

La situation des académies d'art en Allemagne après 1945

Travailler sur les « académies d'art » après 1945 est chose complexe, ne serait-ce qu'en raison de la polysémie du terme. En Allemagne, l'académie est certes le lieu traditionnel de l'enseignement des « beaux-arts », avec une connotation d'autant plus péjorative après 1945 que les douze années de national-socialisme l'ont totalement annexée à l'idéologie du régime. Mais l'académie n'est pas le seul endroit où l'on enseigne l'art. Il existe en effet des écoles supérieures d'art, des écoles d'arts appliqués ou encore des écoles d'arts décoratifs. Une volonté de synthèse entre création artistique et création appliquée s'était exprimée au Bauhaus pendant la République de Weimar, synthèse synonyme notamment d'aménagement des locaux en « ateliers » et de réorganisation du plan d'enseignement¹. De plus, de l'après guerre à la construction du Mur de Berlin en 1961, qui constitue le terminus *ad quem* de notre étude, le terme « académie d'art » (*Kunstakademie*) change parfois de sens. Des fusions ont lieu, souvent pour des raisons financières, avec d'autres structures impliquant l'artisanat d'art ou un enseignement technique, entraînant ainsi des dissensions au sein du corps enseignant comme à Munich ou à Dresde. Toute académie dépend financièrement du Land et donc indirectement du pouvoir politique, dépendance mal vécue par les enseignants qui réclament souvent en vain une liberté pédagogique. De plus, la structure politique de l'Allemagne en Länder a maintenu le poids du régionalisme, ce qui lui confère une originalité et une richesse. À partir de la création de la République fédérale d'Allemagne en 1949, l'article 30 de la Loi fondamentale renforce le pouvoir des Länder dans le domaine éducatif et artistique². Contrairement à la France, l'Allemagne bénéficie d'un polycentrisme artistique, les académies jouant alors un rôle majeur³. Elles sont le lieu d'une exposition annuelle (*Rundgang*) où les étudiants présentent leurs meilleurs travaux, sous la responsabilité de leur enseignant.

Au sortir de la guerre, entre 1946 et 1947, les académies rouvrent peu à peu leurs portes. Pour le recrutement du corps enseignant, il faut à la fois tenir compte des directives des occupants concernant la dénazification et trouver un personnel compétent⁴. Les enseignants doivent remplir des formulaires (*Meldebogen*, *Fragebogen*) concernant leur appartenance religieuse, politique et leurs différentes activités pendant le Troisième Reich. Dans les zones occidentales d'occupation, le personnel enseignant signe aussi une déclaration sur l'honneur : « Je m'engage à me tenir à l'écart du national-socialisme, durant mes cours et toute mon activité professionnelle à l'école, non seulement à l'éviter sous toutes ses formes (propos, gens, symbole et lieux), mais aussi en dissuader mes élèves [...] »⁵.

Le redémarrage est donc bien délicat dans l'immédiat après-guerre, comme le souligne Willi Baumeister :

« L'année 1945 n'est pas la renaissance artistique générale de 1919. L'élan créateur a été freiné durant plusieurs années par une mystification et une intimidation sévère. La jeunesse n'a pas vu de véritable art contemporain. Klee et Kandinsky se trouvaient à l'étranger, Schlemmer était mort en Allemagne, Kirchner s'était suicidé en Suisse [...]»⁶.

De plus, chaque occupant a une politique culturelle propre et sa conception particulière de l'éducation. Il n'existe pas de coordination entre les quatre zones d'occupation (américaine, britannique, française et soviétique). Néanmoins, l'enseignement artistique doit, pour tous, participer à la reconstruction matérielle et au renouveau démocratique. L'académie a une mission culturelle. Elle offre un véritable refuge pour les étudiants et un nouveau départ pour les enseignants. Aussi les occupants, toutes zones confondues, font-ils appel à des personnes au passé jugé irréprochable pour venir diriger les institutions artistiques. Ces derniers ont pour difficile tâche de rompre avec la période national-socialiste. Ils doivent réorganiser l'équipe enseignante, ce qui n'est pas si évident car certains ne se sentent pas encore capables d'enseigner quand d'autres sont plus que sceptiques face à ce qui se produit dans la zone soviétique⁷. L'équipe d'enseignement est généralement constituée d'artistes âgés de 40 à 50 ans, voire plus. Le manque de personnel compétent se traduit par le maintien de certains enseignants de la période nazie. Ainsi à Nuremberg, trois enseignants ont été déplacés de la Staatsschule für Angewandte Kunst à l'Académie des beaux-arts par les Nazis en 1940⁸ : Irma Goecke chargée de la manufacture des Gobelins, fondée en 1941, à l'Académie des beaux-arts de Nuremberg, est la seule à avoir pu réintégrer l'équipe enseignante au semestre d'été 1947. Elle avait sa carte du parti NSDAP, comme de nombreux enseignants voulant poursuivre leur activité, mais son engagement n'est jamais allé plus loin. Elle s'est particulièrement investie dans la reconstitution de la section des Gobelins au château d'Ellingen après les bombardements de 1943⁹. Par contre, le peintre et décorateur Karl Wollermann est d'abord suspendu de ses fonctions fin juin 1946, puis il revient enseigner entre 1949 et 1953 à l'Académie des beaux-arts de Nuremberg à la demande du nouveau directeur Fritz Griebel¹⁰. Wollermann est ensuite nommé directeur de la Meisterschule für das gestaltende Handwerk à Braunschweig, située en zone britannique d'occupation. Quant à l'historien de l'art Eberhard Lutze, enseignant jusqu'en 1945 à l'Académie des beaux-arts de Nuremberg, il devient d'abord référent culturel à partir de 1949 à Brême puis directeur de la Kunsthalle de la ville, et ce jusqu'en 1973. Ces deux personnes ont été réintégrées en zone britannique¹¹. Le sculpteur Josef Wackerle, ancien membre du Reichskultursenat, âgé de 66 ans en 1946, reste à son poste à l'Académie des beaux-arts de Munich jusqu'en 1950 du fait de ses compétences et par manque de remplaçant potentiel¹². Il y a néanmoins aussi des enseignants au passé moins lourd, ceux du « renouveau » devenant des références pour la jeune génération qui ne connaît pas l'art d'avant 1933.

En complément des cours d'histoire de l'art, les étudiants ont l'occasion de parler avec des enseignants en dehors du cadre institutionnel, aussi bien en zones

occidentales qu'en zone orientale : à l'Académie des beaux-arts de Dresde, le peintre Hans Grundig et l'historien de l'art Will Grohmann passent régulièrement leurs soirées à discuter avec les étudiants désireux d'en savoir plus sur l'art. Will Grohmann soutient l'art moderne et donne régulièrement des conférences dans les institutions artistiques sur les mouvements d'avant-guerre, entre autres l'expressionnisme ou le *Bauhaus*¹³. À l'Académie des beaux-arts de Nuremberg, dès le semestre d'hiver 1946-47, les peintres Fritz Griebel, Hermann Wilhelm, ainsi que Max Körner proposent aux étudiants de participer en soirée à des conférences et à des discussions sur l'art et la littérature : ils abordent ainsi l'art du XIX^e siècle ou la peinture de paysage selon Albrecht Dürer et Paul Cézanne, mais aussi la question de la place des différents arts les uns par rapport aux autres¹⁴. Si certains étudiants d'art sont animés du désir de découvrir tout ce qui avait été interdit par le régime, d'autres considèrent que faire table rase du passé peut se révéler un facteur positif de création. Winfred Gaul par exemple, envoyé à l'âge de seize ans comme soldat sur le front oriental en 1945, reprend ses études et s'inscrit en histoire de l'art et germanistique à l'université de Cologne en 1949. Il témoigne alors :

« [...] On n'avait pas non plus de cours de dessin, car le professeur de dessin avait été mobilisé dès le début de la guerre. Peut-être était-ce là ma chance ? Mon esprit n'était pas encore faussé, pas encore déformé, il n'y avait aucune direction ; je ne savais ni ce qu'était l'art ancien ni ce qu'était l'art contemporain, ne connaissais ni Michelange, ni Goya, Cézanne, Van Gogh, Rembrandt, Nolde, Mondrian ou encore Klee [...] »¹⁵.

L'année suivante, il décide d'intégrer la classe de peinture de Willi Baumeister à l'Académie de beaux-arts de Stuttgart (1950-1953).

Ceux qui choisissent d'étudier l'art viennent d'horizons divers et ont entre dix-sept et trente-cinq ans¹⁶. Durant les premières années, les candidats à une école d'art sont choisis sur entretien et/ou sur dossier, car la majorité n'a pas pu valider l'examen de fin d'études secondaires. Les académies d'art s'attachent donc essentiellement aux capacités en art. Pour les institutions situées en zone soviétique, les candidats doivent également passer un entretien politique devant une commission du SED. De plus, ces dernières sont rapidement mises sous tutelle et contraintes de se spécialiser dans un seul domaine : la peinture à Dresde, le graphisme et les arts de l'imprimerie à Leipzig et les métiers d'art pour Halle-sur-Saale. Ainsi Leipzig n'a-t-elle pu ouvrir de classe de peinture qu'en 1961, sous la direction de Bernhard Heisig. Encore l'appellation acceptée de « graphisme-peinture » est-elle ambiguë¹⁷. Quand les conditions le permettent, les candidats passent un concours d'entrée. À l'Académie des beaux-arts de Nuremberg¹⁸, sur plus de 200 candidats, seuls 36 nouveaux étudiants sont inscrits au semestre d'été 1946 alors qu'à l'ouverture officielle en avril 1947 à Leipzig 120 personnes sont retenues pour 300 candidats¹⁹.

Dans toutes les zones d'occupation, l'organisation des journées est marquée par les conséquences de la guerre et la reconstruction. Les cours ont lieu le matin et l'après-midi est généralement consacré au déblaiement de l'académie et des alentours. Les locaux sont en grande partie inutilisables, les salles n'ont plus de plancher, de fenêtres et les locaux sont susceptibles de servir de logement provisoire comme

à Munich²⁰. Il faut tout reconstruire, tout manque. Les étudiants travaillent avec ce qu'ils trouvent : papier recyclé, revers de tapis, carton. Ils dessinent avec du charbon de bois, récupèrent des pigments et fabriquent leur propre peinture. Quand le temps le permet, les cours ont lieu en extérieur²¹. Dans des circonstances si singulières, il est rare qu'un véritable plan d'enseignement existe : il fait même parfois tout à fait défaut. Dès lors, la structure académique traditionnelle du maître placé au centre de sa classe est maintenue. Le dessin d'après modèle reste la règle avec l'apprentissage des différentes techniques (mine de plomb, sanguine, fusain, pastel ...). L'enseignant revient régulièrement dans la semaine pour conseiller et corriger ses étudiants. Certains cours plus spécialisés ne sont réintroduits que petit à petit. À Dresde par exemple, quelques mois après la reprise, en 1947, les étudiants demandent un cours d'anatomie²². Le peintre et graphiste Wilhelm Rudolph, ayant reçu une formation extrêmement pointue dans ce domaine, se charge de cet enseignement complémentaire²³. Les académies, toutes zones confondues, font en général appel à des médecins pour cet enseignement spécifique.

Le premier véritable programme que nous ayons pu trouver en archives est une brochure d'étudiant de l'Académie des beaux-arts de Nuremberg d'octobre 1947, les autres datent principalement du début des années 1950²⁴. À Nuremberg, les étudiants peuvent choisir entre la peinture et le dessin, l'architecture, la peinture monumentale-décorative, l'aménagement intérieur, la peinture de paysage, les arts graphiques, les représentations sacrées et profanes, le graphisme appliqué, la sculpture, le travail du métal ou même le textile. En complément de l'enseignement pratique, toutes les classes suivent différents enseignements théoriques (anatomie, perspective) et des conférences (essentiellement en histoire de l'art) ainsi que des ateliers techniques au choix (orfèvrerie, menuiserie, typographie). Les études durent entre trois et quatre ans ; dans toutes les institutions, les étudiants reçoivent, suivant le cursus choisi, un diplôme ou une attestation. La brochure mentionne également que la formation des futurs professeurs d'arts plastiques (*Kunsterziehung, künstlerisches Lehramt, Ausbildung im höheren Lehramt*) se fait à l'Académie des beaux-arts de Munich. Cette formation est aussi proposée dans les Académies des beaux-arts de Düsseldorf et de Stuttgart car les écoles secondaires manquent cruellement de professeurs d'arts plastiques. Ce choix rassure beaucoup de familles qui préfèrent la stabilité d'un métier à l'incertitude du statut d'artiste. Cette formation professionnelle est d'ailleurs considérée comme la colonne vertébrale de ces établissements²⁵.

En zone soviétique, on pressent déjà dans le plan d'enseignement la main mise des autorités occupantes. L'Académie des beaux-arts de Dresde, dirigée par Hans Grundig, compte huit enseignants avec des classes de dessin, de sculpture, de graphisme, de peinture et d'architecture²⁶. 86 étudiants sont inscrits pour l'ouverture officielle au semestre d'été 1947²⁷. Dans une correspondance du directeur de l'académie aux autorités saxonnes, on apprend que les étudiants suivent en complément de l'enseignement pratique, à raison d'une à deux heures par semaine, des cours d'histoire de l'art, des cours sur la société et l'art ancien et actuel, mais aussi sur les questions fondamentales de l'ethnologie ou de sociologie. De plus, de nombreux

responsables politiques interviennent comme chargés de cours ou conférenciers dans les institutions supérieures. C'est le cas par exemple d'Herbert Georg Gute, secrétaire d'État pour la culture en Saxe, qui assure le cours « impact social de la vie culturelle » (*soziale Bedingtheit des kulturellen Geschehens*)²⁸. Certains étudiants relatent également la disparition de livres « non conformes », retirés des bibliothèques et remplacés par de nombreux exemplaires d'ouvrages de référence – Lénine, Karl Marx, ou Friedrich Engels – servant de support aux cours d'économie et de sociologie²⁹. C'est donc avec nostalgie que les plus anciens étudiants de Dresde se souviennent des conférences sur l'art de Will Grohmann sur le Bauhaus ou sur l'expressionnisme, datant de la période antérieure à 1933. En février 1948 en effet, l'historien de l'art, alors directeur de la *Hochschule für Werkkunst* de Dresde, rejoint l'équipe de l'école supérieure d'art de Berlin-Charlottenbourg à l'Ouest. Sous la pression politique, des enseignants préfèrent migrer vers l'Ouest : en 1951, par exemple, le peintre Carl Crodell quitte Halle-sur-Saale pour l'Académie des beaux-arts de Munich³⁰. Contrairement aux zones occidentales, les emplois du temps des étudiants de la zone soviétique sont extrêmement précis dès 1949. Tout paraît être mis en coupe réglée. Cependant, des enseignants ont eu le courage de passer outre en proposant des cours d'art non-figuratif, mais au risque de leur vie : d'anciens étudiants de Bernhard Heisig à Leipzig rapportent ainsi que ce dernier présentait régulièrement des ouvrages publiés à l'Ouest, comme *Europäische Malerei der Gegenwart I. Deutsche Maler (Peinture européenne contemporaine I. Peintres allemands)* de Werner Haftmann³¹. Autour des académies, tout un ensemble d'initiatives privées va permettre la diffusion de l'art « interdit » dans la zone soviétique³² : Werner Schmidt, alors directeur du Cabinet des Estampes de Dresde, acquiert ainsi des lithographies de Pablo Picasso, Marc Chagall et Henri Matisse entre 1958 et 1990³³. Les étudiants fréquentent assidûment ces lieux.

Si les académies en zone soviétique sont étroitement surveillées par le régime, un certain nombre d'enseignants artistes tentent, dans les zones occidentales, de modifier la structure académique : ainsi en va-t-il d'Ewald Mataré, Georg Meistermann et de Willi Baumeister.

EWALD MATARÉ³⁴ À L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE DÜSSELDORF

Le sculpteur Ewald Mataré accepte la direction de cette institution dès août 1945, car il voit la possibilité d'en modifier le plan d'enseignement³⁵. Il souhaite tout d'abord la démission de toute l'équipe enseignante car il juge l'épuration insuffisante, mais en vain. Mataré veut également moderniser l'académie qu'il juge trop traditionnelle, hostile aux changements, et ainsi dépoussiérer le concept d'académie entaché de conservatisme. Cette dernière serait dirigée par un sénat composé de tous les enseignants ; quatre d'entre eux (sculpture, peinture, graphisme et architecture) nommeraient ensuite le directeur pour une durée de quatre ans et choisiraient les nouveaux membres de l'équipe. Le modèle serait donc celui de l'enseignement supérieur, alors que le statut hérité d'avant 1945 donnait le pouvoir de nomination au *Regierungspräsident*. Les études seraient par ailleurs accessibles dès l'âge de quatorze à seize

ans, soit avant l'obtention du diplôme de fin d'études secondaires, contrairement à l'usage jusqu'alors en cours en académie.

Aidé de son ancien étudiant Georg Meistermann, Ewald Mataré élabore en novembre 1945 un nouveau plan d'enseignement comprenant un cours préliminaire de quatre semestres auquel il intègre une base artisanale – manuelle et non pas théorique. Cette réforme visait, selon son expression, à créer « un homme nouveau dans une nouvelle harmonie »³⁶. Mais les autorités britanniques ainsi que les services administratifs allemands rejettent ce plan, préférant une simple réouverture de l'académie. Les propositions sont jugées trop audacieuses et coûteuses. Déçu, Ewald Mataré ne participe pas à l'inauguration officielle et se cantonne à son activité d'enseignement, refusant de poursuivre la direction. Il adresse un courrier à son collègue et ami le sculpteur Gerhard Marcks, à Hambourg :

« [...] J'ai été ici un court moment directeur et j'ai cru naïvement pouvoir réformer mais cela n'a pas été possible, l'absurdité des conduites passées a été poursuivie et j'en suis responsable. Je suis toutefois encore professeur, mais n'ai plus la moindre envie d'enseigner ; on se retrouve ici devant des élèves sans base culturelle [...]. Je vous remercie de votre attention et vous avez raison de dire que nous – ceux qui ont survécu – devons renouer des liens solides. Je vous imagine, avec une joie intérieure, en train de travailler quelque part là-bas et cela me donne le courage et la force de faire quelque chose³⁷. »

Mataré va s'attacher à donner de solides bases à ses étudiants, ces derniers étant profondément influencés par un enseignement très innovant, comme l'avaient été ses élèves d'avant guerre, à l'image de Georg Meistermann³⁸.

GEORG MEISTERMANN

OU COMMENT CONCILIER «ACADÉMISME» ET «MODERNITÉ»

Dans l'immédiat après-guerre, âgé de 34 ans, Meistermann est considéré comme l'un des plus importants représentants de l'art allemand³⁹. Pour lui, l'art doit porter un message humaniste susceptible de transmettre un sentiment de dignité⁴⁰. Il a adopté la loi de la surface plane ; il n'y a jamais d'arrière-plan dans ses tableaux car c'est pour lui le moyen de rompre avec l'espace tridimensionnel.

Peintre reconnu, Georg Meistermann a également réfléchi au renouveau de l'enseignement artistique avec son ancien professeur, Ewald Mataré. À l'occasion d'une conférence donnée en 1945 concernant « les Écoles supérieures d'art de notre époque », il pose la question de savoir comment concilier « modernité » et « académie » :

« Depuis 1919 environ, des artistes modernes sont professeurs en académie. Est-ce que la modernité ne serait pas stérile en tant que "mouvement" si elle était académique ? [...]. À des époques antérieures, l'élève adoptait le style de son maître, [...] soit il devenait un maître [enseignant] de l'école [...], soit il devenait créatif et marquait de son empreinte l'évolution artistique. Que peut-on encore enseigner en art de nos jours ? Tout d'abord, on refuse aujourd'hui que l'élève imite la manière de son enseignant, puis chacun se tourne tellement vers soi qu'une formation scolaire dans

l'ancienne forme ne semble pas très fructueuse. L'enseignant veut aider l'élève à se trouver [...]»⁴¹.

On revient donc à la question récurrente : « peut-on enseigner l'art ? », question à laquelle Meistermann répond que l'on ne peut transmettre que des techniques et des savoir-faire, mais pas le talent et le style personnel. L'enseignant doit certes être un guide mais posséder également un grand sens de la pédagogie et une sensibilité lui permettant de prendre en compte toutes les individualités pour permettre l'épanouissement de l'étudiant⁴².

Georg Meistermann propose, sans l'imposer, l'intégration d'un cours préliminaire au plan d'enseignement. Ce dernier permettrait l'acquisition de bases en même temps qu'une vaste culture générale, en combinant plusieurs méthodes comme le travail de groupe et l'étude des maîtres anciens. L'apprentissage des couleurs doit être complété par celui du graphisme et du volume ainsi que celui des matériaux.

Tous les étudiants n'ayant pas les mêmes capacités, les mêmes perceptions, il convient d'établir un cours varié où ils reçoivent un soutien renforcé, un encouragement pour développer « leurs » capacités sensibles, cette individualisation permettant de ne pas susciter de sentiment d'infériorité. De cette manière, chacun peut s'épanouir. L'enseignant laisse libre cours à l'imagination : « Faire et voir, voir et exécuter. La main et l'œil doivent apporter l'acte de perception et d'exécution. Il y a un souci de signification »⁴³. Conscient de l'immobilisme de ses collègues, notamment avec l'échec d'Ewald Mataré à Düsseldorf, Meistermann préfère transmettre ses conceptions pédagogiques au travers de conférences et dans son enseignement. Ainsi, ses idées se sont diffusées dans les différents lieux où il a enseigné de 1952 à 1976, d'abord à Francfort-sur-le-Main, puis dans les Académies des beaux-arts de Düsseldorf et de Karlsruhe.

WILLI BAUMEISTER À L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE STUTTGART

C'est également à Francfort-sur-le-Main qu'enseignait Willi Baumeister avant d'être exclu de la *Städelschule* en 1933. Artiste de renommée internationale, il est un autre exemple de volonté de changement, mais appartient à une autre génération, puisqu'il a déjà 56 ans en 1945. Lui qui pensait ne plus jamais enseigner ni exposer, est appelé dès 1946 par l'Académie des beaux-arts de Stuttgart, sa ville natale.

Baumeister est le premier peintre abstrait à enseigner en académie d'art, ce qui lui vaut beaucoup d'inimitiés. Son succès ne fait qu'attiser les jalousies. L'hostilité des collègues et l'exiguïté des locaux de l'Académie des beaux-arts de Stuttgart, due aux bombardements, poussent l'enseignant à faire cours dans son propre atelier. Il y pratique un cours d'initiation en inculquant à ses étudiants les bases élémentaires (lignes, forme, volume, couleur).

« Dans ma classe, il y a l'étude du nu [...] c'est le grand pensum des moyens élémentaires. Les "moyens élémentaires" – et rien d'autre – constituent le fondement de l'architecture, de l'architecture intérieure, du décor de théâtre, de la peinture murale, du graphisme [...], du textile, de la sculpture, du travail sur le métal etc. Comme l'étude des "moyens élémentaires" n'est pas encore une spécialisation, l'étudiant reçoit

d'abord une formation sur une base très large [...]. Le jeune artiste dispose d'une base qui inclut également les arts appliqués : ainsi il prend psychologiquement et économiquement un chemin plus fertile⁴⁴. »

Pendant son « émigration intérieure », Baumeister a théorisé ses idées dans *Das Unbekannte in der Kunst (L'Inconnu dans l'art)*, publié en 1947 et rapidement diffusé dans les bibliothèques des académies d'art⁴⁵. Par « inconnu », il entend l'art abstrait, une nouvelle réalité sortant de la tradition académique, celle qui va permettre le renouveau et qu'il considère comme un véritable langage universel. Son objectif est de mettre en valeur la personnalité de chacun sans chercher à la modifier : « l'élève n'arrive pas indemne [il a déjà les *a priori* de la banalité]. L'enseignant a surtout pour tâche d'amener l'élève à la création artistique. [Il] doit le vider [dans le sens d'assainir] et non pas le remplir de ses formules »⁴⁶. Ainsi les étudiants doivent-ils mettre au jour leur « élan créateur ». Chaque semaine, la présentation de leurs travaux donne lieu à de longues discussions. C'est le moment le plus important de la formation où l'on apprend chacun de l'autre par une confrontation des idées. Dans ses cours, Baumeister évoque l'avant 1933 mais aussi les maîtres anciens ainsi que les différents mouvements ayant contribué à la construction de l'art allemand comme l'impressionnisme, l'expressionnisme (*Der Blaue Reiter, Die Brücke*), le Bauhaus, la Nouvelle Objectivité ... Les étudiants se souviennent de conversations très diverses et très enrichissantes allant de l'art préhistorique à la première moitié du XX^e siècle⁴⁷. Willi Baumeister avait une grande culture dans tous les domaines appuyée par une immense bibliothèque dont il a fait profiter ses étudiants⁴⁸. Ayant participé à de nombreuses expositions avant 1933 à Paris, cet enseignant a gardé des liens avec le cercle artistique français. Il se déplace donc avec sa classe dans les musées des alentours ainsi que pour la visite d'expositions. Ses étudiants se rendent également dans la capitale française pour découvrir les principaux musées (Louvre, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris), les galeries de l'époque (galerie Denise René, galerie Jeanne Bucher) et des ateliers d'artistes (Fernand Léger, André Lhote)⁴⁹. Beaucoup d'entre eux décident d'ailleurs de poursuivre leur formation à Paris comme Peter Brüning, Emil Cimiotti, Klaus-Jürgen Fischer ou Fritz Seitz.

En mars 1949, Baumeister propose la création d'une classe de formation générale d'initiation à l'art (*allgemeine künstlerische Klasse, Vorklasse*), liant arts appliqués et arts plastiques⁵⁰. Cette proposition est dans un premier temps refusée. Il décide alors de se consacrer exclusivement à sa classe de peinture. Néanmoins, avec l'arrivée de Hannes Neuner comme responsable de cette classe d'enseignement fondamentale en 1953, Baumeister obtient finalement satisfaction⁵¹. Il compte parmi les professeurs les plus appréciés et il semble qu'il ait également donné le goût de l'enseignement à ses élèves puisqu'il est celui qui a formé le plus d'artistes-enseignants entre 1946 et 1954.

À l'occasion d'une exposition organisée par le *Central Collecting Point*⁵² à Munich en 1949, avec son collègue artiste Constantin von Collande, il émet un jugement très négatif sur le principe même de l'académie d'art en Allemagne :

« Depuis 1933 [les académies] sont devenues des casernes désincarnées empreintes d'idéaux mensongers. Que faut-il alors modifier ? Reste-t-on dans le même piège, car les temps sont durs et l'art n'est pas questionné ? [...]. Pour nos idées constructives, nous avons besoin des académies qui s'intéressent aux idées réformatrices [...]»⁵³. »

Cette sclérose de l'institution académique est également relevée, et déplorée, par l'ensemble des artistes et conservateurs de musée qui constituent le jury du *Central Collecting Point*⁵⁴ :

« Après observation, nous avons l'impression que les académies n'ont aucunement participé au courant de leur temps et ne sont pas redevables de la grande qualité picturale de la jeunesse actuelle [...]. Et étant donné la joie que l'on peut ressentir face au nombre de véritables réalisations, nous nous sentons dans l'obligation de poser la question de la réforme de l'académie⁵⁵. »

Le bilan de l'académie dressé à la fin des années 1940 est sévère. Mais malgré l'échec des trois personnalités évoquées précédemment dans leurs tentatives de rénover l'institution, l'académie va petit à petit sortir de son immobilisme. Les directeurs font alors appel à des individualités hors-normes qui parviennent à faire entrer la modernité en ce lieu : alors que Georg Meistermann rejoint l'Académie des beaux-arts de Karlsruhe, Karl Otto Götz le remplace à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf en 1959. La génération formée dans l'immédiat après-guerre prend ensuite le relai. Ces académies ont été le berceau d'innovations et de nouveaux mouvements qui se font jour à la fin des années 1950 et au début des années 1960, animés par des étudiants d'art. L'institution a fait appel à des artistes prestigieux pour participer à son rayonnement. Le contexte était très particulier avec d'un côté des enseignants fortement empreints de la tradition classique et de l'autre des personnalités novatrices qui ont fini par l'emporter au sein même de l'académie.

Lorsque nous avons posé la question du rôle de l'institution artistique à d'anciens étudiants d'art devenus eux-mêmes artistes et enseignants d'art⁵⁶, la réponse a été unanime : elle a été un lieu de formation, de rencontres permettant des échanges avec d'autres étudiants, de confrontations d'idées et de conceptions. L'influence d'un ou plusieurs professeurs a été déterminante pour leur parcours ultérieur.

¹ Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present* [1940], trad. d'anglais par Jean-Jacques Bretou et Gisèle d'Antony sous le titre : *Les Académies d'art*, Paris : Gérard Monfort, 1999, p. 209.

² Loi fondamentale pour la République fédérale d'Allemagne du 23 mai 1949, *Journal officiel fédéral*, p. 1, BGBl. III 100-1).

³ Bénédicte Savoy, « "Comme dans un ciel étoilé". Éléments pour une géographie culturelle de l'Allemagne », dans Sébastien Allard et Danièle Cohn (dir.), *De l'Allemagne, 1800-1939. De Friedrich à Beckmann*, cat. exp., Paris : Hazan, coll. Éditions du musée du Louvre, avril 2013, p. 114-125.

⁴ Voir la loi n°104 « Zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus » du 5 mars 1946, *Regierungsblatt für Baden-Württemberg* 1946, p. 71 ; voir le doc. MK 51409, Bayerisches Staatsarchiv München : lettre du ministre bavarois de l'Enseignement et des Cultes (Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus) au gouvernement militaire américain datant du 18 avril 1946 (Munich) concernant la reprise du corps enseignant à l'Académie des beaux-arts de Munich.

⁵ Voir la déclaration de Willi Baumeister (Stuttgart, 17.5.1946), Hauptstaatsarchiv Stuttgart, EA 3/150 Bü 3128, Dossier Willi Baumeister : « Ich verpflichte mich, dass ich im Unterricht und in meiner ganzen Tätigkeit in der Schule mich vom Geist, von den Menschen und vom Ton des Nationalsozialismus fernhalten und die

nationalsozialistische Gebräuche, Symbole und Einrichtungen nicht nur selbst vermeiden, sondern auch meine Schüler davon abhalten werde [...] » ; (toutes les citations sont traduites en français par Axelle Fariat en l'absence d'autre indication).

⁶ Willi Baumeister, *Tagebuch*, Archiv Baumeister, Kunstmuseum Stuttgart, 20.10.1945 : « Das Jahr 1945 brachte nicht die allgemeine künstlerische Wiedergeburt in Deutschland, wie sie sich 1919 ereignete. Der Elan der Schaffenden war durch die vielen Jahre der gründlichen Irreführung und Einschüchterung gehemmt. Die Jugend hatte keine zeitgemäße Kunst gesehen. Klee und Kandinsky befanden sich im Ausland, Schlemmer war in Deutschland gestorben, Kirchner hatte sich das Leben in der Schweiz genommen [...] »

⁷ Karl Otto Götz refuse plusieurs postes d'enseignement en zone soviétique d'occupation : un premier poste à Dresde proposé par Will Grohmann, puis un deuxième poste à Weimar proposé par Gustav Henselmann ainsi que la proposition d'Edmund Kesting d'ouvrir une classe de film expérimental à Berlin-Weißensee. Voir Karl Otto Götz, *Erinnerungen 1934-1999*, 4 t., Aachen : Rimbaud Verlag, 1999, ici : t. 3, p. 15.

⁸ Certains documents d'archives ne seront consultables qu'à partir de 2023 ou 2042. L'anonymat devant être respecté sous peine de poursuites judiciaires, nous ne donnerons pas les autres noms que nous possédons. Les exemples donnés ont été déjà mentionnés dans des publications antérieures d'auteurs divers. Voir Clemens Wachter, *Kultur in Nürnberg 1945-1950. Kulturpolitik, kulturelles Leben und Bild der Stadt zwischen dem Ende der NS-Diktatur und der Prosperität der fünfziger Jahre. Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte*, Nürnberg : Schriftenreihe des Stadtarchivs Nürnberg, t. 59, 1999, p. 193-197. Voir aussi le catalogue d'exposition *Jung nach '45 : Kunst in Nürnberg – Ein Jahrzehnt und eine Generation*, Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg : Verlag für moderne Kunst, 1995, p. 62-63.

⁹ Voir le dossier 480 Irma Goecke et le dossier 482 Fritz Griebel, Staatsarchiv Nürnberg. Les dossiers concernant le personnel enseignant de l'académie ont été inventoriés et numérotés pendant nos recherches, en octobre 2009.

¹⁰ Voir dossier 503 et 513 Karl Wollermann, Staatsarchiv Nürnberg. Mais face au manque d'encadrement, le directeur Fritz Griebel (1948-1957) appelle Karl Wollermann, après accord du corps enseignant. Les compte-rendus administratifs montrent le sérieux des longues discussions. Voir le dossier 482 Fritz Griebel, Staatsarchiv Nürnberg.

¹¹ *Ibid.* ; Voir aussi le dossier E 10/48 fonds Wieszner, n°486, Stadtarchiv Nürnberg.

¹² Josef Wackerle (1880-1959) était, avec Arno Breker, un des sculpteurs préférés d'Adolf Hitler. Il a reçu en 1940 pour ses soixante ans la *Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft* sur proposition d'Adolf Hitler. Mais, même s'il poursuit son activité d'enseignant, il figure sur la liste noire du marché de l'art des zones occidentales d'occupation et ne reçoit aucune commande jusqu'à sa mort. Voir Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Francfort-sur-le-Main : Fischer, 2007, p. 634.

¹³ Voir le manuscrit de Will Grohmann (1947) pour l'organisation de ses cours magistraux (*Vorlesungen*) en histoire de l'art, archives de l'École supérieure des beaux-arts de Dresde, 01/224, t. 1, index no. : 4030 : Will Grohmann prévoit de présenter l'impressionnisme, l'expressionnisme, l'art islamique, l'art indien, la découverte des civilisations primitives... Ce document n'indique pas le contenu exact de ses cours.

¹⁴ Voir le dossier 482 Fritz Griebel, Staatsarchiv Nürnberg.

¹⁵ Winfred Gaul, *Tagebuch*, 1945-1955 ; voir Winfred Gaul, *Picasso und die Beatles: Erinnerungen, Aufsätze, Kommentare zur Kunst nach '45*, Lamspringe : Verl. bei Quensen, 1987, p. 20 : « [...] Zeichenunterricht hatten wir auch nicht, da der Zeichenlehrer gleich bei Kriegsbeginn eingezogen wurde. Vielleicht war das mein Glück ? Ich war noch nicht verbildet, nach keiner Richtung hin vorgeformt, hatte weder einen guten, noch einen schlechten Geschmack, wußte weder, was alte, noch neue Kunst ist, kannte weder Michelangelo noch Goya, weder Cézanne noch Van Gogh, weder Rembrandt noch Nolde, weder Mondrian noch Klee [...] ».

¹⁶ Les autorités occupantes de toutes les zones ont donné l'ordre de prendre un nombre limité d'étudiants, une centaine en général, âgés de 17 à 35 ans. Si l'on trouve dans les registres quelques cas, entre 35 à 40 ans, ces derniers ont fait l'objet d'une dérogation spéciale que l'on peut consulter en archive. Les registres d'inscription consultés dans les onze lieux d'étude, montrent une moyenne d'âge située entre 18 et 20 ans. Voir le dossier 1632, au Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden. Voir aussi le doc. MK 51399, Bayerisches Staatsarchiv München, courrier de Franz Fendt – ministre de l'Enseignement et des Cultes – aux directeurs des académies des beaux-arts de Munich et de Nuremberg (22.3.1946). Les registres d'inscription sont consultables aux archives des institutions supérieures des beaux-arts.

¹⁷ Voir la liste des cours du semestre d'hiver 1962 (*Vorlesungsverzeichnis Wintersemester 1962*), Archiv der Akademie für Graphik und Buchkunst Leipzig. La première classe de graphisme/peinture, sous la direction du professeur Bernhard Heisig, directeur de l'académie, compte quatre étudiants : Hartwig Ebersbach, P. Werner Petzold, Jochen Kratzsch et Heinz Zander.

- ¹⁸ Voir le fonds « Bestand Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, 1738-1947 », Staatsarchiv Nürnberg, rep. 246, no. 251.
- ¹⁹ Voir le fonds 20199 – Staatliche Akademie für graphische Künste, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, dossier 317, courrier du recteur de l'académie Kurt Massloff au gouvernement de Saxe (25.4.1947).
- ²⁰ Entretien de l'auteur avec Albrecht von Hancke (Karlsruhe, 13.10.2010). Il a fait ses études d'art à l'Académie des beaux-arts de Munich entre 1948 et 1953 dans les classes de peinture de Willi Geiger, Franz Nagel et d'Ernst Geitlinger.
- ²¹ Voir Thomas Zacharias (dir.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, Munich : Prestel, 1985, p. 336 ; Entretien de Herbert Zangs avec Marie Amélie zu Salm-Salm, juin 1998, dans *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2004, p. 118.
- ²² L'Académie des beaux-arts de Dresde est réputée pour sa formation et sa collection d'anatomie. Voir Sandra Mühlenberend, *Surrogate der Natur : die historische Anatomiesammlung der Kunstakademie Dresden*, Munich : Fink, 2006.
- ²³ Hans Mroczinski, *Student im zerstörten Dresden*, Dresde : Mroczinski Layout, 2005, p. 41-43. Hans Mroczinski fait partie des premiers étudiants inscrits pour la réouverture de l'Académie des beaux-arts de Dresde au semestre d'hiver 1947. Entre 1956 et 1987, Mroczinski y enseigne comme professeur de peinture.
- ²⁴ Voir le doc. MK 74376, Bayerisches Staatsarchiv München. Cette brochure est représentative de ce qui était proposé aux étudiants d'art au niveau théorique. L'enseignement pratique diffère selon les méthodes et préférences de l'enseignant.
- ²⁵ Voir le rapport de Martin Ideler concernant les académies des beaux-arts de Munich, Stuttgart et de Düsseldorf (9.3.1948), dossier B 83, Staatsarchiv Hamburg.
- ²⁶ Voir le fonds Hans Gründig, archives de l'École supérieure des beaux-arts, Dresde.
- ²⁷ Voir le dossier no. 1632 au Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden.
- ²⁸ Voir le dossier « Kunstakademie (Wissenschaften) », Signatur 01/030, index no. 4292, archives de la Hochschule für Bildende Künste, Dresde.
- ²⁹ Voir le dossier no. 1632 au Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand Fonds LRS, Ministerium für Volksbildung, no. 1638.
- ³⁰ Burg-Archiv, Personalakte Charles (dit Carl) Crodel.
- ³¹ Werner Haftmann, *Europäische Malerei der Gegenwart I. Deutsche Maler*, Steinheim-sur-le-Main : Forum Bildkunstverlag, 1949.
- ³² Yvonne Fiedler, *Kunst im Korridor : Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität*, Berlin : Christoph Links Verlag, 2013.
- ³³ Sigrid Hofer (dir.), *Gegenwelten – Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden*, cat. exp., Marburg Kunstverein, Frankfurt-sur-le-Main : Stroemfeld Verlag, 2006, p. 46.
- ³⁴ Ewald Mataré débute ses études artistiques en 1907 à l'Académie d'art de Berlin ; peu avant le début de la première guerre mondiale, il devient *Meisterschüler* d'Arthur Kamps et suit un semestre les enseignements de Lovis Corinth. Nommé en 1932 par la direction de l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, il est démis de ses fonctions l'année suivante par les autorités du Troisième Reich. À partir de 1936, il est mis sur la liste des « artistes dégénérés ». Plusieurs de ses sculptures ont d'ailleurs été détruites.
- ³⁵ Voir la lettre du gouvernement militaire britannique concernant la réhabilitation des professeurs partis après 1933 (4 octobre 1945), Zentrale Organe 2.2, Archiv der Kunstakademie Düsseldorf.
- ³⁶ *Ibid.*, « zweijähriger Zeichenkurs », document dactylographié, non daté : « [...] zu finden in neuer Harmonie eines neuen Menschen ist das Bemühen jeder Erziehung ».
- ³⁷ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Künste, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Gerhard Marcks, I-C : lettre d'Ewald Mataré à Gerhard Marcks, (Büderich, 21.3.1946) : « [...] Ich war ja hier kurze Zeit Direktor in der naiven Annahme, informatorisch wirken zu können, aber weit gefehlt, der alte Unsinn geht ruhig weiter und der Irrtum war ganz meinerseits. Nun bin ich allerdings immer noch Lehrer dort, habe aber nicht die mindeste Lust zu unterrichten, zumal man die Schüler ja ohne kulturellen Unterbau vorfindet. [...] Die Aufsicht, Sie nun demnächst mal selbst zu sehen, begrüße ich sehr und Sie haben recht, daß wir paar Überlebenden uns fester aneinander schließen müssen, und Sie können sich denken, daß ich mit einer inneren Freunde daran denke, daß Sie dort oben irgendwo an einer Arbeit sitzen, es gibt einem Mut und Kraft ein gleiches zu tun ».
- ³⁸ *Ibid.*, Nachlass Mataré Ewald, I-B-1 : « Ein Meister und seine Schüler », *Kieler Nachrichten*, 14.3.1979.
- ³⁹ Georg Meistermann étudie sous la direction de Werner Heuser, Ewald Mataré et Heinrich Nauen de 1930 à 1933. Contraint d'arrêter ses études et interdit d'exposer, il choisit la résistance intérieure comme

Willi Baumeister. Il enseigne les arts plastiques en lycée, tout en continuant à travailler dans la clandestinité. Il effectue des voyages à Paris et à Chartres entre 1937 et 1939. Durant cette période, il pose les fondements de son futur travail consacré à la peinture sur vitrail qui devient son activité principale dans les années 1950. Beaucoup de ses travaux sont détruits lors de bombardements en 1944.

⁴⁰ Georg Meistermann, « Über die Grundlagen der modernen Malerei », 19.9.1945, dans Claus Pese (éd.), *Georg Meistermann : Werke und Dokumente*, cat. exp., Nuremberg : Archiv für Bildende Künste am Germanischen Nationalmuseum, Klagenfurt : Ritter Verlag, 1981, p. 94.

⁴¹ « Seit etwa 1919 werden moderne Künstler Akademieprofessoren. Wird die Moderne als "Bewegung" nicht steril, wenn sie akademisch wird ? [...] In früheren Epochen übernahm der Lernende den Stil seines Meisters [...] Er blieb dann entweder ein Meister der "Schule" eines "Großen", oder er wurde schöpferisch und führte die Entwicklung einen Schritt weiter. Was ist an der Kunst unserer Zeit noch lehrbar ? Dass der Schüler die Art seines Lehrers zunächst nachahmt, wird heute ehe abgelehnt ; denn jeder steht so sehr auf sich selbst, dass eine Schulbildung im alten Sinne kaum mehr fruchtbar erscheint. Der Lehrer will dem Schüler helfen, sich selbst zu finden [...] ». Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Künste, Deutschen Kunstarchiv, Nachlass Georg Meistermann, I-B, no. 24, « Les écoles supérieures d'art de notre époque », document dactylographié de deux pages, vers 1945.

⁴² Michael Glasmeier, Elke Bippus (dir.), *Künstler in der Lehre : Texte von Ad Reinhardt bis Ulrike Grossarth*, Hambourg : Philo Fine Arts Verlag, 2007, p. 37.

⁴³ « Machen und Sehen, Sehen und Vollziehen, also Hand und Auge, müssen zu einem Akt des Wahrnehmens und Wahrnehmens gebracht werden ». GNM, DKA, NL Georg Meistermann, I-B, no. 11, « Über Kunstunterricht », 30.5.1953.

⁴⁴ Voir le tapuscrit « Lehr-system der Klasse Professor Willi Baumeister », 6.4.1949, Archiv Baumeister, Stuttgart : « In meiner Klasse gibt es das Studium nach dem nackten Menschen. Die Hauptsache ist jedoch das große Pensum der elementaren Mittel. "Die elementaren Mittel" – und nichts anderes – bilden die Grundlage für Architektur, Innen-Architektur, Bühnenbild, Wandmalerei, Gebrauchs-Graphik ..., Textil, Bildhauerei, Metallgestaltung usw. Da das Studium der elementaren Mittel noch nicht spezialisierend ist, bekommt der Studierende eine anfängliche Ausbildung auf ganz breiter Grundlage [...] durch das Studium der elementaren Mittel wird der junge Künstler auf eine Basis gestellt, die auch die angewandten Künste einschließt : damit kommt er gesinnungsmäßig und wirtschaftlich auf einen fruchtbaren Weg ».

⁴⁵ Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, chapitre, Köln : DuMont Buchverlag, 1988 (rééd. 1960), p. 148.

⁴⁶ *Ibid.* : « [...] Der Schüler kommt nicht naiv zum Lehrer, sondern durch Banal-Durchschnittliches und Bekanntes belastet. Der Lehrer hat vor allem die Aufgabe, den Schüler durch Entschlackung, durch Leerung in den künstlerischen Zustand zu bringen. Der Lehrer hat zu leeren, nicht mit seinen Formeln zu füllen [...] ». *op. cit.*, p. 148.

⁴⁷ Témoignages de Klaus-Jürgen Fischer (décembre 2010) et de Fritz Seitz (mars 2010).

⁴⁸ Voir cette collection d'ouvrages conservée à la bibliothèque des archives Baumeister à Stuttgart. Voir aussi : Roland Recht, « Un combat pour l'art de Willi Baumeister », dans *Willi Baumeister et la France*, cat. exp., Paris : Ed. de la Réunion des Musées nationaux, 1999, p.187.

⁴⁹ Archiv Baumeister, Kunstmuseum Stuttgart, témoignages d'anciens étudiants comme Klaus Erler, Klaus Jürgen-Fischer, Peter Schubert, Fritz Seitz (entre mars et septembre 2010). Voir aussi : Wolfgang Kermer, *Der Schöpferische Winkel : Willi Baumeisters pädagogische Tätigkeit (=Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 7)*, Stuttgart : Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart und Cantz Verlag, 1992 ; *Hommage à Baumeister – Freunde erinnern sich an ihren Lehrer*, Ausstellungskatalog Galerie Schlichtenmaier, Grafenau Schloss Dätzingen, 1989.

⁵⁰ Voir le dossier EA 3/150 Bü 3128 Baumeister Willi (1889-1955), Hauptstaatsarchiv Stuttgart.

⁵¹ Voir le dossier EA 3/150 Bü 3263 Neuner Hannes (1906-1978) : lettre de l'Académie des beaux-arts de Stuttgart au ministère des Affaires culturelles (17.7.1953) : « Die Stelle eines selbständigen künstlerischen Lehrers in der Abteilung für allgemeine künstlerische Ausbildung ist neu zu besetzen. Lehrgebiete : Gestaltungselemente der Fläche, der Farbe, des Raumes, sowie Schrift und Naturstudium. Pädagogische Erfahrungen und vielfältige künstlerische und handwerkliche Kenntnisse sind Bedingung. Bewerbungen mit Arbeitsproben werden bis zum 1. Juni 1953 erbeten an : Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart, am Weißenhof 1 », cette annonce a été publiée dans les revues *Die Kunst Gebrauchsgraphik et Baukunst und Werkform* (Francfort-sur-le-Main).

⁵² Le *Central Collecting Point* est un organisme fondé par les occupants américains dès 1945. Il organise en décembre 1949 un concours ouvert aux artistes allemands de toutes les zones, cela pour encourager la création artistique contemporaine.

⁵³ Propos de Constantin von Collande, « Haben die Akademien versagt ? Zwei Beiträge zum Problem der Akademie-Reform », *Die Neue Zeitung*, no. 123, 26.5.1950, p. 4 : « Seit 1933 wurden sie zu zu Kasernen des Ungeistes und der verlogenen Idealen. Was ist nun geändert worden ? Bleibt man in dem gleichen Fahrwasser, weil die Zeiten schlecht sind und Kunst sowieso nicht gefragt ist ? [...]. Für unsere konstruktiven Ideen brauchen wir allerdings Akademien, die an Reformideen interessiert sind [...]. ». Le peintre Constantin von Collande rédige cet article en collaboration avec Willi Baumeister.

⁵⁴ Le jury est composé de Willi Baumeister (Stuttgart), Ludwig Grote (Munich), Werner Haftmann (Murnau), Max Huggler (Berne), Hans (H.L.C.) Jaffé (Amsterdam), Jean Leymarie (Paris), Ewald Mataré (Düsseldorf), Henry Varnum Poor (États-Unis), Hans Konrad Röthel (Munich) et Ernst Günter Troche (Nuremberg).

⁵⁵ Anonyme, « Kraftvoll greift die Jugend », *Der Spiegel* 8/1950, 23.2.1950, p. 37 : « [...] Und dann wendet die Jury sich gegen die Akademien : "Man hat nach unseren Beobachtungen den Eindruck, daß die Akademien völlig unbeteiligt neben dem Strom der Zeit stehen und wenig Verdienst mehr um die qualitätsvolle Malerei der heutigen Jugend besitzen [...]. "Und gerade angesichts der Freude über eine beträchtliche Anzahl hoffnungsvoller und echter Leistungen fühlen wir uns verpflichtet, das Problem der Akademie-reform auf das dringlichste und mit allem nur möglichen Nachdruck zu stellen" ».

⁵⁶ Hartwig Ebersbach (Akademie für Grafik und Buchkunst, Leipzig), Hans von Hancke (Académie des beaux-arts de Karlsruhe), Konrad Klapheck, Gotthard Graubner et Günther Uecker (Académie des beaux-arts de Düsseldorf), Gerd Jaeger et Hans Mroczinski (Académie des beaux-arts de Dresde) ...