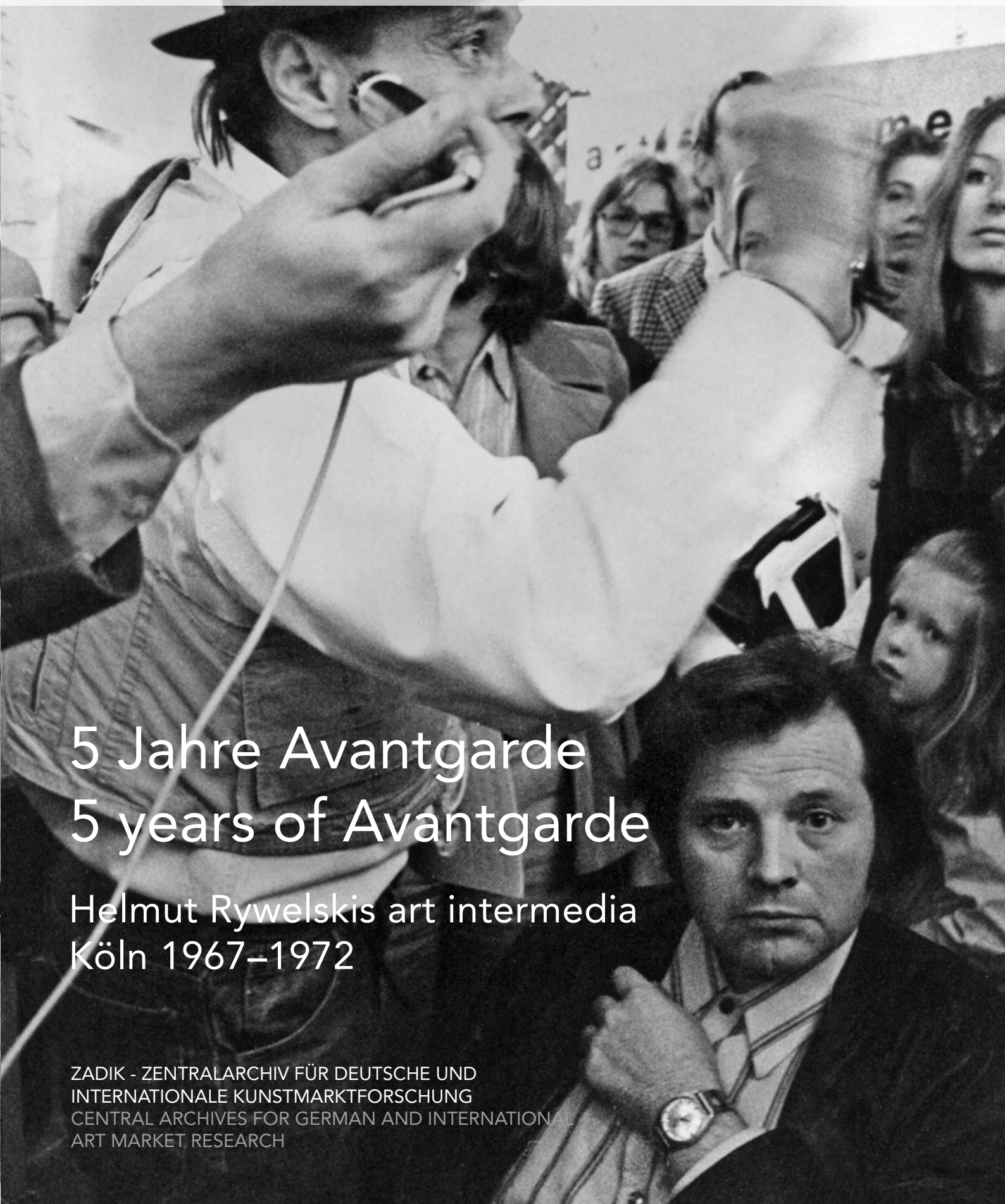
HEFT 31 | 2020

sediment

Materialien und Forschungen zur Geschichte des Kunstmarkts
Resources for and Studies in the History of the Art Market



5 Jahre Avantgarde
5 years of Avantgarde

Helmut Rywelskis art intermedia Köln 1967–1972

ZADIK - ZENTRALARCHIV FÜR DEUTSCHE UND INTERNATIONALE KUNSTMARKTFORSCHUNG
CENTRAL ARCHIVES FOR GERMAN AND INTERNATIONAL ART MARKET RESEARCH

sediment

Materialien und Forschungen zur Geschichte des Kunstmarkts

Sources for and Studies in the History of the Art Market

sediment

Materialien und Forschungen zur Geschichte des Kunstmarkts
Sources for and Studies in the History of the Art Market

5 JAHRE AVANTGARDE
5 YEARS OF AVANTGARDE

HELMUT RYWELSKIS *ART INTERMEDIA* KÖLN / COLOGNE 1967–1972

ZADIK

ZENTRALARCHIV FÜR DEUTSCHE UND INTERNATIONALE KUNSTMARKTFORSCHUNG

INHALT

Editorische Notiz / Editorial Note 7
Nadine Oberste-Hetbleck

Zum Archiv der Galerie *art intermedia* und zu den Besonderheiten dieses *sediments* / On the archive of *art intermedia* gallery and the particular features of this issue of *sediment* 11
Günter Herzog

Alben der Erinnerung oder Medium der Selbstpräsentation? Die Gästebücher der Galerie *art intermedia* / Albums of Reminiscence or Medium of Self-Presentation? The Visitors' Books of the *art intermedia* gallery 19
Nadine Oberste-Hetbleck

Helmut Rywelskis Einladungs- und Informationspost / Helmut Rywelski's Invitations and Newsletters 41
Helga Behn

Hans Salentin: *Plastiken, Objekte, Reliefs*, 2.–29.9.1967 / *Sculptures, Objects, Reliefs*, September 2–29, 1967 59
Brigitte Jacobs van Renswou

Otto Piene: *Die Sonne kommt näher*, 12.–15.9.1967 / September 12–15, 1967 71
Günter Herzog

Chris Reinecke: *Cooperative*, 5.10.–1.11.1967 / October 5 – November 1, 1967 83
Brigitte Jacobs van Renswou

Jörg Immendorff: *Für alle Lieben in der Welt*, 4.–29.11.1967 / November 4–29, 1967 93
Günter Herzog

Thomas Bayrle: *Grafik-Mäntel*, 20.–25.1.1968 / Januar 20–25, 1968 105
Helga Behn

Lil Picard: *Self-Portrait & Morality Play*, 5.7.1968 / July 5, 1968 119
Günter Herzog

Joseph Beuys: Ausstellungen und Aktionen in der Galerie *art intermedia* / Exhibitions and Actions at *art intermedia* gallery 139
Günter Herzog

1. Ausstellung / Exhibition *Zweite Realität,* 15.10.–28.11.1968, mit der Aktion *Vakuum ↔ Masse* (zur Eröffnung am 14.10.1968, 20:00 Uhr) / Oct. 15 – Nov. 28, 1968, including the Action *Vakuum ↔ Masse* (for the opening on Oct. 14, 1968, 8 pm) 141
Günter Herzog

2. Ausstellung / Exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen – Objekte*, 14.12.1968–22.1.1969, verlängert bis 15.2.1969 / Dec. 14, 1968 – Jan. 22, 1969, extended until Feb. 15, 1969 149
Günter Herzog

3. Eröffnungsausstellung / Opening Exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, Brüsseler Str. 44, 5.–30.10.1971 / October 5–30, 1971 157
Günter Herzog

4. Projekt *Hasen und Herzen* (nicht verwirklicht) / 4. *Hasen und Herzen* Project (unrealized) 173
Günter Herzog

André Thomkins: *Objekte aus Gummi und Palindrome*, 8.2.–6.3.1969 / February 8 – March 6, 1969 179
Helga Behn

H. P. Alvermann: *Arbeiten aus den Jahren 1959 bis 1969*, 25.4.–30.5.1969 / April 25 – May 30, 1969
H. P. Alvermann: *Ölbilder*, 6.–28.10.1972 / October 6–28, 1972 189
Brigitte Jacobs van Renswou

Wolf Vostell: *Ruhender Verkehr*, 2.–29.10.1969 / October 2–29, 1969 211
Helga Behn

Wolf Vostell: *Utopische Betonierungen*, 14.3.–15.4.1970 / March 14 – April 15, 1970 227
Helga Behn

Diter Rot: *Decomposition*, 14.10.–10.11.1969 / Oct. 14 – Nov. 10, 1969 und / and
Miau Miau, 5.–27.3.1971 / March 5–27, 1971 237
Helga Behn

Aktion *Wir betreten den Kunstmarkt*, 12.10.1970 / The Action *We're Going into the Kunstmarkt*, October 12, 1970 249
Brigitte Jacobs van Renswou

Straßenaktion mit Joseph Beuys, Stollwerk-Passage, 18.6.1971 / *Street Action with Joseph Beuys*, Stollwerk Shopping Arcade, June 18, 1971 261
Brigitte Jacobs van Renswou

Robert Filliou: *Solidaritätsveranstaltung für Angela Davis*, 31.10.1971 / *Solidarity Event for Angela Davis*, October 31, 1971 271
Brigitte Jacobs van Renswou

KONKRETE KRITIK, 3.12.1971 – Januar 1972 / Dec. 3, 1971 – Jan. 1972 281
Helga Behn

Dank / Acknowledgements 307
Nadine Oberste-Hetbleck

Impressum / Imprint 309

EDITORISCHE NOTIZ
EDITORIAL NOTE

Nadine Oberste-Hetbleck

Diese Ausgabe entsteht in einer Zeit des mehrfachen Umbruchs, was sich bereits in diesem Editorial widerspiegelt. Traditionell leitete Klaus Gerrit Friese als langjähriger und sich in unvergleichlicher Weise für den bisherigen Verein einsetzender Vorsitzender des ZADIK in das *sediment* ein. Ab dieser Ausgabe freue ich mich sehr, diese Aufgabe zu übernehmen. Das Jahr 2020 ist in vielerlei Hinsicht für das ZADIK ein sehr bewegtes, in dem es drei große Meilensteine gibt. Den Anfang machte im Januar die Überführung in ein eigenständiges wissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, was große Potenziale für die Zukunft eröffnet und eine dauerhafte Absicherung der international wahrgenommenen Aktivitäten bedeutet. Hierfür möchte ich im Namen des ZADIK und auch persönlich allen maßgeblich an diesem Prozess beteiligten und ihn unterstützenden Institutionen danken: dem Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, der Stadt Köln, dem bisherigen Trägerverein des ZADIK und der Universität zu Köln, in deren Philosophischer Fakultät das ZADIK nun verankert ist.

In diesem für das ZADIK historischen Moment stand auch ein Wechsel in der Direktion bevor. Günter Herzog hat als wissenschaftlicher Leiter das ZADIK seit 2001 durch herausfordernde Zeiten mit nie nachlassendem Einsatz, mit Leidenschaft und Esprit geführt. In einem universitären Auswahlprozess wurde ich nun als seine

This issue is being produced at a time of multiple upheavals, as already reflected by this editorial. It was traditionally the task of Klaus Gerrit Friese to introduce *sediment*, the long-standing chairperson of ZADIK who supported ZADIK's hitherto presiding association in an incomparable manner. As of this issue, I am very pleased to be taking on the role of authoring the editorial. 2020 is proving to be a very eventful year for ZADIK in many ways, encompassing three major milestones. The year began when the archive was transferred to the University of Cologne, in January, as an autonomous research institute, opening great potential for the future and meaning its internationally respected activities have now been permanently secured. On behalf of ZADIK, and myself, I would like to thank all those involved as well as the supporting institutions that played a significant part in the process: the Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, the City of Cologne, the association that has to-date supervised ZADIK, as well as the University of Cologne, in whose Faculty of Arts and Humanities ZADIK is now based.

At this historic moment for ZADIK, a change in directorship also became imminent. Günter Herzog has headed ZADIK, as its academic director, since 2001 through challenging times with ceaseless commitment, passion, and élan. In a selection process conducted by the university, I have now been chosen as his successor, and in

Nachfolgerin ausgewählt und übernahm im Oktober den Staffelstab der Direktion des ZADIK in einem fließenden Übergang. Durch meine langjährige Involvierung in das ZADIK als An-Institut in Gestalt der wissenschaftlichen Leitung von universitärer Seite sowie meine Aktivitäten als Juniorprofessorin für Kunstgeschichte und Kunstmarkt am Kunsthistorischen Institut seit 2015 sind Günter Herzog und ich in der Zusammenarbeit routiniert, und ich freue mich, dass er bereits signalisiert hat, auch über seine Pensionierung hinaus mit seiner großen Expertise der Institution unterstützend und beratend zur Seite zu stehen. Unter seiner Federführung ist auch das hier vorliegende *sediment* 31 entstanden, welches ursprünglich im April erscheinen sollte, jedoch durch die pandemiebedingte Verschiebung der ART COLOGNE nun außer der Reihe im Herbst 2020 veröffentlicht wird. So schildert Günter Herzog im einleitenden Beitrag die denkwürdige Geschichte des Archivs der Galerie *art intermedia* und andere Besonderheiten dieser Ausgabe. Ihm und allen an der inhaltlichen und technischen Realisation dieses *sediments* Beteiligten möchte ich gerne an dieser Stelle bereits herzlich danken – namentlich werden sie in der mit dieser Ausgabe neu eingeführten Rubrik *Dank* im Appendix gewürdigt. Damit deutet sich bereits an, dass die strukturellen und personellen Veränderungen nicht nur für zukünftige *sediment*-Publikationen Neuerungen mit sich bringen werden. Mein Ziel ist es, mit dem Archiv zu einem internationalen Kompetenzzentrum im Bereich der Kunstmarktdokumentation und Kunstmarktforschung/Art Market Studies zu wachsen. Mit einem Ausbau der Bestände und einer forcierten Erschließung der Archive wird die Basis für eine interdisziplinäre Forschung geschaffen. Darüber hinaus werden Strukturen für die Entwicklung einer Digitalstrategie, umfassendere internationale Kooperationen und innovative Vermittlungskonzepte erarbeitet. Im Zentrum stehen dabei stets die Archive; sie bleiben Dreh- und Angelpunkt unserer zukünftigen Aktivitäten. Der intensive Dialog mit allen dem ZADIK Verbundenen hat hierbei – auch weiterhin – eine ebenso große Bedeutung und soll noch intensiviert werden:

October I took over the baton of ZADIK's directorship in a seamless transition. As a result of my many years of involvement in ZADIK, as an affiliated institute, in the form of academic oversight from the university side, as well as my activities as a Junior Professor for Art History and the Art Market in the Department of Art History at the University of Cologne since 2015, Günter Herzog and I are well acquainted with working together, and I am pleased he has already signaled that he will continue, with his great expertise, to support and advise the institute after his retirement. The present issue, *sediment* 31, which has also been produced under his directorship, was originally intended to appear in April, but due to the postponement of ART COLOGNE in response to the pandemic, will now be published anomalously in fall 2020. In his introductory text, Günter Herzog describes the memorable history of the *art intermedia* gallery's archive as well as the other specific features in this issue. I would like to take this opportunity to thank both him and everyone else involved in creating content as well as the technical production of *sediment* – they are recognized by name in the *Acknowledgements* section in the appendix, which has been introduced in this issue, already indicating that both structural and personnel changes will bring about innovations, not only in future issues of *sediment*. It is my objective to grow the archive into an international center of excellence in the field of art market documentation and art market studies. Such a basis for interdisciplinary research is being created by expanding the holdings and accelerating the description of the archives. In addition, structures for the development of a digital strategy, more extensive international cooperation, and innovative concepts for presenting the archive are underway. The archives themselves will always be center stage; they remain the linchpin of our future activities. An intensive dialogue with all ZADIK's stakeholders will continue to be equally important and is to be intensified. To such an end ZADIK's former supervisory association is being transformed into the *Gesellschaft zur Förderung des ZADIK* (Association for the Support of ZADIK). Together with and linked to

Dazu wird der frühere Trägerverein des ZADIK in die *Gesellschaft zur Förderung des ZADIK* überführt. Mit und in Anknüpfung an unsere herausragenden Bestände wird ein Programm entwickelt, das eine tiefgehende und gleichzeitig lebendige Auseinandersetzung mit historischen und gegenwärtigen Akteur*innen des Kunstmarkts und allen in die Vermittlung von Kunst involvierten Institutionen bietet. Lassen Sie uns durch das gemeinsame Engagement über das ZADIK Visionen der Vergangenheit für die Gegenwart und Zukunft fruchtbar machen.

our outstanding holdings, a program is being developed that offers an in-depth and simultaneously vibrant engagement with both historical and contemporary protagonists in the art market as well as all the institutions involved in promoting and communicating art. Let us make visions of the past beneficial to both the present and future by means of our joint commitment through ZADIK.

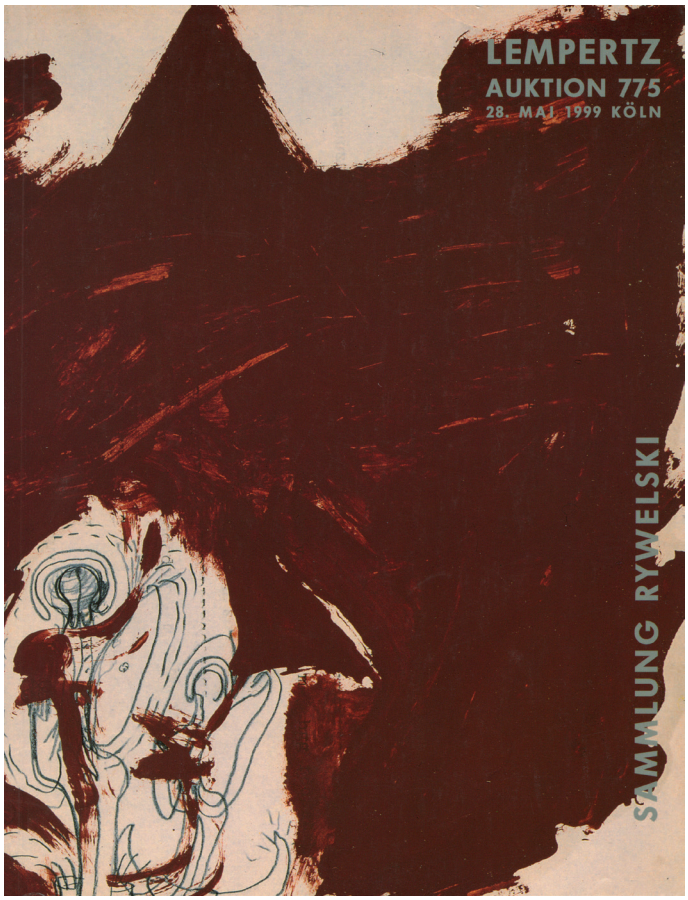


Abb. 1 / Ill. 1 775. Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung. Sammlung Rywelski. Gemälde, Plastik, Objekte, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, 28. Mai 1999, Köln 1999

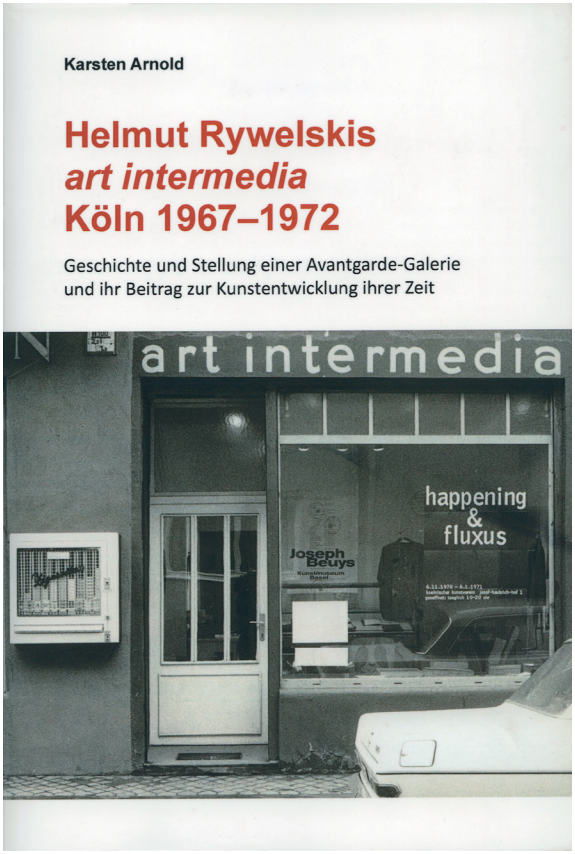


Abb. 2 / Ill. 2 Karsten Arnold: Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit, Köln 2017 [Diss. Köln 2015]

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

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

Günter Herzog

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

definierten) Begriff von „intermedia" am stärksten verkörpern.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

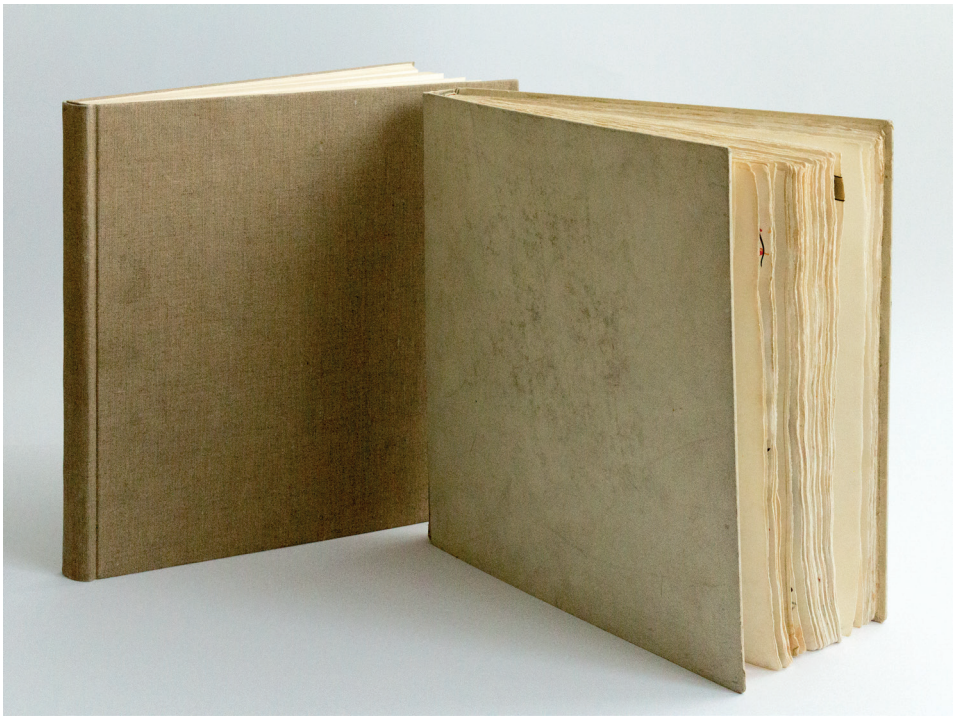


Abb. 1 Gästebücher der Galerie art intermedia / Ill. 1 visitors' books, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1, Foto / photo: © Markus Hoffmann, ZADIK

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

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

Nadine Oberste-Hetbleck

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Einträgen um eine teilweise bewusst forcierte Auswahl von Personen?[14] Auffällig ist generell, dass die Anzahl der Signaturen pro Ausstellung neben grundsätzlichen Schwankungen tendenziell im Laufe der Zeit weniger wird. Unterschriften finden sich dann eher punktuell. Es gibt Ausstellungen, bei denen niemand außer dem/der Künstler*in signiert hat – so beispielsweise im Fall *Robin Page – Objekte,* 1969. Die gerade ausgeführten Beobachtungen geben Grund zu der Annahme, dass die beiden Bücher nicht primär als Instrument für den Aufbau einer Galeriekartei durch die Sammlung von Kontaktdaten fungierten – anfänglich vielleicht eher noch als im Laufe der Zeit. Daraus darf jedoch nicht geschlussfolgert werden, Rywelski habe nicht systematisch den Aufbau und die Pflege einer Kartei verfolgt. Ganz im Gegenteil. Arnold arbeitete bereits detailliert heraus, wie strategisch Rywelski in diesem Punkt vorging und wie er in seiner typisch kritischen Art die Resonanz seiner Kontakte prüfte und auch mit großer Transparenz seine Verteilerkartei bereinigte.[15] Tatsächlich hat sich die Adressenkartei der Galerie erhalten. In dem hölzernen Karteikasten[16] [Abb. 8] befinden sich, alphabetisch nach Nachnamen und durch Registereinlagen in drei Kategorien (ohne Kategorie, Gäste, Künstler) sortiert, Karteikärtchen mit ordentlich erfassten Kontaktdaten. Neben den üblichen verschiedenfarbigen Karten kamen auch solche zum Einsatz, die aus Bestellkarten für Editionen ausgeschnitten worden waren. Mithilfe eines Aufdrucks bat Rywelski aktiv um Zusendung und Aktualitätskontrolle der Kontaktdaten.[17]

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

been preserved. In a wooden file box[16] [ill. 8], there are file cards with neatly recorded contact data, alphabetically sorted by surname and distinguished by register inserts in three categories (no category, guests, artists). In addition to the usual cards in various colors, there are also those cut out of order cards for editions. With the help of an overprint, Rywelski actively requested that contact data to be sent and checked for validity.[17]

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

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

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

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

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

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

Anmerkungen

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

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

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

Footnotes

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

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

[3] Ibid., p. 11.

[4] See: ibid., pp. 39f.

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

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

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

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

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

[3] Ebd., S. 11.

[4] Ebd., S. 39f.

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

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

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

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

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

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

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

[12] Beispielsweise wurde die Piene-Aktion an fünf Ter-

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

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

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

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

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

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

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

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

[16] ZADIK A103, XIX, 2.

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

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

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

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

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

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

[16] ZADIK A103, XIX, 2.

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

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

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

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

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

[20] c.h. [Christian Herchenröder], "Erfolge für den 'Kunstmarkt 69'", in: *Handelsblatt*, no. 205, October 24/25, 1969, p. 14.


EXPRESS 5.X.67
Einmalige Gelegenheit für Gelegenheitskünstler in Köln. Ihre abgelegten Kaugummis können sie auf ein verempfundenes Kunstwerk der Düsseldorfer Künstlerin Chris Reinecke pappen. So vorgesehen in der Kölner Galerie „art intermedia".
Bilder: Lambertin
Jo André
it' wonderful
but unseatable
Gabriele Lücke
5.X.67
Die interessanteste Sache
der letzten Zeit
Helmut Miltgen
Irene Richter
R. Krüger
Marie Anne Ingenieur



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

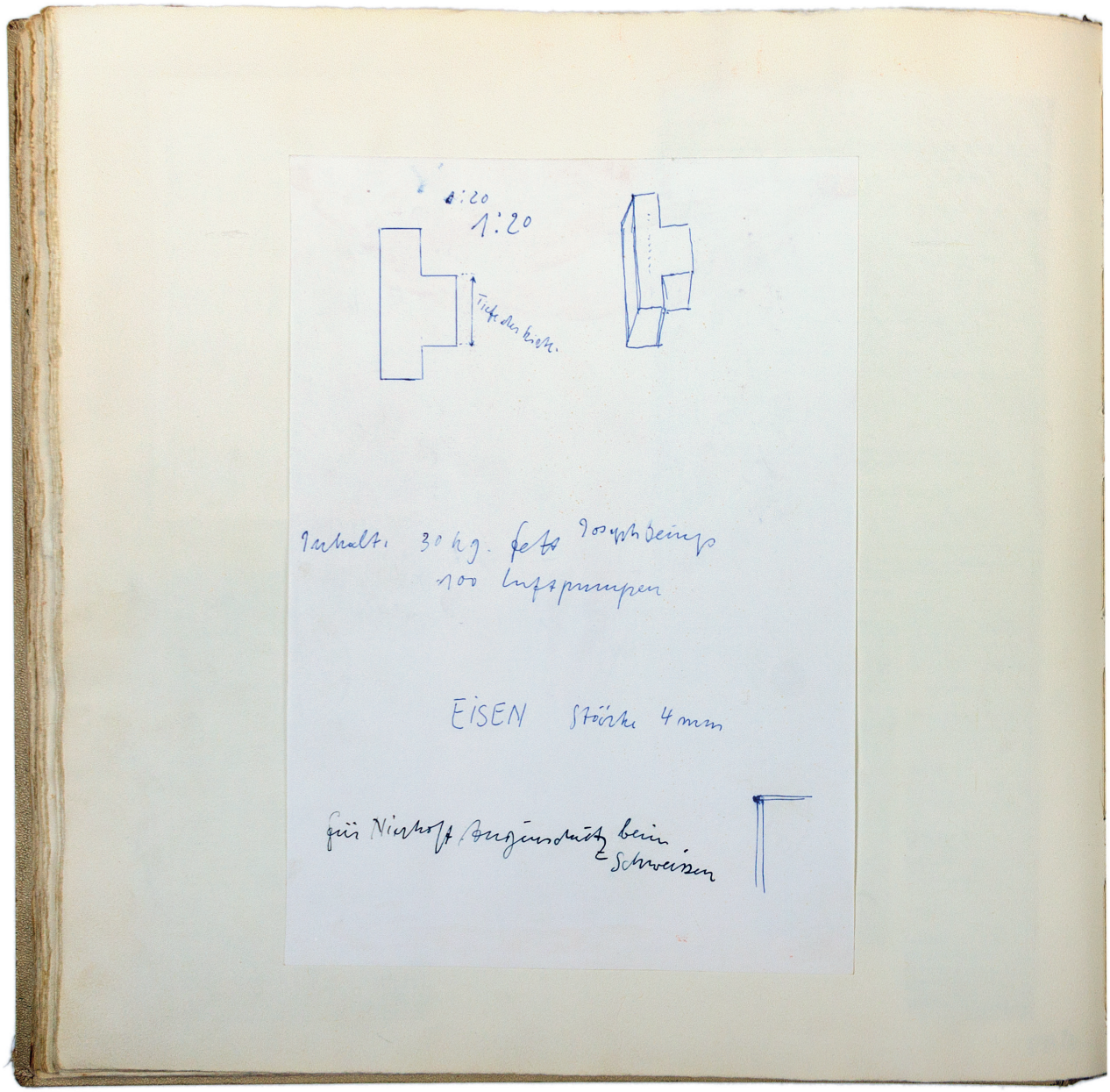
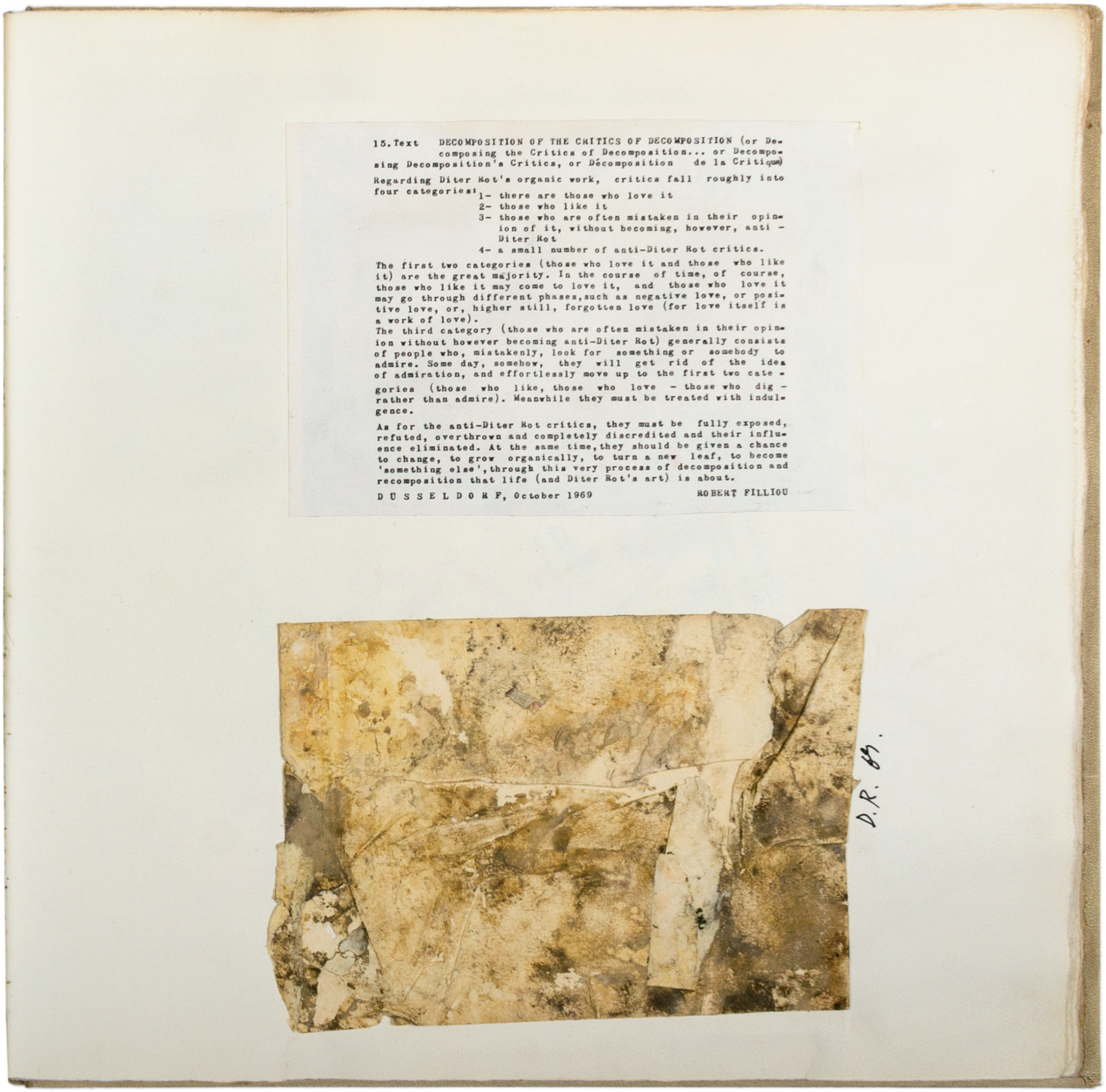


Abb. 3 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 3 visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 68



15. Text DECOMPOSITION OF THE CRITICS OF DECOMPOSITION (or Decomposing the Critics of Decomposition... or Decomposing Decomposition's Critics, or Décomposition de la Critique)

Regarding Diter Rot's organic work, critics fall roughly into four categories:

1- there are those who love it
2- those who like it
3- those who are often mistaken in their opinion of it, without becoming, however, anti - Diter Rot
4- a small number of anti-Diter Rot critics.

The first two categories (those who love it and those who like it) are the great majority. In the course of time, of course, those who like it may come to love it, and those who love it may go through different phases, such as negative love, or positive love, or, higher still, forgotten love (for love itself is a work of love).

The third category (those who are often mistaken in their opinion without however becoming anti-Diter Rot) generally consists of people who, mistakenly, look for something or somebody to admire. Some day, somehow, they will get rid of the idea of admiration, and effortlessly move up to the first two categories (those who like, those who love - those who dig - rather than admire). Meanwhile they must be treated with indulgence.

As for the anti-Diter Rot critics, they must be fully exposed, refuted, overthrown and completely discredited and their influence eliminated. At the same time, they should be given a chance to change, to grow organically, to turn a new leaf, to become 'something else', through this very process of decomposition and recomposition that life (and Diter Rot's art) is about.

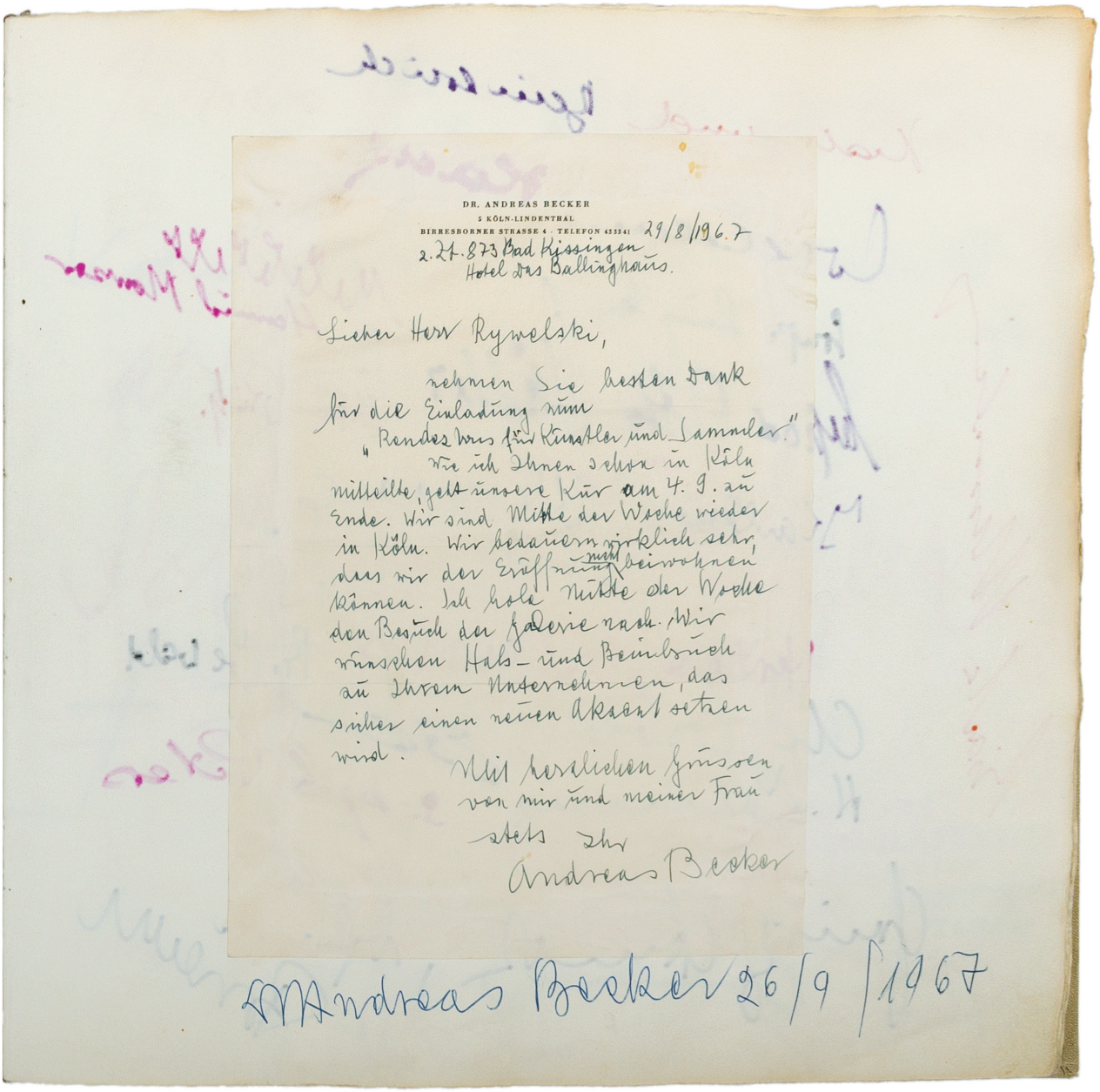
D Ü S S E L D O R F, October 1969 ROBERT FILLIOU

D.R. 69.

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



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



DR. ANDREAS BECKER
5 KÖLN-LINDENTHAL
BIRRESBORNER STRASSE 4 · TELEFON 433341 29/8/1967
2.27.873 Bad Kissingen
Hotel das Ballinghaus.

Lieber Herr Rywelski,

nehmen Sie besten Dank
für die Einladung zum
„Rendez vous für Künstler und Sammler"
wie ich Ihnen schon in Köln
mitteilte, geht unsere Kur am 4. 9. zu
Ende. Wir sind Mitte der Woche wieder
in Köln. Wir bedauern wirklich sehr,
daß wir der Eröffnung nicht beiwohnen
können. Ich hole Mitte der Woche
den Besuch der Galerie nach. Wir
wünschen Hals- und Beinbruch
zu Ihrem Unternehmen, das
sicher einen neuen Akzent setzen
wird.

Mit herzlichen Grüssen
von mir und meiner Frau
stets Ihr
Andreas Becker

Andreas Becker 26/9/1967

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

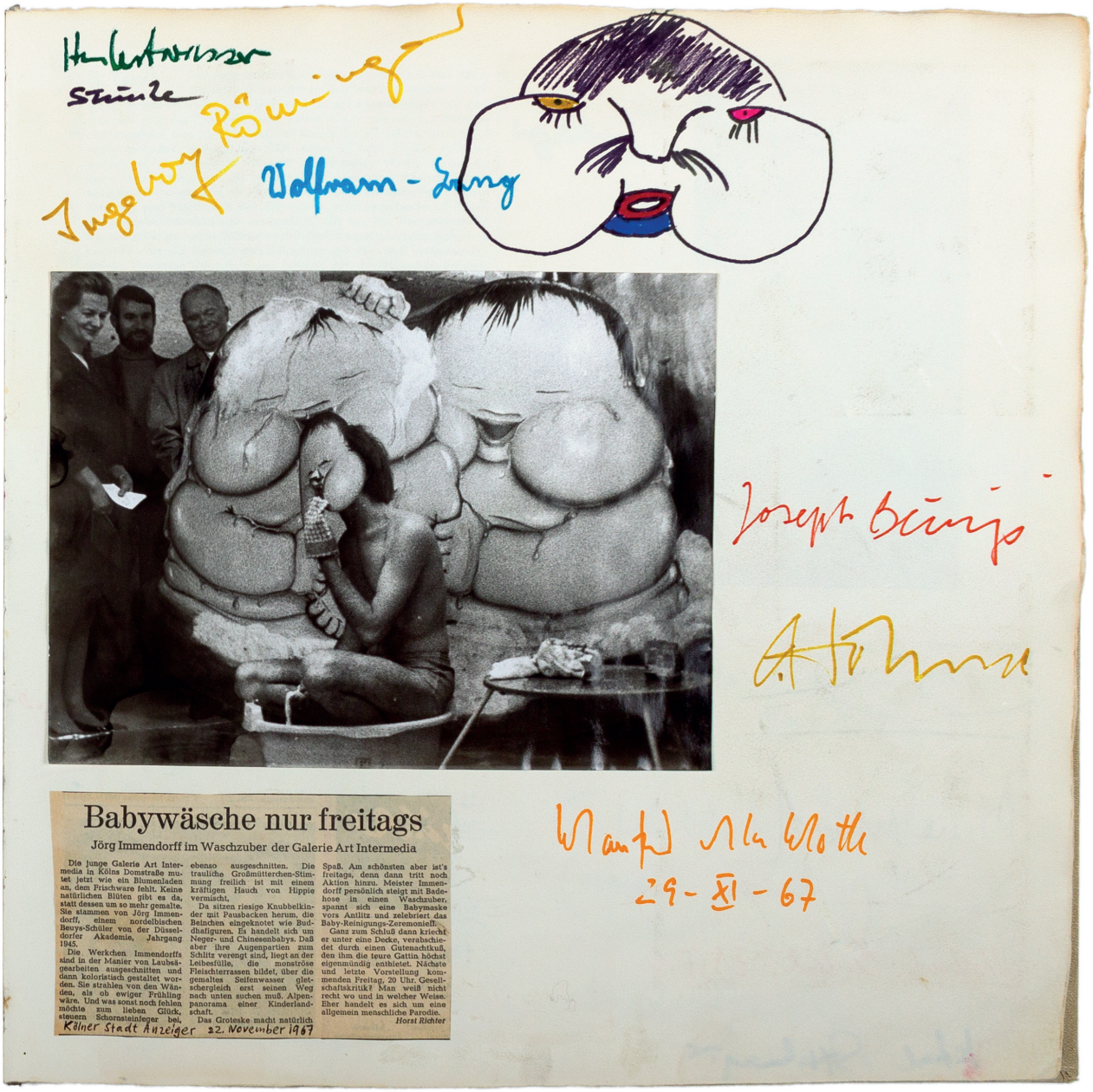


Abb. 7 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 7 visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 27



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

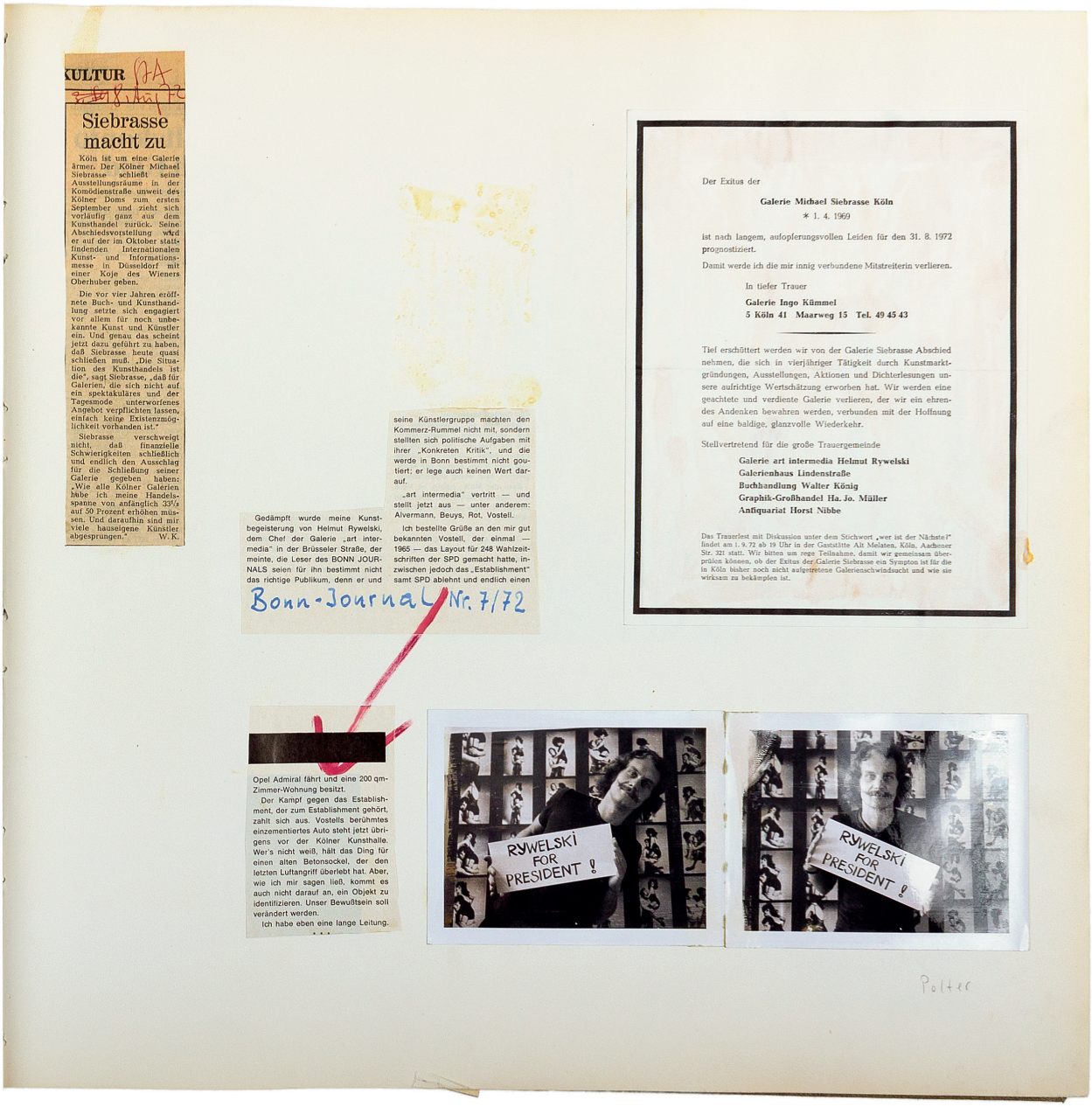


Abb. 9 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 9 visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1b, S. / p. 29

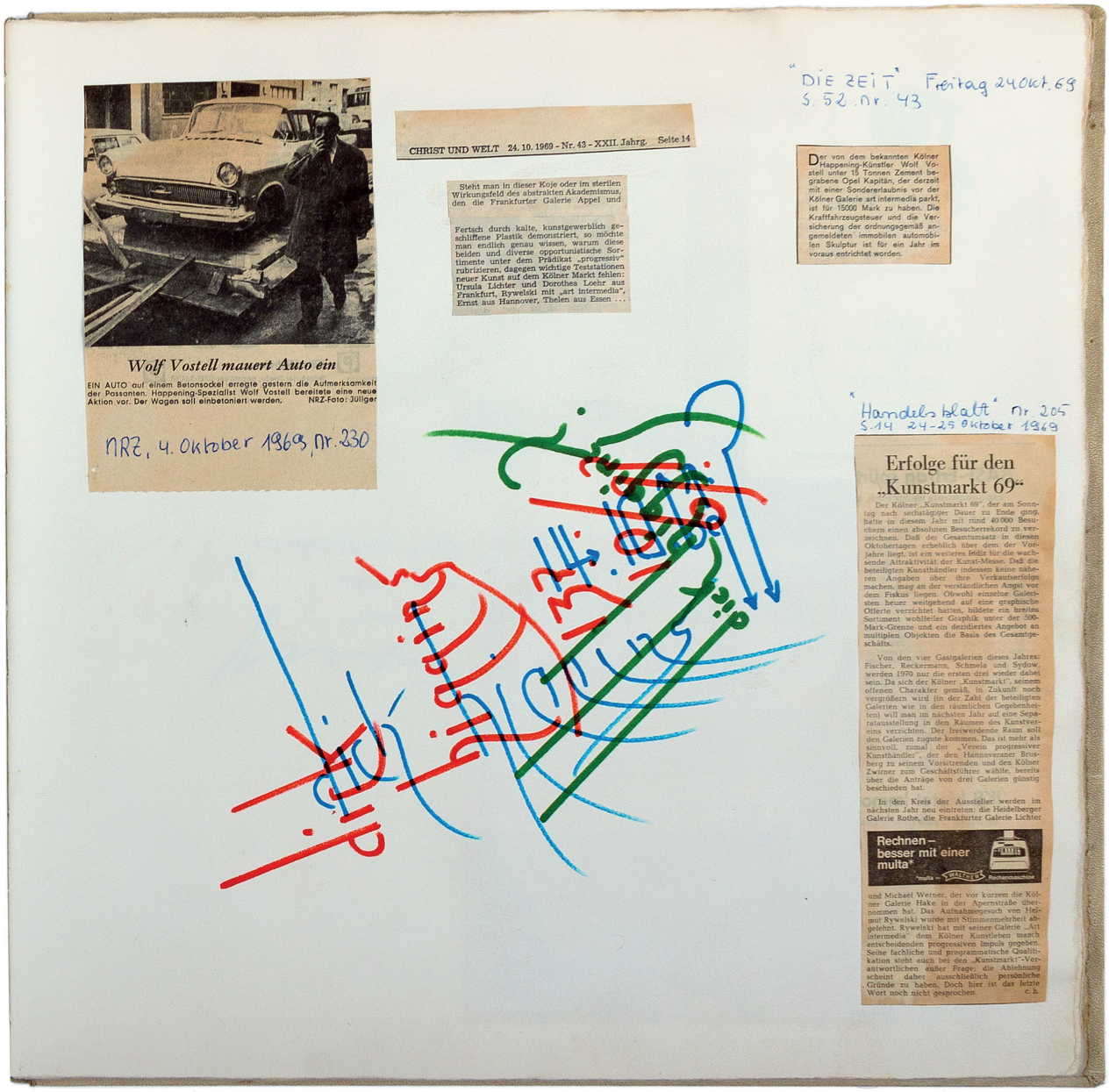


Abb. 10 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 10 visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 119

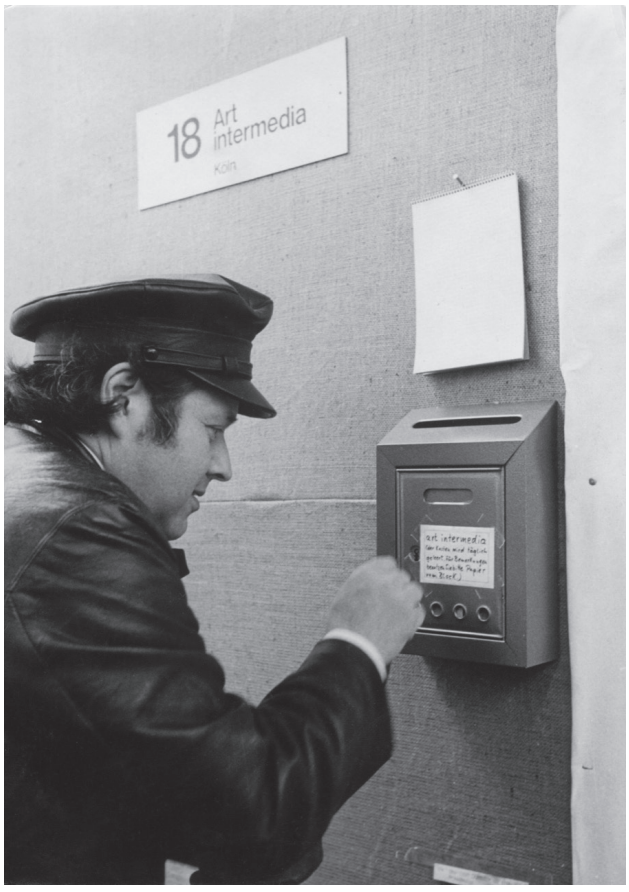


Abb. 1 / Ill. 1 Helmut Rywelski auf der *Internationalen Frühjahrsmesse Berliner Galerien* / at the *International Spring Fair of Berlin Galleries*, April 1971, Foto / photo: © Angelika Platen

HELMUT RYWELSKIS EINLADUNGS- UND INFORMATIONSPOST

HELMUT RYWELSKI'S INVITATIONS AND NEWSLETTERS

Helga Behn

Ein wichtiger Teil des Rywelski-Nachlasses sind neben den Ausstellungseinladungen die recht unregelmäßig erschienenen Informationsmaterialien, die Rywelski an seine Galeriefreunde verschickte. 26 von den insgesamt 28 gedruckten Einladungskarten zu Einzel- und Gruppenausstellungen der Galerie *art intermedia* sind im Archiv-Bestand; sie vermitteln eine facettenreiche Chronik der zwar kleinen, zu ihrer Zeit in Deutschland aber einer der „progressivsten" Avantgarde-Galerien.

Generell gehört das Verschicken von Einladungen schon immer zu den als selbstverständlich und unverzichtbar empfundenen Pflichten aller Galeristen, um ihre Kunden wie auch neue Interessenten auf die aktuellsten Ausstellungsevents aufmerksam zu machen. Die Einladung ist das effektivste Werbemedium für die Galerie und ihr Programm. Seit Beginn des Internetzeitalters werden Einladungen alternativ oder zusätzlich auf elektronischem Wege versandt, wobei die Exklusivität des Originals dessen Priorität erhalten hat. Eine Einladung wird im Umschlag verschickt: entweder als Karte, Doppelkarte, Faltblatt, Leporello oder in ihrer einfachen Form als frankierte Postkarte. In ihrer unerschöpflichen sachlich bis künstlerisch-innovativen Variationsbreite vermögen Galerieeinladungen ein lebendiges Bild vom Wandel der Kunstmoden und des Kunstmarkts zu vermitteln. Nicht selten werden sorgfältig und originell gestaltete Einladungen zu gesuchten Sammlerstücken.

An important part of the Rywelski estate, apart from the invitations to exhibitions, is the sporadic information material that Rywelski sent to friends of the gallery. Of the twenty-eight printed invitations to solo and group exhibitions at the *art intermedia* gallery, twenty-six are preserved in the archive; they provide a multi-faceted chronicle of the gallery, which, although it was indeed quite small, was one of Germany's most "progressive" avant-garde galleries at the time.

In general, sending out invitations has always been one of those duties of all galleries, which are considered a matter of course and are indispensable when it comes to drawing the attention of existing and potential customers and interested parties to the latest exhibition events. The invitation is the most effective advertising medium for the gallery and its program. Since the beginning of the Internet age, invitations have been sent alternatively or additionally by electronic means, whereby the exclusivity of the original has maintained its priority status. An invitation is sent in an envelope: either as a card, double card, leaflet, or fanfold—or in its simple form as a stamped postcard. In their inexhaustible range of factual to innovative, artistic variations, gallery invitations are able to convey a vivid image of the changes in artistic trends and the art market. It is not unusual for carefully and originally designed invitations to become sought-after collector's items.

Helmut Rywelski versandte zu seinen regulären Ausstellungen stets Einladungen, für Accrochagen, Vorträge, Aktionen oder besondere Präsentationen auch Sondereinladungen und außerdem sporadisch Informationsblätter. Als ehemaliger Journalist verstand Rywelski sich auch in seinem Galeristenberuf als „Öffentlichkeitsarbeiter"; seine postalischen Drucksachen setzte er nicht nur zu Werbe- und Informationszwecken, sondern explizit als „Meinungsträger"[1] ein. Arnold bezeichnet ihn als „Medienstrategen"[2], in dieser Art sein Alleinstellungsmerkmal [Abb. 1].

Rywelskis Einladungen sind zweifach gefalzte Klappkarten im DIN-A4-Format. Die in der Regel in Schwarz-Weiß gedruckten Einladungen zeigen im Zentrum eine Werkabbildung, flankiert von einer Liste der Exponate mit z. T. ausführlichen bio- und bibliografischen Künstlerdaten. Das Layout scheint von Rywelski selbst entworfen und spiegelt den Charme der 1960er Jahre. Die Typografie, wohl eigenhändig auf der Maschine getippt, entspricht konsequent dem Schriftbild aller seiner Druckerzeugnisse und Briefe. Die Einladungskarten sind wohlüberlegt gestaltet, die Seiten für möglichst viele Informationen optimal ausgenutzt. Rywelskis unverwechselbare Einladungen verdienen auch Beachtung wegen ihrer anspruchsvollen Ausstellungstexte auf den Rückseiten. Das Spektrum dieser von ihm vorausschauend durchnummerierten 28 Texte reicht vom sachbezogenen Essay über unkonventionelle Poesie bis hin zu provokativen kultur- und gesellschaftskritischen Polemiken. Rywelskis konsequente Haltung des kein Blatt vor den Mund nehmenden, streitbaren „progressiven, politisch links stehenden, kritischen Intellektuellen"[3] fließt in die Ausstellungstexte aus eigener Feder ein. Daneben ließ Rywelski aber auch die ausgestellten Künstler selbst als Autoren zu Wort kommen oder auch deren Künstlerfreunde wie z. B. Heiner Bastian, George Brecht oder Robert Filliou sowie auch namhafte Persönlichkeiten des Kunstbetriebs wie Walter Warnach, Udo Kultermann, Bazon Brock und auch seine eigene Assistentin Beatrice von Bodisco. In seinem ersten Text zur Eröffnungs-

Helmut Rywelski always sent out invitations to his regular exhibitions, but also special invitations for presentations from the gallery's holdings, lectures, actions, or special presentations, and sporadically also newsletters. As a former journalist, Rywelski also saw himself as a "public relations officer" as part of his profession as a gallerist; he used his postal printed matter not only for advertising and information purposes, but explicitly as "carriers of opinions."[1] Karsten Arnold describes him as a "media strategist"[2] – for him, a distinguishing feature [ill. 1].

Rywelski's invitations are double-folded cards in DIN A4 format. The invitations, generally printed in black and white, depict an illustration of an artwork in the center, flanked by a list of the exhibits and, in some cases, also detailed biographical and bibliographical data on the exhibiting artist. The layout seems to have been designed by Rywelski himself and reflects the charm of the 1960s. The typography, presumably typed by hand on a typewriter, consistently corresponds to the typeface of all his printed matter and letters. The design of the invitation cards is well thought out, with the pages optimally used in order to provide as much information as possible. Rywelski's inimitable invitations also deserve attention because of their sophisticated exhibition texts on the reverse sides. The spectrum of these twenty-eight texts, numbered by him with foresight, ranges from factual essays and unconventional poetry to provocative, culturally and socially critical polemics. Rywelski's firm stance as a disputatious, "progressive, politically left-wing, critical intellectual"[3] who does not mince words flows into those exhibition texts which he wrote himself. In addition, however, Rywelski also allowed the exhibited artists themselves to have their say as authors, or invited their artist friends, such as Heiner Bastian, George Brecht, and Robert Filliou, as well as renowned artworld personalities, including Walter Warnach, Udo Kultermann, and Bazon Brock, and even his own assistant Beatrice von Bodisco to write texts. In his first text on the opening exhibition *Hans Salentin. Plastiken. Objekte. Reliefs* (September 2–29,

ausstellung *Hans Salentin. Plastiken. Objekte. Reliefs* (2.–29.9.1967) [siehe S. 67, Abb. 7] beispielsweise erläutert Rywelski seinem Publikum sein Verständnis von *art intermedia*, mit dem er sich auf den Fluxus-Protagonisten Dick Higgins und dessen „Statement on Intermedia" von 1966 beruft [Abb. 2–6].

Viele Beispiele für die von Rywelski so gern geübte Rundumschelte gegen von ihm empfundene kulturelle Missstände oder gegen missliebige Pressemeinungen fanden auch Platz auf den DIN-A5-Briefumschlägen für seine Einladungskarten.[4] Anfänglich bedruckte Rywelski seine Kuverts neben dem Adressfeld noch mit Werbung in eigener Sache, mit Preislisten und Ausstellungsankündigungen, Fotos oder Kurztexten. Ab Oktober 1968 wurden auch die Kuvert-Rückseiten dicht mit Nachrichten bedruckt: Unter dem Titel „art intermedia publiziert einzelheiten" montierte Rywelski kleine Zeitungsschnipsel aus Boulevard- oder seriöser Presse mit Aktualitäten zu Ausstellungen und Kunstgeschehen nebeneinander, ergänzt durch eigenhändig getippte oder handschriftlich verfasste Kurzinformationen oder Kommentare [Abb. 7]. „Damit", so Rywelski im Interview mit Hanno Reuther, „wollte ich zunächst einmal klar machen, diesen Informationen wird kein größerer Wert beigemessen als eben es sich durch die Tatsache ausdrückt, daß sie auf dem Briefumschlag gedruckt sind; sie sollten also genau da stehen, wo sie hingehören, und dann irgendwann in den Papierkorb wandern. Zu meiner Überraschung hat sich dann aber gezeigt, daß diese Briefumschläge heute bereits auf dem bibliophilen Markt gehandelt werden […]."[5]

Ab Frühjahr 1969 wurden aus den „einzelheiten"-Flickenteppichen einheitlichere Textblöcke, ab Herbst 1970 dann mehr und mehr eng bis an den Rand, ohne Rücksicht auf Trennungen, im Blocksatz vollgeschriebene Schreibmaschinenseiten. Im Februar 1971 z. B. wie in den folgenden Ausgaben thematisiert er u. a. scharfzüngig seinen jahrelangen Kampf gegen das Selektionsverfahren des Vereins progressiver deutscher Kunsthändler und seinen Aus-

1967) [see p. 67, ill. 7], for example, Rywelski explains to his audience his understanding of *art intermedia*, with which he refers to the Fluxus protagonist Dick Higgins and his "Statement on Intermedia" in 1966 [ill. 2–6].

Many examples of Rywelski's ranting and raving against what he felt to be cultural wrongdoings or unfavorable comments made by the press, which he obviously practiced with pleasure, also found space on the DIN-A5 envelopes for his invitation cards.[4] Initially, in addition to the address field, Rywelski printed various items of self-advertising on the envelopes, including price lists and exhibition announcements, photos or short texts. From October 1968 onwards, the backs of the envelopes were also densely printed with news: Under the title "art intermedia announces details," Rywelski mounted small newspaper clippings from the tabloid or serious press with news about exhibitions and art events, supplemented by brief, typed or handwritten bits of information or comments [ill. 7]. "With this," Rywelski stated in an interview with Hanno Reuther, "I wanted first and foremost to make it clear that no greater value is attached to this information than is expressed by the fact that it is printed on the envelope; it should therefore be placed exactly where it belongs, and then at some point it should go into the wastebasket. To my surprise, however, it turns out that these envelopes are already being traded on the bibliophile market."[5]

From the spring of 1969 onwards, the hotchpotch of "details" became more uniform blocks of text, and from the fall of 1970 onwards, typewritten pages in full block capitals, increasingly dense and at times extending to the edges, without regard to proper hyphenation. In February 1971, for example, as in subsequent editions, he tartly discusses, among other things, his years of struggle against the selection procedure of the Association of Progressive German Art Dealers and his exclusion from the *Kölner Kunstmarkt*, forerunner of the Art Cologne, and attacks what he believes to be its monopolistic and capitalist structure [ill. 8-9].

schluss vom *Kölner Kunstmarkt* und attackiert die seiner Überzeugung nach monopolistische und kapitalistische Struktur [Abb. 8–9]. Gegen Ende 1971 spricht aus den „einzelheiten"-Texten Rywelskis die zunehmende Politisierung des gesamten Galerieprogramms.[6] Dafür bedankte sich der Kunstkritiker Heinz Ohff in einem Brief vom 2. Dezember: „Sie liefern da jedesmal bis hin in die ‚einzelheiten' auf dem Umschlag eine schlagende Fülle von Text, Kritik, Auseinandersetzung, Theorie und Praxis. Ich glaube, es gibt keinen anderen Galeristen, der das in dieser Weise kann (und will). Ich bin da nicht immer mit allem einverstanden, und es würde mich reizen, mal mit Ihnen über verschiedenes zu diskutieren – aber eben das ist es ja doch, was man bei fast allen anderen Kunstausbreitungen heute vermißt."[7]

Früher schon, am 25. August 1969, hatte Rywelski neben den „einzelheiten" eine erste Nummer eines vierseitigen neuen „art intermedia Beratungs-Informationsdienst" herausgebracht: „Der Dienst soll zur Meinungsbildung beitragen und über besondere Ereignisse informieren. Ein Schwerpunkt wird jedoch die – freilich subjektive – Beratung bilden. Bisher erhielten Sammler kleiner Einkommen wesentliche Informationen regelmäßig zu spät. Dieser Dienst wird sich bemühen, aufgrund sorgfältiger Analysen, künstlerische und kommerzielle Entwicklungen frühzeitig aufzuzeigen und in einer Sprache darzustellen, die den Fakten entspricht" [Abb. 10].[8] Eine „Drucksache, die in der bundesdeutschen Kunstlandschaft als Novität gelten kann", leitete Hanno Reuther sein Interview zu diesem Thema mit Rywelski in der *Frankfurter Rundschau* vom 13.9.1969 ein. In dem Interview begründete Rywelski den „Beratungsdienst" u. a. mit seinem Verständnis der Galerie als „privatwirtschaftlich geführtes Bildungsinstitut"[9] [s. o.]. Die Themen der ersten Ausgabe drehten sich um den Künstler Ansgar Nierhoff, Kunst-Aktien, Abgabe wertloser Grafik, Trennung von überflüssigen Plakaten, Dieter Roth fürs kleine Budget, den Exklusivvertrag für Alvermann, Ausstellungskuverts als Sammlerstücke, Ausstellungsvorschauen, Galerien in Köln, Kunstspekulation.

Towards the end of 1971, Rywelski's "details" reveal the increasing politicization of the entire gallery program,[6] for which the art critic Heinz Ohff thanked him in a letter dated December 2: "Each time, right down to the 'details' on the envelope, you provide a striking abundance of text, criticism, debate, theory, and practice. I do not think there is any other gallerist who can (and wants to) do this in this way. I do not always agree with everything, and I would be love to discuss various topics with you—and this is precisely what is missing from almost all other art propagations today."[7]

As early as August 25, 1969, in addition to the "details," Rywelski had already published the first issue of a new, four-page "art intermedia advisory information service": "This service is intended to contribute to the formation of opinion and provide information about special events. One focus, however, will be on—admittedly subjective—consulting. Until now, collectors with small incomes have regularly received essential information too late. On the basis of careful analyses, this service will endeavor to point out artistic and commercial developments at an early stage and to present them in a language that corresponds to the facts" [ill. 10].[8] "Printed matter that can be considered a novelty in the West German art landscape," Hanno Reuther introduced his interview on this topic with Rywelski in the *Frankfurter Rundschau* of September 13, 1969. In the interview, Rywelski justified the "advisory service" with, among other things, his understanding of the gallery as a "privately run educational institute."[9] The topics of the first issue revolved around the artist Ansgar Nierhoff, art stocks, the disposal of worthless prints and superfluous posters, acquiring works by Dieter Roth on a small budget, the exclusive contract with Alvermann, exhibition envelopes as collector's items, exhibition previews, galleries in Cologne, and art speculation. One of Rywelski's goals had always been to encourage collectors with limited budgets to purchase his inexpensive editions, with the prospect of future price increases. After two free issues, the "advisory service" was to appear ten

Ein immer von Rywelski verfolgtes Ziel war es, Sammler mit begrenztem Budget zum Kauf seiner preiswert kalkulierten Editionen zu animieren, mit der Aussicht auf kommende Preissteigerungen. Der „Beratungsdienst" sollte nach zwei Gratisausgaben zehnmal pro Jahr zu einem Preis von etwa 2 DM je Exemplar oder 20 DM für ein Jahresabonnement erscheinen. Trotz oder vielleicht wegen der anspruchsvollen Ziele und Aufgaben hat Rywelski es nicht geschafft, den „Beratungsdienst" über die erste Nummer hinaus in die Zukunft zu führen.[10]

Unter dem Titel „Informationszentrale für audiovisuelle Ereignisse"[11] versandte Rywelski neben seiner Einladungspost sporadisch diverse sachlich gestaltete, in bewährter Maschinenschrift verfasste Rundschreiben und Informationen zum Programm und zu den Editionen der Galerie [Abb. 11].
Ein Thema zog sich all die Jahre wie ein roter Faden durch Rywelskis diverse Rundschreiben: die Kontrolle der Adressenkartei (z. B. „einzelheiten dezember 1968") oder die Aktualisierung und notwendige Schrumpfung der Adressenkartei aus „ökonomischen Notwendigkeiten", wie er gern öffentlich zugab.
Rywelski hatte bereits im Frühjahr 1969 angekündigt: „Die Galerie art intermedia verabschiedet sich heute von Ihnen." [Abb. 12]. Er sei es leid, die Kosten für den Druck und Versand seiner Einladungen auf sich zu nehmen, ohne Resonanz von den Empfängern zu erhalten. Das Rundschreiben fand sogar Beachtung in der Überschrift eines Artikels über *art intermedia* von Marie-Luise Scherer vom 11.4.1969 in der *ZEIT*: „Mindestens 200 Mark, oder … Ein Galerist ist der Höflichkeiten überdrüssig."

Das Thema „Interessentenkartei" stand immer noch im Zentrum von drei [oder vier] unbetitelten Rundschreiben vom Sommer bis zur Galerieschließung Ende des Jahres 1972. Wir sehen ihn, sich selbstironisch ausstellend mit seinen persönlichen Merkmalen, als Fürst, klein gewachsen, mit Arbeiterkappe auf einer Renaissance-Marmorbank sitzend, dann liegend und zum Schluss die verlassene Bank: „– Nein, ich

times a year at a price of two marks per copy or twenty marks for an annual subscription. Despite or perhaps because of the ambitious goals and tasks, Rywelski did not manage to publish any further issues of the "advisory service" beyond the inaugural issue.[10]

Under the title "Information Center for Audiovisual Events",[11] Rywelski sporadically sent—in addition to his invitation mailings—various soberly designed newsletters and information sheets on the program and editions of the gallery, written in the usual, tried-and-tested typescript [ill. 11].
Throughout the years, one topic in particular was a common thread running through Rywelski's various newsletters: the control of the mailing list (see, for example, "details december 1968") or the updating and necessary consolidation of the mailing list due to "economic necessities," as he enjoyed admitting publicly.
Rywelski had already announced in the spring of 1969: "The *art intermedia* gallery bids you farewell today." He was fed up with having to bear the costs of printing and mailing his invitations without receiving any response from the recipients [ill. 12]. The newsletter was even noted in the headline of an article by Marie-Luise Scherer on art intermedia in the newspaper *DIE ZEIT* of April 11, 1969: "At Least 200 Marks, or ... A Gallerist Is Sick and Tired of Being Polite."

The subject of a "mailing list for interested parties" was still at the center of three [or four] untitled newsletters from the summer until the gallery closed at the end of 1972: We see him, self-ironically exhibiting his personal characteristics, as a prince of rather small height, wearing a worker's cap, sitting and then lying on a Renaissance marble bench, and finally the abandoned bench: "– No, I do not sit on the marble bench all day, thinking about art. The bench is not even in my gallery. – Yes, I really am this fat; the photos have not been retouched (what does that mean?). – No, Beuys does not by any means wear the hat to hide his bald head. He actually still has a lot of hair (kids, the things you worry about!). He simply enjoys wearing the hat." [ill. 13–14].

sitze nicht den ganzen Tag auf der Marmorbank, um über Kunst nachzudenken. Die Bank steht gar nicht in meiner Galerie. – Ja, ich bin wirklich so dick, die Fotos sind nicht retuschiert (was soll das heißen?). – Nein, Beuys trägt den Hut keineswegs, um eine Glatze zu verbergen. Er hat noch sehr viele Haare (Kinder, habt Ihr Sorgen!). Es macht ihm Spaß, den Hut zu tragen." [Abb. 13–14]

Anmerkungen

[1] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 39.
[2] Ebd., S. 39.
[3] Ebd., Zitat S. 20.
[4] Ebd., S. 44–49; repräsentative Beispiele im Archiv.
[5] Helmut Rywelski im Interview mit Hanno Reuther, in: *Frankfurter Rundschau*, 13. 9. 1969, siehe Gästebuch der Galerie *art intermedia*, ZADIK A103, VII, 1a, S. 121.
[6] Arnold, wie Anm. 1, S. 46.
[7] Brief Heinz Ohff an Rywelski, ZADIK A103, IV, 5a, 106.
[8] Beratungs- und Informationsdienst, ZADIK A103, II,3,2,1r.
[9] Reuther (siehe Anm. 5).
[10] Arnold, wie Anm. 1, S. 182, Anm. 152.
[11] Ebd., S. 37–38.

Footnotes

[1] Karsten Arnold, *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2017), p. 39.
[2] Ibid., p. 39
[3] Ibid., p. 20.
[4] Ibid., pp. 44–49; representative examples in the archive.
[5] Helmut Rywelski in an interview with Hanno Reuther, in: *Frankfurter Rundschau*, see: visitors' book, ZADIK A103, VII, 1a, p. 121.
[6] See: Arnold (see note 1), p. 46.
[7] Letter from Heinz Ohff to Rywelski, ZADIK A103, IV, 5a, 106.
[8] "Beratungs- und Informationsdienst", ZADIK A103, II, 3, 2, 1r.
[9] Reuther (see note 5).
[10] See: Arnold (see note 1), p. 182, note 152.
[11] See: ibid., pp. 37–38



Abb. 2 Einladung / Ill. 2 invitation to *Pino Pascali*, 26.1.–29.2.1968 / Jan. 26 – Feb. 29, 1968, Domstraße 81, auf der Rückseite 4. Text von / on the reverse side text no. 4 by Helmut Rywelski, ZADIK A103, I, 1, 5

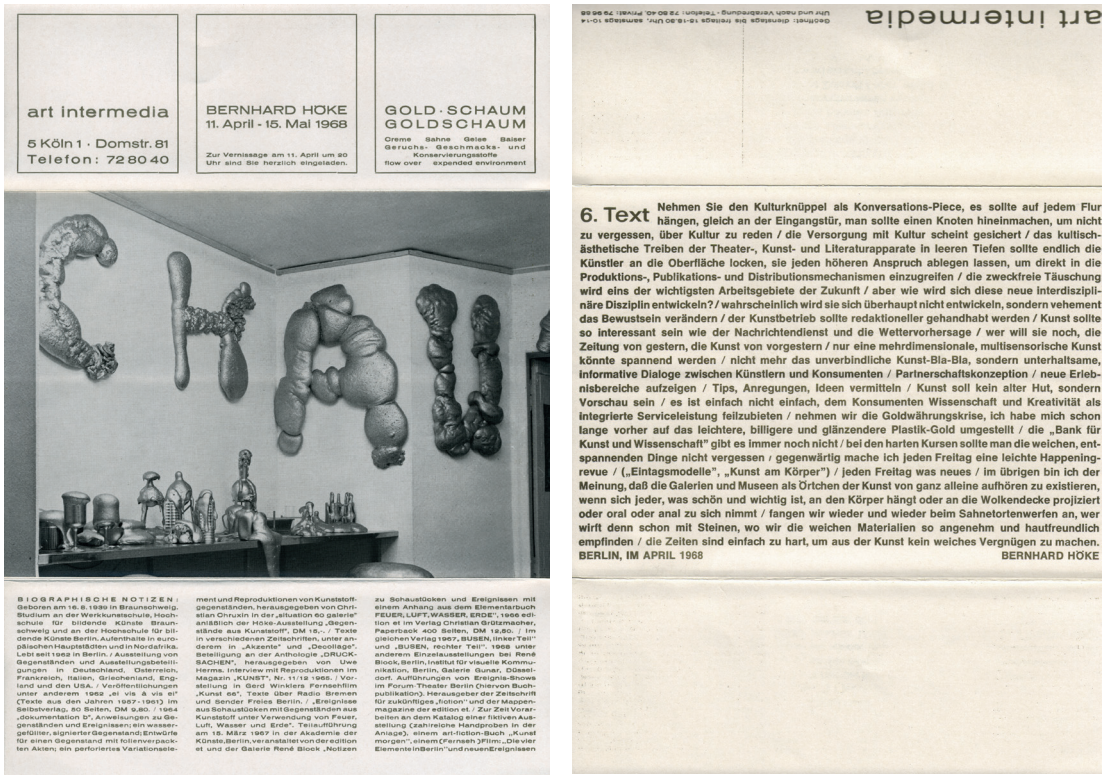
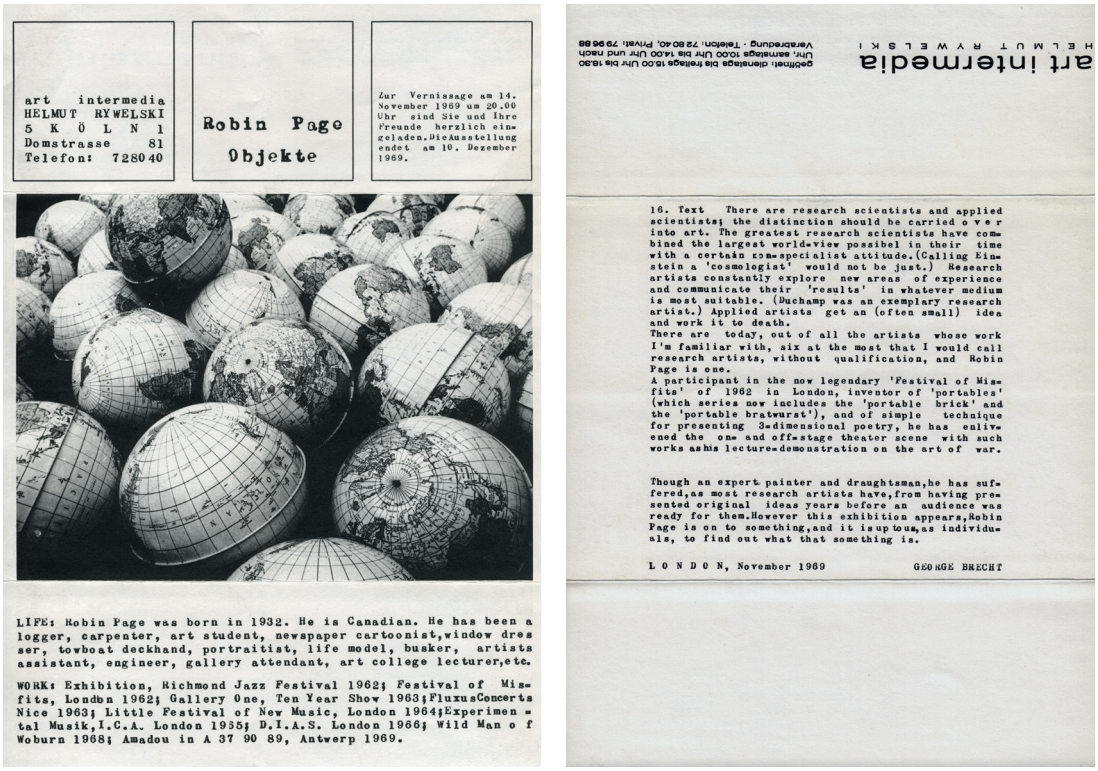


Abb. 3 Einladung / Ill. 3 invitation to *Bernhard Höke. Gold Schaum – Goldschaum – Creme Sahne Gelee Baiser Geruchs- und Konservierungsstoffe flow over expended environment*, 11.4.–15.5.1968 / April 11 – May 15, 1968, Domstraße 81, auf der Rückseite 6. Text von / on the reverse side text no. 6 by Höke, ZADIK A103, I, 1, 6



art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 K Ö L N 1
Domstrasse 81
Telefon: 728040

Robin Page
Objekte

Zur Vernissage am 14. November 1969 um 20.00 Uhr sind Sie und Ihre Freunde herzlich eingeladen. Die Ausstellung endet am 10. Dezember 1969.

LIFE: Robin Page was born in 1932. He is Canadian. He has been a logger, carpenter, art student, newspaper cartoonist, window dresser, towboat deckhand, portraitist, life model, busker, artists assistant, engineer, gallery attendant, art college lecturer, etc.

WORK: Exhibition, Richmond Jazz Festival 1962; Festival of Misfits, London 1962; Gallery One, Ten Year Show 1963; FluxusConcerts Nice 1963; Little Festival of New Music, London 1964; Experimental Musik, I.C.A. London 1965; D.I.A.S. London 1966; Wild Man of Woburn 1968; Amadou in A 37 90 89, Antwerp 1969.

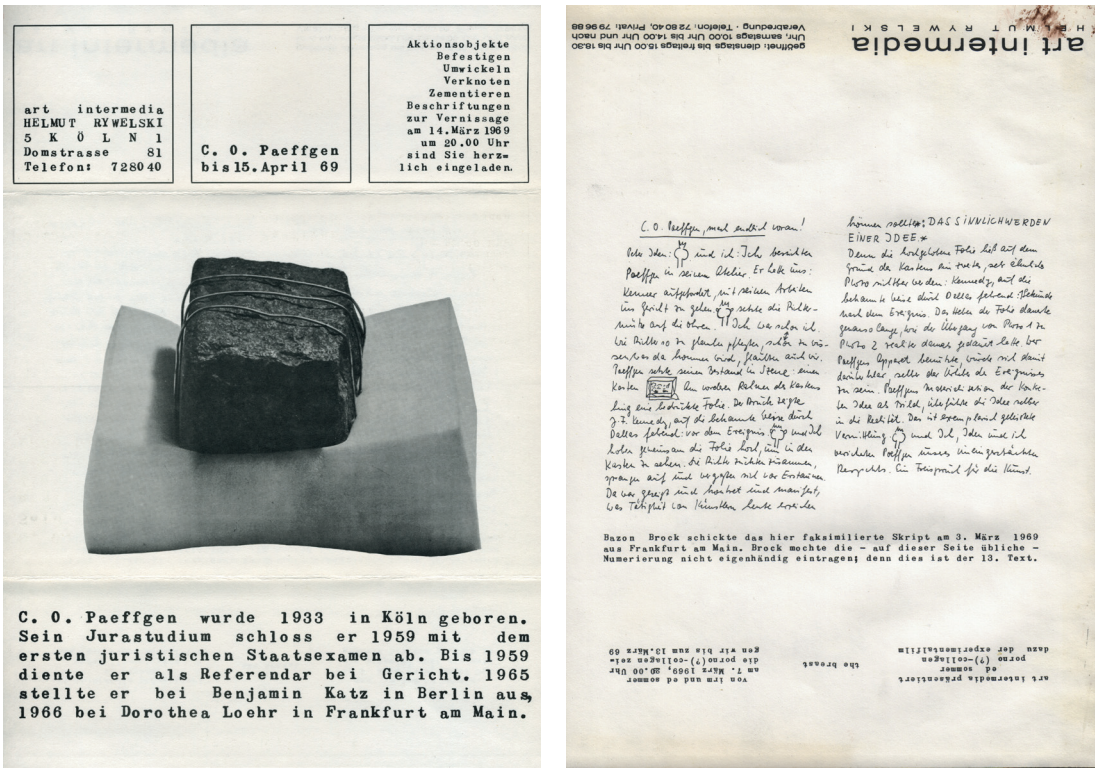
art intermedia
HELMUT RYWELSKI
Verlängerung · Telefon: 72 80 40, Privat: 79 96 88
geöffnet: dienstags bis freitags 15.00 Uhr bis 18.30 Uhr, samstags 10.00 Uhr bis 14.00 Uhr und nach

16. Text There are research scientists and applied scientists; the distinction should be carried over into art. The greatest research scientists have combined the largest world-view possibel in their time with a certain non-specialist attitude. (Calling Einstein a 'cosmologist' would not be just.) Research artists constantly explore new areas of experience and communicate their 'results' in whatever medium is most suitable. (Duchamp was an exemplary research artist.) Applied artists get an (often small) idea and work it to death.
There are today, out of all the artists whose work I'm familiar with, six at the most that I would call research artists, without qualification, and Robin Page is one.
A participant in the now legendary 'Festival of Misfits' of 1962 in London, inventor of 'portables' (which series now includes the 'portable brick' and the 'portable bratwurst'), and of simple technique for presenting 3-dimensional poetry, he has enlivened the one and off-stage theater scene with such works as his lecture-demonstration on the art of war.

Though an expert painter and draughtsman, he has suffered, as most research artists have, from having presented original ideas years before an audience was ready for them. However this exhibition appears, Robin Page is on to something, and it is up to us, as individuals, to find out what that something is.

L O N D O N, November 1969 GEORGE BRECHT

Abb. 4 Einladung / Ill. 4 invitation to *Robin Page, Objekte*, 14.11.–10.12.1969 / November 11 – December 10, 1969, Domstraße 81, auf der Rückseite 16. Text von / on the reverse side text no. 16 by George Brecht, ZADIK A103, I, 1, 22



art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 K Ö L N 1
Domstrasse 81
Telefon: 728040

C. O. Paeffgen
bis 15. April 69

Aktionsobjekte
Befestigen
Umwickeln
Verknoten
Zementieren
Beschriftungen
zur Vernissage
am 14. März 1969
um 20.00 Uhr
sind Sie herzlich eingeladen.

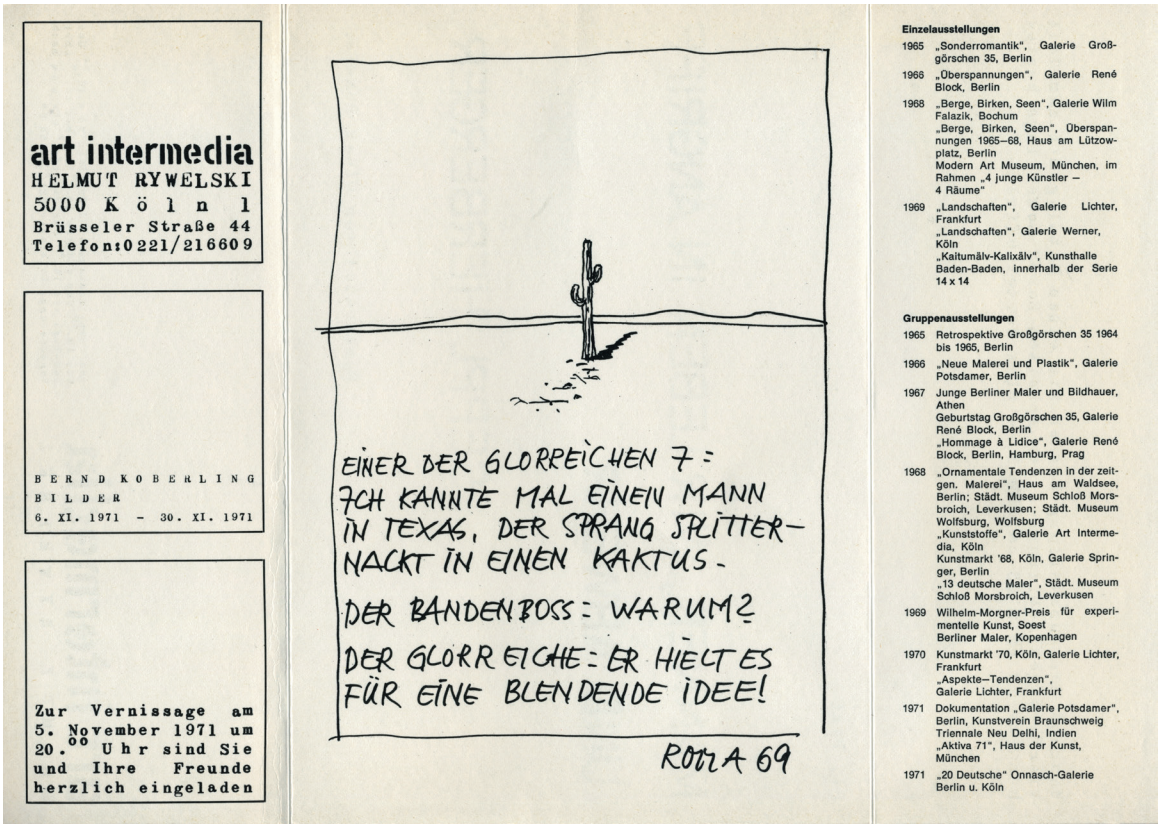
C. O. Paeffgen wurde 1933 in Köln geboren. Sein Jurastudium schloss er 1959 mit dem ersten juristischen Staatsexamen ab. Bis 1959 diente er als Referendar bei Gericht. 1965 stellte er bei Benjamin Katz in Berlin aus, 1966 bei Dorothea Loehr in Frankfurt am Main.

art intermedia
HELMUT RYWELSKI
Verlängerung · Telefon: 72 80 40, Privat: 79 96 88
geöffnet: dienstags bis freitags 15.00 Uhr bis 18.30 Uhr, samstags 10.00 Uhr bis 14.00 Uhr und nach

C. O. Paeffgen mal wieder voran!

Bazon Brock schickte das hier faksimilierte Skript am 3. März 1969 aus Frankfurt am Main. Brock mochte die – auf dieser Seite übliche – Numerierung nicht eigenhändig eintragen; denn dies ist der 13. Text.

Abb. 5 Einladung / Ill. 5 invitation to *C. O. Paeffgen Aktionsobjekte, Befestigen, Umwickeln, Verknoten, Zementieren, Beschriften*, 14.3.–15.4.1969 / March 14 – April 15, 1969, Domstraße 81, auf der Rückseite 13. Text von / on the reverse side text no. 13 by Bazon Brock, ZADIK A103, I, 1, 17



art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5000 Köln 1
Brüsseler Straße 44
Telefon:0221/216609

BERND KOBERLING
BILDER
6. XI. 1971 - 30. XI. 1971

Zur Vernissage am 5. November 1971 um 20.00 Uhr sind Sie und Ihre Freunde herzlich eingeladen

EINER DER GLORREICHEN 7 :
ICH KANNTE MAL EINEN MANN IN TEXAS, DER SPRANG SPLITTERNACKT IN EINEN KAKTUS.
DER BANDENBOSS : WARUM?
DER GLORREICHE : ER HIELT ES FÜR EINE BLENDENDE IDEE!

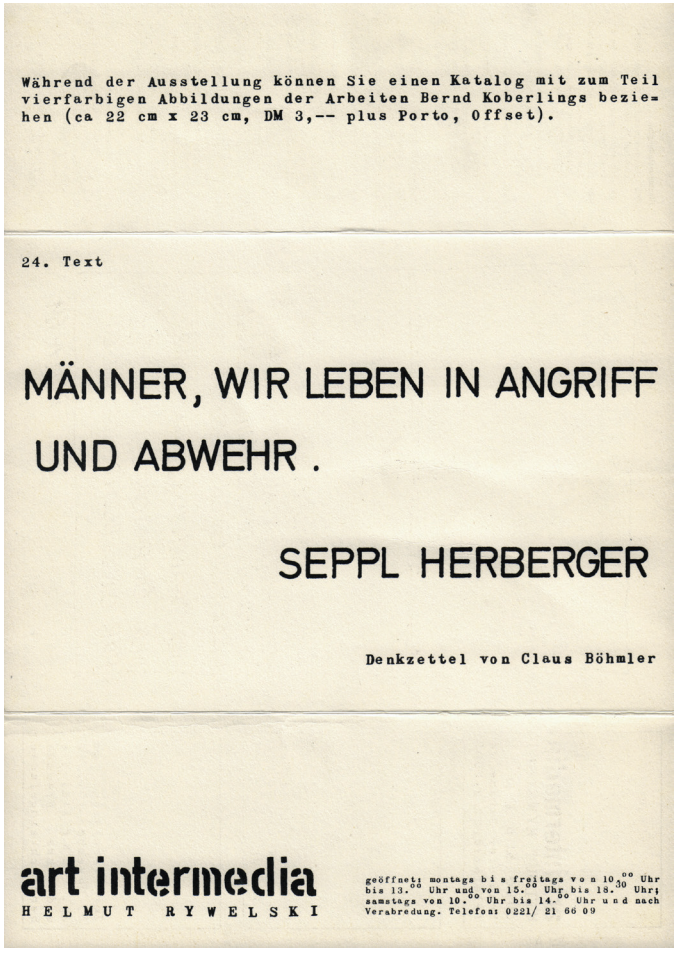
ROLA 69

Einzelausstellungen

1965 „Sonderromantik", Galerie Großgörschen 35, Berlin
1966 „Überspannungen", Galerie René Block, Berlin
1968 „Berge, Birken, Seen", Galerie Wilm Falazik, Bochum
„Berge, Birken, Seen", Überspannungen 1965–68, Haus am Lützowplatz, Berlin
Modern Art Museum, München, im Rahmen „4 junge Künstler – 4 Räume"
1969 „Landschaften", Galerie Lichter, Frankfurt
„Landschaften", Galerie Werner, Köln
„Kaltumälv-Kalixälv", Kunsthalle Baden-Baden, innerhalb der Serie 14 x 14

Gruppenausstellungen

1965 Retrospektive Großgörschen 35 1964 bis 1965, Berlin
1966 „Neue Malerei und Plastik", Galerie Potsdamer, Berlin
1967 Junge Berliner Maler und Bildhauer, Athen
Geburtstag Großgörschen 35, Galerie René Block, Berlin
„Hommage à Lidice", Galerie René Block, Berlin, Hamburg, Prag
1968 „Ornamentale Tendenzen in der zeitgen. Malerei", Haus am Waldsee, Berlin; Städt. Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen; Städt. Museum Wolfsburg, Wolfsburg
„Kunststoffe", Galerie Art Intermedia, Köln
Kunstmarkt '68, Köln, Galerie Springer, Berlin
„13 deutsche Maler", Städt. Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen
1969 Wilhelm-Morgner-Preis für experimentelle Kunst, Soest
Berliner Maler, Kopenhagen
1970 Kunstmarkt '70, Köln, Galerie Lichter, Frankfurt
„Aspekte–Tendenzen", Galerie Lichter, Frankfurt
1971 Dokumentation „Galerie Potsdamer", Berlin, Kunstverein Braunschweig
Triennale Neu Delhi, Indien
„Aktiva 71", Haus der Kunst, München
1971 „20 Deutsche" Onnasch-Galerie Berlin u. Köln



Während der Ausstellung können Sie einen Katalog mit zum Teil vierfarbigen Abbildungen der Arbeiten Bernd Koberlings beziehen (ca 22 cm x 23 cm, DM 3,-- plus Porto, Offset).

24. Text

MÄNNER, WIR LEBEN IN ANGRIFF
UND ABWEHR .

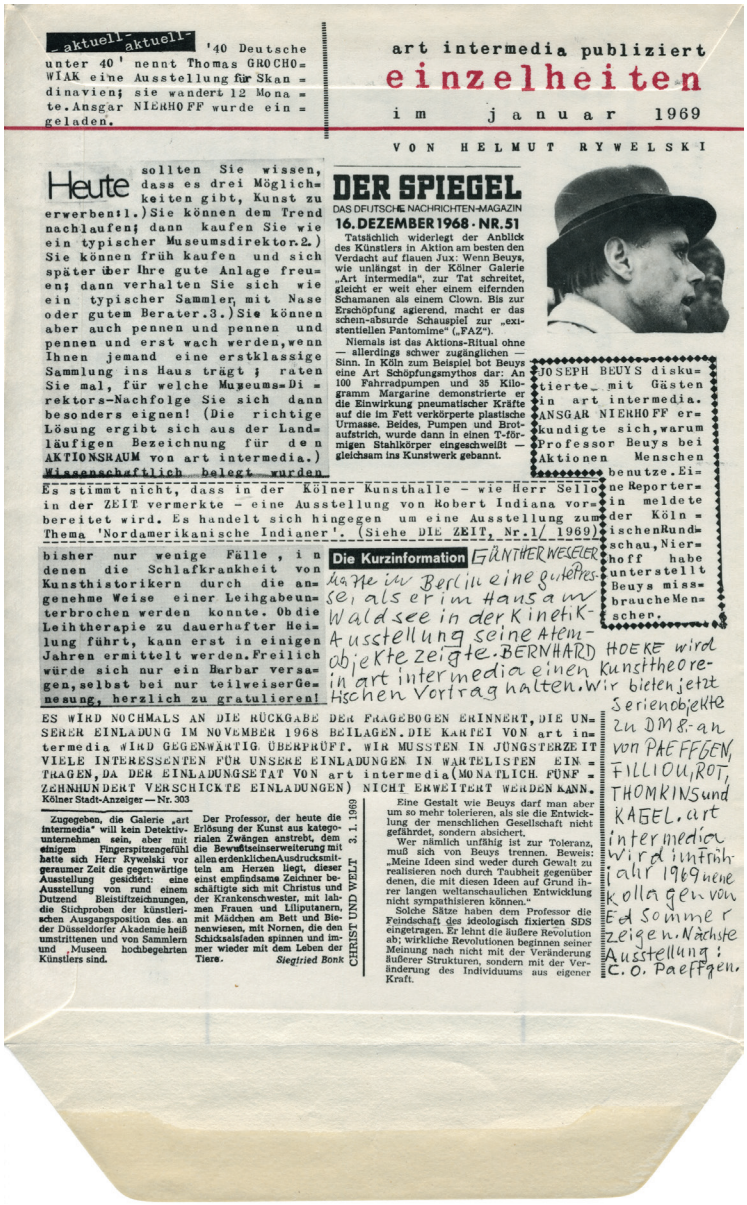
SEPPL HERBERGER

Denkzettel von Claus Böhmler

art intermedia
HELMUT RYWELSKI

geöffnet: montags bis freitags von 10.00 Uhr bis 13.00 Uhr und von 15.00 Uhr bis 18.30 Uhr; samstags von 10.00 Uhr bis 14.00 Uhr und nach Verabredung. Telefon: 0221/ 21 66 09

Abb. 6 Einladung / Ill. 6 invitation to *Bernd Koberling Rombilder*, 6.–30.11.1971 / Nov. 6 – 30, 1971, Brüsseler Straße 44, auf der Rückseite 24. Text von / on the reverse side text no. 24 by Claus Böhmler, ZADIK A103, I, 1, 33



aktuell aktuell '40 Deutsche unter 40' nennt Thomas GROCHOWIAK eine Ausstellung für Skandinavien; sie wandert 12 Monate. Ansgar NIERHOFF wurde eingeladen.

art intermedia publiziert
einzelheiten
im januar 1969

VON HELMUT RYWELSKI

Heute sollten Sie wissen, dass es drei Möglichkeiten gibt, Kunst zu erwerben! 1.) Sie können dem Trend nachlaufen; dann kaufen Sie wie ein typischer Museumsdirektor. 2.) Sie können früh kaufen und sich später über Ihre gute Anlage freuen; dann verhalten Sie sich wie ein typischer Sammler mit Nase oder gutem Berater. 3.) Sie können aber auch pennen und pennen und pennen und erst wach werden, wenn Ihnen jemand eine erstklassige Sammlung ins Haus trägt; raten Sie mal, für welche Museums-Direktors-Nachfolge Sie sich dann besonders eignen! (Die richtige Lösung ergibt sich aus der Landläufigen Bezeichnung für den AKTIONSRAUM von art intermedia.) Wissenschaftlich belegt wurden bisher nur wenige Fälle, in denen die Schlafkrankheit von Kunsthistorikern durch die angenehme Weise einer Leihgabeunterbrochen werden konnte. Ob die Leihtherapie zu dauerhafter Heilung führt, kann erst in einigen Jahren ermittelt werden. Freilich würde sich nur ein Barbar versagen, selbst bei nur teilweiser Genesung, herzlich zu gratulieren!

DER SPIEGEL
DAS DEUTSCHE NACHRICHTEN-MAGAZIN
16. DEZEMBER 1968 · NR. 51

Tatsächlich widerlegt der Anblick des Künstlers in Aktion am besten den Verdacht auf flauen Jux: Wenn Beuys, wie unlängst in der Kölner Galerie „Art intermedia", zur Tat schreitet, gleicht er weit eher einem eifernden Schamanen als einem Clown. Bis zur Erschöpfung agierend, macht er das schein-absurde Schauspiel zur „existentiellen Pantomime" („FAZ").

Niemals ist das Aktions-Ritual ohne — allerdings schwer zugänglichen — Sinn. In Köln zum Beispiel bot Beuys eine Art Schöpfungsmythos dar: An 100 Fahrradpumpen und 35 Kilogramm Margarine demonstrierte er die Einwirkung pneumatischer Kräfte auf die im Fett verkörperte plastische Urmasse. Beides, Pumpen und Brotaufstrich, wurde dann in einen T-förmigen Stahlkörper eingeschweißt — gleichsam ins Kunstwerk gebannt.

JOSEPH BEUYS diskutierte mit Gästen in art intermedia. ANSGAR NIERHOFF erkundigte sich, warum Professor Beuys bei Aktionen Menschen benutze. Eine Reporterin meldete der Kölnischen Rundschau, Nierhoff habe unterstellt Beuys missbrauche Menschen.

Es stimmt nicht, dass in der Kölner Kunsthalle – wie Herr Sello in der ZEIT vermerkte – eine Ausstellung von Robert Indiana vorbereitet wird. Es handelt sich hingegen um eine Ausstellung zum Thema 'Nordamerikanische Indianer'. (Siehe DIE ZEIT, Nr. 1/ 1969)

Die Kurzinformation GÜNTHER WEISENBORN hatte in Berlin eine gute Presse, als er im Haus am Waldsee in der Kinetik-Ausstellung seine Atemobjekte zeigte. BERNHARD HOEKE wird in art intermedia einen kunsttheoretischen Vortrag halten. Wir bieten jetzt Serienobjekte zu DM 8.- an von PAEFFGEN, FILLIOU, ROT, THOMKINS und KAGEL. art intermedia wird im Frühjahr 1969 neue Kollagen von Ed Sommer zeigen. Nächste Ausstellung: C. O. Paeffgen.

ES WIRD NOCHMALS AN DIE RÜCKGABE DER FRAGEBOGEN ERINNERT, DIE UNSERER EINLADUNG IM NOVEMBER 1968 BEILAGEN. DIE KARTEI VON art intermedia WIRD GEGENWÄRTIG ÜBERPRÜFT. WIR MUSSTEN IN JÜNGSTER ZEIT VIELE INTERESSENTEN FÜR UNSERE EINLADUNGEN IN WARTELISTEN EINTRAGEN, DA DER EINLADUNGSETAT VON art intermedia (MONATLICH FÜNFZEHNHUNDERT VERSCHICKTE EINLADUNGEN) NICHT ERWEITERT WERDEN KANN.

Kölner Stadt-Anzeiger — Nr. 303

Zugegeben, die Galerie „art intermedia" will kein Detektivunternehmen sein, aber mit einigem Fingerspitzengefühl hatte sich Herr Rywelski vor geraumer Zeit die gegenwärtige Ausstellung gesichtet: eine Ausstellung von rund einem Dutzend Bleistiftzeichnungen, die Stichproben der künstlerischen Ausgangsposition des an der Düsseldorfer Akademie heiß umstrittenen und von Sammlern und „Museen hochbegehrten Künstlers sind.

Der Professor, der heute die Erlösung der Kunst aus kategorialen Zwängen anstrebt, dem die Bewußtseinserweiterung mit allen erdenklichen Ausdrucksmitteln am Herzen liegt, dieser einst empfindsame Zeichner beschäftigte sich mit Christus und der Krankenschwester, mit labilen Frauen und Liliputanern, mit Mädchen am Bett und Bienenwiesen, mit Normen, die den Schicksalsfaden spinnen und immer wieder mit dem Leben der Tiere.

Siegfried Bonk

CHRIST UND WELT 3. 1. 1969

Eine Gestalt wie Beuys darf man aber um so mehr tolerieren, als sie die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft nicht gefährdet, sondern absichert.

Wer nämlich unfähig ist zur Toleranz, muß sich von Beuys trennen. Beweis: „Meine Ideen sind weder durch Gewalt zu realisieren noch durch Taubheit gegenüber denen, die mit diesen Ideen auf Grund ihrer langen weltanschaulichen Entwicklung nicht sympathisieren können."

Solche Sätze haben dem Professor die Feindschaft des ideologisch fixierten SDS eingetragen. Er lehnt die äußere Revolution ab; wirkliche Revolutionen beginnen seiner Meinung nach nicht mit der Veränderung äußerer Strukturen, sondern mit der Veränderung des Individuums aus eigener Kraft.

Über den Umgang mit Galerien kursieren abenteuerliche Ansichten. Manche Besucher entschuldigen sich für ihr Fernbleiben mit dem Argument, sie seien am Abend der Vernissage verhindert gewesen. Andere sagen, sie hätten über einen Künstler eine negative Kritik gelesen und sich deshalb die Mühe eines Besuchs erspart. Tatsächlich hat am Eröffnungsabend noch niemand eine Ausstellung so studiert, dass seine Kenntnisse in Bildender Kunst bereichert wurden. Und tatsächlich hat schon mancher Besucher sein Urteil nicht in Einklang bringen können, mit den Ansichten einzelner Kritiker. Und tatsächlich war es für manchen bereits nützlich, art intermedia in einer ruhigen Stunde zu besuchen. Denn Kunst lässt sich durchaus verbal aufschlüsseln. Mit anderen Worten: Man kann darüber sprechen. Und das kostet Sie nichts!

art intermedia
5 KÖLN 1 · DOMSTRASSE 81
Telefonische Bestellungen 728040

Beachten Sie bitte die Nachrichten auf der Rückseite dieses Kuverts

DRUCKSACHE

Abb. 7 Einladungskuvert zur Ausstellung / Ill. 7 envelope of the invitation to the exhibition *Ed Sommer* mit / with Rywelskis *einzelheiten im januar 1969*, ZADIK A103, II, 2, 3

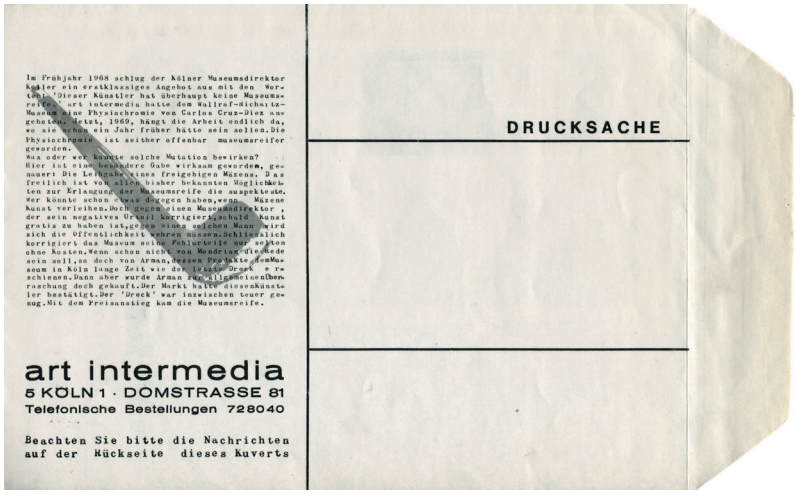
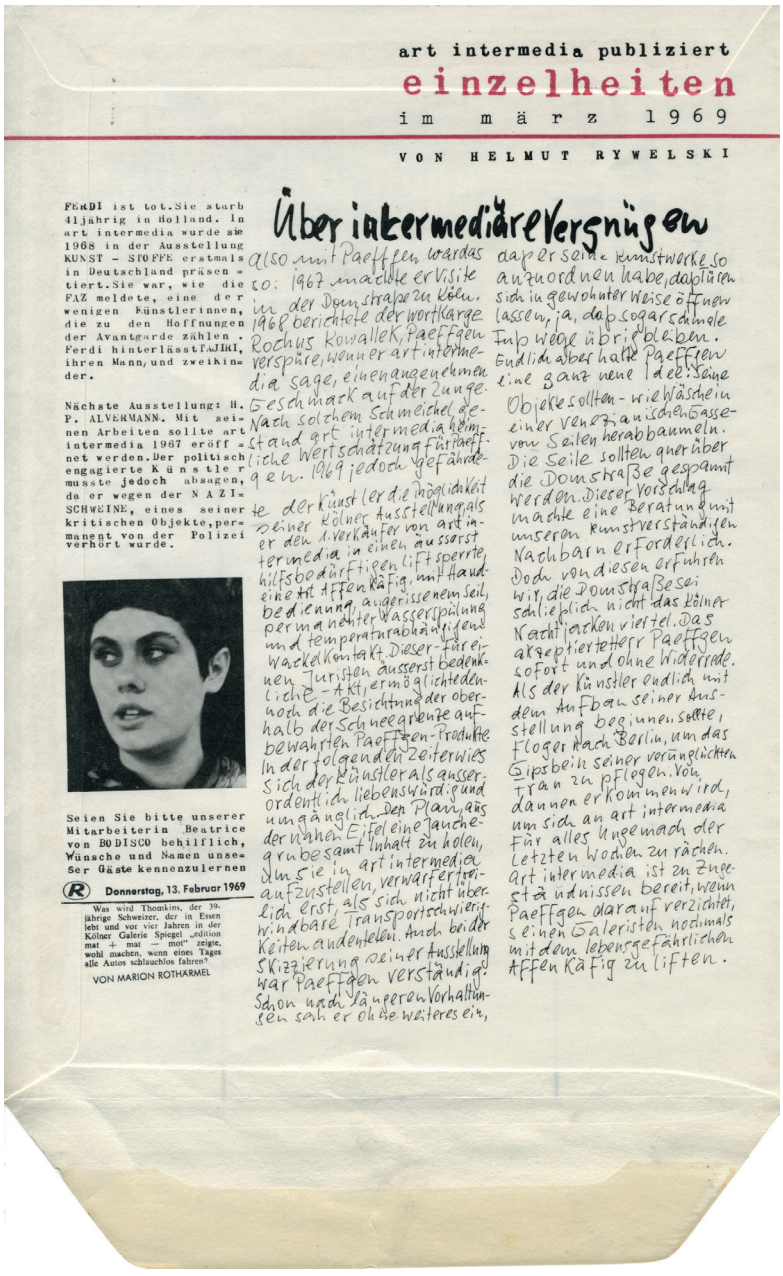


Abb. 8 Einladungskuvert zur Ausstellung / Ill. 8 envelope of the invitation to the exhibition *C. O. Paeffgen Aktionsobjekte* mit / with Rywelskis *einzelheiten im märz 1969*, ZADIK A103, II, 2, 4r, v


art intermedia publiziert

einzelheiten

im märz 1969

VON HELMUT RYWELSKI

FERDI ist tot. Sie starb 41jährig in Holland. In art intermedia wurde sie 1968 in der Ausstellung KUNST – STOFFE erstmals in Deutschland präsentiert. Sie war, wie die FAZ meldete, eine der wenigen Künstlerinnen, die zu den Hoffnungen der Avantgarde zählen. Ferdi hinterlässt JAJIKI, ihren Mann, und zweikinder.

Nächste Ausstellung: H. P. ALVERMANN. Mit seinen Arbeiten sollte art intermedia 1967 eröffnet werden. Der politisch engagierte Künstler musste jedoch absagen, da er wegen der NAZI-SCHWEINE, eines seiner kritischen Objekte, permanent von der Polizei verhört wurde.

Seien Sie bitte unserer Mitarbeiterin Beatrice von BODISCO behilflich, Wünsche und Namen unserer Gäste kennenzulernen

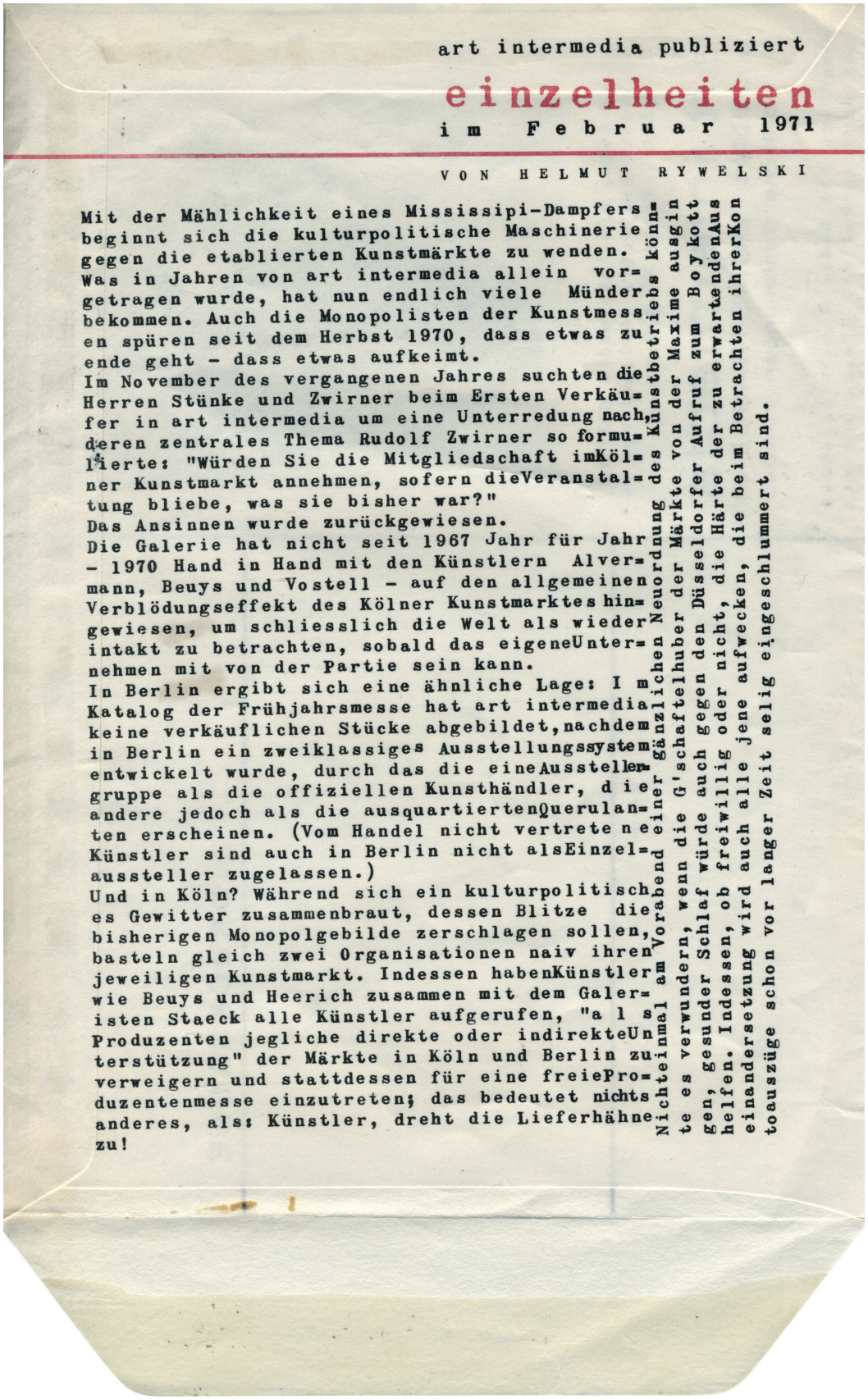
Donnerstag, 13. Februar 1969

Was wird Thomkins, der 39jährige Schweizer, der in Essen lebt und vor vier Jahren in der Kölner Galerie Spiegel „edition mat + mat — mot" zeigte, wohl machen, wenn eines Tages alle Autos schlauchlos fahren?

VON MARION ROTHARMEL

Über intermediäre Vergnügen

also mit Paeffgen wars so: 1967 machte er Visite in der Domstraße zu Köln. 1968 berichtete der wortkarge Rochus Kowallek, Paeffgen verspüre, wenn er art intermedia sage, einen angenehmen Geschmack auf der Zunge. Nach solchem Schmeichelgestand art intermedia hinsichtlich der Wertschätzung Künstlerische Fähigkeiten. 1969 jedoch gefährdete der Künstler die Möglichkeit seiner Kölner Ausstellung als er den Verkäufer von art intermedia in einen äußerst hilfsbedürftigen Affen Käfig, mit Handbedienung, ausgerissenem Seil, permanenter Wasserspülung und temperaturabhängigem Wackelkontakt. Dieser – für einen Juristen äußerst bedenkliche – Akt, ermöglichte den noch die Besichtigung der oberhalb der Schneegrenze aufbewahrten Paeffgen-Produkte. In der folgenden Zeit erwies sich der Künstler als ausgesprochen liebenswürdig und ungänglich. Den Plan, aus der nahen Eifel eine Jauchegrube samt Inhalt zu holen, um sie in art intermedia aufzustellen, verwarf er freilich erst, als sich nicht überwindbare Transportschwierigkeiten andeuteten. Auch bei der Skizzierung seiner Ausstellung war Paeffgen verständig. Schon nach längeren Vorhaltungen sah er ohne weiteres ein, daß er seine Kunstwerke so anzuordnen habe, daß Türen sich in gewohnter Weise öffnen lassen, ja, daß sogar schmale Gänge übrig bleiben. Endlich aber hatte Paeffgen eine ganz neue Idee: Seine Objekte sollten – wie Wäsche in einer venezianischen Gasse – von Seilen herabbaumeln. Die Seile sollten quer über die Domstraße gespannt werden. Dieser Vorschlag machte eine Beratung mit unseren Kunstverständigen Nachbarn erforderlich. Doch von diesen erfuhren wir, die Domstraße sei schließlich nicht das Kölner Nachtjackenviertel. Das akzeptierte Herr Paeffgen sofort und ohne Widerrede. Als der Künstler endlich mit dem Aufbau seiner Ausstellung beginnen sollte, flog er nach Berlin, um das Gipsbein seiner verunglückten Frau zu pflegen. Von Frau zu pflegen. Von dannen kommen wird, um sich an art intermedia für alles Ungemach der letzten Wochen zu rächen. art intermedia ist zu Zugeständnissen bereit, wenn Paeffgen darauf verzichtet, seinen Galeristen nochmals mit dem lebensgefährlichen Affen Käfig zu liften.



art intermedia publiziert

einzelheiten

im Februar 1971

VON HELMUT RYWELSKI

Mit der Mählichkeit eines Mississipi-Dampfers beginnt sich die kulturpolitische Maschinerie gegen die etablierten Kunstmärkte zu wenden. Was in Jahren von art intermedia allein vorgetragen wurde, hat nun endlich viele Münder bekommen. Auch die Monopolisten der Kunstmessen spüren seit dem Herbst 1970, dass etwas zu ende geht - dass etwas aufkeimt.

Im November des vergangenen Jahres suchten die Herren Stünke und Zwirner beim Ersten Verkäufer in art intermedia um eine Unterredung nach, deren zentrales Thema Rudolf Zwirner so formulierte: "Würden Sie die Mitgliedschaft imKölner Kunstmarkt annehmen, sofern dieVeranstaltung bliebe, was sie bisher war?"

Das Ansinnen wurde zurückgewiesen.

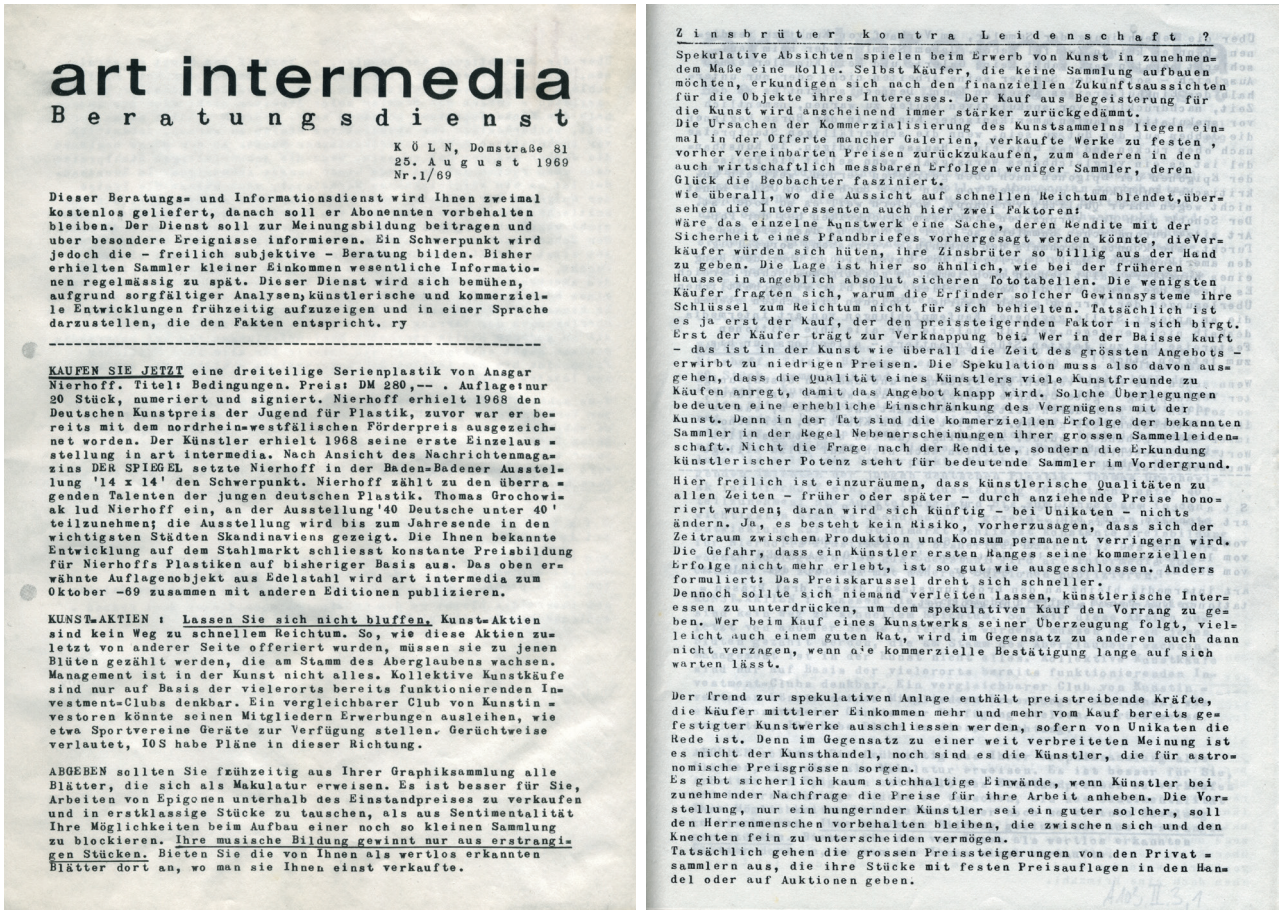
Die Galerie hat nicht seit 1967 Jahr für Jahr - 1970 Hand in Hand mit den Künstlern Alvermann, Beuys und Vostell - auf den allgemeinen Verblödungseffekt des Kölner Kunstmarktes hingewiesen, um schliesslich die Welt als wieder intakt zu betrachten, sobald das eigeneUnternehmen mit von der Partie sein kann.

In Berlin ergibt sich eine ähnliche Lage: I m Katalog der Frühjahrsmesse hat art intermedia keine verkäuflichen Stücke abgebildet,nachdem in Berlin ein zweiklassiges Ausstellungssystem entwickelt wurde, durch das die eineAusstellergruppe als die offiziellen Kunsthändler, die andere jedoch als die ausquartiertenQuerulanten erscheinen. (Vom Handel nicht vertretene Künstler sind auch in Berlin nicht alsEinzelaussteller zugelassen.)

Und in Köln? Während sich ein kulturpolitisches Gewitter zusammenbraut, dessen Blitze die bisherigen Monopolgebilde zerschlagen sollen, basteln gleich zwei Organisationen naiv ihren jeweiligen Kunstmarkt. Indessen habenKünstler wie Beuys und Heerich zusammen mit dem Galeristen Staeck alle Künstler aufgerufen, "a l s Produzenten jegliche direkte oder indirekteUnterstützung" der Märkte in Köln und Berlin zu verweigern und stattdessen für eine freieProduzentenmesse einzutreten; das bedeutet nichts anderes, als: Künstler, dreht die Lieferhähne zu!

Nichteinmal am Vorabend einer gänzlichen Neuordnung des Kunstbetriebs könnte es verwundern, wenn die G'schaftelhuber der Märkte von der Maxime ausgingen, gesunder Schlaf würde auch gegen den Düsseldorfer Aufruf zum Boykott helfen. Indessen, ob freiwillig oder nicht, die Härte der zu erwartendenAuseinandersetzung wird auch alle jene aufwecken, die beim Betrachten ihrerKontoauszüge schon vor langer Zeit selig eingeschlummert sind.

Abb. 9 Einladungskuvert zur Ausstellung / Ill. 9 envelope of the invitation to the exhibition *Diter Rot. Miau Miau* mit / with Rywelskis *einzelheiten im Februar 1971*, ZADIK A103, II, 2, 10v



art intermedia
B e r a t u n g s d i e n s t

K Ö L N, Domstraße 81
25. A u g u s t 1969
Nr.1/69

Dieser Beratungs- und Informationsdienst wird Ihnen zweimal kostenlos geliefert, danach soll er Abonnenten vorbehalten bleiben. Der Dienst soll zur Meinungsbildung beitragen und uber besondere Ereignisse informieren. Ein Schwerpunkt wird jedoch die - freilich subjektive - Beratung bilden. Bisher erhielten Sammler kleiner Einkommen wesentliche Informationen regelmässig zu spät. Dieser Dienst wird sich bemühen, aufgrund sorgfältiger Analysen, künstlerische und kommerzielle Entwicklungen frühzeitig aufzuzeigen und in einer Sprache darzustellen, die den Fakten entspricht. ry

---

KAUFEN SIE JETZT eine dreiteilige Serienplastik von Ansgar Nierhoff. Titel: Bedingungen. Preis: DM 280,-- . Auflage: nur 20 Stück, numeriert und signiert. Nierhoff erhielt 1968 den Deutschen Kunstpreis der Jugend für Plastik, zuvor war er bereits mit dem nordrhein-westfälischen Förderpreis ausgezeichnet worden. Der Künstler erhielt 1968 seine erste Einzelausstellung in art intermedia. Nach Ansicht des Nachrichtenmagazins DER SPIEGEL setzte Nierhoff in der Baden-Badener Ausstellung '14 x 14' den Schwerpunkt. Nierhoff zählt zu den überragenden Talenten der jungen deutschen Plastik. Thomas Grochowiak lud Nierhoff ein, an der Ausstellung '40 Deutsche unter 40' teilzunehmen; die Ausstellung wird bis zum Jahresende in den wichtigsten Städten Skandinaviens gezeigt. Die Ihnen bekannte Entwicklung auf dem Stahlmarkt schliesst konstante Preisbildung für Nierhoffs Plastiken auf bisheriger Basis aus. Das oben erwähnte Auflagenobjekt aus Edelstahl wird art intermedia zum Oktober -69 zusammen mit anderen Editionen publizieren.

KUNST-AKTIEN : Lassen Sie sich nicht bluffen. Kunst-Aktien sind kein Weg zu schnellem Reichtum. So, wie diese Aktien zuletzt von anderer Seite offeriert wurden, müssen sie zu jenen Blüten gezählt werden, die am Stamm des Aberglaubens wachsen. Management ist in der Kunst nicht alles. Kollektive Kunstkäufe sind nur auf Basis der vielerorts bereits funktionierenden Investment-Clubs denkbar. Ein vergleichbarer Club von Kunstinvestoren könnte seinen Mitgliedern Erwerbungen ausleihen, wie etwa Sportvereine Geräte zur Verfügung stellen. Gerüchtweise verlautet, IOS habe Pläne in dieser Richtung.

ABGEBEN sollten Sie frühzeitig aus Ihrer Graphiksammlung alle Blätter, die sich als Makulatur erweisen. Es ist besser für Sie, Arbeiten von Epigonen unterhalb des Einstandpreises zu verkaufen und in erstklassige Stücke zu tauschen, als aus Sentimentalität Ihre Möglichkeiten beim Aufbau einer noch so kleinen Sammlung zu blockieren. Ihre musische Bildung gewinnt nur aus erstrangigen Stücken. Bieten Sie die von Ihnen als wertlos erkannten Blätter dort an, wo man sie Ihnen einst verkaufte.

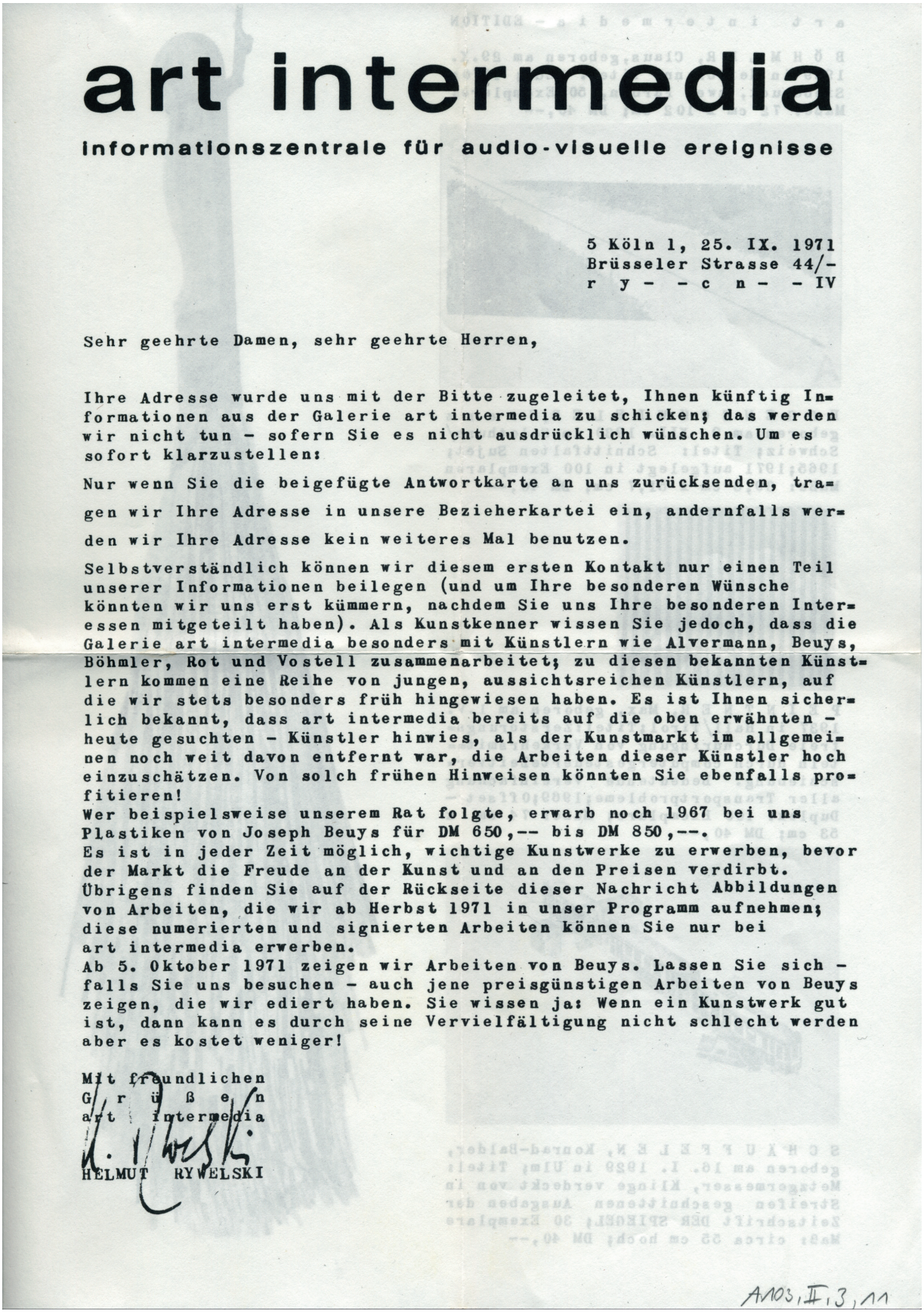
Z i n s b r ü t e r k o n t r a L e i d e n s c h a f t ?

Spekulative Absichten spielen beim Erwerb von Kunst in zunehmendem Maße eine Rolle. Selbst Käufer, die keine Sammlung aufbauen möchten, erkundigen sich nach den finanziellen Zukunftsaussichten für die Objekte ihres Interesses. Der Kauf aus Begeisterung für die Kunst wird anscheinend immer stärker zurückgedämmt.
Die Ursachen der Kommerzialisierung des Kunstsammelns liegen einmal in der Offerte mancher Galerien, verkaufte Werke zu festen, vorher vereinbarten Preisen zurückzukaufen, zum anderen in den auch wirtschaftlich messbaren Erfolgen weniger Sammler, deren Glück die Beobachter fasziniert.
Wie überall, wo die Aussicht auf schnellen Reichtum blendet, übersehen die Interessenten auch hier zwei Faktoren:
Wäre das einzelne Kunstwerk eine Sache, deren Rendite mit der Sicherheit eines Pfandbriefes vorhergesagt werden könnte, die Verkäufer würden sich hüten, ihre Zinsbrüter so billig aus der Hand zu geben. Die Lage ist hier so ähnlich, wie bei der früheren Hausse in angeblich absolut sicheren Tototabellen. Die wenigsten Käufer fragten sich, warum die Erfinder solcher Gewinnsysteme ihre Schlüssel zum Reichtum nicht für sich behielten. Tatsächlich ist es ja erst der Kauf, der den preissteigernden Faktor in sich birgt. Erst der Käufer trägt zur Verknappung bei. Wer in der Baisse kauft - das ist in der Kunst wie überall die Zeit des grössten Angebots - erwirbt zu niedrigen Preisen. Die Spekulation muss also davon ausgehen, dass die Qualität eines Künstlers viele Kunstfreunde zu Käufen anregt, damit das Angebot knapp wird. Solche Überlegungen bedeuten eine erhebliche Einschränkung des Vergnügens mit der Kunst. Denn in der Tat sind die kommerziellen Erfolge der bekannten Sammler in der Regel Nebenerscheinungen ihrer grossen Sammelleidenschaft. Nicht die Frage nach der Rendite, sondern die Erkundung künstlerischer Potenz steht für bedeutende Sammler im Vordergrund.

Hier freilich ist einzuräumen, dass künstlerische Qualitäten zu allen Zeiten - früher oder später - durch anziehende Preise honoriert wurden; daran wird sich künftig - bei Unikaten - nichts ändern. Ja, es besteht kein Risiko, vorherzusagen, dass sich der Zeitraum zwischen Produktion und Konsum permanent verringern wird. Die Gefahr, dass ein Künstler ersten Ranges seine kommerziellen Erfolge nicht mehr erlebt, ist so gut wie ausgeschlossen. Anders formuliert: Das Preiskarussel dreht sich schneller.
Dennoch sollte sich niemand verleiten lassen, künstlerische Interessen zu unterdrücken, um dem spekulativen Kauf den Vorrang zu geben. Wer beim Kauf eines Kunstwerks seiner Überzeugung folgt, vielleicht auch einem guten Rat, wird im Gegensatz zu anderen auch dann nicht verzagen, wenn die kommerzielle Bestätigung lange auf sich warten lässt.

Der Trend zur spekulativen Anlage enthält preistreibende Kräfte, die Käufer mittlerer Einkommen mehr und mehr vom Kauf bereits gefestigter Kunstwerke ausschliessen werden, sofern von Unikaten die Rede ist. Denn im Gegensatz zu einer weit verbreiteten Meinung ist es nicht der Kunsthandel, noch sind es die Künstler, die für astronomische Preisgrössen sorgen.
Es gibt sicherlich kaum stichhaltige Einwände, wenn Künstler bei zunehmender Nachfrage die Preise für ihre Arbeit anheben. Die Vorstellung, nur ein hungernder Künstler sei ein guter solcher, soll den Herrenmenschen vorbehalten bleiben, die zwischen sich und den Knechten fein zu unterscheiden vermögen.
Tatsächlich gehen die grossen Preissteigerungen von den Privatsammlern aus, die ihre Stücke mit festen Preisauflagen in den Handel oder auf Auktionen geben.

Abb. 10 / Ill. 10 *art intermedia Beratungsdienst*, 25.8.1969, S. 1 und S. 3 / Aug. 25, 1969, p. 1 and p. 3, ZADIK A103, II, 3, 2



art intermedia

informationszentrale für audio-visuelle ereignisse

5 Köln 1, 25. IX. 1971
Brüsseler Strasse 44/-
r y - - c n - - IV

Sehr geehrte Damen, sehr geehrte Herren,

Ihre Adresse wurde uns mit der Bitte zugeleitet, Ihnen künftig Informationen aus der Galerie art intermedia zu schicken; das werden wir nicht tun - sofern Sie es nicht ausdrücklich wünschen. Um es sofort klarzustellen:

Nur wenn Sie die beigefügte Antwortkarte an uns zurücksenden, tragen wir Ihre Adresse in unsere Bezieherkartei ein, andernfalls werden wir Ihre Adresse kein weiteres Mal benutzen.

Selbstverständlich können wir diesem ersten Kontakt nur einen Teil unserer Informationen beilegen (und um Ihre besonderen Wünsche könnten wir uns erst kümmern, nachdem Sie uns Ihre besonderen Interessen mitgeteilt haben). Als Kunstkenner wissen Sie jedoch, dass die Galerie art intermedia besonders mit Künstlern wie Alvermann, Beuys, Böhmler, Rot und Vostell zusammenarbeitet; zu diesen bekannten Künstlern kommen eine Reihe von jungen, aussichtsreichen Künstlern, auf die wir stets besonders früh hingewiesen haben. Es ist Ihnen sicherlich bekannt, dass art intermedia bereits auf die oben erwähnten - heute gesuchten - Künstler hinwies, als der Kunstmarkt im allgemeinen noch weit davon entfernt war, die Arbeiten dieser Künstler hoch einzuschätzen. Von solch frühen Hinweisen könnten Sie ebenfalls profitieren!
Wer beispielsweise unserem Rat folgte, erwarb noch 1967 bei uns Plastiken von Joseph Beuys für DM 650,-- bis DM 850,--.
Es ist in jeder Zeit möglich, wichtige Kunstwerke zu erwerben, bevor der Markt die Freude an der Kunst und an den Preisen verdirbt.
Übrigens finden Sie auf der Rückseite dieser Nachricht Abbildungen von Arbeiten, die wir ab Herbst 1971 in unser Programm aufnehmen; diese numerierten und signierten Arbeiten können Sie nur bei art intermedia erwerben.
Ab 5. Oktober 1971 zeigen wir Arbeiten von Beuys. Lassen Sie sich - falls Sie uns besuchen - auch jene preisgünstigen Arbeiten von Beuys zeigen, die wir ediert haben. Sie wissen ja: Wenn ein Kunstwerk gut ist, dann kann es durch seine Vervielfältigung nicht schlecht werden aber es kostet weniger!

Mit freundlichen
G r ü ß e n
art intermedia

HELMUT RYWELSKI

A103, II, 3, 11

Abb. 11 / Ill. 11 *art intermedia Informationszentrale für audio-visuelle ereignisse*, 25.9.1971 / Sept. 25, 1971, ZADIK A103, II, 3, 11

Eine Zeitlang haben Sie regelmässig, kostenlos und ohne jede Verpflichtung, unsere Informationen erhalten. Inzwischen müssen wir jedoch feststellen, dass Sie nicht zu dem Kreis interessierter Damen und Herren zählen, die art intermedia besuchen oder gar bei uns kaufen.
Welcher Beachtung sich art intermedia erfreut, werden Sie dennoch aus Presse, Funk und Fernsehen, vielleicht auch von Kunstfreunden erfahren haben. Jedenfalls wird der Galerie ein Zuspruch zuteil, der zu langen Wartelisten für unsere Einladungen führte.
Sie werden verstehen, dass es nicht in Ordnung ist, interessierte Kunstfreunde von unseren Einladungen auszuschliessen, solange andere Empfänger unsere Einladungen kaum beachten. Exakt: Von 1500 Adressaten liessen uns bisher 212 ohne nennenswerte Reaktion, darunter viele, denen wir Informationen auf Empfehlung Dritter zugeschickt hatten.
Wir wollten die Karteikarte mit Ihrer Adresse nicht heimlich in den Papierkorb stecken; deshalb diese Nachricht an Sie.
Und noch ein Hinweis: Falls wir uns geirrt haben, also wenn Sie doch an unseren Einladungen interessiert sind (und das würde bedeuten, dass Sie künftig unsere Ausstellungen besuchen) - wir könnten für Sie jeweils eine Karte und ein Kuvert zusätzlich drucken und frankieren; dafür benötigen wir jedoch -vorab- einen Jahresumsatz von DM 200,-- je Empfänger.
Wir sprechen offen über dieses Thema, weil anscheinend viele Kunstfreunde meinen, Einladungen von Galerien zu erhalten, sei ein Teil selbstverständlicher, standesgemässer Gesellschaftsspiele. Tatsächlich aber sind gute Galerien privatwirtschaftliche Bildungseinrichtungen, die das Geld für ihre Aktivität selbst verdienen müssen. Ob Sie art intermedia zu den Bildungseinrichtungen zeitgenössischer Kunst zählen, liegt ganz in Ihrem Ermessen.
Unsere Ausstellungen können Sie nach wie vor gratis besuchen. An unserer Überzeugung, dass die Empfänger von Einladungen jährlich mindestens DM 200,-- für Kunst ausgeben sollten, möchten wir jedoch festhalten.
Jetzt kennen Sie unsere Gründe. Jetzt wissen Sie, dass unsere Trennung reparabel ist. So können wir uns also freundlich von Ihnen verabschieden.

art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 K Ö L N 1
Domstrasse 81
Telefon: 728040

geöffnet: dienstags bis freitags von 15.00 Uhr bis 18.30 Uhr, samstags von 10.00 Uhr bis 14.30 Uhr.



Die Galerie art intermedia verabschiedet sich heute von Ihnen.

A103, II, 3, 17

Abb. 12 Rundschreiben der Galerie art intermedia vom Frühjahr / Ill. 12 art intermedia gallery newsletter from spring 1969, ZADIK A103, II, 3, 17



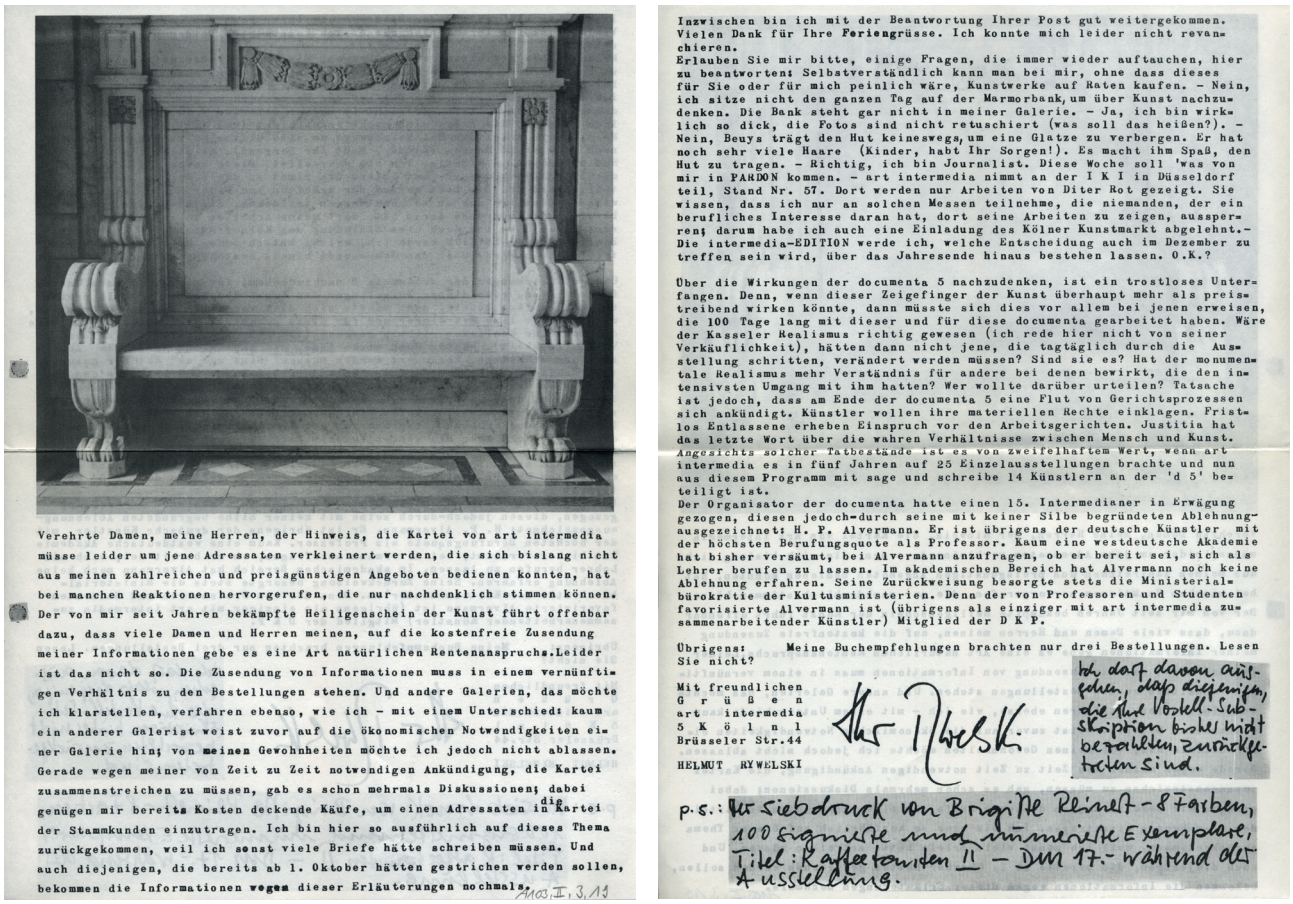
5 Köln 1, 1. VII. 72
Brüsseler Strasse 44

Sehr geehrte Damen, sehr geehrte Herren,
Die Gesetzmässigkeiten des Kunstbetriebs frühzeitig zu erkennen und zu durchschauen, habe ich mir stets zur Aufgabe gemacht. Und es ist seit Jahren mein Prinzip, gewonnene Informationen denjenigen weiterzugeben, die mit art intermedia interessiert verbunden sind. Davon konnten schon viele Kunstsammler profitieren. Freilich bringen sich immer noch eine beträchtliche Anzahl derjenigen, die in meiner Interessenten-Kartei vermerkt sind, um die Früchte frühzeitger Ratschläge.
Ich schreibe Ihnen heute, um Ihnen ein paar Mechanismen bei der Preisbildung von Editionen aufzuzeigen; gleichzeitig übermittle ich Ihnen einige Ratschläge, die sich zum Nutzen von Kunstsammlern auswirken werden - wenn man sie befolgt.
Sie werden gelesen haben, dass DIE ZEIT kürzlich für von mir edierte Objektgrafiken von Diter Rot - nach nur drei Jahren - Preissteigerungen von über 400% errechnete. Unter den Bedingungen des heutigen Kunstbetriebs ist dieser rapide Anstieg ein Zeichen für den sehr günstigen Ausgangspreis und für die Bedeutung, die meine Editionen im internationalen Kunstleben haben. Das erwies sich vor einigen Wochen auch bei einer anderen Gelegenheit:

art intermedia
HELMUT RYWELSKI

A103, II, 3, 13, 1

Abb. 13 Rundschreiben der Galerie art intermedia, Juli 1972 / Ill. 13 art intermedia gallery newsletter, July 1972, ZADIK A103, II, 3, 13



Verehrte Damen, meine Herren, der Hinweis, die Kartei von art intermedia müsse leider um jene Adressaten verkleinert werden, die sich bislang nicht aus meinen zahlreichen und preisgünstigen Angeboten bedienen konnten, hat bei manchen Reaktionen hervorgerufen, die nur nachdenklich stimmen können. Der von mir seit Jahren bekämpfte Heiligenschein der Kunst führt offenbar dazu, dass viele Damen und Herren meinen, auf die kostenfreie Zusendung meiner Informationen gebe es eine Art natürlichen Rentenanspruchs. Leider ist das nicht so. Die Zusendung von Informationen muss in einem vernünftigen Verhältnis zu den Bestellungen stehen. Und andere Galerien, das möchte ich klarstellen, verfahren ebenso, wie ich - mit einem Unterschied: kaum ein anderer Galerist weist zuvor auf die ökonomischen Notwendigkeiten einer Galerie hin; von meinen Gewohnheiten möchte ich jedoch nicht ablassen. Gerade wegen meiner von Zeit zu Zeit notwendigen Ankündigung, die Kartei zusammenstreichen zu müssen, gab es schon mehrmals Diskussionen; dabei genügen mir bereits Kosten deckende Käufe, um einen Adressaten in die Kartei der Stammkunden einzutragen. Ich bin hier so ausführlich auf dieses Thema zurückgekommen, weil ich sonst viele Briefe hätte schreiben müssen. Und auch diejenigen, die bereits ab 1. Oktober hätten gestrichen werden sollen, bekommen die Informationen wegen dieser Erläuterungen nochmals.

A103, II, 3, 19

Inzwischen bin ich mit der Beantwortung Ihrer Post gut weitergekommen. Vielen Dank für Ihre Feriengrüsse. Ich konnte mich leider nicht revanchieren.
Erlauben Sie mir bitte, einige Fragen, die immer wieder auftauchen, hier zu beantworten: Selbstverständlich kann man bei mir, ohne dass dieses für Sie oder für mich peinlich wäre, Kunstwerke auf Raten kaufen. - Nein, ich sitze nicht den ganzen Tag auf der Marmorbank, um über Kunst nachzudenken. Die Bank steht gar nicht in meiner Galerie. - Ja, ich bin wirklich so dick, die Fotos sind nicht retuschiert (was soll das heißen?). - Nein, Beuys trägt den Hut keineswegs, um eine Glatze zu verbergen. Er hat noch sehr viele Haare (Kinder, habt Ihr Sorgen!). Es macht ihm Spaß, den Hut zu tragen. - Richtig, ich bin Journalist. Diese Woche soll 'was von mir in PARDON kommen. - art intermedia nimmt an der I K I in Düsseldorf teil, Stand Nr. 57. Dort werden nur Arbeiten von Diter Rot gezeigt. Sie wissen, dass ich nur an solchen Messen teilnehme, die niemanden, der ein berufliches Interesse daran hat, dort seine Arbeiten zu zeigen, aussperren; darum habe ich auch eine Einladung des Kölner Kunstmarkt abgelehnt.- Die intermedia-EDITION werde ich, welche Entscheidung auch im Dezember zu treffen sein wird, über das Jahresende hinaus bestehen lassen. O.K.?

Über die Wirkungen der documenta 5 nachzudenken, ist ein trostloses Unterfangen. Denn, wenn dieser Zeigefinger der Kunst überhaupt mehr als preistreibend wirken könnte, dann müsste sich dies vor allem bei jenen erweisen, die 100 Tage lang mit dieser und für diese documenta gearbeitet haben. Wäre der Kasseler Realismus richtig gewesen (ich rede hier nicht von seiner Verkäuflichkeit), hätten dann nicht jene, die tagtäglich durch die Ausstellung schritten, verändert werden müssen? Sind sie es? Hat der monumentale Realismus mehr Verständnis für andere bei denen bewirkt, die den intensivsten Umgang mit ihm hatten? Wer wollte darüber urteilen? Tatsache ist jedoch, dass am Ende der documenta 5 eine Flut von Gerichtsprozessen sich ankündigt. Künstler wollen ihre materiellen Rechte einklagen. Fristlos Entlassene erheben Einspruch vor den Arbeitsgerichten. Justitia hat das letzte Wort über die wahren Verhältnisse zwischen Mensch und Kunst. Angesichts solcher Tatbestände ist es von zweifelhaftem Wert, wenn art intermedia es in fünf Jahren auf 25 Einzelausstellungen brachte und nun aus diesem Programm mit sage und schreibe 14 Künstlern an der 'd 5' beteiligt ist.
Der Organisator der documenta hatte einen 15. Intermedianer in Erwägung gezogen, diesen jedoch durch seine mit keiner Silbe begründeten Ablehnung ausgezeichnet: H. P. Alvermann. Er ist übrigens der deutsche Künstler mit der höchsten Berufungsquote als Professor. Kaum eine westdeutsche Akademie hat bisher versäumt, bei Alvermann anzufragen, ob er bereit sei, sich als Lehrer berufen zu lassen. Im akademischen Bereich hat Alvermann noch keine Ablehnung erfahren. Seine Zurückweisung besorgte stets die Ministerialbürokratie der Kultusministerien. Denn der von Professoren und Studenten favorisierte Alvermann ist (übrigens als einziger mit art intermedia zusammenarbeitender Künstler) Mitglied der D K P.

Übrigens: Meine Buchempfehlungen brachten nur drei Bestellungen. Lesen Sie nicht?

Mit freundlichen
G r ü ß e n
art intermedia
5 K ö l n 1
Brüsseler Str.44

HELMUT RYWELSKI

Ich darf davon ausgehen, daß diejenigen, die ihre Vorbest.-Subskription bisher nicht bezahlten, zurückgetreten sind.

p.s.: Der Siebdruck von Brigitte Rheinert - 8 Farben, 100 signierte und nummerierte Exemplare, Titel: Kaffeetanten II - DM 17.- während der Ausstellung.

Abb. 14 Rundschreiben der Galerie art intermedia, Oktober / Ill. 14 art intermedia gallery newsletter, October 1972, ZADIK A103, II, 3, 19



Abb. 1 Außenansicht der Galerie art intermedia in der Domstraße 81, Fotograf unbekannt / Ill. 1 external view of art intermedia gallery at Domstraße 81, photographer unknown, ZADIK A2, X, 1, 25

HANS SALENTIN: *PLASTIKEN, OBJEKTE, RELIEFS,* 2. BIS 29.9.1967

HANS SALENTIN: *SCULPTURES, OBJECTS, RELIEFS,* SEPTEMBER 2 TO 29, 1967

Brigitte Jacobs van Renswou

Auf engstem Raum und sogar im Flur drängten sich am 2. September 1967 zur Eröffnung der Avantgardegalerie *art intermedia* die mattsilbrigen und stahlblauen Apparaturen des Kölner Künstlers Hans Salentin (1925–2009). In der „verrufendsten [sic!] Kölner Gegend"[1] gelegen, in der Domstraße 81, in direkter Nachbarschaft zum Hauptbahnhof, war *art intermedia* eine von vier Galerien, die innerhalb von acht Tagen in Köln eröffneten[2] [Abb. 1]. Als Galerieraum hatte Helmut Rywelski ein kleines Ladenlokal mit Schaufenster angemietet: „Den Besucher erwarten weißgetünchte Räumlichkeiten in einer reparierten Vorkriegsarchitektur. Im Flur, der als Schauplatz einbezogen ist, Fin-de-Siècle-Ornamente im Verfall, während eine Treppe mit Schnörkelgeländer oben im Nichts endet. Unten führt sie in einen Keller, der unter ein paar Nebenhäusern hinzukriechen scheint. Happenings soll es dort geben, Lichtspektakel und mobile Veranstaltungen."[3] Seit 1967 boomte die Galerienszene in rasantem Tempo, aus der gesamten Bundesrepublik zogen Galerien in die Domstadt, seit bekannt wurde, dass im September der erste *Kunstmarkt Köln* stattfinden sollte. Den Termin für die Ausstellung von Salentin hatte Rywelski geschickt gewählt, zehn Tage später eröffnete im Gürzenich der *Kunstmarkt Köln '67*, die erste Messe für moderne und zeitgenössische Kunst (13.–16. September).

The matt silver and steel-blue contraptions by the Cologne artist Hans Salentin (1925–2009) crowded the confined space and even hallway of the avant-garde *art intermedia* gallery at its opening on September 2, 1967. Located in the "most disreputable area of Cologne,"[1] at Domstraße 81, in the immediate vicinity of the main railway station, *art intermedia* was one of four galleries that opened in Cologne within the space of eight days[2] [ill. 1]. Helmut Rywelski had rented a small local store with a display window as a gallery space: "Visitors are greeted by whitewashed spaces in a repaired pre-war building. The hallway, which had been sequestered as an exhibition space, features decaying fin-de-siècle ornament, while a staircase with florid railings leads to nothing above. Below it leads to a basement apparently burrowing under several adjacent buildings. It is envisaged as a venue for happenings, light spectacles, and mobile events."[3] The gallery scene had been proliferating rapidly since 1967, and galleries had moved to the cathedral city from all over Germany since it became known that the first *Kunstmarkt Köln* was to take place that September. The dates for the Salentin exhibition had been shrewdly chosen by Rywelski as ten days later *Kunstmarkt Köln '67*, the first fair for modern and contemporary art, opened in the Gürzenich congress building (September 13–16).

Helmut Rywelski, damals noch als Rundfunkjournalist beim Westdeutschen Rundfunk tätig, war durch den Kunstkritiker Walter Aue auf Hans Salentins Aluminiumguss-Objekte hingewiesen worden.[4] Es war die erste Ausstellung Salentins in einer Kölner Galerie. Bereits 1962 war er mit seinen *Zinkblechreliefs* bei Alfred Schmela in Düsseldorf in einer ersten wichtigen Einzelausstellung vertreten, und seit 1957 nahm er an den legendären Abendausstellungen der ZERO-Künstler teil. Über die Ausstellung hatte sich Salentin damals „wahnsinnig gefreut"[5], denn seit seiner Präsentation bei Schmela hatte sich „nichts mehr bei ihm ergeben", und er war zufrieden, „daß es endlich in Köln Gelegenheit gab, Arbeiten zu zeigen, die außerhalb jeder Moderichtung lagen. […] Das Programm der Galerie belief sich darauf, daß etwas gezeigt wurde, was man als ‚Anti-Kunst' bezeichnen könnte; jedenfalls etwas, was Neuerungen und natürlich Schwierigkeiten brachte, da die Leute noch sehr viel Unverständnis zeigten."[6] Auch für Rywelski war Salentin eine gute Wahl, verkörperte er doch exemplarisch das Ziel und Konzept von *art intermedia*, wie Rywelski in der Einladungskarte erläuterte: „Hans Salentin war ein ‚Intermedia-Mann', ehe das neue Wort auf den Weg geschickt wurde. […] Und wenn ich herumschaue, ich sehe keinen, mit dessen Arbeiten die Intermedias von Salentin verwechselt werden können."[7] Den programmatischen Begriff „art intermedia" definierte Rywelski als „Kunst und ihre Zwischenformen; das heißt auch kritische Kunst, Anti-Kunst, Anti-Peinture, radikale Kunst und – so hoffe ich – irgendwann mal wieder ganz einfach Kunst."[8] Er verwies gleichzeitig auf die intermedialen Kunstformen, die sich in den 1960er Jahren ausgeprägt hatten, wie Aktionskunst, Fluxus, Eat Art, Klang- und Sprachobjekte oder partizipatorische Konzepte.[9]

Im Archiv der Galerie *art intermedia* ist eine umfangreiche Fotoserie mit insgesamt 31 Ausstellungsansichten der gut besuchten Vernissage erhalten [Abb. 2–6]. Sie dokumentiert anschaulich die außergewöhnliche Präsentation der dicht an dicht auf einzelnen Sockeln platzierten bis zu 182 cm hohen Skulpturen (wie „Stelen")

Helmut Rywelski, still working, at the time, as a radio journalist for Westdeutscher Rundfunk, first became aware of Hans Salentin's cast aluminum objects through art critic Walter Aue.[4] It was Salentin's first exhibition in a Cologne gallery. As early as 1962 he had presented his *Zinkblechreliefs* (Zinc Sheet Reliefs) at Alfred Schmela's gallery in Düsseldorf in an important first solo exhibition, and he had been participating in the legendary evening exhibitions by the ZERO group of artists since 1957. Salentin was "incredibly happy about the exhibition"[5] at the time, because since his presentation at Schmela "nothing more had happened for him," and he was pleased "that there was finally an opportunity in Cologne to show work that was outside any fashionable trend. […] The gallery's agenda was to show what could be called 'anti-art;' in any case, something that was innovative and, of course, involved difficulties since many people still displayed a lack of understanding."[6] Salentin was likewise a good choice for Rywelski, as he exemplified the objectives and concept of *art intermedia*, as Rywelski explained on the invitation card: "Hans Salentin was an 'intermedia man' even before the new word was launched. […] And when I look around, I do not see anyone whose works can be confused with Salentin's intermedias."[7] Rywelski defined the programmatic term "art intermedia" as "art and its intermediate forms, also meaning critical art, anti-art, anti-painting, radical art, and – I hope – at some point, simply just art again."[8] At the same time, he was also referring to the intermedia art forms that had emerged during the 1960s, such as action art, Fluxus, Eat Art, sound and language objects, and participatory concepts.[9]

An extensive photographic series including a total of 31 exhibition views of the well-attended opening is preserved in the *art intermedia* gallery's archives. It vividly documents the extraordinary presentation of sculptures as high as 182 cm (evoking "steles") placed closely together on individual plinths, along with metal objects protruding into the exhibition space, almost completely filling the gallery spaces [ill. 2-6].

und der in den Ausstellungsraum hineinragenden Metallobjekte, die die Galerieräume fast nahezu ausfüllten. Die Einladungskarte verzeichnet 30 „Plastiken, Objekte, Reliefs" mit assoziativen Titeln wie „Astronautendenkmal", „Sonnenuntergang", „Ohrenfetisch" oder „Busenmaschine",[10] allesamt Montagen aus in Ersatzteillagern gesammelten Fundstücken von Aluminium-Fehlgüssen, die Salentin zu technoiden Assemblagen zusammenschweißte, mit blauer Farbe überspritzte und dieser anschließend mit Stahlwolle zu einer matten Oberfläche verhalf [Abb. 7 und 8]. Im Flur und an der aufwärts führenden Treppe hingen Wandreliefs, im Schaufenster der Galerie lagen das Gästebuch und eine Proklamation aus [Abb. 9].

Über 300 Besucher*innen waren zur Eröffnung erschienen. Das Gästebuch enthält zu diesem Termin bunte, mit Filzstift geschriebene Signaturen und Zeichnungen, darunter auch von Salentins Kommilitonen Otto Piene, den Sammlern Wilhelm Hack und Christoph Vowinckel, dem Wuppertaler Sammlerehepaar Gustav Adolf und Stella Baum, dem Unternehmer, Sammler und VICE-Versand-Gründer Wolfgang Feelisch und von Künstlerkollegen wie Peter Brüning, Chris Reinecke und Jörg Immendorff[11] [Abb. 10]. Überall wurden Sektgläser auf den Skulpturen oder deren Sockeln abgestellt.

Überwiegend positiv fiel abschließend die Berichterstattung zur Salentin-Ausstellung in der Presse aus, eine Auswahl findet sich eingeklebt im Gästebuch. Der Kunstkritiker Horst Richter bezeichnete die Arbeiten als „wohlausbalancierte Harmonie".[12] Von Vorteil für ein reges Medieninteresse waren auch Rywelskis weitreichendes Netzwerk als Journalist und seine stimulierend verfassten Info-Briefe und Pressemitteilungen. Rywelskis Unkonventionalität und Progressivität hatte der Kunstkritiker Georg Jappe bereits früh erkannt, als er zur Salentin-Ausstellung schrieb: „Mit Salentin zu eröffnen ist mehr als progressiv, es ist avantgardistisch"[13] und damit den Ruf von *art intermedia* als Avantgardegalerie begründete.

The invitation card lists 30 "sculptures, objects, and reliefs" bearing such associative titles as "Astronautendenkmal" (Astronaut Monument), "Sonnenuntergang" (Sunset), "Ohrenfetisch" (Ear Fetish), and "Busenmaschine" (Bosom Machine),[10] [ill. 7-8]. all assembled from pieces of reject cast aluminum found in spare part warehouses, which Salentin welded together to form technoid assemblages, sprayed with blue paint, and subsequently worked to a matt surface using steel wool. Wall reliefs hung in the hallway and along the stairs leading upwards, while the visitors' book and a statement were displayed in the gallery's window [ill. 9].

More than 300 visitors attended the opening. The visitors' book contains colorful signatures and drawings written in felt pen, including those of Salentin's fellow-alumnus Otto Piene, the collectors Wilhelm Hack and Christoph Vowinckel, the Wuppertal collectors Gustav Adolf and Stella Baum, the businessman, collector, and VICE-Versand founder Wolfgang Feelisch, as well as such fellow-artists as Peter Brüning, Chris Reinecke, and Jörg Immendorff[11] [ill. 10]. Champagne glasses were left standing all over the sculptures and their plinths.

Press coverage of the Salentin exhibition proved to be predominantly positive, a selection of which can be found pasted into the visitors' book. The art critic Horst Richter described the works as a "well-balanced harmony."[12] Rywelski's extensive network as a journalist and his thought-provoking newsletters and press releases also contributed to the lively media interest. The art critic Georg Jappe recognized Rywelski's unconventionality and progressive position early on in writing about the Salentin exhibition: "Opening with Salentin is more than progressive, it is avant-garde,"[13] and established art intermedia's reputation as an avant-garde gallery.

Anmerkungen

[1] Gästebuch, Werner Schulze-Reimpell: „Galerie in der Ruine", in: *Die Welt*, 1967, ZADIK A103, VII, 1a, 10.

[2] Gästebuch, Horst Richter: „Harmonische Balance", in: *Kölner Stadtanzeiger*, 7.9.1967, ZADIK A103, VII, 1a, 6.

[3] Gästebuch, wie Anm. 2.

[4] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 51.

[5] Arnold, wie Anm. 4 und Herzogenrath, Wulf und Lueg, Gabriele (Hrsg.): *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln, 31.8.–16.11.1986, S. 321.

[6] Lueg, wie Anm. 5, S. 321.

[7] Einladungskarte, ZADIK A103, I, 1, und Arnold, wie Anm. 4, S. 53.

[8] Einladungskarte ZADIK A103, I, 1, 1.

[9] Arnold, wie Anm. 4, S. 50.

[10] ZADIK A103, I, 11,1.

[11] Gästebuch, ZADIK A103, VII, 1a, 2–4.

[12] Gästebuch, wie Anm. 2.

[13] Gästebuch, Georg Jappe: „Aggressiv gegen progressiv", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.9.1967, ZADIK A103, VII, 1a, 6.

Footnotes

[1] Visitors' book, Werner Schulze-Reimpell: "Galerie in der Ruine," in: *Die Welt*, 1967, ZADIK A103, VII, 1a, 10.

[2] Visitors' book, Horst Richter: "Harmonische Balance," in: *Kölner Stadtanzeiger*, Sept. 7,1967, ZADIK A103, VII, 1a, 6.

[3] Visitors' book, as note 2.

[4] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2017, p. 51.

[5] Arnold, as note 4 and Herzogenrath, Wulf and Lueg, Gabriele (eds.): *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, exhib. cat. Kölnischer Kunstverein, Cologne, Aug. 31 – Nov. 16, 1986, p. 321.

[6] Lueg, as note. 5, p. 321.

[7] Invitation card, ZADIK A103, I, 1, and Arnold, as note 4, p. 53.

[8] Invitation card ZADIK A103, I, 1, 1.

[9] Arnold, as note 4, p. 50.

[10] ZADIK A103, I, 11,1.

[11] Visitors' book, ZADIK A103, VII, 1a, 2–4.

[12] Visitors' book, as note 2.

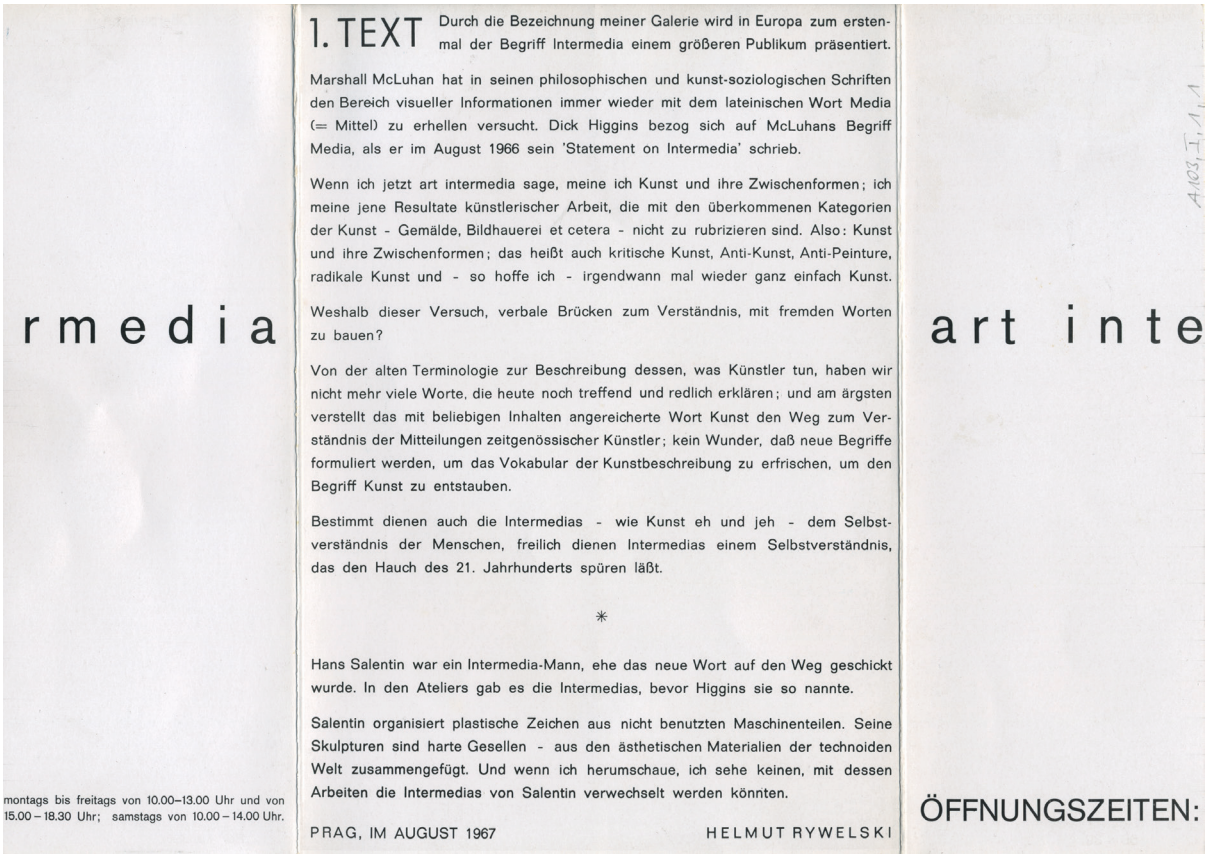
[13] Visitors' book, Georg Jappe: "Aggressiv gegen progressive," in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Sept. 23,1967, ZADIK A103, VII, 1a, 6.



Abb. 2–5 Ausstellungsansichten / Ill. 2–5 exhibition views *Hans Salentin: Plastiken, Objekte, Reliefs*, art intermedia, Köln, 2.–29.9.1967 / Cologne, Sept. 2–29, 1967, Fotos / photos: © Ralf-Peter Grube, ZADIK A103, X, 1



Abb. 6 Ausstellungsansicht / Ill. 6 exhibition view *Hans Salentin: Plastiken, Objekte, Reliefs*, art intermedia, Köln, 2.–29.9.1967 / Cologne, Sept. 2–29, 1967, Foto / photo: © Ralf-Peter Grube, ZADIK A103, X, 1



rmedia

1. TEXT Durch die Bezeichnung meiner Galerie wird in Europa zum erstenmal der Begriff Intermedia einem größeren Publikum präsentiert.

Marshall McLuhan hat in seinen philosophischen und kunst-soziologischen Schriften den Bereich visueller Informationen immer wieder mit dem lateinischen Wort Media (= Mittel) zu erhellen versucht. Dick Higgins bezog sich auf McLuhans Begriff Media, als er im August 1966 sein 'Statement on Intermedia' schrieb.

Wenn ich jetzt art intermedia sage, meine ich Kunst und ihre Zwischenformen; ich meine jene Resultate künstlerischer Arbeit, die mit den überkommenen Kategorien der Kunst - Gemälde, Bildhauerei et cetera - nicht zu rubrizieren sind. Also: Kunst und ihre Zwischenformen; das heißt auch kritische Kunst, Anti-Kunst, Anti-Peinture, radikale Kunst und - so hoffe ich - irgendwann mal wieder ganz einfach Kunst.

Weshalb dieser Versuch, verbale Brücken zum Verständnis, mit fremden Worten zu bauen?

Von der alten Terminologie zur Beschreibung dessen, was Künstler tun, haben wir nicht mehr viele Worte, die heute noch treffend und redlich erklären; und am ärgsten verstellt das mit beliebigen Inhalten angereicherte Wort Kunst den Weg zum Verständnis der Mitteilungen zeitgenössischer Künstler; kein Wunder, daß neue Begriffe formuliert werden, um das Vokabular der Kunstbeschreibung zu erfrischen, um den Begriff Kunst zu entstauben.

Bestimmt dienen auch die Intermedias - wie Kunst eh und jeh - dem Selbstverständnis der Menschen, freilich dienen Intermedias einem Selbstverständnis, das den Hauch des 21. Jahrhunderts spüren läßt.

*

Hans Salentin war ein Intermedia-Mann, ehe das neue Wort auf den Weg geschickt wurde. In den Ateliers gab es die Intermedias, bevor Higgins sie so nannte.

Salentin organisiert plastische Zeichen aus nicht benutzten Maschinenteilen. Seine Skulpturen sind harte Gesellen - aus den ästhetischen Materialien der technoiden Welt zusammengefügt. Und wenn ich herumschaue, ich sehe keinen, mit dessen Arbeiten die Intermedias von Salentin verwechselt werden könnten.

PRAG, IM AUGUST 1967 HELMUT RYWELSKI

art inte

A103, I, 1, 1

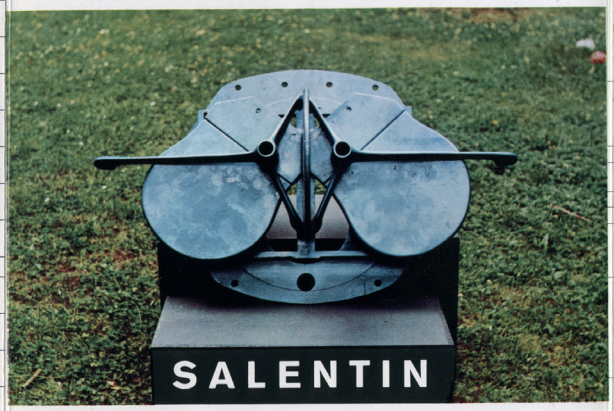
montags bis freitags von 10.00–13.00 Uhr und von 15.00 – 18.30 Uhr; samstags von 10.00 – 14.00 Uhr.

ÖFFNUNGSZEITEN:

AUSSTELLUNGSVERZEICHNIS

1	Astronautendenkmal 105 cm hoch
2	Pilot im Schleudersitz 66 × 120 × 120
3	Astronautenplakette 54 × 63
4	Bidet 45 × 85 × 73
5	Busenmaschine 46 × 50
6	Parkometer 129 cm hoch
7	Ohrenfetisch 52 × 80
8	Mutter Courage 80 cm hoch
9	Großes Pult 130 cm hoch
10	Kleines Pult 80 cm hoch
11	Senkrecht-Waagerecht 74 × 94
12	Ahnenfigur 109 × 115
13	Stele 182 cm hoch
14	Strebebogenfragment 40 × 54
15	Kleiner Herrscher 36 × 90 × 50
16	Einfacher Wächter 152 cm hoch
17	Kleiner Boiler 55 cm hoch
18	Großes Mal 135 × 145
19	Go-Cart 58 cm hoch
20	Libelle 87 × 87
21	Große Brille 104 × 135
22	Astronauten-Look 72 × 72
23	Rote Akkumulation 45 × 61
24	Blau-Rot 39 × 45
25	Schwarzer Altar 66 × 89

art intermedia, 5 Köln 1, Domstraße 81
zeigt vom 2.-29. September 1967



SALENTIN

PLASTIKEN OBJEKTE RELIEFS

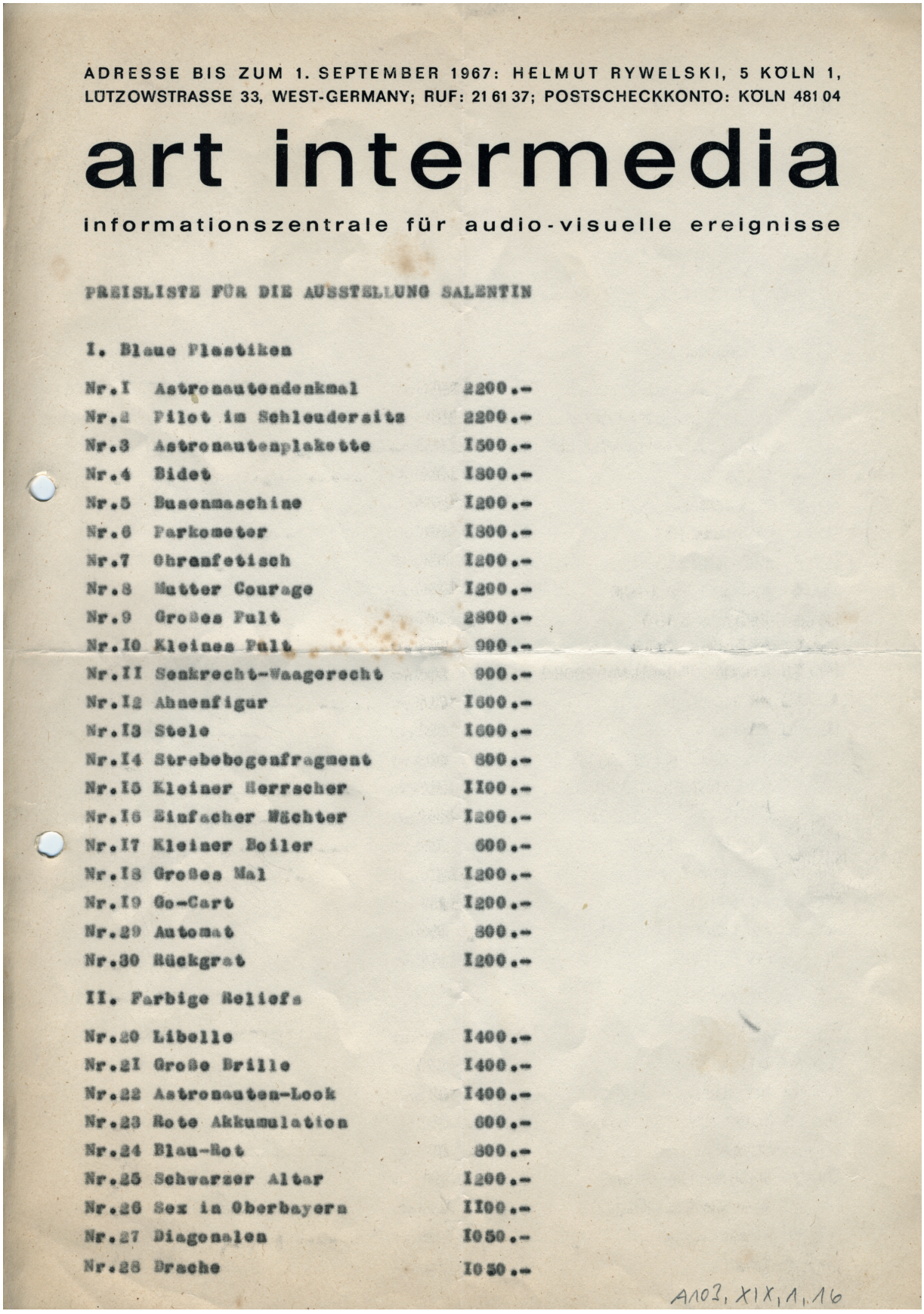
26	Sex in Oberbayern 62 × 106
27	Diagonalen 80 × 95
28	Drache 93 × 93
29	Automat Höhe 90 cm
30	Rückgrat Höhe 120 cm

Hans Salentin, geb. 22. 6. 25 in Düren, Rhld., lebt in Köln

1950-54	Studium an der Staatl. Kunstakademie Düsseldorf
Gruppenausstellungen: 1957	1. Abendausstellung, Düsseldorf 4. Abendausstellung, Düsseldorf Mitglied der Gruppe 53, Ausstellungen der Gruppe 53
1958	7. Abendausstellung „das rote Bild"
1961	„Exposition Zero" Galerie A, Arnheim Galerie Nebelung, Düsseldorf, weiße Reliefs
1962	Zinkreliefs
Einzelausstellung Galerie Schmela, Düsseldorf	
Gruppenausstellungen:	„Antipeinture", Hessenhuis, Antwerpen „9 Aspekte", Galerie D, Frankfurt (Aluminiumreliefs, Schlitzkästen)
1963	„Exposition Zero", Galerie Diogenes, Berlin „Europäische Avantgarde", Frankfurt „IV Biennale Internationale D'Arte", San Marino, Beteiligung am 1. Preis für die Gruppe Zero „Exposition Zero", Studio F, Ulm „Exposition Zero", Halfmannshof, Gelsenkirchen
1964	„Exposition Zero", New Vision Centre, London 13. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, „Möglichkeiten", Berlin, Haus am Waldsee „Exposition Zero", Institute of Contemporary Art, Philadelphia, USA
1965	„Exposition Zero", Washington, USA
1966	„Pro Domo", Stadthalle Neuß 14. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Essen
1967	„Wege 67-Deutsche Kunst der jungen Generation", Museum am Ostwall, Dortmund „Wege 67", Brüssel, Goethe-Institut „Fetische", Galerie Tobies & Silex, Köln „Fetischformen", Berlin, Haus am Waldsee
seit 1965 blaue Objekte, Aluminiumguß	

Bibliographie und Artikel
ZERO III
Das Kunstwerk, 9/XIX, März 1966
„Flair", März 1967

Abb. 7 Einladung / Ill. 7 invitation *Hans Salentin: Plastiken, Objekte, Reliefs*, art intermedia, Köln, 2.–29.9.1967 / Cologne, Sept. 2–29, 1967, ZADIK A103, I, 1, 1



ADRESSE BIS ZUM 1. SEPTEMBER 1967: HELMUT RYWELSKI, 5 KÖLN 1,
LÜTZOWSTRASSE 33, WEST-GERMANY; RUF: 21 61 37; POSTSCHECKKONTO: KÖLN 481 04

art intermedia

informationszentrale für audio-visuelle ereignisse

PREISLISTE FÜR DIE AUSSTELLUNG SALENTIN

I. Blaue Plastiken

Nr.I	Astronautendenkmal	2200.-
Nr.2	Pilot im Schleudersitz	2200.-
Nr.3	Astronautenplakette	I500.-
Nr.4	Bidet	I800.-
Nr.5	Busenmaschine	I200.-
Nr.6	Parkometer	I800.-
Nr.7	Ohrenfetisch	I200.-
Nr.8	Mutter Courage	I200.-
Nr.9	Großes Pult	2800.-
Nr.I0	Kleines Pult	900.-
Nr.II	Senkrecht-Waagerecht	900.-
Nr.I2	Ahnenfigur	I600.-
Nr.I3	Stele	I600.-
Nr.I4	Strebebogenfragment	800.-
Nr.I5	Kleiner Herrscher	II00.-
Nr.I6	Einfacher Wächter	I200.-
Nr.I7	Kleiner Boiler	600.-
Nr.I8	Großes Mal	I200.-
Nr.I9	Go-Cart	I200.-
Nr.29	Automat	800.-
Nr.30	Rückgrat	I200.-

II. Farbige Reliefs

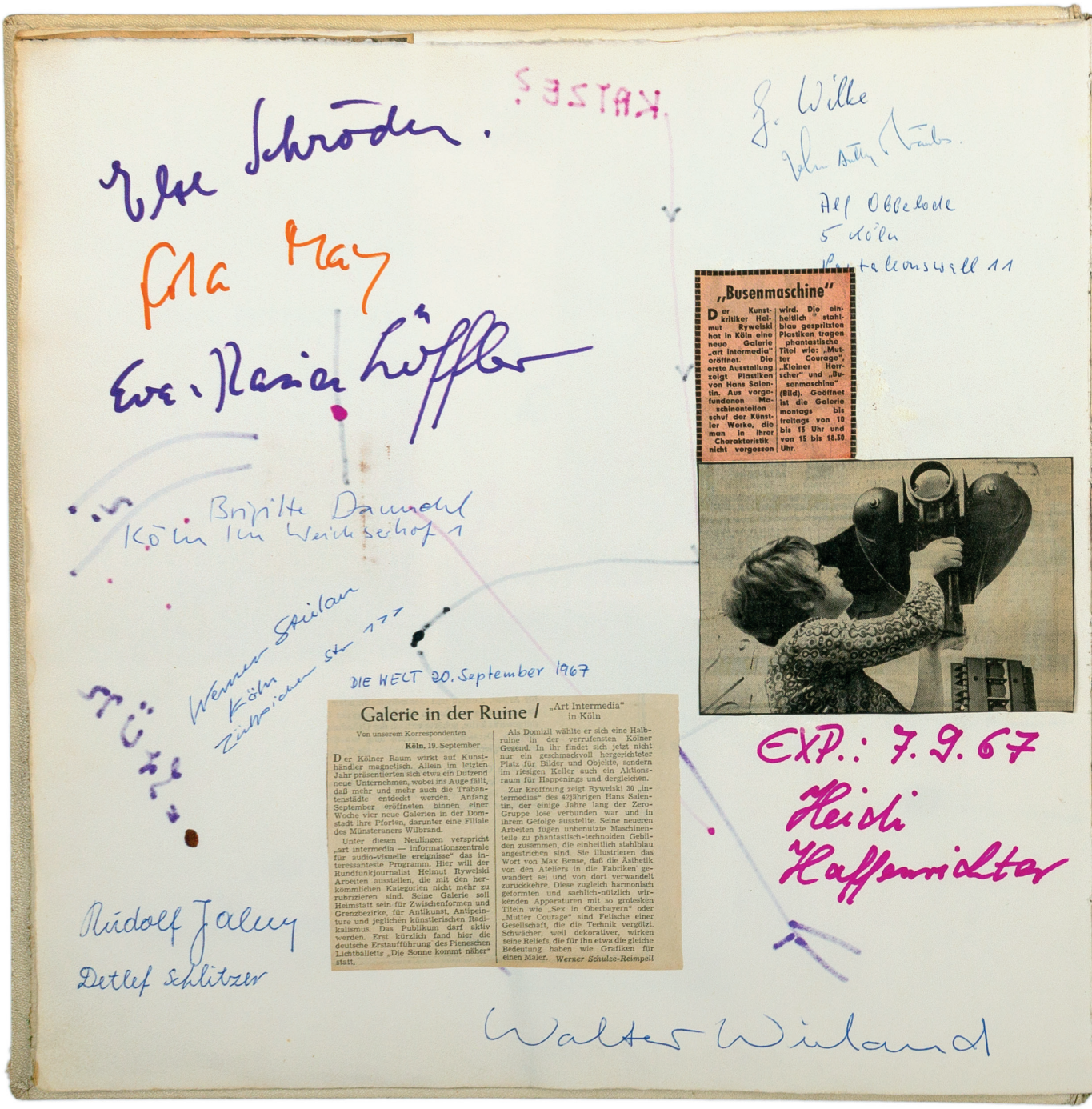
Nr.20	Libelle	I400.-
Nr.2I	Große Brille	I400.-
Nr.22	Astronauten-Look	I400.-
Nr.23	Rote Akkumulation	600.-
Nr.24	Blau-Rot	800.-
Nr.25	Schwarzer Altar	I200.-
Nr.26	Sex in Oberbayern	II00.-
Nr.27	Diagonalen	I050.-
Nr.28	Drache	I050.-

A103, XIX, 1, 16

Abb. 8 Preisliste zur Ausstellung / Ill. 8 price list for the exhibition *Hans Salentin: Plastiken, Objekte, Reliefs*, art intermedia, Köln, 2.–29.9.1967 / Cologne, Sept. 2–29, 1967, ZADIK A103, XIX, 1, 16



Abb. 9 Blick in das Schaufenster von art intermedia mit Gästebuch und Proklamation / Ill. 9 view of the display window of art intermedia including visitors' book and proclamation, Foto / photo: © Ralf-Peter Grube, ZADIK A103, X, 1a, 14


Wolf Schroder.
Eva Maria Hesse
Brigitte Daimond
Köln Im Weidenhof 1
Werner Schulze
Köln
Zülpicher Str 177
DIE WELT 20. September 1967
Galerie in der Ruine / „Art Intermedia" in Köln
Von unserem Korrespondenten
Köln, 19. September
Der Kölner Raum wirkt auf Kunsthändler magnetisch. Allein im letzten Jahr präsentierten sich etwa ein Dutzend neue Unternehmen, wobei ins Auge fällt, daß mehr und mehr auch die Trabantenstädte entdeckt werden. Anfang September eröffneten binnen einer Woche vier neue Galerien in der Domstadt ihre Pforten, darunter eine Filiale des Münsteraners Wilbrand.
Unter diesen Neulingen verspricht „art intermedia — informationszentrale für audio-visuelle ereignisse" das interessanteste Programm. Hier will der Rundfunkjournalist Helmut Rywelski Arbeiten ausstellen, die mit den herkömmlichen Kategorien nicht mehr zu rubrizieren sind. Seine Galerie soll Heimstatt sein für Zwischenformen und Grenzbezirke, für Antikunst, Antipeinture und jeglichen künstlerischen Radikalismus. Das Publikum darf aktiv werden. Erst kürzlich fand hier die deutsche Erstaufführung des Pieneschen Lichtballetts „Die Sonne kommt näher" statt.
Als Domizil wählte er sich eine Halbruine in der verrufensten Kölner Gegend. In ihr findet sich jetzt nicht nur ein geschmackvoll hergerichteter Platz für Bilder und Objekte, sondern im riesigen Keller auch ein Aktionsraum für Happenings und dergleichen.
Zur Eröffnung zeigt Rywelski 30 „intermedias" des 42jährigen Hans Salentin, der einige Jahre lang der Zero-Gruppe lose verbunden war und in ihrem Gefolge ausstellte. Seine neueren Arbeiten fügen unbenutzte Maschinenteile zu phantastisch-technoiden Gebilden zusammen, die einheitlich stahlblau angestrichen sind. Sie illustrieren das Wort von Max Bense, daß die Ästhetik von den Ateliers in die Fabriken gewandert sei und von dort verwandelt zurückkehre. Diese zugleich harmonisch geformten und sachlich-nützlich wirkenden Apparaturen mit so grotesken Titeln wie „Sex in Oberbayern" oder „Mutter Courage" sind Felisie einer Gesellschaft, die die Technik vergöttert. Schwächer, weil dekorativer, wirken seine Reliefs, die für ihn etwa die gleiche Bedeutung haben wie Grafiken für einen Maler. Werner Schulze-Reimpell
„Busenmaschine"
Der Kunstkritiker Helmut Rywelski hat in Köln eine neue Galerie „art intermedia" eröffnet. Die erste Ausstellung zeigt Plastiken von Hans Salentin. Aus vorgefundenen Maschinenteilen schuf der Künstler Werke, die man in ihrer Charakteristik nicht vergessen wird. Die einheitlich stahlblau gespritzten Plastiken tragen phantastische Titel wie: „Mutter Courage", „Kleiner Herrscher" und „Busenmaschine" (Bild). Geöffnet ist die Galerie montags bis freitags von 10 bis 13 Uhr und von 15 bis 18.30 Uhr.
EXP.: 7.9.67
Heidi Hafferichter
Rudolf Jahn
Detlef Schlitzer
Walter Wiland

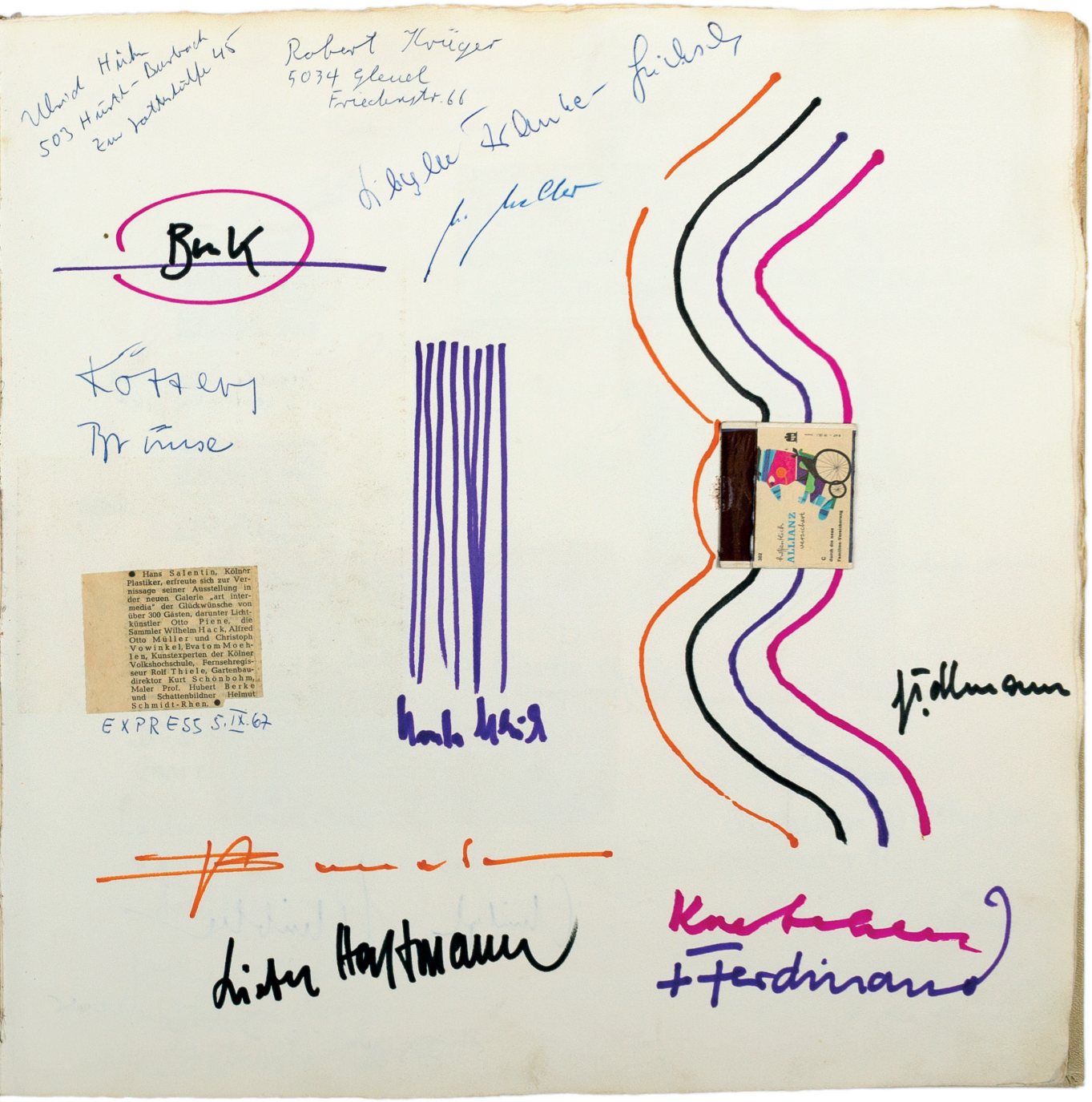


Abb. 10 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 10 visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / pp. 10–11



Abb. 1 Einladung / Ill. 1 invitation Otto Piene: *Die Sonne kommt näher*, art intermedia, Köln / Cologne, 12.–15.9.1967 / Sept. 12–15, 1967, ZADIK A103, I, 1, 2

OTTO PIENE: *DIE SONNE KOMMT NÄHER*, 12. BIS 15. SEPTEMBER 1967

OTTO PIENE: *DIE SONNE KOMMT NÄHER*, SEPTEMBER 12 TO 15, 1967

Günter Herzog

Die Sonne kommt näher, so hieß das „Lichttheater", das Otto Piene, unterstützt von sieben Helfern an sieben Karussell-Diaprojektoren, um 15.00 Uhr am 12. September 1967, dem Eröffnungstag des *Kunstmarkt Köln '67*, im sogenannten Aktionsraum der just am Monatsersten eröffneten Galerie *art intermedia* exklusiv für die Presse aufführte. Für die Öffentlichkeit wurde das Werk an den Abenden des 13., 14. und 15. September um 20.00 Uhr zum Eintrittspreis von 2 DM wiederholt, wie man aus der Einladungskarte erfährt [Abb. 1].

Man musste die Schuhe ausziehen, sich rücklings auf Säcke legen, die mit weißem Schaumstoff gefüllt waren (und die man auch kaufen konnte). Piene hatte Diapositive mit verschiedenfarbigen, meist runden Formen bemalt, die von den Projektoren in wechselnder Schärfe auf die weiß gestrichenen Wände, die Decke und zwei große Luftballons projiziert wurden, die zwei Staubsauger während der Vorführung erst aufbliesen. Übertönt wurden die Staubsauger von einer Tonbandaufzeichnung eines von Piene geschriebenen und gesprochenen Textes, dessen Rhythmus den Diawechsel steuerte. Nachdem der Text einmal gesprochen war, wurde er in einer rückwärts laufenden und zeitgerafften Aufzeichnung „gespiegelt", analog dazu lief die Diaprojektion rückwärts im schnelleren Rhythmus. Die gesamte Aufführung einer „poetischen Raumfahrt" dauerte rund fünfunddreißig Minuten. Fotos von Peter Fischer und Horst

Die Sonne kommt näher was the name of the "light theater" that Otto Piene, with the help of seven assistants operating seven carousel slide projectors, staged exclusively for the press at 3 pm on September 12, 1967, the opening day of *Kunstmarkt Köln '67*, in the so-called action space of the *art intermedia* gallery, which had only opened on the first of that month. The piece was repeated for the general public on the evenings of September 13, 14, and 15, at 8 pm, for an admission price of 2 marks, as the invitation card testifies [ill. 1].

Visitors were obliged to take off their shoes and lie on their backs on sacks filled with white foam (which were available for purchase). Piene had painted various predominantly round forms in different colors on slides, which projectors screened in varying degrees of sharpness onto the whitewashed walls, ceiling, and two large balloons which were first inflated by two vacuum cleaners during the presentation. The sound of the vacuum cleaners was drowned out by a tape recording of a text authored and spoken by Piene, the rhythm of which controlled the changing of the slides. After the text had been spoken once, it was "mirrored" by a backwards running and temporally condensed recording; the slide projection ran likewise backwards employing a more rapid rhythm. The entire performance of this "poetic space flight" lasted around thirty-five minutes. Photographs in the gallery archive by Peter Fischer and Horst Ossinger document the event [ill. 2 a–g].

Ossinger dokumentieren die Aktion im Galeriearchiv [Abb. 2 a–g].

Laut Gästebuch [Abb. 3 a–c, Seiten 8–14] wohnten den Aufführungen an verschiedenen Tagen unter anderen bei: die Künstler*in K. O. Götz und Rissa, Michael Buthe, Joachim Bandau und Fritz Klingbeil, die Galeristin Antonina Gmurzynska, die Galeristen Rolf Ricke und Karl Ernst Jöllenbeck, der Direktor des Kölnischen Kunstvereins Toni Feldenkirchen, der Kölner Soziologe Axel Schmalfuß, der aus Lettland stammende ASTA-Kulturreferent der TH Aachen und Fluxus-Promotor Valdis Āboliņš, die Sammler Franz Josef van der Grinten und Christoph Scheibler und die Schauspielerinnen Brigitte Stückhert und Brigitte Drummer.

Einen atmosphärischen literarischen Eindruck hinterließen die Schilderungen in den Zeitungsartikeln [eingeklebt im Gästebuch, siehe Abb. 3 a–c] der *Kölner-Stadt-Anzeiger*-Redakteurin Ute Kaltwasser und des *Kölnischen-Rundschau*-Redakteurs Günther Engels. So hieß es bei Kaltwasser in der Zeitung vom 13. September: „Das Licht ging aus und eine Männerstimme gab englische Kommandos für die sieben Vorführer an den Projektionsgeräten. Achtung, acht Sekunden! Rote, gelbe Kreise mit fein gestrichelten Linien huschen an den Wänden entlang – verweilen – verschwinden. Achtung, sieben Sekunden! Fein gestrichelte Linien mit roten, gelben Kreisen huschen an den Wänden entlang – verweilen – verschwinden. Achtung, sechs Sekunden! Grau gestrichelte Kreise vermischen sich mit roten, grünen, gelben, blauen Lichttupfen. Verweilen – verschwinden. Immer schneller wird der Tanz der Lichtreflexe, aus, an, aus, an. Ein Blitzen umspült die Liegenden, das [sic] ihnen Hören und Sehen vergeht. Nur der Donner fehlt bei dem Gewitter. Dafür gibt es zwei Staubsauger, die unvermittelt zwei Luftballons zu rosigen Riesen aufblasen. Auf ihren Häuten blitzt es jetzt ebenfalls. Immer schneller wechseln die Bilder. Genau 1060 mal, denn so viele Diapositive hat der Künstler bemalt." Die Kulmination der Aktion beschrieb Günther Engels in der Zeitung vom 15. September: „Immer

According to the visitors' book [ill. 3 a–c, pages 8–14] the performances were attended on different days by among others: the artists K. O. Götz and Rissa, Michael Buthe, Joachim Bandau, and Fritz Klingbeil, gallerists Antonina Gmurzynska, Rolf Ricke, and Karl Ernst Jöllenbeck, the director of the Kölnischer Kunstverein Toni Feldenkirchen, the Cologne sociologist Axel Schmalfuß, Valdis Āboliņš, originally from Lettland, who was the General Students' Committee's head of culture at the Technical University in Aachen and a promoter of Fluxus, the collectors Franz Josef van der Grinten and Christoph Scheibler, as well as actors Brigitte Stückhert and Brigitte Drummer.

The descriptions in newspaper articles [pasted into the visitors' book, see ill. 3 a–c] by Ute Kaltwasser, editor of *Kölner Stadt Anzeiger*, and the editor of *Kölnische Rundschau* Günther Engels create an atmospherically literary impression. According to Kaltwasser in the newspaper from September 13: "The lights went out and a man's voice gave commands in English to the seven operators of the projection equipment. Attention, eight seconds! Red, yellow circles with finely dashed lines flit along the walls – linger – disappear. Attention, seven seconds! Finely dashed lines with red, yellow circles flit along the walls – linger – disappear. Attention, six seconds! Gray dashed circles mix with red, green, yellow, blue spots of light. Linger – disappear. The dance of light reflexes accelerates more and more, off, on, off, on. Flashes of lightning wash over the recumbent audience, deafening and blinding them. Only the thunder is missing from the thunderstorm. Instead there are two vacuum cleaners that suddenly inflate two balloons into colossal rosy forms. There is lightning across their membranes too. The images change faster and faster. Exactly 1060 times, because that's the number of slides the artist has painted." The culmination of the performance was described by Günther Engels in his newspaper from September 15: "The signals from the tape ('The sun! The sun! The sun!') come faster and faster, as if spoken by the secret commander of the Orion spaceship. The carousel projectors

schneller kommen die Signale vom Tonband (‚The sun! The sun! The sun!'), wie vom geheimen Kommandanten des Raumschiffs Orion. Immer schneller klicken die Karussellprojektoren, immer heftiger entlädt sich das Ungewitter bunter Blitze auf die Wände, die Decke und die Haut der Ballons, die von Staubsaugern riesengroß aufgepustet werden." „Als es nicht mehr schneller geht", so wieder Kaltwasser, „ist die Vorstellung aus. Eine milchige Glühbirne taucht den getünchten Keller ins gewohnte Lampenlicht. Die Zuschauer stehen von ihren Schaummatratzen auf. Meine Augen brennen. Der Kopf dröhnt. Ist eine Kopfschmerztablette im Preis inbegriffen? Der Veranstalter verneint: ‚Bei 35 Minuten? Das ist doch human. Wir hätten es ja auch zwei Stunden lang machen können.' Ich dankte ihm beschämt. Er hatte mir 85 Minuten Kopfschmerzen erspart."

In der Ausstellung *Otto Piene – More Sky*, vom 17. Juli bis zum 31. August 2014, waren in der Deutschen Bank KunstHalle in Berlin Farbfotos der Eröffnungs-Vorstellung in der Galerie *art intermedia* zu sehen, und eine aktualisierte Projektion des Lichttheaters *Die Sonne kommt näher* in einem weiten Saal der Neuen Nationalgalerie bot eine atmosphärisch ganz andere Erfahrung, die zeigt, wie wichtig Archivalien sind, wenn es darum geht, ephemere Kunstwerke und ihre Rezeption annähernd authentisch zu rekontextualisieren und zu rekonstruieren. https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/otto-piene-more-sky/ [G.H., 7.9.2020]

Für Wolf Vostell war Pienes *Lichttheater* in der Galerie *art intermedia* eher ein Grund, nicht mit Rywelski zusammenzuarbeiten, wie Helga Behn hier in ihrem Beitrag zu Vostells *Ruhendem Verkehr* darlegt.

click faster and faster, and the thunderstorm of colorful lightning strikes the walls, the ceiling, and the membrane of the balloons, which have been inflated to gigantic sizes by vacuum cleaners, with increasing intensity." "When it can't go any faster," according to Kaltwasser again, "the presentation finishes. A milky light bulb bathes the whitewashed cellar in ordinary electric light. The audience rise from their foam mattresses. My eyes are burning. My head is throbbing. Is a headache pill included in the price? The organizer says no: 'At 35 minutes? That's humane. We could have done it for two hours.' Embarrassed, I thanked him. He had spared me 85 minutes of headache."

The exhibition *Otto Piene – More Sky*, from July 17 to August 31, 2014, at the Deutsche Bank KunstHalle in Berlin, included color photographs of the opening presentation at the *art intermedia* gallery, while an updated projection of the light theater *Die Sonne kommt näher* in a wide space at Neue Nationalgalerie offered a completely different atmospheric experience that demonstrated how important archival materials are when it comes to authentically recontextualizing and reconstructing ephemeral works of art and their reception.
https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/otto-piene-more-sky/ [G.H., Sept. 7, 2020]

For Wolf Vostell, Piene's light theater at the *art intermedia* gallery was rather a reason not to work with Rywelski, as Helga Behn explains in her essay in the present issue on Vostell's *Ruhender Verkehr*.

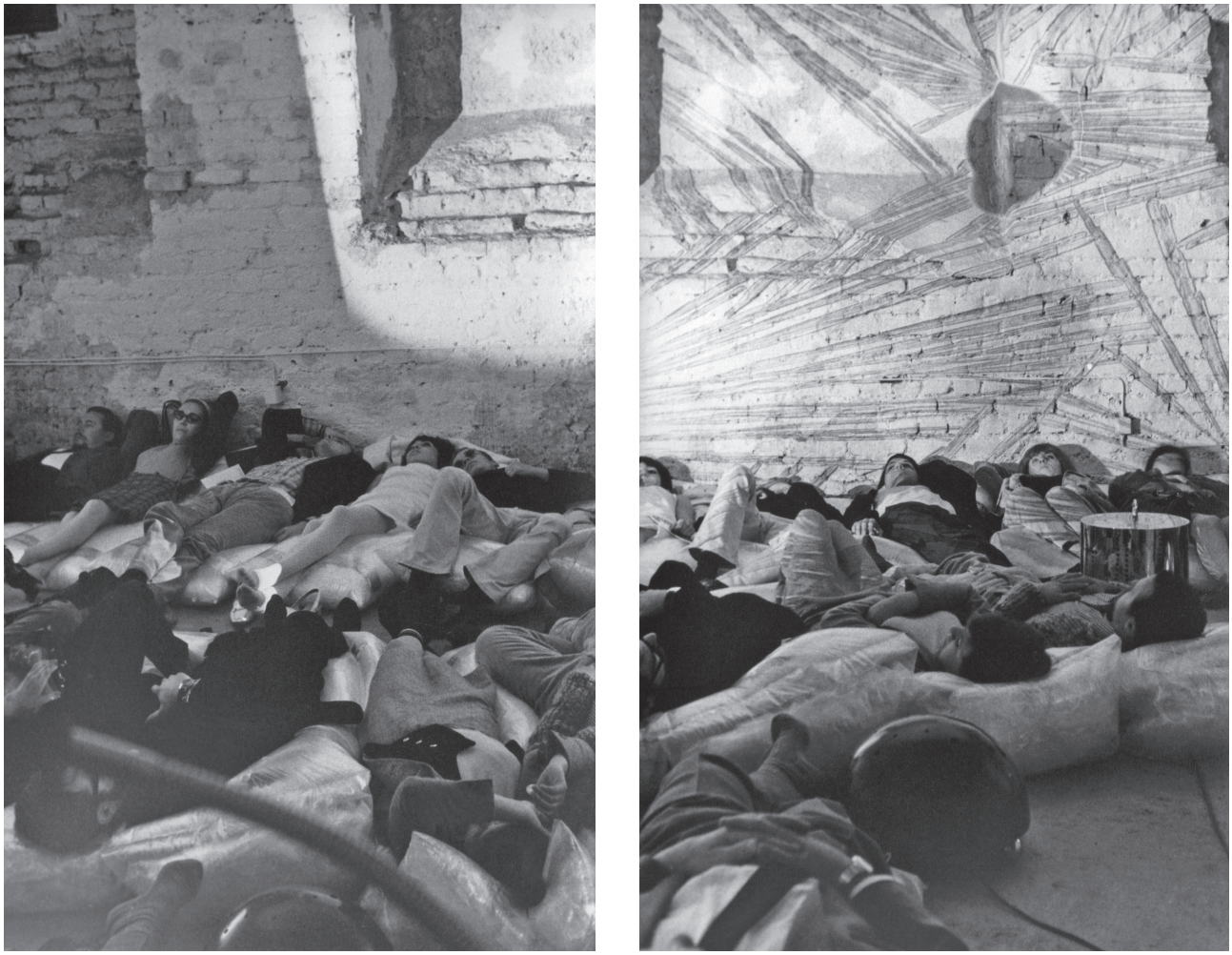


Abb. 2 a–c / Ill. 2 a–c Otto Piene: *Die Sonne kommt näher*, art intermedia, Köln, 12.9.1967 / Cologne, Sept. 12, 1967, Fotos / photos: © Peter Fischer, ZADIK A103, X, 1b







Abb. 2 d–g / Ill. 2 d–g Otto Piene: *Die Sonne kommt näher*, art intermedia, Köln 12.9.1967 / Cologne Sept. 12, 1967, Fotos / photos: © Horst Ossinger, ZADIK A103, X, 1b







Abb. 3a Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 3a visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 8

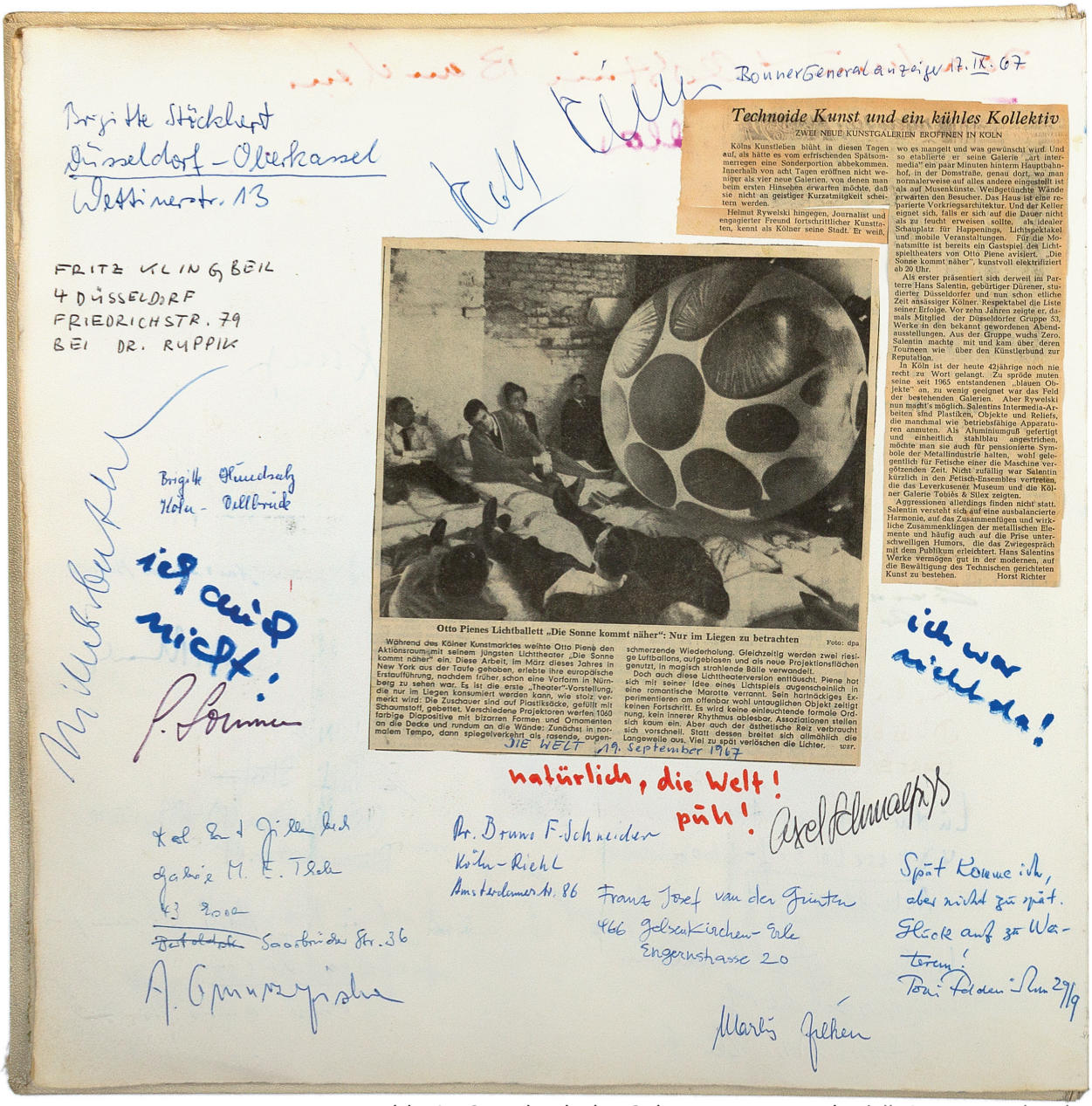
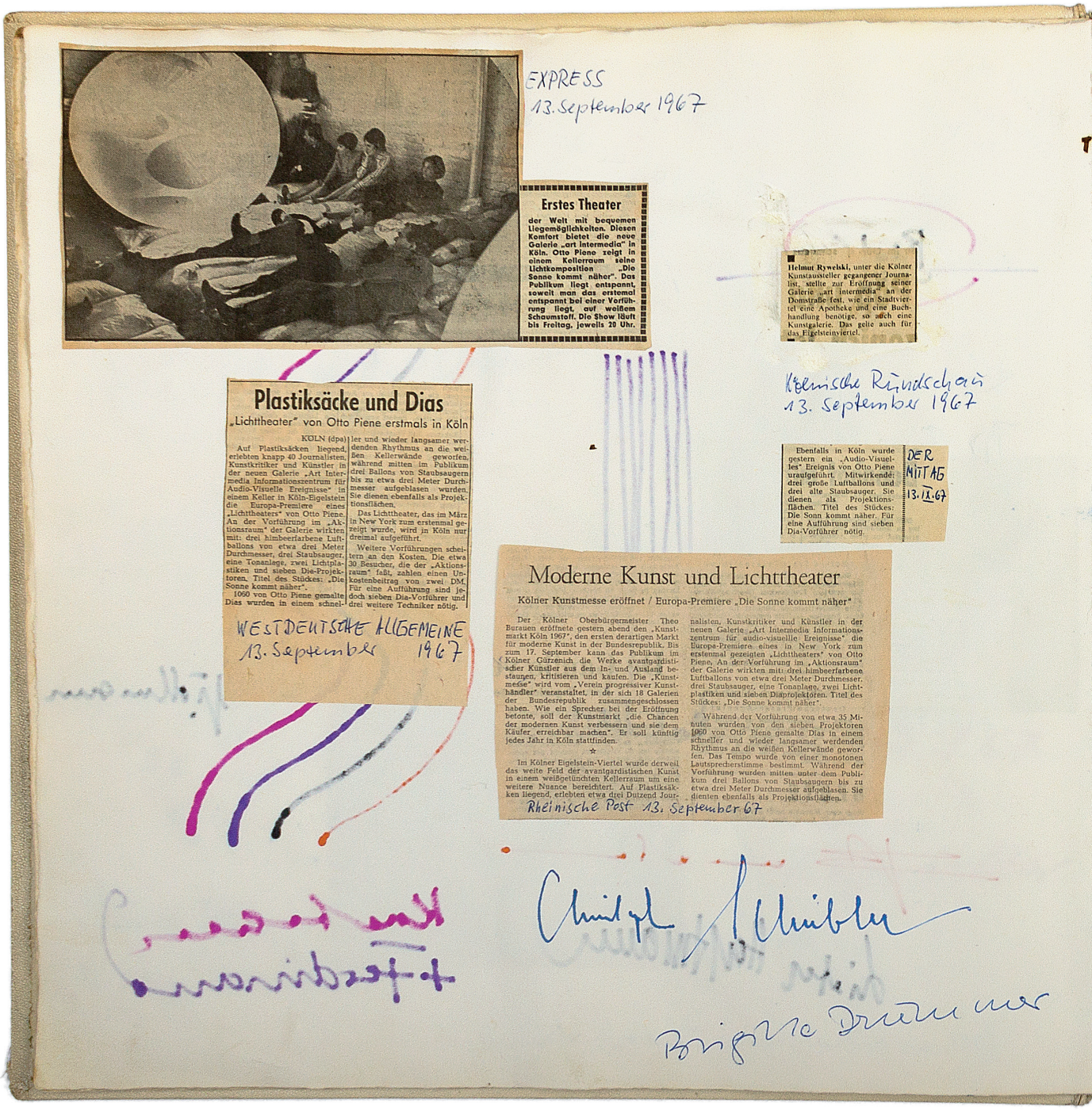


Abb. 3c Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 3c visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 14



EXPRESS
13. September 1967

Erstes Theater

der Welt mit bequemen Liegemöglichkeiten. Diesen Komfort bietet die neue Galerie „art intermedia" in Köln. Otto Piene zeigt in einem Kellerraum seine Lichtkomposition „Die Sonne kommt näher". Das Publikum liegt entspannt, soweit man das erstemal entspannt bei einer Vorführung liegt, auf weißem Schaumstoff. Die Show läuft bis Freitag, jeweils 20 Uhr.

Helmut Rywelski, unter die Kölner Kunstaussteller gegangener Journalist, stellte zur Eröffnung seiner Galerie „art intermedia" an der Domstraße fest, wie ein Stadtviertel eine Apotheke und eine Buchhandlung benötige, so auch eine Kunstgalerie. Das gelte auch für das Eigelsteinviertel.

Kölnische Rundschau
13. September 1967

Plastiksäcke und Dias

„Lichttheater" von Otto Piene erstmals in Köln

KÖLN (dpa)

Auf Plastiksäcken liegend, erlebten knapp 40 Journalisten, Kunstkritiker und Künstler in der neuen Galerie „Art Intermedia Informationszentrum für Audio-Visuelle Ereignisse" in einem Keller in Köln-Eigelstein die Europa-Premiere eines „Lichttheaters" von Otto Piene. An der Vorführung im „Aktionsraum" der Galerie wirkten mit: drei himbeerfarbene Luftballons von etwa drei Meter Durchmesser, drei Staubsauger, eine Tonanlege, zwei Lichtplastiken und sieben Dia-Projektoren. Titel des Stückes: „Die Sonne kommt näher".

1060 von Otto Piene gemalte Dias wurden in einem schneller und wieder langsamer werdenden Rhythmus an die weißen Kellerwände geworfen, während mitten im Publikum drei Ballons von Staubsaugern bis zu etwa drei Meter Durchmesser aufgeblasen wurden. Sie dienen ebenfalls als Projektionsflächen.

Das Lichttheater, das im März in New York zum erstenmal gezeigt wurde, wird in Köln nur dreimal aufgeführt.

Weitere Vorführungen scheitern an den Kosten. Die etwa 30 Besucher, die der „Aktionsraum" faßt, zahlen einen Unkostenbeitrag von zwei DM. Für eine Aufführung sind jedoch sieben Dia-Vorführer und drei weitere Techniker nötig.

WESTDEUTSCHE ALLGEMEINE
13. September 1967

Ebenfalls in Köln wurde gestern ein „Audio-Visuelles" Ereignis von Otto Piene uraufgeführt. Mitwirkende: drei große Luftballons und drei alte Staubsauger. Sie dienen als Projektionsflächen. Titel des Stückes: Die Sonn kommt näher. Für eine Aufführung sind sieben Dia-Vorführer nötig.

DER MITTAG
13.12.67

Moderne Kunst und Lichttheater

Kölner Kunstmesse eröffnet / Europa-Premiere „Die Sonne kommt näher"

Der Kölner Oberbürgermeister Theo Burauen eröffnete gestern abend den „Kunstmarkt Köln 1967", den ersten derartigen Markt für moderne Kunst in der Bundesrepublik. Bis zum 17. September kann das Publikum im Kölner Gürzenich die Werke avantgardistischer Künstler aus dem In- und Ausland bestaunen, kritisieren und kaufen. Die „Kunstmesse" wird vom „Verein progressiver Kunsthändler" veranstaltet, in der sich 18 Galerien der Bundesrepublik zusammengeschlossen haben. Wie ein Sprecher bei der Eröffnung betonte, soll der Kunstmarkt „die Chancen der modernen Kunst verbessern und sie dem Käufer erreichbar machen". Er soll künftig jedes Jahr in Köln stattfinden.

☆

Im Kölner Eigelstein-Viertel wurde derweil das weite Feld der avantgardistischen Kunst in einem weißgetünchten Kellerraum um eine weitere Nuance bereichtert. Auf Plastiksäcken liegend, erlebten etwa drei Dutzend Journalisten, Kunstkritiker und Künstler in der neuen Galerie „Art Intermedia Informationszentrum für audio-visuelle Ereignisse" die Europa-Premiere eines in New York zum erstenmal gezeigten „Lichttheaters" von Otto Piene. An der Vorführung im „Aktionsraum" der Galerie wirkten mit: drei himbeerfarbene Luftballons von etwa drei Meter Durchmesser, drei Staubsauger, eine Tonanlage, zwei Lichtplastiken und sieben Diaprojektoren. Titel des Stückes: „Die Sonne kommt näher".

Während der Vorführung von etwa 35 Minuten wurden von den sieben Projektoren 1060 von Otto Piene gemalte Dias in einem schneller und wieder langsamer werdenden Rhythmus an die weißen Kellerwände geworfen. Das Tempo wurde von einer monotonen Lautsprecherstimme bestimmt. Während der Vorführung wurden mitten unter dem Publikum drei Ballons von Staubsaugern bis zu etwa drei Meter Durchmesser aufgeblasen. Sie dienten ebenfalls als Projektionsflächen.

Rheinische Post 13. September 67

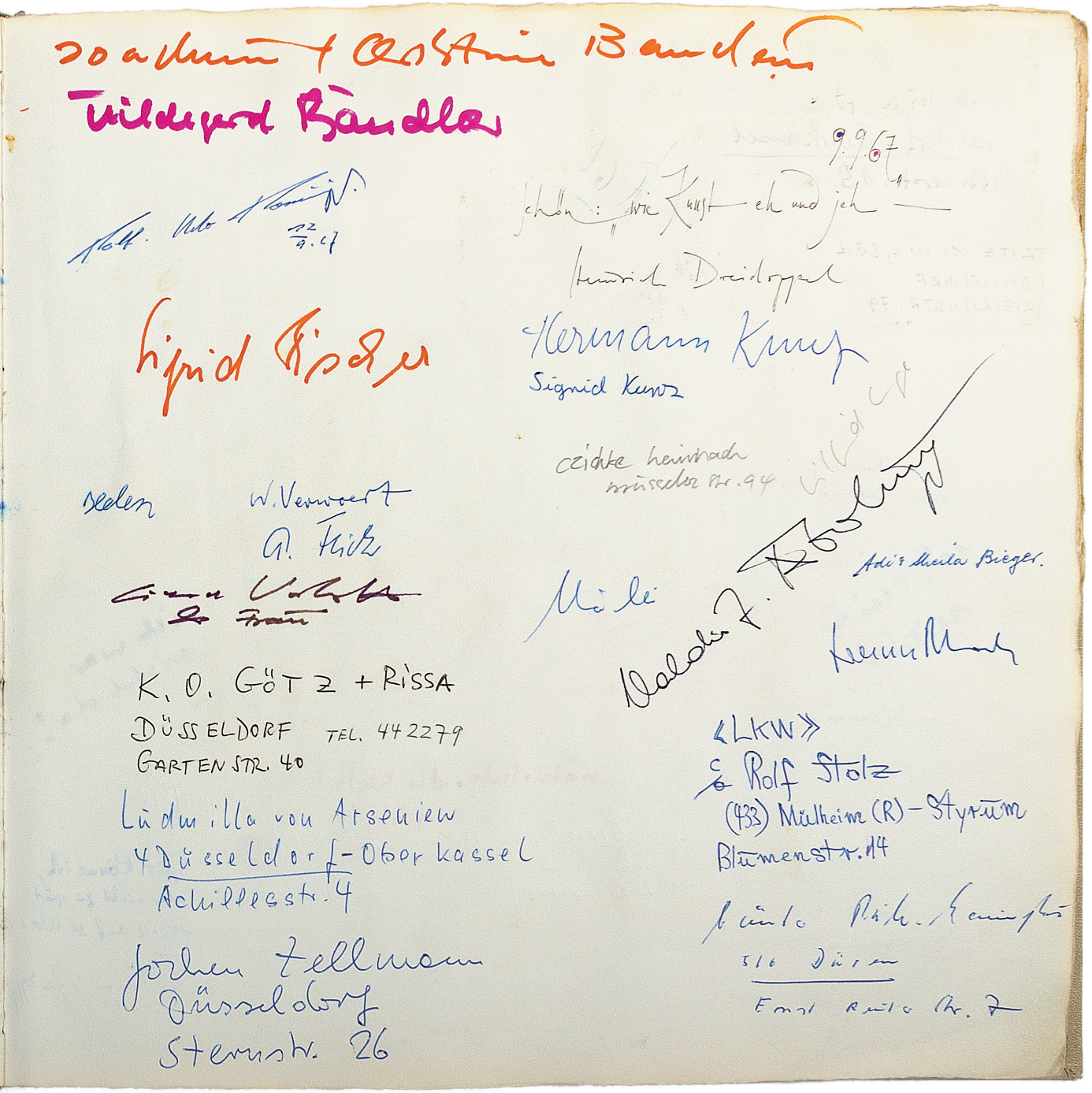


Abb. 3b Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 3b visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / pp. 11–12

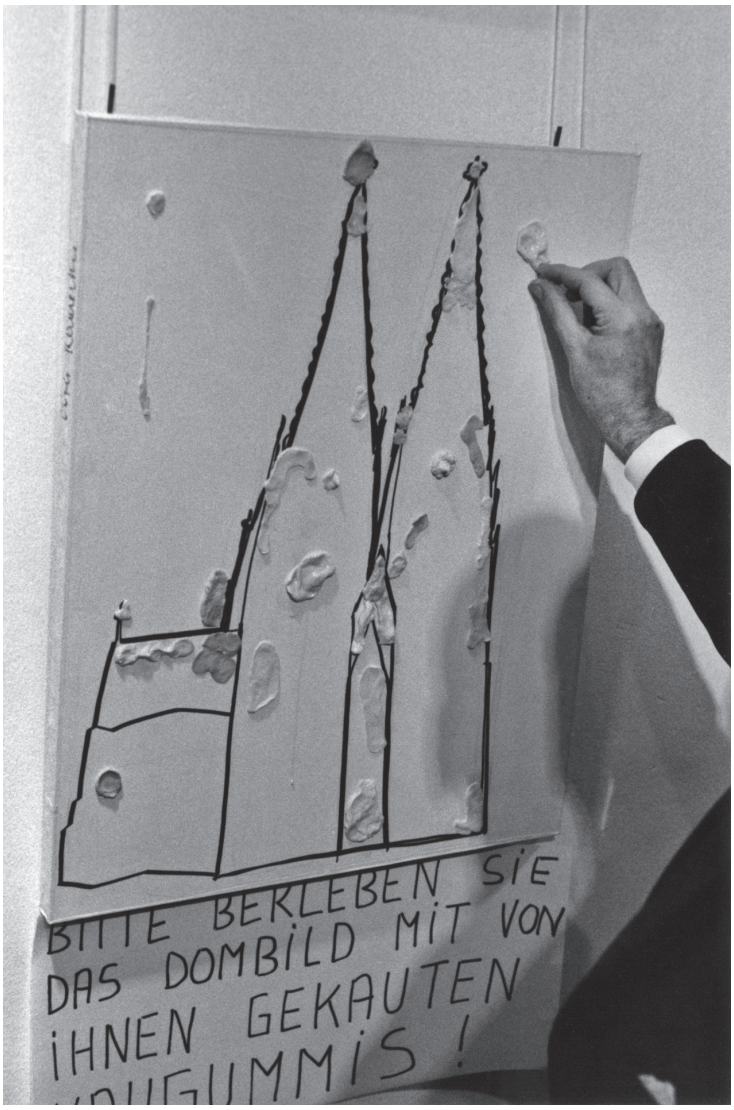


Abb. 1 Ein Besucher beklebt Chris Reineckes *Dombild* mit Kaugummi / Ill. 1 a visitor sticking chewing gum onto Chris Reinecke's *Dombild*, Foto / photo: © Ralf-Peter Grube, ZADIK A103, X, 1c, 3

CHRIS REINECKE: *COOPERATIVE*, 5. OKTOBER BIS 1. NOVEMBER 1967

CHRIS REINECKE: *COOPERATIVE*, OCTOBER 5 TO NOVEMBER 1, 1967

Brigitte Jacobs van Renswou

„Bitte bekleben Sie das Dombild mit von Ihnen gekauten Kaugummis!", so lautete eine der Handlungsanweisungen, mit denen Chris Reinecke die Besucher*innen ihrer Ausstellung in der Galerie *art intermedia* am 5. Oktober 1967 begrüßte.[1] Die Ausstellung mit dem Titel *Cooperative* war ein Partizipationsprojekt, das Chris Reinecke bereits 1967 während der *Deutsch-Dänischen Tage* in der *Galerie Aachen* präsentiert hatte, ein wichtiges Forum für die Protagonisten der Happening- und Fluxus-Bewegung.[2] Zusammen mit Jörg Immendorff, den sie während ihres Studiums an der Düsseldorfer Kunstakademie kennengelernt hatte und 1965 heiratete, realisierte sie in dieser Zeit diverse Projekte unter Einbeziehung des Publikums, wie 1966 während des Aktionsabends *Frisches* in ihrer Düsseldorfer Privatwohnung und in dem gemeinsam gegründeten Aktionsprojekt *LIDL* (1968–1970). Sie gilt als „eine der ersten deutschen Aktionskünstlerinnen", als eine der „ersten im Dialog mit dem Ausstellungsbesucher".[3] Reinecke verfolgte das Ziel, die Teilnehmer*innen für Sinneswahrnehmungen, Fantasie und Kreativität zu sensibilisieren und eine „Erfahrungsgestaltung" zu bieten.[4]

Als „einmalige Gelegenheit" wurde im Kölner *Express* die Ausstellung und Möglichkeit angekündigt, „Ihre abgelegten Kaugummis" auf ein Kunstwerk der Düsseldorfer Künstlerin Chris Reinecke zu „pappen"[5] [Abb. 1]. Gleichzeitig bat Reinecke in einem Brief an Helmut Rywelski,

"Please stick chewing gum that you have chewed onto the image of the cathedral!" was one of the instructions that Chris Reinecke greeted visitors to her exhibition with, at the *art intermedia* gallery on October 5, 1967.[1] The exhibition, entitled *Cooperative*, was a participatory project that Chris Reinecke had already presented at *Galerie Aachen* during the *Deutsch-Dänische Tage* event in 1967, an important forum for protagonists in the happening and Fluxus movements.[2] Together with Jörg Immendorff, who she met while studying at the Düsseldorf Art Academy and married in 1965, she created various projects during this period that involved the public, such as *Frisches*, in 1966, an evening of actions at her private apartment in Düsseldorf, as well as their jointly founded action project *LIDL* (1968-1970). She is regarded as "one of the first German action artists," one of the "first to create a dialogue with the exhibition visitor."[3] Reinecke's goal was to sensitize participants to sensory perception, imagination, and creativity, and to offer an "experience event."[4]

The exhibition and the opportunity to "mush your used chewing gum" on a piece of art by Düsseldorf artist Chris Reinecke was announced as a "unique opportunity,"[5] in the Cologne newspaper *Express* [ill. 1]. At the same time, in a letter to Helmut Rywelski, Reinecke asked to hang an invitation card pre-prepared with chewing gum in the gallery's display window before

vor Ausstellungseröffnung eine mit Kaugummi vorpräparierte Einladungskarte ins Schaufenster der Galerie zu hängen: „Die ganz vollgeklebte hängen Sie bitte dann ins Schaufenster (damit man sieht, was man ‚daraus' machen kann + könnte) u. daneben, neben die vollgeklebte, eine Einladung mit einem Kaugummi." Sie kündigte ebenso an, keine Kleider anfertigen zu wollen, damit das Publikum nicht überfordert wird: „[…] zu viel für die Leute – mit der Kaugummikauerei u. den anderen Sachen, die alle Aufmerksamkeit u. Mitmachen erfordern."[6] [Abb. 2]. Während der Vernissage wurden die Gäste von Helmut Rywelski persönlich mit bunten Kaugummis empfangen, nach deren Verzehr das Bild vom Kölner Dom durch kreatives Bekleben ergänzt werden konnte [Abb. 1]. Im Schaufenster der Galerie prangte ein mit Plastikfolie umwickeltes Objekt des Kölner Doms aus Abfällen und Lebensmitteln, eine *Geräuschplastik*, die von den Besucher*innen geschüttelt werden konnte [Abb. 3].

Im Keller, dem „Aktionsraum" der Galerie, der 30 Personen fassen konnte, hatte Reinecke verschiedene Gegenstände aufgestellt und mit beschriebenen Kartonpapierschildern versehen, die zum Gebrauch aufforderten [Abb. 4 und 6]. Eine mit Mehl gefüllte Plastikmatte lud zum Körperabdruck im Mehl ein: „Achten Sie auf die Einwirkungen Ihrer Körper auf der ‚Mehlliege'!" Ihre auf Watte gemalten Bilder mit dem Titel „Sich auflösende und auflösbare Wattelandschaften" waren formbar oder zerreißbar. „Zerstören Sie die ‚zerstörbare' Wattelandschaft", so lautete die Aktionsanweisung. Gleich mehrere Handlungen konnten die Besucher*innen bei der komplexen Arbeit *Regen-Hitze-Licht-Wind-am-Tisch* (Klimatisch) ausführen: An einem Tisch mit Campingstuhl waren die Gäste eingeladen, die dort liegenden Landschaftsbilder mit einem Wassersprüher zu beregnen, dazu mit einem Ventilator Wind zu simulieren, sich eine Sonnenbrille aufzusetzen, sich vom aufgestellten Toaster erwärmen zu lassen oder eine Spraydose zu verwenden, aus der frische Bergluft strömte.[7] Reineckes Handlungsanweisung dazu lautete: „Setzen Sie sich an den Tisch. Betrachten Sie

the exhibition opened: "Please hang the card completely covered in gum in the gallery's display window (to demonstrate what you can + could do to it) and next to the one full of chewing gum, an invitation card with just one piece of gum on it." She also announced that she did not want to make clothes so that the audience would not be overwhelmed: "[...] too much for the people – with all the chewing gum to be chewed and all the other things that require attention and participation"[6] [ill. 2]. During the exhibition opening, guests were personally welcomed by Helmut Rywelski with colorful chewing gum, which after use could, with some creative sticking, be employed to supplement the image of Cologne Cathedral [ill. 1]. The gallery's display window boasted a Cologne Cathedral object made of waste and food and wrapped in plastic film, a *Geräuschplastik* (Sound Sculpture) that could be shaken by visitors [ill. 3].

In the basement, the gallery's "action space," which could hold 30 people, Reinecke had set up various objects with written cardboard signs requesting that the objects be used [ill. 4 and 6]. A plastic mat covered with flour suggested a body print in the flour: "Pay attention to the effects of your body on the 'bed of flour!'" Her imagery painted on cotton wool with the title "Sich auflösende und auflösbare Wattelandschaften" (dissolving and dissolvable cotton wool landscapes) could be reshaped or torn. "Zerstören Sie die 'zerstörbare' Wattelandschaft" (destroy the 'destroyable' cotton wool landscape) were the action instructions. Visitors were able to perform several actions in the complex work *Hitze-Licht-Wind-am-Tisch* (Klimatisch) [Rain-Heat-Light-Wind-at the-Table (Climate Table)]. At a table with a camping chair, guests were invited to sprinkle the landscape pictures lying there with a water sprayer, simulate wind with a fan, put on sunglasses, be warmed by a toaster, or to use a spray can from which fresh mountain air streamed.[7] Reinecke's instructions for the piece were: "Sit down at the table. Look at the lamp under different lighting. Make wind, rain, heat, smells. Use the rain hood, scarf, etc., change the light bulbs!" The

die Lampe bei verschiedener Beleuchtung. Machen Sie Wind, Regen, Hitze, Gerüche. Benutzen Sie Regenhaube, Schal, etc. Wechseln Sie die Birnen aus!" Als einer der Akteure am „Klimatisch" saß auch der Wuppertaler Sammler und Betreiber des VICE-Versands Wolfgang Feelisch, der Rywelski bei seiner Galeriegründung unterstützt hatte [Abb. 5].[8]

Die letztendlich entscheidende Frage der Ausstellung stellte sich Rywelski: „Ob die Cooperative in meiner Galerie Mitspieler […]" findet?[9] Das Experiment erwies sich als durchaus erfolgreich, wenn auch das Verhalten der Besucher*innen nicht immer den Erwartungen der Künstlerin entsprach, wie aus einem zweiseitigen Aktionsprotokoll, das Reinecke unmittelbar nach der Ausstellung verfasst hatte, hervorgeht[10] [Abb. 7]. „Mehlliege: Angst, sich mit Mehl zu beschmutzen. Scheu, sich damit zu identifizieren? Ich sah, wie Abdrücke mit Fußstpitze (sic!) gemacht wurden." Zum Kaugummibild hielt sie fest: „nicht, wie erwartet, beklebt, sondern hier und da spielerisch beklebt mit Kaugummi, dekoriert mit Zigarettenstummeln, Wattefetzen, Streichhölzern etc." „Die *Cooperative* in *art intermedia* blieb ihre vorerst letzte Einzelausstellung. Helmut Rywelski war der einzige Galerist auf dem damaligen Kunstmarkt, der überhaupt Interesse an ihren Arbeiten zeigte."[11]

Mit dieser Ausstellung wie auch zuvor mit Otto Pienes europäischer Premiere seines Lichttheaters *Die Sonne rückt näher* begann Helmut Rywelski eine interaktive Ausstellungsreihe, die seinen Ruf als einen der konsequentesten und experimentellsten Avantgarde-Galeristen begründete.[12] „Überwinden Sie die Scheu vor dem Kunstwerk", so Chris Reinecke. Heute findet sich ein mit buntem Kaugummi ergänztes Dombild eingeklebt im Gästebuch der Galerie *art intermedia*[13] [siehe Abb. 2, S. 33].

Wuppertal collector and owner of the VICE mail order company Wolfgang Feelisch, who had supported Rywelski in founding the gallery, was one of the participants who took a seat at the "climate table" [ill. 5].[8]

The exhibition's ultimate question was formulated by Rywelski: "Will the Cooperative find any takers in my gallery [...]?"[9] The experiment proved to be quite successful, even if the behavior of the visitors did not always meet the artist's expectations, as indicated by a two-page log of the actions that Reinecke authored immediately after the exhibition[10] [ill. 7]. "Bed of flour: fear of getting covered with flour. Shy of identifying with it? I saw how footprints were made using the tip of the foot." As for the chewing gum image, she noted: "Not, as expected, stuck over, but only here and there playfully stuck with chewing gum, decorated with cigarette butts, pieces of cotton wool, matches, etc." "*Cooperative* at *art intermedia* remained her last solo exhibition for the time being. Helmut Rywelski was the only gallerist in the art market at the time who showed any interest in her work."[11]

It was with this exhibition, and previously with Otto Piene's European premiere of his light theater *Die Sonne rückt näher*, that Helmut Rywelski began a series of interactive exhibitions which established his reputation as one of the most consistent and experimental avant-garde gallerists.[12] "Overcome the fear of the work of art," said Chris Reinecke. Today there is an image of the cathedral adorned with colorful chewing gum pasted into the *art intermedia* gallery's visitors' book[13] [see: ill. 2, p. 33].

Anmerkungen

[1] Gästebuch, Pressebericht „Die Begleitmusik zu Chagall", ZADIK A103, VII, 1a, S. 20.
[2] Oellers, Adam, und Spiegel, Sibille: *Wollt ihr das totale Leben? Fluxus und Agit-Pop der 60er Jahre in Aachen* (Katalog zur Ausstellung im Neuen Aachener Kunstverein, 14. Januar bis 19. Februar 1995), S. 149.
[3] Meister, Helga: „Chris Reinecke ‚60er Jahre Lidl-Zeit'", in: *Kunstforum International*, Bd. 149/2000, S. 362–363.
[4] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 61.
[5] Gästebuch, Pressebericht 5.10.1967, ZADIK A103, VII, 1a, S. 16.
[6] ZADIK A103, V, 1c, 250, Brief 19.9.1967.
[7] Gästebuch, „Ein Toaster wärmt die Besucher", ZADIK A103, VII, 1a, S. 20.
[8] Arnold, wie Anm. 4, S. 31.
[9] Gästebuch, „Kölner Leben, Kaugummi und Kunst" und Arnold, wie Anm. 4, ZADIK A103, VII, 1a, S. 65.
[10] ZADIK A103, V, 1c, 249; Arnold, wie Anm. 4, S. 65.
[11] Ebd., S. 67.
[12] Ebd., S. 60.
[13] Gästebuch, ZADIK A103, VII, 1a, S. 17.

Footnotes

[1] Visitors' book, press report "Die Begleitmusik zu Chagall", ZADIK A103, VII, 1a, p. 20.
[2] Oellers, Adam, and Spiegel, Sibille: *Wollt ihr das totale Leben? Fluxus und Agit-Pop der 60er Jahre in Aachen* (catalogue for the exhibition at Neuer Aachener Kunstverein, January 14 to February 19, 1995), p. 149.
[3] Meister, Helga: "Chris Reinecke '60er Jahre Lidl-Zeit,'" in: *Kunstforum International*, vol. 149/2000, pp. 362–363.
[4] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2017, p. 61.
[5] Visitors' book, press report October 5, 1967, ZADIK A103, VII, 1a, p. 16.
[6] ZADIK A103, V, 1c, 250, letter Sept. 19, 1967.
[7] Visitors' book, "Ein Toaster wärmt die Besucher", ZADIK A 103, VII, 1a, p. 20.
[8] Arnold, as note 4, p. 31.
[9] Visitors' book, "Kölner Leben, Kaugummi und Kunst" and Arnold, as note 4, ZADIK A103, VII, 1a, p. 65.
[10] ZADIK A103, V, 1c, 249; Arnold, as note 4, p. 65.
[11] Ibid., p. 67.
[12] Ibid., p. 60.
[13] Visitors' book, ZADIK A103, VII, 1a, p. 17.

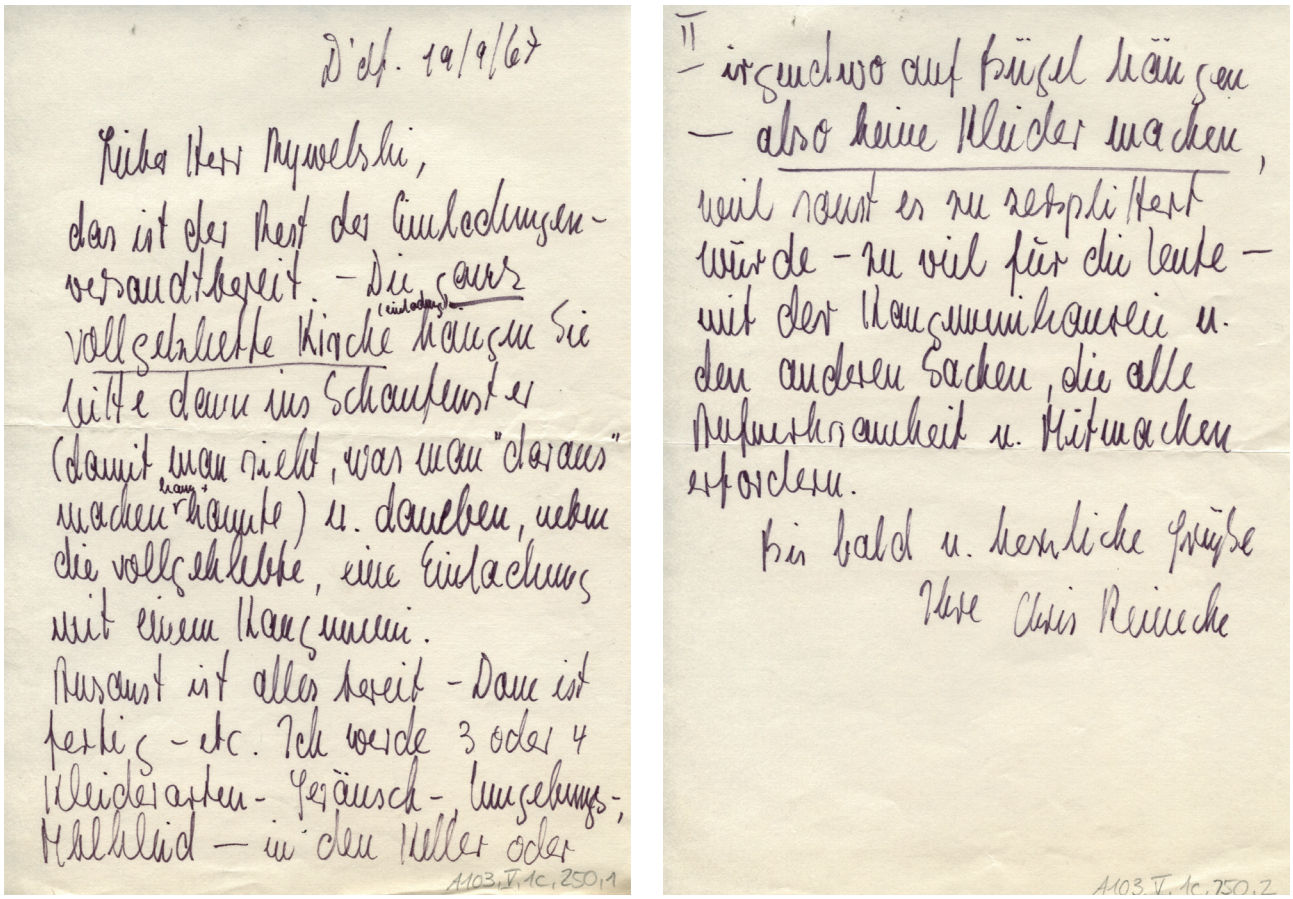


Abb. 2 Brief von / Ill. 2 letter from Chris Reinecke an / to Helmut Rywelski vom 19.9.1967 / from Sept. 19, 1967, ZADIK A103, V, 1c



Abb. 3 Blick in das Schaufenster mit *Geräuschplastik* (Domobjekt) von / Ill. 3 view of the display window including *Geräuschplastik* (cathedral object) by Chris Reinecke, Foto / photo: © Ralf-Peter Grube, ZADIK A103, X, 1c, 4



Abb. 4 Aktionsraum von / Ill. 4 action space at art intermedia mit dem Objekt *Ständer* von / including the object *Ständer* by Chris Reinecke, Foto / photo: © Ralf-Peter Grube, ZADIK A103, X, 1c, 1

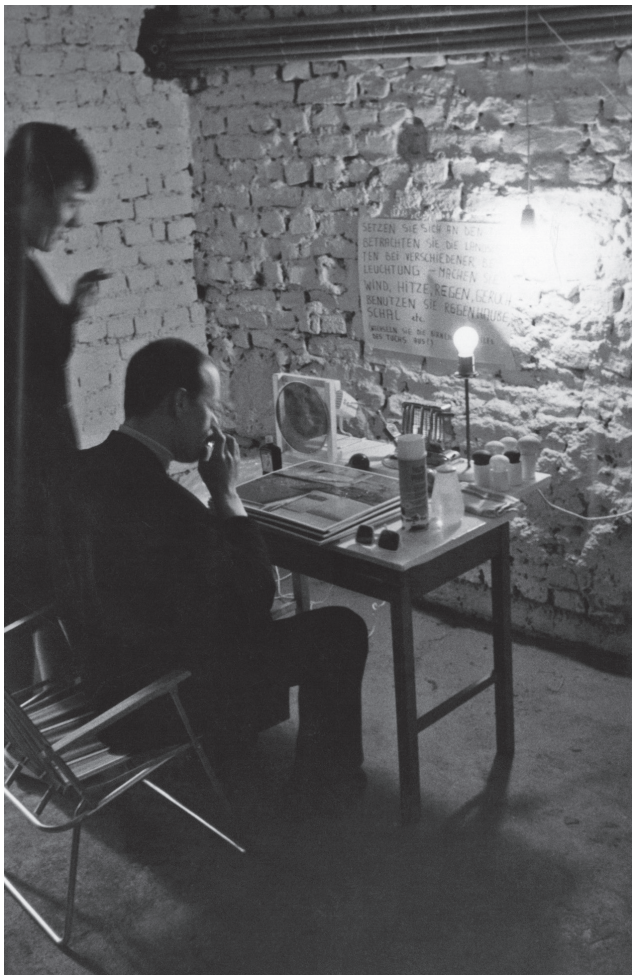


Abb. 5 / Ill. 5 Wolfgang Feelisch sitzend an / sitting at *Regen-Hitze-Licht-Wind-am-Tisch* (Klimatisch), Foto / photo: © Ralf-Peter Grube, ZADIK A103, X, 1c, 2

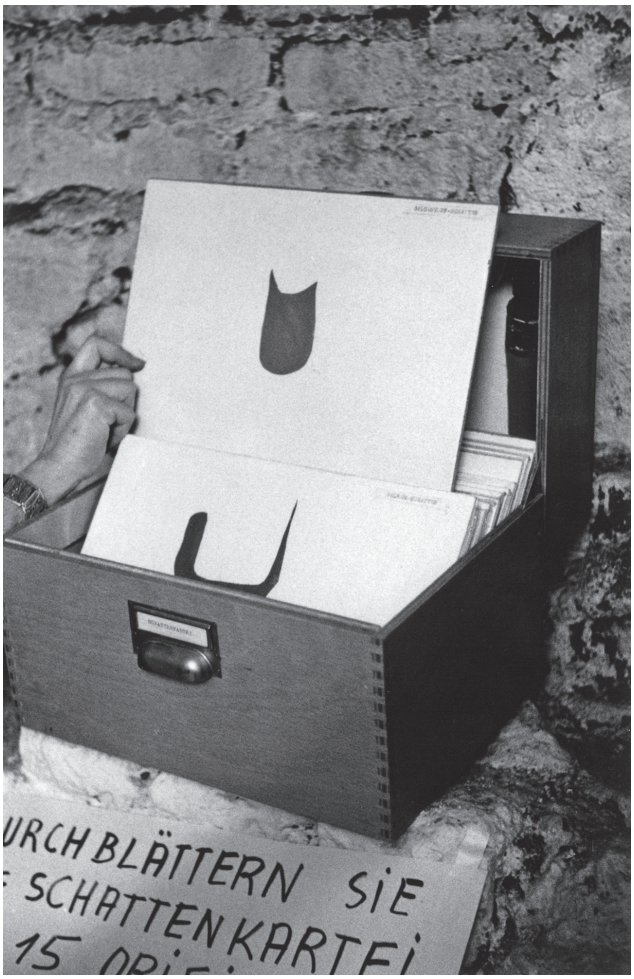


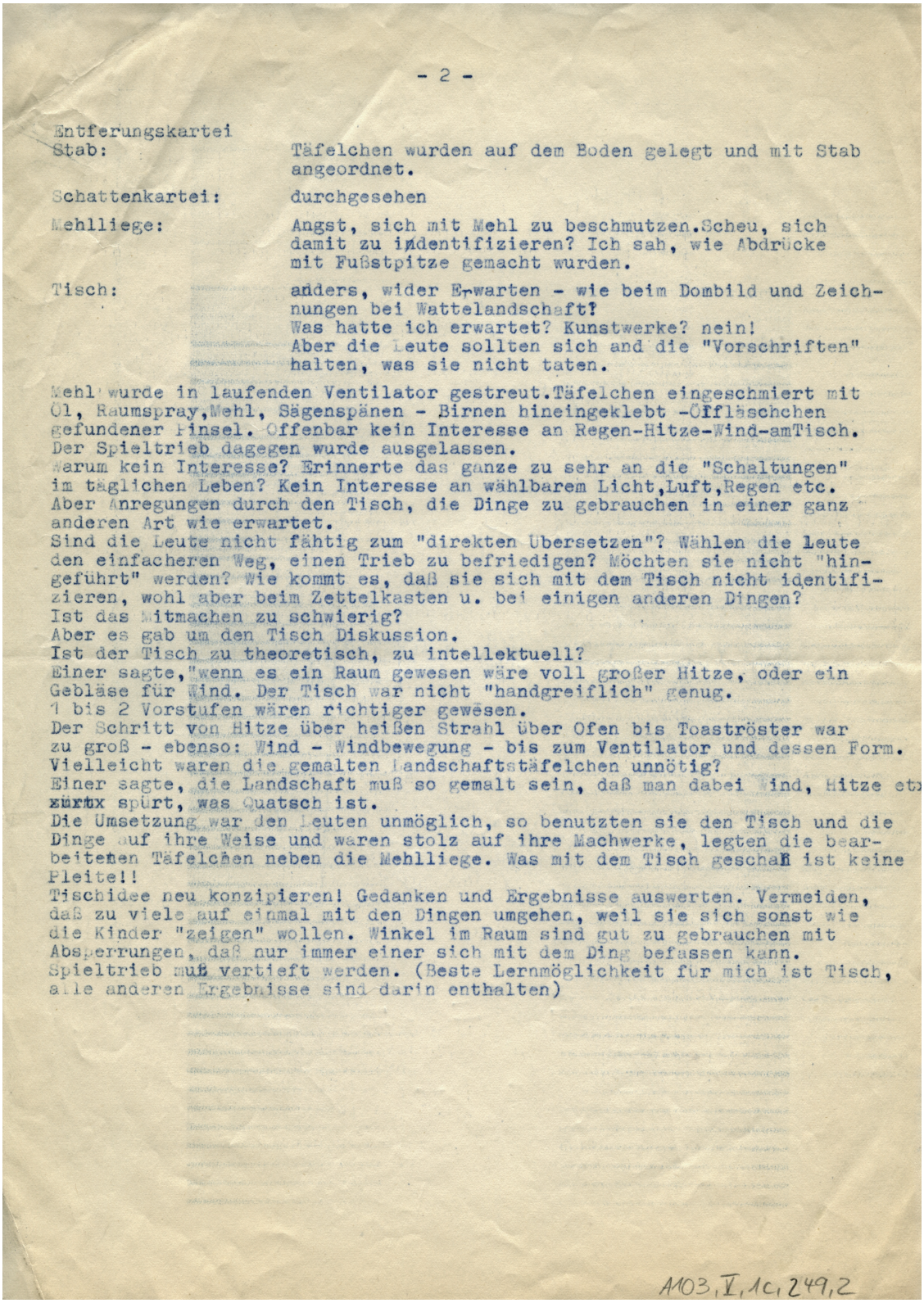
Abb. 6 / Ill. 6 „Schattenkartei" von / by Chris Reinecke, Foto / photo: © Ralf-Peter Grube, ZADIK A103, X, 1c, 5

Chris Reinecke

Ergebnisse - Cooperative - Köln, art intermedia, 5.1o.67

Dom:	Ergebnis nicht verzeichenbar
Dosen:	wegen Überfülle dto.
Mehlbilder:	1 verkauft - sie wurden beklopft - 1 Mehlbild aufgeschnitten,"damit neue Möglichkeit mit dem Mehl entsteht" (offenbar Erweiterung gesucht) Vorschlag einer anderen Person: Mehlbild sollte schiebbar sein - oder auch so, daß sich das Mehl über die ganze Landschaft breitet (technischer Fehler)
Gr. zerstörbare Wattelandschaft:	wurde zerstört, wie aufgefordert.bunte Kritzeleinen wie Männchen, Bäumchen nach Kinderart auf Papierbögen. Zopf aus Wattegeflochten.
Gr. Luftstück:	Papiere wurden hineingehängt - wie aufgefordert - Sektgläser - Luftstück würde durchgangen. Aufschriften wurden nicht umgesetzt -"ich rieche kein Benzin"... einer verstand das Luftstück - er sagte, er rieche bei der Aufschrift "Wind" z. B. den Wind der Pyreneen im Gebirge (Verknüfung von Erinnerung und Vorstellung)- er sagte, er würde ins Luftstück jeden Tag andere, von ihm angefertigte Papiere hängen.
Ding m. unendl. Möglichketen :	es wurde besehen und beklpft. Keine Äußerungen. Ich erklärte es einigen. Es wurde - wie ich am Abend beobachtete, ästhetisch verstanden.
Puddingpulver-plastik:	wurde geknetet in verschiedenen Formen und verändert hingestellt.
Kaugummibild:	nicht, wie erwartet, beklebt, sondern hier und da spielerisch beklebt mit Kaugummi, dekoriert mit Zigarettenstummeln, WattefetzenSteichhölzern etc. (immer wieder war der eigentümliche, spielerische Verzierungstrieb beobachtet.
Geräuschplastiken:	angesehen u. geschüttelt. Rauschen wurde gehört.
Lebensäußerungen:	gelesen
Kasten:	erstaunlich viele Äußerungen geschieben - ganz befriedigende Äußerungen.
Klimabrett:	auf einem Zettel im Kasten stand: "das Klimabrett soll in Köln bleiben".
Sitzkissen:	siehe Mehlliege
Schattentasche:	es wurden viele, auch andersartige Schatten aufgezeichnet.
Mehlkleid:	es wurde aufgeschlitzt. (danebenstehendes Mehl wurde beim Tisch verwendet) Ich zog das Mehlkleid an u. machte tanzend Spuren. Leute sahen zu u. äußerten sich nicht.
Teller:	wurden viel umgehängt.
Ständer:	wurden umgestellt, über Mehlliege wurde "Himmel" gehängt, es wurden die Ständer aufgebaut zu Türmen, Versperrungen.

A103, II, 1c, 249, 1



- 2 -

Entferungskartei
Stab: Täfelchen wurden auf dem Boden gelegt und mit Stab angeordnet.

Schattenkartei: durchgesehen

Mehlliege: Angst, sich mit Mehl zu beschmutzen.Scheu, sich damit zu identifizieren? Ich sah, wie Abdrücke mit Fußstpitze gemacht wurden.

Tisch: anders, wider Erwarten - wie beim Dombild und Zeichnungen bei Wattelandschaft?
Was hatte ich erwartet? Kunstwerke? nein!
Aber die Leute sollten sich and die "Vorschriften" halten, was sie nicht taten.

Mehl wurde in laufenden Ventilator gestreut.Täfelchen eingeschmiert mit Öl, Raumspray,Mehl, Sägenspänen - Birnen hineingeklebt -Öffläschchen gefundener Pinsel. Offenbar kein Interesse an Regen-Hitze-Wind-amTisch.
Der Spieltrieb dagegen wurde ausgelassen.
Warum kein Interesse? Erinnerte das ganze zu sehr an die "Schaltungen" im täglichen Leben? Kein Interesse an wählbarem Licht,Luft,Regen etc.
Aber Anregungen durch den Tisch, die Dinge zu gebrauchen in einer ganz anderen Art wie erwartet.
Sind die Leute nicht fähtig zum "direkten Übersetzen"? Wählen die Leute den einfacheren Weg, einen Trieb zu befriedigen? Möchten sie nicht "hingeführt" werden? Wie kommt es, daß sie sich mit dem Tisch nicht identifizieren, wohl aber beim Zettelkasten u. bei einigen anderen Dingen?
Ist das Mitmachen zu schwierig?
Aber es gab um den Tisch Diskussion.
Ist der Tisch zu theoretisch, zu intellektuell?
Einer sagte,"wenn es ein Raum gewesen wäre voll großer Hitze, oder ein Gebläse für Wind. Der Tisch war nicht "handgreiflich" genug.
1 bis 2 Vorstufen wären richtiger gewesen.
Der Schritt von Hitze über heißen Strahl über Ofen bis Toasträster war zu groß - ebenso: Wind - Windbewegung - bis zum Ventilator und dessen Form.
Vielleicht waren die gemalten Landschaftstäfelchen unnötig?
Einer sagte, die Landschaft muß so gemalt sein, daß man dabei Wind, Hitze etc zurtx spürt, was Quatsch ist.
Die Umsetzung war den Leuten unmöglich, so benutzten sie den Tisch und die Dinge auf ihre Weise und waren stolz auf ihre Machwerke, legten die bearbeiteten Täfelchen neben die Mehlliege. Was mit dem Tisch geschah ist keine Pleite!!
Tischidee neu konzipieren! Gedanken und Ergebnisse auswerten. Vermeiden, daß zu viele auf einmal mit den Dingen umgehen, weil sie sich sonst wie die Kinder "zeigen" wollen. Winkel im Raum sind gut zu gebrauchen mit Absperrungen, daß nur immer einer sich mit dem Ding befassen kann.
Spieltrieb muß vertieft werden. (Beste Lernmöglichkeit für mich ist Tisch, alle anderen Ergebnisse sind darin enthalten)

A103, V, 1c, 249,2

Abb. 7 Aktionsprotokoll von / Ill. 7 score for the action by Chris Reinecke zur Ausstellung / for the exhibition *Cooperative*, art intermedia, 5.10.–1.11.1967 / Oct. 5 – Nov. 1, 1967, ZADIK A103, V, 1c, 249



Abb. 1 Vernissage / Ill. 1 exhibition opening Jörg Immendorff: *Für alle Lieben in der Welt*, art intermedia, Köln, 4.11.1967, vor der Aktion / Cologne, Nov. 4, 1967, prior to the action, Foto / photo: © Henning Wolters, ZADIK H4, X, 14b

JÖRG IMMENDORFF: *FÜR ALLE LIEBEN IN DER WELT*, 4. BIS 29. NOVEMBER 1967

JÖRG IMMENDORFF: *FÜR ALLE LIEBEN IN DER WELT*, NOVEMBER 4 TO 29, 1967

Günter Herzog

Jörg Immendorffs Beitrag zum gerade geborenen *Make Love Not War* als Gegenbewegung zum Vietnamkrieg, zum Kalten Krieg und zu seiner eigenen, nicht immer schönen Alltagserfahrung, wie mit dem „arroganten Galeriebetrieb der Bildungsschickeria“[1], war die Präsentation einer Utopie kindlicher Unschuld in einer – wie man damals gerne sagte – „heilen Welt“, in Gestalt von prallen, ins Monströse vergrößerten Baby-Figuren. Er schuf sie nach einem seit dem Spätmittelalter bekannten Formprinzip, das die Kunstgeschichte *Figurentafel (dummy board, cut-out, tableau-objet, chantourné)* nennt und damit Tafelbilder auf einem Bildträger (meist Holz) bezeichnet, deren Umrisse so geformt sind, dass sie mit denen der gesamten Darstellung übereinstimmen. Immendorff nahm für seine Babyfiguren leicht in Form zu sägende Hartfaserplatten, die er mit Kunstharzfarben bemalte und mit Aufstellern oder anderen Stütz- und Befestigungsmöglichkeiten versah, so dass man sie frei im Raum aufstellen, hängen oder so installieren konnte, dass sie dreidimensional wirkten. In ihrer gemalten einfältigen „Lieblichkeit“ erinnern sie stark und sicher absichtlich an die Ästhetik der Glanzbilder. Immendorff verstand und behandelte die Baby-Figurentafeln als selbstständige Kunstwerke und als Requisiten in Aktionen und Performances.

Zum ersten Mal präsentierte er sie am Eröffnungsabend (23. April 1966) seiner Ausstellung

Jörg Immendorff's contribution to the fledgling *Make Love Not War* counter-movement to the Vietnam War, the Cold War, and his own, not always pleasant everyday experiences, such as with the "arrogant gallery business of the highbrow in-crowd,"[1] was the presentation of a utopia of childlike innocence in – as people liked to say at the time – an "idyllic world," taking the form of chubby baby figures enlarged to monstrous proportions. He created them in a form, in use since the late Middle Ages, which art history has termed a *dummy board (cut-out, tableau-objet, chantourné)*, a panel painting on a support (usually wood) whose outlines correspond in shape with the motif being represented. For his baby figures, Immendorff employed hardboard panels that could easily be sawn into shape, which he painted using synthetic resin paints and equipped with stands or other means of support and options for hanging them, so that they could be set up freely in space, hung, or installed in such a way that they appeared to be three-dimensional. In their painted, simple-minded "cuteness" they are clearly, and presumably deliberately, reminiscent of the aesthetics of traditional *Glanzbilder* (decorative decals). Immendorff considered and treated the baby figure panels as both independent works of art and as props in actions and performances.

He presented the figures for the first time on the opening evening (April 23, 1966) of his exhibition *Vietnam* in *Galerie Aachen* and again in

Vietnam in der *Galerie Aachen* und ein weiteres Mal in einer Aktion am 22. April 1967 im Rahmen der Deutsch-Dänischen Tage der *Galerie Aachen*. Im Juni 1967 nahmen die Baby-Figuren teil an seiner Aktion *Babywäsche* am Düsseldorfer Rheinufer, fotografiert von Reiner Ruthenbeck (ZADIK A103, X, 4).

Mit dem Archiv der *Galerie Aachen* und dem Foto-Archiv von Henning Wolters, einem der Architekturstudierenden an der Technischen Hochschule Aachen, die im Dezember 1965 die *Galerie Aachen* gegründet hatten, und nun mit dem Archiv Rywelski kam das ZADIK an eine der wohl vollständigsten Foto-Dokumentationen zu Immendorffs „Baby-Phase". Einen Teil davon können wir hier abbilden [Abb. 1, 3ff., 4ff.]. Neu waren für uns die Fotos von Ralf Peter Grube (ZADIK A103, X, 4).

Auf der Einladungskarte seiner Ausstellung *Für alle Lieben in der Welt* mit dem auf ihren Inhalt hinweisenden Untertitel *babies – blumen – landschaften – gänse* [Abb. 2] beglückwünschte Immendorff die/den Eingeladene/n zugleich als Hauptgewinner/in. Nicht verzeichnet sind dort die *Schornsteinfeger*, die zu den kleinerformatigen Figurentafeln zählten, die als überdimensionale Glanzbilder die Wände des Galerieraums schmückten [Abb. 3ff.]. Alle diese kleineren Werke wurden von Wolfgang Feelisch als Edition vertrieben. Die auf der Einladung erwähnten Gänse wurden aus dem Kölner Zoo entliehen und während der Vernissage in einem Drahtkäfig präsentiert. Ihre Fütterung war Teil der von Karsten Arnold ausführlich beschriebenen Aktionen[2], die Immendorff, nur mit einer Badehose bekleidet, und Chris Reinecke am Eröffnungsabend und, wie die Einladung informiert, an den Abenden des 10., 17. und 24. November um 20:00 Uhr gegen einen Unkostenbeitrag von 2 DM darboten.

Immendorffs Ausstellung und Aktionen sind auf vier Seiten des Gästebuchs der Galerie dokumentiert [Abb. 5], eingeklebt sind die Einladung, Fotos und Zeitungsberichte. Zu den Gästen zählten laut ihrer Unterschrift Takehisa Kosugi,

an action on April 22, 1967 as part of the German-Danish events at *Galerie Aachen*. In June 1967 the baby figures were employed in his action *Babywäsche* on the banks of the Rhine in Düsseldorf, photographed by Reiner Ruthenbeck (ZADIK A103, X, 4).

The *Galerie Aachen* archive and the photographic archive of Henning Wolters, one of the architecture students at the Technical University in Aachen who had founded *Galerie Aachen* in December 1965, together with the Rywelski archive, have provided ZADIK with one of the most complete photographic records of Immendorff's "baby-period," a sample of which we have been able to illustrate here [ill. 1, 3ff., 4ff]. We have only just recently acquired the photographs by Ralf Peter Grube (ZADIK A103, X, 4).

On the invitation card to his exhibition *Für alle Lieben in der Welt*, subtitled *babies – blumen – landschaften – gänse* [ill. 2], Immendorff congratulated those being invited as the major winners. The *Schornsteinfeger* are not included in the list, but were among the small-scale figure panels that adorned the walls of the gallery like oversized decorative decals [ill. 3ff.]. All of these smaller works were published as editions by Wolfgang Feelisch. The geese (gänse) mentioned on the invitation were borrowed from Cologne Zoo and presented in a wire cage during the exhibition opening. Feeding them was one of the actions described in detail by Karsten Arnold,[2] which Immendorff, wearing only swimming trunks, together with Chris Reinecke performed on the opening evening, and subsequently on the evenings of November 10, 17, and 24 at 8 pm, for an admission fee of 2 marks, as stated on the invitation.

Immendorff's exhibition and actions are documented across four pages of the gallery visitors' book [ill. 5], in which the invitation, photographs, and newspaper reports have been pasted. According to the signatures, visitors included Takehisa Kosugi, Joseph Beuys, Gerd and Béatrice Vorhoff, Gustav Adolf und Stella

Joseph Beuys, Gerd und Béatrice Vorhoff, Gustav Adolf und Stella Baum, Claus Böhmler, Henning Wolters, Wolfgang Feelisch, Friedensreich Hundertwasser, Hein Stünke, Manfred de la Motte und andere. In den eingeklebten Presseartikeln reflektiert Horst Richters Beitrag für den *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 22. November 1967 mit seiner Beschreibung der „Neger- und Chinesenbabys" die rassistischen Klischees der Zeit, die auch Immendorffs Gestaltung zugrunde lagen, obwohl er selbst die Figuren nicht nur durch ihre Gesichtszüge und Haare, sondern auch durch ihre gelbe, braune und rote Farbgebung (Rot in diesem Fall als „kaukasisch") als „Symbol für internationale Verständigung" verstanden wissen wollte[3].

Immendorff selbst hat seine Aktion retrospektiv in seinem 1973 erschienenen Manifest weitaus stärker kritisiert, als die zeitgenössische Presse[4], die sich eher irritiert und amüsiert äußerte. Den Ausstellungstitel *Für alle Lieben in der Welt* übernahm Ulrich Wilmes für seine Immendorff-Retrospektive im Münchener Haus der Kunst (14.9.2018–27.1.2019), die anschließend noch in der Reina Sofía Madrid (29.10.2019–13.4.2020) gezeigt wurde.

Anmerkungen

[1] Immendorff, Jörg: *Hier und Jetzt: Das tun, was zu tun ist. Materialien zur Diskussion: Kunst im politischen Kampf. Auf welcher Seite stehst Du, Kulturschaffender?*, Köln, New York 1973, S. 34.

[2] Karsten Arnold: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit* [Diss. Köln 2015], Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 68–73.

[3] Völkerverständigung: Jörg Immendorff im Gespräch mit Pamela Kort, in: *IMMENDORFF. Kunst Heute Nr. 11*, hrsg. von Wilfried Dickhoff, Köln 1993, S. 34.

[4] Immendorff 1973, wie Anm. 1, S. 44.

Baum, Claus Böhmler, Henning Wolters, Wolfgang Feelisch, Friedensreich Hundertwasser, Hein Stünke, and Manfred de la Motte. Among the newspaper clippings is Horst Richter's article in the *Kölner Stadt Anzeiger* of November 22, 1967, with his description of "Neger- und Chinesenbabys" (negro and Chinese babies) reflecting racist clichés of the time, but which also formed the basis of Immendorff's own concept, although he himself wanted the figures to be understood, not only because of their facial features and hair, but also their yellow, brown and red coloring (red in this case being "Caucasian") as a "symbol for international understanding."[3]

Immendorff himself retrospectively criticized his action, in his manifesto published in 1973, far more than the contemporary press,[4] which preferred rather to express itself in terms of perplexity and amusement. The exhibition title *Für alle Lieben in der Welt* was adopted by Ulrich Wilmes for his Immendorff retrospective at Haus der Kunst in Munich (Sept. 14, 2018 – Jan. 27, 2019), which subsequently went on display at Reina Sofía Madrid (Oct. 29, 2019 – Apr.13, 2020).

Footnotes

[1] Immendorff, Jörg: *Hier und Jetzt: Das tun, was zu tun ist. Materialien zur Diskussion: Kunst im politischen Kampf. Auf welcher Seite stehst Du, Kulturschaffender?*, Cologne, New York 1973, p. 34.

[2] Karsten Arnold: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit* [Diss. Cologne 2015], Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2017, pp. 68–73.

[3] Völkerverständigung: Jörg Immendorff im Gespräch mit Pamela Kort, in: *IMMENDORFF. Kunst Heute Nr. 11*, ed. Wilfried Dickhoff, Cologne 1993, p. 34.

[4] Immendorff 1973, as note. 1, p. 44.

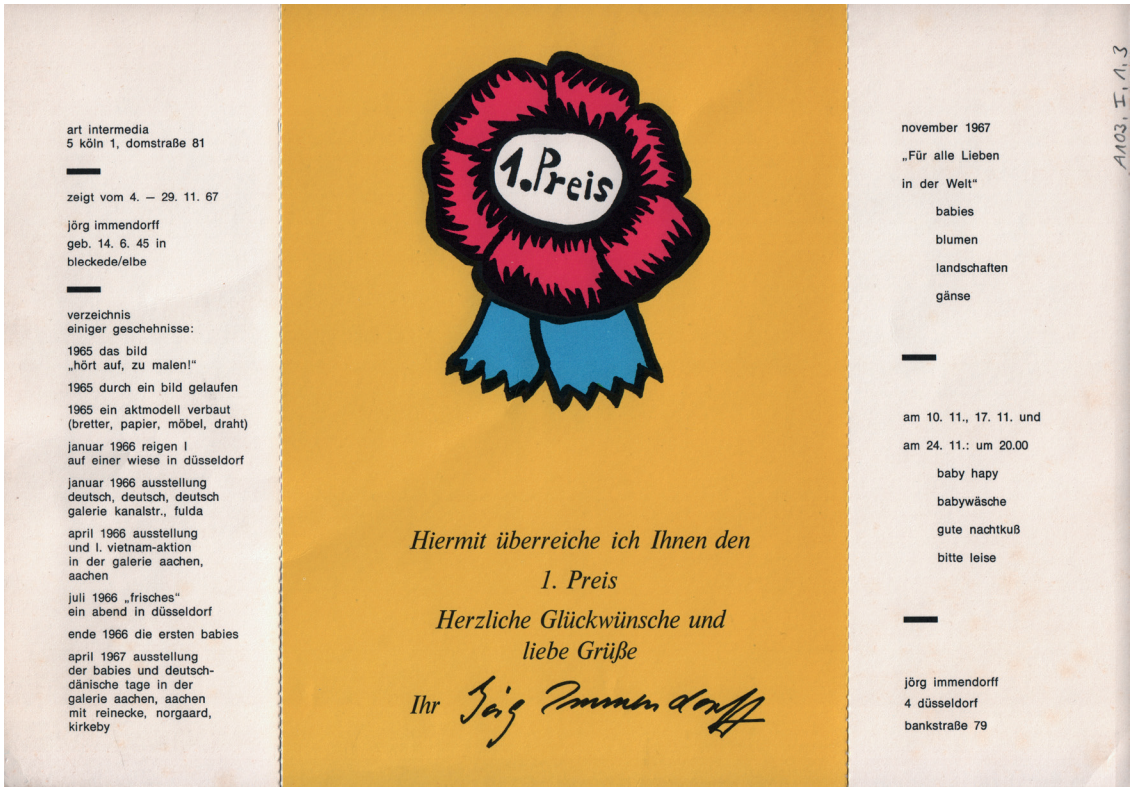


Abb. 2 Einladung zu / Ill. 2 invitation to Jörg Immendorff: *Für alle Lieben in der Welt*, art intermedia, Köln, 4.–29.11.1967 / Cologne, Nov. 4–29, 1967



Abb. 3 ff. Vernissage / Ill. 3 ff. exhibition opening Jörg Immendorff: *Für alle Lieben in der Welt*, art intermedia, Köln, 4.11.1967, vor der Aktion / Cologne, Nov. 4, 1967, prior to the action, Fotos / photos: © Henning Wolters, ZADIK H4, X, 14b

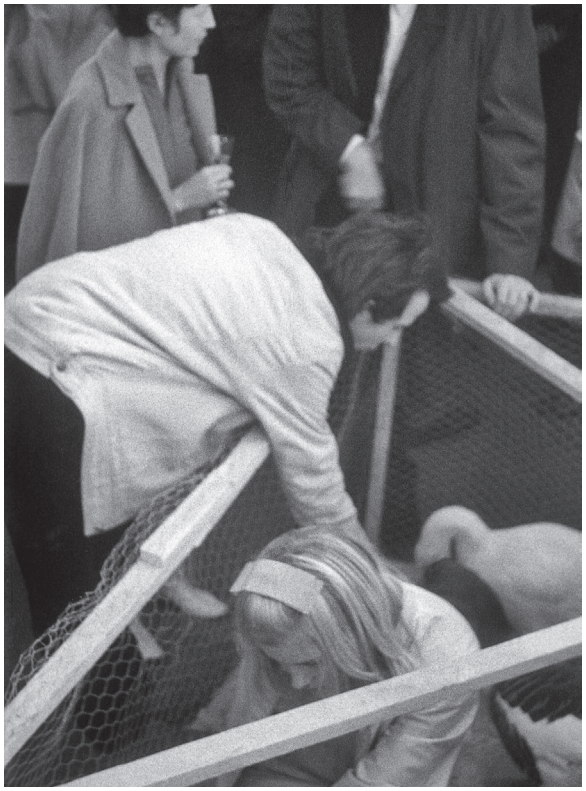
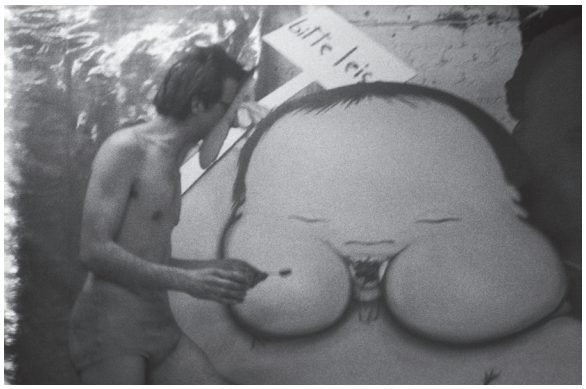
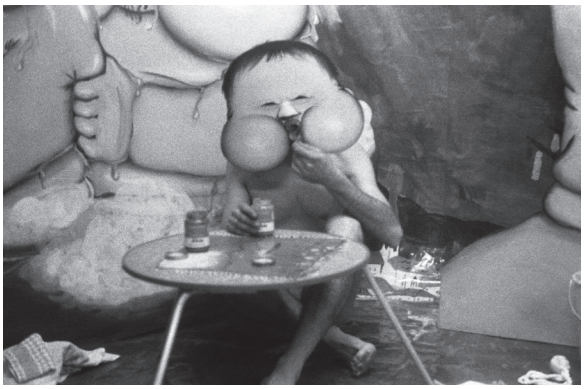
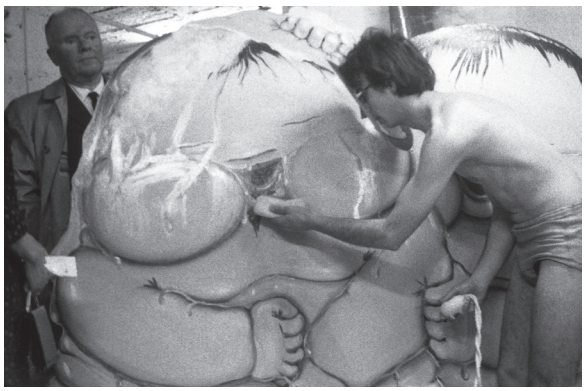


Abb. 3 ff. Vernissage / Ill. 3 ff. exhibition opening Jörg Immendorff: *Für alle Lieben in der Welt*, art intermedia, Köln, 4.11.1967, vor der Aktion / Cologne, Nov. 4, 1967, prior to the action, Foto / photo: © Henning Wolters, ZADIK H4, X, 14b







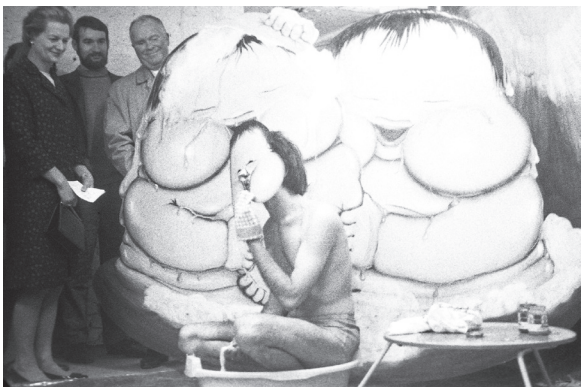


Abb. 4 ff. Vernissage / Ill. 4 ff. exhibition opening Jörg Immendorff: *Für alle Lieben in der Welt*, art intermedia, Köln, 4.11.1967 / Cologne, Nov. 4, 1967, Jörg Immendorff in Aktion / performing the action, Fotos / photos: © Henning Wolters, ZADIK H4, X, 14a



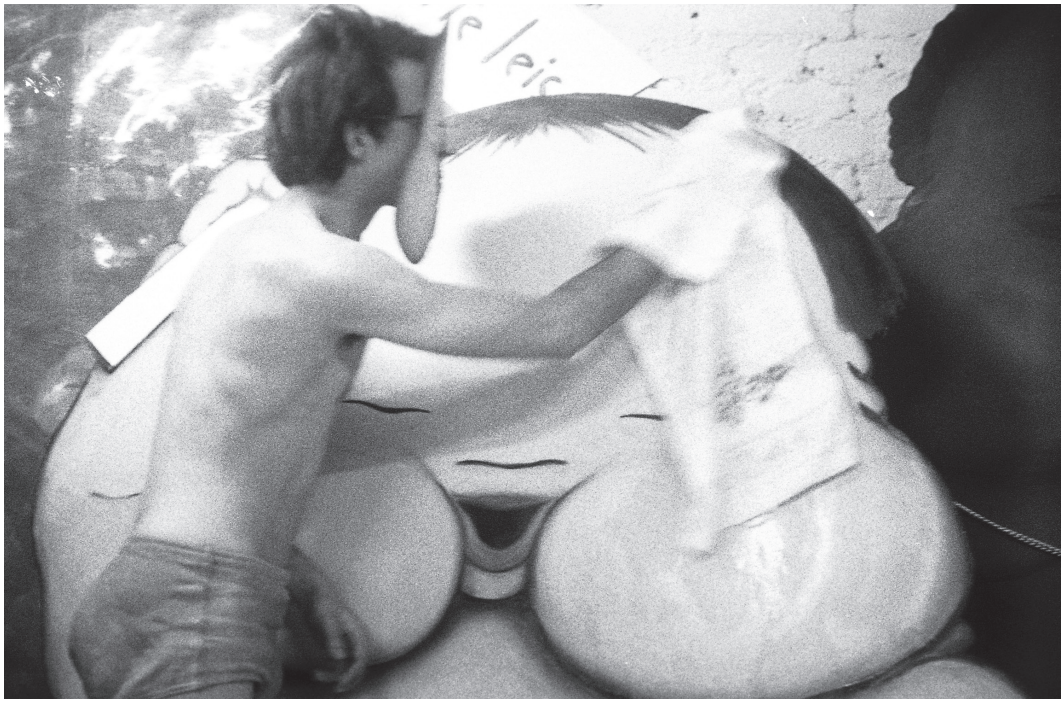






Abb. 4 ff. Vernissage / Ill. 4 ff. exhibition opening Jörg Immendorff: *Für alle Lieben in der Welt*, art intermedia, Köln, 4.11.1967 / Cologne, Nov. 4, 1967, Jörg Immendorff in Aktion / performing the action, Fotos / photos: © Henning Wolters, ZADIK H4, X, 14a


art intermedia
5 köln 1, domstraße 81
zeigt vom 4. – 29. 11. 67
jörg immendorff
geb. 14. 6. 45 in
bleckede/elbe
verzeichnis
einiger geschehnisse:
1965 das bild
„hört auf, zu malen!"
1965 durch ein bild gelaufen
1965 ein aktmodell verbaut
(bretter, papier, möbel, draht)
januar 1966 reigen I
auf einer wiese in düsseldorf
januar 1966 ausstellung
deutsch, deutsch, deutsch
galerie kanalstr., fulda
april 1966 ausstellung
und I. vietnam-aktion
in der galerie aachen,
aachen
juli 1966 „frisches"
ein abend in düsseldorf
ende 1966 die ersten babies
april 1967 ausstellung
der babies und deutsch-
dänische tage in der
galerie aachen, aachen
mit reinecke, norgaard,
kirkeby
1.Preis
Takahiro Kosugi
Hiermit überreiche ich Ihnen den
1. Preis
Herzliche Glückwünsche und
liebe Grüße
Ihr Jörg Immendorff
november 1967
„Für alle Lieben
in der Welt"
babies
blumen
landschaften
gänse
am 10. 11., 17. 11. und
am 24. 11.: um 20.00
baby hapy
babywäsche
gute nachtkuß
bitte leise
jörg immendorff
4 düsseldorf
bankstraße 79

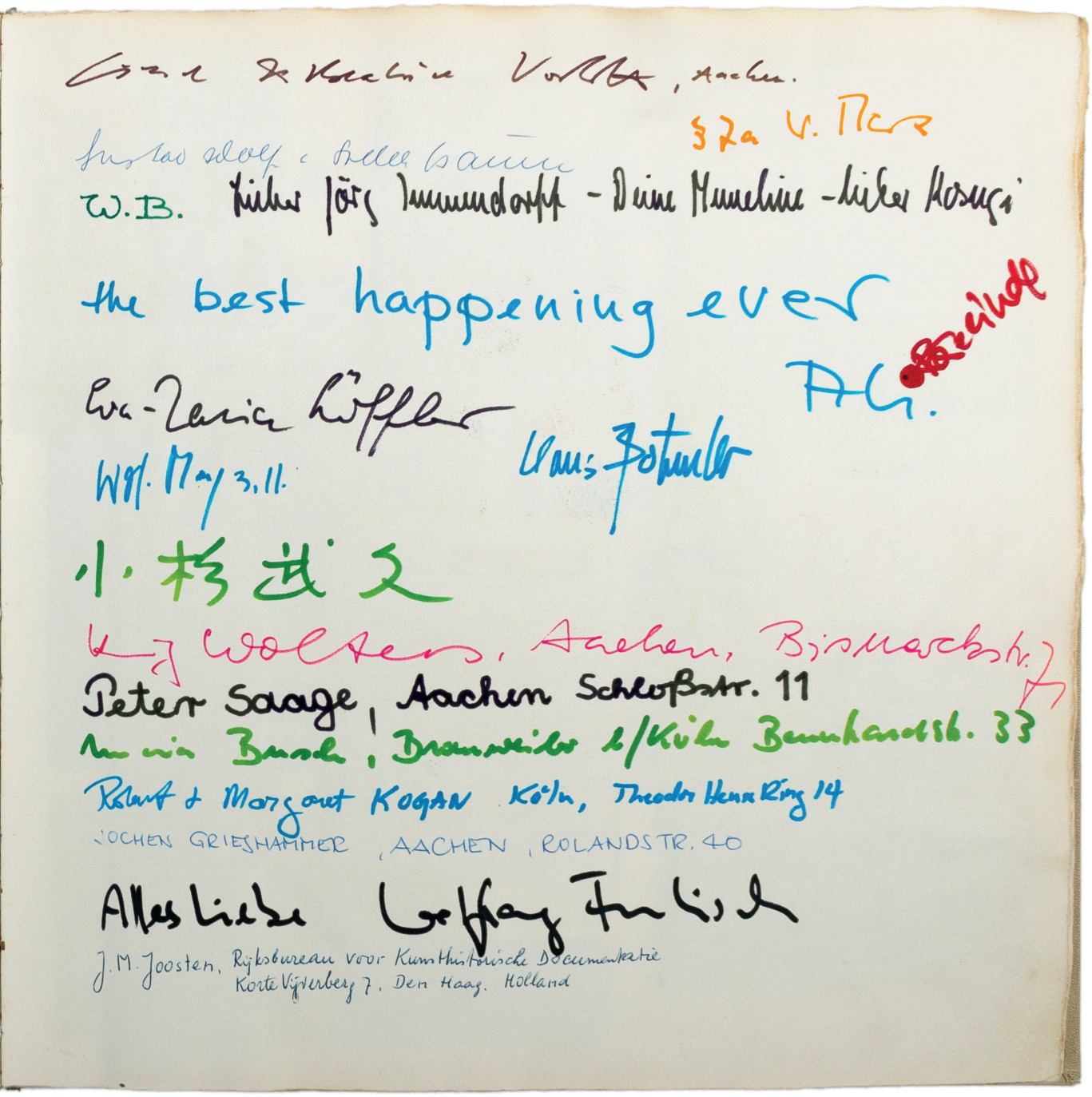
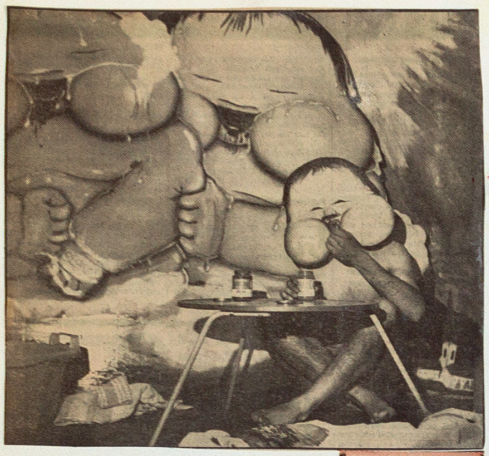


Abb. 5 Gästebuch / Ill. 5 visitors' book, ZADIK A103, VII, 1a, S. / pp. 24–25



EXPRESS 4./5.11.67

Fridolin, die Gans mit Kunstverstand, gastierte in der Galerie „art intermedia" in der Domstraße. Begleitet von Artgenossen, quakte sie zum Ruhme des 27jährigen Künstlers Jörg Immendorff. Doch die besondere Freundin war die blonde Cordula, der sie begierig aus der Hand fraß (unten). Für die eigene Mahlzeit hatte Immendorff im Keller alles vorbereitet.: Zunächst fütterte er zwei strahlende Riesen-Pappbabys mit Spinat, dann hockte er sich neben die Papp-Kameraden, selbst mit einer Babymaske verkleidet, und löffelte Möhrenmus (oben).



Erst Gänse füttern

Neue Antikunst in der Galerie „art intermedia"

VON GÜNTHER OTT

Kunstkritiker Helmut Rywelski hat sich viel vorgenommen: Er will nicht nur den Kitsch und die „unverbindlichen ästhetischen Spielereien" persiflieren und die Gesellschaft in diesem Bereich attackieren, er kämpft auch gegen das Unwesen überhöhter Preise für Kunstwerke und nicht zuletzt für ein sauberes Kunstgeschäft. Seine Mittel zur Verwirklichung seiner Ideale: seine Galerie „art intermedia" in einem ehemaligen Ladenlokal in der Domstraße 81, in der Ausstellungen und deren effektvolle Eröffnungen das Publikum zur Stellungnahme herausfordern sollen, und ein in zwanglos er Folge erscheinendes Blättchen.

Die neue Ausstellung wird wie folgt angekündigt: „Wir beginnen auf der Straße mit der Enthüllung des Objekts für Gebäude und Institutionen von Jörg Immendorff; anschließend eröffnen unsere Gäste die Ausstellung durch Füttern der zuvor eingetroffenen Gänse. Um 20 Uhr beginnt die Aktion Babypflege. Kostenbeitrag zur Aktion: 2 DM. Begrenzte Teilnehmerzahl." Und die Leute kamen, das Lokal war voll, übervoll.

Und was hängt an den Wänden der Galerie oder steht im dazugehörigen Keller? Lithographien, einen aufgedunsenen, chinesisch anmutenden Babykorf darstellend, dicht an dicht, nur die Untergeschriften differieren: „Gute Besserung", „Friede", „Frohe Festtage", „Guten Mut". Die gleichen Babys stehen wie „Pappkameraden" in Mammutgröße herum.

Ferner: Blümchen, naturalistisch in fetter Ölfarbe auf Holz gemalt und ausgesägt, daran hängend ein Kettchen mit einer Medaille aus Metall mit dem eingeprägten Text „Für alle Lieben in der Welt".

Schließlich erinnert der Schornsteinfeger ebenfalls an dilettantische Laubsägearbeiten, wie man sie heute noch in Kinderzimmern braver Bürger entdeckt. In der Domstadt, wo Souvenirs in allerlei Formen und Farben zu haben sind, muten diese Objekte der Galerie an der Domstraße liebenswürdig-provozierend an.

Und die Glückwunschbabys? Auch dafür findet man genügend Hinweise in unserer zivilisierten Gesellschaft, und Jörg Immendorff (geboren 1945 in Bleckede an der Elbe) wendet sich mit seiner Antikunst sicherlich an diese. Kitsch wächst freilich auch in der Volkskunst.

KÖLNISCHE RUNDSCHAU 7.XI.67



NOCH EINMAL DAVONGEKOMMEN sind diese Martinsgänse aus dem Kölner Zoo, die sich fröhlich in der Galerie „art intermedia" in der Domstraße tummelten. Sie waren Bestandteil eines „Ereignisses, das der junge Düsseldorfer Künstler Jörg Immendorf (Mitte) veranstaltete. Ein weiteres „Geschehnis" war die Fütterung von Riesenbabys aus Pappe mit Spinat: Immendorf will optimistische Kunst verkaufen. „So versieht er seine zahllosen laubgesägten Blumen mit dem kleinen Anhänger: „Für alle Lieben der Welt".

NRZ 11.XI.67

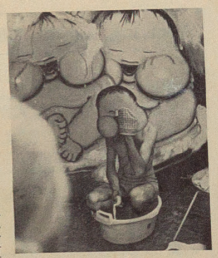
STK

3 Dienstag, 3. September 1974

Eine bekannte Gans starb

Tierfreunde des Kölner Zoos werden künftig vergebens nach dem Gänserich „Fridolin" suchen. Im ungewöhnlichen Gänsealter von 46 Jahren starb Fridolin gestern an Altersschwäche. 1946 war er von einer Kölner Familie dem Zoo gestiftet worden. Er gehörte damals zu den wenigen „Großstadt-Gänsen" die den zweiten Weltkrieg überlebt hatten. Damals soll er bereits 18 Jahre alt gewesen sein. Im allgemeinen werden Gänse nicht älter als 30 Jahre. Fridolin überlebte sein Gänseweibchen Nani, das nur 25 Jahre alt wurde. Bei Zoobesuchern war Fridolin beliebt, weil er auf seinen Namen hörte und schnatternd herbeiwatschelte, wenn man ihn rief. U. K.

Junge Kunst mit heiteren Zügen



Die Wohltaten des Baby-Kults läßt Jörg Immendorff auch am 17. und 24. November, seinen Negerchen und kleinen Chinesechen zugute kommen. Seine Persiflage schließt die Fütterung ein, die Baby-Wäsche, den Gute-Nacht-Kuß und die Aufforderung: Bitte leise! Der Ablauf der Handlung und ihre serielle Wiederholung reizt das Publikum abwechselnd zum Lächeln und zum Nachdenken. Immendorffs Aktion in der Galerie a r t i n t e r m e d i a in der Domstraße, hinter dem Hauptbahnhof, ist Teil jener aktuellen Bestrebung junger Künstler, die über den Bildrand hinauswirken wollen. Jugendliche Besucher äußerten in der Galerie den Vorschlag, die Baby-Pflege solle künftig auch das Publikum mit einer Gemeinschaftswäsche einbeziehen. (Wenngleich die Galerie zwei trampenden Kunsttouristinnen bereits Gelegenheit gab, zwischen Kunstgegenständen ihr Nachtlager aufzuschlagen, so soll das Unternehmen dennoch nicht zu einer Badeanstalt erweitert werden.) Die junge Kunst entwickelt sich gegenwärtig in heiteren Zügen. Und auch die Gesellschaftskritik junger Künstler vollzieht sich lächelnd, sozusagen mit Flower Power, der Kraft des Guten.

Kölner Leben Nr. 46/67

Ausgesprochen heiter gibt sich die Galerie „art intermedia" in der Domstraße. Wer seinem Ursprung noch einmal möglichst nahe kommen will, dem kann hier weitestens geholfen werden. Jörg Immendorff sorgt vor entsprechender Kulisse für eine feucht-fröhliche Retrospektive allzu Erwachsener. Man hört, daß ernsthafte Kunstbeflissene, die sich Immendorffs Therapie mit der entsprechenden inneren Einstellung unterzogen, neuerdings nach dem Schnuller gieren wie einstmals nach der Zigarette. Natürlich kann man nicht alles glauben. Man stelle sich doch nur vor, was etwa aus einer Stadtverwaltung mit lauter Immendorff-Individualisten würde, die alle ihr Töpfchen mit zum Dienst bringen. Ganz abgesehen davon, daß dies eine Stadt wie Düsseldorf glatt davon abhalten könnte, sich weiterhin für moderne Kunst zu interessieren.

DIE WELT 27. XI. 67

Babys Bett

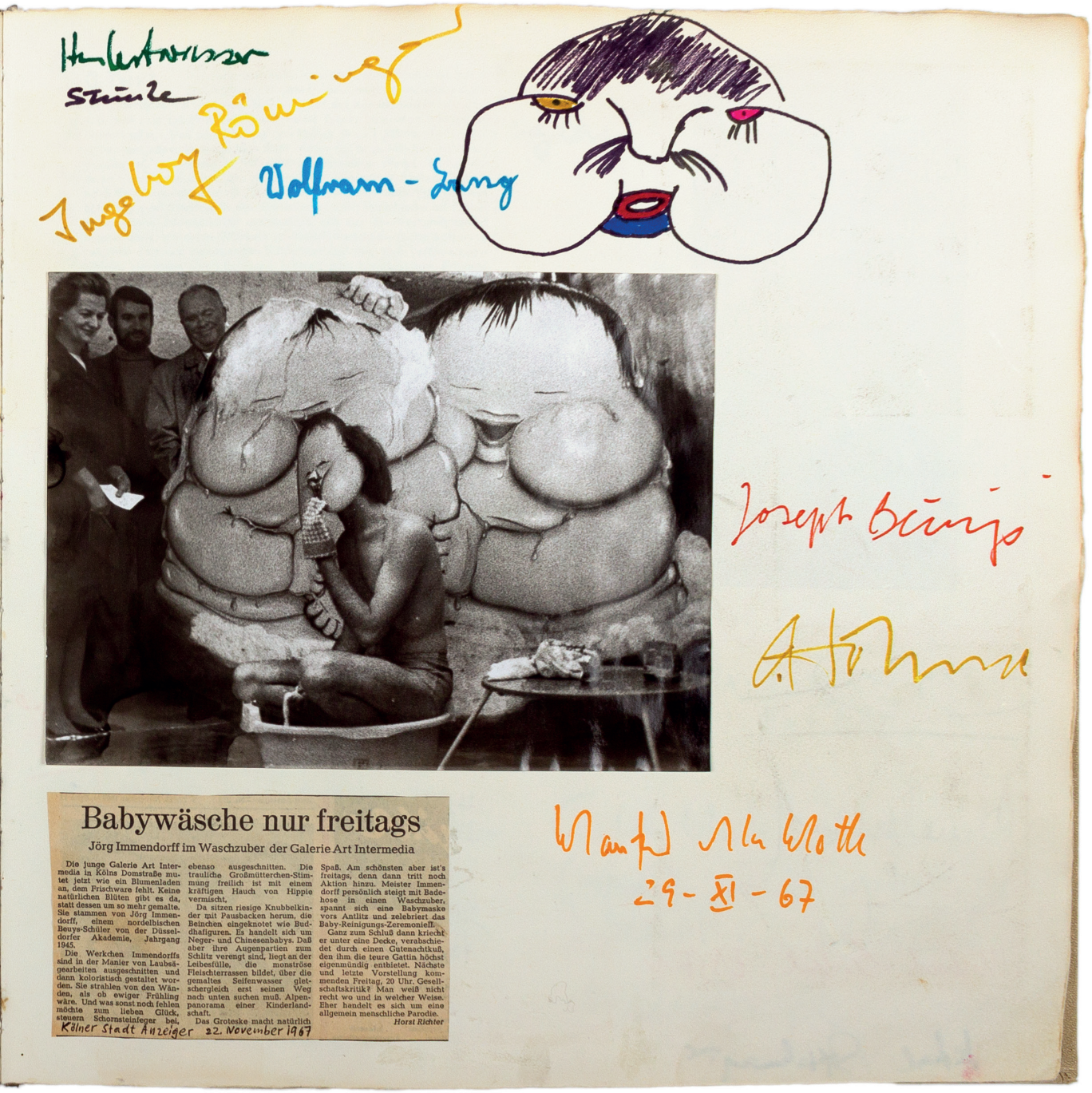
wsr. — Federvieh gehört seit geraumer Zeit nicht mehr zu den bevorzugten Objekten künstlerischer Präsentation. In der neuen, wagemutigen Kölner Galerie „art intermedia" waren jetzt überraschenderweise drei Gänse, dem Zoo entliehen, die Attraktion einer Vernissage. Aber eigentlich ging es hier um Babys, die alle aussehen wie kleine Maos. Sie sind der stereotype Markenartikel des blutjungen Jörg Immendorf, eines frischgebackenen Künsterziehers aus Düsseldorf.

Vor zwei Jahren strich er sein letztes viereckiges Ölbild dick durch und schrieb darauf den Slogan „Hört auf zu malen". Das war freilich weder neu noch sonderlich originell, aber immerhin die maßgebliche Entscheidung eines damals Zwanzigjährigen, der fortan nichts mehr malte, was sich rahmen ließe. Unter dem Motto „Für alle Lieben in der Welt" — Immendorf ist um einen Slogan nie verlegen — stellt er jetzt persiflierte Volkskunst her: Blumen, Landschaften und eben Babys, ausgesägt und bunt bemalt oder auch als Grafik.

All das zielt auf Entheiligung der Kunst und soll zugleich lustig sein. Und so fehlte es nicht an einer Show: Immendorf in Badehose und mit Babymaske füttert Babys mit Babykost, wäscht sich und sie sorgfältig mit Wasser und Seife und schlüpft dann ins Babybett. Seine Frau beendet das Unternehmen mit Gutenachtküssen auf jedes Babygesicht.

Was sich hier liebenswert und harmlos bietet, ist mit der üblichen Untugend bei derlei Kunstübungen behaftet, dem gänzlichen Mangel an Ökonomie. Verbissener Ernst reitet auch den kleinsten Einfall zu Tode, Sketches werden abendfüllend. Zum Ärgernis wurde das bei den sich anschließenden Darbietungen des Japaners Kusugi, der sich Aktionsmusiker nennt. Er läßt einen Ausschnitt der „Trojaner" von Berlioz auf Band laufen, verzerrt den Ton dann zu kaum erträglichem Pfeifen — und nichts weiter geschieht. Später führt er mit steifem Ernst wenig gekonnte Spiele mit einer Gitarre vor, die an Seilen hängt und mit Steinchen gefüllt ist.

Dabei zeigte sich wieder einmal, daß das Publikum in seiner latenten Unsicherheit mangels verläßlicher Kategorien auch noch das Unqualifizierbarste geduldig erträgt. Bei allem Respekt vor dem unkonventionellen Avantgardismus der Galerie, die zuvor Mehlbilder und „Geräuschkleider" von Chris Reinecke zeigte und jedermann ermunterte, mit selbstgekautem Gummi schöpferisch zu sein: Sie muß sich wohl hüten, zum Tummelplatz pseudokünstlerischen Allotrias zu werden.



Babywäsche nur freitags

Jörg Immendorff im Waschzuber der Galerie Art Intermedia

Die junge Galerie Art Intermedia in Kölns Domstraße mutet jetzt wie ein Blumenladen an, dem Frischware fehlt. Keine natürlichen Blüten gibt es da, statt dessen um so mehr gemalte. Sie stammen von Jörg Immendorff, einem nordelbischen Beuys-Schüler von der Düsseldorfer Akademie, Jahrgang 1945.

Die Werkchen Immendorffs sind in der Manier von Laubsägearbeiten ausgeschnitten und dann koloristisch gestaltet worden. Sie strahlen von den Wänden, als ob ewiger Frühling wäre. Und was sonst noch fehlen möchte zum lieben Glück, steuern Schornsteinfeger bei, ebenso ausgeschnitten. Die trauliche Großmütterchen-Stimmung freilich ist mit einem kräftigen Hauch von Hippie vermischt.

Da sitzen riesige Knubbelkinder mit Pausbacken herum, die Beinchen eingeknotet wie Buddhafiguren. Es handelt sich um Neger- und Chinesenbabys. Daß aber ihre Augenpartien zum Schlitz verengt sind, liegt an der Leibesfülle, die monströse Fleischterrassen bildet, über die gemaltes Seifenwasser gletschergleich erst seinen Weg nach unten suchen muß. Alpenpanorama einer Kinderlandschaft.

Das Groteske macht natürlich Spaß. Am schönsten aber ist's freitags, denn dann tritt noch Aktion hinzu. Meister Immendorff persönlich steigt mit Badehose in einen Waschzuber, spannt sich eine Babymaske vors Antlitz und zelebriert das Baby-Reinigungs-Zeremoniell.

Ganz zum Schluß dann kriecht er unter eine Decke, verabschiedet durch einen Gutenachtkuß, den ihm die teure Gattin höchst eigenmündig entbietet. Nächste und letzte Vorstellung kommenden Freitag, 20 Uhr. Gesellschaftskritik? Man weiß nicht recht wo und in welcher Weise. Eher handelt es sich um eine allgemein menschliche Parodie.

Horst Richter

Kölner Stadt Anzeiger 22. November 1967

Abb. 5 Gästebuch / Ill. 5 visitors' book, ZADIK A103, VII, 1a, S. / pp. 26–27

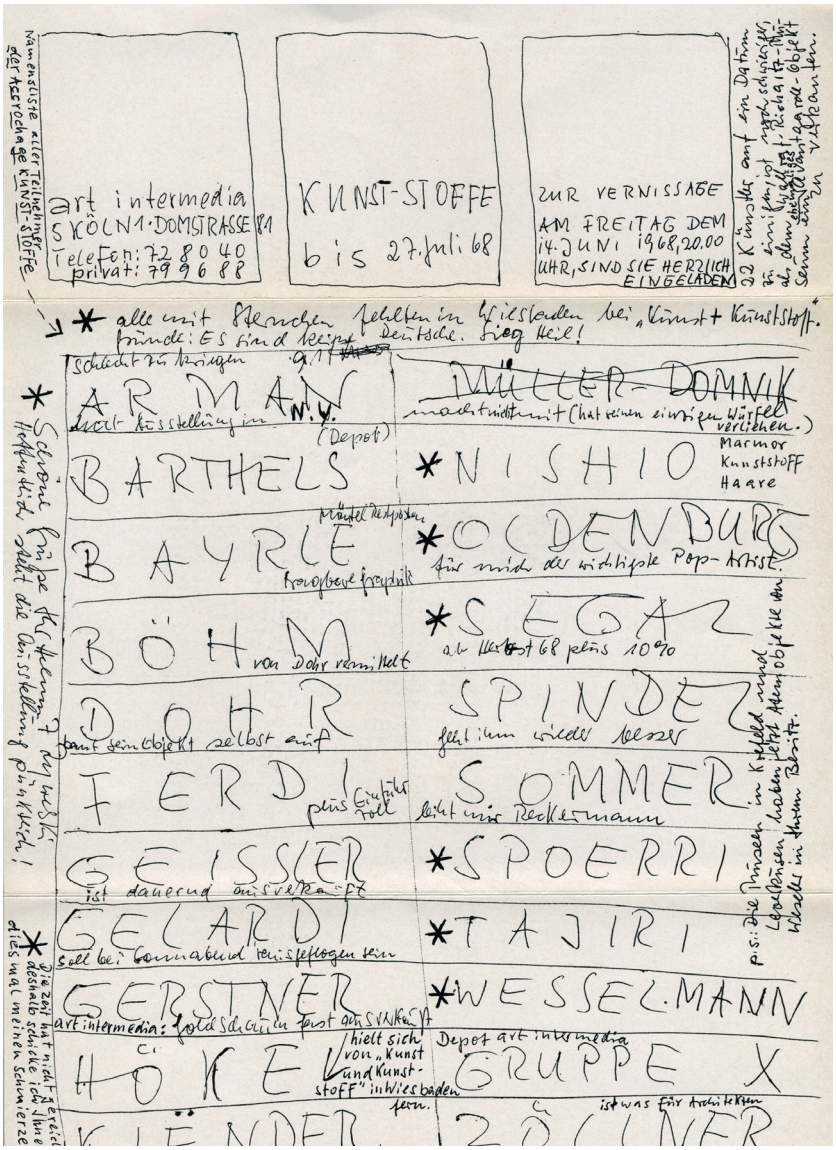


Abb. 1 Einladung / Ill. 1 invitation *Kunststoffe*, 14.6.–27.7.1968 / June 14 – July 27, 1968, Domstraße 81, auf der Rückseite 7. Text von / on the reverse side text no. 7 by Werner Schulze-Reimpell, ZADIK A103, I, 1, 8r

THOMAS BAYRLE: *GRAFIK-MÄNTEL*, 20. BIS 25. JANUAR 1968

THOMAS BAYRLE: *GRAFIK-MÄNTEL*, JANUAR 20 TO 25, 1968

Helga Behn

Im Januar 1968 präsentierte Rywelski in einer Einzelschau den jungen Frankfurter Künstler Thomas Bayrle. Mit dem Prinzip des Seriellen im Geist der Pop-Art arbeitend, hatte Bayrle den Unterschied zwischen Kunstwerk und Konsumprodukt infrage gestellt. Vorbereitend schrieb der Künstler am 5. Dezember 1967 an Rywelski: „Bei mir ist klar, was ich Anfang des nächsten Jahres gerne täte. Im Januar (25.) werden die ersten Mäntel fertig. Was halten Sie von einer kleinen straffen Schau im Februar bei Ihnen: Schuhbilder, Tassenbilder, Stierbilder – dazu ca. 15–20 Mäntel + einer Grafik in Auflage?" [Abb. 2]. Zu dieser Zeit bereitete er sich auf seine Teilnahme an Rywelskis thematischer Ausstellung *Politische Kunst* (15.12.1967–Jan. 1968) vor.

Die angekündigten Bayrle-Mäntel wurden anstelle einer regulären Ausstellung im Rahmen einer kurzzeitigen lebendigen Aktion angeboten. Die Einladung *Thomas Bayrle: Grafik-Mäntel* ist leider nicht im Nachlass Rywelskis, hat aber glücklicherweise im Gästebuch der Galerie überlebt. Beide Seiten der aus dünnem Styropor gefertigten Kunststofffolie sind ins Buch geklebt, daneben die Unterschriften des Künstlers und seiner Eltern sowie zahlreicher Besucher*innen, unter anderen haben sich die Galeristin Philomene Magers, der Galerist Ingo Kümmel und der Künstler Victor Bonato mit bunten Filzstiften verewigt. „Bis zum 25. Januar 1968 präsentieren wir Bayrle-Mäntel. Zur ersten europä-

In January 1968 Rywelski presented the work of the young Frankfurt based artist Thomas Bayrle in a solo show. Employing the principle of seriality in the spirit of Pop Art, Bayrle had been questioning the difference between a work of art and a consumer product. The artist had preliminarily written to Rywelski on December 5, 1967: "It's clear to me what I'd like to do at the beginning of next year. The first coats will be ready in January (25th). What would you think of a small, succinct show in February at yours: shoe images, cup images, bull images – plus around 15-20 raincoats + a limited-edition print?" [ill. 2]. He was, at the time, preparing to take part in Rywelski's thematic exhibition *Politische Kunst* (Dec. 15, 1967 – Jan. 1968).

Bayrle's above-mentioned raincoats were presented within the framework of an animated short-term action, instead of in a normal exhibition. Unfortunately there is no example of the invitation to *Thomas Bayrle: Grafik-Mäntel* in the Rywelski archive, but nevertheless there are fortunately ones that have survived in the gallery's visitors' book. Both sides of the invitation, fabricated from thin styrofoam film, are pasted into the book, alongside the signature of the artist, together with those of his parents and numerous visitors, including the gallerist Philomene Magers, gallerist Ingo Kümmel, and the artist Victor Bonato, all immortalized in colored felt-tip pen. "We are presenting Bayrle's coats until January 25, 1968. You are cordially

ischen Vernissage dieser tragbaren Graphiken sind Sie herzlich eingeladen auf den 20. Januar 1968, 20.00 Uhr in die Galerie art intermedia". Rywelski kündigt weiter an: „Thomas Bayrle hat für Sie die Regenmäntel gestaltet, das Frankfurter Mode-Atelier Lukowski + Ohanian entwarf die Modelle. Die Regenhäute wurden im Siebdruck mit Bayrles seriellen Ochsen, Tassen und Schuhen versehen. Mit seinem neuen Produkt verläßt Thomas Bayrle als erster die bloße Darstellung von Konsumgütern in der Bildenden Kunst; stattdessen macht er seine Mäntel zu tragbaren Graphiken für schicke junge Damen. Die kleine Auflage der Bayrle-Mäntel – 100 Stück – ist signiert. Der Preis steht für die Idee: Ein Mantel kostet nur DM 45,–. Sie können Ihren Bayrle-Mantel in meiner Galerie kaufen. Helmut Rywelski".[1] Ein Teil der hier zitierten Einladung ist im Gästebuch allerdings verdeckt durch drei der im Allover-Endlosraster mit Schuh und Tasse bedruckten Original-„Stoff"-Muster für die transparenten Plastik-Mäntel und Capes. Auf der Einladungsrückseite präsentiert ganzseitig ein in Blau gedrucktes, weibliches Modell einen der durchsichtigen Regenmäntel, in Rückenansicht mit nichts darunter als nackter Haut. Die Mäntel in Rot, Blau, Grün und Weiß entsprachen ganz der aktuellen Pop-Mode mit extremen Miniröcken, knalligen Farben und glänzenden Plastikmaterialien [Abb. 3].

„Kunst, die nebenbei auch vor Regen schützt [...]." So begann der Kunstmarktbeobachter Willi Bongard in seiner *ZEIT*-Kolumne *Kunst & Kommerz* vom 19. Januar 1968 eine Notiz zur Ausstellung. Mit der zitierten *ZEIT*-Ausgabe, so erfahren wir von Rywelski, besuchte ein Herr aus der Schweiz ihn am Sonntag trotz geschlossener Galerie, um einen Bayrle-Mantel zu erwerben: Rywelski dankt dem Kunstmarktberichterstatter Willi Bongard für den Artikel in einem ausführlichen Brief vom 24. Januar 1968 [Abb. 4]. Hier erfahren wir Einzelheiten von der Vernissage: von Anproben der Mäntel und Capes durch interessierte Damen: „es ging in der Galerie plötzlich um Oberweiten, um ‚was trägt man darunter' [...]". Vorsorglich lässt er Bongard drei Mäntel und ein Cape zukommen, um ihm „Ärger mit der zu beschenkenden Dame zu erspa-

invited to the first European exhibition opening of these wearable prints on January 20, 1968, at 8 pm at the art intermedia gallery." Rywelski went on to announce: "Thomas Bayrle has designed raincoats for you, based on models designed by the Frankfurt fashion studio Lukowski + Ohanian. The waterproofs have been screen-printed with Bayrle's serial oxen, cups, and shoes. Thomas Bayrle's new product represents an art world first in abandoning the mere representation of consumer goods, and instead transforming raincoats into wearable prints for chic young women. The small limited edition of Bayrle coats – 100 copies – is signed. Their pricing represents the idea: one raincoat costs just 45 marks. You can acquire your Bayrle raincoat from my gallery. Helmut Rywelski."[1] The invitation being quoted here is nevertheless somewhat obscured in the visitors' book by three original "fabric" samples for the transparent plastic raincoats and capes, printed with a shoe and a cup in endless all-over grids. The reverse of the invitation is completely taken up with an image of a female model from behind, printed in blue, sporting one of the transparent raincoats, with nothing underneath but bare skin. The raincoats in red, blue, green, and white are very much in tune with the then current pop fashion for extreme mini-skirts, bright colors, and shiny synthetic materials [ill. 3].

"Art that additionally provides protection from the rain [...]," was how Willi Bongard, the art market observer, began an announcement of the exhibition in his column *Kunst & Kommerz* for the newspaper DIE ZEIT from January 19, 1968. According to Rywelski he had received a visit on a Sunday, despite the gallery being closed, from a gentleman from Switzerland, carrying the above-mentioned edition of DIE ZEIT, in order to acquire a Bayrle raincoat. Rywelski consequently thanked the art market correspondent Willi Bongard for his article in a detailed letter dated January 24, 1968 [ill. 4]. It provides some information about the exhibition opening: from the trying on of the raincoats and capes by potential female customers: "Suddenly in the gallery it was all about bust measurements and what you would wear underneath

ren". „Wenn Kunst und Mode noch öfter kombiniert werden, sehe ich den Tag, an dem wir an [sic] den Galerien Ausverkauf veranstalten." […] „Da die Mäntel gewerblich hergestellt wurden, können sie nicht mit dem im Kunsthandel üblichen Zuschlag von 5% kalkuliert werden, sondern sind mit 10% zu belasten. Damit wir auf eine runde Summe kamen, haben wir je einen Kleiderbügel zugelegt und DM 50,– berechnet."

Wochen nach dem Ende der Mäntel-Aktion schickte Bayrle am 8. April 1968 aus Frankfurt einen Brief an Rywelski, beiliegend einen zweiten zur Weiterleitung an ein Frl. Baum. Gemeint ist Loretta Baum, Tochter des bekannten Wuppertaler Sammlerehepaares Gustav Adolf und Stella Baum, die zu dieser Zeit in London studierte. Bayrle bittet Loretta Baum um organisatorische Hilfe bei der Produktion und beim Verkauf der Mäntel und Capes in England. „Lieber Herr Rywelski, Machen [sic] Sie das Mädel heiß, Sie sind ein heller Galerist, der auch mit solchen abseitigen Beschäftigungen auf der Fährte der Actuel Art liegt, auch wenn es nicht so scheinen mag. Ich für meinen Teil sehe ein gutes Management auch als Kunstwerk an" [Abb. 5–6]. Das Projekt scheitert nicht an Loretta Baum, sondern an der Großbritannien beherrschenden Finanzkrise [Abb. 7–8].

Neben dem Verkauf der signierten Mäntel als Kunstobjekte in der Galerie, gehörte es zu Bayrles Konzept, diese auch im kapitalistischen System Warenhaus zu vertreiben, in diesem Fall im Kaufhof in Köln. Aus einem Brief von Bayrle an den Galeristen vom 31. Mai geht hervor, dass Rywelski mit dem Verkauf der Regenmäntel nicht auf seine Kosten gekommen ist. Hatte doch der Kaufhof noch vor Ende der kurzen Aktion bei *art intermedia* die Mäntel entgegen allen Absprachen vorzeitig für 29 DM das Stück angeboten. Bayrle dazu bedauernd: „Ich versichere Ihnen, hiermit nochmals, daß der Kaufhof Köln, der die Mäntel als erstes hatte, die von uns geforderte und auch bestätigte Anfangszeit nicht eingehalten hat. Wir wollten Sie doch wirklich nicht aufs Kreuz legen, außerdem will ich unbedingt mit

[...]." As a precaution, Rywelski sent Bongard no less than three raincoats and a cape in order to "save him any trouble with the lady he may want to surprise with a gift." "Should art and fashion become combined more frequently, I can see the day coming when we'll be organizing a sale at the gallery." […] "Since the coats were manufactured commercially, the price cannot be calculated using the usual 5% surcharge, but are liable for 10%. So that we could come up with a round sum, we added a coat hanger to each and priced them at 50 marks."

Some weeks after the end of the raincoat action, Bayrle sent a letter from Frankfurt dated April 8, 1968, to Rywelski, including a second one to be forwarded to a certain Fräulein Baum. This being Loretta Baum, daughter of the well-known Wuppertal collectors Gustav Adolf and Stella Baum, who was studying in London at the time. Bayrle was asking Loretta Baum for her organizational support in producing and selling the raincoats and capes in England. "Dear Herr Rywelski, fire the girl up, you are a smart gallerist on the trail of what's current in art even when pursuing such off-the-wall projects, and even if it may not seem so. For my part, I regard good management as a work of art too" [ill. 5–6]. The project failed not because of Loretta Baum, but because of the financial crisis that was reigning in Great Britain [ill. 7–8].

In addition to the sale of the signed raincoats as art objects in the gallery, it was part of Bayrle's concept to also sell them through the system of capitalist department stores, in this case the Kaufhof department store in Cologne. A letter from Bayrle to the gallerist from May 31 suggests that Rywelski was not getting a return on his money in selling the raincoats. Contrary to what had been agreed, Kaufhof had begun selling the raincoats prematurely for 29 marks, before the end of the brief action at *art intermedia*. Bayrle regretfully stated: "I assure you once again that Kaufhof in Cologne, which was the first to have the raincoats, did not adhere to the date we had both requested and confirmed. We were not trying to dupe you. I'd really like

Ihnen weiterarbeiten, will, daß meine Mäntel in der Kunststoffausstellung, die Sie haben werden, hängen [...]" [Abb. 9]. Wie in der Einladung zu Rywelskis Gruppen-Ausstellung *Kunst-Stoffe*, 14.6.–27.7.1968, angekündigt, gab es dort „tragbare Graphik"-Mäntel als „Restposten" im Angebot [Abb. 1].

Anmerkungen

[1] Abb. in: Schulze, Sabine (Hrsg.): Thomas Bayrle. Ausst.-Kat. Das Städel, Frankfurt am Main 2002/03, S. 4.

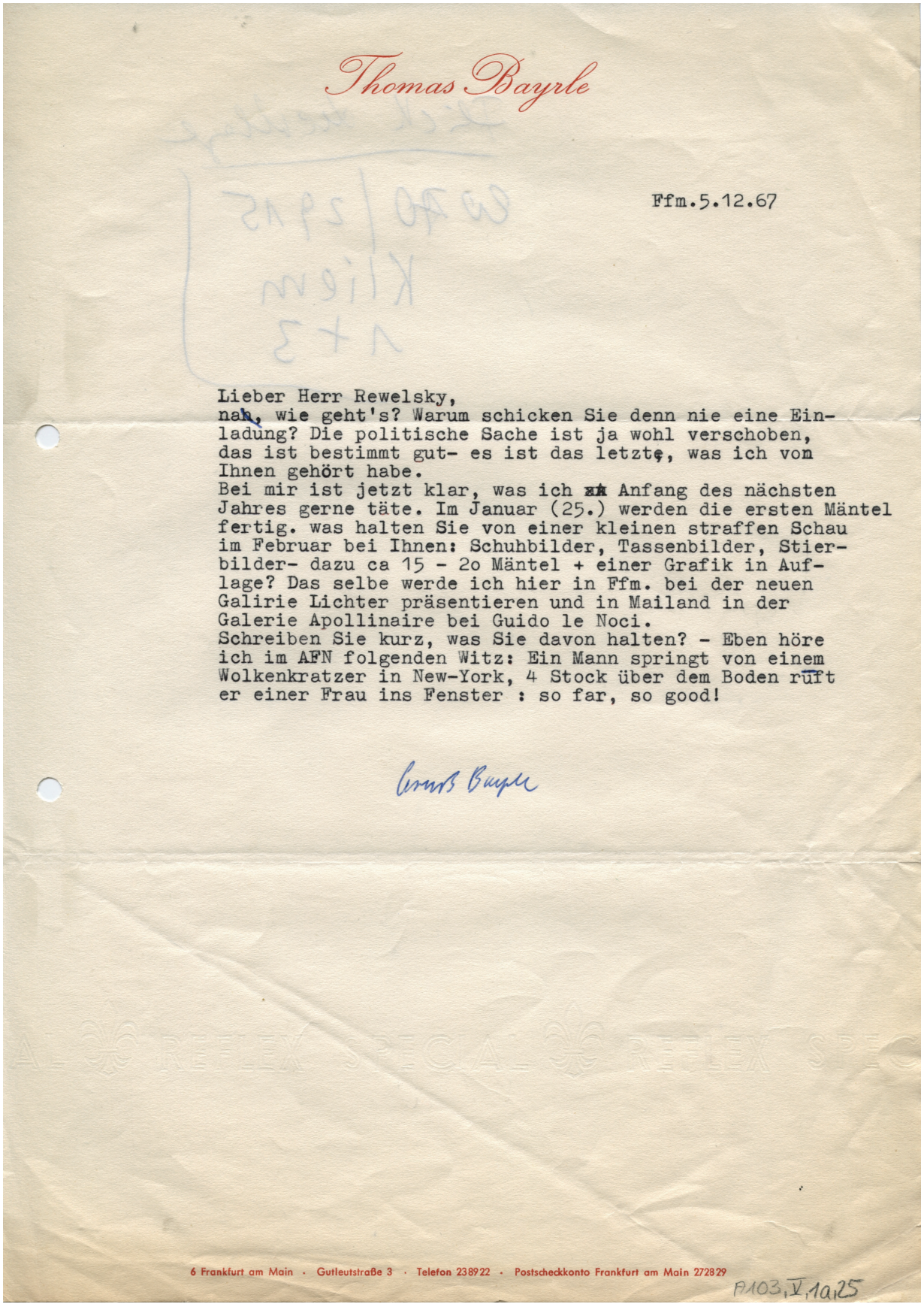
[2] Abb. in: Mon, Franz; Iden, Peter u. a.: *Bayrle. Big Book*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1992, S. 36.

to continue working with you and likewise really want my raincoats to hang in the plastic exhibition that you're planning [...]" [ill. 9]. As announced in the invitation to Rywelski's group exhibition *Kunst-Stoffe*, June 14 – July 27, 1968, wearable printed raincoats were in fact included in the show as "remaining stock" on special offer [ill. 1].

Footnotes

[1] Ill. in: Schulze, Sabine (ed.): Thomas Bayrle. Exh. cat. Das Städel, Frankfurt am Main 2002/03, p. 4.

[2] Ill. in: Mon, Franz, Iden, Peter et al.: *Bayrle. Big Book*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 1992, p. 36.



Thomas Bayrle

Ffm.5.12.67

Lieber Herr Rewelsky,
nah, wie geht's? Warum schicken Sie denn nie eine Einladung? Die politische Sache ist ja wohl verschoben, das ist bestimmt gut- es ist das letzte, was ich vom Ihnen gehört habe.
Bei mir ist jetzt klar, was ich ~~zu~~ Anfang des nächsten Jahres gerne täte. Im Januar (25.) werden die ersten Mäntel fertig. was halten Sie von einer kleinen straffen Schau im Februar bei Ihnen: Schuhbilder, Tassenbilder, Stierbilder- dazu ca 15 - 2o Mäntel + einer Grafik in Auflage? Das selbe werde ich hier in Ffm. bei der neuen Galirie Lichter präsentieren und in Mailand in der Galerie Apollinaire bei Guido le Noci.
Schreiben Sie kurz, was Sie davon halten? - Eben höre ich im AFN folgenden Witz: Ein Mann springt von einem Wolkenkratzer in New-York, 4 Stock über dem Boden ruft er einer Frau ins Fenster : so far, so good!

Bayrle

6 Frankfurt am Main · Gutleutstraße 3 · Telefon 238922 · Postscheckkonto Frankfurt am Main 272829

A103, V, 1a, 25

Abb. 2 Brief von / Ill. 2 letter from Thomas Bayrle an / to Helmut Rywelski, 5.12.1967 / Dec. 5, 1967, ZADIK, A103, V, 1a, 25


bis zum 25. januar 1968 präsentieren wir
BAYRLE-MÄNTEL
art intermedia
Bayrle

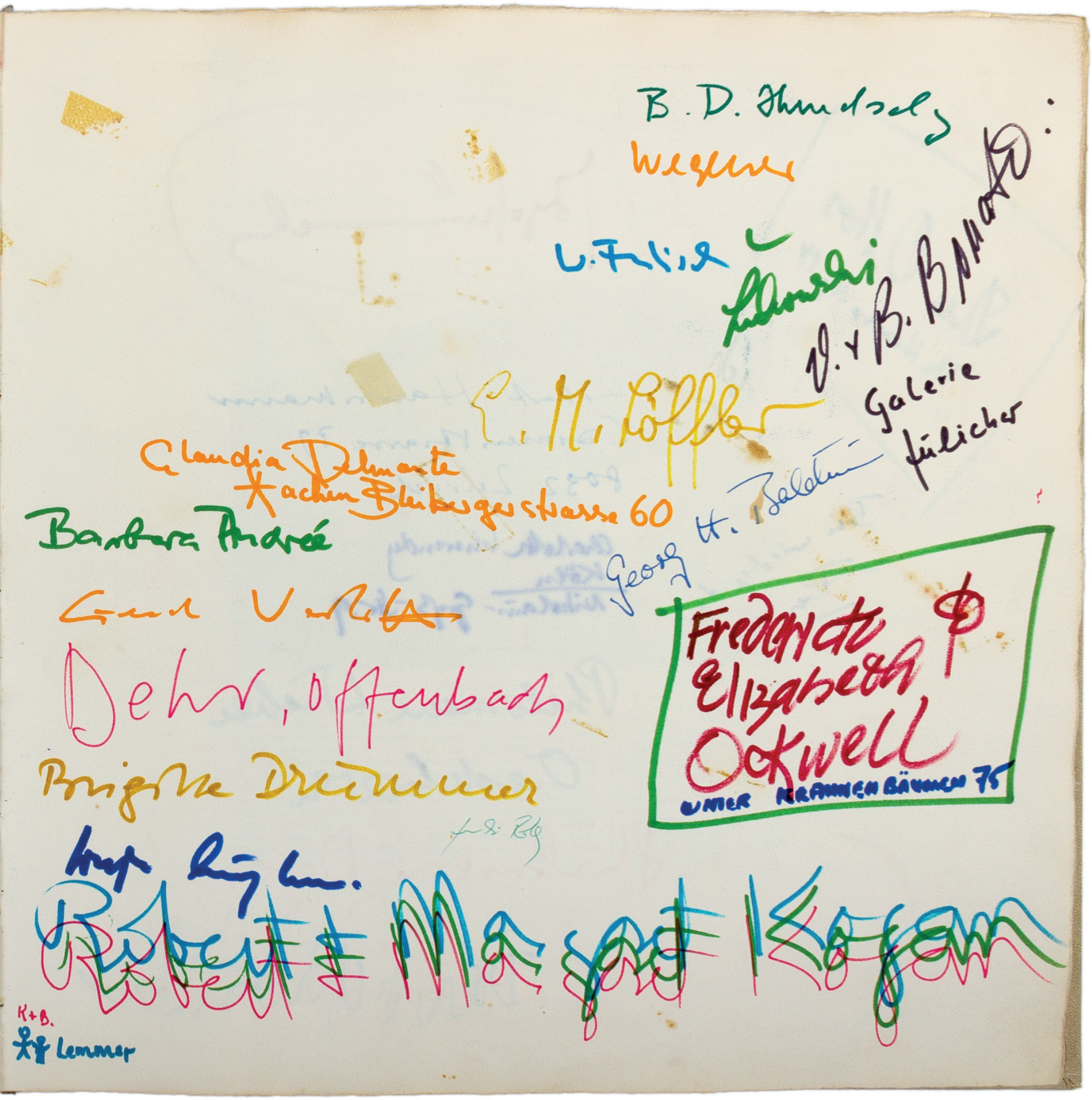
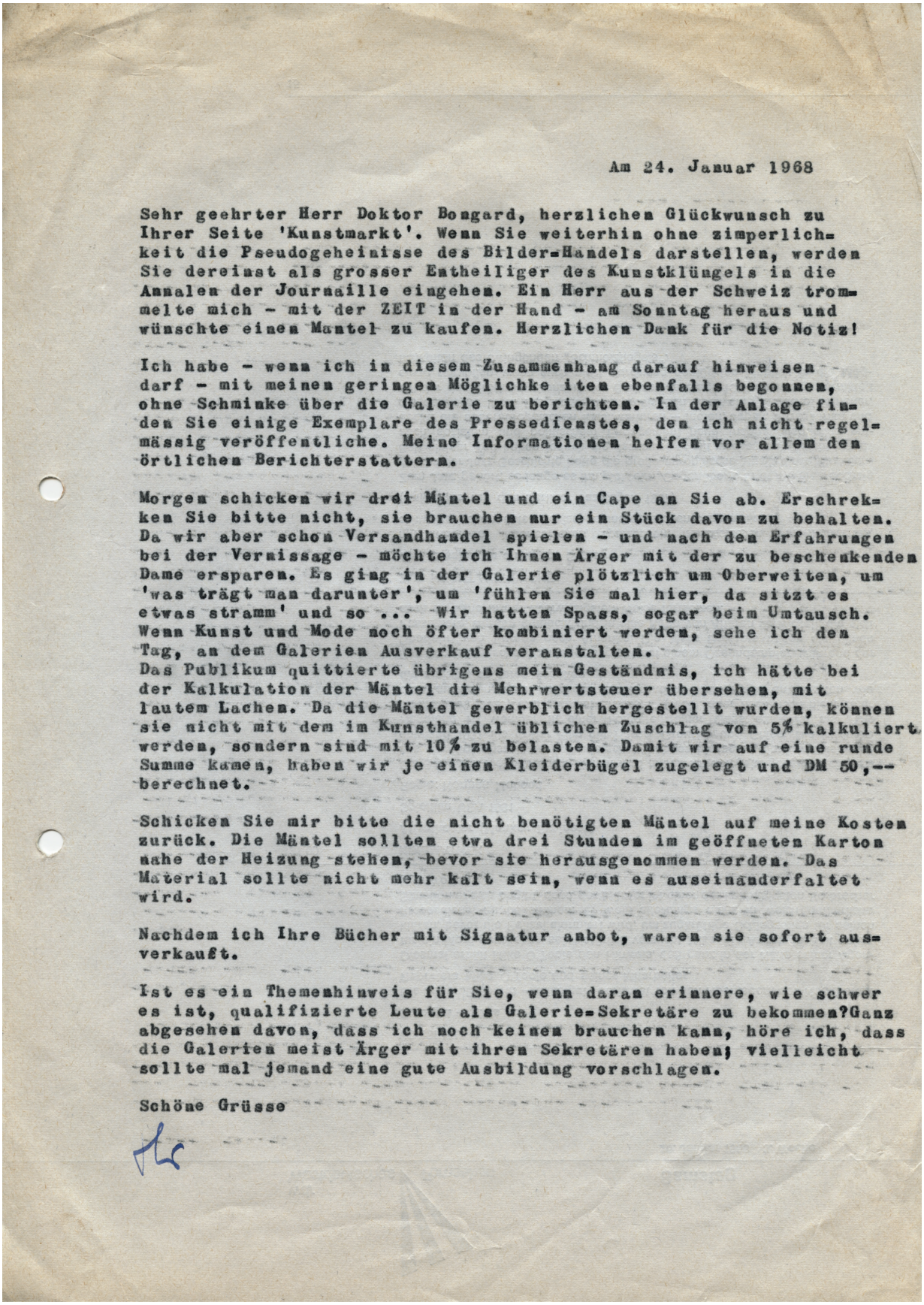


Abb. 3 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 3 visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK, A103, VII, 1a, S. / pp. 32–33



Am 24. Januar 1968

Sehr geehrter Herr Doktor Bongard, herzlichen Glückwunsch zu Ihrer Seite 'Kunstmarkt'. Wenn Sie weiterhin ohne zimperlichkeit die Pseudogeheinisse des Bilder-Handels darstellen, werden Sie dereinst als grosser Entheiliger des Kunstklüngels in die Annalen der Journaille eingehen. Ein Herr aus der Schweiz trommelte mich - mit der ZEIT in der Hand - am Sonntag heraus und wünschte einen Mantel zu kaufen. Herzlichen Dank für die Notiz!

Ich habe - wenn ich in diesem Zusammenhang darauf hinweisen darf - mit meinen geringen Möglichkeiten ebenfalls begonnen, ohne Schminke über die Galerie zu berichten. In der Anlage finden Sie einige Exemplare des Pressedienstes, den ich nicht regelmässig veröffentliche. Meine Informationen helfen vor allem den örtlichen Berichterstattern.

Morgen schicken wir drei Mäntel und ein Cape an Sie ab. Erschrekken Sie bitte nicht, sie brauchen nur ein Stück davon zu behalten. Da wir aber schon Versandhandel spielen - und nach den Erfahrungen bei der Vernissage - möchte ich Ihnen Ärger mit der zu beschenkenden Dame ersparen. Es ging in der Galerie plötzlich um Oberweiten, um 'was trägt man darunter', um 'fühlen Sie mal hier, da sitzt es etwas stramm' und so ... Wir hatten Spass, sogar beim Umtausch. Wenn Kunst und Mode noch öfter kombiniert werden, sehe ich den Tag, an dem Galerien Ausverkauf veranstalten.
Das Publikum quittierte übrigens mein Geständnis, ich hätte bei der Kalkulation der Mäntel die Mehrwertsteuer übersehen, mit lautem Lachen. Da die Mäntel gewerblich hergestellt wurden, können sie nicht mit dem im Kunsthandel üblichen Zuschlag von 5% kalkuliert werden, sondern sind mit 10% zu belasten. Damit wir auf eine runde Summe kamen, haben wir je einen Kleiderbügel zugelegt und DM 50,-- berechnet.

Schicken Sie mir bitte die nicht benötigten Mäntel auf meine Kosten zurück. Die Mäntel sollten etwa drei Stunden im geöffneten Karton nahe der Heizung stehen, bevor sie herausgenommen werden. Das Material sollte nicht mehr kalt sein, wenn es auseinanderfaltet wird.

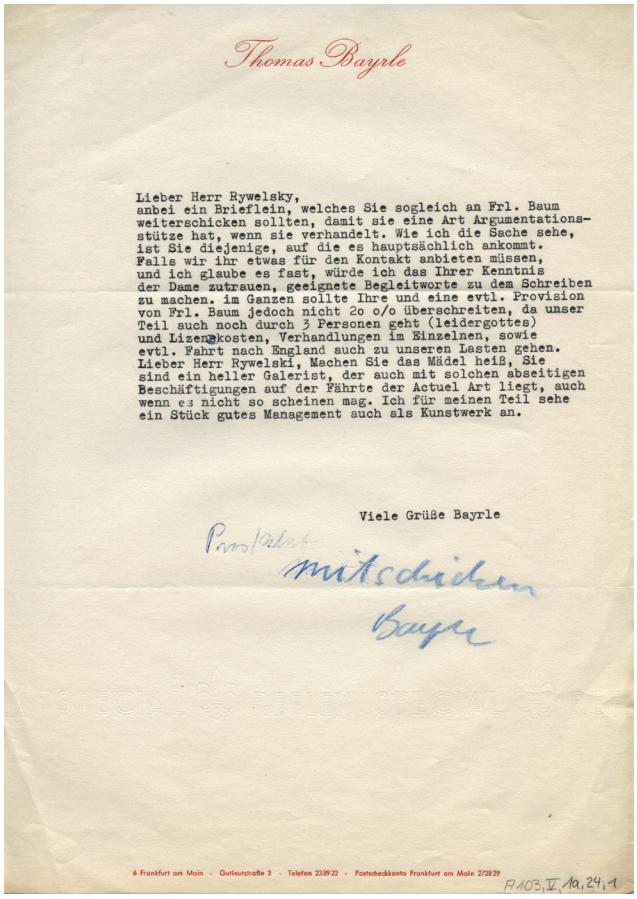
Nachdem ich Ihre Bücher mit Signatur anbot, waren sie sofort ausverkauft.

Ist es ein Themenhinweis für Sie, wenn daran erinnere, wie schwer es ist, qualifizierte Leute als Galerie-Sekretäre zu bekommen?Ganz abgesehen davon, dass ich noch keinen brauchen kann, höre ich, dass die Galerien meist Ärger mit ihren Sekretären haben; vielleicht sollte mal jemand eine gute Ausbildung vorschlagen.

Schöne Grüsse

Hr

Abb. 4 Brief von / Ill. 4 letter from Helmut Rywelski an / to Willi Bongard, 24.1.1968 / Jan. 24, 1968, ZADIK, A103, V, 1a, 145



Thomas Bayrle

Lieber Herr Rywelsky,
anbei ein Brieflein, welches Sie sogleich an Frl. Baum weiterschicken sollten, damit sie eine Art Argumentationsstütze hat, wenn sie verhandelt. Wie ich die Sache sehe, ist Sie diejenige, auf die es hauptsächlich ankommt. Falls wir ihr etwas für den Kontakt anbieten müssen, und ich glaube es fast, würde ich das Ihrer Kenntnis der Dame zutrauen, geeignete Begleitworte zu dem Schreiben zu machen. im Ganzen sollte Ihre und eine evtl. Provision von Frl. Baum jedoch nicht 2o o/o überschreiten, da unser Teil auch noch durch 3 Personen geht (leidergottes) und Lizenzkosten, Verhandlungen im Einzelnen, sowie evtl. Fahrt nach England auch zu unseren Lasten gehen. Lieber Herr Rywelski, Machen Sie das Mädel heiß, Sie sind ein heller Galerist, der auch mit solchen abseitigen Beschäftigungen auf der Fährte der Actuel Art liegt, auch wenn es nicht so scheinen mag. Ich für meinen Teil sehe ein Stück gutes Management auch als Kunstwerk an.

Viele Grüße Bayrle

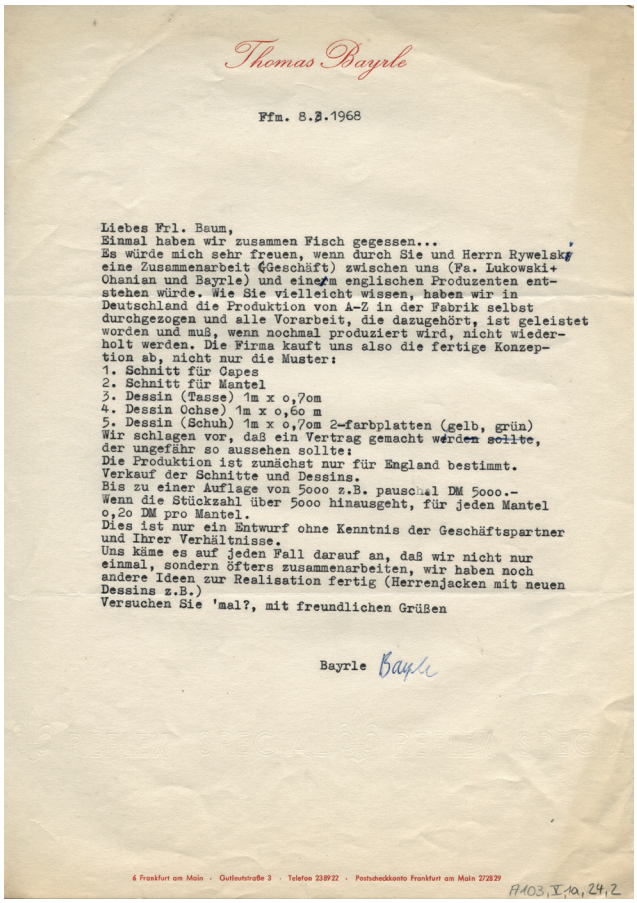
mitschicken

Bayrle

6 Frankfurt am Main · Gutleutstraße 3 · Telefon 238922 · Postscheckkonto Frankfurt am Main 272829

A103, I, 1a, 24, 1

Abb. 5 Brief von / Ill. 5 letter from Thomas Bayrle an / to Helmut Rywelski, 8.3.1968 / March 8, 1968, ZADIK, A103, V, 1a, 24,1



Thomas Bayrle

Ffm. 8.3.1968

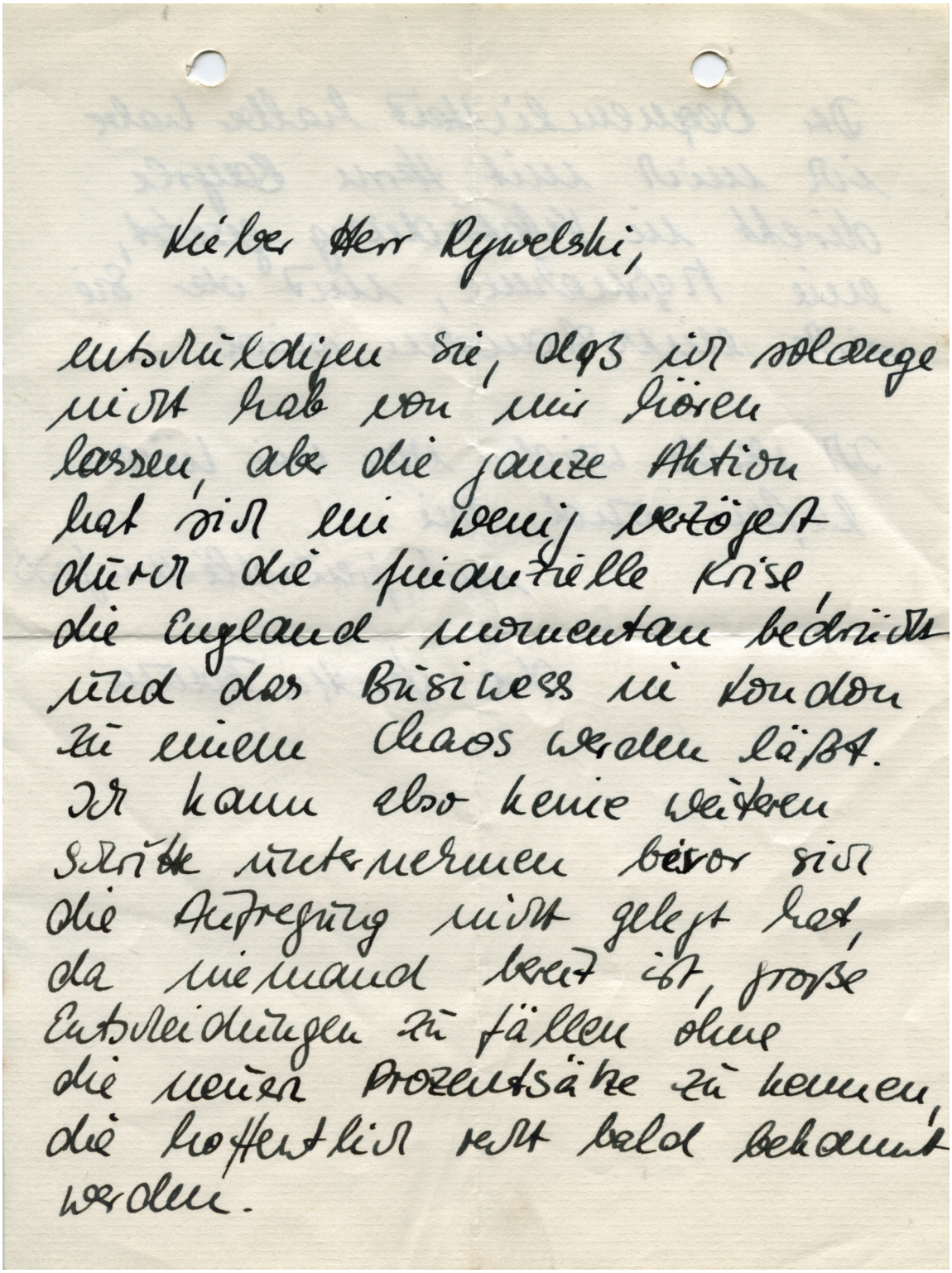
Liebes Frl. Baum,
Einmal haben wir zusammen Fisch gegessen...
Es würde mich sehr freuen, wenn durch Sie und Herrn Rywelski eine Zusammenarbeit (Geschäft) zwischen uns (Fa. Lukowski+ Chanian und Bayrle) und einem englischen Produzenten entstehen würde. Wie Sie vielleicht wissen, haben wir in Deutschland die Produktion von A-Z in der Fabrik selbst durchgezogen und alle Vorarbeit, die dazugehört, ist geleistet worden und muß, wenn nochmal produziert wird, nicht wiederholt werden. Die Firma kauft uns also die fertige Konzeption ab, nicht nur die Muster:
1. Schnitt für Capes
2. Schnitt für Mantel
3. Dessin (Tasse) 1m x o,7om
4. Dessin Ochse) 1m x o,6o m
5. Dessin (Schuh) 1m x o,7om 2-farbplatten (gelb, grün)
Wir schlagen vor, daß ein Vertrag gemacht werden sollte, der ungefähr so aussehen sollte:
Die Produktion ist zunächst nur für England bestimmt.
Verkauf der Schnitte und Dessins.
Bis zu einer Auflage von 5ooo z.B. pauschal DM 5ooo.-
Wenn die Stückzahl über 5ooo hinausgeht, für jeden Mantel o,2o DM pro Mantel.
Dies ist nur ein Entwurf ohne Kenntnis der Geschäftspartner und Ihrer Verhältnisse.
Uns käme es auf jeden Fall darauf an, daß wir nicht nur einmal, sondern öfters zusammenarbeiten, wir haben noch andere Ideen zur Realisation fertig (Herrenjacken mit neuen Dessins z.B.)
Versuchen Sie 'mal?, mit freundlichen Grüßen

Bayrle Bayrle

6 Frankfurt am Main · Gutleutstraße 3 · Telefon 238922 · Postscheckkonto Frankfurt am Main 272829

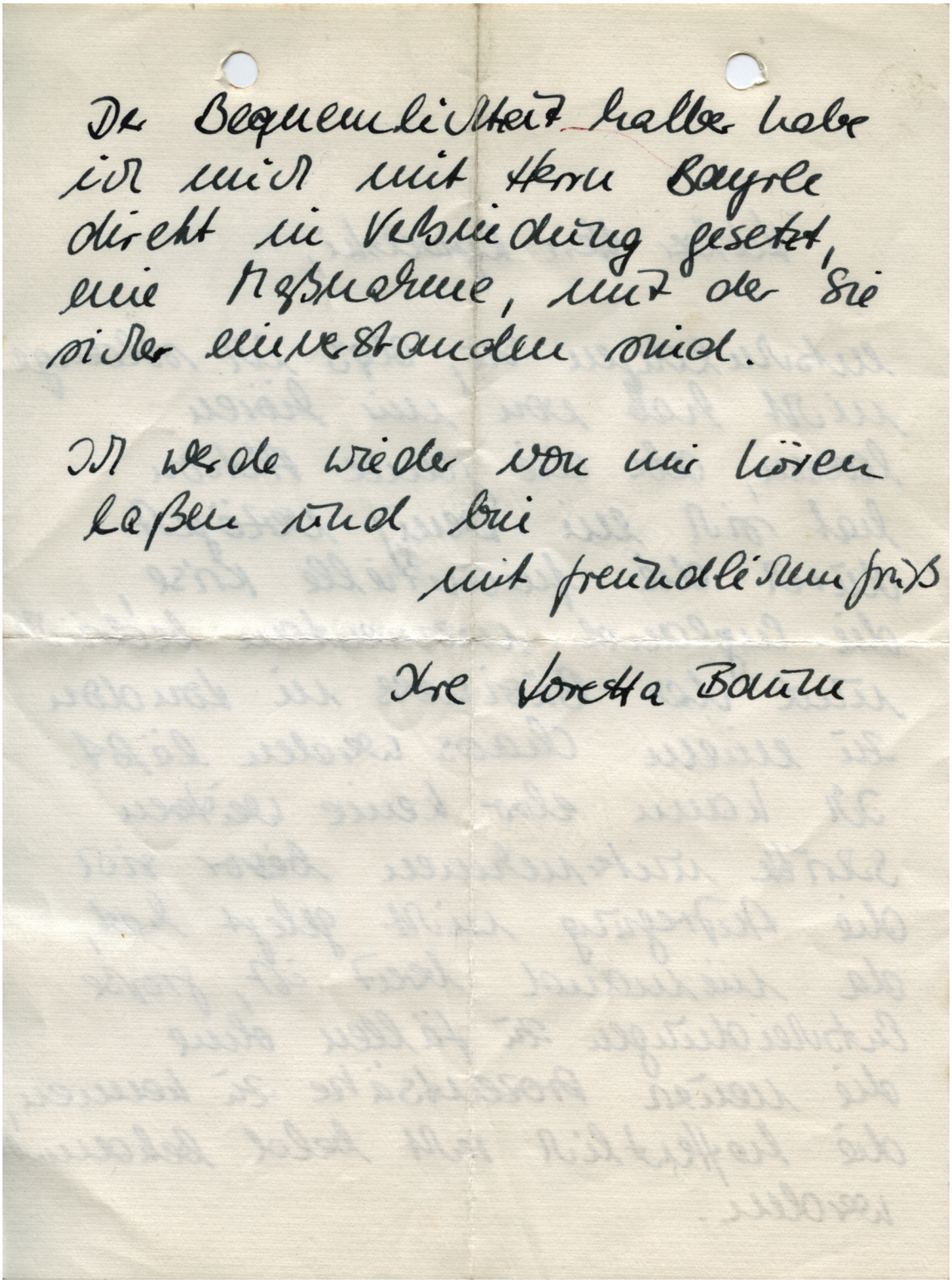
A103, I, 1a, 24, 2

Abb. 6 Brief von / Ill. 6 letter from Thomas Bayrle an / to Loretta Baum, 8.3.1968 / March 8, 1968, ZADIK, A103, V, 1a, 24, 2



Lieber Herr Rywelski,

entschuldigen Sie, dass ich solange nicht habe von mir hören lassen, aber die ganze Aktion hat sich mit dem jetzt verzögert durch die finanzielle Krise, die England momentan bedrückt und das Business in London zu einem Chaos werden lässt. Ich kann also keine weiteren Schritte unternehmen bevor sich die Aufregung nicht gelegt hat, da niemand klug ist, grosse Entscheidungen zu fällen ohne die neuen Prozentsätze zu kennen, die hoffentlich recht bald bekannt werden.

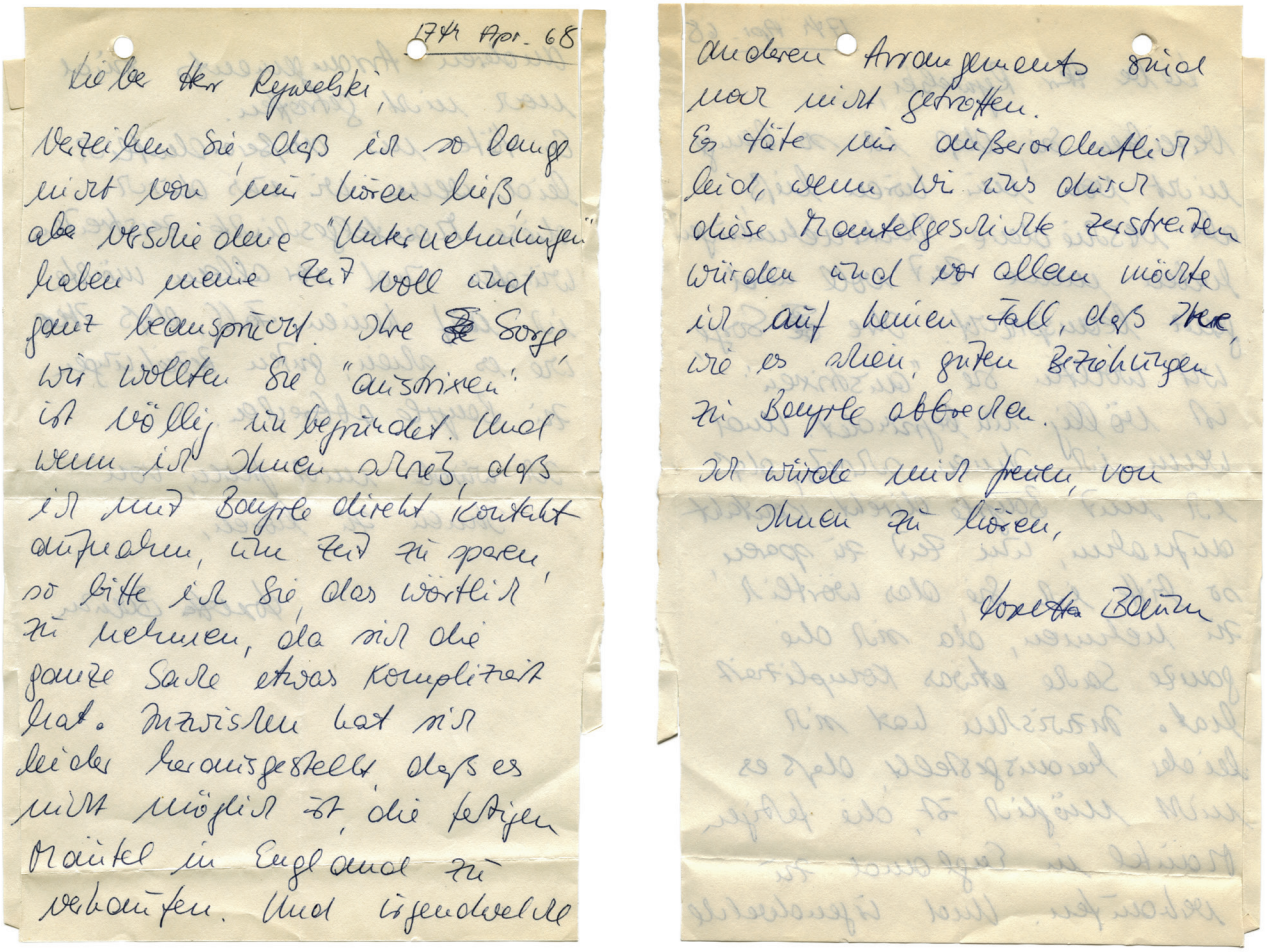

Der Bequemlichkeit halber habe ich mich mit Herrn Bayrle direkt in Verbindung gesetzt, wie Rücksprache, mit der Sie mir Ihr einverstanden sind.

Ich werde wieder von mir hören lassen und bin

mit freundlichen Grüßen

Ihre Loretta Baum

Abb. 7 Brief von / Ill. 7 letter from Loretta Baum an / to Helmut Rywelski, o. D. / undated, ZADIK, A103, IV, 1, 31



17th Apr. 68

Liebe Herr Rywelski,

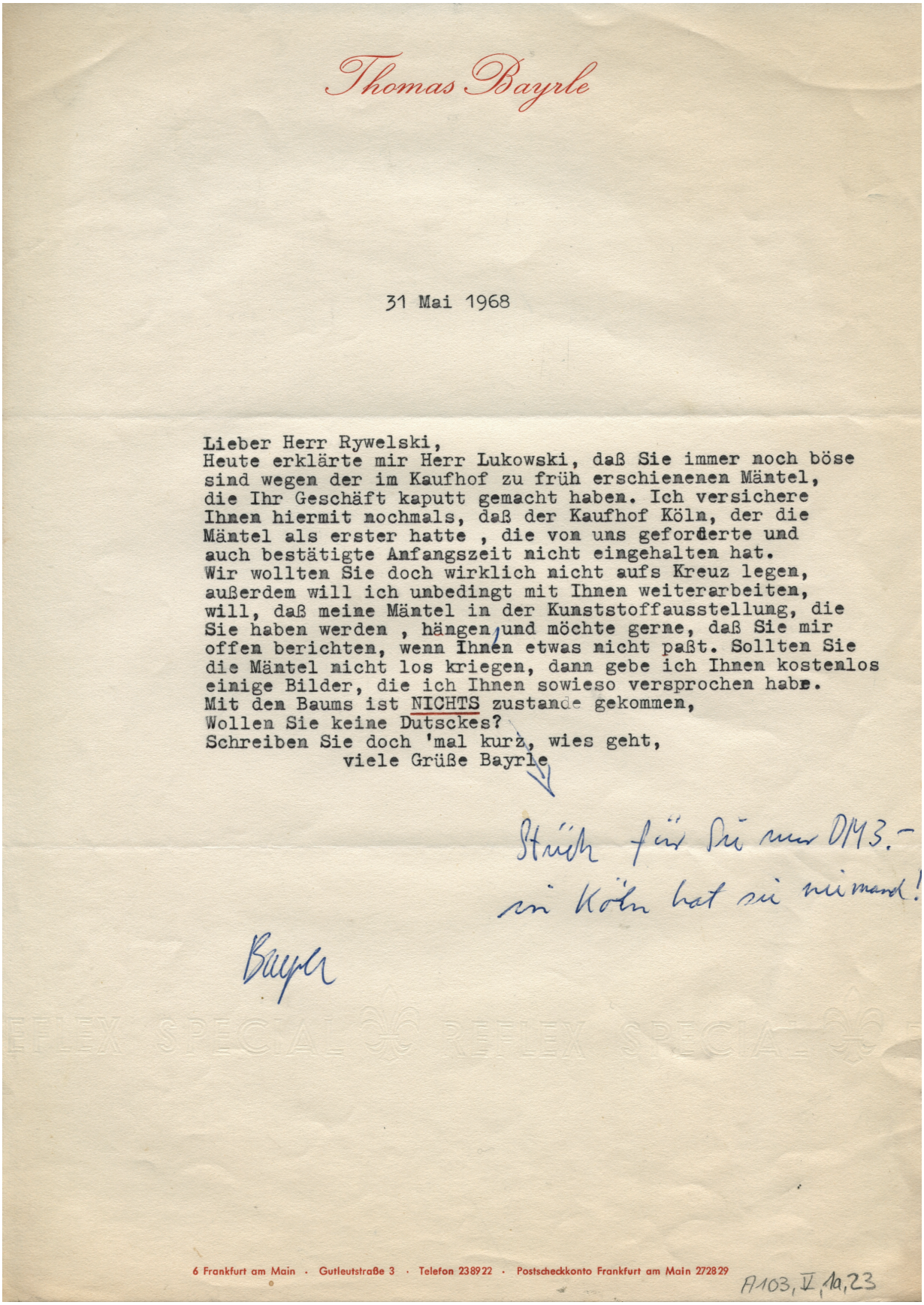
Verzeihen Sie, daß ich so lange nicht von mir hören ließ aber verschiedene "Unterbrechungen" haben meine Zeit voll und ganz beansprucht. Ihre Sorge, wir wollten Sie "ausbooten" ist völlig unbegründet. Und wenn ich Ihnen schreib, daß ich mit Bayrle direkt Kontakt aufnahm, um Zeit zu sparen, so bitte ich Sie, das wörtlich zu nehmen, da mir die ganze Sache etwas kompliziert war. Inzwischen hat sich leider herausgestellt, daß es nicht möglich ist, die festen Maße in England zu bekommen. Und irgendwelche anderen Arrangements sind mir nicht getroffen.

Es täte mir außerordentlich leid, wenn wir uns durch diese Kleinigkeiten zerstreiten würden und vor allem möchte ich auf keinen Fall, daß Ihre, wie es mir gute Beziehungen zu Bayrle abbrechen.

Ich würde mich freuen, von Ihnen zu hören,

Loretta Baum

Abb. 8 Brief von / Ill. 8 letter from Loretta Baum an / to Helmut Rywelski, 17.4.1968 / April 17, 1968, ZADIK, A103, IV, 1, 30



Thomas Bayrle

31 Mai 1968

Lieber Herr Rywelski,
Heute erklärte mir Herr Lukowski, daß Sie immer noch böse sind wegen der im Kaufhof zu früh erschienenen Mäntel, die Ihr Geschäft kaputt gemacht haben. Ich versichere Ihnen hiermit nochmals, daß der Kaufhof Köln, der die Mäntel als erster hatte , die von uns geforderte und auch bestätigte Anfangszeit nicht eingehalten hat.
Wir wollten Sie doch wirklich nicht aufs Kreuz legen, außerdem will ich unbedingt mit Ihnen weiterarbeiten, will, daß meine Mäntel in der Kunststoffausstellung, die Sie haben werden , hängen, und möchte gerne, daß Sie mir offen berichten, wenn Ihnen etwas nicht paßt. Sollten Sie die Mäntel nicht los kriegen, dann gebe ich Ihnen kostenlos einige Bilder, die ich Ihnen sowieso versprochen habe.
Mit den Baums ist NICHTS zustande gekommen,
Wollen Sie keine Dutsckes?
Schreiben Sie doch 'mal kurz, wies geht,
viele Grüße Bayrle

Stück für Sie nur DM 3.-
in Köln hat sie niemand!

Bayrle

6 Frankfurt am Main · Gutleutstraße 3 · Telefon 238922 · Postscheckkonto Frankfurt am Main 272829

A103, IV, 1a, 23

Abb. 9 Brief von / Ill. 9 letter from Thomas Bayrle an / to Helmut Rywelski, 31.5.1968 / May 31, 1968, ZADIK, A103, IV, 1a, 23



Abb. 1 / Ill. 1 Lil Picard und / and Helmut Rywelski vor der Aktion vor dem Schaufenster der Galerie, Köln, 5.7.1968 / prior to her Happening in front of the gallery's display window, Cologne, July 5, 1968, Foto / photo: © Henning Wolters, ZADIK H4, X, 15

LIL PICARD: *SELF-PORTRAIT & MORALITY PLAY*, 5. JULI 1968

LIL PICARD: *SELF-PORTRAIT & MORALITY PLAY*, JULY 5, 1968

Günter Herzog

Den Kontakt zu Lil Picard hatte wohl die Kölner Künstlerin Eva tom Moehlen (21.4.1921–2.9.2012) hergestellt, wie der Durchschlag eines Briefes von Rywelski an Picard vom 14. November 1967 nahelegt [Abb 2]. Rywelski bedankte sich darin für Picards „Bereitschaft, mit mir die Möglichkeit einer Aktion in meiner Galerie zu diskutieren". Im selben Brief bat er sie um einen Kontakt zu Claes Oldenburg, von dem er gerne kleinere Arbeiten verkaufen wollte, und zu Warhol, um an dessen Filme zu kommen. In ihrer Antwort vom 24. November 1967 [Abb. 3] reflektierte Picard über Zeiträume, in denen sie nach Deutschland kommen könnte, bot Rywelski ihre Performance *Construction-Deconstruction-Construction* an und versprach, Kontakt zu Warhol und Oldenburg aufzunehmen. Es entspann sich zwischen beiden ein Briefwechsel, in dem sie sich gegenseitig über Neuigkeiten aus der Kunstszene in der alten und neuen Welt informierten und Tipps gaben.

Lil Picard war damals in Deutschland weniger als Künstlerin denn als Kunstkorrespondentin zwischen Deutschland und Amerika bekannt. Sie schrieb für deutsche Kunstmagazine wie *Das Kunstwerk*, später *Kunstforum International*, und Tages- und Wochenzeitungen, wie die *Welt*, in New York berichtete sie für die *Village Voice*, *East Village Other*, *SoHo Weekly News*, *Feminist Art Journal*, *High Performance*, *Arts Magazine* und *Interview*. 1899 im pfälzischen

The gallery's contact with Lil Picard was probably established by the Cologne artist Eva tom Moehlen (April 21, 1921 – September 2, 2012), as the carbon copy of a letter from Rywelski to Picard on November 14, 1967 would seem to indicate [ill. 2]. Rywelski thanked Picard for her "willingness to discuss with me the possibility of a Happening at my gallery." In the same letter he asked her to act as an intermediary in contacting Claes Oldenburg, as he wanted to sell some smaller works by him, as well as to Warhol in order to gain access to his films. In her reply of November 24, 1967 [ill. 3], Picard considered when she could come to Germany, offering Rywelski her performance *Construction-Deconstruction-Construction* and promising to contact Warhol and Oldenburg. An exchange of letters developed between the two, in which they kept each other up to date on news from the art scene in the old and new world and provided each other with tips.

Lil Picard was known less in Germany as an artist than as an art correspondent reporting between Germany and America. She wrote for such German art magazines as *Das Kunstwerk*, and later *Kunstforum International*, as well as daily and weekly newspapers such as *Die Welt*, while in New York she reported for *Village Voice*, *East Village Other*, *SoHo Weekly News*, *Feminist Art Journal*, *High Performance*, *Arts Magazine*, and *Interview*. Born Lilli Elisabeth Benedick in Landau, Palatinate, in 1899, at the age of 19 she

Landau als Lilli Elisabeth Benedick geboren, hatte sie mit 19 Jahren den Berliner Antiquar Fritz Picard geheiratet und als Schauspielerin, Kabarettistin und Journalistin in Berlin im Umkreis der Avantgarde, insbesondere der Dada-Bewegung gearbeitet, bevor sie 1936 mit ihm nach New York emigrierte, wo sie ihre künstlerische Karriere begann und zu den Protagonist*innen der sozialpolitischen Aktions-, Happening- und Performancebewegung zählte. 1965 traf sie Warhol und arbeitete mit ihm. Er filmte ihre Performance *Construction-Deconstruction-Construction*, die er in seinen Film **** *(Four Stars)* einbaute, und ihre Vietnam-Aktion *Morality Play*, deren Film sie am Ende ihres *Self-Portrait* vorführte.

Konkret zu ihrer Aktion für *art intermedia* äußerte sich Picard wieder in einem Brief vom 16. Mai 1968 [Abb. 4], in dem sie *Self-Portrait* als ihre derzeit beste und erfolgreichste intermediale Arbeit mit Tonband und Dias bezeichnete und meinte: „Dies könnte mit wenig Requisiten zum Happening gemacht werden." Den Zeitraum, in dem sie bei Rywelski auftreten könnte, benannte sie in ihrem Brief vom 21. Juni 1968 [Abb. 5], in dem sie schrieb, dass sie am 26. Juni in Kassel zur *documenta* (als Besucherin) ankäme und zwischen dem 1. und 7./8. Juli nach Köln kommen könnte und glücklich wäre, bei Eva tom Moehlen zu wohnen.

Weitere Dokumente zur Vorbereitung von Picards Auftritt bei Rywelski fanden sich nicht. Erst die Einladungskarte [Abb. 6] gibt wieder genaue Informationen. Für den 5. Juli 1968 lud die Galerie um 20:00 Uhr in ihrem „Aktionsraum" zu Lil Picards *Morality Play*, gefilmt von Andy Warhol, und ihrem Happening *Self-Portrait* ein, zu einem Unkostenbeitrag von 3 DM.

69 Jahre war sie alt, als sie, das Gesicht versteckt hinter einer Hockey-Maske, ihr erstmals im Mai zuvor in der New Yorker Judson Church präsentiertes *Morality Play – Self Portrait* bei Rywelski wiederholte [Abb. 1 und 7]. Sie wurde begleitet von einer Tonbandaufnahme, die sie selbst mit autobiografischen Erzählungen besprochen

married the Berlin antiquarian Fritz Picard and worked as an actor, cabaret artist, and journalist in Berlin, in avant-garde and especially Dada circles, before emigrating to New York with him in 1936, where she began her artistic career, becoming one of the protagonists of the sociopolitical action, Happening and performance art movement. In 1965 she met Warhol with whom she subsequently worked. He filmed her performance *Construction-Deconstruction-Construction*, which he incorporated into his film **** *(Four Stars)*, as well as her Vietnam Happening *Morality Play*, the film of which she screened at the end of her *Self-Portrait*.

In a letter dated May 16, 1968 [ill. 4], Picard specifically addressed her upcoming Happening for *art intermedia*, in which she described *Self-Portrait* as currently her best and most successful intermedia work using audiotape and slides, stating: "This could be made into a Happening with just a few props." In her letter of June 21, 1968 [ill. 5], she indicated a period of time when she could perform her piece at Rywelski's gallery, writing that she would arrive in Kassel on June 26 for documenta (as a visitor) and between July 1st and 7th / 8th could come to Cologne and would be happy to stay with Eva tom Moehlen.

No other documents have been found concerning preparations for Picard's performance at Rywelski's gallery. It is only the invitation card [ill. 6] that provides any specific information. For July 5, 1968, the gallery invited visitors to Lil Picard's *Morality Play*, filmed by Andy Warhol, and her Happening *Self-Portrait* in its "action space" at 8 m., for an admission price of 3 marks.

She was 69 years old when, with her face hidden behind a hockey mask, she reperformed her *Morality Play – Self Portrait* at Rywelski's, which had first been presented in May at the Judson Church in New York [ill. 1 and 7]. She was accompanied by an audiotape, on which she had recorded herself telling autobiographical stories, as well as a slide show comprising photographs of her life. Werner Schulze-Reim-

hatte, und von einer Lichtbildprojektion mit Fotos aus ihrem Leben. Werner Schulze-Reimpell, sonst sehr kritischer Begleiter des Galerieprogramms, berichtete ausnahmsweise wohlwollend für die *Welt*, wohl weil er Picard als Journalistenkollegin betrachtete und schätzte: „Die Picard erschien mit Sturzhelm, Gesichtsmaske und Spitzenjabot und begann unzählige widerspenstige Kerzen zu entzünden. Auf der Szene lag die groteske Gruppe eines aufgebahrten Mannes, konfrontiert von drei mit Zeitungen verklebten Spiegeln in Bilderrahmen. Lil Picard nahm sich einen nach dem anderen vor, kratzte sie blank, bemalte sie mit Texten und kleinen Figurationen, um schließlich einen Hammer gegen das Glas zu schwingen. Dann ordnete sie traurig-poetische Stilleben auf dem Untergrund der zerstörten Spiegel: mit eigenem Blut getränktes Papier, verkohlte Blumen und brennende Fetzen ihres Kostüms. Zu all dem erzählt ein Tonband kaum verständlich die von Bildern illustrierte Geschichte ihrer Jugend in Deutschland […]. Unter der Erzählung schwang manch melancholischer Ton der Emigrantin, die in ihrer Heimat nicht mehr geduldet wurde." Der vollständige Artikel Schulze-Reimpells ist ins Gästebuch eingeklebt [Abb. 8]. Zusammen mit der Fotoserie von Henning Wolters bietet er eine Möglichkeit, die Aktion zu rekonstruieren, was auch Karsten Arnold versucht und ausführlich dargelegt hat.[1]

Der Kölner Sammler Wolfgang Hahn kaufte aus der Aktion die Relikte *Selbstporträt N II* (heute mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) und andere.[2] Noch ein zweites Mal präsentierte Picard ihr Kölner Programm in Deutschland: am 29. August 1968 in der Berliner *Galerie René Block*, in deren New Yorker Dépendance sie 1976 unter dem Motto „Art is a Party, The New Party is Art" ihren 75. Geburtstag feierte.[3] Picards Briefwechsel mit Helmut Rywelski zog sich noch bis in den Herbst des Jahres 1971. In einem Brief vom 15. Februar 1969 [Abb. 9] bat Picard Rywelski um Informationen zum *Kunstmarkt Köln '68*, über den sie für das *Arts Magazine* schreiben sollte. Rywelski antworte ihr ausführlich – und nicht gerade

pell, otherwise a very critical observer of the gallery's program, wrote an exceptionally sympathetic article for *Die Welt*, perhaps because he regarded and valued Picard as a fellow-journalist: "Picard appeared in a helmet, face mask, and lace jabot, and began lighting countless recalcitrant candles. Within the scene lay a grotesque ensemble of a prostrate man juxtaposed with three mirrors in picture frames pasted with newspaper. Lil Picard took them one by one, scratched them until bare, painted them with texts and small figurative elements, and finally swung a hammer against the glass. Then she arranged forlornly poetic still lifes on the support of the shattered mirrors: paper soaked with her own blood, charred flowers, and burning scraps of her costume. All this was accompanied by a barely understandable audiotape, illustrated by images, telling the story of her youth in Germany […]. Many a melancholy tone of an émigré no longer tolerated in her homeland, lingered below the narrative." The complete article by Werner Schulze-Reimpell was pasted into the visitors' book [ill. 8]. Together with the series of photographs by Henning Wolters, the article provides an opportunity to reconstruct the Happening, which Karsten Arnold has attempted to do and described in detail.[1]

The Cologne collector Wolfgang Hahn bought *Self-Portrait N II* (today mumok - Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) along with other relics from the Happening.[2] Picard presented her program from Cologne a second time in Germany on August 29, 1968 at the René Block gallery in Berlin, also celebrating her 75th birthday, in 1976, at his New York gallery under the motto "Art is a Party, The New Party is Art."[3] Picard's correspondence with Helmut Rywelski continued until fall 1971. In a letter dated February 15, 1969 [ill. 9], Picard asked Rywelski for information about the *Kunstmarkt Köln '68* art fair, which she was supposed to write about for *Arts Magazine*. Rywelski answered her in detail – and not exactly objectively – in an undated letter, which as usual, he kept a copy of [ill. 10]. Picard's last letter in the *art intermedia* archive is dated October 27, 1971 [ill. 11] and included

objektiv – in einem undatierten Schreiben, von dem er, wie meist, einen Durchschlag behielt [Abb. 10]. Der letzte Brief Lil Picards im Archiv *art intermedia* datiert vom 27. Oktober 1971 [Abb. 11] und beantwortet unter anderem Rywelskis Frage nach den Kontaktdaten der Black Panther Party, um die er für die Vorbereitung seiner *Solidaritätsveranstaltung für Angela Davies* (s. u.) gebeten hatte.

Lil Picards Archiv (76 Regalmeter) und die Rechte an ihrem Werk bewahrt heute das Stanley Museum of Art der University of Iowa, auf deren Webseite https://stanleymuseum.uiowa.edu/lilpicard/ man die bei der Aktion in der Judson Church gespielte Tonbandaufzeichnung von *Morality Play – Self Portrait* hören kann: https://stanleymuseum.uiowa.edu/lilpicard/collections/objects/self-portrait/recorded-audio/#742 [4.9.2020]. Sie endet mit dem *The Doors*-Song *Light my Fire*. Im ZADIK finden sich weitere wichtige Dokumente zu Lil Picard im Archiv der *Galerie Inge Baecker* (ZADIK A4).

Anmerkungen

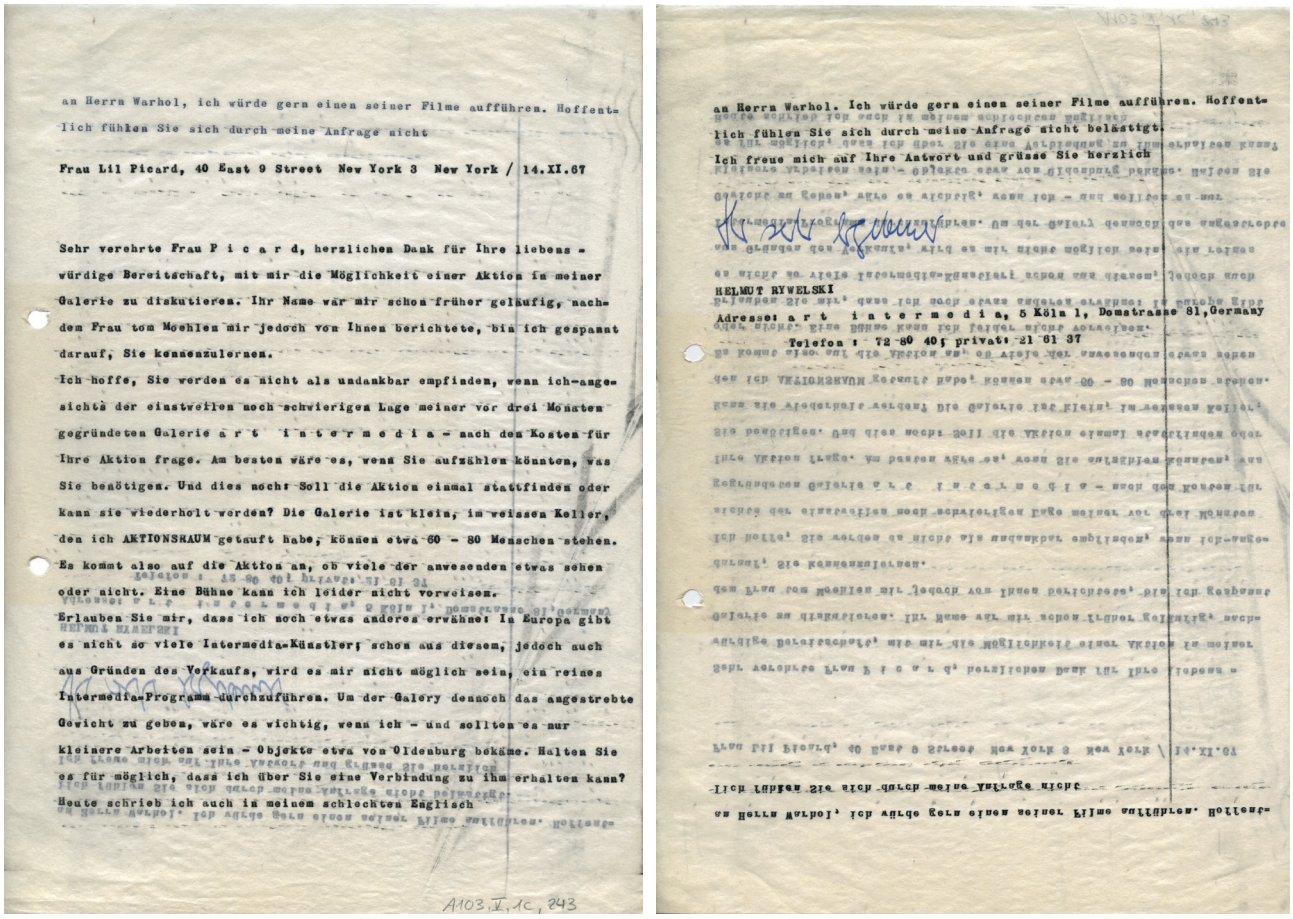
[1] Karsten Arnold: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit* [Diss. Köln 2015], Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 82–86.
[2] Vgl. ebd.
[3] Siehe https://stanleymuseum.uiowa.edu/lilpicard/ [4.9.2020].

answers to Rywelski's request for contact details for the Black Panther Party, which he was inquiring about in preparation for his *Solidaritätsveranstaltung für Angela Davies* (see below).

Lil Picard's archive (76 meters of shelf space) and the rights to her work are now held by the Stanley Museum of Art at the University of Iowa, on whose website https://stanleymuseum.uiowa.edu/lilpicard/ the audio recordings of *Morality Play – Self Portrait* can be found: https://stanleymuseum.uiowa.edu/lilpicard/collections/objects/self-portrait/recorded-audio/#742 [Sept. 4, 2020]. It ends with *The Doors* song *Light my Fire*. ZADIK also has further important documents relating to Lil Picard in the archive of *Galerie Inge Baecker* (ZADIK A4).

Footnotes

[1] Karsten Arnold: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit* [Diss. Cologne 2015], Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2017, pp. 82–86.
[2] Cf. ibid.
[3] See https://stanleymuseum.uiowa.edu/lilpicard/ [Sept. 4, 2020].



an Herrn Warhol, ich würde gern einen seiner Filme aufführen. Hoffentlich fühlen Sie sich durch meine Anfrage nicht

Frau Lil Picard, 40 East 9 Street New York 3 New York / 14.XI.67

Sehr verehrte Frau P i c a r d, herzlichen Dank für Ihre liebens - würdige Bereitschaft, mit mir die Möglichkeit einer Aktion in meiner Galerie zu diskutieren. Ihr Name war mir schon früher geläufig, nachdem Frau tom Moehlen mir jedoch von Ihnen berichtete, bin ich gespannt darauf, Sie kennenzulernen.

Ich hoffe, Sie werden es nicht als undankbar empfinden, wenn ich angesichts der einstweilen noch schwierigen Lage meiner vor drei Monaten gegründeten Galerie a r t i n t e r m e d i a - nach den Kosten für Ihre Aktion frage. Am besten wäre es, wenn Sie aufzählen könnten, was Sie benötigen. Und dies noch: Soll die Aktion einmal stattfinden oder kann sie wiederholt werden? Die Galerie ist klein, im weissen Keller, den ich AKTIONSRAUM getauft habe, können etwa 60 - 80 Menschen stehen. Es kommt also auf die Aktion an, ob viele der anwesenden etwas sehen oder nicht. Eine Bühne kann ich leider nicht vorweisen.

Erlauben Sie mir, dass ich noch etwas anderes erwähne: In Europa gibt es nicht so viele Intermedia-Künstler; schon aus diesem, jedoch auch aus Gründen des Verkaufs, wird es mir nicht möglich sein, ein reines Intermedia-Programm durchzuführen. Um der Galery dennoch das angestrebte Gewicht zu geben, wäre es wichtig, wenn ich - und sollten es nur kleinere Arbeiten sein - Objekte etwa von Oldenburg bekäme. Halten Sie es für möglich, dass ich über Sie eine Verbindung zu ihm erhalten kann?

Heute schrieb ich auch in meinem schlechten Englisch

A103,I,1c,243

an Herrn Warhol. Ich würde gern einen seiner Filme aufführen. Hoffentlich fühlen Sie sich durch meine Anfrage nicht belästigt.

Ich freue mich auf Ihre Antwort und grüsse Sie herzlich

HELMUT RYWELSKI

Adresse: a r t i n t e r m e d i a, 5 Köln 1, Domstrasse 81, Germany

Telefon: 72 80 40; privat: 21 61 37

Abb. 2 Brief von / Ill. 2 letter from Rywelski an / to Picard vom 14. 11.1967 / from Nov. 14, 1967, ZADIK A103, V, 1c, 243

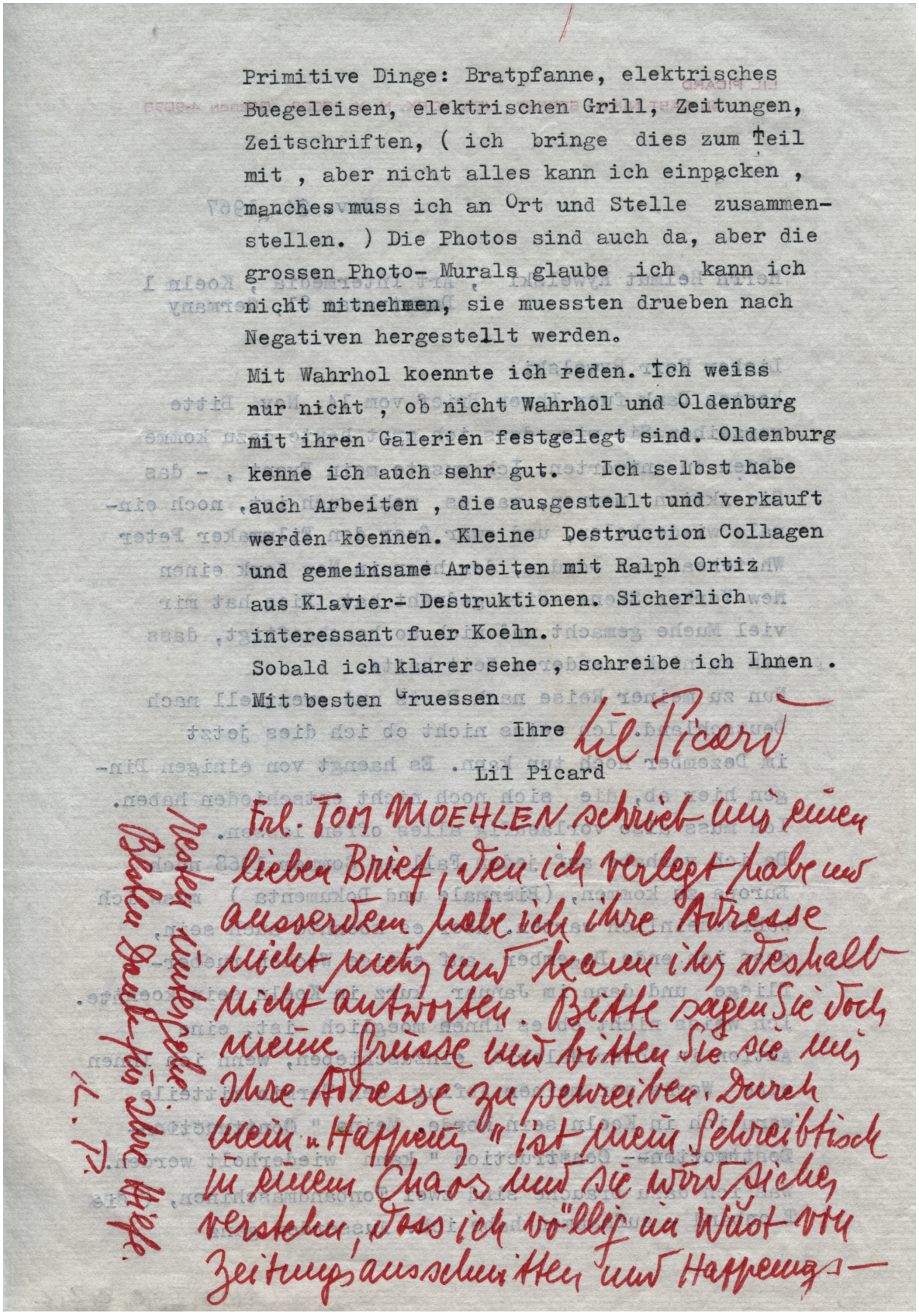
LIL PICARD
40 EAST NINTH STREET NEW YORK, N. Y. 10003 ORegon 4-9098

Nov. 24. 1967

Herrn Helmut Rywelski , Art Intermedia , Koeln 1
Domstrasse 81, Germany

Lieber Herr Rywelski,
besten Dank fuer Ihren Brief vom 14. Nov. Bitte verzeihen Sie mir, dass ich erst heute dazu komme Ihnen zu antworten. Ich musste mein Event , - das Sie Aktion nennen, was es wohl auch ist, noch einmal wiederholen, und zwar fuer den Filmmaker Peter Whitehead aus London, der hier in New York einen New Yorker Szene Film gedreht hat. Dies hat mir viel Muehe gemacht und mich so beschaeftigt, dass ich zu nichts anderem Zeit hatte.
Nun zu meiner Reise nach Paris und eventuell nach Deutschland. Ich weiss nicht ob ich dies jetzt im Dezember noch tun kann. Es haengt von einigen Dingen hier ab, die sich noch nicht entschieden haben. Ich muss also vorlaeufig alles offen lassen.
Da ich vorhabe auf jeden Fall im Sommer 1968 nach Europa zu kommen, (Biennale und Dokumenta) muss ich wahrscheinlich warten. Aber es koennte auch sein, dass ich ende Dezember auf einige Wochen rueberfliege und dann im Januar kurz in Koeln sein koennte. Ich weiss nicht ob es Ihnen moeglich ist, eine Aktion in Ihrer Galerie einzuschieben, wenn ich Ihnen eine Woche vor meinem Abflug den Termin mitteile wann ich in Koeln sein werde. Meine " ~~Construction-Destruction-~~ Construction " kann wiederholt werden. Was ich dazu brauche sind zwei Tonbandmaschinen, (die Tonband - aufnahmen habe ich. Ausserdem ganz

A103, V, 1c, 42, 2



Primitive Dinge: Bratpfanne, elektrisches Buegeleisen, elektrischen Grill, Zeitungen, Zeitschriften, (ich bringe dies zum Teil mit , aber nicht alles kann ich einpacken , manches muss ich an Ort und Stelle zusammenstellen.) Die Photos sind auch da, aber die grossen Photo- Murals glaube ich kann ich nicht mitnehmen, sie muessten drueben nach Negativen hergestellt werden.

Mit Wahrhol koennte ich reden. Ich weiss nur nicht , ob nicht Wahrhol und Oldenburg mit ihren Galerien festgelegt sind. Oldenburg kenne ich auch sehr gut. Ich selbst habe auch Arbeiten , die ausgestellt und verkauft werden koennen. Kleine Destruction Collagen und gemeinsame Arbeiten mit Ralph Ortiz aus Klavier- Destruktionen. Sicherlich interessant fuer Koeln.

Sobald ich klarer sehe , schreibe ich Ihnen .

Mit besten Gruessen

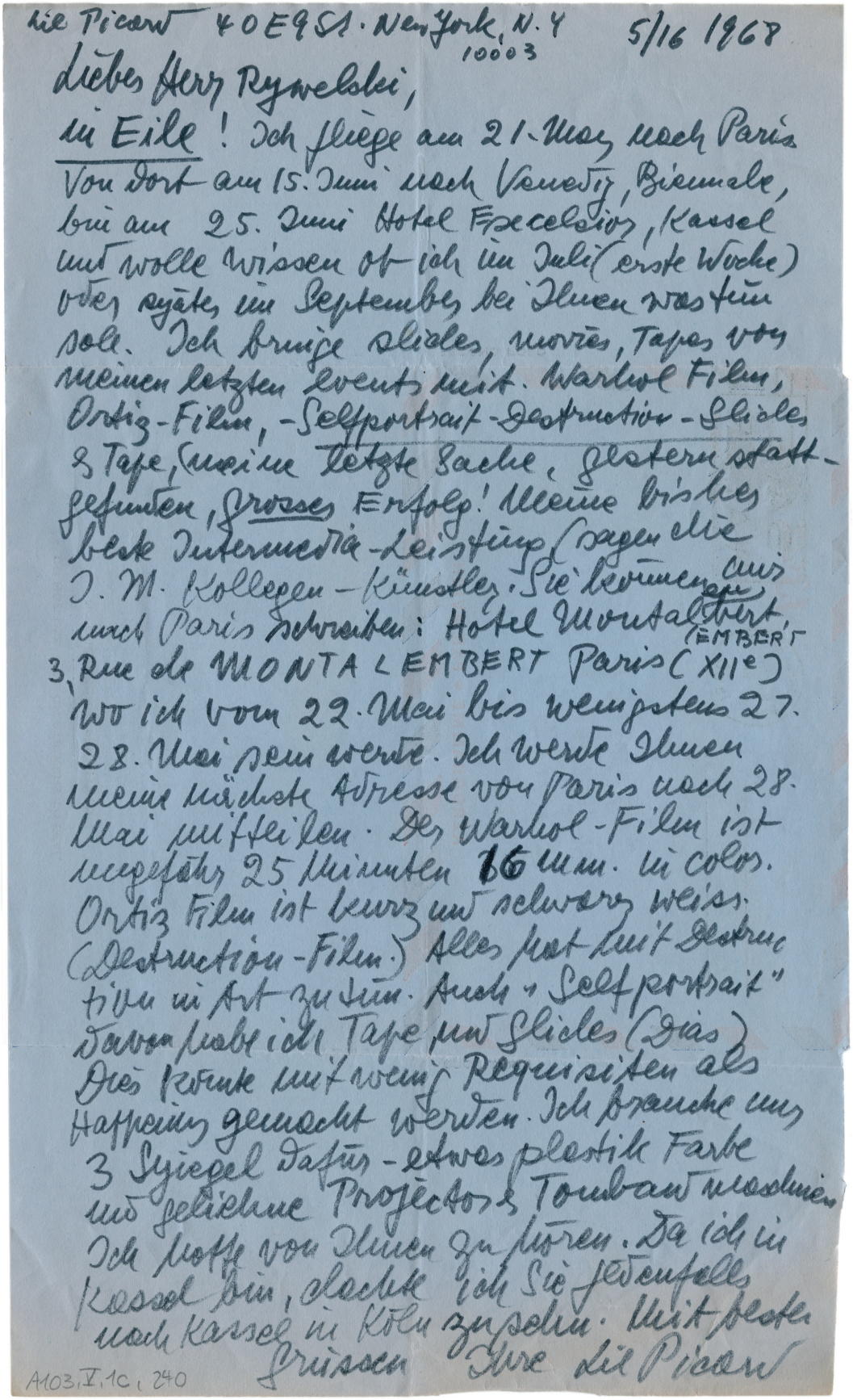
Ihre Lil Picard

Lil Picard

Frl. TOM MOEHLEN schrieb mir einen lieben Brief, den ich verlegt habe und ausserdem habe ich ihre Adresse nicht mehr und kann ihr deshalb nicht antworten. Bitte sagen Sie doch meine Grüsse und bitten Sie sie mir Ihre Adresse zu schreiben. Durch mein „Happening" ist mein Schreibtisch in einem Chaos und sie wird sicher verstehn, dass ich völlig im Wust von Zeitungsausschnitten und Happenings-

Resten untergehe.
Besten Dank für Ihre Hilfe.
L. P.

Abb. 3 Brief von / Ill. 3 letter from Picard an / to Rywelski vom 24.11.1967 / from Nov. 24, 1967, ZADIK A103, V, 1c, 242



Lil Picard 40 E 9 St. New York, N.Y. 10003 5/16 1968

Lieber Herr Rywelski,

in Eile! Ich fliege am 21. May nach Paris. Von dort am 15. Juni nach Venedig, Biennale, bin am 25. Juni Hotel Excelsior, Kassel und wolle wissen ob ich im Juli (erste Woche) oder später im September bei Ihnen was tun soll. Ich bringe slides, movies, Tapes von meinen letzten events mit. Warhol Film, Ortiz-Film, -Selfportrait-Destruction-Slides & Tape, (meine letzte Sache, gestern stattgefunden, grosser Erfolg! Meine bisher beste Intermedia-Leistung (sagen die I. M. Kollegen-Künstler. Sie können mir nach Paris schreiben: Hotel Montalembert, (EMBERT 3, Rue de MONTALEMBERT Paris (XIIe) wo ich vom 22. Mai bis wenigstens 27. 28. Mai sein werde. Ich werde Ihnen meine nächste Adresse von Paris nach 28. Mai mitteilen. Der Warhol-Film ist ungefähr 25 Minuten 16 mm. in color. Ortiz Film ist kurz und schwarz weiss. (Destruction-Film.) Alles hat mit Destruction in Art zu tun. Auch „Selfportrait" davon habe ich Tape und Slides (Dias) Dies konnte mit wenig Requisiten als Happening gemacht werden. Ich brauche nur 3 Spiegel dafür - etwas plastik Farbe und geliehne Projector & Tonband maschinen. Ich hoffe von Ihnen zu hören. Da ich in Kassel bin, dachte ich Sie jedenfalls nach Kassel in Köln zu sehn. Mit besten Grüssen Ihre Lil Picard

A103, V, 1c, 240

Abb. 4 Brief von / Ill. 4 letter from Picard an / to Rywelski vom 16.5.1968 / from May 16, 1968, ZADIK A103, V, 1c, 240

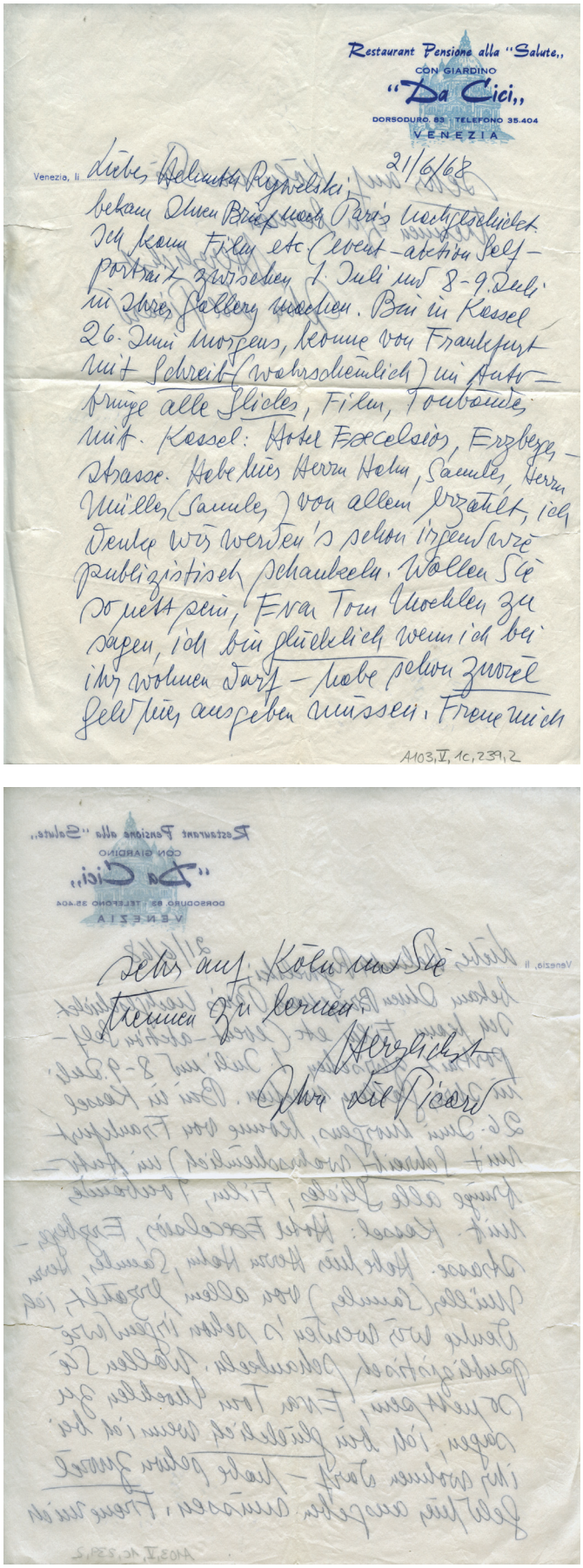


Abb. 5 Brief von / Ill. 5 letter from Picard an / to Rywelski vom 21.6.1968 / from June 21, 1968, ZADIK A103, V, 1c, 239

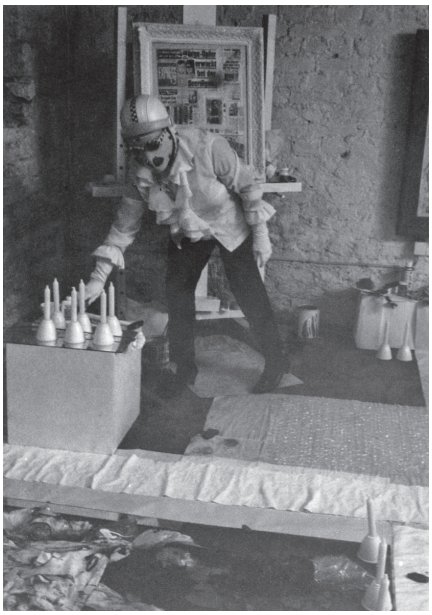


Abb. 6 Einladung / Ill. 6 invitation Lil Picard: *Morality Play – Self Portrait*, art intermedia, Köln, 5.7.1968 / Cologne, July 5, 1968









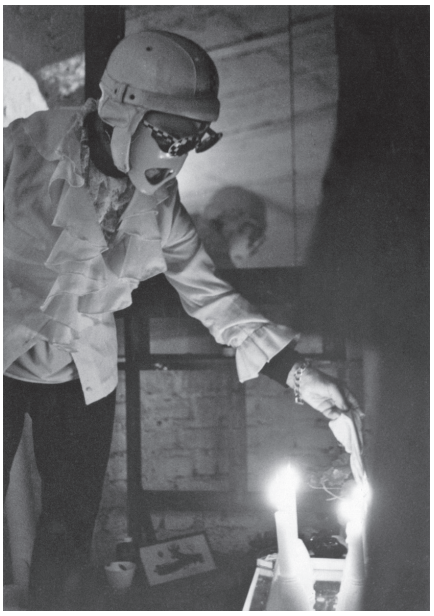
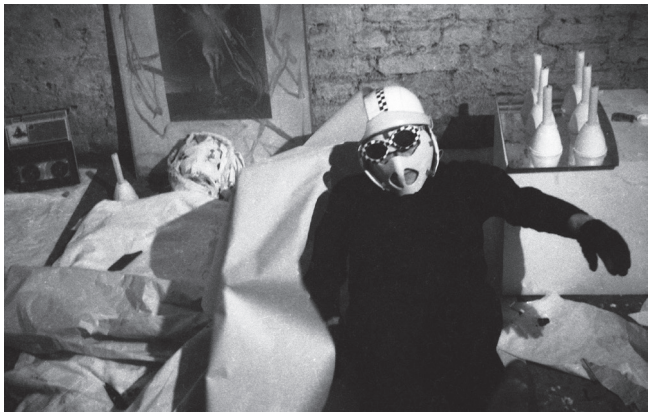


Abb. 7 ff. / Ill. 7 ff. Lil Picard: *Morality Play – Self Portrait*, art intermedia, Köln, 5.7.1968 / Cologne, July 5, 1968, Fotos / photos: © Henning Wolters, ZADIK, H4, X, 15



Abb. 7 ff. / Ill. 7 ff. Lil Picard: *Morality Play – Self Portrait*, art intermedia, Köln, 5.7.1968 / Cologne, July 5, 1968, Fotos / photos: © Henning Wolters, ZADIK, H4, X, 15





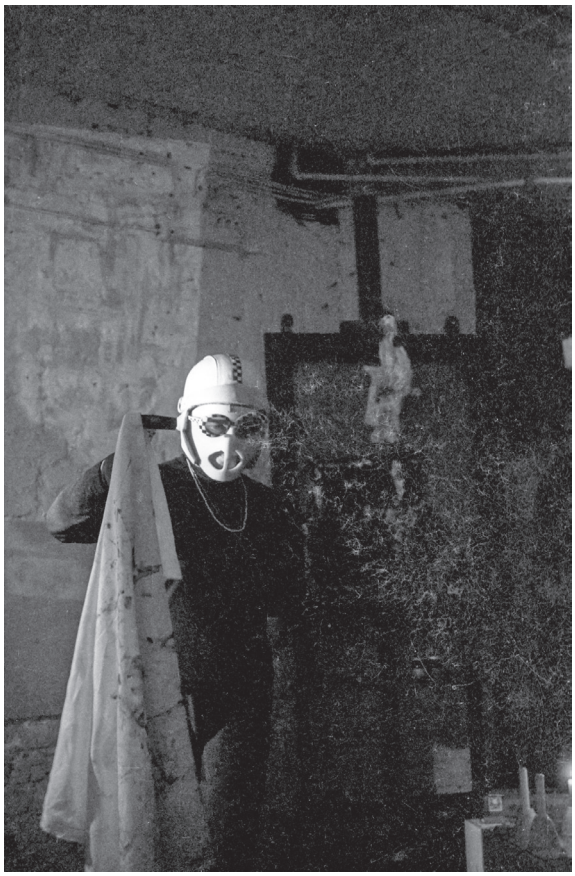
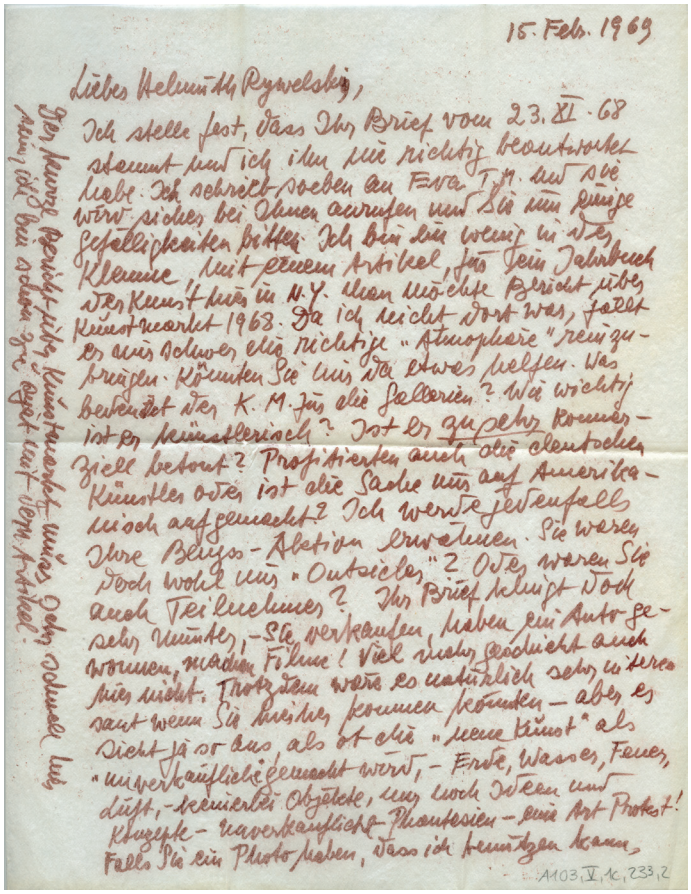




Abb. 8 Gästebuch / Ill. 8 visitors' book, ZADIK, A103, VII, 1a, S. / p. 59



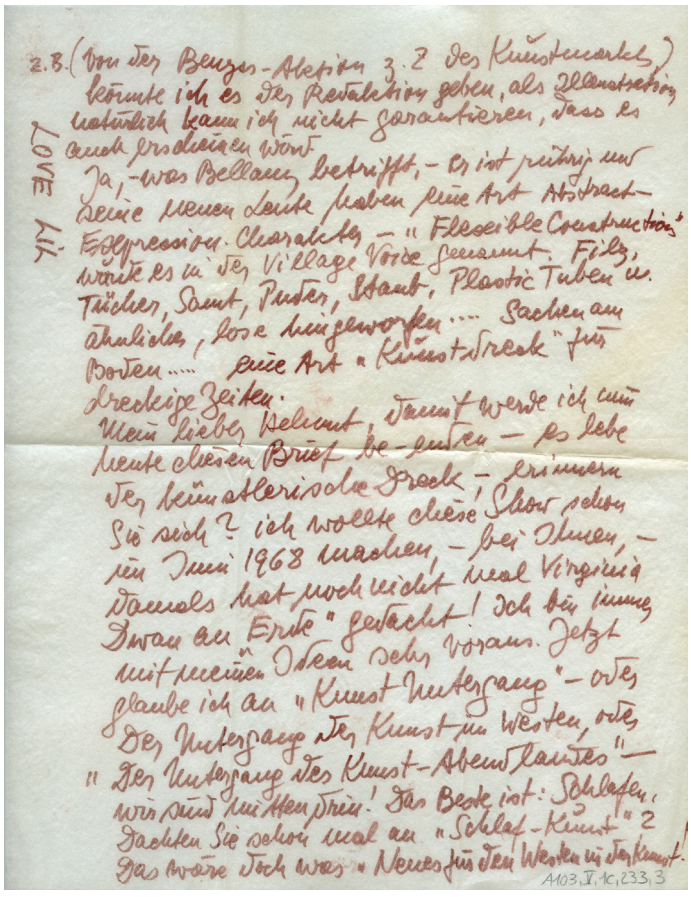
15. Febr. 1969

Lieber Helmuth Rywelski,

Ich stelle fest, dass Ihr Brief vom 23. XI. 68 stammt und ich ihn nie richtig beantwortet habe. Ich schreib soeben an Eva T. M. und sie wird sicher bei Ihnen anrufen und Sie um einige Gefälligkeiten bitten. Ich bin ein wenig in der Klemme, mit einem Artikel, für ein Jahrbuch der Kunst hier in N.Y. Man möchte Bericht über Kunstmarkt 1968. Da ich nicht dort war, fällt es mir schwer die richtige „Atmosphäre" reinzubringen. Könnten Sie mir da etwas helfen. Was bedeutet der K. M. für die Gallerien? Wie wichtig ist er künstlerisch? Ist er zu sehr konnerziell betont? Profitierten auch die deutschen Künstler oder ist die Sache nur auf Amerikanisch aufgemacht? Ich werde jedenfalls Ihre Beuys-Aktion erwähnen. Sie waren doch wohl nur „Outsider"? Oder waren Sie auch Teilnehmer? Ihr Brief klingt doch sehr munter, – Sie verkaufen, haben ein Auto gewonnen, machen Filme! Viel mehr geschieht auch hier nicht. Trotzdem wäre es natürlich sehr interessant wenn Sie hierher kommen könnten – aber es sieht ja so aus, als ob die „neue Kunst" als „unverkäufliche" gemacht wird, – Erde, Wasser, Feuer, Luft, – keinerlei Objekte, nur noch Ideen und Konzepte – unverkäufliche Phantasien – eine Art Protest! Falls Sie ein Photo haben, dass ich benützen kann,

Der kurze Bericht über Kunstmarkt muss sehr schnell hier sein, ich bin schon zu spät mit dem Artikel.

A103, V, 1c, 233, 2



z.B. (von der Beuys-Aktion z. Z. des Kunstmarkts) könnte ich es der Redaktion geben, als Illustration natürlich kann ich nicht garantieren, dass es auch erscheinen wird.

Ja, – was Bellamy betrifft, – er ist rührig und seine neuen Leute haben eine Art Abstract-Expression. Charakter – „Flexible Constructions" würde es in der Village Voice genannt. Filz, Tücher, Samt, Puder, Staub, Plastic Tuben u. ähnliches, lose hingeworfen .... Sachen am Boden ..... eine Art „Kunstdreck" für dreckige Zeiten.

Mein lieber Helmut, damit werde ich nun heute diesen Brief be-enden – es lebe der künstlerische Dreck, – erinnern Sie sich? ich wollte diese Show schon im Juni 1968 machen, – bei Ihnen, – damals hat noch nicht mal Virginia Dwan an „Erde" gedacht! Ich bin immer mit meinen Ideen sehr voraus. Jetzt glaube ich an „Kunst Untergang" – oder Der Untergang der Kunst im Westen, oder „Der Untergang des Kunst-Abendlandes" – wir sind mitten drin! Das Beste ist: Schlafen. Dachten Sie schon mal an „Schlaf-Kunst"? Das wäre doch was „Neues für den Westen in der Kunst!

LOVE LIL

A103, V, 1c, 233, 3

Abb. 9 Brief von / Ill. 9 letter from Lil Picard an / to Helmut Rywelski vom 15.2.1969 / from Feb. 15, 1969, ZADIK A103, V, 1c, 233

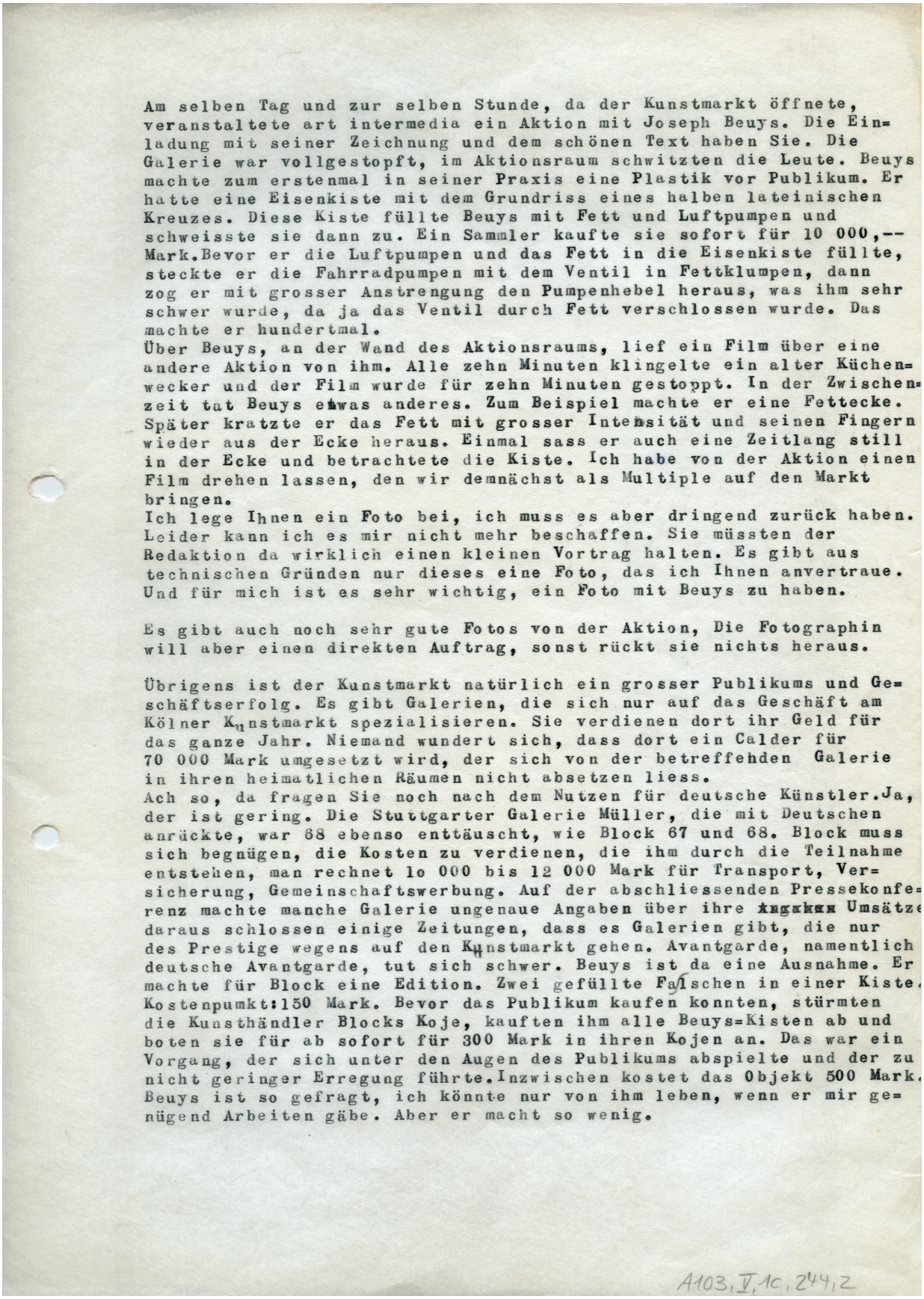
Date Fischer-Foto Nr. 4499/1a

Liebe Lil, also das war so: Die tom Mochlen rief an, wegen Informationen über Kunstmarkt, ich erzählte ihr einiges, dann reiste ich ab, jetzt kam Ihr Brief an und erst heute kann ich antworten. Warum fragen Sie aber auch so spät, wenn es so eilig ist. Sie wissen doch, dass ich Ihnen besonders gern behilflich bin.
Der Kunstmarkt ist kein offener Markt, das wissen Sie. Wer dort ausstellt, muss Mitglied des 'Verein progressiver Kunsthändler e.V.' werden. Man kann aber auch als Gast eingeladen werden; das ist z.B. mit Schmela der Fall. Er war Mitglied, ist ausgetreten, weil er 'auch keinem Kegelverein' angehöre. Kunsthändler und Verein - das ist natürlich ein schöner Widerspruch.
Es gibt zwei Worte, die den Kritikern Möglichkeiten zum Angriff bieten: Markt und progressiv.
Von einem Markt hat man die Vorstellung, dass jeder hinkann, der will und der die Kosten aufzubringen vermag.
Unter dem Stichwort progressiv ist es lächerlich, Max Ernst feilzubieten, Giacometti, Jenkins, Kirchner.
Es gibt Galerien, die progressive Programme ausstellen, andere, die nur auf's Geschäft erpischt sind, benutzen diese Galerien quasi als Feigenblatt, damit sie solchermassen auch das Siegel der Progressivität für ihre alten Klamotten bekommen. Fraglos gibt es ein Publikum, das sich ganz avantgardistisch fühlt, wenn es Max Ernst kauft, daran aber kann der Kunsthandel den Begriff progressiv kaum orientieren.

Der Kunstmarkt 68 war der zweite (erster 67). Ich werde mit art intermedia auch 1969 nicht dabei sein. Alle grossen und die lokalen Zeitungen haben sich darüber aufgeregt. DIE WELT, die FAZ vermerkten das Ausbleiben einer Einladung an mich mit Erstaunen. Tatsächlich besteht unter den Gründergalerien der ersten Stunde ein Konzerndenken. Ich mache mein eigenes Programm, ich beziehe meine Künstler nicht voh anderen Galerien. Von den neueren Galerien sind einige, die nicht so stark beachtet werden wie art intermedia, bereits auf dem Kunstmarkt 69, weil sie Unterhändler sind von anderen Kunstmarktgalerien. So können also die Grosshändler in ihren Kojen und in den Kojen ihrer Unterhändler ihr Programm vollständig ausbreiten.
Der letzte Kunstmarkt war nur stundenweise offen, da er von Demonstranten geschlossen wurde. Die Kölner Polizei hatte in einer Parallelveranstaltung zum Kunstmarkt einen angeblich pronographischen Mühl-Film beschlagnahmt. Der Prozess ist noch nicht gelaufen. Die Demonstranten verlangten, der Kunstmarkt solle aus Protest gegen den polizeilichen Angriff geschlossen werden. Die Kunsthändler taten, was die Demonstranten wollten - solange diese vor der Tür waren. Gingen sie aber fort, dann öffneten sie wieder. Eine Zeitlang liessen sie auch ihre Käufer durch Hintertüren herein. Eine beeinträchtigung des Geschäfts stellte die Demonstration nicht dar.

Als 1968 der Kunstmarkt gegründet wurde, gab es ein schlimmes Gerangele zwischen Kökn und Düsseldorf. Köln gewann das Spiel, weil die Stadt ihre Kunsthalle kostenlos zur Verfügung stellte. In ihrem tiefen Grahm begründeten die Düsseldorfer PROSPEKT 68. Sie luden alle Kunstmarkt-Galerien und auch andere ein, dort auszustellen. Alle Kunstmarktgalerien sagten ab, nachdem ein Beschluss gefasst wurde, man dürfe als Mitglied der Progressiven nur in Köln, nicht aber auch in Düsseldorf ausstellen. Inzwischen haben die Kölner einige der Aussteller von PROSPEKT eingeladen, zum Beispiel Thelen aus Essen. Aber Herr Jöllenbeck (von Thelen) sagte mir gestern, er wisse nicht, ob er auf den Kunstmarkt gehe. Er habe auf PROSPEKT so gut umgesetzt, dass er sich nicht die Alternative Köln oder Düsseldorf vorschreiben lassen könne.

A103, I, 1c, 244, 1



Am selben Tag und zur selben Stunde, da der Kunstmarkt öffnete, veranstaltete art intermedia ein Aktion mit Joseph Beuys. Die Einladung mit seiner Zeichnung und dem schönen Text haben Sie. Die Galerie war vollgestopft, im Aktionsraum schwitzten die Leute. Beuys machte zum erstenmal in seiner Praxis eine Plastik vor Publikum. Er hatte eine Eisenkiste mit dem Grundriss eines halben lateinischen Kreuzes. Diese Kiste füllte Beuys mit Fett und Luftpumpen und schweisste sie dann zu. Ein Sammler kaufte sie sofort für 10 000,-- Mark.Bevor er die Luftpumpen und das Fett in die Eisenkiste füllte, steckte er die Fahrradpumpen mit dem Ventil in Fettklumpen, dann zog er mit grosser Anstrengung den Pumpenhebel heraus, was ihm sehr schwer wurde, da ja das Ventil durch Fett verschlossen wurde. Das machte er hundertmal.
Über Beuys, an der Wand des Aktionsraums, lief ein Film über eine andere Aktion von ihm. Alle zehn Minuten klingelte ein alter Küchenwecker und der Film wurde für zehn Minuten gestoppt. In der Zwischenzeit tat Beuys etwas anderes. Zum Beispiel machte er eine Fettecke. Später kratzte er das Fett mit grosser Intensität und seinen Fingern wieder aus der Ecke heraus. Einmal sass er auch eine Zeitlang still in der Ecke und betrachtete die Kiste. Ich habe von der Aktion einen Film drehen lassen, den wir demnächst als Multiple auf den Markt bringen.
Ich lege Ihnen ein Foto bei, ich muss es aber dringend zurück haben. Leider kann ich es mir nicht mehr beschaffen. Sie müssten der Redaktion da wirklich einen kleinen Vortrag halten. Es gibt aus technischen Gründen nur dieses eine Foto, das ich Ihnen anvertraue. Und für mich ist es sehr wichtig, ein Foto mit Beuys zu haben.

Es gibt auch noch sehr gute Fotos von der Aktion, Die Fotographin will aber einen direkten Auftrag, sonst rückt sie nichts heraus.

Übrigens ist der Kunstmarkt natürlich ein grosser Publikums und Geschäftserfolg. Es gibt Galerien, die sich nur auf das Geschäft am Kölner Kunstmarkt spezialisieren. Sie verdienen dort ihr Geld für das ganze Jahr. Niemand wundert sich, dass dort ein Calder für 70 000 Mark umgesetzt wird, der sich von der betreffenden Galerie in ihren heimatlichen Räumen nicht absetzen liess.
Ach so, da fragen Sie noch nach dem Nutzen für deutsche Künstler.Ja, der ist gering. Die Stuttgarter Galerie Müller, die mit Deutschen anrückte, war 68 ebenso enttäuscht, wie Block 67 und 68. Block muss sich begnügen, die Kosten zu verdienen, die ihm durch die Teilnahme entstehen, man rechnet 10 000 bis 12 000 Mark für Transport, Versicherung, Gemeinschaftswerbung. Auf der abschliessenden Pressekonferenz machte manche Galerie ungenaue Angaben über ihre ~~xxxxx~~ Umsätze daraus schlossen einige Zeitungen, dass es Galerien gibt, die nur des Prestige wegens auf den Kunstmarkt gehen. Avantgarde, namentlich deutsche Avantgarde, tut sich schwer. Beuys ist da eine Ausnahme. Er machte für Block eine Edition. Zwei gefüllte Fläschen in einer Kiste. Kostenpumkt:150 Mark. Bevor das Publikum kaufen konnten, stürmten die Kunsthändler Blocks Koje, kauften ihm alle Beuys=Kisten ab und boten sie für ab sofort für 300 Mark in ihren Kojen an. Das war ein Vorgang, der sich unter den Augen des Publikums abspielte und der zu nicht geringer Erregung führte.Inzwischen kostet das Objekt 500 Mark. Beuys ist so gefragt, ich könnte nur von ihm leben, wenn er mir genügend Arbeiten gäbe. Aber er macht so wenig.

A103, V, 1c, 244,2

Abb. 10 Brief von / Ill. 10 letter from Helmut Rywelski an / to Lil Picard, undatiert / undated, ZADIK A103, V, 1c, 244

Lil Picard *40 East Ninth Street, New York, N. Y. 10003* *ORegon 4-9098*

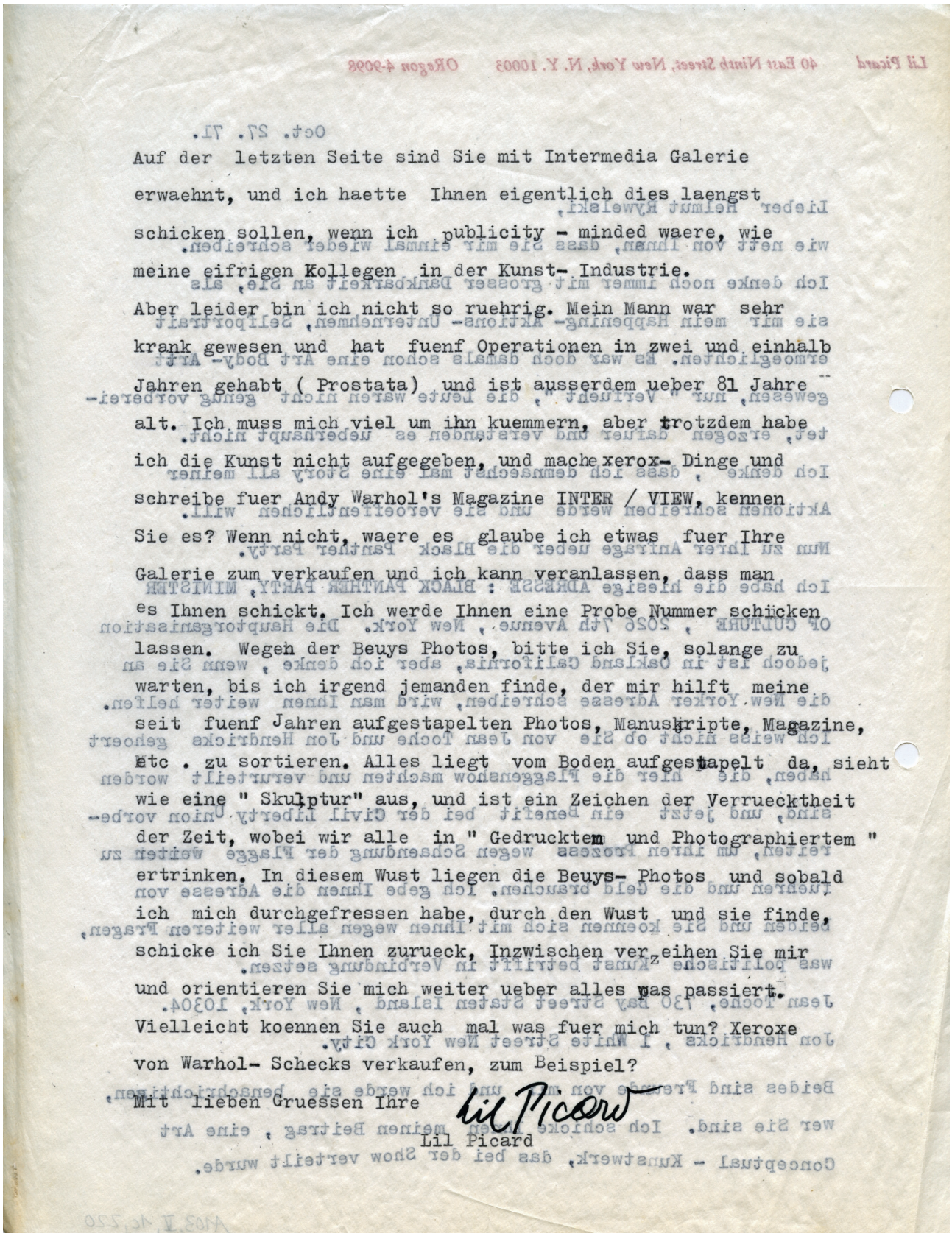
Oct. 27. 71.

Lieber Helmut Rywelski,

wie nett von Ihnen, dass Sie mir einmal wieder schreiben.
Ich denke noch immer mit grosser Dankbarkeit an Sie, als
sie mir mein Happening- Aktions- Unternehmen, Selfportrait
ermoeglichten. Es war doch damals schon eine Art Body- Art
gewesen, nur " Verfueht ", die Leute waren nicht genug vorberei-
tet, erzogen dafuer und verstanden es ueberhaupt nicht.
Ich denke , dass ich demnaechst mal eine Story all meiner
Aktionen schreiben werde und sie veroeffentlichen will.
Nun zu Ihrer Anfrage ueber die Black Panther Party.
Ich habe die hiesige ADRESSE : BLACK PANTHER PARTY, MINISTER
OF CULTURE , 2026 7th Avenue , New York. Die Hauptorganisation
jedoch ist in Oakland California, aber ich denke , wenn Sie an
die New Yorker Adresse schreiben, wird man Ihnen weiter helfen.
Ich weiss nicht ob Sie von Jean Toche und Jon Hendricks gehoert
haben, die hier die Flaggenshow machten und verurteilt worden
sind, und jetzt ein Benefit bei der Civil Liberty Union vorbe-
reiten, um ihren Prozess wegen Schaendung der Flagge weiter zu
fuehren und die Geld brauchen. Ich gebe Ihnen die Adresse von
beiden und Sie koennen sich mit Ihnen wegen aller weiteren Fragen,
was politische Kunst betrifft in Verbindung setzen.
Jean Toche, 730 Bay Street Staten Island , New York, 10304.
Jon Hendricks , 1 White Street New York City.
Beides sind Freunde von mir und ich werde sie benachrichtigen,
wer Sie sind. Ich schicke Ihnen meinen Beitrag , eine Art
Conceptual - Kunstwerk, das bei der Show verteilt wurde.

Lil Picard

A103, V, 1c, 220



Lil Picard

Auf der letzten Seite sind Sie mit Intermedia Galerie erwaehnt, und ich haette Ihnen eigentlich dies laengst schicken sollen, wenn ich publicity - minded waere, wie meine eifrigen Kollegen in der Kunst- Industrie.

Aber leider bin ich nicht so ruehrig. Mein Mann war sehr krank gewesen und hat fuenf Operationen in zwei und einhalb Jahren gehabt (Prostata) und ist ausserdem ueber 81 Jahre alt. Ich muss mich viel um ihn kuemmern, aber trotzdem habe ich die Kunst nicht aufgegeben, und mache xerox- Dinge und schreibe fuer Andy Warhol's Magazine INTER / VIEW, kennen Sie es? Wenn nicht, waere es glaube ich etwas fuer Ihre Galerie zum verkaufen und ich kann veranlassen, dass man es Ihnen schickt. Ich werde Ihnen eine Probe Nummer schicken lassen. Wegen der Beuys Photos, bitte ich Sie, solange zu warten, bis ich irgend jemanden finde, der mir hilft meine seit fuenf Jahren aufgestapelten Photos, Manuskripte, Magazine, etc . zu sortieren. Alles liegt vom Boden aufgestapelt da, sieht wie eine " Skulptur" aus, und ist ein Zeichen der Verruecktheit der Zeit, wobei wir alle in " Gedrucktem und Photographiertem " ertrinken. In diesem Wust liegen die Beuys- Photos und sobald ich mich durchgefressen habe, durch den Wust und sie finde, schicke ich Sie Ihnen zurueck, Inzwischen verzeihen Sie mir und orientieren Sie mich weiter ueber alles was passiert. Vielleicht koennen Sie auch mal was fuer mich tun? Xeroxe von Warhol- Schecks verkaufen, zum Beispiel?

Mit lieben Gruessen Ihre

Lil Picard

Abb. 11 Brief von / Ill. 11 letter from Picard an / to Rywelski vom 27.10.1971 / from Oct. 27, 1971, ZADIK A103, V, 1c, 220



Abb. 1 / Ill. 1 Helmut Rywelski und / and Joseph Beuys, um / around 1970, Foto / photo: © Peter Fischer, ZADIK A103, X, 5c

JOSEPH BEUYS: AUSSTELLUNGEN UND AKTIONEN IN DER GALERIE *ART INTERMEDIA*

JOSEPH BEUYS: EXHIBITIONS AND ACTIONS AT *ART INTERMEDIA* GALLERY

Günter Herzog

„Das wohl größte Engagement zeigte Helmut Rywelski für Joseph Beuys (1921–1986), der eine ‚wichtige Rolle' für die Geschichte der Galerie spielte. Mit drei Aktionen, zwei Einzelausstellungen und mehreren Editionen, die neben weiterem realisiert wurden, präsentierte *art intermedia* zwischen 1968 und 1972 ein breites Spektrum seines Werks, darunter mehrere Premieren, die Rywelski in die Riege der frühen Beuys-Galeristen einreihen."[1]

Als er Beuys kennenlernte, arbeitete Rywelski noch als Journalist; seine erste Reportage mit dem damals gerade aufstrebenden Künstler machte er anlässlich des *Festivals der Neuen Kunst* im Auditorium der RWTH Aachen (20.7.1964). Angesichts der Bedeutung, die Beuys und Rywelski füreinander hatten, erscheint die im Archiv erhaltene Dokumentenmenge eher bescheiden, woraus man schließen kann, dass ein beträchtlicher, wenn nicht der größte Teil ihrer Kommunikationen mündlich am Telefon oder bei direkten Begegnungen erfolgt sein musste.

Anmerkung

[1] Karsten Arnold: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit* [Diss. Köln 2015], Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 92–100, hier S. 92.

"Helmut Rywelski was probably most committed to Joseph Beuys (1921–1986), who played a 'significant role' in the history of the gallery. A total of three actions, two solo exhibitions, and several limited editions were produced alongside other projects; *art intermedia* presented a wide range of Beuys' work between 1968 and 1972, including several premieres that place Rywelski among the ranks of early Beuys gallerists."[1]

When he first met Beuys, Rywelski was still working as a journalist. His first article concerning the then up-and-coming artist was on the occasion of the *Festival der Neuen Kunst* event in the auditorium of the Technical University in Aachen (July 20, 1964). Considering the importance of Beuys and Rywelski to each other, the number of documents preserved in the archive would seem rather modest, from which can only be concluded that a considerable amount, if not the majority, of their communications must have been verbally by telephone or in face-to-face meetings.

Footnote

[1] Karsten Arnold: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit* [Diss. Cologne 2015], Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2017, pp. 92–100, here p. 92.

1. AUSSTELLUNG *ZWEITE REALITÄT* (15.10.–28.11.1968) MIT DER AKTION *VAKUUM ↔ MASSE* (ZUR ERÖFFNUNG AM 14.10.1968, 20:00 UHR)

1. THE EXHIBITION *ZWEITE REALITÄT* (OCT. 15 – NOV. 28, 1968) INCLUDING THE ACTION *VAKUUM ↔ MASSE* (FOR THE OPENING ON OCT. 14, 1968, 8 PM)

Die erste Kooperation zwischen Beuys und Rywelski als Galerist fand statt im Rahmen der *art intermedia*-Gruppenausstellung *Zweite Realität* (15.10.–28.11.1968). Zur Eröffnung, gleichzeitig mit der des *Kunstmarkt Köln '68* am 14.10.1968, hatte Rywelski Beuys durch die Vermittlung seines Schülers Ansgar Nierhoff für eine Aktion gewinnen können, die unter dem späteren Titel *Vakuum ↔ Masse* in die Kunstgeschichte einging. Es war Beuys' erste Aktion in Köln, und sie brachte der Galerie beträchtliche Reputation. Bei einem vorbereitenden Treffen in Düsseldorf hielt Beuys mit blauem Kugelschreiber und Füller (mit dunkelblauer Tinte) seine Idee in einer Skizze fest, die später ins Gästebuch 1 der Galerie [Abb. 1] geklebt wurde. Sie zeigt im angegebenen Maßstab 1:20 den Entwurf für eine Kiste in Form eines halben lateinischen Kreuzes. Darunter schrieb Beuys: „Inhalt: 30 kg Fett 100 Luftpumpen EISEN Stärke 4 mm für Nierhoff Augenschutz beim Schweissen". Auf dem Blatt gegenüber dieser Zeichnung ist Nierhoffs in roter und grüner Tusche angefertigte Konstruktionszeichnung in Form eines Schnittes mit Größenangaben ins Gästebuch geklebt [Abb. 2]. Blättert man um [Abb. 3], sieht man die eingeklebte Zeichnung der Eisenkiste in perspektivischer Wiedergabe, beschriftet mit „FETTKISTE / BEUYS PERSPEKTIVE" und mit blauem Kugelschreiber hinzugefügt „Fa. H. Adolfs K-Holweide Wichheimerstr. (Schlosser)". In der Einladung zur *Zweite[n] Realität* [Abb. 4] erscheint der Hinweis auf die Beuys-Aktion – mit reduziertem Fettanteil, aber

The first collaboration between Beuys and Rywelski as a gallerist took place in the context of the *art intermedia* group exhibition *Zweite Realität* (Oct. 15 – Nov. 28, 1968). At the exhibition opening, concurrent with the one at *Kunstmarkt Köln '68* on October 14, 1968, Rywelski was able to arrange, through Ansgar Nierhoff, for Beuys to stage an action that has since achieved a place in the history art under its later title *Vacuum ↔ Mass*. It was Beuys' first action in Cologne, conferring the gallery with a considerable reputation. At a preparatory meeting in Düsseldorf, Beuys outlined his concept in a sketch in blue ballpoint pen and fountain pen (in dark blue ink), which was later pasted into the gallery visitors' book 1 [ill. 1]. It displays a specific scale of 1:20 and his concept for a box in the form of half a Latin cross. Underneath Beuys wrote: "Inhalt: 30 kg Fett 100 Luftpumpen EISEN Stärke 4 mm für Nierhoff Augenschutz beim Schweissen" (contents: 30 kg fat 100 pneumatic pumps IRON thickness 4 mm eye protection for Nierhoff when welding). On the page opposite the drawing, Nierhoff's construction drawing in red and green ink in the form of a sectional view, including details of the dimensions, has also been pasted into the visitors' book [ill. 2]. Turning the page [ill. 3] reveals the pasted-in drawing of the iron box in perspective, labeled "FETTKISTE / BEUYS PERSPEKTIVE" and added in blue ballpoint pen "Fa. H. Adolfs K-Holweide Wichheimerstr. (Schlosser)" (the H. Adolfs company K-Holweide Wichheimerstr. [locksmith]) Details

ergänzt um das Filmfragment *Eurasienstab* – auf der Rückseite. „Joseph Beuys Simultan = Eisenkiste halbiertes Kreuz Inhalt: 20 kg Fett 100 Luftpumpen. Film Fragment 20 min aus: Joseph Beuys *Eurasienstab* Ton: Henning Christiansen." Die ebenfalls im Gästebuch [Abb. 5] eingeklebte Eintrittskarte für die Vorführung des Filmfragments galt auch den Tagen 15. bis 19. Oktober 1968. Ein daneben geklebtes Foto von Wolf P. Prange [Abb. 6], unter das Beuys mit Bleistift seinen Namen geschrieben hat, zeigt den Künstler in Aktion und gibt einen Eindruck der Atmosphäre im Aktionsraum. Das Foto zeigt unter anderen die Fotografin Angelika Platen, die sich das Haar aus den Augen streicht.

Aus einem Foto, das Ute Klophaus am Ende der Aktion *Vakuum ↔ Masse* am 14. Oktober von der Eisenkiste gemacht hatte, entstand 1970 die *art intermedia*-Edition *Vakuum ↔ Masse* (WVZ Nr. 28), bestehend aus dem auf einem 125 x 175 cm großen Stück Fotoleinen aufgedruckten Foto, zum Preis von 400 DM. Ein mit Werbung für die Edition bedruckter Briefumschlag ist eingeklebt im Gästebuch auf S. 86 [Abb. 7].

of Beuys' action – with a reduced amount of fat, but with the addition of the film fragment *Eurasienstab* – appears on the reverse side of the invitation to *Zweite Realität* [ill. 4]. "Joseph Beuys Simultan = Eisenkiste halbiertes Kreuz Inhalt: 20 kg Fett 100 Luftpumpen. Film Fragment 20 min aus: Joseph Beuys *Eurasienstab* Ton: Henning Christiansen." (Joseph Beuys Simultaneous = Iron Chest Halved Cross Contents: 20 kg of fat 100 pneumatic pumps. Film Fragment 20 mins. from: Joseph Beuys *Eurasienstab* Sound: Henning Christiansen.) An admission ticket for the screening of the film fragment, likewise pasted into the visitors' book [ill. 5], was also valid from October 15 to 19, 1968. A photograph by Wolf P. Prange pasted next to it [ill. 6], under which Beuys wrote his name in pencil, shows the artist performing his action and provides an impression of the atmosphere in the action space. The photograph shows, among others, the photographer Angelika Platen, who is brushing her hair away from her eyes.

The photograph that Ute Klophaus took of the iron chest at the end of the *Vakuum ↔ Masse* action on October 14, resulted in the 1970 *art intermedia* limited edition *Vakuum ↔ Masse* (WVZ Nr. 28), a photograph printed on a 125 x 175 cm piece of photographic canvas, available at 400 marks each. An envelope printed with an advertisement for the limited edition was pasted into the visitors' book on page 86 [ill. 7].

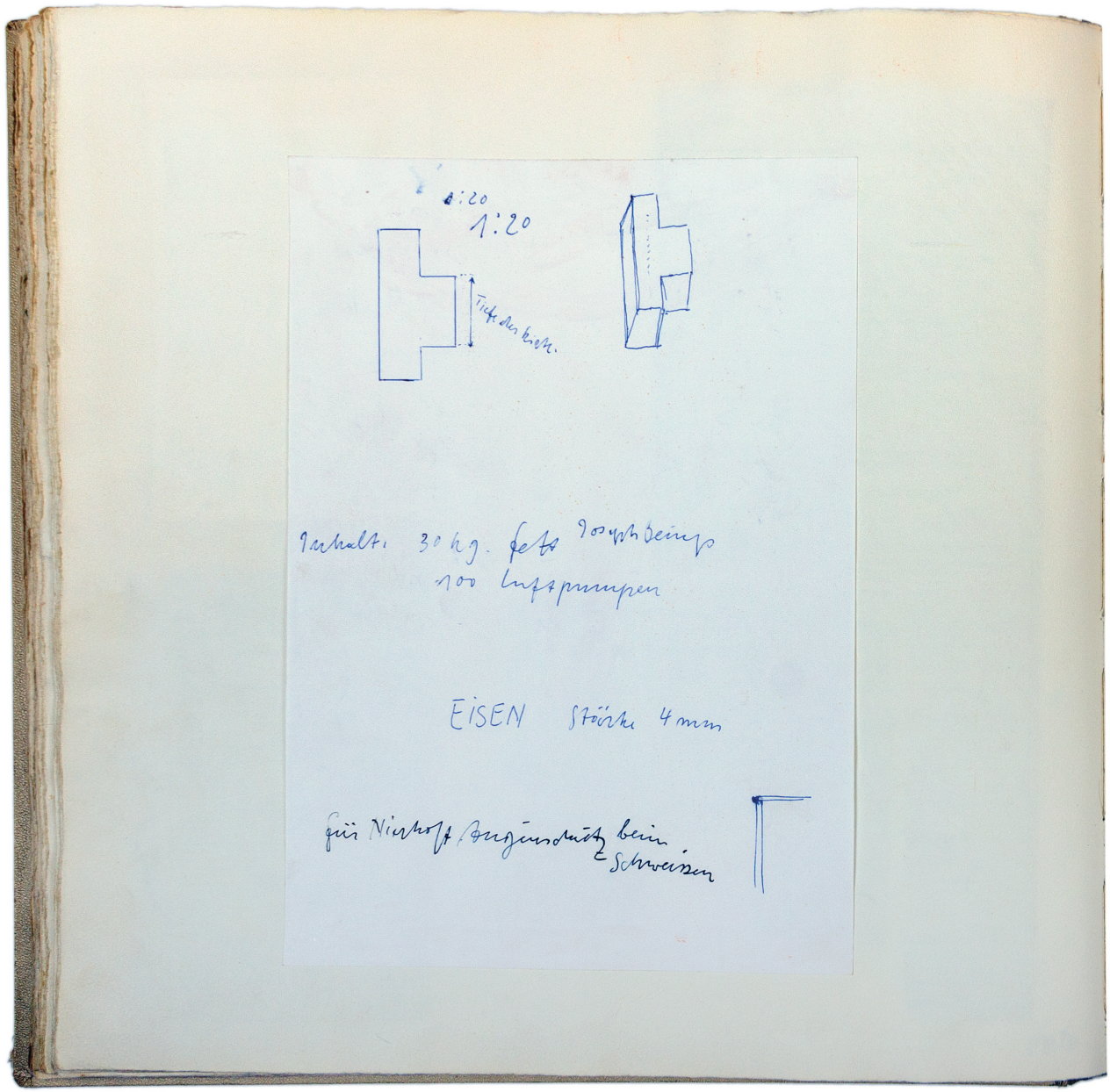


Abb. 1 / Ill. 1 Joseph Beuys: Ideenskizze für Eisenkiste. Dunkelblaue Tinte auf Papier DIN A 4 / conceptual sketch for the iron chest. Dark blue ink on DIN-A4 paper, 1968, in: Gästebuch / in: visitors' book, ZADIK A103, VII, 1b, , S. / p. 68

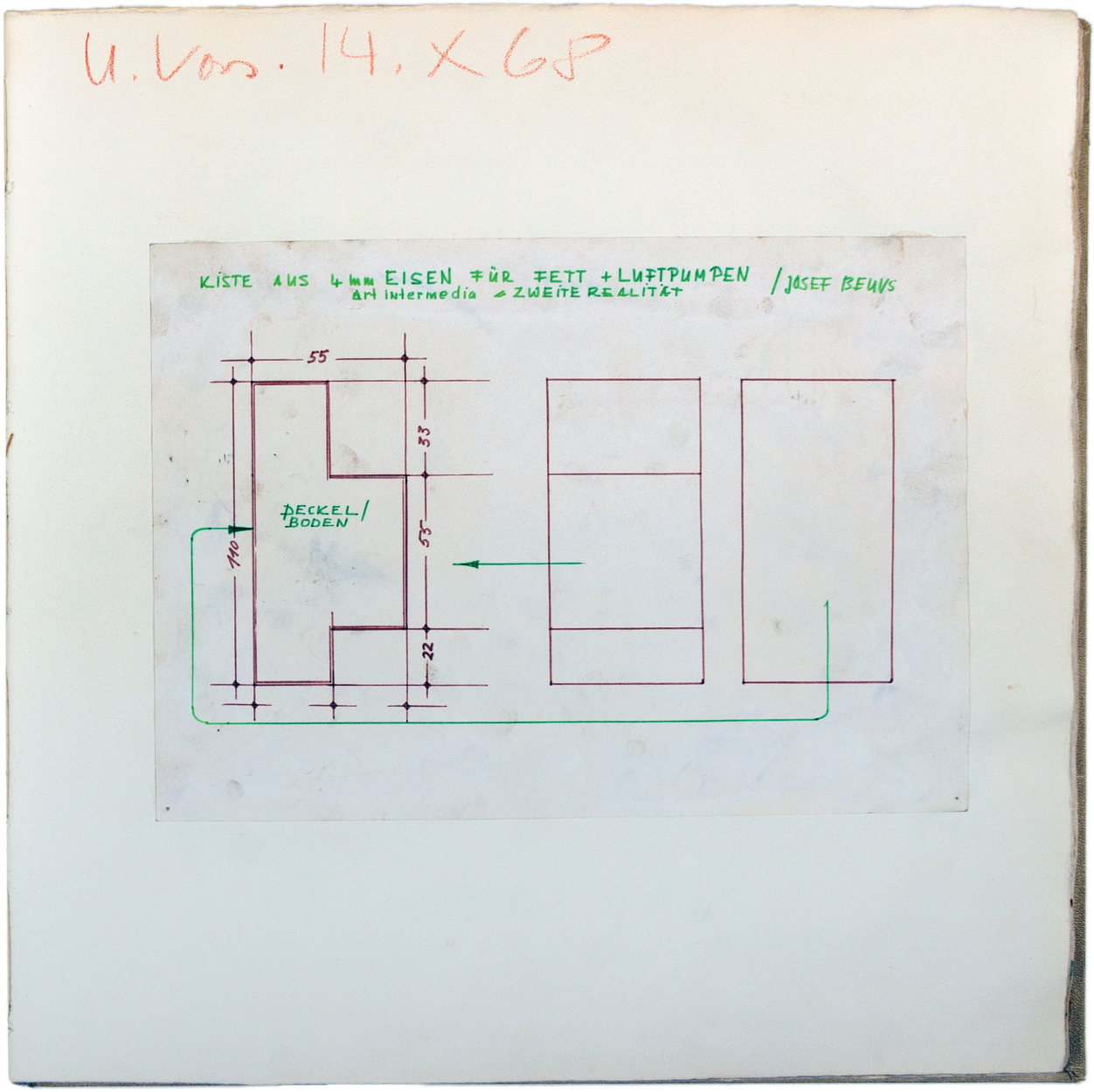


Abb. 2 / Ill. 2 Ansgar Nierhoff: „KISTE AUS 4 mm EISEN FÜR FETT + LUFTPUMPEN …". Rote und grüne Tusche auf Papier DIN A 4 / Red and green ink on DIN-A4 paper, 1968, in: Gästebuch / visitors' book, ZADIK, A103, VII, 1a, S. / p. 69



Abb. 3 / Ill. 3 Ansgar Nierhoff: „FETTKISTE / BEUYS PERSPEKTIVE". Grüne und rote Tusche, dunkelblauer Kugelschreiber auf Papier DIN A 4 / Green and red ink, dark blue ballpoint pen on DIN-A4 paper, 1968, in: Gästebuch / visitors' book, ZADIK, A103, VII, 1a, S. / p. 70

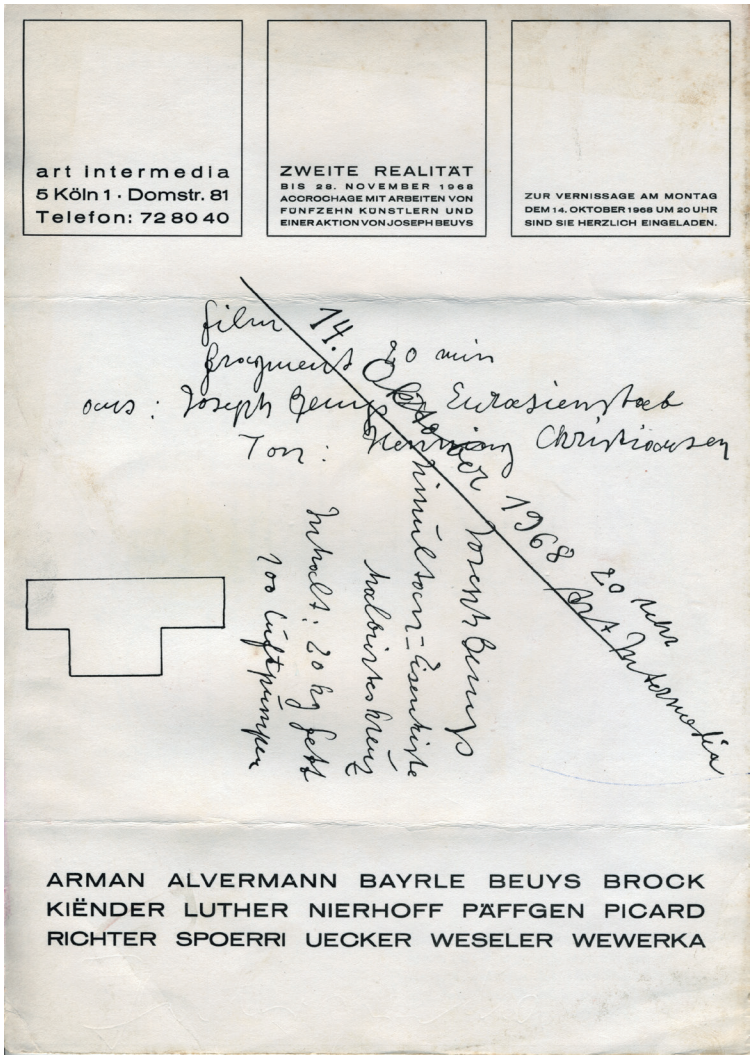


Abb. 4 / Ill. 4 Joseph Beuys: Zeichnung und Text der Einladung zur Ausstellung / drawing and text for the invitation to the exhibition *Zweite Realität*, mit der Ankündigung des Filmfragments aus / including the announcement for the film fragment from *EURASIENSTAB*, ZADIK A103, I, 1, 11



Abb. 5 Eintrittskarte der Galerie art intermedia für die Vorführung des Filmfragments aus *EURASIENSTAB* für die Tage 14. bis 19. Oktober 1968, in: Gästebuch / Ill. 5 an art intermedia gallery admission ticket for the screening of the film fragment from *EURASIENSTAB* valid from Oct. 14 to 19, 1968, in: visitors' book, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 76



Abb. 6 / Ill. 6 Joseph Beuys bei der Aktion / performing the action *Vakuum ↔ Masse* am 14.10.1968 / on Oct. 14, 1968, Foto / photo: © Wolf P. Prange, in: Gästebuch / visitors' book, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 77

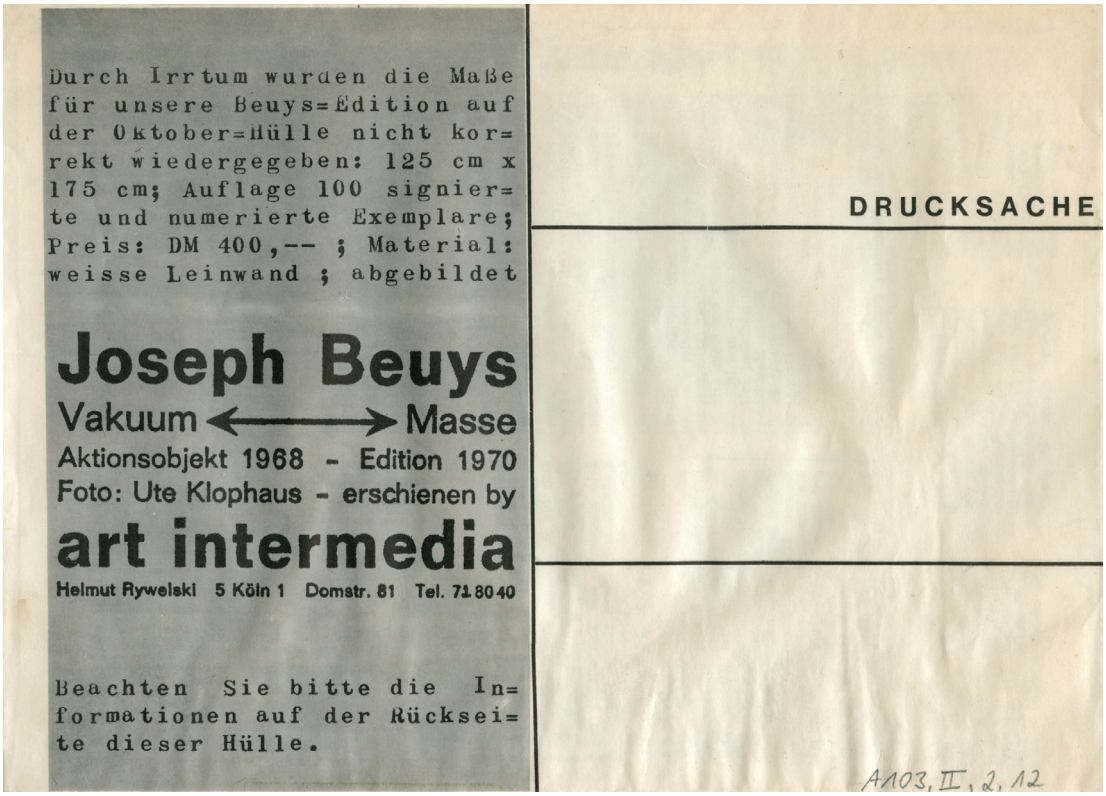


Abb. 7 Briefumschlag der Galerie mit Werbung zur Edition / Ill. 7 an envelope from the gallery with an advertisement for the limited edition *Vakuum ↔ Masse*, ZADIK A103, II, 2, 12

2. AUSSTELLUNG *JOSEPH BEUYS: ZEICHNUNGEN – OBJEKTE* (14.12.1968–22.1.1969, VERLÄNGERT BIS 15.2.1969)

2. EXHIBITION *JOSEPH BEUYS: ZEICHNUNGEN – OBJEKTE* (DEC. 14, 1968 – JAN. 22, 1969, EXTENDED UNTIL FEB. 15, 1969)

Rywelskis nächstes Beuys-Projekt war die Ausstellung *Joseph Beuys: Zeichnungen – Objekte* (14.12.1968–22.1.1969, verlängert bis 15.2.1969). Das früheste dazu im Archiv erhaltene Dokument ist ein Eilbrief von Beuys vom 15. November 1968 [Abb. 1]. Er enthält ein Blatt mit einem handschriftlichen Anschreiben von Beuys und ein Blatt mit einem Typoskript der von Henning Christiansen besorgten deutschen Übersetzung eines Textes von Per Kirkeby. In seinem Anschreiben erklärt Beuys: „Hier ist der Text von Kirkeby. Die an manchen Stellen merkwürdige Syntax (auch Zeichensetzung) muss bestehen bleiben, da sie gut den Charakter des Dänischen wiedergibt. […] unten darunter muss stehen Per Kirkeby: 2,15 BORGENS FORLAG KØBENHAVN (Auszug) aus dem Dänischen übersetzt von Henning Christiansen". Aus diesem Kirkeby-Text entstand die Einladung zu Beuys' erster Ausstellung von Zeichnungen und Objekten bei Rywelski [Abb. 2]. Eine der Einladungen funktionierte Beuys zur Preisliste um [Abb. 3]. Für die Vernissage am 13.12.1968, bei der Beuys zum ersten Mal seinen „erweiterten Kunstbegriff" öffentlich vortrug, gab es noch eine auf einen 105 x 105 mm großen braunen Karton gedruckte gesonderte Einladung [Abb. 4].

Rywelski's next Beuys project was the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen – Objekte* (Dec. 14, 1968 – Jan. 22, 1969, extended until Feb. 15, 1969). The earliest document in the archive relating to it is an express letter from Beuys dated November 15, 1968 [ill. 1]. It contains one sheet with a handwritten covering letter from Beuys and another sheet with a typescript of Henning Christiansen's German translation of a text by Per Kirkeby. In his covering letter, Beuys explains: "Here is Kirkeby's text. The syntax (including punctuation), which is strange in some places, should remain as it reflects the character of the Danish well. […] Underneath, it should say Per Kirkeby: 2,15 BORGENS FORLAG KØBENHAVN (excerpt) translated from the Danish by Henning Christiansen." The Kirkeby text became the blueprint for the invitation to Beuys' first exhibition of drawings and objects at Rywelski's gallery [ill. 2]. Beuys converted one of the invitations into the price list [ill. 3]. For the exhibition opening on December 13, 1968, at which Beuys presented his "expanded concept of art" publicly for the first time, a separate invitation was printed on 105 x 105 mm brown card [ill. 4].



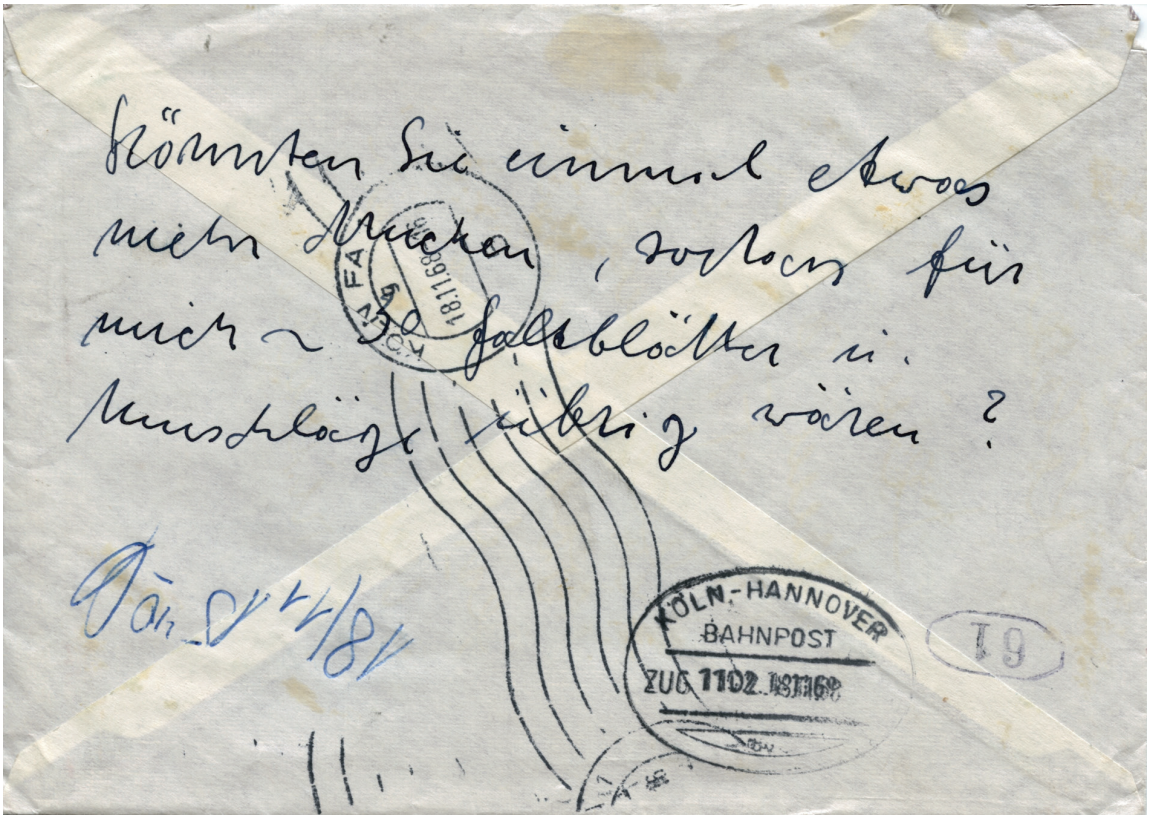
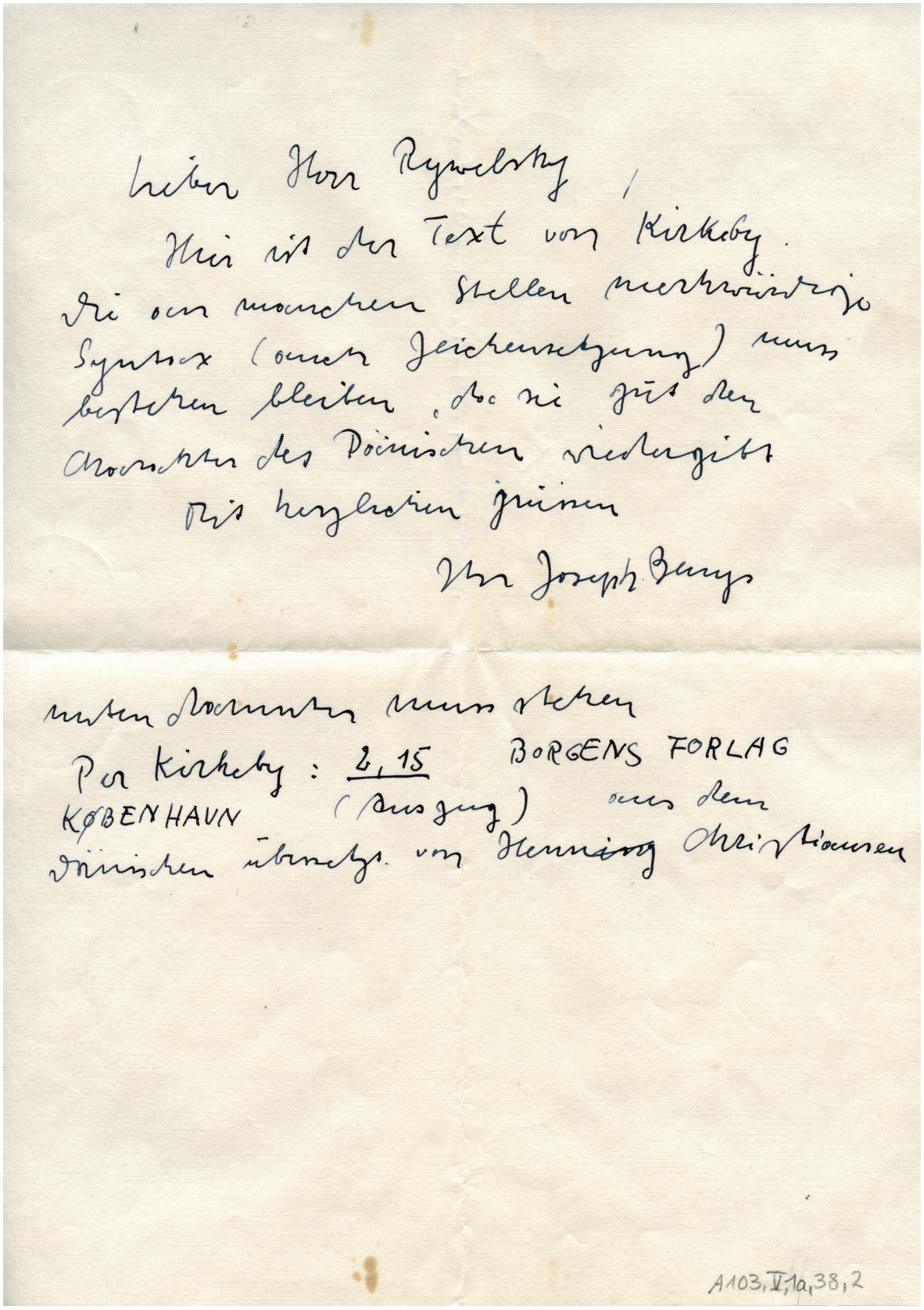


Abb. 1 ff. Eilbrief von / Ill. 1 ff. express letter from Beuys an / to Rywelski vom 15.11.1968 mit handschriftlichem Anschreiben und dem Typoskript eines von Henning Christiansen übersetzten Kirkeby-Textes / from Nov. 15, 1968 with a handwritten covering letter and the typescript of Henning Christiansen's translation of a Kirkeby text, ZADIK A103, V, 1a, 38



Lieber Herr Rywalsky,

Hier ist der Text von Kirkeby.
Die an manchen Stellen merkwürdige Syntax (auch Zeichensetzung) muss bestehen bleiben, da sie gut den Charakter des Dänischen wiedergibt.

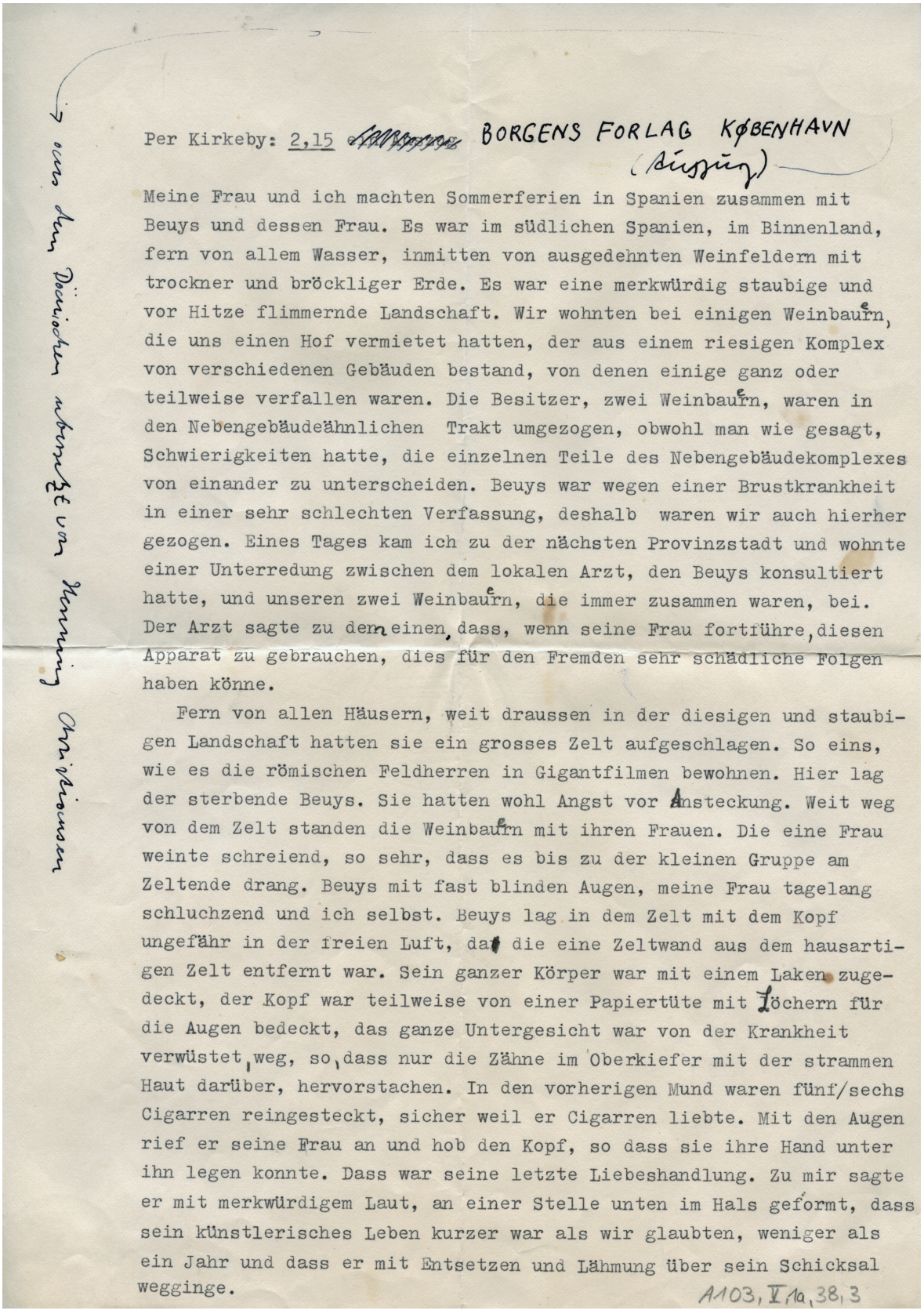
Mit herzlichen Grüssen

Ihr Joseph Beuys

unten darunter muss stehen

Per Kirkeby: 2,15 BORGENS FORLAG KØBENHAVN (Auszug) aus dem Dänischen übersetzt von Henning Christiansen

A103,V,1a,38,2



Per Kirkeby: 2,15 BORGENS FORLAG KØBENHAVN (Büssing)

Meine Frau und ich machten Sommerferien in Spanien zusammen mit Beuys und dessen Frau. Es war im südlichen Spanien, im Binnenland, fern von allem Wasser, inmitten von ausgedehnten Weinfeldern mit trockner und bröckliger Erde. Es war eine merkwürdig staubige und vor Hitze flimmernde Landschaft. Wir wohnten bei einigen Weinbaurn, die uns einen Hof vermietet hatten, der aus einem riesigen Komplex von verschiedenen Gebäuden bestand, von denen einige ganz oder teilweise verfallen waren. Die Besitzer, zwei Weinbaurn, waren in den Nebengebäudeähnlichen Trakt umgezogen, obwohl man wie gesagt, Schwierigkeiten hatte, die einzelnen Teile des Nebengebäudekomplexes von einander zu unterscheiden. Beuys war wegen einer Brustkrankheit in einer sehr schlechten Verfassung, deshalb waren wir auch hierher gezogen. Eines Tages kam ich zu der nächsten Provinzstadt und wohnte einer Unterredung zwischen dem lokalen Arzt, den Beuys konsultiert hatte, und unseren zwei Weinbaurn, die immer zusammen waren, bei. Der Arzt sagte zu dem einen, dass, wenn seine Frau fortführe, diesen Apparat zu gebrauchen, dies für den Fremden sehr schädliche Folgen haben könne.

Fern von allen Häusern, weit draussen in der diesigen und staubigen Landschaft hatten sie ein grosses Zelt aufgeschlagen. So eins, wie es die römischen Feldherren in Gigantfilmen bewohnen. Hier lag der sterbende Beuys. Sie hatten wohl Angst vor Ansteckung. Weit weg von dem Zelt standen die Weinbaurn mit ihren Frauen. Die eine Frau weinte schreiend, so sehr, dass es bis zu der kleinen Gruppe am Zeltende drang. Beuys mit fast blinden Augen, meine Frau tagelang schluchzend und ich selbst. Beuys lag in dem Zelt mit dem Kopf ungefähr in der freien Luft, da die eine Zeltwand aus dem hausartigen Zelt entfernt war. Sein ganzer Körper war mit einem Laken zugedeckt, der Kopf war teilweise von einer Papiertüte mit Löchern für die Augen bedeckt, das ganze Untergesicht war von der Krankheit verwüstet, weg, so, dass nur die Zähne im Oberkiefer mit der strammen Haut darüber, hervorstachen. In den vorherigen Mund waren fünf/sechs Cigarren reingesteckt, sicher weil er Cigarren liebte. Mit den Augen rief er seine Frau an und hob den Kopf, so dass sie ihre Hand unter ihn legen konnte. Dass war seine letzte Liebeshandlung. Zu mir sagte er mit merkwürdigem Laut, an einer Stelle unten im Hals geformt, dass sein künstlerisches Leben kurzer war als wir glaubten, weniger als ein Jahr und dass er mit Entsetzen und Lähmung über sein Schicksal wegginge.

A103, V, 1a, 38, 3

→ aus dem Dänischen übersetzt von Henning Christiansen

Abb. 1 Eilbrief von / Ill. 1 express letter from Beuys an / to Rywelski vom 15.11.1968 mit handschriftlichem Anschreiben und dem Typoskript eines von Henning Christiansen übersetzten Kirkeby-Textes / from Nov. 15, 1968 with a handwritten covering letter and the typescript of Henning Christiansen's translation of a Kirkeby text, ZADIK A103, V, 1a, 38

art intermedia
HELMUT RYWELSKI

geöffnet: dienstags bis freitags 15.00 Uhr bis 18.30 Uhr, samstags 10.00 Uhr bis 14.00 Uhr und nach Verabredung · Telefon: 72 80 40, Privat: 79 96 88

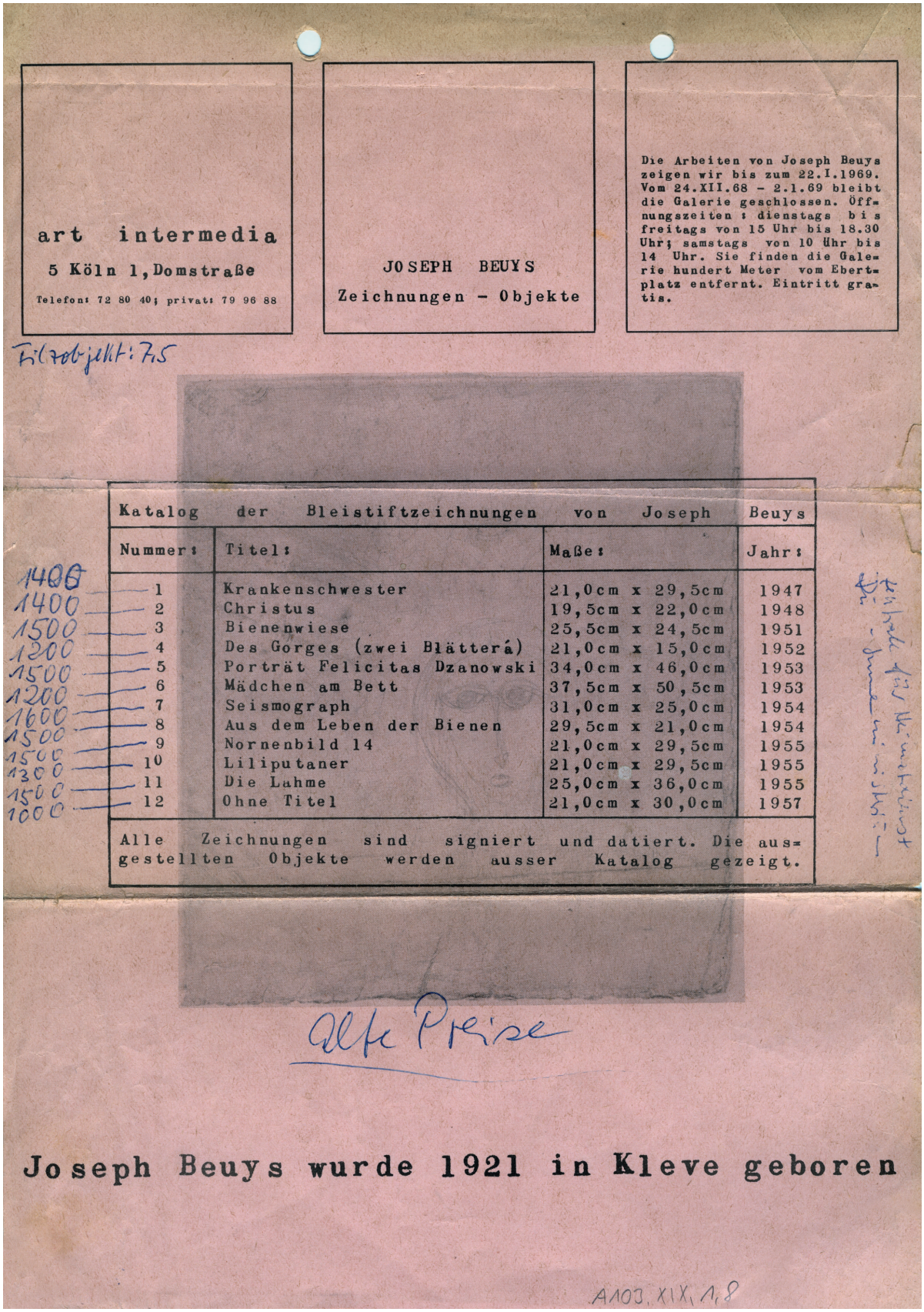
11. Text Meine Frau und ich machten Sommerferien in Spanien zusammen mit Beuys und dessen Frau. Es war im südlichen Spanien, im Binnenland, fern von allem Wasser, inmitten von ausgedehnten Weinfeldern mit trockner und bröckeliger Erde. Es war eine merkwürdig staubige und vor Hitze flimmernde Landschaft. Wir wohnten bei einigen Weinbauern, die uns einen Hof vermietet hatten, der aus einem riesigen Komplex von verschiedenen Gebäuden bestand, von denen einige ganz oder teilweise verfallen waren. Die Besitzer, zwei Weinbauern, waren in den Nebengebäudeähnlichen Trakt umgezogen, obwohl man, wie gesagt, Schwierigkeiten hatte, die einzelnen Teile des Nebengebäudekomplexes zu unterscheiden. Beuys war wegen einer Brustkrankheit in einer sehr schlechten Verfassung, deshalb waren wir auch hierher gezogen. Eines Tages kam ich zu der nächsten Provinzstadt und wohnte einer Unterredung zwischen dem lokalen Arzt, den Beuys konsultiert hatte, und unseren zwei Weinbauern, die immer zusammen waren, bei. Der Arzt sagte zu dem einen, dass, wenn seine Frau fortführe, diesen Apparat zu gebrauchen, dies für den Fremden sehr schädliche Folgen haben könnte.
Fern von allen Häusern, weit draussen in der diesigen und staubigen Landschaft hatten sie ein grosses Zelt aufgeschlagen. So eins, wie es die römischen Feldherren in Gigantfilmen bewohnen. Hier lag der sterbende Beuys. Sie hatten wohl Angst vor Ansteckung. Weit weg von dem Zelt standen die Weinbauern mit ihren Frauen. Die eine Frau weinte schreiend so sehr, dass es bis zu der kleinen Gruppe am Zeltende drang. Beuys mit fast blinden Augen, meine Frau tagelang schluchzend und ich selbst. Beuys lag in dem Zelt mit dem Kopf ungefähr in der freien Luft, da die eine Zeltwand aus dem hausartigen Zelt entfernt war. Sein ganzer Körper war mit einem Laken zugedeckt, der Kopf war teilweise mit einer Papiertüte mit Löchern für die Augen bedeckt, das ganze Untergesicht war von der Krankheit verwüstet, weg, so, dass nur die Zähne im Oberkiefer mit der strammen Haut darüber, hervorstachen. In den vorherigen Mund waren fünf/sechs Cigarren reingesteckt, sicher weil er Cigarren liebte. Mit den Augen rief er seine Frau an und hob den Kopf, so dass sie ihre Hand unter ihn legen konnte. Dass war seine letzte Liebeshandlung. Zu mir sagte er mit merkwürdigem Laut, an einer Stelle unten im Hals geformt, dass sein künstlerisches Leben kürzer war als wir glaubten, weniger als ein Jahr und dass er mit Entsetzen und Lähmung über sein Schicksal wegginge.

PER KIRKEBY

DIE ÜBERSETZUNG AUS DEM DÄNISCHEN BESORGTE HENNING CHRISTIANSEN. DER 11. TEXT IST EIN AUSZUG AUS 2,15 , HERAUSGEGEBEN IM BORGENS FORLAG KØBENHAVEN.

art intermedia bleibt am 24. Dezember 1968 geschlossen und wird am 2. Januar 1969 wieder geöffnet; stattdessen war die Galerie ersatzweise am Buß- und Bettag geöffnet.

Abb. 2 Innenseite der Einladung zur Ausstellung / Ill. 2 the inside of the invitation to the exhibition *Zeichnungen – Objekte* (14.12.1968–22.1.1969) mit Kirkeby-Text / (Dec. 14, 1968 – Jan. 22, 1969) with the Kirkeby text, ZADIK A103, I, 1, 14v



art intermedia
5 Köln 1, Domstraße
Telefon: 72 80 40; privat: 79 96 88

JOSEPH BEUYS
Zeichnungen – Objekte

Die Arbeiten von Joseph Beuys zeigen wir bis zum 22.I.1969. Vom 24.XII.68 – 2.1.69 bleibt die Galerie geschlossen. Öffnungszeiten: dienstags bis freitags von 15 Uhr bis 18.30 Uhr; samstags von 10 Uhr bis 14 Uhr. Sie finden die Galerie hundert Meter vom Ebertplatz entfernt. Eintritt gratis.

Filmobjekt: 7,5

Katalog der Bleistiftzeichnungen von Joseph Beuys			
Nummer:	Titel:	Maße:	Jahr:
1	Krankenschwester	21,0cm x 29,5cm	1947
2	Christus	19,5cm x 22,0cm	1948
3	Bienenwiese	25,5cm x 24,5cm	1951
4	Des Gorges (zwei Blätterá)	21,0cm x 15,0cm	1952
5	Porträt Felicitas Dzanowski	34,0cm x 46,0cm	1953
6	Mädchen am Bett	37,5cm x 50,5cm	1953
7	Seismograph	31,0cm x 25,0cm	1954
8	Aus dem Leben der Bienen	29,5cm x 21,0cm	1954
9	Nornenbild 14	21,0cm x 29,5cm	1955
10	Liliputaner	21,0cm x 29,5cm	1955
11	Die Lahme	25,0cm x 36,0cm	1955
12	Ohne Titel	21,0cm x 30,0cm	1957

Alle Zeichnungen sind signiert und datiert. Die ausgestellten Objekte werden ausser Katalog gezeigt.

1400 1400 1500 1200 1500 1200 1600 1500 1500 1300 1500 1000

Alte Preise

Joseph Beuys wurde 1921 in Kleve geboren

A103, XIX, 1, 8

Abb. 3 Außenseite der Einladung zur Ausstellung / Ill. 3 the outside of the invitation to the exhibition *Zeichnungen – Objekte* (14.12.1968–22.1.1969), zur Preisliste umfunktioniert / (Dec. 14, 1968 – Jan. 22, 1969), re-purposed as a price list, ZADIK A103, XIX, 1, 8

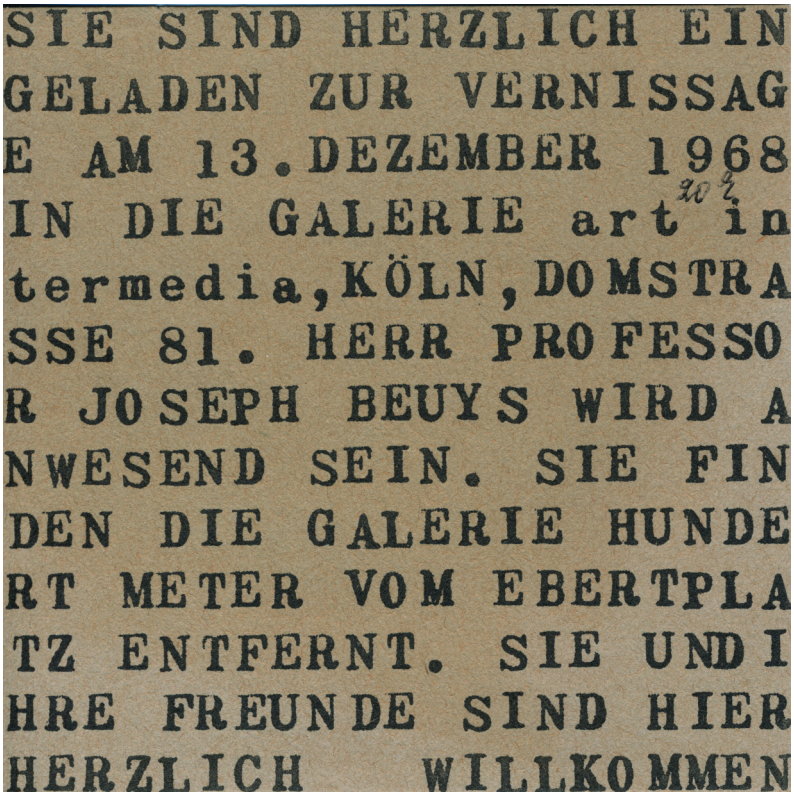

SIE SIND HERZLICH EIN
GELADEN ZUR VERNISSAG
E AM 13.DEZEMBER 1968
IN DIE GALERIE art 20 4 in
termedia,KÖLN,DOMSTRA
SSE 81. HERR PROFESSO
R JOSEPH BEUYS WIRD A
NWESEND SEIN. SIE FIN
DEN DIE GALERIE HUNDE
RT METER VOM EBERTPLA
TZ ENTFERNT. SIE UND I
HRE FREUNDE SIND HIER
HERZLICH WILLKOMMEN

Abb. 4 Einladung zur Vernissage der Ausstellung / Ill. 4 invitation to the opening of the exhibition *Zeichnungen – Objekte* (14.12.1968–22.1.1969) am 13.12.1968 / (Dec. 14, 1968 – Jan. 22, 1969) on Dec. 13, 1968, ZADIK A103, I, 1, 13

3. ERÖFFNUNGSAUSSTELLUNG *JOSEPH BEUYS: ZEICHNUNGEN UND OBJEKTE*, BRÜSSELER STR. 44 (5.–30.10.1971)

3. OPENING EXHIBITION *JOSEPH BEUYS: ZEICHNUNGEN UND OBJEKTE*, BRÜSSELER STR. 44 (OCT. 5 – 30, 1971)

In einem Brief an Joseph Beuys vom 20. August 1970 [Abb. 1], adressiert an die Richard Demarco Gallery Edinburgh, der einem Paket mit dem von Beuys gewünschten Duplikat des zwölfminütigen Filmes der *Vakuum ↔ Masse*-Aktion beilag, informierte Helmut Rywelsky Beuys unter anderem über die bevorstehende Kündigung seiner Galerieräume: „Mein Hausbesitzer hat mir jetzt gekündigt. Der Quatsch hört nicht auf." Mit dem 31. März 1971 sollte Rywelskis Mietvertrag für die Domstraße 81 enden. Nach einem halben Jahr ohne Galerie konnte er am 1. Oktober 1971 seinen neuen, kleineren Galerieladen in der Brüsseler Straße 44 eröffnen, der allerdings kaum Raum ließ für Aktionen, für die Rywelski daher weiter nach Räumlichkeiten suchen musste.

Für den Text der Einladung zur Eröffnungsausstellung hatte der Galerist Heiner Bastian gewinnen können, der Beuys 1968 kennengelernt und seitdem zunehmend als eine Art Privatsekretär für ihn gearbeitet hatte. Für Rywelski war Bastian zudem wohl auch ein guter Beuys-Kunde. In einem Brief vom 16. September 1971 [Abb. 2] dankte Rywelski Bastian für die Zusage eines Einladungstextes, den ihm Bastian dann in Form eines Gedichtes am 24. September zuschickte [Abb. 3, 4], mit der Anweisung, den Zeilenumbruch nicht zu verändern.

Bastians Gedicht erschien auf der Innenseite der Einladung [Abb. 5]. Für ihre Außenseite [Abb. 6] verwendete Rywelski ein Foto von Peter Fischer

In a letter to Joseph Beuys dated August 20, 1970 [ill. 1], addressed to the Richard Demarco Gallery in Edinburgh, which was enclosed in a package containing a duplicate of the twelve-minute film of the *Vakuum ↔ Masse* action that Beuys had requested, Helmut Rywelsky told Beuys, among other things, about the impending termination of the lease on his gallery space: "My landlord has now given me notice. The nonsense never stops." Rywelski's lease at Domstraße 81 was to end on March 31, 1971. After six months without a gallery, he was able to open his new, smaller gallery space on October 1, 1971 at Brüsseler Straße 44, which however had little space for performances, and Rywelski had to continue to look for a space for them.

The gallerist had managed to persuade Heiner Bastian, who had met Beuys in 1968 and had since increasingly worked for him as a kind of private secretary, to write the text for the invitation to the opening exhibition. Bastian was also a good client for Rywelski for works by Beuys. In a letter dated September 16, 1971 [ill. 2], Rywelski thanked Bastian for agreeing to author the invitation text, which Bastian then sent him on September 24 in the form of a poem [ill. 3, 4], with instructions not to change the line breaks.

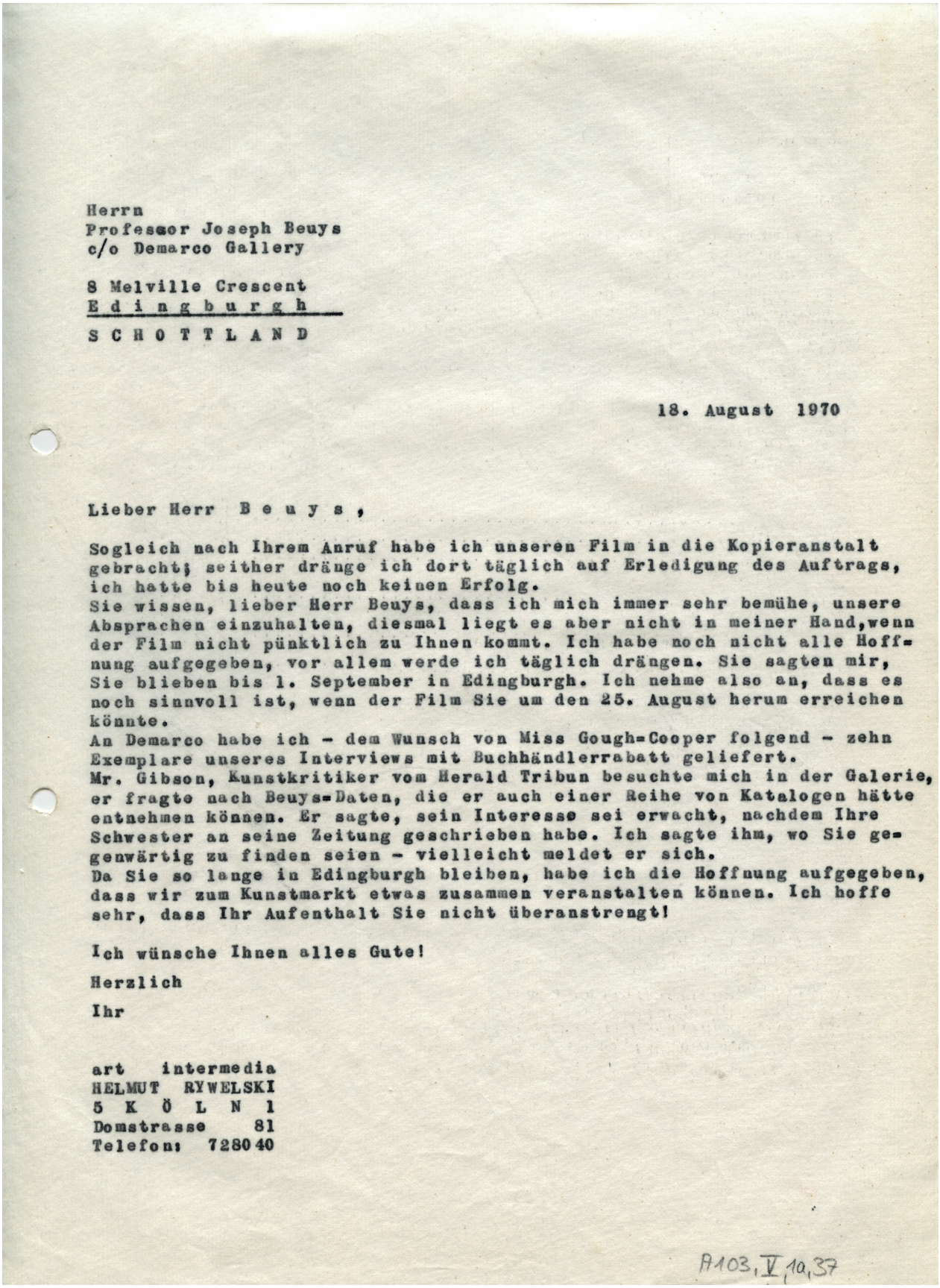
Bastian's poem appeared on the inside of the invitation [ill. 5]. For its outside [ill. 6], Rywelski used a photograph by Peter Fischer [ill. 7], who documented numerous art events in Cologne,

[Abb. 7], der zahlreiche Kunstereignisse in Köln dokumentierte, zum Teil im direkten Auftrag der Stadt, der er auch sein umfangreiches Archiv hinterließ. Dasselbe Foto verwendete Rywelski auch für das Plakat zur Ausstellung [Abb. 8], das er bei Lotte und Peter Fischer herstellen ließ, die sich in einem Brief vom 20. Januar 1971 für den Auftrag bedankten [Abb. 9]. Es war Rywelskis letzte Beuys-Ausstellung, und „Einige Daten aus der Zusammenarbeit zwischen Joseph Beuys und art intermedia", die auf der Außenseite der Einladung aufgezählt sind, wirken wie eine Bilanz. Für die neuen Galerieräume in der Brüsseler Straße eröffnete Rywelski ein neues Gästebuch, in welches als erstes die Einladung zur Eröffnungsausstellung eingeklebt wurde [Abb. 10]. Signiert haben diese erste Eintragung die Rywelski-Mitarbeiterin Beatrice von Bodisko, Joseph Beuys, Helmut Rywelski und seine Mutter Franziska Rywelski und der Künstler Sarkis.

Die drei hochformatigen Fotos [Abb. 11–13], die den Galeristen im Schaufenster seiner neuen Galerie (neben einem Stapel Beuys'scher Tragetaschen) einmal von drinnen und einmal von draußen und Joseph Beuys neben dem Kunstsammler Wilhelm Hack zeigen, stammen von dem Bonner Fotografen Franz Fischer (geb. 1937), dem das ZADIK einen riesigen Fundus an Fotos aus der nordrhein-westfälischen Kunstszene seit 1970 zu verdanken hat. Wilhelm Hack hat sich ebenfalls ins Gästebuch eingetragen [Abb. 10]. Die beiden Kontaktabzüge [Abb. 14, 15], aus denen wir einige vergrößert wiedergeben [Abb. 16–23], hat Peter Fischer von seinen Negativen gezogen. Sie zeigen ein prominentes Vernissagen-Publikum, mit – unter anderen – René Block, Renate und Leo Fritz Gruber, Klaus Honnef, Georg Jappe und dem Sammler Reiner Speck.

partly on behalf of the city, to which he also left his extensive archive. Rywelski used the same photograph for the exhibition poster [ill. 8], which he had Lotte and Peter Fischer produce, who thanked him for the job in a letter dated January 20, 1971 [ill. 9]. It was Rywelski's last Beuys exhibition. The statement "Einige Daten aus der Zusammenarbeit zwischen Joseph Beuys und art intermedia" (Some data concerning collaborations between Joseph Beuys and art intermedia), and subsequent list on the outside of the invitation, would now seem like a kind of balance sheet. For the new gallery space on Brüsseler Straße, Rywelski opened a new visitors' book, in which the invitation to the opening exhibition was the first item to be pasted [ill. 10]. This first entry was signed by Rywelski's assistant Beatrice von Bodisko, Joseph Beuys, Helmut Rywelski, and his mother Franziska Rywelski, as well as the artist Sarkis.

The three portrait-format photographs [ill. 11–13], which show the gallery owner in the display window of his new gallery (next to a stack of Beuys' carrier bags), one taken from inside and one from outside, and Joseph Beuys next to the art collector Wilhelm Hack, were taken by the Bonn photographer Franz Fischer (born 1937), to whom ZADIK has to thank for a huge body of photographs of the North Rhine-Westphalian art scene since 1970. Wilhelm Hack also entered himself in the visitors' book [ill. 10]. The two contact prints [ill. 14, 15], from which we are reproducing some images as enlargements [ill. 16–23], were taken from his negatives by Peter Fischer. They show an exhibition opening involving prominent visitors, including – among others – René Block, Renate and Leo Fritz Gruber, Klaus Honnef, Georg Jappe, and the collector Reiner Speck.



Herrn
Professor Joseph Beuys
c/o Demarco Gallery

8 Melville Crescent
E d i n g b u r g h
S C H O T T L A N D

18. August 1970

Lieber Herr B e u y s ,

Sogleich nach Ihrem Anruf habe ich unseren Film in die Kopieranstalt gebracht; seither dränge ich dort täglich auf Erledigung des Auftrags, ich hatte bis heute noch keinen Erfolg.
Sie wissen, lieber Herr Beuys, dass ich mich immer sehr bemühe, unsere Absprachen einzuhalten, diesmal liegt es aber nicht in meiner Hand, wenn der Film nicht pünktlich zu Ihnen kommt. Ich habe noch nicht alle Hoffnung aufgegeben, vor allem werde ich täglich drängen. Sie sagten mir, Sie blieben bis 1. September in Edingburgh. Ich nehme also an, dass es noch sinnvoll ist, wenn der Film Sie um den 25. August herum erreichen könnte.
An Demarco habe ich - dem Wunsch von Miss Gough-Cooper folgend - zehn Exemplare unseres Interviews mit Buchhändlerrabatt geliefert.
Mr. Gibson, Kunstkritiker vom Herald Tribun besuchte mich in der Galerie, er fragte nach Beuys-Daten, die er auch einer Reihe von Katalogen hätte entnehmen können. Er sagte, sein Interesse sei erwacht, nachdem Ihre Schwester an seine Zeitung geschrieben habe. Ich sagte ihm, wo Sie gegenwärtig zu finden seien - vielleicht meldet er sich.
Da Sie so lange in Edingburgh bleiben, habe ich die Hoffnung aufgegeben, dass wir zum Kunstmarkt etwas zusammen veranstalten können. Ich hoffe sehr, dass Ihr Aufenthalt Sie nicht überanstrengt!

Ich wünsche Ihnen alles Gute!

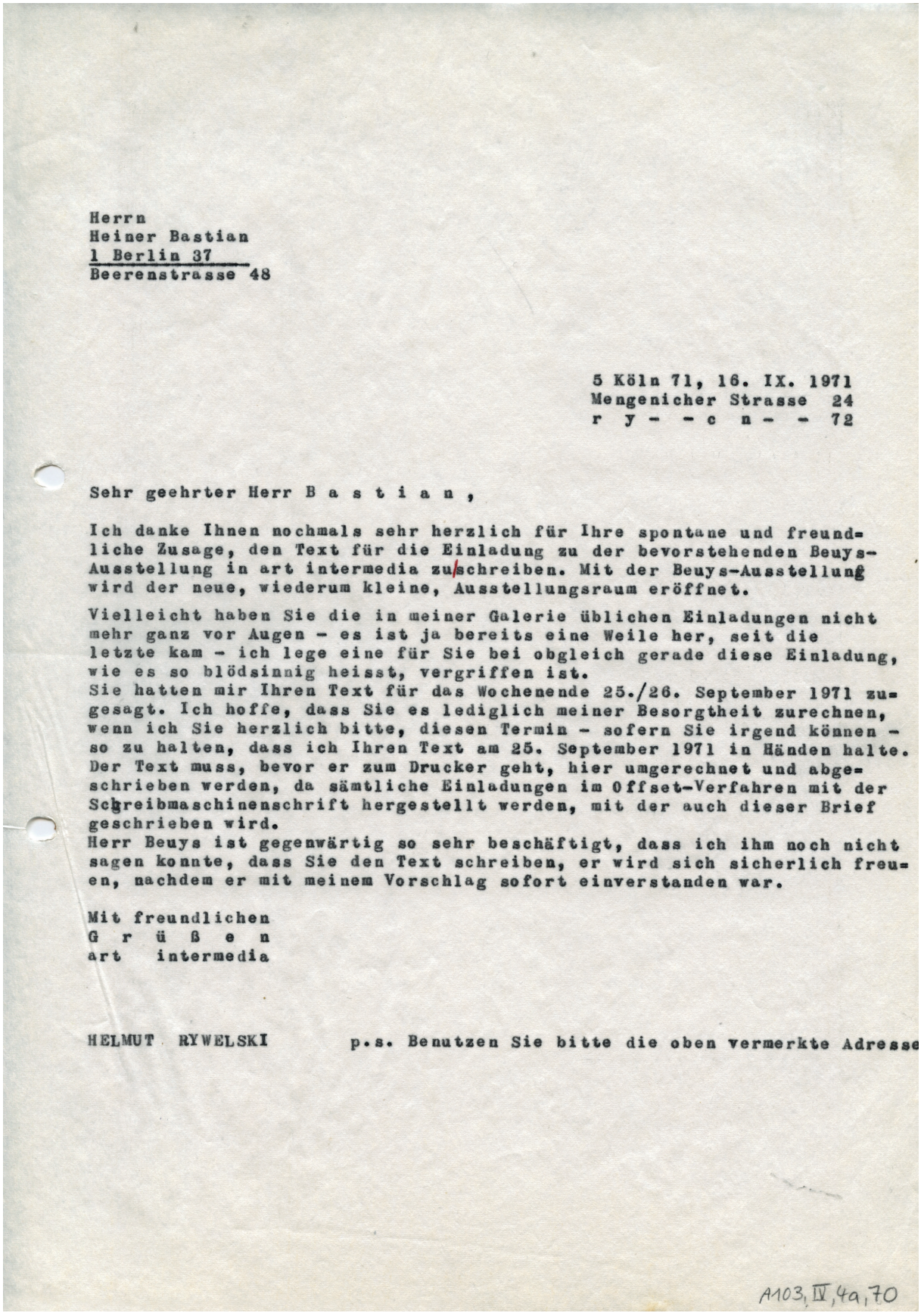
Herzlich

Ihr

art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 K Ö L N 1
Domstrasse 81
Telefon: 728040

A103, V 1a, 37

Abb. 1 Brief von / Ill. 1 letter from Rywelski an / to Joseph Beuys vom 20.8.1970, adressiert an die / from Aug. 20, 1970, addressed to Richard Demarco Gallery, Edinburgh, ZADIK A103, V, 1a, 37



Herrn
Heiner Bastian
1 Berlin 37
Beerenstrasse 48

5 Köln 71, 16. IX. 1971
Mengenicher Strasse 24
r y - - c n - - 72

Sehr geehrter Herr B a s t i a n ,

Ich danke Ihnen nochmals sehr herzlich für Ihre spontane und freundliche Zusage, den Text für die Einladung zu der bevorstehenden Beuys-Ausstellung in art intermedia zu schreiben. Mit der Beuys-Ausstellung wird der neue, wiederum kleine, Ausstellungsraum eröffnet.

Vielleicht haben Sie die in meiner Galerie üblichen Einladungen nicht mehr ganz vor Augen - es ist ja bereits eine Weile her, seit die letzte kam - ich lege eine für Sie bei obgleich gerade diese Einladung, wie es so blödsinnig heisst, vergriffen ist.
Sie hatten mir Ihren Text für das Wochenende 25./26. September 1971 zugesagt. Ich hoffe, dass Sie es lediglich meiner Besorgtheit zurechnen, wenn ich Sie herzlich bitte, diesen Termin - sofern Sie irgend können - so zu halten, dass ich Ihren Text am 25. September 1971 in Händen halte. Der Text muss, bevor er zum Drucker geht, hier umgerechnet und abgeschrieben werden, da sämtliche Einladungen im Offset-Verfahren mit der Schreibmaschinenschrift hergestellt werden, mit der auch dieser Brief geschrieben wird.
Herr Beuys ist gegenwärtig so sehr beschäftigt, dass ich ihm noch nicht sagen konnte, dass Sie den Text schreiben, er wird sich sicherlich freuen, nachdem er mit meinem Vorschlag sofort einverstanden war.

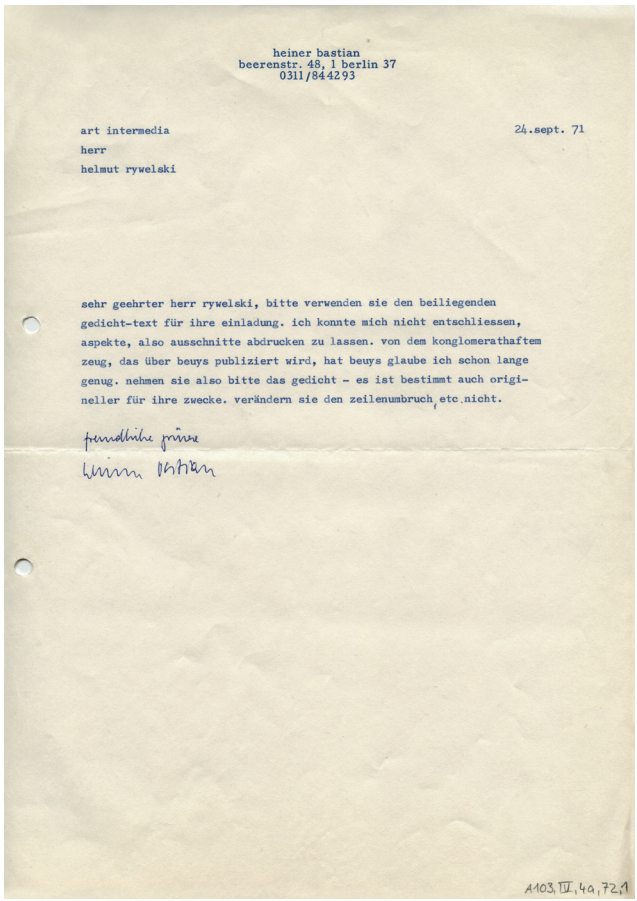
Mit freundlichen
G r ü ß e n
art intermedia

HELMUT RYWELSKI

p.s. Benutzen Sie bitte die oben vermerkte Adresse

A103, IV, 4a, 70

Abb. 2 Brief von / Ill. 2 letter from Rywelski an / to Heiner Bastian vom 16.9.1971 / from Sept. 16, 1971, ZADIK A103, IV, 4A, 70



heiner bastian
beerenstr. 48, 1 berlin 37
0311/844293

art intermedia
herr
helmut rywelski

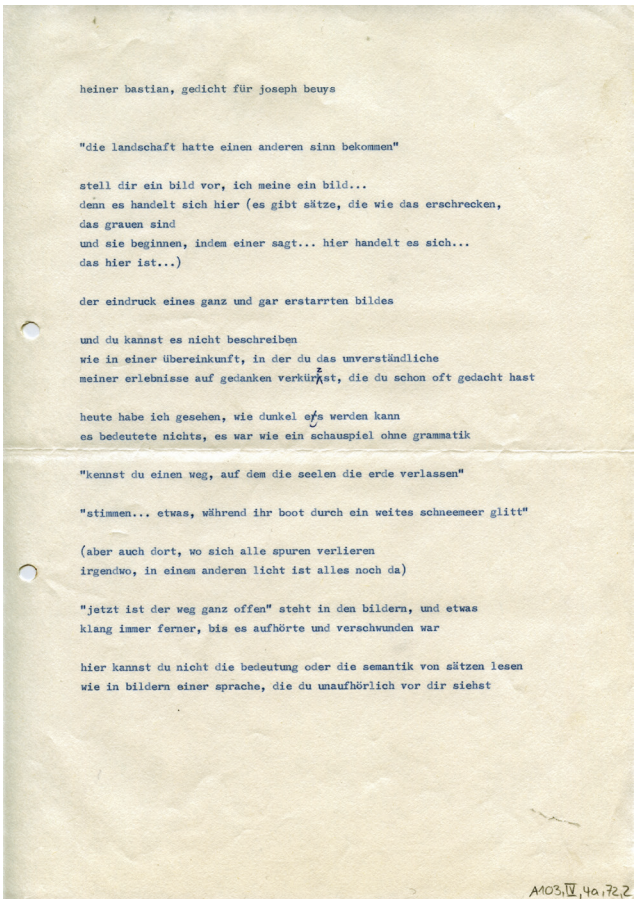
24.sept. 71

sehr geehrter herr rywelski, bitte verwenden sie den beiliegenden gedicht-text für ihre einladung. ich konnte mich nicht entschliessen, aspekte, also ausschnitte abdrucken zu lassen. von dem konglomerathaftem zeug, das über beuys publiziert wird, hat beuys glaube ich schon lange genug. nehmen sie also bitte das gedicht - es ist bestimmt auch origineller für ihre zwecke. verändern sie den zeilenumbruch, etc. nicht.

freundliche grüsse

heiner bastian

A103, IV, 4a, 72,1



heiner bastian, gedicht für joseph beuys

"die landschaft hatte einen anderen sinn bekommen"

stell dir ein bild vor, ich meine ein bild...
denn es handelt sich hier (es gibt sätze, die wie das erschrecken,
das grauen sind
und sie beginnen, indem einer sagt... hier handelt es sich...
das hier ist...)

der eindruck eines ganz und gar erstarrten bildes

und du kannst es nicht beschreiben
wie in einer übereinkunft, in der du das unverständliche
meiner erlebnisse auf gedanken verkürzt, die du schon oft gedacht hast

heute habe ich gesehen, wie dunkel es werden kann
es bedeutete nichts, es war wie ein schauspiel ohne grammatik

"kennst du einen weg, auf dem die seelen die erde verlassen"

"stimmen... etwas, während ihr boot durch ein weites schneemeer glitt"

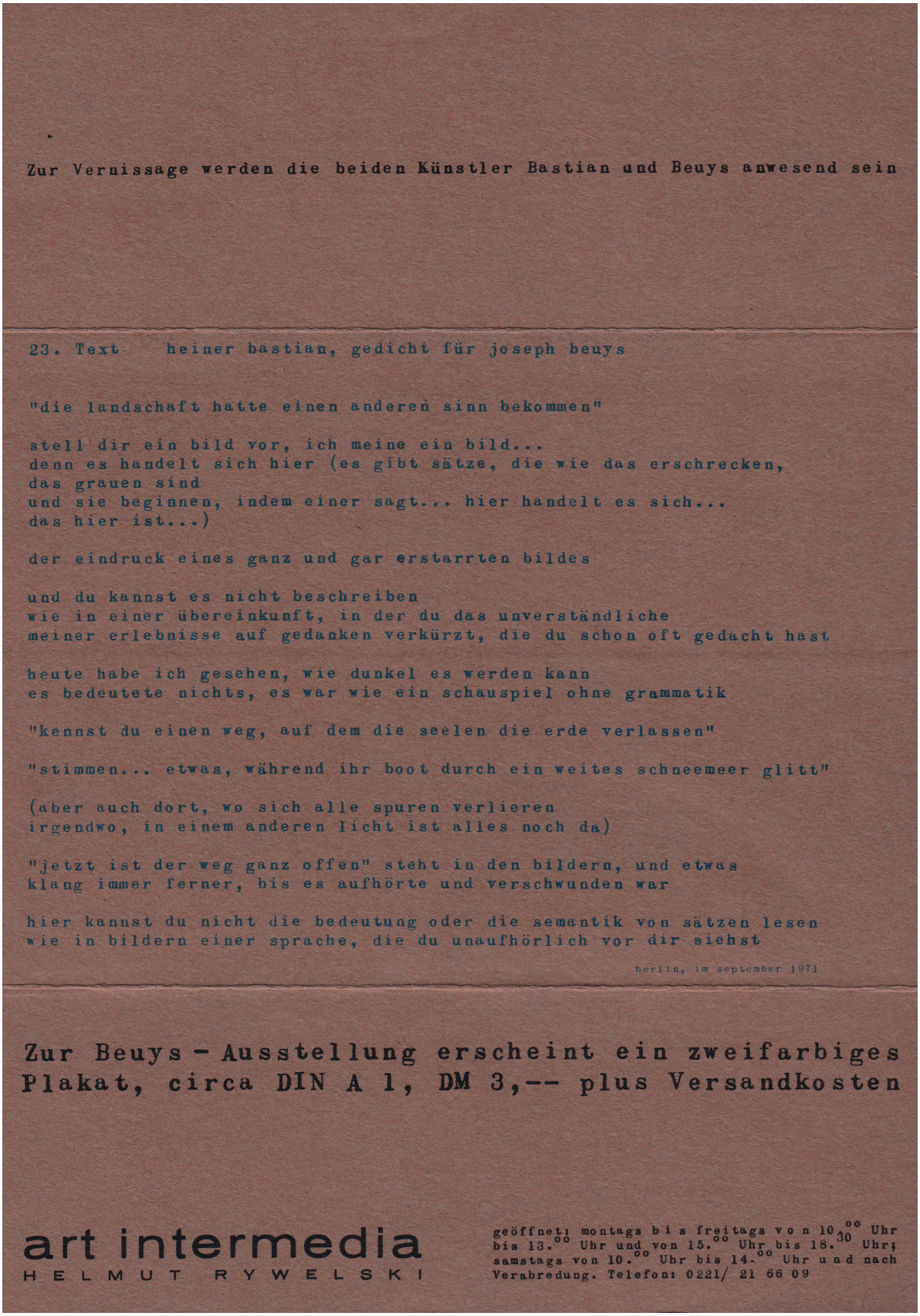
(aber auch dort, wo sich alle spuren verlieren
irgendwo, in einem anderen licht ist alles noch da)

"jetzt ist der weg ganz offen" steht in den bildern, und etwas
klang immer ferner, bis es aufhörte und verschwunden war

hier kannst du nicht die bedeutung oder die semantik von sätzen lesen
wie in bildern einer sprache, die du unaufhörlich vor dir siehst

A103, IV, 4a, 72,2

Abb. 3 und 4 Brief von / Ill. 3 and 4 letter from Heiner Bastian an / to Rywelski mit Gedicht für die Einladung / including a poem for the exhibition invitation, ZADIK A103, IV, 4a,72



Zur Vernissage werden die beiden Künstler Bastian und Beuys anwesend sein

23. Text heiner bastian, gedicht für joseph beuys

"die landschaft hatte einen anderen sinn bekommen"

stell dir ein bild vor, ich meine ein bild...
denn es handelt sich hier (es gibt sätze, die wie das erschrecken,
das grauen sind
und sie beginnen, indem einer sagt... hier handelt es sich...
das hier ist...)

der eindruck eines ganz und gar erstarrten bildes

und du kannst es nicht beschreiben
wie in einer übereinkunft, in der du das unverständliche
meiner erlebnisse auf gedanken verkürzt, die du schon oft gedacht hast

heute habe ich gesehen, wie dunkel es werden kann
es bedeutete nichts, es war wie ein schauspiel ohne grammatik

"kennst du einen weg, auf dem die seelen die erde verlassen"

"stimmen... etwas, während ihr boot durch ein weites schneemeer glitt"

(aber auch dort, wo sich alle spuren verlieren
irgendwo, in einem anderen licht ist alles noch da)

"jetzt ist der weg ganz offen" steht in den bildern, und etwas
klang immer ferner, bis es aufhörte und verschwunden war

hier kannst du nicht die bedeutung oder die semantik von sätzen lesen
wie in bildern einer sprache, die du unaufhörlich vor dir siehst

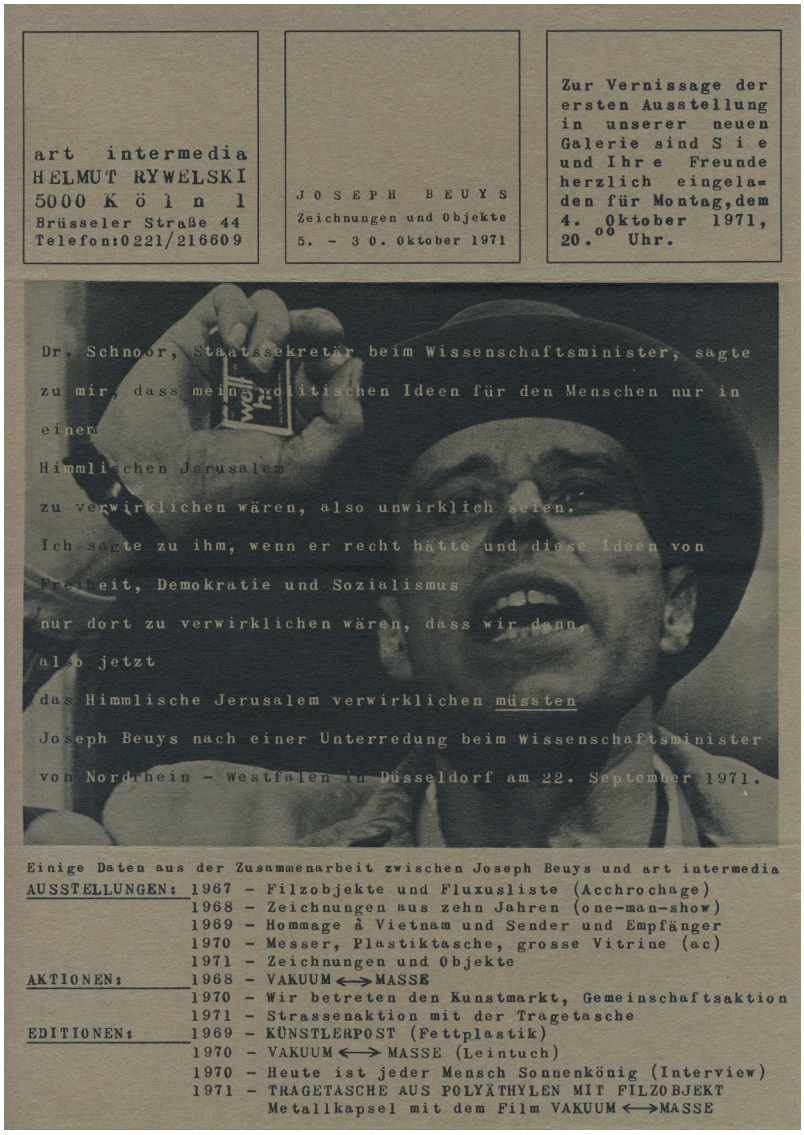
berlin, im september 1971

Zur Beuys - Ausstellung erscheint ein zweifarbiges Plakat, circa DIN A 1, DM 3,-- plus Versandkosten

art intermedia
HELMUT RYWELSKI

geöffnet: montags bis freitags von 10.00 Uhr bis 13.00 Uhr und von 15.00 Uhr bis 18.30 Uhr; samstags von 10.00 Uhr bis 14.00 Uhr und nach Verabredung. Telefon: 0221/ 21 66 09

Abb. 5 Innenseite der Einladung zur Ausstellung / Ill. 5 the inside of the invitation to the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, 5.–30.10.1971, mit dem Gedicht von / Oct. 5–30, 1971, including a poem by Heiner Bastian, ZADIK A103, I, 1, 31v



art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5000 K ö l n 1
Brüsseler Straße 44
Telefon:0221/216609

JOSEPH BEUYS
Zeichnungen und Objekte
5. - 30. Oktober 1971

Zur Vernissage der ersten Ausstellung in unserer neuen Galerie sind S i e und Ihr e Freunde herzlich eingeladen für Montag, dem 4. Oktober 1971, 20.00 Uhr.

Dr. Schnoor, Staatssekretär beim Wissenschaftsminister, sagte zu mir, dass meine politischen Ideen für den Menschen nur in einem
Himmlischen Jerusalem
zu verwirklichen wären, also unwirklich seien.
Ich sagte zu ihm, wenn er recht hätte und diese Ideen von Freiheit, Demokratie und Sozialismus
nur dort zu verwirklichen wären, dass wir dann,
also jetzt
das Himmlische Jerusalem verwirklichen müssten
Joseph Beuys nach einer Unterredung beim Wissenschaftsminister von Nordrhein - Westfalen in Düsseldorf am 22. September 1971.

Einige Daten aus der Zusammenarbeit zwischen Joseph Beuys und art intermedia

AUSSTELLUNGEN: 1967 - Filzobjekte und Fluxusliste (Acchrochage)
1968 - Zeichnungen aus zehn Jahren (one-man-show)
1969 - Hommage à Vietnam und Sender und Empfänger
1970 - Messer, Plastiktasche, grosse Vitrine (ac)
1971 - Zeichnungen und Objekte
AKTIONEN: 1968 - VAKUUM ⟷ MASSE
1970 - Wir betreten den Kunstmarkt, Gemeinschaftsaktion
1971 - Strassenaktion mit der Tragetasche
EDITIONEN: 1969 - KÜNSTLERPOST (Fettplastik)
1970 - VAKUUM ⟷ MASSE (Leintuch)
1970 - Heute ist jeder Mensch Sonnenkönig (Interview)
1971 - TRAGETASCHE AUS POLYÄTHYLEN MIT FILZOBJEKT
Metallkapsel mit dem Film VAKUUM ⟷ MASSE

Abb. 6 Außenseite der Einladung zur Ausstellung / Ill. 6 the outside of the invitation to the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, 5.–30.10.1971, mit dem Foto Peter Fischers / Oct. 5–30, 1971, with the photo by Peter Fischer, ZADIK A103, I, 1, 31r

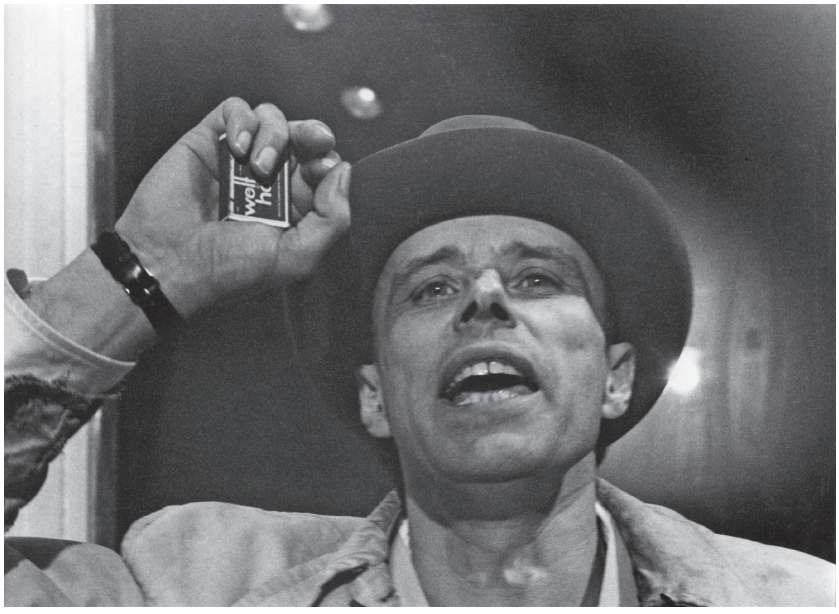


Abb. 7 / Ill. 7 Joseph Beuys mit Streichholzschachtel / with a matchbox, Foto / photo: © Peter Fischer

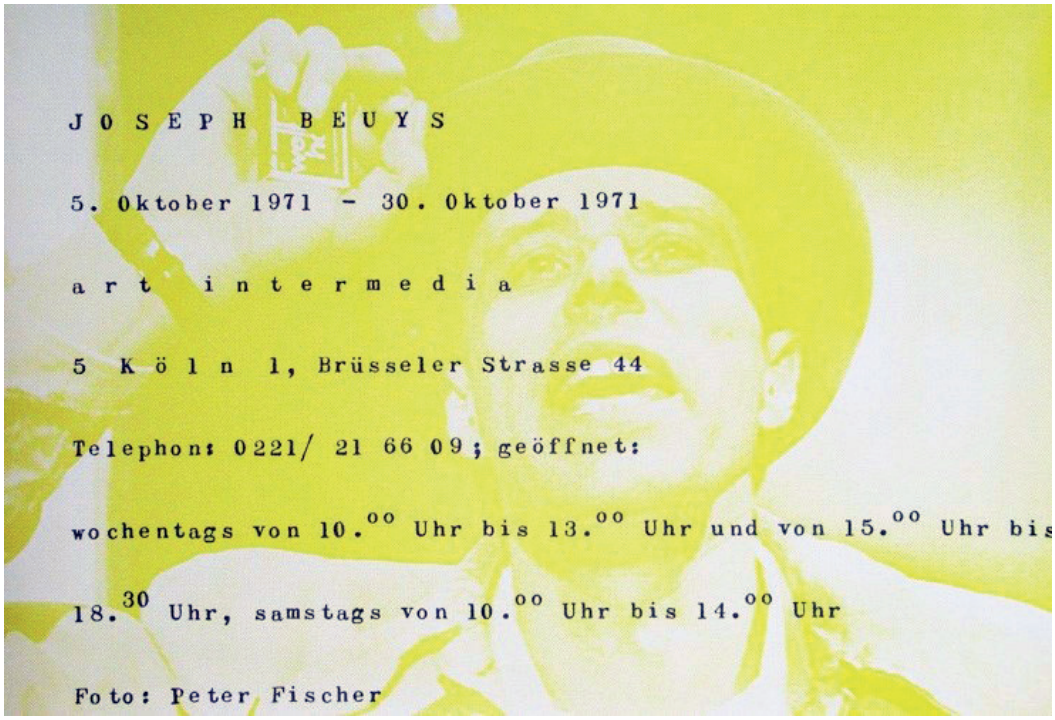
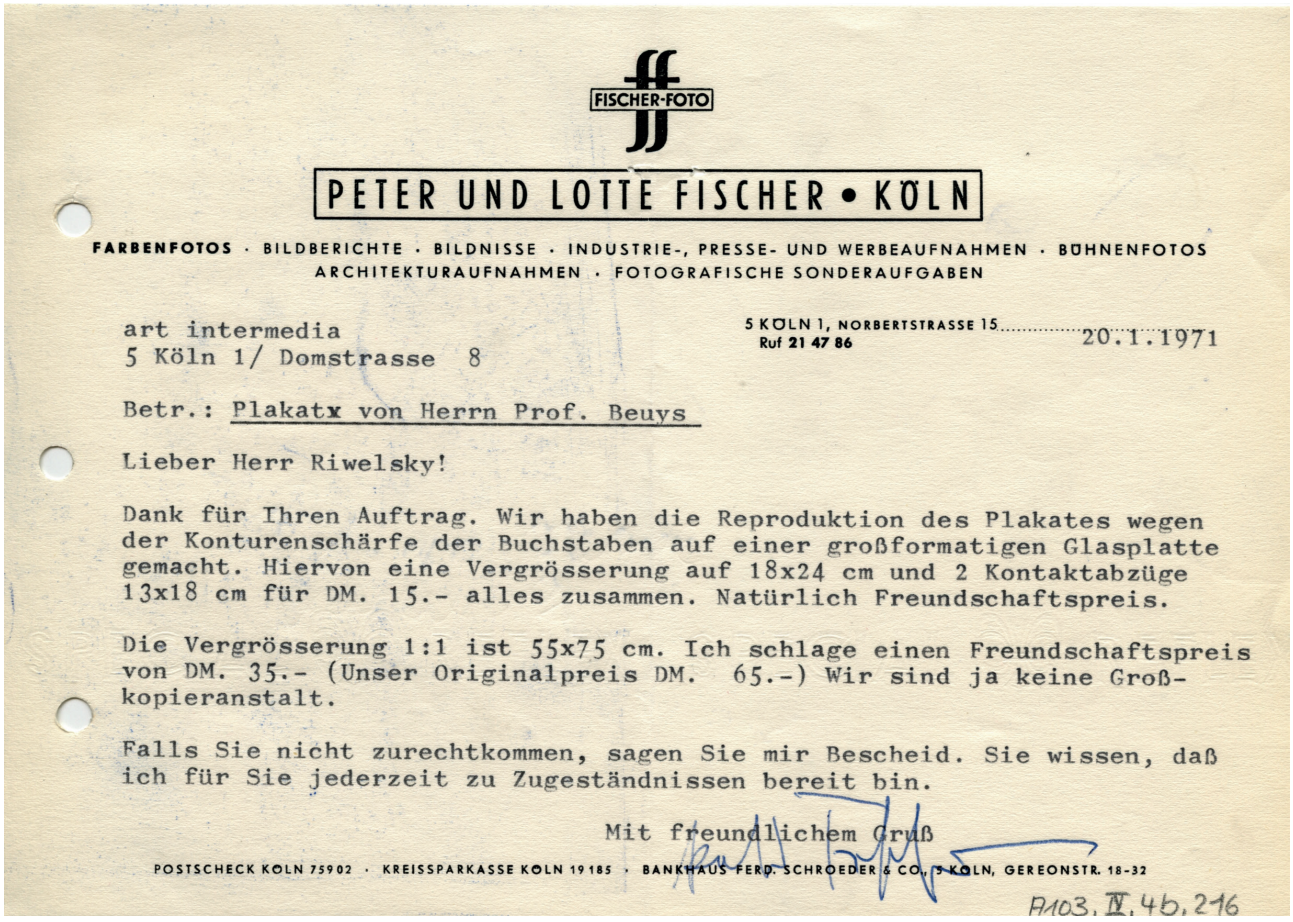


Abb. 8 Plakat zur Ausstellung / Ill. 8 poster for the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, 5.–30.10.1971 / Oct. 5–30, 1971, ZADIK A103, III, 1



FISCHER-FOTO

PETER UND LOTTE FISCHER • KÖLN

FARBENFOTOS · BILDBERICHTE · BILDNISSE · INDUSTRIE-, PRESSE- UND WERBEAUFNAHMEN · BÜHNENFOTOS
ARCHITEKTURAUFNAHMEN · FOTOGRAFISCHE SONDERAUFGABEN

5 KÖLN 1, NORBERTSTRASSE 15
Ruf 21 47 86

20.1.1971

art intermedia
5 Köln 1/ Domstrasse 8

Betr.: Plakatx von Herrn Prof. Beuys

Lieber Herr Riwelsky!

Dank für Ihren Auftrag. Wir haben die Reproduktion des Plakates wegen der Konturenschärfe der Buchstaben auf einer großformatigen Glasplatte gemacht. Hiervon eine Vergrösserung auf 18x24 cm und 2 Kontaktabzüge 13x18 cm für DM. 15.- alles zusammen. Natürlich Freundschaftspreis.

Die Vergrösserung 1:1 ist 55x75 cm. Ich schlage einen Freundschaftspreis von DM. 35.- (Unser Originalpreis DM. 65.-) Wir sind ja keine Groß-kopieranstalt.

Falls Sie nicht zurechtkommen, sagen Sie mir Bescheid. Sie wissen, daß ich für Sie jederzeit zu Zugeständnissen bereit bin.

Mit freundlichem Gruß

POSTSCHECK KÖLN 75902 · KREISSPARKASSE KÖLN 19185 · BANKHAUS FERD. SCHROEDER & CO., 5 KÖLN, GEREONSTR. 18-32

A103, IV, 4b, 216

Abb. 9 Brief von / Ill. 9 letter from Lotte und / and Peter Fischer an / to Riwelsky [sic] vom 20.1.1971 / from Jan. 20, 1971, ZADIK A103, IV, 4b, 216

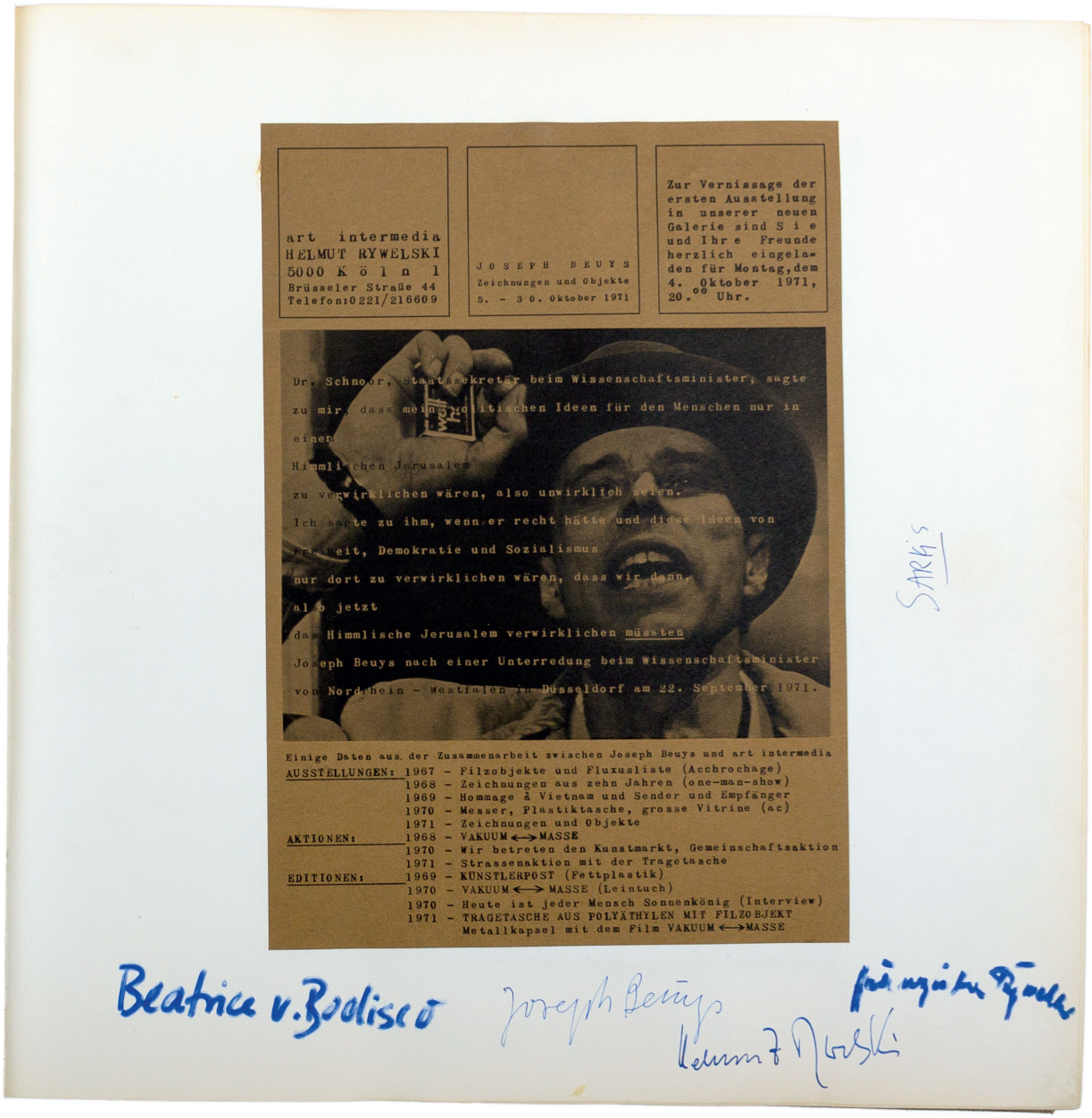


Abb. 10 Gästebuch für die Brüsseler Straße mit eingeklebter Außenseite der Einladung zur Ausstellung / Ill. 10 visitors' book for the Brüsseler Straße space with the pasted-in outer side of the invitation to the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, 5.–30.10.1971 / Oct. 5–30, 1971, ZADIK A103, VII, 1b, S. / p. 1

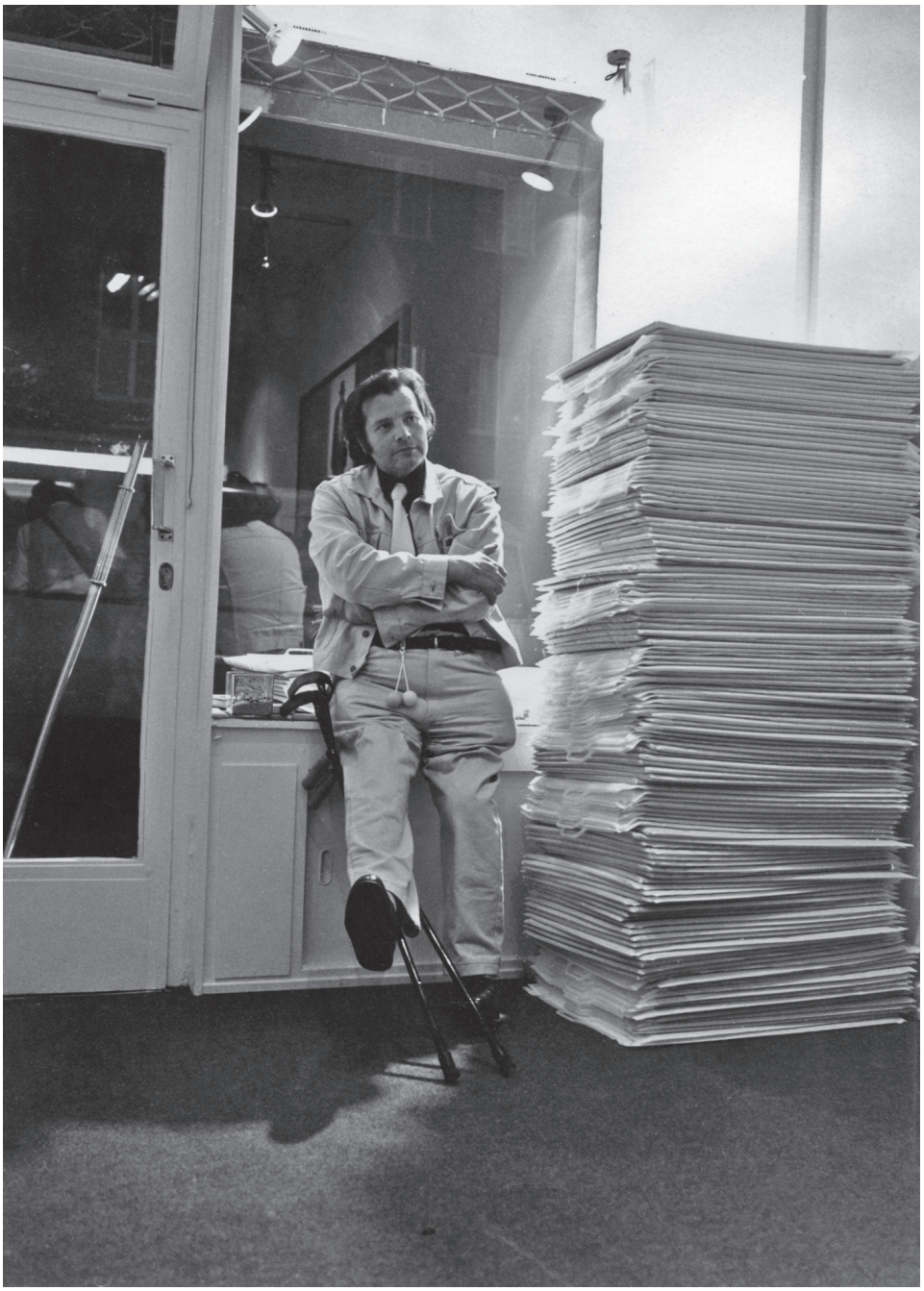


Abb. 11 / Ill. 11 Helmut Rywelsky in seiner Galerie am Eröffnungsabend (4.10.1971) der Ausstellung / in his gallery on the evening of the opening (Oct. 4, 1971) to the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, Foto / photo: © Franz Fischer, ZADIK A103, X, 5a



Abb. 12 / Ill. 12 Joseph Beuys und / and Wilhelm Hack am Eröffnungsabend (4.10.1971) der Ausstellung / on the evening of the opening (Oct. 4, 1971) to the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, Foto / photo: © Franz Fischer, ZADIK A103, X, 5a

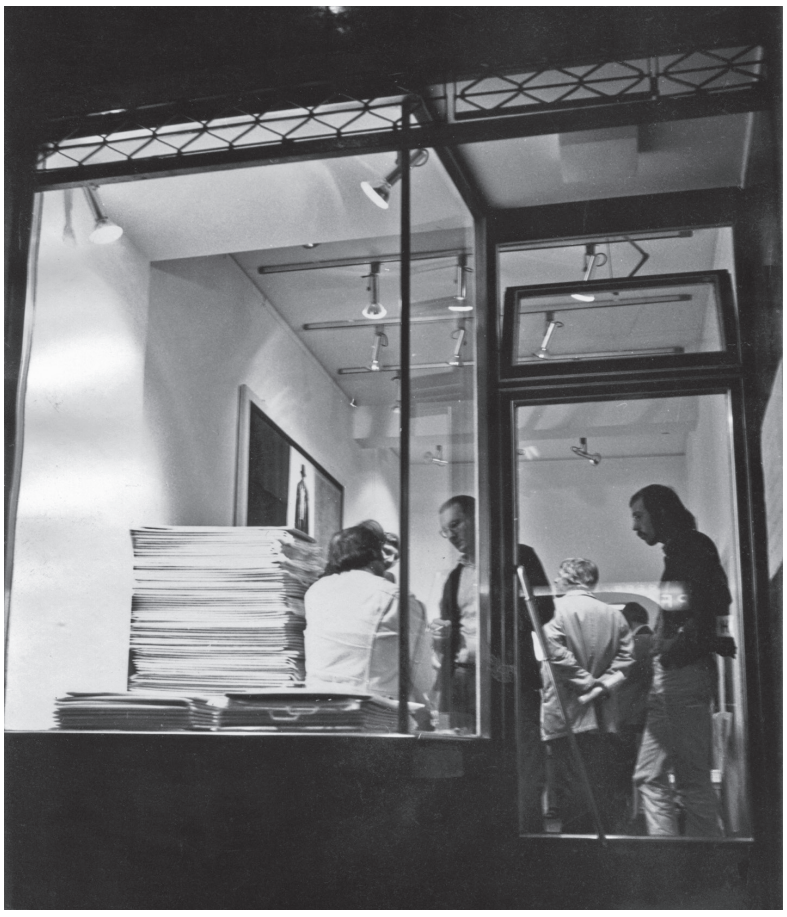


Abb. 13 Blick in die Galerie am Eröffnungsabend (4.10.1971) der Ausstellung / Ill. 13 a view of the gallery on the evening of the opening (Oct. 4, 1971) to the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, Foto / photo: © Franz Fischer, ZADIK A103, X, 5a

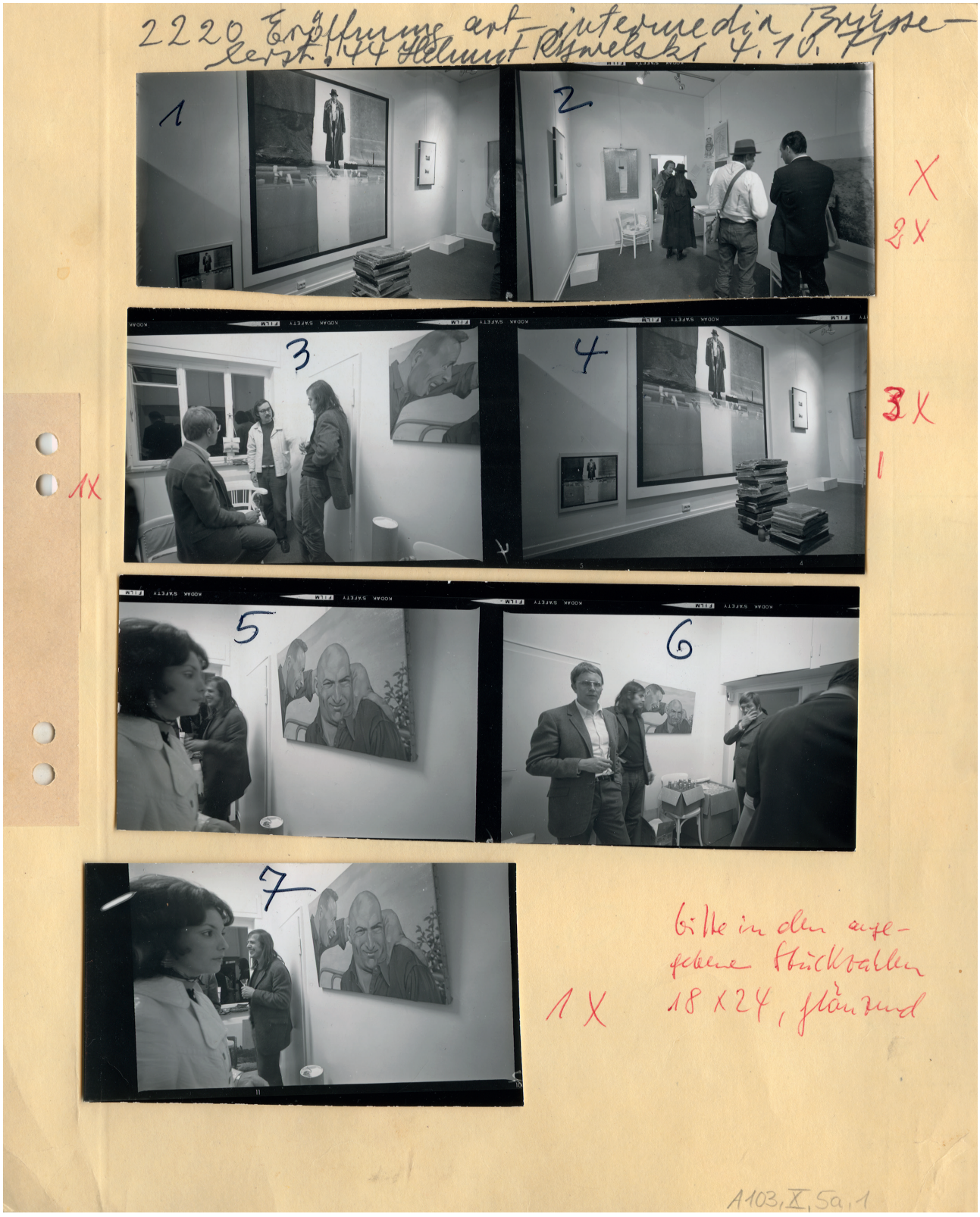


Abb. 14 Kontaktabzug mit Fotos vom Eröffnungsabend (4.10.1971) der Ausstellung /
Ill. 14 contact sheets with photos of the evening of the opening (Oct. 4, 1971) to the exhibition
Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte, Fotos / photos: © Peter Fischer, ZADIK A103, X, 5a, 1r

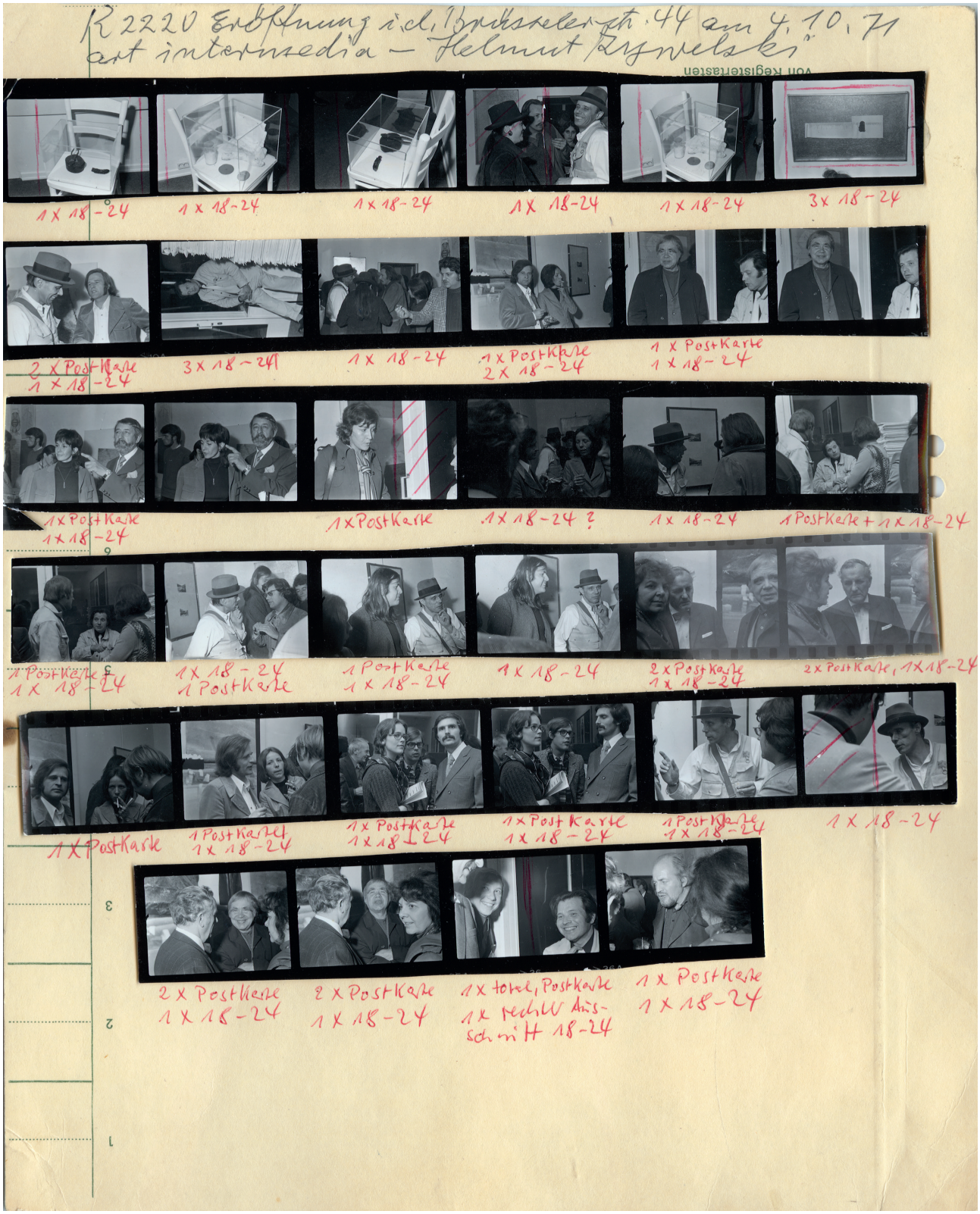


Abb. 15 Kontaktabzug mit Fotos vom Eröffnungsabend (4.10.1971) der Ausstellung /
Ill. 14 contact sheets with photos of the evening of the opening (Oct. 4, 1971) to the exhibition
Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte, Fotos / photos: © Peter Fischer, ZADIK A103, X, 5a, 1v



Abb. 16 / Ill. 16 Joseph Beuys mit Publikum am Eröffnungsabend (4.10.1971) der Ausstellung / with visitors on the evening of the opening (Oct. 4, 1971) to the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, Foto / photo: © Peter Fischer



Abb. 19 / Ill. 19 Renate und / and Leo Fritz Gruber am Eröffnungsabend (4.10.1971) der Ausstellung / on the evening of the opening (Oct. 4, 1971) to the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, Foto / photo: © Peter Fischer



Abb. 17/ Ill. 17 Joseph Beuys im Gespräch am Eröffnungsabend (4.10.1971) der Ausstellung / in conversation on the evening of the opening (Oct. 4, 1971) to the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, Foto / photo: © Peter Fischer



Abb. 20 / Ill. 20 Joseph Beuys und / and Klaus Honnef am Eröffnungsabend (4.10.1971) der Ausstellung / on the evening of the opening (Oct. 4, 1971) to the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, Foto / photo: © Peter Fischer



Abb. 18 Publikum am Eröffnungsabend (4.10.1971) der Ausstellung / Ill. 18 visitors on the evening of the opening (Oct. 4, 1971) to the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, Foto / photo: © Peter Fischer



Abb. 21 Publikum am Eröffnungsabend (4.10.1971) der Ausstellung / Ill. 21 visitors on the evening of the opening (Oct. 4, 1971) to the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, Foto / photo: © Peter Fischer



Abb. 22 Publikum am Eröffnungsabend (4.10.1971) der Ausstellung / Ill. 22 visitors on the evening of the opening (Oct. 4, 1971) to the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, Foto / photo: © Peter Fischer

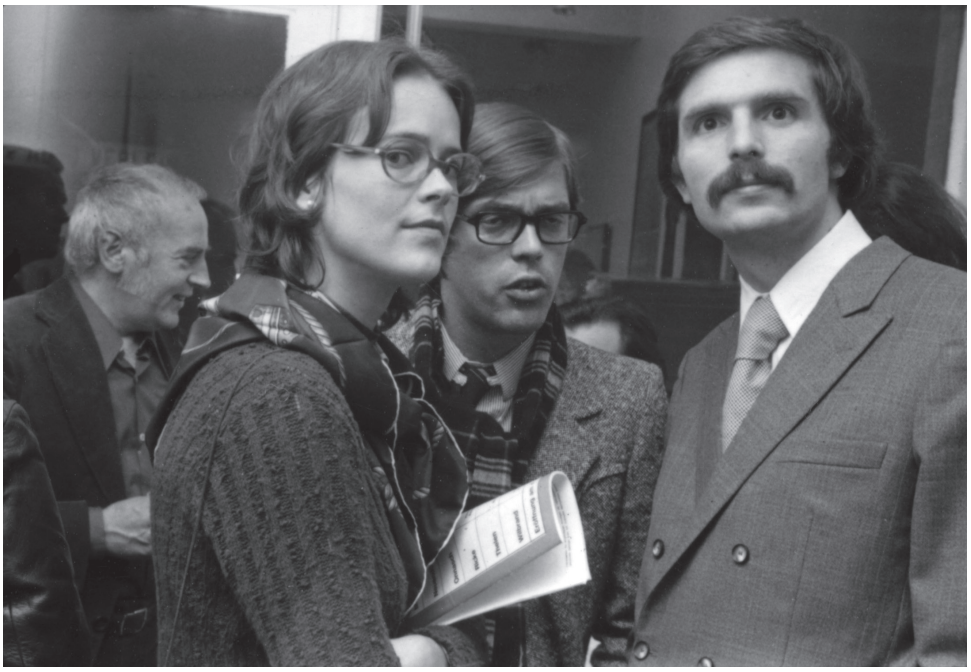


Abb. 23 Sammler / Ill. 23 collector Reiner Speck im Publikum am Eröffnungsabend (4.10.1971) der Ausstellung / among visitors on the evening of the opening (Oct. 4, 1971) to the exhibition *Joseph Beuys: Zeichnungen und Objekte*, Foto / photo: © Peter Fischer

4. PROJEKT *HASEN UND HERZEN* (NICHT VERWIRKLICHT)

4. *HASEN UND HERZEN* PROJECT (UNREALIZED)

Ein kurioses Beispiel für viele Funde von Dokumenten, die nach einer weiteren Erforschung verlangen, ist eine Idee für eine Aktion mit Luftballons in Form von Hasen, Herzen und/oder Glühbirnen. Sie ist dokumentiert in einer Akte mit Geschäftskorrespondenz des Jahres 1971, alphabetisch abgelegt unter L (für Luftballon), durch vier Dokumente (ZADIK A103, IV, 5a, 28–30, 3): einen Briefentwurf in englischer Sprache [Abb. 1], ein Anschreiben von Rywelski an die Firma Ernst Ehrenberg, „Qualitäts-Ballone und Ballondruckerei" [Abb. 2] und einen Prospekt der Firma [Abb. 3, 4]. Ein*e Adressat*in ist auf dem englischen Briefentwurf nicht genannt, aber sein Inhalt lässt vermuten, dass der Brief möglicherweise an Jim Dine geschickt werden sollte, um ihm eine gemeinsame Aktion vorzuschlagen. – „As you know the hare has a certain significance within the work of Professor Beuys, just as the heart (the lightbulb) is significant in your œuvre." – Hase und Glühbirne, als Identifikatoren für die beiden Künstler, sollten für die Aktion als Luftballons produziert werden. Studierende sollten die Ballons zu regulären Preisen anlässlich von Kunstereignissen, wie Ausstellungseröffnungen, verkaufen, und „It would be up to the buyer [beuyser?] to parade his ballon through the exhibition grounds or not, anyway they would be part oft he ‚sacrilege' to rob the art of it's halo."

A curious example of the finding of many documents that call for further research is a concept for an action comprising balloons in the shape of hares, hearts, and/or lightbulbs. It is documented in a file of business correspondence from 1971, ordered alphabetically under L for Luftballon (balloon), by four documents (ZADIK A103, IV, 5a, 28–30.3): a draft letter in English [ill. 1], a covering letter from Rywelski to the company Ernst Ehrenberg, "Qualitäts-Ballone und Ballondruckerei" (Quality Balloons and Balloon Printing) [ill. 2], together with a brochure from the company [ill. 3, 4]. An addressee is not named on the English draft letter, but its content suggests that the letter was possibly to be sent to Jim Dine in order to suggest a joint Happening: "As you know the hare has a certain significance within the work of Professor Beuys, just as the heart (the lightbulb) is significant in your œuvre." The hare and the light bulb, as identifiers for the two artists, were to be produced as balloons for the action. Students were to sell the balloons at normal prices on the occasion of art events such as exhibition openings, and "It would be up to the buyer [beuyser?] to parade his balloon through the exhibition grounds or not, anyway they would be part of the 'sacrilege' to rob the art of its halo."

The following letter is being addressed to you jointly by

Professor Beuys and the Director of ~~th~~ "artintermedia"

mr H.R. ~~in regard to~~ REGARDING a matter ~~which will be~~ BEING explained

~~undamnethnm~~ underneath

Professor Bueys and "~~xxtxx~~ artintermedia " co-opeate regularly.

You may have headd of our joint "actions" in the past .

these actions are not aimed to realize commercial gains,

but rather to cause certain ~~xxxxxxx~~ reactions in the realm of

cultural affairs .

~~Hamuuuhdmhhaaaaay~~ with this letter we would like to obtain your agreeme

nt for such a action in which you would participate indirectly ,

As you know the hare has a certain significance ~~xith~~ within the

works of Professor Beuys, just as the heart, (the lightbulb)

is significant in your oeuvre .

Although the ~~xxxxxxxx~~ significance of the ~~xxxxx(xixhtbxlb~~ heart (lightbulb)

in your ~~wonhnmamdmfhenamhm~~ work must be ~~xxxxidx~~ considered

different from the hare's of Beuys' , the heart (lightbulb)

~~pynnmisnhennnnonsndnedmhypmnnhm~~ , often ~~xxxxxxx~~ recurring

in your art , is being considered as a kind of ~~your~~ badge ~~or~~ identity of yours.

the shape of ~~mx~~ We found , that ~~H~~eArt, Lightbulb and ~~H~~are are being

manufactured as ~~toy~~ balloons.

we intend ~~txxxx~~ to ~~xxxxxxxxxxxx~~ have students sell these balloons

at regular prices shortly on a special occasion, such as

on the opening of ~~xx~~ one ~~ofmt~~ of the larger ~~xxxxxxxxxx~~

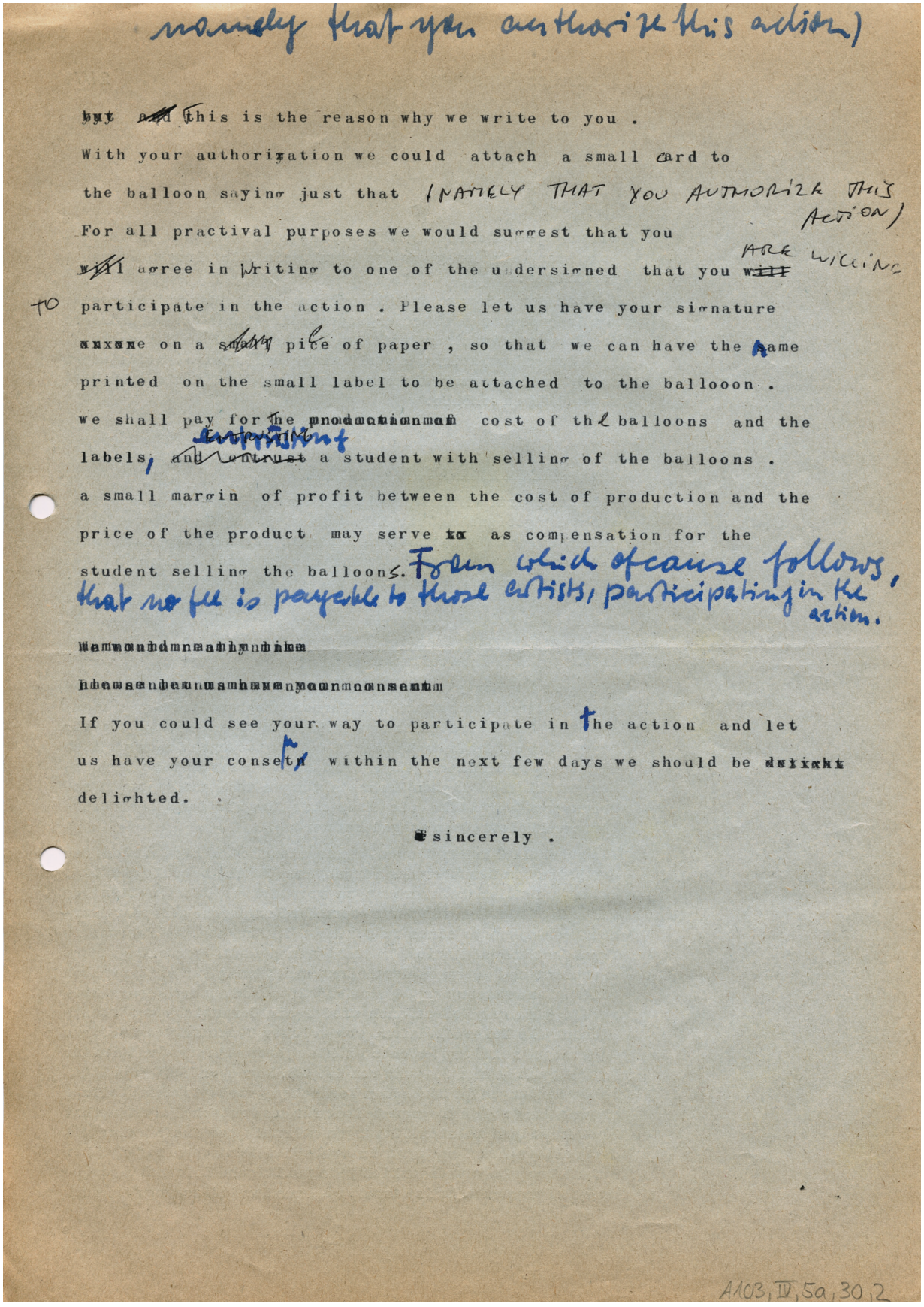
museum 's exhibition . It would be up ~~to~~ the buyer (beuyser??)

to parade his balloon ~~xx~~ through the exhibition grounds or not,

anyway they would be part of the "sacrilege" of robbing the

art of it's halo. ~~mmmmmmmm~~

~~mmhnnnhmnnn



namely that you authorize this action)

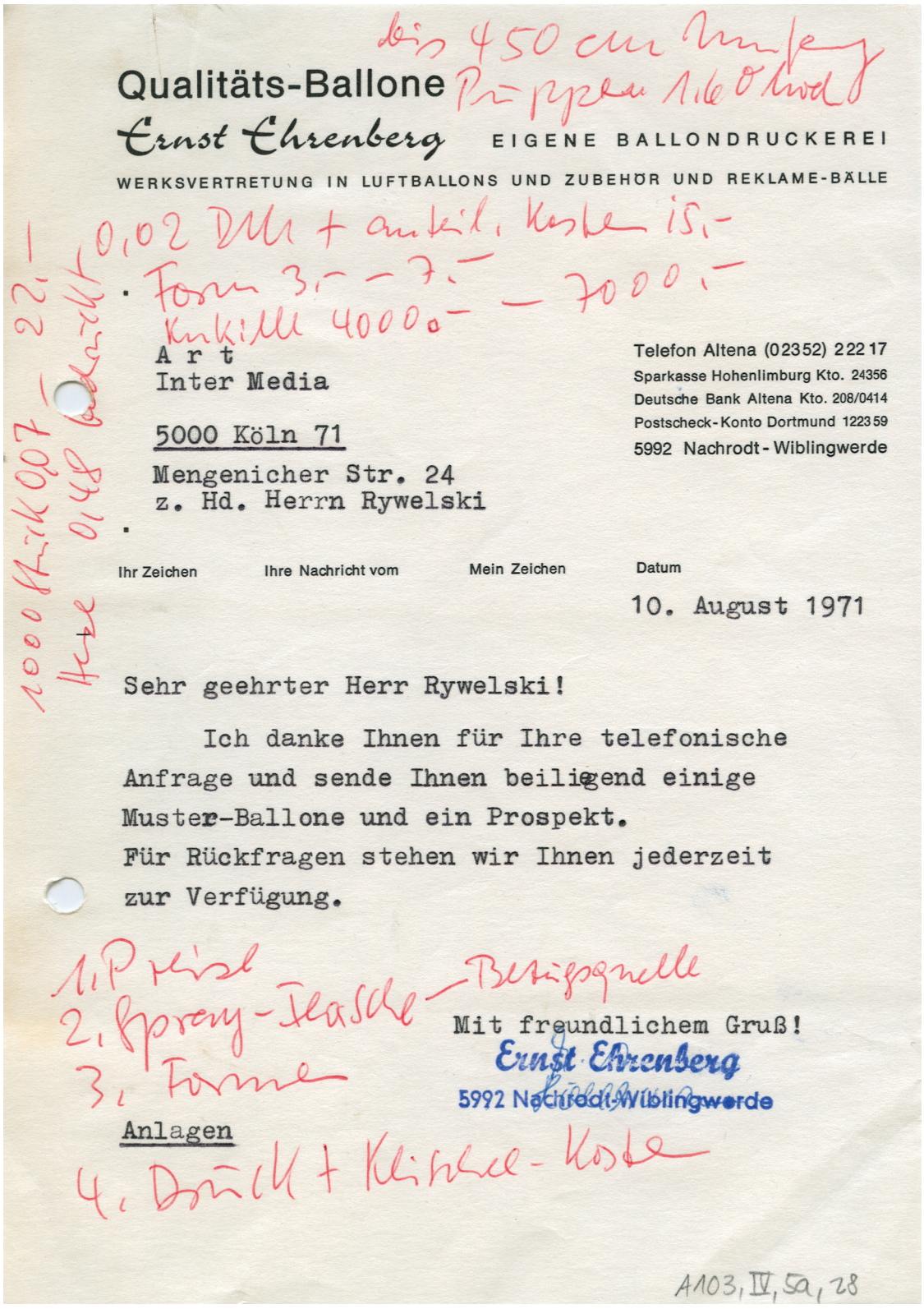
but and this is the reason why we write to you .
With your authorization we could attach a small card to
the balloon saying just that (NAMELY THAT YOU AUTHORIZE THIS ACTION)
For all practival purposes we would suggest that you
will agree in writing to one of the undersigned that you ARE WILLING
TO participate in the action . Please let us have your signature
on a piece of paper , so that we can have the name
printed on the small label to be attached to the balloon .
we shall pay for the cost of the balloons and the
labels, assistant a student with selling of the balloons .
a small margin of profit between the cost of production and the
price of the product may serve as compensation for the
student selling the balloons. From which of cause follows,
that no fee is payable to those artists, participating in the action.

If you could see your way to participate in the action and let
us have your consent within the next few days we should be
delighted.

sincerely .

A103, IV, 5a, 30, 2

Abb. 1 Briefentwurf von / Ill. 1 draft letter from Helmut Rywelski in englischer Sprache, Adressat*in und Datum unbekannt / in English, addressee and date unknown, ZADIK A103, IV, 5a, 30



Qualitäts-Ballone
Ernst Ehrenberg
EIGENE BALLONDRUCKEREI
WERKSVERTRETUNG IN LUFTBALLONS UND ZUBEHÖR UND REKLAME-BÄLLE

Telefon Altena (02352) 222 17
Sparkasse Hohenlimburg Kto. 24356
Deutsche Bank Altena Kto. 208/0414
Postscheck-Konto Dortmund 122359
5992 Nachrodt-Wiblingwerde

Art
Inter Media

5000 Köln 71
Mengenicher Str. 24
z. Hd. Herrn Rywelski

Ihr Zeichen | Ihre Nachricht vom | Mein Zeichen | Datum
10. August 1971

Sehr geehrter Herr Rywelski!

Ich danke Ihnen für Ihre telefonische Anfrage und sende Ihnen beiliegend einige Muster-Ballone und ein Prospekt.
Für Rückfragen stehen wir Ihnen jederzeit zur Verfügung.

Mit freundlichem Gruß!
Ernst Ehrenberg
5992 Nachrodt-Wiblingwerde

Anlagen

A103, IV, 5a, 28

Abb. 2 Anschreiben von / Ill. 2 covering letter from Rywelski an Firma Ernst Ehrenberg vom 10.8.1971 / to the Ernst Ehrenberg company from August 10, 1971, ZADIK A103, IV, 5a, 28



Abb. 3, 4 Prospekt der Firma Ernst Ehrenberg / Ill. 3, 4 brochure from the Ernst Ehrenberg company, ZADIK A103, IV, 5a, 29

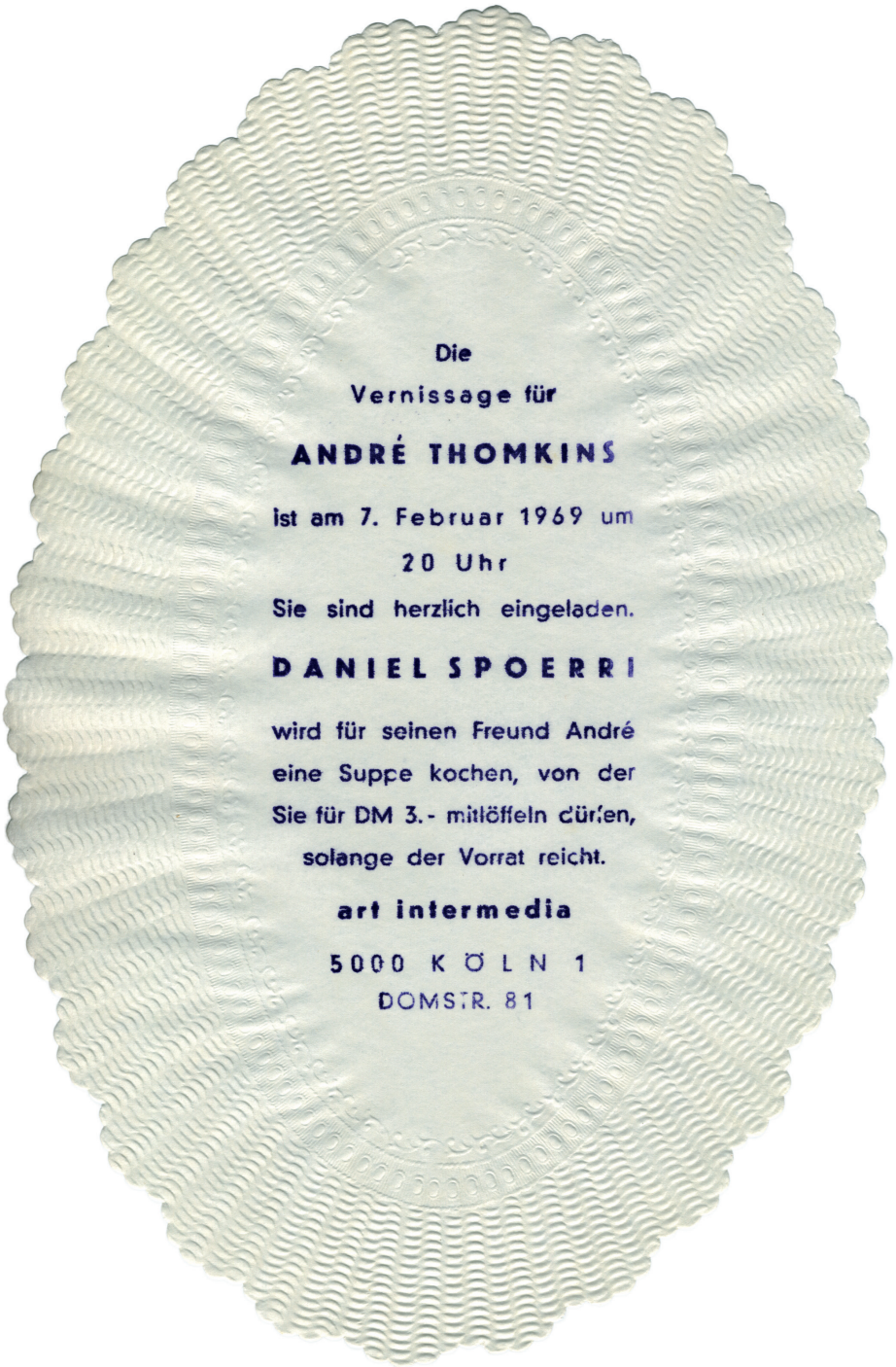


Abb. 1/ Ill. 1 André Thomkins, *Objekte aus Gummi und Palindrome*, Einladung zur Vernissage-Suppe von Daniel Spoerri / invitation from Daniel Spoerri to soup at the exhibition opening, ZADIK A103, I, 15

ANDRÉ THOMKINS: *OBJEKTE AUS GUMMI UND PALINDROME*, 8. FEBRUAR BIS 6. MÄRZ 1969), DOMSTRASSE 81

ANDRÉ THOMKINS: (FEBRUARY 8 TO MARCH 6, 1969)

Helga Behn

Mit André Thomkins hat Rywelski einen genialen Wanderer zwischen den künstlerischen Medien eingeladen. Als Maler war er so virtuos wie als Zeichner, und nicht weniger ideen- und geistreich war er als Objekt-, Wort- und Tonkünstler. Die Einladung der Galerie *art intermedia* informiert: „Wir zeigen André Thomkins 3 MINIRÖCKE, 17 BÜROKRATISCHE ZEICHNUNGEN mit Gummiringen und Tesafilm als SCHREIBTISCHTHEATER und 30 ROCKER". Der rückseitige, von Thomkins selbst verfasste, handschriftlich gedruckte Einladungstext „legislativ vitalsigel" erklärt vergnüglich den Sinn des Palindroms mit Beispielen auch seiner Künstlerfreunde Dieter Roth und Daniel Spoerri [Abb. 2].

Das Gästebuch der Galerie präsentiert außer der Einladung ein papierenes Tablettdeckchen in Form einer ovalen Tortenspitze, von Thomkins umgedeutet als Sonder-Einladung zur von Daniel Spoerri zubereiteten Vernissage-Suppe [Abb.1]. Dazu hat er einen Text geschrieben mit einem der Jahreszeit entsprechenden Palindrom des aktuellen Karnevalsliedes von Jupp Schmitz „Es ist noch Suppe da" [Abb. 3]. Ein kleines, ebenfalls ins Gästebuch eingeklebtes Papier ist eine Notiz aus dem *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 6. März 1969: „Gummijacken – wir berichteten schon darüber – baumeln in der Kölner Galerie art intermedia von der Decke […], die ihm sogar den Ruf des Modeschneiders einbrachte[n]." Bei Thomkins *Rockern*, die auf Kleiderbügeln

In André Thomkins, Helmut Rywelski invited a brilliant wanderer between artistic media. He was as virtuoso a painter as he was draftsman, being no less imaginative and ingenious in his object, word, and sound pieces. The exhibition invitation from the *art intermedia* gallery stated: "Wir zeigen André Thomkins 3 MINIRÖCKE, 17 BÜROKRATISCHE ZEICHNUNGEN mit Gummiringen und Tesafilm als SCHREIBTISCHTHEATER und 30 ROCKER" (We are showing André Thomkins' 3 MINI SKIRTS, 17 BUREAUCRATIC DRAWINGS with rubber bands and scotch tape as DESK THEATER, and 30 ROCKERS). The text on the reverse of the invitation, "legislativ vitalsigel," handwritten and authored by Thomkins himself, explains the meaning of the palindrome with additional examples by his artist friends Dieter Roth and Daniel Spoerri [ill. 2].

In addition to the invitation, the gallery's visitors' book presents a paper doily, as used for a tray, in the form of an oval cake in lace reinterpreted by Thomkins as a special invitation to partake of the soup prepared by Daniel Spoerri for the opening [ill. 1]. He also authored a text including a seasonally appropriate palindrome for Jupp Schmitz's current carnival song "Es ist noch Suppe da" (There's Still Some Soup Left) [ill. 3]. A small piece of paper, also pasted into the visitors' book, is an announcement from the newspaper, the *Kölner Stadt-Anzeiger*, dated March 6, 1969: "Rubber jackets – which we have already run a report on – dangle from

an einer Leine schaukelten, handelt es sich um assoziationsreiche schwarze Jackengebilde, die aus gebrauchten, aufgeschlitzten und umgedrehten LKW- und PKW-Schläuchen zusammengeklebt sind. Arnold lässt die Thomkins'schen *Rocker* mit seiner Interpretation lebendig werden: „Bedient man das Rocker-Klischee der unruhestiftenden Rebellen, wie sie seit den Sechzigerjahren auch auf Deutschlands Straßen in Motorrad-Cliquen auftraten, so vermitteln die Rocker-Jacken, mit ihren ‚gigantischen' Revers und Kragen sowie weit ausladenden Ärmeln, eine Vorstellung ihres ‚Imponiergehabes'[…]".[1] Im Unterschied zu den benutzbaren poppigen Plastik-Mänteln und -Capes von Thomas Bayrle (siehe S. 107) sind Thomkins' *Rocker*-Jacken keine Kleidungsstücke, sondern reine Objektkunst. Die *Rocker* erschienen als Rywelskis erste *art intermedia*-Edition. „Die Kalkulation der 30 *Rocker* versteht sich als eine Persiflage auf die höheren Preise niedrig nummerierter Auflagenstücke. So kosten die *Rocker*-Exemplare 1 bis 5 je 150 Mark, die *Rocker* 6 bis 30 je 250 Mark", bemerkt Marie-Luise Scherer in einem längeren Artikel über Rywelski und seine *art intermedia* in der *ZEIT* vom 11. April 1969.[2] Laut einer Verkaufsliste der Galerie *art intermedia* verlangte Rywelski z. B. für die römisch geschnürten Miniröcke 50,– DM, für den Gummiteller mit „Schreibtischtheater" je 160,– DM, für Palindrom-Straßenschilder 250,– oder 300,– DM [Abb. 4–5].[3]

Ein kleiner Briefwechsel zwischen Thomkins und Rywelski vom März 1969, aus der Zeit der *Rocker*-Ausstellung, informiert über finanzielle Unstimmigkeiten und Rywelskis latente Existenzangst. In seinem Schreiben vom 3. März gibt sich Rywelski verletzt aufgrund Thomkins' schriftlicher Bitte um 1.000 DM als Vorkasse: „Leider bin ich immer noch gezwungen, mit jedem Hundertmarkschein zu geizen; deshalb ist es gleich ein Schlag ins Kontor, wenn ich keine Gelegenheit habe […] Miete und Heizung für den Aktionsraum zu verdienen." Rywelski nimmt kein Blatt vor den Mund und empfiehlt Thomkins, sich eine feste Preispolitik zuzulegen, und wirft ihm vor, zu hohe Einstandspreise

the ceiling in the Cologne *art intermedia* gallery [...], which have even endowed him with a reputation as a fashion tailor." Thomkins' *Rockers* swinging from hangers on a line were black jacket-like constructions rich in associations that were glued together from the used inner tubes of truck and car tires that had been slit open and turned inside out. Arnold vividly characterizes Thomkins' *Rockers* in his interpretation: "If you employ the cliché of rockers as troublemaking rebels, as they have presented themselves, in gangs of bikers, on German streets since the 1960s, the rocker jackets, with their "gigantic" lapels and collars and flared sleeves, convey an idea of their 'imposing presence' […]".[1] In contrast to the usable pop-like plastic coats and capes by Thomas Bayrle (see p. 107), Thomkins' *Rocker* jackets are not garments, but purely art objects. The *Rockers* were issued as Rywelski's first *art intermedia* limited edition. "The calculation of the prices for the 30 *Rockers* were a light-hearted mockery of the higher prices for the lower numbers in limited editions; the *Rockers* numbered 1 to 5 each cost 150 marks, while *Rocker* 6 to 30 cost 250 marks each," noted Marie-Luise Scherer in an extensive article about Rywelski and *art intermedia* in the newspaper *DIE ZEIT* from April 11, 1969.[2] According to an *art intermedia* price list, Rywelski was asking 50 marks, for example, for the miniskirts corded in a Roman fashion, 160 marks for the rubber plate with "desk theater," and 250 or 300 marks for the street sign palindromes [ill. 4–5].[3]

A brief correspondence between Thomkins and Rywelski in March 1969, during the period of the *Rocker* exhibition, provides some insights regarding financial disagreements and Rywelski's latent concerns regarding the gallery's continuing existence. In his letter from March 3 Rywelski says he was hurt by Thomkins' request in writing for 1,000 marks in advance: "Unfortunately I'm still forced to be miserly with every hundred-mark bill; that's why it'd be a blow to the accounts if I were unable […] to earn some rent and heating money for the action space." Rywelski doesn't shy away from recommending that Thomkins adopt a fixed pricing policy, ac-

verlangt zu haben. Zur gängigen 50%-Klausel der „Profi-Galerien" stellt Rywelski klar: „Dass diese Halbierung des Bruttopreises keine Willkür ist, sehen Sie selbst am Umsatz. Ich habe bis heute noch immer die Kosten aller Ausstellungen selbst getragen; so bleibt das auch, weil davon die Unabhängigkeit meiner Galerie abhängt. Aber wenn Sie Mitte der Woche die Abrechnung bekommen, werden Sie sehen, was für mich hängen bleibt […]". Nach der Erklärung, dass er allen seinen Künstlern ein einheitliches Geschäftsgebaren schuldig ist, und der Mahnung: „unter Zusammenarbeit verstehe ich, dass Galerie und Künstler ihre Interessen gegenseitig beachten", verabschiedet er sich aber mit herzlichen Grüßen und der versöhnlichen Bitte, in der Zukunft „mit art intermedia etwas zahmer umzugehen" [Abb. 6–7]. Am 13. März leistet Thomkins seinerseits Rywelski Abbitte mit einem handschriftlichen Brief, dass er nicht drängen wollte, sondern nur seine eigenen Rechnungen regeln. Das bescheidene Verkaufsresultat seiner Ausstellung bedauernd, schreibt er: „[…] auch ich hatte gehofft, gerade weil Preis und Anteil für Sie interessant waren, mehr Erfolg mit den Gummiobjekten zu finden. Hingegen erstaunt es mich, dass nicht eine einzige Zeichnung einen Verkäufer gefunden hat." Nichtsdestotrotz bedankt sich Thomkins bei Rywelski aufrichtig dafür, ihm diese Ausstellung ermöglicht zu haben [Abb. 8].

Anmerkungen

[1] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 131–132.

[2] Scherer, Marie-Luise: „Mindestens 200 Mark, oder … ein Galerist ist der Höflichkeiten überdrüssig", in: *DIE ZEIT*, 11.4.1969, Nr. 15.

[3] Anlässlich der Versteigerung der Sammlung Rywelski im Mai 1999 wurde das *Rocker*-Exemplar 13/30 für DM 2.000/€ 1030 aufgerufen.

cusing him of asking for excessively high initial prices. In clarifying the 50% norm for "professional galleries" Rywelski states: "You can see from the sales that this halving of the gross price is not arbitrary. I have, to this day, borne the costs of all exhibitions myself, and it will remain that way because the independence of my gallery depends on it. But when you receive the calculations in the middle of the week, you'll be able to see what's left for me […]". After declaring that he is duty bound to conduct business with all his artists in a uniform manner, he warns: "By collaboration I understand that gallery and artist mutually respect each other's interests," but he concludes with warm regards and the conciliatory request to "be a bit more gentle in the future in dealing with art intermedia" [ill. 6–7]. On March 13, Thomkins, in turn, apologized to Rywelski with a handwritten letter stating that he hadn't intended to be pushy, but only wanted to be able to settle his own bills. Regretting the modest sales that resulted from his exhibition, he writes: "[...] I too was hoping, precisely because you were interested in the prices and the share of sales, there would've been more success with the rubber objects. On the other hand, I am amazed that not a single drawing has found a buyer." Nevertheless Thomkins sincerely expressed his thanks to Rywelski for making the exhibition possible [ill. 8].

Footnotes

[1] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2017, pp. 131–132.

[2] Scherer, Marie-Luise: "Mindestens 200 Mark, oder … ein Galerist ist der Höflichkeiten überdrüssig," in: *DIE ZEIT*, April 11, 1969, no. 15.

[3] On the occasion of the auction of the Rywelski collection in May 1999, the *Rocker* copy no. 13/30 had a starting price of DM 2,000/€ 1030.



art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 K Ö L N 1
Domstrasse 81
Telefon: 728040

André Thomkins

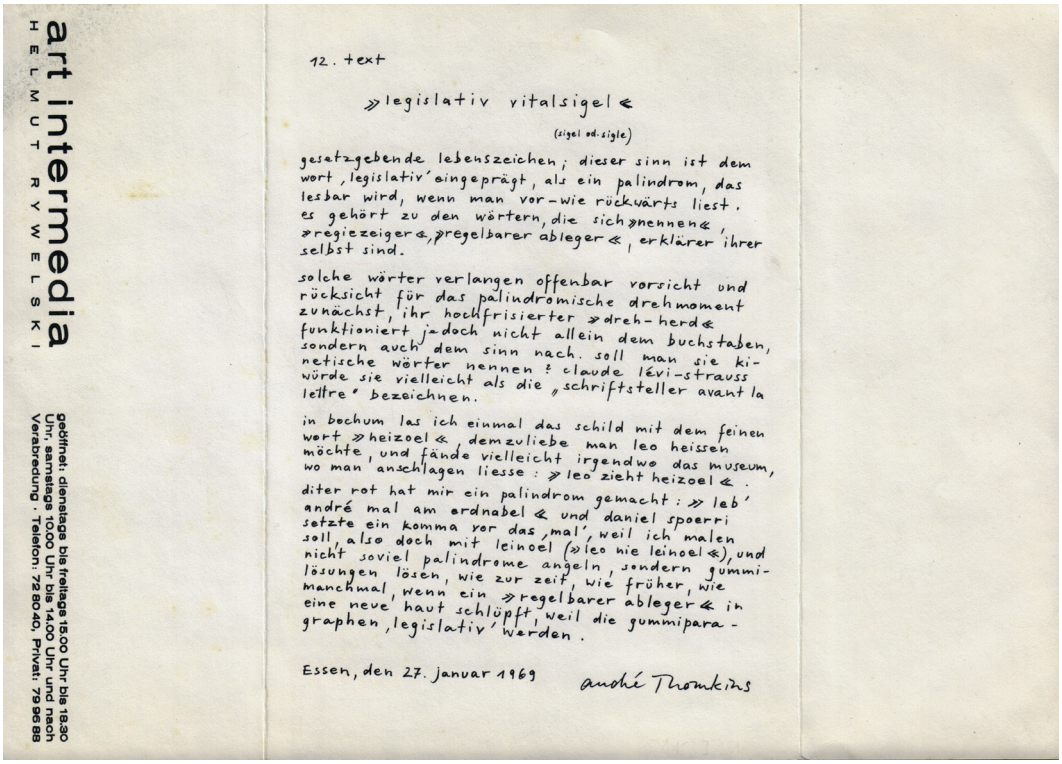
8. Februar 1969
6. M ä r z 1969

Wir zeigen von André Thomkins 3 MINIRÖCKE, 17 BÜROKRATISCHE ZEICHNUNGEN mit Gummiringen und Tesafilm als SCHREIBTISCH = THEATER und 30 ROCKER. Die Rokker sind numeriert. Für die Stücke 1 – 5 zahlen Sie je 150 Mark, die Nummern 6 – 30 kosten je 250 Mark. Alle Objekte – Röcke, Schreibtisch = Theater und Rokker – sind aus Gummi gemacht. Zehn PALINDROM-SCHILDER sind aber aus emailliertem Metall.

Foto: Fraudel Schmitz

André Thomkins, 1930 in Luzern geboren, lebt in Essen. Es sei auf die umfängliche Bibliographie hingewiesen, die 1969 bei Handschin in Basel erschienen ist. Arbeiten von Thomkins wurden unter anderem ausgestellt:

1957 Museum St. Gallen 'dichtende Maler – malende Dichter'
1960 Galerie van de Loo, Essen (one-man-show)
1962 Institute of Contemporary Art, London: Lackskin-Präsentation (one-man-show)
1965 Galerie der Spiegel, Köln, edition mat + mat – mot
1965 Haus van der Grinten, Kranenburg (one-man-show)
1968 'Science Fiction', Düsseldorf, Kunstverein
1969 Galerie Handschin, Basel (one-man-show)



art intermedia
HELMUT RYWELSKI

geöffnet: dienstags bis freitags 15.00 Uhr bis 18.30 Uhr, samstags 10.00 Uhr bis 14.00 Uhr und nach Verabredung · Telefon: 728040, Privat: 799688

12. text

»legislativ vitalsigel«

(zigel od. zigle)

gesetzgebende lebenszeichen; dieser sinn ist dem wort ‚legislativ' eingeprägt, als ein palindrom, das lesbar wird, wenn man vor-wie rückwärts liest. es gehört zu den wörtern, die sich »nennen«, »regiezeiger«, »regelbarer ableger«, erklärer ihrer selbst sind.

solche wörter verlangen offenbar vorsicht und rücksicht für das palindromische drehmoment zunächst, ihr hochfrisierter »dreh-herd« funktioniert jedoch nicht allein dem buchstaben, sondern auch dem sinn nach. soll man sie kinetische wörter nennen? claude lévi-strauss würde sie vielleicht als die „schriftsteller avant la lettre" bezeichnen.

in bochum las ich einmal das schild mit dem feinen wort »heizoel«, demzuliebe man leo heissen möchte, und fände vielleicht irgendwo das museum, wo man anschlagen liesse: »leo zieht heizoel«.

diter rot hat mir ein palindrom gemacht: »leb' andré mal am ordnabel« und daniel spoerri setzte ein komma vor das ‚mal', weil ich malen soll, also doch mit leinoel (»leo nie leinoel«), und nicht soviel palindrome angeln, sondern gummilösungen lösen, wie zur zeit, wie früher, wie manchmal, wenn ein »regelbarer ableger« in eine neue haut schlüpft, weil die gummiparagraphen ‚legislativ' werden.

Essen, den 27. januar 1969 andré Thomkins

Abb. 2 Einladung / Ill. 2 invitation to *André Thomkins, Objekte aus Gummi & Palindrome*, 8.2.–6.3.1969 / Feb. 8 – March 6, 1969, Domstraße 81, auf der Rückseite 12. Text von / on the reverse side text no. 12 by André Thomkins, ZADIK A103, I, 1, 16



Abb. 3 Gästebuch der Galerie art intermedia mit Palindrom von Thomkins und Einladung von Spoerri zur Vernissage-Suppe / Ill. 3 visitors' book, art intermedia gallery, with palindrome by Thomkins and an invitation from Daniel Spoerri to soup at the exhibition opening, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 95

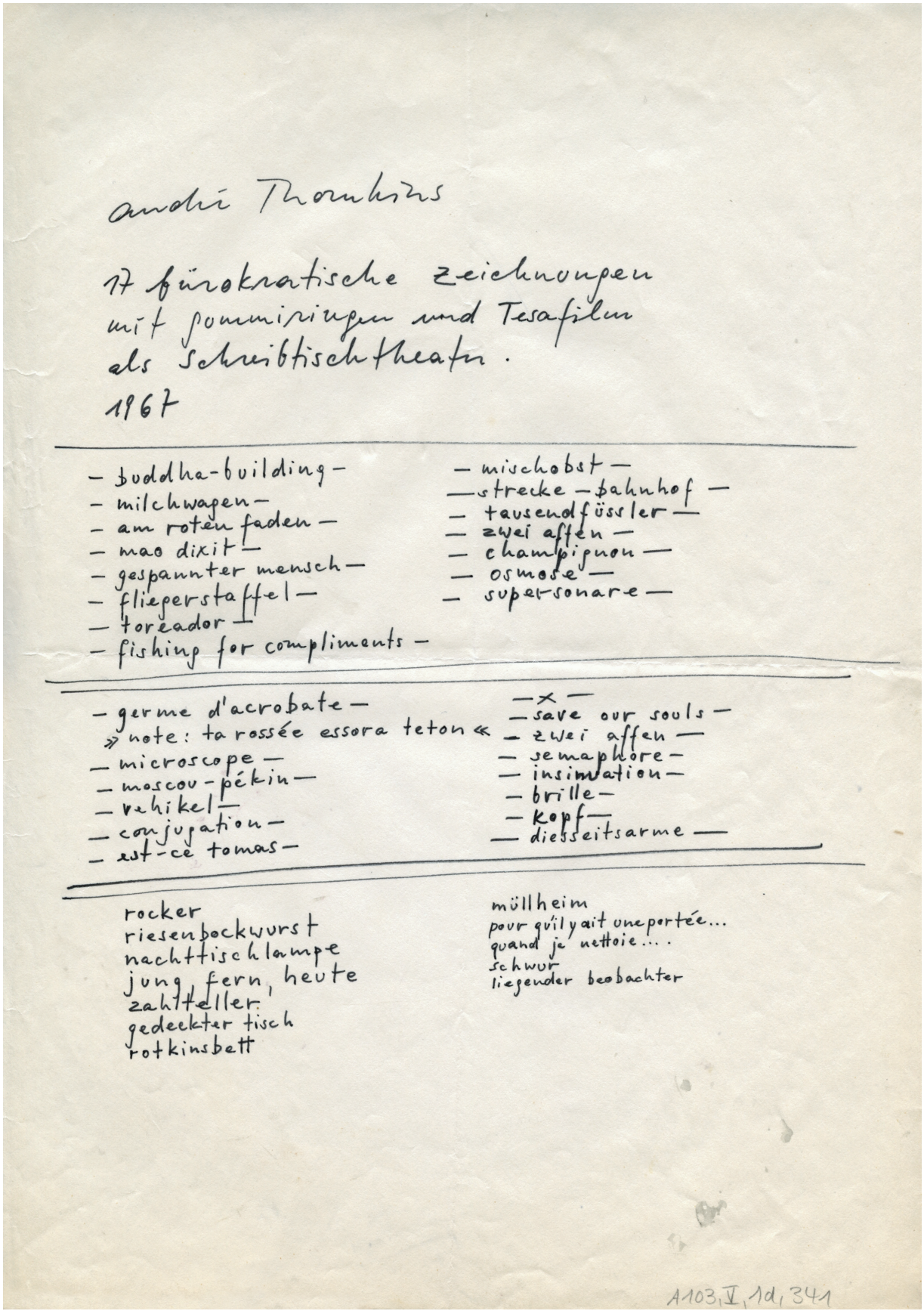
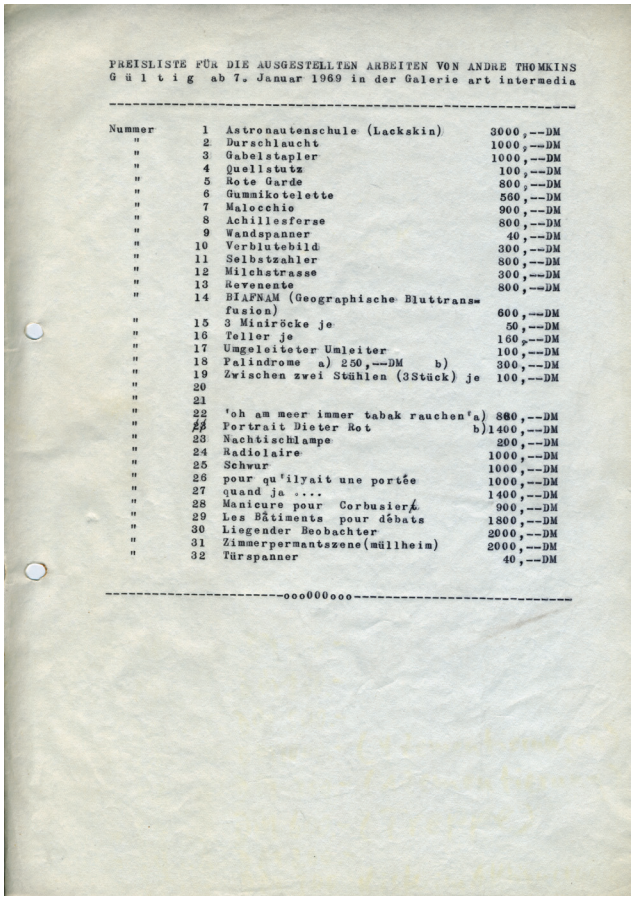


Abb. 4 / Ill. 4 André Thomkins *17 bürokratische Zeichnungen mit Gummiringen und Tesafilm als Schreibtischtheater*, 1969, ZADIK A103, V, 1d, 341

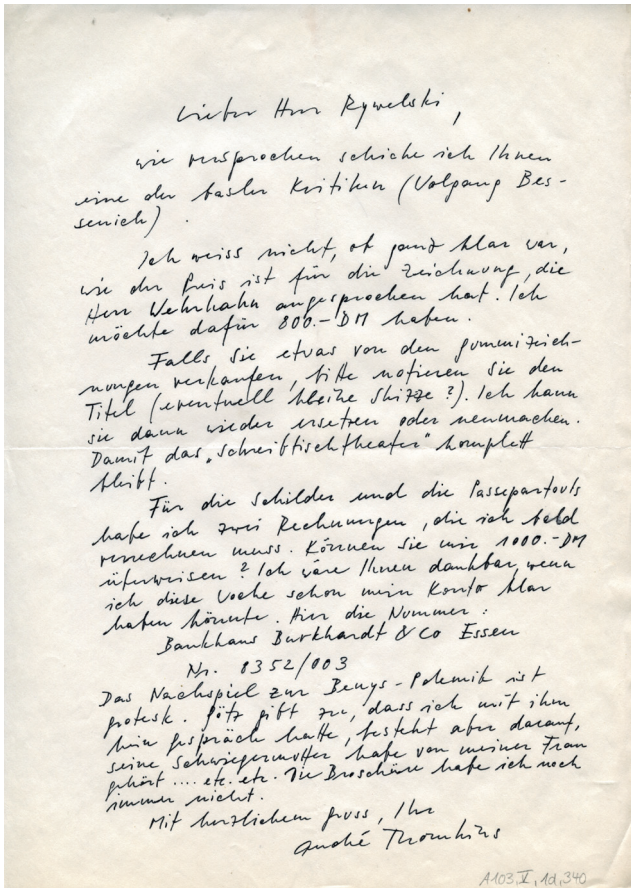


PREISLISTE FÜR DIE AUSGESTELLTEN ARBEITEN VON ANDRE THOMKINS
G ü l t i g ab 7. Januar 1969 in der Galerie art intermedia

Nummer	1	Astronautenschule (Lackskin)	3000,--DM
"	2	Durschlaucht	1000,--DM
"	3	Gabelstapler	1000,--DM
"	4	Quellstutz	100,--DM
"	5	Rote Garde	800,--DM
"	6	Gummikotelette	560,--DM
"	7	Malocchio	900,--DM
"	8	Achillesferse	800,--DM
"	9	Wandspanner	40,--DM
"	10	Verblutebild	300,--DM
"	11	Selbstzahler	800,--DM
"	12	Milchstrasse	300,--DM
"	13	Revenente	800,--DM
"	14	BIAFNAM (Geographische Bluttransfusion)	600,--DM
"	15	3 Miniröcke je	50,--DM
"	16	Teller je	160,--DM
"	17	Umgeleiteter Umleiter	100,--DM
"	18	Palindrome a) 250,--DM b)	300,--DM
"	19	Zwischen zwei Stühlen (3Stück) je	100,--DM
"	20		
"	21		
"	22	'oh am meer immer tabak rauchen' a)	880,--DM
"	23	Portrait Dieter Rot b)	1400,--DM
"	24	Nachtischlampe	200,--DM
"	25	Radiolaire	1000,--DM
"	26	Schwur	1000,--DM
"	27	pour qu'ilyait une portée	1000,--DM
"	28	quand ja	1400,--DM
"	29	Manicure pour Corbusier	900,--DM
"	30	Les Bâtiments pour débats	1800,--DM
"	31	Liegender Beobachter	2000,--DM
"	32	Zimmerpermantszene(müllheim)	2000,--DM
"		Türspanner	40,--DM

----------ooo000ooo----------

Abb. 5 Preisliste für die ausgestellten Arbeiten von / Ill. 5 price list for the works exhibited by André Thomkins in der Galerie art intermedia / at art intermedia gallery, 1969, ZADIK A103, XIX, 1, 7



Lieber Herr Rywelski,

wie versprochen schicke ich Ihnen eine der besten Kritiken (Volpang Besseneich).

Ich weiss nicht, ob ganz klar war, wie der Preis ist für die Zeichnung, die Herr Vehrhahn angesprochen hat. Ich möchte dafür 800.- DM haben.

Falls Sie etwas von den gummizeichnungen verkaufen, bitte notieren Sie den Titel (eventuell kleine Skizze?). Ich kann sie dann wieder ersetzen oder nennmachen. Damit das „Schreibtischtheater" komplett bleibt.

Für die Schilder und die Passepartouts habe ich zwei Rechnungen, die ich bald verrechnen muss. Können Sie mir 1000.- DM überweisen? Ich wäre Ihnen dankbar wenn ich diese Woche schon mein Konto klar haben könnte. Hier die Nummer:
Bankhaus Burkhardt & Co Essen
Nr. 8352/003

Das Nachspiel zur Beuys-Polemik ist grotesk. Ich bitte Sie, dass ich mit ihm kein Gespräch hatte, besteht aber darauf, seine Schwiegermutter habe von meinen Frau gehört .... etc. etc. Die Broschüre habe ich noch immer nicht.

Mit herzlichem Gruss, Ihr
André Thomkins

A103.V.1d.340

Abb. 6 Brief von / Ill. 6 letter from André Thomkins an / to Helmut Rywelski, o. D. / undated, ZADIK A103, V, 1d, 340



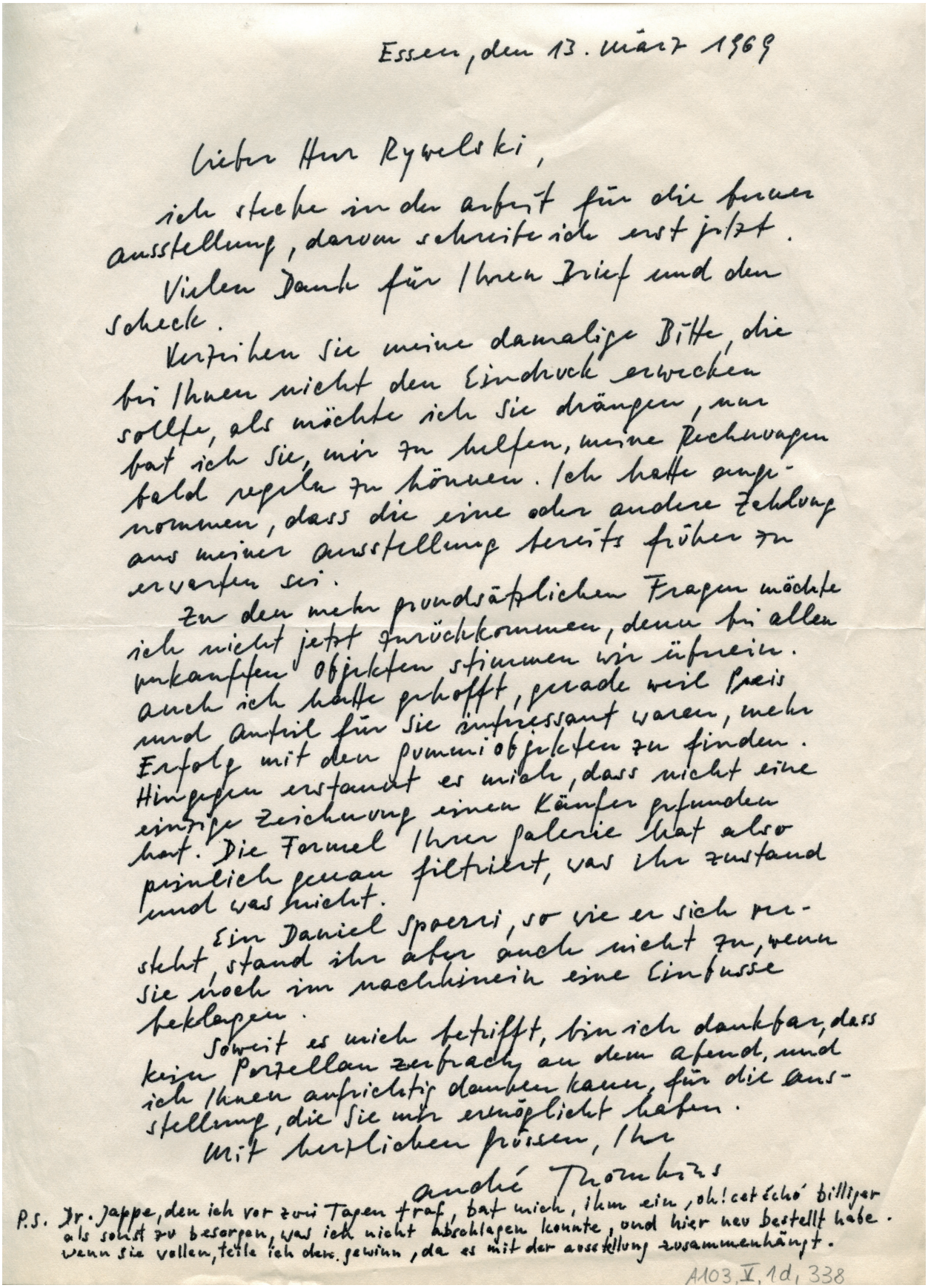
Lieber Herr Thomkins, Maos Viren grassieren auch im hillige Kölle; das und der Schrecken, den mir Ihr Wunsch nach Vorkasse einjagte, ~~xxx~~ sind die Gründe dafür, dass ich erst heute schreibe.
Von den verkauften Arbeiten habe ich seit dem Wochenende die Schecks für gelieferte Objekte zusammen, sie sind jetzt bei der Bank, morgen werde ich die Gutschriften bekommen und dann erhalten Sie Ihren Scheck. Ich rechne dann auch den Gabelstapler mit Ihnen ab, sodass Sie mit der langwierigen Abzahlung jener Leute, die nur alle drei Monate einmal Geld bekommen, nichts zu tun haben. Ein oder zwei - wie ich meine sichere - Käufer sind noch zu erwarten. Ich schicke Ihnen, wenn Sie gestatten ohne weiteres Begleit = schreiben, zu dem Scheck eine genaue Aufstellung der bisherigen Verkäufe.

So sehr glücklich bin ich über den geschäftlichen Verlauf nicht. Aus mancher Ausstellung habe ich zwar schon weniger verkauft, als aus der Ihrigen; darum geht es nicht. Ich darf Ihnen dies und das fogende -wie ich hoffe, zum gegen seitigen Nutzen- in Freundschaft sagen.
Leider bin ich immer noch gezwungen, mit jedem Hundertmarkschein zu geizen; deshalb ist es gleich ein Schlag ins Kontor, wenn ich keine Gelegenheit habe - oder wenn sie mir unter Androhung eines Beinahe=Skandals genommen wird- Miete und Heizung für den Aktionsraum zu verdienen. Wir hätten gut das Geld verdienen können, um Daniels Kosten ebenfalls zu begleichen. Zum anderen wäre es für Sie wichtig, wenn Sie sich eine feste Preispolitik zu= legen würden. Ich kenne zwar die Gefühle, die Sie bestimmen mögen. Denn ohne Frage dürfen Sie sich für so gut halten, wie mancher, der auf dem Markt be= reits höhere Preise erzielt. Ich bin auch sicher, dass es keine Ewigkeit mehr dauern kann, bevor die Preise für Ihre Arbeiten anziehen. Für diesmal hätten Sie aber besser auf mich gehört und günstigere Einstandspreise ge= macht. Andererseits ist es ganz schlecht, wenn man, sobald ein Käufer Inter= esse zeigt, mit dem Preis nachgibt, um den Kauf tätigen zu können. Was schliesslich Ihre Unzufriedenheit mit der in Profi=Galerien üblich ge= wordenen 50 %=Klausel betrifft, so hat Ihnen dazu Herr Weseler schon einiges gesagt. Dass diese Halbierung des Bruttopreises keine Willkür ist, sehen Sie selbst am Umsatz. Ich habe bis heute noch immer die Kosten aller Ausstel= lungen selbst getragen; so bleibt das auch, weil davon die Unabhängigkeit meiner Galerie abhängt. Aber wenn Sie Mitte der Woche die Abrechnung be= kommen, werden Sie sehen, was für mich hängenbleibt, wobei ich auf die letzte Zahlung vom Gabelstapler bis September warten muss.
Ich sage das alles offen, aber nicht, um Sie zu kränken oder um Ihnen was vorzujammern. Nur, so ist die Lage und eigentlich wissen alle Künstler da= rüber ganz gut Bescheid. Bisher hatte ich erst einmal Komplikationen, die eine unfreundliche Stimmung in meine Galerie trugen. Das einheitliche Ge= schäftsgebaren bin ich auch den anderen Künstlern schuldig, mit denen ich regel mässig zusammenarbeite. Und unter Zusammenarbeit verstehe ich, dass Galerie und Künstler ihre Interessen gegenseitig beachten. Bisher bin ich für meine prompten Abrechnungen gelobt worden, Sie können sich also vorstellen, wie mich Ihr Ersuchen um Vorkasse überraschte.
Ich bitte Sie herzlich, das alles einmal zu überdenken; vielleicht können Sie dann doch einsehen, dass es besser ist, mit art intermedia etwas zahmer umzuge= hen.
So long. Herzliche Grüsse an Ihre Frau, an Sie auch, lieber Herr Thomkins. Lockern Sie das Gewölk auf Ihrer Stirn und beginnen Sie, sich auf den Scheck zu freuen.

3
11
69

A103, I, 1d, 339

Abb. 7 Brief von / Ill. 7 letter from Helmut Rywelski an / to André Thomkins, 3.3.1969 / March 3, 1969, ZADIK A103, V, 1d, 338



Essen, den 13. März 1969

Lieber Herr Rywelski,

ich stecke in der Arbeit für die Berner Ausstellung, darum schreibe ich erst jetzt.

Vielen Dank für Ihren Brief und den Scheck.

Verstehen Sie meine damalige Bitte, die bei Ihnen nicht den Eindruck erwecken sollte, als möchte ich Sie drängen, nur bat ich Sie, mir zu helfen, meine Rechnungen bald regeln zu können. Ich hatte angenommen, dass die eine oder andere Zeichnung aus meiner Ausstellung bereits früher zu erwerben sei.

Zu den mehr grundsätzlichen Fragen möchte ich nicht jetzt zurückkommen, denn bei allen umkauften Objekten stimmen wir überein. Auch ich hatte gehofft, gerade weil Preis und Anteil für sie interessant waren, mehr Erfolg mit den Pummiobjekten zu finden. Hingegen erstaunt es mich, dass nicht eine einzige Zeichnung einen Käufer gefunden hat. Die Formel Ihrer Galerie hat also präzise genau filtriert, was ihr zusagt und was nicht.

Ein Daniel Spoerri, so wie er sich versteht, stand ihr aber auch nicht zu, wenn sie noch im nachhinein eine Einbusse beklagen.

Soweit es mich betrifft, bin ich dankbar, dass kein Porzellan zerbrach an dem Abend, und ich Ihnen aufrichtig danken kann, für die Ausstellung, die Sie mir ermöglicht haben.

Mit herzlichen Grüssen, Ihr

André Thomkins

P.S. Dr. Jappe, den ich vor zwei Tagen traf, bat mich, ihm ein „oh! cet écho" billiger als sonst zu besorgen, was ich nicht abschlagen konnte, und hier neu bestellt habe. Wenn sie wollen, teile ich den Gewinn, da es mit der Ausstellung zusammenhängt.

A103, V, 1d, 338

Abb. 8 Brief von / Ill. 8 letter from André Thomkins an / to Helmut Rywelski, 13.3.1969 / March 13, 1969, ZADIK A103, V, 1d, 338



Abb. 1 / Ill. 1 Hans-Peter Alvermann in seinem Atelier mit dem Multiple / in his studio with the multiple *Notstandsschwein*, Foto / photo: © Wolf P. Prange, ZADIK H6, X, 1

H. P. ALVERMANN: *ARBEITEN AUS DEN JAHREN 1959–1969*, 25.4.–30.5.1969 / APRIL 25 – MAY 30, 1969

H. P. ALVERMANN: *ÖLBILDER*, 6.–28.10.1972 / OCTOBER 6–28, 1972

Brigitte Jacobs van Renswou

Eigentlich sollte die Galerie *art intermedia* 1967 mit dem für seine dadaistisch-surrealistischen Assemblagen und politischen Objekte bekannten Künstler H. P. Alvermann eröffnet werden. Dass es nicht dazu kam, war den *Notstandsschweinen* geschuldet, denn seit Verbreitung seiner Objekte wurde H. P. Alvermann, der Mitglied der Deutschen Kommunistischen Partei war, mit Beschlagnahmungen und gerichtlichen Prozessen wegen des „Vorwurfs der Verwendung verbotener politischer Symbole" und „Verunglimpfung der Farben der Bundesrepublik" ständig von der Polizei verhört. Auch das Haus von Wolfgang Feelisch wurde 1968 von der Polizei durchsucht und Hunderte von „Nazischweinen" wurden als „staatsgefährdend" beschlagnahmt.[1]

Die sogenannten *Deutschen Notstandsschweine* hatte Alvermann seit 1966 als Multiple-Objekt in größerer unlimitierter Auflage zusammen mit dem Remscheider Unternehmer und Sammler Wolfgang Feelisch produziert [Abb. 1]: „Das erste gemeinsam konzipierte Objekt ist dann das Sparschwein von Alvermann gewesen, das Bundesdeutsche *Notstandsschwein*. Die Idee kam von Alvermann im Sinne eines Protests gegen die geplanten Notstandsgesetze. Ich hatte die Sparschweine beim Kaufhof erworben und begann dann bei Lieferanten meiner Werkzeugproduktion zu recherchieren, wo es einen Kunststofflack gibt, der auf diesen Plastikschweinen halten und nicht abplatzen würde. Produktions-

The *art intermedia* gallery was actually supposed to open in 1967 with a show by the artist H. P. Alvermann, known for his dada-surrealist assemblages and political objects. That this did not however occur was because of the *Notstandsschweine* (State of Emergency Pigs). Since the objects had become public, H. P. Alvermann, who was a member of the German Communist Party and had been subject to the confiscation of work and judicial proceedings "on the grounds of using banned political symbols" and "defamation of the colors of the Federal Republic," was constantly being questioned by the police. The police also searched Wolfgang Feelisch's house in 1968 and hundreds of "Nazi pigs" were confiscated as being "a danger to the state."[1]

Alvermann had been producing the so-called *Deutsche Notstandsschweine* as a multiple object in large, unlimited editions since 1966 together with the Remscheid-based entrepreneur and collector Wolfgang Feelisch [ill. 1]: "The first jointly conceived object was Alvermann's piggy bank, the German Federal Republic *Notstandsschwein*. The idea was Alvermann's, a protest against the state of emergency laws that were being planned. I'd bought the piggy banks from the Kaufhof department store and then started inquiring at my suppliers for tool production where a plastic coating could be found that would adhere to the plastic pigs and not flake off. In terms of production technolo-

technisch war das 1966 Neuland. Das Schwein haben wir dann schließlich schwarz, rot, gold angemalt und mit einem Hakenkreuz versehen. Die Notstandsgesetze wurden nicht nur von den Intellektuellen und Künstlern als revisionistisch und antidemokratisch verstanden, und dagegen haben wir uns u. a. auf diese Art zur Wehr gesetzt."[2] Feelisch hatte das uneingeschränkte Verfügungsrecht über die Alvermann-Objekte und die kommissarische Vertretungsvollmacht bekommen, wie er Rywelski in einem Brief vom 16. August 1967 mitteilte [Abb. 2].[3] Er bot Rywelski gleichzeitig eine Kooperation an, da er Pläne für die Gründung einer Edition mit preisgünstigen Auflagenobjekten ab 8 DM hegte. Während Otto Piene am Abend des 11. September 1967 sein Lichtballett *Die Sonne kommt näher* im Aktionsraum von *art intermedia* probte, erschienen überraschend drei Beamte der Kölner Mord-Kommission mit der Absicht, die sogenannten „Nazischweine" zu beschlagnahmen. Da diese keine richterliche Verfügung mitbrachten, verweigerte Rywelski die Herausgabe. Der Vorgang wiederholte sich im Januar 1968, und Rywelski reagierte mit scherzhaftem Spott, indem er sich kurzerhand von Pressefotografen dabei fotografieren ließ, wie er mit dem *Anti-Nazi-Spray*, einer überdimensionalen Plastiksprayflasche des Berliner Künstlers Bernhard Höke, einige „Nazischweine" „entnazifizierte"[4] [Abb. 3].

Am 25. April 1969 eröffnete die retrospektiv angelegte Ausstellung *H. P. Alvermann: Arbeiten aus den Jahren 1959 bis 1969* [Abb. 4] mit sozialkritischen Arbeiten und politischen Objekten, und noch wenige Stunden vor der Vernissage wurde die Wohnung von Helmut Rywelski in der Lützowstraße 33 durchsucht und kurz darauf in der Galerie wie bereits zuvor am 28. März noch das letzte der vorhandenen *Notstandsschweine* beschlagnahmt [Abb. 5 und 6].[5] Für den Künstler wie auch für den Galeristen stellte die von der Presse als „Affaire der Nazi-Schweinchen" (John Anthony Thwaites, Gästebuch) ausführlich begleitete Berichterstattung eine willkommene Beachtung und Popularität dar,[6] wie die Vielzahl der im Gästebuch eingeklebten Presse-

gy this was new territory in 1966. Ultimately, we coated the pig in black, red, gold, and added a swastika. The state of emergency laws were considered revisionist and anti-democratic, not just by intellectuals and artists, and this was one of the ways we sought to defend ourselves."[2] Feelisch had been granted the unrestricted right to the disposal of the Alvermann objects and acting power of attorney, as he informed Rywelski in a letter dated August 16, 1967 [ill. 2].[3] At the same time he offered to collaborate with Rywelski since he had plans for the establishing of editions of inexpensive objects from about 8 German marks. While Otto Piene was rehearsing his light ballet *Die Sonne kommt näher* in the action space at *art intermedia* on the evening of September 11, 1967, three officials from the Cologne homicide commission surprisingly appeared with the intention of confiscating the so-called "Nazi pigs". Since they were not equipped with a court order, Rywelski refused to surrender them. The process was repeated in January 1968, and Rywelski reacted with jocular mockery by having photographers quickly take pictures of him using *Anti-Nazi Spray*, an oversized plastic spray bottle by Berlin artist Bernhard Höke, to "de-nazify" some "Nazi pigs"[4] [ill. 3].

On April 25, 1969, the retrospectively conceived exhibition *H. P. Alvermann: Arbeiten aus den Jahren 1959 bis 1969* [ill. 4] opened including socially critical works and political objects. Just a few hours before the exhibition opening, Helmut Rywelski's apartment at Lützowstraße 33 was searched and shortly after the last of the remaining *Notstandsschweine* was confiscated from the gallery,[5] as had previously been the case on March 28 [ill. 5 and 6]. For the artist as well as the gallerist, the extensive press coverage of what became known as "the Nazi piggies affair" (John Anthony Thwaites, visitors' book), was both welcome support and a demonstration of the popularity of the cause,[6] as the large number of press articles pasted into the visitors' book vividly attest [ill. 7]. The "affair" around the piggy banks developed into a long-term legal dispute that would occupy Ry-

artikel anschaulich zeigt [Abb. 7]. Die „Affaire" um die Sparschweine entwickelte sich zu einem langjährigen Rechtsstreit, der Rywelski über den gesamten Zeitraum seiner Galerietätigkeit begleiten sollte und bis zum Landgericht Düsseldorf, IV. Große Strafkammer, führte [Abb. 8 und 9]. Am 17.4.1972 wurden Alvermann und Rywelski vom Landgericht Düsseldorf in allen Punkten freigesprochen, es war ein Erfolg in Sachen Kunstfreiheit, denn das *Notstandsschwein* musste nun „[…] als Gesamtheit in seiner Eigenschaft als Kunstobjekt betrachtet werden".[7] Die Prozessakten im Archiv der Galerie dokumentieren den Verlauf der Strafangelegenheit und ihrer Verhandlungen, die für Alvermann und Rywelski zum Nervenkrieg gerieten.[8] Darüber hinaus enthalten die Dokumente weitere detaillierte Informationen zu Alvermann, die eine vertiefende Forschung notwendig machen.

Rywelskis Engagement beschränkte sich nicht nur auf die Vermittlung von Kunst, sondern war auch eng mit seiner politischen Haltung verknüpft: „Im Grunde", sagte Helmut Rywelski, „verkaufe ich keine Kunst, sondern meine Überzeugung."[9] Beide, Galerist wie Künstler, kämpften für die gemeinsame Sache. In einem Brief vom 13. Dezember 1971 an den Bundesvorstand des Marxistischen Studentenbunds *Spartakus* bietet Rywelski ein politisches Künstlerplakat von Alvermann für 3 DM zum Kauf an, um das Poster in Landes- und Ortsverbänden zu verbreiten: „Genossinnen und Genossen: Ich vertrete mit der Galerie art intermedia H. P. Alvermann, den Ihr als Mitglied der DKP sicherlich kennt. Alvermann zählt zu den künstlerischen Vorkämpfern einer marxistischen Ästhetik. Das beigefügte Poster hat er bereits 1965 entworfen, es wurde dann 1966 in hunderter Auflage gedruckt. […] Dieser Brief soll nun anfragen, ob Ihr uns unterstützen wollt."[10] [Abb. 10]

H. P. Alvermann war neben Beuys der am meisten ausgestellte Künstler der Galerie *art intermedia*. Rywelski zeigte ihn erstmals in der Gruppenausstellung *Politische Kunst* 1967/68 und immer wieder in Einzel- und Gruppenausstellungen bis zur vorletzten Ausstellung vor

welski during the entire period of his work as a gallerist, culminating in hearings in chamber IV of Düsseldorf regional court [ill. 8 and 9]. On April 17, 1972, Alvermann and Rywelski were acquitted of all charges by Düsseldorf regional court. It was a success in terms of freedom of art, because the *Notstandsschwein* now had to "[...] be considered as an entirety in its capacity as an art object."[7] The files from the law suit in the gallery's archive document the course of the judicial processes and hearings, which became a war of nerves for both Alvermann and Rywelski.[8] In addition, the documents contain further detailed information on Alvermann, which would necessitate further in-depth research.

Rywelski's commitment was not only limited to the communicating of art, but was also closely linked to his political position: "Basically," said Helmut Rywelski, "I'm not selling art, but my convictions."[9] Both, gallerist and artist, fought for the common cause. In a letter dated December 13, 1971, to the board of the Marxist student alliance *Spartakus*, Rywelski offered a political poster by Alvermann, to be purchased for 3 German marks, for distribution in its regional and local associations: "Comrades: I represent H. P. Alvermann through the *art intermedia* gallery, who you will certainly know as a member of the German Communist Party. Alvermann is one of the artistic pioneers of Marxist aesthetics. He designed the attached poster as early as 1965, and it was then printed in hundreds of copies in 1966. […] This letter is to ask if you would like to support us"[10] [ill. 10].

H. P. Alvermann was together with Joseph Beuys the artist most exhibited at the art intermedia gallery. Rywelski first showed him in the group exhibition *Politische Kunst* in 1967/68 and thereafter in both solo and group exhibitions until *Ölbilder* in October 1972, the penultimate exhibition before the gallery closed. It was Alvermann's "return to painting."[11] The exhibition once again clearly demonstrated his political concept: the invitation card displayed a sarcastic oil painting of Franz Josef Strauß with a halo [ill. 11].

der Schließung der Galerie, *Ölbilder* im Oktober 1972 . Es ist Alvermanns „Rückkehr zur Malerei“[11]; die Ausstellung demonstriert nochmals deutlich sein politisches Konzept: Die Einladungskarte zeigt ein sarkastisches Ölbild von Franz Josef Strauß mit Heiligenschein. Alvermann hat mit seiner konkreten politischen Kunst am meisten Anstoß erregt und Rywelski hat ihn dabei wie kein anderer Galerist unterstützt.

Anmerkungen

[1] Feelisch, Wolfgang: „… ‚es gibt doch kaum etwas Schöneres als Veränderung‘. Alexander Braun sprach mit dem Fluxus-Verleger und Kunstsammler Wolfgang Feelisch“, in: *Kunstforum International*, Bd. 135/1996.
[2] Ebd.
[3] ZADIK A103, IV, 1, 73.
[4] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 101.
[5] ZADIK A103, IV, 10, 2 und 5.
[6] Arnold, wie Anm. 4, S. 100.
[7] Peters, Louis F.: „Tatort Köln: Verbotene Kunst der Sechziger Jahre“, in: Herzogenrath, Wulf; Lueg, Gabriele (Hrsg.): *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, Ausst.-Kat., Köln 1986, S. 559.
[8] ZADIK A103, IV, 2, 0027.
[9] Hecht, Axel: „Traumtänzer des Kunstmarkts“, in: *Die Welt*, 6.6.1970, ZADIK A103, XIII, 1, 12.
[10] ZADIK A103, IV, 5b, 211.
[11] M. S., „Strauß: Mona Lisa mit Heiligenschein“, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 26.10.1972, Gästebuch, ZADIK A103, VII, 1b, S. 35.

Alvermann created the most controversy with his concrete political art and Rywelski supported him like no other gallerist.

Footnotes

[1] Feelisch, Wolfgang: “‘…, es gibt doch kaum etwas Schöneres als Veränderung.’ Alexander Braun sprach mit dem Fluxus-Verleger und Kunstsammler Wolfgang Feelisch,” in: *Kunstforum International*, vol. 135/1996.
[2] Ibid.
[3] ZADIK A103, IV, 1, 73.
[4] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2017, p. 101.
[5] ZADIK A103, IV, 10, 2 and 5.
[6] Arnold, as note 4, p. 100.
[7] Peters, Louis F.: “Tatort Köln: Verbotene Kunst der Sechziger Jahre,” in: Herzogenrath, Wulf; Lueg, Gabriele (eds.): *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, exhib. cat., Cologne 1986, p. 559.
[8] ZADIK A103, IV, 2, 0027.
[9] Hecht, Axel: “Traumtänzer des Kunstmarkts,” in: *Die Welt*, June 6, 1970, ZADIK A103, XIII, 1, 12.
[10] ZADIK A103, IV, 5b, 211.
[11] M. S., “Strauß: Mona Lisa mit Heiligenschein”, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, Ocotber 26, 1972, visitors’ book, ZADIK A103, VII, 1b, p. 35.

WOLFGANG FEELISCH
563 REMSCHEID
FICHTENSTRASSE 63
TELEFON (02123) 46982

Stadtsparkasse Rd.-Markt, 252825
Dresdner Bank Remscheid, 106054

Herrn
Helmut Rywelski

5 Köln 1
Lützowstr. 33

16.8.67

Sehr geehrter Herr Rywelski,

es gibt verschiedene Dinge, über die ich gern mit Ihnen gesprochen hätte und sprechen möchte. Jedoch scheint es mir in Anbetracht der Ihnen und mir jeweils zur Verfügung stehenden knappen Zeit (der Urlaub bildete eine willkommene Ausnahme) ratsamer, das so weit als möglich (soweit keine Termine oder Fristen einzuhalten sind) brieflich zu tun.

Meine Frage Nr. eins betrifft die in Aussicht stehende Ausstellung in Prag. Wann wird sie voraussichtlich stattfinden? Haben Sie schon eine feste Vorstellung davon, welche Künstler Sie dort aufnehmen werden? (Sie sprachen von 8 bis 1o.)
Wie weit fassen Sie den Titel "Kritische Avantgarde"?
Ich denke, Sie werden Vostell mitnehmen. Wird auch noch Alvermann dabei sein?

Vor einiger Zeit, nachdem Sie mit ihm gesprochen hatten, habe ich folgendes mit Alvermann vereinbart: Da er sich allzuoft aus zeit- und situationsbedingten Gründen ~~xxxxxxxxxx~~ Freunden und Interessenten gegenüber durch eine aufreizende Unentschiedenheit unmöglich verhält, hat er mir das zwar abrufbare, zunächst jedoch uneingeschränkte Verfügungsrecht über seine Objekte übertragen zusammen mit einer kommissarischen (honorarfreien) Vertretungsvollmacht.
D.h. wenn Sie Arbeiten von Alvermann haben oder eine größere Ausstellung machen wollen, ist es wohl einfacher, wenn Sie sich nicht an ihn, sondern an mich wenden. Alles was möglich und technisch realisierbar ist, werde ich jederzeit tun. Auf jeden Fall werde ich Ihnen umgehend verbindliche Bescheide geben.
Diese Regelung mit Alvermann habe ich aus drei Gründen getroffen: weil mir seine Arbeiten einen solchen Arbeitsaufwand wert sind, weil ich mit ihm eng befreundet bin und mich last not least sein unmögliches Verhalten gegenüber Ausstellern und Galeristen gerade in jüngster Vergangenheit maßlos geärgert hat. Im Zweifelsfall stehen mir zu Ausstellungs- (nicht Verkaufs-)Zwecken auch noch eine Reihe Arbeiten aus eigenem und fremdem Besitz jederzeit zur Verfügung.

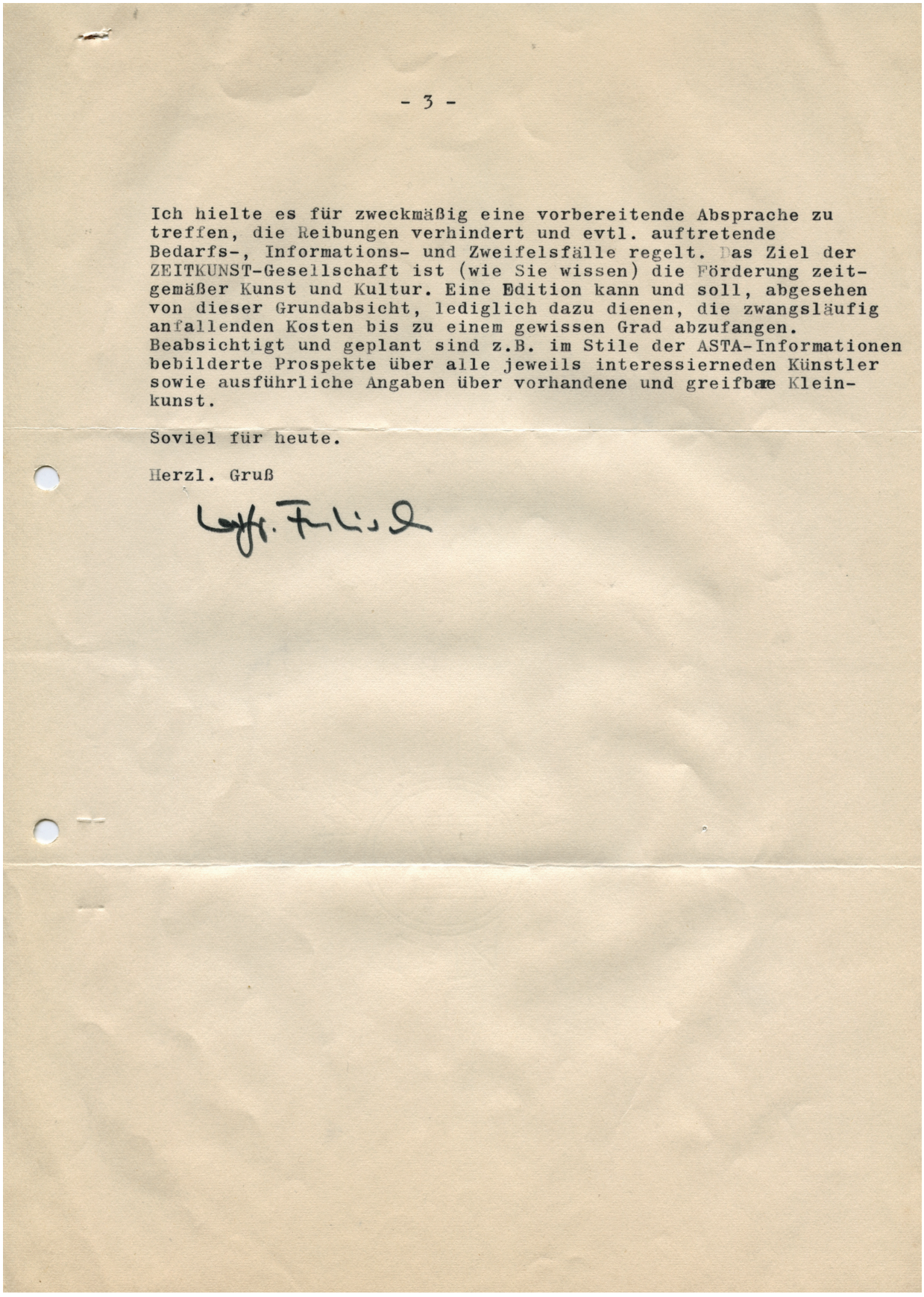
Abb. 2 Brief von / Ill. 2 letter from Wolfgang Feelisch an / to Helmut Rywelski vom 16.8.1967 / from Aug. 16, 1967, ZADIK A103, IV, 1, 73

Sicherlich ist Ihnen Thomas Bayrle, Ffm. ein Begriff. Zählen Sie auch seine Arbeiten zur sozialkritischen Kunst? Ich denke anders lassen sie sich ohnehin nicht bezeichnen (Zähneputzer, Erhard Gnagantua, Mao usw.).
Ich kenne Bayrle's Pläne und Absichten (vor allem soweit sie Ausstellungen und Galerien betreffen). Es schiene mir noch immer möglich, die erste Einzelausstellung seiner Arbeiten für Deutschland auszurichten. Ich denke, das müßte Sie doch reizen? Es gibt zwar schon Pläne mit einer anderen Galerie, aber soviel ich weiß keine Verträge.
Wären Sie interessiert?
Welche Konditionen, Zusagen usw. könnten Sie ihm machen? (Er legt wert auf so etwas!)
In der Zeit zwischen Anfang bis Mitte September werde ich ihn wiedersehen. Vielleicht geben Sie mir vorher Nachricht.
Ich werde ihn überzeugen.

Über Ihr Verhältnis zu F.E. Walther bin ich nur unzureichend informiert. Walther bat mich, im Bedarfsfall sein in Ihrem Besitz befindliches Objekt for Hineinlegen in Ihrer Galerie vorzustellen. Ich glaube, er schrieb Ihnen auch entsprechend.
Ich bin natürlich gern dazu bereit. Klar.
Besitzen Sie von Walther das "kleine Nachtstück"? Bis auf weiteres habe ich noch ca. 5 Stück der 5oer-Serie zur Verfügung. Wenn Sie welche brauchen, geben Sie mir bitte Nachricht.

Von Alvermann haben Sie die restlichen Stücke seiner Lithos übernommen. Einige Interessenten haben mich schon gefragt, ob und wo und vor allem, zu welchem Preis noch welche zu haben wären. Könnten Sie mir diese Angaben machen?

Und nun noch ein wesentlicher Punkt, der ausschließlich Sie und mich betrifft. Nach längerer Überlegung bin ich zu dem Entschluß gekommen trotz meiner sehr knappen freien Zeit den ZEITKUNST -Schaukasten in Remscheid auszuweiten zu einer Edition. Sowohl der Schaukasten als auch die Idee der Edition zielen daraufhin all denjenigen, die kein oder nur ein irrationales Verhältnis zur Kunst haben aber aufgeschlossen für die Ereignisse und Veränderungen unserer Zeit, moderne Kunst nahezubringen und "begreiflich" zu machen durch erschwingliche Serienobjekte, Originaldrucke, Zeichnungen und dergl.
Ich erzähle Ihnen das, weil ich meine, daß Ihre und meine Arbeit recht wohl gut nebeneinander laufen kann (ohne Ausschließlichkeitsabsichten) und sich in gewisser Weise ergänzen könnte. Wer nur 1o oder 5o Mark ausgeben kann und will wird nicht unbedingt den Weg in eine Galerie nehmen. Oft besteht sogar eine gewisse Scheu davor, evtl. seine mangelnden Kenntnisse und seine finanzielle Schwäche eingestehen zu müssen. Umgekehrt wird nur in begrenztem Umfang derjenige, der sich als Kunstsammler begreift und in der Lage ist mehrere tausend Mark auszugeben für Serienobjekte erwärmen (auch wenn sie billig sind).



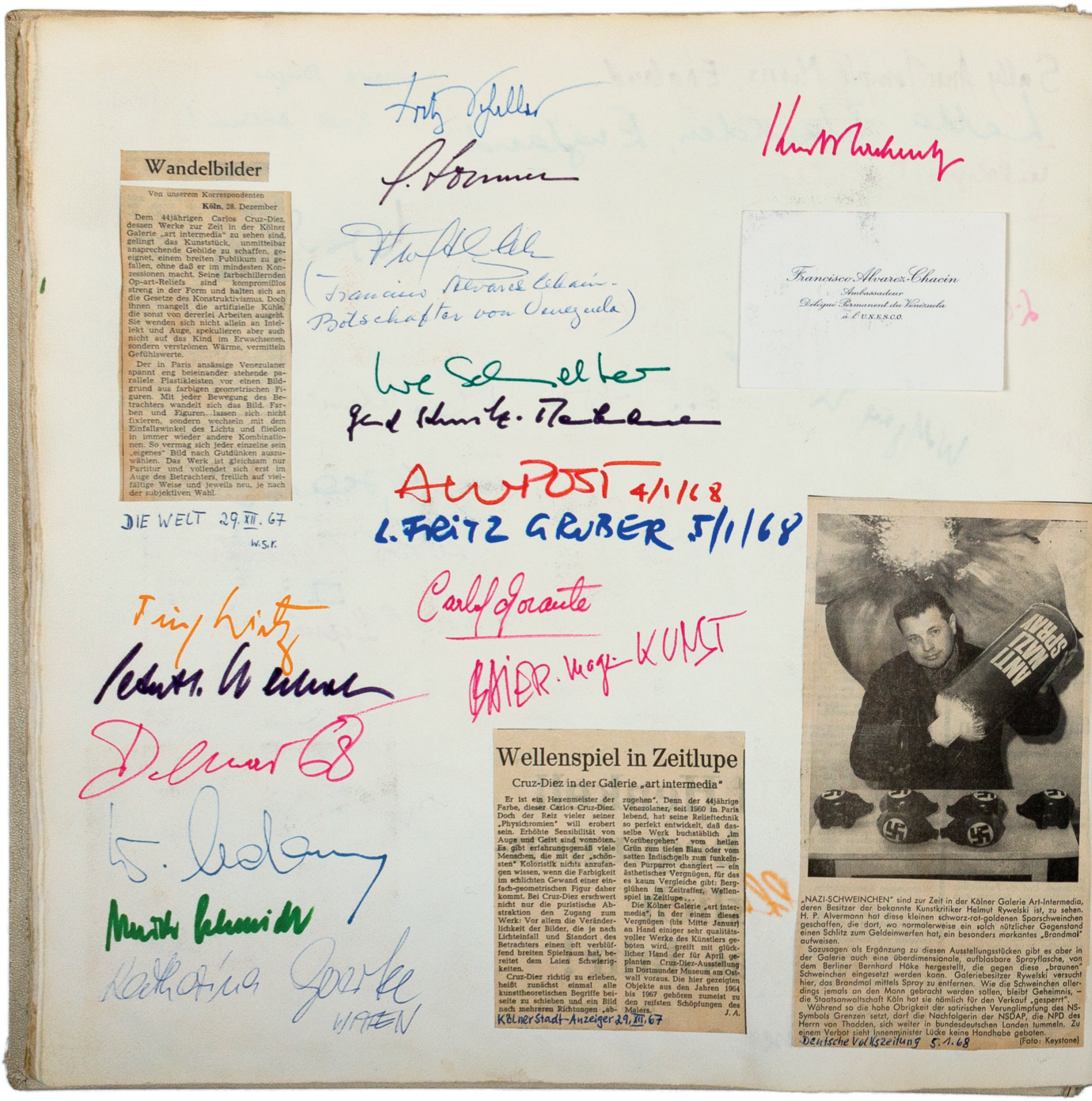
- 3 -

Ich hielte es für zweckmäßig eine vorbereitende Absprache zu treffen, die Reibungen verhindert und evtl. auftretende Bedarfs-, Informations- und Zweifelsfälle regelt. Das Ziel der ZEITKUNST-Gesellschaft ist (wie Sie wissen) die Förderung zeitgemäßer Kunst und Kultur. Eine Edition kann und soll, abgesehen von dieser Grundabsicht, lediglich dazu dienen, die zwangsläufig anfallenden Kosten bis zu einem gewissen Grad abzufangen. Beabsichtigt und geplant sind z.B. im Stile der ASTA-Informationen bebilderte Prospekte über alle jeweils interessierneden Künstler sowie ausführliche Angaben über vorhandene und greifbare Kleinkunst.

Soviel für heute.

Herzl. Gruß

Abb. 2 Brief von / Ill. 2 letter from Wolfgang Feelisch an / to Helmut Rywelski vom 16.8.1967 / from Aug. 16, 1967, ZADIK A103, IV, 1, 73



Wandelbilder

Von unserem Korrespondenten

Köln, 28. Dezember

Dem 44jährigen Carlos Cruz-Diez, dessen Werke zur Zeit in der Kölner Galerie „art intermedia" zu sehen sind, gelingt das Kunststück, unmittelbar ansprechende Gebilde zu schaffen, geeignet, einem breiten Publikum zu gefallen, ohne daß er im mindesten Konzessionen macht. Seine farbschillernden Op-art-Reliefs sind kompromißlos streng in der Form und halten sich an die Gesetze des Konstruktivismus. Doch ihnen mangelt die artifizielle Kühle, die sonst von dererlei Arbeiten ausgeht. Sie wenden sich nicht allein an Intellekt und Auge, spekulieren aber auch nicht auf das Kind im Erwachsenen, sondern verströmen Wärme, vermitteln Gefühlswerte.

Der in Paris ansässige Venezulaner spannt eng beieinander stehende parallele Plastikleisten vor einen Bildgrund aus farbigen geometrischen Figuren. Mit jeder Bewegung des Betrachters wandelt sich das Bild. Farben und Figuren lassen sich nicht fixieren, sondern wechseln mit dem Einfallswinkel des Lichts und fließen in immer wieder andere Kombinationen. So vermag sich jeder einzelne sein „eigenes" Bild nach Gutdünken auszuwählen. Das Werk ist gleichsam nur Partitur und vollendet sich erst im Auge des Betrachters, freilich auf vielfältige Weise und jeweils neu, je nach der subjektiven Wahl.

DIE WELT 29. XII. 67
W.S.R.

Francisco Alvarez-Chacin
Ambassadeur
Délégué Permanent du Venezuela
à l'U.N.E.S.C.O.

(Francisco Alvarez Chacin - Botschafter von Venezuela)

AUPOST 4/1/68
L. FRITZ GRUBER 5/1/68

Carlos Cruz-Diez

Wellenspiel in Zeitlupe

Cruz-Diez in der Galerie „art intermedia"

Er ist ein Hexenmeister der Farbe, dieser Carlos Cruz-Diez. Doch der Reiz vieler seiner „Physichromien" will erobert sein. Erhöhte Sensibilität von Auge und Geist sind vonnöten. Es gibt erfahrungsgemäß viele Menschen, die mit der „schönsten" Koloristik nichts anzufangen wissen, wenn die Farbigkeit im schlichten Gewand einer einfach-geometrischen Figur daher kommt. Bei Cruz-Diez erschwert nicht nur die puristische Abstraktion den Zugang zum Werk: Vor allem die Veränderlichkeit der Bilder, die je nach Lichteinfall und Standort des Betrachters einen oft verblüffend breiten Spielraum hat, bereitet dem Laien Schwierigkeiten.

Cruz-Diez richtig zu erleben, heißt zunächst einmal alle kunsttheoretischen Begriffe beiseite zu schieben und ein Bild nach mehreren Richtungen „abzugehen". Denn der 44jährige Venezolaner, seit 1960 in Paris lebend, hat seine Relieftechnik so perfekt entwickelt, daß dasselbe Werk buchstäblich „im Vorübergehen" vom hellen Grün zum tiefen Blau oder vom satten Indischgelb zum funkelnden Purpurrot changiert — ein ästhetisches Vergnügen, für das es kaum Vergleiche gibt: Berglühen im Zeitraffer, Wellenspiel in Zeitlupe . . .

Die Kölner Galerie „art intermedia", in der einem dieses Vergnügen (bis Mitte Januar) an Hand einiger sehr qualitätsvoller Werke des Künstlers geboten wird, greift mit glücklicher Hand der für April geplanten Cruz-Diez-Ausstellung im Dortmunder Museum am Ostwall voraus. Die hier gezeigten Objekte aus den Jahren 1964 bis 1967 gehören zumeist zu den reifsten Schöpfungen des Malers.

J. A.

Kölner Stadt-Anzeiger 29. XII. 67

„NAZI-SCHWEINCHEN" sind zur Zeit in der Kölner Galerie Art-Intermedia, deren Besitzer der bekannte Kunstkritiker Helmut Rywelski ist, zu sehen. H. P. Alvermann hat diese kleinen schwarz-rot-goldenen Sparschweinchen geschaffen, die dort, wo normalerweise ein solch nützlicher Gegenstand einen Schlitz zum Geldeinwerfen hat, ein besonders markantes „Brandmal" aufweisen.

Sozusagen als Ergänzung zu diesen Ausstellungsstücken gibt es aber in der Galerie auch eine überdimensionale, auffüllbare Sprayflasche, von dem Berliner Bernhard Höke hergestellt, die gegen diese „braunen" Schweinchen eingesetzt werden kann. Galeriebesitzer Rywelski versucht hier, das Brandmal mittels Spray zu entfernen. Wie die Schweinchen allerdings jemals an den Mann gebracht werden sollen, bleibt Geheimnis, — die Staatsanwaltschaft Köln hat sie nämlich für den Verkauf „gesperrt".

Während so die hohe Obrigkeit der satirischen Verunglimpfung des NS-Symbols Grenzen setzt, darf die Nachfolgerin der NSDAP, die NPD des Herrn von Thadden, sich weiter in bundesdeutschen Landen tummeln. Zu einem Verbot sieht Innenminister Lücke keine Handhabe geboten.

Deutsche Volkszeitung 5.1.68 (Foto: Keystone)



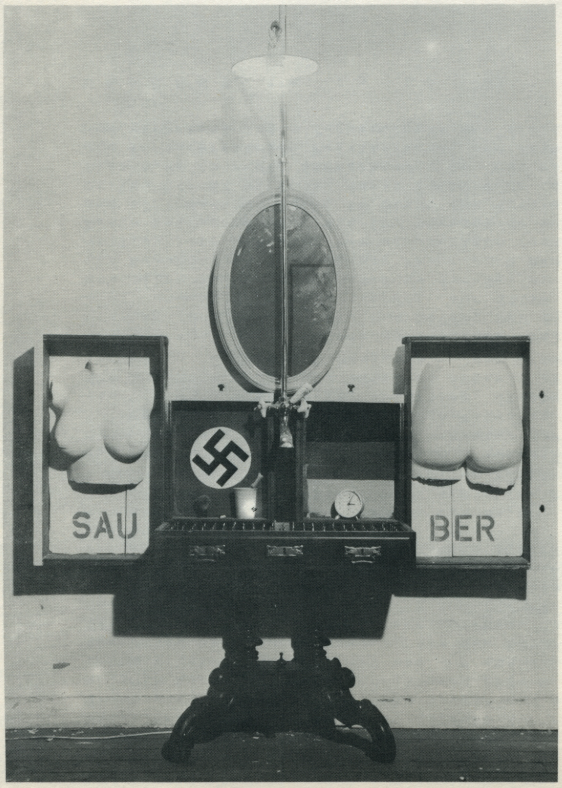
Abb. 3 Gästebuch der Galerie art intermedia mit eingeklebtem Presseartikel mit Bernhard Hökes Plastiksprayflasche / Ill. 3 visitors' book, art intermedia gallery, including pasted-in press article with Bernhard Höke's plastic spray bottle, ZADIK A103, VII, 1a, S. / pp. 30–31

art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 K Ö L N 1
Domstrasse 81
Telefon: 728040

H.P. ALVERMANN

Arbeiten aus den Jahren 1959 bis 1969

Zur Vernissage am 25. April 1969, um 20.00 Uhr sind Sie und Ihre Freunde herzlich eingeladen. Die Ausstellung endet am 30. Mai 1969.



Lebenslauf
H. P. Alvermann wurde 1931 in Düsseldorf geboren. Von 1954 bis 1958 studierte er an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. 1958 - 1959 stellt er Mobiles her. 1960 baut er ein begehbares Objekt, das er später zerstört (Grupellostrasse in Düsseldorf). Seine magischen Objekte entstehen von 1960 bis 1962; in diesem Jahr führt er das Happening 'derentlarvtenervenwurmoder dasgrossegingong' in Köln auf. Zusammen mit W. Gaul entstehen 1963 die Quibb-Manifeste und Fragebogen. 1963 bis 1966 macht er soziografische und politische Objekte.

Einzelausstellungen

1962	Galerie Schmela Düsseldorf
1964	Galerie Parnass Wuppertal
1965	Kleine Galerie Schwenningen
1966	Galerie Aachen Aachen

Gruppenausstellungen
1959 Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf. 1962 International Prints, Sincinnati Art Museum, USA; Situation 62, Oldenburg und Bremen; Skripturale Malerei, Haus am Waldsee, Berlin. 1964 Deutsche Künstlerbundausstellung Berlin; Galerie le Gerdre, Paris; Pittsburgh International Exhibition, Carnegie Institute, USA. 1965 Wuppertaler Privatbesitz, Museum Wuppertal; Frühjahrssalon Augsburg. 1966 Junge Generation, Akademie der Künste, Berlin; Deutsche Künstlerbundausstellung, Essen; Westdeutsche Künstlerbundausstellung, Hagen. 1968 Junge deutsche Plastik, Lehmbruck Museum Duisburg; Pittsburgh International; Erotische Kunst, Lunt, Schweden; Zweite Realität, art intermedia, Köln.

14. Text Das Recht der Erstgeburt ist einer der feudalen Maßstäbe bürgerlicher Kunstkritik. Wer etwas zuerst gemacht und durchgesetzt hat, darf sich einen Schöpfer und andere seine Nachahmer und Abhängige nennen. Kein Wunder, dass Alvermann - trotz allem was nachher kam - berühmt wird.

Denn Alvermann hat zuerst getan, was inzwischen als exemplarisch empfunden wird:

Er hat einer aktuellen Kunstströmung gezeigt, was ein politischer Kopf mit ihr anfangen kann.
Er hat den Beruf des Künstlers mit dem des Berufsrevolutionärs vertauscht.

Was den ersten Punkt betrifft, so gab der aktuelle Stil - nennen wir ihn Pop-Art - unter den politischen Zumutungen Alvermanns einige beispielhafte Lösungen her, Objekte von Biermannscher Popularität und Agressivität des Ausdrucks, das Meublement eines etablierten Lebensgefühls, boshaft dekoriert mit den Schmierereien des etablierten Denkens, mit Hakenkreuzen, Kreuzen und anderen Atavismen; dazu kamen modellhafte Aufbauten solidarischer Bekenntnisse und Anklagen wie das DENKMAL FÜR EINEN SPANISCHEN KOMMUNISTEN. Staatsanwälte und andere Kreaturen des Systems sorgten für Skandale und Publizität. Alvermann hätte sich - wie die gefälligen Politiseure des herrschenden Kulturbetriebes - als 'Beweger' fühlen und mit der Lust der herrschenden Klasse an artistischen Ohrfeigen, seine Geschäfte machen können.
Jedoch war Alvermann über solche Versuchungen bereits hinaus, als er mit diesen Polit-Objekten begann. Seine Frage galt dem Nutzen der bildenden Kunst (und des bildenden Künstlers) für die konkrete Aufgabe der revolutionären Veränderung der Gesellschaft. Nicht etwa die pluralistische Geduld und demagogische Freizügigkeit dieses Systems solchen künstlerischen Agressionen gegenüber, sondern ihr geringer Effekt im politischem Widerstandskampf und bei der antikapitalistischen Bewußtseinsbildung liessen Alvermann und andere Kommunarden die Kunst mit der direkten Aktion des politischen Agitators und Propagandisten vertauschen. In einem viel gedruckten und viel zitierten Essay KUNST ALS INSTRUMENT DER HERRSCHAFT - KUNST ALS INSTRUMENT DER BEFREIUNG V O N HERRSCHAFT reflektierte er diese Situation, erklärte die herrschenden Künste als Konsumartikel und affirmative Waren des Systems; und er plädierte für die Entwicklung einer unmittelbar mit der politischen Aufklärungsarbeit an der Basis der Gesellschaft verbundenen PROP-ART.
Die hier notwendigen Klärungen hat Walter Benjamin in die FragestellungÄSTHETISIERUNG DER POLITIK ODER POLITISIERUNG DER ÄSTHETIK? gefasst; diese Gegenüberstellung e n t sprach der Konfrontation der späten bürgerlichen und der jungen marxistischen Kultur mit dem Faschismus. Der Faschismus versuchte - wie heute in Griechenland - die Massen über die Tatsache der offenen Diktatur der Reaktion, durch die Stilisierung und Formalisierung des gesamten gesellschaftlichen Lebens hinwegzutäuschen, die in Begriffen wie Ordnung, Sauberkeit, Tradition, Glaube und Schönheit auch von den Herrschenden in der Bundesrepublik als nützlich erkannt sind. Der Ästhetisierung des Politischen 'antwortet' - so wörtlich Benjamin - 'der Kommunismus mit der Politisierung der Ästhetik'.
Mir scheint, unter einer umfassenden Politisierung des ästhetischen Bereichs der menschlichen Kultur, bleiben beide, von Alvermann praktizierte Verhaltensweisen gültig: sowohl die Politisierung der Stile und Werke als auch die Politisierung des Künstlers zu einem Agitator an der Basis. Die von Alvermann und anderen gegen die alten Kunstweisen zugespitzte Frage nach dem gesellschaftlichen Effekt der Werke, i s t schliesslich abhängig vom schwierigen Zustand unserer Revolution. Eine starke, von der Basis getragene oder mit ihr verbundene Bewegung, würde von sich aus die solidarischen und affirmativen Werke im Sinne der Revolution hervorbringen und deren gesellschaftlichen Effekt sichern, deren Isolierung und Missbrauch gegenwärtig die Avantgarde belastet. Da aber die Herrschenden bei uns einem modifizierten Faschismus zusteuern, wird die fortschreitende Politisierung der Ästhetik - wie sie hier modellhaft vorgemacht und vorgelebt ist - Tagesaufgabe der Sozialisten bleiben.

M Ü N C H E N, i m A p r i l 1969 RICHARD HIEPE

Über Funktionen der Künstler in unserer gegenwärtigen Gesellschaft diskutiert H. P. Alvermann mit unseren Gästen am Eröffnungsabend seiner Ausstellung in a r t i n t e r m e d i a

art intermedia
H E L M U T R Y W E L S K I

geöffnet: dienstags bis freitags 15.00 Uhr bis 18.30 Uhr, samstags 10.00 Uhr bis 14.00 Uhr und nach Verabredung · Telefon: 72 80 40, Privat: 79 96 88

Abb. 4 Einladung zur Ausstellung / Ill. 4 invitation to the exhibition *H. P. Alvermann – Arbeiten aus den Jahren 1959 bis 1969*, art intermedia, Köln, 25.4.–30.5.1969 / Cologne, April 25 – May 30, 1969, ZADIK A103, I, 1, 18

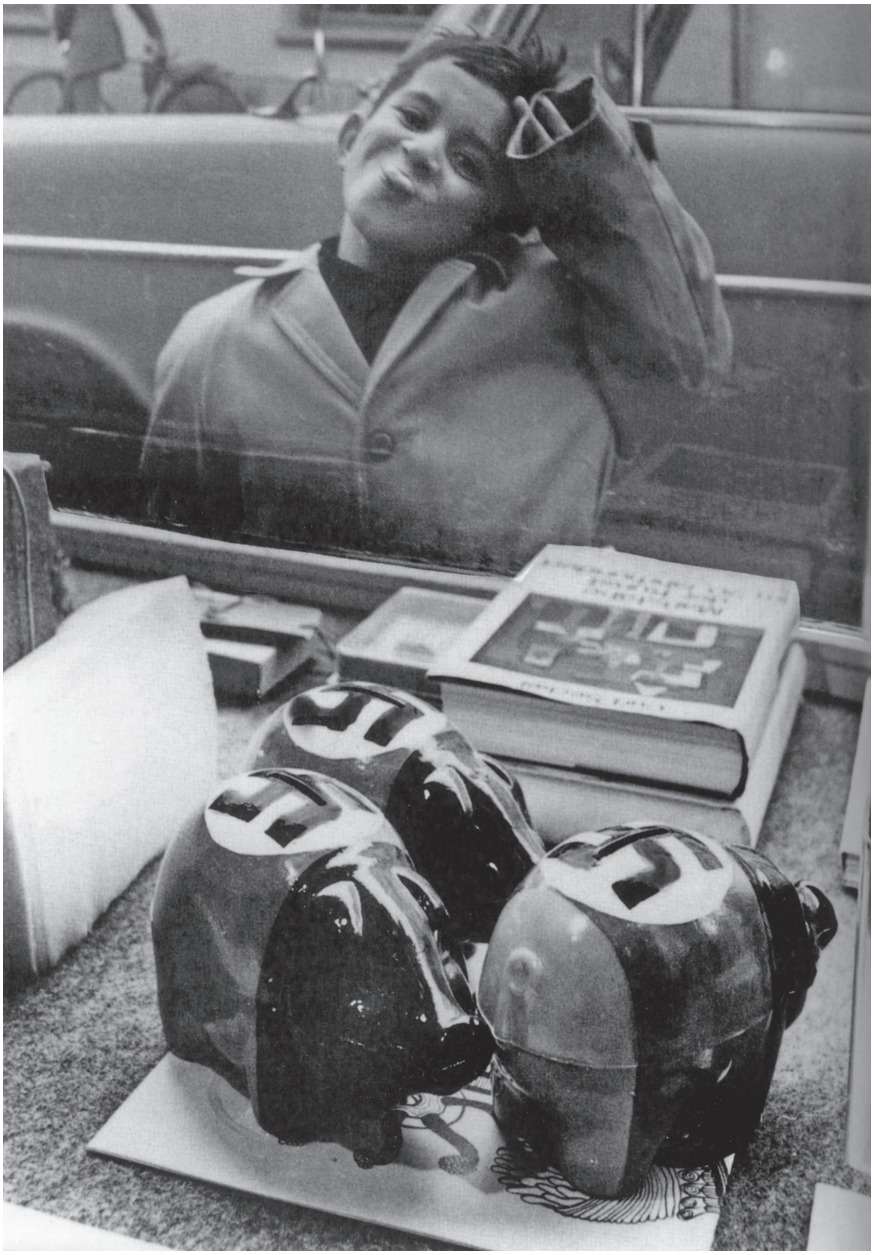
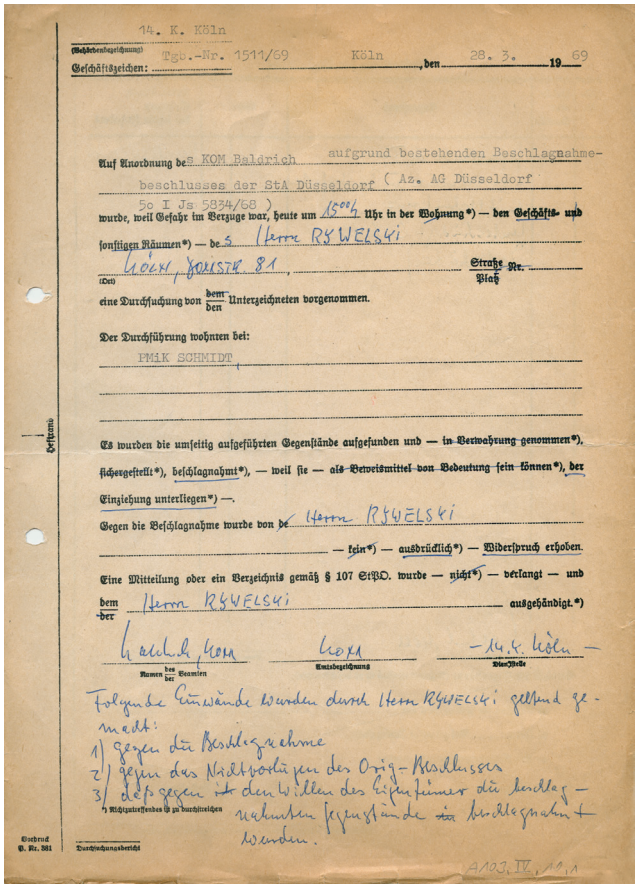


Abb. 5 Schaufenster der Galerie art intermedia mit ausgestellten *Notstandsschweinen* von / Ill. 5 display window of art intermedia gallery including the exhibits *Notstandsschweine* by Hans-Peter Alvermann, Foto / photo: © Wolf P. Prange, ZADIK H6, X, 1



14. K. Köln
(Behördenbezeichnung)
Geschäftszeichen: Tgb.-Nr. 1511/69 Köln, den 28. 3. 19 69

Auf Anordnung des KOM Baldrich aufgrund bestehenden Beschlagnahme-beschlusses der StA Düsseldorf (Az. AG Düsseldorf 5o I Js 5834/68)
wurde, weil Gefahr im Verzuge war, heute um 15⁰⁰ Uhr in der Wohnung*) — den Geschäfts- und sonstigen Räumen*) — des Herrn RYWELSKI
Köln, Jonistr. 81, Straße Nr. / Platz
(Ort)
eine Durchsuchung von dem/den Unterzeichneten vorgenommen.

Der Durchführung wohnten bei:
PMiK SCHMIDT

Es wurden die umseitig aufgeführten Gegenstände aufgefunden und — in Verwahrung genommen*), sichergestellt*), beschlagnahmt*), — weil sie — als Beweismittel von Bedeutung sein können*), der Einziehung unterliegen*) —.

Gegen die Beschlagnahme wurde von Herrn RYWELSKI — kein*) — ausdrücklich*) — Widerspruch erhoben.

Eine Mitteilung oder ein Verzeichnis gemäß § 107 StPO. wurde — nicht*) — verlangt — und dem/der Herrn RYWELSKI ausgehändigt.*)

Gaulich, KOM — Namen des/der Beamten
KOM — Amtsbezeichnung
– 14. K. Köln – — Dienststelle

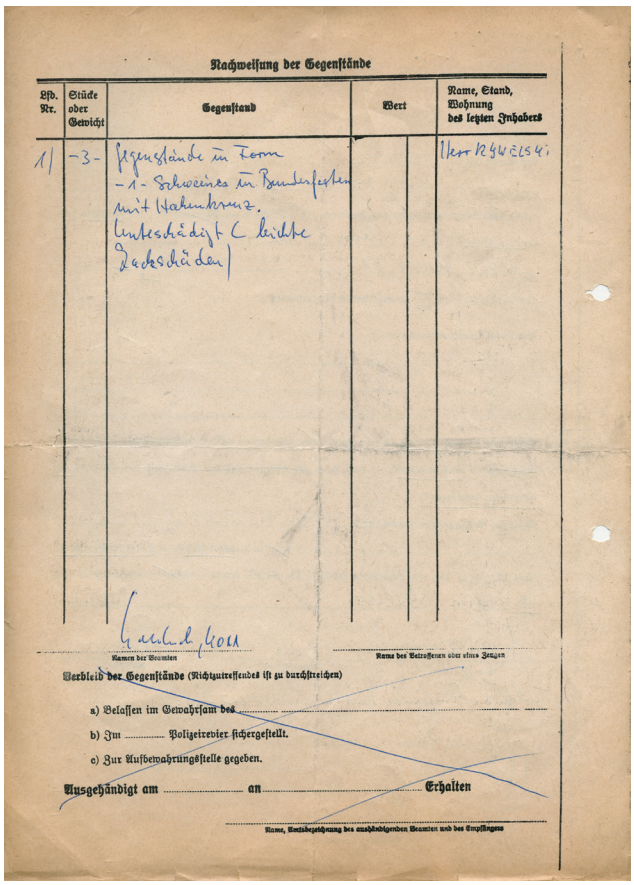
Folgende Einwände wurden durch Herrn RYWELSKI geltend gemacht:
1) gegen die Beschlagnahme
2) gegen das Nichtvorliegen des Orig.-Beschlusses
3) daß gegen den Willen des Eigentümer die beschlagnahmten Gegenstände beschlagnahmt wurden.

*) Nichtzutreffendes ist zu durchstreichen

Vordruck P. Nr. 381 — Durchsuchungsbericht

A103, IV, 10, 1

Abb. 6 Durchsuchungsbericht des Landgerichts Köln vom 28.3.1969 / Ill. 6 the Cologne regional court's search report dated March 28, 1969, ZADIK A103, IV, 10, 1



Nachweisung der Gegenstände

Lfd. Nr.	Stücke oder Gewicht	Gegenstand	Wert	Name, Stand, Wohnung des letzten Inhabers
1)	-3-	Gegenstände in Form -1- Schweines in Bundesfarben mit Hakenkreuz. Unbeschädigt (leichte Lackschäden)		Herr RYWELSKI

Gaulich, KOM — Namen der Beamten
Name des Betroffenen oder eines Zeugen

Verbleib der Gegenstände (Nichtzutreffendes ist zu durchstreichen)
a) Belassen im Gewahrsam des
b) Im Polizeirevier sichergestellt.
c) Zur Aufbewahrungsstelle gegeben.

Ausgehändigt am an Erhalten

Name, Amtsbezeichnung des aushändigenden Beamten und des Empfängers

Donnerstag/Freitag, 1./2. Mai 1969 — Nr. 101 NRZ

Das letzte „Nazischwein“

H. P. Alvermann stellt in der Galerie „art intermedia“ aus

Von WOLFGANG PRANGE

Vor zwei Jahren sollte die Galerie „art intermedia“ in der Domstraße mit einer Ausstellung von Werken des Düsseldorfer H. P. Alvermann eröffnet werden. Daß es damals nicht klappte, hat Galerist Helmut Rywelski der politischen Kriminalpolizei zu verdanken, die den Künstler zu der Zeit „in der Mangel“ hatte. Die jetzt eröffnete Ausstellung ist dafür um so größer und bescherte Rywelski neben einer weiteren Polizeiaktion die Exklusiv-Vertretung des Alvermannschen Werkes.

Seine Galerie zeigt Arbeiten aus den Jahren 1959 bis 1969. Die großzügige Rückschau auf ein ganzes Jahrzehnt künstlerischen Schaffens bietet einen „komprimierten Alvermann“, den man ob seiner Qualität getrost einem deutschen Vor-Rauschenberg nennen darf. Früher als der Urvater der Popart fügte der jetzt 38jährige Düsseldorfer die widersprüchlichsten Utensilien zu Objekten meist ironischen und sozialkritischen Inhalts zusammen. Von der Sozialkritik ist durch den Bewußtseinswandel beim breiten



DER SCHÖPFER der Nazischweine: H. P. Alvermann.

Publikum aus der heutigen Sicht fast nichts mehr übriggeblieben. Ihren aggressiven Charakter haben die Werke dagegen nicht verloren.

Wie sehr diese Behauptung zutrifft, beweist die neuerliche Beschlagnahme eines einzigen noch verbliebenen „Nazischweines“ (Sparschwein in Bundesfarben mit Hakenkreuz) am vergangenen Freitag in der Galerie. Ist dieser Staat, dessen Repräsentanten die „freiheitlich-demokratische Grundordnung“ ständig im Munde führen, nicht in der Lage, einen Alvermann zu verkraften? Ein schlichtes „Nein“ darauf, denn Alvermann selbst sieht die Misere des deutschen Kunstbetriebes in eben diesem Staat begründet.

Um an die Schichten heranzukommen, an die er herankommen will, sieht er keine andere Möglichkeit, als zunächst die politischen Verhältnisse zu ändern. Das ist mit ein Grund, warum von H. P. Alvermann in den letzten beiden Jahren so wenig zu hören war. Ein weiterer ist darin zu sehen, daß er nie in organisatorischen Dingen die Eigeninitiative ergriff. Andere mußten ihn drängen, auszustellen und zu verkaufen.

In Zukunft wird Alvermann zu anderen Stilmitteln als bisher greifen, denn nach seiner Meinung ist zum Beispiel das Objekt nicht das geeignete Mittel für ein Publikum, das im „kulturellen Mittelalter“ lebt. Das ist allerdings kein Vorwurf an das Publikum, sondern ein Vorwurf an den Staat. Ein adäquates Mittel, sich auszudrücken, sieht Alvermann zum Beispiel in Plakaten, in denen er seinem Bedürfnis entsprechend Kunst und Politik verbinden könnte.

Bevor er sich aber neuen künstlerischen Aufgaben zuwendet, will der Politkünstler erst einmal „klar Schiff“ im Republikanischen Centrum in der Düsseldorfer Charlottenstraße machen, dessen Vorsitzender er ist. Außerdem ist er Geschäftsführer der „Verlag und Bücherstube im RC GmbH“. Seinen Posten als Feuilletonredakteur bei der „Deutschen Volkszeitung“ wird er in Kürze aufgeben, um sich ganz dem — wörtlich gemeinten — Aufbau des Republikanischen Centrums zu widmen. Frühestens Anfang nächsten Jahres wird er wieder Kunst machen.

Wie diese seine Kunst dann aussehen soll? Dafür hat er bei Walter Benjamin einen schönen Satz gefunden, mit der vieldeutigen Fragestellung: Ästhetisierung der Politik oder Politisierung der Ästhetik? Anders ausgedrückt: „Ich will die eigentliche revolutionäre Tendenz, die bei der Pop-art noch auf dem Kopf steht, wieder auf die Füße stellen.“

Zur Beschlagnahme seiner „Nazischweine“ meint Alvermann: „Der Staatsanwalt wird sich ganz schön blamieren.“ Galerist Rywelski hat indes eine Warteliste für potentielle Sparschweinkäufer angelegt. Sein Kollege Ingo Kümmel von der Galerie K 235 in Braunsfeld wird ihm mit einer Unterschriftensammlung zur Seite treten. Darin verlangen die Unterzeichneten (Schriftsteller Paul Schallück, mehrere Künstler und zahlreiche Kölner Kunsthändler) die Herausgabe der Sparschweine und kündigen für den Weigerungsfall eine verstärkte Verkaufstätigkeit dieser „staatsfeindlichen“ Objekte an.



„ÄRGER gibt es auch damit“, meinte die politische Polizei, als sie die provozierende Schöpfung im Hintergrund sah. Rechts Galeriebesitzer Helmut Rywelski. NRZ-Fotos: Prange

Dienstag, 29.4.69

KÖLNISCHE RUNDSCHAU Seite 18 / Nummer 99

Kölner Kulturleben

Pop und Bürgermief

Galerien Der Spiegel und art intermedia

VON GÜNTHER OTT

Im kleinen Kabinett der Kunstgalerie „Der Spiegel“ wird eine Gruppe grell bemalter Kleinplastiken gezeigt, in denen die Primitivität früher Kulturen und die Unbekümmertheit der sogenannten Volkskunst aufleuchten. Daß diese Figürchen ins Überdimensionale, den Karnevalsfiguren aus Pappmaché ähnelnd, vergrößert werden können — was bereits geschehen ist —, leuchtet ohne weiteres ein. Die weichen Formen, die Niki de Saint Phalle in den Raum stellt, kehren in den Lithographien wieder, hier nun in die Fläche projektiert und mit Ornamenten geschmückt, als kämen sie aus textilen Bereichen.

In den übrigen Räumen der Galerie am Wallraf-Richartz-Museum stellen vier weitere Maler und ein Bildhauer aus, deren Ensemble ein harmonisches Ganzes bieten, obwohl sie alle aus verschiedenen Gegenden Europas stammen und auf eine unterschiedliche Entwicklung zurückblicken.

Günter Fruhtrunk (1923 in München geboren), den Der Spiegel bereits in früheren Jahren herausgebracht hat, ist der bekannteste. Heute lehrt er an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste München. Sein Kollege Reiner Jochims (1935 Kiel) läßt die Fläche mit anderen Mitteln schwingen, nicht durch ein taktmäßiges Nebeneinandersetzen von Farbstreifen wie Fruhtrunk, vielmehr durch Crescendi und Decrescendi. Aus Italien schickt Antonio Calderara (1903 in Abbiategrasso bei Mailand) seine „konkreten“ vornehmen Kompositionen, aus Hannover, wo der Schlesier Raimund Girke seit 1966 an der Werkkunstschule lehrt, kamen geometrisch streng gebaute, nahezu monochrome Werke. Schließlich ist mit Karl Prantl (1923) ein Österreicher an dieser Schau beteiligt. Und die wohltuende, keineswegs tote Stille, die von diesen Werken ausgeht, wirkt dank des in geschickter Regie der Arrangeure gesetzten knalligen Gegenpols (im kleinen Kabinett) noch stiller, noch klassischer.

*

Auch Galeriebesitzer Rywelski nennt die Objekte seines Protegés H. P. Alvermann (1931 Düsseldorf) mit Recht „klassisch“. Allerdings besitzt diese Vokabel in art intermedia einen ganz anderen Sinn. Hier geht es um eine gezielte Kundenwerbung, und die „Nazischweine“ eben jenes Alvermanns müssen für Publicity sorgen: Beschlagnahme der Hakenkreuzsparschweine durch die Kripo — Freigabe — wieder Beschlagnahme, diese Meldungen werden geschickt lanciert, und so wird es wohl noch eine Zeitlang weitergehen.

Mit art — mit Kunst — hat das natürlich nichts zu tun, zumindest mit Kunst im althergebrachten Sinn nicht. Und damit sind wir bei jenem Althergebrachten, beim „ganzen bürgerlichen Mief“ (wie Rywelski sich äußerte), dem Alvermann zuleibe rückt und aus dem er seine Objekte formt.

Mit erstaunlicher Findigkeit hat er alte Gebrauchsgegenstände, Fragmente und Nippes einer versunkenen und versinkenden Welt gesammelt: Pendeluhren, Gipsfüße und -hände (Schrecken erster Semester an den alten Kunstakademien!), Barockrahmen und Brokatstoffe, ein Weihrauchgefäß, eine schwarze Robe, aufgespießte Schmetterlinge, ein Rasierpinsel, Noten und Klaviertasten, Konsolen — und verrostete Ketten. Aus diesen Symbolen einer vergilbten Zeit wurden Objekte komponiert, nicht selten in symmetrischer Anordnung. Es wurde gebastelt, angestrichen, überlegt.

Provokation? Schockwirkung? Schon in den wenigen Jahren seit der Entstehung dieser Arbeiten ist die politische Schärfe stumpf geworden — und hier und dort hat man den Eindruck, als begegnete man einem liebenswürdigen Augenzwinkern.

Kölner Stadt-Anzeiger — Nr. 101 — 2 3 1./2. Mai 1969 — Seite 23

Die Nazischweinchen sind fett geworden

H. P. Alvermann stellt in der Galerie art intermedia aus

Zum drittenmal innerhalb von zwei Jahren startete das 14. (politische) Kölner Kriminalkommissariat in der Galerie „art intermedia“ eine Großfahndung gegen die subversiven „Nazischweine“ des Düsseldorfer Künstlers H. P. Alvermann. Wir berichteten darüber.

Die kleinen schwarz-rot-goldenen, mit den Sonnenzeichen der braunen Jahre verzierten Sparschweine sind durch die Aufmerksamkeit, die man ihnen widmete, fett geworden. Alvermanns Provokation ist besser geglückt, als er es bei der Schöpfung dieser Unwesen geahnt hatte — sie haben die Brisanz eines politischen Slogans gewonnen.

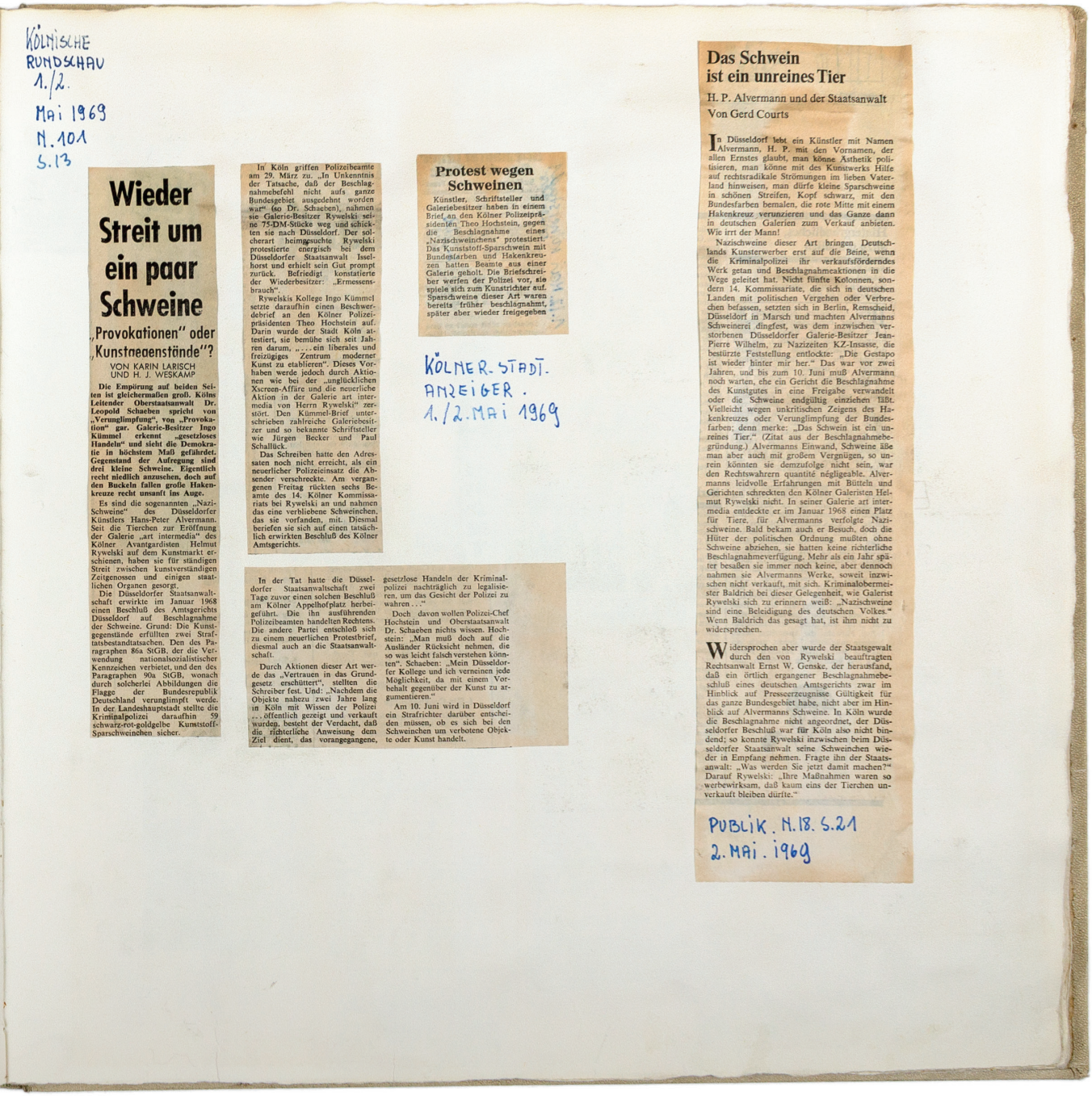
Nicht immer hat Alvermann, der bei „art intermedia“ Arbeiten aus den letzten zehn Jahren zeigt, die Kunst so ausschließlich in den Dienst politischer Agitation gestellt, wie er es seit zwei Jahren tut. Nicht immer hat er die „Ästhetik politisiert“.

In den frühen Arbeiten Anfang der 60er Jahre wiegt die ästhetische Auseinandersetzung mit dem Bildgefüge vor. Die großen gold- oder samtgerahmten „Gemälde“ mit eingegipsten, festgeklebten, an Haken und Nägeln herabbaumelnden oder auch einfach auf eine ins Bild eingebaute Konsole gestellten Objekte zeigen die Auseinandersetzung Alvermanns mit dem Werk von Künstlern wie Jim Dine, Jasper Johns oder Rauschenberg.

Wie diese frühen Pop-Künstler versteht er es, die Objekte in den ästhetischen Bildraum zu integrieren. Dabei geht es ihm mehr um die Magie des Bildes als um den Reiz des isolierten Objektes. Man denkt an Votivtafeln.

In letzter Zeit folgen aggressive „soziographische und politische Objekte, Objektassemblagen. In karikierender Absicht bedient er sich auch hier noch magisch-religiöser Bildkonstruktionen. Teile alter Möbelstücke, ein Zahnbecher, ein Rasierpinsel, ein Wecker sind mit einem Hakenkreuz zu einem provokativen Stilleben zusammengebastelt: formal ein regelrechtes Triptychon. Auf den Seitenflügeln dieses Altares sind Vorder- und Hinterteil eines gipsernen weiblichen Torso montiert, dazu das in der Mitte zerrissene Wort „Sau-ber“. Bundesdeutscher Sauberkeitswahn wird unter die politische Lupe genommen.

Die Ausstellung dauert bis Ende Mai. *Christian Zepter*



KÖLNISCHE RUNDSCHAU 1./2. Mai 1969 N. 101 S. 13

Wieder Streit um ein paar Schweine

„Provokationen" oder „Kunstgegenstände"?

VON KARIN LARISCH UND H. J. WESKAMP

Die Empörung auf beiden Seiten ist gleichermaßen groß. Kölns Leitender Oberstaatsanwalt Dr. Leopold Schaeben spricht von „Verunglimpfung", von „Provokation" gar. Galerie-Besitzer Ingo Kümmel erkennt „gesetzloses Handeln" und sieht die Demokratie in höchstem Maß gefährdet. Gegenstand der Aufregung sind drei kleine Schweine. Eigentlich recht niedlich anzusehen, doch auf den Buckeln fallen große Hakenkreuze recht unsanft ins Auge.

Es sind die sogenannten „Nazi-Schweine" des Düsseldorfer Künstlers Hans-Peter Alvermann. Seit die Tierchen zur Eröffnung der Galerie „art intermedia" des Kölner Avantgardisten Helmut Rywelski auf dem Kunstmarkt erschienen, haben sie für ständigen Streit zwischen kunstverständigen Zeitgenossen und einigen staatlichen Organen gesorgt.

Die Düsseldorfer Staatsanwaltschaft erwirkte im Januar 1968 einen Beschluß des Amtsgerichts Düsseldorf auf Beschlagnahme der Schweine. Grund: Die Kunstgegenstände erfüllten zwei Straftatsbestandtatsachen. Den des Paragraphen 86a StGB, der die Verwendung nationalsozialistischer Kennzeichen verbietet, und den des Paragraphen 90a StGB, wonach durch solcherlei Abbildungen die Flagge der Bundesrepublik Deutschland verunglimpft werde. In der Landeshauptstadt stellte die Kriminalpolizei daraufhin 59 schwarz-rot-goldgelbe Kunststoff-Sparschweinchen sicher.

In Köln griffen Polizeibeamte am 29. März zu. „In Unkenntnis der Tatsache, daß der Beschlagnahmebefehl nicht aufs ganze Bundesgebiet ausgedehnt worden war" (so Dr. Schaeben), nahmen sie Galerie-Besitzer Rywelski seine 75-DM-Stücke weg und schickten sie nach Düsseldorf. Der solcherart heimgesuchte Rywelski protestierte energisch bei dem Düsseldorfer Staatsanwalt Isselhorst und erhielt sein Gut prompt zurück. Befriedigt konstatierte der Wiederbesitzer: „Ermessensbrauch".

Rywelskis Kollege Ingo Kümmel setzte daraufhin einen Beschwerdebrief an den Kölner Polizeipräsidenten Theo Hochstein auf. Darin wurde der Stadt Köln attestiert, sie bemühe sich seit Jahren darum, „...ein liberales und freizügiges Zentrum moderner Kunst zu etablieren". Dieses Vorhaben werde jedoch durch Aktionen wie bei der „unglücklichen Xscreen-Affäre und die neuerliche Aktion in der Galerie art intermedia von Herrn Rywelski" zerstört. Den Kümmel-Brief unterschrieben zahlreiche Galeriebesitzer und so bekannte Schriftsteller wie Jürgen Becker und Paul Schallück.

Das Schreiben hatte den Adressaten noch nicht erreicht, als ein neuerlicher Polizeieinsatz die Absender verschreckte. Am vergangenen Freitag rückten sechs Beamte des 14. Kölner Kommissariats bei Rywelski an und nahmen das eine verbliebene Schweinchen, das sie vorfanden, mit. Diesmal beriefen sie sich auf einen tatsächlich erwirkten Beschluß des Kölner Amtsgerichts.

In der Tat hatte die Düsseldorfer Staatsanwaltschaft zwei Tage zuvor einen solchen Beschluß am Kölner Appelhofplatz herbeigeführt. Die ihn ausführenden Polizeibeamten handelten Rechtens. Die andere Partei entschloß sich zu einem neuerlichen Protestbrief, diesmal auch an die Staatsanwaltschaft.

Durch Aktionen dieser Art werde das „Vertrauen in das Grundgesetz erschüttert", stellten die Schreiber fest. Und: „Nachdem die Objekte nahezu zwei Jahre lang in Köln mit Wissen der Polizei ... öffentlich gezeigt und verkauft wurden, besteht der Verdacht, daß die richterliche Anweisung dem Ziel dient, das vorangegangene, gesetzlose Handeln der Kriminalpolizei nachträglich zu legalisieren, um das Gesicht der Polizei zu wahren ..."

Doch davon wollen Polizei-Chef Hochstein und Oberstaatsanwalt Dr. Schaeben nichts wissen. Hochstein: „Man muß doch auf die Ausländer Rücksicht nehmen, die so was leicht falsch verstehen könnten". Schaeben: „Mein Düsseldorfer Kollege und ich verneinen jede Möglichkeit, da mit einem Vorbehalt gegenüber der Kunst zu argumentieren."

Am 10. Juni wird in Düsseldorf ein Strafrichter darüber entscheiden müssen, ob es sich bei den Schweinchen um verbotene Objekte oder Kunst handelt.

Protest wegen Schweinen

Künstler, Schriftsteller und Galeriebesitzer haben in einem Brief an den Kölner Polizeipräsidenten Theo Hochstein, gegen die Beschlagnahme eines „Nazischweinchens" protestiert. Das Kunststoff-Sparschwein mit Bundesfarben und Hakenkreuzen hatten Beamte aus einer Galerie geholt. Die Briefschreiber werfen der Polizei vor, sie spiele sich zum Kunstrichter auf. Sparschweine dieser Art waren bereits früher beschlagnahmt, später aber wieder freigegeben.

KÖLNER STADT-ANZEIGER. 1./2. Mai 1969

Das Schwein ist ein unreines Tier

H. P. Alvermann und der Staatsanwalt

Von Gerd Courts

In Düsseldorf lebt ein Künstler mit Namen Alvermann, H. P. mit den Vornamen, der allen Ernstes glaubt, man könne Ästhetik politisieren, man könne mit des Künstwerks Hilfe auf rechtsradikale Strömungen im lieben Vaterland hinweisen, man dürfe kleine Sparschweine in schönen Streifen, Kopf schwarz, mit den Bundesfarben bemalen, die rote Mitte mit einem Hakenkreuz verunzieren und das Ganze dann in deutschen Galerien zum Verkauf anbieten. Wie irrt der Mann!

Nazischweine dieser Art bringen Deutschlands Kunsterwerber erst auf die Beine, wenn die Kriminalpolizei ihr verkaufsförderndes Werk getan und Beschlagnahmeaktionen in die Wege geleitet hat. Nicht fünfte Kolonnen, sondern 14. Kommissariate, die sich in deutschen Landen mit politischen Vergehen oder Verbrechen befassen, setzten sich in Berlin, Remscheid, Düsseldorf in Marsch und machten Alvermanns Schweinerei dingfest, was dem inzwischen verstorbenen Düsseldorfer Galerie-Besitzer Jean-Pierre Wilhelm, zu Nazizeiten KZ-Insasse, die bestürzte Feststellung entlockte: „Die Gestapo ist wieder hinter mir her." Das war vor zwei Jahren, und bis zum 10. Juni muß Alvermann noch warten, ehe ein Gericht die Beschlagnahme des Kunstgutes in eine Freigabe verwandelt oder die Schweine endgültig einziehen läßt. Vielleicht wegen unkritischen Zeigens des Hakenkreuzes oder Verunglimpfung der Bundesfarben; denn merke: „Das Schwein ist ein unreines Tier." (Zitat aus der Beschlagnahmebegründung.) Alvermanns Einwand, Schweine äße man aber auch mit großem Vergnügen, so unrein könnten sie demzufolge nicht sein, war den Rechtswahrern quantité négligeable. Alvermanns leidvolle Erfahrungen mit Bütteln und Gerichten schreckten den Kölner Galeristen Helmut Rywelski nicht. In seiner Galerie art intermedia entdeckte er im Januar 1968 einen Platz für Tiere. Für Alvermanns verfolgte Nazischweine. Bald bekam auch er Besuch, doch die Hüter der politischen Ordnung mußten ohne Schweine abziehen, sie hatten keine richterliche Beschlagnahmeverfügung. Mehr als ein Jahr später besaßen sie immer noch keine, aber dennoch nahmen sie Alvermanns Werke, soweit inzwischen nicht verkauft, mit sich. Kriminalobermeister Baldrich bei dieser Gelegenheit, wie Galerist Rywelski sich zu erinnern weiß: „Nazischweine sind eine Beleidigung des deutschen Volkes." Wenn Baldrich das gesagt hat, ist ihm nicht zu widersprechen.

Widersprochen aber wurde der Staatsgewalt durch den von Rywelski beauftragten Rechtsanwalt Ernst W. Genske, der herausfand, daß ein örtlich ergangener Beschlagnahmebeschluß eines deutschen Amtsgerichts zwar im Hinblick auf Presseerzeugnisse Gültigkeit für das ganze Bundesgebiet habe, nicht aber im Hinblick auf Alvermanns Schweine. In Köln wurde die Beschlagnahme nicht angeordnet, der Düsseldorfer Beschluß war für Köln also nicht bindend; so konnte Rywelski inzwischen beim Düsseldorfer Staatsanwalt seine Schweinchen wieder in Empfang nehmen. Fragte ihn der Staatsanwalt: „Was werden Sie jetzt damit machen?" Darauf Rywelski: „Ihre Maßnahmen waren so werbewirksam, daß kaum eins der Tierchen unverkauft bleiben dürfte."

PUBLIK. N. 18. S. 21 2. Mai. 1969

Abb. 7 Gästebuch mit eingeklebten Pressartikeln / Ill. 7 visitors' book including pasted-in press articles, ZADIK A103, VII, 1a, S. / pp. 108–109

art intermedia

informationszentrale für audio-visuelle ereignisse

presse-information

5. J u l i 1971

Sehr geehrte Damen,
Sehr geehrte Herren,

Der Strafprozeß gegen den international bekannten Politkünstler

H.P. ALVERMANN, Düsseldorf

und den Inhaber der ihn exklusiv vertretenden Kunstgalerie art intermedia

HELMUT RYWELSKI, Köln

w e g e n

"Verunglimpfung der Farben der Bundesrepublik und Verbreitung der Kennzeichen verbotener Organisationen"

findet statt am

13. Juli 1971 um 9.^{00} Uhr
IV. Grosse Strafkammer des Landgerichts
Saal L 115, 1. Stock
Düsseldorf
Neubrückstrasse 3

Verteidiger sind

Otto Schily, Berlin
Herbert Lederer, Düsseldorf

Von der Verteidigung wurde als Gutachter benannt der Direktor des Frankfurter Kunstvereins

Dr. Georg Bussmann, Frankfurt

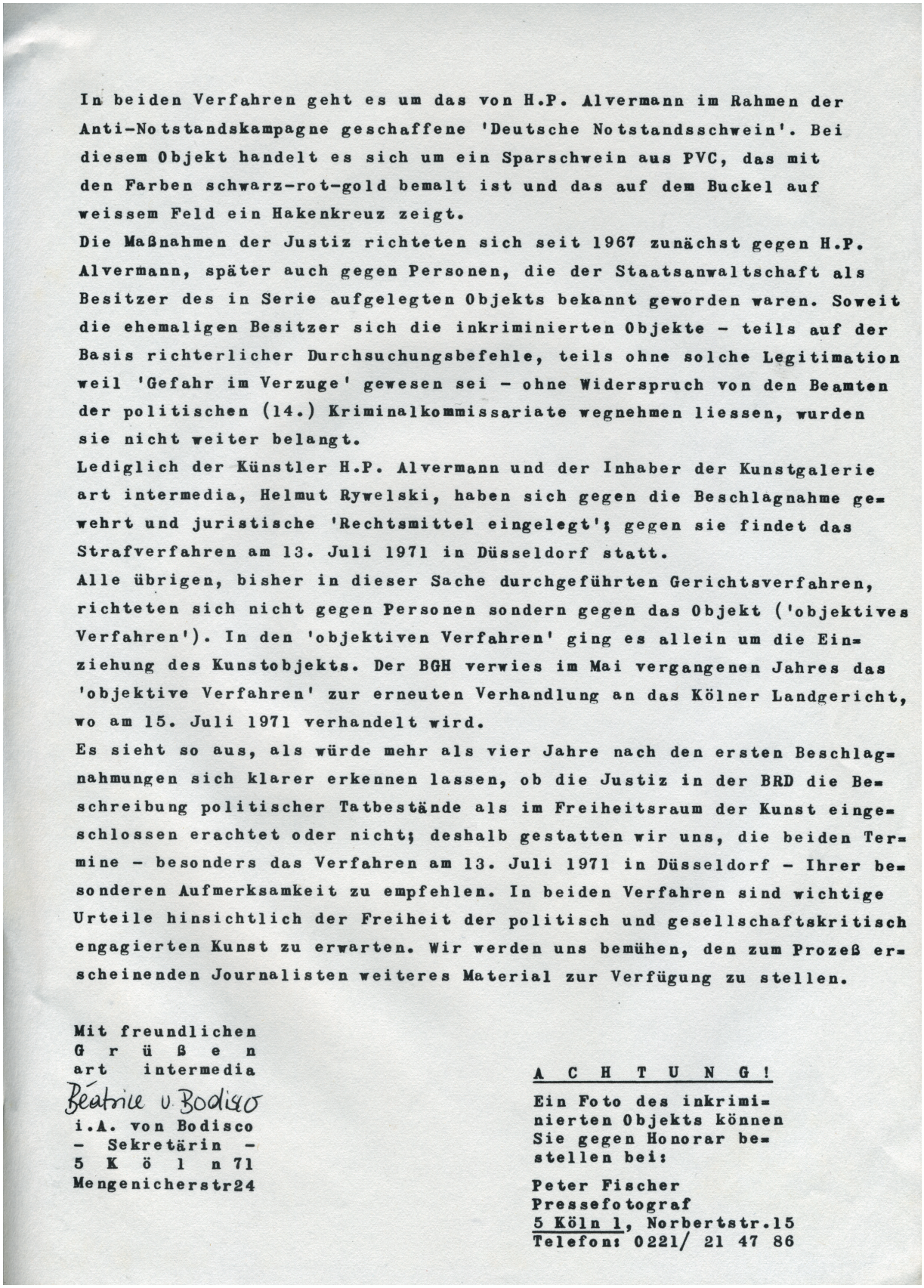
Während es bei diesem Verfahren um die Frage gehen wird, ob sich Personen strafbar gemacht haben, wird in einem weiteren Strafverfahren über die Einziehung der von der Staatsanwaltschaft beanstandeten Kunstobjekte entschieden und zwar am

15. Juli 1971 um 9.15 Uhr
I. Grosse Strafkammer des Landgerichts
Köln
Apellhofplatz 1

Verteidiger

Herbert Lederer, Düsseldorf

-2-



In beiden Verfahren geht es um das von H.P. Alvermann im Rahmen der Anti-Notstandskampagne geschaffene 'Deutsche Notstandsschwein'. Bei diesem Objekt handelt es sich um ein Sparschwein aus PVC, das mit den Farben schwarz-rot-gold bemalt ist und das auf dem Buckel auf weissem Feld ein Hakenkreuz zeigt.

Die Maßnahmen der Justiz richteten sich seit 1967 zunächst gegen H.P. Alvermann, später auch gegen Personen, die der Staatsanwaltschaft als Besitzer des in Serie aufgelegten Objekts bekannt geworden waren. Soweit die ehemaligen Besitzer sich die inkriminierten Objekte - teils auf der Basis richterlicher Durchsuchungsbefehle, teils ohne solche Legitimation weil 'Gefahr im Verzuge' gewesen sei - ohne Widerspruch von den Beamten der politischen (14.) Kriminalkommissariate wegnehmen liessen, wurden sie nicht weiter belangt.

Lediglich der Künstler H.P. Alvermann und der Inhaber der Kunstgalerie art intermedia, Helmut Rywelski, haben sich gegen die Beschlagnahme gewehrt und juristische 'Rechtsmittel eingelegt'; gegen sie findet das Strafverfahren am 13. Juli 1971 in Düsseldorf statt.

Alle übrigen, bisher in dieser Sache durchgeführten Gerichtsverfahren, richteten sich nicht gegen Personen sondern gegen das Objekt ('objektives Verfahren'). In den 'objektiven Verfahren' ging es allein um die Einziehung des Kunstobjekts. Der BGH verwies im Mai vergangenen Jahres das 'objektive Verfahren' zur erneuten Verhandlung an das Kölner Landgericht, wo am 15. Juli 1971 verhandelt wird.

Es sieht so aus, als würde mehr als vier Jahre nach den ersten Beschlagnahmungen sich klarer erkennen lassen, ob die Justiz in der BRD die Beschreibung politischer Tatbestände als im Freiheitsraum der Kunst eingeschlossen erachtet oder nicht; deshalb gestatten wir uns, die beiden Termine - besonders das Verfahren am 13. Juli 1971 in Düsseldorf - Ihrer besonderen Aufmerksamkeit zu empfehlen. In beiden Verfahren sind wichtige Urteile hinsichtlich der Freiheit der politisch und gesellschaftskritisch engagierten Kunst zu erwarten. Wir werden uns bemühen, den zum Prozeß erscheinenden Journalisten weiteres Material zur Verfügung zu stellen.

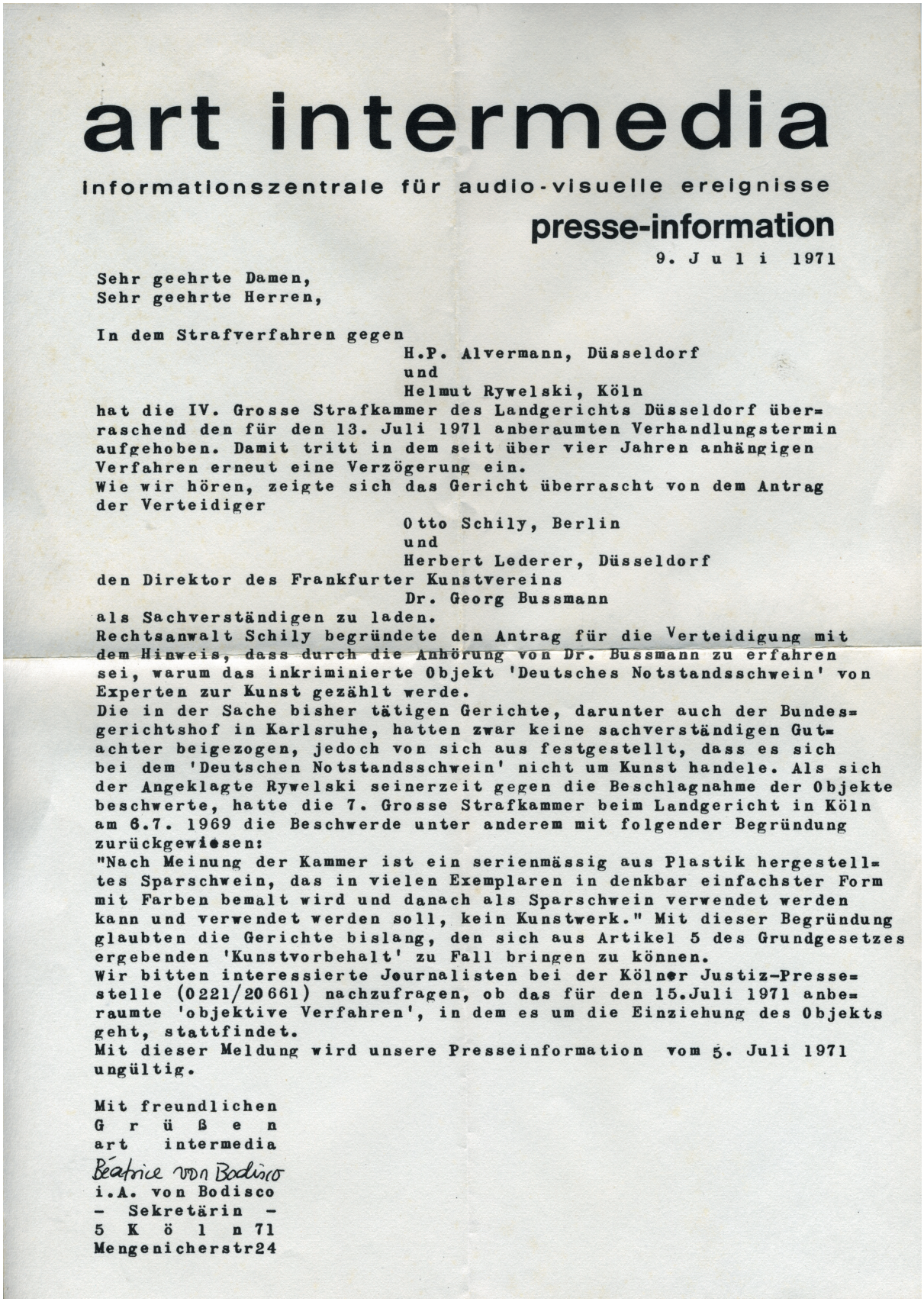
Mit freundlichen
G r ü ß e n
art intermedia
Béatrice v. Bodisco
i.A. von Bodisco
- Sekretärin -
5 K ö l n 71
Mengenicherstr24

A C H T U N G !

Ein Foto des inkriminierten Objekts können Sie gegen Honorar bestellen bei:

Peter Fischer
Pressefotograf
5 Köln 1, Norbertstr.15
Telefon: 0221/ 21 47 86

Abb. 8 Presse-Infos der Galerie art intermedia zum Strafprozess H. P. Alvermann, 5.7.1971 /
Ill. 8 press release from art intermedia gallery concerning the H. P. Alvermann court case, July 5, 1971, ZADIK A103, II, 1, 5



art intermedia

informationszentrale für audio-visuelle ereignisse

presse-information

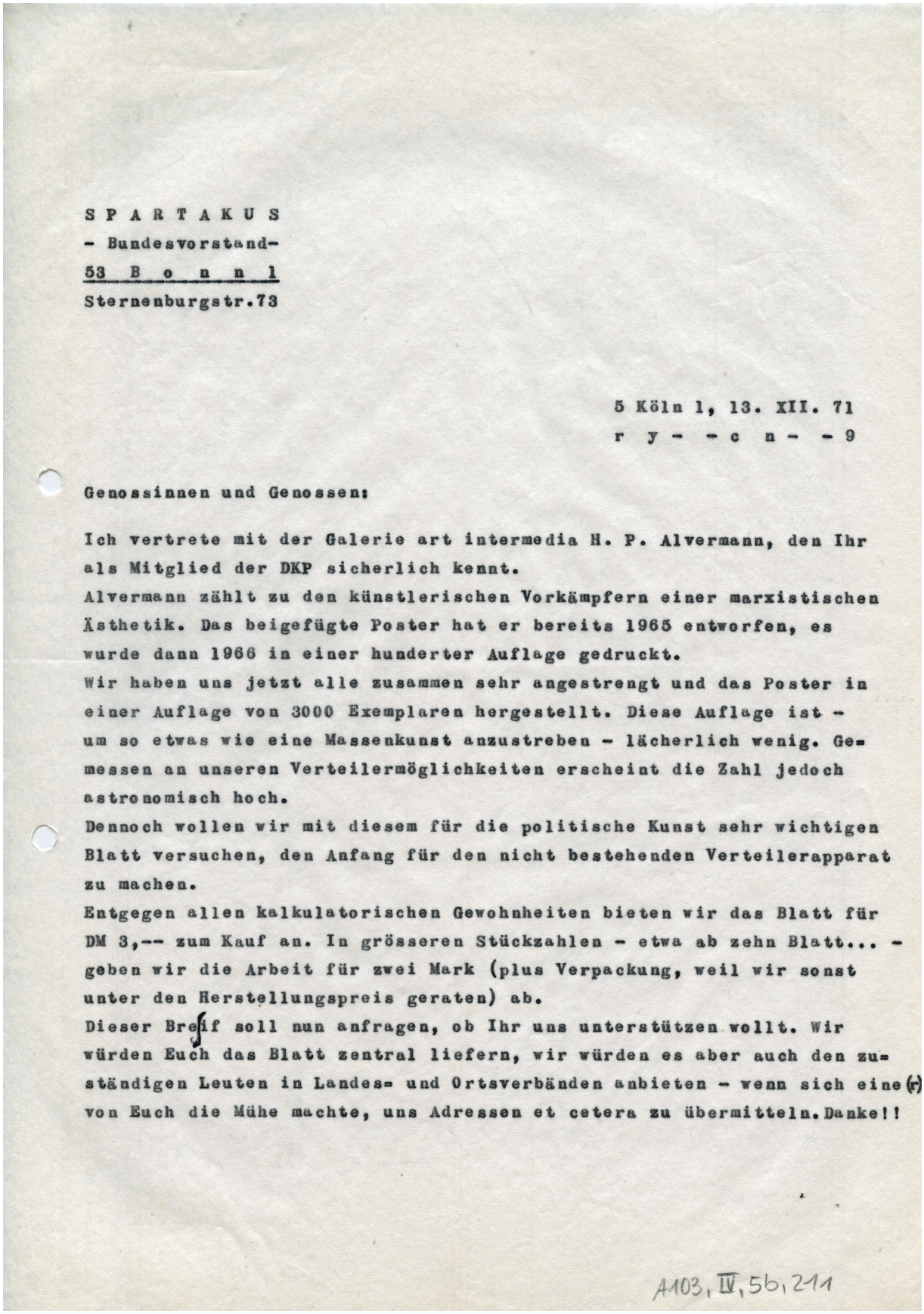
9. J u l i 1971

Sehr geehrte Damen,
Sehr geehrte Herren,

In dem Strafverfahren gegen
H.P. Alvermann, Düsseldorf
und
Helmut Rywelski, Köln
hat die IV. Grosse Strafkammer des Landgerichts Düsseldorf überraschend den für den 13. Juli 1971 anberaumten Verhandlungstermin aufgehoben. Damit tritt in dem seit über vier Jahren anhängigen Verfahren erneut eine Verzögerung ein.
Wie wir hören, zeigte sich das Gericht überrascht von dem Antrag der Verteidiger
Otto Schily, Berlin
und
Herbert Lederer, Düsseldorf
den Direktor des Frankfurter Kunstvereins
Dr. Georg Bussmann
als Sachverständigen zu laden.
Rechtsanwalt Schily begründete den Antrag für die Verteidigung mit dem Hinweis, dass durch die Anhörung von Dr. Bussmann zu erfahren sei, warum das inkriminierte Objekt 'Deutsches Notstandsschwein' von Experten zur Kunst gezählt werde.
Die in der Sache bisher tätigen Gerichte, darunter auch der Bundesgerichtshof in Karlsruhe, hatten zwar keine sachverständigen Gutachter beigezogen, jedoch von sich aus festgestellt, dass es sich bei dem 'Deutschen Notstandsschwein' nicht um Kunst handele. Als sich der Angeklagte Rywelski seinerzeit gegen die Beschlagnahme der Objekte beschwerte, hatte die 7. Grosse Strafkammer beim Landgericht in Köln am 6.7. 1969 die Beschwerde unter anderem mit folgender Begründung zurückgewiesen:
"Nach Meinung der Kammer ist ein serienmässig aus Plastik hergestelltes Sparschwein, das in vielen Exemplaren in denkbar einfachster Form mit Farben bemalt wird und danach als Sparschwein verwendet werden kann und verwendet werden soll, kein Kunstwerk." Mit dieser Begründung glaubten die Gerichte bislang, den sich aus Artikel 5 des Grundgesetzes ergebenden 'Kunstvorbehalt' zu Fall bringen zu können.
Wir bitten interessierte Journalisten bei der Kölner Justiz-Pressestelle (0221/20661) nachzufragen, ob das für den 15.Juli 1971 anberaumte 'objektive Verfahren', in dem es um die Einziehung des Objekts geht, stattfindet.
Mit dieser Meldung wird unsere Presseinformation vom 5. Juli 1971 ungültig.

Mit freundlichen
G r ü ß e n
art intermedia
Béatrice von Bodisco
i.A. von Bodisco
- Sekretärin -
5 K ö l n 71
Mengenicherstr24

Abb. 9 Presse-Infos der Galerie art intermedia zum Strafprozess H. P. Alvermann, 9.7.1971 /
Ill. 9 press release from art intermedia gallery concerning the H. P. Alvermann court case, July 9, 1971, ZADIK A103, II, 1, 5



S P A R T A K U S
- Bundesvorstand-
53 B o n n 1
Sternenburgstr.73

5 Köln 1, 13. XII. 71
r y - - c n - - 9

Genossinnen und Genossen:

Ich vertrete mit der Galerie art intermedia H. P. Alvermann, den Ihr als Mitglied der DKP sicherlich kennt.
Alvermann zählt zu den künstlerischen Vorkämpfern einer marxistischen Ästhetik. Das beigefügte Poster hat er bereits 1965 entworfen, es wurde dann 1966 in einer hunderter Auflage gedruckt.
Wir haben uns jetzt alle zusammen sehr angestrengt und das Poster in einer Auflage von 3000 Exemplaren hergestellt. Diese Auflage ist - um so etwas wie eine Massenkunst anzustreben - lächerlich wenig. Gemessen an unseren Verteilermöglichkeiten erscheint die Zahl jedoch astronomisch hoch.
Dennoch wollen wir mit diesem für die politische Kunst sehr wichtigen Blatt versuchen, den Anfang für den nicht bestehenden Verteilerapparat zu machen.
Entgegen allen kalkulatorischen Gewohnheiten bieten wir das Blatt für DM 3,-- zum Kauf an. In grösseren Stückzahlen - etwa ab zehn Blatt... - geben wir die Arbeit für zwei Mark (plus Verpackung, weil wir sonst unter den Herstellungspreis geraten) ab.
Dieser Brief soll nun anfragen, ob Ihr uns unterstützen wollt. Wir würden Euch das Blatt zentral liefern, wir würden es aber auch den zuständigen Leuten in Landes- und Ortsverbänden anbieten - wenn sich eine(r) von Euch die Mühe machte, uns Adressen et cetera zu übermitteln. Danke!!

A103, IV, 5b, 211

Abb. 10 Brief von / Ill. 10 letter from Helmut Rywelski an den Marxistischen Studentenbund / to the Marxist student alliance Spartakus vom 13.12.1971 / from Dec. 13, 1971, ZADIK A103, IV, 5b, 0211

art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5000 K ö l n 1
Brüsseler Straße 44
Telefon:0221/216609

H. P. ALVERMANN

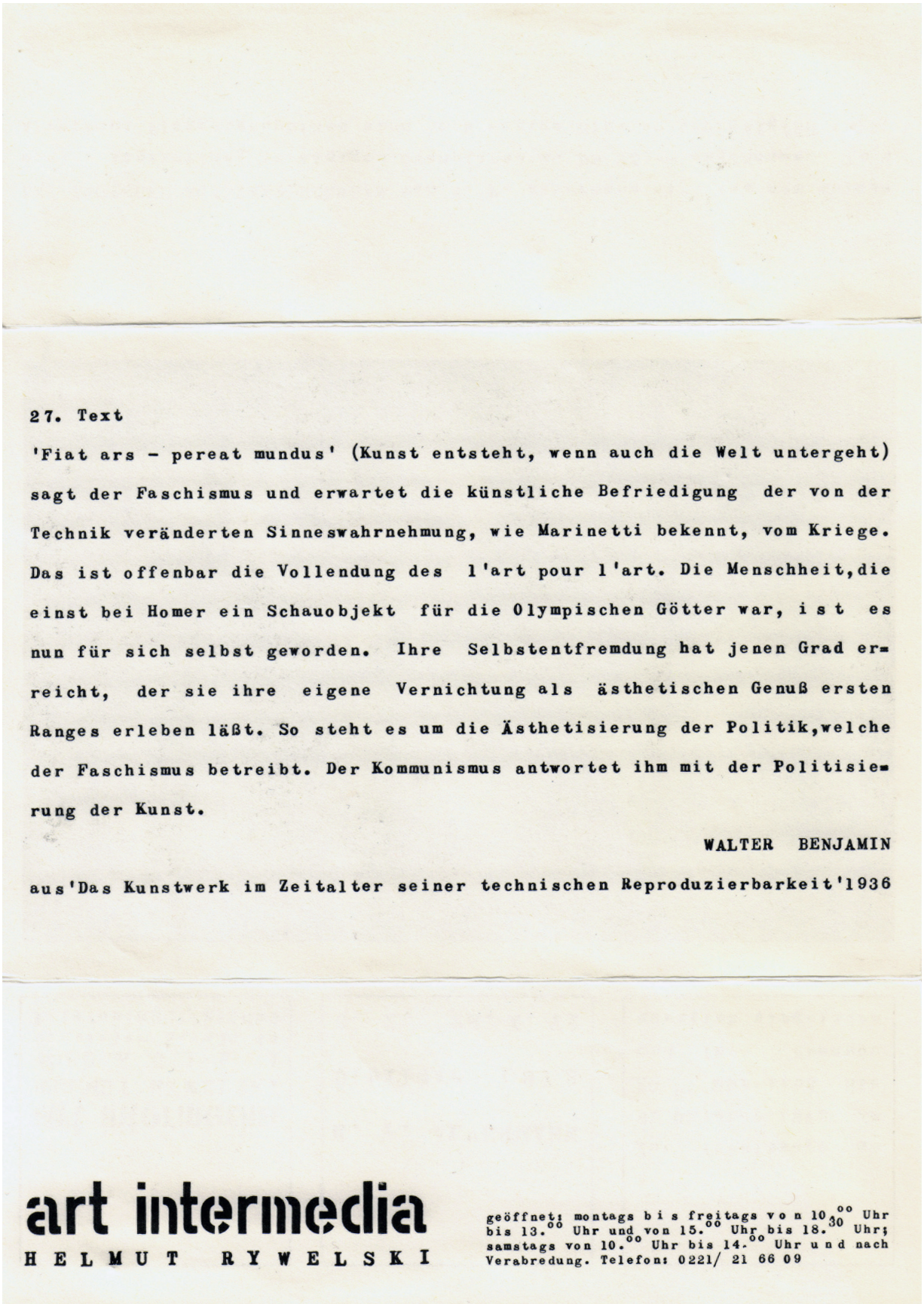
Ölbilder 1972

6. X. 28. X. 72

Zur Vernissage am 6. Oktober 1972 um 20.^{00} Uhr sind Sie und Ihre Freunde herzlich eingeladen



DAS DEUTSCHE NOTSTANDSSCHWEIN von H. P. Alvermann wird aus dem Anlass dieser Ausstellung in einigen Exemplaren zu DM 25,-- angeboten. Von Alvermann Flaggengraphiken sind noch wenige Blätter vorrätig(DM 450).



27. Text

'Fiat ars - pereat mundus' (Kunst entsteht, wenn auch die Welt untergeht) sagt der Faschismus und erwartet die künstliche Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des l'art pour l'art. Die Menschheit,die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, i s t es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. So steht es um die Ästhetisierung der Politik,welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.

WALTER BENJAMIN

aus'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'1936

art intermedia

HELMUT RYWELSKI

geöffnet: montags bis freitags von 10.00 Uhr bis 13.00 Uhr und von 15.00 Uhr bis 18.30 Uhr; samstags von 10.00 Uhr bis 14.00 Uhr und nach Verabredung. Telefon: 0221/ 21 66 09

Abb. 11 Einladung zur Ausstellung / Ill. 11 invitation to the exhibition H. P. Alvermann *Ölbilder*, art intermedia, Köln, 6.–28.10.1972 / Cologne, Oct. 6 – 28, 1972, ZADIK A103, VII, 1b



Abb. 1 Aktion *Ruhender Verkehr*: Das Einschalen von Rywelskis Opel Kapitän L in Anwesenheit der Mutter des Galeristen, Fotograf*in: unbekannt / Ill. 1 *Ruhender Verkehr* action: constructing the mold for Rywelski's Opel Kapitän L car in the presence of the gallerist's mother, photographer unknown, ZADIK A103, X, 1f, 10

WOLF VOSTELL: *RUHENDER VERKEHR*, 2. BIS 29. OKTOBER 1969, DOMSTRASSE 81

WOLF VOSTELL: *RUHENDER VERKEHR* (STATIONARY TRAFFIC), OCTOBER 2 TO 29, 1969

Helga Behn

Die Aktion *Ruhender Verkehr* ist das in der Stadtgeschichte spektakulärste und am nachhaltigsten in Erinnerung gebliebene Szenario, das Helmut Rywelski in der Domstraße inszeniert hatte [Abb. 1]. Für den Happening- und Fluxus-Künstler Wolf Vostell gehörte die Kölner Aktionsplastik zweifellos zu seinen bekanntesten und wichtigsten Arbeiten. Beider Affinität zu linken gesellschaftspolitischen Themen war die Voraussetzung dafür, Vostells enthusiastische Idee zu realisieren.[1]

Wie und wann genau Vostell und Rywelski zueinandergekommen waren, konnte Arnold trotz intensiver Recherche nicht herausfinden. Bereits seit 1964 hatte Rywelski als Journalist den Künstler mit Zeitungs- und Rundfunkbeiträgen sowie mit Katalogtexten bedacht und war eifriger Sammler von dessen Arbeiten. Es gab wohl zur Zeit der Eröffnung von *art intermedia* „Unstimmigkeiten" zwischen den streitbaren Persönlichkeiten.[2] Ein Brief von Rywelski an Vostell vom 6. November 1967 [Abb. 2] bringt nun Licht in den Konflikt: Rywelski wirft darin dem Künstler eine gegen ihn ausgesprochene „Kriegserklärung" vor: „Falls Sie inzwischen einzusehen vermögen, dass ich mein Programm in *art intermedia* allein bestimme, weil ich es auch allein verantworten und bezahlen muss, und falls Sie in der Zukunft bedenken wollen, dass ich mich stets von Leuten trenne, die versuchen, mir dies oder jenes vorzuschreiben, halte ich es für möglich, dass Sie nicht länger zu klagen brauchen, wir hätten keine Verbindung mehr.

The action *Ruhender Verkehr* (Stationary Traffic) is the most spectacular scenario in the city's history and the most memorable one that Helmut Rywelski staged at Domstraße [ill. 1]. For the happening and Fluxus artist Wolf Vostell, the Cologne action-sculpture was undoubtedly one of his most famous and important works. The two men's affinity for leftist socio-political issues was the proviso for realizing Vostell's enthusiastic idea.[1]

Despite intensive research, Arnold was unable to find out exactly how and when Vostell and Rywelski became acquainted. As a journalist, Rywelski had been providing the artist with newspaper and radio coverage, together with catalogue texts since 1964 and was an avid collector of his works. At the time of the opening of *art intermedia* there had apparently been "disagreements" between the two argumentative characters.[2] A letter from Rywelski to Vostell from November 6, 1967 [ill. 2], now sheds some light on the conflict. Rywelski accused the artist of a "declaration of war": "If you have meanwhile realized that I alone determine my program at *art intermedia* because I bear the responsibility and pay for it myself, and if in future you'd bear in mind that I always part with people attempting to prescribe that I should do this or that, I think it quite possible that you will no longer have any reason to complain that there's no connection between us.

Über den Anlass unserer unterschiedlichen Meinungen darf ich Sie jedoch an folgendes erinnern: Sie haben die Arbeiten Salentins grundsätzlich gut geheissen, Ihr Urteil änderte sich erst, nachdem ich das Lichttheater von Piene veranstalten wollte. Die Arbeiten Salentins können jedoch durch das Lichttheater Pienes weder besser noch schlechter werden. Und der regionale Gesichtspunkt – die Tatsache, dass S. und P. bereits bei Schmela ausstellten – ist eine Betrachtungsweise, der ich mich nicht anschliessen kann. [...]" Zwar schließt Rywelski seinen Brief dann versöhnlich und öffnet sich für eine Zusammenarbeit. Im Mai 1968, in einem Brief an Willi Bongard klingt Rywelski jedoch missgünstig: „Freund Vostell hat mal wieder die Galerie gewechselt: zuerst Block, dann Silex, jetzt Haake."[3]

Im März 1969, so vermutet Arnold, betrat Vostell wohl erstmals die Galerie *art intermedia* und konnte Rywelski spontan begeistern, eine öffentliche PKW-Einbetonierung – seine erste Auto-Beton-Skulptur – mit der Unterstützung des Bildhauers und gelernten Maurers Ansgar Nierhoff in Angriff zu nehmen.[4] Die abgebildete Einladungskarte *art intermedia präsentiert RUHENDER Verkehr. AKTIONSPLASTIK von Wolf Vostell auf der Straße, vor der Galerie art intermedia* gibt alle relevanten Daten zu Material, Ausführung und Mitarbeitern an und zeigt den genauen Ablaufplan bis zur Entschalung der Aktionsplastik und dem Aufstellen einer Parkuhr am 13. Oktober 1969 [Abb. 3].

Eine Edition in Form eines raren Heftes mit 17 Schwarz-Weiß-Aufnahmen, herausgegeben und fotografiert von Helmut Rywelski – mit zwei Fotos des Düsseldorfer Fotografen Thomas Tilly –, dokumentiert die einzelnen Phasen des Einbetonierens von Vostells (hellgrünem) Opel Kapitän L mit dem amtlichen Kennzeichen K–HM 175. Die Fotodokumentation *art intermedia* Buch 2 ist rückseitig signiert von Vostell und trägt die Nummer 28 von 500 [Abb. 4–7].

Das Ereignis fand große Beachtung durch die Presse. Fotos der Aktion gingen um die Welt,

Regarding the cause for our differing opinions, may I remind you of the following: you basically approved of Salentin's work. Your judgment only changed after I wanted to organize Piene's light theater. However, Salentin's works are neither made better nor worse by Piene's light theater. And the regional aspect – the fact that S. and P. were already exhibiting at Schmela ¬– is reasoning that I can't agree with. [...]" Even if Rywelski concludes his letter on a conciliatory note, remaining open to collaboration, in May 1968, in a letter to Willi Bongard, Rywelski once again sounds unfavorable: "Our friend Vostell has changed galleries again: first Block, then Silex, now Haake."[3]

In March 1969, as Arnold suspects, Vostell may have entered the *art intermedia* gallery for the first time, and was able to spontaneously inspire Rywelski to embark on the public 'concreting' of a car – his first concrete car sculpture – created with the support of Ansgar Nierhoff, a sculptor and trained mason.[4] The invitation card as reproduced here – *art intermedia präsentiert RUHENDER Verkehr. AKTIONSPLASTIK von Wolf Vostell auf der Straße vor der Galerie. art intermedia* (art intermedia presents STATIONARY Traffic. ACTION-SCULPTURE by Wolf Vostell on the street in front of the gallery. art intermedia) – provides all the relevant data on materials, execution, and collaborators, and presents the precise schedule up to the removing of the action-sculpture's molding, and the setting up of a parking meter on October 13, 1969 [ill. 3].

An edition in the form of a rare booklet with 17 black-and-white photographs, published and photographed by Helmut Rywelski – with two photos by Düsseldorf photographer Thomas Tilly – documents the individual stages of the casting in concrete of Vostell's (light green) Opel Kapitän L with the registration number K–HM 175. The photodocumentation *art intermedia* book 2 is signed on the back by Vostell and bears the number 28 of 500 [ill. 4–7].

selbst in der New Yorker *International Herold Tribune* vom 17. Oktober 1969 wurde das Ereignis mit Text und Foto publiziert. Rywelski selbst druckte es für seine Kund*innen auf das Ausstellungs-Kuvert vom November 1969 (anlässlich der Ausstellung *Robin Page. Objekte*) [Abb. 8].

Ins Gästebuch der Galerie [Abb. 9] ist eine kleine Auswahl von Zeitungsausschnitten eingeklebt mit so anschaulichen Überschriften wie „Parkuhr wacht an Autograbmal" (*Kölnische Rundschau*, 15. Oktober 1969) oder „Auto vor der Parkuhr mit Beton übergossen" (*Bild*, 17. Oktober 1969). Die *Frankfurter Rundschau* (17. Oktober 1969) textete: „Dieser Betonklotz ist ein Betonklotz mit Sinn. Der Kölner Künstler Wolf Vostell betonierte seinen Opel Kapitän ein, lieh sich von der Stadt eine Parkuhr und nannte die Aktionsplastik ‚Ruhender Verkehr'. 15 Tonnen wiegt das Meisterwerk, das nicht nur zu besichtigen, sondern auch zu kaufen ist."

Nicht lange nach Vollendung der Aktion fand das Betonmonument seinen Käufer: Die *WELT* vom 15. Dezember kommentierte: „Überraschender ist jedoch, daß sich für dieses Werk einer als nicht handelsbar qualifizierten Kunstrichtung schließlich ein Käufer fand: Ungeachtet des Preises von 30.000 Mark (einschließlich der hohen Transportkosten) und der Unmöglichkeit, das Monstrum bei sich zu Hause aufzustellen, griff ein junger Kölner Sammler zu und bot es der Stadt als ständige Leihgabe an. Diese dachte schnell an das Sprichwort vom geschenkten Gaul und suchte ein Plätzchen für das verpackte Auto." Käufer des *Ruhenden Verkehrs* war der Kölner Sammler Jost Herbig. Zuvor war die Skulptur – wegen der bei der Stadt viele Beschwerden von Anwohner*innen eingegangen waren – in einem aufsehenerregenden Transport von der Domstraße per Tieflader zu ihrem neuen Standort gebracht worden. Vostell dazu, zitiert von Barbro Schuchardt in der *Kölnischen Rundschau*: „Ja, am Freitag [12. Dezember 1969] zieht der ‚ruhende Verkehr' von der Domstraße zum Josef-Haubrich-Hof um. Er wird da neben dem U-Bahn-Eingang aufgestellt, drei

The event received much media attention. Photographs of the action went around the world, the event was even reported in text and a photograph in the New York *International Herold Tribune* of October 17, 1969. Rywelski reprinted it in November 1969 on the envelope for the invitation he sent out to clients (on the occasion of the exhibition *Robin Page. Objekte*) [ill. 8].

A small selection of newspaper clippings is pasted into the gallery's visitors' book [ill. 9] that include such striking headlines as "Parking Meter Watches Over Sepulchral Car" (*Kölnische Rundschau*, October 15, 1969) or "Car Cast in Concrete in Front of a Parking Meter" (*Bild*, October 17, 1969). The text in *Frankfurter Rundschau* (October 17, 1969) ran: "This concrete block is a concrete block with meaning. The Cologne-based artist Wolf Vostell cast his Opel Kapitän in concrete, borrowed a parking meter from the city, and called the action-sculpture 'Ruhender Verkehr' (Stationary Traffic). The masterpiece weighing 15 tons is not only for viewing but also purchase."

Not long after the action ended, the concrete monument found a buyer: The *WELT* of December 15 commented: "It is more surprising, however, that a buyer was ultimately found for this work, a piece of art that was not considered saleable: regardless of the 30,000 mark price (including the high transport costs) and the impossibility of locating the monster at home, a young Cologne collector seized the opportunity and offered it to the city on permanent loan. The city authorities, remembering the saying about the gift horse, quickly went about seeking a place for the shrouded car." The purchaser of *Ruhender Verkehr* was the Cologne collector Jost Herbig. The sculpture had beforehand – because of the number of complaints the city authorities had received from local residents – been spectacularly transported by flatbed truck from Domstraße to its new location. Barbro Schuchardt in the *Kölnische Rundschau*, Decembre 11, 1969, quoted Vostell as saying about this: "Yes, on Friday [December 12, 1969] 'stationary traffic' is moving from Domstraße

Meter von der Fahrbahn entfernt und direkt an der Ampel. Da können ihn Autofahrer bei Rot in Ruhe ansehen. Ich hätte die Plastik lieber vor dem Museum [Wallraf-Richartz-Museum] stehen gehabt. Aber dieser Platz war der beste, den die Stadt mir angeboten hat."[5] Am 11. Juni 1970, in einer Pressemitteilung der *informationszentrale für audio-visuelle ereignisse*, kommentiert Rywelski das Ereignis rückblickend: „Vostell wollte nicht nur ein Auto für alle Zeit einschließen, er wollte durch diese Plastik auch klarmachen, daß es gleichgültig ist, ob ein Auto in der Fahrbahn steht oder ein Betonklotz – immer, so meint er, sei etwas da, was den Parkplatz wegnehme."

In einem Brief vom 27. März 1970 an den Kölner Kulturdezernenten Hackenberg geht es, wie vom städtischen Amt für Kunst- und Volksbildung in Aussicht gestellt, um die Genehmigung eines Betonsockels mit einer angemessenen Beschriftung für den *Ruhenden Verkehr* [Abb. 10], wozu es aber nie gekommen ist. Rywelski bittet am 25. Juni 1970 Jost Herbig brieflich, ihn mit den Verhandlungen zu einer Schenkung der Aktionsplastik an die Stadt zu betrauen: „Nach einer ersten Fühlungnahme kann ich Ihnen berichten, dass der zuständige Dezernent zum Ausdruck brachte, die Stadtverwaltung fühle sich geehrt, wenn Sie, sehr geehrter Herr Doktor Herbig, der Stadt Köln ein so bedeutendes Geschenk machen würden.
Sofern Sie mich schriftlich mit den weiteren Verhandlungen betrauen wollen, erbitte ich Ihre Zustimmung, dass beim Zustandekommen der Schenkung in den Verlautbarungen die Formulierung benutzt wird, dies sei durch Vermittlung von art intermedia zustande gekommen." [Abb. 11]

Seit 1989 belegt Vostells Aktionsplastik in ihrem gewollt schmutzigen Sichtbetonkleid keinen öffentlichen Parkplatz mehr, von Passanten und Autofahrern leider kaum mehr wahrgenommen, steht sie als „Falschparker" auf einem Mittelstreifen am Hohenzollernring 25. Wirbel um das Monument gab es noch einmal im Juni 1993, als der „Bananensprayer" Thomas Baumgärtel das

to Josef Haubrich Hof. It's being placed next to the subway entrance, three meters from the traffic lane and directly at the traffic lights. Drivers can look at it in peace when the lights are red. I would've preferred to have the sculpture in front of the museum [Wallraf Richartz Museum]. But this place was the best that the city authorities offered me."[5] On June 11, 1970, in a press release by *informationszentrale für audio-visuelle ereignisse* (Information Center for Audio-Visual Events), Rywelski commented on the event in retrospect: "Vostell didn't only want to enclose a car forever, but in this sculpture he also wanted to demonstrate that it doesn't matter whether there is a car in the traffic lane or a concrete block – there's always something, he says, that takes away a parking space."

A letter dated March 27, 1970, to Kurt Hackenberg, the head of Cologne's Department of Culture, addressed the approval of a concrete base with an appropriate plaque for *Ruhender Verkehr*, as proposed by the city's bureau for Art and Public Education [ill. 10], but which never actually occurred. On June 25, 1970, Rywelski asked Jost Herbig by letter to entrust him with the negotiations to donate the action-sculpture to the city: "Following an initial contact, I can report that the responsible departmental manager stated that the city administration would be honored, if you, Dr. Herbig, would present the city of Cologne with such an important gift. If you wish to entrust me, in writing, with the further negotiations, I would ask for your consent that the wording on the occasion of the gift being finalized should include that the gift was achieved through mediation by art intermedia" [ill. 11].

Since 1989, Vostell's action-sculpture, in its deliberately dirty, exposed concrete garb, no longer occupies a public parking space; unfortunately, hardly noticed by passers-by and drivers any more, it stands "illegally parked" on a central reservation at Hohenzollernring 25. There was once again a stir around the monument in June 1993, when the "banana sprayer" Thomas Baumgärtel completely decorated the concrete

Betonkleid über und über mit *Europa-Bananen* dekorierte. 2001 schließlich wurde der Wunsch des Museums Ludwig, den *Ruhenden Verkehr* in die Bischofsgartenstraße zu verlegen, von der Bezirksvertretung Köln Innenstadt abgelehnt.[6]

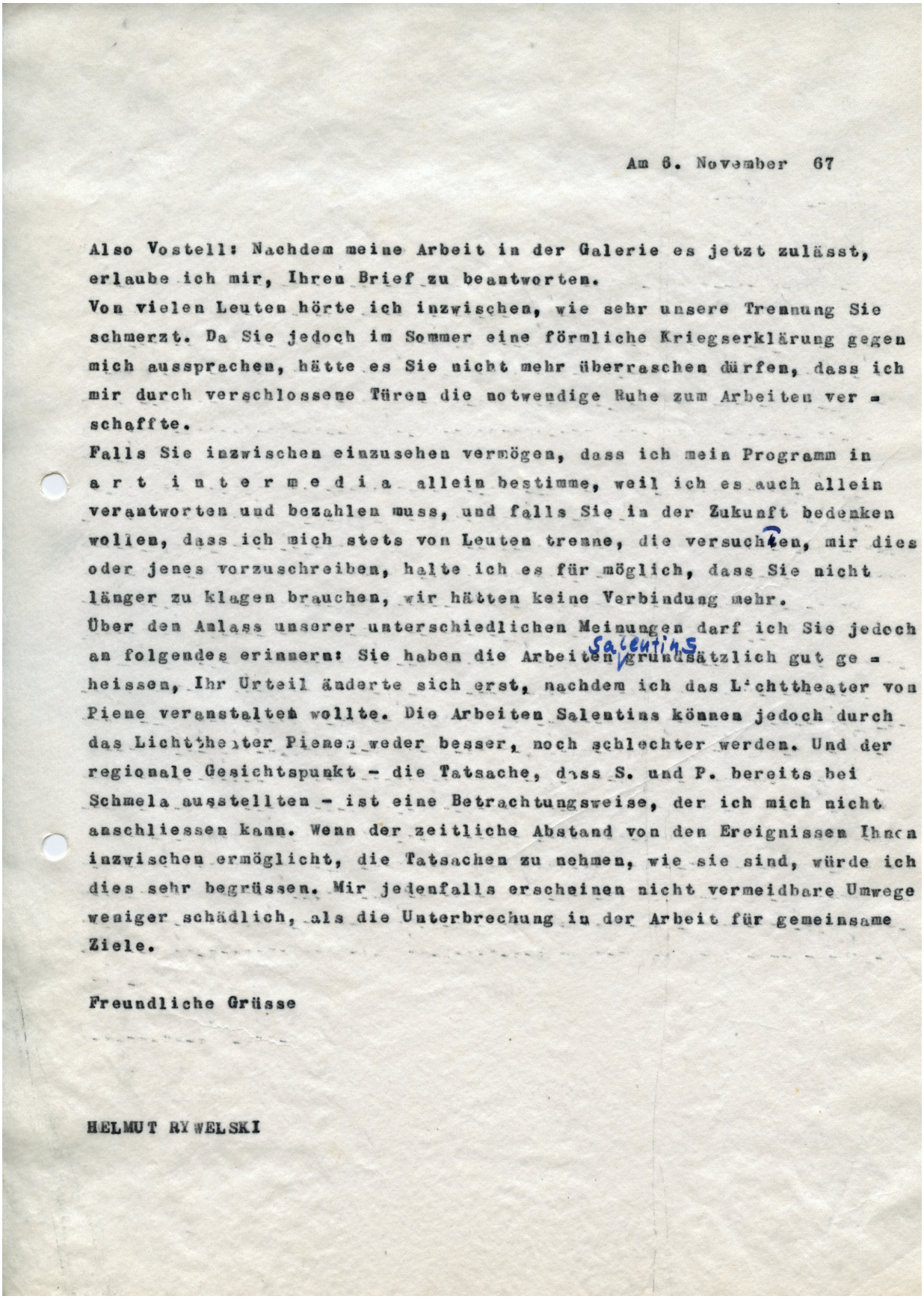
shroud with *Europa-Bananen* (Europe Bananas). Finally, in 2001, Museum Ludwig's request to move *Ruhender Verkehr* to Bischofsgartenstrasse was rejected by Cologne city center district council.[6]

Anmerkungen

[1] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 123–128.
[2] Ebd., S. 123–124.
[3] ZADIK A103, IV, 1, 44.
[4] Arnold, wie Anm. 1, S. 124.
[5] Schuchardt, Barbro: „Das Betonauto zieht um. Tieflader transportiert Vostells ‚Aktionsplastik' zum Neumarkt", in: *Kölnische Rundschau*, 11.12.1969, S. 15. S. Gästebuch, ZADIK A103, VII, 1a, 126.
[6] Zu Wolf Vostells *Ruhender Verkehr* siehe Museum Ludwig, Köln, Inv.-Nr. ML/SK 5098, https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/40010115

Footnotes

[1] Arnold, Karsten: Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2017, pp. 123–128.
[2] Ibid., pp. 123–124.
[3] ZADIK A103, IV, 1, 44.
[4] Arnold, as note 1, p. 124.
[5] Schuchardt, Barbro: "Das Betonauto zieht um. Tieflader transportiert Vostells 'Aktionsplastik' zum Neumarkt", in: *Kölnische Rundschau*, Dec. 11, 1969, p. 15. See visitors' book, ZADIK A103, VII, 1a, 126.
[6] For Wolf Vostell, *Ruhender Verkehr,* see Museum Ludwig, Cologne, inv. no. ML/SK 5098, https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/40010115



Am 6. November 67

Also Vostell: Nachdem meine Arbeit in der Galerie es jetzt zulässt, erlaube ich mir, Ihren Brief zu beantworten.
Von vielen Leuten hörte ich inzwischen, wie sehr unsere Trennung Sie schmerzt. Da Sie jedoch im Sommer eine förmliche Kriegserklärung gegen mich aussprachen, hätte es Sie nicht mehr überraschen dürfen, dass ich mir durch verschlossene Türen die notwendige Ruhe zum Arbeiten ver - schaffte.
Falls Sie inzwischen einzusehen vermögen, dass ich mein Programm in a r t i n t e r m e d i a allein bestimme, weil ich es auch allein verantworten und bezahlen muss, und falls Sie in der Zukunft bedenken wollen, dass ich mich stets von Leuten trenne, die versuchten, mir dies oder jenes vorzuschreiben, halte ich es für möglich, dass Sie nicht länger zu klagen brauchen, wir hätten keine Verbindung mehr.
Über den Anlass unserer unterschiedlichen Meinungen darf ich Sie jedoch an folgendes erinnern: Sie haben die Arbeiten Salentins grundsätzlich gut ge - heissen, Ihr Urteil änderte sich erst, nachdem ich das Lichttheater von Piene veranstalten wollte. Die Arbeiten Salentins können jedoch durch das Lichttheater Pienes weder besser, noch schlechter werden. Und der regionale Gesichtspunkt - die Tatsache, dass S. und P. bereits bei Schmela ausstellten - ist eine Betrachtungsweise, der ich mich nicht anschliessen kann. Wenn der zeitliche Abstand von den Ereignissen Ihnen inzwischen ermöglicht, die Tatsachen zu nehmen, wie sie sind, würde ich dies sehr begrüssen. Mir jedenfalls erscheinen nicht vermeidbare Umwege weniger schädlich, als die Unterbrechung in der Arbeit für gemeinsame Ziele.

Freundliche Grüsse

HELMUT RYWELSKI

Abb. 2 Brief von / Ill. 2 letter from Helmut Rywelski an / to Wolf Vostell, 6.11.1967 / Nov. 6, 1967, ZADIK A103, IV, 1, 197


art intermedia präsentiert

RUHENDER Verkehr

AKTIONPLASTIK VON WOLF VOSTELL
auf der Strasse, vor der Galerie art intermedia

MATERIAL:
Opel=Kapitän L, amtliches Kennzeichen K - HM 175
Stahlbeton B 300, armiert mit Baustahlgewebe (R+N=Matten)
GEWICHT:
cirka 15 Tonnen, einschliesslich Fahrzeug
AUSFÜHRUNG:
2. X. 69 : 1.Betonguss (Bodenplatte), Verschalung
4. X. 69 : Auto bereitstellen, verschalen und bewehren
6. X. 69 : 2. Betonguss
13. X. 69 : Entschalen der Aktionsplastik und Aufstellen einer Parkuhr um 20.00 Uhr
KONSTRUKTIVE BERATUNG:
Fritz Dieter Kegel und Ansgar Nierhoff

ZUR TEILNAHME SIND SIE HERZLICH EINGELADEN. DIE AKTIONS=PLASTIK IST TAG UND NACHT ZU SEHEN BIS ZUM 29. OKTOBER '69.

art intermedia
5 KÖLN 1 · DOMSTRASSE 81

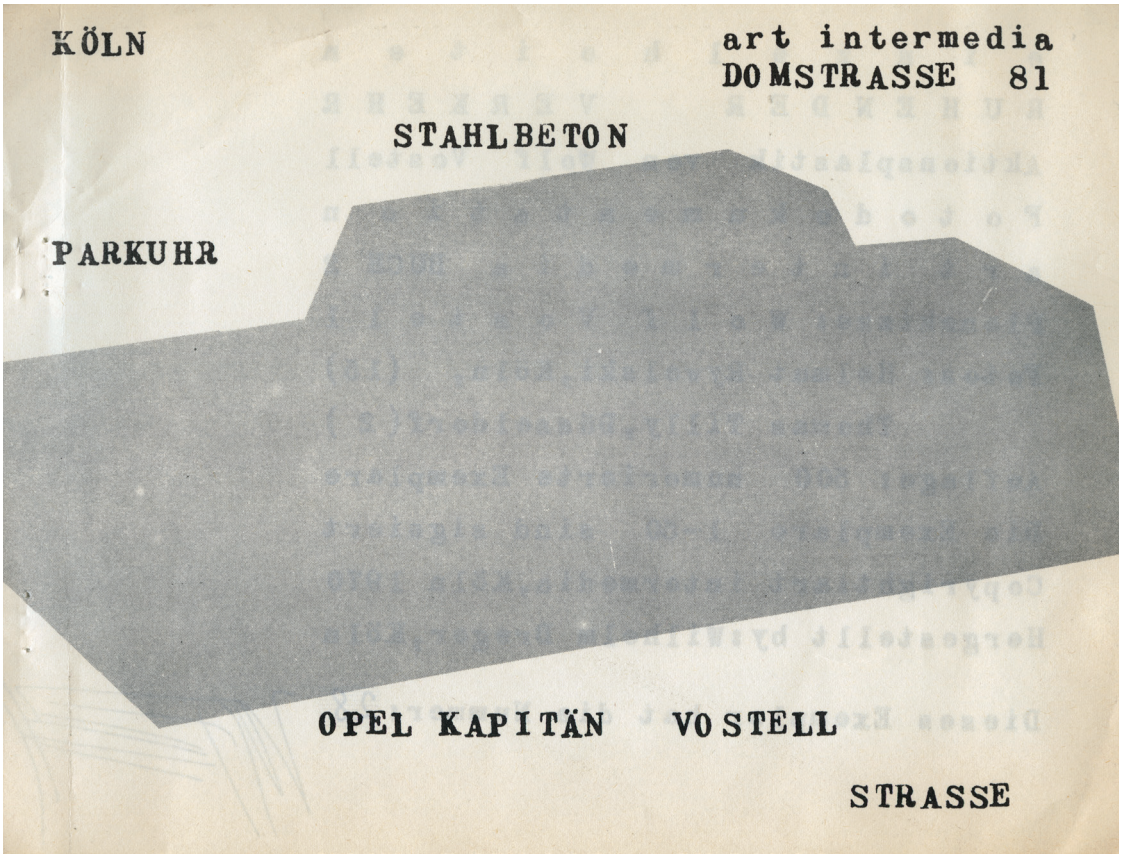


Abb. 3 Einladung / Ill. 3 invitation to *Ruhender Verkehr*, 2.–29.10.1969 / Oct. 2 – 29, 1969, Domstraße 81, ZADIK A103, I, 1, 19

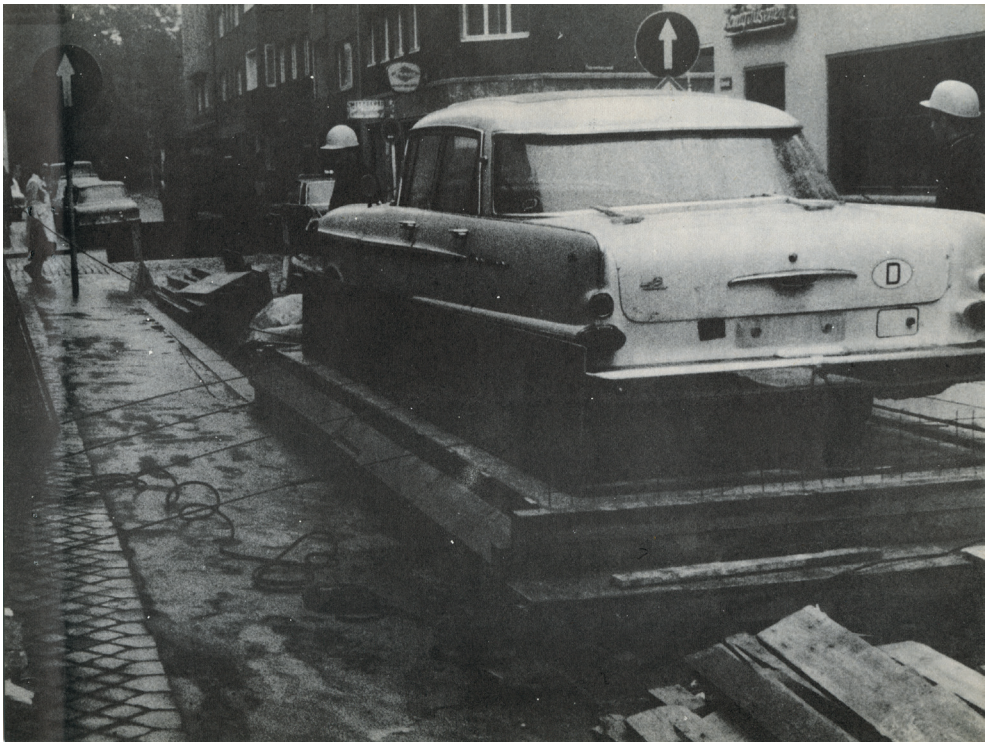


Abb. 4 Aktion *Ruhender Verkehr*: Rywelskis Opel Kapitän L mit dem amtlichen Kennzeichen K–HM 175, aufgesockelt in der Domstraße 81 / Ill. 4 *Ruhender Verkehr* action: Rywelski's Opel Kapitän L car with the license plate K–HM 175, on a supporting structure at Domstraße 81, Foto / photo: Helmut Rywelski, Fotodokumentation Schenkung / photodocumentation gift of Brigitte Burgmer

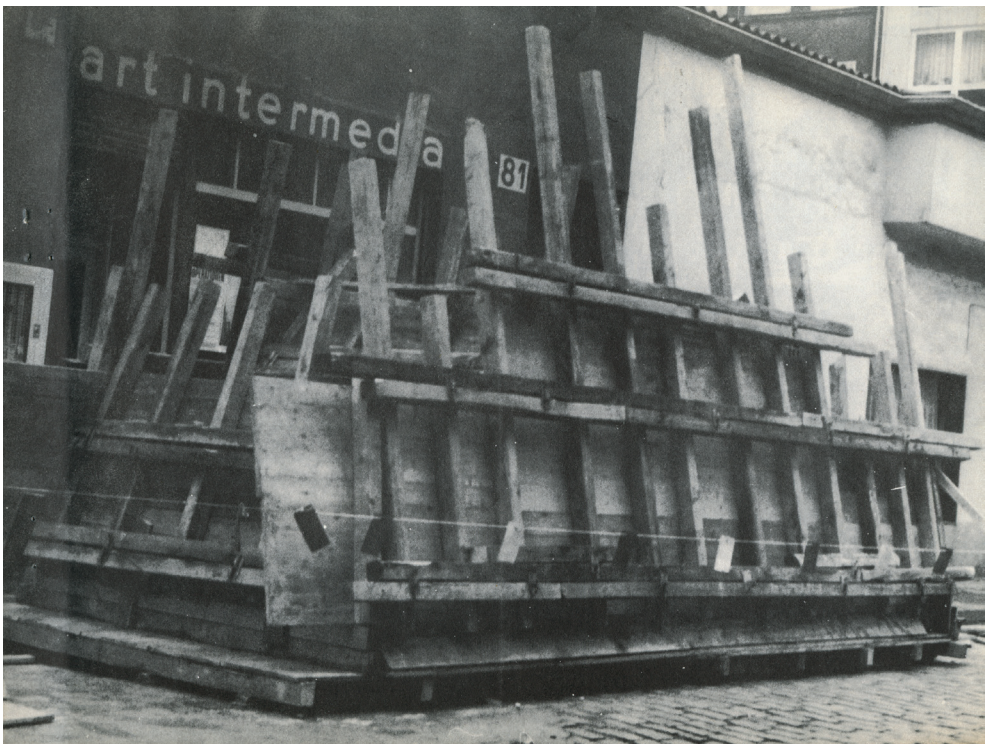


Abb. 6 Aktion *Ruhender Verkehr*: Rywelskis eingeschalter Opel Kapitän L / Ill. 6 *Ruhender Verkehr* action: the mold for Rywelski's Opel Kapitän L car, Foto / photo: Helmut Rywelski, Fotodokumentation Schenkung / photodocumentation gift of Brigitte Burgmer

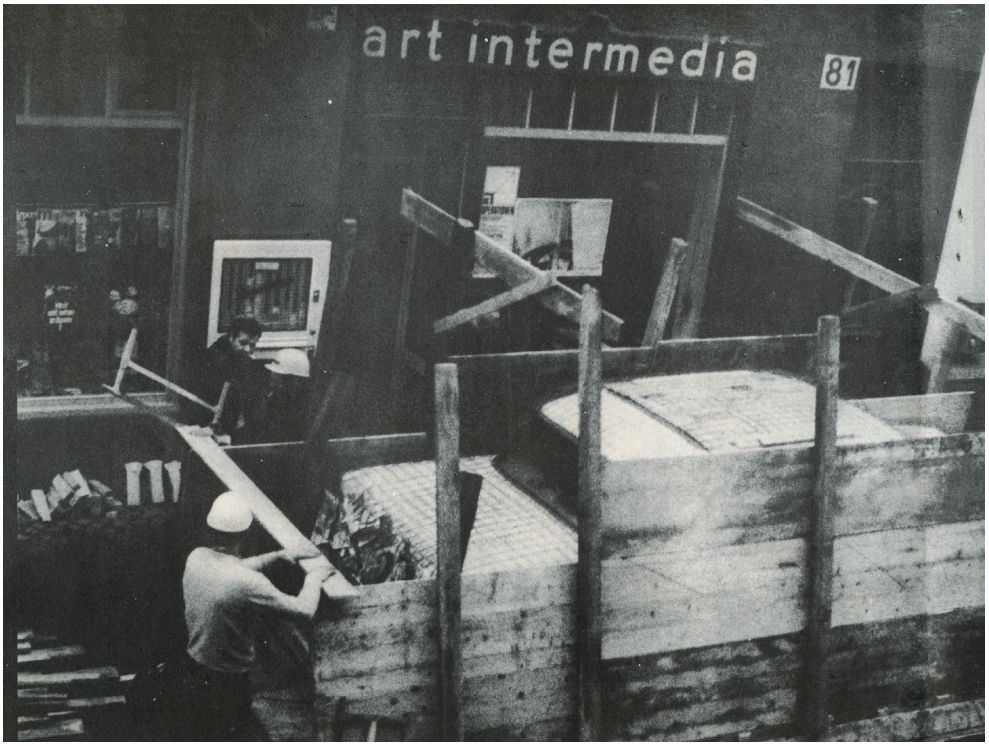


Abb. 5 Aktion *Ruhender Verkehr*: Das Einschalen von Rywelskis Opel Kapitän L / Ill. 5 *Ruhender Verkehr* action: constructing the mold for Rywelski's Opel Kapitän L car, Foto / photo: Helmut Rywelski, Fotodokumentation Schenkung / photodocumentation gift of Brigitte Burgmer



Abb. 7 Aktion *Ruhender Verkehr*: Die vollendete Betonskulptur in der / Ill. 7 *Ruhender Verkehr* action: the completed concrete sculpture at Domstraße 81, Foto / photo: Helmut Rywelski, Fotodokumentation Schenkung / photodocumentation gift of Brigitte Burgmer

INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE,
FRIDAY, OCTOBEF 17, 1969



Standstill

Inside this 15-ton block of concrete, vaguely resembling a car, is—a car. Artist Wolf Vostell's action sculpture stands outside the Art Intermedia gallery in Cologne, Germany, beside a parking meter Inside the huge chunk of concrete is his automobile, an Opel Kapitan, complete with license plates. Mr. Vostell says that all taxes and insurance have been paid for one year. He calls his sculpture "Immobile Traffic."

art intermedia
5 KÖLN 1 · DOMSTRASSE 81
Telefonische Bestellungen 728040

Beachten Sie bitte die Nachrichten
auf der Rückseite dieses Kuverts



Abb. 8 Einladungs-Kuvert der Galerie art intermedia / Ill. 8 invitation envelope, art intermedia gallery, November 1969, ZADIK A103, II, 2, 6r

KÖLNISCHE RUNDSCHAU, mittwoch, 15. Oktober 1969, Seite 17 Nr. 239

Parkuhr wacht an Autograbmal

Wolf Vostell betonierte seinen Wagen ein

VON HELMUT KUSCH

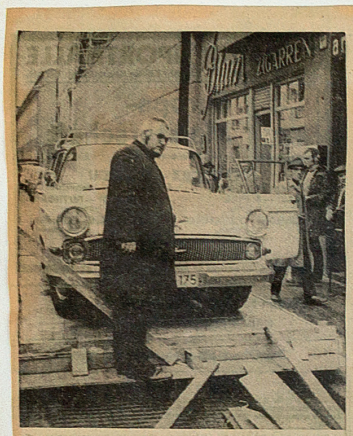
Vor der Galerie „art intermedia" an der Domstraße 81 blockiert Tag und Nacht ein Auto den Parkraum. Aber selbst ein Panzer hätte Mühe, das Verkehrshindernis zu beseitigen: Happeningkünstler Wolf Vostell hat es in einen 15 Tonnen schweren Betonklotz einzementiert.

Die Stadt spielte mit und gab die Genehmigung zum Aufstellen, als man erst einmal klargemacht hatte, daß es sich um keine Straßensperre, sondern um eine sogenannte Aktionsplastik handelte. Mehr noch: Sie lieh sogar eine Parkuhr aus, die in der ansonsten grosbengrabfreien Domstraße vor dem Betonbrocken postiert wurde, um ihm mehr Atmosphäre zu verleihen. Einzige Auflage der Polizei: Das Autograbmal muß mit Warnbaken abgesichert und nachts beleuchtet sein, damit niemand mit dem Kunstwerk schmerzhafte Bekanntschaft macht.

Schöpfer Wolf Vostell wollte sich keinen Jux machen, sondern in der ihm gemäßen Art eine Verkehrskalamität symbolisieren. „Ruhender Verkehr" nennt sich demgemäß die Plastik. Der Künstler nahm dazu kein beliebiges Auto, sondern opferte seinen eigenen Opel Kapitän L, Baujahr 1964, amtliches Kennzeichen K — HM 175, zugelassen und versteuert. Selbst das Radio blieb eingebaut. Mit ihm wurden auch Zeitschriften und Zeitungen eingemauert als Dokument des Tages, da das Monument entstand.

Es wurde in mehreren Etappen geschaffen. Zunächst wurde die Bodenplatte gegossen, dann die Verschalung errichtet, das ganze mit Baustahlgewebe armiert (R-N-Matten verzeichnet minuziös die Beschreibung). Am Schluß verschwand das derart präparierte Auto unter 15 Tonnen Stahlbeton B 300.

Bis zum 29. Oktober ist es an Ort und Stelle zu bewundern und wartet auf einen Käufer. Die Stadt Köln hat zum Leidwesen von „art-media"-Galeriebesitzer Helmut Rywelski bereits dankend abgelehnt. Damit das Ungetüm beim Abtransport nicht auseinanderbricht, hat man sich beim Bau sogar der Hilfe eines Statikers versichert.



Ein letzter Blick — Wolf Vostell nimmt Abschied von seinem fahrbaren Untersatz. ®-Foto



Ruhender Verkehr — 15 Tonnen Stahlbeton B 300 bemänteln den Opel Kapitän samt eingebautem Radio und Zeitschriften und Zeitungen. Ein Käufer hat sich noch nicht gefunden. Die Stadt Köln lehnte dankend ab. Foto: Drehsen

Auto für den ruhenden Verkehr



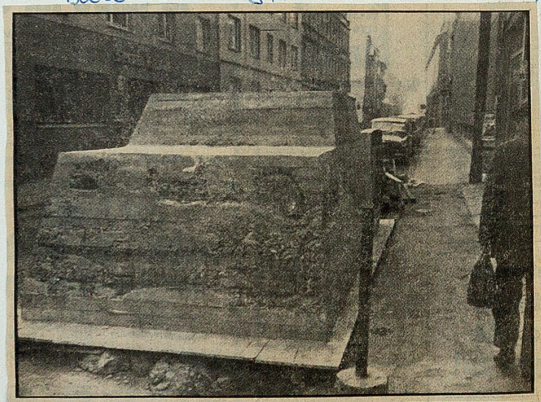
„Ruhender Verkehr": Wolf Vostell und sein jüngstes Erzeugnis. Bild: Hans Ulrich Wiersch

Alle sprechen vom ruhenden Verkehr: Die Autofahrer. Die Polizei. Und das Amt für öffentliche Ordnung, das ihn demnächst mit Hilfe von 61 Kontrolleuren schärfer überwachen will. Nun lieferte auch der Kölner Happening-Spezialist Wolf Vostell einen Beitrag zu diesem Thema: Pünktlich zur Eröffnung des Kunstmarkts präsentierte er am Montagabend auf der Domstraße seine Vorstellung vom ruhenden Verkehr — ein Auto, das nie mehr fahren wird, weil es in einen Betonmantel eingehüllt ist.

Die Hauptarbeit — das Verschalen des alten Personenwagens und das Betonmischen — hatte der Meister bereits in der vergangenen Woche erledigt. So brauchte er am Montagabend nur noch die Bretter zu entfernen. Und das geschah mit wuchtigen Hammerschlägen, die von Lautsprechern übertragen wurden. Restlos freilich hat auch Vostell das Problem des ruhenden Verkehrs nicht gelöst: Das Vehikel in Beton wird zwar keinen Mucks mehr von sich geben. Der Parkraum aber, den es braucht, ist größer denn je.

„Kölner-Stadt-Anzeiger"
mittwoch, 15.10.69
23K - Nr. 239

Bild Zeitung, Freitag 17. Okt. 69, Nr. 242



Köln: Nur ein Scheinwerfer blinzelt noch durch den Beton

Auto vor der Parkuhr mit Beton übergossen



Beton-Künstler: Wolf Vostell

Hat da jemand einen Bunker für sein Auto gebaut? Nein. Der Autofahrer hat sein Auto an der Parkuhr mitsamt Schlüssel, Führerschein, Zulassung, Versicherungspapieren und Radio mit 15 Tonnen Stahlbeton einfach übergossen.

Der Autobesitzer ist der Betonkünstler Wolf Vostell (37). Er nennt sein in Beton „eingemachtes" Auto „Ruhender Verkehr". Vostell will mit dieser „Aktions-Plastik" das heutige Verkehrsdilemma darstellen.

Das Kölner Auto-Grabmal ist noch zu verkaufen.

Frankfurter Rundschau Freitag, 10. Oktober 1969, Nr. 235

Markt und Ideen-Messe

Kleine Vorschau auf den 3. Kölner Kunstmarkt

Eine Bilanz des dritten Kölner Kunstmarkts (vom 14. bis 19. Oktober) wird sich kaum allein in den Auftragsbüchern der beteiligten zweiundzwanzig deutschen Galeristen abrechnen lassen. Rund um die Kojen der Händler in der Kunsthalle, die hier ohne kulturelle Scheuklappen das „Händlerische" wieder kräftig betonen können, kündigen sich mannigfache Nebenveranstaltungen an; der Kunstmarkt als Kristallisationspunkt: was an seinen Rändern passiert, hat nicht nur ornamentale Funktion.

*

Da soll etwa, querüber von der Verkaufszentrale Kunsthalle auf dem Kölner Neumarkt, ein sogetaufter „New Market" als demokratisches Spielfeld für Produzenten jeder Couleur eingerichtet werden. Einer der Initiatoren, der Buchhändler Michael Siebrasse, über diesen offenen, unzensierten Markt: „Findet statt vom 13.—19. Oktober, täglich 10—21.30 Uhr. Alle Interessenten können in dieser Zeit Waren zum Kauf anbieten, Dichterlesungen, Happenings, Musikdarbietungen veranstalten ... Weil wir keinen ausschließen wollen, muß damit gerechnet werden, daß wir alle noch ein bißchen enger zusammenrücken". Über Nacht muß der Jahrmarkt des Allermöglichen — tausend Quadratmeter — nicht weggeräumt werden, denn „wir engagieren einen Wächter mit Hund, die Stadt stellt uns Umzäunungen des Gesamtraumes zur Verfügung". Avantgarde als Flohmarkt oder vice versa — jedenfalls keine üble Idee.

*

Für Wolf Vostell hat der Kunstmarkt schon begonnen. Seit dem 1. Oktober läuft über den automatischen Telefonbeantworter Köln 517783 sozusagen die Phonetisierung seiner Happening-Ideen, die in ihrer Papierform, zwischen 80 Pfennig und 50 000 Mark teuer (Preis aus Copyright und Realisationskosten), auch aus Vostells Ideen-Kartei-Kasten beim Galeristen René Block erstanden werden können. Für die Einminutenprojekte dieser Gedankenkunst hier das wohlfeilste Beispiel aus dem Telefonhörer: „Steigen Sie in irgendeine U-Bahn-Station in West-Berlin. Fahren Sie so lange U-Bahn, bis Sie das Wort DDR hören. Steigen Sie dann an der nächsten Haltestelle aus. Betrachten Sie 99 Sekunden die Umgebung. Wenn Sie das Wort DDR von keinem Fahrgast hören, probieren Sie es nach acht Stunden am nächsten Tag noch einmal. Ende der Durchsage."

*

Ideen will Vostell auf dem Kunstmarkt auch über Fernschreiber absetzen — das Publikum kann sich diese Ideen „vermischt mit dpa-Meldungen mitnehmen". Auch ein erstes elektronisches Original will Vostell in alle Welt senden: Funkbilder seiner Kunstmarkt-Aktionen sollen zum Kunstwerk erklärt werden. Vor der Galerie „art intermedia" in Kölns Domstraße wird am 13. Oktober, Schlag zwanzig Uhr, zwei Stunden nach der Kunstmarkteröffnung, die Holzverschalung von einer trapezförmigen Betonskulptur abgenommen. Unter dem grauen Etwas, zwischen normalen Limousinen an einer normalen Parkuhr stehend, verbirgt sich, auf immer ruiniert, Vostells guter alter Opel-Kapitän. Titel der Auto-Aktion: „Ruhender Verkehr". Kölns Ordnungsamt (seinen Amtsmännern höchstes Lob) zog mit.

*

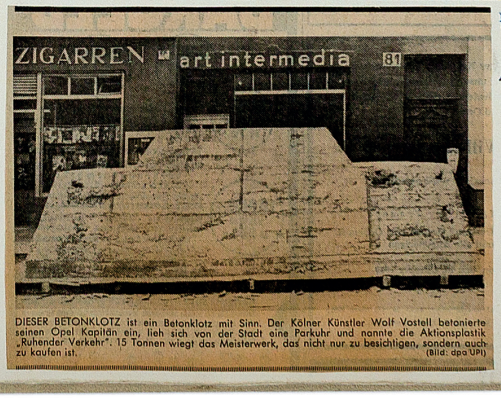
Natürlich werden alle Kölner Galerien die Interessentenballung zum Kunstmarkt zu nutzen suchen und mit mehr als Routineprogrammen den Marktbesuchern die Nacht kurz machen. Das neue Galerienhaus in der Lindenstraße, die Galerien Wilbrand, Ricke, der von Stuttgart hier Dépandance eröffnende Hans Jürgen Müller und andere sollen dort einziehen, scheint rechtzeitig zum 13. 10. fertig zu werden. Auch der „workshop", dessen Realisation bislang in umgekehrten Verhältnis zu seiner Pressepublicity stand, kommt allem Anschein nach aus den Geburtswehen (und den Blockierungen durch Vermieter) heraus.

*

Natürlich hat auch der Kunstmarkt selber seine Randveranstaltung: die Ausstellung mit dem (bis zum Gegenbeweis) leicht diffusen Titel „Eine Tendenz zeitgenössischer Malerei", die im Kölnischen Kunstverein bis 9. November zu sehen sein wird. Von den 17 nominierten Künstlern sind fast alle Amerikaner, Gotthard Graubner als der einzige Deutsche des Ensembles dürfte indes Hinweis genug sein, daß diese Tendenzenschau kein beliebiges Sammelsurium wird. HANNO REUTHER

Holtzbrinck und kein Ende

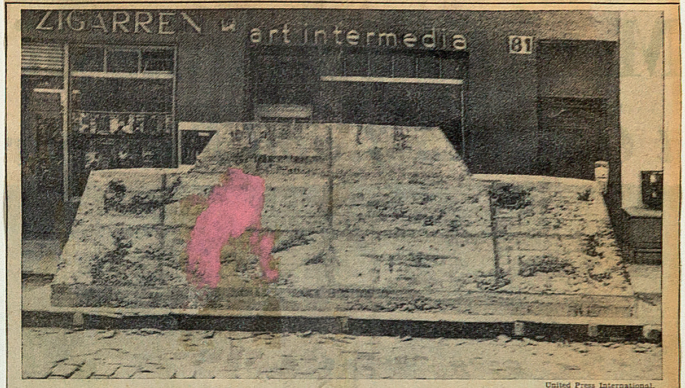
Etwas übereilt hatte am ersten Tag der Buchmesse der neue Holtzbrinck-Konzern zu einer Pressekonferenz zu seinem Frankfurter S.-Fischer-Satelliten eingeladen. Die leitenden Herren waren nicht erschienen, S.-Fischer-Verlagsleiter Peter Härtling allerdings autorisiert, einige „Ergänzungen" zu den bisherigen Verlautbarungen bekanntzumachen. Die Worte, die dann fielen, waren so leer wie der kleine Raum voll, in dem man sie vernahm. Also: die bisherigen Verlage bleiben „rechtlich selbständig", ihre Programmvielfalt soll nicht eingeschränkt werden, ein Wettbewerb zwischen ihnen ist prinzipiell erwünscht. Nun gut, diese Versicherungen kennt man schon, bleibt aber skeptisch. Dem Buchhandel wurde eine Bonbonniere gereicht, ein Trostpflaster für verfrühte Angst: vom „bewährten System des Sortimentsbuchhandels" war da wohlgesetzt die Rede und daß es und der „feste Ladenpreis" die Grundlage bilden werde für die Arbeit der neuen Verlagsgruppe. Kann man sich über diese Versicherungen, daß doch alles eigentlich beim alten bleibe, wirklich beruhigen? Auch Grundlagen können geändert werden — nicht nur in der Außenpolitik. Es ist eine Frage der Macht und der Zeit. Daß übrigens bei allen Reden über Rationalisierungen, Kosteneinsparungen und Rentabilitätsverbesserungen nicht einmal davon gesprochen wurde, was dabei dem Leser zugute komme, ist wohl nicht zufällig. „Mißverständnisse" sollten auf dieser Pressekonferenz ausgeräumt werden — es scheint, daß man neuen Platz schaffte für neue. WoS



DIESER BETONKLOTZ ist ein Betonklotz mit Sinn. Der Kölner Künstler Wolf Vostell betonierte seinen Opel Kapitän ein, lieh sich von der Stadt eine Parkuhr und nannte die Aktionsplastik „Ruhender Verkehr". 15 Tonnen wiegt das Meisterwerk, das nicht nur zu besichtigen, sondern auch zu kaufen ist. (Bild: dpa/UPI)

Frankfurter Rundschau 17 Oktober 69 Nr. 241. S. 22

INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE, FRIDAY, OCTOBER 17, 1969



United Press International.

Standstill

Inside this 15-ton block of concrete, vaguely resembling a car, is—a car. Artist Wolf Vostell's action sculpture stands outside the Art Intermedia gallery in Cologne, Germany, beside a parking meter. Inside the huge chunk of concrete is his automobile, an Opel Kapitan, complete with license plates. Mr. Vostell says that all taxes and insurance have been paid for one year. He calls his sculpture "Immobile Traffic." It's for sale at 15,000 marks—about $4,021 at today's exchange rate.

DIE WELT Nr. 245 S. 19 21 Okt 69

50000 besuchten „Kunstmarkt Köln"

Der dritte Kölner Kunstmarkt schlug alle Vorjahrsrekorde. Da vor allem erheblich mehr Interessenten aus dem Ausland registriert wurden — die sich nicht bloß informierten, sondern „gezielt und mit großem Einsatz kauften" —, hat sich die Besucherzahl mit 50 000 annähernd verdoppelt. Ebenso stiegen die Umsatzzahlen, die in diesem Jahr erstmals nicht dargelegt wurden. Zu den teuersten Objekten über 100 000 Mark, die verkauft werden konnten, zählen neben Werken von Max Ernst auch 24 Schlitten von Joseph Beuys, die käfergleich aus einem VW-Bus quellen.

Neuer Vorsitzender des „Vereins progressiver Kunsthändler", der den Kunstmarkt veranstaltet, wurde Dieter Brusberg, Geschäftsführer Rudolf Zwirner. Bei der Abstimmung über die Zulassung von Gästen beim nächsten Kunstmarkt fand die vielfach nachdrücklich vorgeschlagene Galerie „Art intermedia" in geheimer Abstimmung nicht die notwendige Mehrheit. Da für diese Entscheidung schwerlich sachliche Gründe vorzubringen sind, denn diese Kölner Galerie hat sich als Zentrum avantgardistischer Impulse einen Namen gemacht, wäre es aufschlußreich, die Motive der ablehnenden Haltung zu erfahren. wsr.

Die Welt am Gängelband

Objekte von Robin Page bei Art Intermedia

Vor lauter quirligen Ideen dürfte der 37jährige Kanadier Robin Page fast aus den Nähten platzen. Um so verwunderlicher ist es, daß er trotz seines riesigen „Angebots" noch nie einzeln ausgestellt hat und in der Bundesrepublik überhaupt noch nicht zu sehen war. Seine Objekte sind originell, voll von intellektuellen Spielereien, doch nie aggressiv. „Es muß einfach und angenehm sein", sagt er, und was er macht, was er jetzt bei Art Intermedia zeigt, ist einfach, ansprechend und im wesentlichen durchaus angenehm.

Nehmen wir etwa die „Köfferchen". Ziegelsteine mit einem Henkel dran. Sie sind so niedlich anzusehen, daß Galeriebesitzer Rywelski von modefreudigen Teens und Twens mehr als einmal gefragt wurde, was „so'n Köfferchen" kostet (die „tragbare Bratwurst" im Fenster scheint weniger begehrenswert zu sein). Rywelski: „Die Köfferchen sind ideal für einzelstehende Damen, wenn sie nachts durch die Stadt gehen."

An ein solches „Schlaginstrument" hat Page sicherlich nicht gedacht, als er den Griff in den Ziegelstein einzementierte. Stück für Stück. Aber an was mag er wohl gedacht haben, als er ein Dutzend „Brustabgüsse" in Gips machte und in einen Schmetterlingskasten steckte? Und als er einen silbernen Mondglobus mit einem roten Damenslip und der US-Flagge schmückte?

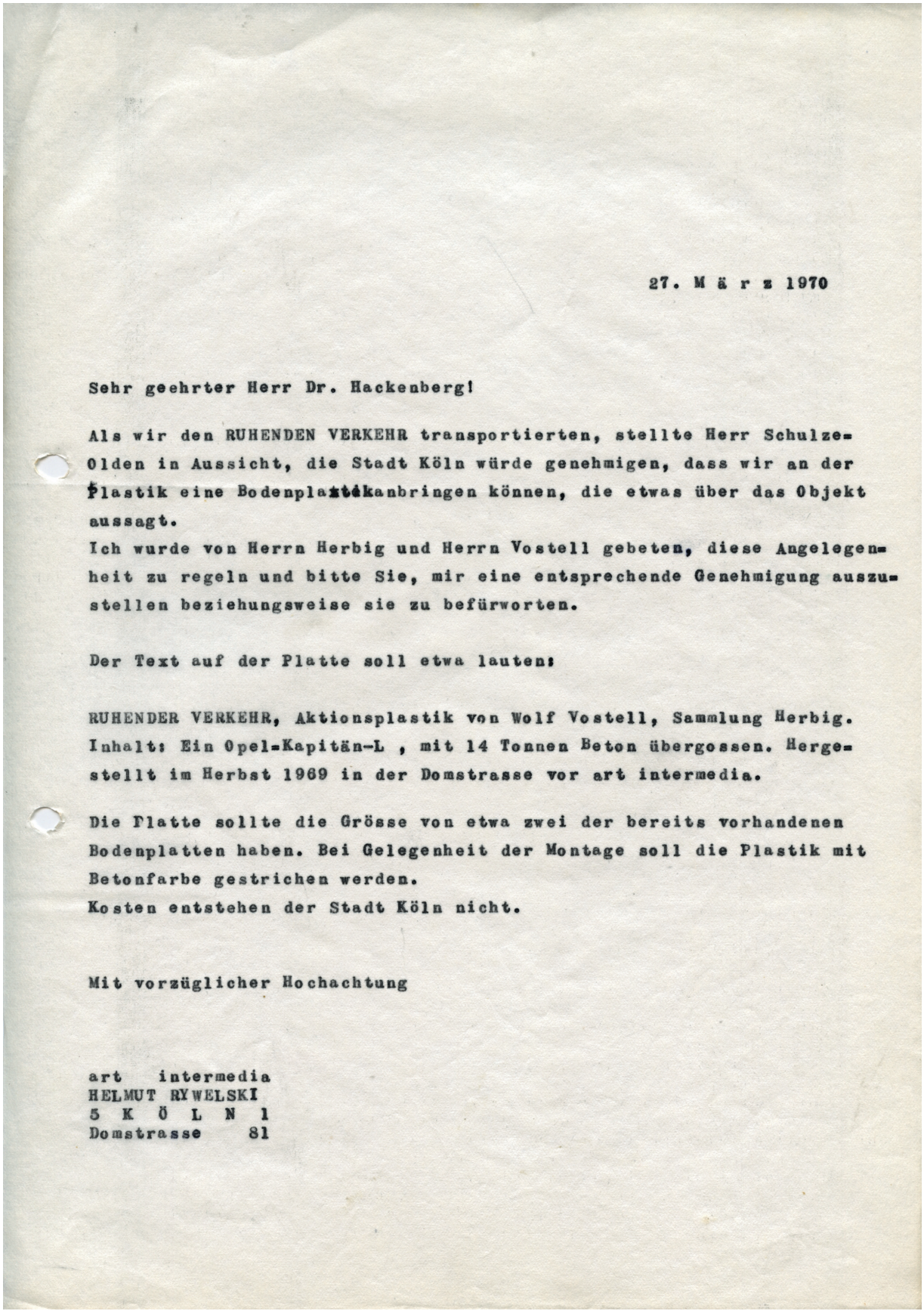
Mond und Sonne sind, falls die Kölner Ausstellung maßgeblich ist, Pages begehrteste Objekte. Mini-Globusse hat er zum Wort „Love" arrangiert.

Er nimmt die Welt am Gängelband, wenn er einen Globus an die Leine legt und in einen Sack steckt. Die reizvollsten Objekte sind bunte Weltkugeln auf Stativen. Vom Globus schwingt ein dünnes, silbernes Kettchen zu einem Objekt an der Wand. Einem Tableau mit einer Klarinette oder einem BH oder einer Uhr oder einer Mausefalle. Darunter knapp ein Kommentar: Alle Musik, alle Liebe, alle Zeit, alle Gefahr in der Welt...

Ironie und ein wenig Melancholie schwingt mit, wenn Page eine kleine Weltkugel in einen Blumentopf mit Erde steckt und nach Gärtnerart — ein Rotkohl-Samentütchen danebensteckt. M. R.

Kölnische Rundschau 22. nov. 69 Nr. 271, S. 16

Abb. 9 Gästebuch der Galerie art intermedia / Ill. 9 visitors' book, art intermedia gallery, ZADIK A103, VII, 1a, S. / pp. 122–123



27. M ä r z 1970

Sehr geehrter Herr Dr. Hackenberg!

Als wir den RUHENDEN VERKEHR transportierten, stellte Herr Schulze-Olden in Aussicht, die Stadt Köln würde genehmigen, dass wir an der Plastik eine Bodenplatte anbringen können, die etwas über das Objekt aussagt.
Ich wurde von Herrn Herbig und Herrn Vostell gebeten, diese Angelegenheit zu regeln und bitte Sie, mir eine entsprechende Genehmigung auszustellen beziehungsweise sie zu befürworten.

Der Text auf der Platte soll etwa lauten:

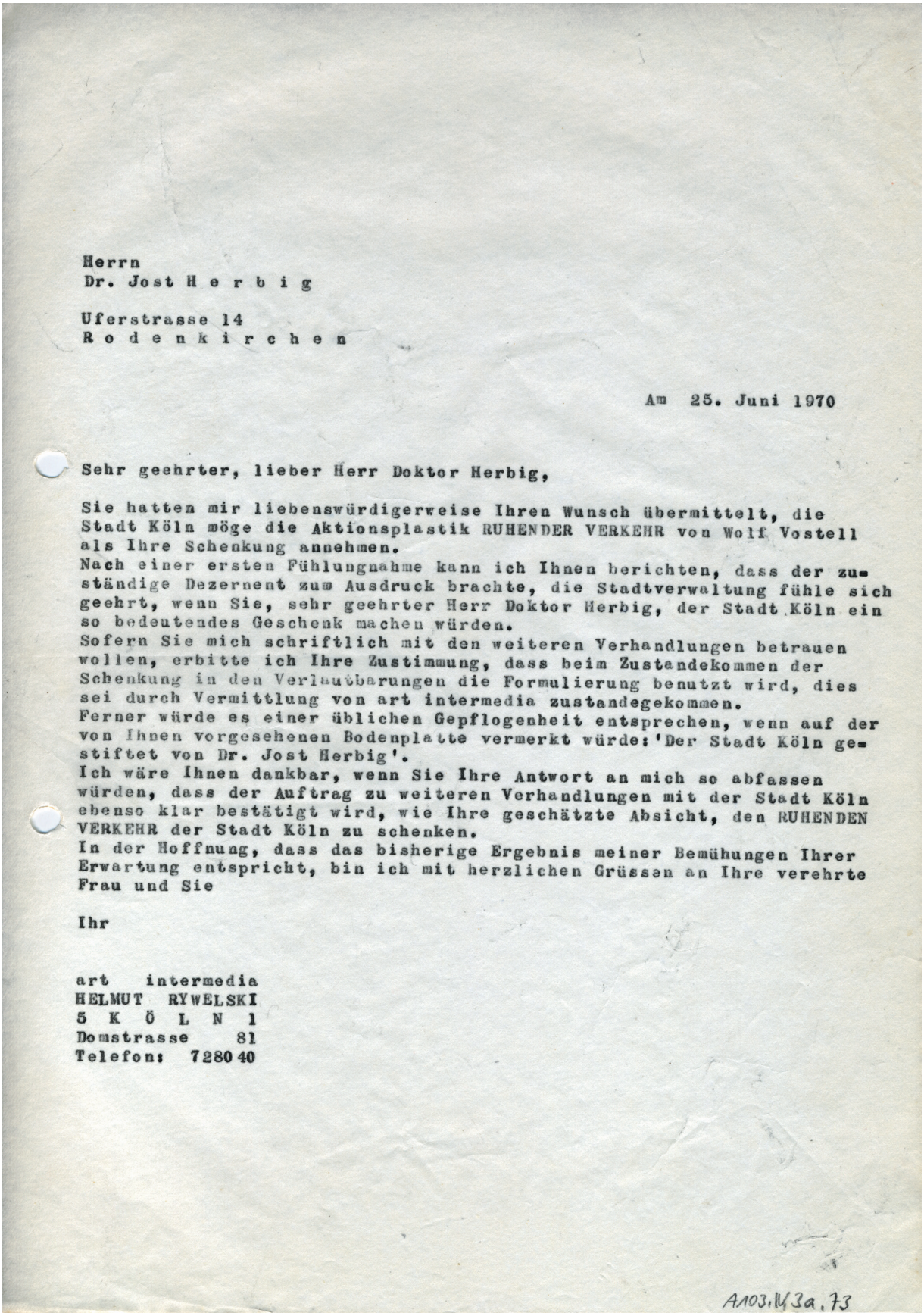
RUHENDER VERKEHR, Aktionsplastik von Wolf Vostell, Sammlung Herbig.
Inhalt: Ein Opel-Kapitän-L , mit 14 Tonnen Beton übergossen. Hergestellt im Herbst 1969 in der Domstrasse vor art intermedia.

Die Platte sollte die Grösse von etwa zwei der bereits vorhandenen Bodenplatten haben. Bei Gelegenheit der Montage soll die Plastik mit Betonfarbe gestrichen werden.
Kosten entstehen der Stadt Köln nicht.

Mit vorzüglicher Hochachtung

art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 K Ö L N 1
Domstrasse 81

Abb. 10 Brief von / Ill. 10 letter from Helmut Rywelski an / to Kurt Hackenberg, 27.3.1970 / March, 27, 1970, ZADIK A103, IV, 2, 147



Herrn
Dr. Jost H e r b i g

Uferstrasse 14
R o d e n k i r c h e n

Am 25. Juni 1970

Sehr geehrter, lieber Herr Doktor Herbig,

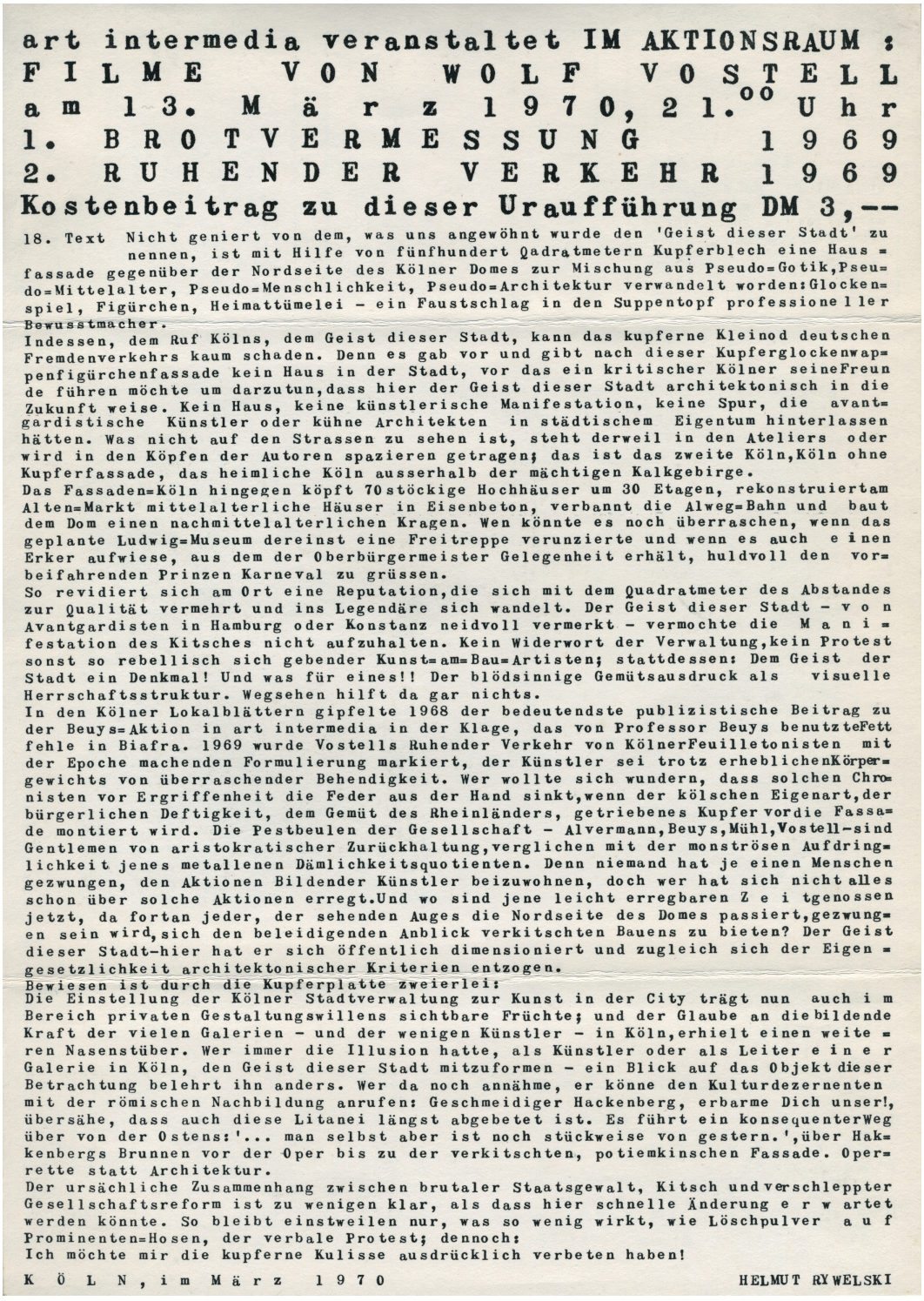
Sie hatten mir liebenswürdigerweise Ihren Wunsch übermittelt, die Stadt Köln möge die Aktionsplastik RUHENDER VERKEHR von Wolf Vostell als Ihre Schenkung annehmen.
Nach einer ersten Fühlungnahme kann ich Ihnen berichten, dass der zuständige Dezernent zum Ausdruck brachte, die Stadtverwaltung fühle sich geehrt, wenn Sie, sehr geehrter Herr Doktor Herbig, der Stadt Köln ein so bedeutendes Geschenk machen würden.
Sofern Sie mich schriftlich mit den weiteren Verhandlungen betrauen wollen, erbitte ich Ihre Zustimmung, dass beim Zustandekommen der Schenkung in den Verlautbarungen die Formulierung benutzt wird, dies sei durch Vermittlung von art intermedia zustandegekommen.
Ferner würde es einer üblichen Gepflogenheit entsprechen, wenn auf der von Ihnen vorgesehenen Bodenplatte vermerkt würde: 'Der Stadt Köln gestiftet von Dr. Jost Herbig'.
Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie Ihre Antwort an mich so abfassen würden, dass der Auftrag zu weiteren Verhandlungen mit der Stadt Köln ebenso klar bestätigt wird, wie Ihre geschätzte Absicht, den RUHENDEN VERKEHR der Stadt Köln zu schenken.
In der Hoffnung, dass das bisherige Ergebnis meiner Bemühungen Ihrer Erwartung entspricht, bin ich mit herzlichen Grüssen an Ihre verehrte Frau und Sie

Ihr

art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 K Ö L N 1
Domstrasse 81
Telefon: 728040

A103.IV.3a.73

Abb. 11 Brief von / Ill. 11 letter from Helmut Rywelski an / to Jost Herbig, 25.6.1970 / June 25, 1970, ZADIK A103, IV, 3a, 73



art intermedia veranstaltet IM AKTIONSRAUM :
F I L M E V O N W O L F V O S T E L L
a m 1 3 . M ä r z 1 9 7 0 , 2 1 .^oo U h r
1. B R O T V E R M E S S U N G 1 9 6 9
2. R U H E N D E R V E R K E H R 1 9 6 9
Kostenbeitrag zu dieser Uraufführung DM 3,--

18. Text Nicht geniert von dem, was uns angewöhnt wurde den 'Geist dieser Stadt' zu nennen, ist mit Hilfe von fünfhundert Qadratmetern Kupferblech eine Haus = fassade gegenüber der Nordseite des Kölner Domes zur Mischung aus Pseudo=Gotik,Pseu= do=Mittelalter, Pseudo=Menschlichkeit, Pseudo=Architektur verwandelt worden:Glocken= spiel, Figürchen, Heimattümelei - ein Faustschlag in den Suppentopf professione l l e r Bewusstmacher.
Indessen, dem Ruf Kölns, dem Geist dieser Stadt, kann das kupferne Kleinod deutschen Fremdenverkehrs kaum schaden. Denn es gab vor und gibt nach dieser Kupferglockenwap= penfigürchenfassade kein Haus in der Stadt, vor das ein kritischer Kölner seineFreun de führen möchte um darzutun,dass hier der Geist dieser Stadt architektonisch in die Zukunft weise. Kein Haus, keine künstlerische Manifestation, keine Spur, die avant= gardistische Künstler oder kühne Architekten in städtischem Eigentum hinterlassen hätten. Was nicht auf den Strassen zu sehen ist, steht derweil in den Ateliers oder wird in den Köpfen der Autoren spazieren getragen; das ist das zweite Köln,Köln ohne Kupferfassade, das heimliche Köln ausserhalb der mächtigen Kalkgebirge.
Das Fassaden=Köln hingegen köpft 70stöckige Hochhäuser um 30 Etagen, rekonstruiertam Alten=Markt mittelalterliche Häuser in Eisenbeton, verbannt die Alweg=Bahn und baut dem Dom einen nachmittelalterlichen Kragen. Wen könnte es noch überraschen, wenn das geplante Ludwig=Museum dereinst eine Freitreppe verunzierte und wenn es auch e i n e n Erker aufwiese, aus dem der Oberbürgermeister Gelegenheit erhält, huldvoll den vor= beifahrenden Prinzen Karneval zu grüssen.
So revidiert sich am Ort eine Reputation,die sich mit dem Quadratmeter des Abstandes zur Qualität vermehrt und ins Legendäre sich wandelt. Der Geist dieser Stadt - v o n Avantgardisten in Hamburg oder Konstanz neidvoll vermerkt - vermochte die M a n i = festation des Kitsches nicht aufzuhalten. Kein Widerwort der Verwaltung,kein Protest sonst so rebellisch sich gebender Kunst=am=Bau=Artisten; stattdessen: Dem Geist der Stadt ein Denkmal! Und was für eines!! Der blödsinnige Gemütsausdruck als visuelle Herrschaftsstruktur. Wegsehen hilft da gar nichts.
In den Kölner Lokalblättern gipfelte 1968 der bedeutendste publizistische Beitrag zu der Beuys=Aktion in art intermedia in der Klage, das von Professor Beuys benutzteFett fehle in Biafra. 1969 wurde Vostells Ruhender Verkehr von KölnerFeuilletonisten mit der Epoche machenden Formulierung markiert, der Künstler sei trotz erheblichenKörper= gewichts von überraschender Behendigkeit. Wer wollte sich wundern, dass solchen Chro= nisten vor Ergriffenheit die Feder aus der Hand sinkt,wenn der kölschen Eigenart,der bürgerlichen Deftigkeit, dem Gemüt des Rheinländers, getriebenes Kupfer vordie Fassa= de montiert wird. Die Pestbeulen der Gesellschaft - Alvermann,Beuys,Mühl,Vostell-sind Gentlemen von aristokratischer Zurückhaltung,verglichen mit der monströsen Aufdring= lichkeit jenes metallenen Dämlichkeitsquotienten. Denn niemand hat je einen Menschen gezwungen, den Aktionen Bildender Künstler beizuwohnen, doch wer hat sich nicht alles schon über solche Aktionen erregt.Und wo sind jene leicht erregbaren Z e i tgenossen jetzt, da fortan jeder, der sehenden Auges die Nordseite des Domes passiert,gezwung= en sein wird,sich den beleidigenden Anblick verkitschten Bauens zu bieten? Der Geist dieser Stadt-hier hat er sich öffentlich dimensioniert und zugleich sich der Eigen = gesetzlichkeit architektonischer Kriterien entzogen.
Bewiesen ist durch die Kupferplatte zweierlei:
Die Einstellung der Kölner Stadtverwaltung zur Kunst in der City trägt nun auch i m Bereich privaten Gestaltungswillens sichtbare Früchte; und der Glaube an die bildende Kraft der vielen Galerien - und der wenigen Künstler - in Köln,erhielt einen weite = ren Nasenstüber. Wer immer die Illusion hatte, als Künstler oder als Leiter e i n e r Galerie in Köln, den Geist dieser Stadt mitzuformen - ein Blick auf das Objekt dieser Betrachtung belehrt ihn anders. Wer da noch annähme, er könne den Kulturdezernenten mit der römischen Nachbildung anrufen: Geschmeidiger Hackenberg, erbarme Dich unser!, übersähe, dass auch diese Litanei längst abgebetet ist. Es führt ein konsequenterWeg über von der Ostens:'... man selbst aber ist noch stückweise von gestern.',über Hak= kenbergs Brunnen vor der Oper bis zu der verkitschten, potiemkinschen Fassade. Oper= rette statt Architektur.
Der ursächliche Zusammenhang zwischen brutaler Staatsgewalt, Kitsch undverschleppter Gesellschaftsreform ist zu wenigen klar, als dass hier schnelle Änderung e r w a r t e t werden könnte. So bleibt einstweilen nur, was so wenig wirkt, wie Löschpulver a u f Prominenten=Hosen, der verbale Protest; dennoch:
Ich möchte mir die kupferne Kulisse ausdrücklich verbeten haben!

K Ö L N , i m M ä r z 1 9 7 0 HELMUT RYWELSKI

Abb. 1 Einladung / Ill. 1 Invitation *Wolf Vostell Utopische Betonierung*, 14.3.–15.4.1970 / March 14 – April 15, 1970, auf der Rückseite 18. Text von / on the reverse side text no. 18 by Helmut Rywelski, ZADIK A103, I, 1, 25

WOLF VOSTELL: *UTOPISCHE BETONIERUNGEN*, 14. MÄRZ BIS 15. APRIL 1970, DOMSTRASSE 81

WOLF VOSTELL: *UTOPISCHE BETONIERUNGEN*, MARCH 14 TO APRIL 15, 1970

Helga Behn

Wie Rywelski war auch Wolf Vostell ein eifriger Briefschreiber, der seine Anweisungen an seine Galeristen spontan, oft auf vorgefundenen Papieren, wie z. B. Hotelbriefbögen, oder auf bedruckten Seiten mit der Reiseschreibmaschine oder per Hand verfasste. So schrieb Vostell am 17. Januar 1970 aus New York einen dringlichen Brief an Rywelski. Er war gerade von Chicago zurückgekehrt, wo er im Anschluss an seine spektakuläre Kölner Aktionsplastik *Ruhender Verkehr* seine zweite monumentale Auto-Beton-Skulptur *Concrete Traffic* realisiert hatte [Abb. 2]. Ausgehend von der Aktionsplastik entwickelte sich seine zeitkritische Arbeit mit dem Werkstoff Beton auch in kleineren Ausmaßen weiter, wie sie im März in der Galerie *art intermedia* unter dem Thema *Utopische Betonierungen* zu sehen sein sollte. Vostell bezieht sich in seinem Schreiben auf einen „langen", „pessimistischen Brief", den er von Rywelski empfangen hatte, in dem dieser wohl mangelnde „Verkaufserfolge" beklagt hatte. Der Brief macht zudem deutlich, welche Anspruchshaltung Vostell aus der Ferne gegenüber seinem Galeristen hegte, u. a. aktuell bei der Realisierung von Vostells Happening-Raum *Der thermo-elektronische Kaugummi* für das Ausstellungsprojekt *Jetzt. Künste in Deutschland heute* in der Kunsthalle Köln im Februar 1970.[1] In einem weiteren Schreiben, vom 19. Januar, berichtet Vostell ihm wohlwollend von seinem Besuch in der neuen New Yorker Galerie John Gibson: „Es ist eine dieser neuen Gale-

Wolf Vostell was, like Rywelski, an avid letter writer, spontaneously providing instructions to his gallerists, frequently on found pieces of paper, such as letterheaded hotel paper, on printed pages with a portable typewriter, or written by hand. Such was Vostell's urgent letter from January 17, 1970, to Rywelski from New York. He had just returned from Chicago, where he had installed his second monumental concrete car sculpture *Concrete Traffic*, following his spectacular action sculpture *Ruhender Verkehr* in Cologne [ill. 2]. Based on the action sculpture, his work employing concrete as a material to critically examine contemporary issues was also developed on smaller scales, as could be seen in March at the *art intermedia* gallery under the rubric *Utopische Betonierungen*. In his letter, Vostell referred to a "long," "pessimistic letter" that he had received from Rywelski, in which Rywelski presumedly complained about a lack of "sales successes." The letter also made clear the high standards Vostell was demanding, even from a distance, of his gallerist, ones that extended as far as Vostell's happening space *Der thermo-elektronische Kaugummi* that was being installed for the exhibition project *Jetzt. Künste in Deutschland heute* at Kunsthalle Cologne in February 1970.[1] In another letter, dated January 19, Vostell sent Rywelski a sympathetic report concerning his visit to the newly opened John Gibson Gallery in New York: "It's one of those new galleries that only shows photos of projects

rien, die nur Photos von Projekten, Zeichnungen z. B. Christos *Australische Kueste*, Modelle etc. […]" zeigt. „Das ganze ist nicht groesser als die *art intermedia* aber genauso lebendig […]." Er fährt fort: „Ich habe Sie in letzter Zeit doch sehr besorgt gefunden, auch Ihr letzter Brief war ja sehr sorgenvoll, deshalb meine ich es müssen doch nicht immer grosse Ausstellungen sein, warum nicht Plaene und Projekte von Kuenstlern zeigen oder die Dokumentation meiner Brotvermessung." [Abb. 3]

Knapp zwei Monate später, am 13. März, eröffnete Rywelski in *art intermedia* sodann die Ausstellung *Wolf Vostell Utopische Betonierungen* (bis 15. April 1970), zu deren Anlass Rywelski dann auch die beiden dé-coll/age-Filme von Vostells Instant-Happening *Brotvermessung* (Vermessung der Kölner Oper) und der Aktion *Ruhender Verkehr* aufführte[2] [Abb. 1]. In der Ausstellungseinladung zu den *Utopischen Betonierungen* wird der Katalog der sechs ausgestellten Arbeiten mit ihren Ausmessungen genannt: „Ruhender Verkehr", „Manhattan", „B 52 in Laos im Einsatz", „Chicago Lake Michigan", „Bundesrepublik Deutschland" und „Strasse des 17. Juni Berlin" [Abb. 4]. Die Arbeiten wurden von Rywelski jeweils für DM 5.000,– angeboten.[3] Vostells *Betonierungen* für die Wand waren jeweils mit Plexiglashauben abgedeckte vergrößerte Schwarz-Weiß-Fotografien, deren Motive partiell von grau übermaltem Gips verdeckt sind, als wären sie unter Beton begraben. Im Gegensatz zu den monumentalen Betonierungen, die reelle Dinge, wie Autos, einschlossen, geht es bei den *Utopischen Betonierungen* erweiternd darum, ganze Städte, Lebensräume oder Ereignisse zu verschließen.[4]

Ins Gästebuch der Galerie *art intermedia* sind einige ausführliche Presseartikel zu dieser vielbeachteten Ausstellung eingeklebt. In der *Kölnischen Rundschau* vom 8. April schreibt H. J. Mahlberg: „Die Galerie ‚art intermedia' stellt bis 15. April acht [sic] Objekte Vostells vor, die, zwar neuartig, ihrer Konzeption nach jedoch folgerichtig an Vorangegangenes anknüpfen und das Vostellsche Thema ‚Verschließung' variieren

and drawings; for example, Christo's Australian coast, models etc. […] The whole thing is no bigger than *art intermedia* but just as lively […]." He continued: "Lately, you've seemed to me to be very worried, your last letter was again rather fretful, so what I'm trying to say is: they don't always have to be grand exhibitions, why not show plans and projects by artists or the documentation from my *Brotvermessung*" [ill. 3].

It was almost two months later, on March 13, that Rywelski opened the exhibition *Wolf Vostell Utopische Betonierungen* at *art intermedia* (until April 15, 1970), on the occasion of which Rywelski also produced the two dé-coll/age films from Vostell's instant-happening *Brotvermessung* (Vermessung der Kölner Oper) and the action *Ruhender Verkehr*[2] [ill. 1]. The invitation to the exhibition for the *Utopische Betonierungen* catalogues the titles of six exhibited works together with their dimensions: "Ruhender Verkehr," "Manhattan," "B 52 in Laos im Einsatz," "Chicago Lake Michigan," "Bundesrepublik Deutschland," and "Strasse des 17. Juni Berlin" [ill. 4]. Rywelski offered the works at 5,000 marks each.[3] Vostell's *Betonierungen* (concreting) for the wall consisted of enlarged black-and-white photographs enclosed in plexiglass display cases, the imagery partially concealed by plaster painted gray, as if the motifs were concealed under concrete. In contrast to the monumental concretings, which incorporated such real objects as cars, the expanded concept of *Utopische Betonierungen* was concerned with the enclosing of entire cities, living spaces, and events.[4]

A number of detailed press articles, on what was a highly acclaimed exhibition, have been pasted into the visitors' book of the *art intermedia* gallery. H. J. Mahlberg wrote in the newspaper Kölnische Rundschau on April 8: "The 'art intermedia' gallery is presenting eight [sic] objects by Vostell until April 15, which, although novel, are consistently based on existing concepts and are variations on Vostell's subject of 'enclosure' […]. Two of the photographs on display refer to Vostell's happenings, two are oblique imagery

[…]. Zwei der gezeigten Fotos nehmen Bezug auf Vostell-Happenings, zwei sind Schrägbildaufnahmen amerikanischer Stadtpanoramen, weitere zwei Objekte verweisen auf die kürzlich erfolgten Einbetonierungen von Personenwagen. […] Läßt sich die Einbetonierung eines Pkws noch verwirklichen, so wird der utopische Charakter dieser Form des ‚Verschließens' von Realität am Beispiel der Stadtlandschaft Manhattans eklatant. […]"[5]

Wolf P. Prange titelt in der *NRZ* vom 24. März 1970: „Gigantische Visionen von Wolf Vostell. Die Welt: Feldgraues Meer aus Steinmasse". Die Aufmerksamkeit erweckende Überschrift macht Vostells Idee, „ganze Länder unter Beton [zu] begraben", nachvollziehbar. „Als Mann, der sich an die eigene (National-)Nase faßt, will er etwa die Bundesrepublik bis zur Höhe des höchsten Gebäudes einbetonieren. Nur kleine Randbezirke in den Alpen und an der Grenze zur DDR bleiben von der Versteinerung verschont. So soll uns das Volkswagenwerk erhalten bleiben. […] Bei allem sind Vostells Visionen so unvorstellbar nicht, nur wird unser Bedarf an künstlichen, unkünstlerischen Steinmassen durch den ‚Fortschritt' sowieso gedeckt. Das romantische Wort vom Häusermeer wird in Zukunft fatale Wirklichkeit."[6] Prange bildet in seinem oben zitierten Artikel ein Foto vom Künstler mit seiner Arbeit *Bundesrepublik Deutschland* im Keller von *art intermedia* ab [Abb. 5].

Neben den sechs in der Einladung aufgelisteten Arbeiten hat Vostell seine Beton-Utopien thematisch noch mehrfach variiert, wie z. B. *Paris in Beton* (1970), *B52 in Beton* (1969), *Ankunft der Betonwolke aus Chicago in Zürich* (1971) oder *Projekt: TN-Raffaello in Beton*.[7]

In einem Brief vom 28. Juli 1970 aus einem Motel in Spanien fragt der finanziell stets klamme Vostell, er sorge sich, seine Familie „nicht richtig ernähren zu können". „Vielleicht ist es Ihnen jetzt möglich eine Entscheidung zu treffen, ob Sie die Betonarbeiten, laut Vertrag behalten wollen, oder, wie Sie andeuteten, das Kennedy-Bild dafür geben" [Abb. 6]. Wie Rywelski Vostell ausgezahlt hat, weiß man nicht. Zumindest zwei der ausgestellten Einbetonierungen sind immer im Besitz des Galeristen und seiner

featuring panoramas of American cities, and two other objects refer to the recent setting in concrete of passenger vehicles. […] While it is still possible to set a car in concrete, the utopian character of this form of "enclosing" reality becomes a glaring one in the example of the urban landscape of Manhattan. […]"[5]

Wolf P. Prange's headline in the *NRZ* newspaper on March 24, 1970 was: "Gigantic Visions by Wolf Vostell. The World: Field Gray Sea of Solid Stone." The striking headline makes Vostell's idea of "burying whole countries under concrete" palpable. "As a man keen to examine the (national) conscience, he would like to concrete West Germany up to the height of its tallest building. Only small outlying districts in the Alps and on the border with East Germany would be spared such petrification. And so the Volkswagen factory is to be preserved for us. […] All in all, Vostell's visions are not so unimaginable, it is just that our demand for artificial, non-artificial conglomerations of stone is being fulfilled by 'progress' anyway. The romantic idea of a sea of houses will become a deadly reality in the future."[6] Prange illustrated the article quoted above with a photograph of the artist with his work *Bundesrepublik Deutschland* in the basement of *art intermedia* [ill. 5].

In addition to the six works listed on the exhibition invitation, Vostell thematically varied his concrete utopias several times, as could be seen in, for example, *Paris in Beton* (1970), *B52 in Beton* (1969), *Ankunft der Betonwolke aus Chicago in Zürich* (1971), and *Projekt: TN-Raffaello in Beton*.[7]

In a letter dated July 28, 1970 from a motel in Spain, Vostell, who was perpetually in financially difficulties, reported he was worried that he could "not feed his family properly." "Perhaps it is now possible for you to make a decision as to whether you want to keep the concrete works according to the contract or, as you've indicated, provide the Kennedy picture in exchange for them" [ill. 6]. How Rywelski, in fact, paid Vostell is not known. At least two of the exhibited concretings have always remained in the possession of the gallerist and his heirs. The work *Projekt: Überzementierung der Bundes-*

Erben geblieben. Die Werke *Projekt: Überzementierung der Bundesrepublik Deutschland* (Schätzpreis 8.000–10.000 DM / 5.120 €) und *Projekt: Strasse des 17. Juni, Berlin* (Schätzpreis 6.000 DM / 3.070 €) wurden anlässlich der spektakulären Sonder-Versteigerung der Sammlung Rywelski im Kölner *Auktionshaus Lempertz* im Mai 1999 aufgerufen, ebenso die Einbetonierung des *Ruhenden Verkehrs* im Plexiglaskasten (Schätzpreis 6.000 DM / 3.070 €).[8]

Anmerkungen

[1] *Jetzt. Künste in Deutschland heute*, 14.2.–18.5.1970; s. a. Gästebuch, ZADIK A103, VII, 1a, 130.

[2] *Brotvermessung*, 1969, s/w, 7:12 Min., und *Ruhender Verkehr*, 1969, s/w, 7:10 Min.

[3] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 126.

[4] Euler-Schmidt, Michael: „In Köln und von Köln aus", in: Wedewer, Rolf (Hrsg.): *Vostell*, Ausst.-Kat., Bonn, Köln, Leverkusen, Mannheim, Mülheim an der Ruhr 1992, S. 95.

[5] Mahlberg, H. J.: Utopische Verschließungen. Acht neue Objekte von Wolf Vostell in der Galerie ‚art intermedia'. Gästebuch, ZADIK A103, VII, 1a, 134.

[6] Prange, Wolf P.: „Gigantische Visionen von Wolf Vostell. Die Welt: Feldgraues Meer aus Steinmasse", in: *NRZ*, 24.3.1970, im Gästebuch, ZADIK A103, VII, 1a, 134.

[7] Abgebildet in: Vostell, David (Hrsg.): *Wolf Vostell. Seismograph einer Epoche. Werke 1952–1989*, Malpartida 2016, S. 128, 137, 142.

[8] Zur Auktion s. Arnold, wie Anm. 3, S. 171–173. Im Kölner *Auktionshaus Lempertz* wurde in der Auktion 1060, Zeitgenössische Kunst, 28. November 2015, Lot 700 die Vostell-Arbeit *Projekt: Überzementierung der Bundesrepublik Deutschland* für 8.928 € erneut versteigert. Bei artnet findet sich die Arbeit *Strasse des 17. Juni Berlin*, http:www.artnet.com/artists/wolf-vostell/projekt-strasse-des-17-juni-berlin-einbetonierung.

republik Deutschland (estimated price 8,000–10,000 marks / 5,120 €) and *Projekt: Strasse des 17. Juni*, Berlin (estimated price 6,000 marks / 3,070 €) went under the hammer on the occasion of the spectacular special auction of the Rywelski collection at the Cologne auction house *Lempertz* in May 1999, as did the concreting of *Ruhender Verkehr* in a plexiglass display case (estimated price 6,000 marks / 3,070 €).[8]

Footnotes

[1] *Jetzt. Künste in Deutschland heute*, Feb. 14 – May 18 1970; see also visitors' book, ZADIK A103, VII, 1a, 130.

[2] *Brotvermessung*, 1969, b&w, 7:12 mins., and *Ruhender Verkehr*, 1969, b&w, 7:10 mins.

[3] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2017, p. 126.

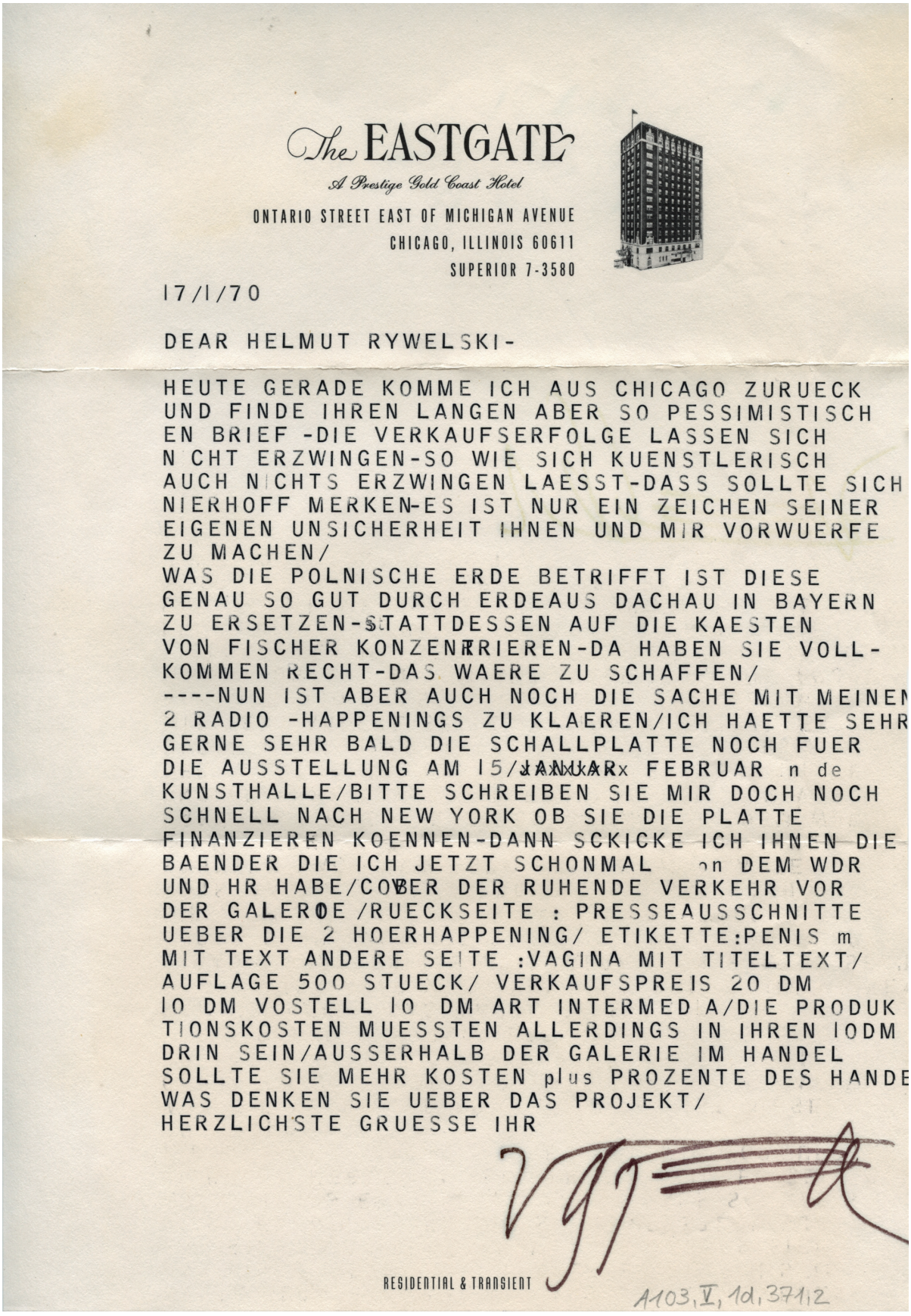
[4] Euler-Schmidt, Michael: "In Köln und von Köln aus," in: Wedewer, Rolf (ed.): *Vostell*, exhib. cat. Bonn, Cologne, Leverkusen, Mannheim, and Mülheim an der Ruhr 1992, p. 95.

[5] Mahlberg, H. J.: Utopische Verschließungen. Acht neue Objekte von Wolf Vostell in der Galerie 'art intermedia.' Visitors' book, ZADIK A103, VII, 1a, 134.

[6] Prange, Wolf P.: "Gigantische Visionen von Wolf Vostell. Die Welt: Feldgraues Meer aus Steinmasse," in: *NRZ*, 24. §. 1970, in the visitors' book, ZADIK A103, VII, 1a, 134.

[7] Illustrated in: Vostell, David (ed.): *Wolf Vostell. Seismograph seiner Epoche. Werke 1952–1989*, Malpartida 2016, pp. 128, 137, 142.

[8] On the auction see Arnold, as in note 3, pp. 171–173. The Vostell work *Projekt: Überzementierung der Bundesrepublik Deutschland* was re-auctioned at auction 1060, Contemporary Art, November 28, 2015, lot 700 at the Cologne auction house *Lempertz* for 8,928 €. The work *Strasse des 17. Juni Berlin* can be found on artnet at http:www.artnet.com/artists/wolf-vostell/projekt-strasse-des-17-juni-berlin-einbetonierung.



The EASTGATE

A Prestige Gold Coast Hotel

ONTARIO STREET EAST OF MICHIGAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60611
SUPERIOR 7-3580

17/1/70

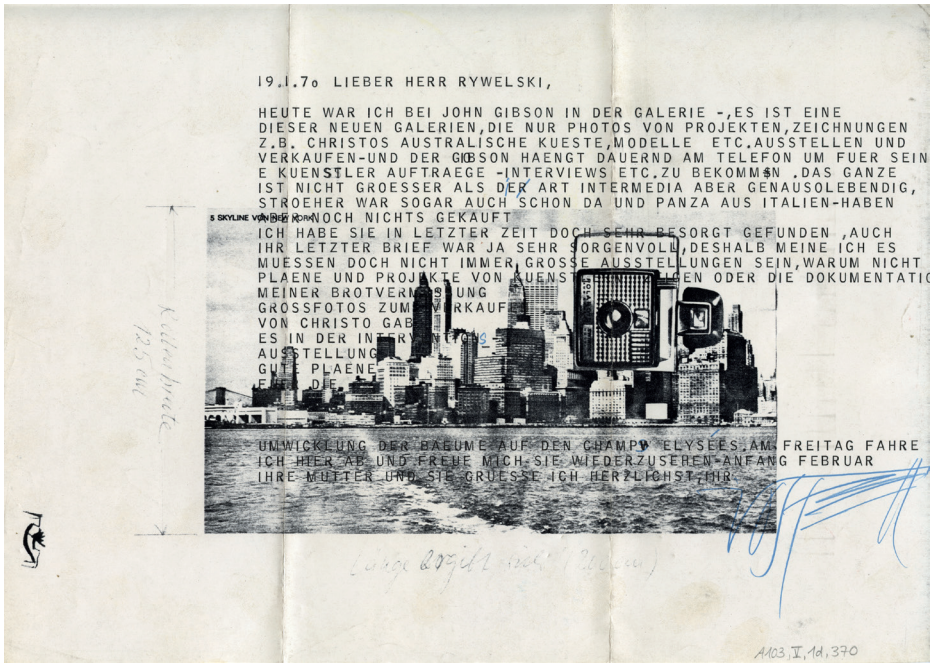
DEAR HELMUT RYWELSKI-

HEUTE GERADE KOMME ICH AUS CHICAGO ZURUECK
UND FINDE IHREN LANGEN ABER SO PESSIMISTISCH
EN BRIEF -DIE VERKAUFSERFOLGE LASSEN SICH
N CHT ERZWINGEN-SO WIE SICH KUENSTLERISCH
AUCH NICHTS ERZWINGEN LAESST-DASS SOLLTE SICH
NIERHOFF MERKEN-ES IST NUR EIN ZEICHEN SEINER
EIGENEN UNSICHERHEIT IHNEN UND MIR VORWUERFE
ZU MACHEN/
WAS DIE POLNISCHE ERDE BETRIFFT IST DIESE
GENAU SO GUT DURCH ERDEAUS DACHAU IN BAYERN
ZU ERSETZEN-STATTDESSEN AUF DIE KAESTEN
VON FISCHER KONZERNIERIEREN-DA HABEN SIE VOLL-
KOMMEN RECHT-DAS WAERE ZU SCHAFFEN/
----NUN IST ABER AUCH NOCH DIE SACHE MIT MEINEN
2 RADIO -HAPPENINGS ZU KLAEREN/ICH HAETTE SEHR
GERNE SEHR BALD DIE SCHALLPLATTE NOCH FUER
DIE AUSSTELLUNG AM 15/JANUAR FEBRUAR n de
KUNSTHALLE/BITTE SCHREIBEN SIE MIR DOCH NOCH
SCHNELL NACH NEW YORK OB SIE DIE PLATTE
FINANZIEREN KOENNEN-DANN SCKICKE ICH IHNEN DIE
BAENDER DIE ICH JETZT SCHONMAL on DEM WDR
UND HR HABE/COVER DER RUHENDE VERKEHR VOR
DER GALERIE /RUECKSEITE : PRESSEAUSSCHNITTE
UEBER DIE 2 HOERHAPPENING/ ETIKETTE:PENIS m
MIT TEXT ANDERE SEITE :VAGINA MIT TITELTEXT/
AUFLAGE 500 STUECK/ VERKAUFSPREIS 20 DM
10 DM VOSTELL 10 DM ART INTERMED A/DIE PRODUK
TIONSKOSTEN MUESSTEN ALLERDINGS IN IHREN 10DM
DRIN SEIN/AUSSERHALB DER GALERIE IM HANDEL
SOLLTE SIE MEHR KOSTEN plus PROZENTE DES HANDE
WAS DENKEN SIE UEBER DAS PROJEKT/
HERZLICHSTE GRUESSE IHR

RESIDENTIAL & TRANSIENT

A103, V, 1d, 371, 2

Abb. 2 Brief von / Ill. 2 letter from Wolf Vostell an / to Helmut Rywelski, 17.1.1970 / Jan. 17, 1970, ZADIK A103, V, 1d, 371, 2

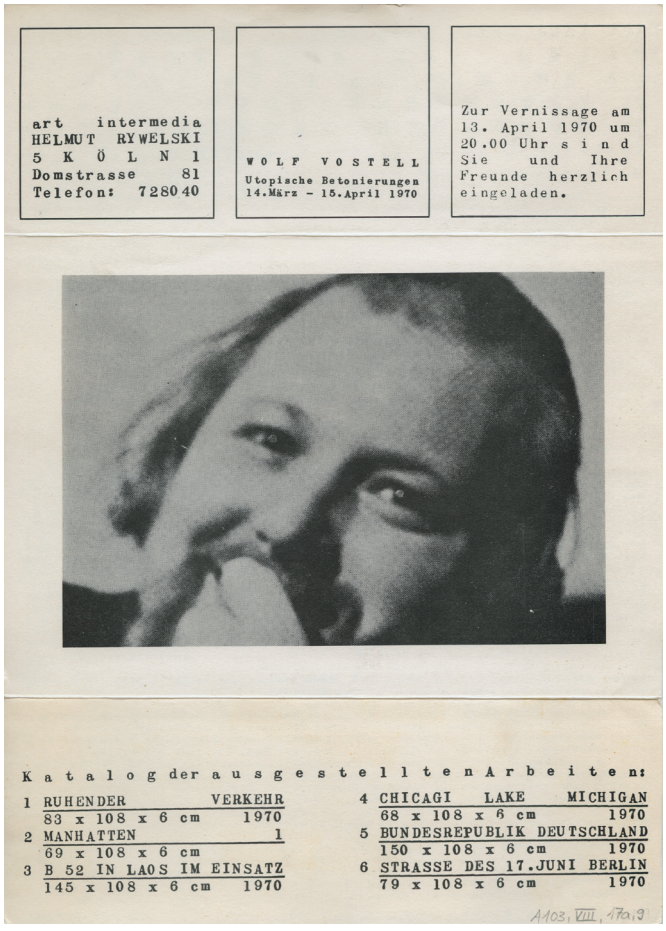


19.1.7o LIEBER HERR RYWELSKI,

HEUTE WAR ICH BEI JOHN GIBSON IN DER GALERIE -,ES IST EINE
DIESER NEUEN GALERIEN,DIE NUR PHOTOS VON PROJEKTEN,ZEICHNUNGEN
Z.B. CHRISTOS AUSTRALISCHE KUESTE,MODELLE ETC,AUSSTELLEN UND
VERKAUFEN-UND DER GIBSON HAENGT DAUERND AM TELEFON UM FUER SEIN
E KUENSTLER AUFTRAEGE -INTERVIEWS ETC.ZU BEKOMMEN .DAS GANZE
IST NICHT GROESSER ALS DER ART INTERMEDIA ABER GENAUSOLEBENDIG,
STROEHER WAR SOGAR AUCH SCHON DA UND PANZA AUS ITALIEN-HABEN
NOCH NICHTS GEKAUFT
ICH HABE SIE IN LETZTER ZEIT DOCH SEHR BESORGT GEFUNDEN ,AUCH
IHR LETZTER BRIEF WAR JA SEHR SORGENVOLL,DESHALB MEINE ICH ES
MUESSEN DOCH NICHT IMMER GROSSE AUSSTELLUNGEN SEIN,WARUM NICHT
PLAENE UND PROJEKTE VON KUENS[illegible]GEN ODER DIE DOKUMENTATIO
MEINER BROTVERM[illegible]UNG
GROSSFOTOS ZUM VERKAUF
VON CHRISTO GAB
ES IN DER INTER[illegible]
AUSSTELLUNG
GUTE PLAENE
FUER DIE
UMWICKLUNG DER BAEUME AUF DEN CHAMPS ELYSEES.AM FREITAG FAHRE
ICH HIER AB UND FREUE MICH SIE WIEDERZUSEHEN-ANFANG FEBRUAR
IHRE MUTTER UND SIE GRUESSE ICH HERZLICHST,IHR

A103,I,1d,370

Abb. 3 Brief von / Ill. 3 letter from Wolf Vostell Vostell an / to Helmut Rywelski, 19.1.1970 / Jan. 19, 1970, ZADIK A103, 1d, 370



art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 K Ö L N 1
Domstrasse 81
Telefon: 728040

WOLF VOSTELL
Utopische Betonierungen
14.März - 15.April 1970

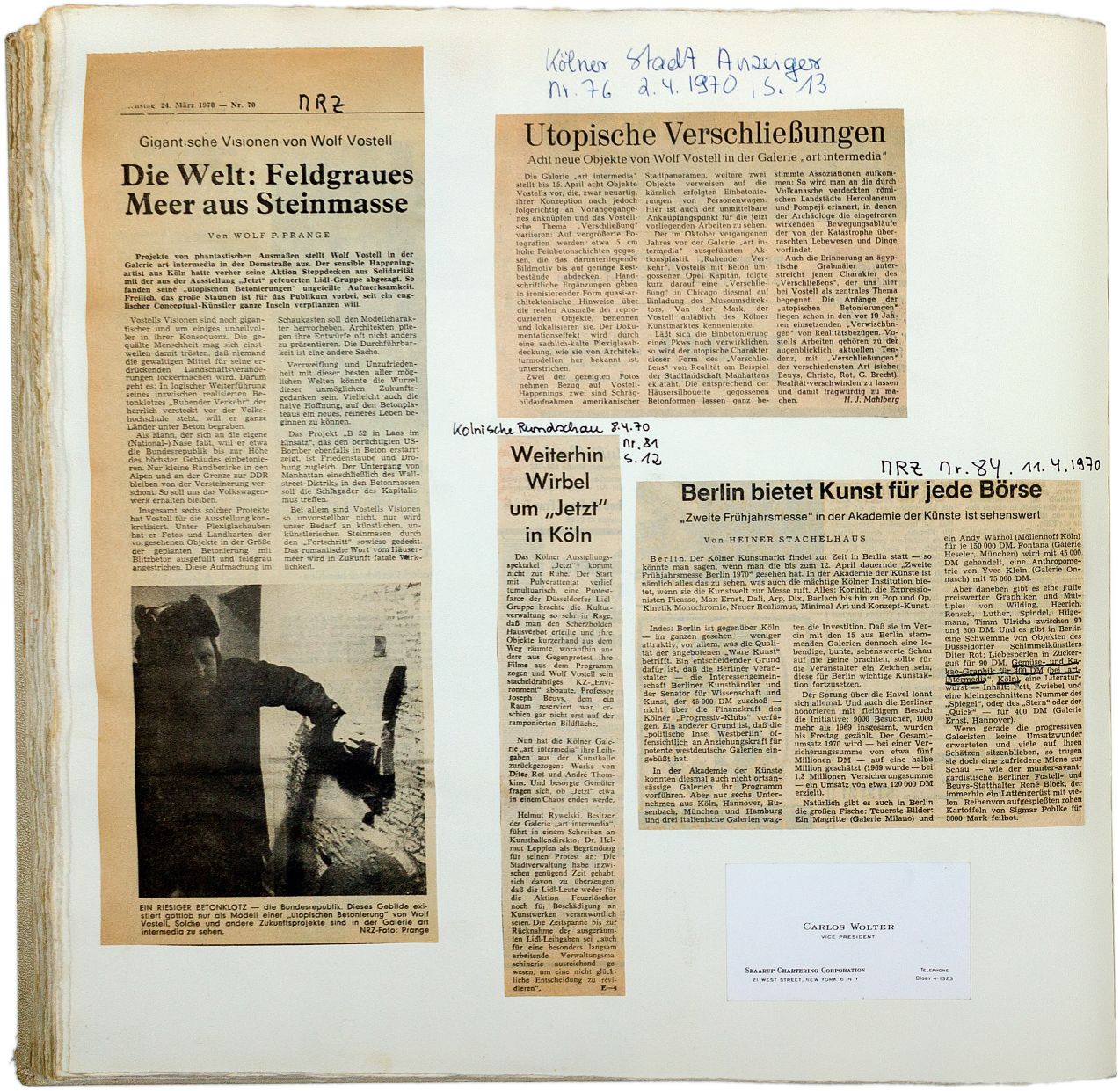
Zur Vernissage am 13. April 1970 um 20.00 Uhr s i n d Sie und Ihre Freunde herzlich eingeladen.

K a t a l o g d e r a u s g e s t e l l t e n A r b e i t e n:

1 RUHENDER VERKEHR
83 x 108 x 6 cm 1970
2 MANHATTEN 1
69 x 108 x 6 cm
3 B 52 IN LAOS IM EINSATZ
145 x 108 x 6 cm 1970
4 CHICAGI LAKE MICHIGAN
68 x 108 x 6 cm 1970
5 BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
150 x 108 x 6 cm 1970
6 STRASSE DES 17.JUNI BERLIN
79 x 108 x 6 cm 1970

A103,VIII,17a,9

Abb. 4 Einladung / Ill. 4 invitation to *Wolf Vostell Utopische Betonierungen*, 14.3.–15.4.1970 / March 14 – April 15, 1970, Domstraße 81, ZADIK A103, VIII, 17a, 9, r



Kölner Stadt Anzeiger Nr. 76 2.4.1970, S. 13

...ustag 24. März 1970 — Nr. 70 NRZ

Gigantische Visionen von Wolf Vostell

Die Welt: Feldgraues Meer aus Steinmasse

Von WOLF P. PRANGE

Projekte von phantastischen Ausmaßen stellt Wolf Vostell in der Galerie art intermedia in der Domstraße aus. Der sensible Happening-artist aus Köln hatte vorher seine Aktion Steppdecken aus Solidarität mit der aus der Ausstellung „Jetzt" gefeuerten Lidl-Gruppe abgesagt. So fanden seine „utopischen Betonierungen" ungeteilte Aufmerksamkeit. Freilich, das große Staunen ist für das Publikum vorbei, seit ein englischer Conceptual-Künstler ganze Inseln verpflanzen will.

Vostells Visionen sind noch gigantischer und um einiges unheilvoller in ihrer Konsequenz. Die gequälte Menschheit mag sich einstweilen damit trösten, daß niemand die gewaltigen Mittel für seine erdrückenden Landschaftsveränderungen lockermachen wird. Darum geht es: In logischer Weiterführung seines inzwischen realisierten Betonklotzes „Ruhender Verkehr", der herrlich versteckt vor der Volkshochschule steht, will er ganze Länder unter Beton begraben.

Als Mann, der sich an die eigene (National-) Nase faßt, will er etwa die Bundesrepublik bis zur Höhe des höchsten Gebäudes einbetonieren. Nur kleine Randbezirke in den Alpen und an der Grenze zur DDR bleiben von der Versteinerung verschont. So soll uns das Volkswagenwerk erhalten bleiben.

Insgesamt sechs solcher Projekte hat Vostell für die Ausstellung konkretisiert. Unter Plexiglashauben hat er Fotos und Landkarten der vorgesehenen Objekte in der Größe der geplanten Betonierung mit Blitzbeton ausgefüllt und feldgrau angestrichen. Diese Aufmachung im Schaukasten soll den Modellcharakter hervorheben. Architekten pflegen ihre Entwürfe oft nicht anders zu präsentieren. Die Durchführbarkeit ist eine andere Sache.

Verzweiflung und Unzufriedenheit mit dieser besten aller möglichen Welten könnte die Wurzel dieser unmöglichen Zukunftsgedanken sein. Vielleicht auch die naive Hoffnung, auf den Betonplateaus ein neues, reineres Leben beginnen zu können.

Das Projekt „B 52 in Laos im Einsatz", das den berüchtigten US-Bomber ebenfalls in Beton erstarrt zeigt, ist Friedenstaube und Drohung zugleich. Der Untergang von Manhattan einschließlich des Wall-street-Distriks in den Betonmassen soll die Schlagader des Kapitalismus treffen.

Bei allem sind Vostells Visionen so unvorstellbar nicht, nur wird unser Bedarf an künstlichen, unkünstlerischen Steinmassen durch den „Fortschritt" sowieso gedeckt. Das romantische Wort vom Häusermeer wird in Zukunft fatale Wirklichkeit.

EIN RIESIGER BETONKLOTZ — die Bundesrepublik. Dieses Gebilde existiert gottlob nur als Modell einer „utopischen Betonierung" von Wolf Vostell. Solche und andere Zukunftsprojekte sind in der Galerie art intermedia zu sehen. NRZ-Foto: Prange

Utopische Verschließungen

Acht neue Objekte von Wolf Vostell in der Galerie „art intermedia"

Die Galerie „art intermedia" stellt bis 15. April acht Objekte Vostells vor, die, zwar neuartig, ihrer Konzeption nach jedoch folgerichtig an Vorangegangenes anknüpfen und das Vostellsche Thema „Verschließung" variieren: Auf vergrößerte Fotografien werden etwa 5 cm hohe Feinbetonschichten gegossen, die das darunterliegende Bildmotiv bis auf geringe Restbestände abdecken. Handschriftliche Ergänzungen geben in ironisierender Form quasi-architektonische Hinweise über die realen Ausmaße der reproduzierten Objekte, benennen und lokalisieren sie. Der Dokumentationseffekt wird durch eine sachlich-kalte Plexiglasabdeckung, wie sie von Architekturmodellen her bekannt ist, unterstrichen.

Zwei der gezeigten Fotos nehmen Bezug auf Vostell-Happenings, zwei sind Schrägbildaufnahmen amerikanischer Stadtpanoramen, weitere zwei Objekte verweisen auf die kürzlich erfolgten Einbetonierungen von Personenwagen. Hier ist auch der unmittelbare Anknüpfungspunkt für die jetzt vorliegenden Arbeiten zu sehen.

Der im Oktober vergangenen Jahres vor der Galerie „art intermedia" ausgeführten Aktionsplastik „Ruhender Verkehr", Vostells mit Beton umgossener Opel Kapitän, folgte kurz darauf eine „Verschließung" in Chicago diesmal auf Einladung des Museumsdirektors, Van der Mark, der Vostell anläßlich des Kölner Kunstmarktes kennenlernte.

Läßt sich die Einbetonierung eines Pkws noch verwirklichen, so wird der utopische Charakter dieser Form des „Verschließens" von Realität am Beispiel der Stadtlandschaft Manhattans eklatant. Die entsprechend der Häusersilhouette gegossenen Betonformen lassen ganz bestimmte Assoziationen aufkommen: So wird man an die durch Vulkanasche verdeckten römischen Landstädte Herculaneum und Pompeji erinnert, in denen der Archäologe die eingefrorenen wirkenden Bewegungsabläufe der von der Katastrophe überraschten Lebewesen und Dinge vorfindet.

Auch die Erinnerung an ägyptische Grabmäler unterstreicht jenen Charakter des „Verschließens", der uns hier bei Vostell als zentrales Thema begegnet. Die Anfänge der „utopischen Betonierungen" liegen schon in den vor 10 Jahren einsetzenden „Verwischungen" von Realitätsbezügen. Vostells Arbeiten gehören zu der augenblicklich aktuellen Tendenz, mit „Verschließungen" der verschiedensten Art (siehe Beuys, Christo, Rot, G. Brecht), Realität verschwinden zu lassen und damit fragwürdig zu machen.

H. J. Mahlberg

Kölnische Rundschau 8.4.70 Nr. 81 S. 12

Weiterhin Wirbel um „Jetzt" in Köln

Das Kölner Ausstellungsspektakel „Jetzt" kommt nicht zur Ruhe. Der Start mit Pulverattentat verlief tumultuarisch, eine Protestfaxe der Düsseldorfer Lidl-Gruppe brachte die Kulturverwaltung so sehr in Rage, daß man den Scherzbolden Hausverbot erteilte und ihre Objekte kurzerhand aus dem Weg räumte, woraufhin andere aus Gegenprotest ihre Filme aus dem Programm zogen und Wolf Vostell sein stacheldrahtiges KZ-„Environment" abbaute. Professor Joseph Beuys, dem ein Raum reserviert war, erschien gar nicht erst auf der ramponierten Bildfläche.

Nun hat die Kölner Galerie „art intermedia" ihre Leihgaben aus der Kunsthalle zurückgezogen: Werke von Diter Rot und André Thomkins. Und besorgte Gemüter fragen sich, ob „Jetzt" etwa in einem Chaos enden werde.

Helmut Rywelski, Besitzer der Galerie „art intermedia", führt in einem Schreiben an Kunsthallendirektor Dr. Helmut Leppien als Begründung für seinen Protest an: Die Stadtverwaltung habe inzwischen genügend Zeit gehabt, sich davon zu überzeugen, daß die Lidl-Leute weder für die Aktion Feuerlöscher noch für Beschädigung an Kunstwerken verantwortlich seien. Die Zeitspanne bis zur Rücknahme der ausgeräumten Lidl-Leihgaben sei „auch für eine besonders langsam arbeitende Verwaltungsmaschinerie ausreichend gewesen, um eine nicht glückliche Entscheidung zu revidieren".

NRZ Nr. 84. 11.4.1970

Berlin bietet Kunst für jede Börse

„Zweite Frühjahrsmesse" in der Akademie der Künste ist sehenswert

Von HEINER STACHELHAUS

Berlin. Der Kölner Kunstmarkt findet zur Zeit in Berlin statt — so könnte man sagen, wenn man die bis zum 12. April dauernde „Zweite Frühjahrsmesse Berlin 1970" gesehen hat. In der Akademie der Künste ist nämlich alles das zu sehen, was auch die mächtige Kölner Institution bietet, wenn sie die Kunstwelt zur Messe ruft. Alles: Korinth, die Expressionisten Picasso, Max Ernst, Dalí, Arp, Dix, Barlach bis hin zu Pop und Op, Kinetik Monochromie, Neuer Realismus, Minimal Art und Konzept-Kunst.

Indes: Berlin ist gegenüber Köln — im ganzen gesehen — weniger attraktiv, vor allem, was die Qualität der angebotenen „Ware Kunst" betrifft. Ein entscheidender Grund dafür ist, daß die Berliner Veranstalter — die Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler und der Senator für Wissenschaft und Kunst, der 45 000 DM zuschoß — nicht über die Finanzkraft des Kölner „Progressiv-Klubs" verfügen. Ein anderer Grund ist, daß die „sozialistische Insel Westberlin" offensichtlich an Anziehungskraft für potente westdeutsche Galerien eingebüßt hat.

In der Akademie der Künste konnten diesmal auch nicht ortsansässige Galerien ihr Programm vorführen. Aber nur sechs Unternehmen aus Köln, Hannover, Busenbach, München und Hamburg und drei italienische Galerien waagten die Investition. Daß sie im Verein mit den 15 aus Berlin stammenden Galerien dennoch eine lebendige, bunte, sehenswerte Schau auf die Beine brachten, sollte für die Veranstalter ein Zeichen sein, diese für Berlin wichtige Kunstaktion fortzusetzen.

Der Sprung über die Havel lohnt sich allemal. Und auch die Berliner honorieren mit fleißigem Besuch die Initiative: 9000 Besucher, 1000 mehr als 1969 insgesamt, wurden bis Freitag gezählt. Der Gesamtumsatz 1970 wird — bei einer Versicherungssumme von etwa fünf Millionen DM — auf eine halbe Million geschätzt (1969 wurde — bei 1,3 Millionen Versicherungssumme — ein Umsatz von etwa 120 000 DM erzielt).

Natürlich gibt es auch in Berlin die großen Fische: Teuerste Bilder: Ein Magritte (Galerie Milano) und ein Andy Warhol (Möllenhoff Köln) für je 150 000 DM. Fontana (Galerie Heseler, München) wird mit 45 000 DM gehandelt, eine Anthropometrie von Yves Klein (Galerie Onasch) mit 75 000 DM.

Aber daneben gibt es eine Fülle preiswerter Graphiken und Multiples von Wilding, Heerich, Rensch, Luther, Spindel, Hilgemann, Timm Ulrichs zwischen 90 und 300 DM. Und es gibt in Berlin eine Schwemme von Objekten des Düsseldorfer Schimmelkünstlers Diter Rot: Liebesperlen in Zuckerguß für 90 DM, Gemüse- und Kaugraphik für 400 DM (bei „art intermedia", Köln), eine Literaturwurst — Inhalt: Fett, Zwiebel und eine kleingeschnittene Nummer des „Spiegel", oder des „Stern" oder der „Quick" — für 400 DM (Galerie Ernst, Hannover).

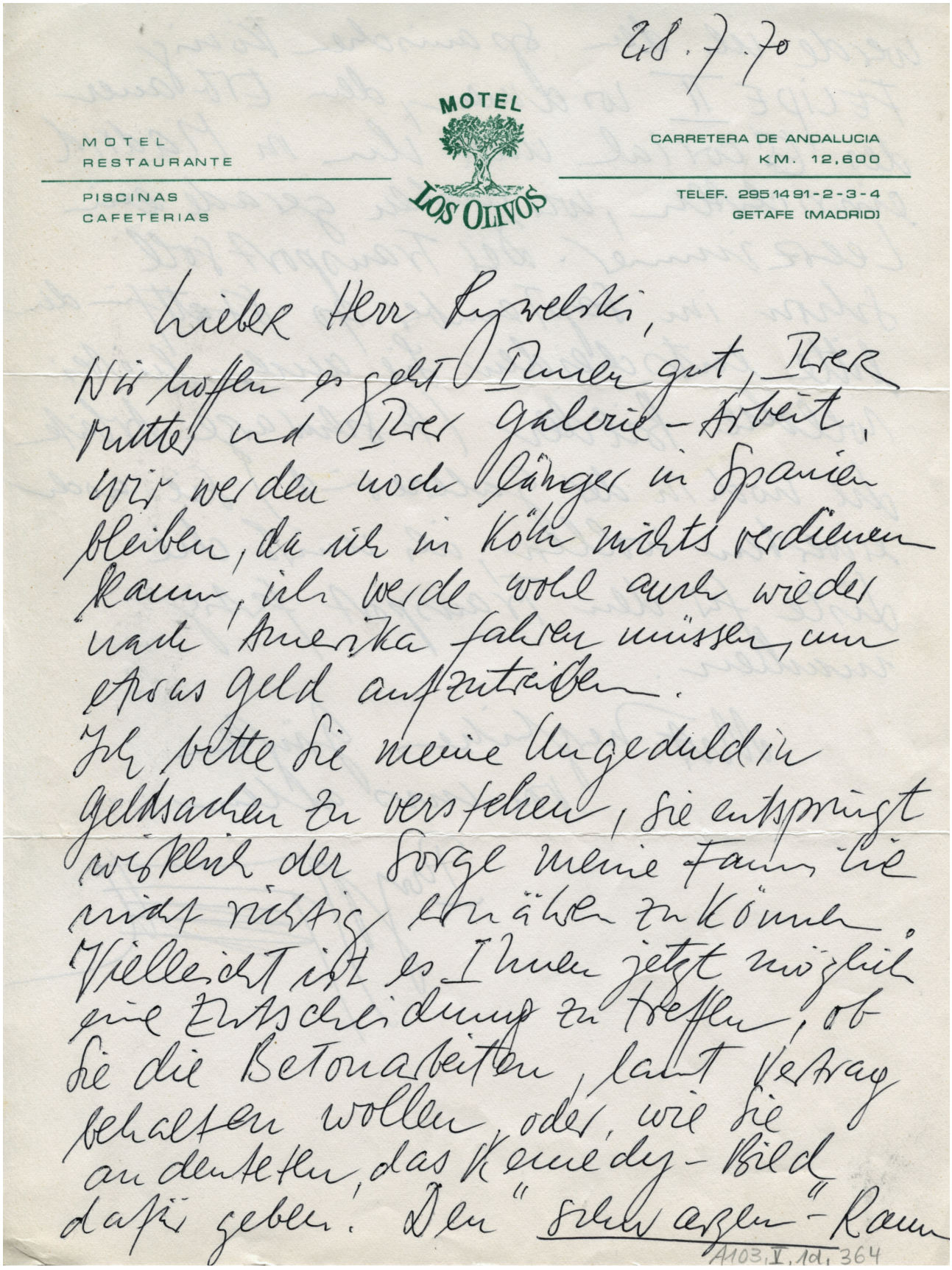
Wenn gerade die progressiven Galeristen keine Umsatzwunder erwarteten und viele auf ihren Schätzen sitzenblieben, so trugen sie doch eine zufriedene Miene zur Schau — wie der munter-avantgardistische Berliner Fostell- und Beuys-Statthalter René Block, der immerhin ein Lattengerüst mit vielen Reihenvon aufgespießten rohen Kartoffeln von Sigmar Polke für 2000 Mark feilbot.

CARLOS WOLTER
VICE PRESIDENT

SKAARUP CHARTERING CORPORATION
21 WEST STREET, NEW YORK 6, N.Y.

TELEPHONE
DIGBY 4-1323

Abb. 5 Gästebuch / Ill. 5 visitors' book, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 134



28.7.70

MOTEL
RESTAURANTE

PISCINAS
CAFETERIAS

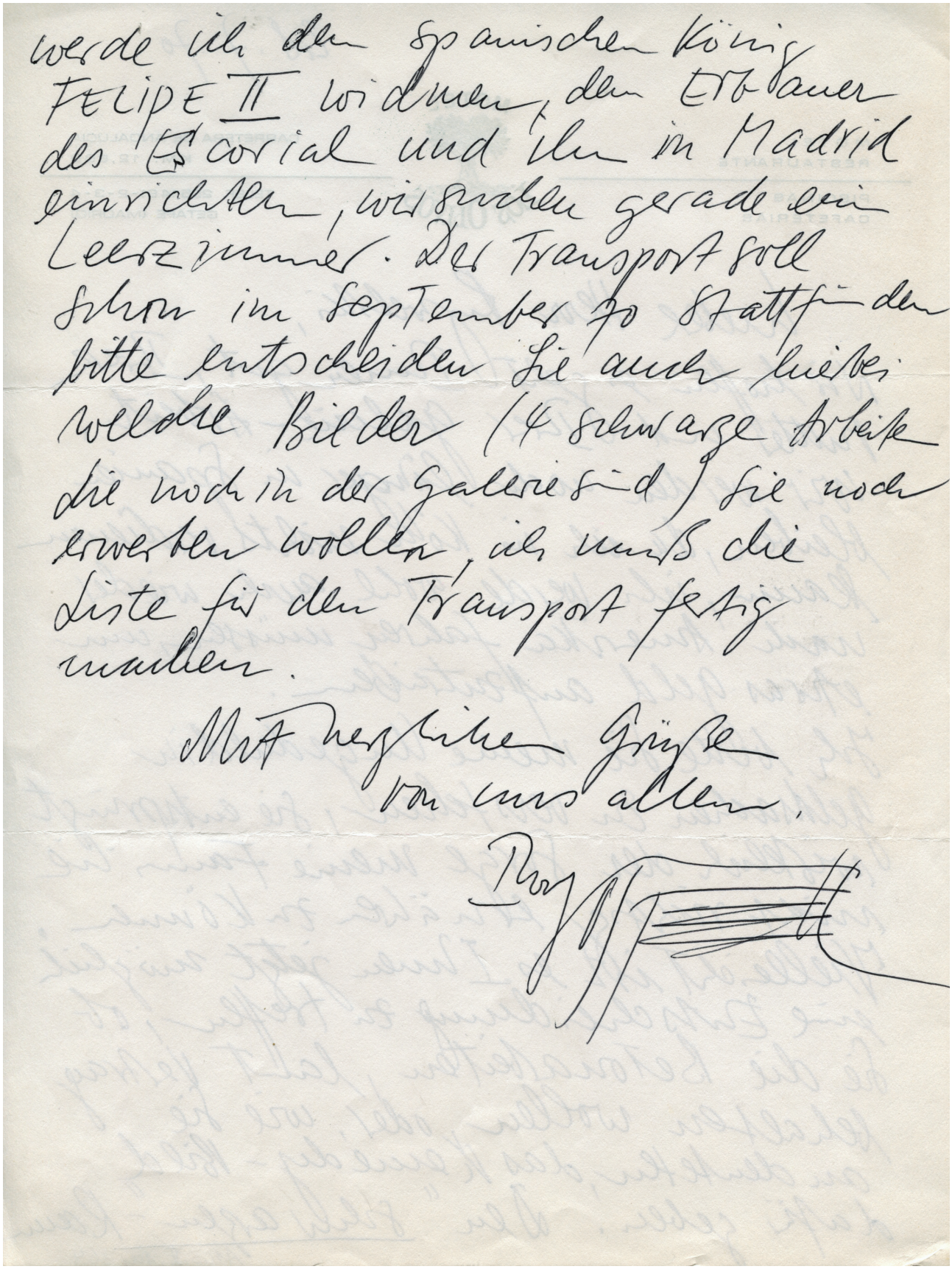
MOTEL
LOS OLIVOS

CARRETERA DE ANDALUCIA
KM. 12,600

TELEF. 295 14 91-2-3-4
GETAFE (MADRID)

Lieber Herr Rywelski,
Wir hoffen es geht Ihnen gut, Ihrer Mutter und Ihrer Galerie-Arbeit.
Wir werden noch länger in Spanien bleiben, da ich in Köln nichts verdienen kann, ich werde wohl auch wieder nach Amerika fahren müssen, um etwas Geld aufzutreiben.
Ich bitte Sie meine Ungeduld in Geldsachen zu verstehen, sie entspringt wirklich der Sorge meine Familie nicht richtig ernähren zu können.
Vielleicht ist es Ihnen jetzt möglich eine Entscheidung zu treffen, ob Sie die Betonarbeiten, laut Vertrag behalten wollen, oder, wie Sie andeuteten, das Komödy-Bild dafür geben. Den "schwarzen"-Raum

A103, I, 1d, 364


werde ich den spanischen König
FELIPE II widmen, den Erbauer
des Escorial und ihn in Madrid
einrichten, wir suchen gerade ein
Leerzimmer. Der Transport soll
schon im September 70 stattfinden
bitte entscheiden Sie auch lieber
welche Bilder (4 schwarze Arbeiten
die noch in der Galerie sind) sie noch
erwerben wollen, ich muß die
Liste für den Transport fertig
machen.

Mit herzlichen Grüßen
von uns allen,

Ihr

Abb. 6 Brief von / Ill. 6 letter from Wolf Vostell an / to Helmut Rywelski, 28.7.1970 / July 28, 1970, ZADIK A103, V, 1d, 364



Abb. 1 / Ill. 1 Helmut Rywelski in seiner Koje auf der Internationalen Kunst- und Informationsmesse / in his booth at the International Art and Information Fair, Düsseldorf, 1972, an der Wand: Arbeiten von / on the wall: works by Dieter Roth, Foto / photo: © Anita Kloten

DITER ROT: *DECOMPOSITION*, 14. OKTOBER BIS 10. NOVEMBER 1969 UND *MIAU MIAU*, 5. BIS 27. MÄRZ 1971, DOMSTRASSE 81

DITER ROT: *DECOMPOSITION*, OCTOBER 14 TO NOVEMBER 10, 1969 AND *MIAU MIAU*, MARCH 5 TO 27, 1971

Helga Behn

Zu beiden Dieter-Roth-Ausstellungen[1] der Galerie *art intermedia*, *Decomposition* und *Miau Miau* im Jahr 1971, hat Karsten Arnold grundlegende Ergebnisse und spannende Beziehungsgeschichten zwischen Rywelski und dem Ausnahmekünstler zutage gefördert. Roths extrem anti-ästhetische Schimmel- und Verfallskunst war bereits international von Galerien anerkannt und bei Sammler*innen begehrt, als Rywelski ihm die beiden Einzelausstellungen widmete. Umso mehr noch steigerte Roth mit der „Radikalität seiner innovativen, verschiedene Gattungsgrenzen sprengenden Verfallskunst das progressive Image der Galerie […]".[2] Der englische Titel *Decomposition*, so Arnold, „kündet programmatisch von den zur Schau gestellten Fäulnis-, Verwesungs- und Zerfallsprozessen, die ihren radikalsten Ausdruck wohl in den Aufsehen erregenden ‚Schimmelhaufen' fanden, welche Roths Popularität wesentlich mitbegründeten und die in *art intermedia* gleich haufenweise präsentiert wurden."[3]

Ein solcher Schimmelhaufen ist auf der Ausstellungseinladung abgebildet, die zur Vernissage am 13. Oktober 1969 bittet. Auf der Rückseite ist ein Essay von Robert Filliou über die Kriterien der *Decomposition* zu lesen [Abb. 2]. „Einem Teil dieser Einladung liegt eine Schimmelgraphik von Diter Rot bei", ist zudem auf der Rückseite vermerkt. „Signaturen kosten zur Vernissage DM 20,–." Wie viele solcher kleinen, von lebenden Sporen gezeichneten Schimmel-

Karsten Arnold has provided some fundamental insights and fascinating details highlighting the relationship between Rywelski and Dieter Roth in relation to the two exhibitions[1] by this singular artist at the *art intermedia* gallery, *Decomposition* and, in 1971, *Miau Miau*. Roth's extremely anti-aesthetic art employing molding and decaying had found international recognition amongst gallerists and was already being coveted by collectors when Rywelski dedicated the two solo exhibitions to him. Roth further enhanced the progressive image of the gallery with the "radicalism of his innovative decaying art, breaching the boundaries of various genres […]".[2] The English title *Decomposition*, according to Arnold, "programmatically heralds the processes of perishing, putrefaction, and decay, finding their most radical expression in the controversial 'heaps of mold,' which had contributed substantially to Roth's popularity and which were presented in abundance at *art intermedia*."[3]

Such a heap of mold is displayed on the invitation to the exhibition and its opening on October 13, 1969. On the reverse side is an essay by Robert Filliou analyzing the criteria of *Decomposition* [ill. 2]. That: "A mold print by Diter Rot is enclosed with some of the invitations," is also noted on the reverse. "Signatures at the opening cost 20 marks." Just how many examples of such small mold images drawn by living spores Roth made available is not known. However,

bilder Roth zur Verfügung gestellt hat, weiß man nicht. Eine Schimmelgrafik aber, samt der Signatur des Künstlers, ist ins Gästebuch der Galerie eingeklebt [Abb. 3]. Möglicherweise spielt Roth auch auf diese kleinen Grafiken an, auf seiner Postkarte an „RYWWY" aus Reykjavík vom 21. Juli 1969: „und da hofft man, dass mit den genannten Schimmeldingern allen (grosse Blätter, kleine Blätter und grosse Haufen) alles gut geht (keinen Leim ohne die Assistenz des D. R. draufklatschen!)." [Abb. 4] Die charmante Ermahnung beschreibt Roths besonders kultivierte Empfindlichkeiten beim Umgang mit seinen schadensanfälligen blättrigen Schimmelobjekten.

Den Kunstverein der Stadt Göttingen beriet Rywelski, seine Leihgaben betreffend: „Bei den Ihnen überlassenen Arbeiten wurde vom Künstler mit einer Schimmelemulsion auf Büttenpapier gemalt. Bei einigen Blättern ist der Schimmelprozess bereits abgeschlossen, bei anderen wird er sich noch fortsetzen, das liegt im Sinne von Diter Rot. Falls die Graphiken – besonders die Plastiksäcke – durch den Transport eine Faltung bekommen sollten, so braucht Sie das nicht zu sorgen: das hängt sich aus."[4]

Rywelskis legerer Umgang mit den empfindlichen Schimmelobjekten führte letztlich zu dem von Roth theatralisch inszenierten endgültigen Bruch zwischen Künstler und Galeristen: Im Oktober 1972 stürmte Roth Rywelskis Ausstellungskoje auf der IKI in Düsseldorf [Abb. 1], um die Signaturen sämtlicher Schimmelbilder auszulöschen, da er mit Rywelskis – von ihm selbst vorgeschlagenen – Restaurierungen nicht mehr einverstanden war. Die Angelegenheit landete schließlich zum Nachteil für Rywelski vor dem Kölner Oberlandesgericht. Auch diese Geschichte ist bei Arnold bestens dokumentiert.[5]

Auch über Restaurierungsfragen hinaus gab es häufige Verstimmungen mit dem chronisch misstrauischen Dieter Roth, der immerwährend an Existenzängsten litt. In einem Briefwechsel mit dem Basler Galeristen Felix Handschin z. B. musste Rywelski ein von ihm nicht verschulde-

one of the mold prints, including the artist's signature, is pasted into the gallery's visitors' book [ill. 3]. Roth may also be alluding to these little prints in his postcard to "RYWWY" from Reykjavík on July 21, 1969: "Hoping that all goes well with the aforementioned mold things (large works on paper, small works on paper, and large heaps), (no glue to be slapped on them without the assistance of D. R.!)" [ill. 4]. This charming admonition describes Roth's particularly fastidious sensitivities when dealing with his mold objects in the form of works on paper, which were prone to damage.

Rywelski advised the Göttingen Kunstverein regarding his loans to them: "The works that have been made available to you were painted by the artist using a mold emulsion on mould-made paper. The molding process has already been completed on some of the works on paper, while on others it will continue, which is what Diter Rot would want. If the works – especially the plastic bags – get crumpled while being transported, you needn't worry as they fall out again when hung."[4]

Rywelski's casual handling of the sensitive mold objects ultimately led to a final break between artist and gallerist, theatrically staged by Roth. In October 1972, Roth stormed Rywelski's exhibition stand at the IKI art fair in Düsseldorf [ill. 1], erasing the signatures on all the mold images, as he no longer agreed with Rywelski's restorations – which he himself had proposed. The matter ended up in the Higher Regional Court in Cologne, but to Rywelski's disadvantage. This episode has also been well documented by Arnold.[5]

In addition to issues relating to restoration, there were frequent upsets with the chronically suspicious Dieter Roth, who was constantly suffering from existential anxieties. In an exchange of letters with the Basel-based gallerist Felix Handschin, for example, Rywelski was obliged to clear up a misunderstanding for which he was not responsible. It probably concerned the sale and the copyright of the limited edition *Poem-*

tes Missverständnis ausräumen. Es ging wohl um den Verkauf und das Copyright der von Rywelski wiederaufgelegten Edition *Poemetrie*, *Puddingbuch* von 1970: „wenn ich bös wollte, müsste ich eigentlich das Buch von Diter Rot nicht bezahlen".[6]

In einem ausführlichen Brief vom 17. Februar 1970 an den Aachener Sammler Peter Ludwig kündigt sich Roths Absage an seine Strategie der *Decomposition* an. Im Namen des finanziell ewig klammen Künstlers bemüht sich Rywelski, den Preis für eines seiner neuen Schrankobjekte auszuhandeln: „Diter Rot war ungnädig. Er besteht auf seinem Preis. […] Herr Rot meint, er sei durch dieses Objekt von der Schokolade losgekommen, vielleicht sogar vom Schimmel, und nun könne er sich wieder mit anderen Materialien beschäftigen und Bücher schreiben; insofern messe er dem Schrank große Bedeutung zu […] Was mich betrifft, sehr geehrter Herr Doktor Ludwig, so bin ich von der Qualität des Schrankobjekts so überzeugt, dass ich es inzwischen meiner Galerie zugemutet habe, dieses Objekt über einen Bankkredit zu erwerben, selbst auf die Möglichkeit hin, dass dieses Stück noch einige Zeit bei mir stehen sollte."[7] [Abb. 5]

Als zweite Dieter Roth-Ausstellung zeigte Rywelski dann vom 5. bis 27. März 1971 anlässlich seiner letzten Ausstellung in der Domstraße eine Schau mit dem humorvoll-verschleiernden Titel *Miau Miau*. Seiner Unangepasstheit entsprechend, komponierte Roth aus diesem lautmalerischen Titel in 156-facher typografischer Wiederholung seinen Ausstellungstext für die Einladung [Abb. 6]. Wie Arnold recherchiert hat, war der Katzenlaut eine Reaktion auf das Drängen des Galeristen, sich für einen Ausstellungstitel zu entscheiden.[8] In dieser Ausstellung, die laut Arnold „den Ursprung der Ausstellungshistorie von Dieter Roths Gewürzobjekten markiert",[9] präsentierte Rywelski erstmals sechs von Roths um 1970 entstandenen Gewürzobjekten, mit denen der Künstler nun Geruch als etwas Angenehmes und Anregendes, als „Hauptvehikel der Erinnerung", in seine Kunst einführte.[10]

etrie, *Puddingbuch* from 1970, reissued by Rywelski: "If I wanted to be nasty, I wouldn't have to actually pay for the book by Diter Rot."[6]

A detailed letter dated February 17, 1970 from Rywelski to the Aachen-based collector Peter Ludwig announced Roth's rejection of his *Decomposition* strategies. On behalf of the artist, who was always struggling financially, Rywelski attempted to negotiate a price for one of his new cabinet objects: "Diter Rot was rather disinclined. He insists on his price. [...] Herr Rot thinks that this object enabled him to abandon the chocolate, maybe even the mold, so that now he is able to attend to other materials and write books again; he therefore attaches great importance to the cabinet [...] As far as I am concerned, dear Dr. Ludwig, I am convinced enough of the quality of the cabinet object that I have meanwhile burdened the gallery with a bank loan in order to acquire the said object, taking into account that this piece could remain with me for quite a while"[7] [ill. 5].

For the second Dieter Roth exhibition, Rywelski then showed from March 5 to 27, 1971, in what was to be the gallery's last exhibition at Domstraße, an exhibition bearing the humorously veiled title *Miau Miau*. In the spirit of his singular approach, Roth authored his exhibition text for the invitation using the exhibition's onomatopoeic title in 156 typographical repetitions [ill. 6]. As Arnold's research has discovered, the crying sound of a cat was a reaction to pressure from the gallerist to come up with an exhibition title.[8] In this exhibition, which according to Arnold, "marked the beginning of the exhibition history of Dieter Roth's spice objects,"[9] Rywelski presented, for the first time, six spice objects that Roth had produced around 1970, which the artist was using to introduce the olfactory as something pleasant and stimulating, as a "key vehicle of memory," into his art.[10]

Anmerkungen

[1] Bis um 1970 signierte er meist mit Diter Rot, dann kurzzeitig auch mit Dieter Rot und danach mit Dieter Roth, was die von ihm gewählte offizielle Schreibweise ist.

[2] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 112.

[3] Arnold wie Anm. 2, S. 113.

[4] Brief Rywelski an den Kunstverein im Museum der Stadt Göttingen, 25. 11.1969.

[5] Arnold, wie Anm. 2, S. 118–119. Siehe hierzu auch die Gerichtsakten unter ZADIK A103, IV, 9, 1–13.

[6] Brief Felix Handschin an Rywelski, 7.8.1970, ZADIK A103, IV, 3a, 68, 4; Brief von Rywelski an Handschin, ZADIK, 17.8.1970, ZADIK A103, IV, 3a, 68, 3.

[7] Peter Ludwig hat für die Neue Galerie in Aachen 1969 das von Roth zuerst Mozart-Schrank, dann Beethoven-Schrank und schließlich Franz-Lehar-Sofa benannte Schrank-Objekt gekauft. Siehe: Dobke, Dirk: *„Melancholischer Nippes". Dieter Roth. Frühe Objekte und Materialbilder 1960–1975*, siehe: https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/1997/40/pdf/Dissertation_gesamt.pdf, S. 104.

[8] Arnold, wie Anm. 2, S. 120.

[9] Arnold, wie Anm. 2, S. 119.

[10] Dieter Roth zitiert nach: Dobke, Dirk: „Gewürze", in: Vischer, Theodora und Walter, Bernadette (Hrsg.): *Roth Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*. Ausst.-Kat. Schaulager Basel 2003, Museum Ludwig, Köln 2003/04, The Museum of Modern Art Queens und P.S.1 Contemporary Art Center, beide in Long Island City, New York 2004, S. 132.

Footnotes

[1] Until around 1970 he usually signed himself Diter Rot, then for a short while as Dieter Rot, and subsequently as Dieter Roth, which is the official spelling he chose.

[2] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2017, p. 112.

[3] Arnold, as note 2, p. 113.

[4] Letter from Rywelski to Kunstverein im Museum der Stadt Göttingen, Nov. 25, 1969.

[5] Arnold, as note. 2, pp. 118–119. See ZADIK A103, IV, 9, 1–13.

[6] Letter from Felix Handschin to Rywelski, Aug. 7, 1970, ZADIK A103, IV, 3a, 68, 4; letter from Rywelski to Handschin, ZADIK, Aug. 17, 1970, ZADIK A103, IV, 3a, 68, 3.

[7] In 1969, Peter Ludwig bought the cabinet object that Roth initially named the Mozart cabinet, then the Beethoven cabinet, and finally the Franz Lehar sofa, for the Neue Galerie in Aachen. See: Dobke, Dirk: *"Melancholischer Nippes." Dieter Roth. Frühe Objekte und Materialbilder 1960–1975*, see: https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/1997/40/pdf/Dissertation_gesamt.pdf, p. 104

[8] Arnold, as note 2, p. 120.

[9] Arnold, as note 2, p. 119.

[10] Dieter Roth quoted after: Dobke, Dirk: "Spices," in: Vischer, Theodora and Walter, Bernadette (eds.): *Roth Time. A Dieter Roth Retrospective*. exhib. cat. Schaulager Basel 2003, Museum Ludwig, Köln 2003/04, The Museum of Modern Art Queens, and P.S.1 Contemporary Art Center, both in Long Island City, New York 2004, p. 132.

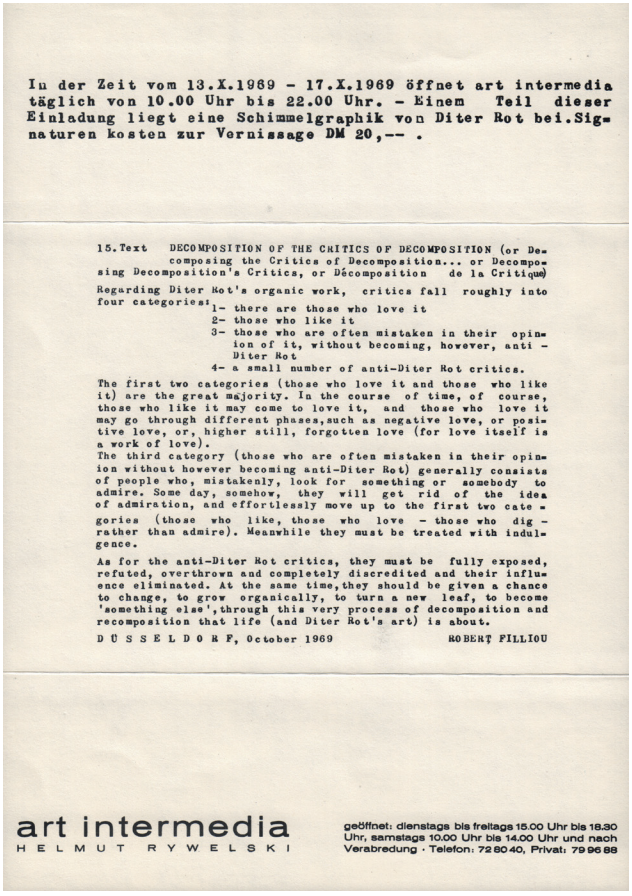


art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 K Ö L N 1
Domstrasse 81
Telefon: 728040

Diter Rot
Decomposition

Zur Vernissage am 13. Oktober 1969 um 20.00 Uhr sind Sie und Ihre Freunde herzlich eingeladen. Die Ausstellung endet am 10. November 1969.

Diter Rot wurde 1930 in Hannover geboren. Er ist Schweizer. Seine erste Einzelausstellung hatte er 1960 in Kopenhagen in der Galerie Koepke. In Köln stellte er bislang in den Galerien Haake, Tobies & Silex und Zwirner aus. Arbeiten von Diter Rot befinden sich in wichtigen Sammlungen. D e r 1969 bei Hansjörg Meyer erschienene Katalog FREUNDE enthält ein genaues Verzeichnis von Rots Ausstellungen, Büchern und Veröffentlichungen in Zeitschriften. art intermedia edierte soeben eine Schimmelgraphik von Diter Rot.



In der Zeit vom 13.X.1969 - 17.X.1969 öffnet art intermedia täglich von 10.00 Uhr bis 22.00 Uhr. - Einem Teil dieser Einladung liegt eine Schimmelgraphik von Diter Rot bei. Signaturen kosten zur Vernissage DM 20,-- .

15. Text DECOMPOSITION OF THE CRITICS OF DECOMPOSITION (or Decomposing the Critics of Decomposition... or Decomposing Decomposition's Critics, or Décomposition de la Critique)

Regarding Diter Rot's organic work, critics fall roughly into four categories:

1- there are those who love it
2- those who like it
3- those who are often mistaken in their opinion of it, without becoming, however, anti - Diter Rot
4- a small number of anti-Diter Rot critics.

The first two categories (those who love it and those who like it) are the great majority. In the course of time, of course, those who like it may come to love it, and those who love it may go through different phases, such as negative love, or positive love, or, higher still, forgotten love (for love itself is a work of love).
The third category (those who are often mistaken in their opinion without however becoming anti-Diter Rot) generally consists of people who, mistakenly, look for something or somebody to admire. Some day, somehow, they will get rid of the idea of admiration, and effortlessly move up to the first two categories (those who like, those who love - those who dig - rather than admire). Meanwhile they must be treated with indulgence.

As for the anti-Diter Rot critics, they must be fully exposed, refuted, overthrown and completely discredited and their influence eliminated. At the same time, they should be given a chance to change, to grow organically, to turn a new leaf, to become 'something else', through this very process of decomposition and recomposition that life (and Diter Rot's art) is about.

D Ü S S E L D O R F, October 1969 ROBERT FILLIOU

art intermedia
HELMUT RYWELSKI

geöffnet: dienstags bis freitags 15.00 Uhr bis 18.30 Uhr, samstags 10.00 Uhr bis 14.00 Uhr und nach Verabredung · Telefon: 72 80 40, Privat: 79 96 88

Abb. 2 Einladung / Ill. 2 invitation to *Decomposition*, 14.10. bis 10.11.1969 / Oct. 14 – Nov 10, 1969, Domstraße 81, auf der Rückseite 15. Text von / on the reverse side text no. 15 by Robert Filliou, ZADIK A103, I, 21



Abb. 3 Gästebuch der Galerie art intermedia, eingeklebte Schimmelgrafik / Ill. 3 visitors' book, art intermedia gallery, pasted-in mold print, ZADIK A103, VII, 1a, S. / p. 117

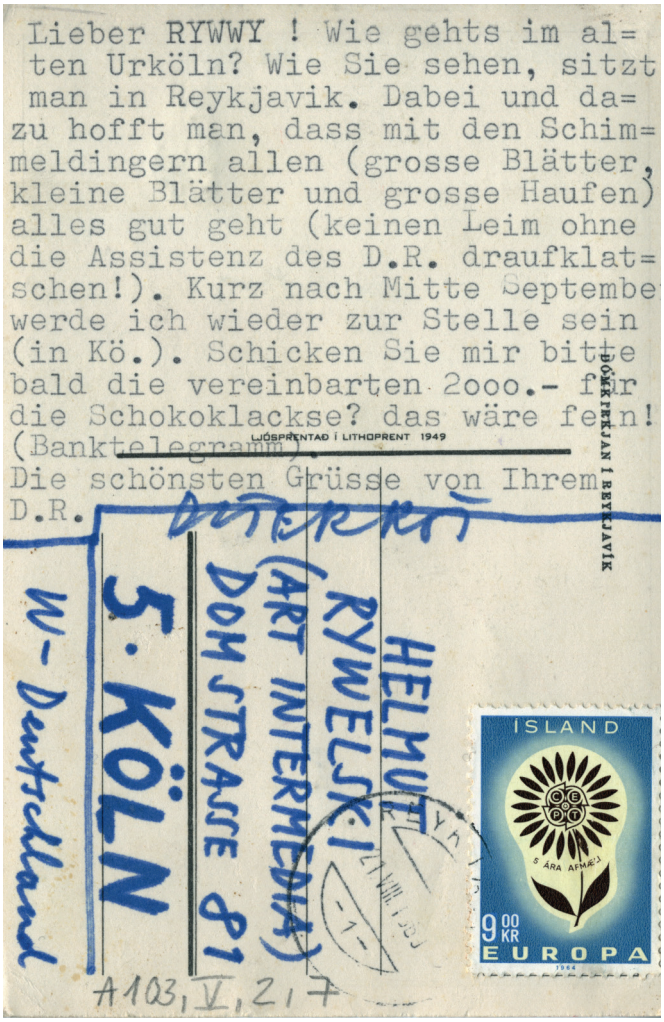


Abb. 4 Postkarte von / Ill. 4 postcard from Dieter Roth an / to Helmut Rywelski, ZADIK A103, V, 2, 7

Herrn
Dr. Peter Ludwig
51 A a c h e n
Eupenerstraße 281

17. Februar 1970

Sehr geehrter Herr Doktor Ludwig,
Diter Rot war ungnädig. Er besteht auf seinem Preis. Nochmals wiederholte er, dass er diesen Schrank höher einschätze als andere, gleichgrosse Stücke seiner Produktion. Und als ich noch weiter bohrte, drohte er, mir den Schrank wieder abzunehmen, obwohl das gar nicht mehr geht.

Herr Rot meint, er sei durch dieses Objekt von der Schokolade losgekommen, vielleicht sogar vom Schimmel, nun könne er sich wieder mit anderen Materialien beschäftigen und Bücher schreiben; insofern messe er dem Schrank grosse Bedeutung zu und er habe lange mit sich gerungen, um dem Stück Klarheit, ja formale Kargheit geben zu können; das sei ihm nicht leicht gefallen. Künstlerisch habe sich der schwere Prozeß sehr gelohnt, er sei sicher, dass der Schrank eines Tages innerhalb seines Werks eine besondere Rolle spiele.
Freilich hat Rot sich mit diesem Objekt nicht nur die Schokolade vom Halse geschafft. Denn als er jedem der Köpfe am Bordstein die Nase zerschlug, konnte er sicherlich viele seiner nicht wenigen Spannungen abreagieren: Er gab den einzelnen Köpfen Namen, denen er ein 'B' voransetzte, soweit er die Person des betreffenden Namens mag; Namen von Personen die er nicht mag setzte er ein 'Pf' voran.

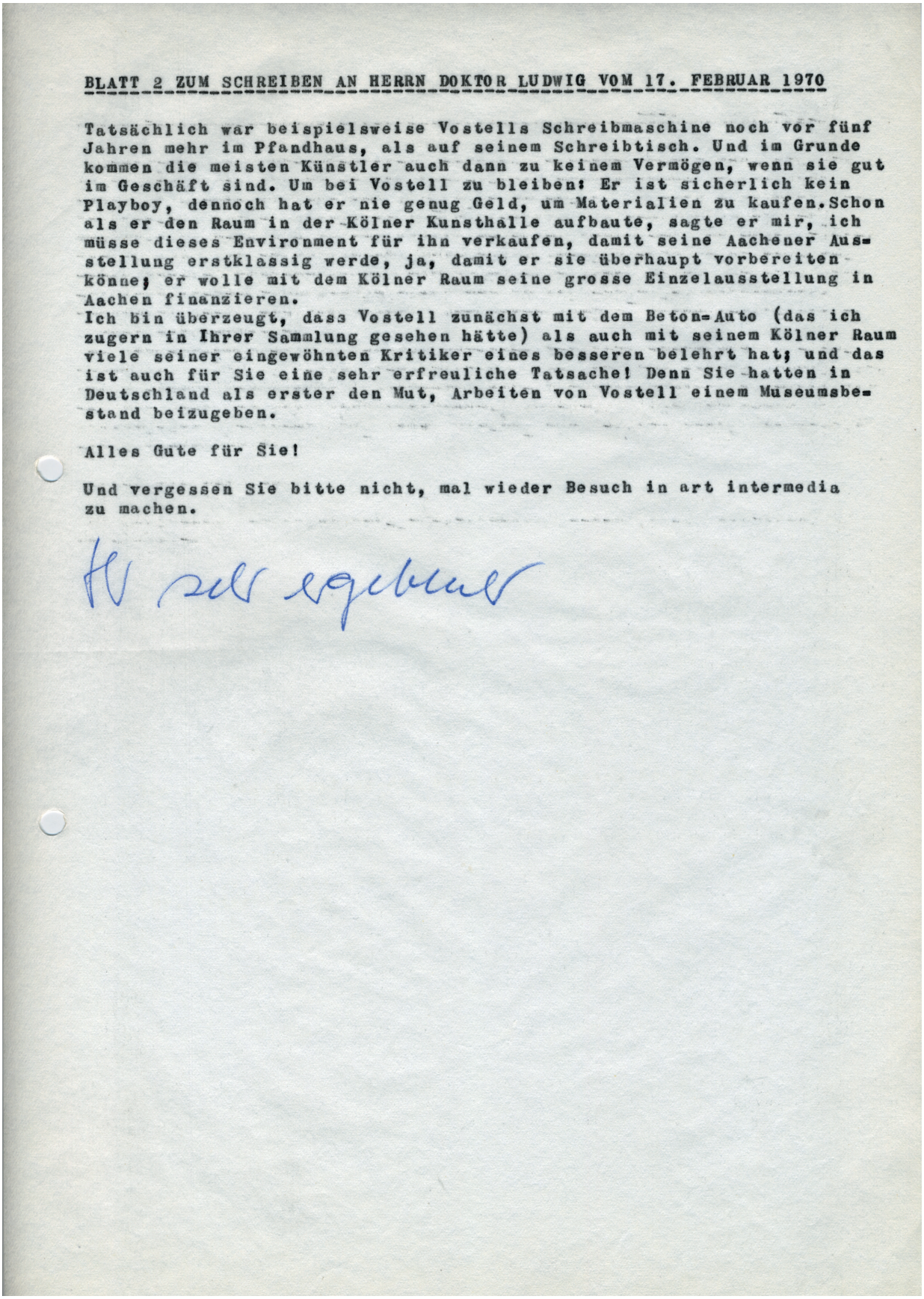
Was mich betrifft, sehr geehrter Herr Doktor Ludwig, so bin ich von der Qualität des Schrankobjekts so überzeugt, dass ich es inzwischen meiner Galerie zugemutet habe, dieses Objekt über einen Bankkredit zu erwerben, selbst auf die Möglichkeit hin, dass dieses Stück noch einige Zeit bei mir stehen sollte.

Nach Ihrem Anruf habe ich nochmals die Preise überdacht. Es wurde erst vor wenigen Wochen ein Buch von Diter Rot, ein Unikat, für fünfundfünfzigtausend Markt verkauft. Wenn Cornwall-Johns seine Zusage wahrmacht, Rot demnächst in den USA zu vertreten, dann werden wir sicherlich bald den heutigen Preisen nachtrauern. Ich erinnere mich noch gut, welche Wirkung Amerika auf die Preisbildung bei Klappheck hatte.

Wenn Sie meinem Rat vertrauen, möchte ich Ihnen, sehr geehrter Herr Doktor Ludwig, den Rot-Schrank nachdrücklich zum Kauf empfehlen!

In Gesprächen über Preise muss ich mir von den Künstlern immer wieder sagen lassen, dass die Zeit der Armut von Künstlern als Investition betrachtet wird, die sich eines Tages auszahlen müsse.

- 2 -



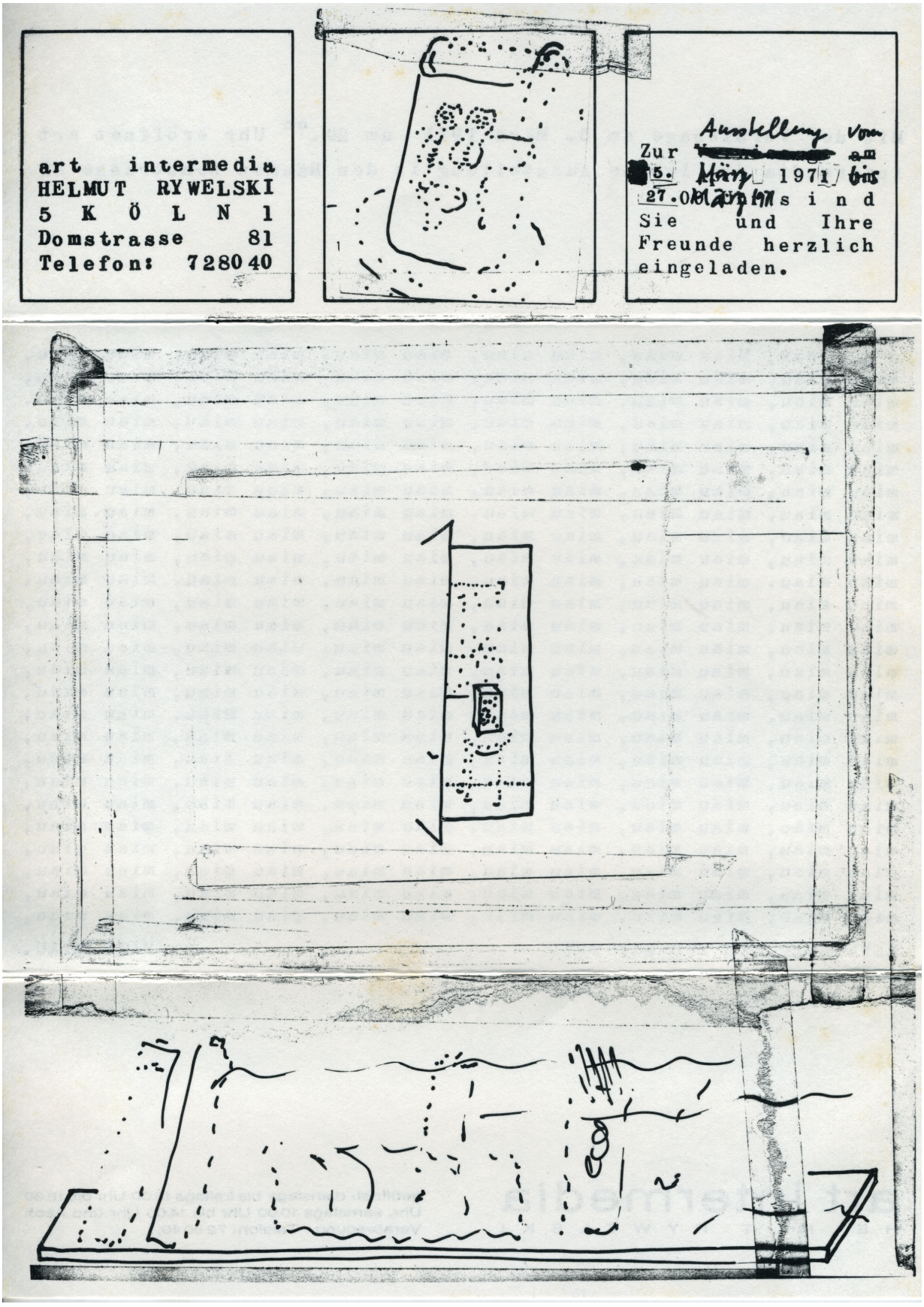
BLATT 2 ZUM SCHREIBEN AN HERRN DOKTOR LUDWIG VOM 17. FEBRUAR 1970

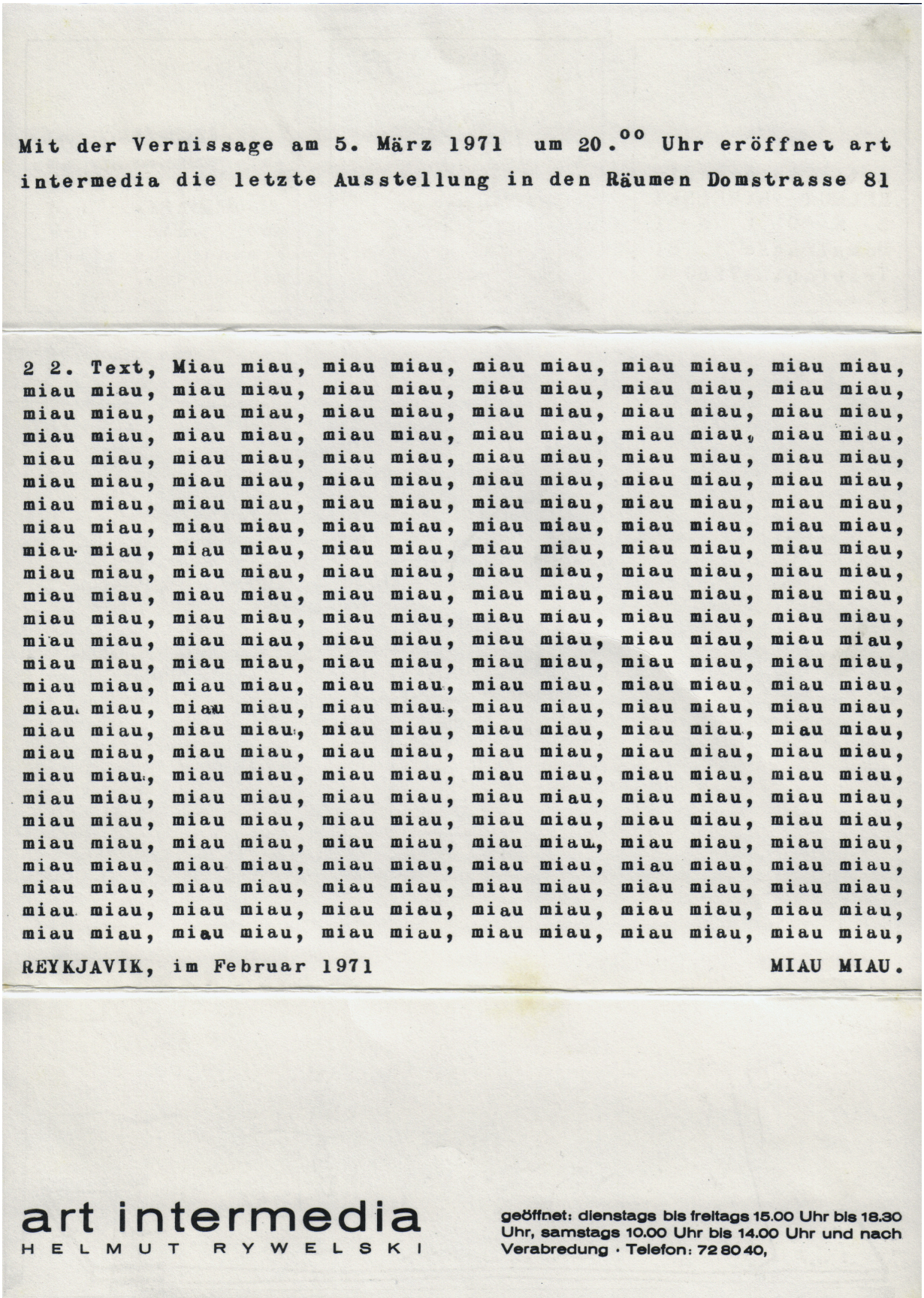
Tatsächlich war beispielsweise Vostells Schreibmaschine noch vor fünf Jahren mehr im Pfandhaus, als auf seinem Schreibtisch. Und im Grunde kommen die meisten Künstler auch dann zu keinem Vermögen, wenn sie gut im Geschäft sind. Um bei Vostell zu bleiben: Er ist sicherlich kein Playboy, dennoch hat er nie genug Geld, um Materialien zu kaufen. Schon als er den Raum in der Kölner Kunsthalle aufbaute, sagte er mir, ich müsse dieses Environment für ihn verkaufen, damit seine Aachener Ausstellung erstklassig werde, ja, damit er sie überhaupt vorbereiten könne; er wolle mit dem Kölner Raum seine grosse Einzelausstellung in Aachen finanzieren.
Ich bin überzeugt, dass Vostell zunächst mit dem Beton-Auto (das ich zugern in Ihrer Sammlung gesehen hätte) als auch mit seinem Kölner Raum viele seiner eingewöhnten Kritiker eines besseren belehrt hat; und das ist auch für Sie eine sehr erfreuliche Tatsache! Denn Sie hatten in Deutschland als erster den Mut, Arbeiten von Vostell einem Museumsbestand beizugeben.

Alles Gute für Sie!

Und vergessen Sie bitte nicht, mal wieder Besuch in art intermedia zu machen.

Abb. 5 Brief von / Ill. 5 letter from Helmut Rywelski an / to Peter Ludwig, 17.2.1970 / Feb. 17, 1970, ZADIK A103, IV, 2, 214


art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 K Ö L N 1
Domstrasse 81
Telefon: 728040
Zur Ausstellung vom
5. März 1971 bis
27. März sind
Sie und Ihre
Freunde herzlich
eingeladen.



Mit der Vernissage am 5. März 1971 um 20.^{00} Uhr eröffnet art intermedia die letzte Ausstellung in den Räumen Domstrasse 81

2 2. Text, Miau miau, miau miau, miau miau, miau miau, miau miau,
miau miau,



Abb. 1 v.l.n.r. / Ill. 1 from left to right: Wolf Vostell, Helmut Rywelski und / and Joseph Beuys pochen an die Glastüre der / knocking on the glass door of Kunsthalle Köln, 12.10.1970 / Oct. 12, 1970, Foto / photo: © Wolf P. Prange, ZADIK H6, X, 1, 58

AKTION *WIR BETRETEN DEN KUNSTMARKT*, 12. OKTOBER 1970

THE ACTION *WIR BETRETEN DEN KUNSTMARKT* (*WE'RE GOING INTO THE KUNSTMARKT*), OCT. 12, 1970

Brigitte Jacobs van Renswou

„Mit einem gewaltlosen Go-in will der Inhaber der Kölner Galerie art intermedia, Helmut Rywelski (43), am Vorabend des Kölner Kunstmarkts die Exklusivität der Veranstaltung aufheben", lautete die Schlagzeile in der *NRZ* am 3.10.1970.[1]
Helmut Rywelski kritisierte das elitäre und undemokratische Auswahlverfahren des Vereins progressiver deutscher Kunsthändler, der 1967 den *Kunstmarkt Köln* gegründet und die Teilnehmerzahl auf zunächst 18 Galerien beschränkt hatte. Nach dem durchschlagenden Erfolg der weltweit ersten Messe für moderne und zeitgenössische Kunst mehrten sich die Stimmen der von der Messe ausgeschlossenen Galerien und warfen dem Verein die Bildung eines „Kunstkartells" und „Verkaufsmonopols" vor.[2] In der Kritik stand auch die vermeintliche Bevorzugung des Kunsthändlervereins durch Kulturdezernent Kurt Hackenberg, der den „Progressiven" die Kunsthalle für die Messe kostenlos zur Verfügung gestellt hatte.

In den ersten drei Jahren hatte sich Helmut Rywelski vergeblich um Aufnahme in den Verein progressiver deutscher Kunsthändler beworben, und obwohl das Programm der Galerie *art intermedia* „das Prädikat ‚progressiv' zu Recht verdient", so Christian Herchenröder im *Handelsblatt* am 21.12.1970,[3] und trotz des außergewöhnlichen Editionsprogramms und seiner am Kunstmarkt schon etablierten Künstler, wie

"In a non-violent 'go-in,' the owner of the Cologne *art intermedia* gallery, Helmut Rywelski (43), is seeking, on the eve of *Kunstmarkt Köln*, the art fair in Cologne, to abolish the exclusive character of the event," according to headlines in the *NRZ* newspaper from October 10, 1970.[1] Helmut Rywelski criticized the elitist and undemocratic selection process of the Verein progressiver deutscher Kunsthändler (Association of Progressive German Art Dealers), who had founded *Kunstmarkt Köln* in 1967, initially limiting the number of participants to 18 galleries. Following the resounding success of the world's first fair for modern and contemporary art, an increasing number of galleries excluded from the fair voiced their concerns, accusing the association of forming an "art cartel" and "sales monopoly."[2] There was also criticism of the supposed favoring of the art dealers' association by Kurt Hackenberg, Cologne's head of cultural affairs, who had made the Kunsthalle available to the "progressives" for the fair, free of charge.

In the first three years Helmut Rywelski had unsuccessfully applied for admission to the Verein progressiver deutscher Kunsthändler, and although the *art intermedia* gallery program "rightly deserves the title 'progressive,'" as Christian Herchenröder stated in the *Handelsblatt* newspaper on December 21, 1970,[3] and despite its extraordinary program of limited editions and its representation of artists already established in the art market, such as Joseph

Joseph Beuys, Robert Filliou, Dieter Roth und Wolf Vostell, war seine Mitgliedschaft wiederholt abgelehnt worden.[4] Die Berliner Galerie René Block hingegen war von Anfang an mit Arbeiten von Wolf Vostell und Joseph Beuys zugelassen.

Die von der Kunstmesse Ausgeschlossenen „formieren sich zur künstlerischen Apo",[5] resümierte Georg Jappe, allen voran Helmut Rywelski, der mit offenen Briefen an den Vorsitzenden des Vereins progressiver deutscher Kunsthändler, Dieter Brusberg, geschickt zum Sprachrohr der Protestbewegung avancierte. In einem Brief vom 24.9.1970 wandte er sich gegen die „weitere Zementierung eines Verkaufsmonopols" und forderte die uneingeschränkte Öffnung und Demokratisierung des Kunstmarkts für Künstler als auch Galeristen.[6]

Rywelski wusste die Situation für sich und seine Künstler zunehmend medial zu nutzen: Noch vor der offiziellen Eröffnung des *Kölner Kunstmarkt 70* rief er in seiner Einladungskarte zur Ausstellung von Claus Böhmler zum Protest auf: „Die Aktion WIR BETRETEN DEN KUNSTMARKT *) ist für den 12.10.1970 vorgesehen. Zur Teilnahme an dieser gewaltlosen Demonstration sind Sie und Ihre Freunde herzlich eingeladen. […] In art intermedia liegt ab sofort eine Kondolenzliste zum plötzlichen Ableben der Exklusivität des Kunstmarkts aus. Tragen Sie sich bitte zur Unterstützung unserer anti-elitären Bestrebungen ein. *) Mit H. P. Alvermann, Joseph Beuys und Wolf Vostell"[7] [Abb. 2].

Während der Verein progressiver deutscher Kunsthändler am 12. Oktober 1970 seine Pressekonferenz zur Eröffnung des *Kölner Kunstmarkt 70* abhielt, versammelten sich um 17 Uhr Helmut Rywelski, der Galerist Ingo Kümmel, die Künstler Joseph Beuys, Klaus Staeck, Wolf Vostell und Hans-Peter Alvermann sowie Pressevertreter*innen und Passant*innen vor der Kunsthalle Köln, denn „der Avantgardegalerist und seine Mitstreiter (wollen), bewaffnet mit Hammer, Nägeln und Brettern, im Vorraum des Kölner Musentempels in Aktion treten."[8] [Abb.

Beuys, Robert Filliou, Dieter Roth, and Wolf Vostell, it had repeatedly been refused membership.[4] The Berlin-based René Block Gallery, on the other hand, was admitted from the beginning with works by Wolf Vostell and Joseph Beuys.

Those excluded from the art fair "are forming themselves into an art world Apo",[5] summarized Georg Jappe, with at the forefront Helmut Rywelski, who cannily advanced to become the protest movement's mouthpiece through his open letters to Dieter Brusberg, chairman of the Verein progressiver deutscher Kunsthändler. In a letter dated September 24, 1970, he objected to a "further cementing of a sales monopoly" and called for the unlimited opening and democratization of *Kunstmarkt Köln* for artists as well as gallerists.[6]

Rywelski became increasingly aware of how to exploit the situation in the media for both himself and his artists: even before the official opening of *Kölner Kunstmarkt 70*, he was calling for protest on his invitation card for Claus Böhmler's exhibition: "The action WIR BETRETEN DEN KUNSTMARKT *) (We're Going into the *Kunstmarkt*) is scheduled for October 12, 1970. You and your friends are cordially invited to take part in this non-violent demonstration. [...] There is now a condolence list at *art intermedia* for the sudden demise of the exclusivity of the *Kunstmarkt*. Please sign the list to support our anti-elitist endeavors. Including H.P. Alvermann, Joseph Beuys, and Wolf Vostell."[7] [ill. 2]

While the Verein progressiver deutscher Kunsthändler held its press conference on October 12, 1970, for the opening of *Kölner Kunstmarkt 70*, Helmut Rywelski, gallerist Ingo Kümmel, artists Joseph Beuys, Klaus Staeck, Wolf Vostell, and Hans-Peter Alvermann, along with representatives of the press and passers-by gathered at 5 p.m. in front of the Kunsthalle in Cologne, since "the avant-garde gallerist and his fellow-campaigners armed with hammers, nails, and planks were seeking to stage an action in

3–5]. Mit Megaphon in der Hand und begleitet von Kamerateams der Presse, rief Rywelski zum „Betreten" der verschlossenen, mit Politplakaten beklebten Kunsthalle auf. Aktionistisch wurde ein Kohlkopf zerrupft, dessen Blätter man zwischen den Türspalt schob, während Joseph Beuys, Wolf Vostell, Hans-Peter Alvermann und weitere Protestierer versuchten, sich Einlass in die Kunsthalle zu verschaffen, indem sie mit Schlüsseln und anderen harten Gegenständen gegen die verschlossene Glastür der Kunsthalle pochten [Abb. 1]. Nach 40 Minuten gewährte ihnen schließlich Kulturdezernent Kurt Hackenberg Zugang, der die Glastür öffnete und den Ausgeschlossenen gestattete, in der Eingangshalle den gewünschten Informationsstand aufzubauen [Abb. 6–7]. Während Vostell und Alvermann ein Plakat mit der Aufschrift „art intermedia" anbrachten, sprach Helmut Rywelski in sein Megaphon, und Joseph Beuys verfasste eigenhändig die Kondolenzliste „Zum Tod des privilegierten Kunstmarktes" auf einer Makulaturrolle, die auf dem Tisch für Unterschriften bereitlag[9] [Abb. 8–9]. Diese Kondolenzliste ist mit dem Archiv und zahlreichen Fotos und weiteren Dokumenten in den Bestand des ZADIK übergegangen. Auf der Liste haben mit rotem und schwarzem Filzstift u. a. der Sammler Jost Herbig, Wolfgang Feelisch, Helmut Rywelski, die Künstler Joseph Beuys, Wolf Vostell, Rune Mields, Erwin Wortelkamp und Tremezza von Brentano ihre Solidarität mit der Aktion bekundet [Abb. 10].

Die Aktion *Wir betreten den Kunstmarkt* war ein Schlüsselereignis der Galerie *art intermedia*, in der sich das politisch-journalistische Engagement des Galeristen beispielhaft entfaltete. Karsten Arnold hat die Aktion bestens beschrieben und nachgezeichnet und in ihrer Bedeutung im Kontext der Galeriegeschichte beleuchtet. Es war der Höhepunkt von Rywelskis Protest gegen den *Kölner Kunstmarkt*, den er „zu einem Politikum stilisierte, das eigentlich keines sein wollte."[10]

the lobby of this Cologne temple of the muses."[8] With a megaphone in his hand and accompanied by camera teams from the media, Rywelski called for a "go-in" of the locked Kunsthalle, which had been plastered with political posters [ill. 3–5]. A head of cabbage was torn to pieces in a symbolic action and its leaves pushed between the crack in the door, while Joseph Beuys, Wolf Vostell, Hans-Peter Alvermann, and other protesters attempted to gain entry to the Kunsthalle by knocking with keys and other hard objects against the locked glass door of the Kunsthalle [ill. 1]. Finally, after 40 minutes, Kurt Hackenberg, Cologne's head of cultural affairs, opened the glass door, permitting those excluded access to set up an information stand in the lobby as they had demanded. While Vostell and Alvermann put up a poster bearing the words "art intermedia," [ill. 6–7] Helmut Rywelski spoke into his megaphone, and Joseph Beuys authored, in his own hand, the condolences list "To the death of the privileged *Kunstmarkt*" on a roll of cheap paper that was made available on a table for signatures[9] [ill. 8–9]. This list of condolences has been transferred to the ZADIK inventory together with the archive and numerous photographs, as well as other documents. The list includes the signatures of collectors Jost Herbig, Wolfgang Feelisch, Helmut Rywelski, and artists Joseph Beuys, Wolf Vostell, Rune Mields, Erwin Wortelkamp, and Tremezza von Brentano in red and black marker, expressing their solidarity with the campaign [ill. 10].

The action *Wir betreten den Kunstmarkt* was a key event for the *art intermedia* gallery, in which the political and journalistic commitment of the gallery owner was demonstrated in an exemplary manner. Karsten Arnold has described and narrated the action impressively, highlighting its significance within the context of the gallery's history. It was the culmination of Rywelski's protest against the *Kölner Kunstmarkt*, which he "stylized into a political issue that did not actually want to be one."[10]

Das Foto mit den an die Glastür Klopfenden ist zur Ikone geworden, ebenso der Kommentar von Joseph Beuys beim Betreten der Kunsthalle: „Ein neues Zeitalter hat begonnen."[11]

Anmerkungen

[1] Wolf P. Prange: „Rywelski will mit Go-in Kunstmarkt beunruhigen", in: *NRZ*, 3.10.1970, ZADIK C2, XIII, 8.
[2] ZADIK C2, IV, 15.
[3] ZADIK A103, II, 2, 8.
[4] ZADIK C2, IV, 7, 347.
[5] APO: Außerparlamentarische Opposition.
[6] ZADIK C2, XIII, 8.
[7] ZADIK A103, I, 001, 0027.
[8] Prange, wie Anm. 1.
[9] ZADIK A103, XV, 001f.
[10] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 142. Siehe dazu auch: *Joseph Beuys – Wir betreten den Kunstmarkt = sediment* 16, Nürnberg 2009.
[11] Wolf P. Prange: „Mit zwei Kohlköpfen den Kunstmarkt besetzt", in: *Express*, 13.10.1970, ZADIK C2, XIII, 8.

The photograph of protestors knocking on the glass door has become iconic, as has Joseph Beuys' comment on entering the Kunsthalle: "A new era has begun."[11]

Footnotes

[1] Wolf P. Prange: "Rywelski will mit Go-in Kunstmarkt beunruhigen," in: *NRZ*, Oct. 3,1970, ZADIK C2, XIII, 8.
[2] ZADIK C2, IV, 15.
[3] ZADIK A103, II, 2, 8.
[4] ZADIK C2, IV, 7, 347.
[5] *Außerparlamentarische Opposition*, German for "extra-parliamentary opposition", generally abbreviated to APO, a student and youth protest movement in the then West Germany.
[6] ZADIK C2, XIII, 8.
[7] ZADIK A103, I, 001, 0027.
[8] Prange, as note 1.
[9] ZADIK A103, XV, 001f.
[10] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2017, p. 142. See also: *Joseph Beuys – Wir betreten den Kunstmarkt = sediment* 16, Nürnberg 2009.
[11] Wolf P. Prange: "Mit zwei Kohlköpfen den Kunstmarkt besetzt," in: *Express*, Oct. 13,1970, ZADIK C2, XIII, 8.



art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 K Ö L N 1
Domstrasse 81
Telefon: 728040

CLAUS BÖHMLER

Zeichnungen-Schnitte-Abreibungen. Am 12.X.70 ab 21 Uhr: Tierfilm und Gesichtsaktion (V i d e o - B a n d)

Zur Vernissage am 12. Oktober 1970 um 20.^{00} Uhr sind Sie und Ihre Freunde herzlich eingeladen. D i e Ausstellung endet am 5. November 70. Nächste Ausstellung: Milan Knizak F L U X U S.

Wer hat dieses Rad gesehen ?

C l a u s B ö h m l e r s t e l l t e a u s:

1968: Nürnberg, Deutscher Künstlerbund; Düsseldorf, Galerie Schmela (one-man-show)
1969: Trier, Städtisches Museum; Heidelberg, Intermedia 69; Luzern, Düsseldorfer Szene; Köln, Kunstmarkt
1970: Edinburgh, Strategy: get arts; Berlin, Frühjahrsmesse; Basel, Kunstmesse ART; Lausanne, Pilotes; Köln, art intermedia (one-man-show)

Claus Böhmler, geboren am 29.X.1939 in Heilbronn, hat vor seinem Studium an der Kunstakademie Stuttgart eine Lehre im graphischen Gewerbe abgeschlossen. Er beendete sein Studium als Meisterschüler von Professor Joseph Beuys.

Im Oktober 1970 erscheint die Edition 'art intermedia FILM 2'. Auflage: 10 Exemplare und 3 artists proofs. Titel: FLIMMERKISTE, ein Tierfilm von Claus Böhmler (in Farbe, 8 mm, 8 Minuten). Ein Blumen-Stempel und eine Arbeitsvorlage zur Herstellung eines Trickfilms sind Bestandteile der FLIMMERKISTE.

IN DER ZEIT VOM 12. BIS 18. OKTOBER 1970 ÖFFNET art intermedia TÄGLICH VON 10.^{00} BIS 22.^{00} UHR.

IRGENDWO IN MEINEM BEWUSSTSEIN BEGANN ES UND BREITETE SICH QUÄLEND LANGSAM WEITER AUS. ICH FROR ENTSETZLICH.

Die Aktion WIR BETRETEN DEN KUNSTMARKT+) ist für den 12.X.70, 17.^{00} Uhr vorgesehen. Zur Teilnahme an dieser gewaltlosen Demonstration sind Sie und Ihre Freunde herzlich eingeladen (siehe beigeschlossenes Flugblatt). In art intermedia liegt ab sofort eine Kondulenzliste zum plötzlichen Ableben der Exklusivität des Kunstmarkts aus. Tragen Sie sich bitte zur Unterstützung unserer anti-elitären Bestrebungen ein.

+) Mit H.P. Alvermann, Joseph Beuys und Wolf Vostell

art intermedia
HELMUT RYWELSKI

geöffnet: dienstags bis freitags 15.00 Uhr bis 18.30 Uhr, samstags 10.00 Uhr bis 14.00 Uhr und nach Verabredung · Telefon: 72 80 40.

Abb. 2 Einladung / Ill. 2 invitation to *Claus Böhmler* mit Hinweis auf die Protestaktion / including details of the protest action *Wir betreten den Kunstmarkt*, ZADIK A103, I, 001, 0027



Abb. 3 Protestaktion vor der / Ill. 3 protest action outside Kunsthalle Köln am 12.10.1970 / on Oct. 12, 1970, Foto / photo: © J. M. Engel, ZADIK A103, X, 3





Abb. 4–5 Protestaktion vor der / Ill. 4–5 protest action outside Kunsthalle Köln am 12.10.1970 / on Oct. 12, 1970, Fotos / photos: © Wolf P. Prange, ZADIK H6, X, 1, 56–57





Abb. 6–7 Aufbau eines Informationsstandes der Galerie art intermedia im Foyer der / Ill. 6–7 putting up the art intermedia gallery information stand in the foyer of Kunsthalle Köln, 12.10.1970, Oct. 12, 1970, Fotos / photos: © J. M. Engel, ZADIK A103, X, 3



Abb. 8 / Ill. 8 Helmut Rywelski mit Megaphon am Informationsstand der Galerie art intermedia / with a megaphone at the art intermedia gallery information stand, Foto / photo: © J. M. Engel, ZADIK A103, X, 3

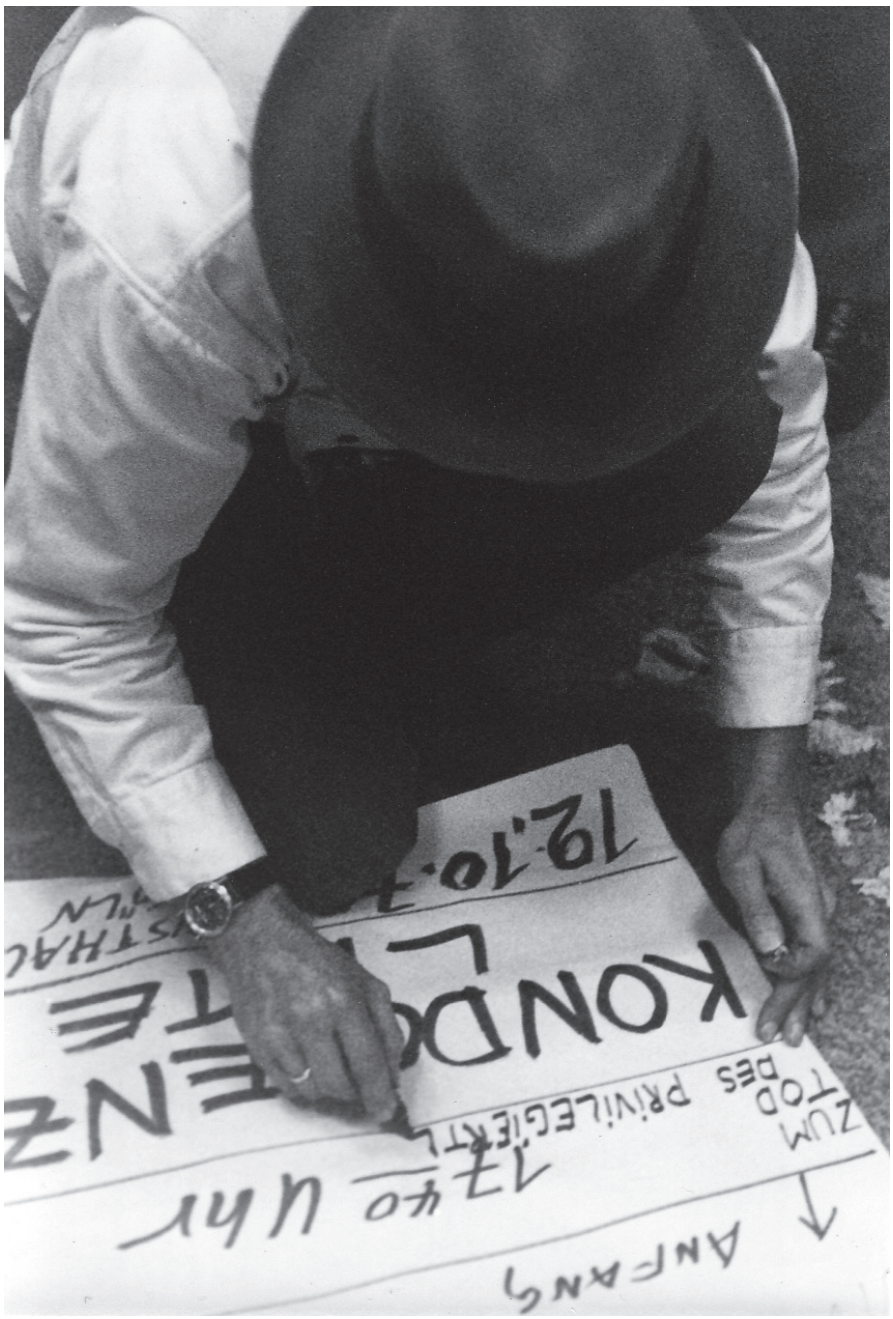


Abb. 9 / Ill. 9 Joseph Beuys unterzeichnet die Kondolenzrolle / signing the roll of condolences „Zum Tod des privilegierten Kunstmarktes" am Informationsstand, 12.10.1970 / at the information stand, Oct. 12, 1970, Foto / photo: © J. M. Engel, ZADIK A103, X, 3, 27

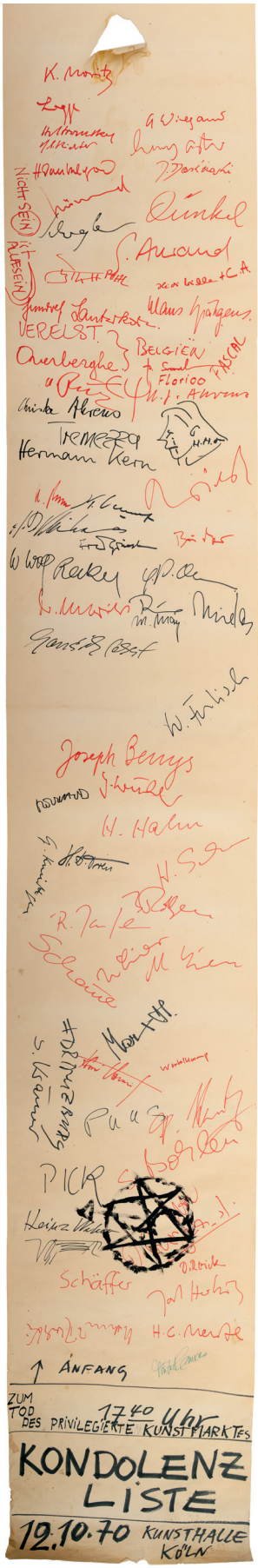


Abb. 10 Kondolenzrolle / Ill. 10 roll of condolences „Zum Tod des privilegierten Kunstmarktes" mit Unterschriften, 12.10.1970 / including signatures, Oct. 12, 1970, ZADIK A103, XV, 1f

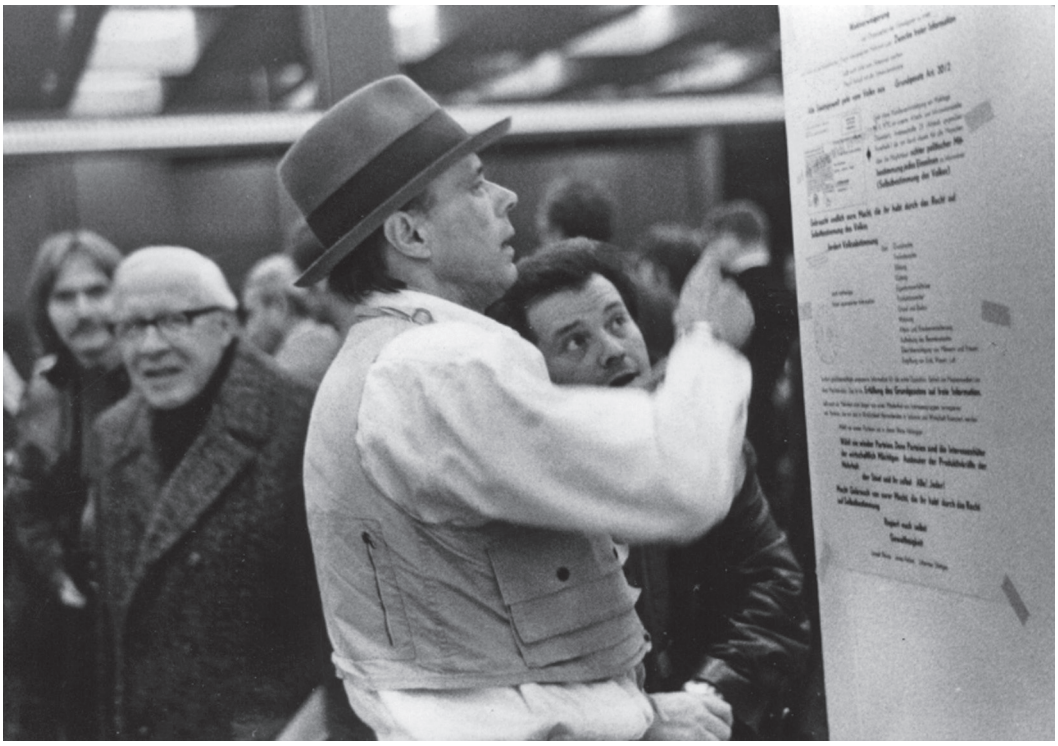


Abb. 1 Informationsstand zur Aktion von / Ill. 1 information stand for the action by Joseph Beuys in der Stollwerk-Passage, Köln, 18.6.1971 / in the Stollwerk shopping arcade, Cologne, June 18, 1971, Foto / photo: © Franz Fischer, ZADIK A103, X, 5b

STRASSENAKTION MIT JOSEPH BEUYS, STOLLWERK-PASSAGE, 18. JUNI 1971

STREET ACTION WITH JOSEPH BEUYS, STOLLWERK SHOPPING ARCADE, JUNE 18, 1971

Brigitte Jacobs van Renswou

Am 18. Juni 1971 fand im Rahmen des von Dietmar Schneider organisierten Projekts *Aktuelle Kunst Hohe Straße* die erste Straßenaktion von Joseph Beuys' *Aktion mit Tragetasche* statt. Anlass war die soeben von der Galerie *art intermedia* herausgegebene Beuys-Edition einer bedruckten Tragetasche aus Polyäthylen mit Filzplastik *So kann die Parteiendiktatur überwunden werden* zum Preis von 47 DM [Abb. 2].[1]
In einer zweiseitigen Presse-Information vom 10. Juni 1971 kündigte Rywelski die neue Edition mit einer Auflage von 10.000 Exemplaren an, die er als eine der „auflagenstärksten Editionen im Bereich der Bildenden Kunst" bezeichnete. Mit betont hohen Auflagen wollte Beuys seine Ideen einer freien Volksabstimmung unter die Leute bringen. Die Tragetasche gehört zu einer der ersten konsequent politischen Arbeiten von Joseph Beuys. Zahlreiche Dokumente im Archiv der Galerie, in der Geschäfts- und Künstlerkorrespondenz und auch bei den Fotos erlauben eine bessere Rekonstruktion der gesamten Aktion, ihrer Idee und ihrer Vorbereitung.

„Ich dachte heute morgen an Ihre Tasche, die ich in Basel an Frau Rodenstock verkauft habe; vielleicht interessiert es Sie, von daher, dieses Thema für eine Ausstellung durchzuarbeiten", schrieb Rywelski in einem Brief an Beuys vom 15. November 1970, dessen Durchschlag er in seinem Archiv aufbewahrt hat [Abb. 3]. Inspiriert durch den Taschenverkauf, plante er im Novem-

On June 18, 1971, as part of the project *Aktuelle Kunst Hohe Straße* organized by Dietmar Schneider, Joseph Beuys' first street action took place, *Aktion mit Tragetasche* (Action with Carrier Bag).
The occasion was the Beuys limited edition printed carrier bag made of polyethylene and containing a felt sculpture *So kann die Parteiendiktatur überwunden warden* (This Is How the Dictatorship of the Parties Can Be Overcome), that had just been published by the *art intermedia* gallery at a price of 47 marks[1] [ill. 2].
In a two-page press release dated June 10, 1971, Rywelski announced the new limited edition comprising 10,000 copies, which he described as one of "the art world's largest limited editions." Beuys wanted to convey his ideas of a free plebiscite to the public employing conspicuously sizable limited editions. The carrier bag is one of Joseph Beuys' first uncompromisingly political works. Numerous documents in the gallery's archive, its commercial correspondence as well as that with the artist, together with photographic documentation enable a better reconstruction of the entire action, its conception, and accompanying preparations.

"This morning I thought of your bag, which I've sold to Frau Rodenstock in Basel; perhaps you'd be interested in working through this subject matter for an exhibition," wrote Rywelski in a letter to Beuys from November 15, 1970, a carbon copy of which he preserved in his ar-

ber 1970 die Produktion einer Tragetaschen-Edition und unterbreitete Beuys den Vorschlag auch mit Hinblick auf die politische Dimension der Tasche: „Ich dachte darüber nach, dass es keine wirklich preiswerte Filzedition von Ihnen gibt; vielleicht könnte sich von daher die Frage nach dem Inhalt für einen Teil der Taschen beantworten. Die Taschen wären sicherlich auch für Ihre Informationsstelle in Düsseldorf interessante Werbeträger."[2]

Seit 1967 engagierte sich Beuys zunehmend auf politischer Ebene: Er gründete 1967 die „Deutsche Studentenpartei" (DSP), und um eine Breitenwirkung außerhalb der Hochschule erzielen zu können, etablierte er 1970 die „Organisation der Nichtwähler, Freie Volksabstimmung", aus der ein Jahr später die „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung" hervorging. Ziel der Organisation war es, eine gesellschaftlich-politische Strukturveränderung herbeizuführen. In Informationsblättern wurde über Selbstbestimmung und freie Volksabstimmung informiert.

Die große Tragetasche aus weißem Polyäthylen ist beidseitig mit politischen Diagrammen bedruckt, eine Seite zeigt eine Zeichnung von Beuys, die veranschaulicht, warum das Parteiensystem durch Volksabstimmungen ersetzt werden muss, die zweite ein mehrfarbiges, in Druckbuchstaben ausgeführtes Diagramm mit einer Gegenüberstellung von „Parteienstaat" und „Direkter Demokratie". Um 19 Uhr eröffnete Helmut Rywelski in der Stollwerk-Passage die Aktion, indem er mit einem Megafon zum Publikum sprach.[3] Beuys verteilte die Plastiktüte an Passant*innen, in der Tasche steckte Informationsmaterial zur direkten Volksabstimmung. 500 Exemplare waren mit einem Filzobjekt und einem von Beuys signierten Zertifikat befüllt, das zur Mitarbeit in der Organisation für direkte Demokratie aufrief. Mit tatkräftiger Unterstützung von Dietmar Schneider, der ein Aufnahmegerät und Mikrofon bereithielt, sprach Beuys mit großem Engagement über seine Ideen zur freien Volksabstimmung und diskutierte und beantwortete spontane Fragen aus dem Publikum

chive [ill. 3]. Inspired by the sale of the bag, he planned the production of a limited edition of carrier bags in November 1970 and submitted the proposal to Beuys with respect to the political dimensions of such an item: "I thought about the fact that there's no really reasonably priced limited edition of one of your felt pieces; perhaps this could answer the question of content for some of the bags. The bags would certainly also provide interesting advertising for your information center in Düsseldorf"[2].

Since 1967 Beuys had become increasingly involved in the arena of politics. In 1967 he founded the "Deutsche Studentenpartei" (DSP) [German Student Party], and in 1970 he established the "Organisation der Nichtwähler, Freie Volksabstimmung" (Organization of Non-Voters, Free Plebiscite), which a year later evolved into the "Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung" (Organization for Direct Democracy through Plebiscite), to achieve a broader impact beyond the academic environment. The objective of the organization was to bring about structural change both socially and politically. Information leaflets provided information concerning self-determination and free plebiscites.

The large, white polyethylene carrier bag is printed on both sides with political diagrams, one side displaying a drawing by Beuys, illustrating why the party system should be replaced by plebiscites, the other a multicolored diagram in block lettering comparing a "party state" with "direct democracy." At 7 pm, Helmut Rywelski opened the action in the Stollwerk shopping arcade by speaking to the public through a megaphone.[3] Beuys distributed the plastic bag to passers-by, containing information material concerning direct plebiscites. 500 copies included a felt object and a certificate signed by Beuys which called for participation in the Organization for Direct Democracy. With the active support of Dietmar Schneider, who had a recording device and microphone at the ready, Beuys enthusiastically spoke about his ideas for free plebiscites and discussed and answered

[Abb. 1 und Abb. 4–8]. Zur Produktion dieser Tragetasche eröffnet ein Briefwechsel zwischen Rywelski und Joseph Beuys interessante Einblicke. In einem Brief vom 23. Mai 1971 finden sich detaillierte Informationen zur Kalkulation der Edition mit Daten zu Produktionskosten und möglichen Preissteigerungen [Abb. 9].
Rywelski schlägt Beuys vor, sparsam zu wirtschaften, um den Preis der Edition möglichst niedrig zu halten und um dadurch eine größere Verbreitung zu bewirken. Einen Gewinn aus dem Verkauf der Edition zu erzielen, war dem zunehmend politisch agierenden Rywelski nicht so wichtig. So ließ er Beuys wissen, „dass mir bei dieser Edition ebenso wie Ihnen daran liegt, dass dieses Objekt so günstig wie möglich auf den Markt kommt. […] Und im übrigen bereitet mir der kaufmännische Teil meiner Arbeit immer noch Unbehagen. Mit Ihnen eine solche Edition vorzubereiten, Probleme aus dem Weg zu räumen – all das macht mir Freude; aber dass man zum Schluss auch noch rechen [sic!] muss, ist immer der berüchtigte Essigtropfen in der Zuckerbrühe."[4]

Den ersten Verkaufserlös von 1.000 DM aus der Edition *Tragetasche mit Filzplastik* stiftete Rywelski der „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung zur Unterstützung ihrer politischen Arbeit".[5] Weitere Verwendung fand die Tragetasche bei der Straßenaktion *Ausfegen* am 1. Mai 1972 in Westberlin und auf der *documenta 5* in Kassel 1972.

Rywelski versandte die Edition ebenfalls kostenlos an ausgewählte Personen, wie am 11. August 1971 an den Kunstkritiker der *FAZ*, Eduard Beaucamp, mit Gebrauchsanweisung und Ratschlägen: „Man kann die Tasche samt Inhalt aufhängen, man kann aber auch, wie abgebildet, den Filz neben die Tasche hängen oder ohne Tasche oder […]. Sich für eine dieser Möglichkeiten, die sich noch erweitern, wenn jemand auch die Informationen aufhängen möchte, zu entscheiden, trifft manche Käufer der Editionen offenbar hart. Mir scheint, es bereitet einigen Leuten geradezu körperliche Schmerzen, einen Nagel durch den Filz zu klopfen. Beuys hat sei-

spontaneous questions from the public [ill. 1 and ill. 4–8]. An exchange of letters between Rywelski and Joseph Beuys provides interesting insights into the production of the carrier bag. A letter dated May 23, 1971 contains detailed information concerning the pricing of the limited edition, including details relating to production costs and potential increases in price [ill. 9]. Rywelski suggested to Beuys that they proceed economically in order to keep the price of the limited edition as low as possible and consequently achieve wider dissemination of the project. Making a profit from sales of the limited edition was less important to the increasingly politically committed Rywelski. He was therefore able to inform Beuys that: "It's as important to me as you that this object should appear on the market at the most reasonable price possible. […] Besides, I still feel uncomfortable about the commercial part of my work. Preparing such a limited edition with you, the clearing up of problems – I enjoy all of that; but the fact that ultimately you also have to take financial matters into consideration always leaves a sour taste."[4]

Rywelski donated 1,000 marks, the initial proceeds from sales of the limited edition *Tragetasche mit Filzplastik* to the "'Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung' in support of its political work."[5] The carrier bag was also deployed in the street action *Ausfegen* on May 1, 1972, in West Berlin and at *documenta 5* in Kassel in 1972.

Rywelski also sent the limited edition to selected people free of charge, such as on August 11, 1971 to the art critic at the *FAZ* newspaper, Eduard Beaucamp, with instructions for use and some additional suggestions: "You can hang the carrier bag with its contents inside, but you can also hang the felt next to the bag, as shown, or without the bag, or […]. Choosing one of these options, which expand even further if someone decides to hang the information as well, is obviously difficult for some of the limited edition's buyers. It seems to me that hammering a nail through the felt is causing some people almost

nen Spaß daran. Er weigert sich, dass künftigen Sendungen ein Hinweis beiliegt, der es etwa erlauben würde, links und rechts in die obere Filzpartie je einen Nagel zu klopfen. […] So bleibt mir nur übrig, auf Anfrage mündliche Ratschläge zu erteilen […]."[6]

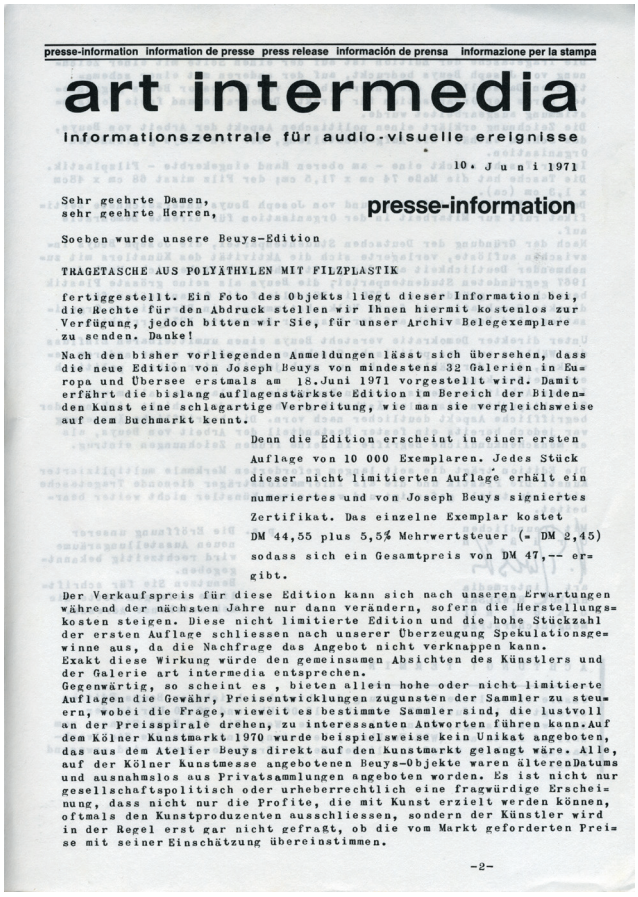
physical pain. Beuys is enjoying it. He refuses to include a note in future iterations that would allow, for example, a nail to be knocked, left and right, into the upper section of the felt. […] The only thing that remains for me to do is to provide verbal advice on request [...]."[6]

Anmerkungen

[1] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 98.
[2] ZADIK A103, V, 1a, 35.
[3] Arnold, wie Anm. 1, S. 99.
[4] ZADIK A103, IV, 1a, 33,2.
[5] ZADIK A103, IV, 1a, 32.
[6] ZADIK A103, IV, 4b, 219.

Footnotes

[1] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2017, p. 98.
[2] ZADIK A103, V, 1a, 35.
[3] Arnold, as note 1, p. 99.
[4] ZADIK A103, IV, 1a, 33,2.
[5] ZADIK A103, IV, 1a, 32.
[6] ZADIK A103, IV, 4b, 219.



presse-information information de presse press release información de prensa informazione per la stampa

art intermedia

informationszentrale für audio-visuelle ereignisse

10. Juni 1971

Sehr geehrte Damen,
sehr geehrte Herren,

presse-information

Soeben wurde unsere Beuys-Edition

TRAGETASCHE AUS POLYÄTHYLEN MIT FILZPLASTIK

fertiggestellt. Ein Foto des Objekts liegt dieser Information bei, die Rechte für den Abdruck stellen wir Ihnen hiermit kostenlos zur Verfügung, jedoch bitten wir Sie, für unser Archiv Belegexemplare zu senden. Danke!

Nach den bisher vorliegenden Anmeldungen lässt sich übersehen, dass die neue Edition von Joseph Beuys von mindestens 32 Galerien in Europa und Übersee erstmals am 18.Juni 1971 vorgestellt wird. Damit erfährt die bislang auflagenstärkste Edition im Bereich der Bildenden Kunst eine schlagartige Verbreitung, wie man sie vergleichsweise auf dem Buchmarkt kennt.

Denn die Edition erscheint in einer ersten Auflage von 10 000 Exemplaren. Jedes Stück dieser nicht limitierten Auflage erhält ein numeriertes und von Joseph Beuys signiertes Zertifikat. Das einzelne Exemplar kostet DM 44,55 plus 5,5% Mehrwertsteuer (= DM 2,45) sodass sich ein Gesamtpreis von DM 47,-- ergibt.

Der Verkaufspreis für diese Edition kann sich nach unseren Erwartungen während der nächsten Jahre nur dann verändern, sofern die Herstellungskosten steigen. Diese nicht limitierte Edition und die hohe Stückzahl der ersten Auflage schliessen nach unserer Überzeugung Spekulationsgewinne aus, da die Nachfrage das Angebot nicht verknappen kann.
Exakt diese Wirkung würde den gemeinsamen Absichten des Künstlers und der Galerie art intermedia entsprechen.
Gegenwärtig, so scheint es , bieten allein hohe oder nicht limitierte Auflagen die Gewähr, Preisentwicklungen zugunsten der Sammler zu steuern, wobei die Frage, wieweit es bestimmte Sammler sind, die lustvoll an der Preisspirale drehen, zu interessanten Antworten führen kann.Auf dem Kölner Kunstmarkt 1970 wurde beispielsweise kein Unikat angeboten, das aus dem Atelier Beuys direkt auf den Kunstmarkt gelangt wäre. Alle, auf der Kölner Kunstmesse angebotenen Beuys-Objekte waren älteren Datums und ausnahmslos aus Privatsammlungen angeboten worden. Es ist nicht nur gesellschaftspolitisch oder urheberrechtlich eine fragwürdige Erscheinung, dass nicht nur die Profite, die mit Kunst erzielt werden können, oftmals den Kunstproduzenten ausschliessen, sondern der Künstler wird in der Regel erst gar nicht gefragt, ob die vom Markt geforderten Preise mit seiner Einschätzung übereinstimmen.

-2-

Die Tragetasche der Edition ist auf der einen Seite mit einer Zeichnung von Joseph Beuys bedruckt, auf der anderen mit einer schematischen Darstellung, die innerhalb des von Professor Beuys gegründeten Büros der Organisation für direkte Demokratie und freie Volksabstimmung ausgearbeitet wurde.
Die Zeichnung erklärt einen politischen Aspekt der Arbeit von Beuys, das Schema enthält die Aufgabenstellung, der von Beuys gegründeten Organisation.
In der Tasche steckt eine - am oberen Rand eingekerbte - Filzplastik. Die Tasche hat die Maße 74 cm x 71,5 cm; der Filz misst 68 cm x 48cm x 1,3 cm (ca).
Das der Edition beiliegende und von Joseph Beuys unterzeichnete Zertifikat ruft zur Mitarbeit in der Organisation für direkte Demokratie auf.
Nach der Gründung der Deutschen Studentenpartei, die Joseph Beuys inzwischen auflöste, verlagerte sich die Aktivität des Künstlers mit zunehmender Deutlichkeit auf den politischen Arbeitsbereich. Nach der 1967 gegründeten Studentenpartei, die Beuys als seine grösste Plastik bezeichnete, gründete er 1970 in Düsseldorf die Organisation für direkte Demokratie und freie Volksabstimmung; ein Büro dieser Organisation wird Beuys auch auf der Kasseler Documenta 1972 errichten.

Unter direkter Demokratie versteht Beuys einen unmittelbaren Einfluss des Wählers auf das politische Geschehen. Er möchte unter anderem bewirken, dass der Wähler nicht nur nach jeweils vier Jahren politisch entscheiden kann.
In der Arbeit von Beuys, dessen Produktion bislang vor allem unter Gesichtspunkten visueller Ästhetik gesehen wurde, schiebt sich nun der begriffliche Aspekt deutlicher nach vorn. Die begriffliche Äusserung war jedoch bereits ein fester Bestandteil der Arbeit von Beuys, als er menschenkundliche Begriffe in seine frühen Zeichnungen eintrug.

Die Edition trägt die seit langem geforderten Merkmale multiplizierter Kunst: Die Plastik und die als Informationsträger dienende Tragetasche sind industriell gefertigt und werden vom Künstler nicht weiter bearbeitet.

Mit freundlichen Grüssen

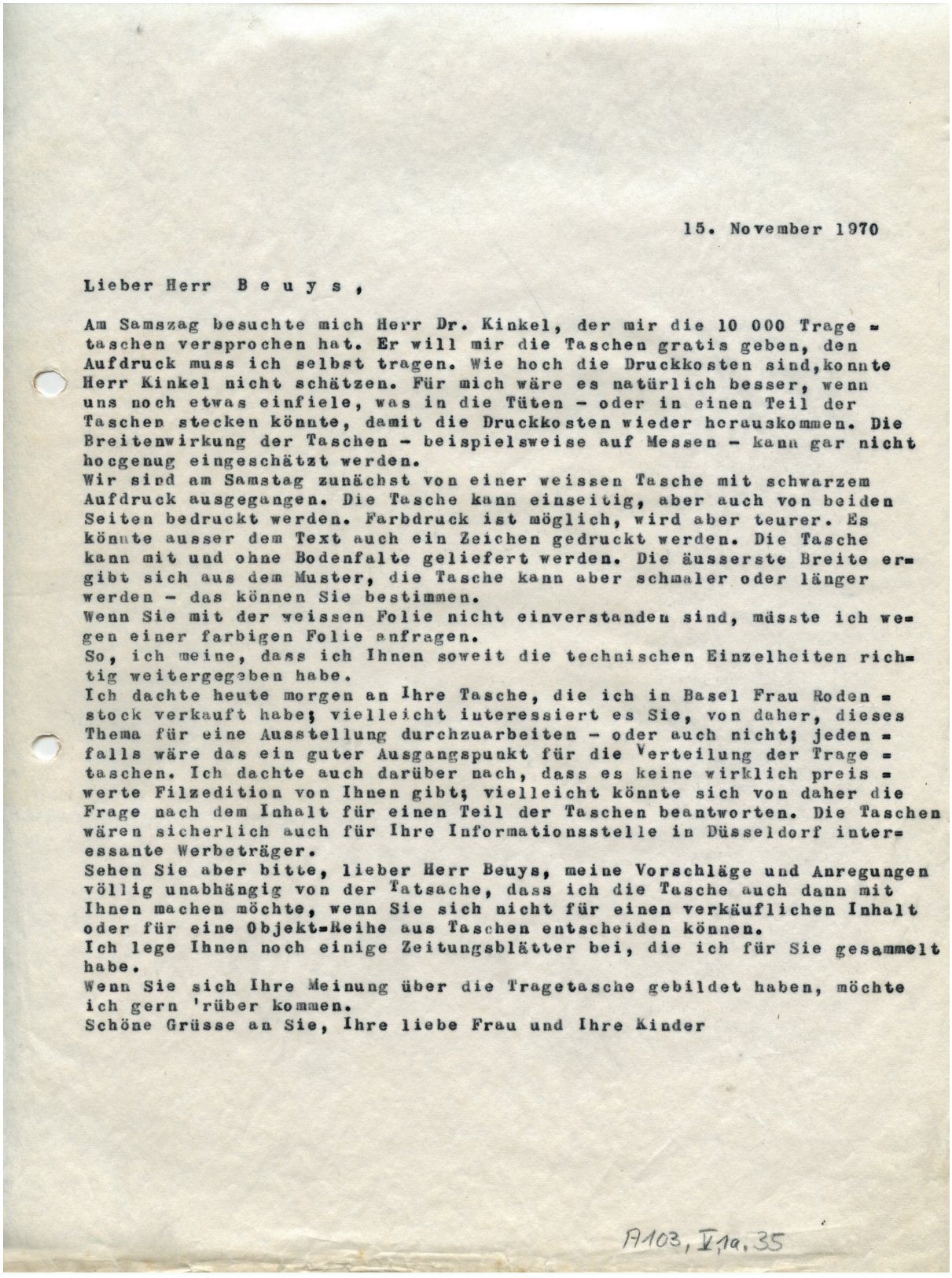
art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 Köln 71
Mengenicherstr24

p.s. Die Eröffnung unserer neuen Ausstellungsräume wird rechtzeitig bekanntgegeben.
Benutzen Sie für schriftliche Anfragen bitte die nebenstehende Adresse.

ACHTUNG! TERMIN

Unsere öffentliche Vorstellung der hier beschriebenen Beuys-Edition erfolgt am 18. Juni 1971 zwischen 19.00 Uhr und 20.30 Uhr in der Stollwerk-Passage, Köln, Hohe Strasse. Wenn Sie die Hohe Strasse vom Wallraf Platz aus (WDR-Funkhaus) betreten, finden Sie die Stollwerk-Passage nach 10 m auf der linken Seite. Professor Beuys wird anwesend sein.

Abb. 2 Presse-Information zur Tragetasche von / Ill. 2 press release concerning the carrier bag by Joseph Beuys, ZADIK A103, II, 1, 4



15. November 1970

Lieber Herr B e u y s ,

Am Samszag besuchte mich Herr Dr. Kinkel, der mir die 10 000 Trage - taschen versprochen hat. Er will mir die Taschen gratis geben, den Aufdruck muss ich selbst tragen. Wie hoch die Druckkosten sind,konnte Herr Kinkel nicht schätzen. Für mich wäre es natürlich besser, wenn uns noch etwas einfiele, was in die Tüten - oder in einen Teil der Taschen stecken könnte, damit die Druckkosten wieder herauskommen. Die Breitenwirkung der Taschen - beispielsweise auf Messen - kann gar nicht hocgenug eingeschätzt werden.
Wir sind am Samstag zunächst von einer weissen Tasche mit schwarzem Aufdruck ausgegangen. Die Tasche kann einseitig, aber auch von beiden Seiten bedruckt werden. Farbdruck ist möglich, wird aber teurer. Es könnte ausser dem Text auch ein Zeichen gedruckt werden. Die Tasche kann mit und ohne Bodenfalte geliefert werden. Die äusserste Breite ergibt sich aus dem Muster, die Tasche kann aber schmaler oder länger werden - das können Sie bestimmen.
Wenn Sie mit der weissen Folie nicht einverstanden sind, müsste ich wegen einer farbigen Folie anfragen.
So, ich meine, dass ich Ihnen soweit die technischen Einzelheiten richtig weitergegeben habe.
Ich dachte heute morgen an Ihre Tasche, die ich in Basel Frau Roden - stock verkauft habe; vielleicht interessiert es Sie, von daher, dieses Thema für eine Ausstellung durchzuarbeiten - oder auch nicht; jeden - falls wäre das ein guter Ausgangspunkt für die Verteilung der Trage - taschen. Ich dachte auch darüber nach, dass es keine wirklich preis - werte Filzedition von Ihnen gibt; vielleicht könnte sich von daher die Frage nach dem Inhalt für einen Teil der Taschen beantworten. Die Taschen wären sicherlich auch für Ihre Informationsstelle in Düsseldorf interessante Werbeträger.
Sehen Sie aber bitte, lieber Herr Beuys, meine Vorschläge und Anregungen völlig unabhängig von der Tatsache, dass ich die Tasche auch dann mit Ihnen machen möchte, wenn Sie sich nicht für einen verkäuflichen Inhalt oder für eine Objekt-Reihe aus Taschen entscheiden können.
Ich lege Ihnen noch einige Zeitungsblätter bei, die ich für Sie gesammelt habe.
Wenn Sie sich Ihre Meinung über die Tragetasche gebildet haben, möchte ich gern 'rüber kommen.
Schöne Grüsse an Sie, Ihre liebe Frau und Ihre Kinder

A103, V, 1a, 35

Abb. 3 Brief von / Ill. 3 letter from Helmut Rywelski an / to Joseph Beuys vom 15.11.1970 / from Nov. 15, 1970, ZADIK A103, V, 1a, 35





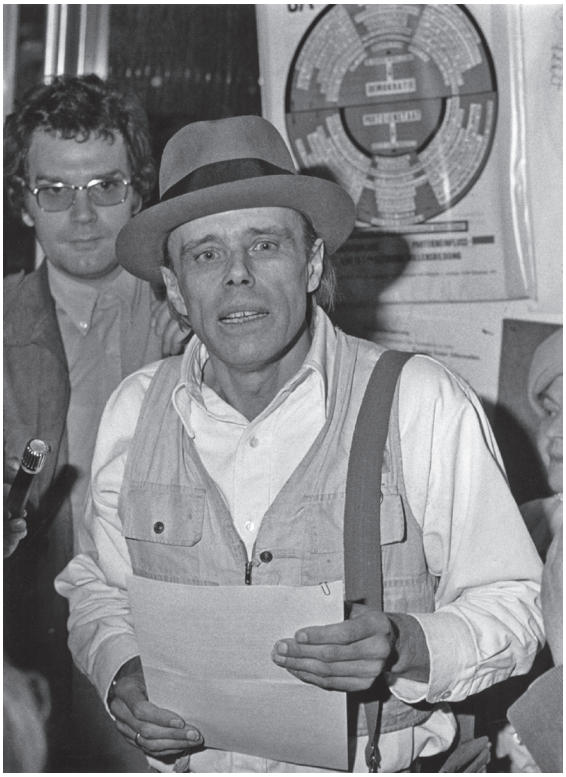


Abb. 4–6 Informationsstand zur Aktion von / Ill. 4–6 information stand for the action by Joseph Beuys in der Stollwerk-Passage, Köln, 18.6.1971 / in the Stollwerk shopping arcade, Cologne, June 18, 1971, Fotos / photos: © Franz Fischer, ZADIK A103, X, 5b



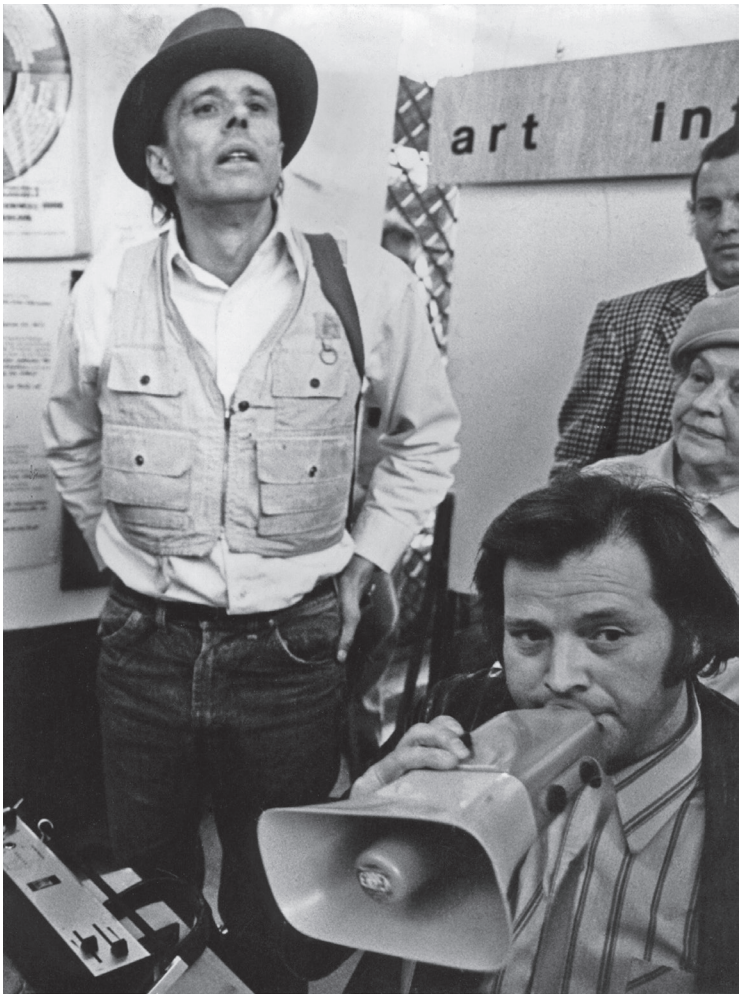
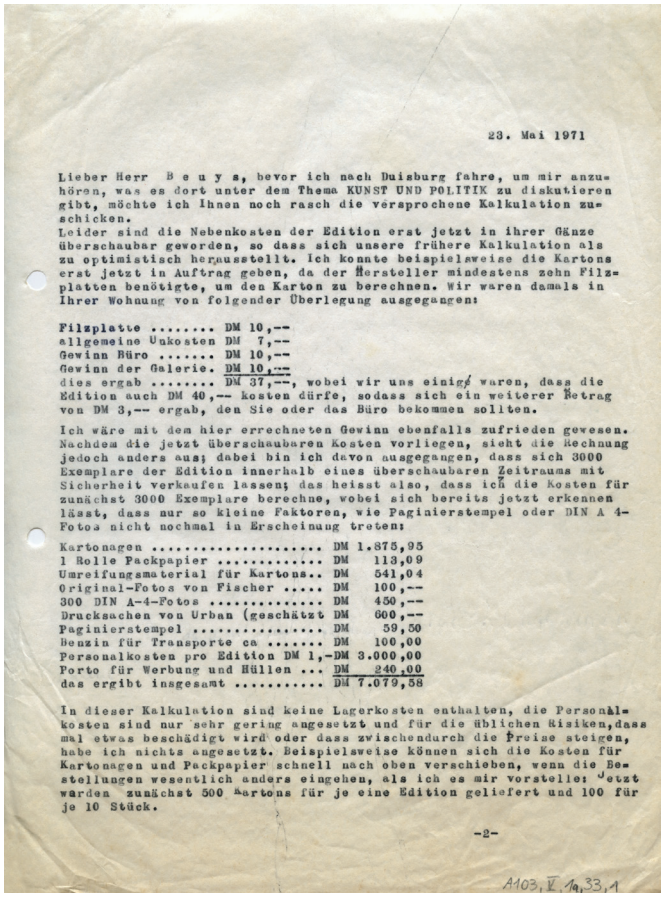


Abb. 7–8 Informationsstand zur Aktion von / Ill. 7–8 information stand for the action by Joseph Beuys in der Stollwerk-Passage, Köln, 18.6.1971 / in the Stollwerk shopping arcade, Cologne, June 18, 1971, Fotos / photos: © Bernd Jansen, Düsseldorf, ZADIK A103, X, 5b



23. Mai 1971

Lieber Herr B e u y s, bevor ich nach Duisburg fahre, um mir anzuhören, was es dort unter dem Thema KUNST UND POLITIK zu diskutieren gibt, möchte ich Ihnen noch rasch die versprochene Kalkulation zuschicken.
Leider sind die Nebenkosten der Edition erst jetzt in ihrer Gänze überschaubar geworden, so dass sich unsere frühere Kalkulation als zu optimistisch herausstellt. Ich konnte beispielsweise die Kartons erst jetzt in Auftrag geben, da der Hersteller mindestens zehn Filzplatten benötigte, um den Karton zu berechnen. Wir waren damals in Ihrer Wohnung von folgender Überlegung ausgegangen:

Filzplatte ..... DM 10,--
allgemeine Unkosten DM 7,--
Gewinn Büro ..... DM 10,--
Gewinn der Galerie. DM 10,--
dies ergab ..... DM 37,--, wobei wir uns einig waren, dass die Edition auch DM 40,-- kosten dürfe, sodass sich ein weiterer Betrag von DM 3,-- ergab, den Sie oder das Büro bekommen sollten.

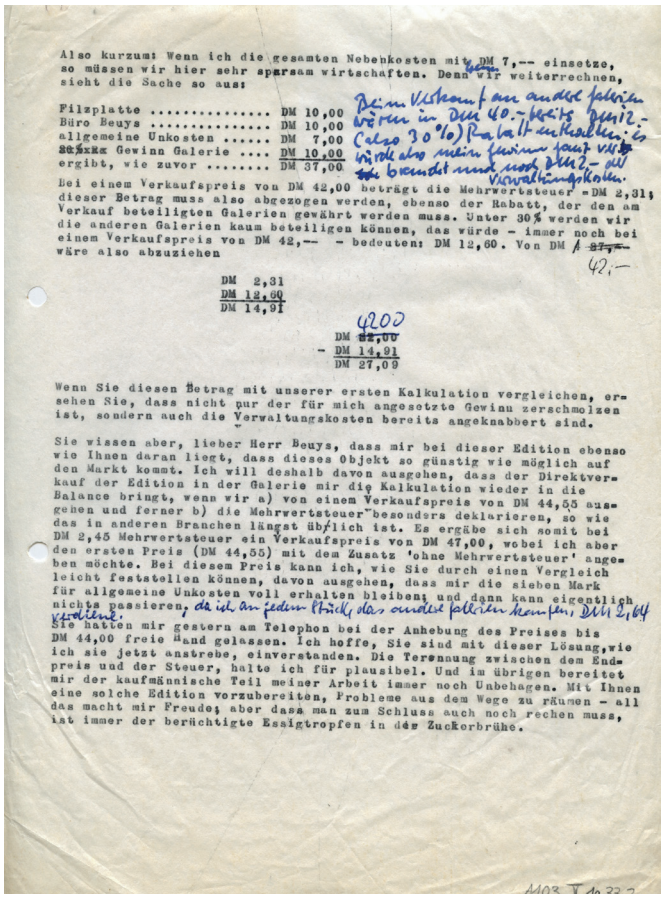
Ich wäre mit dem hier errechneten Gewinn ebenfalls zufrieden gewesen. Nachdem die jetzt überschaubaren Kosten vorliegen, sieht die Rechnung jedoch anders aus; dabei bin ich davon ausgegangen, dass sich 3000 Exemplare der Edition innerhalb eines überschaubaren Zeitraums mit Sicherheit verkaufen lassen; das heisst also, dass ich die Kosten für zunächst 3000 Exemplare berechne, wobei sich bereits jetzt erkennen lässt, dass nur so kleine Faktoren, wie Paginierstempel oder DIN A 4-Fotos nicht nochmal in Erscheinung treten:

Kartonagen	DM 1.875,95
1 Rolle Packpapier	DM 113,09
Umreifungsmaterial für Kartons..	DM 541,04
Original-Fotos von Fischer	DM 100,--
300 DIN A-4-Fotos	DM 450,--
Drucksachen von Urban (geschätzt	DM 600,--
Paginierstempel	DM 59,50
Benzin für Transporte ca	DM 100,00
Personalkosten pro Edition DM 1,-	DM 3.000,00
Porto für Werbung und Hüllen ...	DM 240,00
das ergibt insgesamt	DM 7.079,58

In dieser Kalkulation sind keine Lagerkosten enthalten, die Personalkosten sind nur sehr gering angesetzt und für die üblichen Risiken, dass mal etwas beschädigt wird oder dass zwischendurch die Preise steigen, habe ich nichts angesetzt. Beispielsweise können sich die Kosten für Kartonagen und Packpapier schnell nach oben verschieben, wenn die Bestellungen wesentlich anders eingehen, als ich es mir vorstelle: Jetzt werden zunächst 500 Kartons für je eine Edition geliefert und 100 für je 10 Stück.

-2-

A103, V, 1a, 33,1



Also kurzum: Wenn ich die gesamten Nebenkosten mit DM 7,-- einsetze, so müssen wir hier sehr sparsam wirtschaften. Denn wir weiterrechnen, sieht die Sache so aus:

Filzplatte	DM 10,00
Büro Beuys	DM 10,00
allgemeine Unkosten	DM 7,00
~~Gewinn~~ Gewinn Galerie	DM 10,00
ergibt, wie zuvor	DM 37,00

Bei einem Verkaufspreis von DM 42,00 beträgt die Mehrwertsteuer DM 2,31; dieser Betrag muss also abgezogen werden, ebenso der Rabatt, der den am Verkauf beteiligten Galerien gewährt werden muss. Unter 30% werden wir die anderen Galerien kaum beteiligen können, das würde - immer noch bei einem Verkaufspreis von DM 42,-- - bedeuten: DM 12,60. Von DM ~~37,--~~ 42,- wäre also abzuziehen

DM 2,31
DM 12,60
DM 14,91

4200
DM ~~42,00~~
- DM 14,91
DM 27,09

Wenn Sie diesen Betrag mit unserer ersten Kalkulation vergleichen, ersehen Sie, dass nicht nur der für mich angesetzte Gewinn zerschmolzen ist, sondern auch die Verwaltungskosten bereits angeknabbert sind.

Sie wissen aber, lieber Herr Beuys, dass mir bei dieser Edition ebenso wie Ihnen daran liegt, dass dieses Objekt so günstig wie möglich auf den Markt kommt. Ich will deshalb davon ausgehen, dass der Direktverkauf der Edition in der Galerie mir die Kalkulation wieder in die Balance bringt, wenn wir a) von einem Verkaufspreis von DM 44,55 ausgehen und ferner b) die Mehrwertsteuer besondern deklarieren, so wie das in anderen Branchen längst üblich ist. Es ergäbe sich somit bei DM 2,45 Mehrwertsteuer ein Verkaufspreis von DM 47,00, wobei ich aber den ersten Preis (DM 44,55) mit dem Zusatz 'ohne Mehrwertsteuer' angeben möchte. Bei diesem Preis kann ich, wie Sie durch einen Vergleich leicht feststellen können, davon ausgehen, dass mir die sieben Mark für allgemeine Unkosten voll erhalten bleiben; und dann kann eigentlich nichts passieren, da ist an jedem Stück, das anderst fabriziert kompliziert, DM 2,64 verdient.
Sie hatten mir gestern am Telephon bei der Anhebung des Preises bis DM 44,00 freie Hand gelassen. Ich hoffe, Sie sind mit dieser Lösung, wie ich sie jetzt anstrebe, einverstanden. Die Terennung zwischen dem Endpreis und der Steuer, halte ich für plausibel. Und im übrigen bereitet mir der kaufmännische Teil meiner Arbeit immer noch Unbehagen. Mit Ihnen eine solche Edition vorzubereiten, Probleme aus dem Wege zu räumen - all das macht mir Freude; aber dass man zum Schluss auch noch rechnen muss, ist immer der berüchtigte Essigtropfen in der Zuckerbrühe.

Beim Verkauf an andere Galerien würden in DM 40.- bereits DM 12.- (also 30%) Rabatt enthalten sein. Es würde also mein Gewinn ganz verschwinden und noch DM 2.- der Verwaltungskosten.

A103, V, 1a, 33,2

Abb. 9 Brief von / Ill. 9 letter from Helmut Rywelski an / to Joseph Beuys vom 15.11.1970 / from Nov. 15, 1970, ZADIK A103, V, 1a, 35



Abb. 1 Schaufenster der Galerie art intermedia mit Plakat / Ill. 1 display window of art intermedia gallery including the poster *Freiheit für Angela Davis*, Foto / photo: © Anita Kloten

ROBERT FILLIOU: *SOLIDARITÄTSVERANSTALTUNG FÜR ANGELA DAVIS*, 31. OKTOBER 1971

ROBERT FILLIOU: *SOLIDARITY EVENT FOR ANGELA DAVIS*, OCTOBER 31, 1971

Brigitte Jacobs van Renswou

„Am Sonntag, dem 31. Oktober 1971, nachmittags, werde ich jedem dankend die Hand schütteln, der 40 Mark zum Verteidigungsfonds Angela Davis – deren Strafprozess am 1. November in Los Angeles beginnt – beiträgt", so Robert Filliou in der Einladung zur *Solidaritätsveranstaltung für Angela Davis* in der Galerie *art intermedia*[1] [Abb. 2].
Die Black-Power-Aktivistin, Bürgerrechtlerin, Philosophin und Schriftstellerin Angela Davis stand auf der Liste des FBI unter den zehn meistgesuchten Verbrecher*innen und wurde 1970 verhaftet. Nachdem sie dem im Gefängnis sitzenden George Jackson, Mitglied der Black Panther Party geholfen hatte, ein Buch zu schreiben, wurde ihr vorgeworfen, die Tatwaffe für den Befreiungsversuch von Jacksons Bruder Jonathan, bei dem vier Menschen getötet wurden, besorgt zu haben. Wegen „Unterstützung des Terrorismus" drohte ihr in den USA die Todesstrafe. Weltweit entwickelte sich eine Kampagne für Davis mit einer Welle des öffentlichen Protests. John Lennon widmete ihr 1972 auf seinem Album *Some Time in New York City* den Song *Angela* und die Rolling Stones schrieben für sie *Sweet Black Angel* auf ihrem Album *Exile on Main Street*.

Robert Fillious Aktionsbeitrag im Kontext der afroamerikanischen Black-Panther-Bewegung und deren Kampf gegen rassistische Unterdrückung eignete sich bestens für die zunehmende Po-

"On Sunday, October 31, 1971, during the afternoon, I will gratefully shake hands with everyone contributing 40 marks to the Angela Davis Defense Fund – whose court case begins on November 1 in Los Angeles," stated Robert Filliou on the invitation to the *Solidaritätsveranstaltung für Angela Davis* (Solidarity Event for Angela Davis) at the *art intermedia* gallery[1] [ill. 2]. Black power and civil rights activist, philosopher, and author Angela Davis was on the FBI's list of its ten most wanted criminals and was arrested in 1970. After assisting prisoner George Jackson, a member of the Black Panther Party, to write a book she was accused of providing the murder weapon for Jackson's brother Jonathan's escape attempt, during which four people were killed. She was threatened with the death penalty in the United States for "supporting terrorism." A campaign for Davis developed worldwide in a wave of public protests. John Lennon dedicated the song Angela to her on his 1972 album *Some Time in New York City* and the Rolling Stones wrote *Sweet Black Angel* for her, which appeared on their album *Exile on Main Street*.

Robert Filliou's action, a contribution in the context of the African-American Black Panther movement and its struggle against racist oppression was ideally suited to the increasing politicization of Helmut Rywelski's gallery program. Rywelski was very interested in creating a connection between the Black

litisierung von Helmut Rywelskis Galerieprogramm. Rywelski war sehr daran interessiert, eine Verbindung der Black Panthers nach Europa herzustellen, wie aus einem Brief an Lil Picard vom 14.10.1970 hervorgeht: „Wenn Sie, liebe Lil, mir die Adresse der Black Panthers mitteilen könnten, wäre mir das wirklich eine Hilfe. […] Denn die Black Panthers sind sicherlich auch Leute, die Themen bearbeiten, die man auch hier in Europa verstehen würde" [Abb. 3].[2] Lil Picard antwortete einige Tage später und vermittelte ihm die Adresse der Black Panthers in New York.[3] Außerdem organisierte und bestellte Rywelski jeweils 1000 Stück Angela-Davis-Sticker und -Buttons [Abb. 8] bei Key Books Ltd. in Birmingham.[4]

Mit Robert Filliou hatte Rywelski einen der Hauptvertreter der Fluxus-Bewegung eingeladen, bekannt durch seine prozesshafte Kunst und poetischen Objekte, die er erstmals 1969 in der Gruppenausstellung *Hintergründe* und 1970 in einer Einzelausstellung präsentiert hatte. Im Editionsprogramm ist Filliou 1969 mit einer *Spielkarte Joker/Pik-As* im Rahmen der Edition *Künstlerpost* vertreten. Seine auf Gesellschafts- und Rollenveränderung angelegte Kunst war eng mit seinem Werdegang verbunden. Schon als Gymnasiast schloss sich Filliou 1943 der Résistance an und wurde Mitglied der Kommunistischen Partei Frankreichs. 1946 ging er nach Los Angeles, setzte dort sein Wirtschaftsstudium fort, und 1951 wandte er sich dem Zen-Buddhismus zu.

Im Schaufenster der Galerie *art intermedia* hing ein großes Einladungs- und Informationsplakat mit dem Aufruf „Freiheit für Angela Davis" [Abb. 1]. Auf der breiten Fensterbank lagen Stapel mit Informationsblättern bereit.
Am Eröffnungstag erwartete Robert Filliou die Gäste in einem fast leeren Ausstellungsraum: In einer Ecke befand sich ein Holzpodest, auf dem Filliou stand und die Hände derjenigen Besucher*innen schüttelte, die 40 Mark spendeten. Der Handschlag umfasste die Worte „THANK YOU", die sich Filliou zuvor in die Hand gestempelt hatte [Abb. 4 und 5].[5] In der anderen Ecke

Panthers and Europe, as can be seen in a letter to Lil Picard from October 14, 1970: "If you, dear Lil, could give me the address of the Black Panthers, it would really help me. […] Because the Black Panthers are certainly people who are working on issues that will also be understood here in Europe" [ill. 3].[2] Lil Picard replied a few days later providing him with the address of the Black Panthers in New York.[3] Rywelski also organized and ordered 1000 Angela Davis stickers and buttons [ill. 8] from Key Books Ltd. in Birmingham.[4]

In Robert Filliou, Rywelski was inviting one of the major representatives of the Fluxus movement, known for his process-based art and poetic objects, which he first presented in 1969 in the group exhibition *Hintergründe*, as well as in a solo exhibition in 1970. Filliou was represented in the program of limited editions in 1969 by a *Spielkarte Joker/Pik-As* (a joker/ace of spades playing card) as part of the limited edition *Künstlerpost*. His art based on changing both society and traditional roles was closely linked to his early background. Filliou joined the Résistance in 1943 as a high school student and became a member of the French Communist Party. In 1946 he moved to Los Angeles where he continued to study economics, and in 1951 he turned to Zen Buddhism.

A large invitation and information poster emblazoned with the call "Freiheit für Angela Davis" (Freedom for Angela Davis) hung in the display window of the *art intermedia* gallery [ill. 1]. Piles of information flyers were placed on the wide windowsill. On the day of the opening, Robert Filliou awaited visitors in an almost empty exhibition space: in one corner was a wooden platform on which Filliou stood and shook the hands of visitors who were donating 40 marks. The handshake included the words "THANK YOU" that Filliou had stamped on his palm beforehand [ill. 4 and 5].[5] In the other corner of the space was a table with a cash register and a list of donations, on which the handshake purchases were registered and the money collected [ill. 6]. The registered donations, on

des Raumes stand ein Tisch mit einer Kasse und mit einem Spendenzettel, auf dem die Handschlag-Käufe registriert und die Gelder dafür kassiert wurden [Abb. 6]. Auf der im Archiv der Galerie *art intermedia* verwahrten Spendenliste hatten sich u. a. der Künstler Gerd Winkler, der Galerist Michael Werner und Kasper König, der damals noch in New York wohnte, mit Spendenbeiträgen eingetragen [Abb. 7]. Zudem stiftete Michael Buthe für die Solidaritätsveranstaltung ein Objekt, das für 1300 DM erworben werden konnte.[6] Neben dem „käuflichen" Handschlag von Robert Filliou wurden Briefumschläge mit Angela-Davis-Aufklebern für 5,– DM verkauft oder Metallbuttons mit dem Kopf von Angela Davis zum Anstecken, die heute als Aktionsrelikte im Archiv der Galerie *art intermedia* erhalten sind [Abb. 8].

Wie aus den Archivunterlagen der Galerie *art intermedia* hervorgeht, waren nach Ausstellungsende aus der Aktion 430 DM eingegangen. In einem Brief von Helmut Rywelski an das Sozialistische Büro der Neuen Linken in Offenbach bestätigt dieser, dass er das Geld überwiesen habe, aber auch zu wissen verlange, wohin das Geld weitergeleitet wird: „Da wir sicher sein wollen, dass diese Solidaritätsspende für Angela Davis in die richtigen Hände gerät, […]."[7] Das Sozialistische Büro antwortete ihm umgehend: „[…] dass das Geld des Solidaritätsfonds dafür bestimmt [ist], die politische Aufklärungsarbeit über den Fall Angela Davis zu finanzieren (Unterschriftenaktionen, Wandzeitung, Broschüre), einen oder zwei Beobachter zu dem Prozess zu entsenden und eine große Veranstaltung während des Hauptprozesses organisieren zu können."[8] 1972 wurde Angela Davis in allen Punkten der Anklage freigesprochen.

Anmerkungen
[1] ZADIK, A103, I, 1
[2] ZADIK, A103, V, 1c, 221
[3] ZADIK, A103, V, 1c, 220
[4] ZADIK, A103, IV, 4c, 357
[5] ZADIK, A103, IV, 5b, 209
[6] ZADIK, A103, IV, 5b, 208
[7] ZADIK, A103, IV, 5b, 207
[8] ZADIK, A103, IV, 5b, 206

the list of donors kept in the *art intermedia* gallery's archive, included ones by artist Gerd Winkler, gallerist Michael Werner, and Kasper König, who was still living in New York at the time [ill. 7]. In addition, Michael Buthe donated an object to the solidarity event that could be purchased for 1,300 marks.[6] In addition to Robert Filliou's "purchasable" handshake, envelopes with Angela Davis stickers for 5 marks were sold, together with clip-on metal buttons bearing the head of Angela Davis, which are now preserved as relics of the action in the *art intermedia* gallery's archive [ill. 8].

As can be established from the *art intermedia* gallery's archive documents, the action had received 430 marks by the end of the exhibition. In a letter from Helmut Rywelski to the Sozialistisches Büro der Neuen Linken (Socialist Bureau of the New Left) in Offenbach, he confirmed that he had transferred the money, but also asked to know where the money was being forwarded: "Since we want to be certain that this donation in solidarity with Angela Davis lands in the right hands, […]."[7] The Sozialistisches Büro immediately replied: "[...] that the Solidarity Fund's money is intended to finance political information work on the Angela Davis case (petitions, wall newspaper, brochure), the sending of one or two observers to the court hearings, and to enable the organizing of a large-scale event during the main hearing."[8] In 1972 Angela Davis was acquitted of all charges.

Footnotes
[1] ZADIK, A103, I, 1
[2] ZADIK, A103, V, 1c, 221
[3] ZADIK, A103, V, 1c, 220
[4] ZADIK, A103, IV, 4c, 357
[5] ZADIK, A103, IV, 5b, 209
[6] ZADIK, A103, IV, 5b, 208
[7] ZADIK, A103, IV, 5b, 207
[8] ZADIK, A103, IV, 5b, 206



E i n l a d u n g z u r T e i l n a h m e

SOLIDARITÄTSVERANSTALTUNG FÜR ANGELA DAVIS

von Robert Filliou am Sonntag, dem 31.X. 71

art intermedia, 5 Köln 1, Brüsseler Strasse 44, Telephon 216609, $15.^{00}$ Uhr bis $16.^{30}$ Uhr. Die Liste der Spender kann in der Galerie jederzeit eingesehen werden. Wir werden gesammelte Beträge überweisen an: Sonderkonto Solidaritätsspende für Angela Davis, Bank für Gemeinwirtschaft, Offenbach, Konto-Nummer 1/740282/9-11. Dieses Konto wurde vom sozialistischen Büro in Offenbach eingerichtet.
Die Übersetzung der auf der anderen Blattseite gedruckten Erklärung Robert Fillious lautet:

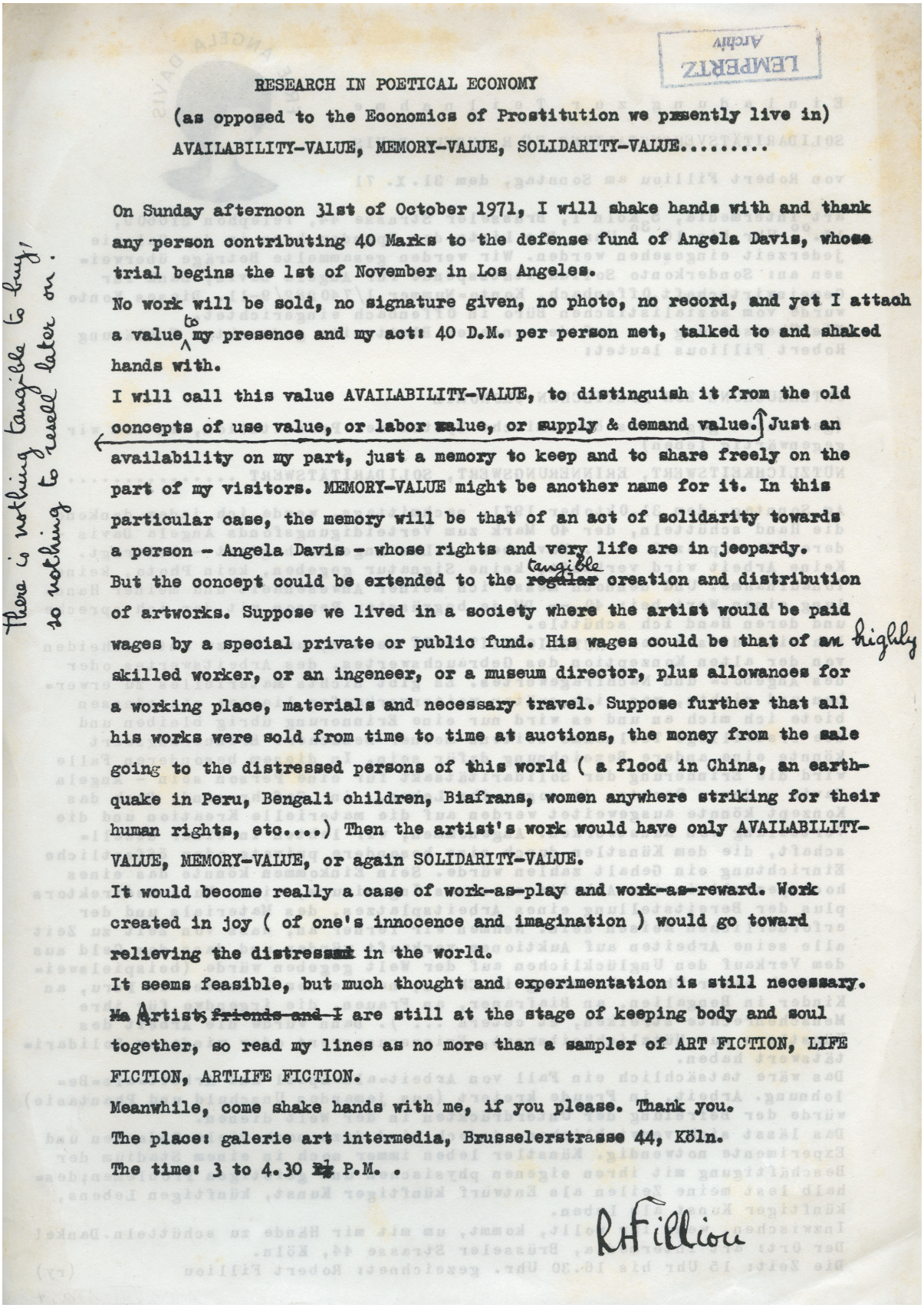
UNTERSUCHUNG ZUR POETISCHEN ÖKONOMIE

(gerichtet gegen das ökonomische System der Prostitution, in dem wir gegenwärtig leben)

NÜTZLICHKEITSWERT, ERINNERUNGSWERT, SOLIDARITÄTSWERT .....

Am Sonntag, dem 31.Oktober 1971, nachmittags, werde ich jedem dankend die Hand schütteln, der 40 Mark zum Verteidigungsfonds Angela Davis - deren Strafprozeß am 1. November in Los Angeles beginnt - beiträgt. Keine Arbeit wird verkauft, keine Signatur gegeben, kein Photo, keine Tonaufnahme. Und dennoch messe ich meiner Anwesenheit und meiner Handlung einen Wert bei: 40,-- DM je begrüsster Person mit der ich spreche und deren Hand ich schüttle.
Ich will diesen Wert NÜTZLICHKEITSWERT nennen, um ihn zu unterscheiden von der alten Konzeption des Gebrauchswertes, des Arbeitswertes oder des Angebot- und Nachfragewertes. Es gibt nichts Materielles zu erwerben und nichts, was sich später weiterverkaufen liesse; stattdessen biete ich mich an und es wird nur eine Erinnerung übrig bleiben und die freiwillige Teilnahme seitens meiner Besucher. Erinnerungswert könnte eine andere Bezeichnung dafür sein. In diesem besonderen Falle wird die Erinnerung der Solidaritätsakt für eine Person sein - Angela Davis - deren Rechte, ja sogar ihr Leben, in Gefahr sind. Doch das Konzept könnte ausgeweitet werden auf die materielle Kreation und die Verteilung von Kunstwerken. Angenommen, wir lebten in einer Gesellschaft, die dem Künstler durch eine besondere private oder öffentliche Einrichtung ein Gehalt zahlen würde. Sein Einkommen könnte das eines hochspezialisierten Arbeiters, eines Ingenieurs, eines Museumsdirektors plus der Bereitstellung eines Arbeitsplatzes, des Materials und der erforderlichen Reisen sein. Nehmen wir ferner an, dass von Zeit zu Zeit alle seine Arbeiten auf Auktionen verkauft würden und dass das Geld aus dem Verkauf den Unglücklichen auf der Welt gegeben würde (beispielsweise nach einer Überschwemmung in China, nach einem Erdbeben in Peru, an Kinder in Bengalien, an Biafraner, an Frauen, die irgendwo für ihre Menschenrechte streiken, et cetera ...). Dann würde die Arbeit des Künstlers nur Nützlichkeitswert, Erinnerungswert oder wiederum Solidaritätswert haben.
Das wäre tatsächlich ein Fall von Arbeit-als-Spiel und Arbeit-als-Belohnung. Arbeit, in Freude kreiert (aus jemandes Unschuld und Phantasie) würde der Befreiung der Unterdrückten in der Welt dienen.
Das lässt sich verwirklichen, jedoch sind dazu noch viele Gedanken und Experimente notwendig. Künstler leben immer noch in einem Stadium der Beschäftigung mit ihren eigenen physischen und geistigen Problemen; deshalb lest meine Zeilen als Entwurf künftiger Kunst, künftigen Lebens, künftiger Kunst als Leben.
Inzwischen, wenn Ihr wollt, kommt, um mit mir Hände zu schütteln. Danke!
Der Ort: art intermedia, Brüsseler Strasse 44, Köln.
Die Zeit: 15 Uhr bis 16.30 Uhr. gezeichnet: Robert Filliou (ry)

A103, VIII, 17a, 4



RESEARCH IN POETICAL ECONOMY

(as opposed to the Economics of Prostitution we presently live in)

AVAILABILITY-VALUE, MEMORY-VALUE, SOLIDARITY-VALUE.....

On Sunday afternoon 31st of October 1971, I will shake hands with and thank any person contributing 40 Marks to the defense fund of Angela Davis, whose trial begins the 1st of November in Los Angeles.

No work will be sold, no signature given, no photo, no record, and yet I attach a value to my presence and my act: 40 D.M. per person met, talked to and shaked hands with.

I will call this value AVAILABILITY-VALUE, to distinguish it from the old concepts of use value, or labor value, or supply & demand value. Just an availability on my part, just a memory to keep and to share freely on the part of my visitors. MEMORY-VALUE might be another name for it. In this particular case, the memory will be that of an act of solidarity towards a person - Angela Davis - whose rights and very life are in jeopardy.

But the concept could be extended to the ~~regular~~ tangible creation and distribution of artworks. Suppose we lived in a society where the artist would be paid wages by a special private or public fund. His wages could be that of an highly skilled worker, or an ingeneer, or a museum director, plus allowances for a working place, materials and necessary travel. Suppose further that all his works were sold from time to time at auctions, the money from the sale going to the distressed persons of this world (a flood in China, an earthquake in Peru, Bengali children, Biafrans, women anywhere striking for their human rights, etc....) Then the artist's work would have only AVAILABILITY-VALUE, MEMORY-VALUE, or again SOLIDARITY-VALUE.

It would become really a case of work-as-play and work-as-reward. Work created in joy (of one's innocence and imagination) would go toward relieving the distressed in the world.

It seems feasible, but much thought and experimentation is still necessary. ~~My friends and I~~ Artists are still at the stage of keeping body and soul together, so read my lines as no more than a sampler of ART FICTION, LIFE FICTION, ARTLIFE FICTION.

Meanwhile, come shake hands with me, if you please. Thank you.

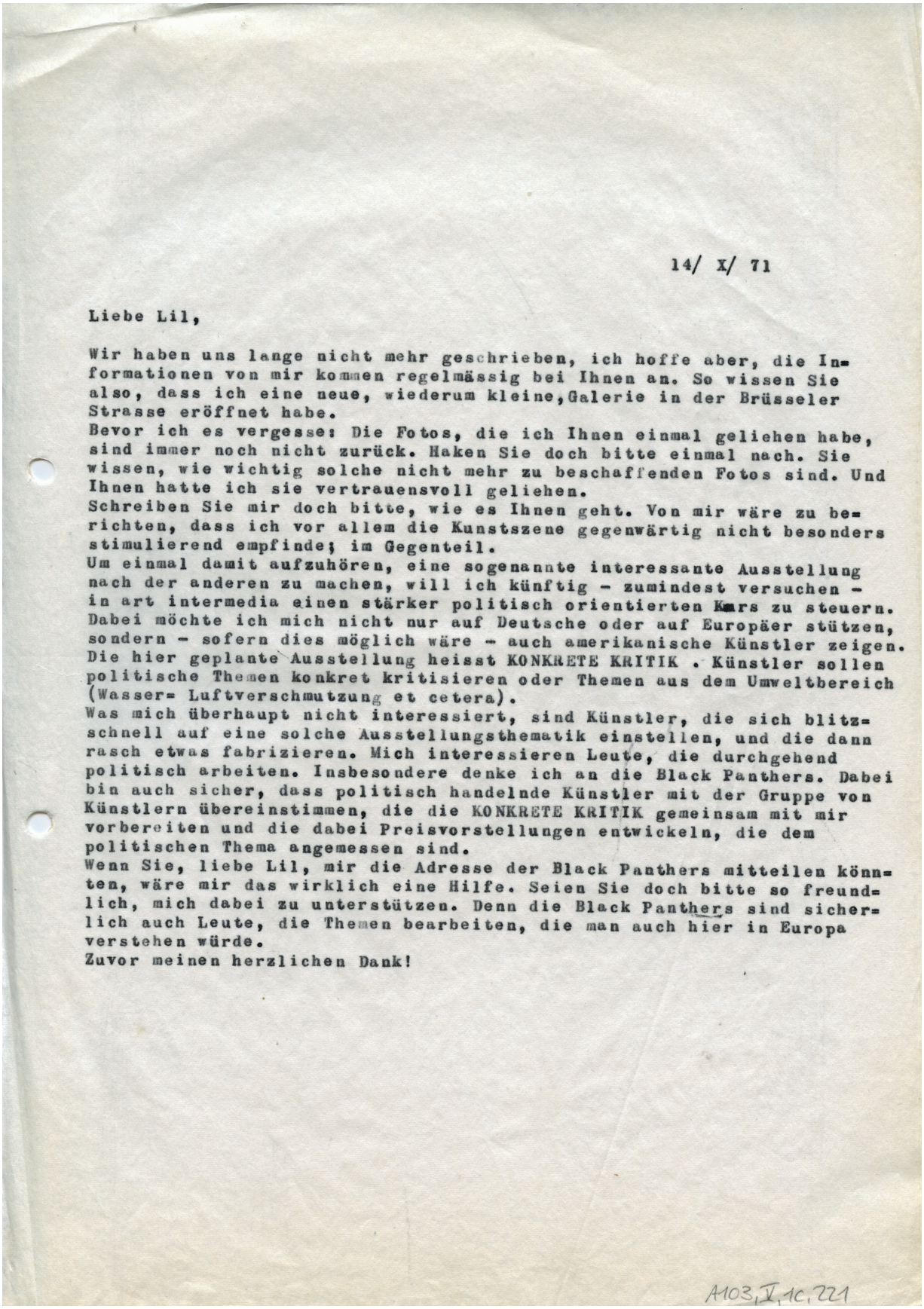
The place: galerie art intermedia, Brusselerstrasse 44, Köln.

The time: 3 to 4.30 ~~P.M.~~ P.M. .

R H Filliou

Flora is nothing tangible to buy, so nothing to resell later on.

Abb. 2 Einladung zur Ausstellung / Ill. 2 invitation to the exhibition *Robert Filliou – Solidarität für Angela Davis*, art intermedia, Köln, 31.10.1971 / Cologne, Oct. 31, 1971, ZADIK A103, I, 1, 32



14/ X/ 71

Liebe Lil,

Wir haben uns lange nicht mehr geschrieben, ich hoffe aber, die Informationen von mir kommen regelmässig bei Ihnen an. So wissen Sie also, dass ich eine neue, wiederum kleine,Galerie in der Brüsseler Strasse eröffnet habe.
Bevor ich es vergesse: Die Fotos, die ich Ihnen einmal geliehen habe, sind immer noch nicht zurück. Haken Sie doch bitte einmal nach. Sie wissen, wie wichtig solche nicht mehr zu beschaffenden Fotos sind. Und Ihnen hatte ich sie vertrauensvoll geliehen.
Schreiben Sie mir doch bitte, wie es Ihnen geht. Von mir wäre zu berichten, dass ich vor allem die Kunstszene gegenwärtig nicht besonders stimulierend empfinde; im Gegenteil.
Um einmal damit aufzuhören, eine sogenannte interessante Ausstellung nach der anderen zu machen, will ich künftig - zumindest versuchen - in art intermedia einen stärker politisch orientierten Kurs zu steuern. Dabei möchte ich mich nicht nur auf Deutsche oder auf Europäer stützen, sondern - sofern dies möglich wäre - auch amerikanische Künstler zeigen. Die hier geplante Ausstellung heisst KONKRETE KRITIK . Künstler sollen politische Themen konkret kritisieren oder Themen aus dem Umweltbereich (Wasser- Luftverschmutzung et cetera).
Was mich überhaupt nicht interessiert, sind Künstler, die sich blitzschnell auf eine solche Ausstellungsthematik einstellen, und die dann rasch etwas fabrizieren. Mich interessieren Leute, die durchgehend politisch arbeiten. Insbesondere denke ich an die Black Panthers. Dabei bin auch sicher, dass politisch handelnde Künstler mit der Gruppe von Künstlern übereinstimmen, die die KONKRETE KRITIK gemeinsam mit mir vorbereiten und die dabei Preisvorstellungen entwickeln, die dem politischen Thema angemessen sind.
Wenn Sie, liebe Lil, mir die Adresse der Black Panthers mitteilen könnten, wäre mir das wirklich eine Hilfe. Seien Sie doch bitte so freundlich, mich dabei zu unterstützen. Denn die Black Panthers sind sicherlich auch Leute, die Themen bearbeiten, die man auch hier in Europa verstehen würde.
Zuvor meinen herzlichen Dank!

A103,V,1c,221

Abb. 3 Brief von / Ill. 3 letter from Helmut Rywelski an / to Lil Picard, 14.10.1970 / Oct. 14, 1970, ZADIK A103, V, 1c, 221



Abb. 4 / Ill. 4 Robert Filliou gibt den Handschlag für Angela Davis während seiner Ausstellungseröffnung am 31.10.1971 in der Galerie art intermedia / giving a handshake for Angela Davis during the opening of his exhibition on Oct. 31, 1971 at the art intermedia gallery, Foto / photo: © Anita Kloten

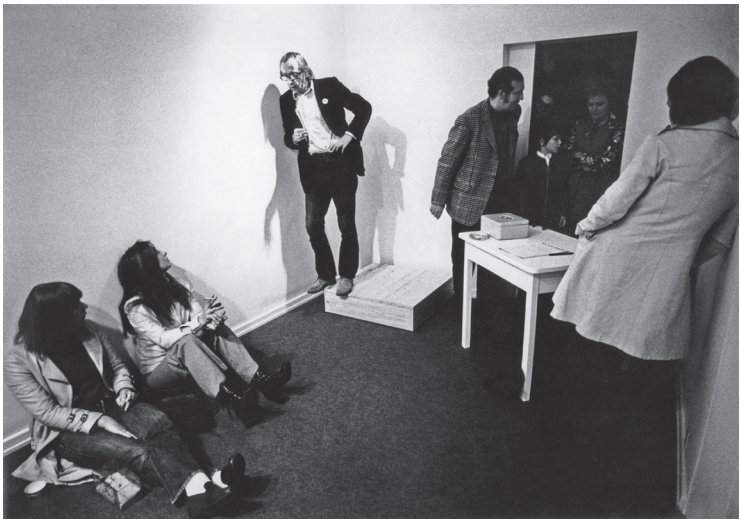


Abb. 5 Blick in die Ausstellung / Ill. 5 view of the exhibition *Robert Filliou – Solidarität für Angela Davis*, art intermedia, Brüsseler Straße 44, Köln, 31.10.1971 / Cologne, Oct. 31, 1971, Foto / photo: © Anita Kloten

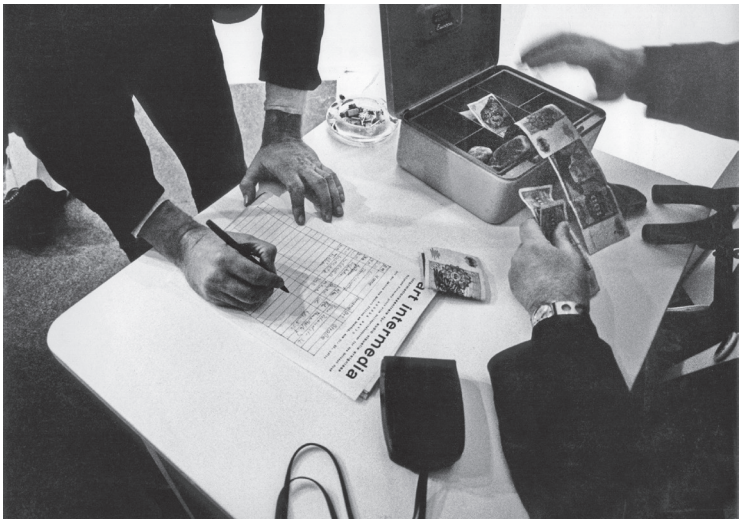
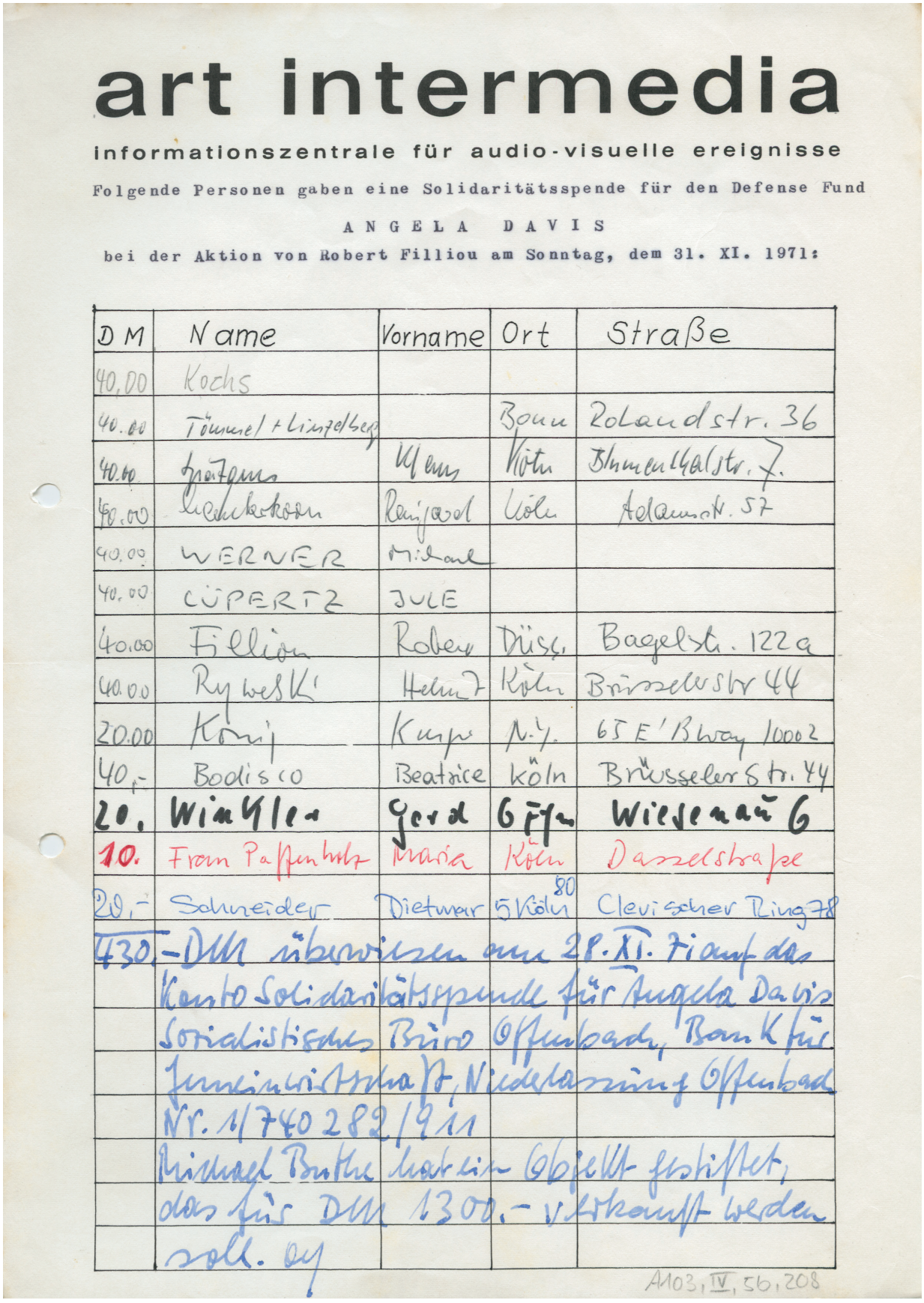


Abb. 6 Tisch mit Kasse und mit Spendenzettel für „Handschlag-Käufe" / Ill. 6 table with a cash register and list of donations for "handshake purchases", Foto / photo: © Anita Kloten



art intermedia

informationszentrale für audio-visuelle ereignisse

Folgende Personen gaben eine Solidaritätsspende für den Defense Fund

ANGELA DAVIS

bei der Aktion von Robert Filliou am Sonntag, dem 31. XI. 1971:

DM	Name	Vorname	Ort	Straße
40,00	Kochs			
40.00	Tömmel + Linzelberg		Bonn	Rolandstr. 36
40.00	Spätgens	Klaus	Köln	Blumenthalstr. 7.
40.00	Lenckerkoon	Reinjard	Köln	Adamsstr. 57
40.00	WERNER	Michael		
40.00	LÜPERTZ	JULE		
40.00	Fillion	Robert	Düss.	Bagelstr. 122a
40.00	Rywelski	Helmut	Köln	Brüsselerstr 44
20.00	König	Kurt	N.Y.	65 E'Bway 10002
40,-	Bodisco	Beatrice	Köln	Brüsseler Str. 44
20.	Winkler	Gerd	6 Ffm	Wiesenau 6
10.	Frau Paffenholz	Maria	Köln	Dasselstraße
20,-	Schneider	Dietmar	5 Köln 80	Clevischer Ring 78

430,- DM überwiesen am 28. XI. 71 auf das Konto Solidaritätsspende für Angela Davis Sozialistisches Büro Offenbach, Bank für Gemeinwirtschaft, Niederlassung Offenbach Nr. 1/740282/911

Michael Buthe hat ein Objekt gestiftet, das für DM 1300.- verkauft werden soll. oy

A103, IV, 5b, 208

Abb. 7 Spendenliste zur Aktion / Ill. 7 list of donations for the action *Free Angela Davis*, ZADIK A103, IV, 5b, 208



Abb. 8 Buttons und Sticker / Ill. 8 buttons and stickers *Free Angela Davis*,
Foto / photo: © Markus Hoffmann, ZADIK A103, VIII, 16



Abb. 1 / Ill. 1 Helmut Rywelski, 1972, Foto / photo: © Anita Kloten

KONKRETE KRITIK, 3. DEZEMBER 1971 BIS JANUAR 1972

KONKRETE KRITIK, DECEMBER 3, 1971, TO JANUARY 1972

Helga Behn

Mit folgender Ansage in der *Informationszentrale für audiovisuelle ereignisse* vom 15. September 1971 kündigte Helmut Rywelski [Abb. 1] sein zukünftiges Ausstellungsprogramm im neuen Domizil der Galerie in der Brüsseler Straße an: „KONKRETE KRITIK üben eingeladene Künstler im November. Das Thema, politische Zustände zu kritisieren, soll gründlich bearbeitet und im späten Frühjahr 1972 vielleicht nochmals und auch mit anderen Künstlern erneut vorgestellt werden. Jedes Blatt und jedes Objekt aus der Reihe KONKRETE KRITIK kosten Stück für Stück vierzig Mark." [Abb. 2] Mit der Vorschau auf die Ausstellung gab er auch der „stärkeren Politisierung seines Galeriebetriebs"[1] Ausdruck, die am 30. Oktober mit Robert Fillious *Solidaritätsveranstaltung für Angela Davis* ihren signifikanten Anfang nehmen sollte.

Die angekündigte Gruppenausstellung KONKRETE KRITIK eröffnete er am 3. Dezember. Die Einladung zur Ausstellung ist ganz im Geist der propagierten Politisierung gestaltet. Statt einer Abbildung zeigt sie einen Auszug aus einem programmatischen Gedicht des sowjetischen Dichters und Futuristen Wladimir Majakowski (1893–1930).[2] „KUNST ALS WAFFE?" – mit dieser provokativen Frage beginnt Beatrice von Bodisco, Galerie-Assistentin bei Rywelski, ihren Ausstellungstext Nr. 25. „wenn kunst künftig als glaubwürdige waffe gegen das herrschende system eingesetzt werden soll, muss sie

In the *Informationszentrale für audiovisuelle ereignisse* press release dated September 15, 1971, Helmut Rywelski [ill. 1] announced his future exhibition program at the gallery's new domicile in Brüsseler Straße: "KONKRETE KRITIK (CONCRETE CRITIQUE) is the approach of the artists being invited to exhibit in November. The critiquing of the prevailing state of politics is to be thoroughly examined and will perhaps be the subject of another presentation in late spring 1972 that also includes different artists. Works on paper and objects from the KONKRETE KRITIK series will cost forty marks per piece." [ill. 2] In the preview to the exhibition, he also stated that the "more forceful politicization of his gallery business"[1] was to make its auspicious debut on 30 October with Robert Filliou's *Solidaritätsveranstaltung für Angela Davis* (Solidarity Event for Angela Davis).

Rywelski opened the, as announced, group exhibition KONKRETE KRITIK on December 3. The invitation to the exhibition was conceived entirely in the spirit of the politicization he had propagated. Instead of an image, it displayed an extract from a programmatic poem by the Soviet poet and Futurist Vladimir Mayakovsky (1893–1930).[2] "ART AS WEAPON?" – such was the provocative question that Beatrice von Bodisco, Rywelski's assistant at the gallery, posed at the beginning of her exhibition text no. 25. "if art is to be used, in the future, as a credible weapon against the prevailing system, it must

die analyse aus den ökonomischen verhältnissen – die zusammenhänge von macht und kapital – konsequent zeigen und daraus den kampf entwickeln. [...] KONKRETE KRITIK will – wenn sie anfangs auch noch nicht alle ihre ausdrucksmittel gesichert vorweisen kann – den schritt vollziehen von der aus dem bürgerlichen Idealismus getragenen MORALISCHEN KRITIK zu einer REALISTISCHEN (KONKRETEN) KRITIK." [Abb. 3] Auch Rywelskis Text auf dem Einladungs-Kuvert zur Ausstellung, die *einzelheiten im November 1971*, ist im typisch marxistisch-kapitalismuskritischen 68er Vokabular verfasst.[3]

Die von Rywelski ausgewählten Künstler waren streitbare gesellschaftskritische und dem Gegenständlichen verpflichtete Maler, Bildhauer oder Grafiker. Bis auf H. P. Alvermann, Claus Böhmler und Bernd Koberling waren neu bei *art intermedia*: Klaus Böttger, KP Brehmer, Johannes Grützke, Siegfried Neuenhausen, Max Peintner, Claude Rutault und Jürgen Spohn. Das vierseitige Faltblatt zur Ausstellung zeigt eine Auswahl der edierten Arbeiten, konkret-kritische Siebdrucke, Kupferstiche, Holzschnitte und Radierungen, die „dem verbalen Protest die klare politisierte Ästhetik folgen" ließen, wie es im Text heißt [Abb. 4]. Auch zur Realismus-Diskussion im Rahmen der KONKRETEN KRITIK äußerte sich Beatrice von Bodisco in ihrem Einladungstext: „wenn sich REALISMUS als die wahrheitsgetreue, unzweideutige wiedergabe der verhältnisse und ihrer inhalte definiert, so ist davon auszugehen, dass sich um diese zielsetzung viele künstler bemühen. sie empfinden nicht das verschleiern, sondern das aufdecken als notwendig."
Zur Ausstellung KONKRETE KRITIK fand gleichzeitig die Präsentation einer gesonderten Grafik-Mappe mit dem eigenartigen Titel *Die verbesserte Olympia-Edition* statt, deren erklärtes Ziel es war, im Vorfeld die offizielle Plakat-Edition zur Olympiade 1972 politisch zu konterkarieren: „Zwölf junge Künstler in München haben die Olympiade kritisch durchleuchtet und erfrischend blossgestellt", heißt es im Faltblatt. Die 12-farbigen Siebdrucke, u. a. mit einer Fotomontage mit Franz Josef Strauß mit Startpistole

consistently demonstrate an analysis – the relations between power and capital – from the perspective of economic circumstances and develop the struggle from that. [...] KONKRETE KRITIK – even if, at the beginning it may not yet be able to display all its means of expression with certainty – seeks to take a step from MORAL CRITIQUE, born out of bourgeois idealism, to a REALISTIC (CONCRETE) CRITIQUE." [ill. 3] Rywelski's text on the envelope for the invitation to the exhibition, *einzelheiten im November 1971*, was also authored employing vocabulary similarly typical of a 1968 Marxist critique of capitalism.[3]

The artists selected by Rywelski were argumentative, socially critical painters, sculptors, and printmakers who were committed to the figurative. Except for H. P. Alvermann, Claus Böhmler, and Bernd Koberling, the remaining artists – Klaus Böttger, KP Brehmer, Johannes Grützke, Siegfried Neuenhausen, Max Peintner, Claude Rutault, and Jürgen Spohn – were new to *art intermedia*. The four-page leaflet for the exhibition illustrates a selection of the limited edition works, concrete-critical screen prints, copperplate engravings, woodcuts, and etchings that "made the clearly politicized aesthetics adhere to the verbal protest," as the text states [ill. 4]. In her invitation text, Beatrice von Bodisco also commented, within the context of KONKRETE KRITIK, on the discussion concerning realism: "if REALISM defines itself as the faithful, unambiguous reproduction of circumstances and their content, it can be assumed that many artists endeavor to achieve such an objective. They believe it is not concealing but rather a revealing that is required."
Accompanying the exhibition KONKRETE KRITIK was also a presentation of a separate portfolio of prints bearing the peculiar title *Die verbesserte Olympia-Edition* (The Enhanced Olympia Edition), whose stated aim was to politically counteract, in advance, the official limited edition of posters for the 1972 Olympics: "Twelve young artists in Munich have critically examined and exposed the Olympics in a refreshing manner," stated the leaflet. The 12

„bewaffnet", kosteten zusammen DM 250,–. Der *verbesserten Olympia-Edition* vorausgegangen war eine Anfrage des Präsidenten des olympischen Bauzentrums, Carl Merz, an Rywelski, ob er sich mit *art intermedia* am Thema Kunst an Olympiabauten beteiligen wolle.[4] Das spätere Angebot, sich mit seinen Künstlern (Alvermann, Beuys, Böhmler, Rot) für die vom Architekten Werner Ruhnau konzipierte Spielstraße auf dem Olympiagelände zu bewerben, lehnte Rywelski entschieden ab.[5] Vernissage-Fotos aus dem Archiv von Anita Kloten lassen die Ausstellungssituation in den neuen engen Räumlichkeiten der Galerie in der Brüsseler Straße lebendig werden [Abb. 5–6]. Einen Trend zur Gegenständlichkeit, wie auch beim *Kölner Kunstmarkt* beobachtet, stellte Marion Rothärmel in einem Artikel über die art intermedia-Editionen im Feuilleton der *Kölnischen Rundschau* heraus.[6]

Das Rywelski-Archiv enthält mehrere Briefe aus dem Vorfeld der Ausstellung, darunter seine Anschreiben an Künstler mit Erklärungen zu den inhaltlichen Vorgaben der Schau wie zu den finanziellen Konditionen, Honorar und Verkauf der geplanten Editionen. Für die Künstler waren als Verdienst für jeweils hundert signierte und nummerierte Exemplare bis zu DM 2.000,– vorgesehen. Interessant ist, welche Künstler Rywelski für die konkret kritischen Inhalte in Betracht zog. Am 11. September 1970 z. B. schrieb er an den prominenten Urvater der Pop-Art, Richard Hamilton (1922–2011): Er habe seine Adresse von Professor Beuys und interessiere sich für den Preis seiner Fassung des *Großen Glases* von Duchamp. Er sei interessiert, einen Farbsiebdruck von ihm zu einem noch zu erörternden politischen Thema verlegen zu dürfen. Stimme er zu, würde er weitere Künstler seiner Galerie, wie Joseph Beuys, anfragen. Als Thema schwebe ihm ein Brecht-Zitat vor: „The quote is taken from the prologue to Arturo Ui and states, that the circumstances, which led to National Socialism are still prevailing in our world." [Abb. 7] Als verspätete Antwort auf ein (nicht im Archiv vorhandenes) Schreiben von Hamilton vom Januar 1971 erklärt Rywelski dem Engländer, sich entschuldigend, am 11. Oktober 1971: „The

different color screen prints, including a photographic montage depicting Franz Josef Strauß "armed" with starting pistol, cost 250 marks in total. The *verbesserte Olympia-Edition* had been preceded by a request from the President of the Olympic construction center, Carl Merz, asking Rywelski whether he would like to participate, with *art intermedia*, in the production of art for Olympic buildings.[4] A subsequent offer of applying with artists (Alvermann, Beuys, Böhmler, and Rot) for the *Spielstraße* (games boulevard) on the Olympic site, designed by architect Werner Ruhnau, was categorically rejected by Rywelski.[5] Photographs of the exhibition opening from Anita Kloten's archive bring the circumstances of the exhibition in the narrow new gallery space on Brüsseler Straße to life [ill. 5–6]. Marion Rothärmel highlighted the trend towards the figurative, which was similarly apparent at the *Kölner Kunstmarkt* art fair, in an article about the *art intermedia* limited editions in the culture section of the *Kölnische Rundschau* newspaper.[6]

The Rywelski archive contains several letters from the exhibition's preparatory period, including his letters to artists explaining the content of the exhibition as well as the financial terms, fees, and sales of the planned limited editions. For the artists, earnings of up to 2,000 marks were foreseen for each edition of one hundred signed and numbered copies. It is interesting to observe which artists Rywelski considered in terms of concrete critical content. On September 11, 1970, for example, he wrote to the renowned instigator of Pop Art, Richard Hamilton (1922–2011), saying that he had obtained his address from Professor Beuys and was interested in the price of his facsimile version of Duchamp's *Large Glass*. And further stating that he would be interested in publishing a color screen print by him on a political subject still to be discussed. If he agreed, he would also approach other artists in his gallery, such as Joseph Beuys. As subject matter he proposed a quote from Brecht: "The quote is taken from the prologue to Arturo Ui and states, that the circumstances, which led to National Socialism are still prevail-

discussion is, to go more and more political" und beschreibt das Konzept der Ausstellung KONKRETE KRITIK [Abb. 8]. Hamilton gibt Rywelski dann am 23. Oktober höflich, aber deutlich einen Korb. Sinngemäß heißt es im Brief, er arbeite perfekt und loyal mit seinem Verleger Paul Cornwall-Jones zusammen und habe mit anderen Verlegern nur schlechte Erfahrungen gemacht. Er habe durchaus Sympathien für das Projekt, aber die Komplexität seiner Druckqualität ließe sich nicht mit dem vorgegebenen Budget des Projektes vereinbaren [Abb. 9].
Ebenso vergeblich fragte Rywelski den Düsseldorfer Maler Konrad Klapheck (*1935) an, ob er „mit einem politischen Thema" oder einem Umweltthema an seiner politischen Grafikedition zur KONKRETEN KRITIK teilnehmen wolle.[7] Am 16. Oktober 1971 mühte Rywelski sich weiterhin erfolglos, den in Italien lebenden Arte-Povera-Künstler Jannis Kounellis (1936–2017) zu einer Zusammenarbeit mit *art intermedia* zu gewinnen. Die Vermittlung ging über den Galeristen Lucio Amelio (1931–1994) aus Neapel, der anlässlich eines Deutschlandbesuchs auch die Galerie *art intermedia* besucht hatte und der gerade mit Beuys in Neapel die Ausstellung *La revoluzione siamo noi* (13. November) plante. „Wir haben jetzt begonnen", so Rywelski an Kounellis, „für eine Kollektivausstellung zu arbeiten, die wir im Dezember unter dem Titel KONKRETE KRITIK veranstalten wollen. Konkret kritisiert werden sollen Tatbestände des politischen Lebens und aus dem Umweltthemenkreis, also auch dem Themenkreis beispielsweise der Luft- und Wasserverschmutzung." Seine Einladung begründete er: „Ich wollte Ihnen bereits schreiben, als ich ein Foto der Pferde sah, die Sie in einer römischen Galerie ausstellten. [Kounellis' legendäre Ausstellung mit 12 lebenden Pferden 1969 in der Galleria L'Attico in Rom]. Damals hatte gerade der junge Jörg Immendorf [sic] in *art intermedia* drei Gänse gezeigt. Sie können sich leicht vorstellen, dass ich interessiert gewesen wäre, in Kontakt zu Ihnen zu kommen, jedoch spreche ich leider kein Wort Ihrer schön klingenden Sprache." [Abb. 10]
Zustimmung erfuhr Rywelski von dem bekannten Vertreter der deutschen Figuration, Johan-

ing in our world" [ill. 7]. As a belated response to a letter from Hamilton (unavailable in the archive) from January 1971, Rywelski explained to the Englishman, while also apologizing, on October 11, 1971: "The discussion is, to go more and more political," and also described the concept of the KONKRETE KRITIK exhibition [ill. 8]. Hamilton then politely but clearly rejected Rywelski's offer on October 23. In essence, the letter stated that he worked very satisfactorily and loyally with his publisher Paul Cornwall-Jones and had been disappointed by his experiences with other publishers. And while he was wholly sympathetic to the project, the complexity of his printing process could not be reconciled with the project's budget [ill. 9].
Rywelski was equally unsuccessful in asking the Düsseldorf based painter Konrad Klapheck (*1935) whether he would like to take part in his KONKRETE KRITIK limited edition of political prints "with a political subject" or environmental issue.[7] In addition, on October 16, 1971, Rywelski unsuccessfully endeavored to persuade the Italian Arte Povera artist Jannis Kounellis (1936–2017) to collaborate with *art intermedia*. The intermediary was the Neapolitan gallerist Lucio Amelio (1931-1994), who had visited the *art intermedia* gallery during a trip to Germany and who was currently planning the exhibition *La revoluzione siamo noi* (November 13) with Joseph Beuys in Naples. "We have now started to work," wrote Rywelski to Kounellis, "on a collective exhibition which we want to organize in December under the title KONKRETE KRITIK. Concrete subjects to be criticized are the state of affairs in political life as well as environmental matters, including, for example, issues of air and water pollution." In explaining his invitation, he stated: "I was already intending to write to you after seeing a photograph of the horses that you placed on display at a gallery in Rome. [Kounellis' legendary exhibition with 12 living horses in 1969 at Galleria L'Attico in Rome]. Just previously, the young Jörg Immendorf [sic] had been showing three geese at *art intermedia*. You can easily imagine how interested I'd have been in establishing contact with you, but unfortunately I don't speak a word of

nes Grützke (1937–2017), bei dem er sich für die Zusendung seiner Grafik *Wer wird denn krank sein*? bedankt: „Die Arbeit ist sehr sarkastisch und enthält sehr eindeutig das, was ich mir unter konkreter Kritik vorstelle."[8] Einen Briefwechsel im Archiv mit dem später als Konzeptkünstler bekannt gewordenen Claude Rutault konnte er mit einer Zusage abschließen.[9]
Ursprünglich hatte Rywelski sich auch eine Arbeit des Kölners Sigmar Polke für die KONKRETE KRITIK gewünscht, konnte aber dann mit dessen malerischem Vorschlag nicht konform gehen: Am 12. November 1971 schrieb er ihm: „Lange habe ich Ihr Affenbildnis immer wieder angesehen – es waren schliesslich Sie, der liebenswürdigerweise meiner Bitte folgte, eine Arbeit hereinzugeben. Umso schwerer fällt es mir heute, Sie wissen zu lassen, dass ich diese Arbeit nicht in die KONKRETE KRITIK aufnehmen möchte.[...]" Die Ablehnung begründet er damit, eine „kritische Absicht" dahinter zwar zu verstehen, aber im Vergleich zu anderen „vorgelegten Arbeiten, in denen ganz direkt, also konkret kritisiert wird, brachten mich zu der Gewissheit, dass ich – nicht zuletzt in Ihrem Interesse – ihren reiselustigen Affen nicht herausbringen sollte." An anderer Stelle: „Wenn es aber eine der Absichten für die KONKRETE KRITIK ist, die Bannmeile des Kunstbetriebs zu überschreiten, dann sollte ich von Anfang an versuchen, aus dieser meiner riskanten Initiative, alles herauszuhalten, was der gebildeten Entschlüsselung bedarf." [Abb. 11] Damit subsumierte er Polkes intellektuell verschlüsseltes Bild unter die Rubrik der bürgerlichen Kunst, wie in den *einzelheiten im November 1971* von ihm detailliert dargelegt.

Rywelski war es klar, dass er wegen der zunehmenden Politisierung seiner Galerie einen Rückgang seiner Kund*innen riskierte. Im Rahmen der Vorbereitung der KONKRETEN KRITIK wandte er sich diesbezüglich mit einem Brief an den Münchener Kunsthistoriker und Kunstkritiker F[riedrich] L[eo] Bayerthal. Rywelski spielt darin an auf den seit 1970 eskalierenden offenen Konflikt zwischen dem progressiven neuen Münchener Kunstverein und dem konservativ

your beautiful-sounding language" [ill. 10].
Rywelski received a positive response from Johannes Grützke (1937-2017), the renowned representative of German figuration, who he thanked for sending his print *Wer wird denn krank sein*? "The work is very sarcastic and clearly contains what I envisage as concrete criticism."[8] He was also able to conclude an exchange of letters, that are in the archive, with Claude Rutault, who later became well-known as a conceptual artist.[9]
Rywelski originally also wanted a work by the Cologne-based Sigmar Polke for KONKRETE KRITIK, but was then unable to come to terms with his painting-based proposal. On November 12, 1971, he wrote to him: "For a long time I have kept looking at your portrait of the monkey – after all, it was you who graciously responded to my request to submit a work. It's therefore all the more difficult today for me to have to tell you that I don't want to include this work in KONKRETE KRITIK.[...]" He goes on to say that the reason for the rejection was that although he has understood the "critical intention" behind it, the comparison to other "submitted works, in which the critique is very direct, that is, concrete, has brought me to the conclusion that – not least in your own interest – we shouldn't include your avidly nomadic monkey." He also states: "But if it is one of the intentions of KONKRETE KRITIK to go beyond the delimitations of the commercial art world, then I should, from the beginning of my risky endeavor, try to eschew anything that requires cognoscenti decoding" [ill. 11]. In doing so, he was subsuming Polke's intellectually encrypted image under the heading of bourgeois art, as detailed in his text *einzelheiten im November 1971*.

It was clear to Rywelski that the increasing politicization of his gallery also entailed the risk of a falling away of clients. As part of the preparations for KONKRETE KRITIK, he wrote a related letter to the Munich art historian and art critic F[riedrich] L[eo] Bayerthal. Rywelski alluded to the open conflict that had been escalating since 1970 between the new progressive Kun-

christlich-sozialen Bayerischen Kultusministerium, das dem Kunstverein wegen seiner linksorientierten Ausstellungspolitik die Zuschüsse gesperrt hatte. Diese Situation hatte zu einem Schwund innerhalb der konservativen Mitglieder des Kunstvereins geführt.[10] Rywelski sah im Münchener Kunstverein einen Gesinnungs- und Leidensgenossen: „Sie können sich sicherlich vorstellen, in welchem Maße eine Galerie ihre Stammkundschaft vergrault, wenn das Ausstellungsprogramm mehr und mehr politisch wird, wenn also Ausgestelltes nicht mehr nur eine ästhetische Störung darstellt, sondern auch eine inhaltliche." Aus diesem Grunde bittet er, aus dem noch bestehenden „Adressenmaterial" des Kunstvereins ihm Interessenten für sein Kölner Galerieprogramm zu überlassen. Er war übrigens nicht der einzige, an den sich Rywelski mit seiner Bitte um eine Adressenliste gewandt hatte [Abb. 12].

Politische Gesinnungsgenossen fand Helmut Rywelski zu dieser Zeit in der West-Berliner Agit-Rockband *Ton Steine Scherben* um den Sänger Rio Reiser, deren anarchistische deutsche Texte vor allem in linksorientierten Kreisen Gehör fanden. Rywelski, der plante, seiner Galerie eine kleine Schallplattenabteilung anzugliedern[11], orderte in einem Brief vom 11. Oktober bei der Band je 10 Exemplare der ersten Single der Band „Macht kaputt, was euch kaputt macht" sowie der gerade erschienenen LP „Warum geht es mir so dreckig?". „Wir machen eine politische Ausstellung: KONKRETE KRITIK, also der Versuch, das was ihr singt und spielt virtuell zu zeigen. Wir haben ganz brauchbare Typen" [Abb. 13–14].

Am Tag nach der Eröffnung der KONKRETEN KRITK, am 4. Dezember, erreichte Rywelski aus Kiel ein langer Brief der Kunsthistorikerin (und späteren Leiterin des Bonner Kunstvereins) Margarethe Jochimsen (1931–2016). Darin reagierte sie auf Rywelskis Text der *einzelheiten im Oktober 1971* [Abb. 15], in dem er die sich verstärkende kulturpolitische Arbeit und Vermittlungspraxis von *art intermedia* begründete. Auf vier Seiten legte Jochimsen mit vielen

stverein in Munich and the conservative Christian-social Bavarian Ministry of Culture, which had blocked grants to the Kunstverein because of its left-wing exhibition policy. The situation had also led to a decline in numbers among the Kunstverein's more conservative members.[10] Rywelski regarded Munich Kunstverein as an ally that was suffering in a similar manner: "You can certainly imagine to what extent a gallery could scare away its regular clients if the exhibition program becomes more and more political, i.e. if the exhibits are no longer just aesthetically challenging, but in terms of content too." It was for this reason that he requested that the Kunstverein forward the address details of people who could be interested in the program of his Cologne gallery from the Kunstverein's remaining "address materials." Bayerthal was, incidentally, not the only one Rywelski approached about an address list [ill. 12].

Helmut Rywelski was able to find politically like-minded people, at the time, in the form of West Berlin agit rock band *Ton Steine Scherben* based around singer Rio Reiser, listeners to his anarchist German lyrics being primarily from left-wing circles. Rywelski, who was planning to add a small record section to his gallery,[11] ordered from the band, in a letter dated October 11, ten copies of both their first single "Macht kaputt, was euch kaputt macht" and their recently released LP "Warum geht es mir so dreckig?". "We are doing a political exhibition: KONKRETE KRITIK, an attempt to show virtually what you are singing and playing. We've got some quite decent participants" [ill. 13–14].

The day after the opening of KONKRETE KRITK on December 4, Rywelski received a long letter from Kiel from the art historian (and subsequent director of the Kunstverein in Bonn) Margarethe Jochimsen (1931–2016). In it she responded to Rywelski's text *einzelheiten im Oktober 1971* [ill. 15], in which he justified the increasing politicization of both *art intermedia*'s cultural work and its approach to outreach activities. Across four pages and providing multiple examples, Jochimsen expounded on her critical attitude

Beispielen ihre kritische Haltung dar gegenüber Rywelskis Plädoyer für eine politisch engagierte Kunst, die auf gesellschaftspolitische Situationen direkt Einfluss nimmt.[12] Rywelskis immerhin vierseitige Antwort vom 5. Januar 1972 ist trotz der kontroversen Ansichten recht launig formuliert. Wie in seiner Antwort an Polke (s. o.) und in seinen *einzelheiten im November 1971* kommt er erneut auf sein Thema der „Verschlüsselung" in der bürgerlichen Kunst zu sprechen: „Hingegen war ich stets der Überzeugung, eine politische relevante Kunst vorzuzeigen, freilich meine ich heute, dass die Verschlüsselung, in der sich neue Kunst oftmals präsentiert, einer gesellschaftspolitischen Wirksamkeit entgegensteht." An anderer Stelle fasst er zusammen. „Was nun Ihre Zweifel an der politischen Wirksamkeit von Kunst betreffen, so kann ich in diesem Stadium – für mich selbst – nur geduldig abwarten und Ihnen keine verbindliche Antwort geben. Ich bin nicht mutlos. Die Vorstellung, die Massen könnten eines schönen Tages vor einen Ölschinken hintreten, sich sozusagen optisch vollsaugen und dann mit dieser geistigen Tankfüllung sich auf den Klassenfeind stürzen, um ihn endlich und ein für allemal zu vernichten, diese Vorstellung hatte ich nie." [Abb. 16]

towards Rywelski's plea for politically committed art that directly influenced socio-political circumstances.[12] Rywelski's four-page answer of January 5, 1972, despite its advocating of a contrary view, is rather drolly formulated. Similarly to his answer to Polke (see above) and his text *einzelheiten im November 1971*, he returns to the issue of "encoding" in bourgeois art: "Even though I'd always been convinced that I was exhibiting politically relevant art, I believe today that the encoded form, within which new art often presents itself, is an obstacle to any socio-political effectiveness." Elsewhere he summarizes: "As for your doubts about the political effectiveness of art, at this stage I have no choice – speaking for myself – but to wait patiently and can't provide you with any unequivocal answer. I'm not discouraged. The idea that the masses could, one fine day, stand in front of some pretentious oil painting, soak it up visually, so to speak, and then, fueled by this mental propellant, pounce on the class enemy to finally destroy them once and for all, is an idea that I've never had" [ill. 16].

Anmerkungen

[1] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2017, S. 47.

[2] Aus: Wladimir Majakowski: *Gespräch mit dem Steuerinspektor über die Dichtkunst*, 1926.

[3] Arnold, wie Anm. 1, S. 47.

[4] ZADIK A103, IV, 5a, 114.

[5] ZADIK A103, IV, 5a, 112.

[6] Rothärmel, Marion: „Zurück zum Gegenstand", in: *Kölnische Rundschau*, 24.11.1971, Gästebuch, ZADIK A103, VII, 1b, 9.

[7] ZADIK A103, IV, 4c, 363.

[8] Brief von Helmut Rywelski an Johannes Grützke, 11.11.1971, ZADIK A103, V, 1a, 95.

[9] ZADIK A103, V, 1c, 267.

[10] Protest in München seit 1945, Flusslandschaft 1971, Kunst/Kultur, http://protest-muenchen.sub-bavaria.de/artikel/450.

[11] Brief von Helmut Rywelski an *Ton Steine Scherben*, 7.9.1971.

[12] Brief von Margarethe Jochimsen an Helmut Rywelski, 29.10.1971, ZADIK A103, IV, 4c, 346, 1–4.

Footnotes

[1] Arnold, Karsten: *Helmut Rywelskis art intermedia. Köln 1967–1972. Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2017, p. 47.

[2] From: Wladimir Majakowski: *Gespräch mit dem Steuerinspektor über die Dichtkunst*, 1926.

[3] Arnold, as note 1, p. 47.

[4] ZADIK A103, IV, 5a, 114.

[5] ZADIK A103, IV, 5a, 112.

[6] Rothärmel, Marion: "Zurück zum Gegenstand," in: *Kölnische Rundschau*, Nov. 24, 1971, visitors' book, ZADIK A103, VII, 1b, 9.

[7] ZADIK A103, IV, 4c, 363.

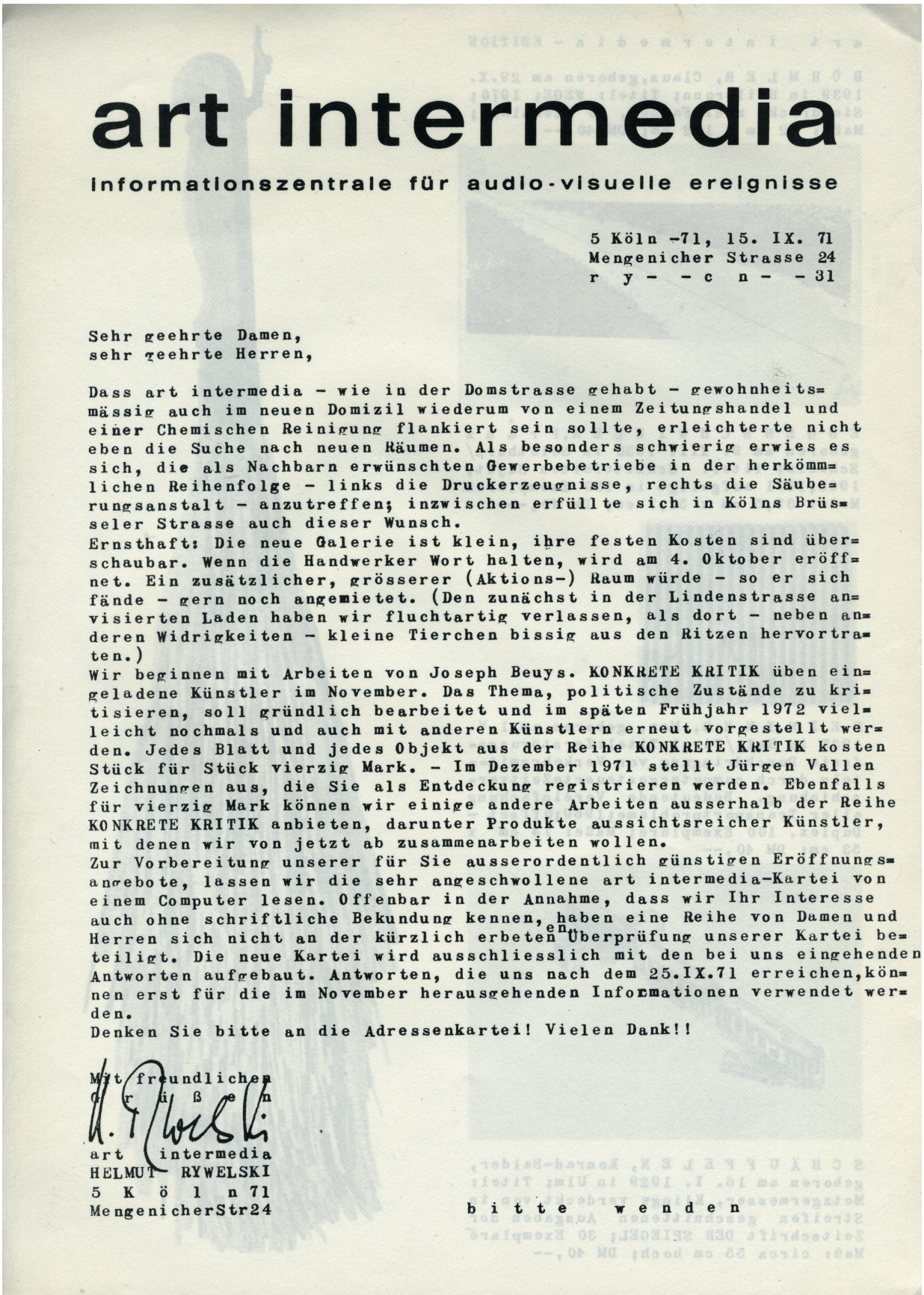
[8] Letter from Rywelski to Grützke, Nov. 11, 1971, ZADIK A103, V, 1a, 95.

[9] ZADIK A103, V, 1c, 267.

[10] *Protest in München seit 1945, Flusslandschaft 1971*, Kunst/Kultur, http://protest-muenchen.sub-bavaria.de/artikel/450.

[11] Letter from Helmut Rywelski to *Ton Steine Scherben*, Sept. 7, 1971.

[12] Letter from Margarethe Jochimsen to Rywelski, Oct. 29, 1971, ZADIK A103, IV, 4c, 346, 1–4.



art intermedia

informationszentrale für audio-visuelle ereignisse

5 Köln -71, 15. IX. 71
Mengenicher Strasse 24
r y - - c n - - 31

Sehr geehrte Damen,
sehr geehrte Herren,

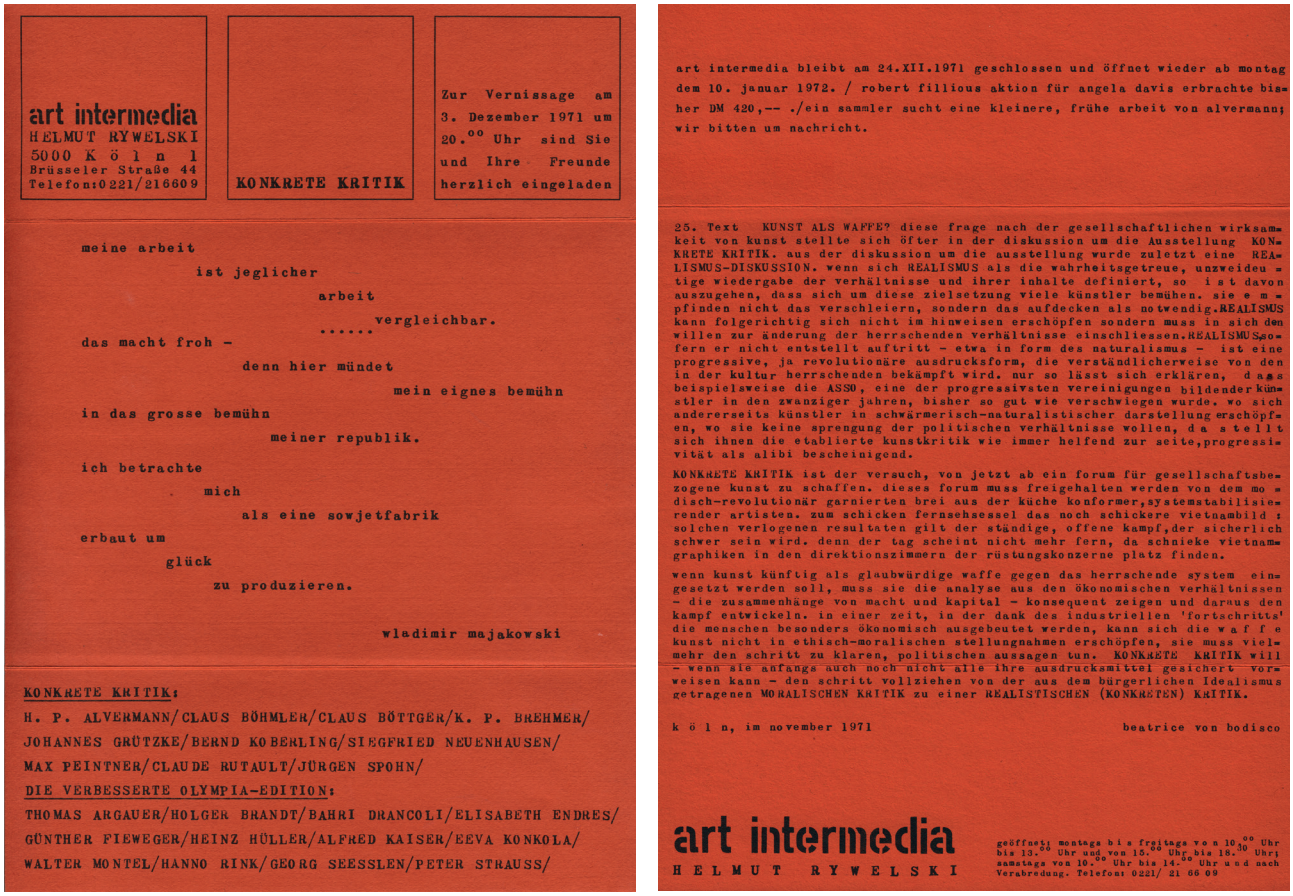
Dass art intermedia - wie in der Domstrasse gehabt - gewohnheitsmässig auch im neuen Domizil wiederum von einem Zeitungshandel und einer Chemischen Reinigung flankiert sein sollte, erleichterte nicht eben die Suche nach neuen Räumen. Als besonders schwierig erwies es sich, die als Nachbarn erwünschten Gewerbebetriebe in der herkömmlichen Reihenfolge - links die Druckerzeugnisse, rechts die Säuberungsanstalt - anzutreffen; inzwischen erfüllte sich in Kölns Brüsseler Strasse auch dieser Wunsch.
Ernsthaft: Die neue Galerie ist klein, ihre festen Kosten sind überschaubar. Wenn die Handwerker Wort halten, wird am 4. Oktober eröffnet. Ein zusätzlicher, grösserer (Aktions-) Raum würde - so er sich fände - gern noch angemietet. (Den zunächst in der Lindenstrasse anvisierten Laden haben wir fluchtartig verlassen, als dort - neben anderen Widrigkeiten - kleine Tierchen bissig aus den Ritzen hervortraten.)
Wir beginnen mit Arbeiten von Joseph Beuys. KONKRETE KRITIK üben eingeladene Künstler im November. Das Thema, politische Zustände zu kritisieren, soll gründlich bearbeitet und im späten Frühjahr 1972 vielleicht nochmals und auch mit anderen Künstlern erneut vorgestellt werden. Jedes Blatt und jedes Objekt aus der Reihe KONKRETE KRITIK kosten Stück für Stück vierzig Mark. - Im Dezember 1971 stellt Jürgen Vallen Zeichnungen aus, die Sie als Entdeckung registrieren werden. Ebenfalls für vierzig Mark können wir einige andere Arbeiten ausserhalb der Reihe KONKRETE KRITIK anbieten, darunter Produkte aussichtsreicher Künstler, mit denen wir von jetzt ab zusammenarbeiten wollen.
Zur Vorbereitung unserer für Sie ausserordentlich günstigen Eröffnungsangebote, lassen wir die sehr angeschwollene art intermedia-Kartei von einem Computer lesen. Offenbar in der Annahme, dass wir Ihr Interesse auch ohne schriftliche Bekundung kennen, haben eine Reihe von Damen und Herren sich nicht an der kürzlich erbeten Überprüfung unserer Kartei beteiligt. Die neue Kartei wird ausschliesslich mit den bei uns eingehenden Antworten aufgebaut. Antworten, die uns nach dem 25.IX.71 erreichen,können erst für die im November herausgehenden Informationen verwendet werden.
Denken Sie bitte an die Adressenkartei! Vielen Dank!!

Mit freundlichen
Grüßen

art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 K ö l n 71
MengenicherStr24

b i t t e w e n d e n

Abb. 2 / Ill. 2 art intermedia *Informationszentrale für audio-visuelle ereignisse* vom 15.9.1971 / Sept. 15, 1971, ZADIK A103, II, 3, 4r



art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5000 K ö l n 1
Brüsseler Straße 44
Telefon:0221/216609

KONKRETE KRITIK

Zur Vernissage am 3. Dezember 1971 um 20.^{00} Uhr sind Sie und Ihre Freunde herzlich eingeladen

meine arbeit
ist jeglicher
arbeit
vergleichbar.
.....
das macht froh -
denn hier mündet
mein eignes bemühn
in das grosse bemühn
meiner republik.
ich betrachte
mich
als eine sowjetfabrik
erbaut um
glück
zu produzieren.

wladimir majakowski

KONKRETE KRITIK:
H. P. ALVERMANN/CLAUS BÖHMLER/CLAUS BÖTTGER/K. P. BREHMER/
JOHANNES GRÜTZKE/BERND KOBERLING/SIEGFRIED NEUENHAUSEN/
MAX PEINTNER/CLAUDE RUTAULT/JÜRGEN SPOHN/
DIE VERBESSERTE OLYMPIA-EDITION:
THOMAS ARGAUER/HOLGER BRANDT/BAHRI DRANCOLI/ELISABETH ENDRES/
GÜNTHER FIEWEGER/HEINZ HÜLLER/ALFRED KAISER/EEVA KONKOLA/
WALTER MONTEL/HANNO RINK/GEORG SEESSLEN/PETER STRAUSS/

art intermedia bleibt am 24.XII.1971 geschlossen und öffnet wieder ab montag dem 10. januar 1972. / robert fillious aktion für angela davis erbrachte bisher DM 420,-- ./ein sammler sucht eine kleinere, frühe arbeit von alvermann; wir bitten um nachricht.

25. Text KUNST ALS WAFFE? diese frage nach der gesellschaftlichen wirksamkeit von kunst stellte sich öfter in der diskussion um die Ausstellung KONKRETE KRITIK. aus der diskussion um die ausstellung wurde zuletzt eine REALISMUS-DISKUSSION. wenn sich REALISMUS als die wahrheitsgetreue, unzweideutige wiedergabe der verhältnisse und ihrer inhalte definiert, so ist davon auszugehen, dass sich um diese zielsetzung viele künstler bemühen. sie empfinden nicht das verschleiern, sondern das aufdecken als notwendig.REALISMUS kann folgerichtig sich nicht im hinweisen erschöpfen sondern muss in sich den willen zur änderung der herrschenden verhältnisse einschliessen.REALISMUS,sofern er nicht entstellt auftritt - etwa in form des naturalismus - ist eine progressive, ja revolutionäre ausdrucksform, die verständlicherweise von den in der kultur herrschenden bekämpft wird. nur so lässt sich erklären, dass beispielsweise die ASSO, eine der progressivsten vereinigungen bildender künstler in den zwanziger jahren, bisher so gut wie verschwiegen wurde. wo sich andererseits künstler in schwärmerisch-naturalistischer darstellung erschöpfen, wo sie keine sprengung der politischen verhältnisse wollen, da stellt sich ihnen die etablierte kunstkritik wie immer helfend zur seite,progressivität als alibi bescheinigend.

KONKRETE KRITIK ist der versuch, von jetzt ab ein forum für gesellschaftsbezogene kunst zu schaffen. dieses forum muss freigehalten werden von dem modisch-revolutionär garnierten brei aus der küche konformer,systemstabilisierender artisten. zum schicken fernsehsessel das noch schickere vietnambild : solchen verlogenen resultaten gilt der ständige, offene kampf,der sicherlich schwer sein wird, denn der tag scheint nicht mehr fern, da schnieke vietnamgraphiken in den direktionszimmern der rüstungskonzerne platz finden.

wenn kunst künftig als glaubwürdige waffe gegen das herrschende system eingesetzt werden soll, muss sie die analyse aus den ökonomischen verhältnissen - die zusammenhänge von macht und kapital - konsequent zeigen und daraus den kampf entwickeln. in einer zeit, in der dank des industriellen 'fortschritts' die menschen besonders ökonomisch ausgebeutet werden, kann sich die waffe kunst nicht in ethisch-moralischen stellungnahmen erschöpfen, sie muss vielmehr den schritt zu klaren, politischen aussagen tun. KONKRETE KRITIK will - wenn sie anfangs auch noch nicht alle ihre ausdrucksmittel gesichert vorweisen kann - den schritt vollziehen von der aus dem bürgerlichen Idealismus getragenen MORALISCHEN KRITIK zu einer REALISTISCHEN (KONKRETEN) KRITIK.

k ö l n, im november 1971

beatrice von bodisco

art intermedia
HELMUT RYWELSKI

geöffnet montags bis freitags von 10.^{00} Uhr bis 13.^{00} Uhr und von 15.^{00} Uhr bis 18.^{30} Uhr; samstags von 10.^{00} Uhr bis 14.^{00} Uhr und nach Verabredung. Telefon: 0221/ 21 66 09

Abb. 3 Einladung / Ill. 3 invitation to KONKRETE KRITIK, 3.12.1971–Januar 1972 / Dec. 3, 1971 – January 1972, Brüsseler Straße 44, auf der Rückseite 25. Text von / on the reverse side text no. 25 by Beatrice von Bodisco, ZADIK A103, I, 1, 34



Kindergedicht: Jürgen Spohn

Honig, Milch
und Knäckebrot –
manche Kinder
sind in Not

Zucker, Ei
und Früchtequark –
macht nur manche
Kinder stark

Götterspeise
Leibgericht –
kennen
manche Kinder nicht

Wurst und Käse
Vollkornbrot –
manche Kinder
sind schon tot

9 10 11

Brot für den
Hunger in der
Welt!

ASK FOR DETAILS AT EVERY U.S.BASE

12 13

Bereits 1965 entstand eine der klassischen Arbeiten politischer Kunst: Alvermanns Flaggengraphik (Nr.12), die wir jetzt als Poster – DIN A 1, dreifarbiger Offset-Druck – zu einem für jedermann erschwinglichen Preis von DM 3,-- herausgeben. Die übrigen Arbeiten auf dieser Seite sind wiederum in Auflagen von 100 numerierten und signierten Exemplaren und zu DM 40,-- pro Stück erschienen; unter diesen Bedingungen verkaufen wir erstmals auch ein einzelnes Gedicht von Jürgen Spohn, das Sie wie jede Graphik hängen können. Maße: ca 59 cm x 41,5 cm – Buchdruck. Claus Böhmler (Nr.11) und Bernd Koberling (Nr.9) sind Ihnen durch hervorragende Ausstellungen in art intermedia bekannt, ihre Siebdrucke in den ca-Maßen 100 cm x 70 cm sind fünf- (Koberling) und zweifarbig. Siegfried Neuenhausen langt mit seiner Kritik unmittelbar in den Kunstbetrieb. Seine Objektgraphik hat innen zwei, auf der Vorderseite, also zugeklappt, vier Farben. Hier wird vorab seine Arbeitsskizze gezeigt. (Nr.13) Maße: ca 75 cm x 100 cm. – Übrigens, hatten Sie bereits das Vergnügen, eine ganze Ausstellung aufkaufen zu können? Hier wird es möglich für 613 Mark! So lange der Vorrat reicht. Ihre Bestellungen werden in der Folge ihres Eingangs ausgeführt.

art intermedia
5 Köln 1, Brüsseler Strasse 44
Telephon: 0 2 2 1 / 21 66 09

KONKRETE KRITIK

Das Arbeitsthema KONKRETE KRITIK, von der Galerie angeboten, nahmen die Künstler mit allen Nuancen zwischen Reserve und begeisterter Zustimmung auf. Die Probe auf's Exempel – dem verbalen Protest die klare politisierte Ästhetik folgen zu lassen – brachte Resultate, die auf sehr verschiedene Weise überraschten: diejenigen, von denen es erwartet werden durfte, konnten- oder wollten?-sich nicht konkret kritisch gerieren; andere zogen aus der Schublade, wonach sie endlich gefragt wurden. So ist dieser Anfang möglich gewesen. Das Problem soll als Arbeitsthema innerhalb der Galerie bestehen bleiben. Die Ergebnisse werden von Zeit zu Zeit ausgestellt. Der geistigen Anstrengung folgte eine kalkulatorische: Die Preise für hunderter Auflagen sind eingeebnet. Jedes Blatt – signiert, numeriert

1

2

und datiert (1971) kostet vierzig Mark; das gilt auch für das hier abgebildete Offset-Litho von Johannes Grützke (Nr.2). Maße ca 64,5 x 91 cm Titel: WER WIRD DENN KRANK SEIN? (zweifarbig)

A103, VIII, 17c, 2

Abb. 4 Faltblatt zur Ausstellung / Ill. 4 leaflet for the exhibition KONKRETE KRITIK, ZADIK A103, VIII, 17c, 2, 1-2

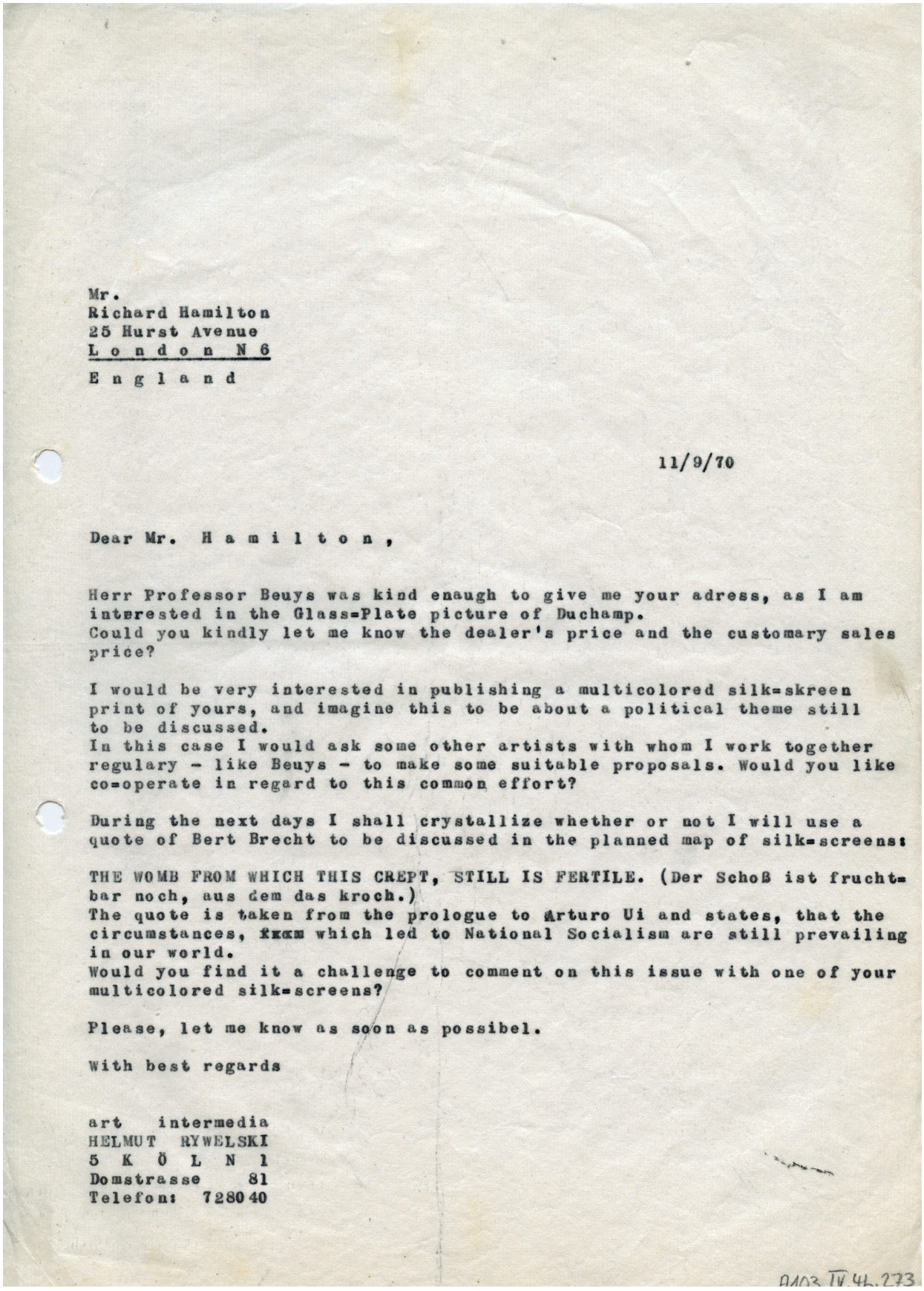


Abb. 5 Vernissage der Ausstellung / Ill. 5 exhibition opening KONKRETE KRITIK, an der rechten Wand Grafiken aus der Mappe / on the right wall prints from the portfolio *Die verbesserte Olympia-Edition*, Vernissage 3.12.1971 / exhibition opening Dec. 3, 1971, Brüsseler Straße 44, Foto / photo: © Anita Kloten





Abb. 6a und b / Ill. 6a and b Helmut Rywelski in der Ausstellung / in the exhibition KONKRETE KRITIK, oben mit Grafiken aus der Mappe / on top with prints from the portfolio *Die verbesserte Olympia-Edition*, unten vor Werken von / at the bottom in front of works by Johannes Grützke, Jürgen Spohn, Siegfried Neuenhausen, Claus Böhmler, Bernd Koberling, rechts im Bild / to the right in the image Siegfried Neuenhausen, Fotos / photos: © Anita Kloten



Mr.
Richard Hamilton
25 Hurst Avenue
London N 6
England

11/9/70

Dear Mr. Hamilton,

Herr Professor Beuys was kind enaugh to give me your adress, as I am interested in the Glass-Plate picture of Duchamp.
Could you kindly let me know the dealer's price and the customary sales price?

I would be very interested in publishing a multicolored silk-skreen print of yours, and imagine this to be about a political theme still to be discussed.
In this case I would ask some other artists with whom I work together regulary - like Beuys - to make some suitable proposals. Would you like co-operate in regard to this common effort?

During the next days I shall crystallize whether or not I will use a quote of Bert Brecht to be discussed in the planned map of silk-screens:

THE WOMB FROM WHICH THIS CREPT, STILL IS FERTILE. (Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch.)
The quote is taken from the prologue to Arturo Ui and states, that the circumstances, which led to National Socialism are still prevailing in our world.
Would you find it a challenge to comment on this issue with one of your multicolored silk-screens?

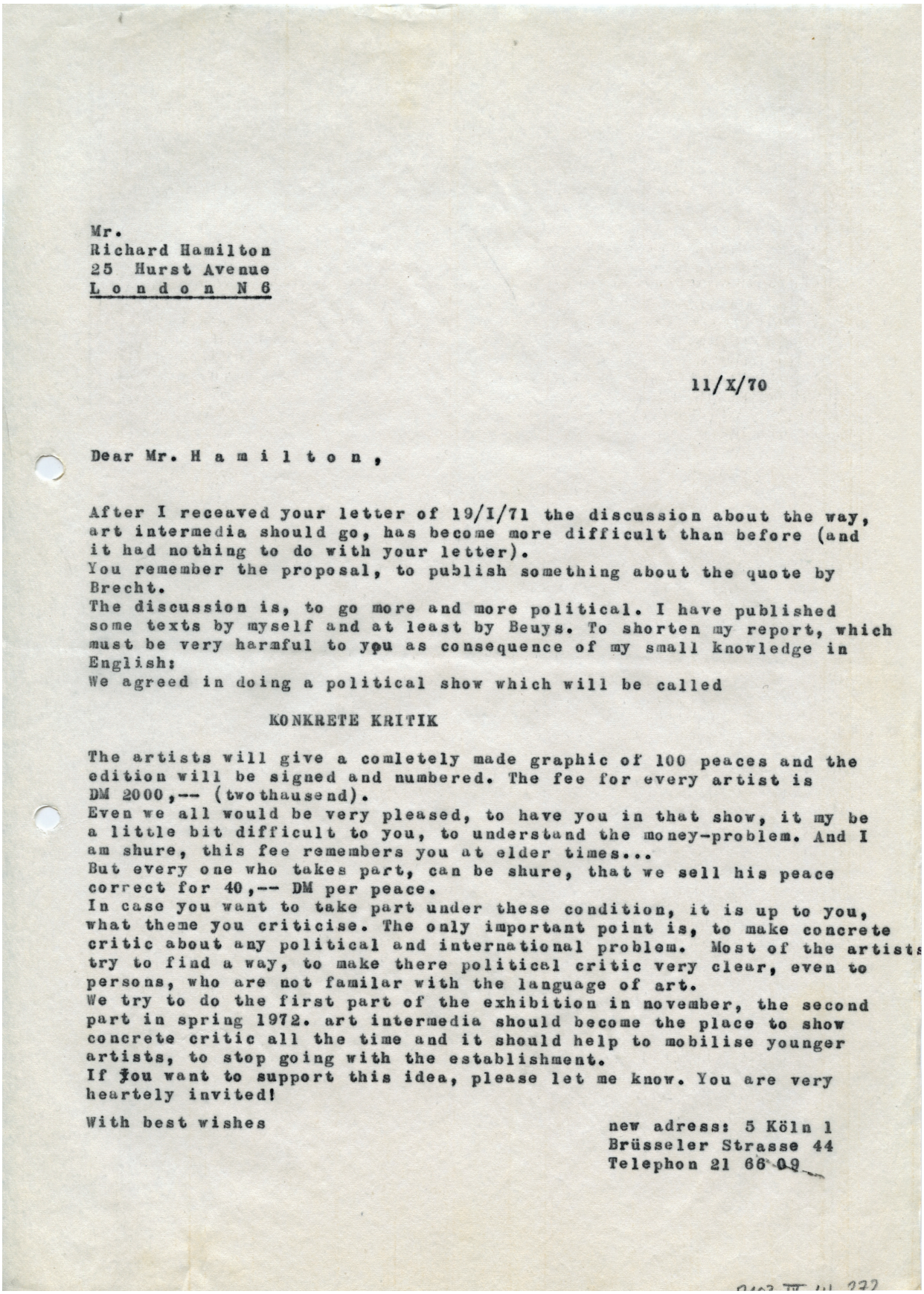
Please, let me know as soon as possibel.

With best regards

art intermedia
HELMUT RYWELSKI
5 K Ö L N 1
Domstrasse 81
Telefon: 728040

A103 IV 4b 273

Abb. 7 Brief von / Ill. 7 letter from Helmut Rywelski an / to Richard Hamilton, 11.9.1970 / Sept. 11, 1970, ZADIK A103, IV, 4b, 273



Mr.
Richard Hamilton
25 Hurst Avenue
London N 6

11/X/70

Dear Mr. H a m i l t o n ,

After I receaved your letter of 19/I/71 the discussion about the way, art intermedia should go, has become more difficult than before (and it had nothing to do with your letter).
You remember the proposal, to publish something about the quote by Brecht.
The discussion is, to go more and more political. I have published some texts by myself and at least by Beuys. To shorten my report, which must be very harmful to you as consequence of my small knowledge in English:
We agreed in doing a political show which will be called

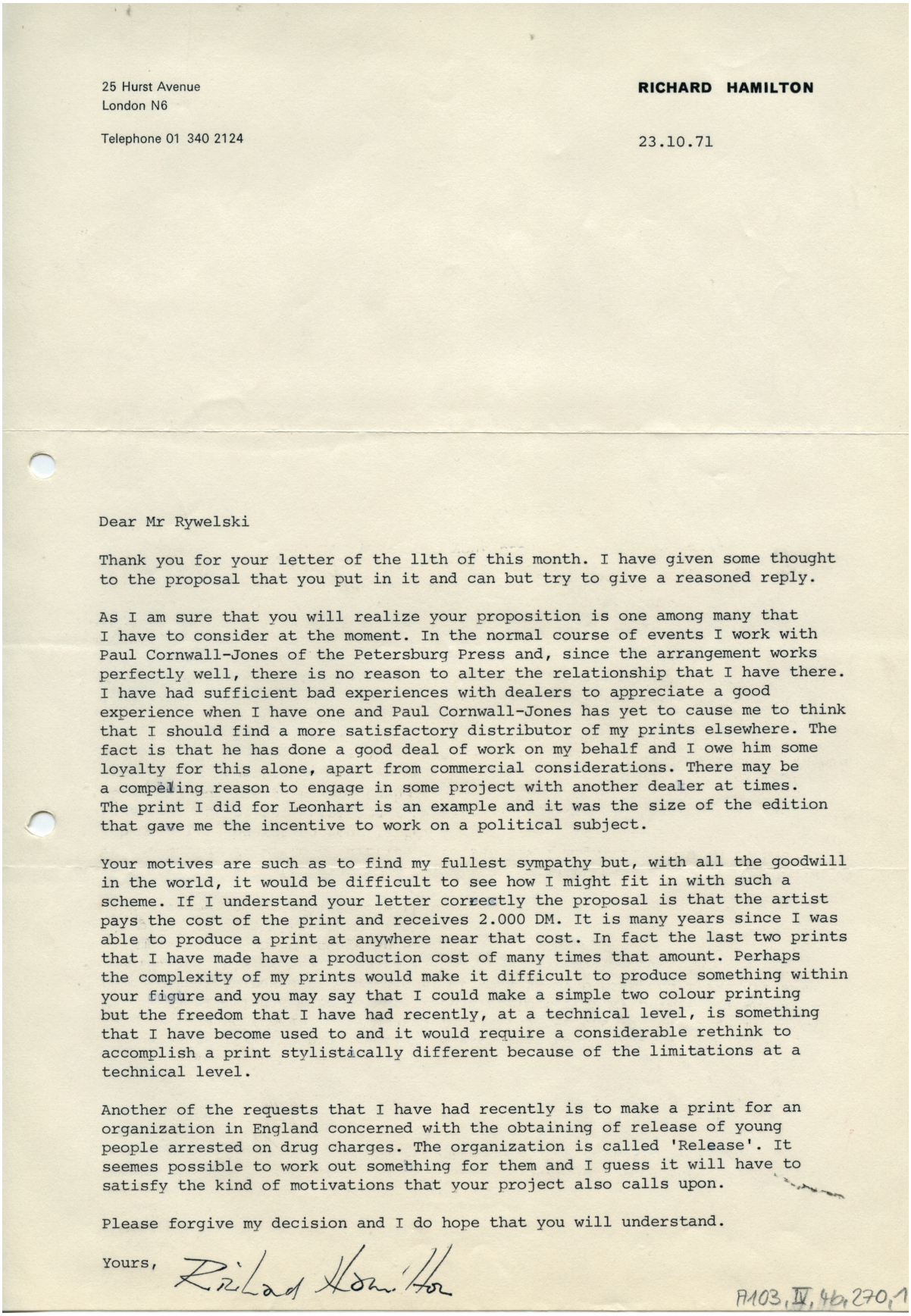
KONKRETE KRITIK

The artists will give a comletely made graphic of 100 peaces and the edition will be signed and numbered. The fee for every artist is DM 2000,-- (twothausend).
Even we all would be very pleased, to have you in that show, it my be a little bit difficult to you, to understand the money-problem. And I am shure, this fee remembers you at elder times...
But every one who takes part, can be shure, that we sell his peace correct for 40,-- DM per peace.
In case you want to take part under these condition, it is up to you, what theme you criticise. The only important point is, to make concrete critic about any political and international problem. Most of the artists try to find a way, to make there political critic very clear, even to persons, who are not familar with the language of art.
We try to do the first part of the exhibition in november, the second part in spring 1972. art intermedia should become the place to show concrete critic all the time and it should help to mobilise younger artists, to stop going with the establishment.
If you want to support this idea, please let me know. You are very heartely invited!

With best wishes

new adress: 5 Köln 1
Brüsseler Strasse 44
Telephon 21 66 09

Abb. 8 Brief von / Ill. 8 letter from Helmut Rywelski an / to Richard Hamilton, 11.10.1970 [sic] / Oct. 11, 1970, ZADIK A103, IV, 4b, 272



25 Hurst Avenue
London N6

Telephone 01 340 2124

RICHARD HAMILTON

23.10.71

Dear Mr Rywelski

Thank you for your letter of the 11th of this month. I have given some thought to the proposal that you put in it and can but try to give a reasoned reply.

As I am sure that you will realize your proposition is one among many that I have to consider at the moment. In the normal course of events I work with Paul Cornwall-Jones of the Petersburg Press and, since the arrangement works perfectly well, there is no reason to alter the relationship that I have there. I have had sufficient bad experiences with dealers to appreciate a good experience when I have one and Paul Cornwall-Jones has yet to cause me to think that I should find a more satisfactory distributor of my prints elsewhere. The fact is that he has done a good deal of work on my behalf and I owe him some loyalty for this alone, apart from commercial considerations. There may be a compelling reason to engage in some project with another dealer at times. The print I did for Leonhart is an example and it was the size of the edition that gave me the incentive to work on a political subject.

Your motives are such as to find my fullest sympathy but, with all the goodwill in the world, it would be difficult to see how I might fit in with such a scheme. If I understand your letter correctly the proposal is that the artist pays the cost of the print and receives 2.000 DM. It is many years since I was able to produce a print at anywhere near that cost. In fact the last two prints that I have made have a production cost of many times that amount. Perhaps the complexity of my prints would make it difficult to produce something within your figure and you may say that I could make a simple two colour printing but the freedom that I have had recently, at a technical level, is something that I have become used to and it would require a considerable rethink to accomplish a print stylistically different because of the limitations at a technical level.

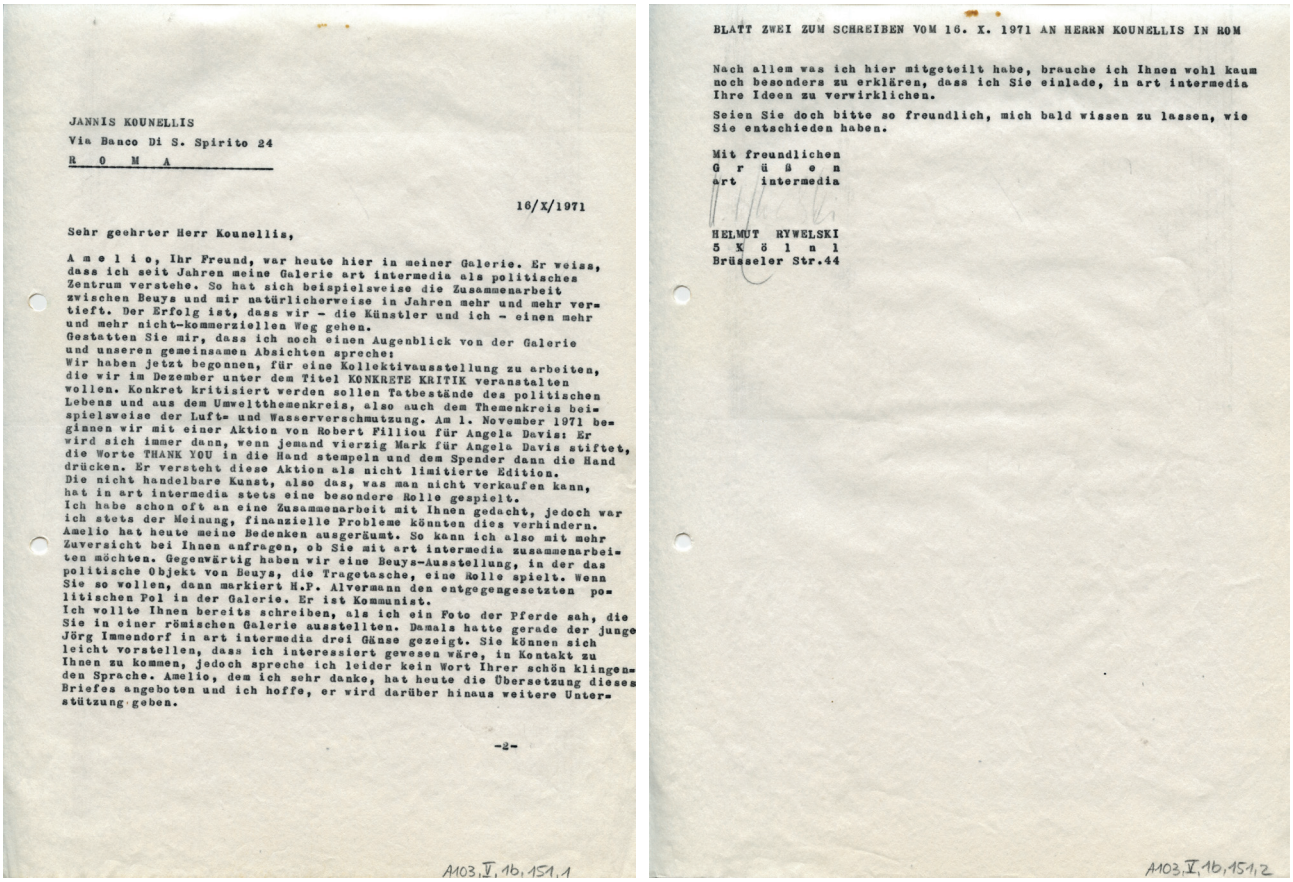
Another of the requests that I have had recently is to make a print for an organization in England concerned with the obtaining of release of young people arrested on drug charges. The organization is called 'Release'. It seemes possible to work out something for them and I guess it will have to satisfy the kind of motivations that your project also calls upon.

Please forgive my decision and I do hope that you will understand.

Yours, Richard Hamilton

A103, IV, 4b, 270,1

Abb. 9 Brief von / Ill. 9 letter from Richard Hamilton an / to Helmut Rywelski, 23.10.1971 / Oct. 23, 1971, ZADIK A103, IV, 4b, 270,1



JANNIS KOUNELLIS
Via Banco Di S. Spirito 24
R O M A

16/X/1971

Sehr geehrter Herr Kounellis,

A m e l i e, Ihr Freund, war heute hier in meiner Galerie. Er weiss, dass ich seit Jahren meine Galerie art intermedia als politisches Zentrum verstehe. So hat sich beispielsweise die Zusammenarbeit zwischen Beuys und mir natürlicherweise in Jahren mehr und mehr vertieft. Der Erfolg ist, dass wir - die Künstler und ich - einen mehr und mehr nicht-kommerziellen Weg gehen.
Gestatten Sie mir, dass ich noch einen Augenblick von der Galerie und unseren gemeinsamen Absichten spreche:
Wir haben jetzt begonnen, für eine Kollektivausstellung zu arbeiten, die wir im Dezember unter dem Titel KONKRETE KRITIK veranstalten wollen. Konkret kritisiert werden sollen Tatbestände des politischen Lebens und aus dem Umweltthemenkreis, also auch dem Themenkreis beispielsweise der Luft- und Wasserverschmutzung. Am 1. November 1971 beginnen wir mit einer Aktion von Robert Filliou für Angela Davis: Er wird sich immer dann, wenn jemand vierzig Mark für Angela Davis stiftet, die Worte THANK YOU in die Hand stempeln und dem Spender dann die Hand drücken. Er versteht diese Aktion als nicht limitierte Edition.
Die nicht handelbare Kunst, also das, was man nicht verkaufen kann, hat in art intermedia stets eine besondere Rolle gespielt.
Ich habe schon oft an eine Zusammenarbeit mit Ihnen gedacht, jedoch war ich stets der Meinung, finanzielle Probleme könnten dies verhindern. Amelie hat heute meine Bedenken ausgeräumt. So kann ich also mit mehr Zuversicht bei Ihnen anfragen, ob Sie mit art intermedia zusammenarbeiten möchten. Gegenwärtig haben wir eine Beuys-Ausstellung, in der das politische Objekt von Beuys, die Tragetasche, eine Rolle spielt. Wenn Sie so wollen, dann markiert H.P. Alvermann den entgegengesetzten politischen Pol in der Galerie. Er ist Kommunist.
Ich wollte Ihnen bereits schreiben, als ich ein Foto der Pferde sah, die Sie in einer römischen Galerie ausstellten. Damals hatte gerade der junge Jörg Immendorf in art intermedia drei Gänse gezeigt. Sie können sich leicht vorstellen, dass ich interessiert gewesen wäre, in Kontakt zu Ihnen zu kommen, jedoch spreche ich leider kein Wort Ihrer schön klingenden Sprache. Amelie, dem ich sehr danke, hat heute die Übersetzung dieses Briefes angeboten und ich hoffe, er wird darüber hinaus weitere Unterstützung geben.

-2-

A103,V,1b,151,1

BLATT ZWEI ZUM SCHREIBEN VOM 16. X. 1971 AN HERRN KOUNELLIS IN ROM

Nach allem was ich hier mitgeteilt habe, brauche ich Ihnen wohl kaum noch besonders zu erklären, dass ich Sie einlade, in art intermedia Ihre Ideen zu verwirklichen.

Seien Sie doch bitte so freundlich, mich bald wissen zu lassen, wie Sie entschieden haben.

Mit freundlichen
G r ü ß e n
art intermedia

HELMUT RYWELSKI
5 K ö l n 1
Brüsseler Str.44

A103,V,1b,151,2

Abb. 10 Brief von / Ill. 10 letter from Helmut Rywelski an / to Jannis Kounellis, 16.10.1971 / Oct. 16, 1971, ZADIK A103, V, 1b, 151

Herrn
Sigmar Polke
4 Düsseldorf
Elisabethstrasse 33

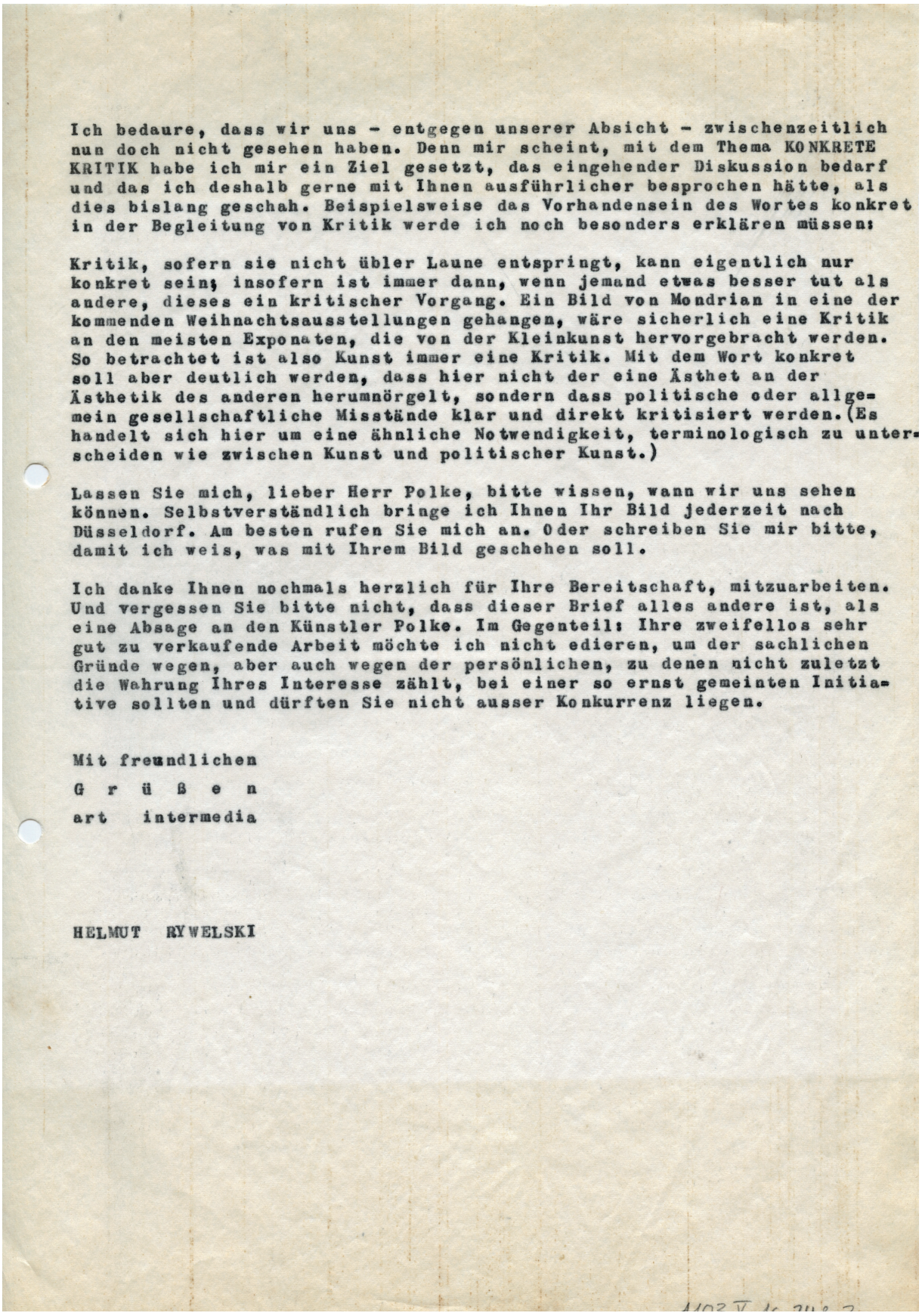
12. XI. 1971 / ry

Lieber Herr P o l k e ,

Lange Zeit habe ich Ihr Affenbildnis immer wieder angesehen - es waren schliesslich Sie, der liebenswürdigerseise meiner Bitte folgte, eine Arbeit hereinzugeben. Umso schwerer fällt es mir heute, Sie wissen zu lassen, dass ich diese Arbeit nicht in die KONKRETE KRITIK aufnehmen möchte. Es fällt mir schwer, Ihnen darzustellen, dass es mich sehr belastet, Ihnen dieses heute mitzuteilen, nachdem es so schien, als würde sich nach Jahren nun endlich die von mir so lange gewünschte Zusammenarbeit zwischen Ihnen und mir ergeben. Denn wie ungeschickt Menschen oft miteinander sein können - ich meine, ich hätte Ihnen nie Zweifel gelassen an meiner Wertschätzung für Ihre Arbeit; und daran hat sich nichts geändert.
Über meine Nachricht werden Sie sich umso mehr wundern, als ich mich am Telephon bereits bei Ihnen bedankte und nichts von Bedenken sagte. Meine Bedenken sind auch erst im Laufe der Zeit erkennbar geworden. Vielleicht haben Sie auf dem letzten Kuvert meinen Versuch gelesen, etwas zum Thema der Verschlüsselung zu sagen. Diese, meine Überlegungen und auch eine Reihe von vorgelegten Arbeiten, in denen ganz direkt, also konkret kritisiert wird, brachten mich zu der Gewissheit, dass ich - nicht zuletzt in Ihrem Interesse - Ihren reiselustigen Affen nicht herausbringen sollte.
Sie werden mir, lieber Herr Polke, zugestehen, dass ich die kritische Absicht, die Ihrem Bild zugrunde liegt, verstehe. Ein solches Bild malen Sie sicherlich nicht, weil Sie mit dem Reiserummel im Einklang sind und deshalb diese Erscheinung noch ästhetisieren wollen. Wenn es aber eine der Absichten für die KONKRETE KRITIK ist, die Bannmeile des Kunstbetriebs zu überschreiten, dann sollte ich von Anfang an versuchen, aus dieser, meiner riskanten Initiative, alles herauszuhalten, was der gebildeten Entschlüsselung bedarf. So kam ich mehr und mehr zu der Überzeugung, dass ich Sie, wenn Sie mir die Plattitüde gestatten, in die Pfanne haue, wenn ich Ihre Arbeit, wie ursprünglich geplant, herausgebe und ausstelle.
Ich erkläre Ihnen aber nachdrücklich, dass ich es sehr bedauern würde, wenn Sie sich nunmehr nicht mehr eingeladen oder weiterhin angeregt fühlten, an dem Thema KONKRETE KRITIK mitzuarbeiten.

-2-

A103, I, 1c, 248, 1



Ich bedaure, dass wir uns - entgegen unserer Absicht - zwischenzeitlich nun doch nicht gesehen haben. Denn mir scheint, mit dem Thema KONKRETE KRITIK habe ich mir ein Ziel gesetzt, das eingehender Diskussion bedarf und das ich deshalb gerne mit Ihnen ausführlicher besprochen hätte, als dies bislang geschah. Beispielsweise das Vorhandensein des Wortes konkret in der Begleitung von Kritik werde ich noch besonders erklären müssen:

Kritik, sofern sie nicht übler Laune entspringt, kann eigentlich nur konkret sein; insofern ist immer dann, wenn jemand etwas besser tut als andere, dieses ein kritischer Vorgang. Ein Bild von Mondrian in eine der kommenden Weihnachtsausstellungen gehangen, wäre sicherlich eine Kritik an den meisten Exponaten, die von der Kleinkunst hervorgebracht werden. So betrachtet ist also Kunst immer eine Kritik. Mit dem Wort konkret soll aber deutlich werden, dass hier nicht der eine Ästhet an der Ästhetik des anderen herumnörgelt, sondern dass politische oder allgemein gesellschaftliche Misstände klar und direkt kritisiert werden. (Es handelt sich hier um eine ähnliche Notwendigkeit, terminologisch zu unterscheiden wie zwischen Kunst und politischer Kunst.)

Lassen Sie mich, lieber Herr Polke, bitte wissen, wann wir uns sehen können. Selbstverständlich bringe ich Ihnen Ihr Bild jederzeit nach Düsseldorf. Am besten rufen Sie mich an. Oder schreiben Sie mir bitte, damit ich weis, was mit Ihrem Bild geschehen soll.

Ich danke Ihnen nochmals herzlich für Ihre Bereitschaft, mitzuarbeiten. Und vergessen Sie bitte nicht, dass dieser Brief alles andere ist, als eine Absage an den Künstler Polke. Im Gegenteil: Ihre zweifellos sehr gut zu verkaufende Arbeit möchte ich nicht edieren, um der sachlichen Gründe wegen, aber auch wegen der persönlichen, zu denen nicht zuletzt die Wahrung Ihres Interesse zählt, bei einer so ernst gemeinten Initiative sollten und dürften Sie nicht ausser Konkurrenz liegen.

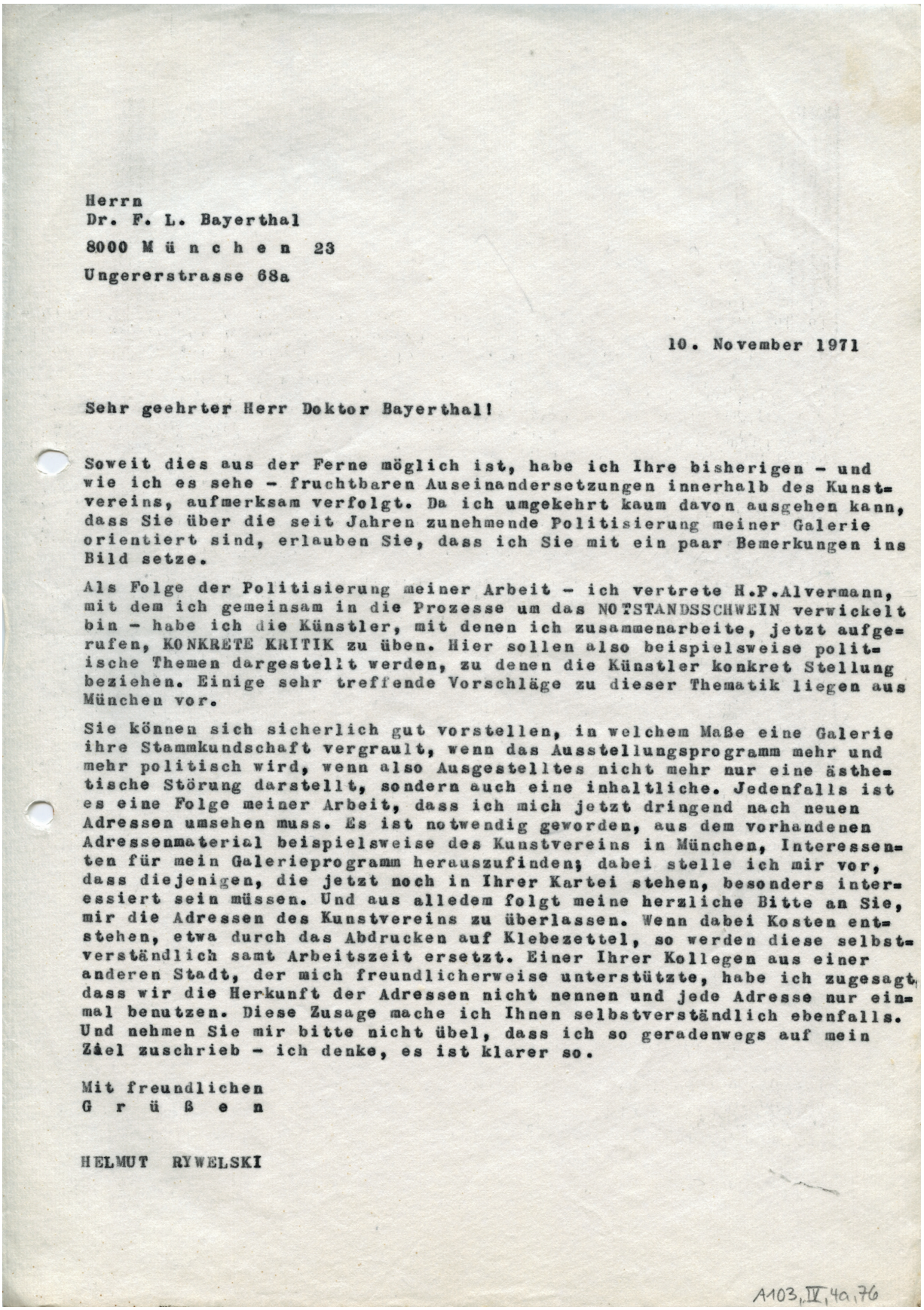
Mit freundlichen

G r ü ß e n

art intermedia

HELMUT RYWELSKI

Abb. 11 Brief von / Ill. 11 letter from Helmut Rywelski an / to Sigmar Polke, 12.11.1971 / Nov. 12, 1971, ZADIK A103, V, 1c, 248, 1–2



Herrn
Dr. F. L. Bayerthal
8000 M ü n c h e n 23
Ungererstrasse 68a

10. November 1971

Sehr geehrter Herr Doktor Bayerthal!

Soweit dies aus der Ferne möglich ist, habe ich Ihre bisherigen - und wie ich es sehe - fruchtbaren Auseinandersetzungen innerhalb des Kunstvereins, aufmerksam verfolgt. Da ich umgekehrt kaum davon ausgehen kann, dass Sie über die seit Jahren zunehmende Politisierung meiner Galerie orientiert sind, erlauben Sie, dass ich Sie mit ein paar Bemerkungen ins Bild setze.

Als Folge der Politisierung meiner Arbeit - ich vertrete H.P.Alvermann, mit dem ich gemeinsam in die Prozesse um das NOTSTANDSSCHWEIN verwickelt bin - habe ich die Künstler, mit denen ich zusammenarbeite, jetzt aufgerufen, KONKRETE KRITIK zu üben. Hier sollen also beispielsweise politische Themen dargestellt werden, zu denen die Künstler konkret Stellung beziehen. Einige sehr treffende Vorschläge zu dieser Thematik liegen aus München vor.

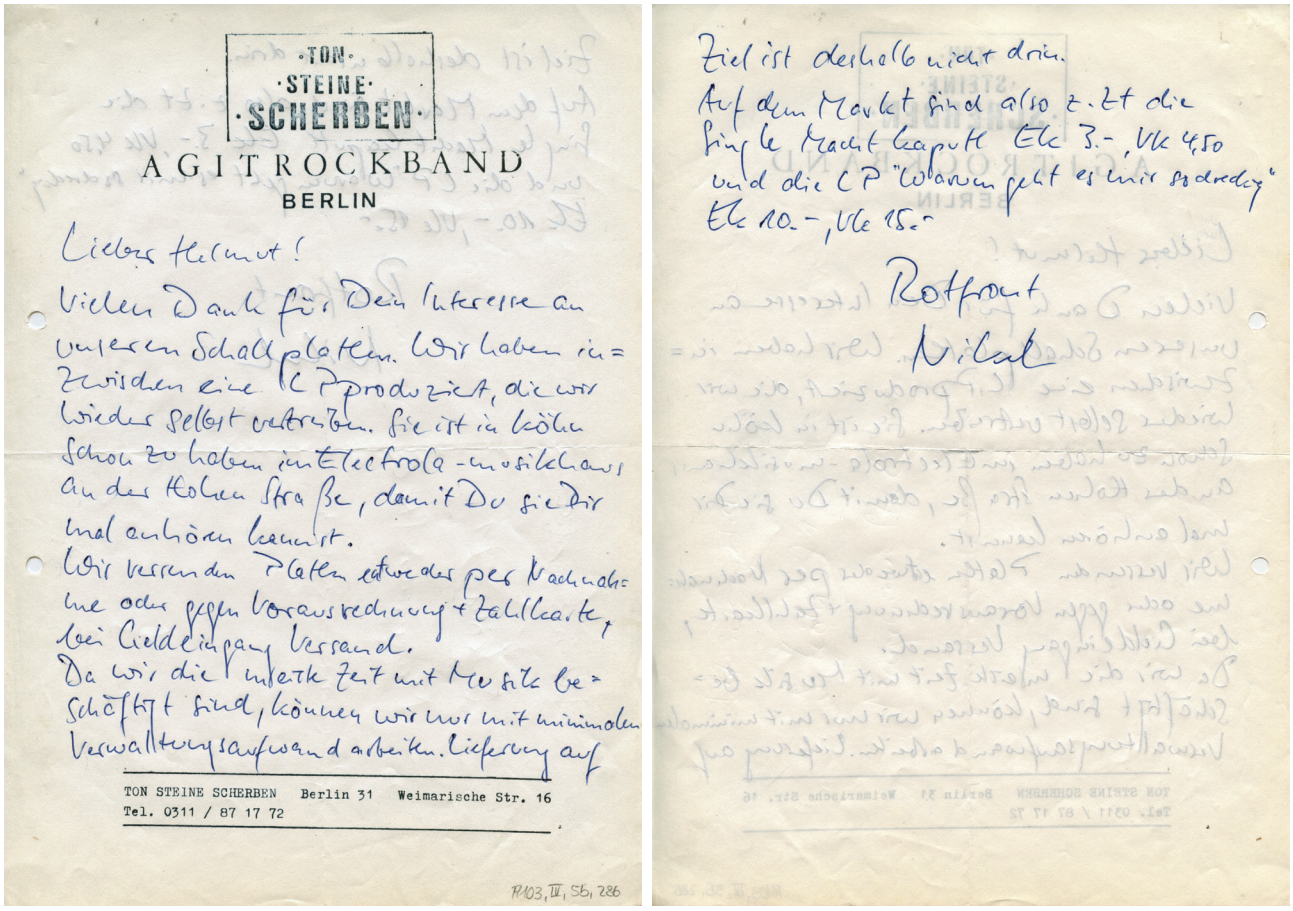
Sie können sich sicherlich gut vorstellen, in welchem Maße eine Galerie ihre Stammkundschaft vergrault, wenn das Ausstellungsprogramm mehr und mehr politisch wird, wenn also Ausgestelltes nicht mehr nur eine ästhetische Störung darstellt, sondern auch eine inhaltliche. Jedenfalls ist es eine Folge meiner Arbeit, dass ich mich jetzt dringend nach neuen Adressen umsehen muss. Es ist notwendig geworden, aus dem vorhandenen Adressenmaterial beispielsweise des Kunstvereins in München, Interessenten für mein Galerieprogramm herauszufinden; dabei stelle ich mir vor, dass diejenigen, die jetzt noch in Ihrer Kartei stehen, besonders interessiert sein müssen. Und aus alledem folgt meine herzliche Bitte an Sie, mir die Adressen des Kunstvereins zu überlassen. Wenn dabei Kosten entstehen, etwa durch das Abdrucken auf Klebezettel, so werden diese selbstverständlich samt Arbeitszeit ersetzt. Einer Ihrer Kollegen aus einer anderen Stadt, der mich freundlicherweise unterstützte, habe ich zugesagt, dass wir die Herkunft der Adressen nicht nennen und jede Adresse nur einmal benutzen. Diese Zusage mache ich Ihnen selbstverständlich ebenfalls. Und nehmen Sie mir bitte nicht übel, dass ich so geradenwegs auf mein Ziel zuschrieb - ich denke, es ist klarer so.

Mit freundlichen
G r ü ß e n

HELMUT RYWELSKI

A103, IV, 4a, 76

Abb. 12 Brief von / Ill. 12 letter from Helmut Rywelski an / to F. L. Bayerthal, 10.10.1971 / Oct. 10, 1971, ZADIK A103, IV, 4a, 76



·TON·
·STEINE·
·SCHERBEN·

AGITROCKBAND
BERLIN

Liebes Helmut!

Vielen Dank für Dein Interesse an unseren Schallplatten. Wir haben inzwischen eine LP produziert, die wir wieder selbst vertreiben. Sie ist in Köln schon zu haben in Electrola-Musikhaus an der Hohen Straße, damit Du sie Dir mal anhören kannst.

Wir versenden Platten entweder per Nachnahme oder gegen Vorausrechnung + Zahlkarte, bei Geldeingang Versand.

Da wir die meiste Zeit mit Musik beschäftigt sind, können wir nur mit minimalem Verwaltungsaufwand arbeiten. Lieferung auf

TON STEINE SCHERBEN Berlin 31 Weimarische Str. 16
Tel. 0311 / 87 17 72

A103, IV, 5b, 286

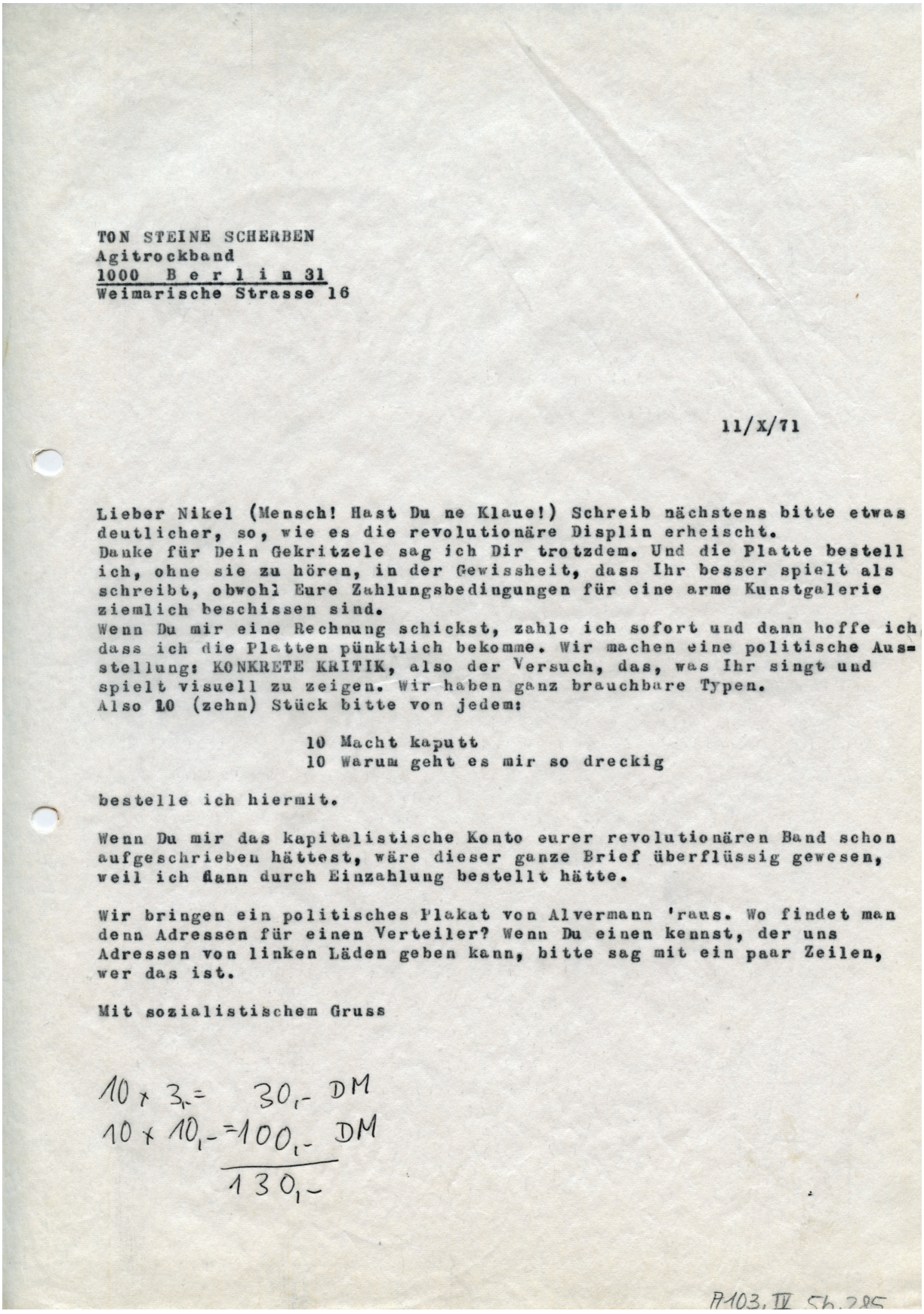
Ziel ist deshalb nicht drin.

Auf dem Markt sind also z.Zt die Single Nackt kaputt Ek 3.-, Vk 4,50 und die LP "Warum geht es mir so dreckig" Ek 10.-, Vk 15.-

Rotfront

Nikel

Abb. 13 Brief von / Ill. 13 letter from Nikel Pallat an / to Helmut Rywelski, o. D. / undated, ZADIK A103, IV, 5b, 286



TON STEINE SCHERBEN
Agitrockband
1000 B e r l i n 31
Weimarische Strasse 16

11/X/71

Lieber Nikel (Mensch! Hast Du ne Klaue!) Schreib nächstens bitte etwas deutlicher, so, wie es die revolutionäre Displin erheischt.
Danke für Dein Gekritzele sag ich Dir trotzdem. Und die Platte bestell ich, ohne sie zu hören, in der Gewissheit, dass Ihr besser spielt als schreibt, obwohl Eure Zahlungsbedingungen für eine arme Kunstgalerie ziemlich beschissen sind.
Wenn Du mir eine Rechnung schickst, zahle ich sofort und dann hoffe ich, dass ich die Platten pünktlich bekomme. Wir machen eine politische Ausstellung: KONKRETE KRITIK, also der Versuch, das, was Ihr singt und spielt visuell zu zeigen. Wir haben ganz brauchbare Typen.
Also 10 (zehn) Stück bitte von jedem:

10 Macht kaputt
10 Warum geht es mir so dreckig

bestelle ich hiermit.

Wenn Du mir das kapitalistische Konto eurer revolutionären Band schon aufgeschrieben hättest, wäre dieser ganze Brief überflüssig gewesen, weil ich dann durch Einzahlung bestellt hätte.

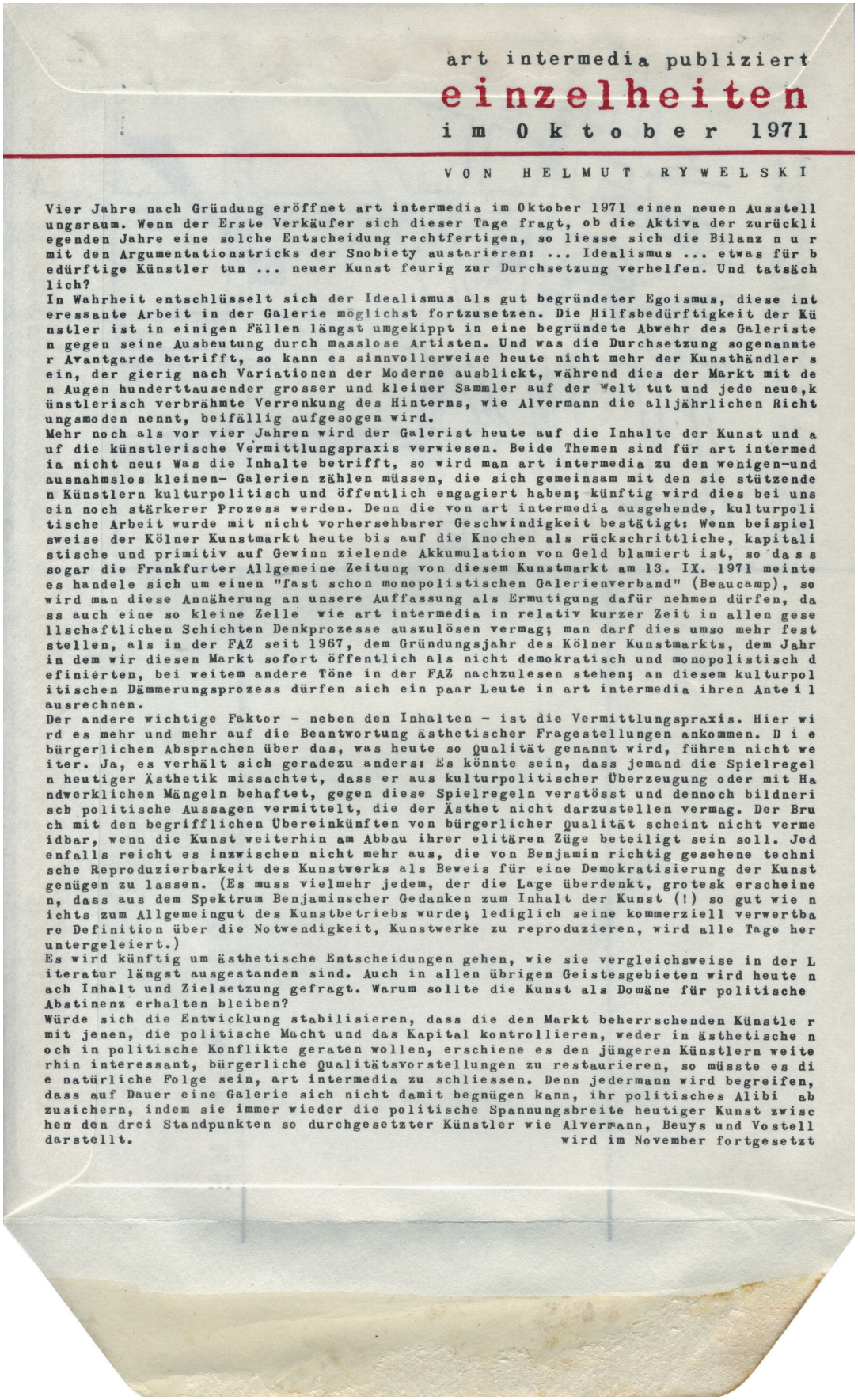
Wir bringen ein politisches Plakat von Alvermann 'raus. Wo findet man denn Adressen für einen Verteiler? Wenn Du einen kennst, der uns Adressen von linken Läden geben kann, bitte sag mit ein paar Zeilen, wer das ist.

Mit sozialistischem Gruss

10 x 3,- = 30,- DM
10 x 10,- = 100,- DM
130,-

A103, IV 5b 285

Abb. 14 Brief von / Ill. 14 letter from Helmut Rywelski an / to Ton Steine Scherben, 11.10.1971 / Oct. 11, 1971, ZADIK A103, IV, 5b, 285



art intermedia publiziert

einzelheiten

im Oktober 1971

VON HELMUT RYWELSKI

Vier Jahre nach Gründung eröffnet art intermedia im Oktober 1971 einen neuen Ausstell ungsraum. Wenn der Erste Verkäufer sich dieser Tage fragt, ob die Aktiva der zurückli egenden Jahre eine solche Entscheidung rechtfertigen, so liesse sich die Bilanz n u r mit den Argumentationstricks der Snobiety austarieren: ... Idealismus ... etwas für b edürftige Künstler tun ... neuer Kunst feurig zur Durchsetzung verhelfen. Und tatsäch lich?

In Wahrheit entschlüsselt sich der Idealismus als gut begründeter Egoismus, diese int eressante Arbeit in der Galerie möglichst fortzusetzen. Die Hilfsbedürftigkeit der Kü nstler ist in einigen Fällen längst umgekippt in eine begründete Abwehr des Galeriste n gegen seine Ausbeutung durch masslose Artisten. Und was die Durchsetzung sogenannte r Avantgarde betrifft, so kann es sinnvollerweise heute nicht mehr der Kunsthändler s ein, der gierig nach Variationen der Moderne ausblickt, während dies der Markt mit de n Augen hunderttausender grosser und kleiner Sammler auf der Welt tut und jede neue,k ünstlerisch verbrähmte Verrenkung des Hinterns, wie Alvermann die alljährlichen Richt ungsmoden nennt, beifällig aufgesogen wird.

Mehr noch als vor vier Jahren wird der Galerist heute auf die Inhalte der Kunst und a uf die künstlerische Vermittlungspraxis verwiesen. Beide Themen sind für art intermed ia nicht neu: Was die Inhalte betrifft, so wird man art intermedia zu den wenigen-und ausnahmslos kleinen- Galerien zählen müssen, die sich gemeinsam mit den sie stützende n Künstlern kulturpolitisch und öffentlich engagiert haben; künftig wird dies bei uns ein noch stärkerer Prozess werden. Denn die von art intermedia ausgehende, kulturpoli tische Arbeit wurde mit nicht vorhersehbarer Geschwindigkeit bestätigt: Wenn beispiel sweise der Kölner Kunstmarkt heute bis auf die Knochen als rückschrittliche, kapitali stische und primitiv auf Gewinn zielende Akkumulation von Geld blamiert ist, so da s s sogar die Frankfurter Allgemeine Zeitung von diesem Kunstmarkt am 13. IX. 1971 meinte es handele sich um einen "fast schon monopolistischen Galerienverband" (Beaucamp), so wird man diese Annäherung an unsere Auffassung als Ermutigung dafür nehmen dürfen, da ss auch eine so kleine Zelle wie art intermedia in relativ kurzer Zeit in allen gese llschaftlichen Schichten Denkprozesse auszulösen vermag; man darf dies umso mehr fest stellen, als in der FAZ seit 1967, dem Gründungsjahr des Kölner Kunstmarkts, dem Jahr in dem wir diesen Markt sofort öffentlich als nicht demokratisch und monopolistisch d efinierten, bei weitem andere Töne in der FAZ nachzulesen stehen; an diesem kulturpol itischen Dämmerungsprozess dürfen sich ein paar Leute in art intermedia ihren Ante i l ausrechnen.

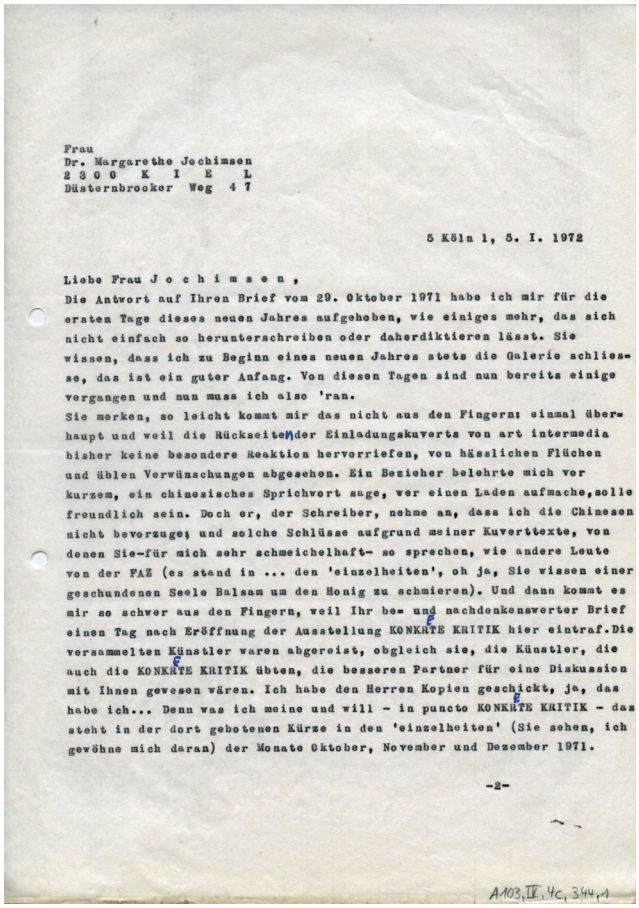
Der andere wichtige Faktor - neben den Inhalten - ist die Vermittlungspraxis. Hier wi rd es mehr und mehr auf die Beantwortung ästhetischer Fragestellungen ankommen. D i e bürgerlichen Absprachen über das, was heute so Qualität genannt wird, führen nicht we iter. Ja, es verhält sich geradezu anders: Es könnte sein, dass jemand die Spielregel n heutiger Ästhetik missachtet, dass er aus kulturpolitischer Überzeugung oder mit Ha ndwerklichen Mängeln behaftet, gegen diese Spielregeln verstösst und dennoch bildneri sch politische Aussagen vermittelt, die der Ästhet nicht darzustellen vermag. Der Bru ch mit den begrifflichen Übereinkünften von bürgerlicher Qualität scheint nicht verme idbar, wenn die Kunst weiterhin am Abbau ihrer elitären Züge beteiligt sein soll. Jed enfalls reicht es inzwischen nicht mehr aus, die von Benjamin richtig gesehene techni sche Reproduzierbarkeit des Kunstwerks als Beweis für eine Demokratisierung der Kunst genügen zu lassen. (Es muss vielmehr jedem, der die Lage überdenkt, grotesk erscheine n, dass aus dem Spektrum Benjaminscher Gedanken zum Inhalt der Kunst (!) so gut wie n ichts zum Allgemeingut des Kunstbetriebs wurde; lediglich seine kommerziell verwertba re Definition über die Notwendigkeit, Kunstwerke zu reproduzieren, wird alle Tage her untergeleiert.)

Es wird künftig um ästhetische Entscheidungen gehen, wie sie vergleichsweise in der L iteratur längst ausgestanden sind. Auch in allen übrigen Geistesgebieten wird heute n ach Inhalt und Zielsetzung gefragt. Warum sollte die Kunst als Domäne für politische Abstinenz erhalten bleiben?

Würde sich die Entwicklung stabilisieren, dass die den Markt beherrschenden Künstle r mit jenen, die politische Macht und das Kapital kontrollieren, weder in ästhetische n och in politische Konflikte geraten wollen, erschiene es den jüngeren Künstlern weite rhin interessant, bürgerliche Qualitätsvorstellungen zu restaurieren, so müsste es di e natürliche Folge sein, art intermedia zu schliessen. Denn jedermann wird begreifen, dass auf Dauer eine Galerie sich nicht damit begnügen kann, ihr politisches Alibi ab zusichern, indem sie immer wieder die politische Spannungsbreite heutiger Kunst zwisc hen den drei Standpunkten so durchgesetzter Künstler wie Alvermann, Beuys und Vostell darstellt.

wird im November fortgesetzt

Abb. 15 / Ill. 15 *einzelheiten im Oktober 1971*, ZADIK A103, II, 2, 11v



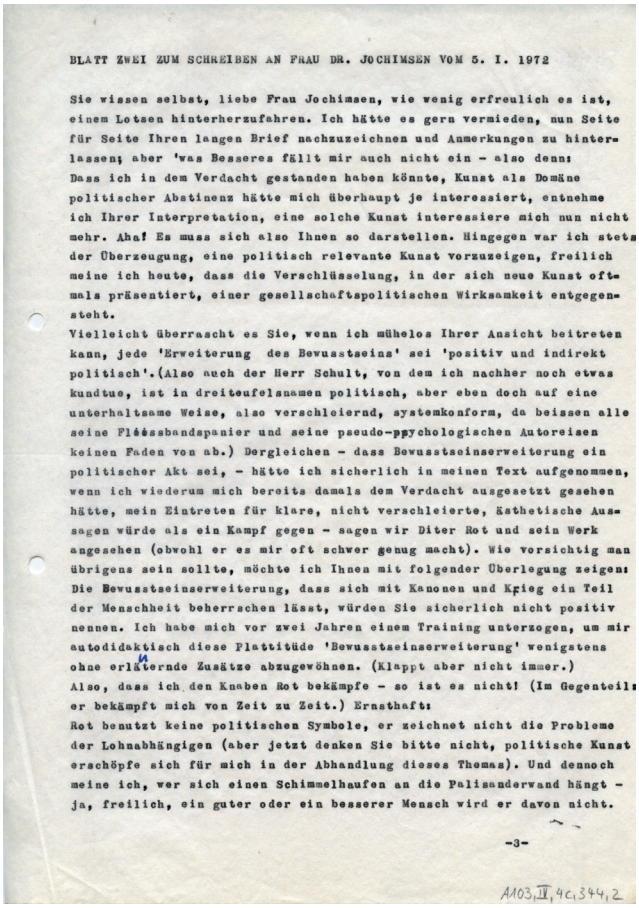
Frau
Dr. Margarethe Jochimsen
2300 K I E L
Düsternbrooker Weg 47

5 Köln 1, 5. I. 1972

Liebe Frau J o c h i m s e n ,
Die Antwort auf Ihren Brief vom 29. Oktober 1971 habe ich mir für die ersten Tage dieses neuen Jahres aufgehoben, wie einiges mehr, das sich nicht einfach so herunterschreiben oder daherdiktieren lässt. Sie wissen, dass ich zu Beginn eines neuen Jahres stets die Galerie schliesse, das ist ein guter Anfang. Von diesen Tagen sind nun bereits einige vergangen und nun muss ich also 'ran.
Sie merken, so leicht kommt mir das nicht aus den Fingern: einmal überhaupt und weil die Rückseiten der Einladungskuverts von art intermedia bisher keine besondere Reaktion hervorriefen, von hässlichen Flüchen und üblen Verwünschungen abgesehen. Ein Bezieher belehrte mich vor kurzem, ein chinesisches Sprichwort sage, wer einen Laden aufmache, solle freundlich sein. Doch er, der Schreiber, nehme an, dass ich die Chinesen nicht bevorzuge; und solche Schlüsse aufgrund meiner Kuvertexte, von denen Sie-für mich sehr schmeichelhaft- so sprechen, wie andere Leute von der FAZ (es stand in ... den 'einzelheiten', oh ja, Sie wissen einer geschundenen Seele Balsam um den Honig zu schmieren). Und dann kommt es mir so schwer aus den Fingern, weil Ihr be- und nachdenkenswerter Brief einen Tag nach Eröffnung der Ausstellung KONKRETE KRITIK hier eintraf. Die versammelten Künstler waren abgereist, obgleich sie, die Künstler, die auch die KONKRETE KRITIK übten, die besseren Partner für eine Diskussion mit Ihnen gewesen wären. Ich habe den Herren Kopien geschickt, ja, das habe ich... Denn was ich meine und will - in puncto KONKRETE KRITIK - das steht in der dort gebotenen Kürze in den 'einzelheiten' (Sie sehen, ich gewöhne mich daran) der Monate Oktober, November und Dezember 1971.

-2-

A103, II, 4c, 344,1

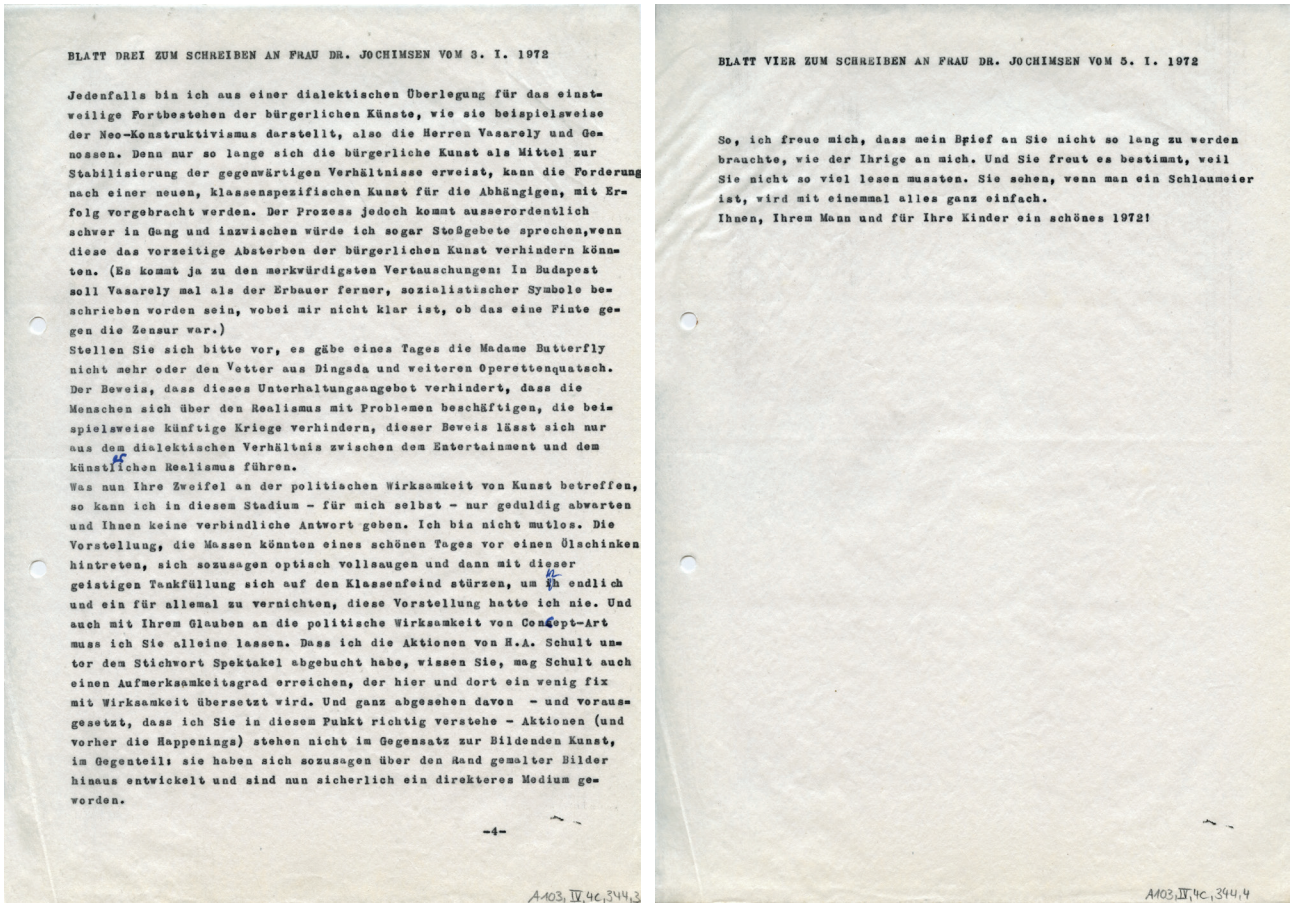


BLATT ZWEI ZUM SCHREIBEN AN FRAU DR. JOCHIMSEN VOM 5. I. 1972

Sie wissen selbst, liebe Frau Jochimsen, wie wenig erfreulich es ist, einem Lotsen hinterherzufahren. Ich hätte es gern vermieden, nun Seite für Seite Ihren langen Brief nachzuzeichnen und Anmerkungen zu hinterlassen; aber 'was Besseres fällt mir auch nicht ein - also denn:
Dass ich in dem Verdacht gestanden haben könnte, Kunst als Domäne politischer Abstinenz hätte mich überhaupt je interessiert, entnehme ich Ihrer Interpretation, eine solche Kunst interessiere mich nun nicht mehr. Aha! Es muss sich also Ihnen so darstellen. Hingegen war ich stets der Überzeugung, eine politisch relevante Kunst vorzuzeigen, freilich meine ich heute, dass die Verschlüsselung, in der sich neue Kunst oftmals präsentiert, einer gesellschaftspolitischen Wirksamkeit entgegensteht.
Vielleicht überrascht es Sie, wenn ich mühelos Ihrer Ansicht beitreten kann, jede 'Erweiterung des Bewusstseins' sei 'positiv und indirekt politisch'. (Also auch der Herr Schult, von dem ich nachher noch etwas kundtue, ist in dreiteufelsnamen politisch, aber eben doch auf eine unterhaltsame Weise, also verschleiernd, systemkonform, da beissen alle seine Fläßsbandspanier und seine pseudo-psychologischen Autoreisen keinen Faden von ab.) Dergleichen - dass Bewusstseinserweiterung ein politischer Akt sei, - hätte ich sicherlich in meinen Text aufgenommen, wenn ich wiederum mich bereits damals dem Verdacht ausgesetzt gesehen hätte, mein Eintreten für klare, nicht verschleierte, ästhetische Aussagen würde als ein Kampf gegen - sagen wir Diter Rot und sein Werk angesehen (obwohl er es mir oft schwer genug macht). Wie vorsichtig man übrigens sein sollte, möchte ich Ihnen mit folgender Überlegung zeigen: Die Bewusstseinserweiterung, dass sich mit Kanonen und Krieg ein Teil der Menschheit beherrschen lässt, würden Sie sicherlich nicht positiv nennen. Ich habe mich vor zwei Jahren einem Training unterzogen, um mir autodidaktisch diese Plattitüde 'Bewusstseinserweiterung' wenigstens ohne erläuternde Zusätze abzugewöhnen. (Klappt aber nicht immer.)
Also, dass ich den Knaben Rot bekämpfe - so ist es nicht! (Im Gegenteil: er bekämpft mich von Zeit zu Zeit.) Ernsthaft:
Rot benutzt keine politischen Symbole, er zeichnet nicht die Probleme der Lohnabhängigen (aber jetzt denken Sie bitte nicht, politische Kunst erschöpfe sich für mich in der Abhandlung dieses Themas). Und dennoch meine ich, wer sich einen Schimmelhaufen an die Palisanderwand hängt - ja, freilich, ein guter oder ein besserer Mensch wird er davon nicht.

-3-

A103, II, 4c, 344, 2



BLATT DREI ZUM SCHREIBEN AN FRAU DR. JOCHIMSEN VOM 3. I. 1972

Jedenfalls bin ich aus einer dialektischen Überlegung für das einstweilige Fortbestehen der bürgerlichen Künste, wie sie beispielsweise der Neo-Konstruktivismus darstellt, also die Herren Vasarely und Genossen. Denn nur so lange sich die bürgerliche Kunst als Mittel zur Stabilisierung der gegenwärtigen Verhältnisse erweist, kann die Forderung nach einer neuen, klassenspezifischen Kunst für die Abhängigen, mit Erfolg vorgebracht werden. Der Prozess jedoch kommt ausserordentlich schwer in Gang und inzwischen würde ich sogar Stoßgebete sprechen,wenn diese das vorzeitige Absterben der bürgerlichen Kunst verhindern könnten. (Es kommt ja zu den merkwürdigsten Vertauschungen: In Budapest soll Vasarely mal als der Erbauer ferner, sozialistischer Symbole beschrieben worden sein, wobei mir nicht klar ist, ob das eine Finte gegen die Zensur war.)
Stellen Sie sich bitte vor, es gäbe eines Tages die Madame Butterfly nicht mehr oder den Vetter aus Dingsda und weiteren Operettenquatsch. Der Beweis, dass dieses Unterhaltungsangebot verhindert, dass die Menschen sich über den Realismus mit Problemen beschäftigen, die beispielsweise künftige Kriege verhindern, dieser Beweis lässt sich nur aus dem dialektischen Verhältnis zwischen dem Entertainment und dem künstlichen Realismus führen.
Was nun Ihre Zweifel an der politischen Wirksamkeit von Kunst betreffen, so kann ich in diesem Stadium - für mich selbst - nur geduldig abwarten und Ihnen keine verbindliche Antwort geben. Ich bin nicht mutlos. Die Vorstellung, die Massen könnten eines schönen Tages vor einen Ölschinken hintreten, sich sozusagen optisch vollsaugen und dann mit dieser geistigen Tankfüllung sich auf den Klassenfeind stürzen, um ihn endlich und ein für allemal zu vernichten, diese Vorstellung hatte ich nie. Und auch mit Ihrem Glauben an die politische Wirksamkeit von Concept-Art muss ich Sie alleine lassen. Dass ich die Aktionen von H.A. Schult unter dem Stichwort Spektakel abgebucht habe, wissen Sie, mag Schult auch einen Aufmerksamkeitsgrad erreichen, der hier und dort ein wenig fix mit Wirksamkeit übersetzt wird. Und ganz abgesehen davon - und vorausgesetzt, dass ich Sie in diesem Puhkt richtig verstehe - Aktionen (und vorher die Happenings) stehen nicht im Gegensatz zur Bildenden Kunst, im Gegenteil: sie haben sich sozusagen über den Rand gemalter Bilder hinaus entwickelt und sind nun sicherlich ein direkteres Medium geworden.

-4-

A103, IV, 4c, 344, 3

BLATT VIER ZUM SCHREIBEN AN FRAU DR. JOCHIMSEN VOM 5. I. 1972

So, ich freue mich, dass mein Brief an Sie nicht so lang zu werden brauchte, wie der Ihrige an mich. Und Sie freut es bestimmt, weil Sie nicht so viel lesen mussten. Sie sehen, wenn man ein Schlaumeier ist, wird mit einemmal alles ganz einfach.
Ihnen, Ihrem Mann und für Ihre Kinder ein schönes 1972!

A103, IV, 4c, 344, 4

Abb. 16 Brief von / Ill. 16 letter from Helmut Rywelski an / to Margarethe Jochimsen, 5.1.1972 / Jan. 5, 1972, ZADIK A103, IV, 4c, 344, 1–4

DANK
ACKNOWLEDGEMENTS

Nadine Oberste-Hetbleck

Die vorliegende Ausgabe des *sediments* wäre ohne den Einsatz vieler nicht zustande gekommen, denen ich allen ganz herzlich für ihre Arbeit und ihr großes Engagement danken möchte. An erster Stelle Günter Herzog, unter dessen Leitung die Ausgabe 31 entstanden ist. Mit Beginn seiner Tätigkeit als wissenschaftlicher Leiter des ZADIK hat er die themenmonografischen Hefte eingeführt, die sowohl der breiten Öffentlichkeit als auch dem kunsthistorischen Fachpublikum einen Einblick in die besonderen Sammlungen des ZADIK bieten und Impulse für die weitere Erforschung geben sollten. Insgesamt 25 spannend zu lesende *sediment*-Ausgaben hat er verantwortet. Die Texte dieses Heftes sowie die Redaktion haben neben ihm Brigitte Jacobs van Renswou und Helga Behn verfasst und geleistet. Sie konnten auf der Basis der umsichtigen und akribischen Erschließungsarbeiten von Philipp Fernandes do Brito, Iris Bosold, Lisa Weber und Claudius Grath entstehen.

Dass die Galerie *art intermedia* zum Thema des *sediments* in diesem beeindruckenden Umfang werden konnte, verdanken wir Nadja Pavel und Boris Rywelski, den Erben von Marga Rywelski, die uns durch die Vermittlung von Britta Olényi von Husen den Nachlass von Helmut Rywelski anvertraut haben. Dankenswerterweise haben Henrik Hanstein und Mechthild Potthoff vom *Auktionshaus Lempertz* weitere wesentliche Archivalien und Editionen für die Ausstellung auf

The present issue of *sediment* would not have been possible without the dedication of many individuals, all of whom I would like to thank for their work and great commitment. First of all, Günter Herzog, under whose directorship issue 31 has been produced. When he began working as the academic director of ZADIK, he introduced the concept of the publications as thematic monographs, which were intended to offer the general public, as well as a specialist art history readership, an insight into ZADIK's singular collections and provide impetus for further research. He has been responsible for a total of 25 issues of *sediment* that make compelling reading. It is together with him that Brigitte Jacobs van Renswou and Helga Behn have authored as well as edited the texts for this issue. They were produced on foundations provided by the careful and meticulous archival description work conducted by Philipp Fernandes do Brito, Iris Bosold, Lisa Weber, and Claudius Grath.

For the impressive scope in which the history of *art intermedia* gallery could be examined in the present issue of *sediment* we are indebted to Nadja Pavel and Boris Rywelski, the heirs of Marga Rywelski, who, through Britta Olényi von Husen's role as intermediary, have entrusted us with Helmut Rywelski's estate. Our thanks are extended to Henrik Hanstein and Mechthild Potthoff from the *Lempertz* auction house for making further essential archival materials and

der ART COLOGNE und als wichtige Quellen für diese Ausgabe zur Verfügung gestellt.

Ein bedeutender Bestandteil des *sediments* sind seine dokumentarischen Teile, für die viele bisher noch nicht veröffentlichte Dokumente faksimiliert wurden. Hier konnten wir wie schon des Öfteren Fotografien von Angelika Platen und Anita Kloten integrieren. Anita Kloten hat uns darüber hinaus – ebenso wie Marion Fey vom Historischen Archiv der Stadt Köln für die Fotografien von Peter Fischer – bei der Identifizierung vieler Personen unterstützt. Herzlich gedankt sei auch Heiner Bastian, Loretta Baum-Ischebeck, Wolfgang Feelisch, Courtesy Estate Robert Filliou & Peter Freeman, Inc., New York / Paris © Estate Robert Filliou, Franz Fischer, Jutta Wilke-Fischer und Max Fischer, Hannah Higgins, The Estate of Jörg Immendorff/Courtesy Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Bernd Jansen, Anita Kloten, dpa/picture-alliance/Horst Ossinger, Sarah Luko/University of Iowa Stanley Museum of Art, Nikel Pallat, Wolf P. Prange, Chris Reinecke, Dieter Roth Estate/Galerie Hauser & Wirth, Nachlass/Estate André Thomkins, Kunstmuseum Liechtenstein, The Wolf Vostell Estate und Henning Wolters.

Abschließend möchte ich auch Karsten Arnold als langjährigem, ehemaligem Mitarbeiter des ZADIK danken, der mit seiner Dissertation und seinen Recherchen die Grundlage für das Verstehen des Archivs von Helmut Rywelski und die vorliegende Ausgabe des *sediments* gelegt hat.

limited editions available, both for the exhibition at ART COLOGNE and as important source materials for this issue.

A significant component of *sediment* is its documentary sections, for which many previously unpublished documents have been facsimiled. We have been able to frequently integrate photographs by Angelika Platen and Anita Kloten. Anita Kloten also provided support to us – as did Marion Fey from the City of Cologne historical archive in relation to photographs by Peter Fischer – in identifying many people. For waiving copyright for the reproduction of their documents we are extremely grateful to: Heiner Bastian, Loretta Baum-Ischebeck, Wolfgang Feelisch, Courtesy Estate Robert Filliou & Peter Freeman, Inc., New York / Paris © Estate Robert Filliou, Franz Fischer, Jutta Wilke-Fischer and Max Fischer, Hannah Higgins, The Estate of Jörg Immendorff/Courtesy Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Bernd Jansen, Anita Kloten, dpa/picture-alliance/Horst Ossinger, Sarah Luko/University of Iowa Stanley Museum of Art, Nikel Pallat, Wolf P. Prange, Chris Reinecke, Dieter Roth Estate/Galerie Hauser & Wirth, Nachlass/Estate André Thomkins, Kunstmuseum Liechtenstein, The Wolf Vostell Estate and Henning Wolters.

Finally, I would also like to thank Karsten Arnold as a long-time, former employee of ZADIK, who, with his dissertation and research, laid the foundations for understanding Helmut Rywelski's archive and the present issue of *sediment*.

Diese Publikation erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im ZADIK, 1.12.2020–31.8.2021 und auf der ART COLOGNE 14.–18.4.2021

Herausgeber:
Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung ZADIK
verantwortlich : Prof. Dr. Günter Herzog, Dr. Nadine Oberste-Hetbleck

Anschrift:
Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung ZADIK, Universität zu Köln
Im Mediapark 7, 50670 Köln, Tel. (0221) 470-89230
www.zadik.uni-koeln.de; info@zadik.info

Redaktion: Prof. Dr. Günter Herzog, Brigitte Jacobs van Renswou M.A., Dr. Nadine Oberste-Hetbleck
Bildbearbeitung und Gestaltung: Markus Hoffmann
Texte: Helga Behn, Günter Herzog, Brigitte Jacobs van Renswou, Nadine Oberste-Hetbleck
Übersetzungen: Gérard A. Goodrow, Sabine Bürger und Tim Beeby
Lektorat: Martina Buder (deutsch)

Umschlag vorne: Informationsstand zur Aktion von Joseph Beuys in der Stollwerk-Passage, Köln, 18.6.1971, Foto: © Bernd Jansen, Düsseldorf, ZADIK A103, X, 5b
Umschlag hinten: Schaufenster der Galerie *art intermedia* mit ausgestellten *Notstandsschweinen* von H. P. Alvermann, Foto: © Wolf P. Prange, ZADIK H6, X, 1

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.de abrufbar.

Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2020
Die Online-Version dieser Publikation ist auf http://www.arthistoricum.net dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

doi: https://doi.org/10.11588/sediment.2020.31

© VG Bild-Kunst, Bonn 2020, für ihre Werke:
H. P. Alvermann, Thomas Bayrle, Joseph Beuys, Johannes Grützke, Richard Hamilton, Bernd Koberling, Siegfried Neuenhausen, C. O. Paeffgen, Otto Piene, Hans Salentin, Daniel Spoerri, Wolf Vostell

Die Geltendmachung der Ansprüche gem. § 60h UrhG für die Wiedergabe von Abbildungen der Exponate/Bestandswerke erfolgt durch die VG Bild-Kunst.

© für ihre Werke:
Dick Higgins, Courtesy Estate Robert Filliou & Peter Freeman, Inc., New York / Paris © Estate Robert Filliou, © The Estate of Jörg Immendorff, Courtesy Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Köln & New York, © Lil Picard / Permission from the University of Iowa Stanley Museum of Art, Chris Reinecke, © Dieter Roth Estate/Courtesy Hauser & Wirth

© für ihre Fotos/Dokumente:
Heiner Bastian, Loretta Baum-Ischebeck, Andreas Becker, Wolfgang Feelisch, J. M. Engel, Franz Fischer, Peter Fischer, Ralf-Peter Grube, © The Estate of Jörg Immendorff, Courtesy Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Köln & New York, Bernd Jansen, Anita Kloten, © dpa/picture-alliance/Horst Ossinger, Nikel Pallat, © Lil Picard / Permission from the University of Iowa Stanley Museum of Art, Angelika Platen, Wolf P. Prange, Chris Reinecke, © Dieter Roth Estate/Galerie Hauser & Wirth, Nachlass /Estate André Thomkins, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, The Wolf Vostell Estate, Henning Wolters

© Texte 2020 bei den Autor*innen

Trotz sorgfältiger Recherchen konnten nicht alle Rechteinhaber*innen und Fotograf*innen ermittelt werden.

Alle Rechte vorbehalten

Druck und Bindung: Customized Business Services GmbH im Auftrag der KNV Zeitfracht GmbH, Ferdinand-Jühlke-Str. 7, 99095 Erfurt

ISBN: 978-3-948466-61-9 (Softcover)
e-ISBN: 978-3-948466-62-6
ISSN (Print): 1438-9495
eISSN: 2628-7129

ZADIK

Zentralarchiv für deutsche
und internationale
Kunstmarktforschung

Im Mediapark 7
50670 Köln
Telefon 0049 (0)221 2019871
E-Mail info@zadik.info
Web www.zadik.uni-koeln.de

