung, auch nicht des BVDG, mehr hingegangen. Diese Amtszeit war sehr bedrückend und belastend. Ich brauchte Abstand. Ich habe meine Aufgabe nicht lösen können. Das war mir bisher nicht passiert. Ich konnte meine Kräfte stets einschätzen und oft Menschen überzeugen. Aber natürlich hat mich das ZADIK weiterhin sehr interessiert und ich habe die Aktivitäten verfolgt. Erst nach Günter Herzogs Ernennung zum wissenschaftlichen Leiter des ZADIK und seiner Tätigkeit fühlte ich mich bestätigt. Zu meiner Zeit war es leider noch nicht möglich gewesen, gemeinsam mit allen Beteiligten am Aufbau des ZADIK zu arbeiten. Von allen Akteuren des Kunstbetriebs hatten die Galerien die geringste öffentliche Anerkennung, auch wenig Selbstbewusstsein gegenüber prominenten Kritikern, Museumsleuten und potenten Sammlern, auch gegenüber prominenten Kollegen, wie Zwirner. Nur wenige Personen haben in dieser Anfangszeit des ZADIK die Bedeutung dieser Gründung erkannt. Selbst bei der Jurierung der Stände auf der *ART COLOGNE* gab man die Mehrheit der Jury damals an Nicht-Galeristen, um nur ein Beispiel zu nennen. Da hat sich doch heute vieles geändert, allein schon durch die fachliche Ausbildung vieler Galeristen.

thing in the conversation with Marie Hüllenkremer. Since the decision to resign was something that I ultimately justified strategically. I knew that if someone like von Wentzel took over my position, he would succeed as a 'heavyweight' in putting ZADIK on the right track. But only if I took the step of going public and making the backgrounds public. There was no other way. So, I had the interview in the morning and announced my resignation in the afternoon. The matter was thus initially closed for me.

NOH: How was your relationship to the ZADIK e.V. after subsequently resigning from the position as first chairperson on October 9, 1996? You nevertheless remained a member of the ZADIK e.V.

KR: After resigning from the board, I didn't follow the internal affairs anymore at first and no longer attended any meetings, also not of the BVDG. The time in office was very distressing and onerous. I needed distance. I had been unable to resolve the issue, and that had never happened to me before. I'd always been able to assess my abilities and frequently persuade people. But ZADIK naturally continued to interest me a lot and I followed its activities. It was first after Günter Herzog was appointed as scientific director of ZADIK and all of his work that I felt vindicated. At my time, it was unfortunately not yet possible to work in cooperation with all those involved in developing ZADIK. Of all the protagonists in the art trade, the galleries received the least public recognition, and also little self-confidence vis-à-vis prominent critics, museum people, and powerful collectors, as well as vis-à-vis prominent colleagues like Zwirner. In the early years, only a few people recognized the significance of the establishment of ZADIK. Even in connection with the jury procedure for the stands at *ART COLOGNE*, the majority of the jury consisted of non-gallerists, to mention just one example. But many things have changed in this respect today, merely due to the professional training of many gallerists.

NOH: Was 1996 a fundamental turning point in your professional life? You established the initiative *Anstoß*, which advocated successfully for the concerns, support for, and preservation of the cultural scene in Bremen. Since 2000, you've been the artistic director of the concert association *Tritonus*. That same year, you became an elected member of the program advisory committee for the broadcaster *Erste Deutsche*

„Es wurde gebrüllt und geschrien“

Katrin Rabus will den Vorsitz beim Zentralarchiv des deutschen Kunsthandels wieder abgeben

Von unserer Redakteurin
Marie Hüllenkremer

Im November 1995 trat die Bremer Galeristin Katrin Rabus als Vorsitzende des Zentralarchivs des deutschen und internationalen Kunsthandels an. Nun hat sie den Vorstand des Bundesverbandes deutscher Galerien (BVDG) gebeten, einen Nachfolger für das Amt, das der BVDG vergibt, zu benennen. Warum die 51-jährige Historikerin und Romanistin diesen Schritt tut, hat mehrere — schwerwiegende — Gründe.

Der vorrangige freilich ist, daß der Vorstand — ihr Stellvertreter Wenzel Jacob, Leiter der Bonner Bundeskunsthalle, in der das Zentralarchiv angesiedelt ist, der Bonner Kulturdezernent Jochem von Uslar sowie der in Berlin lebende Rudolf Zwirner, Ausstellungsmacher, ehemals Galerist in Köln und Sprecher der Donatoren — sich für Winfried Dörstel als zukünftigen Leiter des Zentralarchivs ausgesprochen hat, während Rabus diese Besetzung für eine „gravierende Fehlentscheidung“ hält. Nicht nur, weil Dörstel, zu jener Zeit mit einem befristeten Vertrag beim Zentralarchiv beschäftigt, die Zusammenarbeit mit der Vorsitzenden, so Rabus, „ausdrücklich verweigert“, sondern auch aus fachlichen Gründen.

„zum Teil sehr qualifizierte Leute“) zugunsten Dörstels verworfen. Rabus: „Zu keinem Zeitpunkt wurden meine Bedenken zum Zustand des Archivs gehört. Meine Zustimmung zu dem Gutachten (das der Landschaftsverband auf Bitten Jacobs verfaßte, d. Red.) wurde durch falsche Angaben eingeholt.“

Der Vorsitzenden („von Anfang an wurde ich en bloc isoliert“) wurde nicht nur die Post des Zentralarchivs kaum zugeleitet; auch der Druck des Briefpapiers, so Rabus, wurde hinausgezögert; zur Vorstandssitzung am 2. Mai dieses Jahres erschien ohne Unterrichtung der Vorsitzenden ein Jurist.

Rabus sieht die Gefahr, daß den Galerien „de facto kein Mitspracherecht bei der Gestaltung des Archivs zugesprochen werden soll. Eine wie immer geartete Kontrolle der Tätigkeit des Leiters ist bei dieser Konstellation nicht möglich.“ Die Vorsitzende gewann den Eindruck, daß die Bundeskunsthalle und die übrigen Vorstandsmitglieder „die Konfrontation mit den Galerien bzw. dem BVDG suchen und jeden Konsens mit den von mir vertretenen Gruppen verhindern wollen.“ Die „ablehnende Haltung“ der Bundeskunsthalle mache eine „vertrauensvolle und damit fruchtbare Entwicklung“ des Zentralarchivs unmöglich.

Vorwurf des „Mobbing“

Zu keinem Zeitpunkt ihrer Tätigkeit habe sie „einen Überblick über die rechtliche und tatsächliche Situation der Bestände gewinnen“ können. Außerdem sei nicht zu erfahren gewesen, „nach welchem Arbeitsplan“ Dörstel vorgehe, der im übrigen eine inhaltliche Beschäftigung mit dem Sammlungsbereich des Zentralarchivs „ausdrücklich“ abgelehnt habe. Zudem vermisst Rabus bei dem ansonsten favorisierten Kandidaten (Rabus: „Dörstel trägt Zwirner die Koffer“) die praktische Erfahrung im Kunsthandel. Übrigens: Jüngst erst, am 24. September 1996, beschloß der BVDG einstimmig, daß Dörstel nicht Leiter des Zentralarchivs werden soll.

Wie der Vorstand, zumindest in Teilen, mit Katrin Rabus umging, beschreibt die Galeristin kurz mit „Mobbing“. In der Form ebenso (Rabus: „Es wurde gebrüllt, es wurde geschrien“). Dörstel habe ihr im Dezember 1995 einen Brief mit „wüsten Beschimpfungen“ geschrieben) wie in der Sache: Obwohl Rabus eine öffentliche Ausschreibung für die Leiterstelle des Zentralarchivs durchsetzte (da die Stadt Bonn mit 1,1 Millionen Mark öffentlichen Geldern für die nächsten fünf Jahre beteiligt ist, ist diese auch zwingend), wurden die mehr als 40 Bewerbungen (Rabus:

Wenzel Jacob reduzierte die Bedenken Rabus' gegen Dörstel gestern in einem Telefongespräch mit dem „Kölner Stadt-Anzeiger“: „Dieser Kandidat wurde von der Vorsitzenden nicht geliebt“. Allerdings räumt auch er ein, daß das Zentralarchiv derzeit „nicht so viel arbeitet“ und daß dies eine „schwierige Phase“ für das Archiv sei.

Für problematisch hält Rabus auch die Rolle Zwirners. Nach den Auseinandersetzungen im Galerienverband war verabredet worden, daß weder der BVDG-Vorsitzende Gerd Reinz noch Zwirner für ein Amt im Vorstand des Zentralarchivs kandidieren, was Zwirner auch mehrmals in Gesprächen gegenüber anderen bekräftigt hatte. Während Reinz dies befolgte und sich auch sonst und in der Folgezeit strikt aus den Belangen des Zentralarchivs heraushielt, wurde Zwirner in den Vorstand gewählt. Daß der Umgang mit ihm nicht ganz unproblematisch ist, räumt auch Wenzel Jacob ein.

Was vor knapp einem Jahr wie ein hoffnungsvoller Neuanfang ausgesehen hatte, endet nun vorerst als Scherbenhaufen. BVDG-Vorsitzender Reinz, der Rabus als „absolut vernünftig“ charakterisiert, betonte gestern auf Anfrage, daß die Vorsitzende das „volle Vertrauen“ des Verbandes genießt.

Am 09.10.1996 berichtete Marie Hüllenkremer im *Kölner Stadt-Anzeiger* die damalige Vorsitzende Katrin Rabus zitierend über die Kontroversen im ZADIK.

On October 9, 1996, Marie Hüllenkremer reported in the *Kölner Stadt-Anzeiger* on the controversies at the ZADIK, citing Katrin Rabus, the chairperson at the time.

Kölner Stadt-Anzeiger 9.10.96

NOH: War 1996 grundsätzlich ein Wendepunkt in Ihrem beruflichen Leben? Sie gründeten die Initiative *Anstoß*, die sich erfolgreich für die Belange, die Unterstützung und den Erhalt der Kulturszene Bremens einsetzt. Seit 2000 haben Sie die künstlerische Leitung des Konzertvereins *Tritonus* inne. Im selben Jahr wurden Sie gewähltes Mitglied im Programmbeirat für das *Erste Deutsche Fernsehen* ARD bis 2008. Hingen diese Veränderungen miteinander zusammen?

KR: Ich war 1995 schon Vorsitzende des Programmbeirats von ARTE. Nach der ZADIK-Zeit habe ich in Bremen meine Kräfte in der Kulturpolitik eingesetzt, die Solidarität innerhalb der Kulturszene mit zahlreichen Mitstreitern organisiert und acht Jahre als Sprecherin aufrechterhalten können. Meine Galerie war ein unabhängiger Ort, weit über die Kunstszenen hinaus bekannt. Wir haben zwei Senatsbeschlüsse, nämlich Kürzungen von 10 Millionen und die Privatisierung der Kulturbehörde stoppen können. Mit meinen Erfahrungen in den Rundfunkgremien und als Konzertveranstalterin gründete ich 2002 dann in meiner Galerie das *Fernsehforum für Musik*, das ich bis heute als *Look of sound* in Mannheim weiterführe. Komponisten, Musiker, Musikkritiker, Redakteure aus den Fernsehsendern, Musikfilmregisseure, Produzenten, Konzertveranstalter und Musikliebhaber treffen sich drei Tage lang rund um eine Auswahl der besten Musikfilme des vergangenen Jahres. Neben den ästhetischen Fragen — was ist ein guter Musikfilm? — kommen auch die medienpolitischen Voraussetzungen zur Sprache — wer bestimmt, was wir sehen? ARTE und die Sender der ARD, *Deutsche Welle* und unabhängige Einrichtungen wie die Popakademie Mannheim unterstützen die Veranstaltung. Der künstlerische Schwerpunkt liegt bei den Musikfilmregisseuren, über ihre Dokumentationen und Konzertaufzeichnungen wird intensiv diskutiert. Es gibt keine Preise, dafür ein lebendiges Netzwerk und kompetente Anteilnahme. Ohne die Erfahrungen als Galeristin und den Wunsch, andere zu künstlerischen Erfahrungen zu führen, wäre diese Veranstaltung nicht entstanden.

NOH: 2020 gab es für das ZADIK dann erneut eine große Veränderung: Wie beurteilen Sie den Übergang vom Verein in ein wissenschaftliches Institut der *Universität zu Köln*?

KR: Eindeutig positiv! Und ich finde es auch sehr schön, dass der Trägerverein in einen Freundeskreis des ZADIK umgewidmet wurde. Mit der nötigen Dis-

Fernsehen ARD until 2008. Are these changes connected with each other?

KR: I was already the chairperson of the program advisory committee of ARTE in 1995. After the time at ZADIK, I invested my energy in cultural politics in Bremen, organized solidarity within the cultural scene in cooperation with numerous fellow campaigners, and was able to stay on as spokesperson for eight years. My gallery was an independent location known far beyond the art scene. We managed to stop two senate decisions, namely cuts of 10 million and the privatization of cultural authorities. With my experience on broadcasting committees and as a concert organizer, I then established the *Fernsehforum für Musik* at my gallery in 2002, which I continue to run today as *Look of sound* in Mannheim. Composers, musicians, editors from broadcasters, music film directors, producers, concert organizers, and music lovers meet for three days to screen the best music films of the past year. Besides aesthetic questions — What is a good music film? — media policy conditions are also discussed — such as: Who decides what we see? ARTE and the broadcasters ARD, *Deutsche Welle*, and independent entities like the Popakademie support the event. The artistic focus is on directors of music films, and their documentaries and concert recordings are discussed intensively. There's no prize, but in exchange a vibrant network and capable involvement. Without my experience as a gallerist and the desire to guide others to artistic experiences, this event would not have come into being.

NOH: There was once again a big change for ZADIK in 2020: How do you assess the transition from an association to a scholarly institute of the *University of Cologne*?

KR: Very positively! And I also find it wonderful that the sponsoring association was rededicated as a circle of friends of ZADIK. With the necessary distance and the honors and related appreciation that I have received in recent years, I am also in the position to examine the topic again. But the emotions I feel when I let myself review that time still overwhelm me today. What affected me so deeply was simply all the concentrated aggression. I felt powerless against the attempts to intimidate me, which I am unable to mention here in their entirety.

NOH: You remember the final exhibition by Kasper König at the *Museum Ludwig* on the occasion of

tanz und den in den letzten Jahren erfolgten Ehrungen und verbundenen Dankbarkeiten, kann ich mich auch wieder mit der Thematik auseinandersetzen. Aber es überwältigen mich heute noch die Emotionen, wenn ich diese Zeit Revue passieren lasse. Es war einfach diese geballte Aggressivität, die mich tief getroffen hat. Ich fühlte mich sehr machtlos gegenüber den Einschüchterungsversuchen, die ich hier nicht alle erwähnen konnte.

NOH: Sie erinnern sich an die letzte Ausstellung von Kasper König im *Museum Ludwig* anlässlich des Endes seiner Zeit als Direktor 2012. Der Titel lautet *Ein Wunsch bleibt immer übrig*. In diesem Sinne: Gibt es einen Archivbestand, den Sie noch gerne im ZADIK sehen würden? Oder gibt es ein Thema, dem sich das ZADIK besonders widmen sollte?

KR: Mich würde auf Basis der vorhandenen Archivbestände im ZADIK interessieren, mehr über jene Akteure zu erfahren, die sich neben der Vermittlung von bildender Kunst zeitgleich auch für andere Künste eingesetzt haben. Es war seit den 1950er Jahren sehr oft üblich, dass man verschiedene Künste kombinierte, dass das Publikum sich sowohl für Konzerte der neuen Musik als auch für Kunst begeisterte. Das kam meiner Meinung nach aus den Kunstvereinen. In den Kunstvereinen wurde die neue Musik gespielt. Das ist ein Thema, was ich heute spannend fände: neue Musik, Gegenwartskunst, Film und Medien. Diese Parallelität zu untersuchen: Wann wurde was wie gefördert und wann hat es sich durchgesetzt? Einige Galerien gehören eine gewisse Zeit zu kulturellen Impulsgebern, auch über die Bildende Kunst hinaus.

NOH: In der Tat haben wir auch das Sammlungsprofil des ZADIK ausgedehnt. Zum Beispiel besitzen wir nun Archivbestände zu alternativen Ausstellungsorten, die neben der Galerie auch Räume der Ermöglichung für die Kunst boten. Beispielsweise gab es die *Ultimate Akademie* in Köln ab 1989 als freie Kunsthochschule. Sie wurde unhierarchisch durch einen Zusammenschluss von Künstler:innen geführt, der Räumlichkeiten für performative Experimente angemietet hatte und auch die Querverbindung zur Literatur suchte. Das ZADIK entwickelt sich also weiter.



the end of his time as director in 2012. The title was *Ein Wunsch bleibt immer übrig* (One Wish Always Remains). In line with that: Is there one archive that you would really like to see in ZADIK? Or is there a topic that ZADIK should dedicated itself to in particular?

KR: Based on the archival holdings currently at ZADIK, I would be interested in learning more about protagonists who besides mediating visual art, have also advocated for other arts at the same time. Since the 1950s, it's frequently been the case that people bring together various arts, that the audience is enthusiastic about concerts of new music along with art. In my opinion, that came from the art associations. New music was played at art associations. That's a topic I find fascinating today: new music, contemporary art, film, and media — examining such parallelism: When was what promoted and when did it start to prevail? Some galleries are among those that provide cultural impulses that also go beyond visual art at a particular time.

NOH: We have in fact expanded the collection profile of ZADIK. For instance, we now have archival holdings on alternative exhibition venues that also provided a place for facilitating art in addition to galleries. There was, for example, the *Ultimate Akademie* in Cologne, starting in 1989, as a free college of art. It was run in a non-hierarchical manner by a network of artists that had rented the spaces for performative experiments and was also looking for a cross-connection to literature. So, ZADIK is developing itself further. ■



In seiner damaligen Funktion als Vorstandsvorsitzender des ZADIK von 2001 bis 2013 blickt Heinz Holtmann zurück auf die brisante finanzielle Notlage des ZADIK, die Eruierung von Fördermitteln und Bewältigung dieser Krise sowie auf Initiativen, das ZADIK nach seinem Umzug von Bonn nach Köln mit Ausstellungen zu etablieren und als Institution im Kunstbetrieb bekannt zu machen.

Heinz Holtmann, Chairperson of the ZADIK from 2001 to 2013, looks back on the volatile financial difficulties of the central archive, the search for funding, and overcoming this crisis, as well as initiatives to establish the ZADIK with exhibitions after its move from Bonn to Cologne and to make it known as an institution within the art world.

Mein Ziel: Kontinuität und Sicherung des ZADIK als ,Gedächtnis für die Zukunft‘

Interview mit Heinz Holtmann geführt von
Brigitte Jacobs van Renswou am 05.04.2022 in Köln

My Goal: Continuity and Safeguarding the ZADIK as a ‘Memory for the Future’

Conversation between Heinz Holtmann and
Brigitte Jacobs van Renswou in Cologne on April 5, 2022

145

Nach seiner Tätigkeit als Assistent an der *Kunsthalle zu Kiel* war Heinz Holtmann als Kunsthistoriker 5 Jahre Direktor des *Kunstvereins in Braunschweig*. Danach wurde er Gründungsdirektor des neuen *Mönchehaus Museums* in Goslar, wo jährlich der mittlerweile weltweit beachtete "Kaiserring" verliehen wird. Die ersten Preise gingen an Henry Moore, Max Ernst, Alexander Calder, Victor Vasarely und Joseph Beuys, die Holtmann als beratendes Jury-Mitglied mit Ausstellungen und Katalogen vorbereitete. 1979 gründete er seine eigene Galerie in Hannover, die er bis 1981 betrieb. 1980 eröffnete er neue Räume in Köln mit einer Ausstellung zu Joseph Beuys und setzte damit einen wichtigen Akzent in seinem Ausstellungsprogramm. In den ersten Jahren der Galerie lag der Schwerpunkt auf Künstler:innen des Nouveau Réalisme und der ZERO-Bewegung. Neben dem internationalen Programm mit Ausstellungen zu Joseph Beuys, Dieter Roth, Arman, Daniel Spoerri, Arnulf Rainer, Adolf Luther, Heinz Mack und

After working as an assistant at the *Kunsthalle zu Kiel*, the art historian Heinz Holtmann served as Director of the *Kunstverein in Braunschweig* for five years. He then became founding Director of the *Mönchehaus Museum* in Goslar, where the now world-renowned 'Kaiserring' is awarded annually. The first honours went to Henry Moore, Max Ernst, Alexander Calder, Victor Vasarely, and Joseph Beuys, for which Holtmann prepared the exhibitions and catalogues as an advisory jury member. In 1979, he founded his own gallery in Hannover, which he ran until 1981. In 1980, he opened a new space in Cologne with an exhibition dedicated to Joseph Beuys, thus setting an important accent in his exhibition programme. In the early years of the gallery, the focus was on artists of Nouveau Réalisme and the ZERO movement. In the 2000s, in addition to the international programme, with exhibitions of works by Joseph Beuys, Dieter Roth, Arman, Daniel Spoerri, Arnulf Rainer, Adolf Luther, Heinz Mack, and Andy Warhol, the gallery

Andy Warhol, legte die Galerie in den 2000er Jahren mit dem Bildhauer Tony Cragg einen Fokus auf Skulptur und auf die internationale Fotoszene. Von 2001 bis 2013 übernahm Heinz Holtmann den Vorstandsvorsitz des ZADIK (ehemals *Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V.*).

Brigitte Jacobs van Renswou (BJvR): In Jahr 2022 feiern wir das 30-jährige Bestehen des ZADIK. Die Geschichte des ZADIK ist auch eng mit Ihrer Person, Herr Holtmann, verbunden und ich würde gerne mit Ihnen nun rückblickend auf Ihre Zeit und Erinnerungen im ZADIK schauen.

Sie haben 1980 ihre eigene Galerie eröffnet und die Räume der legendären *Galerie Der Spiegel* — geführt von Hein und Eva Stünke — in der Richartzstraße 10 in Köln übernommen. Ebenso haben Sie die ehemalige Rahmenfabrik und Werkstatt von Hein Stünke in der Eifel gekauft. Dies verbindet Sie mit Stünke, der bereits in den 1980er Jahren die Idee eines Archivs zur Geschichte des Kunsthandels hatte. Mit der Abgabe seines eigenen umfangreichen Archivs legte Stünke den Grundstein für das ZADIK im Jahr 1992. Haben Sie damals mit ihm über die Idee zur Gründung des ZADIK gesprochen? Wie haben Sie die Gründung 1992 wahrgenommen?

Heinz Holtmann (HH): Mit Hein Stünke habe ich darüber nicht gesprochen. Ich wusste wohl, dass er sein Archiv abgeben will, aber man wusste noch gar nicht, was man daraus machen sollte. Deshalb bin ich unendlich dankbar, dass jemand daraus eine Idee geboren hat, ein Zentralarchiv zu gründen. In dieser Zeit bin ich aber noch nicht involviert gewesen.

BJvR: Im Jahr 2001 wurden Sie zunächst im März neuer Vorstandsvorsitzender des *Bundesverbandes Deutscher Galerien BVDG e.V.* — dem heutigen *Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler e. V.* — und im Juli zusätzlich auch des ZADIK. Wie kam es zu dieser Position? Vor welchen Aufgaben standen Sie und wie fanden Sie das ZADIK bei Ihrem Amtsantritt vor?

HH: In einer Vorstandssitzung des BVDG hatten wir über die Zukunft des ZADIK gesprochen. Es gab ernsthafte finanzielle Probleme und es kam die Frage auf, ob der BVDG bzw. das ZADIK nicht alle Archivalien zurückgeben sollte, denn der BVDG konnte es sich gar nicht leisten, so ein Archiv zu finanzieren. Da erwachte in mir der Kunsthistoriker, der ich ja nun einmal bin, und dann habe ich gesagt, dies ist

focused on sculpture with the work of Tony Cragg, as well as on the international photography scene. From 2001 to 2004, Heinz Holtmann was Chairperson of the BVDG (formerly the *Federal Association of German Art Galleries*); and from 2001 to 2013, he also took on the chairpersonship of the ZADIK (formerly the *Central Archive for the International Art Trade*).

Brigitte Jacobs van Renswou (BJvR): In 2022, we're celebrating the 30th anniversary of the ZADIK. The history of the ZADIK is also closely linked to your person, Mr Holtmann, and I would like to look back with you now on your time and memories at the ZADIK.

In 1980, you opened your own gallery and took over the rooms of the legendary *Galerie Der Spiegel* — run by Hein and Eva Stünke — at Richartzstrasse 10 in Cologne. You also acquired Hein Stünke's former frame factory and workshop in the Eifel region. This connects you with Stünke, who had the idea of an archive on the history of the art trade as early as the 1980s. By handing over his own extensive archive, Stünke laid the foundation for the ZADIK in 1992. Did you talk to him at the time about the idea of founding the ZADIK? How did you perceive the foundation in 1992?

Heinz Holtmann (HH): I didn't talk about it with Hein Stünke. I was well aware that he wanted to do something with his archive, to preserve it, but did not yet have a concrete idea about what to do with it. That's why I'm infinitely grateful that someone came up with the idea of founding a central archive. However, I was not yet involved at that time.

BJvR: In March 2001, you became the new Chairperson of the *Federal Association of German Art Galleries* (BVDG — today's Federal Association of German Galleries and Art Dealers); and in July, you also became Chairperson of the ZADIK. How did you come to assume this position? What tasks did you face? And how did you find ZADIK when you took office?

HH: At a board meeting of the BVDG, we had talked about the future of the ZADIK. There were serious financial problems, and the question came up whether the BVDG or the ZADIK should not return all the archive material, because the BVDG could not afford to finance such an archive. Then the art historian in me was awakened, and I said: This is such an important archive and such important material, we will be

ein so wichtiges Archiv und so wichtiges Material, wir sind später froh, wenn wir dies haben, denn ein Archiv ist das Gedächtnis für die Zukunft. Mir war bewusst, dass ich jetzt einsteigen und Farbe bekennen müsste. Unter allen Umständen musste das ZADIK erhalten bleiben.

Dann habe ich angeboten, das ZADIK 2 Jahre lang als Vorstandsvorsitzender ohne Honorar zu leiten, um das Archiv zu retten. Früher wurden den Leitern teilweise Honorare oder den Vorstandsvorsitzenden Aufwandsentschädigungen gezahlt. Das war eine ganz lukrative Geschichte.



Heinz Holtmann während der Eröffnung der neuen Räume des ZADIK, Im Mediapark 7, 2007. ■ Heinz Holtmann during the opening of the new premises of the ZADIK, Im Mediapark 7, 2007.

BJvR: Es gab also finanzielle Schwierigkeiten, denn die Bonn-Berlin-Ausgleichsmittel waren ausgelaufen und es musste nach neuen Finanzierungsmöglichkeiten gesucht werden. Im gleichen Jahr 2001 fand auch der Umzug des ZADIK aus der *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (heute: *Bundeskunsthalle*) in Bonn nach Köln statt. Wie kam es dazu und welche Aufgaben gab es zu bewältigen?

HH: Das ZADIK ist im Jahr 2001 in den Mauritiuswall 76-78 nach Köln gezogen. Ich habe dann überlegt, um das ZADIK bekannter zu machen und wenn ich Geld besorgen muss, müssen wir attraktiver werden. Meine Idee war es, nun thematische Ausstellungen zu machen. Und da haben wir im Mai 2002 mit einer Fluxus-Ausstellung angefangen - die wir beide [Brigitte Jacobs van Renswou] zusammen kuratiert haben - mit dem Titel *40 Jahre Fluxus und Happening*. Mary Bauermeister war zur Eröffnung am 22.05.2002 zu einem Gespräch eingeladen. Das war ein Erfolg und ich habe gesagt, eigentlich ist das der Weg, wie wir weitermachen müssen: Ausstellungen kuratieren. Es gab aber auch schon die Publikation *sediment*, diese haben wir fortgesetzt und gepflegt und irgendwann bin ich auf die Idee gekommen, wenn ich Geld einsammeln muss, dann brauchen wir etwas, woraus hervorgeht, dass wir ein wichtiges Institut sind. Da auch eines unserer Hauptsammelgebiete die Korrespondenz mit Künstler:innen ist, hatte ich die Idee, eine Art ‚Coffee Table

happy later when we have this, because an archive is the memory for the future. I was aware that I would have to step in now and put my cards on the table. The ZADIK had to be preserved at all costs. I then offered to run the ZADIK for two years as chairman

without remuneration in order to save the archive. In the past, the directors were occasionally paid fees, or the chairmen were paid compensation for expenses. It was quite lucrative.

BJvR: There were financial difficulties because the Bonn-Berlin compensation funds had run out, and new funding had to be sought. That same year, 2001, the ZADIK also moved from the *Art and*

Exhibition Hall of the Federal Republic of Germany (today, the *Bundeskunsthalle*) in Bonn to Cologne. How did this come about, and what tasks did you have to cope with?

HH: In 2001, the ZADIK moved to Mauritiuswall 76-78 in Cologne. I then thought, in order to make the ZADIK better known — and if I have to raise money — we have to become more attractive. My idea was to organise thematic exhibitions. And then, in May 2002, we started with a Fluxus exhibition, which the two of us [Brigitte Jacobs van Renswou] curated together, titled *40 Jahre Fluxus und Happening* (Forty Years of Fluxus and happenings). Mary Bauermeister was invited to talk at the opening on May 22, 2002. It was a success, and I said, actually, this is the way we have to continue: curating exhibitions. But there was also already the publication *sediment*, which we continued and maintained; and at some point; I got the idea that, if I have to collect money, then we need something that shows that we are an important institution. Since one of our main areas of collecting is correspondence with artists, I had the idea of publishing a kind of coffee table book with artists' letters from the ZADIK holdings. Then we would have a nice, representative publication: I could show it around, and it would be much easier to raise money than if no one knew what they were actually giving it for, what was behind the ZADIK. That was a

Book' mit Künstler:innenbriefen aus dem ZADIK herauszugeben. Dann hätte man ein schönes repräsentatives Buch: Das kann ich dann vorzeigen und es fällt viel leichter Geld zu akquirieren, als wenn keiner weiß, wofür gebe ich das eigentlich, was steckt dahinter? Das war eine erfolgreiche Idee, um weitere Spenden zu akquirieren, und gleichzeitig haben wir die Präsentation von Ausstellungen fortgeführt.

BJvR: Diese Publikation war kein reines 'Coffee Table Book', sondern auch mit anspruchsvollen Texten...

HH: Ja, es war mal ein anderes Format mit farbigen Abbildungen außerhalb der Reihe des *sediment*, mit dem Titel *Herzlich Ihr Max — Künstlerpost aus den Beständen des ZADIK* und mit kunsthistorischen Texten von Dr. Helga Behn, der bis Ende 2022 im ZADIK tätigen ehrenamtlichen Mitarbeiterin. Das Buch wurde erstmals mit einer gleichnamigen Ausstellung des ZADIK auf der *Cologne Fine Art & Antiques* 2010 präsentiert.

BJvR: Nachdem Wilfried Dörstel im Februar 2001 ausgeschieden war, blieb die ZADIK-Leitungsstelle über ein Jahr nicht besetzt. In der Interimszeit hielt ich als wissenschaftliche Mitarbeiterin zusammen mit dem Fotografen Dieter Schwille den Betrieb des ZADIK aufrecht. Gemeinsam mit dem Vorstand des ZADIK haben Sie dann 2001 die offene Stelle ausgeschrieben. Am 01.07.2002 wurde Priv.-Doz. Dr. Günter Herzog als neuer wissenschaftlichen Leiter des ZADIK eingestellt. Wie lief die Ausschreibung der Stelle? Wie gestaltete sich dann die Zusammenarbeit mit Günter Herzog und dem damaligen Team aus Ihrer Sicht?

HH: Es herrschte damals die Meinung, dass man den gekündigten wissenschaftlichen Leiter Wilfried Dörstel wiedereinsetzen sollte, das war aber nicht meine Vorstellung. Mir war es wichtig, einen Neuanfang zu setzen und ich habe die Stelle ausgeschrieben. Das hat nicht jedem gepasst, aber ich habe das durchgesetzt und der Vorstand hat 5 Personen aus den vielen Bewerbungen ausgesucht. Wir haben Vorstellungsgespräche geführt und waren uns sehr schnell einig, dass Herr Dr. Herzog damals wohl der geeignete Mann sei, das ZADIK weiterzuführen, mit seinem gewissen hintergründigen Humor, den er bis heute hat und er hat das ZADIK bravourös geleitet.

BJvR: Zunächst haben Sie dann am 25.10.2001

successful idea to acquire more donations; and, at the same time, we continued to present exhibitions.

BJvR: This publication was not simply a 'coffee table book', but also contains discerning texts...

HH: Yes, it was a different format for a change, with colour illustrations, outside the *sediment* series, with the title *Herzlich Ihr Max — Künstlerpost aus den Beständen des ZADIK* (Yours sincerely, Max — Artists' Mail from the Holdings of the ZADIK) and with art-historical texts by Helga Behn, a volunteer staff member working at the ZADIK until the end of 2022. The book was presented for the first time with an eponymous exhibition organised by the ZADIK at the 2010 *Cologne Fine Art & Antiques fair*.

BJvR: After Wilfried Dörstel left in February 2001, the ZADIK management position remained unfilled for over a year. During the interim period, I kept the ZADIK running as a research assistant, supported by the photographer Dieter Schwille. Together with the ZADIK board, you then advertised the vacant position in 2001. On July 1, 2002, Günter Herzog was appointed as the new Scientific Head of the ZADIK. How did you go about advertising the vacancy? And how did you perceive the cooperation with Günter Herzog and the team at that time?

HH: At the time, the opinion prevailed that Wilfried Dörstel, who had been dismissed, should be reinstated as Scientific Head, but I thought differently. It was important to me to make a new start, and I thus advertised the position. Not everyone agreed with this, but I pushed it through, and the board chose five people from the many applications. We held interviews and very quickly agreed that Prof Herzog, with his particular, subtle sense of humour, which he still has today, was probably the right man at that time to continue the ZADIK, and he led the ZADIK brilliantly.

BJvR: First of all, you opened the new archive rooms at Mauritiuswall 76-78 in Cologne on October 25, 2001 — together with Hans-Georg Bögner (Managing Director of the *SK Stiftung Kultur*), Gustav-Adolf Schröder (then Chairperson of the Board of the *Stadtparkasse Köln*), and Marie Hüllenkremer (then Head of the Department of Culture of the City of Cologne). How did you experience this new beginning for the ZADIK in Cologne, and what were your goals?

die neuen Archivräume im Mauritiuswall 76-78 in Köln eröffnet — zusammen mit Prof. Hans-Georg Bögner, dem Geschäftsführer der *SK Stiftung Kultur*, Gustav-Adolf Schröder, dem Vorstandsvorsitzenden der *Stadtparkasse Köln*, und der damaligen Kulturdezernentin der Stadt Köln Marie Hüllenkremer. Wie haben Sie diesen Neuanfang für das ZADIK in Köln erlebt und welche Ziele haben Sie verfolgt?

HH: Die Räume waren schon da, als ich hinzukam. Es gab dann die Überlegung — ich glaube das kam von Seiten der Stadt Köln, dass im Mediapark in einer Etage eine große Fläche frei würde und das gehörte der *Stadtparkasse Köln*. Herr Bögner war damals Geschäftsführer der *SK Stiftung Kultur* der *Stadtparkasse Köln* und hatte vorgeschlagen, uns diese Räume anzubieten und miteinzubringen. Das war eine super Entscheidung, dadurch hatten wir wesentlich mehr Platz und konnten uns mehr ausbreiten und Herr Professor Herzog hat dann daraus wirklich ein funktionierendes, tolles Institut gemacht. Und dann habe ich gesehen, dass wir mit Herrn Herzog jemanden gewonnen hatten, der mit Herzblut dieses Institut leitete, hervorragende Ausstellungen machte und ich habe gedacht, dann bin ich dafür nicht mehr so notwendig, obwohl ich die Fähigkeiten als früherer Ausstellungsleiter hatte. Wir haben uns die Aufgaben geteilt, er hat das Institut geleitet und ich habe mich mehr um die Öffentlichkeitsarbeit, ums Geld und die Finanzierung gekümmert. Das war ein hervorragendes Team — Herr Herzog hat das so gut gemacht, dass ich mich um die inneren Angelegenheiten so gut wie nicht mehr kümmern musste. Obwohl wir uns gegenseitig immer abgestimmt haben.

BJvR: Am 17.01.2007 eröffneten Sie zusammen mit Hans-Georg Bögner als 2. Vorsitzenden des ZADIK die neuen Räume im Mediapark 7 in Köln. Welche Erinnerungen verbinden Sie mit diesem Ereignis? Ergaben sich durch diese neuen Räume auch neue Impulse und Möglichkeiten?

HH: Der Mediapark war natürlich eine großartige Sache. Wir hatten dort eine moderne Archivrollregalanlage installieren können, sodass die Archivalien besser aufbewahrt werden konnten, wir hatten genug Platz das alles einzurichten. Damals war das für uns großzügig bemessen, wir haben einen Raum gehabt, in dem wir Ausstellungen präsentieren und unsere Sitzungen abhalten konnten, also waren wir von heute auf morgen wirklich großzügig aufgestellt

HH: The space was already there when I joined the team. There was then the consideration — I think it came from the City of Cologne — that a large space would become available on one floor in the Mediapark, and that space belonged to the *Stadtparkasse Köln*. At the time, Mr Bögner was Managing Director of the *SK Stiftung Kultur* of the *Stadtparkasse Köln* and suggested offering us these rooms and sponsoring them. That was a great decision, since it gave us much more space and allowed us to spread out more, and Prof Herzog then really turned it into a functioning, great institution. And then I saw that, with Günter Herzog, we had gained someone who led this institution with heart and soul, who made excellent exhibitions, and I realised that I was no longer needed for this task, although I had the skills as a former exhibition manager. We divided the tasks between us: He ran the institution, and I dealt more with public relations, money, and financing. We were an excellent team — Prof Herzog did such a good job that I pretty much didn't have to worry about internal affairs. Although we always coordinated with each other.

BJvR: On January 17, 2007, you opened the new space at Mediapark 7 in Cologne, together with Hans-Georg Bögner as Deputy Chairperson of the ZADIK. What memories do you associate with this event? Did this new space also provide new impulses and opportunities?

HH: The Mediapark was, of course, a great opportunity. We were able to install a modern archive shelving system there, so that the archive material could be stored better. We had enough space to set it all up. At that time, there was ample space for us, and we even had a room where we could present exhibitions and hold our meetings. Thus, virtually overnight, we were generously set up, and this also contributed a great deal to the success of the ZADIK in the following years.

BJvR: In 2010, in the wake of the global financial crisis, the *SK Stiftung Kultur* of the *Sparkasse KölnBonn* (formerly the *Stadtparkasse Köln*) announced cuts in its funding of 20,000 euros a year, which the ZADIK was supposed to compensate for by raising funds from other sources. You then got in touch with Hannelore Kraft (SPD) of the NRW state government in 2012. Can you say something about that?

HH: Yes, that was a very critical phase, I must say. I was faced with the decision to give up, or we would

und das hat auch zum Erfolg des ZADIK in den Folgejahren sehr beigetragen.

BJvR: Im Zuge der globalen Finanzkrise kündigte im Jahr 2010 die *SK Stiftung Kultur der Sparkasse Köln-Bonn* — ehemals *Stadtsparkasse Köln* — Kürzungen ihrer Förderung in Höhe von 20.000,- Euro jährlich an, die das ZADIK durch Einwerbung von Fördermitteln aus anderen Quellen ausgleichen sollte. Sie haben dann 2012 Kontakte zu Hannelore Kraft (SPD) der NRW-Landesregierung aufgenommen. Können Sie dazu etwas sagen?

HH: Ja, das war eine sehr heiße Phase muss ich sagen. Ich stand einfach vor der Entscheidung, aufzugeben oder wir müssen neue Wege finden, die Kürzungen in der Finanzierung seitens der *SK Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn* anderweitig auszugleichen. Ich hatte mir überlegt, dass ich jetzt die Landesregierung stärker einbinden wollte und habe um einen Termin im Kultusministerium gebeten. Das hat man schlicht abgelehnt, mit der Begründung, es lief doch ganz gut. Ich fühlte mich zurückgesetzt, wie der Vorsitzende eines Kaninchenzüchtervereins. Ich glaube, man hat die Brisanz damals nicht begriffen. Ich habe mich dann an Hannelore Kraft, die damalige Ministerpräsidentin von NRW, gewandt und um einen Termin gebeten, um die finanzielle Lage zu besprechen. Bei der darauf kurzfristig erfolgten Einladung habe ich meine Pläne dargelegt und gesagt, dass ich diesen Raum ohne eine Zusage von 50.000,- Euro nicht wieder verlassen würde — das war unsere Vorstellung der Summe, die wir haben müssten, um dieses Institut weiter zu unterhalten. Und dann hat man mich herauskomplimentiert mit der Zusage, ich würde innerhalb von 14 Tagen Bescheid bekommen und tatsächlich bekamen wir dann eine Förderzusage über immerhin 30.000,- Euro. Wir erhielten dann später wiederholt Förderungen und konnten damit die Finanzsituation doch einigermaßen retten und überbrücken.

BJvR: Am 21.06.2013 übergaben Sie den Vorsitz des ZADIK an den Galeristen und ehemaligen Vorsitzenden des BVDG, Klaus Gerrit Friese. Wie kam es zu dem Wechsel? Was hat Sie bewogen Ihr Amt aufzugeben?

HH: Da kann ich noch einmal wiederholen: Ich war für 2 Jahre angetreten und aus den 2 sind dann 12 Jahre geworden. Klaus Gerrit Friese kannte ich natürlich durch die lange Zusammenarbeit — ich war

have to find new ways to compensate for the cuts in funding from the *SK Stiftung Kultur* of the *Sparkasse KölnBonn* in another way. I thought about getting the state government more involved and asked for an appointment at the Ministry of Culture. This was refused on the grounds that things were going quite well after all. I felt set back, like the chairman of a rabbit breeders club. I don't think they understood the explosive nature of the issue at the time. I then contacted Hannelore Kraft, then Minister President of North Rhine-Westphalia, and requested an appointment to discuss the financial situation. When I was invited at short notice, I explained my plans and said that I would not leave the room again without a pledge of 50,000 euros — that was our idea of the sum we would have to have in order to continue to maintain this institution. And then I was ushered out, with the promise that I would receive a decision within fourteen days; and in fact, we received a grant of 30,000 euros. Later, we received repeated grants and were able to rescue the institution and bridge the financial gap to some extent.

BJvR: On June 21, 2013, you handed over the chairmanship of the ZADIK to the gallerist and former Chairperson of the BVDG, Klaus Gerrit Friese. How did this change come about? Why did you resign from your office?

HH: I'll say it again: I had run for office for two years, and the two years turned into twelve years. Of course, I knew Klaus Gerrit Friese through our long cooperation — after all, I was on the board of the BVDG for ten years, so we knew each other very well. I thought I had reached the age where a change with younger people should take place, and I was very pleased that someone else wanted to take on this task. It was a very peaceful and successful transition, so that the institution could be managed as well as we had done this up to then.

BJvR: What events as Chairperson of the ZADIK left the deepest impression on you?

HH: I thought it was very important, for example, that we put on major exhibitions at the *ART COLOGNE*. At that time, this was a leap into a larger public: The attendance at the art fair was about 50,000—60,000 people, which, of course, we could never reach with an event at the ZADIK. Prof Herzog organised several excellent exhibitions for the fair, and we were able to convince even those who had to approve demands for

immerhin 10 Jahre im Vorstand des BVDG, daher kannten wir uns sehr gut. Dann habe ich gedacht, ich habe das Alter erreicht, wo auch mal ein Wechsel mit jüngeren Leuten stattfinden sollte und dann war mir das sehr willkommen, dass jemand anderes diese Arbeit übernehmen wollte. Das war ein sehr friedlicher Wechsel und es hat Erfolge gezeigt, so dass das Institut weiterhin so gut geleitet werden konnte, wie wir das bis dahin geschafft hatten.

BJvR: Welche Ereignisse als Vorsitzender des ZADIK sind Ihnen besonders in Erinnerung geblieben?

HH: Ich fand es beispielsweise sehr wichtig, dass wir große Ausstellungen auf der *ART COLOGNE* machten. Das war damals ein Sprung in eine größere Öffentlichkeit, damals war der Besucherandrang ca. 50.000–60.000 Menschen bei einer Messe und so viele konnten wir natürlich nie bei einer Veranstaltung im ZADIK erreichen. Herr Herzog hat ein paar hervorragende Ausstellungen für die Messeveranstaltung gemacht und wir konnten durch diese breitere Öffentlichkeitsarbeit auch diejenigen, die Geldforderungen befürworten mussten, überzeugen, dass wir wichtige Arbeit leisten.

BJvR: Gibt es etwas, was Sie gerne noch erreicht hätten? Welche Archive hätten Sie noch gerne akquiriert? Gab es noch Wünsche?

HH: Ja, es ist uns ein wichtiges Archiv regelrecht ‚durch die Lappen gegangen‘. Als die *Galerie Schmela* aufgelöst wurde, war ich natürlich als alter Beuys-Kenner sehr daran interessiert, das wichtige Beuys-Archiv von Alfred Schmela zu bekommen. Ich habe auch Verhandlungen mit den Erben geführt — mit der Tochter Ulrike Schmela — und habe ihr dargelegt, dass das Archiv eigentlich ins ZADIK gehört. Aber wir hatten natürlich überhaupt keine Ankaufsmittel. Dann ist mir eine Zwischenlösung eingefallen, das Archiv der *Galerie Schmela* einer großen Landesbank anzubieten, die es uns als Dauerleihgabe geben könnte. Aber dann muss wohl das Getty-Institut in Los Angeles so viel Geld geboten haben, dass man es den Erben nicht verdenken kann, dass sie zugegriffen haben. Trotzdem war dies einer der größten Verluste, wie ich das empfunden habe, für das ZADIK. Das hätte ich eigentlich gerne gehabt. Dann natürlich aus heutiger Sicht der weltweit bekannteste Künstler, Gerhard Richter, von dem wir auch gerne Archivmaterial hätten. Einiges haben wir, aber ein größeres Konvolut wäre für unser In-

funding that we were doing important work through this broader publicity.

BJvR: Is there anything else you would like to have achieved? Which archives would you have liked to have acquired? Were there any other wishes?

HH: Yes, an important archive literally ‘slipped through our fingers’. When *Galerie Schmela* closed, I was, of course — as an old Beuys expert — very interested in obtaining the important Beuys archive from Alfred Schmela. I also conducted negotiations with the heirs — represented by his daughter, Ulrike Schmela — and explained to her that the archive should really go to the ZADIK. But, of course, we had no purchase funds whatsoever. Then I thought of an interim solution: to offer the archive of *Galerie Schmela* to a large state bank, which could then give it to us on permanent loan. But then the *Getty Research Institute* in Los Angeles must have offered so much money that you can’t blame the heirs for jumping at the chance. Nevertheless, this was one of the biggest losses, as I perceived it, for the ZADIK. I would actually have liked to have had that. Then there is, of course, from today’s point of view, the world’s most famous artist, Gerhard Richter, from whom we would also like to have archival material. We have some, but a larger collection would have been important for our institution; unfortunately, most of it went to Dresden. You have to understand that Richter is from Dresden, and the *Gerhard Richter Archive* there is not that far away, so you can view the archive material in Dresden.

BJvR: Like you said, fortunately, we have numerous archival materials related to protagonists such as Gerhard Richter in our other holdings: starting with the holdings of *Galerie Parnass* (Wuppertal), in which a now very well-known action by Richter and three artist colleagues, the so-called ‘Vorgartenausstellung’ (Front Yard Exhibition) from 1964, is documented, as well as the holdings of *Galerie Heiner Friedrich*, which includes, for example, an early contract (1966) with Richter. But again, looking back on your term of office, as a résumé, what goals could be realised during this period?

HH: We succeeded in making the ZADIK known, in establishing it so that we no longer had significant financial problems. In the following years, the ZADIK negotiated with the *University of Cologne* to integrate the archive into the university. Today, the ZADIK is an institute of the *University of Cologne*. Even though

stitut wichtig gewesen, aber das ist weitestgehend nach Dresden gegangen. Dafür muss man auch Verständnis haben, Richter ist Dresdner und das *Gerhard Richter Archiv* ist ja nicht weit entfernt, um sich die Archivalien in Dresden anzuschauen.

BJvR: Wie Sie sagen, haben wir erfreulicherweise zu Akteuren wie Gerhard Richter in unseren anderen Beständen zahlreiche Archivalien: angefangen mit dem Bestand der *Galerie Parnass* (Wuppertal), in dem eine mittlerweile sehr bekannte Aktion von Richter und drei Künstlerkollegen, die sogenannte ‚Vorgartenausstellung‘ aus dem Jahr 1964, dokumentiert ist oder im Bestand der *Galerie Heiner Friedrich*, der beispielsweise einen frühen Vertrag (1966) mit Richter umfasst.

Aber nochmals rückblickend auf Ihre Amtszeit, als Resümee, welche Ziele ließen sich in diesem Zeitraum umsetzen?

HH: Das ZADIK bekannt zu machen, zu etablieren, damit wir keine großen Geldsorgen mehr hatten, das ist uns gelungen. In den Folgejahren wurde dann seitens des ZADIK mit der *Universität zu Köln* verhandelt, das Archiv in die Uni zu integrieren. Heute ist das ZADIK ein Institut der *Universität zu Köln*. Auch wenn ich daran nicht mehr aktiv beteiligt war, bin ich sehr erfreut darüber, dass das Archiv in eine sichere Zukunft geführt werden konnte.


BJvR: Im Jahr 2021 haben Sie Ihre Galerietätigkeit nach 42 Jahren eingestellt und Ihr Archiv dem ZADIK übergeben, über das wir uns sehr gefreut haben und wofür wir sehr dankbar sind. Der Bestand wird nun unter der Nummer A33 geführt und konnte in die 2022 zusätzlich angemietete neue Erweiterungsfläche unserer Räume im Mediapark aufgenommen werden. Das Wachstum hält also auf verschiedenen Ebenen an.

HH: Hier darf ich noch ergänzen: Ich habe Ihnen zunächst etwa 40 Umzugskisten zusammengestellt mit vielen Briefen und Fotos, weil ich es wichtig finde, dass das ZADIK in Köln geblieben ist. Es gab die Bestrebungen, das Archiv nach Berlin zu holen. Da habe ich mich sehr dafür eingesetzt, dass es, solange ich das Sagen hatte, in Köln bleibt, weil es in Köln auch an der Stelle ist, wo die meisten ersten Archivbestände herkamen. Köln war in den 1950er und 1960er Jahren der wichtigste Ort für die Kunst in Deutschland. Die *New York Times* titelte einmal sinngemäß: „Läuft uns Köln den Rang ab?“ Deswe-

I was no longer actively involved, I am very pleased that the archive could be led into a secure future.

BJvR: In 2021, you closed your gallery after forty-two years and handed over your archive to the ZADIK, which we were very pleased about and for which we are very grateful. The holdings are now listed under the number A33 and could be included in the new expansion of our space in the Mediapark, which was additionally rented in 2022. The growth thus continues on various levels.


HH: I may add here: I first filled some forty moving boxes for you with very many letters and photos, because I think it's important that the ZADIK has remained in Cologne. In the past, there were efforts to move the archive to Berlin. As long as I was in charge, I was very much in favour of keeping it in Cologne, because Cologne is also where most of the first archive collections came from. Cologne was the most important place for art in Germany in the 1950s and 1960s. *The New York Times Magazine* once ran the headline, 'What is the Center of the Art World: Cologne or New York?' That's why it was important to me that the archive stay where it all started in the 1960s — the archive belongs in Cologne. Regarding the statement that I have already handed over my gallery archive, I have to say that I have held back a few nice things for later: my guestbooks. The first guestbook for the opening of my gallery in Cologne in 1980 contains a signature of Joseph Beuys with a drawn hat on the first page. There are altogether eight or nine guestbooks, which would, of course, be best kept in the ZADIK at some point. I am currently sorting through the important correspondence with artists. Handwritten correspondence no longer takes place; it's all digital. I belong to a generation that largely did it in writing, so I still have quite a few letters from important artists — unfortunately very few from Beuys, but at least four or five from Gerhard Richter, as well as from other important artists, which will be handed over to the ZADIK later, once it's all been sorted.

BJvR: Great! The letters by Gerhard Richter and especially your guestbooks will complement the archival materials from the other ZADIK holdings and open up further contexts. For it is precisely in the historical guestbooks that one can read particularly well what important places of exchange and networking galleries have always been. We're already looking forward to finding out more. 

gen war es mir wichtig, dass das Archiv dort bleibt, wo es in den 1960er Jahren angefangen hat — das Archiv gehört nach Köln.

Zu der Frage, dass ich mein Galeriearchiv schon übergeben habe, muss ich sagen, ich habe noch ein paar schöne Sachen für später zurückgehalten: Das sind meine Gästebücher. Das erste Gästebuch zur Eröffnung meiner Galerie in Köln 1980 enthält auf der ersten Seite eine Unterschrift von Joseph Beuys mit einem gezeichneten Hut und da stehen noch 8 bis 9 weitere Gästebücher zur Verfügung, die sind natürlich auch irgendwann einmal im ZADIK am besten aufgehoben.

Gerade bin ich dabei, die wichtigen Korrespondenzen mit Künstler:innen zu sortieren. Die handschriftliche Korrespondenz findet ja heute gar nicht mehr statt, es ist alles nur noch digital. Ich bin ja noch die Generation, die das weitgehend noch schriftlich gemacht hat, sodass ich auch noch etliche Briefe von wichtigen Künstler:innen habe, leider sehr wenig von Beuys, aber immerhin 4 oder 5 Briefe von Gerhard Richter und anderen wichtigen Künstler:innen, das wird dann, wenn es sortiert ist, später dem ZADIK übergeben.

BJvR: Wunderbar, die Briefe von Gerhard Richter und insbesondere Ihre Gästebücher werden die Archivalien aus den anderen ZADIK-Beständen ergänzen und weitere Kontexte erschließen. Denn gerade an den historischen Gästebüchern lässt sich besonders gut ablesen, welche wichtigen Orte des Austauschs und Netzwerkens Galerien immer schon gewesen sind. Wir freuen uns jetzt bereits darauf, mehr zu erfahren. 



Günter Herzog und Klaus Gerrit Frieze blicken zurück auf ihre Zeit und ihre Arbeit im ZADIK, schildern die Stationen seines Weges vom vereinsgetragenen Archiv in die Universität und streifen dabei auch die zum Teil selbst verursachten Imageprobleme des Kunsthandels, seine späte Entdeckung und Erforschung durch die Kunstgeschichte und den Anteil des ZADIK an dieser Entwicklung.

Günter Herzog and Klaus Gerrit Frieze look back on their time and their work at the ZADIK, describe the stages of its journey from an association-supported archive to the university, and also touch on the partly self-inflicted image problems of the art trade, its late discovery and research by art history, and the role of the ZADIK in this development.

Das ZADIK – Vom Verein in die Universität

Double Blind Peer Review by Klaus Gerrit Frieze and
Gunter Herzog am 06.06.2022 in Berlin/Köln

ZADIK – From the Association to the University

Double Blind Peer Review by Klaus Gerrit Frieze
and Günter Herzog in Berlin/Cologne on June 6, 2022

155

Günter Herzog promovierte und habilitierte an der *Universität zu Köln*, wo er seit 1998 Kultur- und Sozialgeschichte der Kunst mit Schwerpunkt auf der Geschichte des Kunsthandels lehrt und 2008 zum außerplanmäßigen Professor ernannt wurde. Von 2002 bis 2020 leitete er das *Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung ZADIK e.V.* in Köln und trug dazu bei, die Geschichte des Kunsthandels in die Kunstgeschichte zu integrieren. Er wirkte mit an der Institutionalisierung der Zusammenarbeit des ZADIK mit der *Universität zu Köln*, die 2014 zur Angliederung des ZADIK als An-Institut, zur Einführung eines Masterstudienschwerpunktes und einer Juniorprofessur ‚Kunstgeschichte und Kunstmarkt‘ und schließlich im Jahr 2020 zur Integration des ZADIK als eigenständiges Institut an der *Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln* führte, dessen erster Akademischer Direktor er war.

Klaus Gerrit Frieze studierte an der *Freien Universität Berlin* Germanistik, Philosophie und Vergleichende Religionswissenschaft. Seit 1985 arbeitet er in der Galerie und *Edition manus presse* in Stuttgart, seit 2008 als geschäftsführender Gesellschafter. Im selben Jahr erfolgte die Umfirmierung zur *Galerie Klaus*

Günter Herzog completed his doctorate and habilitation at the *University of Cologne*, where he has been lecturing on the cultural and social history of art with a focus on the history of the art trade since 1998 and was appointed Adjunct Professor in 2008. From 2002 to 2020, he served as Director of the *ZADIK | Central Archive for German and International Art Market Studies* in Cologne, where he contributed to the integration of the history of the art trade into art history. He was instrumental in institutionalising the cooperation between the ZADIK and the *University of Cologne*, which led to the incorporation of the ZADIK as an affiliated institute in 2014, the introduction of a Master's programme and a junior professorship 'Art History and the Art Market', and finally, in 2020, to the integration of the ZADIK as an independent institute at the *Faculty of Art at the University of Cologne*, of which he was the first Academic Director.

Klaus Gerrit Frieze studied German Philology, Philosophy, and Comparative Religious Studies at the *Free University of Berlin*. Since 1985, he has worked at the gallery and art publisher *manus*

Gerrit Frieze. Im Mai 2015 zog die Galerie in die Meierottostrasse 1 am Fasanenplatz. Klaus Gerrit Frieze ist Vorsitzender der *Stiftung Dieter Krieg*, im Kuratorium der *Stiftung Willi Baumeister* und Vorsitzender des Beirats der *Walter-Stöhrer-Stiftung*. Von 1993 bis 2007 war er Vorsitzender des *Bundesverbands Deutscher Kunstverleger*, von 2007 bis 2013 Vorsitzender des *Bundesverbands Deutscher Galerien und Kunsthändler e.V. (BVDG)*, von 2013 bis 2020 Vorsitzender des *Zentralarchivs für deutsche und internationale Kunstmarktforschung ZADIK e.V.* in Köln.

Klaus Gerrit Frieze (KGF): Wie geht es Ihnen, was machen Sie, nachdem Sie seit Oktober 2020 nach achtzehn Jahren im ZADIK im sogenannten Ruhestand sind?

Günter Herzog (GH): Was mir immer am meisten Spaß gemacht hat: Ich lehre wieder und halte eine Vorlesung, genauer gesagt eine Vorlesungsreihe zur Geschichte des Kunsthandels vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart, bei der ich nun im 18. Jahrhundert angekommen bin. Es ist unglaublich, welche Dynamik die Forschungen zur Geschichte des Kunsthandels in den letzten zwanzig Jahren genommen haben, und wieviel inzwischen an Quellen und Sekundärliteratur online verfügbar ist. Nun kann ich selbst ein bisschen von der Entwicklung profitieren, an der auch das ZADIK einen Anteil hatte. In den letzten beiden Jahren ging das zwar nur digital, aber das hatte auch Vorteile, die bleiben werden. — Und was machen Sie, seitdem das ZADIK für Sie nicht mehr Ihr zweiter Fulltimejob ist — abgesehen von Ihrer spannenden Galeriearbeit und dem Entdecken junger Künstler:innen? Wie ist das überhaupt möglich, in diesen Zeiten? Sie sind immer noch Vorsitzender des ZADIK e.V., oder?

KGF: Seit dem 03.06.2022 nicht mehr; damit ist alles abgeschlossen, in dieser Hinsicht. Ich möchte gar nicht über meine Arbeit reden, denn das hier ist ja Ihre Stunde, Ihr ZADIK. Ohne Sie, soviel steht fest, wäre hier nichts mehr, über das wir reden könnten. Sie haben dem ZADIK die zwei Dinge gegeben, die einer Institution Bedeutung und Leben verleihen: eine umfassende inhaltliche Kenntnis und die unglaubliche Zähigkeit, unbeschadet der Widrigkeit aller Umstände, an den Inhalten festzuhalten, diese zum eigentlichen Thema zu machen. Und das hat mir es zum Vergnügen gemacht, mich den Widrigkeiten zu widmen. Fangen wir also mit Ihrem Lieblingsjahrhundert an: Das 18. Jahrhundert war Ihre Lieblingszeit, wenn ich mich

presse in Stuttgart, since 2008 as managing partner. In the same year, the gallery was renamed *Galerie Klaus Gerrit Frieze*. In May 2015, the gallery moved to Meierottostrasse 1 on Fasanenplatz in Berlin. Klaus Gerrit Frieze is Chairperson of the *Dieter Krieg Foundation*, on the Advisory Board of the *Willi Baumeister Foundation*, and Chairperson of the Advisory Committee of the *Walter Stöhrer Foundation*. From 1993 to 2007, he was Chairperson of the *Federal Association of German Art Publishers*, from 2007 to 2013 Chairperson of the *Federal Association of German Galleries and Art Dealers (BVDG)*, and from 2013 to 2020 Chairperson of the *ZADIK | Central Archive for German and International Art Market Studies*.

Klaus Gerrit Frieze (KGF): How are you doing? And what are you doing now that you have been in retirement since October 2020 after eighteen years at ZADIK?

Günter Herzog (GH): I'm doing what I have always enjoyed the most: I'm teaching again and giving a seminar, more precisely a lecture series, on the history of the art trade from the sixteenth century to the present, in which I have now arrived at the eighteenth century. It's incredible to see what momentum research on the history of the art trade has taken in the last twenty years, and how much source material and secondary literature is now available online. Now I, too, can profit somewhat from the development, in which ZADIK also played a part. In the last two years, it was only possible digitally, but that also had advantages that will remain. — And what are you doing now that ZADIK is no longer your second full-time job — apart from your exciting gallery work and discovering young artists? How is that even possible in these times? You're still Chairperson of ZADIK, aren't you?

KGF: Not since June 3, 2022; in this respect, everything is concluded. I don't even want to talk about my work, because this is your hour, your ZADIK. Without you — that much is certain — there would be nothing left here for us to talk about. You have given ZADIK the two things that lend an institution meaning and life: a comprehensive knowledge of the contents and the unbelievable tenacity to stick to the contents, regardless of the adversity of all circumstances, to make this the actual topic. And that has made it a pleasure for me to devote myself to the

richtig erinnere — wie sind Sie denn von dort ins ZADIK gekommen?

GH: In der Endphase meines Studiums, in dem ich mich von Anfang an auf die sozial- und kulturgeschichtlichen Kontexte der Kunst konzentriert hatte, musste ich für meine Doktorarbeit über die Gartenkunstwerke, die der französische Ruinenmaler Hubert Robert in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Versailles und anderen Schlössern der Île de France geschaffen hatte, in Staats- und Privatarchiven forschen und habe dabei das Blut der Archivarbeit geleckt. In den Briefen, die Robert an seinen Auftraggeber, den Marquis de Laborde, geschrieben hatte, konnte ich den Künstler als verblüffend sympathischen Menschen kennenlernen und ihm bei seiner Arbeit über die Schulter sehen — dabei wurde für mich die Vergangenheit wieder lebendig. Zudem waren und sind diese Gärten sehr komplexe Gesamtkunstwerke, die zu verstehen eine sehr breit angelegte, multimediale Erforschung verlangt, und alle diese Aspekte hoffte ich auch im ZADIK zu finden, als ich mich im Frühjahr 2002 um dessen Leitung bewarb und sie zum 1. Juli übernehmen durfte.

KGF: Ihre Hoffnung hat sich erfüllt, wie ich weiß ...

GH: Mehr als das. Es stellte sich heraus, dass auch das ZADIK und sein Inhalt eine Art Gesamtkunstwerk waren, das in seiner Komplexität verstanden werden wollte, und zum Glück hatte ich in den ersten, noch ruhigen Jahren die Zeit dazu, mich ausführlich damit zu beschäftigen. Damals war das ZADIK über die engeren Kreise des Kunstsystems kaum bekannt und seine Finanzierung war, wenn auch sehr bescheiden, ausreichend für die weitere Entwicklung der ersten fünf Jahre. Frau Jacobs van Renswou, der Fotograf Dieter Schwille und ich teilten uns ein Großraumbüro im Mauritiuswall 76-78, einer entkernten, ehemaligen Filiale der damaligen *Stadtsparkasse Köln*, deren Kulturstiftung seit dem 01.04.2001 vier Fünftel der Finanzierung des ZADIK trug. Das waren seit der Währungsumstellung jährlich rund 138.000,- Euro, was nicht ganz für die Personalkosten der drei Angestellten reichte, und 30.000,- Euro für die Miete der Räume im Mauritiuswall. Das restliche Fünftel kam überwiegend vom BVDG (*Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler e.V.*) mit zunächst 30.000,- Euro, bis dessen Mittel knapper wurden — worüber Sie mehr wissen als ich, und wechselnden kleineren Förderungen. Es war ein ruhiger Betrieb, damals. Frau Jacobs van

adversities. So, let's start with your favourite century: The eighteenth century was your favourite period, if I remember correctly — so how did you get from there to ZADIK?

GH: In the final phase of my studies, in which I had concentrated from the very beginning on the social and historico-cultural contexts of art, I had to do research in state and private archives for my doctoral thesis on the garden art that the French painter of ruins Hubert Robert had created in Versailles and other châteaux on the Île de France in the second half of the eighteenth century, and I got hooked on archival work. In the letters Robert had written to his client, the Marquis de Laborde, I was able to get to know the artist as an amazingly sympathetic person and to look over his shoulder as he worked, so to speak — in the process, the past came alive again for me. In addition, these gardens were and are very complex total works of art that require very broad, multimedia research to understand them, and I had hoped to find all these aspects at ZADIK when I applied for its directorship in the spring of 2002 and was able to take it over on 1st July of that year.

KGF: Your hope was fulfilled, as I know ...

GH: More than that. It turned out that ZADIK and its content were also a kind of total work of art that wanted to be understood in its complexity; and fortunately, I had the time to deal with it in detail during the first, still quiet years. At that time, ZADIK was hardly known beyond the narrower circles of the art system; and its funding, although very modest, was sufficient for the further development of the first five years. Brigitte Jacobs van Renswou, the photographer Dieter Schwille, and I shared an open-plan office at Mauritiuswall 76-78, a gutted former branch of what was then still known as the *Stadtsparkasse Köln*, the cultural foundation of which had been responsible for eighty percent of ZADIK's funding since April 1, 2001. Since the conversion to the euro, this amounted to about 138,000 euros annually, which was not quite enough for the staff costs of the three employees and 30,000 euros for the rent of the rooms in Mauritiuswall. The remaining twenty percent came primarily from the BVDG (*Association of German Galleries and Fine Art Dealers*) with 30,000 euros at first, until its funds became scarcer — which you know more about than I do — and various smaller funding amounts. It was a quiet business back then. Ms. Jacobs van Renswou's son, born soon after I took up my post,

Renswous bald nach meinem Dienstantritt geborener Sohn lernte im ZADIK das Krabbeln und Laufen, bis ein Platz in der Kindertagesstätte frei war. Nur wenige Besucher:innen kamen zum Forschen. Geradezu eine Sensation war der Überraschungsbesuch der damaligen Generalsekretärin der *Kulturstiftung der Länder*, Karin von Welck, und der Generalsekretärin der *Kunststiftung NRW*, Regina Wyrwoll, die sich im September 2002 einen Eindruck holten, der bei Frau Wyrwoll sehr nachhaltig war.

Ich bedauere sehr, dass Marie Hüllenkremer, die als Kulturdezernentin zusammen mit Gustav Adolf Schröder, dem Vorsitzenden der damaligen *Stadtsparkasse Köln*, mitgeholfen hatte, das ZADIK nach Köln zu holen, durch ihren frühen Tod am 16.05.2004 seine Entwicklung nicht mehr erleben konnte. — Was die Position des ZADIK betraf, konnte ich bald feststellen, dass die Leute, die selbst die Geschichte der Kunstentwicklung der Nachkriegszeit mitgeschrieben haben, die Notwendigkeit einer Institution wie die des ZADIK am besten verstanden. Ansonsten lag damals auch für mich – mit meiner klassischen kunsthistorischen Ausbildung – die Geschichte des Kunsthandels noch im blinden Fleck der Kunstgeschichte. Sie ist mir in der akademischen Lehre bis zu meiner Habilitation im Jahr 1998 nie begegnet. Warum das so war, war das Erste, was ich im ZADIK erforschen und mit Hilfe seiner Bestände verstehen wollte, um es verändern zu können.

KGF: Lassen Sie mich raten: Es ist das ewige Imageproblem des Kunsthandels.

GH: Ja, es ist die schon in der Antike entwickelte, mehr oder weniger scheinheilige Dichotomie von Kunst und Geld, mit ihrer bis in unsere Zeit fortdauernden Tradition, die höchst geschätzte und doch unschätzbare Kunst vom Makel des Merkantilen fernzuhalten, die zum Teil sogar vom Kunsthandel selbst gepflegt wird. Diese „Ächtung des Ökonomischen“¹ wurde, wie Walter Grasskamp erforscht hat, mit der Ausbildung der christlichen Religion weiterentwickelt und gipfelte in den antisemitischen Verschwörungstheorien zum Kunsthandel der Avantgarde, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in diffusen Verschwörungstheorien zum merkantilen Management und zur Durchsetzung einer nicht mehr einfach zu verstehenden avantgardistischen Kunst (selbst ge-

learned to crawl and walk at ZADIK until a place became available in the day-care centre. Only a few visitors came to conduct research. The surprise visit of the then Secretary General of the *Cultural Foundation of the German Federal States*, Karin von Welck, and the Secretary General of the *Art Foundation of the State of North Rhine-Westphalia*, Regina Wyrwoll, who came in September 2002 to get an impression of our work, was almost a sensation. For Ms. Wyrwoll, it was actually a lasting impression.

I very much regret that Marie Hüllenkremer, who, as Head of the *Department of Culture of the City of Cologne*, together with Gustav Adolf Schröder, then Chairman of the *Stadtsparkasse Köln*, had helped to bring ZADIK to Cologne, was unable to experience its development due to her early death on May 16, 2004. — As far as the position of the ZADIK was concerned, I soon realised that the people who themselves were part of the development of art in the post-war period best understood the need for an institution like ZADIK. Otherwise, at that time, even for me — with my classical art historical training — the history of the art trade was still a blind spot within the field of art history. I never encountered it in academic teaching until I started working on my post-doctoral degree in 1998. Why this was so was the first thing I wanted to research at ZADIK and understand with the help of its holdings in order to be able to change it.

KGF: Let me guess: It's the eternal image problem of the art trade.

GH: Yes! It's the more or less hypocritical dichotomy of art and money that had already developed in antiquity, with the tradition, which continues into our time, of keeping the highly valued and yet invaluable art away from the taint of mercantilism, which is partly even cultivated by the art trade itself. This 'condemnation of mercantilism'¹ was further developed, as Walter Grasskamp has researched, with the formation of the Christian religion and culminated in the anti-Semitic conspiracy theories about the avant-garde art trade, which continued after the Second World War in diffuse conspiracy theories about mercantile management and the assertion of an avant-garde art that was no longer easy to understand (even against common sense).² It's these persistent

¹ Grasskamp 1998, S. 15–22.

² Adorno et al.

¹ Grasskamp 1998, pp. 15–22.

² Adorno et al. 1959.

gen den gesunden Menschenverstand) fortsetzen.² Es sind diese hartnäckigen Vorurteile, die es heikel machen, den heute dominierenden Begriff der Kunstmarktforschung zu verwenden, weil dieser das negativ konnotierte Merkantile vielleicht doch zu sehr betont, die positiven fördernden und vermittelnden Komponenten des Kunsthandels in den Hintergrund treten lässt und damit dem negativen Narrativ der auf merkantile Sensationen fixierten Medien folgt.

Diese entdeckenden, fördernden und vermittelnden Qualitäten des Kunsthandels herauszustellen, wurde mein wichtigstes Anliegen — auch aus eigennützigen Motiven, weil eben das ZADIK selbst sowohl Ausdruck dieser positiven Qualität war, zugleich aber auch mit den negativ konnotierten merkantilen Qualitäten des vermeintlich reichen Kunsthandels identifiziert wurde, was sich stets hemmend auf private und öffentliche Förderinstitutionen auswirkte. Schon in der ersten Vorstandssitzung am 06.11.2002, an der ich fortan regelmäßig teilnahm, mahnte Hans-Georg Bögner, Geschäftsführer der *SK Stiftung Kultur* und stellvertretender Vorsitzender des ZADIK e.V., Heinz Holtmann, der damals in Personalunion Vorsitzender des BVDG und des ZADIK war, der BVDG müsse in seinen und anderen Kreisen nach weiteren Sponsoren für sein ZADIK suchen, da das Engagement der *Sparkasse* begrenzt sei. Auch die Identifikation des ZADIK mit dem BVDG in der Öffentlichkeit und besonders in der Politik hat meine Arbeit stets begleitet. Allerdings muss ich sagen, dass es niemals Versuche des BVDG gegeben hat, in irgendeiner Form auf meine und die Arbeit des ZADIK einzuwirken. Das ZADIK zu gründen und zu fördern war tatsächlich eine Pioniertat des BVDG zu Zeiten, als die nationale Kunstgeschichte und Kulturpolitik die Leistungen des Kunsthandels noch weitgehend ignorierten.

Aus diesen Umständen und Erkenntnissen heraus entstand die Neukonzeption des *sediment*, in dem von nun an möglichst viele Dokumente aus den Sammlungen des ZADIK abgebildet werden sollten, um einer breiteren Öffentlichkeit einen Einblick in die Arbeit des Kunsthandels zu eröffnen und die akademische Forschung zu stimulieren. Im meinem ersten Heft (Nr. 6) zum *Kunstmarkt Köln '67* thematisierten wir die Dichotomie von Kunst und Geld und schilderten, wie die erste Messe für moderne und zeitgenössische Kunst entstand und die Kunstwelt für immer veränderte. Im zweiten Heft zeigten wir am Beispiel der frühen Jahre von Richter, Polke, Lueg und Kuttner, wie die Künstler:innen nur mit Hilfe des neuen bürgerlichen Patronagesystems aus Galerien und

prejudices that make it tricky to use today's dominant term of art market research, because it perhaps indeed emphasises the negatively connoted mercantile aspect too much, leaving the positive promoting and mediating components of the art trade in the background and thus following the negative narrative of the media fixated on mercantile sensations.

Highlighting these discovering, promoting, and mediating qualities of the art trade became my most important concern — also for selfish motives, because ZADIK itself was both an expression of this positive quality, but at the same time was also identified with the negatively connoted mercantile qualities of the purported wealthy art trade, which always had an inhibiting effect on private and public funding institutions. Already at the first board meeting on November 6, 2002, which I attended regularly from then on, Hans-Georg Bögner, Managing Director of the *SK Stiftung Kultur* and Vice-Chairperson of ZADIK, warned Heinz Holtmann, who at that time was both Chairperson of the BVDG and ZADIK, that the BVDG had to look for further sponsors for its ZADIK in his and other circles, since the commitment of the *Sparkasse* was limited. ZADIK's identification with the BVDG in public and especially in politics has also always accompanied my work. However, I must say that there have never been any attempts by the BVDG to influence my and ZADIK's work in any way. Founding and promoting ZADIK was indeed a pioneering act by the BVDG at a time when national art history and cultural policy still largely ignored the achievements of the art trade. These circumstances and insights gave rise to the new conception of *sediment*, in which, from that point on, as many documents as possible from the collections of ZADIK were to be reproduced in order to provide a broader public with an insight into the work of the art trade and to stimulate academic research. In my first issue (no. 6) on the *Kunstmarkt Köln '67*, we addressed the dichotomy of art and money and described how the first fair for modern and contemporary art came into being and changed the art world forever. In the next issue, we used the example of the early years of Richter, Polke, Lueg, and Kuttner to show how the artists were only able to assert their provocatively avant-garde art with the help of the new bourgeois patronage system of galleries and collectors. This issue, which quickly went out of print, itself made art history by inspiring exhibitions and contributing to

Sammler:innen ihre provozierend avantgardistische Kunst durchsetzen konnten. Dieses schnell vergriffene Heft hat selbst Kunstgeschichte geschrieben, indem es zu Ausstellungen inspirierte und zur Wiederentdeckung Manfred Kuttners beitrug.³ Als ich Kuttner damals befragte, noch ohne seine Aussagen digital aufzuzeichnen, war mir leider nicht klar, dass meine Notizen später zu den wenigen Quellen für die Erforschung seiner Kunst zählen würden. Vorbilder für diese neue Form des *sediment* waren Wulf Herzogenraths und Gabriele Luegs Ausstellung und Katalog sowie die hervorragenden Forschungen, die Eberhard Illner am *Historischen Archiv der Stadt Köln* mit arbeitslosen Akademiker:innen in den damals sogenannten Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen zur Kölner Kultur- und Kunstgeschichte der Nachkriegszeit geleistet hat.⁴ In allen Archivfragen war Herr Illner in meinen ersten Jahren immer ein wertvoller Mentor.

KGF: Ich kann mich gut daran erinnern, wie wir Anfang 2014 in Bonn bei der *VG Bild-Kunst* waren, um eine Fortsetzung der Förderung des ZADIK durch das Kulturwerk zu erreichen und Sie am Beispiel Kuttners versucht haben zu zeigen, dass das ZADIK auch was für die Künstler:innen tut, die es nicht in die erste Reihe geschafft haben. Das hat uns wenigstens noch ein weiteres Jahr der *VG Bild-Kunst*-Förderung gebracht, aber dann war Schluss. — Ähnlich wie die Archivalien zu Gerhard Richters frühen Jahren in den Beständen der Galerien Parnass und Friedrich (& Dahlem) war das Archiv der Galerien Thannhauser ein Schlüsselarchiv für die weitere Entwicklung des ZADIK, nicht wahr?

the rediscovery of Manfred Kuttner.³ Unfortunately, when I interviewed Kuttner at the time, still without digitally recording his statements, I did not realise that my notes would later become one of the few sources for researching his art. The models for this new form of *sediment* were Wulf Herzogenrath's and Gabriele Lueg's exhibition and catalogue, as well as the excellent research that Eberhard Illner did at the *Historical Archive of the City of Cologne* with unemployed academics in what was then called the job creation scheme on the history of culture and art in Cologne during the post-war period.⁴ In all matters concerning the archive, Mr. Illner was always a valuable mentor in my early years.

KGF: I remember well how we went to [the copyright collective] *VG Bild-Kunst* in Bonn at the beginning of 2014 to get the Kulturwerk to continue funding ZADIK and how you tried to show, using Kuttner as an example, that ZADIK also does something for the artists who didn't make it to the front row. That got us at least one more year of funding from *VG Bild-Kunst*, but then it was over. — Similar to the archival material related to Gerhard Richter's early years in the holdings of the Parnass and Friedrich (& Dahlem) galleries, the archive of the Thannhauser galleries was a key archive for the further development of ZADIK, wasn't it?

GH: Yes! And in both cases, the archival materials were among the most sought-after at ZADIK, emphatically demonstrating the eminent art-historical importance of the archives of the art trade.

³ Das *sediment* zu Richter Polke Lueg und Kuttner und die Ausstellung wurden zunächst im Jahr 2005 integriert in die Schau *Exit - Ausstieg aus dem Bild* des Karlsruher ZKM (01.01. — 01.08.2005). Damals war dort Andreas Beutin Volontär und hat die Ausleihe mit uns geregelt. Im Jahr 2013 präsentierte dann Gregor Jansen in der *Düsseldorfer Kunsthalle* seine Ausstellung *Leben mit Pop — Eine Demonstration des Kapitalistischen Realismus* (21.07. — 29.09.2013), eine spektakuläre und umstrittene Ausstellung, weil die einzigen Originale die Archivalien waren, während sämtliche ausgestellten Kunstwerke nur Reproduktionen waren. Im Jahr darauf ging die Ausstellung aus der *Düsseldorfer Kunsthalle* unter dem Titel *Living with Pop: A Reproduction of Capitalist Realism* in den New Yorker Artists' Space (08.06. — 17.08.2014). Ein weiteres Echo fand sie dann in Max Holleins Ausstellung *German Pop* in der Frankfurter *Schirn* (06.11.2014—08.02.2015). Zu Manfred Kuttners Revival: Baur 2013.

⁴ *Dokumentationsprofil kultureller Überlieferungen*. Symposium, veranstaltet vom Rheinischen Literaturarchiv im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf und dem Westfälischen Literaturarchiv im LWL-Archivamt für Westfalen, 30.06.—01.07.2011. Leider sind die einzelnen, als Aufsätze veröffentlichten Beiträge nicht mehr online, nur ein summarischer Tagungsbericht unter: Willems 2011. Der Beitrag von Günter Herzog, *Erste Erfahrungen zur Formulierung eines Dokumentationsprofils aus dem Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK*, Köln kann als pdf-Datei vom ZADIK bezogen werden.

³ The *sediment* issue and the exhibition dedicated to Richter, Polke, Lueg, and Kuttner were initially integrated into the show *Exit - Stepping out of the Picture* at the ZKM in Karlsruhe (1 January — 1 August, 2005). At the time, Andreas Beutin was a graduate trainee there and arranged the loan with us. Then, in 2013, Gregor Jansen presented his exhibition *Living with Pop — A Demonstration of Capitalist Realism* (July 21 - September 29, 2013) at the *Kunsthalle Düsseldorf*; a spectacular and controversial exhibition because the only originals were the archival materials, while all the artworks on display were only reproductions. The following year, the exhibition travelled on from the *Kunsthalle Düsseldorf to Artists' Space* in New York under the title *Living with Pop: A Reproduction of Capitalist Realism* (July 21 - September 29, 2014). It was then echoed in Max Hollein's exhibition *German Pop* at the *Schirn* in Frankfurt am Main (November 6 - February 8, 2015). For more on Manfred Kuttner's revival, see: Baur 2013.

⁴ *Dokumentationsprofil kultureller Überlieferungen*, symposium organised by the Rhenish Literary Archives at the Heinrich Heine Institute Düsseldorf and the Westphalian Literary Archives at the LWL Archive Office for Westphalia, June 30 - July 1, 2011. Unfortunately, the individual contributions published as essays are no longer online, only a summary conference report under: Willems, 2011. The contribution by Günter Herzog, 'Erste Erfahrungen zur Formulierung eines Dokumentationsprofils aus dem Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK, Köln' (*First Experiences in Formulating a Documentation Profile from the Central Archive of the International Art Trade ZADIK, Cologne*) can be obtained as a pdf file from ZADIK.

GH: Ja, und in beiden Fällen gehörten die Archivalien zu den am stärksten nachgefragten im ZADIK, und sie belegen nachdrücklich die eminente kunsthistorische Bedeutung der Archive des Kunsthandels. Zu Gerhard Richters vielen Superlativen, die ihm in diesem Jahr seines 90. Geburtstags zuge-dacht werden, wäre noch hinzuzufügen, dass man nie zuvor in der Kunstgeschichte über einen Künstler oder eine Künstlerin mehr gewusst hat als über ihn, und zu verdanken ist das seinem eigenen Archiv und anderen Archiven, wie dem ZADIK.

Das Archiv der Galerien Thannhauser — das ich im Sommer 2005 unter abenteuerlichen Umständen, die man nur mündlich tradieren kann, in Genf geholt habe — hat eine regelrechte Welle an Forschungen in Gang gesetzt und zählt bereits jetzt zu den am besten erforschten des ZADIK. Es lässt mich aber auch eine weitere, jüngere Imagebelastung des Kunsthandels thematisieren, die mit der Washingtoner Erklärung im Dezember 1998 und der durch sie in Gang gesetzten Provenienzforschung verstärkt wurde, mit der die problematischen Altlasten des Kunsthandels unter dem Nationalsozialismus aktualisiert wurden und auf die gesamte Branche und auch das ZADIK abfärbten. Unser wichtigstes Anliegen wurde daher die Unterstützung der Provenienzforschung durch größtmögliche Transparenz und einfachste Zugänglichkeit, die wir besonders mit unserer frühen Digitalisierung des Archivs der Galerien Thannhauser (ab August 2005) demonstrieren konnten.

Von nun an ging es sehr dynamisch weiter mit dem ZADIK, dessen Bedeutung und Potential zunehmend öffentliche und politische Anerkennung erfuhr, wozu sicher auch der von Hans-Georg Bögner ermöglichte Umzug in den Kölner Mediapark ins architektonisch preisgekrönte Haus der *SK Stiftung Kultur* beigetragen hat. Die Bestände wuchsen zügig weiter und mit ihnen auch die Publikumsresonanz und die Benutzerfrequenz, sodass das ZADIK bald sowohl räumlich als auch personell hätte expandieren müssen. Schon damals aber war mir klar, dass wir das zur Expansion notwendige Kapital nicht mehr über die üblichen Fördermöglichkeiten hätten beschaffen können und wir auf längere Sicht auf eine Art von Verstaatlichung hinwirken müssten, um uns weiter entfalten zu können. Doch gerade in der Phase höchster Dynamik erwischte uns die Finanzkrise von 2008, und die daraus resultierende Nullzins-Politik wirkte sich auf alle von ihren Zinsen finanzierten Institutionen aus. Zunächst begann das nur schleichend, aber es schritt doch unerbitt-

To Gerhard Richter's many superlatives in this year of his 90th birthday, it should be added that never before in art history has more been known about an artist than about him, and this is thanks to his own archives and other archives, such as the ZADIK.

The archive of the Thannhauser galleries — which I was able to obtain in Geneva in the summer of 2005 under adventurous circumstances that can only be passed on orally — has set off a veritable wave of research and is already one of the best researched of the ZADIK. However, it also allows me to address another, more recent image burden on the art trade, which was reinforced with the Washington Declaration in December 1998 and the provenance research it set in motion, with which the problematic legacy of the art trade under National Socialism was brought up to date and rubbed off on the entire sector — also on ZADIK. Our most important concern therefore became supporting provenance research through the greatest possible transparency and easiest accessibility, which we were able to demonstrate especially with our early digitisation of the archive of the Thannhauser galleries beginning in August 2005.

From then on, things developed quite dynamically with ZADIK, the importance and potential of which received increasing public and political recognition. The move to Cologne's Mediapark, into the architecturally award-winning building of the *SK Stiftung Kultur*, made possible by Hans-Georg Bögner, certainly also contributed to this. The collections continued to grow rapidly and with them the public response and user frequency, so that ZADIK soon had to expand, both in terms of space and staff. Even then, however, it was clear to me that we would no longer be able to raise the money necessary for expansion through the usual funding possibilities and that, in the long run, we would have to work towards some kind of nationalisation in order to be able to develop further. However, just when we were at our most dynamic, the financial crisis of 2008 caught us, and the resulting zero interest rate policy affected all institutions financed by interest on their capital. At first, this started quite slowly, but it progressed relentlessly and also throttled ZADIK's funding sources. Already in 2008, for other reasons, the BVDG, of which you were appointed Chairperson in 2007, had to cut its funding ...

KGF: ...which is always the most unpleasant task: to stop granting funds at the previous level. But it had to be done. The (financially) good times of the BVDG, which was able to adequately carry out its

lich fort und drosselte auch die Förderquellen des ZADIK. Schon 2008 musste aus anderen Gründen der BVDG, in dessen Vorsitz Sie 2007 berufen wurden, seine Förderung kürzen ...

KGF: ...was ja immer die angenehmste Aufgabe ist: Gelder in der bisherigen Höhe nicht weiter zu bewilligen. Aber es musste sein. Die (finanziell) guten Zeiten des BVDG, der, auf anständige Weise von der koelnmesse bezahlt, seine notwendige Lobbyarbeit ausreichend ausgestattet wahrnehmen konnte, waren vorbei. Das lag auch an den Galerien selbst, die nicht erkannten — und es bis heute nicht ausreichend erkennen —, wie wichtig eine solche Arbeit ist: Der Kunstmarkt kennt unter seinen Marktteilnehmer:innen das Wort Solidarität kaum. Das habe ich erlebt, als wir im BVDG vergebens gegen die Erhöhung des Mehrwertsteuersatzes von 7 auf 19 Prozent angingen, was mich heute noch quält. Ich habe alle Energie darauf verwandt, diese Katastrophe zu verhindern oder wenigstens abzumildern — die Unterstützung der Galerien war bescheiden. Aber kehren wir zu dem Geld zurück, das dem BVDG zur Verfügung stand: Es musste gespart werden, die Zeiten — ich wiederhole mich —, in denen Vorsitzende des ZADIK bezahlt wurden, waren einfach vorbei. Und manches mehr.

GH: Wirklich schlimm wurde es im ZADIK ab dem Jahr 2011. In diesem Jahr hatte ich für die Düsseldorf Tagung des *Heinrich-Heine-Instituts* zum Dokumentationsprofil kultureller Überlieferungen erstmals ein Dokumentationsprofil für Archive des Kunsthandels formuliert⁵ und damit, wie Sie es später formulierten, dem Kunsthandel gewissermaßen so etwas wie „ein Bewusstsein seiner selbst“⁶ eröffnet — und zur selben Zeit erhielten wir von der *SK Stiftung Kultur* die schriftliche Bestätigung einer bereits mündlich angekündigten jährlichen Kürzung unserer Förderung um 20.000,- Euro bis zu deren absehbarem Ende im Jahr 2019.

Damit geriet das ZADIK in einen finanziellen Abwärtsstrudel, gegen den es sich nur mit großen Mühen behaupten konnte. Zudem konnten wir diese zunehmend prekärer werdende Situation auch nur bedingt öffentlich machen, um unserer Reputation nicht zu schaden und keine potentiellen Donator:innen abzuschrecken, die dem ZADIK zunehmend ihr Vertrauen und ihre wertvollen Archive schenkten,

necessary lobbying work with respectable funding from *koelnmesse*, were over. This was also due to the galleries themselves, who didn't realise — and still don't realise sufficiently — how important such work is: The participants of the art market hardly know the word solidarity. I experienced this when we in the BVDG fought in vain against the increase of the VAT rate for art from seven to nineteen per cent, which still torments me today. I put all my energy into preventing or at least mitigating this disaster — and the support of the galleries was modest. — But let's return to the money that was available to the BVDG: We had to tighten our belts; the times — I'm repeating myself — when chairpersons of ZADIK were paid, as well as various other things, were simply over.

GH: Things got really bad at ZADIK from 2011 onwards. In that year, I had formulated a documentation profile for archives of the art trade for the first time for the conference organised by the *Heinrich Heine Institute* in Düsseldorf on the 'Documentation Profile of Cultural Traditions'⁵ and thus, as you later put it, opened up something akin to a self-awareness⁶ for the art trade — and, at the same time, we received written confirmation from the *SK Stiftung Kultur* of an already verbally announced annual reduction in our funding by 20,000 euros until its foreseeable end in 2019.

This plunged ZADIK into a financial downward spiral, against which it could only hold its own with great difficulty. In addition, we were only able to make this increasingly precarious situation public to a limited extent, so as not to damage our reputation and scare off potential donors who increasingly gave ZADIK their trust and their valuable archives, such as Kasper König and Klaus Honnef, among others. These archives were donations given to us in the twentieth year of our existence, which we could not afford to celebrate financially. That was the situation you found yourself in when you took over the chairmanship of ZADIK from Heinz Holtmann on June 21, 2013 and had to plunge headlong into fundraising mode...

KGF: My first courtesy call for ZADIK was to the office of the chairman of the *Sparkasse KölnBonn*. As soon as I walked through the door, it was obvious that there was no hope there: 'We have clearly told your predecessor that several times', was the clear message. After one hour, we were told that we had convinced

⁵ Herzogenrath and Lueg 1986; Historisches Archiv der Stadt Köln 1993.

⁶ Klaus Gerrit Frieze in seiner Laudatio zur Verleihung des *ART COLOGNE* Preises an Günter Herzog am 26.04.2017.

⁵ Herzogenrath and Lueg 1986; Historisches Archiv der Stadt Köln 1993.

⁶ Klaus Gerrit Frieze in his laudatory speech at the awarding of the *ART COLOGNE* Prize to Günter Herzog on April 26, 2017.

wie unter anderen Kasper König und Klaus Honnef. Diese Archive waren Geschenke, die uns im zwanzigsten Jahr unseres Bestehens gemacht wurden, das zu feiern wir uns finanziell nicht leisten konnten. Das war die Situation, die Sie vorfanden, als Sie am 21.06.2013 von Heinz Holtmann den Vorsitz des ZADIK übernehmen und sich Hals über Kopf in die Beschaffung von Fördergeldern stürzen mussten ...

KGF: Mein erster Gang für das ZADIK war der ins Büro des Vorsitzenden der *Sparkasse Köln-Bonn*. Als ich da reinkam, war eigentlich klar: hier war nix mehr zu hoffen, „das haben wir Ihrem Vorgänger mehrmals deutlich gesagt“, so die klare Ansage. Nach der Stunde hieß es dann, Sie haben uns überzeugt, diesmal gibt es noch, und das für zwei Jahre, Geld.

GH: Das war also der sogenannte Frieze-Bonus ...

KGF: ... dem wir nicht lange trauen konnten, der aber das Überleben gesichert hat. Dann ging es weiter, von Pontius zu Pilatus, aber das hat mir auf eine ganz merkwürdige Art Spaß gemacht. Ich ging unter anderen zu Frau Grütters, und dachte am Ende des Gesprächs, da sind sie ja, die notwendigen 300.000,- Euro; dass dem nicht so war, wurde dann über die Ebene der Ministerialbeamten schnell vermittelt, aber auf eine solche Weise, dass aus anderen Quellen Gelder — wenn auch weniger — Realität wurden, die uns weitermachen ließen. Das Ganze aber machte Sinn. So trübe und aussichtslos erscheinend unsere Budgetbesprechungen am Ende des Jahres für das kommende Jahr waren, so vergnüglich waren dieselben Besprechungen im Rückblick auf das noch laufende Jahr: das hatten wir also mal wieder geschafft. Was uns perspektivisch sehr geholfen hat, war Ihre enge Bindung ans *Kunsthistorische Institut der Universität zu Köln*, an dem Sie Assistent, seit Ihrer Habilitation 1998 Privatdozent und seit 2008 außerplanmäßiger Professor waren.

GH: Die Fortsetzung meiner Lehr- und Prüfungs-

them, so that, this time, there would be money for two more years.

GH: That was the so-called Frieze bonus...



Aurel Scheibler, Klaus Gerrit Frieze und Günter Herzog nach der ZADIK-Vorstandssitzung am 26.01.2013. ■ Aurel Scheibler, Klaus Gerrit Frieze and Günter Herzog after the meeting of the ZADIK board on January 26, 2013.

KGF: ... which we couldn't trust for long, but which ensured survival. Then it went on, from pillar to post; but I enjoyed it in a very strange way. I went to Monika Grütters, among others; and at the end of that conversation, I thought: There they are, the necessary 300,000 euros. The fact that this was not the case was then quickly communicated via the level of the ministerial officials, but in such a way that funds — albeit less — became a reality from other

sources, which allowed us to continue. But the whole thing made sense. As gloomy and hopeless as our budget meetings at the end of the year for the coming year seemed, the same meetings were enjoyable when looking back at the year that was still going on: So, we had done it again. What helped us a lot in terms of perspective was your close connection to the *Department of Art History* at the *University of Cologne*, where you were an assistant, an associate professor since obtaining your postgraduate degree in 1998, and then an adjunct professor since 2008.

GH: At my request, Heinz Holtmann had included the continuation of my teaching and examination activities as an associate professor at the University of Cologne in my ZADIK contract; and immediately in the next semester after my appointment, I began teaching courses and supervising academic work on the history of the art trade. My work with the ZADIK archives gave me uniquely privileged access to sources and thus insights in a quantitative, qualitative, and temporal concentration that accelerated my specialisation and knowledge gain in this new field of research. This direct interaction between archiving and research was what made the work of the ZADIK so special in comparison to most other archives with a similar focus.

tätigkeit als Privatdozent an der Uni Köln hatte Heinz Holtmann auf meine Bitte in meinen ZADIK-Vertrag aufgenommen, und gleich im nächsten Semester nach meiner Anstellung begann ich mit Lehrveranstaltungen und der Betreuung von wissenschaftlichen Arbeiten zur Geschichte des Kunsthandels. Meine Arbeit mit den ZADIK-Archivalien hat mir einen einzigartigen privilegierten Quellenzugang und damit Einsichten in einer quantitativen, qualitativen und zeitlichen Konzentration eröffnet, die meine Spezialisierung und meinen Erkenntnisgewinn in diesem neuen Forschungsfeld beschleunigten. In dieser unmittelbaren Wechselwirkung von Archivierung und Forschung lag das Besondere in der Arbeit des ZADIK im Vergleich zu den meisten sachverwandten anderen Archiven.

Aus der fruchtbaren Zusammenarbeit mit Ursula Frohne, die 2006 in der Nachfolge von Antje von Graevenitz als Professorin für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt 20. und 21. Jahrhundert berufen wurde, und dem Impuls der Kölner Galeristin Susanne Zander, damals im Vorstand des BVDG, entstand mit der Unterstützung des Dekans der *Philosophischen Fakultät* Stefan Grohé die Initiative zur Einführung eines Schwerpunktmoduls *Kunstmarkt* zum Wintersemester 2013/14. Gleich nachdem Sie den Vorsitz übernahmen, haben wir uns bemüht, diese langjährige und offensichtlich produktive Verbindung zur Universität zu institutionalisieren, indem wir anregten, das ZADIK zum An-Institut zu machen. Wir wussten, das würde uns zwar nicht direkt finanziell weiterhelfen, aber neben dem stetigen Zuwachs an Donationen und öffentlicher Wertschätzung war diese Institutionalisierung und die damit verbundene akademische Anerkennung ein weiterer wesentlicher Faktor für die Bestandssicherung des ZADIK und seine institutionelle Verankerung. Ursula Frohne ist es auch zu verdanken, dass die Juniorprofessur, die ihr bei ihren Berufungsverhandlungen für das *Kunsthistorische Institut* zugesprochen und mit der Spezialisierung auf den Kunstmarkt im Sommersemester 2014 mit Nadine Oberste-Hetbleck besetzt wurde, die Kooperation weiter ausbaute und festigte und damit dazu beitrug, dass Sie und Herr Bögner am 17.12.2014 den Kooperationsvertrag mit Kanzler Michael Stückradt unterschreiben konnten, mit dem das ZADIK als Forschungsarchiv an der *Universität zu Köln* zum An-Institut wurde. Alle diese Entwicklungen waren wichtige Schritte in Richtung einer Integration in die Universität, an die wir aber damals noch gar nicht gedacht hatten, weil es dafür kaum Vorbilder gab. So etwas geschieht einfach sehr selten.

From the fruitful collaboration with Ursula Frohne, who succeeded Antje von Graevenitz as professor of art history with a focus on the twentieth and twenty-first centuries in 2006, and the impulse of the Cologne gallerist Susanne Zander, then on the board of the BVDG, the initiative to introduce a focus module *Art Market* in the winter semester of 2013/14 arose with the support of Stefan Grohé, Dean of the *Faculty of Arts and Humanities*. Immediately after you took over the chair, we made an effort to institutionalise this long-standing and obviously productive connection to the university by suggesting that ZADIK become an affiliated institute. We knew that this would not help us directly financially, but in addition to the steady increase in donations and public appreciation, this institutionalisation and the associated academic recognition was another essential factor in securing ZADIK's existence and its institutional anchoring. Ursula Frohne also deserves credit for the fact that the junior professorship, which she advocated during her appointment negotiations for the *Department of Art History* and which was filled by Nadine Oberste-Hetbleck in the summer semester of 2014 with a specialisation in the art market, further expanded and consolidated the cooperation and thus contributed to the fact that you and Mr. Bögner were able to sign the cooperation agreement with Chancellor Michael Stückradt on December 17, 2014, with which the ZADIK became an affiliated institute as a Research Archive at the *University of Cologne*. All these developments were important steps towards integration into the university, which we had not even thought of at the time because there were hardly any role models for it. Something like this simply happens only very rarely.

KGF: In addition to our many efforts to obtain regional and national funding, we also tried to earn money ourselves by offering ourselves as an archival service provider. This is how we came to collaborate with the *Kunstsammlung NRW* in 2015, for whom we digitised Dorothee and Konrad Fischer's archive for a fee. We knew that there are many public collections with valuable archives for which such a solution could be equally beneficial and attractive, and we have also advised several in this regard. A later echo of this initiative is the currently ongoing digitisation and indexing of the archive of the *Stiftung Kunstfonds*. While this service idea could also only help us in the short term, it did contribute to enhancing our reputation and in turn helped us with project funding. And, of course, we agree, dear Mr. Herzog: There is

KGF: Neben unseren vielen Bemühungen um regionale und nationale Förderungen haben wir auch versucht, selbst Geld zu verdienen, indem wir uns als archivarischer Dienstleister anboten. So kam es 2015 zur Zusammenarbeit mit der *Kunstsammlung NRW*, für die wir gegen Honorar das Archiv von Dorothee und Konrad Fischer digitalisierten. Wir wussten, es gibt viele öffentliche Sammlungen mit wertvollen Archiven, für die eine solche Lösung ebenso vorteilhaft und attraktiv sein könnte und haben auch einige diesbezüglich beraten. Ein später Nachhall dieser Initiative ist die derzeit laufende Digitalisierung und Erschließung des Archivs der *Stiftung Kunstfonds*. Zwar konnte uns auch diese Dienstleistungs-idee nur kurzfristig helfen, aber sie trug zur Steigerung unserer Reputation bei und half uns dadurch wiederum bei Projektförderungen. Und natürlich sind wir uns einig, lieber Herr Herzog: da steckt noch einiges an Potential, auch in der Zusammenarbeit mit den relevanten befreundeten Kunstarchiven. Die Digitalisierung der Archivalien, die man so mühelos teilen kann, macht sehr viel mehr möglich als es das reine Beharren auf: das aber bleibt an meinem Ort je könnte.

GH: Allen Widrigkeiten zum Trotz haben wir darauf hingearbeitet, wenigstens unser 25-jähriges Jubiläum zu feiern, wobei uns Ihre Berliner Verbindungen nicht nur zu einem spektakulären Veranstaltungsort, sondern auch zur Anschubfinanzierung eines Antrags auf Bundesmittel verhalfen. So konnten wir unter der Schirmherrschaft von Staatsministerin Monika Grütters Kolleg:innen aus aller Welt zur internationalen Konferenz *State of the Art Archives* (21.-23.09.2017) ins *Max Liebermann Haus* der *Stiftung Brandenburger Tor* nach Berlin einladen und unsere internationalen Beziehungen und Möglichkeiten der Zusammenarbeit intensivieren.

KGF: Das war eine gute Sache: Zum einen war es zum ersten Mal eine Konferenz der Kunstarchive, und der Austausch war außerordentlich befruchtend. Zum anderen wurde deutlich und immer wieder betont: das ZADIK hat international einen ausgezeichneten, ja überragenden Ruf. Das war für alles nun Folgende nicht ganz unwichtig.

GH: Rund drei Monate vor unserer Jubiläumskonferenz waren mit der Ernennung von Isabel Pfeiffer-Poensgen zur *Ministerin für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen* (am 30.06.2017), auch wenn wir das damals noch nicht wissen konn-

still some potential there, also in the cooperation with the relevant art archives with whom we maintain friendly contact. The digitisation of archival materials, which can then be shared so effortlessly, makes much more possible than the insistence on but this stays in my location mentality ever could.

GH: Against all odds, we worked towards at least celebrating our 25th anniversary, with your Berlin connections helping us not only to find a spectacular venue but also to get start-up funding for an application for federal funds. Thus, under the patronage of Monika Grütters, then *Federal Government Commissioner for Culture and the Media*, we were able to invite colleagues from all over the world to the international conference *State of the Art Archives* (September 21-23, 2017) at the *Max Liebermann Haus* of the *Brandenburg Gate Foundation* in Berlin and intensify our international relations and opportunities for cooperation.

KGF: That was a good thing: On the one hand, it was the first time that a conference of art archives had taken place, and the exchange was extraordinarily stimulating. On the other hand, it was clearly and repeatedly emphasised that ZADIK has an excellent, even outstanding international reputation. That was not entirely unimportant for everything that followed.

GH: About three months before our anniversary conference, the appointment of Isabel Pfeiffer-Poensgen as *Minister for Culture and Science of the State of North Rhine-Westphalia* (on June 30, 2017) — even though we could not know it at the time — set the course for a secure future for ZADIK. Ms. Pfeiffer-Poensgen already knew us from her time as *Secretary General of the Cultural Foundation of the German Federal States* and had been informed about our precarious situation in the course of the recent project applications by her head of department, Undersecretary Ingrid Stoppa-Schlbach, who had been very familiar with the history of ZADIK's development and its concerns for years. She had the idea, which was only possible and realisable through the fortunate coincidence of the double constellation of her ministry, to transfer us from the relatively small cultural budget to the huge science budget. The existing connections to the university proved to be the right direction for this. It was to be examined whether ZADIK could be integrated into the university. With this solution, the holdings, which in the meantime had grown to great value and which ZADIK would

ten, für das ZADIK die Weichen für einen Weg in eine sichere Zukunft gestellt worden. Frau Pfeiffer-Poensgen kannte uns schon aus ihrer Zeit als *Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder* und war von ihrer Referatsleiterin, Ministerialrätin Ingrid Stoppa-Sehlbach, die mit der Entwicklungsgeschichte und den Sorgen des ZADIK seit Jahren bestens vertraut war, im Zuge der jüngsten Projektanträge über unsere prekäre Situation informiert. Sie hatte die Idee, die nur möglich und zu verwirklichen war durch die glückliche Fügung der Doppel-Konstellation ihres Ministeriums, uns aus dem verhältnismäßig kleinen Kulturetat in den riesigen Wissenschaftsetat umzubetten. Dafür erwiesen sich die bisher bereits bestehenden Verbindungen zur Universität als richtungsweisend. Es sollte geprüft werden, ob man das ZADIK in die Universität integrieren könnte. Mit dieser Lösung könnten die inzwischen zu großem Wert angewachsenen Bestände, die das ZADIK der Universität übereignen würde, dauerhaft gesichert und die wachsende und sich weiterentwickelnde Arbeit des ZADIK durch ein angemessenes Budget gestützt werden.

166

KGF: Die Ministerin war die treibende Kraft in der Verwirklichung dieser Zukunftsperspektive, die am 02.07.2018 mit einem Runden Tisch im Ministerium begann, an dem Land, Bund, Stadt und die *Universität zu Köln* sich einigten, sich nach ihren Möglichkeiten an einer Integration des ZADIK in die Kölner Universität zu beteiligen. Sehr beeindruckt hat uns an diesem Runden Tisch auch der fulminante Einsatz von Oberbürgermeisterin Henriette Reker für dieses Projekt und ihr Bekenntnis zu seiner Unterstützung. Und dazu kam dieser unfassbare Pragmatismus der Ministerin Pfeiffer-Poensgen: Was sie sagte — Sie erinnern sich, wir haben's kaum zu glauben gewagt — wurde gemacht. Mehr muss man zu dieser so seltenen Erscheinung im Kulturleben gar nicht sagen: kompetente Verlässlichkeit, dafür haben wir uns — abseits des ritualisierten Dankes — von Herzen bei ihr zu bedanken.

GH: Mit dem Runden Tisch wurde ein komplexer und komplizierter Prozess in Gang gesetzt, bei dem der Ministerin und dem ZADIK Ingrid Stoppa-Sehlbach und Kanzler Michael Stückradt mit ihren Teams, Dekan Stefan Grohé und Dekanin Monika Schauten sowie die Professor:innen des *Kunsthistorischen Instituts* zur Seite standen. Je mehr sich die Sache konkretisierte, umso mehr erhöhte sich die Frequenz unserer Kommunikationen in vielen Sitzungen, per

transfer to the university, could be permanently secured, and the growing and developing work of ZADIK could be supported by an appropriate budget.

KGF: The minister was the driving force behind the realisation of this perspective for the future, which began on July 2, 2018 with a round table at the ministry, at which representatives from the federal, state, and city governments, together with the *University of Cologne*, agreed to participate in the integration of ZADIK into the *University of Cologne*, each in accordance with their own possibilities. At this round table, we were also very impressed by the brilliant commitment of Lord Mayor Henriette Reker to this project and her commitment to supporting it. And then there was the incredible pragmatism of Minister Pfeiffer-Poensgen: What she said — you remember, we hardly dared to believe it — was then done. Nothing more needs to be said about this rare phenomenon in cultural life: competent reliability, for which we have to thank her from the bottom of our hearts — in addition to the ritualised acknowledgements.

GH: The round table set in motion a complex and complicated process in which the minister and ZADIK were assisted by Ingrid Stoppa-Sehlbach and Chancellor Michael Stückradt with their teams, Dean Stefan Grohé and Dean Monika Schauten, as well as the professors of the *Department of Art History*. The more the matter became concrete, the more the frequency of our communications increased in many meetings, by email and telephone. During this time, ZADIK must have diverted more of your energy from gallery work than ever before. Much of the process went surprisingly easily, some of it harboured unexpected problems, but the collaboration was always enjoyable and constructive. The rest is history.

KGF: And then it was implemented: On January 1, 2020, the *Central Archive for German and International Art Market Studies* became an independent institute of the *Faculty of Arts and Humanities* — permanently endowed with a budget that exceeded our wishes by a considerable margin — and the three permanent ZADIK staff members, as well as the research assistants and auxiliary staff employed with project funds, became employees of the Nadine Oberste-Hetbleck, who had been very close to ZADIK for many years, was unanimously elected as your successor, a harmonious continuation of your work. You have never been stingy with passing on your knowledge,

Email und Telefon. In dieser Zeit muss das ZADIK mehr denn je zuvor Ihre Energie von der Galeriearbeit abgezogen haben. Vieles in diesem Prozess ging erstaunlich einfach, manches barg unerwartete Probleme, aber die Zusammenarbeit war stets erfreulich und konstruktiv. Der Rest ist Geschichte.

KGF: Und dann wurde umgesetzt: Am 01.01.2020 wurde das *Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung* ein eigenständiges Institut der *Philosophischen Fakultät* — auf Dauer mit einem Etat ausgestattet, der unsere Wünsche um ein Beträchtliches überstieg —, und die drei fest angestellten Mitarbeiter:innen des ZADIK und die mit Projektgeldern beschäftigten wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen und Hilfskräfte wurden Angestellte der *Universität zu Köln*. Nadine Oberste-Hetbleck, die über viele Jahre dem ZADIK sehr verbunden war, wurde einstimmig zu Ihrer Nachfolgerin gewählt, eine stimmigste Fortsetzung Ihrer Arbeit also. Sie haben mit der Weitergabe Ihrer Kenntnisse nie geizt, so funktionierte Ihre Mitarbeit im Hintergrund bis Ende August 2021 aufs Beste und es ergab sich ein reibungsloser Übergang.

GH: Was mich in meinen letzten Arbeitstagen besonders gefreut hat war, dass Sie am Ende noch den ursprünglich mit einem Verlust verbundenen Gründungsimpuls des ZADIK — nämlich den Verlust des Archivs der *Galerie Paul Maenz* ans *Getty Research Institute* — positiv umkehren konnten, indem es Ihnen gelang, die noch bei Paul Maenz und Gerd de Vries verbliebenen Teile des Archivs der Galerie sowie das nach Schließung der Galerie von beiden weitergeführte Archiv der Sammlung Paul Maenz für das ZADIK zu akquirieren. In einer Email vom 12.06.2020 schrieb mir dazu erläuternd Paul Maenz, das für das ZADIK vorgesehene Archivmaterial bilde „gewissermaßen den harten Kern unseres ehemaligen Galeriegeschäfts [...]. Während Getty das sehr attraktive Oberdeck (Kunst und Künstler) abbildet, verfügt ZADIK dann praktisch über den Maschinenraum (Handel und Marktstruktur).“

KGF: Das war eben auch mein ZADIK-Endpunkt, es war ein schöner Moment, als ich von Gerd de Vries in die Augsburger Straße gebeten wurde, und mir das Ganze der Galerie anschauen konnte. Die Karteikarten, die Ordner mit den jetzt noch zu entziffernden Fax-Dokumenten, eine penibelste Ordnung einer Galeriearbeit, mit erkennbarer Lust daran, sie jetzt abzugeben, weil es an einem anderen Ort weiter-

so your cooperation in the background functioned perfectly until the end of August 2021, resulting in a smooth transition.

GH: What particularly pleased me in my last days of work was that, in the end, you were able to positively reverse the founding impulse of ZADIK, which was originally connected with a loss — namely the loss of the archive of *Galerie Paul Maenz* to the *Getty Research Institute* — in that you succeeded in acquiring for ZADIK the parts of the gallery's archive that remained with Paul Maenz and Gerd de Vries, as well as the archive of the Paul Maenz Collection, which was continued by both of them after the closure of the gallery. In an email dated June 12, 2020, Paul Maenz wrote to me explaining that the archive material intended for ZADIK formed 'in a way, the hard core of our former gallery business [...]. While Getty depicts the very attractive upper deck (art and artists), ZADIK then practically has the engine room (trade and market structure).'

KGF: That was also my ZADIK end point; it was a wonderful moment when I was asked by Gerd de Vries to come to Augsburger Strasse to have a look at the whole of the gallery. The index cards, the folders with the fax documents still to be deciphered, a meticulous ordering of gallery work, with a recognisable desire to hand it over now, because it was continuing in another place, but now in scholarly processing. I felt the same way: I felt good about finishing my own work with ZADIK because I knew that it would continue, in the best order, secured for the foreseeable time and probably more — who would have thought it?

GH: Now all we're still missing is a title.

KGF: Double blind peer review.

GH: That's it! ■

ging, nun aber in der wissenschaftlichen Bearbeitung. So gings mir auch: ich hatte Lust, aufzuhören mit dem ZADIK, weil ich wusste, dass es weitergeht, in bester Ordnung, gesichert für die uns überschaubare Zeit und wahrscheinlich mehr, wer hätte das schon gedacht.

GH: Jetzt fehlt uns noch ein Titel.

KGF: Double blind peer review.

GH: Na bitte. ■

Literatur

(Grasskamp 1998) Grasskamp, Walter. 1998. *Kunst und Geld. Szenen einer Mischebe*. München: C. H. Beck.

(Adorno et al.) Adorno, Theodor W. / Beckelmann, Jürgen / Bense, Max / Farner, Konrad / Kahnweiler, Daniel-Henry / Vietta, Egon u.a. 1959. *Wird die moderne Kunst »gemanagt«?*, in: *Baden-Badener Kunstgespräche 1959, Kommentare zur Kunst der Gegenwart Nr. 1*. Krefeld: Agis-Verlag.

(Baur 2013) Baur, Andreas (Hrsg.). 2013. *Manfred Kuttner: Werkschau*, Ausst.-Kat. Villa Merkel, Esslingen (28.04.-30.06.2013); Langen Foundation, Raketenstation Hombroich, Neuss (19.07.-06.10.2013). Esslingen: Walther König.

(Willems 2011) Willems, Martin. 2011. *Dokumentationsprofil kultureller Überlieferungen, Tagungsbericht*, in: *H-Soz-Kult*, 18.07.2011. URL: www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-3729 (abgerufen am 19.07.2022).

(Herzogenrath und Lueg 1986) Herzogenrath, Wulf / Lueg, Gabriele (Hrsg.). 1986. *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*. Köln: Kölnischer Kunstverein.

(Historisches Archiv der Stadt Köln 1991) Historisches Archiv der Stadt Köln (Hrsg.). 1991. *Freier Eintritt, freie Fragen, freie Antworten. Die Kölner Mittwochsgespräche 1950-1956*. Köln: Verlag der Meyerschen Buchhandlung.

(Historisches Archiv der Stadt Köln 1993) Historisches Archiv der Stadt Köln (Hrsg.). 1993. *Das Atelier Mary Bauermeister 1960-62. Intermedial — kontrovers — experimentell*. Köln: Emons Verlag.

References

(Grasskamp 1998) Grasskamp, Walter. 1998. *Kunst und Geld. Szenen einer Mischebe*. Munich: C. H. Beck.

(Adorno et al. 1959) Adorno, Theodor W. / Beckelmann, Jürgen/ Bense, Max / Farner, Konrad / Kahnweiler, Daniel-Henry / Vietta, Egon et al. 1959. *Wird die moderne Kunst »gemanagt«?* *Baden-Badener Kunstgespräche 1959* [Kommentare zur Kunst der Gegenwart, no. 1]. Krefeld: Agis-Verlag.

(Baur 2013) Baur, Andreas (ed.). 2013. *Manfred Kuttner: Werkschau* / Survey, exhib. cat. Villa Merkel, Esslingen (April 28 — June 30, 2013); Langen Foundation, Raketenstation Hombroich, Neuss (July 19 — October 6, 2013). Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König.

(Willems, 2011) Willems, Martin. 2011. *Tagungsbericht: Dokumentationsprofil kultureller Überlieferungen*, in: *H-Soz-Kult*, July 18, 2011, Available online: www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-3729 (accessed on September 6, 2022).

(Herzogenrath and Lueg 1986) Herzogenrath, Wulf / Lueg, Gabriele (eds.). 1986. *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*. Cologne: Kölnischer Kunstverein.

(Historisches Archiv der Stadt Köln 1991) Historisches Archiv der Stadt Köln (ed.). 1991. *Freier Eintritt, freie Fragen, freie Antworten. Die Kölner Mittwochsgespräche 1950-1956*. Cologne: Verlag der Meyerschen Buchhandlung.

(Historisches Archiv der Stadt Köln 1993) Historisches Archiv der Stadt Köln (ed.). 1993. *Das Atelier Mary Bauermeister 1960-62. Intermedial — kontrovers — experimentell*. Cologne: Emons Verlag.

30 *Years of* **ZADIK**

**Highlights
and Insights**

„30 Years of ZADIK — Highlights and Insights“ Jubiläumsausstellung im ZADIK & Sonderschau auf der *ART COLOGNE*

‘30 Years of ZADIK — Highlights and Insights’ Anniversary Exhibition at the ZADIK & Special Presentation at the *ART COLOGNE*

Am 25. Mai 1992 fand die Gründungsversammlung des ZADIK statt. 30 Jahre später schauen wir nun auf die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Jubiläumsausstellung „30 Years of ZADIK — Highlights and Insights“ gibt Einblicke in die Tätigkeitsbereiche und Bestände des ZADIK. In der Ausstellung werden ausgewählte (Kunst-)Geschichten rund um Exponate aus den Archivbeständen des ZADIK sichtbar: Von Picassos „La Vie“, das über die *Galerie Thannhauser* gehandelt wurde und Einblicke in die Provenienz des Werks gibt, über die Entwicklungen in der Nachkriegszeit um das Informel, die Bewegung ZERO hin zur Konkreten Kunst, Fluxus und Happenings, bis zu den Fragen: Wie kam die Pop Art nach Deutschland? Und wie haben sich die 1980/90er Jahre in das ZADIK eingeschrieben? Im Jubiläumsjahr nimmt das ZADIK seine Geschichte, die Kontexte zur Kunst und die Vielfalt im Kunstmarkt in den Fokus.

On May 25, 1992, the founding meeting of ZADIK took place. 30 years later, we are now looking at the past, present and future. The anniversary exhibition '30 years of ZADIK - Highlights and Insights' provides insights into ZADIK's fields of activities and archive holdings. The exhibition reveals (art) stories about exhibits from ZADIK's archive holdings: from Picasso's "La Vie", which was traded through *Galerie Thannhauser* and gives insights into the work's provenance, to post-war developments around Art Informel, the ZERO movement to Concrete Art, Fluxus and Happenings. Facing the questions: How did Pop Art come to Germany? And how did the 1980/90s find their way into ZADIK? In its anniversary year, ZADIK focuses on its history, the contexts of art and the diversity in the art market.

25.05.2022 –
24.05.2023

Highlights and Insights

ZADIK 
ZENTRALARCHIV FÜR DEUTSCHE UND INTERNATIONALE WIRTSCHAFTSRECHT

ZENTRALARCHIV FÜR DEUTSCHE UND INTERNATIONALE KUNSTWISSENSCHAFTEN

25.05.2022 —
24.05.2023
ZADIK





16. — 20.11.2022
ART COLOGNE







Die *Galerie Thannhauser* als Station von Pablo Picassos „La Vie“

Die Familie Thannhauser gehörte seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Machtübernahme durch die Nationalsozialisten zu den einflussreichsten Kunstmarktakteuren im deutschsprachigen Raum. Die Kunsthandlungen in München, Berlin und Luzern präsentierten Werke der klassischen Moderne, zum Beispiel von Paul Gauguin, Vincent van Gogh und Pablo Picasso. Einige Archivalien aus dem Bestand im ZADIK erlauben uns heute mehr über die Provenienz von Kunstwerken zu erfahren. Ein besonderes Beispiel zeigt uns ein Foto aus der *Galerie Thannhauser* in Berlin von 1927. Abgebildet ist dort das Werk „La Vie“ (1903) von Pablo Picasso. Das Lagerbuch der Galerie verrät: Das Werk mit der Lagernummer 973 trug damals den deutschen Titel „Das Leben“ und das Kunstwerk wurde am 12.02.1924 beim Pariser Kunsthändler Vollard gekauft und am 19.11.1937 durch die Galerie *Reid & Lefevre* in London wieder verkauft.

***Galerie Thannhauser* as a Way Station for Pablo Picasso's "La Vie"**

From the beginning of the twentieth century until the Nazis came to power, the Thannhauser family was one of the most influential players in the art market in German-speaking countries.

The art dealers, operating in Munich, Berlin, and Lucerne, exhibited works of classic Modern Art, for example by Paul Gauguin, Vincent van Gogh, and Pablo Picasso. Some archival materials from ZADIK's holdings enable us to learn today more about the provenance of works of art. A particular example can be seen in a photograph showing *Galerie Thannhauser* in Berlin from 1927, in which the work "La Vie" (1903) by Pablo Picasso appears. The gallery's inventory list reveals that the work bearing the inventory number 973 had, at that time, the German title "Das Leben" (The Life) and the work of art had been purchased on February 12, 1924 from the Parisian art dealer Ambroise Vollard and resold on November 19, 1937 via the *Reid & Lefevre* gallery in London.



1928 verlegte Justin Thannhauser den Hauptsitz der Kunsthandlung ganz von München nach Berlin. Die Fotografie zeigt den Eingangsbereich der *Galerie Thannhauser*, Bellevuestraße 13 in Berlin 1927, entworfen von den Gebrüdern Luckhardt und Alfons Ancker.

In 1928, Justin Thannhauser completely relocated the art gallery's base from Munich to Berlin. The photograph shows the entrance area to *Galerie Thannhauser*, Bellevuestraße 13 in Berlin in 1927, designed by the brothers Luckhardt and Alfons Ancker.

Nach 1945 knüpfte die Familie Thannhauser an ihr Netzwerk in Europa wieder an. Die Fotografie zeigt Pablo Picasso, Justin und Hilde Thannhauser mit dem Gemälde „Hummer und Katze“ am 13.09.1965 in Mougins, fotografiert von Jacqueline Picasso.

After 1945, the Thannhauser family reconnected with their network across Europe. The photograph shows Pablo Picasso, Justin and Hilde Thannhauser with the painting “Lobster and Cat” on September 13, 1965 in Mougins, photographed by Jacqueline Picasso.





Das Foto-Porträt Pablo Picassos von 1933 ist Justin Thannhauser gewidmet. Justin lernte bei seinem Vater, dem Kunsthändler Heinrich Thannhauser und eröffnete 1919 eine Dependence zur Münchner Galerie in Luzern und 1927 in Berlin.

Pablo Picasso's photographic portrait from 1933 is dedicated to Justin Thannhauser. Justin learned from his father, the art dealer Heinrich Thannhauser, and opened a branch of the Munich gallery in Lucerne in 1919 and in Berlin in 1927.

Das Lagerbuch II der Galerien Thannhauser umfasst Einträge aus dem Zeitraum 12.02.1924—15.09.1945 und gibt Aufschluss über Informationen zur Provenienz von Kunstwerken. Von wem erhielt die Galerie Thannhauser Picassos "La Vie"? Wohin und wann wurde es weiter verkauft? In dem Eintrag Nummer 973 finden sich alle dazu relevanten Informationen.

The Thannhauser galleries' stock ledger II contains entries from February 12, 1924 to September 15, 1945, providing information on the provenance of works of art. Who did Galerie Thannhauser receive Picasso's "La Vie" from? Who was it resold to and when? All the relevant information can be found in entry number 973.

179

12	Nr.	Ant. d. T.	Forme	Meister	Leizel	Technik	Größen
	961	12.1.24	A. Vollard Paris	Cezanne	Badente (GKf)	Öl	
	963	"	"	"	"	"	"
	964	"	"	"	"	"	"
	965	"	"	"	"	"	"
	966	"	"	"	"	"	"
	967	"	"	"	"	"	"
	968	"	"	"	"	"	"
	969	"	"	PX. Renoir	petite Venus Orange	"	"
	970	"	"	PX. "	Lacuse	"	"
	971	"	"	PX. "	Le piqueur	"	"
	972	"	"	PX. Cezanne	Garadanne	Öl	"
	973	"	"	PX. Picasso	La Vie	"	"
	974	"	"	PX. "	Abymalier	"	"
	975	"	"	PX. "	Abymalier	"	"
	976	"	"	PX. "	Abymalier	"	"
	977	12.1.24	Georg. Kuntz Paris	PX. Regas	Nach dem Bad	Öl	"
	978	12.1.24	Georg. Kuntz Paris	PX. Regas	Briefträger	Öl	"
	979	26.1.24	Georg. Kuntz Paris	PX. Regas	Cartebarcke	"	"
	980	29.1.24	Georg. Kuntz Paris	PX. Regas	Leva	"	"
	981	1.2.24	Georg. Kuntz Paris	PX. Regas	Wäckerin	"	"
	982	1.2.24	Georg. Kuntz Paris	PX. Regas	Katzenpfeifer	"	"
	983	3.2.24	Georg. Kuntz Paris	PX. Regas	Märchen in weiß	"	"
	984	6.2.24	Georg. Kuntz Paris	PX. Regas	Gesellschaft im Park	"	"
	985	"	"	PX. Regas	Reiter	"	"

13	Bemerkungen	Kst. Ant.	Käufer	Ant.
		16. Nov. 25.	Moderne Galerie München	"
		"	"	"
		"	"	"
		8. Sept. 25	Mod. G. München	"
		6. Juli 34	Galerie Aktuelles, Zürich	"
		28. Nov. 25	Mod. G. München	"
		20. Aug. 24	Henry Levy, Shanghai	"
		14. November 1927	Galerie Bollag, Zürich	"
		11. März 1925	Galerie Bollag, Zürich	"
		27. Dez. 23	Moderne Galerie München	"
		16. Febr. 24	Ernst Levy, Basel	"
		23. 9. 27	Galerie Mathison, Berlin	"
		1. März 26	B. Mayer, Zürich	"
		1. April 26	B. Mayer, Zürich	"
		1. Juli 29	J. Levi, Nürnberg	"
		5. Juli 1925	B. Mayer, Zürich	"
		28. Okt. 26	Moderne Galerie München	"
		12. III. 27	Tausch Moderne Galerie München	"

1930 bis 1950

Zeiten der Umbrüche

Jüdischer Geist im Kunstsalon

hav. Man sollte annehmen, daß der Standpunkt der NSDAP zur Judenfrage als eindeutig und klar überall bekannt wäre. Insbesondere dürfte man erwarten, daß große, nicht unbekannte Firmen in ihrem Geschäftsgebaren niemals den Takt vermissen lassen, der ihnen anzuzumpehlen ist, wenn sie im Dritten Reich, das sie schützt und fördert, ihre großen Geschäfte abwickeln. Zumindest sollte man annehmen, daß eine große Firma nicht offen Stellung gegen die Reichsführung und deren Absichten nimmt. Daß das doch der Fall sein kann, erweist sich aus einem uns vorliegenden Schriftwechsel der Kölner Galerie Abels, Wallrafplatz 6, den sie mit dem Verkehrsverein und einem jüdischen Geschäftsfreund führte. Diese Gemäldegalerie Hermann Abels, Köln, nimmt freilich Stellung gegen unsere Ansichten über die Juden. Firma Abels teilt dem Kölner Verkehrs-Verein e. V. mit, daß sie nicht daran denke, Mitglied des Kölner Verkehrs-Vereins zu werden, so lange wir die Juden bekämpfen.

Man bedenke, daß weitauflaufend Großfirmen der Industrie, des Handels und der Banken ihre Einzeichnung vollzogen haben, daß alle Unternehmen den Verkehrs-Verein tatkräftig unterstützen, da er, wie der Erfolg beweist, wichtiges Mittel zur Gemeinschaftswerbung ist. Von kleinen Marktbeträgen bis zu 1000 Mk. und mehr werden freiwillig jährlich Mitgliederbeiträge aufgebracht, um dadurch großzügige Werbearbeit zu unterstützen und dem Arbeitsbeschaffungsprogramm zu dienen. Der Kölner Verkehrs-Verein ist eine Organisation, die bisher nur Erfolge buchen konnte und die überall Anerkennung findet. Der Firma Abels blieb es vorbehalten, die Mitgliedschaft abzulehnen mit der Begründung: Der Kampf gegen die Juden verträge sich nicht mit Fremdenwerbung. Beachtlich ist dabei, daß auch jüdische Firmen Mitglieder des Verkehrsvereins sind, da sie ja auch Nutznießer des Fremdenverkehrs sind.

Wir müssen der Firma Abels recht geben, wenn diese Herren unter Fremdenwerbung vielleicht Einladungen an jüdische Kunsthändler verstehen, dann versagt der Verkehrs-Verein, dann ist die Mitgliedschaft dieser Firma wirklich überflüssig. Auf eine höfliche Anfrage erhielt der Kölner Verkehrs-Verein ein Schreiben, in dem die Firma Abels es wagt, einen Juden und seine Einstellung zu Deutschland zu zitieren, um ihre Ablehnung zu begründen. Daß der Brief aus dem Kunstsalon Abels nicht mit „Heil Hitler!“ unterzeichnet ist, sei nur nebenbei erwähnt.

Diese Zeiten bezwecken, der Öffentlichkeit Aufklärung über die Kölner Firma Abels — es sind keine Juden! — zu geben. Wir glauben, daß diese Firma nicht nur in Köln, sondern in ganz Deutschland einzig mit ihrer Ansicht dasteht; wir erwarten, daß sich die zuständige Abteilung der Arbeitsfront des Falles annimmt. Der Verkehrs-Verein, so sind wir ermächtigt zu erklären, legt keinen Wert mehr auf die Mitgliedschaft der Gemäldegalerie Abels.

Universität Köln. Nach einem Erlass des Reichs- und Preussischen Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, vom 7. Mai, beginnen die Vorlesungen für das Winter-Semester 1935/36 am 2. November d. J. Die Vorlesungen enden am Samstag, dem 22. Februar nächsten Jahres.



Fritz Koelle
„Stehender Bergmann“
Bronze in 40 cm. und 2 Meter Höhe
Das erste Exemplar wurde vom „Führer“ für das Reichspräsidenten-Palais in Berlin erworben



Die Familie Abels betrieb seit 1919 den *Kunstsalon Hermann Abels* in Köln. Das Programm umfasste Alte Meister vom 15.-19. Jahrhundert aus Deutschland, Frankreich und den Niederlanden sowie Werke der Klassischen Moderne. Während der Zeit des Nationalsozialismus war die Kunsthandlung weiterhin mit einem angepassten Programm aktiv. So deutet die Anmerkung zum Werk von Fritz Koelle in einem undatierten Katalog des Kunstsalons auf eine ambivalente Anpassung in der Kommunikation während der Zeit des Nationalsozialismus hin. Die Räumlichkeiten wurden im Zuge des Zweiten Weltkriegs zerstört.

The Abels family ran *Kunstsalon Hermann Abels* in Cologne from 1919. The gallery program included Old Masters from fifteenth to nineteenth century from Germany, France, and the Netherlands, as well as works of Classic Modernism. During the Nazi era, the Kunstsalon continued to operate a modified program. For example, the comment concerning Fritz Koelle's work in an undated Kunstsalon catalogue testifies to an ambivalent compliance in public statements during the Nazi era. Its premises were destroyed during the Second World War.

Die Pressemeldung ist auf das Jahr 1935 zu datieren und gibt Aufschluss über eine kritische Haltung in Bezug auf den damals vorherrschenden Antisemitismus.

The press release can be dated to 1935 and provides details of a critical approach to the then prevailing anti-Semitism.

A32 HERMANN UND GÜNTHER ABELS /
KUNSTSALON HERMANN ABELS /
GEMÄLDEGALERIE ABELS, KÖLN



Die Zeit des Nationalsozialismus hatte weitreichende Folgen für das kulturelle Leben in Deutschland und Europa. Einerseits wurden wie die Thannhausers zahlreiche Akteur:innen des Kunstmarktes verfolgt, unterlagen Verboten, mussten ins Ausland emigrieren oder wurden sogar ermordet. Andererseits passte sich der Kunstmarkt den neuen politischen Gegebenheiten zum Teil auch an, freiwillig oder unter Androhung von Repressionen. Nur wenige Archive sind heute aus der Zeit 1933-45 erhalten oder zugänglich. Im ZADIK befinden sich Teilbestände einiger Kunsthandlungen, die während des Nationalsozialismus weiterhin Geschäfte betrieben. Dazu zählten der *Kunstsalon Hermann Abels* in Köln oder die *Galerie Großhennig*. Die Gründungen der Galerien Hella Nebelung in Düsseldorf, Rudolf Springer in Berlin und Aenne Abels in Köln stehen an der Grenze zur Umbruchszeit nach 1945 und entwickelten sich über die Jahrzehnte zu Plattformen zeitgenössischer Kunst.

1930 to 1950 | Times of Change

The Nazi period had far-reaching consequences for cultural life in both Germany and Europe. While, similarly to the Thannhausers, numerous protagonists in the art market were persecuted, subjected to bans, forced to emigrate, or were even murdered, the art market also adapted to an extent to the new political circumstances, voluntarily or under the threat of oppression. Only a few archives from the period 1933-45 have been preserved and remain accessible today. ZADIK possesses incomplete archives from some of the art dealers that continued to operate during the Nazi period. These included *Kunstsalon Hermann Abels* in Cologne and *Galerie Großhennig*. Hella Nebelung's gallery in Düsseldorf, Rudolf Springer's in Berlin, as well as Aenne Abels' gallery in Cologne were established at the beginning of a period of change after 1945, developing into platforms for contemporary art over the decades.





Zum Tode der Kunsthändlerin Hella Nebelung

Von der Tänzerin zur Galeristin

30.6.85

Sie liebte das Leben, die Menschen, die Freundschaft, das Gespräch, die frohe Runde beim Wein. Gastlichkeit war ihr selbstverständlich. Sie schien leichten Fußes die Hürden des Lebens zu nehmen, sie, die ehemalige Tänzerin, die am 22. Dezember 1945, als alle Welt von Kohlennot und Lebensmittelkarten sprach, in einem Trümmerhaus am Hofgarten ihre Galerie eröffnete und mit den Bildern, die sie zeigte, eine glücklichere Welt beschwor: Hella Nebelung, deren 73. Geburtstag wir vor wenigen Tagen, am 11. Juni, in gewohnter Heiterkeit feierten. Nun kam die unfällige Nachricht, daß sie zwischen zwei Festlichkeiten, denen sie erwartungsfroh entgegengeesehen hatte, durch ein Herzversagen jäh von uns genommen wurde.

Ging ihr leichter Fuß in den letzten Jahren doch vielleicht einen schweren Gang, als sie nach außen erkennen ließ? Manchmal klagte sie über Müdigkeit, die immer schwerer werdende Situation des Kunsthandels nahm ihre Kräfte im Über-

schlesischen Beuthen geboren, ihr Vater war Jurist, ein bürgerliches Leben war ihr vorgezeichnet. Doch früh brach sie aus. Die Eltern, nach Breslau verzogen, beharrten auf einer Ausbildung als Gymnastiklehrerin, sie tat ihnen den Willen, machte ihr Examen, aber das Tanzen wurde immer mehr zum Lebensinhalt. Sie geriet in den Bannkreis des großen Ballettmeisters Aurel von Millos, dem sie nach Augsburg und später nach Düsseldorf folgte. Sieben Jahre tanzte sie am Düsseldorfer Opernhaus. Manchmal sah sie von ihrem späteren Domizil, dem Ratinger Tor, gedankenvoll durch die Bäume des Hofgartens hinüber zum festlich erlichteten Haus. „Es ist noch Licht, sie spielen noch.“

In ihrer ersten Düsseldorfer Wohnung Prinz-Georg-Straße hatte sie ein kleines Tanzstudio eingerichtet, wo auch die Maler gern einkehrten und die anmutigen Gestalten als Modelle benutzten. Bald bemerkten sie das feine Gespür Hella Nebelungs für künstlerische Dinge, und Peter Janssen war es, der gleich nach Kriegsende zu ihr sagte: „Hella, du mußt eine Galerie aufmachen.“ Er blieb ihr durch viele Jahre der treue Berater.

An jenem Wintermorgen 1945 strömten die Besucher in Scharen in die neue Galerie. Helmut Hentsch hatte das Trümmerhaus in der Logengasse einigermaßen bewohnbar gemacht, ein Kaminfeuer knisterte. An den frisch geweißten Wänden hingen die Bilder ihrer rheinischen Malerfreunde, von denen viele in den letzten Jahren nur im Verborgenen hatten arbeiten können: Peter Janssen, Oswald Petersen, Heinz May, J. B. Hundt, Pudlich, Weitz, Buschmann, Ari Kampf, Ehepaar Neyers, Werner Heuser, der wenige Tage später zum Akademiedirektor gewählt wurde, sprach ein Grußwort. Wohl keiner der vielen Gäste war, der sich dem Zauber der Stunde entziehen konnte.

Vierzig Jahre sind seitdem vergangen, vierzig Jahre lang hat „Hella“, wie sie allgemein hieß, ihre Galerie durch alle Fahrnisse, vor allem über die schwere Klippe der Währungsreform, hindurchgesteuert, 1955 bezog sie den von Säulen getragenen kleinen Tempelbau an der Weyhe-Allee, das ehemalige Wachhaus des Ratinger Tores. In wachsenden Ringen hat sich ihr Ausstellungsprogramm erweitert. Der unvergessene Albert Schulte Vellinghausen führte sie ein in die Bereiche der ungenständlichen Kunst, die sie 1947 in einer Ausstellung „Progressive Malerei“ dem solcher Dinge noch ungewöhnten rheinischen Publikum vorführte.

Bald griff sie über die damals noch geltenden Zosengrenzen hinüber nach Süd-deutschland und Berlin. Künstler von internationalem Rang wie Hoozel, Baumeister, Jawlensky, Schlemmer, Kirchner kehrten bei ihr ein. Als sich die Grenzen öffneten, nahm sie rasch Fühlung auf mit dem Ausland: 1953 zeigte sie eine Calder-Ausstellung, 1954 „Grafik von Renoir bis Picasso“. Berühmte Bilder wie Chagalls „Huldigung an Apollinaire“ (1912, heute Eindhoven) sind durch ihre Hände gegangen. Der Kölner Sammler Haubrich, der Leiter des Stedelijk Museums Amsterdam, Sandberg, gehörten zu ihren Kunden. Einmal war Cocteau in der Galerie zu Gast.

Die Stadt wollte Hella Nebelung zum 40jährigen Bestehen ihrer Galerie im Dezember ehren, darüber freute sie sich. Nun ist das kleine Torhaus am Wasserspiegel des Hofgartens verwast. Ein Stückenchen Düsseldorf Stadtgeschichte, dort wo sie rheinisch und weltweit zugleich ist, ging mit ihr zu Ende.

ANNA KLAPHECK



Hella Nebelung Bild: Frank Pierling

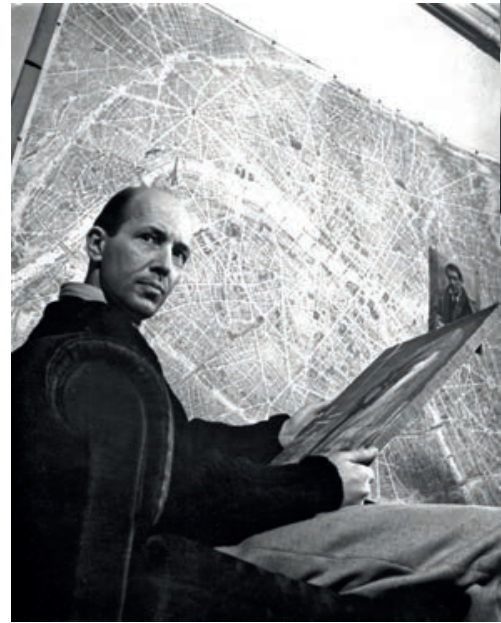
maß in Anspruch, letztlich war sie keine „Geschäftsfrau“, sie nannte sich selbst ein „Naturkind“, das den Sommer tief einatmen konnte und selbst bei Schnee und Eis mit festem, federnden Schritt seine geliebten Spazierwege machte.

Dennoch hatte sie sich zäh, tapfer und fleißig in die mühsame kunsthändlerische Praxis eingearbeitet, kannte die Künstlernamen, beobachtete das Auf und Ab der Richtungen und Preise. Als ich sie kürzlich einmal fragte, ob sie nicht doch daran denke, sich eine jüngere Partnerin heranzuziehen, wehrte sie entschieden ab: „Die Galerie Nebelung steht und fällt mit Hella Nebelung und geht auch mit ihr zu Ende.“ Nun hat das Schicksal ihr alle Entscheidungen abgenommen.

Hella Nebelung wurde 1912 im ober-

Hella Nebelung eröffnete ihre Galerie am 22.12.1945 in der von Trümmern und Ruinen übersäten Hofgartenstraße in Düsseldorf. Die Dokumente im Archivbestand zeigen, dass sich Hella Nebelung bis 1957 überwiegend der europäischen Avantgarde und ab 1958 den abstrakten Tendenzen in der Kunst, dem deutschen Informel und der École de Paris widmete.

Hella Nebelung opened her gallery on December 22, 1945 in Hofgartenstraße in Düsseldorf, which was littered with rubble and ruins. The documents in the archive show that Hella Nebelung devoted herself primarily to the European avant-garde until 1957 and, from 1958 onwards, to abstract tendencies in art, German Informel art, and the École de Paris.

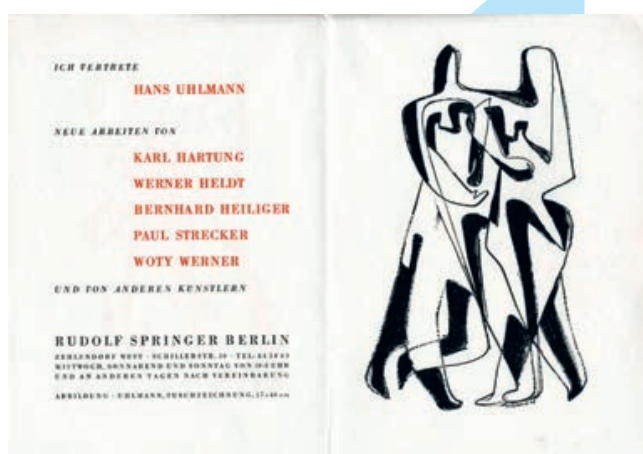


A90 GALERIE HELLA NEBELUNG, DÜSSELDORF



Die *Galerie Rudolf Springer* wurde 1948 in Berlin gegründet. Springer überstand die Zeit des Nationalsozialismus, da die jüdischen Wurzeln seiner Familie unerkannt blieben. Nach den Kriegserfahrungen beschloss er im Alter von 38 Jahren eine Tätigkeit im Kunsthandel zu beginnen und startete in zwei Zimmern der heimischen Villa in Zehlendorf.

Galerie Rudolf Springer was founded in Berlin in 1948. Springer survived the Nazi era because his family's Jewish roots remained unidentified. After the experience of the war he decided, at the age of 38, to begin working in the commercial art world, starting in two rooms in his family home, a villa in Zehlendorf.



A22 SPRINGER, BERLIN



Die Kunsthändlerin Aenne Abels war zunächst im Familienunternehmen *Kunstsalon Hermann Abels* in der Buchhaltung und im Verkauf tätig. Im April 1947 erhielt sie die Genehmigung, um mit ihrem eigenen Kunsthandel in Köln offiziell aktiv werden zu dürfen. Ausgestellt und gehandelt wurden „Alte und Neue Meister“, jedoch auch Moderne.

The art dealer Aenne Abels initially worked in accounting and sales in the family business *Kunstsalon Hermann Abels*. In April 1947 she received permission to become officially active in her own art dealership in Cologne. "Old and new masters" were exhibited and bought and sold, as well as Modern works.

A15 AENNE ABELS, KÖLN

Kunstkritiker:innen und ihre

Vermittlungsarbeit für das Informel

Die Akteur:innen unterstützten sich auch gegenseitig. So eröffnete Jean-Pierre Wilhelm die Ausstellung „Poème Objet“ in der *Galerie Parnass* 1956, einem Kooperationsprojekt mit dem Kunstkritiker Pierre Restany.

The protagonists also provided mutual support. Jean-Pierre Wilhelm, for example, opened the exhibition “Poème Objet” at *Galerie Parnass* in 1956, a collaborative project with the art critic Pierre Restany.

Der Artikel von Anna Klapheck in der *Rheinischen Post* von 1957 betont die Bedeutung der *Galerie 22* aus Düsseldorf von Jean-Pierre Wilhelm und Manfred de la Motte für die Vermittlung des deutschen und französischen Informel.

Anna Klapheck's article from 1957 in the *Rheinische Post* newspaper emphasizes the importance of Jean-Pierre Wilhelm and Manfred de la Motte's *Galerie 22* in Düsseldorf in promoting German and French Informel art.

„Galerie 22“ eröffnete

Neue Brücke zwischen Paris und Westdeutschland

4.5.57

Die Freunde junger Kunst haben in Düsseldorf einen neuen Treffpunkt: eine Galerie, die sich nach der Nummer des Hauses in der Kaiserstraße, wo sie ihr Domizil aufgeschlagen hat, schlicht und bündig „Galerie 22“ nennt. Man steigt drei Treppen hinauf, befindet sich dann aber in einem überraschend großen, betont sachlich gehaltenen Raum, dessen weiße Wände so recht geeignet sind, die Farb-eruptionen der jüngsten Malerei aufzunehmen. Denn die neue Galerie will nicht mit den bereits bestehenden Galerien konkurrieren und abermals die bereits klassische Moderne vertreten, sie will bewußt nur das zeigen, was Malerei von heute ist und was sich aus der genugsam Traditionen ansetzenden „modernen“ Kunst herauszulösen beginnt.

Der Leiter der Galerie Jean Pierre Wilhelm, ein geborener Düsseldorfer, hat über 20 Jahre in Frankreich gelebt und ist auch mit der spanischen Geisteswelt vertraut. Er hat spanische und französische Romane übersetzt, auch Gedichte von Apollinaire, Breton und René

Char, Lyrik von Paul Celan übertrug er ins Französische. Aber die Sprache der Farben und Formen war ihm nicht minder wichtig, und so schuf er schon seit Jahren Kontakte zwischen deutschen und französischen Künstlern, vermittelte Ausstellungen deutscher Maler in Paris und lud die Pariser Maler nach Deutschland zu Gast. Aus solcher zunächst sehr privaten Initiative ist seine Galerie nun hervorgewachsen, sie will persönliche Begegnungen und Gespräche herbeiführen und, wie Franz Roh in seinem Grußwort schrieb, „eine weitere Brücke zwischen Paris und Westdeutschland schlagen“, ~~sie will „ein neuer kleiner Brennpunkt sein“, an welchem, allen Unkenrufen zum Trotz, „neue Regungen der Malerei ans Licht treten“.~~

Die erste Ausstellung läßt sogleich erkennen, um was man sich hier bemühen wird. Zu Wort kommen sieben Maler aus westdeutschen Städten, von denen die meisten an der jüngsten Wiesbadener Ausstellung „Lebendige Farbe“ beteiligt waren und die alle auch schon in Paris ausgestellt haben: Dahmen, Gaul, Götz, Hoehme, Kreutz, B. Schultze, Schumacher, zu-





Ab 1952 etablierte sich das Informel in Deutschland. Die gestische, abstrakte Malerei suchte den Anschluss an die internationale Kunstszene und nach einer universalen Bildsprache. Von zentraler Bedeutung für den Wiederaufbau im Nachkriegsdeutschland waren private Initiativen: Galerien förderten als Treffpunkte der Szene den Austausch und Dialog. Kunstkritiker:innen wie Pierre Restany, John Anthony Thwaites, Anna Klapheck oder Albert Schulze Vellinghausen hielten Reden bei Ausstellungseröffnungen und ihre Textbeiträge wurden in Zeitungen und Katalogen veröffentlicht. Wichtige Plattformen für die Entwicklungen des Informel in Deutschland waren die *Zimmergalerie Franck* in Frankfurt am Main, Rolf Jährlings *Galerie Parnass* in Wuppertal und Jean-Pierre Wilhelms *Galerie 22* in Düsseldorf. Mit ersten Ausstellungen schlugen sie grenzüberschreitend eine Brücke zwischen Westdeutschland und dem art informel in der damaligen Kunstmetropole Paris. Auch Künstler wie Karl Otto Götz oder Bernard Schultze pflegten selbst intensive Beziehungen zum Pariser Kreis um den Kunstkritiker Édouard Jaguer.

Art Critics and their Activities in Promoting Informel Art

Informel art became established in Germany from 1952 onwards. The gestural, abstract painting sought to connect both with the international art scene and a universal pictorial language. Private initiatives were of central importance to reconstruction in post-war Germany. As meeting places for the art scene, galleries promoted interaction and dialogue. Such art critics as Pierre Restany, John Anthony Thwaites, Anna Klapheck, and Albert Schulze Vellinghausen gave talks at exhibition openings and their texts were published in newspapers and catalogues. *Zimmergalerie Franck* in Frankfurt/Main, Rolf Jährling's *Galerie Parnass* in Wuppertal, and Jean-Pierre Wilhelm's *Galerie 22* in Düsseldorf provided crucial platforms for the development of Informel art in Germany. From their very first exhibitions they sought to build a cross-border bridge between West Germany and Art Informel in the art metropolis of Paris. Artists such as Karl Otto Götz and Bernard Schultze also maintained close relationships with the Parisian circle around the art critic Édouard Jaguer.





Die Künstler:innen der Gruppe Quadriga gelten mit ihrer abstrakt-expressionistischen Malweise als ‚Pioniere‘ des deutschen Informel. Die erste Ausstellung fand 1952 noch unter dem Titel „Neuexpressionisten“ in der *Zimmergalerie Franck* in Frankfurt am Main statt. Ausstellungsberichte von Kunstkritiker:innen begleiten die Ereignisse und werden zur wichtigen Informationsquelle für die Etablierung des neuen Malstils.

Employing an Abstract Expressionist style of painting, the artists in the Quadriga group are regarded as pioneers of German Informel art. The first exhibition took place in 1952 under the title “Neuexpressionisten” (New Expressionists) at *Zimmergalerie Franck* in Frankfurt / Main. Exhibition reviews by art critics became an important source of information in establishing the new style of painting.

Der Kunstkritiker Albert Schulze Vellinghausen war seit 1953 Korrespondent der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und als Fürsprecher des Informel häufig zu Gast in der *Galerie Parnass*, hier 1956.

The art critic Albert Schulze Vellinghausen had been a correspondent for the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* newspaper since 1953 and, as an advocate of Informel art, was a frequent guest at *Galerie Parnass*, here in 1956.





Die Kunstkritiker Pierre Restany und John Anthony Thwaites im Dialog während der Eröffnung der Ausstellung „Peter Brüning“ über die neue gestische Bildsprache der informellen Malerei.

The art critics Pierre Restany and John Anthony Thwaites in a discussion about Informel painting's new gestural visual language during the opening of the exhibition "Peter Brüning."

Die *Galerie Parnass* war Treffpunkt vieler Akteur:innen der damaligen Kunstszene. So zum Beispiel bei der Eröffnung der Ausstellung des informellen Malers Peter Brüning 1958.

Galerie Parnass was a meeting place for many protagonists in the art scene of the time. For example, at the opening of the exhibition by Informel painter Peter Brüning in 1958.



Pe
e Parnaß
es in einer
unverkenn
starke Sin
den erster
ch bezeichn
beweist es
Ausstellung
Der 1929
Schüler Wil
reihe faszini
zten Jahre
nen jedes s
ungen aufwe
Gleichförmigk
fahr der a
um sprechen
Tachismus
geformte
akzentuierte
zu trennen is

adrian
agam

leblanc
luther

Postkarte

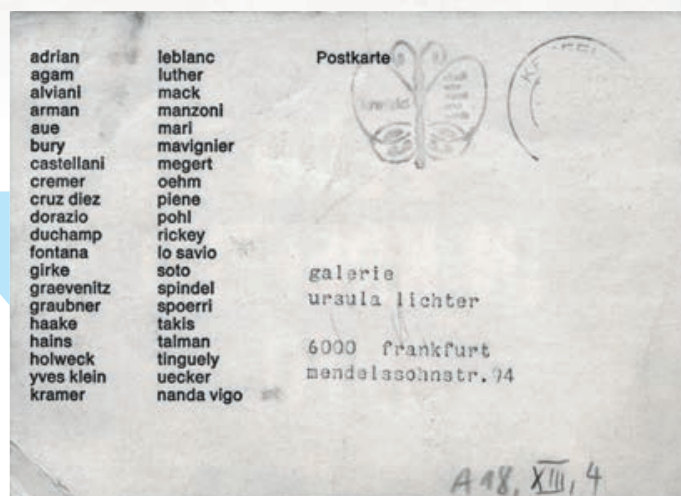
Netzwerk um ZERO

bury
castellani
cremer
cruz diez
dorazio

mavignier
megert
oehm
piene
pohl

Die Einladungskarten entstanden zur Ausstellung in der Krefelder *Galerie Denise René Hans Mayer* anlässlich der Ausstellung „ZERO“ 1970. Diese Karten zeigen Orte und Jahre, an denen ZERO-Ausstellungen stattgefunden haben.

The invitation cards were produced for the exhibition at *Galerie Denise René Hans Mayer* in Krefeld on the occasion of the “ZERO” exhibition in 1970. The cards show the places and years where ZERO exhibitions were held.



Im April 1961 eröffnete der Kulturjournalist Rochus Kowallek zusammen mit dem Architekten Engelbert Eckert in Frankfurt am Main die *Galerie dato*. Unter anderem zeigte er Werke von Heinz Mack, Hermann Göpfert und Otto Piene, so auch in der Ausstellung „Perspektiven 62“ 1962/63.

In April 1961, the cultural correspondent Rochus Kowallek opened the *dato gallery* in Frankfurt / Main together with the architect Engelbert Eckert. Among others, he showed works by Heinz Mack, Hermann Göpfert, and Otto Piene, such as in the exhibition “Perspektiven 62” (Perspectives 62) in 1962/63.

Am 12.09.1967 fand die Performance und Lichtinstallation „Die Sonne kommt näher“ von Otto Piene in der Kölner Galerie *art intermedia* bei Helmut Rywelski statt, parallel zum Eröffnungstag des ersten *Kunstmarkt Köln '67*, der heutigen *ART COLOGNE*.

On September 12, 1967, the performance and light installation “Die Sonne kommt näher” (Proliferation of the Sun) by Otto Piene took place at Helmut Rywelski's Cologne gallery *art intermedia*, concurrently to the opening day of the *Kunstmarkt Köln '67*, today's *ART COLOGNE*.



ZERO IN DÜSSELDORF 1959

ZERO IN DEN HAAG 1964

Parallel zum Informel entstanden neue künstlerische Bewegungen im Nachkriegsdeutschland. So wurde 1957 ZERO von Heinz Mack und Otto Piene ins Leben gerufen. Mit der Gruppe werden neben Günther Uecker weitere Künstler:innen verbunden, wie Yves Klein, Jean Tinguely oder Lucio Fontana. Mit einem Manifest sollte ein Neuanfang in der Kunst festgemacht werden. Die Marke ZERO wurde über die Jahrzehnte international verankert. Zum einen durch die eigene aktive Öffentlichkeitsarbeit der Künstler:innen, wie die Organisation der Abendausstellungen 1957-1966 im Düsseldorfer Atelier. Zum anderen durch die intensive Arbeit von Galerist:innen wie Alfred Schmela, Rochus Kowallek, Hubertus Schoeller oder auch Denise René und Hans Mayer. Das Netzwerk um ZERO spiegelt sich in den vielen Ausstellungen, Publikationen, Flyern und vor allem Events, wie zum Beispiel dem ZERO-Fest in der Düsseldorfer *Galerie Schoeller* 1989.

IN BERN

Network around ZERO

Concurrently to Informel art, other new art movements were also emerging in post-war Germany. In 1957, Heinz Mack and Otto Piene founded ZERO. In addition to Günther Uecker, such artists as Yves Klein, Jean Tinguely, and Lucio Fontana also became associated with the group. A new beginning in art was to be established with the publication of a manifesto. The ZERO movement became established internationally over the decades. Not only through the artists' own active public relations work, such as the organizing of the 1957-1966 evening exhibitions in the Düsseldorf studio, but also the intense involvement of such gallerists as Alfred Schmela, Rochus Kowallek, Hubertus Schoeller, as well as Denise René and Hans Mayer. The many exhibitions, publications, flyers, and above all events, such as the ZERO Festival at *Galerie Schoeller* in Düsseldorf in 1989, highlight the wide range of the ZERO network.

ZERO IN WASHINGTON 1965

ZERO IN BONN 1966



In weißem Jacket und schwarzem Zylinder empfing Hubertus Schoeller die Gäste zum „Zero-Fest“ in seiner Galerie in Düsseldorf am 09.09.1989.

Wearing a white jacket and a black top hat, Hubertus Schoeller received visitors to the “Zero Fest” at his gallery in Düsseldorf on September 9, 1989.

190

Octavian Beldiman dokumentierte das Event in der Düsseldorfer Poststraße mit seinen Fotografien.

Octavian Beldiman's photographs document the event in Düsseldorf's Poststraße.





Ein von Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker signierter Zylinder im ZADIK ist ein Überbleibsel dieser Aktion.

One top hat signed by Heinz Mack, Otto Piene, and Günther Uecker that is now in ZADIK is a remnant of the action.



Unter der Gruppe ZERO wurden über die Jahrzehnte hinweg zahlreiche Künstler:innen begriffen. Dies dokumentiert zum Beispiel der Katalog zur Ausstellung „Gruppe Zero“ in der *Galerie Schoeller* 1988.

Over the decades, the ZERO group encompassed numerous artists, as documented, for example, in the catalogue for the exhibition “Gruppe Zero” (Group Zero) at *Galerie Schoeller* in 1988.



Konstruktive, konkrete und kinetische Kunst im Kunstmarkt

1965-75

Winfried Reckermann zeigte Anfang der 1970er Jahre in seiner Kojé auf dem *Kölner Kunstmarkt* konkrete und kinetische Kunst.

In the early 1970s, Winfried Reckermann showed Concrete and Kinetic art in his booth at *Kölner Kunstmarkt*.



192



Winfried Reckermann in der Kojé der *Galerie Denise René Hans Mayer* auf dem *Kölner Kunstmarkt 70*. Bevor er sich 1968 mit eigener Galerie in Köln selbstständig gemacht hatte, betrieb Reckermann zusammen mit Hans Mayer die *(op) art Galerie* in Esslingen. Im Vordergrund ist eine Skulptur von Max Bill und links ein Bild von Frank Stella zu sehen.

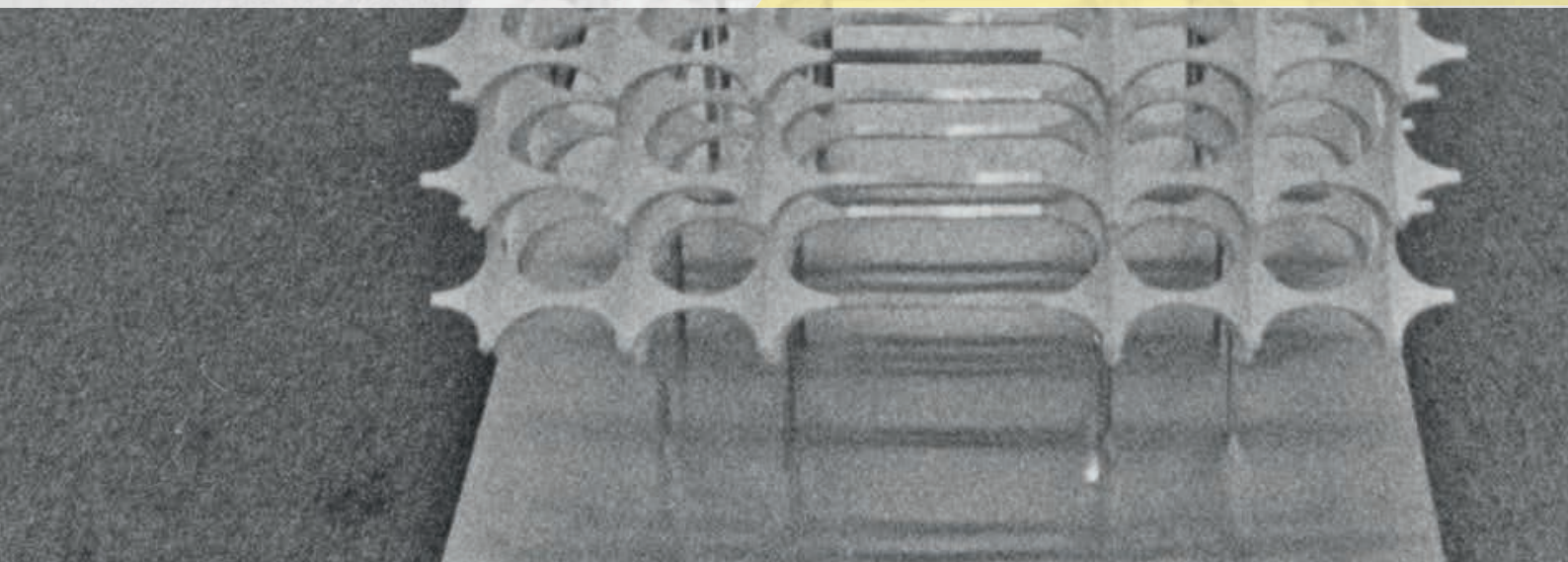
Winfried Reckermann in the booth of *Galerie Denise René Hans Mayer* at *Kölner Kunstmarkt 70*. Before setting up his own gallery in Cologne in 1968, Reckermann had run the *(op) art galerie* in Esslingen jointly with Hans Mayer. Pictured is a sculpture by Max Bill in the foreground and a painting by Frank Stella on the left.



Der Begriff konkrete Kunst wurde bereits 1924 wesentlich vom Künstler Theo van Doesburg geprägt sowie 1930 durch ein Manifest in der Zeitschrift der Pariser Gruppe „Art concret“ publiziert und programmatisch festgelegt. Er steht für eine Kunstrichtung, die auf rationalen Prinzipien beruht. Zu den Vertreter:innen der konstruktiven, konkreten und kinetischen Kunst nach 1945 zählen unter anderem Josef Albers, Max Bill, Gerhard von Graevenitz, Verena Loewensberg, Richard Paul Lohse, Adolf Luther oder Victor Vasarely. Zur internationalen Sichtbarkeit der Kunstrichtung verhalfen zudem Avantgardegalerien der Nachkriegszeit: Allen voran Denise René, die 1944 in Paris ihre Galerie mit einem spezialisierten Programm für abstrakte und konkrete Kunst gründete. 1967 eröffnete sie dann gemeinsam mit dem Kollegen Hans Mayer zusätzlich eine Galerie in Krefeld. Mayer hatte zuvor mit Winfried Reckermann die *(op) art galerie* in Esslingen geführt. 1968 machte sich der Kompagnon dann mit einer eigenen Galerie in Köln selbstständig machte.

Constructive, Concrete, and Kinetic Art in the Art Market 1965-75

The term Concrete Art was coined as early as 1924 by the artist Theo van Doesburg, and a manifesto was published in 1930 in the journal of the Parisian group *Art Concret*, defining its objectives. It advocated an art movement based on rational principles. Representatives of Constructive, Concrete, and Kinetic art after 1945 include Josef Albers, Max Bill, Gerhard von Graevenitz, Verena Loewensberg, Richard Paul Lohse, Adolf Luther, and Victor Vasarely. Avant-garde galleries also contributed to the international visibility of the art movement during the post-war era: first and foremost was Denise René, who founded her gallery in Paris in 1944 based on a specialized program for abstract and concrete art. She subsequently opened an additional gallery in 1967 in Krefeld together with her colleague Hans Mayer. Mayer had previously run the *(op) art galerie* in Esslingen together with Winfried Reckermann. In 1968, the latter then established his own gallery in Cologne, which increasingly showed kinetic and concrete-abstract artists.



In Krefeld eröffnete 1967 die *Galerie Denise René Hans Mayer* mit einer umfassenden Überblicksausstellung „Vom Konstruktivismus bis zur Kinetik 1917 bis 1967“ mit Werken von Josef Albers bis Victor Vasarely. Die Einladungskarte aus dem Bestand des ZADIK zeigt Fotos der Ausstellung.

Galerie Denise René Hans Mayer opened in Krefeld in 1967 with the comprehensive overview exhibition “Vom Konstruktivismus bis zur Kinetik 1917 bis 1967” (From Constructivism to Kinetic Art 1917 to 1967), which included works ranging from ones by Josef Albers to Victor Vasarely. The invitation card from ZADIK’s holdings features photographs of the exhibition.

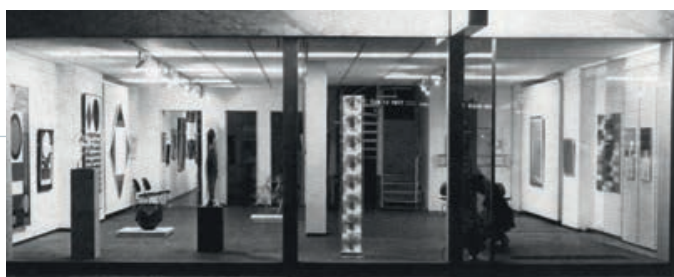
Galerie
Denise René Hans Mayer

415 Krefeld Ostwall 123
Telefon (02151) 2 95 54

Öffnungszeiten
Montag bis Freitag
10 bis 13 und 14 bis 18 Uhr
Samstag 10 bis 14 Uhr

Vom Konstruktivismus zur Kinetik

1917 bis 1967

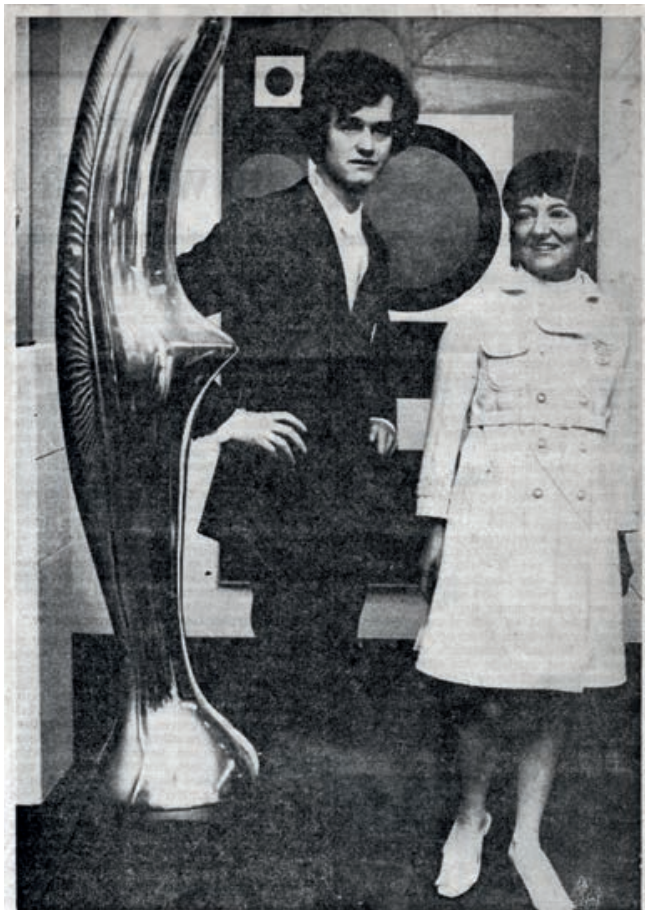




Unter den 18 Galerien des ersten *Kunstmarkt Köln* 1967 zeigte Hans Mayer konkrete Kunst mit Arbeiten von Victor Vasarely, den er auch in der gemeinsamen Galerie mit Denise René präsentierte.

Among the 18 galleries at the first *Kunstmarkt Köln* in 1967, Hans Mayer showed Concrete Art including works by Victor Vasarely, who he also presented in the gallery he jointly ran with Denise René.

195



DENISE RENÉ UND HANS MEYER eröffnen am Samstagabend ihre neue Galerie am Ostwall 123 mit einer umfassenden Ausstellung „Vom Konstruktivismus zur Kinetik“. Fotos: Gayk

Vom Konstruktivismus zur Kinetik

Eröffnung der Galerie Ostwall 123 am Wochenende

Solide, auch einem breiteren Publikum noch zugängliche Gegenwartskunst auf hohem Niveau möchten Denise René und Hans Mayer in ihrer neu eröffneten Galerie am Ostwall pflegen. Sie meinen, ein solches „Programm“ sei in einer Stadt wie Krefeld noch am ehesten dazu angetan, Menschen an die moderne Kunst heranzuführen.

Der lebhafteste Besuch bei der Vernissage bestätigt zumindest, daß eine weitere Galerie mit diesen großangelegten Absichten gefehlt hat und daß diese Initiative in der Seidenstadt sowie im ganzen Land Resonanz findet. Es ist selbstverständlich, daß man sich bei einer so teuren und faszinierenden Ausstellung gegenseitig beglückwünscht und

komplimentiert. So war es am Samstag bei der Eröffnung. Man machte sich diplomatische Verbeugungen, erwies sich lächelnd Reverenz.

Der erste Eindruck kann nur ungefähr sein. Das alles muß man zweimal, dreimal sehen. Denn zwischen den mächtigen Kontingenten — Gabo, Pevsner, Schlemmer, Seuphor, Tücher-Arp, Le Corbusier, Baumeister und Mondrian, um nur einige Namen zu nennen — sind die gleitenden Übergänge nicht zu vergessen. Fast Unbekanntes, so noch nicht Gesehenes taucht in der Galerie am Ostwall 123 auf. Wir kommen auf die Ausstellung im Feuilletonteil unserer Ausgabe noch ausführlich zurück.

asm—

Der Presseartikel über die Ausstellung „Vom Konstruktivismus zur Kinetik“ aus der *Krefelder Rundschau* von 1967 berichtet über die neu gegründete Galerie.

The newspaper article about the exhibition “Vom Konstruktivismus zur Kinetik” (From Constructivism to Kinetic Art) in the *Krefelder Rundschau* newspaper from 1967 reports on the newly founded gallery.

Fluxus | Nam June Paik

in der *Galerie Parnass*

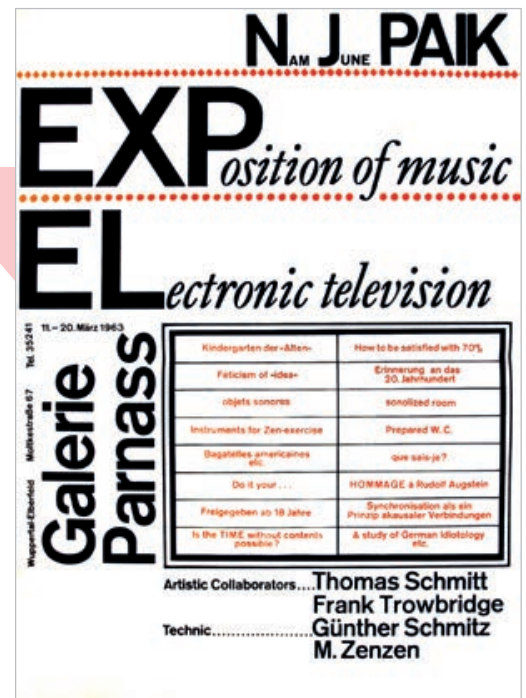


Im später sogenannten ‚Fernsehraum‘ zeigte Paik von ihm manipulierte Fernsehgeräte. Die Paik-Installation wird als Meilenstein und auch als ‚Geburtsstunde‘ der Medienkunst bezeichnet.

In what later became known as the “Fernsehraum” (TV Room), Paik showed television sets he had manipulated. The Paik installation is regarded as a milestone and also as media art’s “moment of birth.”

Plakat zur Ausstellung von Nam June Paik „Exposition of Music - Electronic Television“, *Galerie Parnass*, Wuppertal, 11.-20.03.1963.

Poster for the exhibition “Exposition of Music — Electronic Television” by Nam June Paik, *Galerie Parnass*, Wuppertal, March 11-20, 1963.



Nam June Paik (rechts) mit Helfern während der Aufhängung des Ochsenkopfes, den er kurz vor Ausstellungseröffnung vom Schlachthof hatte anliefern lassen.

Nam June Paik (right) with assistants hanging the ox's head, which he'd had delivered from a slaughterhouse shortly before the opening of the exhibition.





1963 stellte Nam June Paik erstmalig mit der Ausstellung „Exposition of Music — Electronic Television“ in der Wuppertaler *Galerie Parnass* bei Rolf Jährling aus. In 16 verschiedenen Räumen wurden zum Teil sehr provokative Installationen und Klangobjekte präsentiert. Selbst in den privaten Räumen wie dem Badezimmer der Familie Jährling agierte der Künstler und drapierte zum Beispiel eine armlose Schaufensterpuppe unter Wasser in der Badewanne. Weitere Aktionen waren noch radikaler — Paik ließ einen Ochsenkopf von einem Schlachthof anliefern, der die Besucher:innen am Eingang des Hauses empfing.

Fluxus | Nam June Paik at *Galerie Parnass*

In 1963, Nam June Paik made his exhibition debut with “Exposition of Music — Electronic Television” at Rolf Jährling’s *Galerie Parnass* in Wuppertal. In 16 different spaces, a range of very provocative installations and sound objects were presented. The artist even intervened in private spaces such as the Jährling family’s bathroom, laying an armless mannequin under water in the bathtub. Other actions were even more radical — Paik had an ox’s head delivered from a slaughterhouse to receive visitors at the entrance to the house.



„24-Stunden-Happening“

in der *Galerie Parnass*

Die dokumentarischen Fotografien von Ute Klophaus fanden Eingang in den Katalog „24 Stunden“ zum Happening. Bei Vostells Aktion „Folgen des Notstandes“ spießte dieser unter anderem Stecknadeln in rohes Fleisch und bestäubte sich mit Mehl.

The documentary photographs by Ute Klophaus found their way into the “24 Stunden” (24 Hours) catalogue for the happening. During Vostell's performance “Folgen des Notstandes” (Consequences of the Emergency), he stuck pins into raw meat and dusted himself with flour, among other actions.



Plakat zum
„24-Stunden-
Happening“, *Galerie
Parnass*, Wuppertal,
05.06.1965.

Poster for the
“24-Stunden-
Happening“, *Galerie
Parnass*, Wuppertal,
June 5, 1965.





Mit dem legendären „24-Stunden-Happening“ am 5. Juni 1965 erfolgte der Höhepunkt der Fluxus-Bewegung und das letzte Ereignis in der *Galerie Parnass*: Das Happening fand von 0-24 Uhr mit zeitgleichen Aktionen im gesamten Haus statt. Unter anderem waren Joseph Beuys, Bazon Brock, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Eckart Rahn, Tomas Schmit und Wolf Vostell beteiligt. Der kleine rote Katalog „24 Stunden“ im ZADIK ist heute eine Rarität und zeugt von dieser besonderen Aktion der Fluxusgeschichte. Er enthält in einem Hohlraum ein Säckchen mit Mehl und eine Aufforderung an die Leser:innen: „beschäftigen sie sich 24 stunden mit mehl“.

“24-Stunden-Happening” (24 Hour Happening) at *Galerie Parnass*

The legendary “24-Stunden-Happening” (24 Hour Happening) on June 5, 1965 represented the climax of the Fluxus movement as well as the final event at *Galerie Parnass*. The happening took place from midnight to midnight, involving concurrent activities throughout the building. Participants included Joseph Beuys, Bazon Brock, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Eckart Rahn, Tomas Schmit, and Wolf Vostell. The small, red catalogue “24 Stunden” (24 Hours) at ZADIK is a rarity today, testifying to what was a unique happening in the history of Fluxus. It contains a bag of flour in a cavity and a request to readers, “beschäftigen sie sich 24 stunden mit mehl” (to use the flour 24 hours a day).



Fluxus | Charlotte Moorman und Inge Baecker



Charlotte Moorman reiste als Aktionskünstlerin durch Europa und hielt dabei engen Kontakt mit der Galeristin Inge Baecker in Deutschland, die ihr verschiedene Projekte vermittelte.

Charlotte Moorman traveled throughout Europe as a performance artist while keeping in close contact with the gallerist Inge Baecker in Germany, who arranged various projects for her.



Fernseher als Büstenhalter! Charlotte Moorman: „Das Intimste wird bedeckt durch das Öffentlichste.“ (WR-Bild: Udo Meier)

Das Geschehnis zum Abgewöhnen

Cello-K(r)ampf im Schlafsack

Hagen. (tu.) Die internationale Fachwelt feiert sie als bedeutendste Vertreterin der neuesten Experimentalmusik: Charlotte Moorman, Cellistin und Happening-Aktionistin aus den USA. Wer am Samstag ihre Vorstellung im Osthaus-Museum verfolgte, war zumindest verblüfft. Die Moorman beschränkt sich nicht nur darauf, Musik zu erzeugen, sie stellt auch sich selbst dar und nimmt dabei keinerlei Rücksichten auf sich oder ihre Zuschauer.

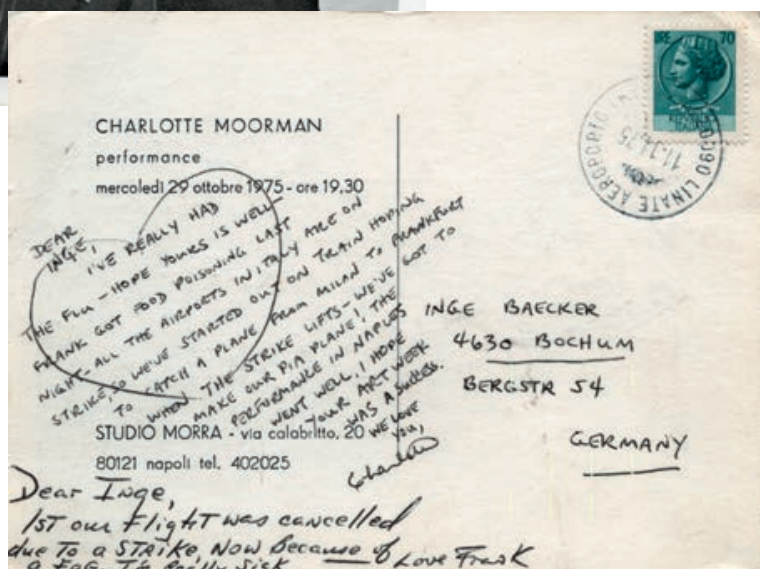
Rund hundert Hagener erlebten, wie sie, angehen mit Mini-Fernsehern – als „Büstenhalter“, ihr Cello bestrich, wie sie eine Interpretation durch ein kühles Bad im warmen Wasser einer Bleichtonne bereicherte oder wie sie sich in einem überdimensionalen Schlafsack mit dem Cello räkelte. Ein sich laufend verändernder Textilhäufen lag da auf dem hölzernen Museumsboden.

Hier und da hob sich mal ein Bein, der Cello-Bogen hob und senkte sich dann und wann aus dem Sack, und auch ihren nackten prallen Hintern präsentierte die Künstlerin ihrem Publikum. Vielleicht eine Methode zur Bewußtmachung, sicher aber ein Appell an die Toleranz.

Vielleicht waren es die „Bühnenverhältnisse“ des Museums, aber es erschien alles etwas langwierig, etwas öde. Waren deshalb nach der Pause bereits über die Hälfte der Zuschauer gegangen?

Die Performance von Charlotte Moorman im Hagener Karl Ernst Osthaus Museum 1976 wurde öffentlich kritisch in der Presse besprochen.

Charlotte Moorman's performance in Hagen's Karl Ernst Osthaus Museum in 1976 was publicly criticized in the press.





In den 1960er Jahren wurden mit Fluxus-Konzerten, Festivals und Performances künstlerische Aktionsformen etabliert. Nicht selten provozierten die radikalen Auftritte und führten zu Skandalen. Die Fluxus-Künstler:innen agierten dabei im Grenzbereich der Gattungen Musik, bildende Kunst, Literatur und Theater. Es entstanden flüchtige Kunstwerke, die sich größtenteils der Vermarktung durch den Kunsthandel entzogen. Oft sind nur noch Spuren der Aktionen in Gestalt von Aktionsrelikten, Flugblättern, Foto- oder Filmdokumenten erhalten. Seit den 1970er Jahren vertrat Inge Baecker in ihrer Bochumer Galerie wichtige Fluxus-Künstler:innen und organisierte zahlreiche Aktionen sowie Happenings im Ruhrgebiet. Dazu gehörte zum Beispiel 1976 die Performance der in New York lebenden Künstlerin Charlotte Moorman im *Karl Ernst Osthaus Museum* in Hagen.

Fluxus | Charlotte Moorman and Inge Baecker

During the 1960s, art actions began to emerge in the form of Fluxus concerts, festivals, and performances. Not infrequently, the radical events were perceived as provocations, leading to scandals. The Fluxus artists were active at the intersection between the genres of music, visual art, literature, and theater. Ephemeral works of art were created, most of which eluded marketing in the commercial art world. Frequently it is only the vestiges of actions in the form of relics, flyers, as well as documentary photographs and film that have been preserved. From the 1970s onwards Inge Baecker represented important Fluxus artists in her Bochum gallery, organizing numerous actions and happenings in the Ruhr area. This included, for example, the performance by New York-based artist Charlotte Moorman at the *Karl Ernst Osthaus Museum* in Hagen in 1976.

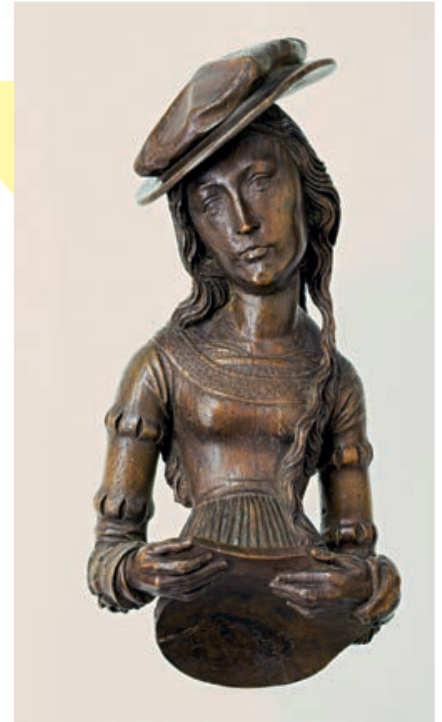


Das Hamburger Auktionshaus

Hauswedell & Nolte

Tilman Riemenschneiders „Lüsterweibchen“ (um 1505-10) erzielte 1985 erstmalig eine Summe von über 1 Million DM in Deutschland. Heute ist sie im Besitz der Sammlung Würth.

In 1985, Tilman Riemenschneider's „Lüsterweibchen“ chandelier (around 1505-10) achieved a sum of over 1 million deutschmarks for the first time in Germany. Today it is owned by the Würth Collection.



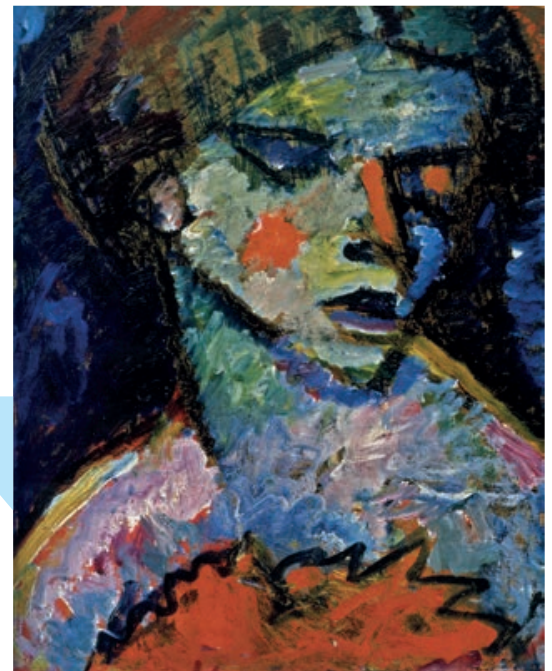
Den Zweiten Weltkrieg überstanden, wurde Ernst Barlachs „Die Flamme“ (1934) im Jahr 1992 von Hermann-Hinrich Reemtsma ersteigert und gelangte über seine Stiftung ins *Ernst Barlach Haus* in Hamburg.

Having survived the Second World War, Ernst Barlach's "Die Flamme" (The Flame, 1934) was purchased at auction by Hermann-Hinrich Reemtsma in 1992, arriving in the *Ernst Barlach Haus* in Hamburg via his foundation.



Alexej von Jawlensky „Frauenkopf mit roter Wange“ (um 1912/13) stammt aus jüdischem Besitz und wurde 2007 für 1.650.000 € von einer Bieterin aus Moskau ersteigert.

Alexej von Jawlensky's "Frauenkopf mit roter Wange" (Woman's Head with Red Cheek, around 1912/13), originally in Jewish ownership, was purchased at auction in 2007 for 1,650,000 euros by a bidder from Moscow.



1779.

Jan. Übernahme der Hr. Som
Geschäfts Linn.

Das Firmenarchiv des Hamburger Auktionshauses *Hauswedell & Nolte* gibt Einblicke in fast 90 Jahre Kulturgeschichte. Versteigert wurden zwischen 1930 und 2015 in 466 Auktionen vor allem Bücher und Autographen, Kunst der Moderne, Alte Meister sowie ostasiatische, afrikanische, orientalische und süd-/mittelamerikanische Kunst- und Kulturgüter. Seit 2019 wird im vom *Deutschen Zentrum Kulturgutverluste* geförderten Projekt ein Teil des Archivbestands digitalisiert und in der Datenbank des ZADIK erfasst. Besonders geht es dabei um die für die Provenienzforschung relevanten ‚Kerndaten‘, also um die Fragen: Was wurde versteigert? Und für wie viel? Wer gab die Werke in die Auktion und wer waren die Käufer:innen?

The Hamburg Auction House *Hauswedell & Nolte*

The company archive of the Hamburg auction house *Hauswedell & Nolte* provides insights into almost 90 years of cultural history. Between 1930 and 2015, books and autographs, Modern Art, old masters, as well as East Asian, African, Oriental, and South/Central American art and cultural objects were sold in 466 auctions. Since 2019, some sections of the archive's inventory have been digitized and recorded in the ZADIK database as part of a project funded by the *German Lost Art Foundation*. It concerns 'core data' relevant to provenance research, in particular such questions as: What was auctioned and for how much? Who put the works up for auction and who were the buyers?

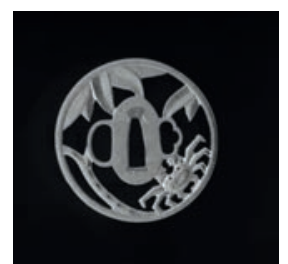
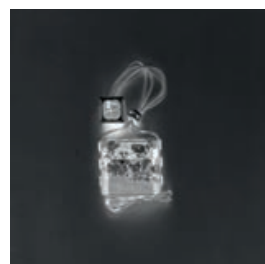
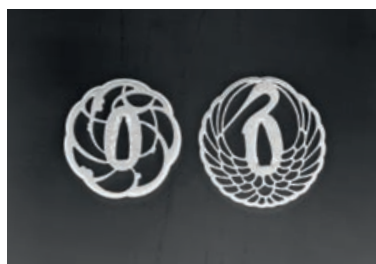
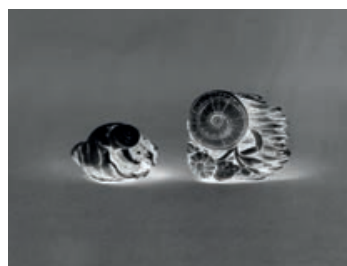
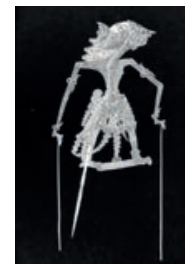
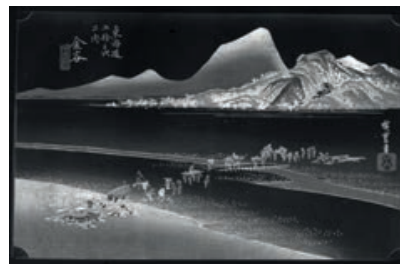
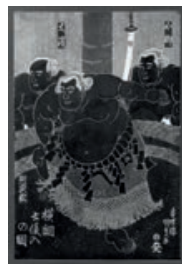
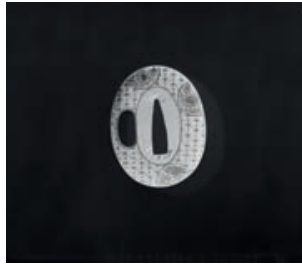
Immer freyere Reflexion


Goethes „Biographisches Schema“ (1809) stammt aus der Sammlung Salman Schockens aus Jerusalem und wurde 1970 für 460.000 DM an Walter Johnson aus New York versteigert.

Goethe's "Biographisches Schema" (Biographical Scheme, 1809) originates from the Salman Schocken Collection in Jerusalem and was auctioned in 1970 for 460,000 DM to Walter Johnson from New York.

Das Auktionshaus

Kunsthandel Klefisch in Köln





Während sich *Hauswedell & Nolte* sehr breit aufstellte, fokussierten sich andere Auktionshäuser auf bestimmte Kunstrichtungen, so auch das Unternehmen *Kunsthandel Klefisch* aus Köln. Trudel Klefisch gründete ihr Auktionshaus 1973 im Alter von 28 Jahren und handelte mit außereuropäischer, insbesondere ostasiatischer Kunst. Versteigert wurden unter anderem Netsuke, so zum Beispiel auch aus der Sammlung des berühmten Verlegers Albert Brockhaus, aber auch Schnupftabakflaschen, Schwertschmuck, Schreibgeräte, Masken aus Indonesien, Statuen aus Indien, Malerei aus China. Der Archivbestand im ZADIK umfasst neben Geschäftsunterlagen des Auktionshauses zahlreiche Negative und Dias der versteigerten Objekte.

The Kunsthandel Klefisch Auction House in Cologne

While *Hauswedell & Nolte* positioned itself very broadly, other auction houses focused on specific types of art, such as *Kunsthandel Klefisch* from Cologne. Trudel Klefisch founded her auction house in 1973 at the age of 28 and dealt in non-European and especially East Asian art. Not only netsukes were auctioned, from the collection of the famous publisher Albert Brockhaus for example, but also snuff bottles, sword decorations, writing implements, masks from Indonesia, statues from India, and paintings from China. In addition to business documents from the auction house, the archival inventory at ZADIK comprises numerous negatives and slides of the auctioned objects.

Eine unkonventionelle Initiative

im Vorgarten der *Galerie Parnass*



Durch diese Fotodokumentation der Ausstellung im Vorgarten von Parnass konnte Sigmar Polkes „Doppelporträt Fabiola“ - heute in der *Pinakothek der Moderne* in München - neu datiert werden.

The photographic documentation of the exhibition in Parnass' front yard enabled Sigmar Polke's "Doppelporträt Fabiola" (Double Portrait Fabiola), which is now in the *Pinakothek der Moderne* in Munich, to be re-dated.



Kunstwerke in einem verschneiten Vorgarten? In der Tat setzten sich vier Studienkollegen der Düsseldorfer Kunstakademie - Gerhard Richter, Konrad Lueg, Sigmar Polke und Manfred Kuttner - für die Etablierung ihrer Kunst im Markt ein und machten sehr kreativ auf sich aufmerksam: Kurzentschlossen fuhren sie zu Beginn des Jahres 1964 nach knapper telefonischer Ankündigung in einem gemieteten Kleintransporter voller Kunstwerke nach Wuppertal. Dort stellten sie diese in den verschneiten Vorgarten der *Galerie Parnass* von Rolf Jährling. Die Aktion wurde fotografisch sowohl von Jährling als auch von Kuttner dokumentiert. Ein Glück, sonst wäre nicht mehr zu rekonstruieren, welche Kunstwerke an Ästen hängend, auf Mülltonnen stehend oder direkt auf dem eingeschneiten Boden aneinandergereiht inszeniert worden waren. Durch ihre Initiative konnten die Künstler den Galeristen überzeugen, sich für sie einzusetzen. Im Anschluss vermittelte Jährling für Richter zum Beispiel einen Porträtauftrag der Sammlerin Fänn Schniewind.

An Unconventional Initiative in the Front Garden of *Galerie Parnass*

Works of art in a snowy front garden? In fact, it was four fellow students from the Düsseldorf Kunstakademie, Gerhard Richter, Konrad Lueg, Sigmar Polke, and Manfred Kuttner attempting to establish their art on the market and successfully drawing attention to themselves in a very creative way. At the beginning of 1964, after announcing themselves briefly by telephone, they spontaneously drove to Wuppertal in a rented van full of works of art. Once there they placed them in the snowy front garden of *Galerie Parnass*. The action was photographically documented by the gallery's owner

Rolf Jährling as well as Manfred Kuttner. This has proved to be a stroke of luck since it would otherwise be impossible to reconstruct which works of art were installed hanging from branches, standing on rubbish bins, or lined up directly on the snow-covered ground. Their initiative enabled the artists to convince the gallerist to support them. For example, Jährling arranged a commission for Richter to paint a portrait of the collector Fänn Schniewind.



GALERIE PARNASS WUPPERTAL

Eröffnung am Freitag, dem
20. November 1964, 20 Uhr.
Die Künstler sind
anwesend

Dauer der Ausstellung vom 20.11.1964 –
Anfang Januar 1965 · Galerie Parnass ·
Jährling · Wuppertal-E · Moltkestr. 67 ·
Tel. 25241 · geöffnet Montag–Freitag
10–19 Uhr · Sonnabend 10–13 Uhr

Sigmar Polke

Gerd Richter



Konrad Lueg

Im Anschluss an die sogenannte
'Vorgartenausstellung' ergaben
sich weitere Projekte. Es folgte
unter anderem die Ausstellung
'„Neue Realisten“' bei Parnass.

Further projects followed the
so-called "front yard exhibition".
This included the exhibition
"Neue Realisten" (New Realists) at
Parnass.

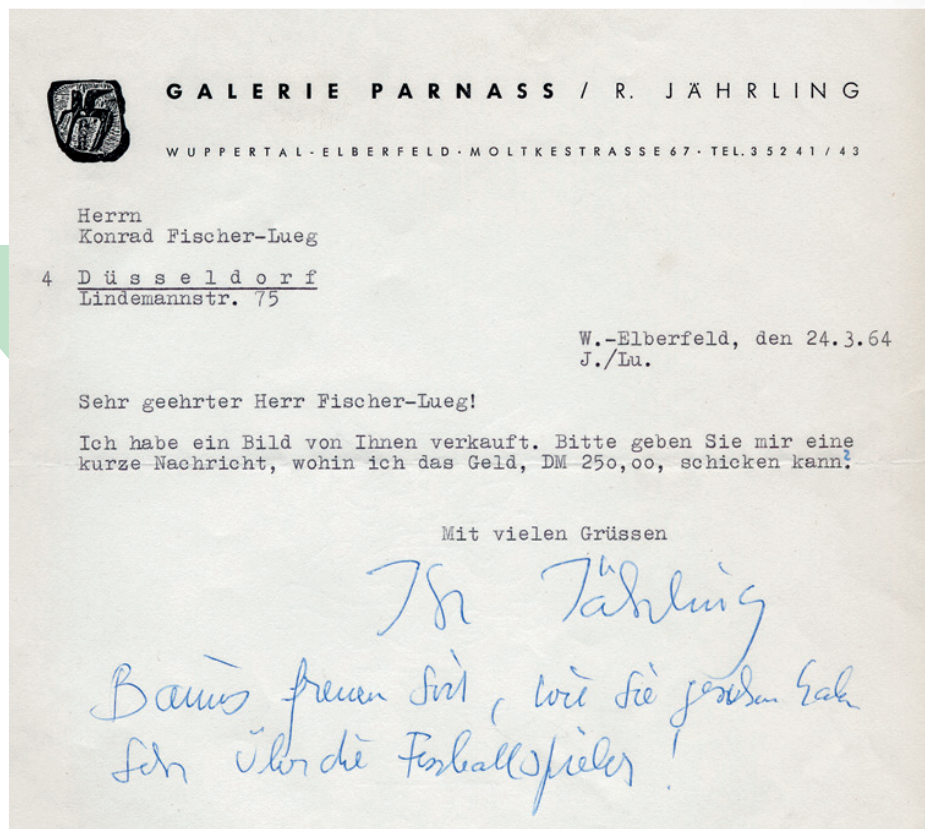
Vermutlich im Dezember 1964
schrieb Richter in einem humor-
vollen Ton an Jährling, wie der
vom Galeristen vermittelte Por-
trätauftrag der Sammlerin Fänn
Schniewind künstlerisch ablaufen
werde.

Richter wrote in a humorous tone
to Rolf Jährling, presumably in
December 1964, explaining how
the portrait commissioned by the
gallery on behalf of the collector
Fänn Schniewind would be carried
out artistically.

lieber Herr Jährling!
leider konnte ich Sie nicht antreffen.
Über den Porträt-Auftrag freue ich mich
sehr. – wie es sich verhält:
Lieferbar bis Weihnachten
(nie! da wir störend)
"Sitzungen" nicht notwendig, sondern
mir einige Fotos von Frau Schniewind,
dann danach mir dann eins aussuchen
zum es ab zu malen. Ungefähre Angaben
über Größe des Bildes bräuhete ich. Meist
mache ich 2 Bilder, eins 'für gut', eins zum
wegwerfen. (wenn es irgend geht, den Auftrag nicht
mit der Forderung verknüpfen, das Bild 4x
neben oder übereinander zu malen, etwa
so ; das habe ich mal gemacht und
bin es so leid, denn das ist meist kaum
mehr als dekorativ.) Ein einzelnes ist
ja viel schöner . Am besten ich
mitte heute Abend noch mal an.
Herzliche Grüße, Ihr Gerd Richter.
Als mitbekommender Briefe an Sigmar Polke!

In einem Brief von Jährling an Lueg findet sich unter anderem ein handschriftlicher Verweis auf die Fotos vom Abtransport durch Stella Baum.

A letter from Rolf Jährling to Konrad Lueg contains, among other things, a handwritten reference to photographs of the work's transportation by Stella Baum.



1964 erwarb die Sammlerin Stella Baum über Jährling die Arbeit „Fußballspieler“ von Konrad Lueg. Auf sehr ungewöhnliche Weise erfolgte der Transport, und zwar in ihrem VW-Käfer mit geöffnetem Verdeck.

In 1964, the collector Stella Baum acquired Konrad Lueg's work "Fußballspieler" (Football Players) via Rolf Jährling. The work's transport was carried out in a very unusual manner, in the collector's VW Beetle with its roof down.



Wege der Pop Art nach Deutschland



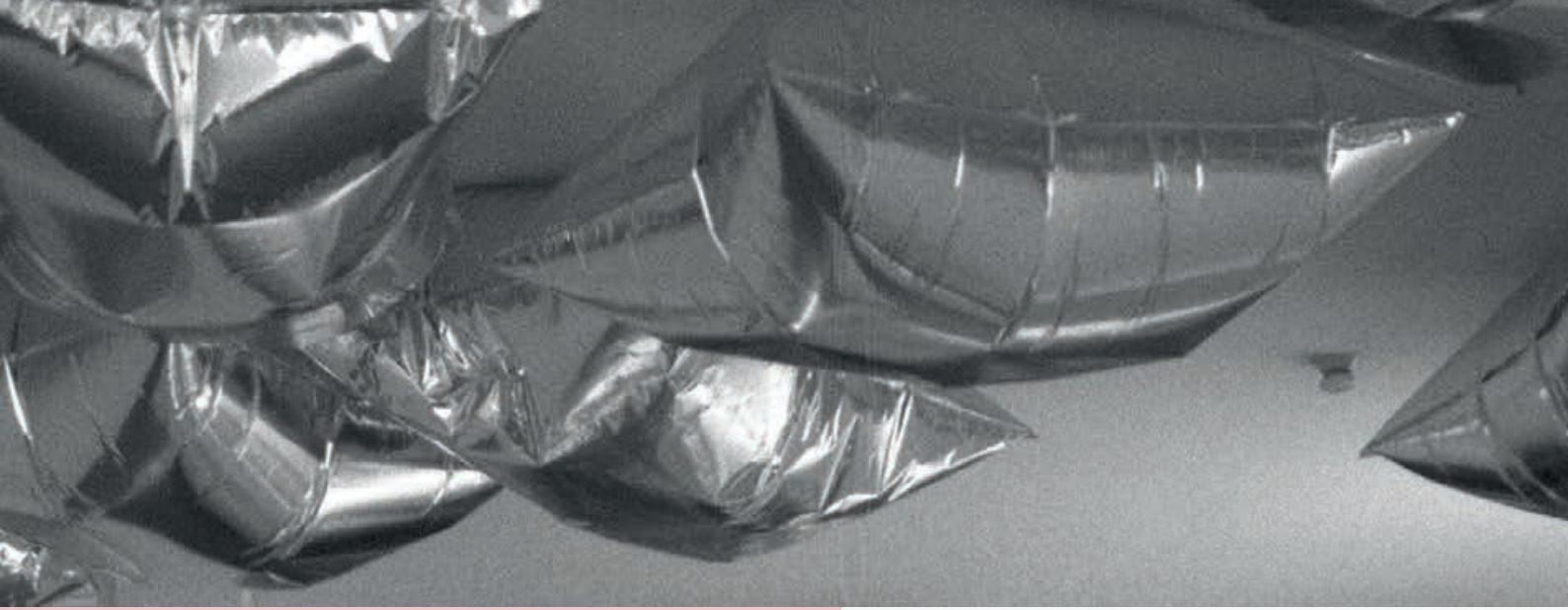
Die Wände der *Galerie Zwirner* waren während der Ausstellung "Kühe und schwebende Kissen" von Warhol 1967 komplett mit einem wiederkehrenden Kuh-Motiv tapeziert.

During the Warhol exhibition "Kühe und schwebende Kissen" (cows and floating pillows) in 1967, the walls of *Galerie Zwirner* were completely wall-papered with a recurring motif of cows.

Der Restaurator und Sammler Wolfgang Hahn lebte umgeben von seiner Kunstsammlung. Er erwarb auch für 200 DM ein Helium-Kissen aus der Warhol-Ausstellung der *Galerie Zwirner* — auf dem Foto sitzt Hahn in seinem Wohnzimmer um 1970.

The restorer and collector Wolfgang Hahn lived surrounded by his art collection. For example, he purchased a helium pillow from the Warhol exhibition at *Galerie Zwirner* for 200 deutschmarks — in the photograph Hahn is sitting in his living room around 1970.





Ausgehend von den USA und Großbritannien bahnte sich Ende der 1950er Jahre eine weitere neue Kunstströmung ihren Weg auf das europäische Festland: Die Pop Art. Über Flugreisen knüpften die Akteur:innen aus Deutschland neue Kontakte nach Übersee und erwarben in amerikanischen Galerien sowie Ateliers gerade entstandene Werke. Während einer Gruppenreise 1963 nach New York verabredeten Alfred Schmela und Rudolf Zwirner direkt vor Ort Ausstellungen für ihre Galerien im Rheinland. In der Folgezeit wurde Zwirner ein entscheidender Galerist für Pop Art. Bei ihm kaufte der Kölner Chefrestaurator Wolfgang Hahn und lange Jahre der Schokoladenfabrikant Peter Ludwig, der zu einem besonders bedeutenden Sammler der Pop Art wurde. Als weitere wichtige Vermittler:innen dieser künstlerischen Richtung gelten unter anderem die Galeristen Hans Neuendorf, Heiner Friedrich oder Rolf Ricke.

Pop Art's Route to Germany

Starting in the USA and Great Britain, another new art movement made its way to mainland Europe at the end of the 1950s, namely Pop Art. Protagonists in Germany made new contacts overseas via air travel and acquired works from American galleries and also studios that had only just been created. During a group trip to New York in 1963, Alfred Schmela and Rudolf Zwirner arranged exhibitions for their galleries in the Rhineland on the spot. In the years that followed, Zwirner became a key gallerist for Pop Art. Among his clients were Cologne's leading restorer Wolfgang Hahn and for many years the chocolate manufacturer Peter Ludwig, who became a particularly important collector of Pop Art. Other important promoters of the art movement include the gallerists Hans Neuendorff, Heiner Friedrich, and Rolf Ricke.



Rudolf Zwirner im Atelier von Duane Hanson mit der Arbeit „Football-Spieler“, New York, 1970, die für die Aachener Sammlung Ludwig angekauft wurde.

Rudolf Zwirner in Duane Hanson's studio with the work "Football Player," New York, 1970, which was being purchased for the Ludwig Collection in Aachen.



1970 reiste der Sammler Peter Ludwig (unten links) gemeinsam mit dem Galeristen Rudolf Zwirner nach New York und kaufte im großen Stil Pop Art ein.

In 1970 the collector Peter Ludwig (below left) traveled to New York together with the gallerist Rudolf Zwirner, purchasing Pop Art on a large scale.



1970 präsentierte Rolf Ricke im Kölner Galeriehaus das Environment „Slush Thrust“ von James Rosenquist. Sie wurden per Flugzeug extra für die Ausstellung nach Köln in die Galerie und anschließend wieder zurück transportiert.

In 1970 Rolf Ricke presented the “Slush Thrust” environment by James Rosenquist at the Cologne Galeriehaus. The environments were transported by plane to the gallery in Cologne especially for the exhibition and then back again.



Eine zentrale Plattform für Präsentationen der Pop Art bildete die erste Messe für moderne und zeitgenössische Kunst, die heutige *ART COLOGNE*. Die *Galerie Heiner Friedrich* zeigte dort zum Beispiel vom 13. bis 18.10.1970 in ihrer Koje auch „Brillo-Boxes“ von Andy Warhol.

The first fair for modern and contemporary art, today's *ART COLOGNE*, was a central platform for presentations of Pop Art. *Galerie Heiner Friedrich*, for example, showed Andy Warhol's “Brillo Boxes” in its booth from October 13 to 18, 1970.

213



Conceptual, Minimal und Land Art

Wege nach Europa

Das Passautomatenfoto von Kasper König entstand im Kontext seiner Zusammenarbeit mit Claes Oldenburg zu dessen Installation „Mouse Museums“ auf der *documenta 5* 1972 in Kassel. Im Folgenden geht es um seine Vermittlerrolle als Kunstagent im Kontext von Conceptual, Minimal und Land Art.

Kasper König's photo booth passport image was taken in the context of his collaboration with Claes Oldenburg on his installation "Mouse Museum" at *documenta 5* in Kassel in 1972. The following concerns his intermediary role as an art agent in the context of Conceptual, Minimal, and Land art.



Konrad Fischer-Lueg
4 Düsseldorf
Poststr. 7
Tel. 325312
den 8. Juli 1967

Lieber Kasper König ,

ich habe große Dinge vor. Für diese großen Dinge brauche ich aber ganz dringend Deine Hilfe.

Ich mache eine Galerie auf. Im September. Den Raum hierfür habe ich schon, sehr schön. Es handelt sich um einen Torweg in einem Altstadthaus in ausgezeichnete Lage zwischen Kunsthalle und Kunstakademie. Dieser Torweg mit einem Rundbogen bekommt vorne und hinten ein Tor aus Glas. Hinten ist ein Hof. Siehe Zeichnung mit Abmessungen. Das ganze hat eine klare, kühle Atmosphäre.

Soweit alles sehr gut; jetzt aber brauche ich Deine Hilfe. Die erste Ausstellung ? ! -- Ich habe erfahren, daß Du mit Robert Morris und noch einem Künstler, dessen Namen ich nicht in Erfahrung bringen konnte im September zu Dobermann nach Münster kommen wirst, und da möchte ich Dich ganz herzlich bitten, mit Bob Morris zu reden und ihn dazu zu bringen in der Galerie "Konrad Fischer" etwas zu machen. Alles ist möglich. Ich könnte etwas nach seinem Plan hier bauen lassen. Man könnte aber auch zum Beispiel Sand in die Galerie fahren lassen, wo Bob dann was formt. Das sollen keine Vorschläge, sondern nur Beispiele für Möglichkeiten sein. Ich glaube, daß Bob der Galerieraum sehr gut gefallen wird.

Bob Morris wird sich meiner sicher noch von seinem Düsseldorf-aufenthalt her erinnern. Ich habe Alfred Schmela über mein Vorhaben unterrichtet und er drückt mir hinsichtlich einer Bob Morris Show beide Daumen.

Lieber Kasper, ich möchte eine unbedingt progressive Galerie machen, in der gute junge Künstler, auch unbekannte, ausstellen sollen, aber Du wirst verstehen, daß ich größten Ehrgeiz daran lege, daß ein so hervorragender Künstler wie Robert Morris meine Galerie eröffnet. Du kennst die Situation in Deutschland und ich glaube, auch Du wirst eine gute neue Galerie hier sehr begrüßen.

Es ist selbstverständlich, daß ich für alle Spesen in Düsseldorf

Durch die Vermittlung von Kasper König eröffnete Konrad Fischer seine Galerie im Oktober 1967 mit der legendären Skulptur von Carl Andre „5 x 20 Altstadt Rectangle“. Die begehbare Arbeit umfasste den gesamten Fußboden des schmalen Galerieraums in einer Toreinfahrt in der Düsseldorfer Altstadt.

Through Kasper König's mediation, Konrad Fischer was able to open his gallery in October 1967 with Carl Andre's legendary sculpture "5 x 20 Altstadt Rectangle." The work, which could be walked on, occupied the entire floor of the narrow gallery space in what had been a courtyard gateway in Düsseldorf's historical city center.



Ab 1967 entwickelte sich ein transatlantischer Austausch und ein europäisches Netzwerk zur Conceptual, Minimal und Land Art. Eine zentrale Figur für die Vermittlung dieser Kunstrichtungen war der Kurator Kasper König. Seit 1965 lebte er in New York und arbeitete von dort aus für europäische Museen an Ausstellungs- und Publikationsprojekten, agierte als Scout, handelte mit Kunst und vermittelte amerikanische Künstler:innen nach Europa. Ein kleines Adressbuch gibt Auskunft über sein internationales Netzwerk. 1966 war er in engem Austausch mit Konrad Fischer über die Auswahl seines Programms, als dieser 1967 seine Galerie in Düsseldorf mit Schwerpunkt Conceptual Art und Minimal Art gründete. Mit der ebenso auf Künstler:innen aus diesem Bereich spezialisierten Galerie von Heiner Friedrich kooperierte Fischer wiederum bei frühen Ausstellungsprojekten. So teilten sich die Galerien Kosten für Produktion und Transport von Kunstwerken. In beiden Galerien realisierten Künstler:innen wie Carl Andre oder Walter De Maria erstmals raumfüllende Arbeiten, die vor Ort konzipiert und ausgeführt wurden.

Conceptual, Minimal, and Land Art — the Route to Europe

From 1967 onwards a transatlantic dialogue together with a European network for Conceptual, Minimal, and Land Art began to develop. The curator Kasper König was a key figure in promulgating the movements. He had been living in New York since 1965 and worked from there for European museums on exhibition and publication projects, operating as a scout, dealing in art, and making contacts in Europe for American artists. The small address book provides information about his international network. In 1966 he was in close contact with Konrad Fischer concerning selections for his exhibition program, during the time he was establishing his gallery in Düsseldorf in 1967, which was to focus on Conceptual and Minimal Art. Fischer collaborated, in turn, on early exhibition projects with Heiner Friedrich's gallery, which also specialized in artists involved in these movements. The galleries shared the costs of producing and transporting works of art. In both galleries, such artists as Carl Andre and Walter De Maria were able to create large scale works for the first time, which were conceived and executed on site.

Wilhelm Fredrich Palä 2834^{lla}
Kopenhagen C/My Adelgade 4.

FRAU PROF. ERNST FRITSCH 832766
BERLIN 31 DEIDESHEIMERSTR. 21

ATELIER ORO FREUNDLICH PARIS 5^e
38 RUE HENRI BARBISSE

SAH FRANCIS 454-5660
345 WEST CHANNEL RD. ST. MONICA

ANDREAS VON TINKH TAI 7980
AGENCE FAYETON PARIS 9^e
23 RUE TAITBOUT

69 Duke Street Grosvenor Square
Heiner Friedrich 0811-67236
Nymphenburgerstr. 81 priv
Jahani Maximilianstr. 15
295021

Ernst Fischer S. (Wol)
Krefeld
Wilhelmshofallee 70

Barlo O Öyvind A Fahlström
Könsmansgatan 8^{III}
Stockholm C
/ 128 Front Street / Wall Street
N.Y. City WH 4-0278

coll.
Betty Freeman Los Angeles
(San Francisco) Downtown

Das Adressbuch von Kasper König
„London, New York“ aus den 1960er
Jahren beinhaltet Kontaktadressen
seines internationalen Netzwerks von
Künstler:innen, Galerist:innen, Samm-
ler:innen, Kritiker:innen und Kura-
tor:innen. So zum Beispiel von Heiner
Friedrich und Walter De Maria.

Kasper König's address book "London,
New York" from the 1960s contains
contact addresses for his international
network of artists, gallerists, collectors,
critics, and curators. For example,
Heiner Friedrich and Walter De Maria.

Mack 410 E. 105th Studio

Martha Minujin
Humberto 1^o 1957
Buenos Aires 23.3043

WALTER DE MARIA WO 62574
BOX 258 POSTOFFICE CANAL N.Y. 13
42 WALKER ST.

JOHN MC. CRACKEN
2904 STRONGS DRIVE
VENICE CALIF. 90291



Die Fotoserie im Bestand der *Galerie Heiner Friedrich* dokumentiert den Ausstellungsaufbau des ersten „Earth Room“ des amerikanischen Künstlers Walter De Maria in Friedrichs Münchener Galerie im Jahr 1968. Walter De Maria beobachtet die Anlieferung der Torfballen (Foto oben rechts).

The series of photographs in the holdings from *Galerie Heiner Friedrich* documents the installing of the first “Earth Room” by the American artist Walter De Maria at Friedrich’s Munich gallery in 1968. Walter De Maria is observing the delivery of bales of peat (top right photograph).



Kunstmarkt Köln

» ART COLOGNE

1960er the 1960s



Der *Kunstmarkt Köln* — die heutige *ART COLOGNE* — fand erstmals im Kölner Gürzenich im September 1967 mit 18 Galerien statt. Gegründet wurde die Messe auf Initiative der Galeristen Hein Stünke und Rudolf Zwirner vom *Verein progressiver deutscher Kunsthändler e.V.* Sie etablierte sich als neue Form der Kunstpräsentation und -vermarktung zu einem Modell für Kunstmessen weltweit. Eine Teilnahme an der Veranstaltung war zunächst ausschließlich den Mitgliedern des Vereins vorbehalten. Nach dem überwältigenden Erfolg der ersten Messe fand der *Kunstmarkt Köln* in den Jahren 1968 und 1969 im Erd- und Obergeschoss der *Kunsthalle Köln* statt.

Kunstmarkt Köln — today's *ART COLOGNE* — took place for the first time in Cologne's Gürzenich venue in September 1967 with 18 galleries participating. The fair was founded by the gallerists Hein Stünke and Rudolf Zwirner from *Verein progressiver deutscher Kunsthändler e.V.* (Association of Progressive German Art Dealers). As a new form of presenting and marketing art, it established itself as a model for art fairs worldwide. Participation in the event was initially limited exclusively to members of the association. After the overwhelming success of the first fair, *Kunstmarkt Köln* took place on the first and second floors of *Kunsthalle Köln* in 1968 and 1969.

218

Kojenplan im
Gürzenich,
Kunstmarkt Köln
1967

Booth plan for
the Gürzenich
venue, *Kunstmarkt*
Köln 1967



Hein Stünke (links)
und Rudolf Zwirner
bei der Eröffnung
der Messe, 1967

Hein Stünke (left)
and Rudolf Zwirner
at the opening of
the fair, 1967



Blick in die Kojen
im Gürzenich,
Kunstmarkt Köln
1967

A view of the booths
at the Gürzenich
venue, *Kunstmarkt*
Köln 1967



Koje der *Galerie*
Thomas, *Kunst-*
halle Köln, 1969

The *Galerie Thomas*
booth, *Kunsthalle*
Köln, 1969

Koje der *Galerie*
Zwirner mit Jean
Tinguelys „Balou-
ba No. 3“ (1959),
Kunstmarkt Köln
1967

The *Galerie Zwirner*
booth with Jean
Tinguelys „Balouba
No. 3“ (1959),
Kunstmarkt Köln
1967





Wolf Vostell, Helmut Rywelski und Joseph Beuys klopfen während der Pressekonferenz des Kölner Kunstmarkt 70 an die Tür der Kunsthalle Köln, 1970

Wolf Vostell, Helmut Rywelski, and Joseph Beuys knocking on the door of *Kunsthalle Köln* during the *Kölner Kunstmarkt 70* press conference, 1970

Aktion von Jürgen Klauke „Aspekt — Die Wörter haben ihre Kraft verloren“, *Internationaler Kunstmarkt Köln*, 1977



Performance by Jürgen Klauke „Aspekt — Die Wörter haben ihre Kraft verloren“ (Aspect — words have lost their power), *International Kunstmarkt Köln*, 1977



Performance von Ulay / Abramović „Light/Dark“, *Internationaler Kunstmarkt Köln*, 1977

Performance by Ulay / Abramović „Light/Dark“, *International Kunstmarkt Köln*, 1977

1970er the 1970s



Als Protest gegen das entstehende ‚Kunstmarktmonopol‘ und das elitäre Auswahlverfahren der Aussteller:innen durch den *Verein progressiver deutscher Kunsthändler e.V.* fand 1970 die Aktion „Wir betreten den Kunstmarkt“ unter anderem von Joseph Beuys und Wolf Vostell statt. Im gleichen Jahr wurden die *Art Basel* und die *Internationale Kunst- und Informationsmesse* (IKI) als Konkurrenzveranstaltungen gegründet. Aktuelle Kunstströmungen wie die Aktionskunst der 1970er Jahre fanden auf dem *Internationalen Kunstmarkt Köln* 1977 eine Präsentationsmöglichkeit: So zum Beispiel 1977 die Performance „Light/Dark“ des Künstlerpaars Ulay / Abramović oder die Aktion von Jürgen Klauke „Aspekt — Die Wörter haben ihre Kraft verloren“. 1974 zog der Kunstmarkt Köln in die Messehallen in Köln-Deutz um.

“We’re Going into the ‘Kunstmarkt,’” a protest against the emerging “monopoly of the ‘Kunstmarkt’” and the *Verein progressiver deutscher Kunsthändler*’s elitist approach to selecting exhibitors, involving Joseph Beuys and Wolf Vostell, among others, took place in 1970. In the same year, *Art Basel* and the *Internationale Kunst- und Informationsmesse* (IKI) were established as competing events. Contemporary developments in art such as 1970s performance art were provided with a platform at the *International Kunstmarkt Köln* in 1977, such as the performances “Light/Dark” by the pair of artists Ulay / Abramović and Jürgen Klauke’s “Aspekt — Die Wörter haben ihre Kraft verloren” (Aspect — words have lost their power) in 1977. In 1974 Kunstmarkt Köln moved to the trade fair premises in the Deutz district of Cologne.

219



Förderkoje von Stephan Balkenhol „Relief mit vier Männern“ (1983), *Galerie Löhr*, *Internationaler Kunstmarkt Köln* 1983

Sponsored booth by Stephan Balkenhol “Relief mit vier Männern” (Relief with Four Men, 1983), *Galerie Löhr*, *International Kunstmarkt Köln* 1983



Sonderschau „Der Schein des Objektiven — die künstliche Welt der Fotografie“, *ART COLOGNE* 1985

The special display “Der Schein des Objektiven — die künstliche Welt der Fotografie” (The Appearance of the Objective — The Artificial World of Photography), *ART COLOGNE* 1985



1980er the 1980s



In den frühen 1980er Jahren boomte der Neoexpressionismus im Kunstmarkt. Die großformatigen Werke der Neuen Wilden aus Berlin oder Mülheimer Freiheit aus Köln erreichten enorme Preise. Ab 1980 initiierte die damalige *ART COLOGNE* zusammen mit dem *Bundesverband deutscher Galerien* (BVDG) finanziert durch das Bundesinnenministerium erstmals ein Förderprogramm für noch nicht auf dem Markt etablierte junge Künstler:innen. Mit thematischen Sonderschauen bot die Messe eine Plattform für Kunstrichtungen und Sammlungen.

In the early 1980s, Neo-Expressionism was booming in the art market. The large-scale works by the Neue Wilde from Berlin and the Mülheimer Freiheit group from Cologne were able to achieve huge prices. From 1980, *ART COLOGNE*, together with the *Bundesverband deutscher Galerien* (Federal Association of German Galleries) and financed by the German Ministry of the Interior, instigated a support program for young artists who were not yet established in the market. Employing specifically themed displays, the fair offered a platform for art movements and collections.



Die Sonderschau „Sammlung Ileana und Michael Sonnabend“ auf der *ART COLOGNE* 1988 zeigte Arbeiten der Conceptual Art, Minimal Art und Arte Povera.

The special display „Sammlung Ileana und Michael Sonnabend“ at the *ART COLOGNE* 1988 showed works of Conceptual Art, Minimal Art and Arte Povera.

Die Kojé zeigt auf dem *Internationalen Kunstmarkt Köln* 1983 Arbeiten der Berliner Neuen Wilden, unter anderem links „Singerred-yellow“ (1981) von Helmut Middendorf.

The booth at the *International Kunstmarkt Köln* in 1983 was showing works by Berlin's Neue Wilde artists, including Helmut Middendorf's „Singerred-yellow“ (1981) on the left.



220

1990er the 1990s



Anfang der 1990er Jahre realisierte die *ART COLOGNE* weiterhin großangelegte Sonderschauen wie 1993 die spektakuläre und provozierende Präsentation der *Saatchi-Collection*, unter anderem mit Damien Hirsts in Formaldehyd schwebendem Tigerhai „Shark“. Die junge, 1992 gegründete Parallelmesse *Unfair* wurde nach 2 Jahren in die *ART COLOGNE* integriert. Mitte des Jahrzehnts hatte die Messe mit fast 300 Aussteller:innen eine unübersichtliche Größe und ihre Grenzen erreicht. Die Messeleitung begann ihr Konzept zu überarbeiten und die Aussteller:innenzahl zu reduzieren.

In the early 1990s, *ART COLOGNE* continued to mount large-scale special displays, such as the spectacular and provocative presentation of the *Saatchi Collection* in 1993, including Damien Hirst's „Shark“ floating in formaldehyde. The concurrent fledgling event *Unfair*, founded in 1992, was integrated into *ART COLOGNE* two years later. By the middle of the decade, with almost 300 exhibitors, the fair had reached both a bewildering scale and its limits. The fair's management began to revise its concept and to reduce the number of exhibitors.



Installation von
Nam June Paik "Alt
Heidelberg" (1991),
Galerie Hans Mayer,
ART COLOGNE 1994

Installation by
Nam June Paik "Alt
Heidelberg" (1991),
Galerie Hans Mayer,
ART COLOGNE
1994

1993 sorgte die Installation „The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living“ (Shark, 1991) von Damien Hirst auf der Sonderschau „Young British Artists - The Saatchi Collection“ für Aufsehen.

Installation by Damien Hirst "The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living" (Shark, 1991) in the special display of "Young British Artists — The Saatchi Collection," ART COLOGNE 1993



Installation von
Maria Brunner,
Galerie Gasser,
Halle 5, ART
COLOGNE 1994

Installation by
Maria Brunner,
Galerie Gasser,
Hall 5, ART
COLOGNE 1994



2000er the 2000s



Durch den Aktieneinbruch zu Beginn der 2000er Jahre, dem Terroranschlag vom 11.09.2001 und Messe-Newcomern wie der *Frieze Art Fair* in London oder der *Art Basel Miami Beach* blieben einige internationale, vor allem amerikanische Galerien der ART COLOGNE fern. Die Messe reduzierte die Aussteller:innenzahl und gründete Programme wie „NEW TALENTS“ und „NEW CONTEMPORARIES“. Zudem wurde „OPEN SPACE“ als Sonderfläche für raumfüllende Arbeiten junger Künstler:innen genutzt. Der Trend ging hin zur großformatigen Malerei und zu installativen Arbeiten.

Due to a slump in share prices at the beginning of the 2000s, the September 11, 2001 terrorist attack, and art fair newcomers such as *Frieze Art Fair* in London and *Art Basel Miami Beach*, some international galleries, especially American ones, began staying away from ART COLOGNE. The fair reduced the number of exhibitors and established such programs as "NEW TALENTS" and "NEW CONTEMPORARIES". In addition, "OPEN SPACE" was used as a special area for large-scale works by younger artists. The trend was moving towards large-scale paintings and installations.

221



Ai Weiwei „Forever 74 Bicycles“ (2003), ART COLOGNE 2005

Ai Weiwei, "Forever 74 Bicycles" (2003), ART COLOGNE 2005



Rekonstruktion von „Untitled (12 Horses)“ von Jannis Kounellis, ART COLOGNE 2006

Reconstruction of "Untitled (12 Horses)" by Jannis Kounellis, ART COLOGNE 2006





Blick in den „OPEN SPACE“ mit der Installation „Beach ... Das traurige Eiland“ (2005) von Martin Wöhr auf der ART COLOGNE 2006



Paul Schwer „Bautaufel — Painting“ (2008/2009), Eingang Süd, ART COLOGNE 2009

Paul Schwer, „Bautaufel — Painting“ (2008/2009), South Entrance, ART COLOGNE 2009

A view of “OPEN SPACE” with the installation “Beach ... Das traurige Eiland” (Beach ... The Sad Island, 2005) by Martin Wöhr at ART COLOGNE 2006

2010er the 2010s



222

Der Kunstmarkt spiegelte in den 2010er Jahren den zunehmenden Pluralismus der künstlerischen Ausdrucksformen. Klare Kunstrichtungen waren kaum noch zu identifizieren. Seit 2009 nutzte die ART COLOGNE den neuen Treppenzugang und die dahinterliegende Eingangshalle für große Skulpturen oder Sonderausstellungen: 2011 wurden die Messebesucher:innen von überlebensgroßen Aluminiumskulpturen von Paul McCarthy und Flugobjekten des belgischen Künstlers Panamarenko empfangen. 2012 folgte eine große Skulptur von Katharina Fritsch. In Konkurrenz zu Köln wurde 2017 eine neue Kunstmesse im Rheinland, die *Art Düsseldorf* auf dem Areal Böhler, ins Leben gerufen und stellte die ART COLOGNE vor neue Herausforderungen.

During the 2010s, the art market reflected the increasing pluralism of art's forms of expression, whereby clear directions became increasingly difficult to identify. Since 2009, ART COLOGNE has used the new steps to the entrance and the lobby for large-scale sculptures or special displays. In 2011, visitors to the fair were greeted by larger-than-life aluminum sculptures by Paul McCarthy and aviation sculptures by Belgian artist Panamarenko. A large-scale sculpture by Katharina Fritsch followed in 2012. In 2017, in competition with Cologne, a new art fair in the Rhineland, *Art Düsseldorf* at the Areal Böhler venue, was launched, presenting ART COLOGNE with new challenges.

Sonderschau von Panamarenko „Flugobjekte“, Foyer Messehalle, Eingang Süd, ART COLOGNE 2011

Special display of Panamarenko's „Flugobjekte“, (Aviation Sculptures), trade fair lobby, South Entrance, ART COLOGNE 2011



Paul McCarthy „Apple Tree Boy and Apple Tree Girl“ (2010), *Galerie Hauser & Wirth*, Eingang Süd, ART COLOGNE 2011

Paul McCarthy, “Apple Tree Boy and Apple Tree Girl” (2010), *Hauser & Wirth*, South Entrance, ART COLOGNE 2011

Katharina Grosse „Untitled“ (2012), Eingang Süd, ART COLOGNE 2013

Katharina Grosse, “Untitled” (2012), South Entrance, ART COLOGNE 2013





Blick in die Messehallen, ART COLOGNE 2011

View of the fair, ART COLOGNE 2011



Boxring von Anna Ádám in der Sonderausstellung „Queer Budapest“, ART COLOGNE 2021

Boxing ring by Anna Ádám in the special display „Queer Budapest,“ ART COLOGNE 2021

2020er the 2020s



Im Coronajahr 2020 beschränkte sich die Messe auf ein digitales Angebot mit Kurzfilmen, Livestreams und Online Katalog. Die 54. ART COLOGNE 2021 wurde dann zunächst virtuell auf Galerieplattform.de durchgeführt. Im November konnte wieder eine Ausgabe in den Messehallen stattfinden. Als politisches Statement hatte die Messeleitung das Künstlerkollektiv „Queer Budapest“ eingeladen, um der queeren ungarischen Kunstszene eine Plattform zu bieten. Eine zentrale, partizipative Arbeit war zudem die Performance von Anna Ádám: In einem Boxring war vor allem das weibliche Publikum eingeladen, sich aktiv in „Fight-Club“-Kursen in Selbstverteidigung zu üben. Das ZADIK präsentierte mit neuem Gestaltungskonzept die Sonderausstellung „Helmut Rywelskis art intermedia, Köln 1967-1972“.

In 2020, the year of corona, the fair was limited to a digital platform showing short films, live streams, and an online catalogue. The 54th ART COLOGNE in 2021 was initially held virtually on Galerieplattform.de. In November, another edition was able to take place at the trade fair itself. In a political statement, the fair's management invited the artists' collective „Queer Budapest“ to create a platform for the queer Hungarian art scene. A central, participatory work was also Anna Ádám's performance. In a boxing ring, female visitors in particular were invited to actively practice self-defense during „Fight Club“ courses. ZADIK presented a special display „Helmut Rywelski's art intermedia, Cologne 1967-1972,“ employing a new design concept.

223

Blick in die Messehallen, ART COLOGNE 2021

View of the fair, ART COLOGNE 2021



Sonderausstellung des ZADIK „5 Jahre Avantgarde. Helmut Rywelskis art intermedia Köln, 1967-1972“, ART COLOGNE 2021

Special display by ZADIK „5 Jahre Avantgarde. Helmut Rywelskis art intermedia Köln, 1967-1972“ (5 Years of Avantgarde. Helmut Rywelski's art intermedia Cologne, 1967-1972), ART COLOGNE 2021

Blick in die Messehallen, ART COLOGNE 2022

View of the fair, ART COLOGNE 2022



Kunstmarktboom

in den 1980er Jahren




Ein Highlight der *Galerie Paul Maenz* war die erste Einzelausstellung von Keith Haring in Deutschland 1984: Hierbei bemalte der Künstler neben den Wänden der Galerie live den nackten Körper eines jungen Mannes (Gino Ferrara, 2.v.l.) mit seinen piktogrammartigen Figuren und Chiffren. Zur Eröffnung am 03.05.1984 konnten Gerd de Vries (l.) und Paul Maenz (Mitte) nicht nur den Künstler (2.v.r.), sondern auch den Galeristen Tony Shafrazi (r.) aus New York begrüßen.

One of the highlights at *Galerie Paul Maenz* was Keith Haring's first solo exhibition in Germany in 1984. In addition to the walls of the gallery, the artist also painted the naked body of a young man (Gino Ferrara, 2nd from left) with his pictogram-like figures and symbols with an audience in attendance. At the opening on May 3, 1984, Gerd de Vries (left) and Paul Maenz (middle) not only welcomed the artist (2nd from right) but also the gallerist Tony Shafrazi (right) from New York.

Paul Maenz und sein Partner Gerd de Vries trugen zur Ausstellungseröffnung ein T-Shirt, das von Keith Haring mit seinem Motiv „Radiant Baby“ gestaltet worden war.

At the opening of the exhibition, Paul Maenz and his partner Gerd de Vries wore T-shirts that had been designed by Keith Haring featuring his “Radiant Baby” motif.





In den 1980er Jahren wurde die Kunst verstärkt zu einem Wirtschaftsfaktor und zum Spekulationsobjekt. Insbesondere Malerei stand wieder hoch im Kurs und wurde international gehandelt. Der allgemeine Boom im Kunstmarkt währte jedoch nur eine begrenzte Zeit und endete schließlich 1990 mit dramatischen Einsatzzumbrüchen weltweit, analog zur allgemeinen wirtschaftlichen Entwicklung. Die dynamischen Wege der Kunstwerke veranschaulicht die Objektkartei der 1971 in Köln gegründeten *Galerie Paul Maenz*. Sie umfasst rund 3.400 Werke. Maenz und sein Partner Gerd de Vries waren für amerikanische und europäische minimalistische und konzeptuelle Kunst sowie Arte Povera international bekannt. Schon ab 1978 zeigten sie zusätzlich italienische Transavantgardia, 1980 kam die Gruppe Mülheimer Freiheit hinzu. Die Kartei verdeutlicht wie die Kunstwerke der Mülheimer Freiheit in eine Vielzahl von Museen weltweit gelangt sind.

The Art Market Boom during the 1980s

During the 1980s art increasingly became an economic factor and object of financial speculation.

Painting in particular became very popular again and was bought and sold internationally. However, the boom in the art market only lasted for a limited time, ultimately ending in 1990 with a dramatic collapse in revenues worldwide, mirroring economic developments in general. How widely the works of art were distributed is illustrated by the card index of around 3,400 works belonging to *Galerie Paul Maenz*, founded in Cologne in 1971. Maenz and his partner Gerd de Vries were internationally known for their involvement with American and European Minimalist and Conceptual Art, as well as Arte Povera. As early as 1978 they were also showing Italian Transavantgardia, and in 1980 the Mülheimer Freiheit group of artists was added. The card index demonstrates how works of art from Mülheimer Freiheit have found their way into a large number of museums around the world.

Auf den Türen der Toreinfahrt zur *Galerie Paul Maenz* waren während der Ausstellung zwei Zwillingenfiguren mit Computer- und Ghetto-Blaster-Köpfen zu sehen.

During the exhibition, two twin figures with computer and ghetto blaster heads could be seen on the gates of the entrance to *Galerie Paul Maenz*.

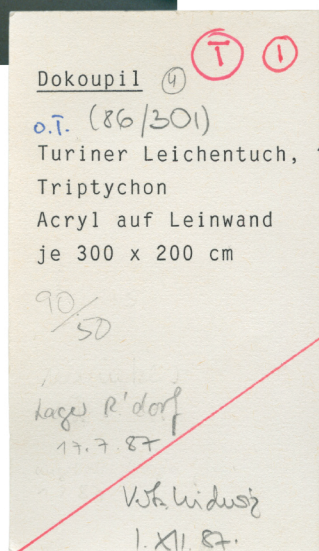


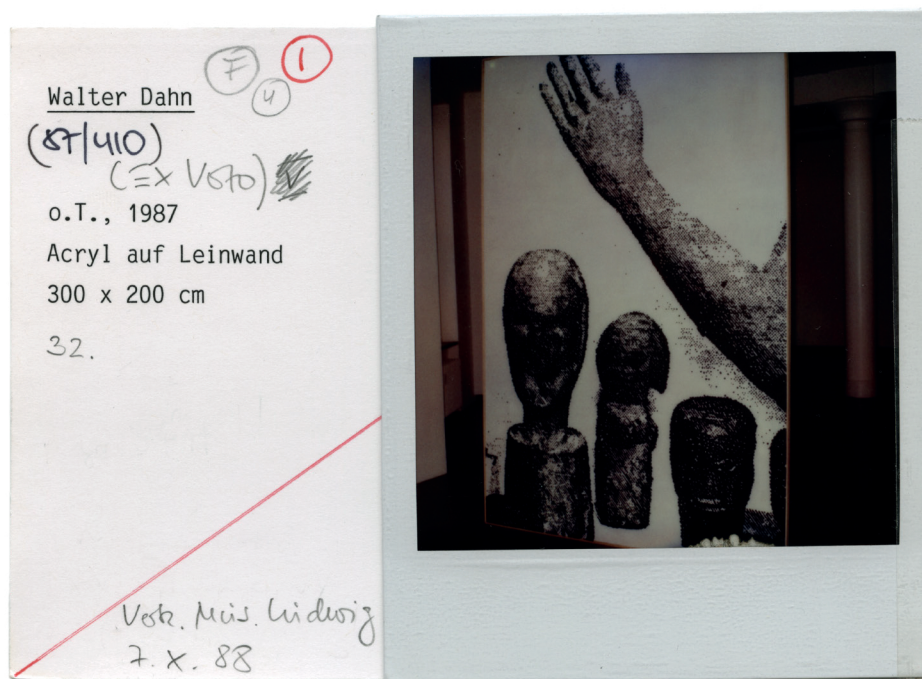
Das Installationsfoto der Ausstellung „Jiří Georg Dokoupil“ in der *Galerie Paul Maenz* vom 16.01.-21.02.1987 zeigt Dokoupils Triptychon „o.T.“ (Turiner Leichentuch) von 1986, das von der *Peter und Irene Ludwig Stiftung* gekauft wurde.

The installation view of the exhibition “Jiří Georg Dokoupil” at *Galerie Paul Maenz* from January 16 to February 21, 1987 shows Dokoupil's triptych “Untitled” (Turin Shroud) from 1986, which was purchased by the *Peter and Irene Ludwig Foundation*.

Die Objektkartei der *Galerie Paul Maenz* umfasst alle von ihr gehandelten Werke und gibt unter anderem Auskunft über die Käufer:innen.

The object index of the *Galerie Paul Maenz* includes all the works it has traded and provides further information about the buyers, among other things.





Das Installationsfoto der Ausstellung „Walter Dahn“ in der *Galerie Paul Maenz* vom 05.02.-12.03.1988 zeigt Dahns Arbeit „o.T.“ (Ex Voto) von 1987, die vom *Museum Ludwig* in Köln gekauft wurde.

The installation view of the exhibition “Walter Dahn” at *Galerie Paul Maenz* from February 5 to March 12, 1988 shows Dahn’s work “Untitled” (Ex Voto) from 1987, which was bought by *Museum Ludwig* in Cologne.



/// 16:15 ///

Kollektiv ZOO & Rolf Hinterecker

Projekt "Hasen und Herzen" (unrealisiert), Joseph Beuys,
Galerie "art intermedia" (Helmut Rywelski), Köln / ZADIK AIO3, IV,
In 2. Ausstellung "Der Künstler - The Artist as Artist" (1964)

Artistic Research im^{at} ZADIK

FLUXUS — FREEENACTMENTS KOLLEKTIV Zoo

228

Dass ein Archiv auch für künstlerische Produktion fruchtbar sein kann, hat 2022 die Zusammenarbeit des ZADIK mit dem Kollektiv ZOO gezeigt! Vor Ort recherchierte das Kollektiv zu der Frage: Wie kann ephemere Kunst wieder lebendig werden? Besonders wurden Scores zu Performances des Fluxus in den Blick genommen, die zum Teil nicht realisiert wurden. Unter anderem wurde mit den Beständen der *Galerie art intermedia*, *Galerie Inge Baecker*, *Galerie Christel Schüppenhauer* oder des Fotografen Henning Wolters gearbeitet. Daraus entwickelte das Kollektiv die FREEENACTMENTS als eigenes Format. Während der Festveranstaltung zum 30. Jubiläum des ZADIK am 30.09.2022 sowie der Preview auf der ART COLOGNE am 16.11.2022 wurden die Gäste Zeug:innen der performativen FREEENACTMENTS, die das Kollektiv bestehend aus Jens Eike Krüger, Constantin Leonhard und Anja Plonka in Auseinandersetzung mit den Archivbeständen des ZADIK entwickelt hatte.

That an archive can also be productive for artistic work was shown in 2022 by ZADIK's collaboration with the ZOO collective! The collective conducted research in the archive holdings on the question: How can ephemeral art come alive again? Scores for Fluxus performances, some of which were never realized, were examined in particular. Work was done, among other things, with the holdings of the *Galerie art intermedia*, *Galerie Inge Baecker*, and *Galerie Christel Schüppenhauer*, or the photographs of Henning Wolters. On this basis, the collective developed its FREEENACTMENTS as an independent format. During the event celebrating the 30th anniversary of ZADIK on September 30, 2022, and at the preview of ART COLOGNE on November 16, 2022, the guests became witnesses of the performative FREEENACTMENTS that the collective, consisting of Jens Eike Krüger, Constantin Leonhard, and Anja Plonka, developed based on their examination of ZADIK's archival holdings.

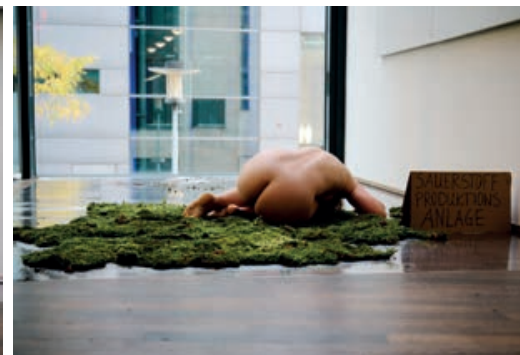
ZADIK - Zentralarchiv für deutsche und internationale
Kunstmarktforschung

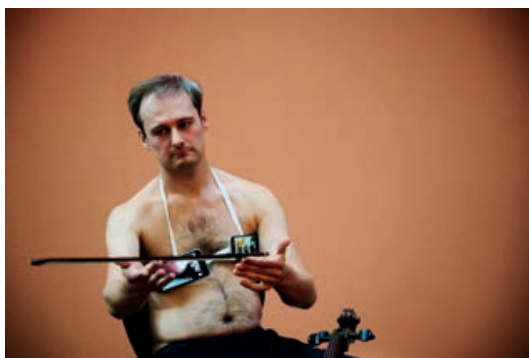
Im Mediapark 7, 50670 Köln



Anja Plonka entwickelte das FREEENACTMENT zu Felix Kemners Aktion *Sauerstoffproduktionsanlage*, die erstmals 1969 im öffentlichen Raum in Köln stattfand. Bereits Ende der 1960er Jahre befasste sich Felix Kemner mit Umweltthemen und setzte die *Sauerstoffproduktionsanlage* um, indem er Moos in den Straßen von Köln, Aachen und München platzierte. Kemner thematisierte Moos als nachwachsendes und lebendiges Material unserer Umwelt und Produzent unserer Atemluft bevor diese Themen gesellschaftlich und politisch wurden. Kemner ist damit ein Pionier der Umweltkunst und sein frühes Werk war zukunftsweisend.

Anja Plonka developed a FREEENACTMENT for Felix Kemner's action *Sauerstoffproduktionsanlage* (Oxygen Production Unit), which took place for the first time in public space in Cologne in 1969. Felix Kemner already began occupying himself with environmental topics at the end of the 1960s, and realized *Sauerstoffproduktionsanlage* by placing moss on the streets of Cologne, Aachen, and Munich. Kemner dealt with moss as a regenerative and living material in our environment and a producer of the air we breathe before such topics became social and political issues. Kemner is thus a pioneer of environmental art and his early work was pathbreaking.





Constantin Leonhard bezog sich in seinem FREE-ENACTMENT auf Charlotte Moormans Performance im Osthaus Museum in Hagen von 1976. Die Archivlage ist lückenhaft. Einige Hinweise finden sich im Bestand der Galeristin Inge Baecker. Klar ist: Ein Körper, ein BH aus Bildschirmen, ein Cello, ein Cello-Bogen, ein Schlafsack, Kleidungsstücke. Das sind die eindeutig zu identifizierenden Bestandteile der Aktion. Leonhard ging in seiner Performance den Fragen nach: Was könnte die Performance in der Performerin und im Publikum ausgelöst haben? Welche Atmosphäre erzeugt dieses Setting in mir? Wie kann ich diese Emotion und Atmosphäre für das Publikum spürbar und sichtbar machen?

In his FREEENACTMENT, Constantin Leonhard made reference to Charlotte Moorman's performance at the Osthaus Museum in Hagen in 1976. There are gaps in the archival holdings. Some information is found in the holdings of the gallerist Inge Baecker. What is clear: a body, a bra made of screens, a cello, a cello bow, a sleeping bag, and items of clothing. These are the elements in the action that can be identified clearly. In his performance, Leonhard addressed the question: What might the performance have evoked in the artist and in the audience? What atmosphere does this setting produce in me? How can I make this emotion and atmosphere palpable and visible for the audience?





Jens Eike Krüger befasste sich in seinem FREEENACTMENT mit Wolf Vostells Installation *Ruhende Verkehr* sowie dessen Arbeit mit Beton, Spielzeug und Vehikeln. Der *Ruhende Verkehr* gilt als eine der bekanntesten Arbeiten von Wolf Vostell. Dabei handelt es sich um seinen Opel Kapitän L, den der Künstler 1969 auf einem öffentlichen Parkplatz vor der Kölner *Galerie art intermedia* einbetonierte. Weniger dokumentiert sind Vostells Aktionen, bei denen er Kriegsspielzeug mit einem Hammer zerschlagen haben soll. Krüger versucht sich an einer collagierten Zusammenführung von Vostells Aktionen im Miniatur-Format. Dafür wurde Kriegsspielzeug zum ‚Ruhen‘ gebracht, indem es in kleinen Holzboxen installiert und dann in Beton eingegossen wurde.

Jens Eike Krüger occupied himself in his FREEENACTMENT with Wolf Vostell's installation *Ruhender Verkehr* (Stationary Traffic) and his work with concrete, toys, and vehicles. *Ruhender Verkehr* is one of Wolf Vostell's most well-known works. It deals with his Opel Kapitän L, which the artist encased in concrete on a public parking space in front of the *Galerie art intermedia* in Cologne in 1969. Vostell's actions in which he supposedly smashed war toys with a hammer are less well-documented. Krüger attempts a collaged amalgamation of Vostell's actions in miniature format. For it, war toys were put to 'rest' by being installing in small wooden boxes and then being encased in concrete.





Anja Plonka, Constantin Leonhard und Jens Eike Krüger erarbeiteten gemeinsam ein FREEENACTMENT zu Joseph Beuys Performance *Hasen und Herzen*, die Anfang der 1970er Jahre in der Galerie art intermedia in Köln stattfinden sollte, jedoch nicht umgesetzt wurde. Das Kollektiv ZOO recherchierte hierzu im Archivbestand der *Galerie art intermedia*, der sich im ZADIK befindet. Sozial engagierte, kritische und politische Kunst waren Thema dieser Galerie. Obwohl der Galerist Helmut Rywelski selbst Teil des Kunstmarkts war, rebellierte er gegen die vorherrschenden Mechanismen.

Anja Plonka, Constantin Leonhard, and Jens Eike Krüger collectively developed a FREEENACTMENT for Joseph Beuys's performance *Hasen und Herzen* (Hares and Hearts), which was supposed to take place at the Galerie art intermedia in Cologne in the early 1970s, but was never realized. The ZOO collective did research on it in the archival holdings of the *Galerie art intermedia*, which are part the ZADIK. Socially engaged, critical, and political art were the theme of this gallery. Even though the gallerist, Helmut Rywelski, was involved in the art market himself, he rebelled against the mechanisms that prevailed in it.





Anja Plonka und Constantin Leonhard performten das FREEENACTMENT zu Chris Reineckes *Cooperative* in der Kojе des ZADIK auf der ART COLOGNE 2022. In der Ausstellung mit dem Titel „Cooperative“ waren die Besucher:innen der Kölner *Galerie art intermedia* 1967 im Sinne eines Partizipationsprojektes von Chris Reinecke dazu aufgefordert, ein Dombild mit zuvor von ihnen gekauten Kaugummis zu bekleben. Reinecke gilt als eine der ersten deutschen Aktionskünstlerinnen. Ausgehend von Chris Reineckes Aktion und dem Kölner Dom als Wahrzeichen und Machtsymbol zeichnen die Künstler weitere Symbole auf die T-Shirts, welche sich im Prozess zur Aktionsfläche transformierten.

Anja Plonka and Constantin Leonhard performed the FREEENACTMENT for Chris Reinecke's *Cooperative* at the ZADIK stand at ART COLOGNE in 2022. In line with a participatory project by Chris Reinecke, in the exhibition with the title *Cooperative*, the visitors to the *Galerie art intermedia* in Cologne in 1967 were invited to stick gum they had chewed beforehand onto a picture of the Cologne Cathedral. Reinecke is regarded as one of the first German action artists. Starting from Chris Reinecke's action and the Cologne Cathedral as a landmark and symbol of power, the artist drew other symbols on T-shirts, which were transformed into an action surface in the process.



STATE MENTS

... zum Jubiläum der vielen mit
dem ZADIK über die Jahre
verbundenen Personen.

... on the anniversary by people
associated with ZADIK over the
years.

234

Mit der Ausstellung *Wolke und Kristall* präsentierte die *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen* 2016 eine essentielle Neuerwerbung: Werke aus der Sammlung der Düsseldorfer Galeristen Dorothee und Konrad Fischer sowie das Archiv der 1967 gegründeten Galerie. Es fiel nicht schwer, die Kunst auszustellen. Das Archivmaterial jedoch konfrontierte uns mit ungewohnten Fragen: Wie lassen sich Korrespondenzen und Dokumente erschließen? Wie und wo lagern? Wie zugänglich machen? Antworten fanden wir beim ZADIK und seinem hochspezialisierten Team: In unserem Auftrag erschlossen und digitalisierten sie das umfangreiche Konvolut, das seit 2018 in einem eigens eingerichteten Raum im K21 bewahrt und in thematischen Präsentationen sichtbar wird.

With the exhibition *Cloud and Crystal* in 2016, the *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen* presented an essential new acquisition: works from the collection of the Düsseldorf-based gallerists Dorothee and Konrad Fischer, as well as the archive of the gallery, which was founded in 1967. It was not difficult to exhibit the art. The archive material, however, confronted us with unfamiliar questions: How can correspondences and documents be made accessible? How and where to store them? How to make them accessible? We found answers at the ZADIK and its highly specialised team: On our behalf, they indexed and digitised the extensive holdings, which have been preserved in a specially equipped room at K21 since 2018 and is made visible and thus accessible in thematic presentations.

Das ZADIK wurde von Gründungsmitgliedern des BVDG eronnen, etabliert und stets unterstützt. Es ist ein Solitär, eine Perle unter den Archiven. In ihm ist der Kunsthandel als kulturelles Erbe sedimentiert. Für uns war die Würdigung des ZADIK in Gestalt ihres vormaligen Leiters Günter Herzog als *ART COLOGNE*-Preisträger 2017 ein ganz besonderes Ereignis. Endlich einmal rückte ein Kunsthistoriker, der sich die Erforschung des Kunstmarktes zur Aufgabe gemacht hatte, ins Rampenlicht. Im Herbst letzten Jahres luden wir BVDG-Mitglieder zu einer ZADIK-Führung ein. Das Staunen der Galerist:innen war groß. Denn selbst eine kleine Auswahl aus dem unglaublich breiten Archivbestand macht deutlich, welche Schätze hier lagern und wie bereichernd deren wissenschaftliche Aufbereitung für die gesamte Kunstwelt ist.

The ZADIK was conceived, established, and supported from the very beginning by founding members of the BVDG. It is a solitaire, a pearl among archives. The art trade is sedimented within it as a cultural heritage. For us, the recognition of the ZADIK in the person of its former director Günter Herzog as the *ART COLOGNE* Prize winner 2017 was a very special event. For once, an art historian who had made it his business to research the art market was in the limelight. Last autumn, we invited BVDG members to a ZADIK tour. The amazement of the gallerists was great. Even a small selection from the unbelievably wide range of archives makes it clear what treasures are stored here and how enriching their scholarly processing is for the entire art world.

Birgit Maria Sturm, Silvia Zörner & Maria Morais

Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler e.V. (BVDG), Berlin

Federal Association of German Galleries and Fine Art Dealers (BVDG), Berlin

Als neue Aufgabe des Vorstands streben wir an, das ZADIK Institut als Förderverein wirtschaftlich zu unterstützen und damit für mehr Planungssicherheit zu sorgen. Mit Hilfe des Vereins soll eine Vertiefung und Erweiterung des Bestandes ermöglicht werden, sowie die weitere wissenschaftliche Aufarbeitung der Archive unterstützt werden. Um diese Ziele zu erreichen, streben wir eine breitere Mitgliederbasis des Vereins an, aus dessen Mitte idealerweise auch weitere Donator:innen gewonnen werden sollen. Mit Hilfe der Mitgliedsbeiträge, insbesondere auch von Fördermitgliedern, soll zudem die finanzielle Basis für die Tätigkeit des Vereins geschaffen werden. Ein weiteres Ziel des Vorstands ist es, das ZADIK dabei zu unterstützen, den Inhalt und die Arbeit des ZADIK für Studierende, Wissenschaftler:innen und Interessent:innen zugänglich zu machen, z.B. durch Veranstaltungen und die Onlinepräsenz.

As a new task of the Executive Board, we are striving to support the ZADIK financially as a sponsoring association and thus ensure more planning security. With the help of the association, a deepening and expansion of the holdings is to be made possible, as well as the further academic processing of the archives supported. In order to achieve these goals, we are striving for a broader membership base for the association, from whose midst further donors should ideally be recruited. With the help of membership fees, especially from sustaining members, the financial basis for the association's activities is also be created. Another goal of the board is to support the ZADIK in making the content and work of the institution accessible to students, researchers, and interested parties, for example, through events and the online presence.

Yasmin Mahmoudi, Dr. Katja Terlau, Dr. Ulrich S. Soénius & Jorge Sanguino

Vorstand Gesellschaft zur Förderung des ZADIK e.V. seit 2022

Executive Board of the Gesellschaft zur Förderung des ZADIK e.V. since 2022

Erinnerung an Prof. Herzog, der mit 12 Studenten 2 Wochen lang meine Atelierräume durch„forstete“, seitdem herrscht Ordnung — aber ich finde nichts mehr wieder. Geblieben ist mir ein Student, Hauke Ohls, der mittlerweile seine Doktorarbeit über mein Werkverzeichnis beendet hat. Tausend Dank für diesen wunderbaren Kunsthistoriker.

A memory of Prof Herzog, who spent two weeks ‘combing’ through my studio rooms together with twelve students. Since then, order has prevailed — but I cannot find anything again. What remained with me from this is a student, Hauke Ohls, who has meanwhile completed his doctoral thesis on my catalogue raisonné. Thank you so much for this wonderful art historian.

Mary Bauermeister

Künstlerin und Donatorin

Artist and donor

Mit ZADIK verbinde ich seit meinem ersten Besuch vor fast zehn Jahren faszinierende Einblicke in Geschichte und Gegenwart des Kunstmarkts, aus der man viel über unsere Gesellschaft erkennen kann.

Since my first visit almost ten years ago, I have associated the ZADIK with fascinating insights into the history and present of the art market, from which one can discern much about our society.

Dr. Michael Stückradt

Kanzler der Universität zu Köln

Chancellor of the University of Cologne

Immer wieder haben wir in der Vergangenheit kooperieren können. In der Vorbereitung zu den Ausstellungen *Ludwig Goes Pop* 2014 und *Kunst ins Leben! Der Sammler Wolfgang Hahn und die 60er Jahre* 2015 haben die umfangreichen Archivmaterialien im ZADIK unseren Blick wesentlich geschärft. Auch bei der Ausstellung *Familienbande. Die Schenkung Schröder* vermittelten die spannenden Funde aus den 1990er Jahren wichtige Erkenntnisse und konnten als Leihgaben in die Ausstellung integriert werden. Die offene, kollegiale Atmosphäre im ZADIK macht es immer wieder zum Genuss zu kooperieren. Es gibt noch so viele Anknüpfungspunkte, so dass wir uns schon jetzt auf künftige Projekte freuen, die uns ins ZADIK führen werden. Wir gratulieren dem ZADIK zum dreißigjährigen Jubiläum!

Time and again, we have been able to cooperate. In the preparation for the exhibitions *Ludwig Goes Pop* in 2014 and *Art into Life. Collector Wolfgang Hahn and the 60s* in 2015, the extensive archival materials at the ZADIK sharpened our view considerably. Also in the exhibition *Family Ties. The Schröder Donation*, the exciting finds from the 1990s provided important insights and could be integrated into the exhibition as loans. The open, collegial atmosphere at the ZADIK always makes it a pleasure to cooperate. There are still so many points of contact, so that we are already looking forward to future projects that will take us to the ZADIK. Congratulations to the ZADIK on its 30th anniversary!

Dr. Yilmaz Dziewior, Dr. Stephan Diederich, & Dr. Barbara Engelbach

Museum Ludwig, Köln

Museum Ludwig, Cologne

Vor 30 Jahren wurde von einer kleinen Gruppe angesehener Galerist:innen in Köln die Idee ZADIK geboren, um die vielfältigen „Geschichten“ rund um die Zusammenarbeit von Galerist:innen, Künstler:innen und Sammler:innen auf dem Weg zur (Kunst-)Geschichte festzuhalten. Nach stetigem, teils auch holprigem Wachstumsprozess ist ZADIK jetzt erwachsen und zu einem unverzichtbaren Forschungsinstitut für den internationalen Kunsthandel herangewachsen. Die Vision der Gründungsmitglieder, mit ZADIK ein Gedächtnis des Kunstmarktes zu schaffen, hat sich erfüllt. Jedes Archiv von Galerist:innen, Kunsthändler:innen, Ausstellungsmacher:innen und Sammler:innen ist ein Baustein für die Kunstgeschichte der Zukunft. Dass ich diesen erfolgreichen Werdegang als langjährige Kassenprüferin begleiten durfte, ist eine große Freude.

Thirty years ago, a small group of respected gallerists in Cologne gave birth to the idea of the ZADIK in order to record the diverse ‘stories’ surrounding the collaboration of gallerists, artists, and collectors on the path to (art) history. After a steady, at times bumpy growth process, the ZADIK is now grown up and has become an indispensable research institute for the international art trade. The vision of the founding members to create a memory of the art market with the ZADIK has come true. Each and every archive handed over by gallerists, art dealers, curators, and collectors is a building block for the art history of the future. It is a great pleasure for me to have been able to accompany this successful development as a long-standing auditor.

Christel Schüppenhauer

Galeristin von 1980 – 2020, Donatorin, Kassenprüferin des ZADIK e.V. 2007 – 2022 und der Gesellschaft zur Förderung des ZADIK e.V. (ab 2022)

Gallerist 1980 to 2020, Auditor of ZADIK e.V., 2007 – 2022 and of the Gesellschaft zur Förderung des ZADIK e.V. (since 2022), and donor

Als ehemalige Dekanin der *Philosophischen Fakultät* der *Universität zu Köln* habe ich den Prozess mit Freude begleitet, der die Einrichtung des ZADIK als wissenschaftliches Institut unserer Fakultät im Jahr 2020 ermöglicht hat. Aus meiner Sicht ist die Verknüpfung des einzigartigen Spezialarchivs zur Geschichte des Kunsthandels mit den Möglichkeiten universitärer Forschung und Lehre nicht zuletzt für die Studierenden ein großer Glücksfall, der sich vor allem dem Engagement all derjenigen verdankt, die sich für die Etablierung und nachhaltige Weiterführung des ZADIK über Jahrzehnte hinweg eingesetzt haben. Zum Jubiläum wünsche ich allen Beteiligten weiterhin viel Freude an der weiteren Gestaltung des Instituts.

As a former dean of the *Faculty of Arts and Humanities* at the *University of Cologne*, I was delighted to accompany the process that made the establishment of the ZADIK as a scholarly institute of our faculty possible in 2020. From my point of view, the linking of the unique special archive on the history of the art trade with the possibilities of university research and teaching, not least of all for the students, is a great stroke of luck, which is due above all to the commitment of all those who have worked for the establishment and sustainable continuation of the ZADIK over decades. On the occasion of the anniversary, I wish all those involved continued joy in the further shaping of the institute.

Prof. Dr. Monika Schausten

ehem. Dekanin der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Vorstandsmitglied des ZADIK 2017 – 2020

Former Dean of the Faculty of Arts and Humanities at the University of Cologne, Member of the Board of the ZADIK, 2017 – 2020

Die Auftritte des ZADIK bei der alljährlichen *ART COLOGNE* in den Kölner Messehallen haben bei mir einen starken Eindruck hinterlassen. Diesen Ausstellungen ist es gelungen, das Archiv als Speicher lebendiger Erinnerung auf ganz neue Weise erfahrbar zu machen. Mit großformatigen fotografischen Reproduktionen von historischen Orten und Protagonist:innen des zeitgenössischen Kunstgeschehens entstanden poetisch konstruierte Wissensräume, die Begegnungen mit den historischen Kontexten auf Augenhöhe ermöglichten und Einblicke in die wissenschaftliche Arbeit des ZADIK gaben, die alles andere als verstaubt und rückwärtsgewandt wirkten. Der kuratorische Ansatz Günter Herzogs vertraute auf die Beredsamkeit des Materials, um die Forschungsarbeit einer breiten Öffentlichkeit nahe zu bringen. Begleitet von den *sediment*-Publikationen, konnten die Ausstellungen des ZADIK den mithin zweifelhaften Mythos des Kunstmarkts dekonstruieren, indem sie nicht nur prominente, sondern auch vergessene und ins Exil gezwungene Persönlichkeiten des Kunstgeschehens, die frühzeitig für die progressiven Kunsttendenzen eintraten, in den Blick rückten und so die Erzählungen der Ökonomien zeitgenössischer Kunst erweitert und diverser gemacht haben. Von diesen forschenden Ausstellungen, in deren Entstehung der wissenschaftliche Nachwuchs sichtbar eingebunden war, sind in zwei Jahrzehnten wesentliche Impulse für eine Vielzahl wissenschaftlicher Qualifikationsarbeiten ausgegangen, in denen sich die kulturhistorische und kulturpolitische Bedeutung des Kunsthandels einschlägig dokumentiert. Über die langjährige enge Verbindung des ZADIK zum *Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln* hat sich schließlich auch die Verankerung der noch jungen Kunstmarktforschung in der akademischen Lehre nachhaltig etabliert. Zu dieser Entwicklung haben die Ausstellungen als Materialisierungen der Forschungsarbeit wesentlich beigetragen. Als öffentliche Foren der Selbstreflexion zeugen sie von der Relevanz der Archive in der Gegenwart und Zukunft.

The ZADIK's presentations at the annual *ART COLOGNE* in the exhibition halls of the *koelnmesse* left a strong impression on me. These exhibitions succeeded in making it possible to experience the archive as a storehouse of living memory in a completely new way. With large-format photographic reproductions of historical venues and protagonists of the contemporary art scene, poetically constructed knowledge spaces were created that enabled encounters with the historical contexts at eye level and provided insights into the academic work of the ZADIK that seemed anything but dusty and backward-looking. Günter Herzog's curatorial approach relied on the eloquence of the material to bring the research work to a broad public. Accompanied by *sediment* publications, the ZADIK's exhibitions were able to deconstruct the dubious myth of the art market by bringing into view not only prominent but also forgotten and exiled personalities of the art world who championed progressive art trends at an early stage, thus expanding and diversifying the narratives of the economies of contemporary art. Over the course of two decades, these exploratory exhibitions, in the creation of which young academics were visibly involved, have provided essential impulses for a multitude of academic qualification works, in which the cultural-historical and cultural-political significance of the art trade is pertinently documented. The long-standing close connection between the ZADIK and the *Department of Art History* at the *University of Cologne* has also sustainably established the anchoring of the still young field of art market research in academic teaching. The exhibitions have contributed significantly to this development as materialisations of the research work. As public forums for self-reflection, they testify to the relevance of the archives in the present and the future.

Prof. Dr. Ursula Frohne

*Professorin für Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart, Universität Münster und Kuratoriumsmitglied des ZADIK seit 2021
Professor for Modern and Contemporary Art History, University of Münster, and Member of the Board of Trustees of the ZADIK since 2021*

Da die klassische Kunstgeschichte und auch die Wirtschaftsgeschichte nach wie vor wenige Bestrebungen an den Tag legen, den Kunstmarkt, die Galerienaktivitäten, die Geschäfte und den Geldfluss zu untersuchen, kommt dem ZADIK eine große Bedeutung zu, die historischen Quellen darüber zu sichern, zu archivieren und sie dadurch einer weiteren wissenschaftlichen Untersuchung zur Verfügung zu stellen. Das ZADIK wurde vor nicht allzu langer Zeit ein eigenständiges Institut an der *Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln*, was einen großen Schritt zur Aufarbeitung des Kunstmarkts darstellt. Ich gratuliere zu 30 Jahren hervorragender Arbeit und Wünsche für die Zukunft alles Gute!

Since both classical art history and economic history still make few efforts to investigate the art market, gallery activities, business, and the flow of money, the ZADIK has a great importance in securing and archiving the historical sources on this and thus making them available for further scholarly investigation. Not long ago, the ZADIK became an independent institute at the *Faculty of Arts and Humanities* at the *University of Cologne*, which is a big step towards coming to terms with the art market. I congratulate the ZADIK on thirty years of excellent work and wish all the best for the future!

Christian Nagel

Galerist und Leihgeber für die Ausstellung The Köln Show (1998)

Gallerist and lender for the exhibition The Köln Show (1998)

*Ohne diese
Institution würden
viele Fakten verloren
gehen.*

*Without this
institution, many
facts would be lost.*

239

Ich verbinde mit dem ZADIK das Bewusstsein um eine immens wichtige Institution zur Archivierung und Dokumentation wichtigster Fakten aus dem Kunsthandel und der Galeriegeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg. Ohne diese Institution würden viele Fakten, auch der Kunstgeschichte, verlorengehen. Das ZADIK ist eine wichtige Forschungsgrundlage für Studierende in der ganzen Welt. Durch die Existenz eines solchen Zentralarchivs werden Galeristen und Kunsthändler ermutigt ihre eigenen Archivmaterialien dem ZADIK zu übergeben und dadurch für die Nachwelt zu erhalten. Für mich selbst habe ich bereits damit begonnen und werde dies auch fortsetzen. Ich wünsche mir für das ZADIK eine umfangreiche Finanzierung durch die Politik.

I associate the ZADIK with the awareness of an immensely vital institution for archiving and documenting the most important facts from the art trade and gallery history after the Second World War. Without this institution, many facts, including art-historical facts, would be lost. The ZADIK is an important research base for students all over the world. The existence of such a central archive encourages gallerists and art dealers to hand over their own archival materials to ZADIK and thus preserve them for posterity. For my part, I have already begun and will continue to do so. I would like to see extensive funding for the ZADIK from the public sector.

Klaus Benden

Galerist und Donator

Gallerist and donor

Aus der Geschichte können wir für die Zukunft lernen. Das ZADIK bietet dafür das Material, um Forschung und Vermittlung im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen voranzubringen. In seiner besonderen Konstellation von Archiv, Kulturinstitutionen sowie Forschungs- und Lehrereinrichtung bildet das ZADIK auch ein Alleinstellungsmerkmal für die *Universität zu Köln*.

We can learn from history for the future. The ZADIK provides the material to advance research and education in the context of social developments. In its special constellation of archive, cultural institution, and research and teaching facility, the ZADIK also constitutes a USP for the *University of Cologne*.

Prof. Dr. Dr. h.c. Axel Freimuth

Rektor der Universität zu Köln

Rector of the University of Cologne

*Es war eine Freude und
Ehre diese Entwicklung
begleiten und tatkräftig
unterstützen zu
können.*

*It has been a pleasure
and honour to be able
to accompany and
actively support this
development.*

Mit dem Auslaufen der Förderung aus den Ausgleichsmitteln des Bonn-Berlin-Vertrages stand das ZADIK in Bonn vor dem Aus. Die Bereitschaft der damaligen *Stadtsparkasse Köln* und ihrer Kulturstiftung machten durch eine langjährige Finanzausage einen Wechsel nach Köln und einen kontinuierlichen Ausbau zu heutiger Größe möglich. Durch die Unterbringung im Kölner Mediapark wurde die Sichtbarkeit erhöht. Dass es nun gelungen ist, dass ZADIK als wissenschaftliches Institut der *Universität zu Köln* fortzuführen, ist ein guter und logischer Schritt für diese renommierte Einrichtung. Es war eine Freude und Ehre seit Beginn der Kölner Zeit diese Entwicklung begleiten und tatkräftig unterstützen zu können.

With the expiry of financial support from the compensatory funds of the Bonn-Berlin Treaty, the existence of the ZADIK in Bonn was threatened. The willingness of the *Stadtsparkasse Köln* (now Köln-Bonn) and its cultural foundation made a move to Cologne and a continuous expansion to today's size possible through a long-term financial commitment. By accommodating the archive in Cologne's Media-Park, visibility was increased. That it has now been possible for the ZADIK to continue as a scholarly institute of the *University of Cologne* is a good and logical step for this renowned institution. It has been a pleasure and honour to be able to accompany and actively support this development since the beginning of the Cologne period.

Prof. Hans-Georg Bögner

stellv. Vorsitzender des ZADIK e.V. 2001 - 2022

Deputy Chairman of ZADIK e.V., 2001 - 2022

ZADIK und *basis wien* verbindet eine lange Geschichte, beginnend mit dem EU-Projekt *VEKTOR* (1999 - 2003), das 2002 auch zur Gründung von *European-art.net* führte. Wir erinnern uns gerne an viele Jahrestreffen, wie auch 2013 als ZADIK uns in Köln empfangen hat. Mit der Konferenz *State of the Art Archives* haben wir 2017 gemeinsam eine internationale Konferenz organisiert und gleichzeitig unsere Jubiläen gefeiert (*basis wien* 20 Jahre, ZADIK 25 Jahre, *Institut für moderne Kunst* 50 Jahre). Wir gratulieren dem ZADIK zum 30-jährigen Bestehen und wünschen auch in Zukunft viel Erfolg!

The ZADIK and *basis wien* share a long history, starting with the EU-funded project *VEKTOR* (1999 - 2003), which also led to the foundation of *european-art.net* in 2002. We fondly remember many annual meetings, as in 2013 when the ZADIK hosted us in Cologne. With *State of the Art Archives*, we jointly organised an international conference in 2017 and celebrated our anniversaries at the same time (twenty years of *basis wien*, twenty-five years of the ZADIK, and fifty years of the *Institut für moderne Kunst*). We congratulate the ZADIK on its 30th anniversary and wish it continued success in the future!

Andrea Neidhöfer

Archiv basis Wien, Vorsitz European-art.net

basis wien — Kunst, Information und Archiv, Vienna and member of the Board of european-art.net

Immer näher... Im Namen der *Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln* gratuliere ich dem ZADIK zum Jubiläum. In den 30 Jahren seines Bestehens ist das *Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung* (zuerst unter anderem Namen) immer näher an die Fakultät gerückt. Auf Initiative vor allem Kölner Galeristen gegründet und ursprünglich in Bonn beheimatet, haben sich die Beziehungen zwischen dem ZADIK und der Universität nach dessen Umzug nach Köln im Jahr 2001 und insbesondere nachdem der Kölner Alumnus Prof. Dr. Günter Herzog die Geschäftsführung übernahm ständig intensiviert. Die enge Beziehung zwischen Archiv und Wissenschaft hat im Kooperationsvertrag mit der *Universität zu Köln*, die das ZADIK ab 2015 zum An-Institut machte, ihren Ausdruck gefunden und legte den Grundstein für die Entscheidung des *Ministeriums für Kultur und Wissenschaft NRW*, der Universität die Möglichkeit zu geben, das ZADIK im Jahr 2020 als eigenständige wissenschaftliche Einrichtung aufzunehmen. An der *Philosophischen Fakultät* wird nun auf einzigartiger Materialbasis innovative Forschung betrieben, von der auch die Studierenden der kunsthistorischen Studiengänge profitieren. Dafür sind wir dankbar und freuen uns auf weitere fruchtbare Zusammenarbeit in der Zukunft.

Ever closer... On behalf of the *Faculty of Arts and Humanities* at the *University of Cologne*, I would like to congratulate the ZADIK on its anniversary. In the thirty years of its existence, the *Central Archive for German and International Art Market Studies* (initially under a different name) has moved ever closer to the faculty. Founded on the initiative of primarily gallerists active in Cologne, relations between the ZADIK, which was originally based in Bonn, and the *University of Cologne* have steadily intensified following its move here in 2001 and especially after the Cologne alumnus Prof Dr Günter Herzog took over the management. The close relationship between the archive and academia found expression in the cooperation agreement with the *University of Cologne*, which made the ZADIK an affiliated institute as of 2015 and laid the foundation for the decision by the *Ministry of Culture and Science of the State of NRW* to allow the university to incorporate the ZADIK as an independent academic institution in 2020. Innovative research is now being conducted at the *Faculty of Arts and Humanities* on a unique material basis, from which the students of art history also benefit. We are grateful for this and look forward to further fruitful cooperation in the future.

Prof. Dr. Stefan Grohé

Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Vorstandsmitglied des ZADIK e.V. 2014 - 2017

Dean of the Faculty of Arts and Humanities at the University of Cologne and Member of the Board of ZADIK e.V. 2014 - 2017

Hein Stünke, um 1990: „Das sollte man für die Zukunft vermeiden: Dass später die Kunsthistoriker, die an der jetzt zeitgenössischen Kunst Interessierten, an deren Vertrieb, deren Platzierung im Markt keine aussagekräftigen Quellen finden“. (W.H., aus dem Gedächtnis paraphrasiert) Hein Stünke hatte mal wieder eine Idee für eine neue Schriftenreihe. Er wollte über und zu Flechtheim, Cassirer, [...], also die Generation einflussreicher Kunsthändler und Galeristen zu Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland Schriften herausgeben. Und beklagte die schwierige, ihm damals kaum zugängliche und zur Verfügung stehende Quellen- und Archivlage. „Man sollte einen Pool schaffen, in dem die jetzt agierenden Händler ihre relevanten Informationen und Unterlagen geben, z.T. unter vorläufigem Verschluss, damit später darauf zurückgegriffen werden kann.“ (So Hein Stünke mehrfach mir gegenüber thematisiert.) Und er beklagte die ignorante Ablehnung seiner Idee, vorgetragen bei öffentlich-(kultur)politischen Stellen vor Ort. So holte er Rudolf Zwirner mit ins Boot (wie seinerzeit, als beide dann den ersten Kölner Kunstmarkt auf die Beine stellten, 1967).

Hein Stünke, ca. 1990: 'This should be avoided in the future: That later, those art historians interested in the contemporary art of today, in its distribution, its position within the market, should not find any meaningful sources.' (W.H., paraphrased from memory) Hein Stünke once again had an idea for a new series of publications. He wanted to publish texts about Alfred Flechtheim, Paul Cassirer, [...], i.e., the generation of influential art dealers and gallerists at the beginning of the twentieth century in Germany. And lamented the difficult situation of source and archival material that was hardly accessible and available to him at the time. 'One should create a pool into which the dealers who are now active would give their relevant information and documents, partly under temporary lock and key, so that they can be drawn on later.' (Hein Stünke discussed this with me on several occasions.) And he complained about the ignorant rejection of his idea by the local public (cultural) political authorities. He thus brought Rudolf Zwirner on board (as he did when both organised the first 'Kölner Kunstmarkt' in 1967).

Werner Hillmann

Geschäftsführer Galerie Der Spiegel, Kassenprüfer des ZADIK e.V., 2003 - 2022 und Gesellschaft zur Förderung des ZADIK e.V. (Stellvertretung ab 2022)

Managing Director, Galerie Der Spiegel, Auditor of ZADIK e.V., 2003 - 2022 and of the Gesellschaft zur Förderung des ZADIK e.V. (Deputy Auditor since 2022)

Das ZADIK bedeutet für mich die einmalige Möglichkeit, die eigene Galeriegeschichte in einem wissenschaftlichen Kontext aufbewahrt, bearbeitet und für Forschungszwecke zugänglich gemacht zu sehen. Es ist großartig, dass das Archiv und damit mein Engagement während 32 Jahren Galeriearbeit und der Grafikedition *EDITION GROSS* für die Vermittlung von Künstlerinnen in einer öffentlichen Institution erhalten bleibt und nicht privat betreut werden muss. Die Wiederentdeckung von Künstlerinnen, die wir in den letzten Jahren erleben, zeigt, wie wichtig Archive geworden sind, damit die Geschichte von Frauen nicht verloren geht und ihr Lebenswerk Anerkennung erfährt.

For me, the ZADIK means the unique opportunity to see one's own gallery history preserved, processed, and made accessible for research purposes in an academic context. It is truly wonderful that the archive, and thus my commitment during thirty-two years of gallery work, as well as my work at *EDITION GROSS*, dedicated to the mediation of women artists, is preserved in a public institution and does not have to be looked after privately. The rediscovery of women artists that we have experienced in recent years shows how important archives have become, so that the history of women is not lost, and their life's work is recognised.

Barbara Gross

Edition Gross und Barbara Gross Galerie 1981 - 2020 in München - und Donatorin

Edition Gross and Barbara Gross Galerie in München 1981 - 2020, and donor

Inhaltliche Berührungspunkte und Kontakte zwischen der *Universitätsbibliothek Heidelberg* mit ihrem Sammelschwerpunkt *Europäische Kunstgeschichte* und mit ihrem Digitalisierungsprojekt *German Sales* mit dem ZADIK gibt es schon seit über 30 Jahren. Ich freue mich ganz besonders, dass wir seit 2019 im Kontext von *arthistoricum.net* die digitale Ausgabe des *sediment* hosten und damit zur weltweiten Sichtbarkeit sowie zur nachhaltigen Archivierung dieser bedeutenden Zeitschrift beitragen können. Wir freuen uns auf die Fortsetzung der Zusammenarbeit!

The content overlap between ZADIK and *Heidelberg University Library* with its collection focus *European Art History* and its digitisation project *German Sales* has existed for over thirty years. I am particularly pleased that, since 2019, we have been hosting the digital edition of *sediment* in the context of *arthistoricum.net* and can thus contribute to the worldwide visibility, as well as the sustainable archiving, of this important journal. We look forward to continuing our collaboration!

Dr. Maria Effinger

Universitätsbibliothek Heidelberg, Leiterin der Abteilung Publikationsdienste, arthistoricum.net
Heidelberg University Library, Head of the department 'Publication Services', arthistoricum.net

Der Name „sediment“ ist in meinen Augen genial gewählt für eine Zeitschrift über ein Archiv für kulturelle Dokumente zur Kunst, zum Kunstmarkt und zu Sammlungen. Der Bodensatz dient im ZADIK erneut als Dünger für unser kulturelles Geschichtsverständnis, er belebt und lässt erneut wachsen. Als „Erfinder“ begann Wilfried Dörstel mit dem *sediment*, Günter Herzog und Brigitte Jacobs van Renswou machten es zum Juwel für die Kunstgeschichtsforschung. Ich wünsche zum Wandel viel Erfolg.

In my eyes, the name ‘sediment’ was ingeniously chosen for a journal published by an archive for cultural documents on art, the art market, and collections. At the ZADIK, the *sediment* once again serves as a fertiliser for our cultural understanding of history: It invigorates and lets things grow again. Wilfried Dörstel started the *sediment* as its ‘inventor’; Günter Herzog and Brigitte Jacobs van Renswou made it a jewel for art-historical research. I wish the transformation much success.

243

Prof. Dr. Antje von Graevenitz

Vorstandsmitglied des ZADIK e.V. 2001 - 2011 und Ehrenmitglied seit 2011
Member of the Board of ZADIK e.V., 2001 - 2011 und Honorary Member since 2011

Frauenpower! Teamplayer:innen. Endlich wird die Bedeutung von Galeristinnen erforscht und dargestellt. Ist längst überfällig. Das Symposium *Women entrepreneurs: Frauen behaupten sich im Kunstmarkt* (22.10.2021) wird rückblickend ein Meilenstein sein. Gut, dass das ZADIK nun in Köln ist, wo alles anfang. Ein Ort, der die Ereignisse rund um den Kunstmarkt und die Akteur:innen bewahrt und in die lebendige Gegenwart überführt. Die Arbeit wird nicht ausgehen.

Women power! Team players. The importance of women gallerists is finally being researched and presented. Long overdue. In retrospect, the symposium *Women Entrepreneurs: Women Asserting Themselves in the Art Market* (October 22, 2021) was a milestone. It is good that the ZADIK is now in Cologne, where it all began. A place that preserves the events surrounding the art market and its protagonists and brings them into the living present. The work will not become less.

Dr. Eva-Marina Froitzheim

Kuratorin Kunstmuseum Stuttgart
Curator, Kunstmuseum Stuttgart

Der erste von vielen Besuchen bei ZADIK, um die Dokumente der Galerien Thannhauser einzusehen, fand im Jahr 2007 statt. Als aufstrebende Kuratorin und Spezialistin für Provenienzforschung untersuchte ich die Thannhauser-Sammlung im *Guggenheim Museum* — etwa 70 Gemälde, Arbeiten auf Papier und Skulpturen, die der deutsch-jüdische Kunsthändler und Sammler Justin K. Thannhauser und seine Witwe Hilde Thannhauser dem New Yorker Museum geschenkt hatten. Auch wenn die Dokumente des ZADIK heute wunderbar digitalisiert und katalogisiert sind, werde ich nie die besondere Gelegenheit vergessen, die sich mir bei diesem ersten Besuch bot, um die physischen Materialien zu sichten — die Inventarbücher der Galerie in verschiedenen Größen und mit unterschiedlichen Verwendungszwecken, die umfangreichen Kundenkarten und die Korrespondenz, neben anderen Schätzen. Außerdem habe ich die engagierten Mitarbeiter:innen des ZADIK immer sehr geschätzt. Besonders schätze ich den ehemaligen Direktor Dr. Günter Herzog, dessen Freundschaft und Unterstützung in all den Jahren meine Forschungen am ZADIK umso mehr bereichert haben.

The first of many visits I would make to the ZADIK, to consult the records of Galerien Thannhauser, took place in 2007. As an emerging curator and provenance specialist, I was undertaking research on the Thannhauser Collection at the *Guggenheim* — some seventy paintings, works on paper, and sculpture that the German Jewish art dealer and collector Justin K. Thannhauser and his widow Hilde Thannhauser gave to the New York museum. While the records at the ZADIK are now beautifully digitised and catalogued, I will never forget the special opportunity I had at that initial visit to examine the physical materials — gallery stock books of various sizes and purpose, extensive client files, and correspondence, among other treasures. Additionally, I have always valued the ZADIK's dedicated staff. I especially hold in great esteem former director Dr Günter Herzog, whose friendship and support over these many years has made my research at the ZADIK all the more rewarding.

244

Megan Fontanella

Kuratorin, Modern Art und Provenienz, Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Curator, Modern Art and Provenance, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Das ZADIK ist einzigartig und aus dem Kunstbetrieb nicht wegzudenken: Es gibt kein anderes Archiv, das sich so spezifisch auf den Kunstmarkt fokussiert, hierzu sammelt, forscht, reflektiert und diskutiert. Drei Bilder verbinde ich mit dem ZADIK: Das einer Schatzsucherin, die mit Beharrlichkeit die archivalischen Schätze zum Kunstmarkt hebt, und zwar auch die schwer zugänglichen und die — nur auf den ersten Blick — eher unscheinbaren. Das der Analystin, die mit großer Präzision unglaubliche Materialmengen nicht nur sammelt und sichtet, sondern anhand dieser die Geschichte des Kunstmarktes erzählt und belegt. Und das der Kommunikatorin, die Plattformen für Diskussionen, Forschungen und Kooperationen eröffnet. Meine herzlichen Glückwünsche zum 30sten!

The ZADIK is unique and an integral part of the art world: There is no other archive that focuses so specifically on the art industry and collecting, researching, reflecting, and discussing this. I associate three images with the ZADIK: that of a treasure hunter, who persistently brings to light the archival treasures of the art market, including those that are difficult to access and those that are — only at first glance — rather inconspicuous. That of the analyst, who not only collects and sifts through unbelievable amounts of material with great precision, but also uses it to tell and document the history of the art market. And that of the communicator, who opens up platforms for discussion, research, and cooperation. My heartfelt congratulations on your 30th anniversary!

Dr. Karin Lingl

Geschäftsführung Stiftung Kunstfonds und Künstlerarchiv
Managing Director, Stiftung Kunstfonds und Künstlerarchiv

Wenn man sich in den 1990er Jahren als „wissenschaftliche:r Kunsthistoriker:in“ für den Kunstmarkt interessierte, war man ein Paria bzw. ein:e Nestbeschmutzer:in: Mit den Niederungen des Marktes wollte die hehre Disziplin nichts zu tun haben. Interessierte man sich jedoch für die Kunsthistoriografie der Moderne/Gegenwart, war man auf die Kenntnis der Rolle und der Geschichte des Ausstellungswesens angewiesen und wäre daher ohne engagierte Galerist:innen „aufgeschmissen“ gewesen. Gerade Köln und das Rheinland boten als „lebende Archive“ hier ein aufregendes reiches Feld. Die Tätigkeit des ZADIK schuf die Basis für die aktuellen Forschungen zu Moderne/Gegenwart sowie Provenienz, und die *sediment*-Hefte sind ein integrierender Teil davon.

In the 1990s, if you were an ‘academic art historian’ interested in the art market, you were a pariah or a traitor: The noble discipline wanted nothing to do with the banalities of the market. If, however, one was interested in the historiography of modern/contemporary art, one was dependent on knowledge of the role and history of the exhibition system and would therefore have been ‘in a fix’ without committed gallerists. As ‘living archives’, Cologne and the Rhineland in particular offered an excitingly rich field. The activities of the ZADIK created the basis for current research on modernity/contemporary art and provenance, and the *sediment* series is an integral part of this.

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet

Kunsthistorisches Institut Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und Vorstandsmitglied des ZADIK e.V. 1997 - 2022

Department of Art History, University of Bonn, and Member of the Board of ZADIK e.V., 1997 - 2022

*Dies ist die Stärke
und Besonderheit
des ZADIK.*

Wenn Geschichte aus verschiedenen Perspektiven erzählt und dokumentiert wird, erhöht sich der Erkenntnisgewinn. Dies ist die Stärke und Besonderheit des ZADIK. Dieses Spezialarchiv zur Geschichte des Kunsthandels ist nicht nur außergewöhnlich, sondern weltweit bedeutend. Das Aufzeigen der prägenden Entwicklungen der internationalen Kunstszene geschieht einerseits vor Ort, das heißt im ZADIK selbst, und andererseits über die zahlreichen Exponate, die als Ausstellungsobjekte in die Kulturinstitutionen gelangen, sei es in Köln oder auf der ganzen Welt. Das Kölner ZADIK hat einen Fundus geschaffen, der mit Sicherheit auch von zukünftigen Generationen genutzt und weiter erforscht werden wird.

*This is the strength
and special
uniqueness of the
ZADIK.*

When history is told and documented from different perspectives, the gain in knowledge increases. This is the strength and special uniqueness of the ZADIK. This specialised archive dedicated to the history of the art trade is not only exceptional, but also important on a global scale. The presentation of the formative developments of the international art scene takes place on the one hand on site, i.e., in the ZADIK itself, and on the other hand via the numerous exhibits on view in cultural institutions, whether in Cologne or around the world. The ZADIK in Cologne has created a treasure trove of information that will certainly be used and further explored by future generations.

245

Stefan Charles

Beigeordneter für Kunst und Kultur der Stadt Köln und Vorstandsmitglied des ZADIK e.V. 2021 - 2022

Head of Cultural Affairs of the City of Cologne and Member of the Board of ZADIK e.V., 2021 - 2022

Wenn ich an das ZADIK denke, fallen mir als erstes seine großartigen und informativen Ausstellungen ein, die jedes Jahr auf der *ART COLOGNE* zu sehen sind. Bei der letztjährigen Ausgabe präsentierte das ZADIK eine sehr aufschlussreiche Ausstellung über den Kölner Galeristen Helmut Rywelski. Außerdem organisierte das ZADIK 2019 eine Ausstellung über Klaus Honnef und 2018 *The Köln Show*, eine Ausstellung über die wichtigsten Galerien, die in den 1990er Jahren im Rheinland entstanden sind, wie Gisela Capitain, Christian Nagel, Daniel Buchholz oder Max Hetzler. Diese sind nur die jüngsten von vielen herausragenden Sonderausstellungen, die das ZADIK auf der *ART COLOGNE* präsentiert hat — unsere Zusammenarbeit reicht bis zur Gründung des ZADIK durch den BVDG im Jahr 1992 zurück. Eine der für mich denkwürdigsten ZADIK-Ausstellungen war die der bahnbrechenden Antwerpener Galerie *Wide White Space* (1966—76), deren Gründer Anny de Decker und Bernd Lohaus 2012 den *ART COLOGNE*-Preis erhielten. Aber der wohl wichtigste Aspekt des ZADIK ist seine Einzigartigkeit als Institution. An vielen Universitäten und Kunsthochschulen gibt es Lehrveranstaltungen, die sich mit dem Kunstmarkt beschäftigen — aber keine, die sich ausschließlich der Erforschung des Kunstmarktes und seiner Entwicklung widmet: Das macht das ZADIK sehr wichtig und auch überaus besonders. Ich bin sehr gespannt auf die ZADIK-Ausstellungen bei den kommenden Ausgaben der *ART COLOGNE*.

Daniel Hug

Direktor ART COLOGNE

Director, ART COLOGNE

Archive sind Sedimente menschlicher Kreativität. Sie brauchen vorausschauende Menschen, die sie ans Licht bringen aber auch vor dem Vergessen, Zerstreuung und Zerstörung aufbewahren. ZADIK ist eine notwendige Institution, es bedeutet auch eine Anerkennung der zivilisatorischen Bedeutung eines Kunsthandels, der sich vor allem für die Kunst der eigenen Zeit einsetzt. In diesem Sinne ist ZADIK, soviel ich weiß, auch eine Innovation.

Rafael Jablonka

Donator

Donor

The first thing I think of regarding the ZADIK are the fantastic and informative exhibitions that it organizes each year at the *ART COLOGNE*. At last year's edition, the ZADIK presented a very informative exhibition about the Cologne-based gallerist Helmut Rywelski. The ZADIK also organised an exhibition on Klaus Honnef in 2019, and in 2018 the presentation of *The Köln Show*, an exhibition focusing on the key galleries who emerged in the Rhineland in the 1990s, such as Gisela Capitain, Christian Nagel, Daniel Buchholz, and Max Hetzler. This just to name the most recent of many fantastic special exhibitions the ZADIK has organized at *ART COLOGNE* — our cooperation goes all the way back to when the ZADIK was founded by the BVDG in 1992. One of my most memorable ZADIK exhibitions was on the ground-breaking Antwerp-based gallery *Wide White Space* (1966—76), the founders of which, Anny de Decker and Bernd Lohaus, also received the *ART COLOGNE* Prize in 2012. But probably the most important aspect of the ZADIK is how unique it is as an institution. Many universities and art schools have classes dedicated to the art market — however, none are exclusively dedicated to researching the art market and its development: This makes the ZADIK very important and also very special. I look forward to the ZADIK exhibitions at future editions of *ART COLOGNE* with great anticipation.

Archives are sediments of human creativity. They need forward-looking people to bring them to light, as well as to preserve them from oblivion, dispersion, and destruction. The ZADIK is a necessary institution; it also means a recognition of the civilisational importance of an art trade that is committed above all to the art of its own time. In this sense, as far as I can judge, the ZADIK is also an innovation.

Nachdem meine Verhandlungen mit dem *Getty Research Institute* ins Stocken gerieten, berichtete mir Rudolf Zwirner vom ZADIK. Das klang sehr vielversprechend. Ich stellte mir etwas Ähnliches vor wie das *Deutsche Literaturarchiv in Marbach*, nur eben für die bildende Kunst. Der Enthusiasmus für das Projekt, den ich im Gespräch mit Frau Dr. Nadine Oberste-Hetbleck kennen lernte, überzeugte mich sofort. Kurz nach der Übergabe meines Archives starb mein Künstler Dan Graham. Es freut mich für Dan und für mich, unsere jahrzehntelange Korrespondenz und die zahlreichen Postkarten von ihm in guten Händen zu wissen.

After my negotiations with the *Getty Research Institute* came to a halt, Rudolf Zwirner told me about the ZADIK. It sounded very promising. I imagined something similar to the German *Literature Archive in Marbach*, but for the visual arts. The enthusiasm for the project, which I got to know in conversation with Dr Nadine Oberste-Hetbleck, convinced me immediately. Shortly after handing over my archive, my artist Dan Graham died. I am happy for Dan and for myself to know that our decades of correspondence and the numerous postcards from him are in good hands.

Dr. Jörg Johnen

Johnen Galerie Berlin und Donator

Johnen Galerie Berlin and donor

Das ZADIK hat meine Künstler:innen-Interviews und Fotografien aus den 1990er Jahren sowie meine Tagebuchaufzeichnungen zu Michael Buthe aus den 1970er Jahren ins Netz gestellt, was vielfältige, interessante Resonanzen erzeugt hat. Ein besonderes „Highlight“ war die Präsentation meiner Dokumentation auf der 52. *ART COLOGNE 2018* im Pavillon des ZADIK. Dafür möchte ich mich beim ZADIK-Team, insbesondere bei Herrn Dr. Herzog und Herrn Hoffmann bedanken.

The ZADIK has put my artist interviews and photographs from the 1990s, as well as my diary entries on Michael Buthe from the 1970s online, which has generated diverse, interesting responses. A special ‘highlight’ was the presentation of my documentation in the ZADIK pavilion at the 52nd *ART COLOGNE* in 2018. For this, I would like to thank the ZADIK team, especially Dr Herzog and Mr Hoffmann.

247

Edelwalda Klein

Zeitzeugin, Teil der Kölner Kunstszene

Contemporary witness, protagonist within the Cologne art scene

Ich denke an mutige Gründer und hartnäckige Macher, an höchste Qualität der Bestände und Sorgfalt im Umgang mit unserem kulturellen Erbe. Das ZADIK und seine Bestände sind der sichtbare Beweis dafür, dass Kunst nicht nur einen Preis, sondern vor allem einen Wert hat!

I think of courageous founders and tenacious movers and shakers, of the highest quality of archival material and a sense of care in dealing with our cultural heritage. The ZADIK and its holdings are visible proof that art not only has a price, but above all a value!

MdB Prof. Monika Grütters

Mitglied des Deutschen Bundestages, Kulturpolitikerin

Member of the German Bundestag, cultural politician

Paul Maenz Köln: Kunst der internationalen Avantgarde. Gleich zu Anfang der 1990er Jahre – kaum hatten mein Partner Gerd de Vries und ich das Ende unserer zwanzigjährigen Kölner Ausstellungstätigkeit bekanntgegeben – meldete sich die amerikanische *Getty Foundation*: „Can we buy your gallery archive?“ Bald gingen sechzig Umzugskartons auf die Reise nach Malibu: Künstlerkorrespondenz, Dokumentations- und Werkfotos, unsere Handbibliothek zur Kunst nach 1960 und so weiter. Die Transaktion schien damals ein Coup, und sie hatte Folgen, nämlich die beschleunigte Gründung des ZADIK 1992 – und damit die Bestätigung, dass es für kultursoziologisches Forschen kaum authentischere Quellen gibt als die Archive jener Galerien und Kunsthändler, die gemeinsam mit ihren Künstlern und Sammlern das Bild ihrer Zeit geformt haben. Zwar ging unsere Ausstellungstätigkeit 1990 zu Ende, nicht aber unser praktischer Umgang mit Gegenwartskunst. Es sind die „Spuren und Belege“ der anschließenden Berliner Jahre, die 2020 gesichtet und geordnet ans ZADIK nach Köln wanderten. Diesmal weniger die „Schnittspuren am grünen Holz der Avantgarde“, sondern eher ein Blick in den „kunstbetrieblichen Maschinenraum“ mit umfangreichen Karteien gehandelter Kunstwerke, dazu Buchhalterisches, Korrespondenz mit öffentlichen oder privaten Sammlungen, zusätzlich sämtliche Eigenveröffentlichungen aus vierzig Jahren ... Gerd de Vries und ich sind dem ZADIK sehr dankbar, all dem ein zugängliches, zukunftsweisendes Zuhause gegeben zu haben – und zum 30. Geburtstag gratulieren wir natürlich sehr herzlich!

Paul Maenz

Donator

Donor

Erinnerung: *Gallery without a Galerist* von Ulrich Tillmann. Bild: Archivarbeit, die mir immer sehr viel Spaß gemacht hat. Assoziat: und die hoffentlich im ZADIK jetzt zu vielen spannenden Forschungen aus verschiedenen Disziplinen führt.

Paul Maenz Cologne: Art of the International Avant-Garde. At the very beginning of the 1990s — hardly had my partner Gerd de Vries and I announced the end of our twenty years of exhibition activity in Cologne — the American *Getty Foundation* contacted us: ‘Can we buy your gallery archive?’ Soon, sixty moving boxes were on their way to Malibu: artist correspondence, documentary and work photos, our reference library on art after 1960, etc. The transaction seemed like a coup at the time; and it had consequences, namely the accelerated founding of the ZADIK in 1992 — and with this, the confirmation that there are hardly more authentic sources for cultural sociological research than the archives of those gallerists and art dealers who, together with their artists and collectors, shaped the image of their time. Although our exhibition activities came to an end in 1990, our practical dealings with contemporary art did not. It was the ‘traces and documents’ of the subsequent Berlin years that were sifted and sorted and sent to the ZADIK in Cologne in 2020. This time, not so much the ‘traces of carvings on the green wood of the avant-garde’, but rather a look into the ‘engine room of the art industry’ with extensive files on sold artworks, plus bookkeeping, correspondence with public and private collections, and all of our own publications from forty years ... Gerd de Vries and I are very grateful to the ZADIK for having given all of this an accessible, forward-looking home — and, of course, we congratulate the ZADIK very warmly on its 30th anniversary!

Memory: *Gallery without a Gallerist* by Ulrich Tillmann. Image: archival work, which I have always enjoyed very much. Association: and which I hope will now lead to a great deal of exciting research from various disciplines at the ZADIK.

Prof. Dr. Barbara Potthast

Historisches Institut, Lateinamerikanische Abteilung Universität zu Köln und Donatorin

Institute of History, Iberian and Latin American Department, University of Cologne, and donor

Mit dem ZADIK verbindet die *Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln* (KMB) das Thema Kunstmarktforschung, da einer der Schwerpunkte der KMB die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts ist und sich entsprechend in ihrem Bestandsaufbau spiegelt. Dabei haben umfangreiche Tauschbeziehungen zu zahlreichen Galerien und Auktionshäusern eine wichtige Rolle gespielt, was vor einigen Jahren noch durch ein DFG-gefördertes Projekt „Galeriepublikationen“ intensiviert worden ist. Und immer wieder ergaben sich gemeinsame Übernahmen von Galerien und Kunsthistoriker:innen, das Archiv ging an das ZADIK und die Bibliothek an die *Kunst- und Museumsbibliothek*. Langfristig planen wir (ZADIK und KMB) diese in einer gemeinsamen Recherche virtuell wieder zusammenzufassen. Die Kolleg:innen der KMB wünschen dem ZADIK für seine weitere Entwicklung alles Gute und freuen sich auf die weitere Zusammenarbeit. Wir sind gespannt auf die nächsten Ausgaben von *sediment* in seiner neuen Form.

The *Art and Museum Library* of the City of Cologne (KMB) is linked to the ZADIK by the topic of art market research, since one of the KMB's focal points is twentieth and twenty-first century art and is reflected accordingly in its collection structure. Extensive exchange relationships with numerous galleries and auction houses have played an important role, which was intensified several years ago by a project funded by the German Research Foundation (DFG): 'Gallery Publications'. Time and again, there have also been joint acquisitions of material from galleries and art historians, whereby the archive has gone to the ZADIK and the *library to the Art and Museum Library*. In the long term, we (ZADIK and KMB) are planning to bring them together again virtually in a joint research project. The colleagues of the KMB wish the ZADIK all the best for its further development and look forward to continued cooperation. We also look forward to the next issues of *sediment* in its new form.

Dr. Elke Purpus

Direktorin der Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln
Director of the Art and Museum Library of the City of Cologne

Das ZADIK feiert 30-jähriges Bestehen! Von Stuttgart hinzugezogen, befinde auch ich mich 1992 in Köln. Beinahe zeitgleich (1991), beginne ich damals auf Vernissagen meines internationalen Umfeldes zu fotografieren um unzählige Momente im Hier und Jetzt mit meiner Kamera einzufangen. Köln ist das Zentrum der zeitgenössischen Kunst. Noch wissen das ZADIK und ich nichts voneinander. Etwa 20 Jahre später entdecken das ZADIK und ich die gemeinsame Schnittmenge. Meine Fotos werden digitalisiert und archiviert. Die Kooperation gipfelt 2015 in einer Ausstellung. Zum diesjährigen Jubiläum sage ich DANKE und wünsche weiterhin viel ERFOLG bei der Erweiterung des Stammbaums Kunstgeschichte durch die einzigartige Pflege des mitwachsenden Zweiges einer spannenden sozialen Kunstgeschichte.

The ZADIK is celebrating its 30th anniversary! Having moved from Stuttgart, I also found myself in Cologne in 1992. Almost at the same time (1991), I began to take photographs at openings of my international environment in order to capture countless moments in the here and now with my camera. Cologne was the centre of contemporary art. The ZADIK and I still knew nothing about each other. Some twenty years later, the ZADIK and I discover that we have a great deal in common. My photos were digitised and archived. The cooperation culminated in an exhibition in 2015. On the occasion of this year's anniversary, I say THANK YOU and wish continued SUCCESS in expanding the family tree of art history through the unique cultivation of the ever-growing branch of an exciting social art history.

Caroline Nathusius

Kuratorin, Fotografin und Donatorin
Curator, photographer, and donor

Wenn ich an das ZADIK denke oder mir gegenüber jemand das ZADIK erwähnt, so kommt mir automatisch die Erinnerung an einen wunderbaren Zufall in den Sinn. Das Ganze begann mit einer Abend-einladung bei einer befreundeten Kunstsammlerin in Genf. Während des Essens erwähnte diese mir gegenüber, dass sie Mitglied in einem Stiftungsrat wäre, der sich seit geraumer Zeit mit der Frage be-schäftigte, in wessen Hände man das umfangreiche Archiv einer vor dem Zweiten Weltkrieg in Deutsch-land und in der Schweiz tätigen Kunstgalerie geben solle. Sie nannte dann den Namen: Thannhauser. Natürlich war ich elektrisiert! Nach dem Essen sind wir dann gemeinsam in den Keller des Hauses ge-gangen. Dort standen in einem Raum — sauber auf-geheimt — unzählige Ordner und Kartons. Voll mit Archivalien. Fast immer in irgendeiner Beziehung zur *Galerie Thannhauser*. Es war unglaublich! Vom ZADIK, dem *Zentralarchiv des internationalen Kunst-handels*, hatte meine Sammlerfreundin damals noch nichts gehört. Gottlob ist sie meiner Empfehlung ge-folgt und hat Verbindung mit ihm aufgenommen. Der Rest ist bekannt!

When I think of the ZADIK, or when someone mentions the ZADIK in my presence, the memory of a wonderful coincidence automatically comes to mind. It all started with an evening invitation to an art collector friend in Geneva. During dinner, she mentioned to me that she was a member of a board of trustees that had been working for some time on the question of into whose hands the extensive archive of an art gallery active in Germany and Switzerland before the Second World War should be placed. She then mentioned the name: Thannhauser. Of course, I was electrified! After dinner, we went down to the basement of the house together. There, neatly lined up in a room, were countless files and boxes. Full of archive material. Almost always in some way related to *Galerie Thannhauser*. It was unbelievable! At that time, my collector friend had not heard of the ZADIK, the *Central Archive of the International Art Trade*. Thank God she followed my recommendation and got in touch with him. The rest is history!

Robert Rademacher

Vorsitzender des Vorstandes der Freunde der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf / Mitglied des Vorstandes der Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig, Köln
Chairman of the Friends of the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf and Member of the Board of the Friends of the Wallraf-Richartz-Museum and Museum Ludwig, Cologne

Das ZADIK — *Zentralarchiv des internationalen Kunst-handels* — hat für unsere Stadt und die internationale Kunstwelt, ebenso wie für die internationalen Wis-senschaften, eine herausragende Stellung. Es be-wahrt seit der Gründung 1992 die Archive bedeuten-der Galerien und Kunsthändler:innen, Kurator:innen und Kunstkritiker:innen, Sammler:innen und Fachfo-tograf:innen und bietet damit ein Sammlungsreper-toire, das sich von traditionellen kunsthistorischen Archiven und Bibliotheken unterscheidet. Das ZADIK ist auf diese Weise zu einem weltweit bedeutenden Spezialarchiv zur Geschichte des Kunsthandels ge-worden. Kultur lebt in Köln — das macht das ZADIK auch im Jubiläumsjahr deutlich.

The ZADIK — *Central Archive of the International Art Trade* — has an outstanding position for our city and the international art world, as well as for international scholarship. Since its foundation in 1992, it has preserved the archives of important galleries and art dealers, curators and art critics, collectors and specialist photographers, thus offering a collection repertoire that differs from traditional art historical archives and libraries. In this way, the ZADIK has become a globally important special archive on the history of the art trade. Culture lives in Cologne — and the ZADIK makes this clear in its anniversary year as well.

Henriette Reker

Oberbürgermeisterin der Stadt Köln
Lord Mayor of the City of Cologne

Am 05.05.2016 besuchte uns Prof. Günter Herzog in unserem Auktionshaus am Pöseldorfer Weg und eröffnete uns die Möglichkeit, unser Firmenarchiv in das ZADIK zu geben. Die Schließung der Firma erfolgte im März 2016, die Übernahme von Teilen des Archives im Mai in Form vieler Kartons und Schränke mit Hängeregistraturen. Die Zusammenarbeit war höchst erfreulich und effektiv. Anfragen von Kunden des Hauses z.B. nach Provenienzen wurden rasch und ausführlich beantwortet. Wir danken Prof. Günter Herzog und Philipp Fernandes do Brito sehr herzlich für die Jahre des produktiven Zusammenwirkens.

On May 5, 2016, Prof Günter Herzog visited us at our auction house in Pöseldorfer Weg in Hamburg to discuss the possibility of handing our company archive over to the ZADIK. The closure of the company took place in March 2016, the takeover of parts of the archive in May in the form of many boxes and filing cabinets. The cooperation was highly gratifying and effective. Enquiries from clients of the company — for example, regarding provenances — were answered promptly and in detail. We are very grateful to Prof. Günter Herzog and Philipp Fernandes do Brito for the years of productive collaboration.

Ernst Nolte & Gabriele Braun

Donatoren des Archivbestand zum Auktionshaus Hauswedell & Nolte Hamburg

Donors of the stock of archival material from the auction house Hauswedell & Nolte, Hamburg

*In diesem Sinne: viele
weitere interessante
Zugänge!*

*In this spirit: many
more interesting
acquisitions!*

251

Mein erster Besuch im ZADIK vor über 15 Jahren galt dem Archiv der *Galerie Thannhauser*, München, und mein letzter vor einigen Monaten dem Nachlass Helmut Rywelski (*Galerie art intermedia*), Köln, mit dem ich mich persönlich verbunden fühle. Diese beiden Bestände spannen einen zeitlichen Bogen von Anfang des 20. Jahrhunderts bis in Zeit um 1970: Die Geschichte des Kunstmarktes, des Galerien- und Auktionswesens und die dazugehörigen bedeutenden Nachlässe an einem zentralen Ort zu bündeln, ist für die Erforschung von Sammlungs- und Herkunftsgeschichte unerlässlich. Dies mit Hilfe von erfahrenen Wissenschaftler:innen und Archivar:innen des ZADIK erforschen zu dürfen, ist ein großes Glück. In diesem Sinne: viele weitere interessante Zugänge!

My first visit to the ZADIK over fifteen years ago was to conduct research in the archive of *Galerie Thannhauser*, Munich, and my last a few months ago in the estate of Helmut Rywelski (*Galerie art intermedia*), Cologne, to whom I have personal links. These two holdings span a period from the beginning of the twentieth century to the time around 1970: Bringing together the history of the art market, the gallery and auction business, and the corresponding important estates in one central location is essential for research into the history of collections and their origins. To be able to explore this with the help of experienced scholars and archivists at the ZADIK is a great good fortune. In this spirit: many more interesting acquisitions!

Dr. Britta Olényi von Husen

Provenienzforschung, Dezernat Kunst und Kultur der Stadt Köln

Provenance research, Department of Art and Culture of the City of Cologne

Das ZADIK ist ein Glücksfall für den deutschen Kunsthandel, dessen man sich erst im Laufe der Jahrzehnte selber bewußt wird. Wenn man wie ich, seit 30 Jahren eine Galerie betreibt, die sich vorwiegend mit der Entwicklung der Neuen Medien, der Videokunst sowie der Nachwuchsförderung auseinandersetzt, dauert es Dekaden, bis man feststellen kann, wo die eigene Arbeit erfolgreich war und wo es immer noch großer Anstrengungen bedarf, jene Positionen durchzusetzen. Es liegt an uns Galerist:innen, das ZADIK chronologisch so mit Informationen zu bestücken, dass die deutsche Kunsthandelsgeschichte auch umfassend dokumentiert werden kann.

The ZADIK is a stroke of luck for the German art trade — something that one only really becomes aware of in the course of decades. If, like me, you have been running a gallery for thirty years that deals mainly with the development of new media, video art, and the promotion of young artists, it takes decades before you can determine where your work has been successful and where it still takes great effort to establish those positions. It is up to us gallerists to progressively fill the ZADIK with information in such a way that the history of the German art trade can be comprehensively documented.

Anita Beckers

Galeristin und Donatorin

Gallerist and donor

An die Einladung des ZADIK für die *Ultimate Akademie* und *Kontaktcafé*. An den lebendigen Austausch und Performances. Name der Performance: „Sicher ist für Sie auch was dabei.“ An den Besuch des ZADIK im *Hausmuseum* Otzenrath-Hochneukirch. Ein Kontaktcafé besteht aus Dialoggeräten: den Holzverkleidungen entkernter ehemaliger Fernseher. Mit dem Kontaktcafé ist kein Geld zu verdienen.

To the ZADIK's invitation for the *Ultimate Akademie* and *Kontaktcafé*. To the lively exchange and performances. Name of the performance: 'Surely there is something for you, too.' To the ZADIK's visit to the *Hausmuseum* in Otzenrath-Hochneukirch. A Kontaktcafé consists of dialogue devices: the wooden cases of gutted television sets. There is no money to be made with the Kontaktcafé.

Inge Broska & Hans Jörg Taichert

Hausmuseum, Kontaktcafé und Donator:innen des Bestands „Ultimate Akademie“

Hausmuseum, Kontaktcafé, and donors of the holdings of the Ultimate Akademie

Die eigentliche Überraschung war seinerzeit die Gründung des ZADIK, als sie von den Galeristen-Kollegen Stünke, Zwirner und Reckermann an den Vorstand des BVDG herangetragen wurde — zeigte dies doch, welchen Status und Bedeutung die Galerien mit ihrer Arbeit für die zeitgenössische Kunst inzwischen erreicht hatten.

The real surprise at the time was the founding of the ZADIK, when it was brought to the attention of the Executive Board of the BVDG by the gallerist colleagues Hein Stünke, Rudolf Zwirner, and Winfried Reckermann — after all, this was clear evidence of the status and importance that the galleries had now achieved with their work for contemporary art.

Elke & Werner Zimmer

Donator:innen

Donors

Erste Eindrücke 2007 im Ehrenamt: graue Archivkartons, gefüllt mit Abertausenden unscheinbar wirkenden Dokumenten, die, so begriff ich schnell, eine andere, für mich bis dahin unsichtbare Seite hinter der Kunst offenbarten! Meine erste Aufgabe im Archiv: die Bestände der besonders kostbaren Künstlerkorrespondenz zu durchforsten. Die (hand)schriftlichen Postalien boten persönliche Begegnungen mit berühmten Künstlern und Künstlerinnen, z. B. im Dialog mit Galerien, erlaubten authentische Blicke hinter die Kulissen der Kunstwelt. In kunsthistorischen Kontexten avancierten selbst unscheinbare Archivalien zu beredten Zeitzeugnissen. Dank Herrn Professor Günter Herzog konnten meine Archiv-Recherchen schließlich 2010 als Buch *Herzlich, Ihr Max. Künstlerpost aus den Beständen des ZADIK* einer breiten Leserschaft offeriert werden.

First impressions in 2007 in my position as a volunteer: grey archive boxes filled with thousands and thousands of seemingly inconspicuous documents, which, I quickly realised, revealed another aspect of art, which had, until then, remained invisible to me! My first task in the archive: to go through the holdings of the particularly precious artist correspondence. The (hand)written postal items offered personal encounters with famous artists — for example, in dialogue with galleries — and allowed authentic glimpses behind the scenes of the art world. In art historical contexts, even inconspicuous archival documents became eloquent contemporary testimonies. Thanks to Prof Günter Herzog, my archive research was finally published in 2010 as the book *Herzlich, Ihr Max. Künstlerpost aus den Beständen des ZADIK* and offered to a broad readership.

Dr. Helga Behn

Kunsthistorikerin und ehrenamtliche Mitarbeiterin des ZADIK
Art historian and volunteer staff member of ZADIK

Das ZADIK ist schon seit Jahren als wichtige private Initiative zahlreicher Galerien bestens bekannt. Seit Aufnahme meiner Tätigkeit als Ministerin für Kultur und Wissenschaft habe ich das Ziel verfolgt, dieses nicht nur für die Provenienzforschung bedeutende Archiv dauerhaft und institutionell zu sichern. Das ZADIK beherbergt für die Provenienzforschung elementare Bestände. Denn die Archivalien zum Kunstmarkt liefern wertvolle Hinweise für die Rekonstruktion von Provenienzketten. Informationen zu Netzwerken und Handelswegen tragen dazu bei, Lücken in Objektbiografien zu schließen. Durch die Washingtoner Prinzipien haben wir uns verpflichtet, einschlägige Unterlagen und Archive zugänglich zu machen. Daher hoffe ich auf eine fruchtbare Zusammenarbeit des ZADIK mit der neu gegründeten *Koordinationsstelle für Provenienzforschung in Nordrhein-Westfalen*, die die Aktivitäten auf diesem Gebiet in Nordrhein-Westfalen bündelt und systematisch stärkt.

The ZADIK has been well known for years as an important private initiative of numerous galleries. Since taking up my position as Minister for Culture and Science, I have pursued the goal of permanently and institutionally securing this archive, which is important not only for provenance research. The ZADIK is home to elementary holdings for provenance research. After all, the archival records on the art market provide valuable information for the reconstruction of provenance chains. Information on networks and trade routes helps to close gaps in object biographies. With the Washington Principles, we have committed ourselves to making relevant records and archives accessible. I therefore hope for fruitful cooperation between the ZADIK and the newly founded *Coordination Office for Provenance Research in North Rhine-Westphalia*, which will bundle and systematically strengthen activities in this field in North Rhine-Westphalia.

Isabel Pfeiffer-Poensgen

Ministerin für Kultur und Wissenschaft des Landes NRW a.D.
Former Minister for Culture and Science of the State of North Rhine-Westphalia

Die Gründung des ZADIK ist für mich eine große Freude gewesen. Denn die Geschichte der modernen Kunst ist ohne den Kunsthandel nicht denkbar, ohne ihn hätte sie einen anderen Verlauf genommen. Der Impressionismus zum Beispiel ist eng mit Durand-Ruel verbunden gewesen und der Kubismus ist ohne Ambroise Vollard und Henry Kahnweiler nicht denkbar. Die wissenschaftliche Aufarbeitung und Erforschung des Kunsthandels ist deshalb von großer Bedeutung für die Kunstgeschichte. Dazu kann das ZADIK einen wesentlichen Beitrag leisten, ja es ist mit seiner Vielzahl von wichtigen Archiven dafür geradezu unverzichtbar.

The founding of the ZADIK was a great pleasure for me. For the history of modern art is inconceivable without the art trade; without it, it would have taken a different course. Impressionism, for example, was closely linked to Paul Durand-Ruel, and Cubism is inconceivable without Ambroise Vollard and Henry Kahnweiler. The scholarly reappraisal and research of the art trade is therefore of great importance for art history. The ZADIK can make a significant contribution to this; indeed, with its large number of important archives, it is virtually indispensable for this.

Hubertus Schoeller

Donator

Donor

*Bei ZADIK sorgen
Menschen dafür, dass
die Erinnerung in
ihrer schönsten Form
gepflegt wird.*

*At the ZADIK, people
ensure that memory is
cultivated in its most
beautiful form.*

ZADIK. Zweifelsohne ein mächtiges Wort: Es ist unmöglich, nicht an Voltaire's *Zadig oder die Bestimmung* und vielmehr an den *Zaddik*, den Gerechten im Judentum, zu denken. ZADIK ist eine leuchtende Institution, die dem Diskurs des Kunstgeschehens einen sicheren Platz bietet. Bei ZADIK sorgen Menschen dafür, dass die Erinnerung in ihrer schönsten Form gepflegt wird. Mein Mann Karl Pfefferle, leidenschaftlicher Galerist und Förderer der zeitgenössischen Kunst, hat noch zu seinen Lebzeiten einen Teil des Galeriearchivs dem ZADIK vertrauensvoll überlassen. Nach seinem Ableben kam das Archiv der letzten Jahre seines Schaffens dazu. Ich bin dankbar, dass dieses Zeugnis in besten Händen ist.

ZADIK. Without a doubt a powerful word: It is impossible not to think of Voltaire's *Zadig; or, The Book of Fate* and even more so of the *tzadik*, the righteous one in Judaism. The ZADIK is a luminous institution that provides a secure space for the discourse of the art world. At the ZADIK, people ensure that memory is cultivated in its most beautiful form. My husband Karl Pfefferle, a passionate gallerist and promoter of contemporary art, trustingly left part of the gallery archive to the ZADIK during his lifetime. After his death, the archive of the last years of his work was added. I am grateful that this testimony is in the best hands.

Bernadette Martial-Pfefferle

Nach dem Tod von Karl Pfefferle Geschäftsführerin der Galerie bis zur Übergabe dieser an Wolfgang Jahn Ende 2019 und Donatorin

After the death of Karl Pfefferle, Managing Director of the gallery until it was handed over to Wolfgang Jahn at the end of 2019, and donor

Galerien und Kunsthandlungen bergen einen unglaublichen Wissensschatz. Niemand hat so einen engen Kontakt sowohl zu Künstler:innen als auch zu Sammler:innen wie Galerist:innen. Sie gestalten, unterstützen und begleiten die Entwicklungen von Künstler:innen, sie pflegen intensive Beziehungen zu Sammler:innen und Institutionen — all das wird in ihren Archiven unmittelbar dokumentiert. Damit sind sie eine unermessliche Quelle neuerer bis aktueller Kunstgeschichte und für uns unverzichtbar für die Provenienzforschung. Das ZADIK dient nicht nur als Zentralspeicher all dieser Ressourcen, es macht sie vor allem sicht- und nutzbar. Wenn ich dürfte, würde ich tagelang eintauchen in diese spannende Welt... Es ist so wichtig, dass auch wir "jungen" Händler:innen unsere eigenen Archive pflegen — und eines Tages dem ZADIK anvertrauen!

Galleries and art dealers hold an incredible wealth of knowledge. No one has such close contact with both artists and collectors as gallerists. They shape, support, and accompany the development of artists and maintain intensive relationships with collectors and institutions — all this is directly documented in their archives. This makes them an immeasurable source of recent to current art history and indispensable for provenance research. The ZADIK not only serves as a central repository for all these resources, it also and especially it makes them visible and usable. If I could, I would immerse myself in this exciting world for days on end.... It is so important that we "young" art dealers also look after our own archives — and one day entrust them to the ZADIK!

Thole Rotermund

Thole Rotermund Kunsthandel, Mitglied im Vorstand des Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler e.V.

Thole Rotermund Kunsthandel, Member of the Board of the Federal Association of German Galleries and Fine Art Dealers (BVDG), Berlin

Der Gründungsgeschichte des *Kölner Kunstmarktes* / *ART COLOGNE* und des „Galeriehaus Lindenstrasse“ 1967/68 folgte ein internationaler Hype des Kunstgeschehens. Dieses ereignete sich auf allen Ebenen von den Produzent:innen, den sie fördernden Galerien, Museen, Kunstvereinen in ihren Vermittlungsprojekten bis zu den nachhaltig prägenden internationalen Kunstmessen, Auktionshäusern und kulturpolitischen Initiativen. Das Verständnis für den Zusammenhang, besser die Wechselbeziehungen zwischen den Arbeiten von Künstler:innen und ihren Sammler:innen, sowie im öffentlichen Raum den sie tragenden privaten und/oder öffentlichen Institutionen setzten kommerzielle Strategien voraus. Ihre Effizienz und Nachhaltigkeit verlangte nach Dokumentation jenseits Kunstgeschichte und -wissenschaft. Das ZADIK war die richtige und notwendige Antwort und Konsequenz — eine Erfolgsgeschichte.

The founding history of the *Kölner Kunstmarkt*, later known as the *ART COLOGNE*, and the ‘Galeriehaus Lindenstrasse’ in 1967/68 was followed by an international hype of the art scene. This took place on all levels, from the producers, the galleries, the museums, and the Kunstvereine that promoted them in their mediation projects to the international art fairs, auction houses, and cultural policy initiatives that had a lasting influence. The understanding of the connection, or rather the interrelationship, between the works of artists and their collectors, and in the public sphere the private and/or public institutions that support them, presupposed commercial strategies. Their efficiency and sustainability demanded documentation beyond art history and scholarship. The ZADIK was the correct and necessary answer and consequence — a success story.

Dr. Andreas Vowinckel

Donator

Donor

Das ZADIK ist da, um „das unnormalste Geschäft der Welt“ (Kunsthändlerin Aenne Abels 1965) zu durchleuchten und zu entmystifizieren. Wer den Kunst hervorbringenden Kunstbetrieb verstehen möchte, kommt am ZADIK nicht vorbei.

The ZADIK is there to shed light on and demystify ‘the most un-normal business in the world’ (art dealer Aenne Abels, 1965). If you want to understand the art business that produces art, you cannot do without the ZADIK.

Dr. phil. Christiane E. Fricke

*freie Redakteurin des Ressorts Kunstmarkt beim Handelsblatt
Freelance ‘art market’ editor at Handelsblatt*

Das ZADIK habe ich bereits als Student kennengelernt. Die Ausstellungen auf der *ART COLOGNE* mit den *sediment*-Heften waren immer ein Highlight bei den Messebesuchen. Dort wurde und wird nichts verkauft, es gab Einblicke in prall gefüllte Archivkisten. Später wurde das ZADIK ein Archiv, das immer kollegial und unbürokratisch Material und Informationen für Projekte und Ausstellungen angeboten hat. Seit meiner Berufung an die *Universität zu Köln* habe ich die enge Zusammenarbeit zwischen kunsthistorischem Institut und ZADIK ganz neu für Forschung und Lehre schätzen gelernt. Kunstgeschichte wird innerhalb der Strukturen des Systems Kunst greifbar und kritisch reflektierbar.

I had already become acquainted with the ZADIK as a student. The exhibitions at *ART COLOGNE* with the *sediment* series were always a highlight of my visits to the fair. Nothing was and is sold there; there were insights into bulging archive boxes. Later, the ZADIK became for me an archive that always offered material and information for projects and exhibitions in a collegial and unbureaucratic manner. Since my appointment at the *University of Cologne*, I have come to appreciate the close cooperation between the Department of Art History and the ZADIK in a completely new way for research and teaching. Art history becomes tangible and critically reflective within the structures of the art system.

256

Prof. Dr. Christian Spies

*Entsandter des Kunsthistorischen Instituts im ZADIK-Vorstand seit 2021
Delegate of the Department of Art History on the board of the ZADIK since 2021*

Herr Stünke gab den überfälligen Anstoß und bleibt unvergessen. Im Kriege ging unglaubliches Archivmaterial verloren — auch bei uns im sogenannten „Peter-Paul-Angriff“ 1942. Nach dem Kriege leerte man alle sieben Jahre die Aktenkeller bis auf wenig. Als ich nach einer Antiquariatslehre von München nach Köln kam, begannen wir zu sichten und zu sortieren. Heute eine Selbstverständlichkeit — nun auch durch das Kulturgutschutzgesetz konditioniert. Der Kunsthandel wahrt große Archivschätze.

Hein Stünke gave the overdue impetus and remains unforgotten. During the Second World War, an unbelievable amount of archival material was lost — also here in Cologne, as a result of the so-called ‘Peter and Paul attack’ in 1942. After the war, the archive rooms were emptied every seven years except for a few items. When I came from Munich to Cologne after an apprenticeship as an antiquarian bookseller, we began to sift and sort. Today, this is a matter of course — now also conditioned by the Cultural Property Protection Act. The art trade safeguards great archival treasures.

Prof. Henrik Hanstein

*p.h.G. Kunsthaus Lempertz KG, Köln — Brüssel — Berlin
Liable shareholder Kunsthaus Lempertz KG, Cologne — Brussels — Berlin*

Mein Leben gliedert sich in 5 Abschnitte mit kräftigen Zäsuren. Nach einer sehr schönen bildungsfernen Kindheit war die Studienzeit in Aachen der prägendste. Wir hatten das Glück unser Studium noch nach Humboldt gestalten zu können, und unsere Studentengalerie *Galerie Aachen* (Spiritus Rektor Valdis Abolins) wurde zum „westdeutschen Zentrum für Aktionsformen“ (Helmut Rywelski). Ich wurde „Hof-fotograf“, offensichtlich talentiert, denn meine Aufnahmen waren beliebt. Nach dem Studium begann ein dritter Lebensabschnitt mit anderem Schwerpunkt. Meine Fotos hatten für mich keine große Bedeutung mehr (so am I), wurden aber offensichtlich gebraucht. Ich habe deshalb mein Archiv ZADIK überlassen, wie schön dass es ZADIK gibt.

My life is divided into five phases with substantial caesuras. After a wonderful childhood far removed from education, my student days in Aachen were the most formative. We were lucky enough to be able to organise our studies according to Humboldt, and our student gallery ‘Galerie Aachen’ (spiritus rector: Valdis Abolins) became the ‘West German centre for forms of action’ (Helmut Rywelski). I became a ‘court photographer’, obviously talented, because my photographs were popular. After my studies, a third phase of my life began with a different focus. My photos no longer had much meaning for me (so am I) but were obviously needed. I therefore left my archive to the ZADIK — how wonderful that the ZADIK exists.

Henning Wolters

Donator

Donor

*Kunst erschöpft sich
nicht im Da-sein des
einzelnen Kunstwerkes.*

*Art is not exhausted
in the existence of the
individual work of art.*

257

Kunst erschöpft sich nicht im Da-Sein des einzelnen Kunstwerkes. Vielmehr hat sein So-Sein gleichsam eine mitgestaltende Kraft. Eine, die sich nicht in den formalen und ästhetischen Aspekten äußert, die aber auf die Ästhetik und die Geschichte der Kunstwerke prägenden Einfluss ausübt. Es sind die kulturellen und sozialen Zusammenhänge, in die Kunstwerke eingebettet sind, deren (unsichtbarer) Niederschlag die Sicht auf sie prägt. Die Erzählungen und Legenden, die sich um sie auskristallisieren, die meist in schriftlichen Dokumenten ihre Form finden. Ohne sie ist Kunst „flach“. ZADIK sammelt sie, bewahrt sie, erschließt sie und erhält der Kunst ihren narrativen Reichtum. ZADIK ist notwendig.

Art is not exhausted in the existence of the individual work of art. Rather, its existence as such has, as it were, a co-creative power. One that is not expressed in the formal and aesthetic aspects, but which exerts a formative influence on the aesthetics and history of works of art. It is the cultural and social contexts in which artworks are embedded, the (invisible) precipitation of which shapes how they are seen. The narratives and legends that crystallise around them, which usually find their form in written documents. Without them, art is ‘flat’. The ZADIK collects these, safeguards them, makes them accessible, and preserves art’s narrative richness. The ZADIK is necessary.

Prof. Klaus Honnef

freier Autor und Kurator sowie Donator

Freelance author and curator, and donor

Vor etwa 15-20 Jahren kam ich zum ersten Mal ins ZADIK, um in den Thannhauser-Akten zu forschen, die kurz vorher dort eingetroffen waren. Es war eine Entdeckungsreise, auf der ich erfuhr, wie Justin Thannhauser und Siegfried Rosengart dem Sammler, über den ich damals recherchierte, sowie einigen weiteren deutschen Sammlern geholfen hatten, ihre Kunst während der Nazi-Diktatur zu sichern. Es war der erste Schritt in einer nunmehr jahrzehntelangen Forschung, die ich zu einer Vielzahl von Projekten und in einem breiten Spektrum von Sammlungen in den Beständen des ZADIK weiterhin durchführe. Jedes Mal, wenn ich das ZADIK besuche, erweitere ich mein Wissen, finde interessante Dokumente und bilde mich über den Kunsthandel im 20. Jahrhundert weiter. Ein beeindruckender Aspekt meiner Forschung im ZADIK ist die Sorgfalt und Erfahrung der Mitarbeiter:innen, deren Wissen und Erkenntnisse mich herausfordern, Inhalte zu verstehen und sorgfältig zu interpretieren. Ich war stolz darauf, auf der Konferenz *State of the Art Archives* in Berlin aus der Perspektive der „Nutzerin des ZADIK“ zu sprechen und fühle mich geehrt, heute das 30-jährige Bestehen des ZADIK mitfeiern zu dürfen!

I first came to ZADIK some 15-20 years ago to undertake research among the Thannhauser Papers which had recently arrived there. It was a journey of discovery, illuminating how Justin Thannhauser and Siegfried Rosengart had assisted my subject and several other German collectors to secure their art during the Nazi years. It was my first step in now decades of research for me in the ZADIK holdings on a wide range of projects and among a broad range of the collections. Whenever I go to ZADIK, I expand my knowledge, find documents of interest and become further educated about the art trade in the 20th century. An impressive aspect of researching at ZADIK is the care and wisdom of the staff, whose knowledge and insights challenge me to comprehend and carefully interpret. I was proud to discuss the perspective of being a “user of ZADIK” at the *State of the Art Archives* conference in Berlin and am honored to celebrate its 30th anniversary today!

258

Laurie A. Stein

Provenienzforscherin

Provenance researcher

Liebes ZADIK! Besser spät als nie... Da denke ich an *Richter, Polke, Lueg...* im Schnee - *sediment* 7/2004 — mit Schrecken bereits mehrmals festgestellt, dass wir kein Exemplar in den Bibliotheken haben — warum auch immer...? Antiquarisch für 340 Euro aus USA — sonst eine leer gefegter antiquarischer Buchmarkt - Mist! Ein Stück zuhause ins Bücherregal- Puh! Glücksschatz! Da war noch eins! Auf viele weitere tolle „sedimente“! Herzlich grüßt das *Institut für moderne Kunst* Nürnberg

Dear ZADIK! Better late than never... I'm thinking of *Richter, Polke, Lueg...* in the snow — *sediment*, 7/2004 — I was shocked to discover several times that we do not have a copy in our libraries — for whatever reason...? Available from an antiquarian bookshop in the United States for 340 euros — otherwise, the antiquarian book market has been swept clean — what a bummer! A copy at home in the bookshelf — Phew! What a treasure! And one more thing! Here's to many more great issues of *sediment*! Warm regards from the *Institut für moderne Kunst* in Nuremberg!

Kathrin Mayer

Institut für moderne Kunst, stellvertretende Direktorin

Deputy Director, Institut für moderne Kunst, Nuremberg

Wem gehört Picassos „Madame Soler“? Diese Frage trug der Historiker Julius H. Schoeps 2022 mit der Veröffentlichung seiner Darstellung der Geschichte des „Skandals eines fortgesetzten Raubs“ erneut in die Öffentlichkeit. Dieses Gemälde gehörte zur Sammlung des Berliner Bankiers Paul von Mendelssohn-Bartholdy. Nachdem die Nationalsozialisten ihre Terrorherrschaft errichtet hatten, wurde auch Paul von Mendelssohn als Jude ein Opfer von Diskriminierung und Verfolgung. Um eine Antwort auf diese Frage zu erhalten, mussten sowohl die Nachfahren des Sammlers — der Buchautor zählt zur Erbgemeinschaft — wie auch die zur Restitution aufgeforderten *Bayerischen Staatsgemäldesammlungen* das *Zentralarchiv des deutschen Kunsthandels* (ZADIK) in Anspruch nehmen. Der Kunsthändler Justin K. Thannhauser bildet mit seinem Wirken, mit seiner Tätigkeit den historischen Schnittpunkt der Kontroverse um die Rechtmäßigkeit des Eigentums an diesem Gemälde. In den im ZADIK verwahrten Lagerbüchern der Firma ist der 31.08.1936 als Datum des Ankaufs vermerkt. Die *Bayerischen Staatsgemäldesammlungen* hatten das Gemälde 1964 von Thannhauser, der selbst als Jude aus Deutschland hatte flüchten müssen, erworben. Hatte Justin Thannhauser dieses Gemälde im Ergebnis eines „normalen Rechtsgeschäftes“ von Paul Mendelssohn-Bartholdy oder seiner Frau bzw. Witwe gekauft oder handelte es sich hier zwanzig Jahre nach dem Ende des Krieges und der NS-Herrschaft um eine Veruntreuung von Kommissionsware? Antworten auf Fragen wie diese können ohne Einsichtnahme in die im ZADIK aufbewahrten Überlieferungen nicht beantwortet werden! Provenienz- und Kunstmarktforschung ist ohne die Bestände und Leistungen des ZADIK kaum noch denkbar. Das ZADIK, so unser Wunsch, sollte weiter an seiner Unverzichtbarkeit arbeiten...

Who owns Picasso's *Madame Soler*? In 2022, this question was once again brought to the public's attention by the historian Julius H. Schoeps with the publication of his account of the history of the “scandal of a continued robbery”. This painting belonged to the collection of the Berlin-based Jewish banker Paul von Mendelssohn-Bartholdy. After the National Socialists established their reign of terror, Paul von Mendelssohn also became a victim of discrimination and persecution. In an effort to obtain an answer to this question, both the descendants of the collector — the book's author is among the community of heirs — and the *Bavarian State Painting Collections*, which were called upon to make restitution, were obliged to conduct research in the *Central Archive for German and International Art Market Studies* (ZADIK). With his work and his activity, the art dealer Justin K. Thannhauser represents the historical intersection of the dispute over the legality of ownership of this painting. In Thannhauser's company stock books preserved in the ZADIK, 31 August 1936 is noted as the date of purchase. The *Bavarian State Painting Collections* had acquired the painting in 1964 from Thannhauser, who, as a Jew, had been forced to flee Germany. Had Justin Thannhauser purchased this painting as the result of a “normal legal transaction” from Paul von Mendelssohn-Bartholdy or his wife or widow, or was this a case of misappropriation of commissioned goods twenty years after the end of the war and Nazi rule? Answers to questions such as these cannot be found without consulting the records kept at the ZADIK! Provenance and art market research is hardly conceivable without the holdings and services of the ZADIK. It is our hope that the ZADIK will continue to work on its indispensability...

Dr. Uwe Hartmann

Leiter Fachbereich Kulturgutverluste im 20. Jahrhundert in Europa, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste
Head of Department for Cultural Property Losses in Europe in the twentieth century, German Lost Art Foundation

Glückwunsch zu 30 Jahre ZADIK! Ich war Zeugin, wie sich aus einer eher chaotisch anmutenden Ansammlung von einigen Galerie-Nachlässen unter Leitung des leidenschaftlichen Archivars und Kurators Günter Herzog und seines Teams aus lebendiger Kulturgeschichte ein neuer Wissenschaftszweig herauskristallisiert hat: die Kunstmarktforschung. Die Kunst ist in Köln, in Nordrhein-Westfalen und in Deutschland zu einer einzigartigen internationalen Erfolgsgeschichte geworden – ohne den sich parallel entwickelnden, schon früh globalen Kunstmarkt hätte das nicht geschehen können. Und so hat sich die *Universität zu Köln* mit dem ZADIK nicht nur ein neues Forschungsfeld gesichert – mit dem stetig wachsenden Archiv und der Erforschung verwandter Wissensfelder wird dort unsere Kulturgeschichte in die Zukunft fort geschrieben.

Congratulations on thirty years of the ZADIK! I was witness to how a new scholarly discipline crystallised out of a seemingly rather chaotic collection of a few gallery estates under the leadership of the passionate archivist and curator Günter Herzog and his team of living cultural history: art market research. Art has become a unique international success story in Cologne, in North Rhine-Westphalia, and in Germany — this could not have happened without the art market, which developed in parallel and became global at an early stage. And so, with the ZADIK, the *University of Cologne* has not only secured a new field of research — with the steadily growing archive and research into related fields of knowledge, our cultural history is being perpetuated there.

Regina Wyrwoll

Publizistin, Generalsekretärin der Kunststiftung NRW a.D.

Publicist, former Secretary General of the Kunststiftung NRW

Dank

Acknowledgements

Ein herzlicher Dank an alle, die an der Umsetzung der Aktivitäten im Jubiläumsjahr beteiligt waren:

A very special thanks to all those who were involved in the realisation of the activities throughout the anniversary year:

Kaylee P. Alexander | Irmtraud Althaus & Team | Anita Beckers | Helga Behn | Laura Sophie Beugels | Johanna Cyrkel | Elisa Dampmann | Wilfried Dörstel | Nathan Dreessen | Julia Drost | Maria Effinger | Ralph Elster | Hanne Engwald | Axel Freimuth | Claudia E. Friedrich | Klaus Gerrit Friese | Ursula Frohne | Anna-Katharina Gehri | Susann Geiermann | Julia Geng | Stefan Grohé | Barbara Gross | Bernd Günter | Günter Herzog | Anna Hillinger | Rolf Hinterecker | Christiane Hoffmans | Markus Hoffmann | Heinz Holtmann | Pia d'Hondt | Daniel Hug | Brigitte Jacobs van Renswou | Hannah Jacoby | Alexander Jahn | Esra Kalkan | Camila Klissenbauer Pupiro | Mia Konietzny | Frank Krabbes | Lennart Krimmer | Jens Eike Krüger | Elisabetta Lazzaro | Lara Legeland | Sebastian Lenninghausen & Team | Constantin Leonhard | Yasmin Mahmoudi | Clio Markou | Martina Markus | Lea Eleen Melsa | Bettina Müller | Isabella Müller | Wolfram Nitsch | Nadine Oberste-Hetbleck | Thomas Pfaff & Team | Isabell Pfeiffer-Poensgen | Michelle Plattes | Anja Plonka | Adam Polczyk & Team | Janina Puschmann | Katrin Rabus | Anne-Sophie V. Radermecker | Anna-Lena Rehbach | Henriette Reker | Repro Eichler: Holger Schaa, Andreas Gottwald & Team | Rene Reuter | Lynn Rother | Jorge Sanguino | Polina Scerbonos | Carolin Scharpff-Striebich | Benjamin Schnepf | Ulli Seegers | Maria Sikstel | Ulrich S. Soénus | Annegret Soltau | Helena Sommer | Matthias Stern | Michael Stückratt | Katja Terlau | Anouk Amalaswintha Theißen | Lara Timmermann | Nina Tessa Zahner | Maria Leonor Zarca Val | Rudolf Zwirner

261

Zudem danken wir allen Donator:innen des ZADIK, allen Leihgeber:innen für die Ausstellung, allen Statement- und Lizenzgeber:innen für die Reproduktionen im *sediment*.

We would also like to thank all the donors to the ZADIK, all the lenders to the exhibition, and all those who provided statements and permissions for the reproductions in the *sediment*.

Impressum / Imprint

Diese Publikation erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im ZADIK 25.05.2022–24.05.2023 und auf der *ART COLOGNE* 16.–20.11.2022. / The publication appears on the occasion of the eponymous exhibition at ZADIK (May 25, 2022 – May 24, 2023) and at *ART COLOGNE* (November 16 – 20, 2022).

Herausgeber / Editor

ZADIK | Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Universität zu Köln
ZADIK | Central Archive for German and International Art Market Studies, University of Cologne

Anschrift / Address

ZADIK | Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Universität zu Köln
ZADIK | Central Archive for German and International Art Market Studies, University of Cologne
Im Mediapark 7
D-50670 Köln
www.zadik.phil-fak.uni-koeln.de

verantwortlich / responsible

Nadine Oberste-Hetbleck

Redaktion / Editorial Management

Claudia E. Friedrich, Brigitte Jacobs van Renswou, Nadine Oberste-Hetbleck

Texte / Texts

Falls nicht anders vermerkt: / Unless otherwise specified: Claudia E. Friedrich, Brigitte Jacobs van Renswou, Nadine Oberste-Hetbleck

Layout

Markus Hoffmann, Alexander Jahn, Martina Markus, Helena Sommer

Übersetzungen / Translations

Sabine Bürger und Tim Beeby, Gérard A. Goodrow, Amy Klement

Der im *sediment* veröffentlichte Gastbeitrag wurde im double blind Peer Review-Verfahren begutachtet. / The guest contribution published in *sediment* was reviewed in a double blind peer review process.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Diese Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf www.arthistoricum.net dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

doi: <https://doi.org/10.11588/sediment.2023.32>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2023
arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst .
Fotografie . Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
www.uni-heidelberg.de/de/impressum

© Texte 2023 bei den Autor:innen / Texts by the authors

Bildrechte / Image rights

Cover: © Courtesy of the Marina Abramovic Archives / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; © Estate of James Rosenquist / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Joseph Beuys, Karl Hartung, Konrad Lueg, Otto Piene, Wolf Vostell © VG Bild-Kunst, Bonn 2023; © Archiv Kuttner, Erkrath; © Nam June Paik Estate; © Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen; © 2023 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York; 1. Reihe v.o., v.l.n.r.: Archiv Galerie Thannhauser; © Rolf Jährling; koelnmesse GmbH, © Rheinisches Bildarchiv Köln; © Ewald Gnillka; 2. Reihe, v.l.n.r.: © Peter Fischer; Archiv Kasper König; 3. Reihe, v.l.n.r.: © Wolf P. Prange; © Henning Wolters; © Wolf P. Prange

© VG Bild-Kunst, Bonn 2023, für die Werke / for the works: © Courtesy of the Marina Abramovic Archives / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Anna Adam; Carl Andre; Stephan Balkenhol; Joseph Beuys; Max Bill; Ilya Bolotowsky; Peter Brüning; Maria Brunner; Jiri Georg Dokoupil; Gilbert & George; Karl Otto Götz, Katharina Grosse; Karl Hartung; Duane Hanson; Damien Hirst; Jürgen Klauke; Jannis Kounellis; Tadaaki Kuwayama / VG Bild-Kunst Bonn, 2023; Konrad Lueg; Adolf Luther; Helmut Middendorf; Roman Opalka; Panamarenko; © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Otto Piene; ©The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; © Robert Rauschenberg Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; © Estate of James Rosenquist / VG Bild-Kunst, Bonn 2023;

© The George and Helen Segal Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Jan Schoonhoven; Paul Schwer; Bernard Schultze; Jean Tinguely; Rosemarie Trockel; Hans Uhlmann; Ulay; Victor Vasarely; Wolf Vostell

Die Geltendmachung der Ansprüche gem. § 60h UrhG für die Wiedergabe von Abbildungen der Exponate/Bestandswerke erfolgt durch die VG Bild-Kunst.

© für die Werke / for the works: Walter Dahn; © Estate of Walter De Maria; Martin Disler; Paul Julius Geissler; Keith Haring artwork © Keith Haring Foundation; Fritz Koelle; Heinz Kreutz; Manfred Kuttner © Archiv Kuttner; Paul McCarthy; Charlotte Moorman Estate; Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen; Nam June Paik Estate; © Gerhard Richter 2023 (26042023); © 2022 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

© für die Fotos (Angaben zu den Seitenzahlen in Klammern) / for the photos (details of page numbers in brackets): basis wien (59); Octavian Beldiman (190, 191); Usa Borchert (182); Wilfried Dörstel (51); Nathan Dreesen (7, 11, 98, 229, 230, 231, 232); Bettina Engel-Albustin / MKW 2018 (91); Jens Engnath (62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 147); Franz Fischer (221, 222); Peter Fischer (188, 218); W. Foerst (194); Claudia Friedrich (173); Julia Geng (48); Ewald Gnilka (183); Collection Catherine Hutin (178); Markus Hoffmann (76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 154, 163, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 233); Rolf Jährling (184, 185, 186, 187, 196, 197); Rolf Jährling, ZADIK A5 / The Museum of Modern Art, New York. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift, 2008 (196, 197); bpk / Stiftung Museum Schloss Moyland / Ute Klopheus (199); Anita Kloten (213); koelnmesse / © Rheinisches Bildarchiv; (90, 219, 220, 221, 222, 223); © koelnmesse / Hanne Engwald (99); koelnmesse / Olaf Kurbjeweit (60); Mia Konietzny (114); Hennes Maier (193); Guido Mangold (212); Helmar Mildner (82); Stefan Moses, © stefan mooses archiv (99); Isabella Müller (172); mumok, Wien (72); Nadine Oberste-Hetbleck (93, 102, 113, 172); © dpa/picture-alliance/Horst Ossinger (188); Wolf P. Prange (218, 219); Janina Puschmann (130); Peter Oszvald © Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (40, 41, 42, 45); Hartmut Rekort (188); Dirk Rose (97); Peter Schaub (227); Wilhelm Schürmann (224); Dieter Schwillke (46, 54, 57, 58, 59); Andrea Stappert (107); Heide Stolz/© Nachlass Heide Stolz, DASMAXIMUM, Traunreut (217); Ebru Turan (90); ZADIK/Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (50); Tilman

Riemenschneider: Lüsterweibchen, um 1505-1510, Lindenholz, vollrund gearbeitet, ungefasst 55 × 25,8 × 20,2 cm, Sammlung Würth, Inv. 5926, Foto: Philipp Schönborn, München (202); Ernst Barlach: Die Flamme, 1934, Eichenholz, 116,5 × 41 × 20,6 cm, Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg, Foto: Andreas Weiss (202)

© für die Dokumente / for the documents:
© Alle Rechte vorbehalten. Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt. Zur Verfügung gestellt vom Frankfurter Allgemeine Archiv; General-Anzeiger, Bonn; Kölner Stadt-Anzeiger; KUNSTZEITUNG, Monopol; Panorama; © Axel Springer SE; Süddeutsche Zeitung; THE ART NEWSPAPER

ISBN: 978-3-98501-202-2 (Softcover)

e-ISBN: 978-3-98501-201-5

ISSN (Print): 1438-9495

eISSN: 2628-7129

Im *sediment* 32 nimmt das ZADIK anlässlich des 30. Jubiläums die eigene Historie sowie Bestände, die Kontexte zur Kunst und die Vielfalt im Kunstmarkt in den Fokus: Die Meilensteine führen durch drei Jahrzehnte der Geschichte des ZADIK. Vertiefte Einblicke geben Interviews mit den ehemaligen Direktoren und Vorsitzenden des damaligen ZADIK e.V. sowie die Statements von mit dem ZADIK verbundenen Personen. Über die Dokumentation der Jubiläumsausstellung und des Artistic Research-Projekts des *Kollektiv ZOO* werden (Kunst-)Geschichten rund um Exponate aus den Archivbeständen des ZADIK sichtbar. Der Gastbeitrag gibt aktuelle und zukünftige Perspektiven auf die Kunstmarktforschung und reflektiert die eigene Disziplin kritisch.

Published on the occasion of the 30th anniversary of the ZADIK, *sediment* 32 focuses on the archive's own history and holdings, the contexts to art, and diversity in the art market: The milestones guide the reader through three decades of ZADIK's history. Interviews with the former directors and chairpersons of the ZADIK, as well as statements by individuals associated with the archive provide in-depth insights. The documentation of the anniversary exhibition and the artistic research project of *Kollektiv ZOO* reveal the (art) histories surrounding exhibits from the ZADIK archives. The guest article offers current and future perspectives on art market studies and critically reflects on the discipline.