

**UNI  
FR**  
■

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG  
UNIVERSITÄT FREIBURG

# Art Space

Voyage d'études 13.09-17.09 2021



# Berlin

**Prof. Dr. Julia Gelshorn**

Histoire de l'art contemporain

# Reader

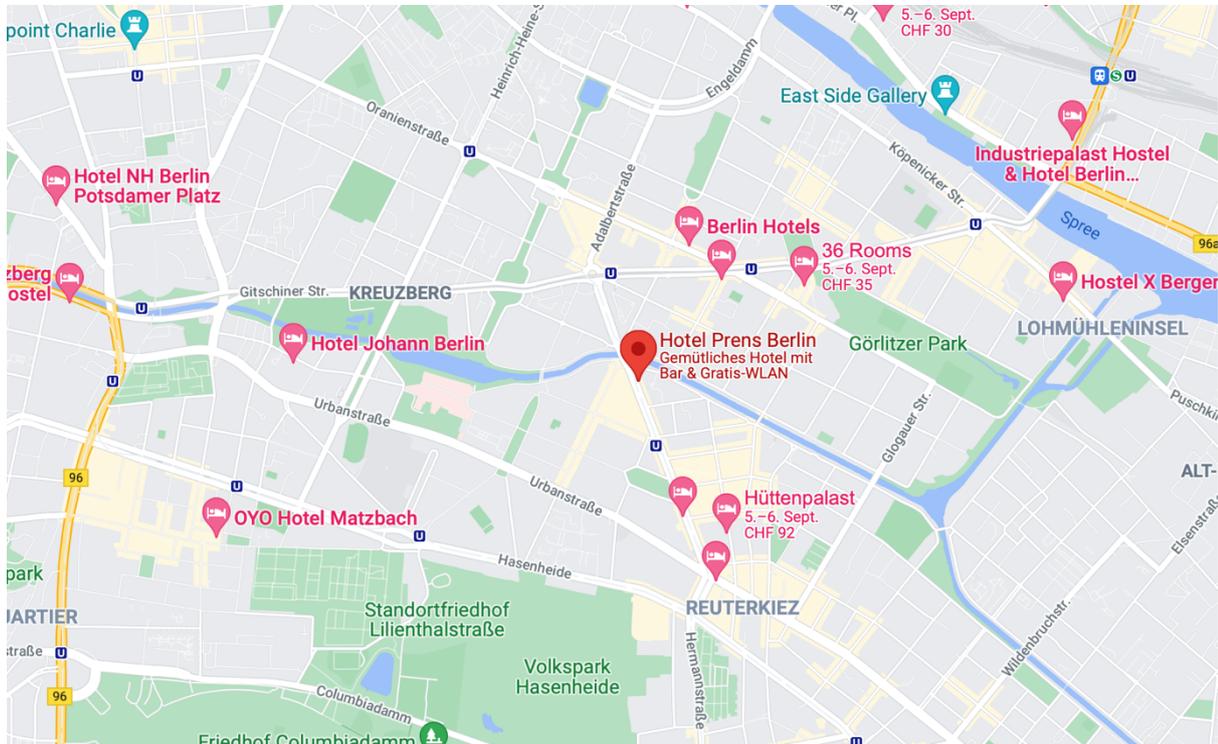
Faculté de lettres



# Hotel Prens, Berlin

Kottbusser Damn 102, 10967 Berlin

Tel: +49 30 887 759 960



# Table des matières

<b>1. Alte Nationalgalerie/Museuminsel.....</b>	<b>6</b>
1.1. Karl Friedrich Schinkel, Chardonnens .....	6
<b>2. Neue Nationalgalerie .....</b>	<b>15</b>
2.1. Berlin Dada (Berlinische Galerie), <i>Rrustemi</i> .....	15
2.2. Neue Sachlichkeit, (Berlinische Galerie), <i>Horvath</i> .....	28
2.3. Mies van der Rohe-Bau, <i>Gross</i> .....	43
<b>3. Humboldt-Forum.....</b>	<b>50</b>
3.1. Dekolonisierung, Restitutionsdebatte und das Ethnologische Museum, <i>Depestel</i> .....	50
<b>4. Jüdisches Museum.....</b>	<b>60</b>
4.1. Daniel Libeskind-Bau, <i>Zurfluh</i> .....	60
<b>5. Alte Nationalgalerie / Reichstag .....</b>	<b>91</b>
5.1. Gerhard Richter: Birkenau-Zyklus / Reichstag, <i>Mariotta</i> .....	91
<b>6. Berlinische Galerie o.ä.,.....</b>	<b>102</b>
6.1. Festival „Geniale Dilettanten“, <i>Beaudegnies</i> .....	102
<b>7. Hamburger Bahnhof.....</b>	<b>109</b>
7.1. Joseph Beuys, <i>Bestenheider</i> .....	109
7.2. Calla Henkel/Max Pitegoff, <i>Delz</i> .....	134
<b>8. KW-Werke.....</b>	<b>120</b>
8.1. Katherina Siverding: Deutschland wird deutscher, <i>Petermann</i> .....	120
<b>9. Lectures obligatoires .....</b>	<b>160</b>
9.1. Osborne Peter, <i>Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art</i> , 2013. ....	160
9.2. Graw Isabelle, <i>The Myth of Remoteness from the Market</i> , in « <i>Issue No. 94 "Berlin Update"</i> », 2014. ....	179
9.3. Naumann Henrike, Schönberger Angela und Brandolini Andreas, <i>Die Trümmer des Deutschen Wohnzimmers</i> , in <i>Einstürzende Reichsbauten</i> , 2021. ....	197

**N.B. Etant donné les paginations individuelles de vos PDF, la numérotation centrale et soulignée fait foi pour l'ensemble du Reader.**

## READER

### KARL FRIEDRICH SCHINKEL

Karl Friedrich Schinkel est un architecte allemand qui a exercé dans plusieurs domaines, notamment en tant qu'urbaniste, théoricien, peintre et décorateur. Il eut un impact considérable sur le modernisme et l'urbanisme en Allemagne et influença les architectes des générations suivantes. Au cours de sa carrière, il est nommé au conseil des travaux prussiens, et se voit acquérir la charge de l'esthétique architecturale de tous les projets de construction lancés par l'Etat.

Né en 1781 à Neruppin, Schinkel voit sa vie traversée par l'ère napoléonienne qui eut une grande influence sur l'état prussien dans lequel il vivait. Après son apprentissage terminé en 1800 auprès de David et Friedrich Gilly, il doit attendre jusqu'en 1815 avant de recevoir une commande d'architecture notable.<sup>1</sup> Il travaille alors comme peintre en réalisant des décors de scènes très appréciés à Berlin et quelques toiles, exprimant ainsi son intérêt pour la peinture de paysage. A cette époque, il entreprend également de nombreux voyages en Autriche, en Italie et en France. Après cette période intermédiaire, il s'applique dans de nombreux projets architecturaux pour la ville de Berlin qu'il retrouve dans un chaos politique après un échec militaire.<sup>2</sup> Un des projets déterminant de sa carrière voit le jour en 1816. Cette année-là, le roi de Prusse, influencé par les collections d'art qu'il avait pu observer à Vienne, Paris ou Londres durant ses voyages et désireux de rassembler les collections royales dans un seul et même endroit, souhaite voir le jour d'un musée familial. Dans un premier temps, l'architecte Friedrich Rabe est chargé de créer un projet qui ne satisfait pas le chancelier d'état. Celui-ci sollicite alors Schinkel.<sup>3</sup> Schinkel entreprend de dessiner des plans et de trouver un endroit propice à accueillir le nouveau bâtiment. Son choix s'arrête sur le Lustgarten, un parc situé sur une petite île au centre de Berlin. Une fois le lieu choisi, Schinkel supervise quelques modifications de terrain afin de créer le site qu'il lui faut. L'emplacement est en lui-même très significatif : il se trouve à côté de la cathédrale et face au palais royal. Cette position n'était pas anodine, elle donnait à Schinkel le moyen de déclarer que l'art se situe au même niveau que l'Eglise et l'Etat.<sup>4</sup> En concevant ce musée, Schinkel avait pour idée de réaliser un espace voué à instruire le grand public et il participa ainsi à l'essor du musée en tant qu'institution. À cette époque, le projet de construire un bâtiment dédié d'office à un musée était innovant et Schinkel fut le pionnier dans l'imagination d'un bâtiment dont le but était purement de présenter des œuvres d'arts. En effet, bien que les musées ouvrirent leurs portes au public depuis quelques années déjà, ceux-ci avaient auparavant tous été réalisés par la transformation de constructions déjà présentes. L'institution du musée public prit à ce moment-ci un nouveau tournant : le musée devenait un instrument de l'action publique, historique et mémorielle<sup>5</sup> ayant pour but d'instruire la nation.

Au fil des années, quatre autres musées se greffèrent à l'Altes Museum pour progressivement former un centre culturel appelé la Museum Island. L'Altes Museum, le Neues Museum, l'Alte Nationalgalerie, le Bode Museum et le Pergamon Museum ont été réalisés tout au long du XIXe et durant le début du XXe siècle et abritent des collections allant de l'Égypte ancienne à l'art européen du XIXe siècle. La guerre ayant abîmé plusieurs de ces bâtiments, de nombreuses

---

<sup>1</sup> Pundt 1967, p. 115.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>3</sup> Moyano 1990, p. 586.

<sup>4</sup> Ziolkowski 1897, p. 372.

<sup>5</sup> Mazé 2012, p. 85.

restaurations furent entreprises durant les dernières années afin de réparer et réaménager les espaces d'exposition. La Nationalgalerie nous intéresse particulièrement puisque nous la visiterons lors de notre séjour à Berlin. Réalisée durant les années 1867 à 1876, elle a été dessinée par un élève de Schinkel, l'architecte August Stüler. Actuellement, elle contient des peintures romantiques de Schinkel lui-même ainsi que celles de Caspar David Friedrich et de nombreuses œuvres impressionnistes et expressionnistes. Le bâtiment possède la forme d'un temple s'élevant sur un socle décoré à l'antique. L'aspect de cette construction découle du style de Schinkel. L'Altes Museum lui-même possède l'apparence d'un monument classique avec son plan frontal de 18 colonnes ioniques cannelées, illustrant la pensée culturelle de son temps. En vérité, l'utilisation de formes classiques par Schinkel découlait plus des goûts de la famille royale prussienne que des intérêts de l'architecte qui, durant la période où il se vit attribué la conception de l'Altes Museum, montrait plutôt un attachement prononcé pour le romantisme avec une architecture gothique. Deux toiles que nous étudierons plus précisément lors de notre visite à l'Alte Nationalgalerie, réalisées en 1813 et 1815, expriment l'attachement de Schinkel au passé gothique nordique<sup>6</sup>. On peut alors se questionner sur cette sympathie de l'artiste pour l'époque moyenâgeuse.

Au cours des guerres napoléoniennes, l'arrêt presque complet de la construction publique en Europe n'avait rendu possible aucune permanence de style<sup>7</sup>, et les architectes se trouvaient alors face à de nombreuses possibilités. L'intérêt de Schinkel pour le gothique fait en réalité écho à la religion chrétienne et à la tradition nationale allemande. Pour lui, l'architecture gothique est emprunte d'une grande cohésion qu'il ne retrouve pas dans les œuvres antiques, qui selon lui ne sont qu'une juxtaposition d'éléments physiques.<sup>8</sup> Schinkel voit dans l'architecture gothique une sorte de suprématie spirituelle sur l'architecture antique, mais il accorde néanmoins à cette dernière des principes d'unité. Il souhaite alors utiliser ces principes dans l'architecture gothique afin de la développer et de la perfectionner. Lorsqu'il dessine des plans pour le mausolée de la reine Louise à Charlottenburg, il utilise une forme hétérogène associant des formes gothiques à une clarté de style antique. Au-delà d'un intérêt religieux, le goût de Schinkel pour le gothique réside dans l'envie d'exprimer une appartenance nationale. Au début du XIXe siècle, le gothique tient un rôle de symbole allemand qui s'oppose aux « Lumières » françaises. L'architecture se déploie alors dans un rôle politique rassemblant la sphère des arts à la mise en avant d'une identité nationale. L'emploi du gothique permet de montrer au monde extérieur que le peuple allemand n'est plus dominé par les puissances étrangères. Pour Schinkel, le Moyen Âge représente une époque où la communauté était unifiée grâce à la religion chrétienne qui s'exprimait en partie par les arts. Il voit alors les croyants de cette époque comme des modèles à suivre pour créer l'unité de son peuple. Mais bien qu'il puise dans la chrétienté un exemple d'harmonie, il n'attribue pas à la religion de rôle dominant. L'utilisation de l'architecture gothique est surtout liée à une vision romantique qui prône que l'art est analogue à la religion. A la même époque, le philosophe allemand Hegel, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, discute de l'art dans le chapitre destiné à la religion.<sup>9</sup> Bien que Schinkel doive laisser de côté sa passion pour le gothique lorsqu'il réalise ses plans pour l'Altes Museum, il ne quitte pas l'idée d'analogie entre l'art et la religion. En choisissant la forme d'un temple, Schinkel répond au discours de son temps selon lequel le musée est un temple de l'art. Et l'emplacement du bâtiment, entre la cathédrale et le palais royal, ne fait que renforcer cette idée en rappelant que l'art a autant sa place que la religion et l'état.

---

<sup>6</sup> Spender 1992, p. 2.

<sup>7</sup> Ziolkowski 1897, p. 372.

<sup>8</sup> Ramos 2005, p. 62.

<sup>9</sup> Ziolkowski 1897, p. 374.

Schinkel oscille tout au long de sa carrière entre un style néogothique et un style néoclassique, en mêlant souvent les deux dans une vision très personnelle. Il réalise les plans de nombreux autres importants bâtiments de Berlin, dont on peut citer l'important Konzerthaus de Berlin et la Neue Wache pour l'architecture néoclassique ou l'église de Friedrichswerder sur la Schinkelplatz pour l'architecture néogothique. Une troisième influence marque également ses travaux : celle de la révolution industrielle en Angleterre. Après ses voyages dans le nord-ouest de l'Europe, il se lance dans un projet très innovant et marqué des souvenirs de son voyage pour la Bauakademie. L'utilisation de briques comme matériau marque un tournant dans l'architecture berlinoise et la réalisation de la Bauakademie a un impact important sur la transformation de Berlin en une ville moderne.<sup>10</sup>

De par ses multiples innovations, Schinkel est donc un acteur fondamental dans la transformation de l'aménagement du territoire berlinois et toute une descendance d'architecte continuera d'utiliser ses théories. Son esprit de planificateur de sites urbains est déjà présent dans les huiles sur toile que nous verrons à l'Alte Nationalgalerie, réalisées entre 1813 et 1818, avant que sa carrière d'architecte ne débute réellement. Sa peinture de paysage contient les prémisses de ses projets architecturaux et on peut déjà y percevoir l'inventivité de l'artiste ainsi que sa capacité à agencer le paysage.

---

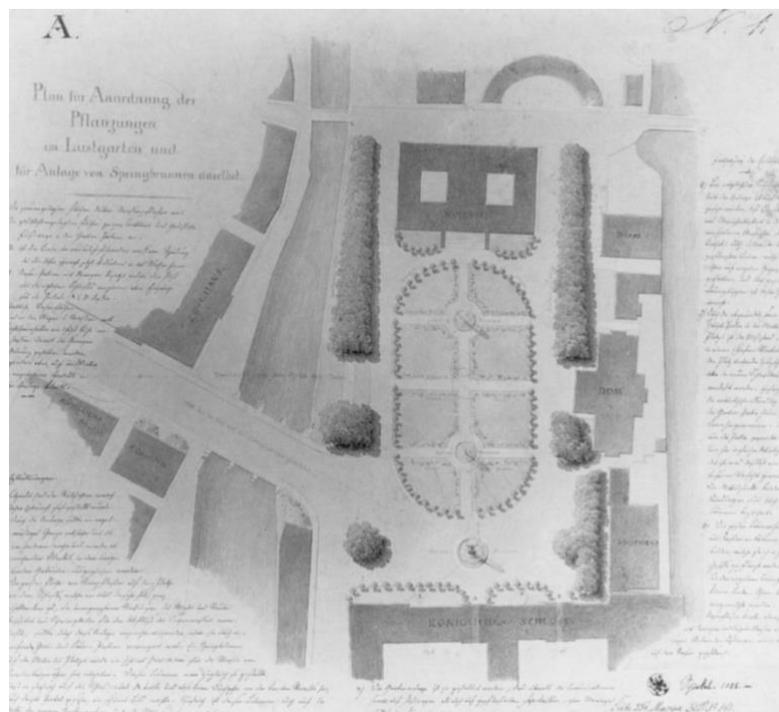
<sup>10</sup> Weis 2019, p. 6.

ANNEXES



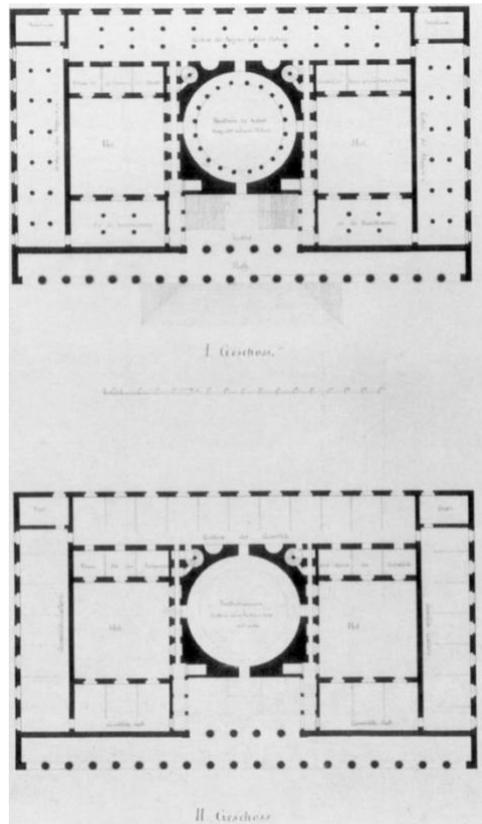
Eduard Gärtner, *Panorama de Berlin*, 1834.

Représente le Lustgarten tel qu'il se présentait en 1834. Sur la gauche se trouve le musée, la cathédrale est au centre et le palais royal est placé sur la droite.

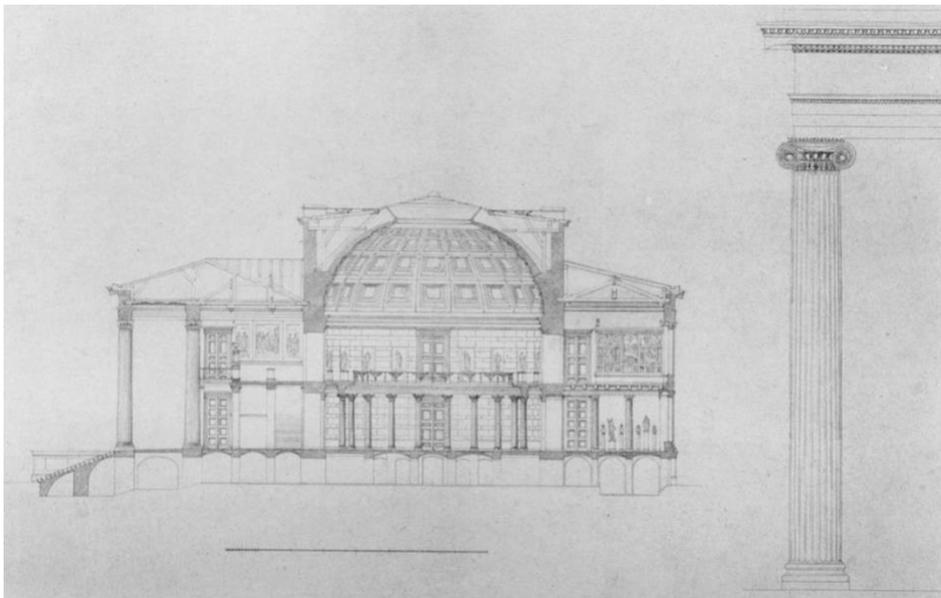


Schinkel, *Aménagement paysager pour le Lustgarten*, 1828.

Photo: Staatliche Museen zu Berlin.



Schinkel, *Berlin Altes Museum*, premier design, plan, 1823.



Schinkel, *Berlin Altes Museum*, deuxième design, 1825.

Photo: Staatliche Museum zu Berlin.



Karl Friedrich Schinkel, *Vue intérieure d'une chapelle funéraire pour la reine Louise*, 1810, aquarelle et lavis, 44,2 x 51,6 cm.

Kupferstichkabinett, Staatliche Museum zu Berlin.

Les textes suivant proviennent des écrits de Schinkel lui-même.

## A PROPOS DE LA RELIGION CHRÉTIENNE

L'architecture du paganisme me paraissait dans cette perspective dépourvue de signification, nous ne pouvons pas directement appliquer le Grec et le Romain, mais ce qui est significatif pour cette cause devait faire l'objet d'une création nouvelle. C'est le Moyen Âge religieux qui m'a montré cette direction architecturale nouvelle à élaborer. À cette époque, alors que la religion chrétienne vivait avec plus de force dans la communauté, elle s'exprimait aussi en art ; et nous devons emprunter à ce temps et, sous l'influence des principes de la beauté que nous livre l'Antiquité païenne, nous efforcer de le poursuivre et de l'achever.

## LE CHRISTIANISME

Le christianisme retire l'homme du monde pour l'achever intérieurement. Le temple chrétien admit le peuple lui-même en son sanctuaire, afin de le détacher du monde physique et de l'élever spirituellement. Chez les Anciens à l'opposé, seuls les prêtres étaient admis, en tant qu'ordonnés, dans le sanctuaire du temple. Le peuple demeurait à l'extérieur de celui-ci. Le christianisme appela en quelque sorte le peuple entier à la prêtrise, et le temple lui-même devait ordonner chacun qui y pénétrait par son caractère.

## LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES

Les Allemands ont connu depuis des siècles des événements malheureux, les déviant de leur spécificité et les livrant par trop et sans conditions à des influences étrangères. Nous devons infléchir ces événements dans un sens positif, n'utiliser l'étranger qu'en le comparant à notre être spécifique afin d'y puiser une nouvelle et totale conscience de notre propre force créatrice. Les influences des nations étrangères ne sont salvatrices que saisies avec circonspection ; c'est l'unique moyen de leur véritable effet, grâce auquel elles se mêlent aux caractéristiques propres. À l'opposé, le reniement de celles-ci ne conduit qu'à une pure absence de caractère et n'engendre qu'une vie lamentable d'imitation qui ne mérite même pas le nom de vie.

## A PROPOS DE L'ART

Seul ce qui stimule la fantaisie doit être entrepris en art. La visée d'une illusion commune des sens est un effort indigne de l'art. De là provient l'explication selon laquelle une esquisse agit souvent bien plus et de manière plus élevée que l'exécution; dans celle-ci sont comprises beaucoup de choses dont on pourrait très bien se passer, dans l'esquisse au contraire seulement le plus nécessaire, propre à éveiller la fantaisie

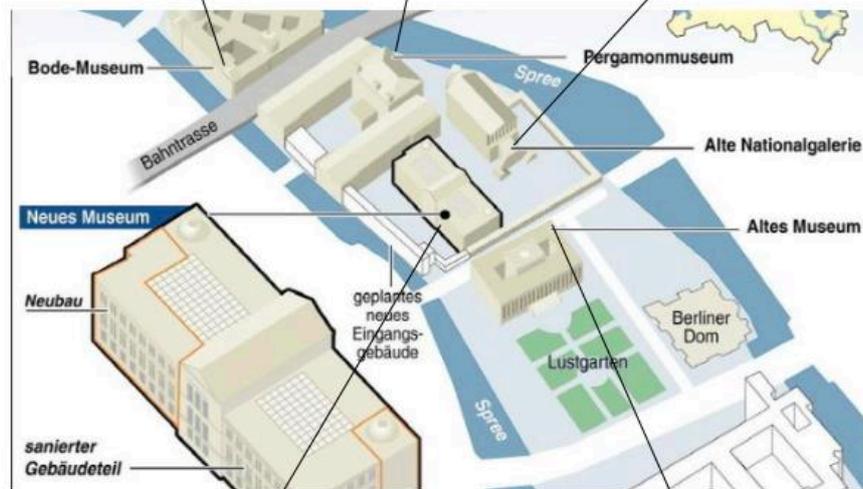
## LA PEINTURE DE PAYSAGE

Les vues de paysages ne présentent un intérêt particulier que si l'on peut y percevoir des traces de vie humaines. La vue sur une contrée dans laquelle aucun être humain ne s'est encore établi peut contenir quelque chose de grand et de beau, mais le spectateur demeurera incertain, inquiet et triste [...] ; il reste donc là insatisfait et incertain, l'objet de sa contemplation lui apparaissant avant tout comme un champ d'activité à venir, au cours duquel ce pays sera finalement peuplé. Il éprouve encore le sentiment de quelque chose d'inquiétant. On augmente l'attrait du paysage en faisant apparaître de façon incontestable les traces de l'homme, ou bien en montrant le premier âge d'or d'un peuple tout à fait naïf et primitif [...]. Alors on peut vivre dans l'image avec ce peuple et comprendre ses relations purement humaines et politiques

Source Texte : Karl Friedrich Schinkel, *Aus Schinkel's Nachlass: Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*. Verlag d. Königl. Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei, 1862.

Source image : Karl Friedrich Schinkel, *Projet de cathédrale comme monument aux guerres de libération nationale*, 1815, encre noire et crayon, 65 x 76 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

# MUSEUMINSEL BERLIN



**BIBLIOGRAPHIE**

Goyau 1904 : George Goyau, « L'Allemagne catholique entre 1800 et 1848: ii: romantisme et catholicisme » in : *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 1904, vol. 19, no 2, p. 275-304.

Koch 1969: Georg Friedrich Koch, “Schinkels architektonische Entwürfe im gotischen Stil 1810-1815” in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1969, p. 262-316.

Mazé 2012 : Camille Mazé, « Des usages politiques du musée à l'échelle européenne » in : *Politique européenne*, 2012, no 2, p. 72-100.

Moyano 1990: Steven Moyano, “Quality vs. history: schinkel's altes museum and prussian arts policy” in: *The Art Bulletin*, 1990, vol. 72, no 4, p. 585-608.

Ramos 2005 : Julie Ramos, « Les visions d'architectures néogothiques de Karl Friedrich Schinkel: édification d'une communauté «néo-allemande patriotico-religieuse»? » in : *Societes Representations*, 2005, no 2, p. 59-83.

Spender 1992: Stephen Spender, “The Significance of Schinkel” in: *Design Quarterly*, 1992, no 154, p. 2-4.

Pundt 1967: Hermann Pundt, “KF Schinkel's Environmental Planning of Central Berlin” in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1967, vol. 26, no 2, p. 114-130.

Sydow 1921: Eckart Sydow, “Karl Friedrich Schinkel als landschaftsmaler” in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1921, vol. 14, no 2, p. 239-25.

Weis 2019 : Isabelle Weis, « Le retour de Karl Friedrich Schinkel à Berlin: la reconstruction de la Bauakademie » in : *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, 2019.

Ziolkowski 1897: Theodore Ziolkowski, “Schinkel's Museum: The Romantic Temple of Art.” In: *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1987, vol. 131, no 4, p. 367-377.

# Berlin Dada dans la Berlinische Galerie et la Neue Nationalgalerie

## Le mouvement Dada à Berlin

Au lendemain de la première guerre mondiale, en 1918, l'histoire de l'art à Berlin connaît un tournant. Les expériences de la guerre, les bouleversements révolutionnaires et la transition de l'Empire allemand à la République de Weimar ont amené de nouvelles questions dans l'art qui ont nécessité de nouvelles solutions stylistiques<sup>1</sup>. C'est dans ce contexte que le mouvement dadaïste s'est vu former un nouveau centre artistique dans la ville de Berlin. Né à Zurich lors de l'ouverture du Cabaret Voltaire en février 1916, le mouvement Dada a connu un développement international, avec des expositions dans plusieurs centres artistiques du monde<sup>2</sup>. En effet, le mouvement a connu une expansion d'abord à Berlin, ensuite à Paris et New York principalement. Une première problématique peut être abordée ici : en quoi Dada Berlin s'est démarqué des autres centres dadaïstes ?

Contrairement au *Salon Dada* de Paris, les artistes de Dada Berlin ont souvent cherché à faire de leur art une révolte autant sur le plan artistique que politique<sup>3</sup>. Les artistes de Dada Berlin tels que George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann, Johannes Baader et Hannah Höch ont mis au point d'une part la technique de photomontage et d'autre part le développement d'une rhétorique basée sur la provocation et la dérision<sup>4</sup>. En effet, la technique du photomontage a permis aux artistes dada de créer des provocations politiques fortes en tournant en dérision des personnes politiques importantes. C'est le cas dans la célèbre œuvre de Hannah Höch, *Dada Rundschau* de 1919 (**fig.1**), dans laquelle l'artiste fait un collage de fragments de journaux. On peut reconnaître sur ce collage le visage du président allemand Friedrich Ebert en maillot de bain ainsi que le président américain Woodrow Wilson en ange survolant le reste de la composition. On y trouve une des caractéristiques premières des collages dada : le ridicule et le grotesque<sup>5</sup>. Le collage *Tatlin lebt zu Hause* de 1920 (**fig.2**) de Raoul Hausmann rejoint la

---

<sup>1</sup> Burmeister, Fassbender, Heckmann, Köhler, Bitterwolf, 2015, p. 63.

<sup>2</sup> Grey, 2006, p.5

<sup>3</sup> Bernou, 2017, p. 79.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>5</sup> Kaléidoscope grotesque de l'époque : « Dada-Rundschau », Hannah Höch (1889-1978). Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst : <https://berlinischegalerie.de/sammlung/unsere-sammlung/grafik/hannah-hoech/>

même composition chaotique des montages de Höch mais avec un message politique plus appuyé. Ce dernier reste, comme dans la plus grande partie des collages des années dada de 1920, fondé sur une déconstruction de fragments pris de journaux des masses.

En plus de la mise en place de la technique du collage, les dadaïstes de Berlin ont mené une révolte politique au moyen d'une rhétorique fondamentalement provocatrice. C'est surtout cet engagement politique qui différencie Dada Berlin des autres centres dada. Les artistes de Dada Berlin échangeaient de nombreuses lettres entre eux et avec d'autres artistes venus d'ailleurs et allaient souvent jusqu'à publier des pamphlets dans les revues et journaux<sup>6</sup>. Par exemple, en mai 1919, Raoul Hausmann publie un pamphlet dans le journal *Der Einzige* contre la république de Weimar en y condamnant également l'expressionnisme<sup>7</sup> (cf. annexe). Mais ce qui marquait le plus le public, c'était les grandes affiches dada qui représentaient des slogans, des phrases courtes ou encore des lettres aléatoires pour attaquer l'art bourgeois de l'académie, la république de Weimar ou encore l'armée (**fig. 3 et fig.6**).

En juillet 1920, George Grosz, John Heartfield et Raoul Hausmann ont organisé la première foire internationale Dada (*Die Erste Internationale Dada-Messe*). Cette foire de Dada Berlin reste encore aujourd'hui l'une des foires dada les plus connues et celle qui représente le mieux l'idéologie de Dada Berlin. De plus, c'est l'une des foires dada les mieux documentées. L'exposition était accompagnée d'un catalogue (**fig.4**) et comprenait des photographes professionnels dont la plupart des photos se trouvent aujourd'hui à la Berlinische Galerie<sup>8</sup> (**fig.5 et fig. 6**). Lors de cette exposition était mise en avant la lutte du mouvement dada qui allait à l'encontre de l'esprit bourgeois principalement. Cette exposition se démarquait des autres foires dada par son engagement politique. Sur l'une des photographies de l'exposition (**fig.7**), nous pouvons lire la déclaration « Dada ist Politisch » à l'arrière<sup>9</sup>. On pouvait y voir des œuvres provocatrices allant aussi à l'encontre de la guerre<sup>10</sup>. Par exemple l'œuvre *War Cripples* de Otto Dix, artiste qui ayant rejoint les dadaïstes de Berlin en 1920, y était exposée. En évitant de justesse toute controverse, Otto Dix dénonce l'armée pour avoir massacré toute une génération<sup>11</sup>. L'exposition comprenait de nombreuses autres œuvres dénonçant l'industrie de

---

<sup>6</sup> Burmeister, Fassbender, Heckmann, Köhler, Bitterwolf, 2015, pp. 122-123.

<sup>7</sup> Guenther, 1987, p. 431

<sup>8</sup> Grey, 2006, p. 14.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 16.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> Crockett, 1992, p. 72

la guerre, dont le portfolio *Gott mit Uns* de George Grosz (**fig.8**) qui critique la brutalité de l'armée allemande en se moquant de la corruption des fonctionnaires et militaires<sup>12</sup>. Le portfolio de Grosz ainsi que l'œuvre *Preussischer Erzengel* de John Heartfield et Rudolf Schlichter (**fig. 9**) avaient fait l'objet d'une plainte de la part des autorités de l'armée<sup>13</sup>. En effet, ces œuvres avaient été accusées d'être des attaques contre les militaires allemands. Finalement, les charges menées contre les dadaïstes n'avaient pas eu de nombreuses conséquences, si ce n'est de la publicité pour le mouvement<sup>14</sup>.

Ces exemples énumérés ici ont pour but de montrer, dans les grandes lignes, ce à quoi aspirait Dada Berlin et en quoi le mouvement a su se démarquer des autres grands centres dadaïstes tels que le Salon dada à Paris. Dada Berlin reste à ce jour un moment clé de l'histoire du mouvement dada, en partie en raison de la première foire internationale de 1920 qui était la première exposition dada qui ouvraient ses portes à l'international<sup>15</sup>.

## Berlinische Galerie

La Berlinische Galerie est un musée fondé en 1975 en tant qu'association de citoyens engagés et intéressés par l'art. Il est un musée de l'État de Berlin depuis 1994, année depuis laquelle la Berlinische Galerie est une fondation de droit public avec une mission de collecte et recherche sur l'art et l'histoire culturelle de Berlin<sup>16</sup>. La collection de la Berlinische Galerie comprend des œuvres créées à Berlin de 1870 à aujourd'hui. L'exposition permanente permet ainsi un panorama de l'art moderne et contemporain berlinois principalement. C'est réellement un musée qui tente de redonner de la lumière à des artistes et œuvres berlinois.e.s qui ont, pour certain.e.s, été oubliés de l'histoire.

Mais de quelle manière la Berlinische Galerie met-elle l'accent sur une histoire (de l'art mais aussi une histoire politique) exclusivement berlinoise, dans notre époque, où Berlin est devenu le centre international d'art contemporain<sup>17</sup> ? Premièrement, elle aborde l'histoire de

---

<sup>12</sup> George Grosz, Portfolio God with Us (Gott mit uns), 1919, published 1920. MOMA, Museum of Modern Art: [https://www.moma.org/collection/works/99016?association=portfolios&page=1&parent\\_id=144146&sov\\_referrer=association](https://www.moma.org/collection/works/99016?association=portfolios&page=1&parent_id=144146&sov_referrer=association)

<sup>13</sup> Grey, 2006, p.16-17.

<sup>14</sup> *Ibid*, p.17.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> Présentation du Musée. Site officiel de la Berlinische Galerie : <https://berlinischegalerie.de/berlinische-galerie/das-museum/#c850>

<sup>17</sup> Colleu-Dumond, 2007.

Berlin sous plusieurs angles : de l'art berlinois vers 1900 au début de l'ère moderne jusqu'à Berlin en tant que métropole de l'art à partir de 1989 à aujourd'hui. Cette évolution dans la collection permet de rendre compte de l'importance de Berlin pour l'art et montre comment, dans une histoire politique rythmée de guerres et d'instabilités, Berlin est devenu aujourd'hui le centre d'art accueillant de plus en plus d'artistes internationaux. Deuxièmement, le panorama de l'histoire mouvementée de la ville de Berlin permet aux visiteurs de voir que, dans un passé nationaliste, les artistes berlinois cherchaient à rendre leur art international<sup>18</sup>. C'est par exemple ce que l'on peut voir avec la foire internationale de Dada Berlin qui accueillait, à l'inverse des autres foires dada, des artistes venus d'ailleurs et non seulement berlinois<sup>19</sup>. La Berlinische Galerie consacre entre autre toute une partie à Dada Berlin, avec une collection très riche de lettres et articles dada en archive. La galerie consacre également une grande place à l'artiste Hannah Höch dont le patrimoine documentaire (**fig.10**) a été intégré aux archives de la Berlinische Galerie en 1979<sup>20</sup>.

## Neue Nationalgalerie

La Neue Nationalgalerie possède également une riche collection d'œuvres d'artistes berlinois. L'exposition « L'art de la société » présente à partir de ce mois d'août 2021 des peintures et sculptures des années 1900 à 1945. L'exposition propose donc de se pencher sur un temps plus restreint que dans l'exposition de la Berlinische Galerie vue plus haut. Ici, l'exposition présente, à travers les œuvres d'art, l'époque mouvementée allant des réformes de l'Empire allemand jusqu'à la Seconde guerre mondiale et l'Holocauste. Elle comprend également des œuvres issues des Golden Twenties de la république de Weimar. L'une des œuvres les plus importantes de la collection reste le collage *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* de Hannah Höch (**fig.11**) qui permet ainsi un passage dans les avant-gardes berlinoises.

---

<sup>18</sup> Présentation du Musée. Site officiel de la Berlinische Galerie : <https://berlinischegalerie.de/berlinische-galerie/das-museum/#c850>

<sup>19</sup> Grey, 2006, p. 14.

<sup>20</sup> Succession de Hannah Höch. Site officiel de la Berlinische Galerie : <https://berlinischegalerie.de/en/collection/our-collection/estate-hannah-hoech/>

La collection de la Neue Nationalgalerie cherche avant tout à créer un lien entre les œuvres d'art et l'histoire sociale de l'Allemagne<sup>21</sup>. On trouve ainsi une similitude avec la Berlinische Galerie, celle de vouloir reconstituer l'histoire de l'Allemagne (et/ou Berlin) en donnant de l'importance aux artistes prioritairement allemands. Ceci fait-il sens, dans une ville qui, aujourd'hui, possède de plus en plus d'artistes internationaux ?

---

<sup>21</sup> Neue Nationalgalerie. Staatliche Museen zu Berlin : <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/neue-nationalgalerie/ausstellungen/detail/die-kunst-der-gesellschaft/>

## Bibliographie

### Ouvrages :

Burmeister, R., Fassbender, G., Heckmann, A. M., Köhler, T., & Bitterwolf, A. (2015). *Berlinische Galerie : Museum für Moderne Kunst* (1. Aufl.). Hirmer

### Articles :

Bernou, A. (2017). Dada Berlin, destins du rebelle dans la cité. Retour sur la spécificité de la scène artistique berlinoise dans l'Europe des années vingt. *Synergies pays germanophones*, 10, 77-87.

Colleu-Dumond, C. (2007). Berlin métropole de l'art contemporain. *Cités*, (30), 4-4. Retrieved August 24, 2021.

Crockett, D. (1992). The Most Famous Painting of the "Golden Twenties"? Otto Dix and the Trench Affair. *Art Journal*, 51(1), 72-80.

Grey, E. R. (2006). *Dada exhibitions: A survey and analysis*. ProQuest Dissertations Publishing.

Guenther, P. (1987). Berlin DADA: A Few Remarks. *Visible Language*, 21(3-4), 413-.

### Sites Web :

Le site officiel de la Berlinische Galerie, consulté le 23 août 2021. Disponible sur : <https://berlinischegalerie.de/>

MOMA, Museum of Modern Art. George Grosz, *Gott mit Uns* (1919), [en ligne], consulté le 23 août 2021. Disponible sur : <https://www.moma.org/collection/works/67039>

Neue Nationalgalerie. Die Kunst der Gesellschaft 1900-1945. Sammlung der Nationalgalerie. Staatliche Museen zu Berlin, [en ligne], consulté le 23 août 2021. Disponible sur : <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/neue-nationalgalerie/ausstellungen/detail/die-kunst-der-gesellschaft/>

## Illustrations

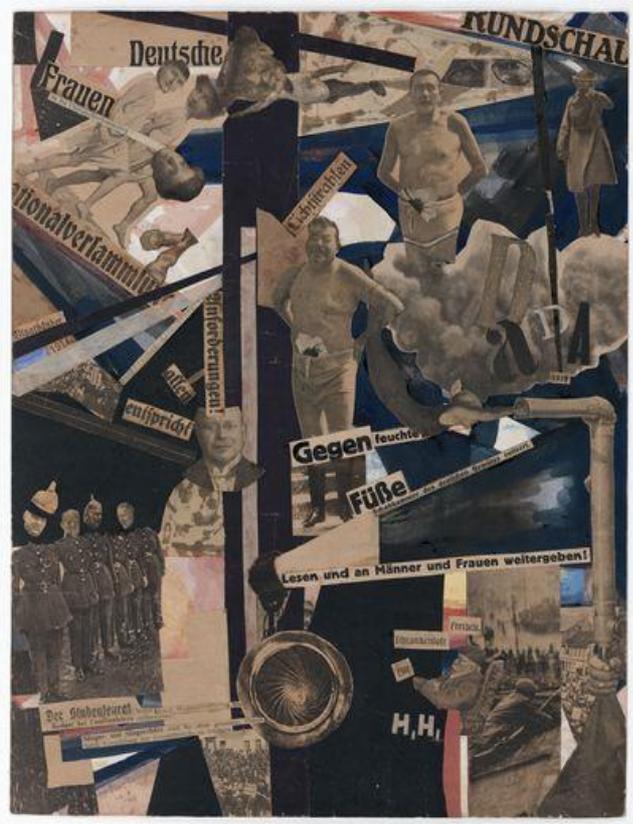


Figure 1 : Hannah Höch, *Dada-Rundschaу*, 1919, collage, gouache et aquarelle sur carton. Berlinische Galerie, Berlin.



Figure 2: Raoul Hausmann, *Tatlin lebt zu Hause*, 1920, photographie, Papier gélatiné argenté, nouvel agrandissement à partir du négatif verre original 2019 par André Kirchner. Berlinische Galerie, Berlin.



Figure 3 : Raoul Hausmann, *OFFEAH*, 1918, impression sur papier orange, verge sur papier. Berlinische Galerie, Berlin.



Figure 4 : Première Foire Internationale Dada, Catalogue de l'Exposition, Salon d'art Dr. Otto Burchard, Berlin, Lützow-Ufer 13, 1920, papier imprimé. Berlinische Galerie, Berlin.



Figure 5 : Robert Sennecke, *Sans titre* (Hannah Höch et Raoul Hausmann à la 1ère Foire Internationale Dada de Berlin), 1920, photographie. Berlinische Galerie, Berlin.



Figure 6 : Robert Sennecke, *Sans titre* (1ère Foire Internationale Dada Berlin 1920), 1920, photographie. Berlinische Galerie, Berlin.



Figure 7 : Ouverture de la 1ère Foire internationale Dada dans la galerie de Dr. Burchard à Berlin, 1920, photographie. ©bpb

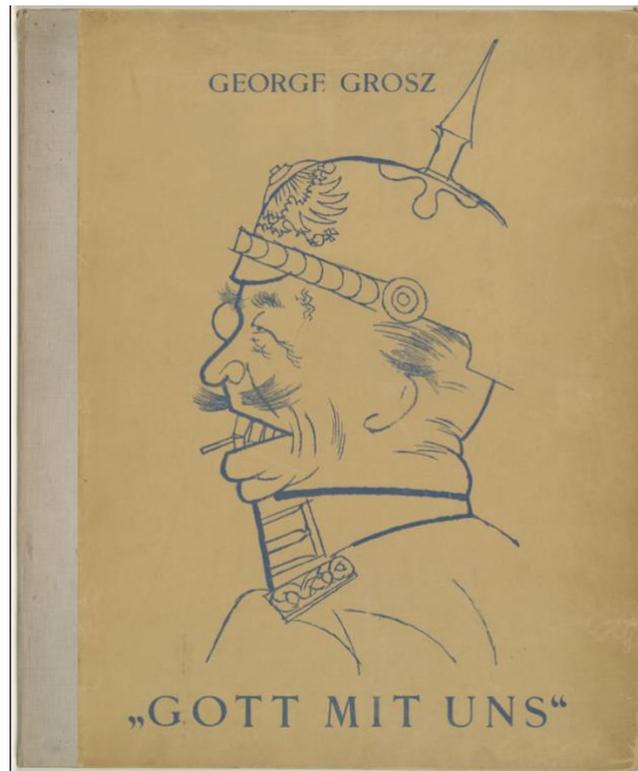


Figure 8: George Grosz, *Gott mit Uns*, 1919, Portfolio. MOMA



Figure 9 : John Heartfield et Rudolf Schlichter, *Preußischer Erzengel* (reconstitution par Isabel Kork et Michael Sellmann), 1920, papier mâché sur fil de fer. Berlinische Galerie, Berlin.



**Figure 10:** carnet d'adresses de Hannah Höch, 1917-1978, papier, manuscrit d'environ 430 pages. Berlinische Galerie, Berlin.



**Figure 11:** Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, 1919, collage. Neue Nationalgalerie, Berlin.

## Texte pour la discussion :

### PAMPHLET GEGEN DIE WEIMARISCHE LEBENSAUFFASSUNG

Ich verkünde die dadaistische Welt! Ich verlache Wissenschaft und Kultur, diese elenden Sicherungen einer zum Tode verurteilten Gesellschaft. Was kann es mich angehen zu wissen, wie Martin Luther aussah? Ich stelle ihn mir vor als dickbäuchigen kleinen Mann. Er sah aus wie der Volksbeauftragte Ebert. Was brauchen wir Buddhas Reden zu lesen – es ist besser, eine falsche Vorstellung von philosophischen Exkursen zu haben. Oder zu wissen, daß es im Cambrium Riesenlibellen gab, denen zu Ehren der Luftdruck größer war als heute. Oder, daß 227 Milliarden Atome ein Molekül von der Größe eines Zehntelkubikmillimeters ausmachen. Aber noch unwichtiger als diese Unkontrollierbarkeiten sind mir die ernsthaften Dichter. Warum ist es besser, Kaufmann zu sein als Dichter? Der Kaufmann betrügt offenkundig, und nur die Anderen: dies ist nach dem Kodex des Bürgers gerechtfertigt. Der Dichter betrügt sich selbst, wenn er für alle spricht, und ist dadurch gerichtet, von der überrealen Welt abgeschnitten. Diese Herren Fritz von Geschlecht, die uns ihre Unruhe ins Gesicht malen möchten, als dunklen Drang eines Gottes, an den sie selbst nicht glauben, da sie nur ihren eigenen üblen Ego's Existenz beimessen – diese Petarden der Rechtszöger sind wahre Apachen von Karl May's Gnaden – oh Shatterhand: oh Winnetou – aber nicht so real, wie dieser Sachse aus der Moritzburg des deutschen Gehirns. Diese Literatoren, Versefmacher leiden am Gallfluß ihrer traurigen Ernsthaftigkeit und bedecken schon wieder als Aussatz die geistigen Beulen der Ebert-Scheidemann-Regierung, deren elende Phonographenwalzenmelodie sie kakophonisch unterstützten, wie sie einstmals für den preußischen Schutzmann begeistert grölten. Konjunkturgemäß, dem Bourgeoisproletarier zuliebe, und in weiser Voraussicht seines Kommens hatten sich einige der Geriebensten unter die Kategorie der Kopfarbeiter begeben – sie vollführten nun mit dem Verlangen nach Disziplin, Ruhe, Ordnung, ein vornehmliches Gesäusel am Bauche des Gottes Mammon. Die Dichter, diese Idealisten mit gangbarem Marktwert, sie haben die Weisheit des einfachen Menschen zerstört – sie haben den Drang nach Bildung als Fiktion des Mehrwerts gereimter Worte bis in die Köpfe der Proletarier gepresst – diese Handlungsgehilfen der Moralidiotie des Rechtsstaats hätten in die Bewußtseine die Wachsamkeit des Gelächters, der Ironie und des Nutzlosen schleudern müssen – den Jubel des orphischen Unsinns. Die Heiligkeit des Sinnlosen ist der wahre Gegensatz zur Ehre des Bürgers, des ehrlichen Sicherheitsgehirns, dieser Librettomaschine mit auswechselbarer Moralplatte. Die Psycho-Analyse ist wissenschaftliche Reaktion auf diese faulende Pest, die alle simplen, einfachen Gesten, Auflösungen, alle Steigerungen ins Blau der Gipfel gütigen Formens herabmindert auf ein Niveau des Mittelstandes, der übelriechenden Lauheiten des in sich beständig gelatineartigen Zitterns des Sumpfes. Diese schleimblasentreibenden Tröpfe einer ekelhaften Verwandlungsfähigkeit in alles und jedes, nur nicht in eines, diese leibhaftigen Verdränger der Einzigartigkeit sind für die Zweckmäßigkeiten des um seine Börse greinenden Bürgers noch zu miserabel. Ertränken wir sie im Unflat ihrer so grässlich ernsthaften sechzigbändigen Werke! Ich bin nicht nur gegen den Geist des Postdam – ich bin vor allem gegen Weimar. Noch kläglichere Folgen als der alte Fritz zeitigten Goethe und Schiller – die Regierung Ebert-Scheidemann war eine Selbstverständlichkeit aus der dummen und habgierigen Haltlosigkeit des dichterischen Klassizismus. Dieser Klassizismus ist eine Uniform, die metrische Einkleidungs-fähigkeit für Dinge, die nicht das Erleben streifen. Dichter, Mehrheitssozialisten, Demokraten, die Belanglosigkeit in die starren Faltenwürfe würdiger Verordnungen; militärische Versfüße wechseln ab mit Arien der Güte und der Menschlichkeit – aus dem sicheren Hinterhalt, den der Besitz einer Anzahl Banknoten oder ein Pfund Butter verleiht, taucht auf das Ideal aller Schwachköpfe: Goethe's zweiter Faust. Es ist schlechterhin alles darin enthalten, was nicht in Schillers Räubern vorkommt. Wie die Werke dieser feierlichen Klassiker das einzige Gepäck der deutschen Soldaten und Tag und Nacht ihre einzige Sorge waren, so war es heute der Regierung unmöglich, die Geschäfte anders als im Geiste Schillers und Goethe's zu führen. Die Idealisierung Deutschlands schreitet demgemäß rüstig fort, der von allen Musen umtanzte Staatsbankrott aller lebendigen Eigenschaften ist unvermeidlich. Der früher so christliche Deutsche ist Goethe-Ebert-Schiller-Scheidemannianer geworden – aus seinem Verwechslungsspiel von Besitz und Nutznießung reißt ihn nur mehr der Gotthilfliebekinderschreck des Bolschewismus. Der Kommunismus ist die Bergpredigt, praktisch organisiert, er ist eine Religion der ökonomischen Gerechtigkeit, ein schöner Wahnsinn: der Demokrat aber ist garnicht wahnsinnig, er möchte leben auf Heller und Pfennig. Immerhin ist Wahnsinn schöner als blasse Vernunft, doch seien wir alle wir selbst! Leben wir auf eigene Kosten! Was ist Demokratie? Das Leben – erarbeitet durch die Angst um

unser tägliches Vaterunserbrot. Wir wollen lachen, lachen, und tun, was uns unsere Instinkte heißen. Wir wollen nicht Demokratie, Liberalität, wir verachten den Kothurn des geistigen Konsums, wir erbeben nicht vor dem Kapital. Wir, denen der Geist eine Technik, ein Hilfsmittel ist – unser Hilfsmittel, kein vornehmes Händewaschen in Zurückgezogenheit: wir werden nicht scharfsinnig Begriffe spalten, oder vor dem reinen Erkennen uns beugen – wir sehen nur Mittel hier, unser Spiel vom Bewußtwerden, ins Bewußtseintreten der Welt zu spielen, getrieben von unserem Instinkt; und wir wollen Freunde sein dessen, was die Geißel ist des beruhigten Menschen: wir leben dem Unsicheren, wir wollen nicht Wert und Sinn, die dem Bourgeois schmeicheln – wir wollen Unwert und Unsinn! Wir empören uns gegen die Verbindlichkeiten des Postdam-Weimar, sie sind nicht für uns geschaffen. Wir wollen alles selbst schaffen – unsere neue Welt!

Der Dadaismus hat als einzige Kunstform der Gegenwart für eine Erneuerung der Ausdrucksmittel und gegen das klassische Bildungsideal des ordnungsliebenden Bürgers und seinen letzten Ausläufer, den Expressionismus gekämpft! Der Club Dada vertrat im Kriege die Internationalität der Welt, er ist eine internationale, antibourgeoise Bewegung! Der Club Dada war die Fronde gegen den «Intellektuellen»! Der Dadaist ist gegen den Humanismus, gegen die historische Bildung! Er ist wie Jeder Einzige: Für das eigene Erleben!!!

- Texte tiré de *Texte bis 1933*. Band 1. Hrsg. De Michael Erlhoff. München: edition text + kritik 1982. P. 39-42.  
Disponible sur: [http://www.literaturepochen.at/exil/lecture\\_5017\\_13.html](http://www.literaturepochen.at/exil/lecture_5017_13.html)

**En bleu** : passages à discuter. Concernent la position de dada Berlin à l'encontre de la science, de l'intellectuel, de l'expressionisme, de la culture bourgeoise et de la république de Weimar.



Georg Scholz, Kakteen und Semaphore, Öl auf Leinwand, 1923

# La Neue Sachlichkeit

Et sa relation inséparable avec les espaces



« Also kurz und gut: ich wollte die Dinge zeigen, wie sie wirklich sind »

Otto Dix

Otto Dix, Familienbildnis, Dresden, Galerie Neue Meister, Ausschnitt, Lasurmalerei in Tempera, Öl/Sperrholz, 1925.

Voyage d'étude / Berlin 2021

Nicolas Horvath

Comment faites-vous pour transmettre votre malaise vis à vis de l'espace dans lequel vous interagissez et évoluez? La solution trouvée par les artistes de la Neue Sachlichkeit est de l'immortaliser sur une toile pour contaminer le regardeur du même malaise; et ce faisant, l'artiste partage avec l'amateur d'art, le citoyen, l'artiste, le politicien, l'ouvrier, le commerçant, soit tous les individus cohabitant ce même espace qu'est la métropole, un sentiment indescriptible mais collectivement ressenti. En réunissant le public sous une même émotion ressentie, l'artiste crée alors un groupe soudé par celle-ci prêt à se rendre compte des origines de cette émotions négative. L'espace en question est la ville de Berlin sous le contrôle de la République de Weimar. Car il es vrai, alors que de nos jours Berlin est considérée comme la capitale artistique de l'Europe notamment grâce à son nombre de galeries et son espace artistiquement libre, foisonnant, et son mode de vie alternatif, bohème qui séduisent tant que la métropole artistique devient la cible du capitalisme<sup>1</sup>; l'espace artistique berlinois a connu des périodes plus moroses. C'est à partir de 1919, lors de l'établissement de la République de Weimar, en pleine période d'après-guerre traumatisante et d'urbanisation, que la Neue Sachlichkeit devient l'outil d'expression du sentiment étrange que les artistes éprouvaient vis à vis de leur relation avec l'espace urbain. Au vu de la thématique générale du voyage d'étude qu'est l'espace artistique berlinois et sa localisation délocalisée due à la mondialisation artistique, nous nous concentrerons ici sur la notion d'espace et la relation que celle-ci entretient avec les individus qui l'occupent entre les années 1920 et 1945 en Allemagne et non pas sur la mondialisation ou l'espace d'exposition actuel qui semblent anachroniques et non pertinents. Pour ce faire, nous diviserons la notion d'espace en trois catégories qui ont chacune eu un rôle déterminant dans l'évolution de la Neue Sachlichkeit: l'espace urbain, l'espace marginalisé ou fragmenté puis l'espace supprimé. Ce reader fait office de pistes de réflexions sur la relation qu'entretient la Neue Sachlichkeit avec l'espace.

Avant même d'entamer la réflexion, il est intéressant de souligner le rapport complexe et paradoxal qu'entretient l'origine même de la Neue Sachlichkeit avec l'espace dans le sens où celle-ci n'est pas considérée comme un mouvement artistique vu qu'elle n'a eu d'espace de création à proprement parlé: elle n'a pas de mouvement d'artistes réunis en groupe autour d'un manifeste ou magazine, et n'est pas basé dans un centre géographique commun. Il s'agit d'une catégorie inventée par les critiques et historiens de l'art pour désigner une tendance distinctive dans l'art de l'après-guerre marquant une rupture avec l'expressionnisme (Franz Roh parlait de « Nach Expressionismus »<sup>2</sup>)<sup>3</sup>. Le rapport de la Neue Sachlichkeit avec l'espace est dès sa naissance inversée; c'est l'espace environnant qui a crée, engendré la Neue Sachlichkeit et non la Neue Sachlichkeit qui a été créée pour un espace d'expression. Cette condition de naissance particulière expliquerait la dimension internationale et intermédiaire<sup>4</sup> de la Neue Sachlichkeit.

La Neue Sachlichkeit, bien qu'impossible à réduire à quelques objectifs et critères puisqu'elle regroupe une production trop diverse et importante, fonctionnerait selon le

---

<sup>1</sup> GRAW Isabelle, *The Myth of remoteness from the market*, Berlin, 2014, p.34.

<sup>2</sup> ROH Franz, *Nach-Expressionismus-Magischer Realismus. Problème der neuesten europäischen Malerei*, 1925.

<sup>3</sup> ANDREW HEMINGWAY, *Franz Roh's Nach-Expressionismus and the Weltanschauung of the Weimar Republic*, *German Studies Review*, Volume 40, Number 2, May 2017, pp. 267

<sup>4</sup> La Neue Sachlichkeit qui était une entreprise allemande à partir de 1925 s'est vue conférer une dimension internationale à son discours sur la modernité, la rendant rapidement internationale. L'intermédialité de celle-ci s'explique par sa facilité à passer d'une discipline spécifique à presque toutes les disciplines (littérature, art, cinéma, théâtre, musique, etc.) – GRÜTTEMEIER Ralf, BEEKMAN Klaus and REBEL Ben, *Neue Sachlichkeit and Avant-Garde*, Amsterdam; New York : Rodopi, 2013, p.8.

modèle de l'allégorie proposée par Peter Bürger<sup>5</sup> lui-même basé sur le concept allégorique de Walter Benjamin<sup>6</sup>. L'allégoriste selon Walter Benjamin prend un élément d'une situation, un fragment, qu'il va joindre dans un ensemble de fragment afin de créer une signification supposée. L'allégorie est l'expression de la mélancolie dans la mesure où les images impliquées ne sont plus capables de produire un sens ou une signification qui leur soit propre. Avec la peinture de la Neue Sachlichkeit, la somme des fragments utilisés par l'artiste se rapporterait à un processus de déclin social tel que perçu par l'artiste. En ce qui concerne l'art de la Neue Sachlichkeit, la peinture doit être considérée sous un angle spécifique : l'inquiétude du développement de la technologie, de l'urbanisation et un sentiment croissant d'isolement et d'aliénation. La question qui se pose, et qui se posera lorsque nous serons devant les oeuvres de la Neue Sachlichkeit, est: comment l'allégorie de Walter Benjamin reprise par Peter Bürger fonctionne-t-elle lorsqu'elle s'applique aux oeuvres de la Neue Sachlichkeit. Quel est le lien avec le thème de l'espace artistique ? C'est l'espace environnant urbain et inquiétant, un espace en pleine aliénation pour les artistes et les citoyens, un espace dont l'avenir est incertain et la situation économique est stable mais perfide, qui se reflète dans la disposition même d'un objet ou d'un individu dans l'espace de la toile. Le sentiment d'inquiétude et d'aliénation serait provoqué par la méfiance généralisée face à la mécanisation et son pouvoir de destruction qui a été prouvé pendant la guerre, mais également par un isolement de la personne car face à l'assaut technologique et mécanique dans l'espace urbain, l'individu devient détaché et impuissant dans une nouvelle société où la perfection mécanique et le bon fonctionnement sont prônés. Face à cet environnement qui se métamorphose, certains artistes réagissent alors en polissant leur peinture de sorte à ce qu'elles ressemblent à des produits industriels afin de revendiquer les forces de l'artisanat. Nous verrons comment, en particulier dans le traitement des natures mortes et des paysages, ce sentiment d'isolement spatial paradoxal au rapprochement engendré par l'industrialisation se manifeste. Parallèlement au développement de la métropole s'accompagne un sentiment d'étrangeté qui engendre une tension permanente. Cette tension ne naît pas uniquement du développement industriel, mais également de la situation politique de la république de Weimar qui privilégie les élites et la bourgeoisie instaurant un sentiment de déshumanisation des victimes de la période d'après-guerre; déshumanisation qui est amplifiée par le manque d'importance accordée à la communication interpersonnelle. Cette déshumanisation et cet oubli d'une partie de la société fragmente l'espace et marginalise une partie de la population aliénée. En découvrant à la Neue Nationalgalerie l'oeuvre d'Otto Dix, *Die Skaspieler* de 1920, nous comprendrons ensemble comment l'isolement de certains individus de la société est mis en image et le lien que cet espace marginalisé entretient avec le développement de la société moderne<sup>7</sup>. Vous remarquerez en parcourant les oeuvres que la relation entre l'espace qui préoccupe les artistes et le malaise que celui-ci provoque se retrouve exprimée de plusieurs manières par les artistes de la Neue Sachlichkeit; mais chaque fois celle-ci indique explicitement un dérangement et une aliénation de la société qui semble partagé par une majorité d'artistes et de la population au vu de son internationalisation rapide. Malgré un sentiment d'inquiétude et une ambiance morose, la production

<sup>5</sup> BÜRGER Peter, *Theorie der Avant-garde*, 1974.

<sup>6</sup> BENJAMIN Walter, *Ursprung des deutsche Trauerspiels*, 1928.

<sup>7</sup> PLUMB, Steve, *Neue Sachlichkeit 1918-33, Unity and Diversity of an Art Movement*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2006.

artistique à cette période (1918–1933) restait foisonnante. Cependant, un changement drastique s'opère le 22 septembre 1933 avec l'établissement de la Reichskulturkammer (RKK) qui provoque la suppression de l'espace artistique de la Neue Sachlichkeit mais également de tous les autres artistes qui ne suivaient pas les règles strictes de la Reichskammer der bildenden Künste (RkdbK). L'espace auparavant autorisé à l'exposition d'expression du malaise spatiale est devenu un espace rigide n'admettant que l'expression d'une seule image. Nous parlions au début de ce reader de la création d'oeuvres partageant un malaise accueilli collectivement par le public permettant la mise en lumière des origines de ce malaise. Alfred Rosenberg, Joseph Goebbels et Adolf Hitler ont bien compris que pour éviter de mettre en lumière des choses qui ne leur convenaient pas, il fallait annihiler l'espace permettant l'expression du dit malaise et ainsi agir directement sur les arts visuels. Le but de l'appropriation de l'espace des arts visuels était de faire en sorte que le public soit touché par la propagande. Les artistes considérés comme des artistes « dégénérés » ont alors dû trouver une alternatives à cette suppression de liberté d'expression. Seulement, deux options étaient envisageables s'ils ne voulaient pas se plier à la dictature nazie: l'émigration extérieure ou l'émigration intérieure. Alors que des artistes tels que George Grosz et Max Beckmann ont émigré en Amérique, Otto Dix est resté prolifique pendant la période du national-socialisme et a soutenu l'entreprise d'une émigration à l'intérieure même du pays<sup>8</sup>. Ce concept est intéressant car il soulève une question énigmatique: comment les artistes de la Neue Sachlichkeit ont-ils procédé pour parvenir à trouver un chemin dans les expositions d'art sous l'occupation nazie? En d'autres termes, est-il possible de cohabiter dans un nouvel espace tout en restant fidèle à son espace original? En se concentrant sur la production d'Otto Dix qui est l'artiste emblématique de l'émigration intérieure en Allemagne, nous questionnerons cette notion de l'espace supprimé et des solutions que l'artiste a dû trouver pour conserver non seulement sa marque artistique mais surtout son opposition à la dictature du troisième Reich. Pour ce faire nous pourrions comparer directement les oeuvres d'Otto Dix exposées à la Neue Nationalgalerie avec les oeuvres jointes à ce reader datant de la période en question.

Pour conclure ce reader, il est intéressant de revenir sur les propos de Peter Osborne sur la conception de l'espace dans l'art contemporain afin d'ajouter des outils à notre réflexion. Peter Osborn place l'accent sur le concept du « non-lieu » comme « dimension spatiale de la conception de la super-modernité comme une culture de l'excès, caractérisée par une surabondance d'évènement dans laquelle l'aide de culture individualisée, localisée dans le temps et l'espace, est devenue redondante »<sup>9</sup>. Ce concept pourrait être intéressant dans l'élaboration de la Neue Sachlichkeit en considérant le sentiment de malaise et d'étrangeté que les artistes tentent d'exprimer tant bien que mal à travers leurs oeuvres dans la mesure où ce non-lieu est, entre autres, caractérisée par un lieu de circulation ne permettant pas une intercommunication et provoquant ainsi un isolement de l'individu. Il est métareflexivement intéressant de souligner que la galerie dans laquelle nous nous trouverons agit elle-même comme un non-lieu.

---

<sup>8</sup> La continuité à travers l'"émigration intérieure" : Neue Sachlichkeit, le national-socialisme et certains aspects de l'œuvre d'Otto Dix 1933–1935 ; pp.255–272

<sup>9</sup> Osborne, Peter, *Anywhere or not at all : Philosophy of contemporary art*, Londre-NY: Verso, 2013, p.136.

## I. Oeuvres de la Neue National Galerie

Liste non-exhaustive des oeuvres qui vont nous intéresser:

- George Grosz, Stützen der Gesellschaft, 1926
- Otto Dix, Die Skatspieler, 1920
- George Grosz, Grauer Tag, 1921
- Franz Radziwill, Der Hafen II, 1930
- Christian Schad, Sonja, 1928
- Fritz Burmann, Stilleben mit Kakteen, 1925
- Georg Schrimpf, Bahnübergang, 1932

## II. Fragments textuels<sup>10</sup>

« The expression ought really to apply as a label to the new realism bearing a socialistic flavor. It was related to the general contemporary feeling in Germany of resignation and cynicism after a period of exuberant hopes (which had found an outlet in Expressionism). Cynicism and resignation are the negative side of the Neue Sachlichkeit, the positive side expresses itself in the enthusiasm for the immediate reality as a result of the desire to take things entirely objectively on a material basis without immediately investing them with ideal implications. »

(Quoted in Schmalenbach 1940: 164). Gustav Hartlaub In a letter to Alfred H. Barr, Jnr. on 8 July 1929

« As a metropolitan urban phenomenon, modern art partake in this complex, abstract yet differential spatiality. Assuming it is plausible to suppose that there is some such relatively unified thing as contemporary art (distributively unified, at least), the question of contemporary art's mode of spatial being thus appears, first and foremost, as the question of the relationship of contemporary art to contemporary urban form. »

Peter Osborn in *Anywhere or not at all : Philosophy of contemporary art*, Londre-NY: Verso, 2013, p.133.

« As a result, space is now not just where things happen; things make space happen. »

Peter Osborn in *Anywhere or not at all : Philosophy of contemporary art*, Londre-NY: Verso, 2013, p.140.

<sup>10</sup> Les citations sont tirées des analyses pertinentes de Steve Plumb : *Continuity Through 'Inner Emigration': Neue Sachlichkeit, National Socialism, and Aspects of the Work of Otto Dix 1933-1935*, in *NEUE SACHLICHKEIT AND AVANT-GARDE* ed. Klaus Beekman, Amsterdam:Rodopi, NY 2013. Et dans son ouvrage *Neue Sachlichkeit 1918-33, Unity and Diversity of an Art Movement*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2006.

«Jedenfalls liegt für mich das Neue in der Malerei in der Verbreiterung des Stoffgebietes, in einer Steigerung der eben bei den alten Meistern bereits im Kern vorhandenen Ausdrucksformen. Für mich bleibt jedenfalls das Objekt das Primäre, und die Form wird erst durch das Objekt gestaltet. »

(Quoted in Schubert 1991a: 94) - Otto Dix, 1927

« Ich habe hier unter den eingeschickten Bildern manche Arbeiten beobachtet, bei denen tatsächlich angenommen werden muß, daß gewissen Menschen das Auge die Dinge anders zeigt als sie sind, daß es wirklich Männer gibt, die die heutigen Gestalten unseres Volkes nur als verkommene Kretins sehen, die grundsätzlich Wiesen blau, Himmel grün, Wolken schwefelgelb usw. empfinden oder, wie sie vielleicht sagen, erleben. Ich will mich NICHT in einen Streit darüber einlassen, ob diese Betreffenden das nun wirklich so sehen und empfinden oder nicht, sondern ich möchte im Namen des deutschen Volkes es nur verbieten, daß so bedauerliche Unglückliche, die ersichtlich an Sehvermögen (!) leiden, die Ergebnisse ihrer Fehlbetrachtungen der Mitwelt mit Gewalt als Wirklichkeit aufzuschwatzen versuchen oder ihr gar als Kunst vorsetzen wollen »

Adolf Hitler dans son discours pour la Grosse Deutsche Kunstausstellung à Munich en 1937

« The Nature he depicts does not look harmlessly idyllic and “clean” at all, but instead – quite on the contrary – unapproachable and uninhabitable. »

(Karcher 1992: 180) - Franz Lenk, ami d’Otto Dix

« Here there is certainly a link with the painting of Neue Sachlichkeit, which Hitler expressly denounced, but which found its way into the art shows of the Nazi State on a broad front, shielded from criticism by neatness of technique and unexceptionable subject matter. In the process, both figures and objects lost the authentically ‘sober’ (sachlich) introversion of Neue Sachlichkeit and turned into exemplary embodiments, models of prototypes. »

(Berthold Hinz 1995: 332).

« A pimp or murderer has it much better; he enjoys the benefit of an orderly trial and even has a chance to clear himself. We were simply repudiated and if possible destroyed. In this respect, my condition is more disastrous than that of an actual exile (

Quoted in Goggin 1991: 89). - Ernst Barlach.

### III. Extraits de la nouvelle d'Erich Kästner, Fabian. Die Geschichte eines Moralisten, 1931

#### VORWORT DES VERFASSERS

Über dieses nunmehr fünfundzwanzig Jahre alte Buch kursierten im Laufe der Zeit recht verschiedene Urteile, und es wurde noch von manchen, die es lobten, mißverstanden. Wird man's heute besser verstehen? Gewiß nicht! Wie denn auch? Daß im Dritten Reich die Geschmacksurteile verstaatlicht, in Phrasen geliefert und millionenfach geschluckt wurden, hat Geschmack und Urteil breiter Kreise bis in unsere Tage verdorben. Und heute sind, noch ehe sie sich regenerieren konnten, bereits neue, genauer, sehr alte Mächte fanatisch dabei, wiederum standardisierte Meinungen — gar nicht so verschieden von den vorherigen — durch Massenimpfung zu verbreiten. Noch wissen viele nicht, viele nicht mehr, daß man sich Urteile selber bilden kann und sollte. Soweit sie sich drum bemühen, wissen sie nicht, wie man's anfängt. Und schon sind, angeblich zum Schutze der Jugend, Kuratelgesetze gegen moderne Kunst und Literatur in Vorbereitung. Das Wort »zersetzend« steht im Vokabular der Rückschrittler längst wieder an erster Stelle. Verunglimpfung ist eines jener Mittel, die den Zweck nicht nur heiligen, sondern ihn, nur zu oft, auch erreichen.

So wird heute noch weniger als damals begriffen werden, daß der »Fabian« keineswegs ein »unmoralisches«, sondern ein ausgesprochen moralisches Buch ist. Der ursprüngliche Titel, den, samt einigen krassen Kapiteln, der Erstverleger nicht zuließ, lautete »Der Gang vor die Hunde«. Damit sollte, schon auf dem Buchumschlag, deutlich werden, daß der Roman ein bestimmtes Ziel verfolgte: Er wollte warnen. Er wollte vor dem Abgrund warnen, dem sich Deutschland und damit Europa näherten! Er wollte mit angemessenen, und das konnte in diesem Falle nur bedeuten, mit allen Mitteln in letzter Minute Gehör und Besinnung erzwingen.

Die große Arbeitslosigkeit, die der wirtschaftlichen folgende seelische Depression, die Sucht, sich zu betäuben, die Aktivität bedenkenloser Parteien, das waren Sturmzeichen der nahenden

Krise. Und auch die unheimliche Stille vor dem Sturm fehlte nicht — die einer epidemischen Lähmung gleichende Trägheit der Herzen. Es trieb manche, sich dem Sturm und der Stille entgegenzustellen. Sie wurden beiseitegeschoben. Lieber hörte man den Jahrmarchtschreibern und Trommlern zu, die ihre Senfpflaster und giftigen Patentlösungen anpriesen. Man lief den Rattenfängern nach, hinein in den Abgrund, in dem wir nun, mehr tot als lebendig, angekommen sind und uns einzurichten versuchen, als sei nichts geschehen.

Das vorliegende Buch, das großstädtische Zustände von damals schildert, ist kein Poesie- und Fotografiealbum, sondern eine Satire. Es beschreibt nicht, was war, sondern es übertreibt. Der Moralist pflegt seiner Epoche keinen Spiegel, sondern einen Zerrspiegel vorzuhalten. Die Karikatur, ein legitimes Kunstmittel, ist das Äußerste, was er vermag. Wenn auch das nicht hilft, dann hilft überhaupt nichts mehr. Daß überhaupt nichts hilft, ist — damals wie heute — keine Seltenheit. Eine Seltenheit wäre es allerdings, wenn das den Moralisten entmutigte. Sein angestammter Platz ist und bleibt der verlorene Posten. Ihn füllt er, so gut er kann, aus. Sein Wahlspruch hieß immer und heißt auch jetzt: Dennoch!

Erich Kästner

5

« Wollen Sie eine Stulle haben? » fragte der Mann im Kiosk. « Eine Woche reicht's schon noch », sagte Fabian, bedankte sich und ging zum Bahnhof hinüber. Er studierte den Fahrplan. Sollte er, vom letzten Geld, ein Billet kaufen und zur Mutter kutschieren? Aber vielleicht wusste Zacharias morgen einen Ausweg? Als er aus dem Bahnhof trat und wieder diese Strassenfluchten und Häuserblöcke vor sich sah, dieses hoffnungslose, unbarmherzige Labyrinth, wurde ihm schwindlig. Er lehnte sich neben ein paar Gepäckträgern an die Wand und schloss die Augen. Doch nun quälte ihn der Lärm. Ihm war, als führen die Strassenbahnen und Autobusse mitten durch seinen Magen. Er kehrte wieder um, stieg die Treppe zum Wartesaal hinauf und legte dort den Kopf auf eine harte Bank. Eine halbe Stunde später war ihm wohler. Er ging zur Straßenbahnhaltestelle, fuhr nach hause, warf sich aufs Sofa und schlief sofort ein.“

p.83-84

“Lastautos ratterten vorbei. Ein Depeschbote sprang vom Rad und eilte ins gegenüberliegende Gebäude. Das Nebenhaus war von einem Gerüst vergittert. Maurer standen auf den Laufbrettern und verputzten den grauen, bröckligen Bewurf. Eine Reihe bunter Möbelwagen bog schwerfällig in die Seitenstrasse. Der Depeschbote kam zurück, stieg hastig auf sein Rad und fuhr weiter. Fabian stand im Torbogen, griff in die Tasche, ob das Geld noch darin sei, und dachte: « Was wird mit mir » Dann ging er, da er nicht arbeiten durfte, spazieren.“

p.124-125

## IV. ROH Franz, Nach-Expressionismus-Magischer Realismus, 1925.

### SCHEMA

Expressionismus	Nachexpressionismus
Ekstatische Gegenstände	Nüchterne Gegenstände
Viel religiöse Vorwürfe	Sehr wenig religiöse Vorwürfe
Objekt unterdrückend	Objekt verdeutlichend
Rhythmisierend	Darstellend
Erregend	Vertiefend
Ausschweifend	Eher streng, puristisch
Dynamisch	Statisch
Laut	Still
Summarisch	Durchführend
Vordergründig (Nahbild)	Vorder- und hintergründig (Nahbild + Fernbild)
Nach vorn treibend	Auch zurückfliehend
Großformig	Großformig + vielspaltig
Monumental	Miniaturartig
Warm	Kühl, bis kalt
Dicke Farbsubstanz	Dünne Farbschicht
Aufrauhend	Glättend, vertrieben
Wie unbehauenes Gestein	Wie blank gemachtes Metall
Arbeitsprozeß (Faktor) spüren lassend	Arbeitsprozeß austilgend (reine Objektivierung)

119

### SCHEMA

Expressionismus	Nachexpressionismus
Expressive Deformierung der Objekte	Harmonische Reinigung der Gegenstände
Diagonalreich (in Schrägen), oft spitzwinklig	Eher rechtwinklig, dem Rahmen parallel
Gegen die Bildränder arbeitend	In ihnen festsitzend
Urtümlich	Kultiviert

120

- Der neue Raum - ROH Franz, Nach-Expressionismus-Magischer Realismus. Problème der neuesten europäischen Malerei, 1925, pp.53-56 (trad. DeepL).

« Il est caractéristique de la nouvelle peinture que, comme nous l'avons déjà laissé entendre, son sens de la réalité soit décrié par les adeptes du réalisme sensualiste du 19<sup>ème</sup> siècle comme étant ombrageux, intellectuel, construit, sans vie, écoeurant. En fait, le sens de l'espace a déjà changé. Pour cela, comparez les dernières formes de peinture de paysage. La conception impressionniste de l'espace est née de l'utilisation de la perspective aérienne et de la brume, c'est-à-dire de l'obtention d'une brume et d'une rupture des couleurs locales à travers l'atmosphère. En s'efforçant également d'obtenir un scintillement de la brume colorée générale, en voyant le monde entier comme un voile coloré en général, on arrivait à l'évaporation de l'espace : dans le plan de l'image, comme dans un voile, tous les flocons de substance qui signifient la couleur et la forme étaient capturés, qu'ils soient soufflés d'un objet situé derrière la surface de capture ou d'un objet situé devant cette surface d'intersection. Ainsi, durant la période impressionniste, on parle beaucoup de la valeur de la surface visuelle, même si les théorèmes sont souvent alimentés par la direction d'un classicisme concurrent (Fiedler, Hildebrand). À partir de l'expressionnisme, la demande de bidimensionnalité se fait de plus en plus discrète. Le poids spatial a une fois de plus été mis en avant, faisant disparaître le sentiment de retenue. La direction de la profondeur a été perçue comme l'expression principale, tout a été placé au-dessus du coin de manière à ce que la puissance du raccourcissement soit très attrayante. L'image, qui, dans l'impressionnisme comme dans le classicisme impressionniste, est platement stratifiée (Hildebrand lui-même n'avait compris la sculpture qu'à partir du relief, manquant ainsi le noyau), est maintenant remuée et ramassée. Mais maintenant, c'est toujours le gros plan qui occupe le premier plan, large et encombré. En outre, tous les raccourcissements (qui auraient également pu se produire au milieu et à l'arrière-plan) ont été pris davantage comme une avancée que comme un recul. On peut, après tout, prêter à chaque raccourcissement un cours différent. Cela a donné lieu à la puissance d'attaque drastique, souvent cruelle, des tableaux purement expressionnistes. En adoptant à nouveau une position plus classique, le dernier tableau combine ces trois possibilités historiques dans ses pièces décisives : Les meilleurs nouveaux paysages présentent la fugacité la plus constante, ainsi qu'une certaine force de poussée (ici comme un décrochage de la forme présentée), mais aussi une distance. Comment tendre à nouveau la polarité, après quoi l'autre polarité est également tendue à nouveau, après que tout soit devenu unilatéral ici aussi : le très proche est confronté à nouveau au lointain. Et ce, de manière clarifiée, pas au sens de l'impressionnisme à travers des voiles

intermédiaires et des atmosphères fondantes, égalisantes, réconciliantes. On peut dire aujourd'hui - pour les nouveaux terrains comme pour les paysages des 15e et 16e siècles - qu'ils vont puissamment de l'avant, mais qu'ils s'efforcent en même temps de s'éloigner le plus possible. La vue à vol d'oiseau et la vue de dessus, déjà utilisées à nouveau dans l'expressionnisme, mais encore mal vues dans l'impressionnisme comme un danger pour le plan de l'image, acquièrent maintenant toute une double signification. On a dû voir comment les post-expressionnistes remarquent fièrement devant leurs paysages à quel point ils s'éloignent, à quel point on peut "vraiment" entrer dans l'image. Ici aussi, leurs mots témoignent de ce sens élevé de la réalité avec lequel ils laissent l'image être perçue comme une unité spatiale suggestive, le sol invitant à être foulé. Le fait qu'un tel paysage dans la pièce ne doive plus (comme dans l'œuvre de Marées) émerger uniquement de la réalité de la surface, de la sensation supplémentaire du mur, a déjà été expliqué ailleurs. L'art cherche toujours à donner le volume total de la pièce en le faisant sentir en le décomposant en ses trois extensions. Alors que le gothique (également dans sa peinture) vivait l'expansivité principalement comme une élévation, la pleine Renaissance a délibérément stratifié un volume total désormais plus fortement ressenti dans la largeur afin de l'y déployer confortablement. Alors que, comme on le sait, le baroque attire tout, de la manière la plus complète possible, dans le tourbillon de la profondeur. Le Quattrocento, cependant, dans ses meilleurs tableaux (avec un charme souvent méconnu aujourd'hui encore), laissait prévaloir un contraste tranquille entre l'étalement des surfaces et le guidage de la profondeur, qui est à la base de sa splendide absence de tension, contrairement d'une part aux phases de Rafael et du Titien, et d'autre part au XIXe siècle (du moins à sa seconde moitié), où des exigences unilatérales de planéité apparaissaient sans corrélat. Aujourd'hui, le sens de ces enchevêtrements et tensions de directionnalité s'est réveillé, un trait caractéristique du post-expressionnisme.

Enfin, n'oubliez pas que le post-expressionnisme s'efforce de trouver une géométrie secrète dans le plan au sol comme dans l'élévation, dans la mesure où ici - uniquement au profit du dernier tableau - l'expressionnisme à peine passé continue de faire son effet. »

- Expressionismus vs Nach-Expressionismus - ROH Franz, Nach-Expressionismus-Magischer Realismus. Problème der neuesten europäischen Malerei, 1925, pp.



Jean Metzinger, *Obst und ein Topf auf einem Tisch*, Öl und Sand auf Leinwand, Museum of Fine Arts, Boston, 1916.



Alexander Kanoldt, *Kaktus-Stilleleben*, München, Lenbachhaus, Öl auf Leinwand, 1923

V. Oeuvres



*Otto Dix, An die Schönheit, Wuppertal, Von der Heyde-Museum, Öl auf Leinwand, 1922.*



George Grosz, *Daum Marries*, Berlin, Galerie Nierendorf, Aquarell und Collage, 1920.



George Grosz, *Republikanische Automaten*, New York, Museum of Art, Wasserfarben auf Papier, 1920.



Otto Dix, *Die sieben Todsünden*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Mischtechnik, 1933.



Otto Dix, *Der Triumph des Todes*, Staatsgalerie, 1934.