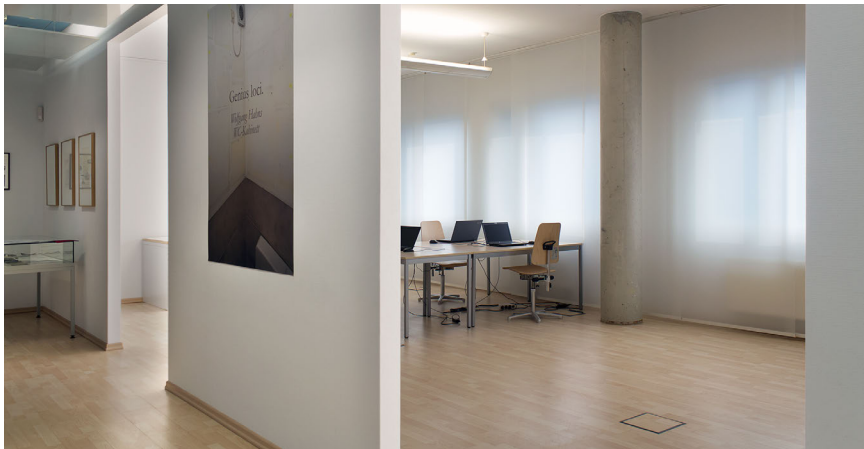


# GERMANY / COLOGNE

## ZADIK – Central Archive for German and International Art Market Studies



ZADIK © Photo: Markus Hoffmann

ZADIK – the Central Archive for German and International Art Market Studies is the only scientific archive worldwide that collects and preserves documents and information of the art market.

1992 ZADIK was established as Central Archive of the International Art Trade by the Bundesverband deutscher Galerien und Kunsthändler BVDG (the association of German art dealers). Since 2001 ZADIK works in cooperation with SK Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn, since the end of 2014 ZADIK is a research archive at the University of Cologne.

ZADIK collects the estates of important galleries and art dealers and auction houses, estates of curators, art critics, collectors and professional photographers and offers by this means a collection repertoire that often is not focused by traditional art historical archives and libraries.

ZADIK is open to professional researchers as well as to the public.

# ZADIK – Central Archive for German and International Art Market Studies

*Günter Herzog*

Ladies and Gentlemen,

I would first like to very heartily echo each and every one of the thanks given by Mr. Friese yesterday and today. Additionally, I'd like to thank Mr. Friese for his moderation and, in advance, the subsequent speakers, as well as everyone who helped to get this event on its feet—my team, in particular.

Our conference attempts to take stock of the current state of the art archive and its importance for the study of art. It is thus a—long overdue—update to the state of knowledge last summarized by Antje Lemke and Deirdre Stam 25 years ago in their essay *Archives: Collections of Original Records* in the *Grove Art Online Encyclopedia*.<sup>1</sup>

The authors recount the genesis of the art archive as an in-house archive of collections, academies, or museums, often attached to their libraries. Usually, the estates and bequests of persons associated with them were funnelled into these archives. In addition to this, there were also the collections of artists, their students and heirs, art publishers, art critics and art scholars, and further formative actors in the art system. If these archives were not privately stored, that is, as was by and large the case for art dealers, auction houses, galleries, and others. Most art archives emerged only in the 20th century, in step with the broader development of academic art scholarship. And nearly all archives which focus on art since Modernism and on contemporary art in particular were first created after 1945, especially those that have a collection profile, individually or collectively, that represents *all* actors of the art system.

The idea to create a central archive, which was for the first time to collect archives and all the relevant material to document national art development, first appeared in the United States of America, and it led, as Kate Haw will explain later, to the foundation of the Archives of American Art in 1954, the first archive that also collected archives of the art trade and galleries.

In quite a few states, especially those whose production of culture and art is state-regulated, it is often privately run documentation archives, which, in contrast to the state, preserve and make accessible those documents that were created in the alternative art system, that is, the

non-state sponsored art system. These archives thus help to document national art development in its entirety. In other countries, the cultural, social, and political conditions have not yet arisen or have not made it possible for an archive culture on art events of its own to develop, so that, as a result, archival documents have been and still are preserved almost exclusively in American and European collections.

The archives of the art trade were among the last recognized by public archives as worthy of archiving. To my knowledge, it was, as I have mentioned, the Archives of American Art that first began to systematically collect them. Until then, they either remained with their owners, where, in some trader dynasties, such as the Durand-Ruel, Wildenstein, Bernheim Jeune, and most auction houses, they have remained until today, or they were destroyed, even if, from today's perspective, they were highly significant archives, such as those of the French avant-garde gallerist Berthe Weill.

In Germany, the systematic collection of art trade archives began with the foundation of ZADIK in 1992, which was a kind of self-help reaction by the Bundesverband Deutscher Galerien to the sale of the archive of the Cologne gallery Paul Maenz to the Getty Research Institute in 1991. This slower development in Germany can be partially explained by the long tradition there of disapproving of the economic in art, as researched by Walter Grasskamp, which first began to dissipate in art history only with Michael Baxandall's realization that "money is very important in the history of art", but even today this disapproval is still widely shared.<sup>2</sup> To dismantle this ideological obstacle, I take every opportunity to point out what recent art sociology has recognized, taking a cue from recent economic sociology, namely, that the art trade, or better said the art market, is not even primarily about money, but about attention and significance, significance in the sense of meaning and reputation. And this observation does not only apply to the art market, it applies to all processes of recognition of an artefact as art and its canonization by the authorities of the art system.

Like the art system as a whole, the art market, too, as a part of this system, generates a kind of agora on which meanings, reputation, value, and status are generated and exchanged. The value of art, whether artistic, cultural, or economic, starting with the idea of a work up until its art-historical canonization, is "socially constructed" in the art system by "symbolic recognitions [...] with which reputation is distributed."<sup>3</sup> This takes place through communication between the actors of the art system,

such as artists, collectors, and those that have newly evolved with the paradigm shift from commissioned art to inventory art, such as art dealers, gallerists, art critics, art journalists, curators, cultural politicians, and others. If one wishes to understand this system, they must understand its communication and communication processes—but first of all one must be acquainted with them, and to do so one must know where to find them: with the actors themselves and in their archives, in other words with us.

For this reason, some archivists—including me, I admit—believe that they might understand the system better than some art historians who have not worked as intensively in archives as we have, and have never seen some of the connections that are well known to us. This is something that has changed in the last 25 years, according to Lemke's and Stam's essay: The archives have become active, they no longer wait passively for a researcher to visit them for their highly specialized research and to exhume documents that have not seen the light of day for years. They instead actively show what they have to offer, not only to researchers, but also to the general public. *From Dust to Dawn* is the self-critical title of an archive conference of the literature department at Uppsala University, which will be dedicated to *Archival Studies After the Archival Turn* this coming November.<sup>4</sup>

With “archival turn” something is meant like the second order observation of archives as an epistemological apparatus whose medial, mental, and discursive structures are now worthy of investigation. This turn also belongs to the cultural turns that have emanated from the linguistic turn, which gave rise to significant changes over the last 25 years, and as a result of which the humanities and social sciences have opened up their research perspectives to present-day cultural studies.<sup>5</sup>

While individual artworks, artists, and artistic programs were previously largely at the center of their research, academic theory and praxis is now directed towards sociocultural communication, actions, and structures as a result of the recognition of cultural production as social construction. For the art archives as reservoir of sources for the study of art, this development implied a perspectival expansion beyond the narrower work, author, and program-centric collection profiles into areas of collection in which the complexity of the entire art system is illustrated.

The most consequential turns for art archives and their visibility and accessibility were surely the iconic or pictorial turn and the digital turn,

which anyway has revolutionized nearly everything. These both brought the turn to the image to the archives with their traditional fixation on the word—whose development has long been in the lee of the always apparently more progressive libraries. The first electronic data processing programs for archives were oriented towards the cataloguing programs of libraries and also followed their international standardization.

Most archival software did not acquire an image program until the turn of the millennium. This change made it possible to create a digital facsimile of a document and to link it with its metadata. Anyone who once had to work on a microfilm or microfiche reader will understand immediately how revolutionary the now everyday and easy digital generation of images is. Facsimilizing digitization spurred the inclusion of summary information from the finding aid into the metadata of each individual document. The digital version is a conservation medium in that it can be shown to the users as representative of the sensitive original, and at the same time a dissemination medium in that it can simultaneously be presented to a wide range of audiences—of course, only to the extent that this is legally permitted. Finally, digitization also makes it possible to merge separate analogue archives and their counterparts. Archive databases on the World Wide Web make documents accessible or at least inform about their existence, content, and site of storage.

For some archives, such as the ZADIK, which, as a private archive, relies on private and public funding and also does not purchase any archives, but relies solely on donations, public visibility, accessibility, and efficacy is of existential importance. Our exchange with the audience, which is mostly very positively surprised during public tours, also continues to demonstrate to us that many people do not even know what highly specialized archives, such as ours, even collect and do. To illustrate this, we publish our magazine *sediment*, maintain a column in the art market section of the Frankfurter Allgemeine Zeitung, for the past two years we have filled the *Zeitmaschine* column in the art magazine Monopol, we regularly appear at the art fair *ART COLOGNE*, and we lend evermore archival materials to art museums for exhibitions. At all these public presentations, our photos, above all, play a major role.

Over the last ten years, it has become apparent that exhibitions of Modernist and contemporary art in museums and other exhibition institutes are increasingly incorporating documentary elements. Sure, we all grew up with this sort of documentary cultural and historical content in exhibitions of older art, but in the purist exhibition practice of Modernist

and contemporary art, oriented towards the model of the white cube, in which it is yet preferable to refrain from captions, this is already nearly the equivalent of a revolution. And this is also clear evidence of the increasing awareness and effectiveness of art archives, as well as the effects of the cultural turns on exhibition practice. The curators have recognized that, in the case of archives, it is possible to recontextualize the presented works of art not only literarily in the catalogue but also visually in the exhibition. And for art programs developed in the 20th century, in particular those with ephemeral acting or performative elements such as Dada, and even more so for those of the post-war period, as with Happening and Fluxus, Conceptual and Minimal art, performance, and others, an understanding without knowledge of their ideals and material contexts is simply impossible.

The traditional curatorial practice is to perform recontextualization in the catalogue. An equally good and astonishing example of this procedure is the exhibition *Paul Durand-Ruel: Le Pari de l'Impressionnisme*. On the photos of this exhibition you can see<sup>6</sup>: It was not, as one would expect, a documentary exhibition on the life work of Paul Durand-Ruel, but an art exhibition with masterpieces of French Impressionism, with a few display cases with depressingly few documents from one of the richest and most extensive gallery archives. One also gets the impression that works of art and documents should not come into contact with each other. Even in the catalogue, which deals with the gallery work in detail, the images of the artworks dominate over the images of the documents. And it was exactly like this earlier with the exhibition *Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*.<sup>7</sup>

The exhibition *Nam June Paik. Music for all Senses*, curated by Susanne Neuburger in the MUMOK in Vienna in 2009, was, however, entirely different.<sup>8</sup> Paik's *Exposition of Music – Electronic Television*, 1963 at the Galerie Parnass in the small city of Wuppertal in the Rhineland, was the first solo exhibition of the artist as well as something like the birth exhibition of electronic media art. The ZADIK preserves the archive of this early German avant-garde gallery, whose owner, an architect named Rolf Jährling, actually operated it purely for pleasure and documented each of his exhibitions extensively with photos. Susanne Neuburger has reconstructed this epochal event with wall-high magnifications of these photos of the construction and opening, numerous documents, and those artworks that have still been preserved and are available.

If the ZADIK could give an award for the most daring, innovative, and successful presentation of archival documents in an art exhibition, it would go this year to Barbara Engelbach of the Ludwig Museum in Cologne for her exhibition *Art Into Life! Collector Wolfgang Hahn and the 60s*. In a video of the exhibition, one can see the entrance<sup>9</sup>, which places visitors directly into the 1960s and the milieu in which Wolfgang Hahn compiled his collection of works from Nouveau Realisme, Fluxus, and Pop Art. And here, works of art and archival documents must actually come into contact with each other, as we can see in an image that shows a life-size photo of Daniel Spoerri in his studio. Barbara Engelbach has hung the works of art, like the *Snare-picture*, typical for Spoerri, directly in the photo—art into life!

# DEUTSCHLAND / KÖLN

## ZADIK – Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung



*State of the Art Archives, Berlin 2017, Günter Herzog © Foto: Robert Gruber*

Das ZADIK – Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung e. V. ist das weltweit einzige Spezialarchiv zur Geschichte des Kunstmarkts. 1992 wurde es als *Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels* vom Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler BVDG gegründet. Seit 2001 arbeitet es in Kooperation mit der SK Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn, seit Ende 2014 ist es Forschungsarchiv an der Universität zu Köln.

Das ZADIK sammelt und bewahrt die Archive bedeutender Galerien, Kunsthandlungen und Auktionshäuser, Kuratorinnen und Kuratoren, Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker, Sammlerinnen und Sammler, Fachfotografinnen und -fotografen und bietet damit ein Sammlungsrepertoire, das von traditionellen kunsthistorischen Archiven und Bibliotheken nicht gepflegt wird.

Das ZADIK steht sowohl Fachleuten als auch der interessierten Öffentlichkeit für Fragen und Recherchen offen.



# ZADIK – Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung

*Günter Herzog*

Meine sehr verehrten Damen und Herren,  
zunächst möchte ich mich jeder einzelnen Danksagung von Herrn Friese von gestern und heute ganz herzlich anschließen und darin auch Herrn Friese für seine Moderation einschließen, und vorausseilend auch schon meine Nachredner\* und alle, die mitgeholfen haben, diese Veranstaltung auf die Beine zu stellen – insbesondere mein Team.

Unsere Konferenz versucht eine aktuelle Bestandsaufnahme zum gegenwärtigen Stand der Kunstarchive und ihrer Bedeutung für die Kunstwissenschaft. Sie aktualisiert damit – überfällig – den Wissensstand, den zuletzt vor rund 25 Jahren Antje Lemke und Deirdre Stam in ihrem Aufsatz *Archives. Collections of original records.* im *Grove Art Online-Lexikon* resümierten.<sup>10</sup>

Die Autorinnen verfolgten darin die Genese der Kunstarchive als Hausarchive von Sammlungen, Akademien und Museen, vielfach angeschlossen an deren Bibliotheken. In diese flossen meist auch die ersten Nach- und Vorlässe von mit ihnen verbundenen Personen ein. Hinzu kamen die Sammlungen von Künstlern, deren Schülern und Erben, Kunstverlegern, Kunstkritikern und Kunstwissenschaftlern und weiterer sich neu ausprägender Akteure im Kunstsystem, wenn sie nicht privat aufbewahrt wurden, wie es bei den Kunsthandlungen, Auktionshäusern, Galerien und anderen überwiegend der Fall war. Die meisten Kunstarchive entstanden, der allgemeinen Entwicklung der akademischen Kunstwissenschaft folgend, erst im 20. Jahrhundert, und fast alle, die sich auf die Kunst seit der Moderne und insbesondere auf die Kunst der Gegenwart konzentrieren, erst nach 1945, insbesondere solche, die gemeinsam oder auch als einzelne mit ihrem Sammlungsprofil *alle* Agierenden des Kunstsystems repräsentieren.

Die Idee zu einem zentralen Archiv, das erstmals Archive und sämtliches relevantes Material zur Dokumentation der nationalen Kunstentwicklung sammeln sollte, hatte man zuerst in den Vereinigten Staaten von Amerika, und sie führte, wovon später Kate Haw berichten wird, 1954 zur Gründung der Archives of American Art, dem ersten Archiv, das auch die Archive von Kunsthandlungen und Galerien sammelte.

In nicht wenigen Staaten, insbesondere jenen mit staatlich reguliertem Kultur- und Kunstbetrieb, sind es häufig privat betriebene Dokumentationsarchive, die im Unterschied zu den staatlichen auch jene Dokumente bewahren und zugänglich machen, die im alternativen, also nicht staatlich geförderten Kunstsystem entstanden sind, und damit helfen, die nationale Kunstentwicklung in ihrer Gesamtheit zu dokumentieren. In anderen Ländern wiederum haben es die kulturellen, sozialen und politischen Verhältnisse bisher nicht ergeben oder nicht ermöglicht, dass sich eine eigene Archivkultur zum Kunstgeschehen ausbilden konnte, so dass entsprechende Archivalien fast nur in amerikanischen und europäischen Sammlungen bewahrt werden konnten und können.

Die Archive des Kunsthandels gehören zu den letzten, die von öffentlichen Archiven als archivierungswürdig anerkannt wurden. Nach meiner Kenntnis waren es, wie gesagt, die Archives of American Art, die mit ihrer systematischen Sammlung begannen. Bis dahin blieben sie entweder bei ihren Eigentümern erhalten, was bei einigen Händlerdynastien, wie Durand-Ruel, Wildenstein, Bernheim-Jeune und den meisten Auktionshäusern bis heute so ist, oder aber sie wurden vernichtet, selbst wenn es sich um aus heutiger Sicht hochbedeutende Archive handelte, wie etwa das der französischen Avantgardégaleristin Berthe Weill.

In Deutschland begann die systematische Sammlung von Kunsthandelsarchiven erst mit der Gründung des ZADIK im Jahr 1992, die eine Art Selbsthilfe-Reaktion des Bundesverbandes Deutscher Galerien auf den Verkauf des Archivs der Kölner Galerie Paul Maenz an das Getty Research Institute im Jahr 1991 war. Diese – nicht nur, aber besonders – deutsche »Retardiertheit« lässt sich erklären durch die von Walter Grasskamp erforschte, lange Tradition der Ächtung des Ökonomischen in der Kunst, die in der Kunstgeschichte erst mit Michael Baxandalls Erkenntnis »Money is very important in the History of Art« abzunehmen begann, aber auch heute noch weitreichend vorhanden ist.<sup>11</sup> Um dieses ideologische Hindernis abzubauen, nutze ich jede Gelegenheit, darauf hinzuweisen, was die jüngere Kunstsoziologie im Gefolge der jüngeren Wirtschaftssoziologie erkannt hat, nämlich, dass es im Kunsthandel, oder besser gesagt auf dem Kunstmarkt, gar nicht in erster Linie um Geld geht, sondern um Aufmerksamkeit und Bedeutung, Bedeutung als Sinn und als Reputation. Und diese Beobachtung gilt auch nicht nur für den Kunstmarkt, sie gilt für alle Prozesse der Anerkennung eines Artefakts als Kunst und dessen Kanonisierung durch die Instanzen des Kunstsystems.

Wie das Kunstsystem als Ganzes, so ist auch der Kunstmarkt als Teil dieses Systems eine Art Agora, auf der Informationen, Bedeutungen, Reputation, Wert und Status generiert und getauscht werden. Der Wert der Kunst, ob künstlerisch, kulturell oder ökonomisch, beginnend bei der Idee eines Kunstwerks bis hin zu seiner kunsthistorischen Kanonisierung, wird im Kunstsystem »sozial konstruiert« durch »symbolische Anerkennungen [...], mit denen Reputation verteilt wird.«<sup>12</sup> Dieses geschieht durch Kommunikationen zwischen Agierenden des Kunstsystems, wie Künstlern, Sammlern und mit dem Paradigmenwechsel von der Auftragskunst zur Vorratskunst neu evolvierten, wie Kunsthändlern, Galeristen, Kunstkritikern, Kunstjournalisten, Kuratoren, Kulturpolitikern und anderen. Wenn man dieses System verstehen will, muss man seine Kommunikationen und Kommunikationsprozesse verstehen – aber erst einmal muss man sie kennen, und dazu muss man wissen, wo man sie finden kann: bei den Agierenden selbst und in deren Archiven, also bei uns.

Aus diesem Grund glauben manche Archivare – und ich gebe zu, ich auch –, dass sie vielleicht das System etwas besser verstehen als manche Kunsthistoriker, die nicht so intensiv in Archiven arbeiten, wie wir, und manche Zusammenhänge, die uns wohlbekannt sind, noch niemals gesehen haben. Auch das ist etwas, was sich in den letzten 25 Jahren nach dem Aufsatz von Lemke und Stam verändert hat: Die Archive sind aktiv geworden, sie warten nicht mehr passiv darauf, dass ein Forscher sie für seine hoch spezielle Forschung besucht und Dokumente exhumiert, die seit Jahren nicht ans Licht gekommen sind, sondern sie zeigen aktiv, was sie nicht nur der Forschung, sondern auch der breiten Öffentlichkeit zu bieten haben. *From Dust to Dawn* lautet der selbstkritische Titel einer Archivkonferenz der Abteilung Literaturwissenschaften der Universität Uppsala, die sich im kommenden November den *Archival Studies After the Archival Turn* widmen wird.<sup>13</sup>

Mit »archival turn« ist so etwas wie die Beobachtung zweiter Ordnung der Archive als erkenntnistheoretische Apparate gemeint, deren mediale, mentale und diskursive Strukturen man nun untersuchen möchte. Auch dieser turn gehört zu den vom linguistic turn ausgehenden cultural turns, die in den letzten 25 Jahren bedeutende Umwälzungen hervorgebracht haben, mit denen die Geistes- und Sozialwissenschaften ihre Forschungsperspektiven zu den heutigen Kulturwissenschaften öffneten.<sup>14</sup>

Standen zuvor weitgehend die einzelnen Kunstwerke, Künstler und Kunstprogramme im Mittelpunkt ihrer Forschungen, so richteten wissenschaftliche Theorie und Praxis sich nun auf soziokulturelle Kommunikati-

onen, Handlungen und Strukturen in Erkenntnis kultureller Hervorbringungen als sozialer Konstruktionen. Für die Kunstarchive als Quellenreservoir für die Kunstwissenschaft bedeutete diese Entwicklung eine perspektivische Erweiterung über die engeren werk-, autoren- und programmzentrierten Sammlungsprofile hinaus in jene Sammlungsbereiche hinein, in denen sich die Komplexität des gesamten Kunstsystems abbildet.

Die für die Kunstarchive, ihre Sichtbarkeit und ihre Zugänglichkeit folgenreichsten turns waren sicherlich der pictorial oder iconic turn und der überhaupt alles revolutionierende digital turn. Sie beide brachten den Archiven mit ihrer traditionellen Fixierung auf das Wort – die sie in ihrer Entwicklung lange Zeit im Windschatten der stets fortschrittlicher erscheinenden Bibliotheken hielt – die Wende hin zum Bild. Die ersten elektronischen Datenverarbeitungsprogramme für Archive waren an den Katalogisierungsprogrammen der Bibliotheken orientiert und folgten diesen auch in ihren internationalen Standardisierungen.

In den meisten Fällen dauerte es noch bis zur Jahrtausendwende, bis die Archivierungssoftware auch ein Bildprogramm bekam, das es ermöglichte, ein digitales Faksimile eines Dokumentes zu erstellen und dieses mit seinen Metadaten zu verknüpfen. Jeder, der einmal an einem Mikrofilm- oder Microfiche-Lesegerät arbeiten musste, begreift sofort das Revolutionäre der inzwischen alltäglichen und kinderleichten digitalen Bildgenerierung. Die faksimilierende Digitalisierung beflügelte die Erschließung von der summarisch beschreibenden Findbuchebebene bis in die Metadaten des einzelnen Dokumentes hinein. Das Digitalisat ist Schutzmedium, indem es den Benutzern stellvertretend für das empfindliche Original gezeigt werden kann, und zugleich Verbreitungsmedium, indem es einem breiten Publikumskreis simultan präsentiert werden kann – natürlich immer nur, soweit es die Rechtslage erlaubt. Die Digitalisierung ermöglicht schließlich auch die digitale Zusammenführung getrennt analoger Archive und Gegenüberlieferungen. Die Archivdatenbanken im World Wide Web machen Dokumente zugänglich oder informieren zumindest über deren Vorhandensein, Inhalt und Aufbewahrungsort.

Für manche Archive, wie das ZADIK, das als privates Archiv auf private und öffentliche Förderung angewiesen ist und auch keine Archive kaufen, sondern sich nur stiften lassen darf, ist die öffentliche Sichtbarkeit, Zugänglichkeit und Wirksamkeit von existentieller Bedeutung. Zudem zeigt uns der Austausch mit dem meist sehr positiv überraschten Publikum bei öffentlichen Führungen immer noch, dass viele gar nicht

wissen, was hoch spezialisierte Archive, wie die unsrigen, überhaupt sammeln und machen. Um das zu zeigen, geben wir unsere Zeitschrift *sediment* heraus, pflegen eine Kolumne im Kunstmarktteil der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, zwei Jahre lang haben wir die Rubrik *Zeitmaschine*, in der Kunstzeitschrift *Monopol* bestückt, wir stellen regelmäßig auf der Kunstmesse *ART COLOGNE* aus und verleihen immer mehr Archivalien für Ausstellungen an Kunstmuseen. Bei allen diesen öffentlichen Präsentationen spielen vor allen Dingen unsere Fotos eine große Rolle.

In den letzten zehn Jahren konnte man beobachten, dass bei Ausstellungen moderner und zeitgenössischer Kunst in Museen und anderen Ausstellungsinstituten zunehmend dokumentarische Teile einfließen. Sicher, wir alle sind aufgewachsen mit solchen dokumentarischen kulturgeschichtlichen Anteilen in Ausstellungen älterer Kunst, aber in der puristischen, am Modell des White Cube orientierten Ausstellungspraxis moderner und zeitgenössischer Kunst, bei der man am liebsten noch auf Bildlegenden verzichten möchte, kommt das schon einer Revolution gleich. Und auch diese ist ein anschaulicher Beleg sowohl für die zunehmende Wahrnehmung und Wirksamkeit der Kunstarchive, als auch für das Einwirken der cultural turns auch auf die Ausstellungspraxis. Die Kuratorinnen und Kuratoren haben erkannt, dass es mit der Ausstellung von Archivalien möglich ist, die präsentierten Kunstwerke nicht mehr nur literarisch im Katalog, sondern auch visuell in der Ausstellung zu rekontextualisieren. Und für die im 20. Jahrhundert entwickelten Kunstprogramme, insbesondere jene mit ephemeren agierenden oder performativen Anteilen wie Dada, und mehr noch für solche der Nachkriegszeit, wie Happening und Fluxus, Conceptual und Minimal Art, Performance und andere, ist ein Verstehen ohne Kenntnis ihrer ideellen und materiellen Kontexte schlicht und einfach nicht möglich.

Die traditionelle kuratorische Praxis ist es, die Rekontextualisierung im Katalog vorzunehmen. Ein ebenso gutes wie verblüffendes Beispiel dafür ist die Ausstellung *Paul Durand-Ruel. Le Pari de l'Impressionisme*. Auf den Fotos dieser Ausstellung sehen Sie<sup>15</sup>: es war nicht, wie man erwartet hätte, eine dokumentarische Ausstellung zum Lebenswerk von Paul Durand-Ruel, sondern eine Kunstaussstellung mit Meisterwerken des französischen Impressionismus, mit ein paar Vitrinen mit deprimierend wenigen Dokumenten aus einem der reichsten und umfangreichsten Galeriearchive überhaupt. Man hat hier auch den Eindruck, dass Kunstwerke und Dokumente einander nicht berühren dürften. Selbst im Katalog, der die Galeriearbeit dann ausführlich behandelt, dominieren die Abbil-

dungen der Kunstwerke über die Abbildungen der Dokumente. Und genauso war es zuvor bei der Ausstellung *Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*.<sup>16</sup>

Ganz anders aber war die Ausstellung *Nam June Paik. Music for all Senses*, kuratiert von Susanne Neuburger, im MUMOK in Wien im Jahr 2009.<sup>17</sup> Paiks *Exposition of Music – Electronic Television*, 1963 in der Galerie Parnass in der kleinen Stadt Wuppertal im Rheinland, war sowohl die erste Einzelausstellung des Künstlers, als auch so etwas wie die Geburtsausstellung der elektronischen Medienkunst. Das ZADIK bewahrt das Archiv dieser frühen deutschen Avantgardegalerie, deren Besitzer, ein Architekt namens Rolf Jährling, sie eigentlich nur zum Vergnügen betrieb und jede seiner Ausstellungen ausführlich mit Fotos dokumentierte. Mit wandhohen Vergrößerungen dieser Fotos vom Aufbau und der Eröffnung, zahlreichen Dokumenten und den noch erhaltenen und verfügbaren Kunstwerken hat Susanne Neuburger dieses epochale Ereignis rekonstruiert.

Wenn das ZADIK einen Preis für die gewagteste, innovativste und gelungenste Präsentation von Archivdokumenten in einer Kunstaussstellung verleihen könnte, würde dieser in diesem Jahr an Barbara Engelbach vom Museum Ludwig in Köln für ihre Ausstellung *Kunst ins Leben! Der Sammler Wolfgang Hahn und die Kunst der 60er Jahre* gehen. In einem Video der Ausstellung sieht man die Eingangssituation<sup>18</sup>, die die Besucher unmittelbar in die 1960er-Jahre und in die Umgebung zurückversetzt, in der Wolfgang Hahn seine Sammlung von Werken des Nouveau Realisme, des Fluxus und der Pop Art zusammengetragen hat. Und hier dürfen sich Kunstwerke und Archivdokumente tatsächlich berühren, wie man auf einem Bild sieht, das ein lebensgroßes Foto von Daniel Spoerri in seinem Atelier zeigt. Barbara Engelbach hat die Kunstwerke, wie das für Spoerri typische *Fallenbild (Snare-picture)*, direkt in das Foto gehängt – Kunst ins Leben!

[\*Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Textverlauf auf die durchgängige Verwendung aller Genera verzichtet. Jeweilige Personenbezeichnungen schließen stets alle Geschlechter mit ein.]

## Appendix / Anhang

<sup>1</sup> Art archives (= Chapter 2, ii) in: Antje B. Lemke, Deirdre C. Stam: Archives. In: Grove Art Online. = [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T003855?q=archive&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T003855?q=archive&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit); 2.1.2017. The entry seems to have largely originated soon after 1989, additions were most recently made around 1993 (latest citation).

<sup>2</sup> Walter Grasskamp: Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe. Munich, 1998. Michael Baxandall: Painting and Experience in 15th Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford N.Y. 1972. German: Ibid.: Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt 1984.

<sup>3</sup> Jens Beckert, Jörg Rössel: Kunst und Preise: Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 56, 2004, p. 32–50, quotations on p. 34, 37.

<sup>4</sup> [http://www.littvet.uu.se/digitalAssets/661/c\\_661836-l\\_1-k\\_program-dust-to-dawn\\_171109.pdf](http://www.littvet.uu.se/digitalAssets/661/c_661836-l_1-k_program-dust-to-dawn_171109.pdf).

<sup>5</sup> Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2006. Annika Wellmann: Theorie der Archive – Archive der Macht. Aktuelle Tendenzen der Archivgeschichte. In: Neue Politische Literatur, vol. 57 (2012) I, p. 385-401. <http://ssl.einsnull.com/paymate/dbfiles/pdf/resource/2343.pdf>; 3.1.2017.

<sup>6</sup> <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn15/baetens-reviews-paul-durand-ruelle-pari-de-l-impressionisme>.

<sup>7</sup> <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2006/ambroise-vollard>.

<sup>8</sup> <https://www.mumok.at/de/events/nam-june-paik>.

<sup>9</sup> <https://vimeo.com/225064589>.

<sup>10</sup> Art archives (= Kap. 2, ii) in: Antje B. Lemke, Deirdre C. Stam: Archives. In: Grove Art Online. = [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T003855?q=archive&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T003855?q=archive&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit); 2.1.2017. Der Beitrag scheint größtenteils bald nach 1989 entstanden zu sein, ergänzt wurde er wahrscheinlich zuletzt um 1993 (jüngste Literaturangabe).

<sup>11</sup> Walter Grasskamp: Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe. München 1998. Michael Baxandall: Painting and Experience in 15th Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford N.Y. 1972. Deutsch: Ders.: Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt 1984.

<sup>12</sup> Jens Beckert, Jörg Rössel: Kunst und Preise: Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 56, 2004, S. 32–50, Zitate auf S. 34, 37.

<sup>13</sup> [http://www.littvet.uu.se/digitalAssets/661/c\\_661836-l\\_1-k\\_program-dust-to-dawn\\_171109.pdf](http://www.littvet.uu.se/digitalAssets/661/c_661836-l_1-k_program-dust-to-dawn_171109.pdf).

<sup>14</sup> Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2006. Annika Wellmann: Theorie der Archive – Archive der Macht. Aktuelle Tendenzen der Archivgeschichte. In: Neue Politische Literatur, Jg. 57 (2012) I, S. 385-401.  
<http://ssl.einsnull.com/paymate/dbfiles/pdf/resource/2343.pdf>; 3.1.2017.

<sup>15</sup> <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn15/baetens-reviews-paul-durand-ruel-le-pari-de-l-impressionisme>.

<sup>16</sup> <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2006/ambroise-vollard>.

<sup>17</sup> <https://www.mumok.at/de/events/nam-june-paik>.

<sup>18</sup> <https://vimeo.com/225064589>.