ZEITGEIST
Internationale Kunstausstellung Berlin 1982

Veranstalter
Neuer Berliner Kunstverein

Künstlerische Leitung
Christos M. Joachimides
Norman Rosenthal

Geschäftsführung
Georg Ralle

Technische Leitung
Jürg Steiner

Sekretariat
Tina Aujesky

Projektassistent
Volker Diehl

Dokumentation 2021/22
mit Beiträgen von Jochen Littkemann, Helmut Metzner, Wolfram Jacob, Vassiliki Vayenou, Volker Diehl, Margret Nissen, Thomas Kupferstein, Jürg Steiner und anderen. Quellen, Fotografen und Fotografinnen werden jeweils in den Bildunterschriften genannt.

© steiner.archi
Oktober 2022



▸ Lichthof ostwärts, Foto: Jochen Littkemann.

ZEITGEIST
Internationale Kunstausstellung Berlin 1982

Martin-Gropius-Bau, Berlin-Kreuzberg

Dokumentation 2022, zusammengestellt von Vassiliki Vayenou, Volker Diehl und Jürg Steiner

Inhalt

Einleitung 4

Vassiliki Vayenou
Zeitgeist in Berlin revisited 5

Vassiliki Vayenou im Gespräch
mit Volker Diehl 22

Jürg Steiner
Lichthof 27

Jürg Steiner
Auseinandersetzung mit dem Haus 30

Jürg Steiner
Lehmberg 33

Jürg Steiner
Herrichtung der Räume 34

Nicolaus Ott, Bernard Stein
Grafischer Auftritt 36

Volker Diehl
Atelier Anselm Kiefer 38

Volker Diehl
Besuch bei Cy Twombly 40

Atelier A. R. Penck 42

Art Meets Practice 45

Jürg Steiner
Brunnenskulptur 46

Volker Diehl
Konzert und Film Rainer Fetting 48

Bildstrecke
Wolfram Jacob 50

Kunstforum International
Band 56, 1982 60

Grundrisse 88

Bildstrecke
Helmut Metzner 90

Erweiterte Materialsammlung 108



ZEITGEIST Internationale Kunstausstellung Berlin 1982

Eine Bild- und Textsammlung zum vierzigsten Jahrestag der ersten großen Kunstausstellung im Berliner Martin-Gropius-Bau

Mitwirkende: Tina Aujesky-Auiuti, Volker Diehl, Sabine Hollburg, Wolfram Jacob, Thomas Kupferstein, Helmut Metzner, Jürg Steiner, Vassiliki Vayenou

Dank an Sir Norman Rosenthal, Nicolaus Ott, Bernard Stein, Jochen Littkemann, an das KUNSTFORUM International und an alle, auf deren Texte und Bilder wir zurückgreifen konnten.

◂ Foto von Jochen Littkemann, auf der Rückseite beschriftet: ›ZEITGEIST Internationale Kunstausstellung – Joseph Beuys: Hirschdenkmäler (Rauminstallation) 1982‹, Sammlung Sabine Hollburg. Beuys' Schöpfungsprozess zog sich über mehrere Wochen hin – die Bilder im Umgang hängen noch nicht.

Einleitung

Im Auftrag des Neuen Berliner Kunstvereins kuratierten Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal das Großereignis, dessen Name Programm war. In einer Phase künstlerischen Umbruchs, just als Altmeister und ›Junge Wilde‹ zusammenfanden, wurde der Martin-Gropius-Bau erstmals für eine reine Kunstausstellung in beiden Geschossen bespielt. In Berlin, wo sich eine neue, expressive und figurative Malerei entfaltete, wo sich der noch nicht fertig dekorierte Martin-Gropius-Bau im Bezirk Kreuzberg als neuer Ort für Kunst und Kultur anbot, löste sich der ambitionierte Titel der Ausstellung ein. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Mitkuratoren der programmatischen Bilderschau *A New Spirit in Painting*, die1981, in der Londoner Royal Academy erfolgreich gezeigt, waren prädestiniert diesen Zeitgeist zu erhaschen. Die Koinzidenz von Inhalt und Ort präzisierte Joachimides im Vorwort: ›Ist nicht seit zwei Jahrzehnten Berlin die Heimstatt einer neuen deutschen Malerei? Seit dem Beginn der [19]60er Jahre und dann wieder in den späten [19]70ern?‹ Eine Herausforderung war der Lichthof, in dem Joseph Beuys seine Werkstatt einrichtete und einen riesigen Lehmberg aufschütten ließ. Statisch und logistisch schwierig, harmonierte die Installation mit den Bildern von Enzo Cucchi, Salomé, Rainer Fetting, Francesco Clemente, David Salle, Helmut Middendorf, Bruce McLean und Mimmo Paladino im Umgang. Je vier Bilder schufen die Künstler eigens für die Ausstellung und passten sich den Wandfeldern im Umgang auf beiden Geschossen an. Über allem schwebte Jonathan Borofskys Scherenschnitt *Man with a Briefcase*.

Diese Zusammenstellung bringt vor allem Bildmaterial zusammen, das nicht Teil des Katalogs von 1982 war. Allen Autoren und Autorinnen, Fotografen und Fotografinnen sei herzlich für die Hilfe gedankt. Das Material bezieht sich nicht nur auf die fertige Ausstellung, vielmehr rückt manches des *Making-of* in den Fokus. Das Bildmaterial wird vornehmlich in den Archiven der Berlinischen Galerie (bedingt zugänglich), von Volker Diehl (www.galerievolkerdiehl.com), Sabine Hollburg, Thomas Kupferstein, Wolfram Jacob, Helmut Metzner und Jürg Steiner (www.steiner.archi) aufbewahrt. Über den Blog www.zeitgeist1982.com sind alle eingeladen, weitere Texte und Bilder zur Sammlung hinzuzufügen. Einige Dokumente lassen sich nicht mehr genau zuordnen, so ergeht die Bitte um Mitteilung bei Fehlern oder für Ergänzungen.

Berlin/Athen, 3. Oktober 2022
Vassiliki Vayenou, Volker Diehl, Jürg Steiner



◂ Joseph Beuys unterhält sich mit zwei Personen vor der Westtreppe an einem der letzten Tage vor der Eröffnung, was am herunterhängenden Velum zu erkennen ist, Foto: Jochen Littkemann.

Vassiliki Vayenou

Zeitgeist in Berlin revisited

In 1982 the International Art Exhibition Zeitgeist captured art history in the making, as the majority of the works highlighted the energizing spirit of Neo-Expressionism from the late 1970s onwards on a global level, initiating at the same time a comparative review of painting movements since the beginning of the 20th century. Neo-Expressionism is considered the last international art movement of the last century and the heated controversy it caused proved that art had regained its power to stir emotions and provoke intellectual debates among the public and art professionals alike.

The Martin-Gropius-Bau, standing on the borderline between East and West Berlin and itself a Gesamtkunstwerk that united the past and the future, tradition and modernism, preservation and renewal, was the host of the legendary exhibition. Its organizers, Christos M. Joachimides and Norman Rosenthal, supported by a dynamic team of collaborators materialized their vision for an exhibition characterized by bold ideas and expectations.[1] The participating artists, coming from Europe and the USA, belonged to three generations whose works were, to the most part, created the very same year of the show, in 1982.[2]

1 The team consisted of Secretary Tina Aujesky, Technical Director Jürg Steiner and Exhibition and Editorial Assistant Volker Diehl. The advisory commitee was comprised by Hans Hermann Stober, Barbara Jacobson, Eberhard Roters, Lucie Schauer and Wieland Schmied. The exhibition was arranged through the Neuer Berliner Kunstverein e.V, Berlin. The 300-pages catalogue of the exhibition included contributions by Robert Rosenblum, Hilton Kramer, Walter Bachauer, Karl-Heinz Bohrer, Paul Feyerabend, Vittorio Magnago Lampugnani and Thomas Bernhard. The exhibition took place from the 16th October 1982 – 16th January 1983, under the patronage of the German Federal Minister of the Interior and the Berlin Senator for Science and Cultural Affairs.

2 The participating artists were Siegfried Anzinger, Georg Baselitz, Joseph Beuys, Erwin Bohatsch, Jonathan Borofsky, Peter Bömmels, Werner Büttner, James Lee Byars, Pierpaolo Calzolari, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Walter Dahn, René Daniels, Jiri Georg Dokoupil, Rainer Fetting, Barry Flanagan, Gerard Garouste, Gilbert&George, Dieter Hacker, Antonius Höckelmann, K.H.Hödicke, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Bernd Koberling, Jannis Kounellis, Christopher LeBrun, Markus Lüpertz, Bruce McLean, Mario Merz,

With hindsight, this exhibition is a historic exhibition now as much as it was already historic at the moment of its birth and duration. Zeitgeist followed another exhibition curated by Christos Joachimides and Norman Rosenthal the previous year entitled A New Spirit in Painting which had featured the 'return of painting' in the milieu of art production since the late 1970s. It is therefore elucidating to first take a brief look at that show.

A New Spirit in Painting (1981) and Zeitgeist (1982)

The exhibition A New Spirit in Painting, co-curated by Christos Joachimides, Norman Rosenthal and Nicholas Serota took place at the Royal Academy of the Arts in London in 1981 and presented 150 works by 38 artists from Europe and America.[3] On a first level, the obvious innovation of the show was to combine famous and then unknown artists from two continents and three generations, who re-introduced notions such as emotion, subjectivity, narration, individuality that seemed to have been rejected and forgotten for at least two decades. The stylistic and thematic pluralism of their works, combined with the personal peculiarity of some of the artists renewed the interest of the public and the theoreticians for the medium of painting.

According to Norman Rosenthal, the show was undoubtedly his most important professional work with Joachimides and its importance, among others, rests on the fact that it included the first presentation outside Germany of the today famous German artists of that generation (Baselitz, Kiefer, Penck, Polke, Richter), as well as four works by Picasso created after 1970, resulting in a re-evaluation of the artist's later body

Helmut Middendorf, Malcolm Morley, Robert Morris, Mimmo Paladino, A.R.Penck, Sigmar Polke, Susan Rothenberg, David Salle, Salomé, Julian Schnabel, Frank Stella, Volker Tannert, Cy Twombly and Andy Warhol.

3 The exhibition took place from the 15 January-18 March 1981. Norman Rosenthal was Exhibitions Secretary at the Royal Academy, Nicholas Serota was Director of the Whitechapel Gallery and Christos Joachimides independent curator. The participating artists were: Frank Auerbach, Francis Bacon, Balthus, Georg Baselitz, Pier Paolo Calzolari, Alan Charlton, Sandro Chia, Rainer Fetting, Lucian Freud, Gotthard Graubner, Philip Guston, Dieter Hacker, Jean Hélion, David Hockney, Howard Hodgkin, K.H.Hödicke, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, R.B.Kitaj, Bernd Koberling, Willem de Kooning, Jannis Kounellis, Markus Lüpertz, Brice Marden, Matta, Bruce MacLean, Mario Merz, Malcolm Morley, Mimmo Paladino, A.R.Penck, Pablo Picasso, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Robert Ryman, Julian Schnabel, Frank Stella, Cy Twombly and Andy Warhol.



of work, which subsequently spread throughout the world.[4] Even though the show did not have a positive reception in London, Norman Rosenthal believes that it changed the perception about contemporary art on both sides of the Atlantic, opening up the way towards new directions, artistically and transnationally. [5] In his own words: "Britain was a very provincial art island which looked to New York, and Europe barely existed in those days. Nobody looked to Paris. Certainly nobody looked to the German-speaking world, to the Italian-speaking world, looked at Arte Povera, at the Transavanguardia later on. It was a world that was centered on London and New York with an outpost in Los Angeles. There was nothing else".[6] The curators made the keen observation that "that some older artists can be revalued in terms of what younger artists are now doing and that there is a middle range of artists, in mid-career, who have been making substantial contributions to painting while others were occupied with (deflected into?) other media- performance, video and conceptual art».[7]

On the controversial inclusion of three generations of painters in the show Nicholas Serota mentions: «One of the interesting things about 'A New Spirit in Painting' is that when people talk about it now, they talk almost exclusively about the shock and surprise provoked by the inclusion of the expressive German painters – Baselitz, Penck, Kiefer, Lüpertz, artists whose work was not really well known in England and America, or even recognized within the art market. However, at the time people were also surprised by the inclusion of the much older generation of

4 Interview with Sir Norman Rosenthal, 23 Sept. 2009, https://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/norman-rosenthal. In 1981 took place a Picasso show titled Picasso's Picasso': An exhibition from the Musee Picasso Paris, at the Hayward Gallery in London (17 July-11 October 1981).

5 Norman Rosenthal, 23 September. 2009, https://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/norman-rosenthal

6 Charlotte Burns, Transcript: Norman Rosenthal on Seducing the Audience, publ. 8 February 2018, https://www.artagencypartners.com/transcript-norman-rosenthal/

7 Richard Shone. "London: A New Spirit in Painting at the Royal Academy" in The Burlington Magazine, March 1981, no 936, p.182, p.182-185, The Burlington Magazine Publications Ltd: London.

◂ Großer Saal im Westen (Erdgeschoss) mit Werken von Joseph Beuys und Andy Warhol, Foto: Jochen Littkemann.

artists: on the one hand, Picasso, Helion, Matta and Balthus, on the other de Kooning, Bacon and Guston. People tend to forget that Robert Ryman and Brice Marden were also included in the exhibition. So it rather had at least three strands to it. It probably slightly diluted the message of the exhibition. When Norman and Christos did their 'Zeitgeist' exhibition in Berlin the following year, there was a clearer message because they abandoned the more minimal artists and the older generation».[8]

Despite the great number of visitors, the public's reaction was not much different than that of the critics, as Nicholas Serota confirms: "Visitors were also 'offended' by the raw energy of painters like Baselitz and Guston, but also by the freedom shown by other older painters such as de Kooning. Both the British and the American critics had difficulty in accepting that European art could be important after a thirty year domination by New York".[9]

There are two points that truly denote the unconventional for that time approach in the organization of large-scale exhibitions. First, contrary to the tendency of international exhibitions back then to promote a specific theoretical approach, A New Spirit in Painting did not have a concrete theoretical starting point. It was though exactly this absence of a theory that gave the show a sense of urgency and made it so vital and refreshing, while the works have today passed the test of time and speak for themselves.[10] The second noncomformist element of the show was that "the organizers had boldly moved away from the analogical balance of the usual committee shows and declared their private support to painters, who for many years, when the conditions in art



▸ Nordwestlicher Eckraum im Obergeschoss mit Werken von Jörg Immendorf. Der Raum mit Empore wurde den ausgestellten Werken entsprechend adaptiert und die unbenutzte Wendeltreppe, die auf die Empore führte, so verkleidet, dass die Wirkung als räumliche Inszenierung zu verstehen war, Foto: Jochen Littkemann.

8 Interview of Nicholas Serota to Théo de Luca, A New Spirit in Painting, 1981: On being an Antimodern, Koenig Books, London, p. 181.

9 Interview of Nicholas Serota to Vassiliki Vayenou, mail correspondence 22 January 2021.

10 Théo de Luca, A New Spirit in Painting, 1981: On being an Antimodern, Koenig Books, London, p. 21. Exhibitions that were based on a theoretical approach were for example Westkunst Zeitgenössische Kunst seit 1939 curated by Kasper König in Köln in 1981, Von hier aus also curated by Kasper König in Düsseldorf in 1984 and Endgame curated by Thomas Crow at the Institute of Contemporary Art in Boston in 1986.

were not favorable (meaning for painting), they held on to their artistic discoveries (and in some cases had to lead a resistance struggle in the art world), as well as to younger painters, with all the risks of making a mistake".[11]

Zeitgeist, the grandiose version of A New Spirit in Painting, presented forty-five artists from three generations, all coming from Europe and America. Except for painting, the show included also sculptural works and Joseph Beuys' installation Hirschdenkmäler (Stag Momuments). Eight artists were called on to create large scale paintings for the walls that surround the atrium on the ground and first floor of the museum (Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Bruce McLean, Mimmo Paladino, David Salle and Salomé). Four thousand visitors from Europe and America came to the opening and more than 100.000 in total visited the show during its duration.

On the difference between A New Spirit in Painting and Zeitgeist, and the omission of including some of the same artists in the latter show, Joachimides explains: "In London we have tried to present the painting of our times in its extreme complexity, in order to examine which routes, which precursors, which models to look at, to discuss, to discover in affinities, and whether and how these unusual, new designations that determine our decade are anchored in the latest art history. On the other hand, here in Berlin, this support, this necessity, was no longer given. And in addition, the Martin-Gropius-Bau, this extreme situation on the sharp edge of two worlds, in this almost symbolically understood no-man's-land, gives more the freedom and the opportunity to put the present, unvarnished, aggressive, as it really is, up for discussion than is possible in a world institute where the Historical must play a major role".[12]

11 The editors of the volume, Spiegelbilder, Ein neuer Geist in der Malerei, Kunstforum International, Band 43, p.18, 1981. «...daß die Organisatoren auf die proporzhafte Ausgewogenheit üblicher Komiteeausstellungen mutig verzichteten und ein persönliches Bekenntnis zu Malern ablegten, die über Jahre, als es nicht opportun war, auf ihren Bildfindungen beharrten (und teilweise einen Partisanenkampf innerhalb des Kunstbetriebs führen mußten), wie auch zu befreundeten jüngeren Malern, mit allen Risiken des Fehlgriffs».Spiegelbilder, Ein neuer Geist in der Malerei, Kunstforum International, Band 43, p.18, 1981. trans. by the author.

12 Wolfgang Max Faust, Zeitgeist-Fragen, Ein Interview mit Christos M. Joachimides, Kunstforum Bd. 56, Zeitgeist ›Zeitgeist-Fragen, December 1982. „.... In London haben wir versucht, die Malerei unserer Zeit in ihrer extremen Komplexität darzustellen, um zu untersuchen, welche Trassen, welche Vorläufer, welche Modelle zu sehen, zu diskutieren, in Affinitäten zu entdecken sind,

Norman Rosenthal explains the aim of both shows: "West Berlin and actually all the great cities of the Western world, in New York and London especially, were then still self-consciously sexy and exuberant places. Both exhibitions were indeed conscious attempts to capture that perhaps unfortunately named analogous neo-expressionist excess after a long period of contemporary art orthodoxies that took the forms of either neo-dada (known as Fluxus) or even more, in New York especially, a deliberate urge towards reductivism and abstraction, and even a pretence towards the elimination of all subject matter in art"[13].

He also stresses another change brought about by the 1982 show: "Zeitgeist is the baroque version of A New Spirit in Painting. Neither of the shows were perfect but they did demonstrate a kind of change in the art world. Also, they brought a big change in the whole business of collecting…Until then, Berlin was rather marginal to the art world compared to Düsseldorf and Cologne. Suddenly, Berlin became a capital for the first time."[14]

Aspects of the Zeitgeist exhibition

According to Joachimides, Zeitgeist took place "at a crucial historical moment, when a turn to painting became apparent since the end of the seventies"and the show "did justice to art at the time".[15] Other exhibitions at around the same time also aimed at revealing that the value of an artwork is now not indebted in concepts, but regains its aura expressed by the individual sensitivity of the artist.[16] As evident in the catalogue texts of these shows, they "...demanded a requestioning of existing aesthetic categories and the criteria of values used for adjudicating contemporary art. The common argument consisted of a denial of the notion of the avant-garde and the productions attributed to it" and emphasized the fact that now "a mediatized art was succeeded by an art of sensibility, presentation by representation, analysis by subjective expression and bricolage by technique».[17]



und ob und wie diese ungewöhnlichen, neuen Setzungen, die unser Jahrzehnt bestimmen, in der neuesten Kunstgeschichte verankert sind. Dagegen war hier in Berlin diese Stütze, diese Notwendigkeit, nicht mehr gegeben. Und hinzu kommt: Der Martin-Gropius-Bau, diese extreme Situation an der scharfen Kante von zwei Welten, in diesem fast auch symbolisch zu verstehenden Niemandsland gibt eher die Freiheit und die Möglichkeit, das Heute, ungeschminkt, aggressiv, wie es wirklich ist, zur Diskussion zu stellen, als dies in einem Weltinstitut, wo Historisches eine große Rolle spielen muß, möglich ist".

13 Norman Rosenthal, "Rainer Fetting lives", in Here are the lemons. Rainer Fetting, Michael Imhof Verlag, 2020, p.15

14 Interview of Norman Rosenthal to Theo de Luca, in Theo de Luca, A New Spirit in Painting, 1981: On being an Antimodern, Koenig Books, London, p. 101-102.

15 Kunstforum International, Bd. 99 Design III: Deutsche Möbel, Christos Joachimides: Ein harter Kampf auf dem freien Markt, Ein Gespräch mit Karlheinz Schmid, 1989, s.258. „Was die „Zeitgeist"-Ausstellung von 1982 betrifft: Sie war in einem entscheidenden historischen Moment, als sich eine Hinwendung zur Malerei seit Ende der siebziger Jahre abzeichnete, die Ausstellung, die der Kunst damals gerecht wurde".

16 According to Jean-Marc Poinsot, the shows that brought again painting into the foreground in the 1980s were A New Spirit in Painting (London, 1981), Avanguardia-Transavanguardia (Rome, 1982), Zeitgeist: Internationale Kunstausstellung (Berlin, 1982) and La Grande Parade: Highlights in Painting after 1940 (Amsterdam, 1984). Jean-Marc Poinsot, Large exhibitions: A sketch of a typology, in Thinking about exhibition, p.58, eds. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne) Routledge: London and New York, 1996 p.39-66. The same year, in 1982, Rudi Fuchs' documenta 7 (19 June-28 October 1982) included 182 artists without a specific theoretical concept. He too opted for a grand focus of attention on the latest developments of painting, including representatives of the Italian Transavantgarde, the Neue Wilde and painters of the previous generation, such as Georg Baselitz, A. R. Penck, and Anselm Kiefer, which he brought into dialogue with classicist sculptures from museums in Kassel, "emphasizing the principle that even the most recent art emerges from the traditions and conceptual context of art history". https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7.
Although documenta 7 was a breakthrough for the Neue Wilde, Helmut Middendorf believes that for the Berlin group of the movement Zeitgeist was more important (interview to the author, Athens, 21 October 2020). He also notes that the Neue Wilde had received considerable recognition through two exhibitions that preceeded Zeitgeist, the Les nouveaux Fauves – Die neuen Wilden at the Neue Galerie – Sammlung Ludwig in Aachen (1980) and Zehn junge Künstler aus Deutschland at the Museum Folkwang in Essen in 1982.
For comparisons between Zeitgeist and documenta 7, see Kunstforum International, Bd. 56 Zeitgeist ›ZEITGEIST, Zu diesem Heft, (editorial) 1982 and Richard Calvocoressi, 'Zeitgeist' at the Martin-Gropius-Bau. Berlin, The Burlington Magazine, Vol. 125, No. 959 (Feb., 1983), pp. 118+120+123 (3 pages). Published By: (PUB) Burlington Magazine Publications Ltd.https://www.jstor.org/stable/881191?seq=1.

17 Jean-Marc Poinsot, Large exhibitions: A sketch of a typology, in Thinking about exhibition, p.58, eds. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne) Routledge: London and New York, 1996 p.39-66.

◂ A. R Penck im Südtreppenhaus des Martin-Gropius-Bau bei der Arbeit am Bild für die Ostwand, Foto Helmut Metzner

In his catalogue text of the exhibition titled "Achilles and Hector before the Walls of Troy" Christos Joachimides mentions that at the onset of the 1980s the art world was faced with a heated dispute initiated by two opposite camps. Neo-Expressionism's "uninhibited subjectivity of the pictures, of their sensual immediacy and the suggestive stories they portray" was supported by those who felt enthusiasm for the liberation from the conceptual and minimalist dominance of the previous two decades.[18] On the other side stood those who felt sorrow for the "end of the avant-garde". Neo-Expressionism's apotheosis of subjectivity, but also its relation to the art market, caused a great controversy in the art world, including a more formal confrontation with the ideas and aims of the 'avant-garde'. The controversy triggered by Zeitgeist in a purely art historical context, can be discerned in the ideas promoted by subsequent exhibitions such as *Les Immatériaux*, Jean-François Lyotard's and Thierry Chaput's 1985 groundbreaking exhibition at the Centre Pompidou in Paris, as the former had suggested, among others, the subtlitle 'L'Esprit du temps' (Zeitgeist) for the show. Lyotard claimed that the supporters of the 'return to painting' have "lost all sense of what's fundamentally at stake in painting. There's a vague return to a concern with the *enjoyment* experienced by the viewer, they've abandoned the *task* of the artist as it might have been perceived by a Cézanne, a Duchamp." [19]

The notion of the task of the artist as it was perceived by the avant-garde and the implications of this constant, somewhat 'obligarory relation' seems to have caused concern to the generations of artists after the WWII, who were trying to come to terms with the conditions of a new world, literally and figuratively. It is also true that after WWII much of the art production was in practice interpreted under the light of its dialectic relationship to post-war history and the art of the 1980s was no exemption. In this respect, Joachimides ascertains that "postwar art is the history of creative recurrences and reactions to the decisive impulses of those movements that

18 *Christos M. Joachimides, Achilles and Hector before the Walls of Troy in Zeitgeist International Art Exhibition catalogue, George Braziller 1983, p.9*

19 *Antony Hudek, From Over- to Sub-Exposure: The Anamnesis of Les Immatériaux Landmark Exhibitions Issue, Tate Papers, https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/from-over-to-sub-exposure-the-anamnesis-of-les-immateriaux.*



▸ Großer westlicher Saal im Obergeschoss (ehemaliger Schliemannsaal) mit Bildern von Georg Baselitz nach Norden gesehen, Foto: Jochen Littekmann.

arose in the early part of this century- expressionism, abstraction, constructivism, dadaism, and surrealism", but also wonders if it is time that we "…instead look at the history of art as a history of dialectic mutations? And not just within a historical epoch, but also in the development of an artist's individual work?" This last question about dialectic mutations in the development of the artists' individual work is engaging as it gives prominence to the idea that subjective views construct art history and the perception of a Zeitgeist as much as objective ones do, as the two feed on each other in a circular, mutually interdependent interaction.

No matter though how encompassing the combination of objective and subjective views is towards the creation of a Zeitgeist perception as a reflection of our reality, it is crucial to remember that the Zeitgeist is still not always reflected in the art of the times, a point raised by Hilton Kramer in his catalogue text titled Signs of Passion.[20]As examples of this idea, he mentions the paradoxical connection between the 'cool', cerebral art of the 1960s and the heated sociopolitical situation of that decade, while the rise of the passionate Neo-Expressionism in the global arena of the late seventies and early eighties took place in a much 'cooler' place in sociopolitical terms. One wonders whether sometimes during the times that history unfolds rather slowly and dispassionately, art responds with an 'attack' of passion and vivacity. And vice versa, when the spirit of the times is intense, art retreats to an encoded place for its creation.

On the definition of the title of the exhibition, Joachimides writes that Zeitgeist is a "metaphor for the artistic proposals of today which signal a profound change in the visual arts. People are looking for an immediate, sensual relation to works of art. Subjectivity, the Visionary, Myth, Suffering and Grace have all been rehabilitated, and a basic Dionysian feeling often characterizes the new artistic self-perception".[21] The advocacy of Neo-Expressionism and the 'return of figurative painting' from the exile after at least two decades provoked contradictory responses on the side of the art world, with both triumphant and blasting critiques.[22] In Harald Szeemann's view

20 *Hilton Kramer, Signs of Passion, Zeitgeist International Art Exhibition catalogue, George Braziller, 1983, p.16-17.*

21 *Christos M. Joachimides, Achilles and Hector before the Walls of Troy, Zeitgeist International Art Exhibition catalogue, George Braziller 1983, p.9.*

22 *Some of the latter include Kunstforum Inter-*

Zeitgeist was the first important contemporary art exhibition in Berlin and right after Rudi Fuchs' 'documenta 7' the grandiose deep breath for the art world, but not without its flaws, as the term Zeitgeist implies dependence on the times, a notion not with accordance with the artists' wish for creation that extends beyond time.[23] A point that triggered heavy critique was the inclusion of only one woman artist in the show, the American Susan Rothenberg, with paintings dating from 1974-75, which though stood out due to their "serene sense of what can be done with plain outline drawing and a restrained feeling for color. Like soft speech in a world of disconnected shouting, they give both pleasure and relief".[24]

Positive comments on the show included Joan Simon's "Zeitgeist, no less controversial, shows that painting is indeed the spirited medium of the time" and Marina Vaizey's "..this compilation, for good or ill, will reverberate through the decade, and sets the tone of the 1980s.." , as well as John Russell Taylor's "..it is a measure of the show's success that it points out to us things about our own time, but does not finally impose a point of view: we leave it knowing more, but just as able to think for ourselves as when we came in..".[25] The remark by painter John Newsom reveals the impact of the show on the subsequent generations of artists and the medium of painting itself: "No serious painter working today that came to fruition after "Zeitgeist" is unaware of the exhibition. That fact in and of itself is a massive triumph. The question remains: "What would the international landscape of painting look like today if there hadn't been this brazen attempt, with an almost Herculean strength on the part of the curators to actually try and harness the energy, enthusiasm and revelry of the moment back in 1982?" [26]

The intention of the organizers to explore Zeitgeist as this manifested itself through "this place, these artists, at this moment" included a retrograde gaze into the past, as evident in Joachimides' comment that for them the work of Beuys, Twombly, Warhol and Kounellis "was detached from its historical background and gained a new sense of immediacy..".[27] In his catalogue text "Thoughts on the Origins of 'Zeitgeist'" Robert Rosenblum explains the points of contact between the current work of artists of the older generation and the contemporary spirit.[28] He mentions Warhol's appropriation of Fascist and Nazi architecture images as an ironic historical background to the early 1980s' recognition of the younger Italian and German artists, Twombly's mastery of the primordial combination of image and writing so characteritstic of graffiti, Stella's synthesis of explosive colour with calligraphy and Beuys' power of works to transform the commonplace into sacred. Next to the gravity of these artworks, it was also the momentum and vivacy of the works of the middle and younger generation that reignited figurative painting, triggering a re-examination of the art of the preceding generation and establishing relevant points of reference in the present.

Equally important as the present moment was the place, Berlin with its weighty historical background, as well as the exhibition's venue, the Martin-Gropius-Bau, as an architectural monument



▸ Großer westlicher Saal im Obergeschoss (ehemaliger Schliemannsaal) mit Bildern von Georg Baselitz nach Süden gesehen, Foto: Jochen Littekmann.

national, Bd. 56 Zeitgeist ›Rettet die Kunst! Stoppt den Zeitgeist! Eine Initiative deutscher Kunstkritiker, Annalies Schmidtkott, 1982, p.130, Robert Hughes, There's No Geist like the Zeitgeist, https://www.nybooks.com/articles/1983/10/27/theres-no-geist-like-the-zeitgeist/, October 27, 1983 Issue.

23 Kunstforum International, Archiv› Bd. 100 Kunst und Philosophie› Harald Szeemann: Ich bleibe meine eigene Institution, Ein Gespräch mit Karlheinz Schmid, 1989, p 476. „Ich habe stets gesagt, daß für mich „Zeitgeist" die erste wichtige zeitgenössische Ausstellung in Berlin war. Nur eben: „Zeitgeist" impliziert Zeitabhängigkeit: „Zeitlos" meint das Gegenteil und damit auch das Wunschdenken vieler Künstler. Und so zeigte „Zeitlos" nicht nur Künstler, die in „Zeitgeist" nicht vertreten waren, sondern auch einen anderen Geist gegenüber der Zeit. Eine Wertung gegenüber „Zeitgeist" war das nicht. Gerade nach der Fuchs-"documenta" war „Zeitgeist" das grandiose Aufatmen, aber die Ausstellung war nicht sehr komplex, und einiges möchte ich nicht mehr sehen, was darin gezeigt wurde. „Zeitgeist" hat auch vieles verbannt. „Zeitlos" dagegen hat sakralisiert und überhöht. Natürlich ist das weniger spektakulär. Aber einer muß ja mal wieder diese Reflexionszeiten, die der Kunst auch eigen sind und ohne die sie meiner Ansicht nach nicht überlebt, visualisieren".

24 John Russell, A big Berlin show that misses the mark, 5 December 1982, The New York Times Archive, https://www.nytimes.com/1982/12/05/arts/art-view-a-big-berlin-show-that-misses-the-mark.html

25 Joan Simon, Art in America, New York, Marina Vaizey, The Sunday Times, London, John Russell Taylor, The Times, London.

26 John Newsom, Zeitgeist, https://flash---art.com/article/zeitgeist/, 14 March 2016.

27 Christos M. Joachimides, Achilles and Hector before the Walls of Troy, Zeitgeist International Art Exhibition catalogue, George Braziller 1983, p.10

28 Robert Rosenblum, Thoughts on the Origins of Zeitgeist, Zeitgeist International Art exhibition catalogue, George Braziller, 1983, p.11.

itself standing at the border of two contrasting worlds. Joachimides mentions the fact that Berlin has been -for the last two decades, in the early 1960s and in the late 1970s- the home of a new form of painting in Germany that presented affinities to the art shown at the Zeitgeist exhibition. When he refers to the existence of "walls which history may often demolish, but which still encircle our consciousness" it is impossible not to reflect on the immense changes that shaped the last forty years of Berlin's remarkable history and ask in turn what kind of (in)visible walls encircle our consciousness now?[29]

At the end of his text he wonders how the exhibition's artworks relate to the sum of memories which are present today. This statement denotes a fusion of urgency and perenniality, since today's memories are never totally ephemeral, as they have survived the inevitable biological mechanisms of oblivion, personal selective memory processes and the long, ruthless intervention of time. Isn't the Zeitgeist also made up of an intricate sum of memories, somewhat hovering between reality, actuality, ghostly sensations and private and collective illusions?

Besides the immaterial nature of the memories inherent in the artworks, Joachimides asks also how the autonomous artworks relate to the equally autonomous architecture, a relation that defines to a great extend the staging of an exhibition.[30]

Architecture and artistic considerations

The Martin Gropius Bau (1877-1881) was built in a neo-Renaissance style by the architects Martin Gropius and Heino Schmieden initially to host the Museum of Applied Arts in Berlin. Standing at the border between former East and West Berlin and with its former front entrance about six feet from the Berlin Wall and on the other side the Gestapo Headquarters and Hitler's Air Ministry, one realises the unique nature of the building's importance for Berlin and the world alike.
After the serious damage it suffered during the last weeks of the WWII, it opened its gates to the public in 1981 for the greatly successful exhibition "Preußen.Versuch einer Bilanz" (15 August-15 November). Zeitgeist was only the second exhibiton to take place at the historic building in 1982. The curators chose a building which combines the ruinous charm of the post-war Fridericianum with the solemnity of a semi-restored magnificent building.[31] According to Joachimides, the Martin-Gropius-Bau with its late 19th century beauty motivated the curators to enlarge on their ideas optimally.[32] Even more important, as Norman Rosenthal observed, its location bears all the "tension between the interior and exterior, between the reality and the memory that the building evokes".[33] The surrounding area reminded of the horror of the German past and present, while in the inside one could experience "the triumph of autonomy, the architectural 'Gesamtkunstwerk' which in masterly and sovereign manner banishes reality from the building by creating its own".[34] The technical demands of the show taken on by architect and exhibition designer Jürg Steiner were not less elaborate, since "…the building was for the first time used for a



29 *Christos M. Joachimides, Achilles and Hector before the Walls of Troy in Zeitgeist International Art Exhibition catalogue, George Braziller 1983, p.9*

30 *Christos M. Joachimides, Achilles and Hector before the Walls of Troy in Zeitgeist International Art Exhibition catalogue, George Braziller 1983, p.10*

31 *Kunstforum International, Band 56 Zeitgeist ›Zu diesem Heft, (editorial) 1982, p.1 „…Sie haben für ihre Ausstellung ein Gebäude ausgesucht, das den ruinösen Reiz des Nachkriegs-Fridericianums mit der Feierlichkeit eines halbrestaurierten Prachtbaus verbindet…"*

32 *Kunstforum International, Bd. 99 Design III: Deutsche Möbel, Christos Joachimides: Ein harter Kampf auf dem freien Markt, Ein Gespräch mit Karlheinz Schmid, 1989, p.258. „Im Gropius-Bau dagegen kann man mit dem Haus – motiviert von der Schönheit des Environments – seine Ideen optimal ausbreiten".*

33 *Christos M. Joachimides, Achilles and Hector before the Walls of Troy, Zeitgeist International Art Exhibition catalogue, Berlin, 1982, George Braziller, 1983, english version, p.10. Norman Rosenthal recalls also: „Der Martin-Gropius-Bau lag direkt an der Mauer. Es gab, soviel ich weiß, sogar Graffiti in Ost-Berlin über „Zeitgeist". Leider habe ich keine Fotos davon. Ich habe eine kleine persönliche Aktion gemacht, weil ich einige Leute in der DDR im Kulturministerium kannte. Ich habe einen Brief geschrieben und vorgeschlagen die Mauer einen Tag lang zu öffnen, damit die Leute von der anderen Seite durch den Haupteingang in die Ausstellung im Martin-Gropius-Bau kommen können. Ich habe auch eine Antwort bekommen: „Leider können wir das nicht machen." Norman Rosenthal, https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraeche/norman-rosenthal#section-169, London, 30 October 2015.*

34 *Christos M. Joachimides, Achilles and Hector before the Walls of Troy, Zeitgeist International Art Exhibition catalogue, Berlin, 1982, George Braziller, 1983, english version p.10.*

◂ Nordwestlicher Eckraum im Obergeschoss mit Werken von Jörg Immendorf. Foto: Jochen Littkemann.

pure art exhibition on both storeys. The glass-roofed courtyard was a challenge because Joseph Beuys installed a heap of clay. This was a difficult structural and logistics task, but it harmonised with the pictures by Salomé, Rainer Fetting and Francesco Clemente in the ambulatory. The man by Jonathan Borofsky hovered above it all".[35]

In his Zeitgeist catalogue text architectural theorist and historian Vittorio Magnano Lampugnani recognises the significance of the Martin-Gropius-Bau in many different aspects. First of all, the fact that as a work of art the building is autoreflexive: it presents its own material quality, constructive frame and formal arrangement. It also reveals not only its own history, but also that of Berlin and its world -past and present- the philosophical, ideological, political, social, economic, technical and cultural events that shaped it.[36] It presents the struggles and contradictions of 19th and 20th century German cultural development to overcome the past, come to terms with the present and transform in order to be part of the future. A future that requires first the handling of what already exists from the past, processing the notions of repetition, variation, recycling, assembly, alienation and invention in search for a new identity between academism and the avant-garde, between nostalgia and faith in progress, between mannerism, classicism and modernism. [37]

---

35 Jürg Steiner, Katalog der Werke Szenische Architektur, Scenic Architecture Catalogue of Works, Peter Pomp: Essen, 2000, p.20. Other challenges posed by the artworks themselves had to be dealt with ingenuous inventions. Jürg Steiner explains: "In the north rotund of the building the "Zeitgeist" exhibition presented a fountain sculpture by Sandro Chia and Enzo Cucchi. Shortly after it was taken into service, some of the water outlets stopped working. The crane used to erect the sculpture was no longer able to reach it. Therefore, tubes with a 25mm, diameter which were already in the building were flattened at the ends, drilled and were screwed together to form a suspension support framework which was easily able to bear the weight of the sculpture which was almost two tons, plus the two technicians. This structure was also an important test for the stability of the later "System 180". Jürg Steiner, Katalog der Werke Szenische Architektur, Scenic Architecture Catalogue of Works, Peter Pomp: Essen, 2000, p.21.

36 For Berlin's official cultural policies from 1971-2000s see https://chmcc.hypotheses.org/24744

37 Vittorio Magnano Lampugnani, The Analogy of Contradictions: Fragmentary Notes Concerning the Building of the Former Kunstgewerbemuseum in Berlin, Zeitgeist catalogue, english, George Braziller, New York and Weidenfeld and Nicolson, Ltd. London, 1983, p.60.

▸ Lichthof ostwärts, auf dem inneren Lichtdach liegt Jonathan Borofskys Scherenschnitt *Man with a Briefcase*, Foto: Jochen Littkemann.

The architectural singularity of the building and the importance of its location-topographical and political- was ingenuously taken into consideration by Jannis Kounellis, Joseph Beuys and Jonathan Borofsky. Kounellis' installation consisted of stones, boards and smashed antique casts that covered almost completely two consecutive windows, reflecting and creating an interplay in a direct way with the actual Berlin Wall that stood outside and could be immediately observed by the viewer. The work hints also at notions of protection, defense and healing from a painful situation-trauma, but also to isolation, interruption and cessation, all with references and allusions to the social and political conditions of Berlin's history. Beuys' installation titled Stag Monuments, presented in the atrium of the Martin-Gropius-Bau compised of an enormous mountain of clay around which different objects from his Düsseldorf studio, such as workbenches and tools, were spread out. The artist's belief in Social Sculpture is here united with the multiple symbolisms associated with the stag both in German and international folk tradition as a "spiritual being, an 'accompanier of the soul' in Celtic mythology and a signifier of the crucified Christ", while it fuses also the ideas of masculinity with "a feminine aspect in the annual shedding of its antlers that mirrors the cyclical fertility of nature".[38]

New York Times critic John Russell mentions that it was only Jonathan Borofsky's three-dimensional figure of a man hovering in midair projecting itself out of the window facing an East German watchtower that took into consideration the fact that the building's location was right on the edge between East and West Berlin, echoing the desperation with which the Berliners regarded this part of the city.[39] Another reflection

38 https://www.ropac.net/exhibition/utopia-at-the-stag-monuments. In 2018 Sir Norman Rosenthal curated Utopia at the Stag Monuments at the Thaddaeus Ropac Gallery in London (17 April-16 June 2018), the most important UK exhibition of Beuys' work in over a decade, reuniting most of the original elements of his seminal Stag Monuments for the first time since its creation in 1982.

39 John Russell, A big Berlin show that misses the mark, 5 December 1982, The New York Times Archives, December 5, 1982, Section 2, p. 33. https://www.nytimes.com/1982/12/05/arts/art-view-a-big-berlin-show-that-misses-the-mark.html. A version of this article appears in print on Dec. 5, 1982, Section 2, Page 33 of the National edition with the headline: Art View; A big Berlin show that misses the mark.



on the venue's special location was presented by A.R.Penck, who created two 5x10 meters large paintings titled Dis and Chi Tong, on either side of the staircase as East and West counterparts, bearing the according political connotations. Having come recently from East Germany, his reaction could not have been more affected and precise to the exhibition venue right at the Berlin Wall.[40] Museum curator and art historian Richard Calvocoressi could recognise more works that commented on the extraordinary location of the Martin-Gropius-Bau and Berlin's history. Anselm Kiefer's *To the unknown painter* alluded to National Socialist architecture and "reflected, simultaneously, on the catastrophic cultural losses of the war, the unusable heritage of German official art, and the inflated careers of modern artist-heroes"[41]. Andy Warhol's silkscreen series of *Zeitgeist pictures* included Albert Speer's 'Cathedrals of Light', Volker Tannert's probing searchlights, Werner Büttner's empty Russian boots and uniforms and Helmut Middendorf's Airplane Dream of a bomber over a burning town were all references to the horror and destruction of the WWII.[42]

Vassiliki Vayenou- art historian
Berlin/Athens 2022

40 Der Zeitgeist weht durch den Palazzo, Der Spiegel, Nr.41, 10.10.1982, https://www.spiegel.de/kultur/der-zeitgeist-weht-durch-den-palazzo.

41 Robert Hughes, There's No Geist like the Zeitgeist, https://www.nybooks.com/articles/1983/10/27/theres-no-geist-like-the-zeitgeist/, October 27, 1983 ISSUE

42 Richard Calvocoressi, 'Zeitgeist' at the Martin-Gropius-Bau.Berlin, The Burlington Magazine, Vol. 125, No. 959 (Feb., 1983), pp. 118+120+123 (3 pages) Published By: (PUB) Burlington Magazine Publications Ltd., https://www.jstor.org/stable/881191?seq=1
In an interview to this author (Athens, 21 October 2020), Middendorf explained that the most interesting aspect of his participation in the Zeitgeist show was the dialogue that was created between his painting Flugzeugtraum (Airplane Dream) and Beuys' installation Hirschdenkmäler (Stag Monuments), whose personal story of the crushed plane in Crimea and his rescue by the Tatar tribesmen had obtained legendary status.

◂ Nordostecke des Lichthofs mit Bildern von Salome und David Salle, Foto Jochen Littkemann.

Vassiliki Vayenou und Volker Diehl im Gespräch

One of the goals of the show was to offer the viewers a visual event of sensuous and spiritual power. What were the reasons for the great success of Zeitgeist?

Lange Zeit in den ausgehenden 1960ern und den 1970er Jahren war konzeptuelle und minimalistische Kunst vorherrschend in der westlichen Kunstwelt. Und Wolfgang Max Faust hat in seinem Buch ›Hunger nach Bildern‹ eigentlich sehr gut auf den Punkt gebracht, was die Menschen Anfang der 1980er Jahre sehen wollten. Deswegen boten sich ja auch Gruppen wie Mülheimer Freiheit, die neuen Wilden oder Arte Ciffra in Italien an.

The exhibition aimed also at showing which were the aesthetic, artistic and intellectual considerations of the "here and now'. In your opinion, which works did capture best the spirit of the times in a truly meaningful way and why?

Sicher Arbeiten die diese neue Lust an einer expressive Bildsprache vertraten. Neben den schon oben erwähnten drei Künstlergruppen waren das die sogenannten Väter, auf die sich die jüngeren Künstler bezogen: Georg Baselitz, Cy Twombly, Sigmar Polke etc.

Zeitgeist was criticized heavily for many reasons, among them for the fact that there was only one female artist, the American Susan Rothenberg. Why were there not more women artists in the show?

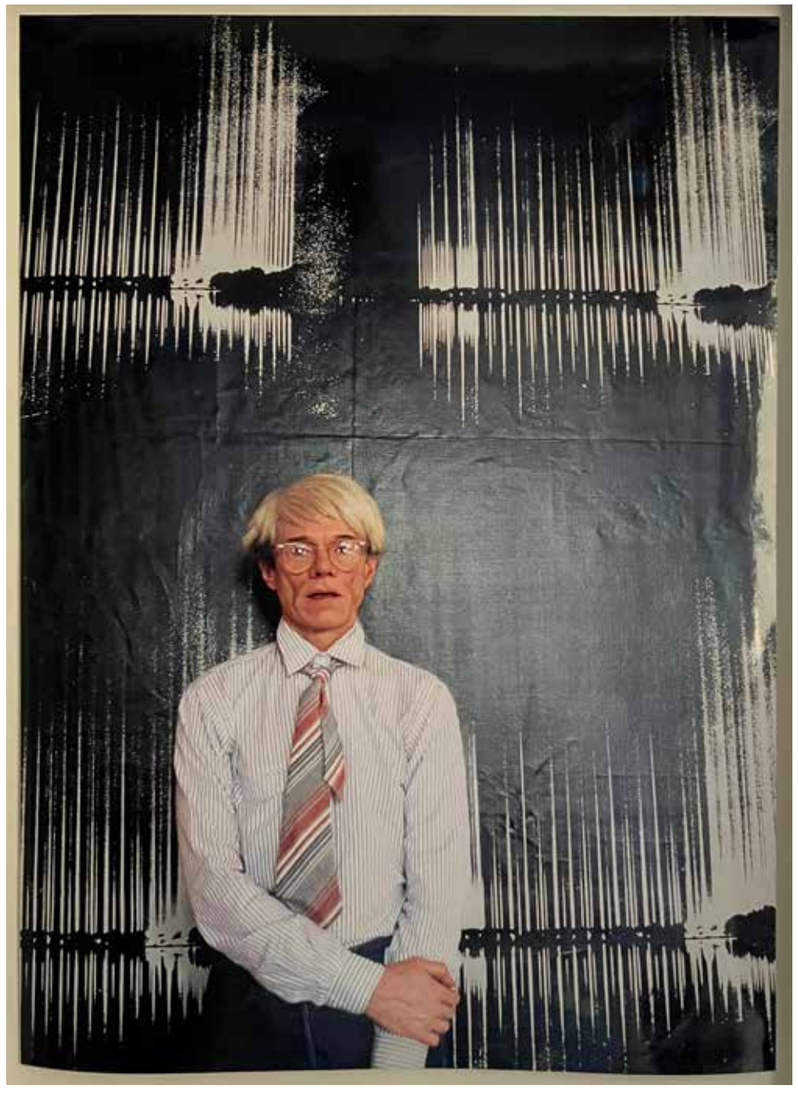
Ich denke aus zwei Gründen. Erstens: Damals gab es rein numerisch sehr viel weniger Malerinnen als Maler – das ist sicherlich schwer zu belegen. Gefühlt war es aber ganz sicher so.
Alle drei Künstlergruppen, Neue Wilde, Mülheimer Freiheit und Arte Cifra waren reine Männer-Künstlergruppen. Künstlerinnen waren eher Konzept-Künstlerinnen und fotografierten oder machten Videos, wie Barbara Kruger, Jenny Holzer oder Cindy Sherman. Das ist mittlerweile natürlich ganz anders.
Zweitens: Malerinnen waren sicherlich weniger im Fokus in den ausgehenden 1970er und Anfang 1980er Jahre. Ich war nur Assistent und hatte mit der Auswahl der Künstler nichts zu tun. Aber ich war jung und mich hat Kunst unabhängig von Sex und Religion und Nationalität immer brennend interessiert. So habe ich beispielsweise Maria Lassnigs Arbeiten erst viele Jahre später kennengelernt. Und ihre Arbeiten wären eigentlich ein Muss für die Zeitgeist-Ausstellung gewesen. Übrigens waren männliche Kollegen wie Martin Kippenberger und Gerhard Richter unverständlicher Weise auch nicht dabei.



Many critics argued that Zeitgeist created new mechanisms in the art world, such as the global player, public networking, strategic collaborations. With hindsight, how did these notions develop for the sake of art itself through the decades, what are some of the advantages and problematic points of art today that were established at that time?

Mit der Zeitgeist-Ausstellung wurde das erste Mal ein schnell agierender ›Secondary Market‹ etabliert. Es wurden Bilder gekauft, die dann innerhalb weniger Monate mit für damals großen Gewinnen weiter verkauft wurden. Ich kann mich an eine Anzeige eines Secondary Dealers im Art Forum erinnern. Bevor Zeitgeist endete, hatte er ein Cucchi-Bild, allein mit einer New Yorker Telefonnummer als Anzeige im Artforum Magazin geschaltet. Und natürlich bevor das Bild im Martin-Gropius-Bau abgehängt war, verkauft. Saatchi kam Tage vor der Eröffnung und hat viele Bilder erworben, die wenige Jahre danach mit hohen Gewinnen verauktioniert wurden.
Nur zwei Beispiel für eine Entwicklung auf dem Kunstmarkt, die es bis dahin in dieser Form nicht gegeben hatte. Und es war der Anfang einer Entwicklung zu einem schnell agierenden, globalisierten Kunstmarkt. Und das hat dazu geführt, daß Kunst heute sogar zu einer Art neuen und stabilen Parallelwährung geworden ist.
Ich denke das die Zeitgeist-Ausstellung hier eine entscheidende Zäsur gesetzt hat.

◂ Südostecke, Obergeschoss, mit Bildern von Mimmo Paladino, Foto: Jochen Littekmann



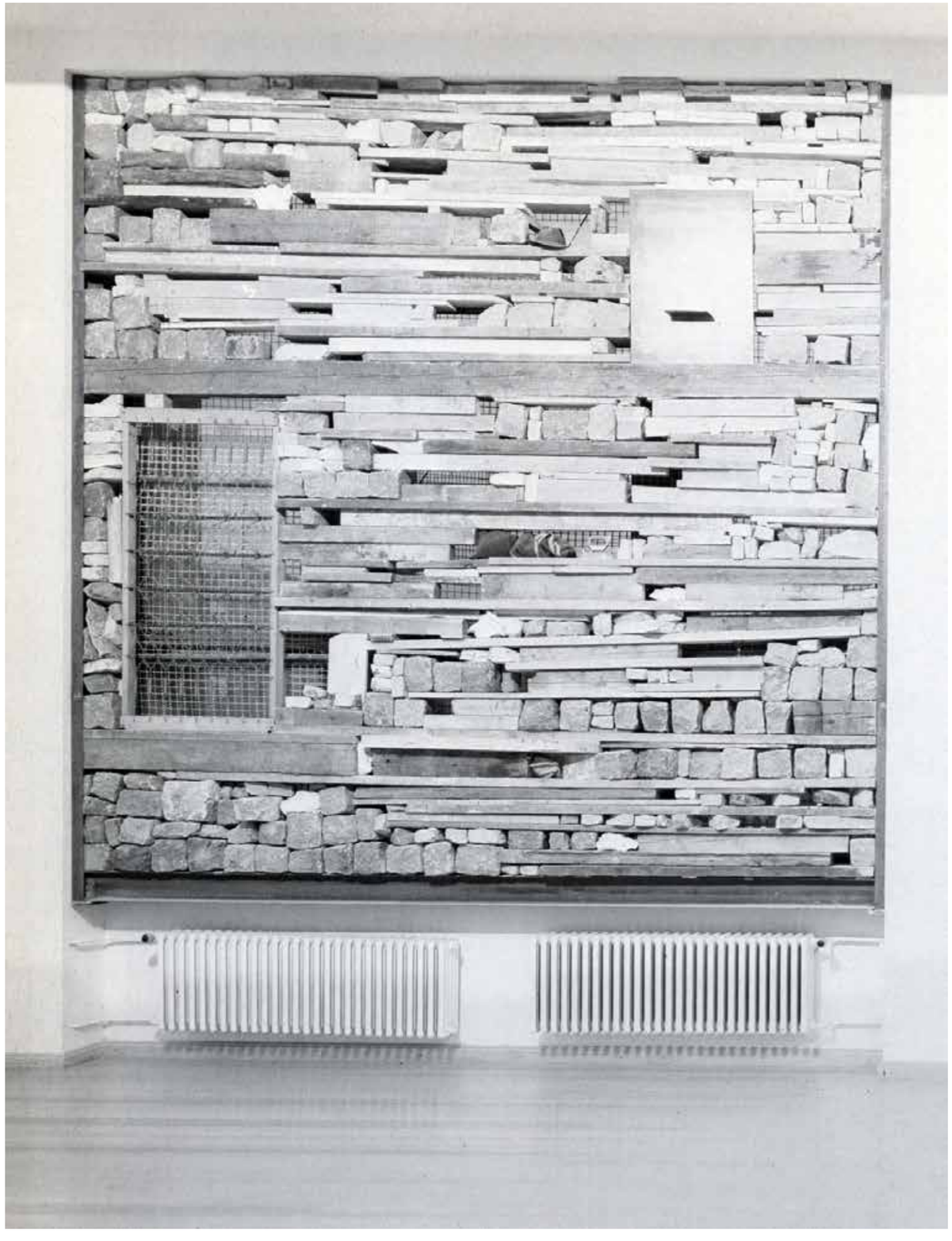




▲ Foto, das Andy Warhol dem Projektassistenten Volker Diehl als Dank dafür schickte, dass dieser ihm in der Landesbildstelle Berlin und im Ullstein-Archiv Bildvorlagen – hier Lichtdome auf dem Reichsparteitagsgelände – als Vorlage einiger seiner Werke für ZEITGEIST besorgte.

▲▲ ▶ Raum während der Ausstellungslaufzeit mit dem Bildwerk *Good Night*, 1982, von Gilbert & George, Foto Margret Nissen (?)

▲ ▶ und ▶ ▶ Jannis Kounellis: ZEITGEIST-Installationen 1982, östlicher, zentraler Saal im Erdgeschoss,
aus: The Catalogue of ZEITGEIST International Art Exhibition Berlin 1982, New York 1983, Seiten 170 und 171, Fotos: Jochen Littkemann











Jürg Steiner

Lichthof

Joseph Beuys setzte sein Werk *Hirschdenkmäler* in der 600 m² großen, vertieften Fläche des Lichthofs in Szene. Sein Wunsch war es, einen an der Spitze 6 m hohen Lehmberg aufzuschütten. Der mit der Realisierung betraute Jürg Steiner freute sich auf die Aufgabe, gab aber zu bedenken, dass die vergleichsweise hohe zulässige Verkehrslast von 2000 kg/m² in der Lichthofvertiefung bei einer zu erwartenden Last von 12000 kg/m² unter der Spitze nicht ausreichen würde. Sein Vorschlag war, Styroporblöcke so zu schichten, dass an jeder Stelle unter 1 m Überdeckung mit Lehm machbar wäre. Die Leichtschaumblöcke gewährleisteten einen flächig verteilten Krafteintrag in den Boden bei minimalem Eigengewicht. Steiner als Technischer Leiter hatte dem Künstler diesen Materialfrevel vorzuschlagen und zu erläutern. Für alle überraschend war Beuys' Einverständnis zu diesem Vorgehen.
Die zuständige Bauverwaltung, die dem Lehmberg sehr skeptisch gegenüberstand, befürchtete eine Kuppelbildung des Lehms bei möglichem Schwinden des Styropors. Um die angenommene Kuppelbildung zu verhindern, wurde vereinbart, den Lehmberg täglich zu wässern, um so eine Verfestigung des Lehms auszuschließen. Die im Lauf der Ausstellung dadurch sich verändernde Textur ist mit partiellen Abformungen, die zur Bronzeskulptur *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch* führten, für immer dokumentiert. Auch die kleineren Objekte wurden abgeformt und in Bronze gegossen

---

◂ ◂ Lichthof aus der Südwestecke des Obergeschosses; auf dem inneren Lichtdach liegt Jonathan Borofskys Scherenschnitt *Man with a Briefcase*, Foto: Margret Nissen. (?).

◂ ▲ ▲ Umgang, Nordostseite, Erdgeschoss, mit Bildern von David Salle, Foto: Heinz Bunse.

◂ ▲ Joseph Beuys arbeitet 1982 im Lichthof des Martin-Gropius-Bau an der Installation ›Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch‹, Foto Wolfram Jacob.

◂ Bild-Text-Tafel anlässlich der documenta 15, gezeigt in der Neuen Galerie in Kassel mit einem Foto von Frank Mihm, festgehalten am 22. September 2022. Die Bildunterschrift auf der Tafel lautet: ›In seiner Installation „Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch" (1958-85) bestätigte Joseph Beuys posthum die These der documenta 8 [12. Juni bis 20. September 1987] vom Utopieverlust in der Gegenwartskunst: Die Installation erscheint als die Endzeitvision einer Welt in Erstarrung.‹ In dem abenteuerlichen Text fehlt der Hinweis auf die ZEITGEIST-Ausstellung.







◂ Ausschnitt aus einer Zeitschrift. Quelle nicht mehr zuzuordnen (das Bild ist rechts offensichtlich beschnitten). Bemerkenswert bei dieser Fotografie ist die Lichtstimmung: Die Mitte des Lichthofs wird von einem ›fahlen Licht‹, wie Joseph Beuys es bezeichnete, konturlos erhellt – einer Mischung zwischen Tageslicht und mehreren Flächenstrahlern mit HQI-Lampen hoher Lichttemperatur. Den Umgang beleuchten Fluter mit Hochvolt-Halogenstäben, zwar mit Lichtschwerpunkt in der Zone der Gemälde, jedoch flächig sowohl Wände als auch Gewölbe anstrahlend. Es ist zu spüren, dass der Lichtgestalter Jürg Steiner sein im Theater gelerntes Handwerk nahtlos auf die Kunstausstellung adaptieren wollte.

▴ Nordwestecke mit Bildern von Rainer Fetting, Foto: Margret Nissen (?)

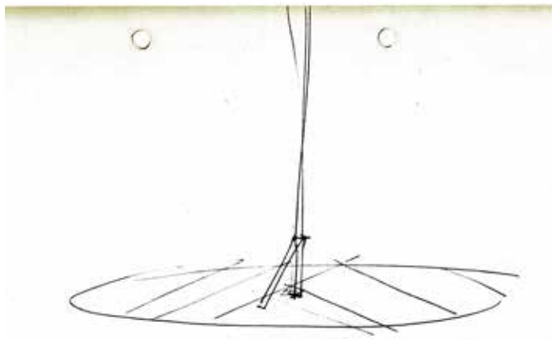
◂ ▴ Joseph Beuys arbeitet 1982 im Lichthof des Martin-Gropius-Bau an der Installation ›Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch‹, Foto Wolfram Jacob.

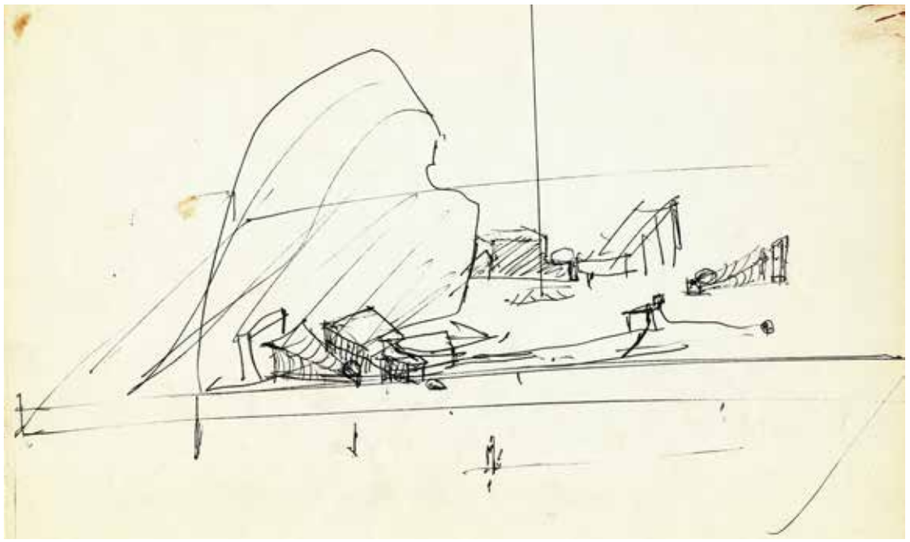
Jürg Steiner

Auseinandersetzung mit dem Haus

Für die Macher der Ausstellung ZEITGEIST ging ein besonderes Moment in Erfüllung, gerade den Martin-Gropius-Bau für die Schau zu besetzen. Das Haus, erst seit 1981 aus seinem ruinösen Zustand wieder benutzungsfähig, beherbergte so zum ersten Mal eine reine Kunstausstellung. Die vorhergehenden ›Karl Friedrich Schinkel – Werke und Wirkungen‹, 1981, ›Preußen – Versuch einer Bilanz‹, 1981, ›Die Pferde von San Marco‹, 1982 und ›Mythen der Neuen Welt‹, 1982 hatten kulturhistorische Schwerpunkte. Die Macher der Ausstellung ZEITGEIST setzten sich intensiv mit dem Haus und mit den Ausstellungen, die hier bisher stattfanden, auseinander. Dass Christos Joachimides sicherlich mehr als nur die eine Ausstellung zu zeigen beabsichtigte, lässt sich aus seinen späteren Aktivitäten ablesen, die er lange unter dem Label ›Zeitgeist-Gesellschaft e.V.‹ weiterführte.

Nicht vergessen werden sollte die Lage Westberlins in jenen Jahren. Der Martin-Gropius-Bau war das erste international bedeutende Ausstellungsgebäude in der Teilstadt. An Ausstellungsräumen gab es damals die Orangerie des Schlosses Charlottenburg, den Ausstellungssaal der Museen in Dahlem, die Kongresshalle und die Staatliche Kunsthalle in der Budapester Straße, die nach ersten Überlegungen eigentlich in den Martin-Gropius-Bau hätte einziehen sollen.





▾ Christos M. Joachimides mit der Projektsekretärin Tina Aujesky und dem Projektassistenten Volker Diehl in der Ausstellung ›Mythen der Neuen Welt‹, die vom 13. Juni bis 29. August 1982 im Erdgeschoss des Hauses gezeigt wurde, Foto: Eckhard Joite Werbefotografie.

▸ Joseph Beuys: drei Skizzen für die ›Hirschdenkmäler‹, unten auf einem Foto der Ausstellung ›Karl Friedrich Schinkel – Werke und Wirkungen‹, die vom 13. März bis 17. Mai 1981 im Erdgeschoss des Martin-Gropius-Bau gezeigt wurde. 3 Fotokopien, Sammlung Jürg Steiner













Jürg Steiner

Lehmberg

Die Ausstellung konnte weitgehend mit technischen Kräften erstellt werden, die eigens für das Projekt engagiert wurden. Die engsten Mitarbeiter des Technischen Leiters Jürg Steiner waren Christoph Schwarz, Thomas Kupferstein, Gaby Sehringer und Juana Corona.

Die Genesis der ›Hischdenkmäler‹ genannten raumgreifenden Installation von Joseph Beuys beschreibt Georg Imdahl in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung am 100. Geburtstag Joseph Beuys‘ am 12. Mai 2021 fast richtig: ›Tatsächlich hallt Beuys bis heute der Ruf eines genialen Gestalters in eigener Sache nach, der übrigens auch in pragmatischer Hinsicht schlau zu Werke ging. Als 1982 im Atrium des Martin-Gropius-Baus zu Berlin seine schwere Pyramide aus Lehm die Statik des Bodens allzu ernsthaft auf die Probe gestellt hätte, unterfütterte er jenes „Hirschdenkmal einfach mit einem Skelett aus Styropor.‹ Die Zeitung bebildert den Artikel mit dem links abgebildeten Foto von Barbara Klemm.

▲◀◀ Aufbereitung des Lehms vor dem Martin-Gropius-Bau. Der sehr trockene Lehm wurde in einen Betonmischer geschaufelt und im Drehen gewässert. Auf dem Bild unterstützt der Aufbauleiter Jürg Steiner mit seinem dreijährigen Sohn Colin die Techniker, Foto: Wolfram Jacob.

▲◀ Mit Schubkarren gelangte der Lehm in den einige Meter höher gelegen Umgang, wo er auf ein Förderband gekippt wurde, das in der Dachkonstruktion hing. Frank Weber hilft Colin Steiner beim Abstieg, Foto: Wolfram Jacob.

◀◀ Foto von Barbara Klemm aus der FAZ vom 12. Mai 2021

◀ Abbau des Lehmbergs nach dem Ausstellungsende, Foto: Thomas Kupferstein.



Herrichtung der Räume

Neben den technischen Herausforderungen im Zusammenhang mit aufwendigen Werken oblag dem Technischen Leiter Jürg Steiner die Herrichtung der Räume, die zum Teil noch nicht fertiggestellt waren. Neben einem Anstrich mit in Farbenleim gelöster Rügener Kreide unter Zugabe von Titanoxyd galt es die Fenster mit feinen Gazevorhängen auszustatten. So konnten Werke und Haus zu einer Einheit verschmelzen.



▲ Joseph Beuys gibt ein Interview während der Lehmberg aufgeschüttet wird, Foto Wolfram Jacob

▶ Die Crew der Lehmberg-Schüttung ruht sich auf der Südtreppe im Lichthof aus, Foto Wolfram Jacob







▲◀ Malerarbeiten in einem der vier großen Säle an den Schmalseiten des Lichthofs, Foto: Thomas Kupferstein.

▲◀ Oben auf der Rüstung: René Nawrath, auf dem Boden ein Sack Rügener Kreide, bereit zum einsumpfen, Foto: Thomas Kupferstein.

▲ Juana Corona lackiert Heizkörper, Foto: Thomas Kupferstein.

Eine moderne Flotte – unser wichtigster Service.

Lufthansa

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG BERLIN 1982

ZEIT GEIST

MARTIN-GROPIUS-BAU
16. OKTOBER 1982 – 16. JANUAR 1983

Stresemannstraße 110
1000 Berlin 61
Tel.: 030/261 13 23
Öffnungszeiten täglich von 10–19 Uhr
Eintritt DM 6,–
Ermäßigung DM 3,–
Schulklassen nach Voranmeldung DM 1,–

Fahrverbindungen:
U-Bahn Linie 6, Station Kochstraße
U-Bahn Linie 7 und 1, Stationen Möckernbrücke und Gleisdreieck
Busse 24, 29, 75, Station Askanischer Platz

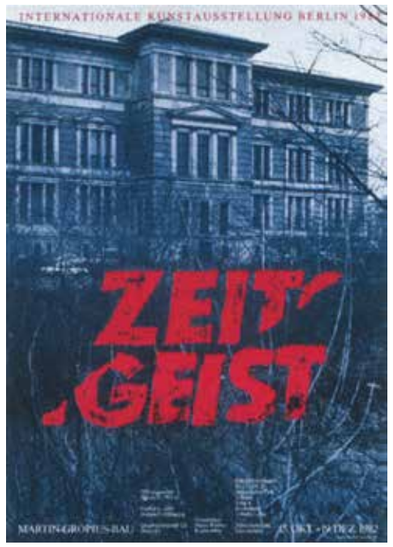


Martin-Gropius-Bau

Veranstalter Neuer Berliner Kunstverein

Katalog 296 Seiten, mit 122 Farbabbildungen. Texte und Essays von bedeutenden Autoren.
Der Katalog ist ab Ausstellungsbeginn auch im Buchhandel erhältlich.
Verlag Frölich & Kaufmann
Preis DM 38,–







▲▲ Faltblatt Vorderseite, Originalformat A4 quer, hier auf 65% verkleinert.

▲ Logo ZEITGEIST vom Büro ›Gestaltung Nicolaus Ott + Bernard Stein‹, Berlin 1982
https://ott-stein.de/logos/ 23. Februar 2022

▶ Erstes Plakat ZEITGEIST vom Büro ›Gestaltung Nicolaus Ott + Bernard Stein‹, Berlin 1982
aus: Anita Kühnel (Hg.): Nicolaus Ott + Bernard Stein Grafikdesign, Berlin 2008

▶▶ Zweites Plakat ZEITGEIST vom Büro ›Gestaltung Nicolaus Ott + Bernard Stein‹, Berlin 1982
https://ott-stein.de/plakate/plakate-kunst/
23. Februar 2022

▶▶▶ Faltblatt Rückseite, Originalformat A4 hoch, hier leicht beschnitten.

ZEITGEIST ist eine internationale Kunstausstellung, die vom 16. Oktober 1982 bis zum 16. Januar 1983 in Berlin stattfindet.

ZEITGEIST präsentiert 45 Künstler am Beginn der 80er Jahre, deren Werk weithin beachtet und diskutiert wird.

ZEITGEIST signalisiert auch jene fundamentalen Änderungen im Bereich von Malerei und Plastik, die sich Ende der 70er Jahre ankündigte und heute international präsent ist.



Julian Schnabel
Porträt meiner Tochter 1982



Joseph Beuys Hirschdenkmäler 1982



Georg Baselitz
Adler im Fenster 1982



Enzo Cucchi Das Haus der Barbaren 1982

ZEITGEIST reflektiert den Stand der Entwicklung der Kunst, wie sie sich vorwiegend in den großen Zentren der bildenden Kunst, in Italien, den USA und Deutschland manifestiert.

ZEITGEIST bezieht den Ausstellungsort, den neorenaissance artigen Martin-Gropius-Bau im alten Zentrum der Stadt, in die Inszenierung der Schau mit ein.

ZEITGEIST verspricht ein spannungsreiches Wechselspiel zwischen Ambiente und Kunstwerk, zwischen Klassizismus und Moderne.

ZEITGEIST macht Berlin zu einem Treffpunkt der internationalen Kunstwelt, der für Besucher aus aller Welt Anregung und Vielfalt bietet.

ZEITGEIST will an die Atmosphäre der Kunstmetropole Berlin anknüpfen, die in den 20er Jahren die Stadt mitgeprägt hat.

ZEITGEIST möchte ein jedermann zugängliches Kunstforum sein, eine Arena der lebendigen Kunstdiskussion – für die vielen tausend Besucher, die sich mit dem ZEITGEIST auseinandersetzen wollen.



Markus Lüpertz Standbein/Spielbein 1982



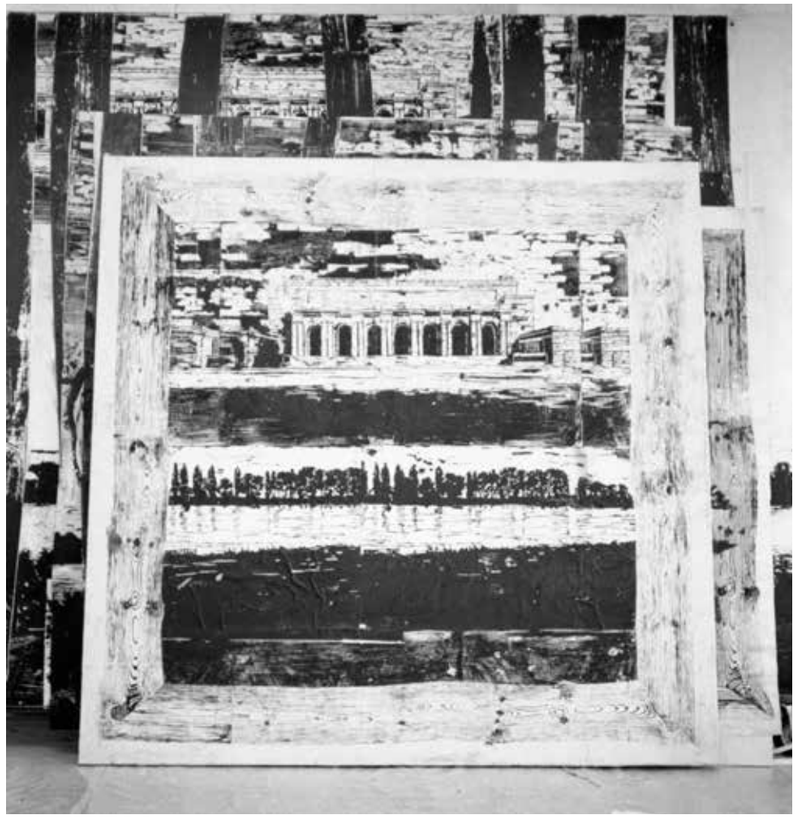
Rainer Fetting Die Häscher 1982



Andy Warhol Zeitgeist Painting 1982









Christos M. Joachimides besucht im Sommer 1982 zusammen mit dem Projektassistenten Volker Diehl Anselm Kiefer in seinem Atelier in Süddeutschland, um gemeinsam die Werke für die ZEITGEIST-Ausstellung auszuwählen. Zugegen war auch die Sammlerin Ileana Sonnabend.
Fotos Volker Diehl







Bildauswahl für die ZZEITGEIST-Aussstellung
bei Cy Twombly in Bassano in Teverina in Italien
im Sommer 1982: Christos M. Joachimides und der
Projektassistent Volker Diehl werden vom Künstler
empfangen
Fotos Volker Diehl

Atelier A. R. Penck

Für Penck wurde ein Atelier auf zwei Ebenen im Südtreppenhaus des Martin-Gropius-Bau bereitgestellt. Zwei riesige Leinwände, zwei Rollrüstungen und Leitern standen bereit. Genauso wie der Lichthof für Joseph Beuys war dieses Atelier ein Treffpunkt für Familie, Eingeweihte und Freunde.
Ein Vorteil des Ateliers im Ausstellungsgebäude war, dass die frische Leinwand in situ trocknen konnte und erst nach Ausstellungsende gerollt wurde.



















▲ Sabine Hollburg am noch nicht fertigen Werk A. R. Pencks, Sammlung Sabine Hollburg.

▶▲▲ ›Atelier‹ von A. R. Penck auf dem oberen Podest des Südtreppenhauses in der Ebene des Obergeschosses, Foto: Sabine Hollburg, Sammlung Sabine Hollburg.

▶▲ Der Vorhang zum unteren Umgang erzeugte eine gewisse Atelieratmosphäre, Foto: Sabine Hollburg, Sammlung Sabine Hollburg.

▶ Jürg Steiner an der Rollrüstung vor dem noch nicht fertigen Werk A. R. Pencks, Foto: Sabine Hollburg, Sammlung Sabine Hollburg.

◀▲▲ und ◀▲ Ausstellungstechniker bei der Montage des einen Großbilds von A. R. Penck an der Ostwand im Obergeschoss des Südtreppenhauses, Foto Volker Diehl, Sammlung Volker Diehl.

◀ A. R. Penck mit Gästen im Südtreppenhaus, Foto Volker Diehl, Sammlung Volker Diehl.

▲▲ A. R. Penck beim Malen des großen Bildes für die Westwand auf dem Zwischenpodest des Südtreppenhauses, Foto: Volker Diehl, Sammlung Volker Diehl.

▲ A. R. Penck beim Malen des Bildes auf dem Zwischenpodest des Südtreppenhauses, Foto von Roland Hagenberg









▲ ◀ ◀ Jonathan Borofsky
Running Man, 1982
Collection of the Artist
https://exhibits.haverford.edu/thewallinourheads/artists/jonathan-borofsky-american-born-1942/
24. Februar 2021

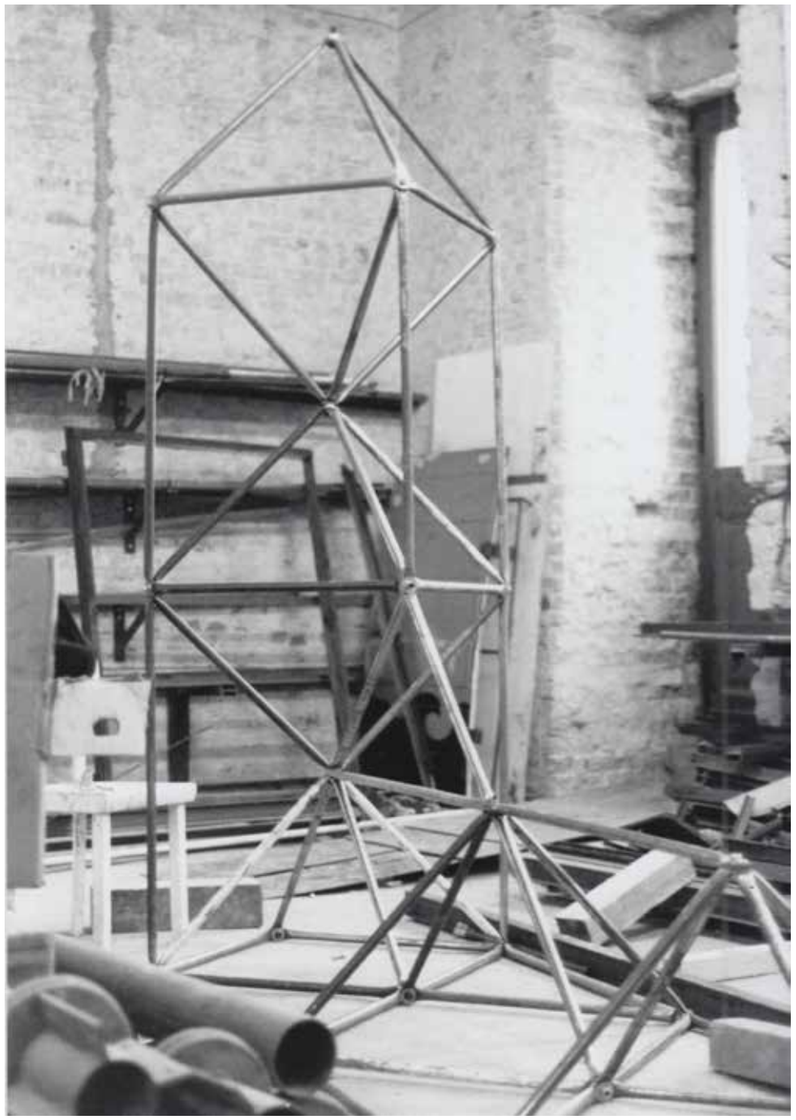
▲ Jonathan Borofsky war einer der Künstler der Ausstellung, der sich auf der Berliner Mauer am Martin-Gropius-Bau verewigte und den *Running Man* auch noch selbst darstellte, Foto: Thomas Kupferstein.

◀ ◀ Thomas Kupferstein bei einer Pause während der Montage des Werks *Silverstone*, 1981, von Frank Stella, Sammlung Thomas Kupferstein.

◀ Im Raum für Georg Baselitz hängen die Bilder schon, die Transportkisten warten auf das Abholen, Foto: Thomas Kupferstein.







jürg Steiner

Brunnenskulptur

Die ›Zeitgeist‹-Ausstellung präsentierte in der Nordrotunde des Martin-Gropius-Baus eine Brunnenskulptur in Bronze von Sandro Chia und Enzo Cucchi. Kurz nach Inbetriebnahme funktionierten einige der Wasserauslässe nicht mehr. Der für die Aufstellung verwendete Kran reichte wegen des inzwischen fertiggestellten, umfassenden Wasserbeckens nicht mehr an die Skulptur heran. So wurden im Haus vorhandene Rohre mit einem Durchmesser von 25 mm an den Enden flachgepresst, gelocht und zu einem räumlichen Gitterträger zusammengeschraubt, der die fast zwei Tonnen schwere Skulptur samt der zwei Techniker mühelos tragen konnte. Den Galgen konnten zwei Personen versetzen. Mit zwei Greifzügen konnte die Skulptur sensibel angehoben werden, um die Schläuche zu reparieren. Mit dieser filigranen Konstruktion war ein wichtiger Versuch für die Statik des späteren Systems 180 (system180.com) gelungen.



◂ ◂ ▴ Anheben der Brunnenskulptur. An den Greifzügen oben sitzen Bernd Braun und Christoph Schwarz.

◂ ▴ Sicheres zwischenzeitliches Absetzen für die Arbeiten im Inneren der Skulptur.

▴ Das Fachwerk bei der Vormontage in der Schlosserei (ebenerdiger Raum in der Südostecke des Matin-Gropius-Baus), Fotos: Jürg Steiner.

◂ Aus den einzelnen Pyramiden für den Galgen konnten später Tischuntergestelle zusammengesetzt werden. Die Rohre in einer Wohnung in Berlin-Friedenau wurden später mit Eisenglimmerfarbe lackiert,.
alle Foto: Jürg Steiner.

















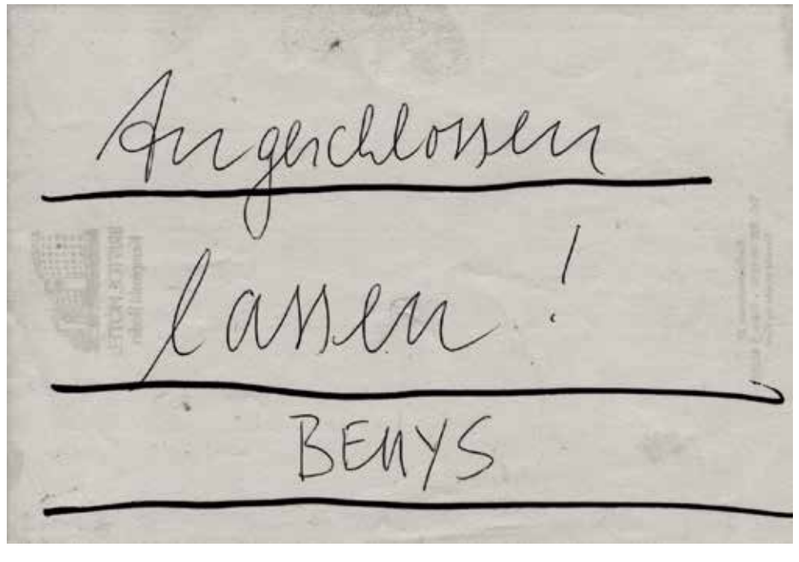
Der an der Ausstellung beteiligte Künstler Rainer Fetting verwirklichte in der Ausstellung ein Filmprojekt gemeinsam mit Musikern. Die auf dieser Doppelseite gezeigten Bilder des Ereignisses machte Volker Diehl.

◂◂ Thomas Büsch und Tina Aujesky









Fotos von Wolfram Jacob

Neben Jochen Littkemann und Helmut Metzner wurde Wolfram Jacob, den die Ausstellungssekretärin Tina Aujesky in das Projekt einführte, mit Fotografieren vom Aufbau der Ausstellung engagiert. Sein Hauptaugenmerk galt der Werkstatt, die Joseph Beuys im Lichtof des Martin-Gropius-Baus einrichtete. Wolfram Jacob ist gelernter Typograf, Musiker, Fotograf, Grafiker und Web-Designer im Ruhestand, er wohnt in Berlin-Wilmersdorf. Sein Werk für die Ausstellung ZEITGEIST zeichnet sich durch eine fotojournalistische Werksauffassung aus.

JS

Joseph Beuys bei der Arbeit im Lichthof des Martin-Gropius-Baus

Alle Fotos auf dieser Seite: Wolfram Jacob







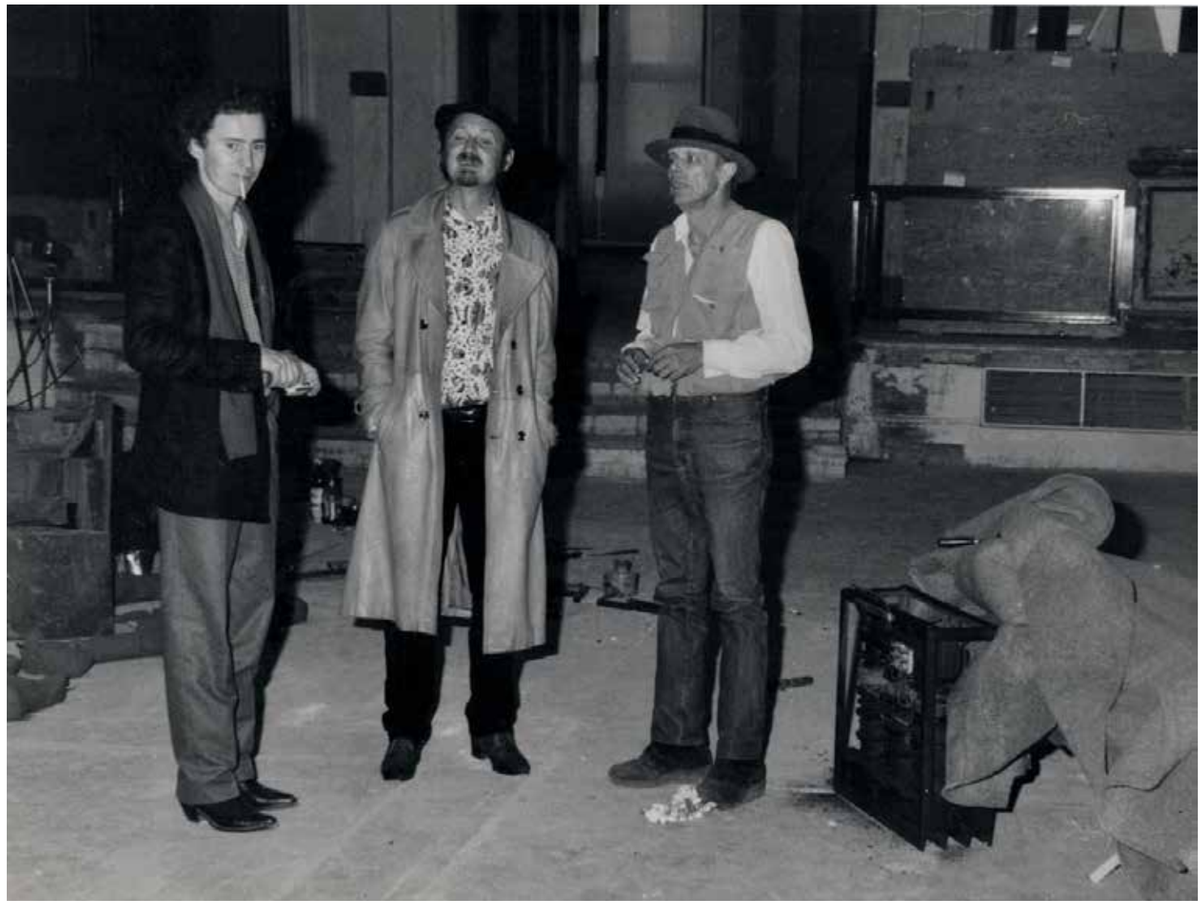
◂ ▴ Jonathan Borfsky (hinten) schafft unterstützt von Thomas Schließer (links) und Holger Kulick sein Werk *Man with a Briefcase* auf dem inneren Glasdach des Lichthofs.

◂ ◂ Jonathan Borofsky bei der Arbeit

▴ Jonathan Borofsky vor dem Westeingang des Martin-Gropius-Bau

Alle Fotos auf dieser Seite: Wolfram Jacob







◂◂ Joseph Beuys beobachtet das Aufrichten der Latte als Teil seiner Installation

◂ Joseph Beuys begutachtet die Basis, auf der die Latte befestigt wird.

▲ Helmut Middendorf, K. H. Hödicke und Joseph Beuys während der Ausstellungsvorbereitung

Alle Fotos auf dieser Seite: Wolfram Jacob



▲ Joseph Beuys in seiner Werkstatt vor der Bildermontage im Umgang, Foto Wolfram Jacob









▲ ◀ ◀ Abschlussveranstaltung im Lichthof des Martin-Gropius-Bau

◀ ◀ Abschlussveranstaltung im zugänglichen Bereich des Lichthofs vor dem Nordportal

▲ Norman Rosenthal, Christos M. Joachimides, Heiner Bastian, Joseph Beuys, Peter Raue (von links nach rechts) in der Diskussionsrunde mit agierendem Joseph Beuys

◀ Joseph Beuys beglückt die Menschen

alle Fotos auf dieser Doppelseite: Wolfram Jacob

Kunstforum International
Band 56, 1982
ZEITGEIST
Internationale Kunstausstellung Berlin 1982
Ein Rundgang
Installationsfotografien von Jochen Littkemann

mit Dank an KUNSTFORUM International GmbH
Antwerpener Straße 55
50672 Köln
redaktion@kunstforum.de





Lichthof
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

Joseph Beuys, Rainer, Fetting (oben), Francesco Clemente (unten)
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982





KUNSTFORUM International
Band 56, 1982
ZEITGEIST Ein Interview mit
Christos M. Joachimides

von Wolfgang Max Faust

F: Der Titel der von Ihnen, Herr Joachimides und Norman Rosenthal, organisierten Ausstellung Zeitgeist weckt die Assoziation an Goethes Faust-Zitat: „Was Ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist im Grund der Herren eigner Geist". Als kritische Anmerkung tauchte dieses Zitat natürlich auch sofort im Zusammenhang mit Ihrer Ausstellung in der deutschen Presse auf. Beginnen wir also mit dieser Thematik: Wie steht es mit dem Zeitgeist und der Kunst heute?

J: Dieses Goethe-Zitat ist nicht ganz falsch. Denn unsere Ausstellung hat auch, wie es im zweiten Teil des Zitats wohl heißt, sehr viel zu tun mit dem eigenen Geist, nämlich mit der Subjektivität der Ausstellungsmacher. Nur, um den guten alten Hegel in Erinnerung zu rufen, würde ich meinen, das sei eine subjektive, aber wohl kaum eine private Ausstellung. Wenn ich das erläutern darf: Ich meine, die Ausstellung ist eine subjektive Setzung, die der Erfahrung und der Verantwortung, die zwei Ausstellungsmachern – engagiert in einem bestimmten Bereich – entstammt. Dabei schließen wir die Hoffnung ein, daß vielleicht diese Setzung zugleich vom Besonderen zum Allgemeinen zu führen vermag.

F: Kann aber heute überhaupt von dem Zeitgeist gesprochen werden, ganz zu schweigen von einer einfachen Übernahme von Hegels Definition. Ist dieser Begriff mit seinem Einheitsdenken überhaupt akzeptabel angesichts einer Epoche, die Entwicklungen allenfalls durch Pluralität in Bewegung setzen kann.

J: Im Sinne der Definition von Hegel haben Sie recht. Aber von uns ist auch gar nicht beabsichtigt, eine philosophische Seminararbeit hier in Gang zu setzen, sondern vielmehr, der Begriff Zeitgeist ist von uns benutzt worden als eine Metapher, eine Metapher, die erfragen soll, wie in einem bestimmten Zeitabschnitt – in dieser Dekade, die vor zwei Jahren begann und die so heiß und kontrovers diskutiert wird -, welche Haltung,

Francesco Clemente
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

Joseph Beuys, Salomé (oben), David Salle (unten)
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

welche Phänomene, welche ästhetischen, geistigen und psychologischen Probleme die Künstler unserer Zeit bewegen.

F: Für die Ausstellung Zeitgeist haben Sie 45 Künstler, vor allem aus Italien, Westdeutschland und den USA ausgewählt, deren Arbeiten repräsentativ und exemplarisch sein sollen für das, was heute in der Kunst Ihrer Meinung nach „auf der Höhe der Zeit" ist. Wie kam diese Auswahl zustande?

J: Wie Sie wissen, haben mein Kollege Norman Rosenthal und ich vor zwei Jahren in London die Ausstellung „A New Spirit in Painting" organisiert, in der Royal Academy of Arts. Damals, glaube ich, haben wir wie wenige Ausstellungsmacher unserer Zeit enorme Mühe und Zeit auf uns genommen, um in allen wichtigen Ländern, wo seit dem Impressionismus die Entwicklung der westlichen bildenden Kunst virulent war, eine Untersuchung in Gang zu setzen. Wir wollten feststellen, wie, in welcher Form, in welchen Inhalten, in welchen Tendenzen und psychologischen, gesellschaftlichen und auch intentionellen Haltungen die Künstler heute arbeiten. Ich glaube, das war ein wichtiger Fundus, auf dem wir unsere weiteren Überlegungen, sowohl theoretischer wie empirischer Art, aufbauen konnten. Wir haben keine Mühe gescheut, bis in die letzte Waschküche von Paris oder bis in die Bronx hineinzugehen und alles zu untersuchen, was in diesem Bereich geschieht.

F: Kommen wir zurück auf Ihre Ausstellung in London „A New Spirit in Painting" – Ein neuer Geist in der Malerei. In dieser Ausstellung versuchten Sie, diesen „neuen Geist" zu dokumentieren. Die Namen der Künstler reichten von Frank Auerbach bis Robert Ryman von Francis Bacon bis Gerhard Richter, von Allan Charlton bis Malta. Keiner dieser Künstler tritt nun in Berlin unter dem Aspekt Zeitgeist auf. Wie rasch wandelt sich ein neuer Geist? Was bestimmt Ihrer Meinung nach den Wandel?

J: Das kann ich Ihnen genau erklären: In London haben wir versucht, die Malerei unserer Zeit in ihrer extremen Komplexität darzustellen, um





▸▴ **David Salle**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▸ **Mimmo Paladino (oben), Helmut Middendorf (unten)**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982





zu untersuchen, welche Trassen, welche Vorläufer, welche Modelle zu sehen, zu diskutieren, in Affinitäten zu entdecken sind, und ob und wie diese ungewöhnlichen, neuen Setzungen, die unser Jahrzehnt bestimmen, in der neuesten Kunstgeschichte verankert sind. Dagegen war hier in Berlin diese Stütze, diese Notwendigkeit, nicht mehr gegeben. Und hinzu kommt: Der Martin-Gropius-Bau, diese extreme Situation an der scharfen Kante von zwei Welten, in diesem fast auch symbolisch zu verstehenden Niemandsland gibt eher die Freiheit und die Möglichkeit, das Heute, ungeschminkt, aggressiv, wie es wirklich ist, zur Diskussion zu stellen, als dies in einem Weltinstitut, wo Historisches eine große Rolle spielen muß, möglich ist.

F: Geht man einmal die Namen der in Berlin beteiligten Künstler durch, so bilden sie keineswegs ein homogenes Ganzes. Zu fragen ist also, neben den von Ihnen aufgezeigten Gemeinsamkeiten, zugleich nach dem, was die Künstler voneinander trennt. Welche Pole gibt es für Sie in dieser Ausstellung?

J: Bei der Konzeptionierung dieser Ausstellung haben wir zunächst ein Skelett aufgestellt, das vor allem Künstler der mittleren und jüngsten Generation enthält. Dann haben wir von dieser Basis zurückgeblickt und überraschend festgestellt, daß einige Künstlerpersönlichkeiten nicht allein in einer bestimmten Richtung oder Datierung zu sehen sind, sondern in einer wunderlichen Weise aus einer anderen Perspektive. Zum Beispiel: ich erinnere mich, Ende der 60er Jahre, als die Generation der Pop-Art international kodifiziert wurde, spielte ein bedeutender Künstler wie Cy Twombly immer eine zwielichtige Rolle. Ich glaube, daß ein so bedeutender Künstler heute, aus dem Blick am Anfang der 80er Jahre eine Bedeutung in der Entwicklung der Kunst bekommt, die explosiv und ganz anders zu würdigen und einzubinden ist in unsere visuelle Erfahrung als die seiner Generationskollegen. Ähnliches gilt für Joseph Beuys, ohne daß er formal mit der jüngsten Kunst verwechselt werden dürfte. Beuys hat wie ein Prophet in der Wüste Wasser gebracht, was in einer wunderlichen, mutativen Weise von ganz jungen Künstlern aufgenommen

◂▴ **Helmut Middendorf**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂ **Mimmo Paladino: Geschlossener Garten, 1982 (Vordergrund), Enzo Cucchi (Hintergrund)**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

worden ist. Diese merkwürdigen Phänomene wollten wir in diese Ausstellung einbringen.

F: Welche Gruppierungen oder Pole sehen Sie für die jungen Künstler, die ja untereinander stärkere Gemeinsamkeiten haben, als die Einzelgänger Cy Twombly oder Joseph Beuys?

J: Ich glaube, daß – entsprechend einem Ausspruch, den ich vor mehreren Jahren zur großen Verwunderung eines Teils der Kunstwelt tat – große Kunst provinziell ist, provinziell in Anführungsstrichen. Ich habe damit gemeint, daß etwa Picasso ein provinzieller Künstler ist, denn, wie wir wissen, hat er ja nie richtig französisch sprechen gelernt, obwohl er sein ganzes Leben fast dort verbracht hat … Und heute kann man sehr deutlich sehen, daß eine sehr prononcierte Handschrift in Europa zu lesen ist. Es gibt zum Beispiel eine junge Generation von deutschen Künstlern, die vielerlei Anregungen aus der deutschen Geistesgeschichte erhält. Und dazu möchte ich etwas sagen: Ich glaube nicht, daß man, wie heutzutage modisch, das Wort Expressionismus als eine Schleuder, als eine Dreckschleuder gegen Künstler benutzen darf. Das passiert oft: Es sind ja nur Expressionisten! Ich möchte ganz was anderes behaupten: Wenn man sich mit der Nordeuropäischen Geistesgeschichte auseinandersetzt, wird man feststellen, daß in diesem Bereich, der als germanische Kultur, historisch und anthropologisch, bezeichnet werden kann, zwei Kontinuen immer wieder festzumachen sind: Romantik und Expressionismus. Expressives Gestalten ist nicht ein Phänomen datierbar etwa zwischen 1905 und 1913; es ist vielmehr eine Haltung, die als Kontinuum sehr weit zurückreicht von Matthias Grünewald bis Edvard Munch, von der Donauschule, bis zu van Gogh und Hodler. Es ist ein geistesgeschichtliches Kontinuum.

F: Nun ergibt sich aber in der Gegenwart sicherlich eine ganz spezifische Konstellation für den von Ihnen entwickelten Traditionsstrang. Zu fragen ist danach, was die spezifische Qualität der von Ihnen vorgestellten Künstler ist, die ja von den Kritikern als „Salonmaler an der Mauer“, als „angepaßte Aufgeregte“, als „Zeitgeist-Spontis“, geschmäht werden.











▸▲ **Chia (oben) McLean (unten)**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▸ **Julian Schnabel**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

J: Etwas was verblüffend und wichtig in der jüngsten deutschen Malerei zumindest in ihren wichtigsten Exponaten ist, ist eine mutige Unbedenklichkeit sowohl formalen Mitteln, wie Inhalten gegenüber. Es ist sehr gut verständlich, wenn zunächst ein Betrachter, der auf andere Muster der letzten zwei Jahrzehnte geschult ist, darüber erschrickt.

Nur, wenn man intensiver hinschaut, dann bin ich davon überzeugt, daß ohne Schultafel und ohne Erklärungen ein Einstieg möglich ist, den ich selbst in einer überraschenden Weise beim Publikum entdeckt habe. Ein Erlebnis, was mich in diesem Jahr tief beeindruckte: Als eine der wichtigsten Ausstellungen der neuen Strömungen der deutschen Malerei im Folkwang-Museum in Essen eröffnet wurde, erlebte ich etwas, was mich zutiefst rührte und überraschte und in Gesprächen am Abend mit dem Museumsdirektor auch eine definitive Bestätigung fand. Zum ersten Mal seit dort Ausstellungen gemacht werden, fand ein Volksfest statt, aus der ganzen Umgebung des Ruhrgebiets strömten junge Leute herbei, wie in ein Popkonzert. Und dieses Erlebnis ist der Beweis, daß diese Kunst eine Entsprechung hat, einen Nerv trifft, und sehr große Teile einer jungen, suchenden Generation anspricht.

F: Neben der angeblich fehlenden Qualität vieler Arbeiten vermissen zahlreiche Kritiker ein fehlendes theoretisches Konzept für diese Ausstellung. Der Katalog scheint da offensichtlich nicht sehr hilfreich zu sein, sowohl Ihr eigener Text, wie die Texte von Rosenblum und Hilton Kramer umreißen ja eher nur das Thema, das von Theoretikern in Italien, den USA und auch in Deutschland schon seit einiger Zeit diskutiert wird. Stichwörter hierfür wären etwa „Transavantgarde“, „Postmoderne“, „Ästhetik der Verstreuung“… Was bestimmte die Auswahl der kunsttheoretischen Katalogbeiträge?

J: Zunächst darf ich die zwei Begriffe aufnehmen, die Sie zitiert haben: Transavanguardia und Postmoderne. Da möchte ich mich etwas kritisch zu äußern. Ich glaube nicht, daß wir in einer

◂▲▲ **Julian Schnabel**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂▲ **Barry Flanagan**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂ **Barry Flanagan**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

Zeit leben, die postmodern ist oder einer Meta-Avantgarde signalisiert. Ich glaube vielmehr, daß ein falscher Begriff von Avantgarde und Moderne in einer fast terroristischen Ästhetik geherrscht hat, und es ist zu untersuchen, ob er richtig war. Ich glaube, und das habe ich auch in meinem Text skizziert, daß es eine Chimäre und eine böse Interpretation von Kunstgeschichte ist, zu meinen, daß die Innovationen der letzten zwei Jahrzehnte „richtig" waren, und plötzlich irgendwelche Nichtskönner und auch noch Reaktionäre angeblich die Kunst verunstalten. Anderes ist zu sagen: Es ist lange übersehen worden, daß seit dem Surrealismus keine entscheidende neue Setzung zu sehen ist, und daß alle Setzungen in diesem Jahrhundert mit dem Surrealismus zu einem ersten Abschluß der Innovationstheorie kommen. Ich bin der Meinung, daß die Nachkriegskunst sehr wesentlich charakterisiert wird durch ein Rekurieren auf entscheidende Findungen der ersten Jahrhunderthälfte. Nur: dieses Rekurieren ist kein Epigonentum, es darf nicht denunziert werden als Wiederholung, und es ist nicht retrograd oder regressiv. Es ist der verzweifelte Kampf der Künstler in ihrer Zeit – ob das Jackson Pollock in den vierziger Jahren oder Joseph Beuys im Düsseldorf der fünfziger Jahre war, ob Baselitz oder Penck Anfang der sechziger Jahre in Berlin oder in Dresden, oder ob heute Salome, Petting, Middendorf oder Dahn: ihre Versuche, ihre Zeit zu gestalten, ihr visuell Ausdruck zu geben, das ist das Gültige der Nachkriegs-Kunstepoche.

F: Dabei entwickeln Sie natürlich einen ganz bestimmten Gang der Kunstgeschichte. Man kann sicherlich auch eine andere Position einnehmen. Wenn man daran denkt, daß etwa seit der Mitte der sechziger Jahre ein ganz immenser Umbruch in der bildenden Kunst stattgefunden hat, indem etwa die konzeptuelle Kunst anstelle der Bilder die Sprache als Medium der Kunst entdeckte, dann muß man doch die gegenwärtige Wiederkehr der Bilder vor dieser sehr intellektuellen, esoterischen Kunst sehen, die sich mit linguistischen, semiologischen, auch soziologischen Aspekten beschäftigte.







Georg Jiri Dokupil
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

Andy Warhol, Joseph Beuys
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

Andy Warhol, Joseph Beuys
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982







Werner Büttner
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

Werner Büttner
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

K. H. Hödicke
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

J: Ja, das ist richtig, nur, das ist nicht einzigartig, sondern es ist die notwendige Rebellion der Söhne gegen die zu blutleeren Akademikern gewordenen Väter. Das ist nicht neu. Ich glaube, um 1920 – grosso modo – haben wir in Europa auch einen solchen Umbruch, ich denke an Strawinsky oder Picasso, wo ein zur Akademie erstarrender Kubismus einen Schlag ins Gesicht bekam und Picasso selbst, sogar in seinem Werk diesen Widerspruch aufspürt und plötzlich diese phantastischen monumentalen Weiber hinschmeißt, und sagt: Jetzt die Vitalität, die Unmittelbarkeit, meine Realität geht weiter, ich werde nicht zu einem toten Akademiker! Diese Haltung sollten wir beispielgebend für das Gesicht der Kunst unseres Jahrhunderts verstehen.

F: Blicken wir aber auf die von Ihnen ausgestellten Werke, so müssen wir doch eher die irritierende Feststellung treffen, daß fast eigentlich hinter jedem Bild ein weiteres Bild steht, daß sich fast sämtliche Künstler auf geschichtliche Positionen beziehen. Wir sehen Rückblicke auf die pittura metafisica, auf den Expressionismus, auf das Informell, so daß man zugleich, glaube ich, sagen kann, daß „diese Werke unter einem anderen Gesichtspunkt durchaus historische Züge tragen. Wie sehen Sie das?

J: Ja, sicher, Sie haben einen sehr wichtigen Aspekt erwähnt. Neben den Deutschen ist ebenso bestimmend für das Bild der Kunst unserer Zeit der italienische Beitrag, und die italienischen Künstler gehen, wie Sie sehr richtig sagen, ganz entschieden auf den Futurismus und auf die Quellen der italienischen Kunst zurück. Auch die Bilder in unserer Ausstellung von Cucchi und Clémente können de Chirico nicht vergessen machen, diese große, entschiedene Gestalt der Kunst unseres Jahrhunderts, und ich finde, auch die Amerikaner – ganz entschieden das Werk von Julian Schnabel – haben mit dem abstrakten Expressionismus, mit Pollock und Klein zu tun, vielmehr als mit den unmittelbaren Lehrern Rauschenberg etwa – was oft mißverstanden wird. Ich meine, in allen drei Ländern, wo Entscheidendes und Wesentliches für die Kunst

unserer Zeit geschieht, ist es nicht zufällig, daß die Söhne auf die Väter oder die Großväter kritisch aber sehr befreit reagieren. Es ist also keine Repetition, es ist kein Epigonentum, sondern es ist eine schöpferische Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte. Und wie anders kann Kunst entstehen, als in der Auseinandersetzung mit Geschichte? Kunst kommt ja nicht von der Luft, kommt nicht, wie es oft falsch dargestellt worden ist, vom Leben, sondern Kunst kommt von Kunst.

F: Aber ist nicht zugleich in dieser Kunst, die aus der Kunst kommt, gegenwärtig fast ein Übermaß an Geschichte vorhanden? Denn in gewisser Weise können wir ja nicht von einem neuen Stil sprechen und noch nicht einmal von einer neuen, einheitlichen Kunstrichtung. Deshalb glaube ich, daß der Begriff Postmoderne, der sehr leicht zum Schlagwort werden kann, dennoch berechtigt ist, weil es einen sehr freien Umgang mit Geschichte gibt, in dem lineare Verlängerungen, die aufs Immerneue zielen, fast negiert werden.

J: Darf ich eine Gegenfrage stellen? Vielleicht verstehe ich die Geschichte der Kunst nicht so richtig: Wieso ist eigentlich ein Bild von Clémente oder Petting „postmodern“ und nicht ein Bild von Ad Reinhardt. Ist nicht Reinhardt mindestens so postmodern, wenn man ihn vergleicht mit den Setzungen des Modernismus, um den angelsächsischen Begriff zu benutzen, ist er nicht viel mehr „postmodern“ verglichen mit den Setzungen von Malewitsch und Mondrian?

F: Die Frage möchte ich so beantworten: Ad Reinhardt zieht eine gewisse logische Konsequenz aus einer Entwicklung, er formuliert einen Schlußpunkt, während bei den gegenwärtigen Künstlern die Reflexe auf die Geschichte eher aussehen wie ein Springen in der Zeit, ein Sich-Hin-und-Her-Bewegen, ein Aufgreifen dessen, was man momentan braucht, ohne daß im traditionellen Sinne lineare Verlängerungen dargestellt werden… Doch zurück zu Zeitgeist. Die Präsentation Ihrer Ausstellung orientiert sich zum einen an der klassischen, auf Malerei













▸▲▲ **Anselm Kiefer**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▸▲ **Anselm Kiefer**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▸ **Robert Morris**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

und Skulptur beschränkten Ausstellungstradition, zum anderen an einer Inszenierung innerhalb einer vorgegebenen Architektur. Die übergreifende Ebene Zeitgeist kann deshalb als konzeptueller Rahmen allenfalls im Katalog stattfinden, was Sie mit den Texten von Bohrer, Feyerabend oder auch von Thomas Bernhard versucht haben. Doch der Katalog nun scheint insbesondere mit dem Aufsatz von Walter Bachauer: „Der Dilettant als Genie“ die Ausstellung selbst in Frage zu stellen. Genüßlich zitieren die deutschen Tageskritiker aus diesem Aufsatz, um die vorgestellten Maler als Dilettanten zu disqualifizieren. War Ihnen diese Problematik, diese Gefahr bewußt, und wie stehen Sie dazu?

J: Ich sehe das nicht als eine Gefahr, und die Problematik war uns sehr bewußt. Als wir an die Gestaltung dieses Kataloges herangingen, haben wir den Wunsch gehabt, im Katalog eine Plattform für eine kontroverse Diskussion zu schaffen, also nicht nur eine Art Theologie der ausgestellten Werke zu veranstalten. Wir wollten durchaus unterschiedliche Ansätze, unterschiedliche geistige Haltungen sichtbar machen und ihnen die Möglichkeit geben, sich im Katalog divergierend darzustellen. Ich finde, das ist keineswegs eine Schwäche oder -. wie groteskerweise oft in einigen Kritiken behauptet wird – eine Art Lapsus der Veranstalter. Wir wollten ganz bewußt die Möglichkeit einer kontroversen Diskussion über diese Phänomene. Und ich glaube, gerade in diesem Katalog, wenn ich ihn vergleiche mit Publikationen der letzten Zeit, – etwa den documenta-Katalog, der nur Klassiker-Nachdrucke gebracht hat -, haben wir es erreicht, daß eine Reihe bedeutender Intellektueller und Dichter unserer Zeit, die nicht einmal unmittelbar aus dem Bereich der bildenden Kunst kommen, die Veranstaltung für so wichtig erspüren, daß sie wichtige Beiträge dazu leisteten. Bachauer, der ein Musikwissenschaftler ist, hat eine extreme, sehr überpointierte Äußerung gemacht, die wir respektieren. Das ist natürlich nicht unsere, sonst hätten wir diese Künstler selbstverständlich nicht ausgewählt. Ich finde es aber sehr schön und sehr positiv, wenn eine Diskussion möglich ist und nicht gleich ein Feind-Freund-Lager aufgebaut

◂▲▲ **Robert Morris**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂▲ **Sigmar Polke**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

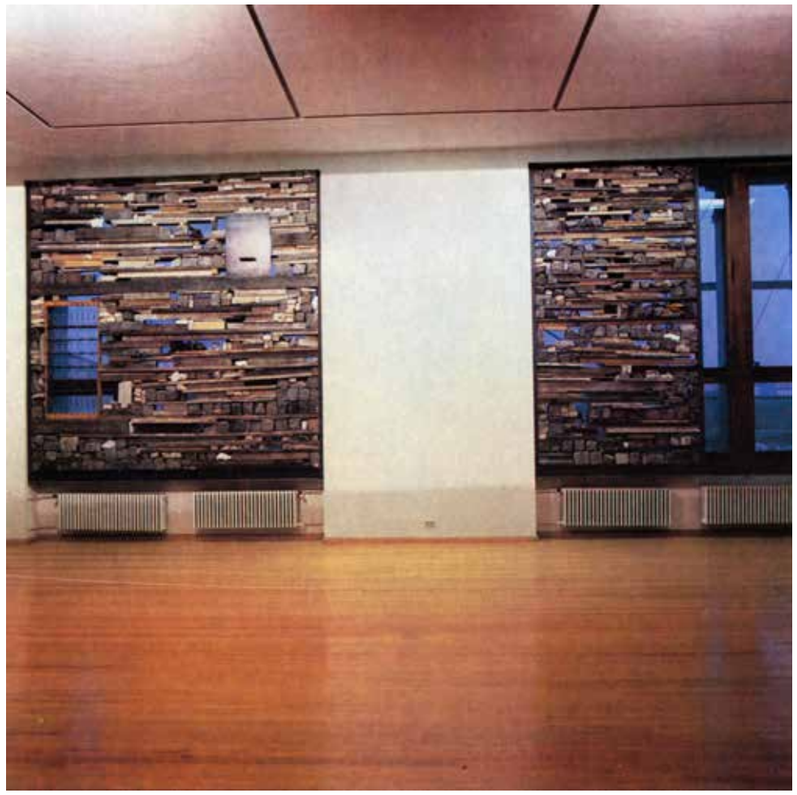
◂ **Per Kirkeby**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

wird. Ich finde den Beitrag von Herrn Bachauer insofern interessant, als er sehr subjektiv seine, aus der Musik kommende Meinung auf die bildende Kunst überträgt und vielleicht etwas überpointiert formuliert. Aber das ist eine wichtige Möglichkeit innerhalb eines Projekts kontrovers zu diskutieren.

F: Abzulesen ist an Ihrer Ausstellung die Beschränkung auf einen bestimmten Typus der neuen Malerei, der heutzutage, leider, oft mit den Klischees versehen wird: Neue Wilde oder Neoexpressive Malerei. Diese Beschränkung spiegelt sicherlich zu Recht eine Haupttendenz in der Bildenden Kunst der Gegenwart wider. Dennoch scheint es problematisch, sie als den Zeitgeist in der bildenden Kunst zu bezeichnen.

Denn nicht nur die Arbeiten der Künstler, die in anderen Medien – Videofilm, Performance etwa – arbeiten, fallen aus dem durch die Ausstellung festgeschriebenen Kunstbegriff heraus, sondern auch die Arbeit der Künstler, die sich der vereinheitlichenden Tendenz Ihrer Ausstellung entziehen, z.B. Daniel Buren, On Kawara, Guilio Paolini oder Hanne Darboven. Und ich finde es erstaunlich, daß ein Künstler wie Gerhard Richter nicht in ihrer Auswahl vertreten ist. Kahn eigentlich eine Ausstellung, die sich so prononciert als Repräsentation des Zeitgeistes versteht, auf Gegenstimmen und Irritationen Ihres Konzepts verzichten? J: Sie haben eine Reihe von Namen erwähnt, um Beispiele zu zeigen, was eventuell fehlt. Ich möchte nicht diesen Namen einzeln nachgehen. Sie werden verstehen, daß darunter zumindestens zwei unterschiedliche Momente sichtbar werden. Künstler, deren Entwicklung wir nicht überzeugend, oder sehr problematisch gefunden haben, weshalb sie rausgelassen wurden. Das betrifft auch Phänomene, die sehr nah an der Konzeption unserer Ausstellung liegen. Und dann geht es um sehr bedeutende Künstler in Ihrer Aufzählung, die unserer Meinung nach ihren wesentlichen und definitiven Beitrag in der Geschichte der Kunst unserer Tage in einem anderen Moment gegeben haben. Es ist also, um ein Beispiel zu geben, das Auslassen von Jasper Jones aus unserer Ausstellung keine Jurierung seines kunsthistorischen Beitrags. Wir beide, Norman Rosenthal und ich, glauben, daß Jasper Jones eine der wesentlichen und entscheidenden Malerpersönlichkeiten unserer Zeit ist, doch sein Beitrag liegt sehr weit zurück in den späten fünfziger und den frühen sechziger Jahren. Deswegen ist Jasper Jones nicht dabei. Wenn Sie das als Modell sehen, können Sie erkennen, daß auch andere Künstler, die Sie erwähnt haben, ihren Schwerpunkt und ihren innovativen Beitrag woanders und in einer anderen Zeit geleistet haben.

Und dann: Sie haben etwas über die Medien gesagt. Es war in Rom 1970. Ein Abend mit Peter Handke. Auf dem Höhepunkt einer politisch kontrovers geführten Diskussion in Europa über die Künste und über die Kreativität, in einem heißen italienischen Auditorium, sagte Handke: Die progressivste Darstellungskunst ist für mich das Theater, nicht der Film! – Und er versuchte, dies dem brodelnden Auditorium klar zu machen. Er sagte, in einem überschaubaren Raum erleben wir im Theater die Aktivität von zwei Gruppen, einer agierenden, einer rezipierenden, mit allen Undenkbarkeiten eines Feuers, das ausbrechen könnte oder eines Ohnmachtsanfalls auf der Bühne. Das stiftet Unmittelbarkeit, Nichtentfremdung, Sinnlichkeit, Kommunikation. Wenn ich das – nicht als eine Anekdote, sondern als eine richtige Haltung der Betrachtung auch unserer Ausstellung gegenüber anführen darf, so würde ich sagen, daß die sogenannten traditionellen Medien, wie Malerei und Plastik, etwas sehr Unmittelbares und Sinnliches haben, und gerade diesen Moment finden wir, am Anfang dieses Jahrzehnts, als eine ganz zentrale Haltung des Künstlers dem Material oder dem kreativen Prozeß gegenüber. Deswegen erleben wir ganz bewußt die Konzentration auf diese zwei Medien mit allen ihren natürlichen Extensionen. Denn Plastik bei Lüpertz ist Bronze, Plastik bei Beuys ist die soziale Plastik. Malerei bei Baselitz ist Ölmalerei oder bei Chia oder bei Paladino; Malerei bei Mario Merz ist die Gestaltung aller möglichen Materialien zu einem malerischen Environment. Also, bei allen Extensionen der zwei Medien stellen wir fest, daß sie dennoch viel mehr an Sinnlichkeit vermitteln als dies technische Medien dieses Jahrzehnts vermögen.











▸ ▲ **Jannis Kounellis**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▸ **Dieter Hacker**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂ ▲ ▲ **Gilbert & George**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂ ▲ **Susan Rothenberg**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂ **Pierpaolo Calzolari**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

F: Wenn ich Ihr Beispiel von Peter Handke aufgreife und auf die Malerei verlängere, so kann man sagen, daß die heutige Malerei in gewisser Weise sich ständig selbst gefährdet, so daß sie immer dann interessant ist, wenn sie auch den Zweifel an sich selbst erweckt, wenn sie nicht nur das schön gemalte Bild oder die Sujet-Erfüllung in einem bestimmten Stil ist, sondern wenn sie auch Aussagen über Malerei als Gefährdung, als Infragestellung, als Problem, enthält. Das betrifft auch die Person des Künstlers. – Vielleicht hierzu: Kunst geht – so ein heißgeliebtes Vorurteil – weder nach Geschlecht noch nach Nation. Dennoch muß man im Rahmen von Ausstellungsbeteiligungen nach beidem fragen. Wie erklären Sie sich die Teilnahme von nur einer Frau und nur einem Franzosen?

J: Das sind zwei total unterschiedliche Themen, und ich bin sehr dankbar für diese Doppelfrage. Zuerst zur Frau, dann zum Franzosen. Als wir die Ausstellung konzipierten und die Werke auswählten, haben wir nach der ästhetischen Überzeugung, nach der unmittelbaren Erfahrung der Werke gehandelt. Wir haben nicht die Genitalien der Künstler primär betrachtet. Am Ende allerdings haben wir überrascht und etwas betroffen festgestellt, daß doch nur eine Frau dabei war. Darüber habe ich eine Hypothese. Meine Hypothese lautet, aus der Betrachtung auch des bedeutenden, gewichtigen Beitrages der Frauen in der Kunst von heute, daß ihr Schwerpunkt doch mehr in den neuen Medien liegt, bei der Performance, beim Video, beim Foto. Das hat – so meine Hypothese – mit dem Alter dieser Medien zu tun. Frauen treten in der Kunst selbstbewußt in einem Medium auf, in dem Moment, wo gleiche Chancen – grosso modo – existieren. Bei der Malerei und Plastik aber, wo dieses enorme, erdrückende und repressive Übergewicht der Männer über so viele Jahrhunderte herrscht, ist dies wahrscheinlich viel schwieriger. Der Prozeß wird länger dauern, bis die Frauen hier ihren Platz und das Gewicht erobern, das ihnen zukommt. Nur in diesem Zeitpunkt, in diesem Moment, als wir die Ausstellung Zeitgeist gestalteten, kamen wir plötzlich zu der Erkenntnis, daß nur Susan Rothenberg dabei war.

F: Und der Franzose?









Pieropaolo Calzolari
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

A. R. Penck
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

J: Zum Franzosen: Ich glaube, daß in keinem Land, das entscheidend die Geschichte der Kunst mitgeprägt hat, eine derartige Krise, ein derartiger Niedergang der visuellen Kultur festzustellen ist, wie in Frankreich seit dem Beginn der sechziger Jahre. Für jemanden wie mich, der im Kreise der französischen Kultur aufgewachsen ist und als Student entscheidende Prägungen durch das Informell bekommen hat, ist es doch sehr überraschend, festzustellen, daß seit Yves Klein, seit dem Nouveau Réalisme überhaupt kein wesentlicher Beitrag aus Frankreich in der bildenden Kunst kommt. Und nicht nur das, Paris, ehemals Zentrum der Kunst für zwei Jahrhunderte, ist zu einer provinziellen Enge und Bedeutungslosigkeit abgesunken. Meine Hypothese, die ich damit verbinde, ist, daß der größte Höhepunkt, den Frankreich nach dem Krieg im Bereich der visuellen Kultur erlebt hat, zugleich das Manko, den Virus der Katastrophe in sich barg, nämlich das Informell. Das Informell, die letzte große, imperialistische visuelle Kultur von Dahomé bis Reykjavik, war zugleich ein Flächenbrand, eine Hybris, die die französische visuelle Kultur für Jahrzehnte lahmgelegt hat. Seit diesem Moment der größten expansiven Anstrengung, sind alle Kräfte in diesem Kulturkampf investiert worden und seitdem haben wir eine bedrohliche Stille.

F: Geht man die Liste der Künstler durch, die an Zeitgeist beteiligt sind, so stellt man ein deutliches Übergewicht europäischer Maler fest. Im Gegensatz zur letzten großen Phase der Bilderseligkeit in der bildenden Kunst, der Pop art, sprechen die gegenwärtigen Bilder ein deutlich europäisches Idiom. Wie erklären Sie sich diesen Wandel und was charakterisiert ihn?

J: Das erkläre ich aus den Überlegungen, die wir schon über die deutschen und italienischen Künstler angestellt haben, und aus welchen Quellen sie gespeist werden. Es ist nicht zufällig, daß die Bezugspunkte dieser europäischen Künstler in diesen zwei großen Bildtraditionen, dem Expressionismus und dem Futurismus liegen. Die neuen Bilder sind eine Setzung gegenüber dem, was vorher geherrscht hat, nämlich gegenüber einem Satz an der Wand, einem Objekt oder einem Konzept. Sie sind eine handwerkliche Reaktion gegenüber der etablierten Spätavantgarde

Peter Bömmels
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

A. R. Penck
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

oder gar, wie ich meine, Akademie. Die Künstler nehmen Ausdrucksmittel in Anspruch, die sich unterscheiden von den Mitteln und Medien der vorhergegangenen Generation. Sie formulieren als Gegenposition zu einer Kultur, die keiner Bilder bedurfte, eine Flut von Bildern. Das ist also eine ganz wesentliche Haltung der Künstler.

Das Zweite ist, was oft vergessen wird, die besondere Situation in Deutschland. Anders als in Amerika oder in Italien haben wir in Deutschland eine sehr komplexe und schwierige Entwicklung der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg. Nach einer ersten scheuen Orientierung an mehr oder weniger französischen Modellen, hat sich das Nachkriegsdeutschland weitgehend – im Sinn auch der atlantischen Allianz – an Amerika angelehnt. Dabei wurde Köln zum größten Umschlagplatz der amerikanischen visuellen Erzeugnisse der letzten zwanzig Jahre. Köln, als eine Art Macao oder Shanghai überflutete den ganzen Kontinent mit amerikanischen Produkten. Und es ist nicht zufällig, daß sehr weit weg vom Rheinland, isoliert in Berlin, eine Künstlergeneration, speziell eine Malergeneration, zu arbeiten begann, die außerhalb des Kunstkontextes der Zeit wirkte, weil sie sich nicht unbedingt und nicht notwendigerweise anpassen mußte. Sie zeichnete modellhaft eine Vision von Kunst, die mit den Quellen der deutschen geistesgeschichtlichen Tradition zu tun hat. Und es ist nicht zufällig, daß auch hier in Berlin, neben Köln allerdings, aber doch zuerst in Berlin auch die jüngste Generation der deutschen Malerei ihren Beginn hat. Das hängt auch mit dieser sehr merkwürdigen Hochschule der Künste in Berlin zusammen, einer Gründung der letzten Desperados des Expressionismus, nämlich Karl Hofer, Pechstein, Schmitt-Rottluff. Die meisten Künstler, die hier studierten, studierten entweder unmittelbar bei diesen letzten Barden des Expressionismus oder bei deren Schüler, Kaus zum Beispiel. Die allerjüngsten nun waren oft Schüler dieser Generation von Baselitz, Lüpertz, Hödicke, Koberling. Und das, finde ich, ist ein sehr wichtiges Moment einer im besten Sinne kreativen, mutativen Kontinuität der deutschen Kunst, wo Berlin einen sehr wichtigen Platz einnimmt. Dagegen in Köln, bei den besten Vertretern der Kunst dort, sieht man den anderen Standpunkt, die andere Offenheit, die spielerische, kommu-











▸▲ **Mario Merz**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▸ **Mario Merz**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

nikative Veranlagung anderen Phänomenen gegenüber, etwa der italienischen Kunst von heute oder gewissen Phänomenen der amerikanischen Kunst. Doch die Haltung, die Ideosynkrasie ist unterschiedlich.

F: Sie haben gerade einen Aspekt angesprochen, der sich sowohl auf regionale Unterschiede in Deutschland in der Kunstproduktion bezieht, als auch auf unterschiedliche Reaktionen auf die jüngste Vergangenheit in der Kunstgeschichte. Kann man sagen, daß der Hinwendung zu Europa gegenwärtig in der westlichen Kunst auch eine Umdeutung dieser jüngsten Vergangenheit in der Kunst entspricht? Zum Beispiel: Was in Deutschland schon seit Jahren und Jahrzehnten eigentlich wenig beachtet und gleichsam in Distanz zu den Avantgardeströmungen – etwa Minimal- und Konzeptart, Politkunst, Arte povera, Individuelle Ideologien – entstand, wird nun bei Lüpertz, Baselitz, Hödicke, Penck oder Immendorff als aktuell und auf der Höhe der Zeit diskutiert. Die Aktualität resultiert dabei, so sehe ich es, auch aus der Einbeziehung dieser Künstler in die Äußerungen der jüngsten Generation. Traten bis vor Kurzem die Künstler der älteren und der jüngeren Generation eher in getrennten Ausstellungen auf, so faßt Zeitgeist sie programmatisch zusammen. Die Differenzen zwischen den Generationen werden dadurch – meiner Meinung nach – verwischt; eine Gleichförmigkeit wird hergestellt, die die Unterschiede zwischen den jüngeren und älteren Positionen nicht mehr deutlich werden läßt.

J: Ich glaube, gerade die Gegenüberstellung in einer Ausstellung von Künstlern verschiedener Generationen, die eine geistige Klammer kennzeichnet, erleichtert unser Verständnis für die visuelle Kultur einer Zeit und hilft, Vergleiche zu ziehen und Rang-, Qualitäts- und Imaginationsunterschiede zu diskutieren. Warum soll man immer wieder Ghettos errichten, wenn wichtige Künstler in derselben Zeit wirken und in einem ähnlichen Geist? Warum soll man sie nicht in einer Ausstellung oder in einem Kontext sehen, und immer wieder in diesen Fehler verfallen, das

◂▲▲ **Sandro Chia**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂▲ **Sandro Chia**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂ **Christopher LeBrun**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

Jüngste als das Neueste zu definieren, und nicht das Jüngste als das Lebendigste neben anderen Phänomenen, die sehr entscheidend sind, wie Reife und Meisterschaft!

F: Die Zeitgeist -Ausstellung kann man durchaus als Zusammenfassung einer Entwicklung sehen, die seit dem Ende der siebziger Jahre durch zahlreiche Ausstellungen dokumentiert und vorbereitet wurde. Ich denke etwa an Jean Christophe Ammans und Zdenek Felix' Ausstellungen der „Jungen Italiener" und der „Jungen Deutschen", an Martin Kunz' Ausstellung der „Berliner Heftigen" in Luzern, an Franz Haks Ausstellung der Mülheimer Freiheit in Groningen; ich denke an Aquile Bonito Olivas Ausstellung zur Transavantgarde in Rom oder auch an Ernst Busches „Bildwechsel" ebenso wie an Westkunst oder documenta. Welche Stellung geben Sie ihrer Summe im Rahmen dieser Entwicklung?

J: Sie haben eine Reihe von Ausstellungen zitiert, wo, mit Ausnahme von documenta und Westkunst, diese Phänomene entweder ganz am Rande oder nur partiell im Mittelpunkt standen. Alle anderen Veranstaltungen waren sehr verdienstvoll, sehr wichtig, aber doch regional. Ich glaube, daß „A New Spirit in Painting" und Zeitgeist – bei allen Unterschieden – die ersten zwei Ausstellungen waren, die eine Gesamtkunstentwicklung der westlichen Welt diskutierten.

F: Ihre Ausstellung ist eine internationale Summe. Sie ist nicht mehr regional. Nun stellt sich die Frage: Folgt jetzt nach dem „Hunger nach Bildern" eine Tendenz zum international Opulenten, zum Kulinarischen? Verstärkt Ihre Ausstellung diese Tendenz?

J: Ich habe es auch sehr oft gehört, daß plötzlich die Kunst zu kulinarisch geworden sei. Das kann ich, wenn ich die Ausstellung Revue passieren lasse, schwer nachvollziehen; was die Kunst heute geworden ist, möchte ich nicht entscheiden. Sie ist sicher sehr widersprüchlich, sehr unterschiedlich, sehr verwirrend, aber in der Ausstellung Zeitgeist sehe ich neben einer großen und













▸▲▲ **Christopher LeBrun**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▸▲ **Georg Baselitz**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▸ **Georg Baselitz**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

sinnlichen und farbenfrohen Ausstellung auch eine große Fröhlichkeit und eine starke Nachdenklichkeit, so daß es nicht so leicht wird, sie unter „Kulinarisches" zu definieren. Eher, würde ich sagen, daß von Kiefer bis Höckelmann, von Fetting bis Cucchi sehr komplexe und oft schwer verdauliche visuelle Setzungen gezeigt werden und keineswegs etwas schnell Konsumierbares und leicht Verdauliches vorliegt.

F: Nun wird andererseits der Vorwurf gemacht, daß Sie mit Auftragsarbeiten, die sich auf die Architektur des Gebäudes beziehen, gleichsam die Bedienung eines Kunstausstellungsbetriebes in Gang gesetzt haben. Ein spezifischer Aspekt Ihrer Zeitgeist -Ausstellung ist ja die enge Verbindung von Konzeption und Ausstellungsort. Wie fügen sich Ihrer Meinung nach Konzeption und Ort für Sie im Martin-Gropius-Bau zusammen?

J: Sie fügen sich ideal zusammen aus zwei Gründen: der eine ist das Haus selbst und die Widersprüche und Probleme, die der Ort aufwirft, wo es steht. Der andere ist der Bau als Ort der Kunst, als Ort der Bewahrung, als Museum. Der Gropius-Bau ist eine Art Kaaba-Stein, aber nicht in Mekka, sondern an dem tragischen Schnittpunkt deutscher Geschichte, vielleicht europäischer Geschichte, an einem Ort, wo die Gestapo gefoltert, die SS die Vernichtung von Millionen Menschen geplant hat, wo Coring regierte… Wenn man das Haus betritt, meint man, aus der Geschichte ausgeschieden zu sein, ein Traum von Schönheit und Harmonie, formalästhetischen Propertionen überkommt den Zuschauer. Doch schon ein Blick aus dem Fenster präsentiert die unerbittliche Wirklichkeit.

Dieser unerträgliche Widerspruch war für uns eine Herausforderung, eine Inszenierung zu wagen. Die Präsentation der Kunst ist immer eine Inszenierung!

Im Gropius-Bau haben wir dafür eine Situation vorgefunden, eine architektonische wie eine historische Situation. Die Herausforderung haben wir dialektisch aufzufangen versucht, indem wir

◂▲▲ **René Daniels**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂▲ **René Daniels**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂ **Antonius Höckelmann**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

mit den Künstlern ein Spiel zu spielen wagten. Als ob wir in der Renaissance gelebt hätten, und den Künstlern Aufträge gestatten durften, die – gespielt – für die Ewigkeit wären. Natürlich ist hier nichts für die Ewigkeit, sondern nur für drei Monate. Aber gerade dieses gebrochene Spiel entspricht der gebrochenen historischen Situation, in der sich dieses Haus, Berlin heute oder Europa heute, befindet. Gerade diese Metapher, ein Traum ‚von der Renaissance, der heute existiert, ein Traum von einer einheitlichen europäischen Kultur, die Künstler in ihren Räumen, wie Beuys oder Kounellis propagieren, hat uns motiviert, dieses Spiel zu wagen und als Mäzene aufzutreten. Die Art, wie die Künstler dieses Spiel aufgenommen haben, hat uns dann ermutigt, weiterzugehen und die Ausstellung so zu präsentieren, wie man sie jetzt in Berlin sieht, als Beispiel einer „meinungsbildenden Ausstellung".

Wie wir ja wissen, waren bis ins 19. Jhd. hinein die Akademie oder Le Salon die Orte, wo der Souverän und die herrschende Klasse den Geschmack einer Zeit festlegten.

Nach dem großen Umbruch im 19. Jahrhundert, nach der sukzessiven Geschichte von Sezessionen und Abspaltungen und Rebellionen ist dieser gesellschaftliche Konsensus aufgehoben. Neue Formen der Geschmacksbildung, der möglichen Definition der Kunst einer Zeit mußten entstehen. Dies hat mehr und mehr in Veranstaltungen außerhalb des bürokratischen Museumsbetriebs stattgefunden. Veranstaltungen wie die Armoryshow in New York, die Sonderbundausstellung in Köln, die große Surrealistenausstellung in Paris, sind die Vorbilder dieser Ausstellungstradition, und auch die erste documenta von Arnold Bode. Veranstaltungen dieser Art haben viel mehr für das Verständnis und den Geschmack einer Zeit ausgesagt als die normalen Veranstaltungen von Oktober bis Mai eines städtischen oder staatlichen Museums.

Der Gropius-Bau selbst war deshalb auch von seiner Architektur her eine Reminiszens, eine Art Akademie oder eine Salon für uns. Und gera-













▸▲▲ **Antonius Höckelmann**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▸▲ **Jörg Immendorff**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▸ **Jörg Immendorf**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

de das dialektische Spiel, in so einem Hause das Problem der geschmacksbildenden Ausstellung zur Diskussion zu stellen und zu reflektieren, war ein zusätzlicher Anreiz für die Gestaltung der Zeitgeist -Ausstellung.

F: Gerade dieses Spiel aber ist in der deutschen Kunstkritik auf wenig Gegenliebe gestoßen. In der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, in der Frankfurter Rundschau, in der ZEIT, der Welt, der Süddeutschen Zeitung und auch bei den Alternativen in der TAZ ist Ihre Inszenierung sehr schlecht weggekommen. Wie sehen Sie diese – vor allem negative – Kritik vor dem Hintergrund des Zeitgeistes?

J: Die negative Kritik sehe ich nicht als eine Antwort auf die Inszenierung, sondern auf die Kunst, die im Mittelpunkt dieser Inszenierung steht: Ich glaube, daß ein großer Teil der Kunstkritik doch bestimmten, liebgewordenen Vorstellungen und Attitüden nachhängt, die zwei Momente, ein weltanschauliches und ein psychologisches Moment enthalten. Das psychologische ist die entscheidende Bedeutung für die deutsche intellektuelle Kultur, die Amerika nach dem Krieg gehabt hat. Ich glaube, kein Land in Europa ist so sehr geprägt von der Popart und den Folgen wie die Bundesrepublik Deutschland. Auf der anderen Seite erleben wir die Nachwehen eines Konsensus, der sehr ehrenhaft das intellektuelle Deutschland nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges eint. Ein Konsensus, der, aus den Trümmern des Faschismus geboren, zum Inhalt hatte, daß deutsche Kultur eine gereinigte, rational nachvollziehbare, gezähmte, domestizierte sein muß. Doch: Man kann eine Kultur nicht auf dem Reißbrettisch definieren. Kultur ist etwas Lebendiges, etwas Unberechenbares, Mutatives. Plötzlich kommen Generationen von deutschen Filmemachern, Literaten, Malern und Bildhauern auf den Plan und lassen sich nicht leichtfertig in ein schulmeisterliches Konzept zwängen, sondern sie sehen neben den großen Schattenseiten auch die große Tradition der deutschen Kultur, und sie greifen nicht nur auf eine gereinigte Fassung ihrer Vergangenheit, sondern auch auf die

◂▲▲ **Cy Twombly**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂▲ **Gerard Garouste**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂ **Erwin Bohatsch**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

Totalität mit ihren Widersprüchen zurück. Sie entdecken E.T.A. Hoffmann und Novalis, die Romantiker und die expressiven Ekstatiker. Das schockiert, provoziert und erzeugt z.B. bei Ungebildeten den Vorwurf, daß etwa Kiefers Bild mit dem Titel des großartigen Freiheitsliedes der polnischen Nation „Noch ist Polen nicht verloren“ von der deutschen Kritik als „faschistisch“ denunziert wird. Die Leute, die mit Schaum vor dem Mund Kunst beurteilen, haben noch nicht einmal das intellektuelle Werkzeug, Kunstwerke richtig einzuschätzen und zu prüfen.

F: Ein zentraler Vorwurf gegen Ihre Ausstellung in der deutschen Tagespresse lautet, Zeitgeist sei eine Art Verschwörung von Kunsthandel und Kunstvermittlern. Wie war Ihre Zusammenarbeit mit dem internationalen Kunsthandel?

J: Diesen Vorwurf mußten Vollard und Kahnweiler auch ertragen. Immer wenn etwas Neues auf der europäischen Kunstszene und später der amerikanischen auftauchte, wurde denunziert, das sein eine Verschwörung der Galeristen und Kunsthändler. Das ist ein Kontinuum der europäischen Kunstbetrachtung, das ist also nichts Neues und die Unterstellung, daß es hier gerade zum ersten Mal und so prononciert stattfand, finde ich zumindest grotesk. Aber: Kunst war immer handelbar, und gerade im Spätkapitalismus, in unserer heutigen Gesellschaft, ist dies die einzige Zirkulationsmöglichkeit für Kulturprodukte …

Dieser Markt nimmt das Risiko auf sich das zu zeigen, was zu entdecken ist und was sehr oft später in den Museen unserer Gesellschaft auftaucht. Es ist doch so, daß es fast immer Galerien waren in diesem Jahrhundert, seit Cézanne bis heute, die das Risiko der Präsentation der jeweiligen wichtigen Äußerungen der Bildenden Kunst auf sich nahmen, und nicht das Museum. Das Museum folgte immer hinterher, kodifizierte das, was einige wenige Mutige vorgestellt, vorgeschlagen und zur Diskussion gestellt haben.













Erwin Bohatsch
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

Siegfried Anzinger
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

Jonathan Borofsky
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

F: Kann man sagen, daß es eine sehr enge Zusammenarbeit mit den internationalen Galerien gab?

J: Eine normale Zusammenarbeit, wie immer in einer Ausstellung zur Gestaltung dieses Ausmaßes vonnöten sein wird. Das war in London so der Fall und in Ausstellungen, die ich vor zehn Jahren gemacht habe auch.

F: Verblüffend ist allerdings, daß einige Galerien ganz besonders massiv auftreten, z.B. die Kölner Galerie Michael Werner zeigt ihr gesamtes Künstlerprogramm in dieser Ausstellung. Gab es Einflußnahmen, Druck oder auch Zwänge von irgendwelchen Galerien, wurde dieser Druck versucht?

J: Es gab überhaupt gar keine Zwänge und gar keinen Druck. – Ich erinnere mich daran, daß vor einigen Jahren große Museumsausstellungen amerikanischer Kunst nur von einer Galerie bestritten worden sind: nämlich Leo Castelli. Sein Programm galt schon oft für die amerikanische Regierung als die Äußerung der amerikanischen Kunst einer gegebenen Zeit. – Wenn man zur Frage nach Michael Werner zurückkommt: Er ist einer der wenigen Galeristen in Europa, die sich sehr früh und sehr intensiv für eine bestimmte Phase, für eine bestimmte Äußerung, für eine bestimmte Haltung in der deutschen Kunst eingesetzt haben. Und wenn in einer Ausstellung diese wenigen Künstler eine wichtige Position haben, dann ist es verständlich, daß sie – von welcher Galerie auch immer – dort berücksichtigt werden.

F: An der Ausstellung „Art into Society – Society into Art“ haben Sie 1974, dem „damaligen Zeitgeist“ entsprechend, in einem Kollektiv von Künstlern und Theoretikern mitgearbeitet. Gefordert wurde eine Demokratisierung der Kunst und der Kunstvermittlung. Wichtigster Impuls hierfür war Joseph Beuys‘ sicherlich nicht wörtlich gemeinte Aussage: Jeder Mensch ein Künstler. Nun präsentieren Sie, zusammen mit Norman Rosenthal in einem Zwei-Mann-Un-

Jonathan Borofsky
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

Bernd Koberling
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

Volker Tannert
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

ternehmen den „heutigen Zeitgeist“, ein Vorhaben, das man sich eher als Ergebnis einer interdisziplinären Diskussion vorstellen kann. Fühlen Sie sich nicht überfordert? Oder anders: ist es ein Zeichen der Zeit, daß zwei Ausstellungsmacher nicht nur eine neue Malerei vorstellen, sondern daß sie diese sogar zum Zeitgeist deklarieren?

J: Auch an der Ausstellung „Art into Society – Society into Art“, die Norman Rosenthal und ich 1974 in London gemacht haben, haben nur sieben Künstler teilgenommen. Das bedeutet, daß wir uns schon damals sehr bewußt waren, daß die Demokratisierung der Kunst ein sehr wichtiges Postulat der Kunstvermittlung bleiben muß, nur die entscheidenden kreativen Äußerungen und Setzungen bleiben immer begrenzt. Denn die Utopie von Beuys, vielleicht eine der wesentlichsten theoretischen Bereicherungen in der Kunstdiskussion nach dem Krieg, ist ein theoretisches Postulat, auf die Tiefe der Geschichte hin, es entspricht natürlich noch nicht der Situation von heute. Und heute, in einer arbeitsteiligen, in einer entfremdeten Gesellschaft, ist es nur zu verständlich, daß es der Einzelne ist, der seine Setzung als künstlerisch-kreative oder intellektuelle Maßstäbe zur Diskussion stellt.

F: Hochsubventionierte Kunstausstellungen finden nicht in einem unpolitischen Raum freier Kunst statt. Gerade in Zeiten der ökonomischen Rezession und der politischen Restauration versuchen die Politiker eine ihnen genehme Kunst als Sinnstiftung und Heil zu benutzen. In einer Werbekampagne des Berliner Senats werden deshalb auch die Zeitgeist -Ausstellung und Ihre Person unmittelbar mit der CDU-Politik des Senats verknüpft. Eine Verbindung von Staat, Parteiinteresse und Kunst, wie ich sie von keiner internationalen Kunstausstellung sonst kenne. Wie sehen Sie diese „Ehe“?

J: Ob man das als eine Ehe bezeichnen kann, das sollte man näher untersuchen. Diese Ausstellung ist der Senatsverwaltung für kulturelle Angelegenheiten in Berlin Anfang 1981 vorgelegt worden. Die zuständigen Stellen in diesem













▸▲▲ **Walter Dahn**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▸▲ **Frank Stella**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▸ **Frank Stella**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

Ministerium haben sich lange mit den Vorschlägen auseinandergesetzt und, nachdem in Berlin Wahlen waren und eine neue Landesregierung zustande kam, ist auch die Entscheidung gefallen, dieses Projekt durchzuführen. Wie Sie wissen, der neue Kultusminister, Senator Kewenig, hat sich sehr intensiv für dieses Projekt eingesetzt. Doch der größte Teil der finanziellen Mittel kam vom Bundesinnenministerium, und Bundesminister Baum ist nicht gerade ein Exponent der neuen Wende. Also die Wahrheit, die Wirklichkeit, die Realität der Entstehung solcher Projekte gilt es zu verstehen. Dies ist anders zu beurteilen als die Werbekampagne eines Informations- u. Presseamts.

F: Kommen wir am Schluß unseres Gespräches zurück zu Goethe. Goethe schrieb: „Wenn eine Seite nun besonders hervortritt, sich der Menge bemächtigt und in dem Grade triumphiert, daß die entgegengesetzte sich in die Enge zurückziehen und für den Augenblick im Stillen verbergen muß, so nennt man jenes Übergewicht den Zeitgeist, der denn auch eine Zeitlang sein Wesen treibt.“ Wie sehen Sie die Zukunft der bildenden Kunst?

J: Ich bin kein Prophet. Ich glaube auch, kein Vermittler sollte sich anmaßen, ein Prophet zu sein. Aber ich denke an Meyer-Graefe, ich denke an Ruskin und meine, daß die Arbeit, die wir heute leisten, morgen beurteilt wird. Und wenn sie Bestand hat, war sie Prophetie für das Morgen.

◂▲▲ **Malcolm Morley**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂▲ **Malcolm Morley**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982

◂ **James Lee Byars**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus KUNSTFORUM 56, Köln 1982



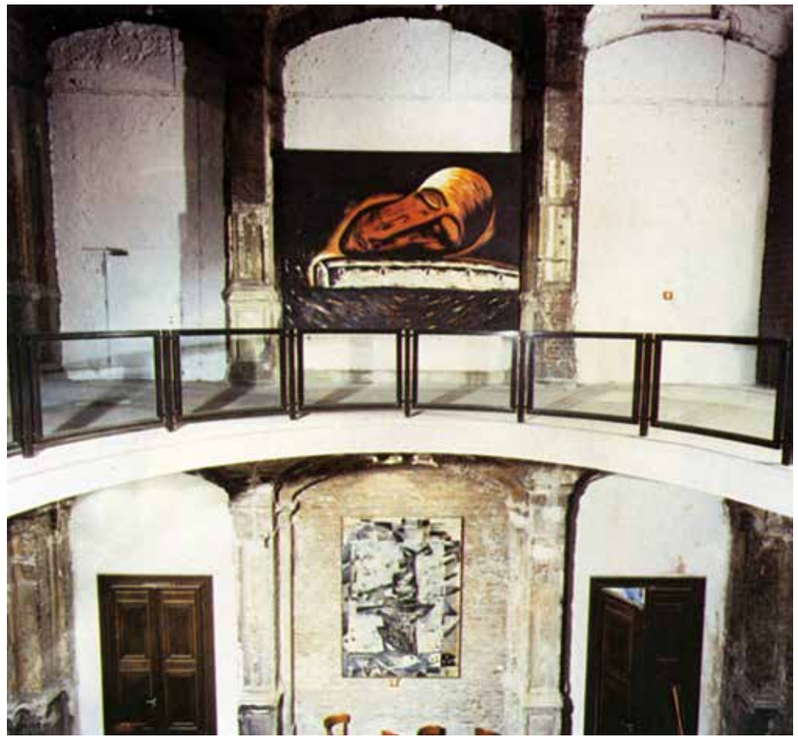


▲▲ **Markus Lüpertz**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus
KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▲ **Markus Lüpertz**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus
KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▲▶ **Enzi Cucchi (oben), Markus Lüpertz (unten)**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus
KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▶ **Brunnen von Cucchi und Chia**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus
KUNSTFORUM 56, Köln 1982





▶▶▲ **Sigmar Polke**
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus
KUNSTFORUM 56, Köln 1982

▶▶ **Sandro Chia, K. H. Hödicke**
im Nordtreppenhaus
Installationsfoto von Jochen Littkemann aus
KUNSTFORUM 56, Köln 1982

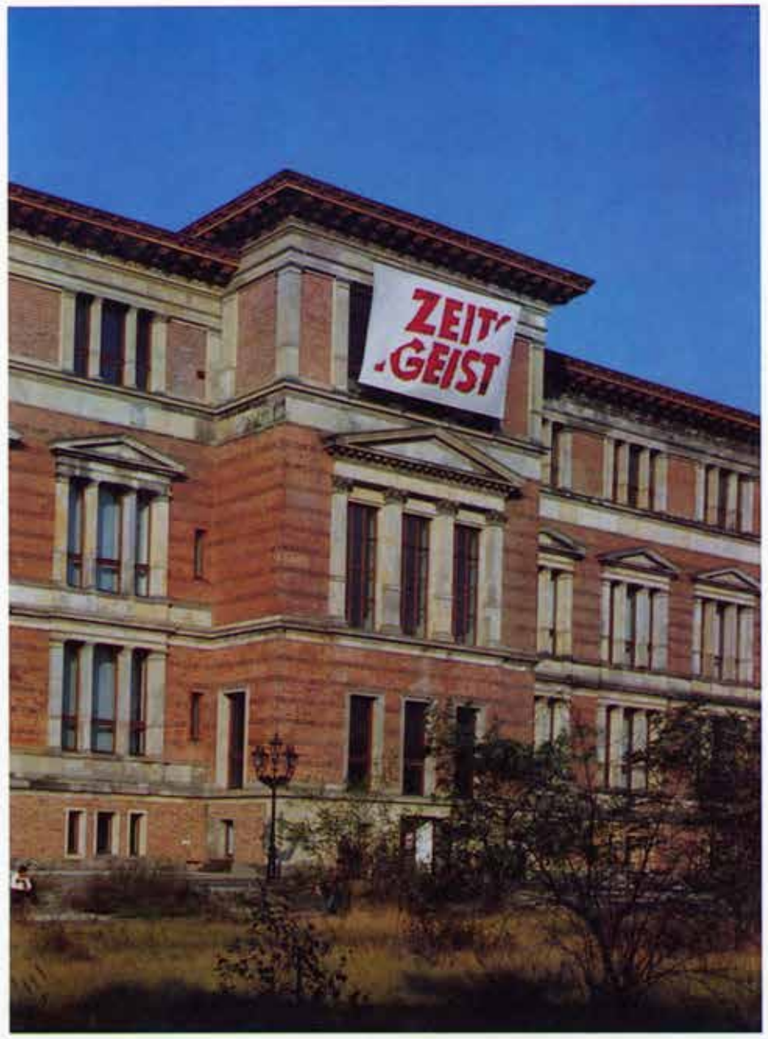




KUNSTFORUM
INTERNATIONAL
Bd. 56, 10/82, Dezember

Y 6676 E

Kunstforum
Vorgebirgsstr. 35
5000 Köln 1



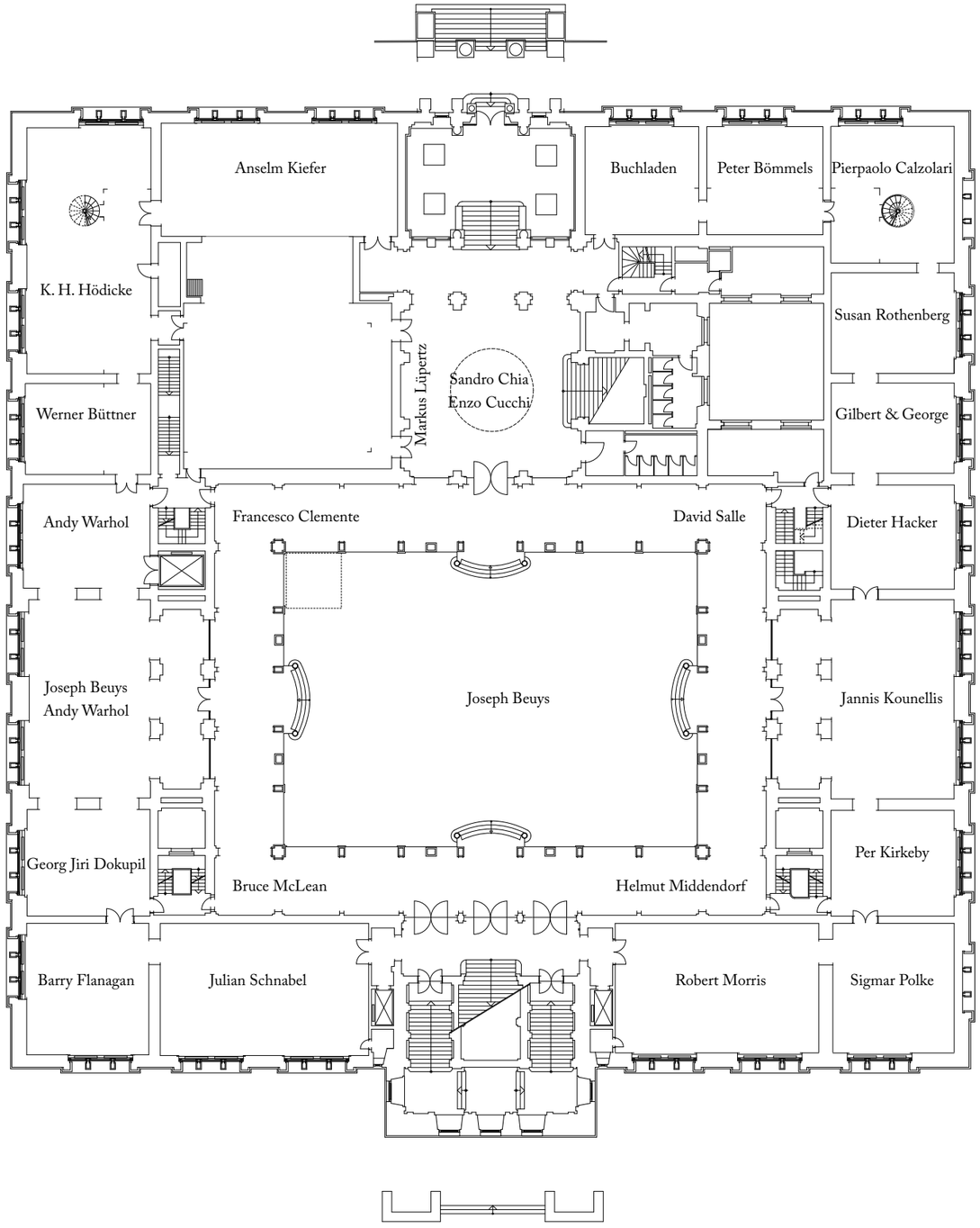
ZEITGEIST

Wolfgang Max Faust INTERVIEW MIT CHRISTOS M. JOACHIMIDES · Klaus Honnef DER NEUE MANIERISMUS · Jochen Littkemann INSTALLATIONSFOTOGRAFIEN · RETTET DIE KUNST! STOPPT DEN ZEITGEIST! · Klaus Honnef DIE REALITÄT DER FOTOGRAFIE — PHOTOKINA 1982 · Annelie Pohlen HUBERT KIECOL · Jörg Johnen AUSSTELLUNG B · Klaus Flemming BIKINI · Schnellkurs POSTMODERNE WAS IST DAS?

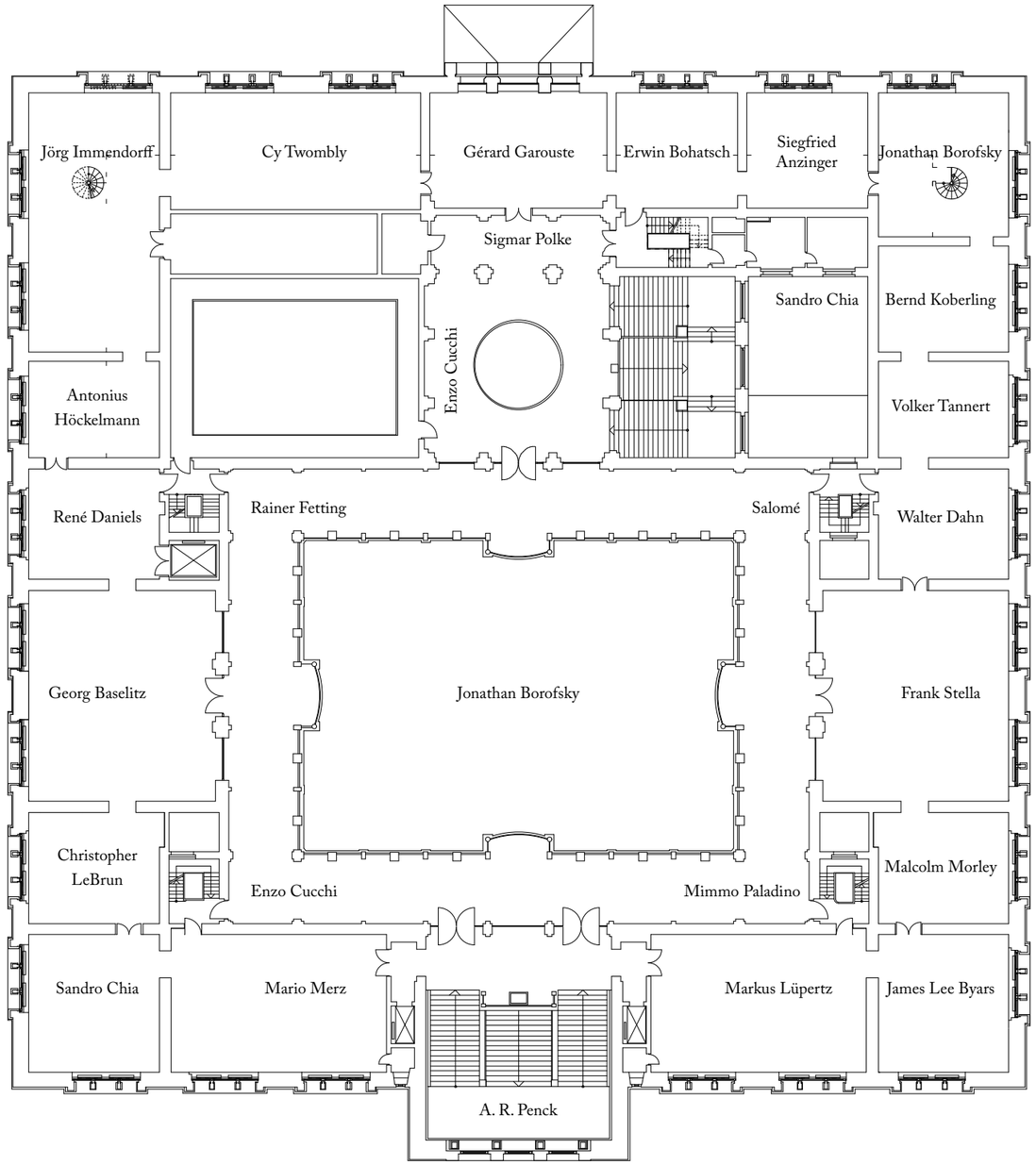


◂ Umschlag KUNSTFORUM, Band 56, 10/82, Dezember

▴ In der Paris Bar. von links: Helmut Middendorf, Christos M. Joachimides, Bernd Koberling, Familie Penck, Bruce McLean, Markus Lüpertz, Dieter Hacker, Rainer Fetting,
Foto: John Phillips
https://www.kunstforum.de/artikel/zeitgeist-fragen/, abgerufen 28. Januar 2022



▲ Martin-Gropius-Bau, Grundriss Erdgeschoss mit Künstlerverzeichnis der Ausstellung ZEITGEIST, hier abgebildet im Maßstab 1:400
1982/2020, Jürg Steiner Berlin



▲ Martin-Gropius-Bau, Grundriss Obergeschoss mit Künstlerverzeichnis der Ausstellung ZEITGEIST, hier abgebildet im Maßstab 1:400
1982/2020 Jürg Steiner, Berlin

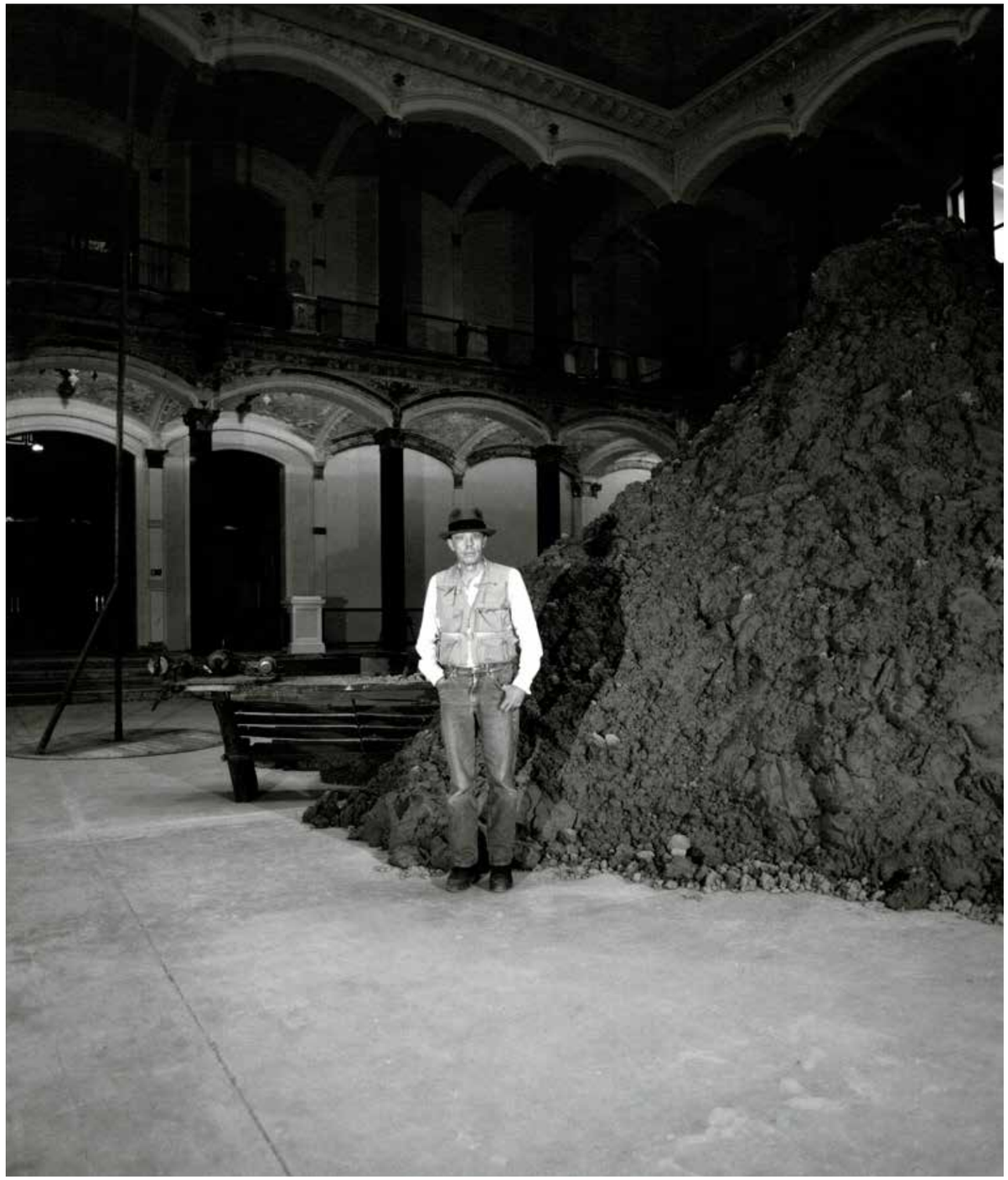
Fotoserie von Helmut Metzner

Helmut Metzner ist Kunstpädagoge, den es nach dem Studium verstärkt zur Kamera zog. So fotografierte er beispielsweise die Werke von Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé und Bernd Zimmer, die vom 1. März bis zum 20. April 1980 unter dem Titel ›Heftige Malerei‹ im Berliner Haus am Waldsee gezeigt wurden. Volker Diehl engagierte ihn für die Begleitung der Berliner Künstler der ZEITGEIST-Ausstellung. Trotz seines Renommees (und seiner Ausrüstung) entschied er sich später für die Bildende Kunst. So entstand auch 2007 das wandfüllende Kunstwerk im Sonderlesesaal der wiederaufgebauten Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar.

JS



▲ K. H. Hödicke, 1982, auf dem Dach seines Ateliers in der Dessauer Straße mit Blick auf den Martin-Gropius-Bau im Hintergrund, Foto Helmut Metzner



▲ Joseph Beuys an seinem Lehmberg, Herbst 1982. Die Bilder im Umgang hängen noch nicht, Foto Helmut Metzner.



▲ Joseph Beuys im Lichthof des Martin-Gropius-Baus, im Hintergrund bringt die Kunstspedition Kisten in den Umgang, Foto Helmut Metzner



▲ Joseph Beuys im Lichthof des Martin-Gropius-Baus, Foto Helmut Metzner



▲ Francesco Clemente arbeitet im Lichthof des Martin-Gropius-Baus an einem großformatigen Bild, Foto Helmut Metzner. (Hing dieses Bild in der Ausstellung, wenn ja, wo?)



▲ A. R. Penck bei seinen ersten Pinselstrichen auf de, Treppenpodest zwischen Erd- und Obergeschoss im Südtreppenhaus, Foto Helmut Metzner.



▲ Bernd Koberling in seinem Berliner Atelier, 1982, Foto Helmut Metzner.



▲ Jonathan Borofsky bei Malerarbeiten an der Raumwand (Nordostraum im Obergeschoss), Foto Helmut Metzner.



▲ Markus Lüpertz während der Arbeit an seinem Beitrag für die Ausstellung, Foto Helmut Metzner



▲ Bruce McLean während der Arbeit an seinem Beitrag für die Ausstellung im Künstlerhaus Bethanien, Berlin-Kreuzberg, Foto Helmut Metzner



▲ Helmut Middendorf 1982 in seinem Atelier, Foto Helmut Metzner



▲ Rainer Fetting1982 in seinem Atelier, Foto Helmut Metzner



▲ A. R. Penck beim Betrachten seines Großformats auf dem Zwischenpodest des Südtreppenhauseses, 198, Foto Helmut Metzner



▲ Mario Merz baut mit Helfern (Thomas Schliesser, 2. von rechts, Thomas Büsch, rechts angeschnitten) den Bambusturm in seinem Raum im Martin-Gropius-Bau 1982 auf, Foto Helmut Metzner



▲ Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal vor der Westseite des Martin-Gropius-Baus im Sommer 1982, Foto Helmut Metzner



▲ Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal auf dem Westbalkon im Lichthof des Martin-Gropius-Baus während der im Erdgeschoss gezeigten Ausstellung ›Mythen der Neuen Welt‹ im Sommer 1982, Foto Helmut Metzner



▲ Nordostecke des Martin-Gropius-Baus: der frühere und heutige Haupteingang war 1982 nicht benutzbar. Die Grenze zwischen Ost- und Westberlin war diesseits der Berliner Mauer. Rechts ist das ehemalige Preußische Abgeordnetenhaus zu sehen, 1982 war es ›Haus der Ministerien‹ (der DDR), seit den 1990er Jahren ist es Abgeordnetenhaus von Berlin, Foto Helmut Metzner

▶ Nordostecke des Martin-Gropius-Baus mit Blick auf das ›Haus der Ministerien‹ hinter der Berliner Mauer. Das Ostfenster im Eckraum des Erdgeschosses wurde vor 1945 wegen der Nähe zum nicht mehr vorhandenen Gebäude des späteren ›Reichssicherheitshauptamts‹ mit Steinplatten verschlossen. In diesem Raum stellte die Ausstellung ZEITGEIST Pierpaolo Calzolari aus. Sie konnte so in diesem Raum eine weder von einem Fenster noch von Durchgängen mit der Empore beeinträchtigte Wand vorhalten, Foto Helmut Metzner



Erweiterte Materialsammlung



▲ Kontaktbögen von Roland Hagenberg:
Auf den oberen zwei Fotos aus der Druckerei Hentrich sind Joseph Beuys, Christos M. Joachimides (halb verdeckt) und der Fotograf Helmut Metzner (im Vordergrund) zu erkennen.
Auf dem unteren Bild links stehen Volker Diehl und NN im Lichthof, unten rechts sind Ausschnitte aus Joseph Beuys' Installation ›Hirschdenkmäler‹ zu sehen.



▲▲▲ Christos M. Joachimides bei der Eröffnung (?) mit Werner Büttner und der Galeristin Bärbel Grässlin, Foto unbeschriftet, Sammlung Sabine Hollburg



▲▲ zwei unbeschriftete Fotos aus der Sammlung Sabine Hollburg: Christos M. Joachimides spricht an unbekanntem Ort. Zu seiner Linken stehen Roland Hagenberg, Ingrid Mössinger und Sabine Hollburg.



▲ Tina Aujesky und Jürg Steiner 1982 im Lichthof des Martin-Gropius-Baus, Foto von Volker Diehl (?)



▲▲▲▲▲ Thomas Kupferstein bei einer Beleuchtungsprobe mit dem Werk *Standbein, Spielbein/Contrapposto*, Bronze bemalt, 1982, von Markus Lüpertz. Sammlung Thomas Kupferstein



▲▲▲▲ Im Ausstellungssekretariat: Tina Aujesky an ihrem Schreibtisch mit Thomas Schließer (links). Wer steht und sitzt an Volker Diehls Platz? Foto Wolfram Jacob



▲▲▲ Jörg-Ingo Weber und Tina Aujesky während der Pressekonferenz, Foto von Wolfram Jacob



















▲▲◀◀ Jonathan Borofsky 1982
aus: The Catalogue of ZEITGEIST International Art Exhibition Berlin 1982, New York 1983, Seite 90
Foto: Jochen Littkemann

▼◀◀ James Lee Byars: *The House of ZEITGEIST*, 1982, Silk, wood, paper, porcelain, stone. 500 x 900 x 900 cm, Courtesy Galerie Michael Werner; Cologne and New York, Fotograf im Bildnachweis nicht genannt.
aus: OUTLOOK, International Art Exhibition Athens 2003, edited by Christos M. Joachimides, Athen 2003.

◀◀ Anselm Kiefer in seinem Atelier im Sommer 1982, Foto Volker Diehl

▲▲◀ Bildunterschrift: Joseph Beuys in front of Stag Monuments in the Zeitgeist exhibition at the Martin-Gropius-Bau, Berlin in 1982
Jochen Littkemann. Coutesy of Galerie Thaddaeus Ropac London · Paris · Salzburg
https://www.theartnewspaper.com/2018/04/13/thaddaeus-ropac-lands-joseph-beuys-estate
zuletzt besucht 20. September 2022

▲◀ Jürg Steiner und Rainer Fetting während eines Konzerts im Martin-Gropius-Bau, Foto Volker Diehl

◀ Norman Rosenthal, Christos M. Joachimides, Heiner Bastian, Joseph Beuys, Peter Raue (von links nach rechts) bei der Abschlussveranstaltung im zugänglichen Bereich des Lichthofs vor dem Nordportal, unbeschriftetes Foto Sammlung Sabine Hollburg

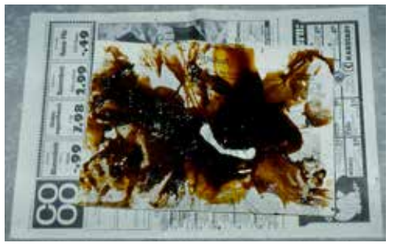
▲ Der Senatsdirektor der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten, Winfried Fest, und der Drucker und Verleger Gerhard Hentrich zeigen am Vorabend der Eröffnung von ZEITGEIST ein Goldkuchenplakat, welches Joseph Beuys im Vordergrund erklärt, Fotos Wolfram Jacob.













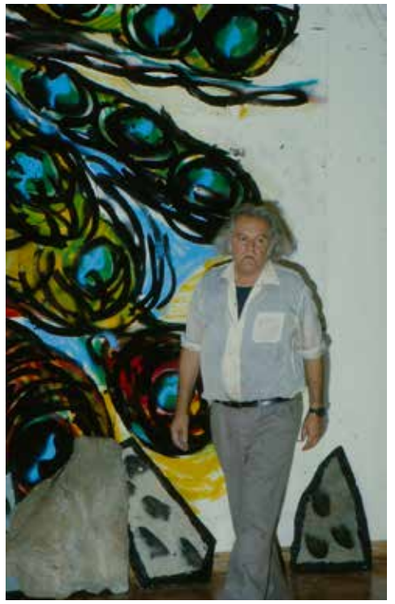




















aus: KUNSTFORUM International, Band 56, Seite 27, Bildunterschrift: ›Christos Joachimides vor der Statue Friedrich Wilhelm I. (1713–1740) während des Eröffnungsfestes im Lapidarium (Foto Frederick Gore)‹

Im Anselm Kiefers Atelier im Sommer 1982, Foto Volker Diehl

Fotos von Helmut Metzner aufgenommen im ›Atelier‹ von A. R. Penck im Martin-Gropius-Bau. Auf dem obersten Foto sind der Künstler und der Fotograf zusammen zu sehen.

Künstler in ihren Ateliers bei der Vorbereitung für die Ausstellung ZEITGEIST, von oben: Markus Lüpertz, Bernd Koberling, Rainer Fetting, Fotos Helmut Metzner

Mario Merz mit Helfern beim Aufbau seiner Werke im Martin-Gropius-Bau, Foto Helmut Metzner

Joseph Beuys porträtiert von Margret Nissen (?) inmitten seines Werks.

Joseph Beuys *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*, 1985, https://www.uni-trier.de/index.php?id=36209, zuletzt besucht: 11. November 2020

Markus Lüpertz, Foto Wolfram Jacob

Momentaufnahme aus der Werkstatt von Joseph Beuys, Foto Wolfram Jacob

Mario Merz beim Aufbau seines Raums, Foto Wolfram Jacob

Heiner Bastian: Joseph Beuys – Skulpturen und Objekte, Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1988, Foto: Barbara Klemm, Seite109

Heiner Bastian: Joseph Beuys – Skulpturen und Objekte, Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1988, Foto: Monika Nikolic, Seite 319