

**Université de Nice  
U.F.R. de Lettres, Arts et Sciences humaines**

**WIELAND FÖRSTER, SCULPTEUR ET ÉCRIVAIN  
UNE CARRIÈRE D'ARTISTE EN R.D.A.**

**Thèse pour le doctorat  
présentée par  
Geneviève CIMAZ née MARTINEAU**

**Directeur de thèse : M. le Professeur Alain FAURE**

**Année 1997-1998**

## Remerciements

Avant de présenter ce travail au lecteur j'aimerais exprimer ma gratitude envers les personnes et les institutions sans le soutien desquelles ma thèse n'aurait jamais abouti :

- Monsieur le Professeur Alain Faure qui, à toutes les étapes, depuis l'élaboration du sujet jusqu'aux détails de la rédaction, m'a suivie, corrigée et encouragée au fil des chapitres
- Angelika et Wieland Förster, qui m'ont fourni une grande quantité de renseignements, m'ont facilité un séjour au Prenzlauer Berg et m'ont ainsi considérablement aidée à concevoir et à élaborer cette étude, si bien que se sont tissés des liens d'amitié
- Pierre Cimaz qui m'a accompagnée dans tant de musées et, lors d'innombrables conversations sur Wieland Förster, a partagé mon intérêt pour l'artiste, m'a guidée de ses conseils et a, en fin de parcours, prêté son concours technique
- le poète Raoul Bécousse qui a traduit pour moi plusieurs poèmes de W. Förster
- mes parents qui, en dépit de la guerre, m'ont appris à aimer la culture allemande, m'ont envoyée dès l'adolescence en Allemagne, ont soutenu ma vocation de germaniste et m'ont fait découvrir très tôt les beaux-arts
- mon professeur de lycée, Andrée Déchelotte, auprès de qui j'ai tant appris, qui m'a communiqué son enthousiasme pour l'enseignement de l'allemand et a été pour moi un modèle de formation permanente
- Monsieur le Professeur Claude David, mon maître à l'ENS de Sèvres, qui m'a fait confiance à l'issue de mes études universitaires en me choisissant comme assistante à la Sorbonne et qui m'a donné le goût de la recherche littéraire
- l'Université de Paris IV qui m'a accordé un semestre sabbatique, au cours duquel j'ai pu me rendre à Berlin, enrichir ma documentation et commencer la rédaction
- la R.D.A. qui, à deux reprises, m'a permis, grâce à une bourse, de faire des recherches l'été à la bibliothèque universitaire de Leipzig et à l'Université Humboldt
- mon ancien étudiant, Rüdiger Schiffer, qui m'a envoyé régulièrement sur des vidéo-cassettes des émissions sur la R.D.A.
- mes amis d'outre-Rhin, Margot, Margitta, Christoph et Harald, qui m'ont parlé un allemand que l'on ne trouve pas dans les livres d'école et m'ont de ce fait facilité l'accès à la littérature contemporaine
- Alain Cimaz et Yves Morin, enfin, qui m'ont initiée tardivement au maniement de l'ordinateur

## Table des matières

Remerciements.....	2
ILLUSTRATIONS.....	6
.....	6
a. Wieland Förster dans son atelier du Prenzlauer Berg à Berlin.....	6
.....	7
b. Portrait de Walter Felsenstein (1963/64).....	7
.....	8
c. Tête de femme paralysée (Kopf der Gelähmten – 1964/65).....	8
.....	9
d. Grande femme debout (Große Stehende – 1965/66).....	9
e. Martyre (Martyrium – 1966).....	10
f. Victime II (Opfer II – 1966).....	11
g. Passion (1966).....	12
h. Désespéré – Souvenir du 13 février 1945 (Verzweifelter – Erinnerung an den 13. Februar 1945 - 1967).....	13
.....	14
i. Nu arcadien (Arkadischer Akt – 1968).....	14
j. Fusillé (Erschossener – 1968).....	15
k. Couple (Paar - 1969).....	16
l. Portrait de Franz Fühmann (1969).....	17
m. Grande baigneuse (Große Badende – 1971).....	18
n. Grande figure de Neeberg (Große Neeberger Figur – 1971).....	19
o. Saules avec filets (Weiden mit Netzen – 1971).....	20
p. L'homme en deuil (Trauernder Mann – 1973/75).....	21
q. Paysage du labyrinthe : vallée encaissée avec un astre refroidi (Landschaft des Labyrinths : Kessel mit erkaltetem Gestirn – 1976).....	22
r. Sculpture pour Heinrich von Kleist (Skulptur für Heinrich von Kleist - 1976/77).....	23
s. Maison avec un portail ouvert. De la série : Les maisons d'à côté – Feuille 7 – (Haus mit offenem Portal. Aus der Mappe : Von Häusern nebenan – Blatt 7 – 1980/83).....	24
t. Groupe de Penthésilée I (Penthesilea-Gruppe I – 1984).....	25
u. Naissance de Vénus (Geburt der Venus - 1985).....	26
v. Grand Aperçu (Großer Einblick – 1988).....	27
w. Étretat (1989).....	28
x. La victime (Das Opfer – 1994).....	29
INTRODUCTION.....	30
CHAPITRE I - RESTER EN R.D.A.....	32
NOTES DU CHAPITRE I.....	36
Rester en R.D.A.....	36
CHAPITRE II - LES ORIGINES DE L'ARTISTE.....	38
NOTES DU CHAPITRE II.....	46
Origines.....	46
CHAPITRE III - LA FORMATION DE L'ARTISTE.....	50
NOTES DU CHAPITRE III.....	64
La formation de l'artiste.....	64
Chapitre IV – LES ANNÉES SOIXANTE, ANNÉES DE RECHERCHE.....	67

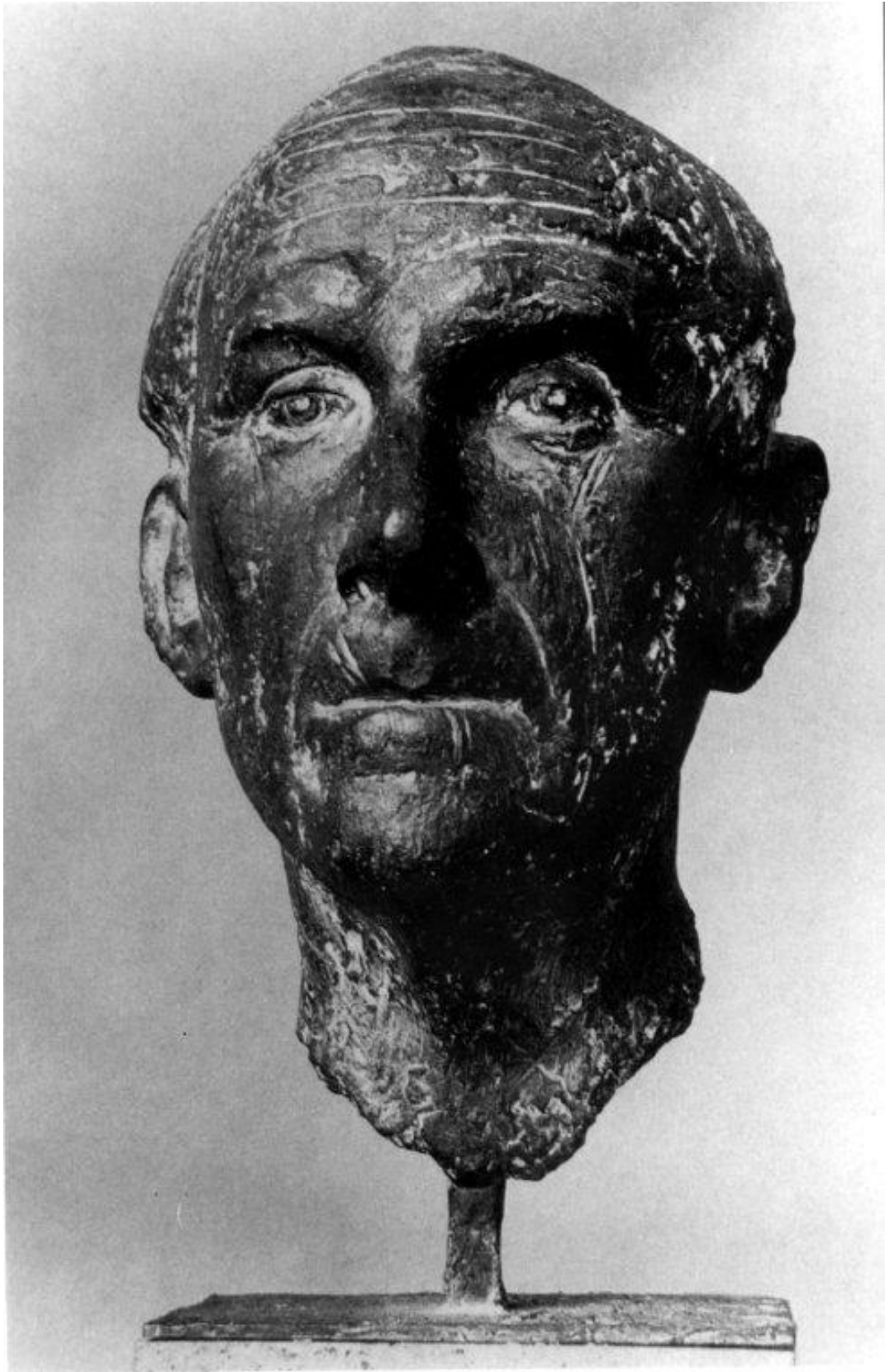
Rencontres.....	67
NOTES DU CHAPITRE IV.....	85
Les années soixante, années de recherche. Rencontres.....	85
CHAPITRE V - LES ANNÉES SOIXANTE-DIX, LA CONSÉCRATION.....	92
Rügen.....	92
NOTES DU CHAPITRE V.....	109
Les années soixante-dix. La consécration. Rügen.....	109
CHAPITRE VI - SUCCÈS ET ANGOISSES DES ANNÉES QUATRE-VINGT.....	114
Les nouvelles.....	114
I. L'arrière-plan historique et culturel.....	114
II. Le recueil de nouvelles de W. Förster La porte scellée.....	119
i. Le genre de la nouvelle en R.F.A. et en R.D.A.....	119
ii. Etude des nouvelles de W. Förster.....	122
NOTES DU CHAPITRE VI.....	144
Succès et angoisses des années quatre-vingt - Les nouvelles.....	144
CHAPITRE VII - LES ANNEES QUATRE-VINGT.....	153
Sept jours à Kuks.....	153
I. L'image de la Tchécoslovaquie au début des années soixante-dix.....	156
II. La rencontre avec Matthias Braun.....	161
III. La découverte du moi au cours du voyage.....	166
NOTES DU CHAPITRE VII.....	177
Les années quatre-vingt - Sieben Tage in Kuks.....	177
CHAPITRE VIII - LES ANNES QUATRE-VINGT.....	190
Aperçus.....	190
a. Un manifeste esthétique.....	190
b. Une réflexion sur son œuvre.....	198
c. Un autoportrait.....	209
NOTES DU CHAPITRE VIII.....	216
Les années quatre vingt - Aperçus.....	216
CHAPITRE IX - 1985-1989 : Les années du Labyrinthe.....	233
1. Définition du Labyrinthe.....	233
2. La quête de soi et les angoisses de l'artiste.....	236
3. Paysages.....	241
4. La dimension critique du récit de voyage.....	243
5. La fin du journal et la réception du Labyrinthe.....	244
6. Les activités de W. Förster de 1985 à 1989.....	245
NOTES DU CHAPITRE IX.....	251
1985-1989 - Les années du Labyrinthe.....	251
CHAPITRE X -EPILOGUE PROVISOIRE.....	258
Après la chute du Mur.....	258
NOTES DU CHAPITRE X.....	269
EPILOGUE PROVISOIRE ET CONCLUSION.....	269
CONCLUSION.....	271
NOTES CONCLUSION.....	273
Annexe I -Wieland FÖRSTER -Chronologie.....	274
Dates importantes.....	274
Annexe II - Les organes de la vie culturelle en R.D.A.....	276
Annexe III - Interview de W. Förster par G. Cimaz.....	278
RÉSUMÉ en français.....	323

RÉSUMÉ (contents) en anglais..... 324

## ILLUSTRATIONS



a. Wieland Förster dans son atelier du Prenzlauer Berg à Berlin

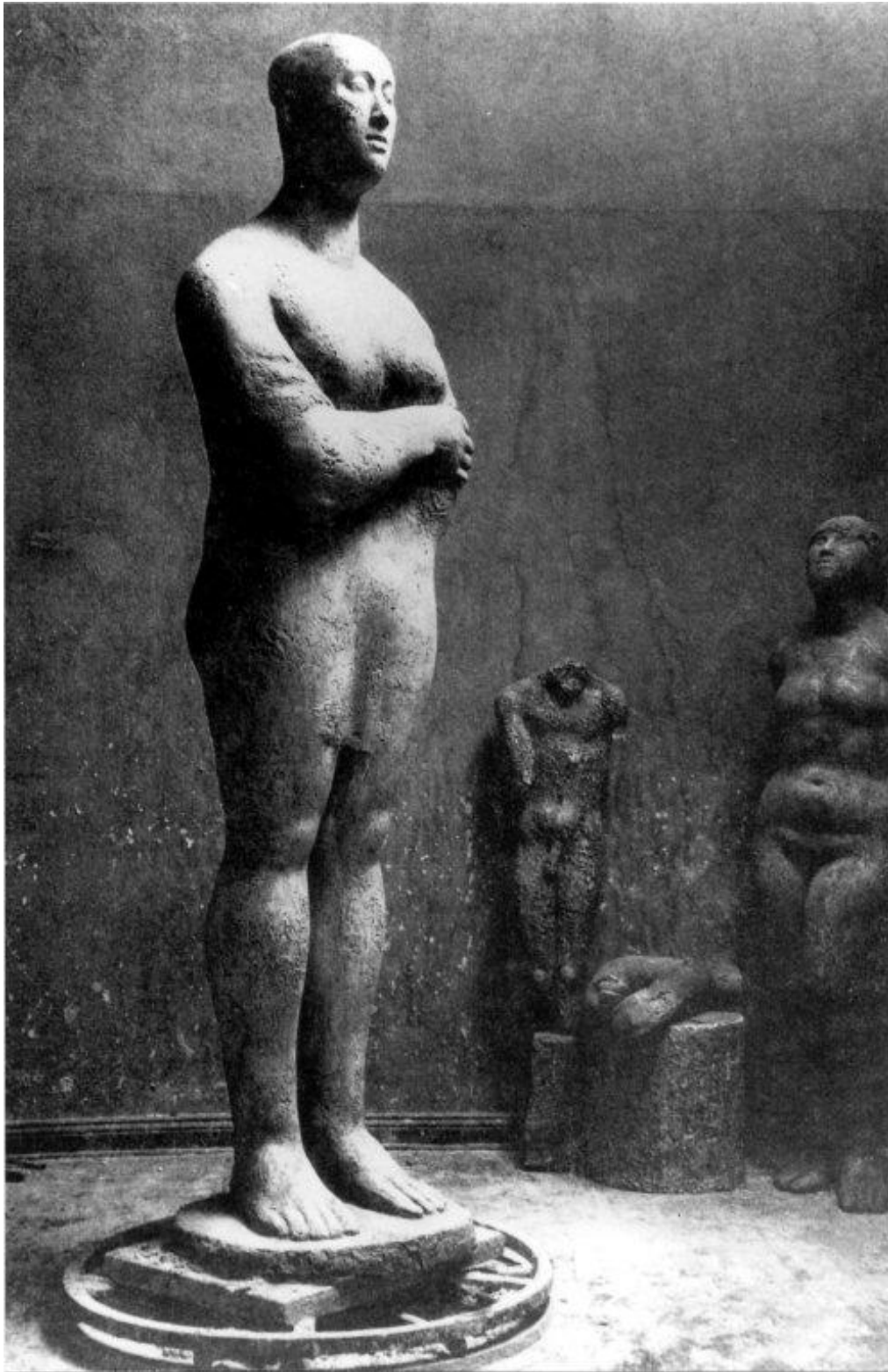


**b. Portrait de Walter Felsenstein (1963/64)**



c. Tête de femme paralysée (Kopf der Gelähmten – 1964/65)





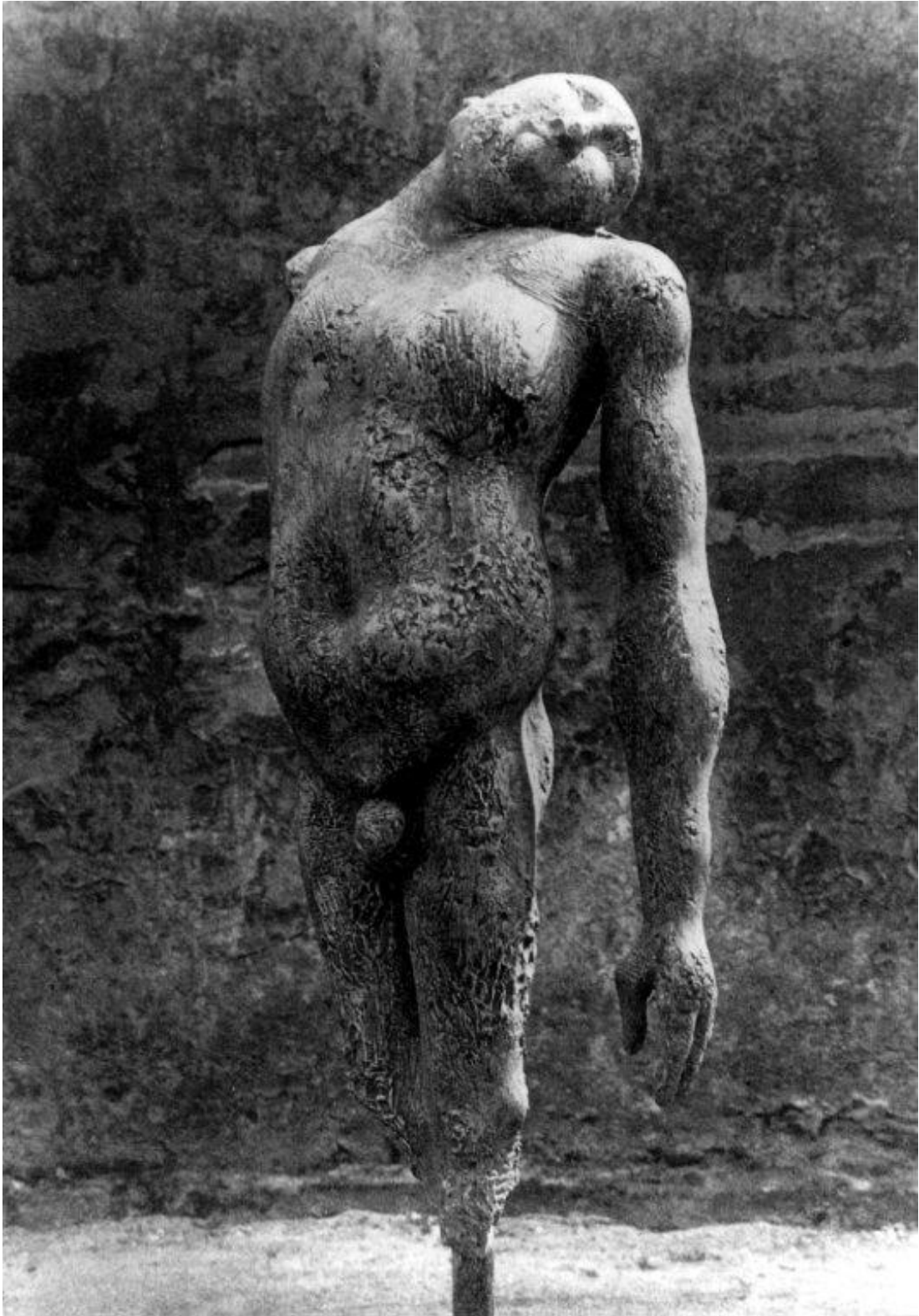
d. Grande femme debout (Große Stehende – 1965/66)



**e. Martyre (Martyrium – 1966)**



f. Victime II (Opfer II – 1966)



**g. Passion (1966)**



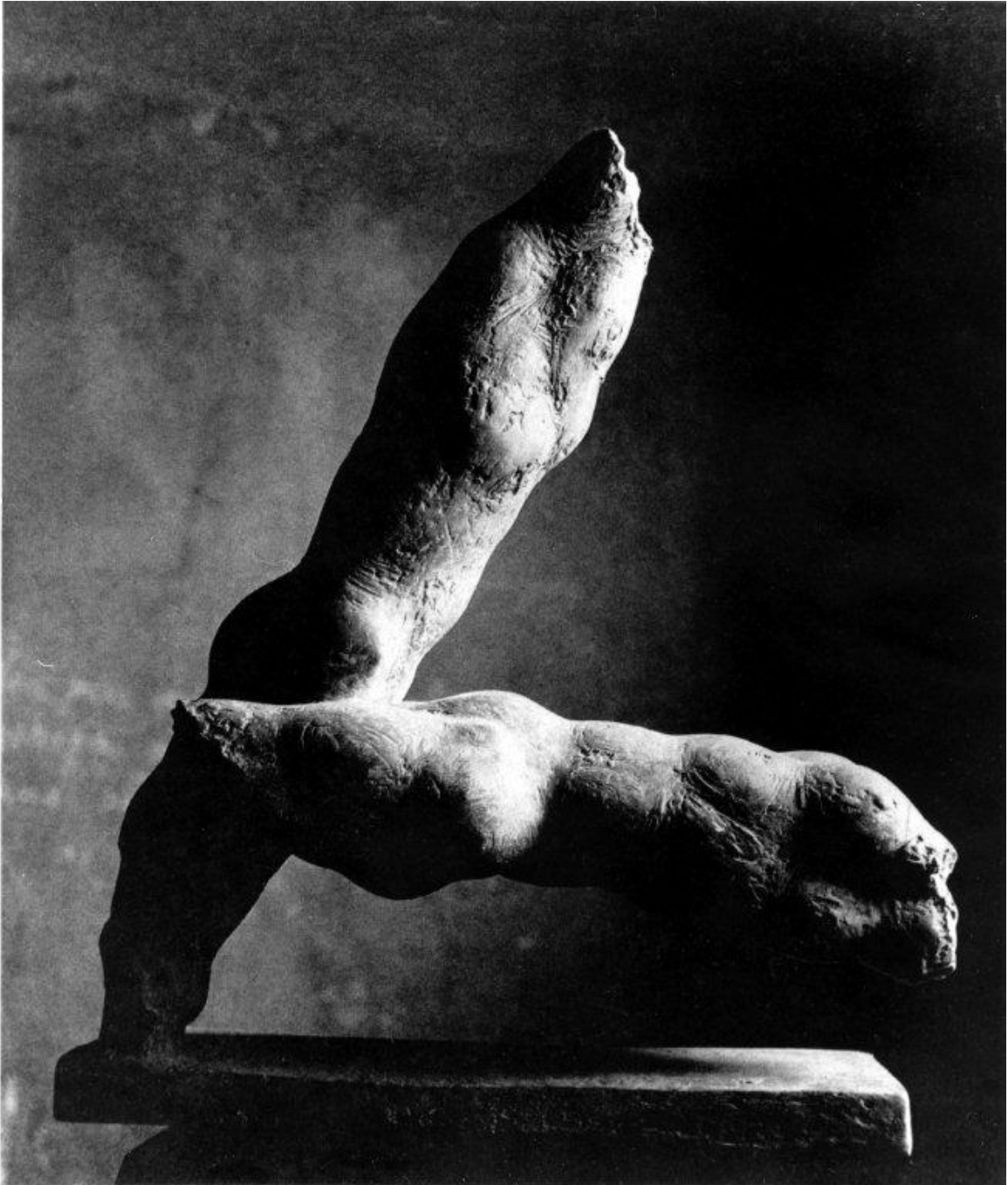
**h. Désespéré – Souvenir du 13 février 1945  
(Verzweifelter – Erinnerung an den 13. Februar 1945 - 1967)**



**i. Nu arcadien (Arkadischer Akt – 1968)**

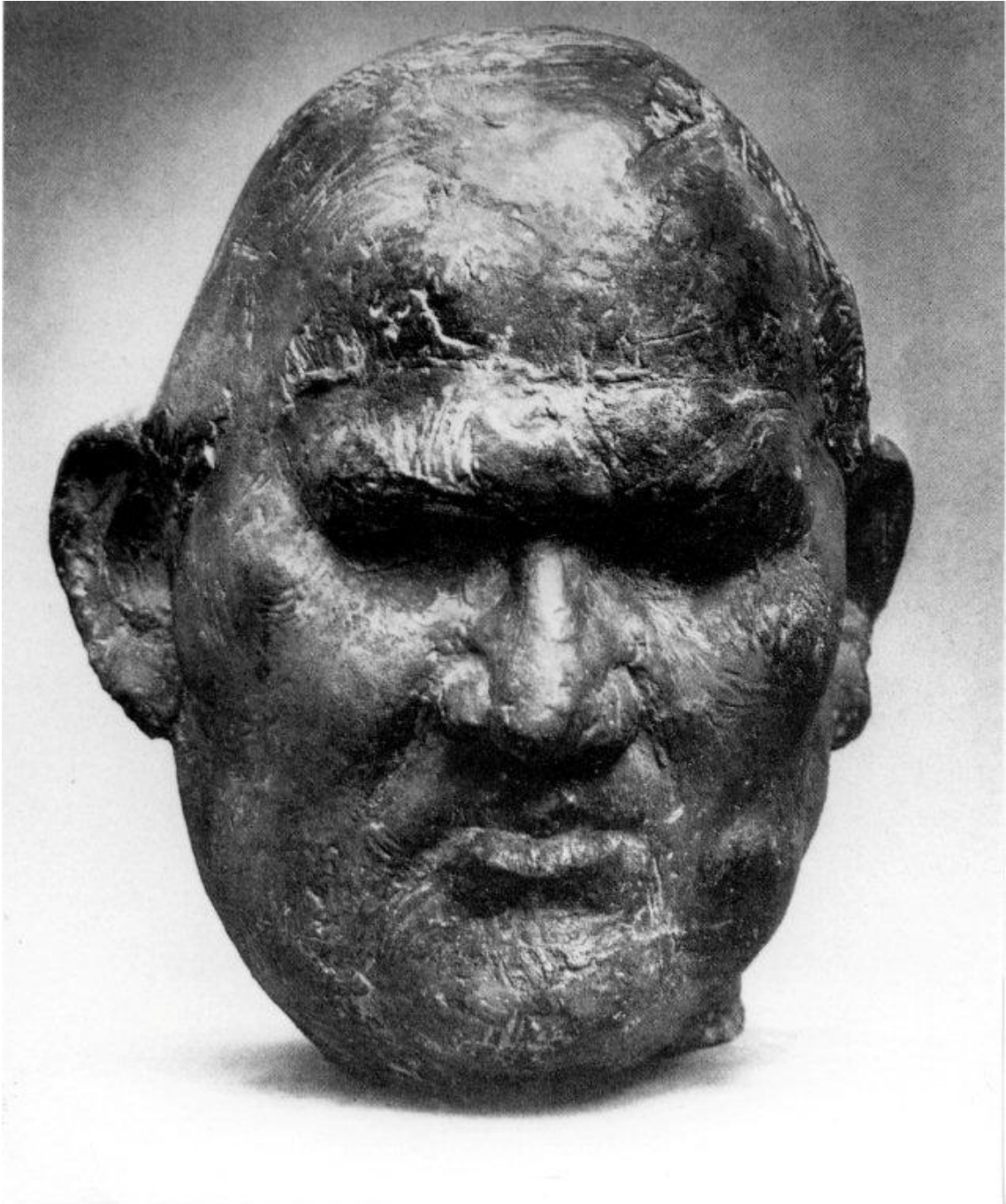


**j. Fusillé (Erschossener – 1968)**



**k. Couple (Paar - 1969)**





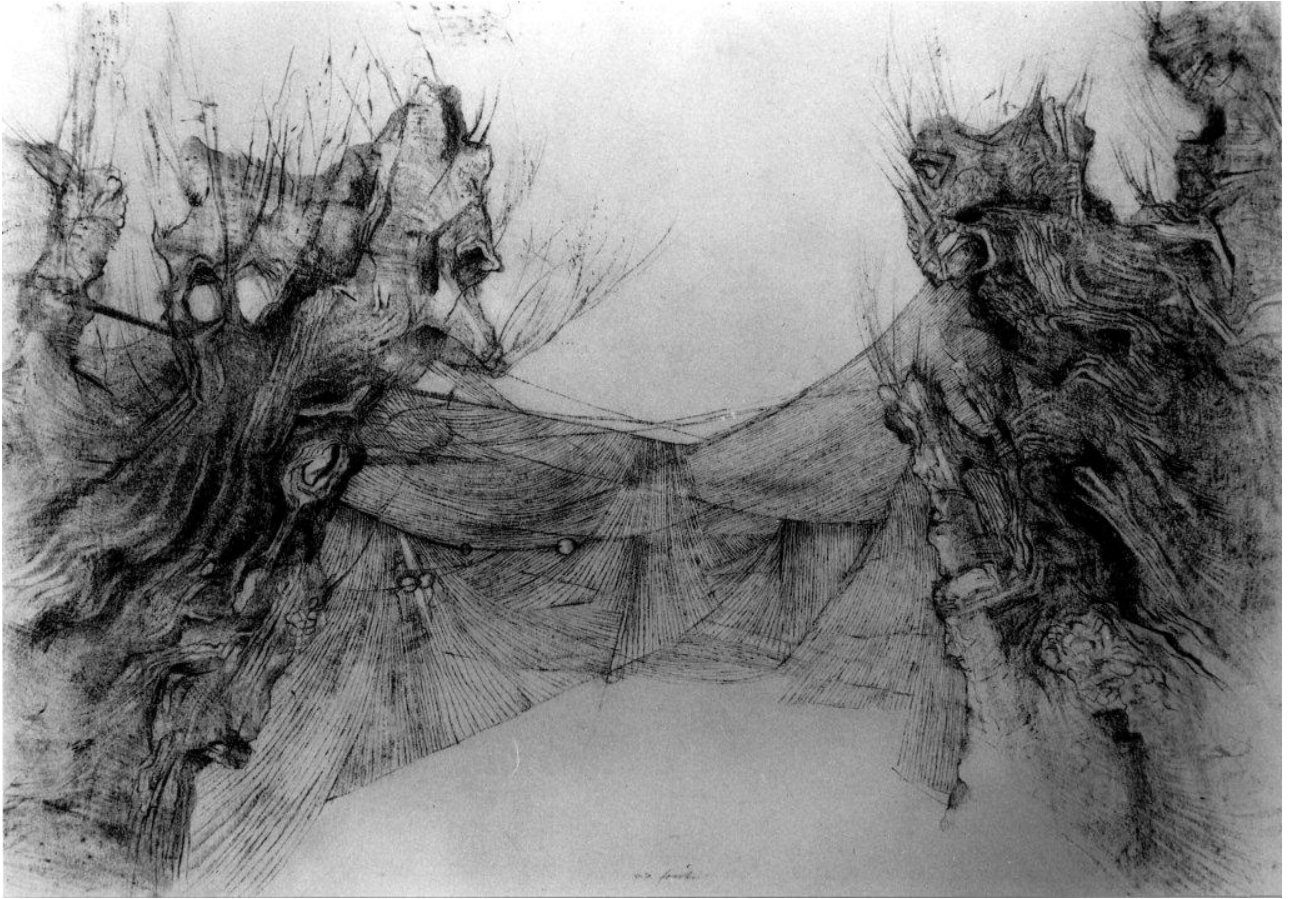
**1. Portrait de Franz Fühmann (1969)**



**m. Grande baigneuse (Große Badende – 1971)**



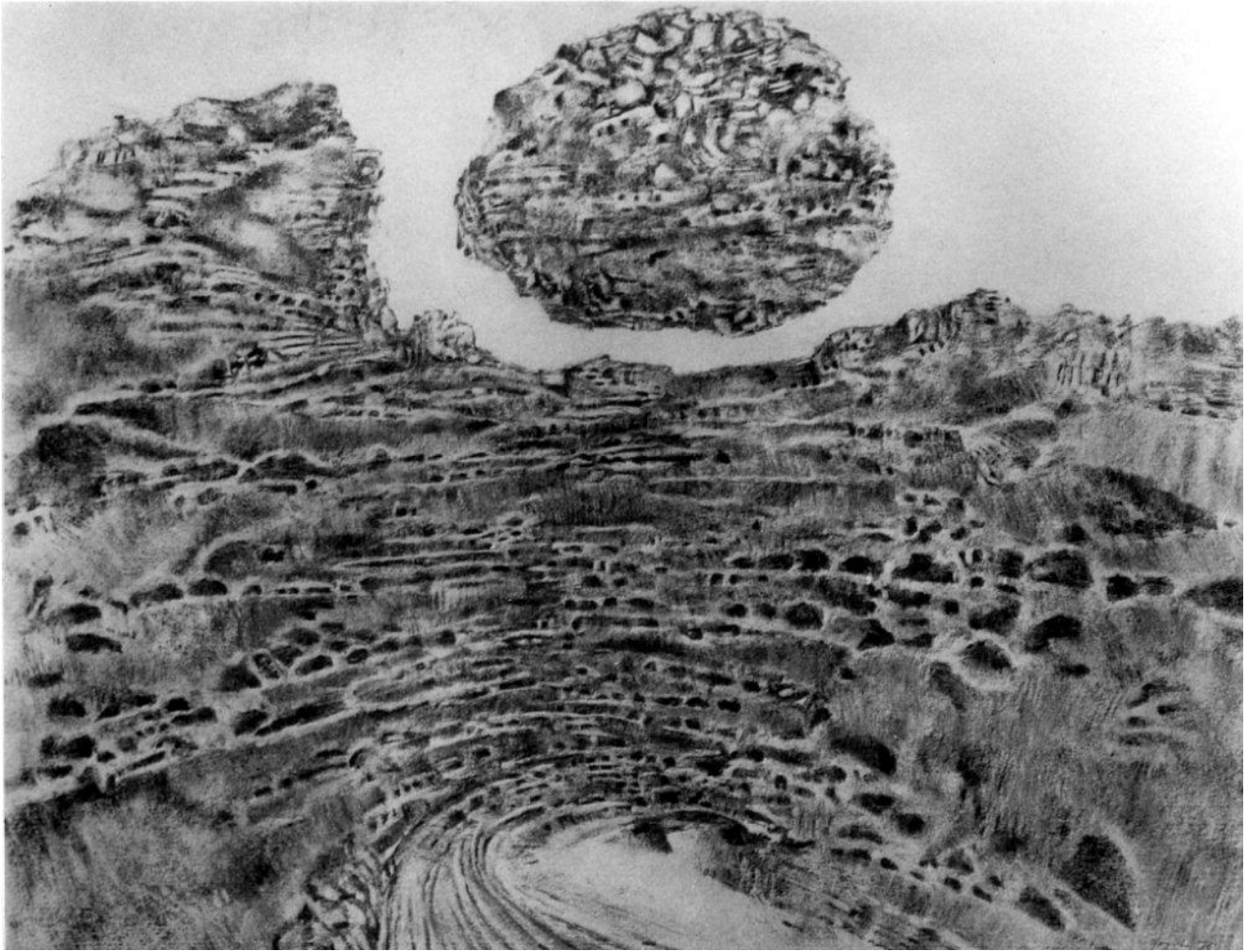
**n. Grande figure de Neeberg (Große Neeberger Figur – 1971)**



**o. Saules avec filets (Weiden mit Netzen – 1971)**



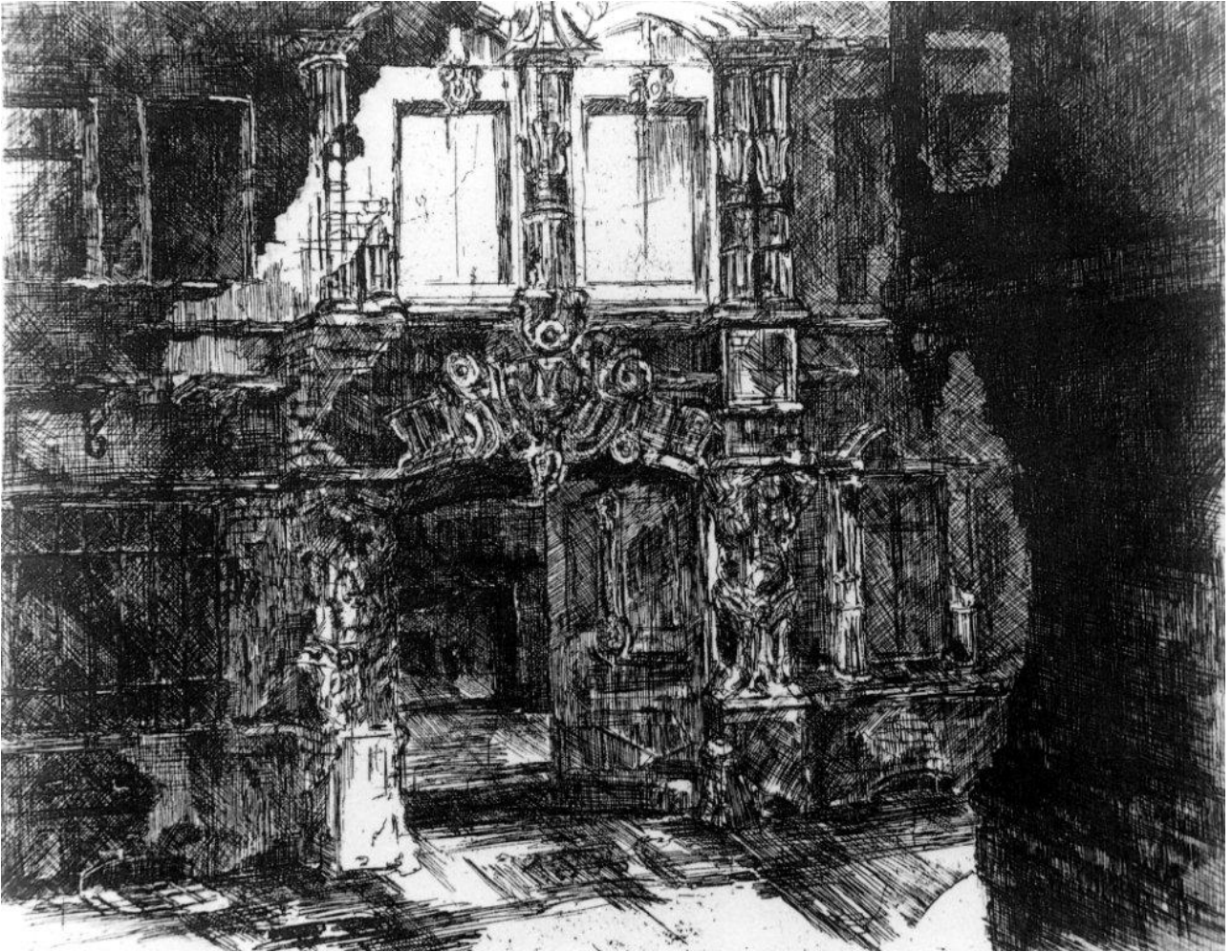
**p. L'homme en deuil (Trauernder Mann – 1973/75)**



q. Paysage du labyrinthe : vallée encaissée avec un astre refroidi  
(Landschaft des Labyrinths : Kessel mit erkaltetem Gestirn – 1976)



**r. Sculpture pour Heinrich von Kleist  
(Skulptur für Heinrich von Kleist - 1976/77)**

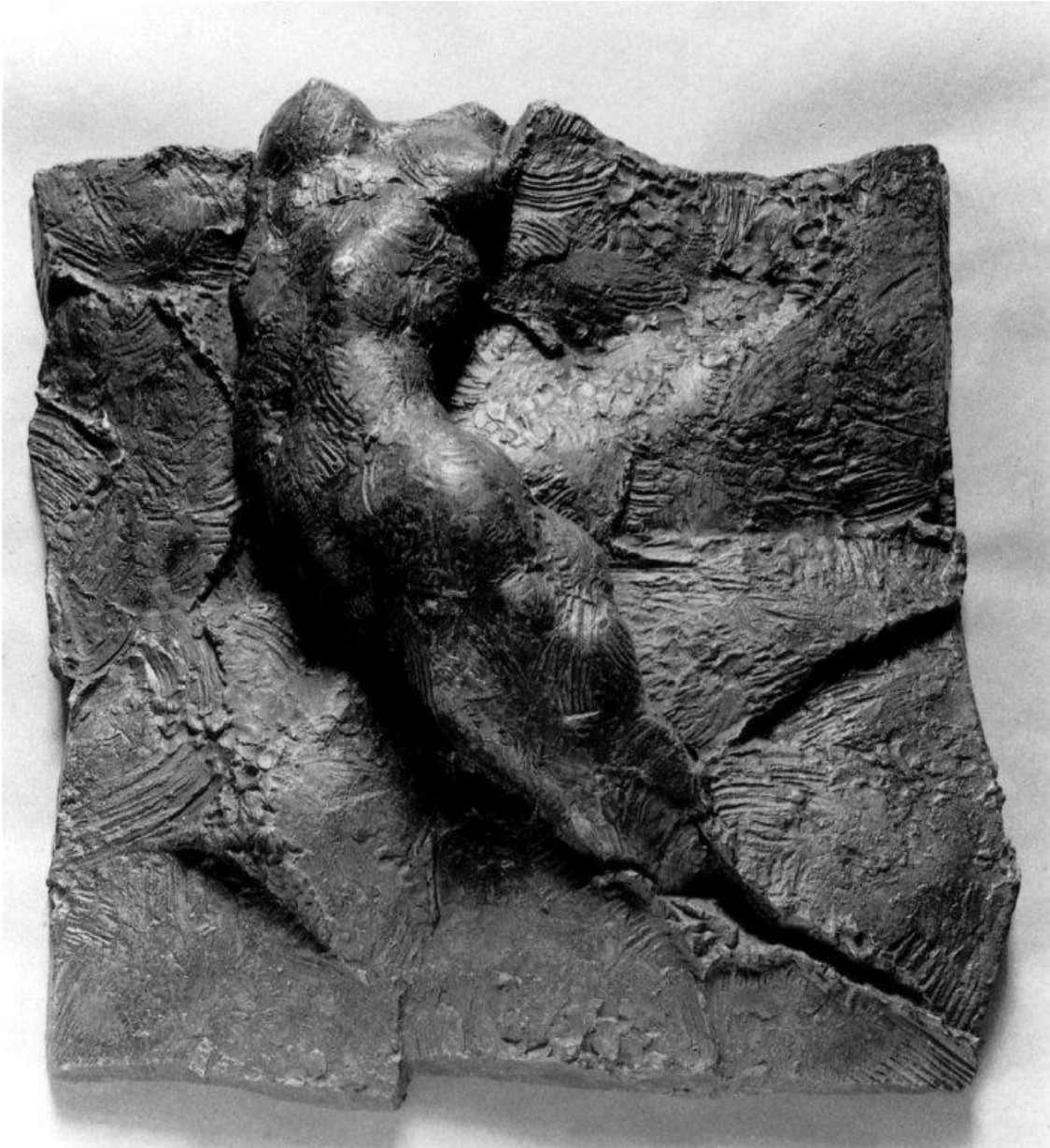


s. Maison avec un portail ouvert. De la série : Les maisons d'à côté – Feuillet 7 –  
(Haus mit offenem Portal. Aus der Mappe : Von Häusern nebenan – Blatt 7 – 1980/83)

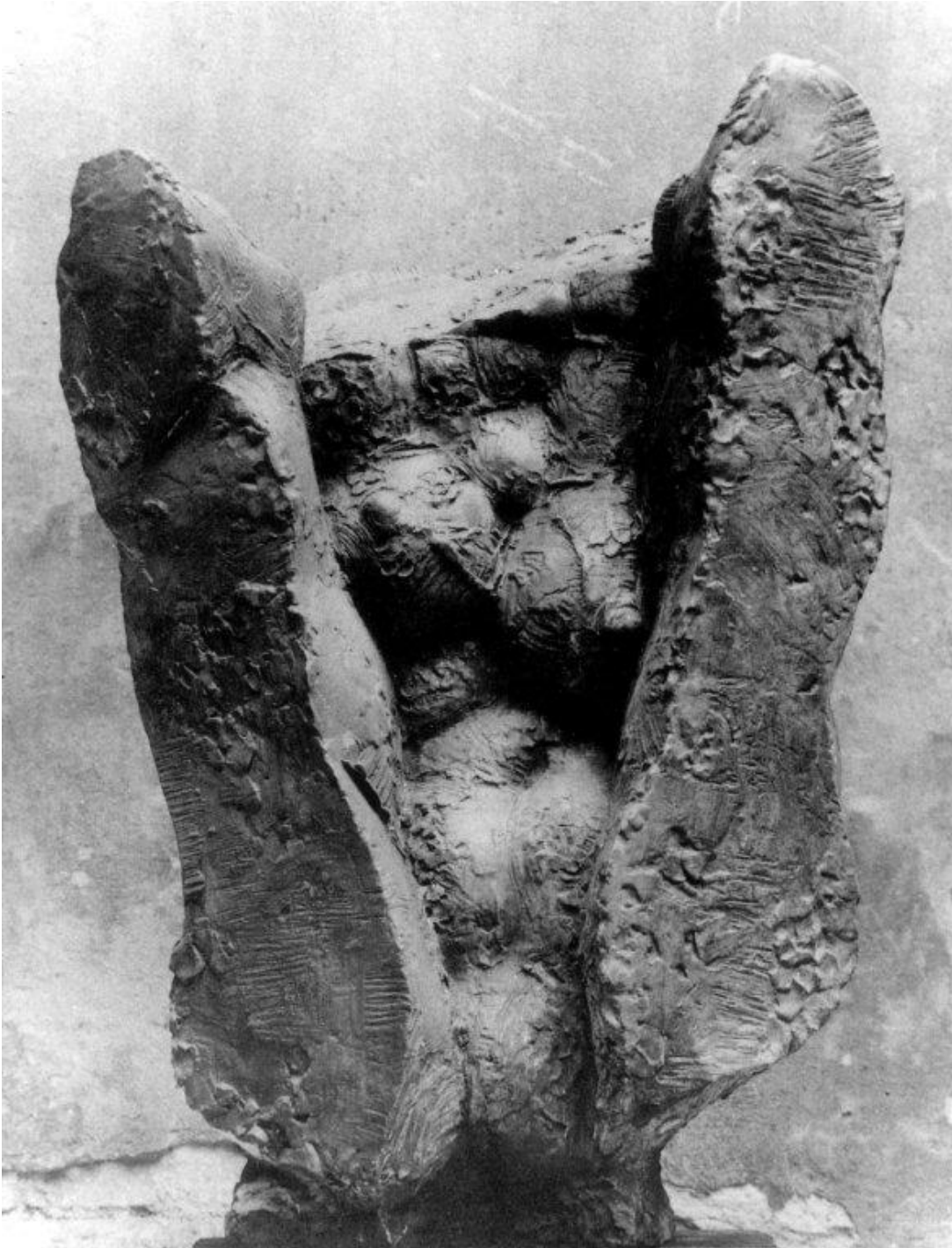




**t. Groupe de Penthésilée I (Penthesilea-Gruppe I – 1984)**



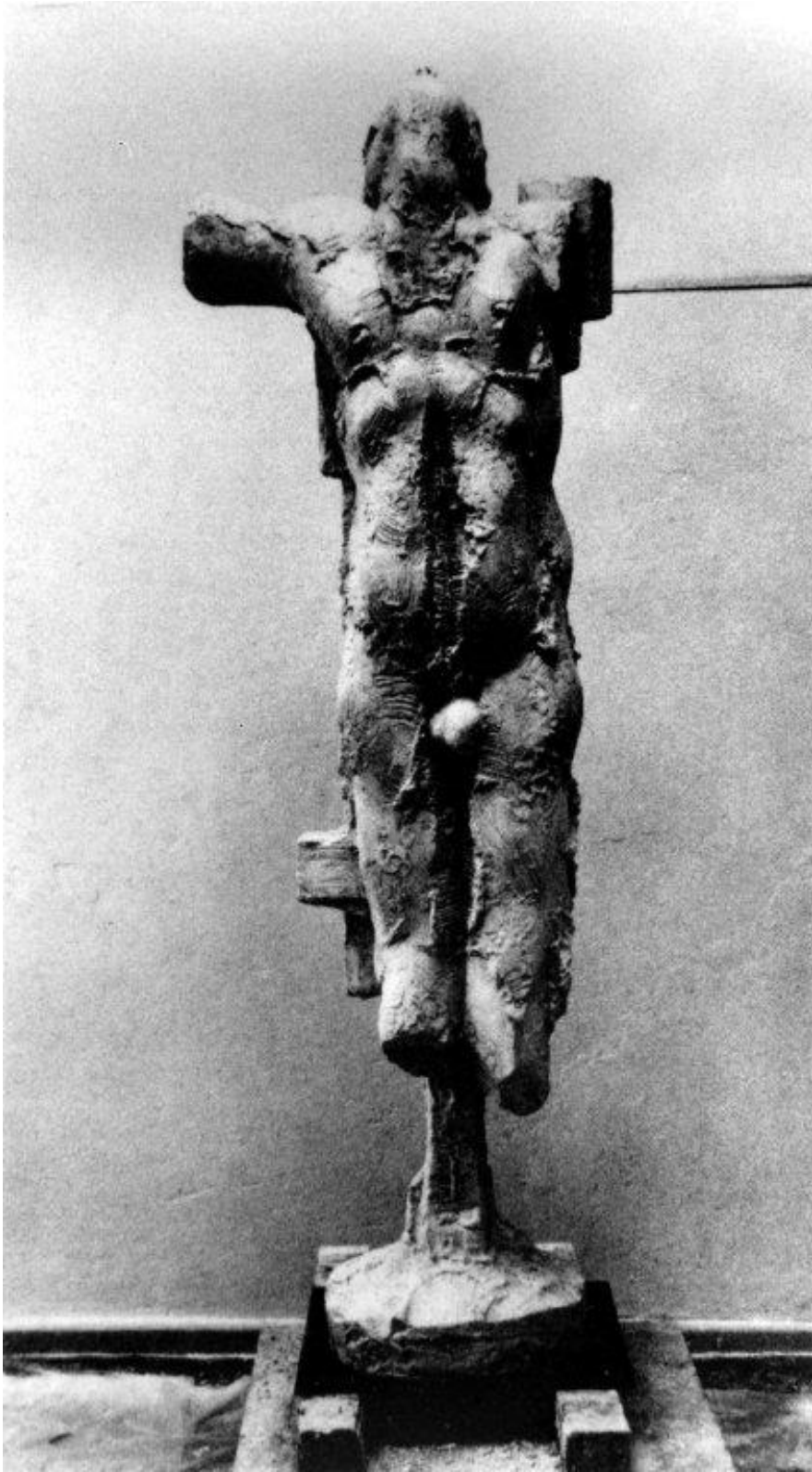
**u. Naissance de Vénus (Geburt der Venus - 1885)**



v. **Grand Aperçu (Großer Einblick – 1988)**



w. Étretat (1989)



x. La victime (Das Opfer – 1994)

## INTRODUCTION

À l'origine de cette étude, de fréquents séjours en R.D.A. depuis 1970, une exposition de peinture de R.D.A. au Palais de Tokyo à Paris en 1981, de nombreuses manifestations au Centre Culturel de la R.D.A. depuis décembre 1984 ont été autant d'occasions de s'interroger sur la pertinence du concept de "réalisme socialiste", étiquette désignant en réalité des œuvres très diverses, et dont certaines étaient fort éloignées de l'esthétique officielle d'inspiration plus ou moins "stalinienne". La chute du Mur, en rendant à la recherche toute sa liberté, a donné la possibilité de pousser plus loin les investigations. Comme l'art de R.D.A. paraissait un trop vaste domaine, qui avait d'autre part été déjà exploré par des spécialistes d'histoire de l'art de R.F.A., tels que Karin Thomas, Martin Damus, et de R.D.A., Günter Feist et Eckhart Gillen, il nous a paru préférable d'étudier le cas individuel d'un artiste à travers l'histoire de la R.D.A. Le choix s'est arrêté sur Wieland Förster (ill.1), pratiquement inconnu en France, où ses œuvres n'ont été exposées qu'une fois en 1985, au Centre Culturel de la R.D.A. Il présente l'intérêt d'être à la fois sculpteur et écrivain. Seuls son œuvre graphique et son œuvre sculpté ont fait l'objet d'une monographie, celle de Claude Keisch, déjà ancienne, puisqu'elle remonte à 1974. Ses journaux de voyages, ses nouvelles n'ont été commentés que dans des articles de journaux ou de revues, fort dispersés. Il a ajouté à son activité principale de sculpteur un travail sur l'écriture, qui intéressait plus directement un chercheur formé à la germanistique.

W. Förster apparaît comme particulièrement représentatif, tout d'abord parce qu'en raison de son année de naissance, 1930, sa formation et l'essentiel de sa carrière se déroulent dans l'espace des quarante années d'existence de la R.D.A., mais aussi parce qu'il a cherché à concilier la liberté de la création et des fonctions officielles, puisqu'il a été un des vice-présidents de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin-Est. Certes, l'anathème a été jeté sur l'art de la R.D.A. et souvent le plus durement par des artistes ayant quitté le pays, comme Baselitz, qui refusait de faire figurer ses œuvres dans une exposition à côté de productions de la R.D.A. ou qui démissionnait provisoirement de son poste de professeur lorsque son établissement offrait une chaire à un artiste comme Volker Stelzmann, coupable d'avoir vécu et travaillé en R.D.A. jusqu'en 1986. Après la chute du Mur, au cours de la querelle des tableaux (Bilderstreit), qui a opposé partisans et adversaires de l'art de R.D.A. la valeur de l'art de R.D.A. a souvent été mise en question. Il est vrai que lorsque l'éditeur Taschen a publié un ouvrage sur l'art contemporain, un répertoire des grands novateurs, aucun peintre de R.D.A. n'y figurait. Baselitz, Gerhard Richter, Penck en revanche, qui ont tous trois quitté la R.D.A., y sont en bonne place. Comme le faisait remarquer dans une interview Werner Schmidt, le directeur des musées de Dresde, Staline et Ulbricht, à la différence de Napoléon, n'ont pas eu leur David.

Il n'en reste pas moins que, depuis les années soixante-dix, de nombreux artistes de R.D.A., au nombre desquels W. Förster, ont exposé à l'étranger et vendu leurs œuvres à des particuliers et à des musées. Il suffit de rappeler la riche collection Ludwig d'œuvres de R.D.A. au château d'Oberhausen en R.F.A. La vie artistique d'un pays, fût-il aussi autoritaire et centralisé que la R.D.A., se caractérise par la diversité, elle ne se réduit pas à l'avant-garde. Plusieurs galeristes parisiens ont reconnu d'emblée dans l'œuvre de W. Förster la marque de la qualité. Depuis la réunification d'ailleurs se succèdent ses expositions dans les galeries et les musées de R.F.A.

Dès l'abord il faudra essayer de répondre à la première question qui vient à l'esprit : pourquoi W. Förster n'a-t-il pas quitté la R.D.A., comme tant d'autres, avant le Mur ou après les accords d'Helsinki ? Lorsque cette question aura trouvé une ou plusieurs réponses nous pourrions en aborder une seconde : comment est-il devenu un artiste ? Il conviendra de distinguer plusieurs périodes dans sa formation et dans sa carrière, les années cinquante, années de formation, les années soixante, années de recherche, les années soixante-dix, années de consécration, les années quatre-vingt, années de création et d'angoisse, enfin, dans un dernier chapitre, les années quatre-vingt-dix ou l'adaptation à l'Allemagne réunifiée. Dans chaque période, nous étudierons ses œuvres littéraires, ses récits de voyages, ses nouvelles, son journal, ses essais et sa pièce de théâtre et, parallèlement, son œuvre sculpté, ses dessins, ses gravures et l'écho que W. Förster a suscité dans la presse ou à travers de multiples expositions. Ses livres ont connu des tirages limités, les maisons d'édition qui les ont publiés ont le plus souvent disparu après la chute du Mur, c'est pourquoi nous essaierons de rendre présent l'ensemble de l'œuvre par de très nombreuses citations dont le texte original figure en note.

La première découverte, nous l'avons faite à travers le recueil de nouvelles et l'œuvre sculpté, lorsque W. Förster a exposé au Centre Culturel de la R.D.A. en 1985. Une conversation à l'issue de la lecture publique d'extraits des nouvelles et de *Sept jours à Kuks* nous a permis d'entrer en contact avec l'auteur, qui nous a invitée à lui rendre visite à Berlin. Lors d'une brève rencontre à Berlin-Est W. Förster nous a fait cadeau de son journal de Tunisie et d'un recueil d'essais et d'interviews intitulé *Aperçus*. Nous nous sommes d'emblée intéressée à cette œuvre qui nous a paru ne pas faire de concessions au discours officiel et être marquée par l'exigence et même une certaine austérité. Après un échange de correspondance, nous avons écrit un premier article sur les rapports, qui nous avaient frappée, entre le journal de Klee en Tunisie et celui de W. Förster; cet article a fait l'objet d'une publication en français dans *Connaissance de la RDA* et en allemand dans *Sinn und Form*. Puis nous avons présenté une communication sur *Sept jours à Kuks*, dans un colloque sur la R.D.A. qui s'est tenu à Amiens en 1986. Lorsqu'est paru son journal d'artiste, *Labyrinthe*, nous en avons rédigé un compte-rendu dans *Connaissance de la R.D.A.* La chute du Mur permit de révéler tout un pan de l'histoire personnelle de W. Förster resté dans l'ombre sous le régime de la R.D.A., à savoir les circonstances de son arrestation en 1946 et de sa détention jusqu'en 1950. Une véritable recherche devenait alors possible, consistant à étudier l'itinéraire d'un artiste qui, étant à la fois sculpteur et écrivain, pouvait illustrer les difficultés rencontrées en R.D.A. par un esprit libre et créateur dans les domaines des arts plastiques et de l'écriture pendant les années 1949-1989. Il s'agirait de voir à partir d'un cas précis, examiné en détail, quel était le poids des contraintes, la marge de la liberté de création et la possibilité de critique. Nous avons pu obtenir de W. Förster, au cours d'entretiens, des réponses aux questions que nous nous posions, en particulier sur sa jeunesse, sa formation, mais aussi ses conditions de travail. Après la chute du Mur on était fondé à se demander comment W. Förster allait s'adapter aux données nouvelles de la vie artistique dans l'Allemagne réunifiée. Cela fera l'objet du dernier chapitre de notre étude. En conclusion nous replacerons l'œuvre de W. Förster dans la grande tradition allemande et essaierons de la situer dans l'art allemand de l'après-guerre pour en apprécier l'ancrage et l'originalité.

L'épouse et collaboratrice de l'artiste, Angelika Förster, a considérablement facilité ces recherches en nous fournissant, dès leur parution, les derniers ouvrages de W. Förster et en nous communiquant les programmes des expositions, le dossier de presse depuis le voyage en Tunisie jusqu'à aujourd'hui, des lettres de F. Fühmann à W. Förster, les statuts de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin-Est et des comptes-rendus de certaines séances de l'Académie, auxquelles W. Förster avait participé activement. À Berlin et à Paris, nous avons pu rencontrer une ancienne étudiante de W. Förster à l'Académie et nous avons eu l'occasion de nous entretenir avec différents représentants du monde des arts de la R.D.A.: Clemens Gröszer, ancien élève de W. Förster, Hermann Raum, professeur d'histoire de l'art, Gerhard et Christa Wolf et Werner Tübke qui portaient tous un jugement très positif sur la personnalité et l'œuvre de W. Förster. Notre perspective a été celle de la compréhension, qui n'exclut pas la critique lorsque nous croyions déceler quelques contradictions, mais, ayant bénéficié nous-même de ce que le chancelier Helmut Kohl a appelé "la chance d'être né plus tard", d'avoir été dispensée de choix dramatiques face aux régimes totalitaires de notre siècle, nous avons délibérément évité tout esprit de dénigrement quand nous nous sommes penchée sur une vie qui a connu les épreuves générales de l'histoire tourmentée de l'Allemagne et les difficultés particulières de la vie d'artiste.

Quelle a été notre méthode dans cette tentative de retracer le parcours individuel d'un artiste en R.D.A. ? Nous avons accordé la plus grande attention aux textes eux-mêmes, en les rapprochant, en particulier pour les nouvelles, mais aussi pour les journaux de voyages, de la production littéraire contemporaine de R.D.A. Pour l'œuvre sculpté et l'œuvre graphique, n'étant pas spécialiste d'histoire de l'art, nous avons souvent hésité à les analyser directement, préférant les aborder indirectement à partir des réflexions de l'artiste sur lui-même et sur son œuvre et des appréciations formulées çà et là dans des articles ou des hommages, car, contrairement à beaucoup d'artistes, W. Förster parle volontiers de la création. Nous avons essayé de dégager à partir d'expositions que nous avons visitées, comme celle de Lindau en 1991, et à partir des catalogues d'expositions, les grandes lignes et les grandes tendances d'une production dont le trait le plus frappant est la continuité dans la représentation du corps torturé de l'homme tel que le XX<sup>e</sup> siècle en a présenté, dans les conflits internes et externes, de trop nombreux exemples et nous avons cherché à mettre en relief le message humaniste que cet artiste oppose à la barbarie toujours renaissante.

## CHAPITRE I - RESTER EN R.D.A.

Lorsqu'après la chute du Mur a été projeté à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin-Est un film sur la détention de W. Förster à Dresde et à Bautzen de 1946 à 1950, certains spectateurs lui ont posé la question qui paraît évidente : pourquoi n'êtes-vous pas passé en R.F.A.? <sup>1</sup> En effet W. Förster avait connu le système policier et répressif de la zone soviétique dans ce qu'il avait de pire. À l'automne de 1946 il avait été arrêté à la suite de la dénonciation d'un fonctionnaire communiste dont il connaissait les activités sur le marché noir et pour qui il était un témoin gênant. De plus ce fonctionnaire convoitait son logement. Pour se débarrasser de Förster, il l'a accusé auprès de la police de détenir une arme, or les Alliés, qui redoutaient les francs-tireurs après la capitulation, avaient interdit le port d'arme aux Allemands. La police a cru à cette accusation et interné W. Förster qui a été soumis à Dresde à des interrogatoires toutes les nuits pendant plusieurs semaines, détenu dans des conditions d'hygiène et de promiscuité épouvantables, qu'il évoque dans sa pièce *Les inégaux (Die Ungleichen)*, publiée après la réunification. Au terme de cette détention préventive il est condamné par un tribunal d'officiers soviétiques ivres à dix ans de réclusion. Comme il proteste de son innocence, la peine est ramenée à sept ans et demi. Il est alors transféré à Bautzen. Son dossier ne contenant rien de sérieux, il est libéré en 1950, après que Bautzen fut passé du contrôle des autorités soviétiques à celui des autorités de R.D.A. <sup>2</sup>

D'autres Allemands de la zone soviétique, puis de la R.D.A., ont connu un sort identique : un emprisonnement de plusieurs années à la suite d'un simulacre de procès. Lorsqu'ils ont été libérés, ils se sont empressés de quitter la R.D.A. et de s'installer en R.F.A. Citons les cas très différents de Margret Bechler, l'auteur de *Dans l'attente d'une réponse. Un destin allemand (Warten auf Antwort. Ein deutsches Schicksal)* <sup>3</sup>, détenue de 1945 à 1956, et de Walter Kempowski qui a relaté son expérience de Bautzen entre 1948 et 1956 dans *Tout un chapitre (Ein Kapitel für sich)* <sup>4</sup>. Tous deux, mais on pourrait en citer beaucoup d'autres, s'établissent en R.F.A. après avoir connu la prison en R.D.A. W. Förster ne le fait pas. Pourquoi ?

Lorsque la question lui a été directement posée en 1992, il a répondu qu'il « devait vivre là où il avait souffert et que c'était pour lui la seule façon de réagir à ce qu'il avait vécu, c'est ici et pas ailleurs qu'il pouvait 'le faire', c'est-à-dire se consacrer à sa création artistique ». Il voulait "briser le cercle de la violence et de la vengeance..., porter témoignage mais non s'ériger en accusateur". Ce qui lui importe c'est d'"avoir la force de pardonner autant de choses que possible" <sup>5</sup>.

Dans l'interview de Michel Celse, en février 1991, W. Förster a invoqué d'autres motifs. Il a d'abord expliqué sa décision de rester en R.D.A. par des raisons familiales, le souci de ne pas abandonner sa mère, dont il avait été séparé pendant ses années de prison et dont le chagrin et les mois d'inquiétude avaient altéré la santé. Or sa mère ne voulait pas quitter Dresde, où était enterré son père. Ce sont, disait W. Förster, des considérations qu'on ne peut oublier <sup>6</sup>. Il considère que rester dans son pays d'origine est un droit (Heimatrecht) dont il n'autorise personne à le priver. Comme beaucoup d'autres Allemands dans l'après-guerre il ne peut imaginer que le régime communiste va rester au pouvoir quarante ans. Un autre motif, probablement déterminant, est suggéré dans la même interview. W. Förster évoque sa situation en 1950, à sa sortie de prison, et parle de sa vie handicapée par la maladie <sup>7</sup>. En effet, au cours de sa détention, il a beaucoup maigri et contracté une tuberculose pulmonaire dont étaient atteints de nombreux prisonniers <sup>8</sup>. Grâce à l'intervention d'un médecin russe, un pneumothorax est pratiqué, mais dans des conditions rudimentaires <sup>9</sup>. À sa sortie W. Förster est un homme jeune, certes, mais qui ne dispose pas de toutes ses forces. Or en 1950 en R.F.A. les conditions de vie sont encore très dures, le miracle économique n'a pas encore dispensé ses bienfaits. Pour quitter son environnement il faut des forces intactes. W. Förster est insomniaque <sup>10</sup>, anxieux depuis les nuits d'interrogatoire. Il est considéré aujourd'hui comme invalide à quatre-vingts pour cent <sup>11</sup>. Pour des raisons de pudeur W. Förster n'insiste pas sur cet état de santé, qui me paraît cependant avoir été déterminant en 1950 et par la suite dans sa décision de rester en R.D.A.

Lorsqu'il commence ses études aux Beaux-Arts de Dresde en 1953, il comprend vite que la forme d'art dans laquelle il veut exprimer son message, témoigner pour l'homme, contre la tyrannie, la torture, l'injustice, l'intolérance, ne pourra être qu'un art figuratif. Or il a le sentiment que l'art abstrait exerce une dictature en R.F.A. et qu'il n'y a pas place dans ce pays pour l'artiste qu'il veut être <sup>12</sup>. Ce motif expliquerait



qu'il n'ait pas suivi son ami Gerhard Richter qui passe à l'Ouest avant la construction du Mur. En outre en 1961, où le flot des réfugiés s'amplifie, il bénéficie d'excellentes conditions de travail auprès de Fritz Cremer, à l'Académie de Berlin. Sa première femme et son fils ont gagné la R.F.A., où il se rend plusieurs fois, mais où il ne reste pas, bien qu'il ait pu recevoir une bourse de la villa Massimo et étudier à Rome auprès du sculpteur Marino Marini, qui est un de ses modèles. Il n'accepte pas cette bourse, proposée par le sculpteur Bernhard Heiliger, qui enseignait à Berlin-Ouest et souhaitait avoir Wieland Förster comme élève<sup>13</sup>.

Par la suite, dans les années soixante, il devient pratiquement impossible de quitter la R.D.A. Deux artistes seulement partent en 1962, alors qu'on en compte dix-huit en 1961, un seul part en 1964, un seul en 1966 et les autres années le chiffre n'excède pas quatre<sup>14</sup>. W. Förster se remarie en 1966, a une fille en 1968. Même s'il vit en marge, il s'est peu à peu intégré, a un atelier dans un ancien magasin de Berlin, une maison dans la Marche de Brandebourg, où il peut travailler<sup>15</sup>. Il commence à exposer et à vendre ses œuvres<sup>16</sup>. S'il avait vécu en R.F.A., pour faire une œuvre artistique, telle qu'il la concevait, c'est-à-dire ayant pour sujets la souffrance d'une part, le couple d'autre part, traités dans une forme figurative, non commerciale pour ces raisons mêmes, il aurait dû avoir une seconde activité pour pouvoir assurer son existence matérielle. Il n'avait pas la force physique de mener de front une vie professionnelle, fût-ce à temps partiel, et un travail de créateur. La R.D.A. lui a offert les conditions matérielles indispensables dans son cas spécifique. La modicité des loyers et des prix des denrées de base permettait de vivre dans ce pays comme il eût été impossible de le faire dans une démocratie occidentale, à condition de se contenter de très peu.

W. Förster dit avoir "moins souffert du Mur que d'autres" et il explique pourquoi : "je pense qu'un artiste, lorsqu'il se sent investi au plus profond de lui-même d'une mission, n'a pas besoin d'être dans un endroit précis, mais comme disent les Romains : 'hic Rhodos, hic salta'. Il peut accomplir son œuvre à l'endroit où il se trouve, dans une cave en Russie, à Novossibirsk ou dans un loft à Manhattan, n'importe où. Quand vous êtes investi d'une mission au plus profond de vous-même, ou, comme Marino Marini, le sculpteur italien, l'a dit : chaque artiste n'a qu'un ou deux sujets, une ou deux blessures; il y travaille sa vie durant. C'est tout à fait typique pour moi. Il est assez indifférent que je fasse ces œuvres à Munich, à Dresde ou à Berlin, peu importe où." <sup>17</sup>.

Le départ à l'Ouest ne redevient possible qu'après les accords d'Helsinki (1975) et certains artistes de la génération née dans les années trente-quarante, comme Volker Stelzmann, pourtant reconnu en R.D.A., quittent alors le pays. W. Förster ne fait pas ce choix. Il est entré à l'Académie en 1974, a pu publier<sup>18</sup>, il devient en 1978 vice-président de l'Académie. À l'intérieur de cette académie il estime qu'il peut s'exprimer librement puisqu'il n'est pas membre du S.E.D., que le parti n'a jamais exigé de lui cette allégeance<sup>19</sup>. Il peut lire les livres qu'il souhaite lire. Il pourrait voyager mais n'use pas de ce privilège, sauf s'il s'agit de voyages en relation avec son travail et destinés à préparer ou à présenter des expositions. Le seul privilège dont il reconnaît avoir usé est l'obtention plus rapide d'une voiture, qu'il considère d'ailleurs comme un outil de travail indispensable<sup>20</sup>. Le voyage touristique ne l'intéresse pas. Quand il pourrait aller en Grèce grâce à un legs de son ami, le peintre Paul Eliasberg, après la chute du Mur, il offre ce voyage à sa femme et à sa fille. Lorsqu'il vient à Paris pour une lecture au Centre Culturel de la R.D.A. il considère que la rencontre avec Paris arrive trop tard dans sa vie, que l'occasion des voyages de formation tels que les artistes les connaissaient jusque-là a été manquée dans sa jeunesse et que c'est irréparable<sup>21</sup>. Sa passion du travail, sa répugnance à quitter son environnement en raison de sa mauvaise santé et de son anxiété, font qu'il s'éloigne à contrecœur de son atelier, qui lui offre les défis et les satisfactions dont il a besoin pour vivre<sup>22</sup>.

De plus, bien qu'il ne soit affilié à aucun parti et que ses sympathies profondes aillent à la démocratie<sup>23</sup>, il n'est pas en désaccord avec l'idéal socialiste d'humanisme, de justice, de tolérance, même s'il a conscience de toutes les imperfections du "socialisme réel" tel qu'il le connaît en R.D.A. Il se fait une règle de formuler ses critiques d'abord dans le cadre de l'Académie avant de s'adresser aux médias de R.F.A.<sup>24</sup>. Pour le reste, il a développé en prison une capacité de résistance intérieure à l'oppression. À vrai dire, il n'est véritablement intéressé que par les problèmes esthétiques et la morale individuelle, ce qui ne signifie nullement qu'il soit indifférent aux affaires du monde<sup>25</sup>, mais les problèmes politiques semblent passer pour lui au second plan. Le XX<sup>e</sup> siècle comprend mal cette attitude qu'on pourrait qualifier de goethéenne.

Ayant connu en prison la tyrannie et la violence extrêmes, W. Förster a eu le sentiment d'avoir un espace de liberté suffisant pour faire la sculpture qu'il voulait faire, écrire les livres qu'il voulait écrire, même s'il a lutté sans cesse pour se le ménager. Si bien qu'il s'étonne de la remarque qui lui a été faite par un directeur de musée après la chute du Mur : "maintenant vous allez pouvoir créer librement", alors qu'il est convaincu d'avoir toujours créé librement, en dépit de conditions matérielles difficiles qu'il évoque dans une interview de Klaus Hammer de 1992 : "En ce qui concerne l'absence de liberté dans le passé, il y avait de graves difficultés. La pénurie nous a limités, les moulages en bronze, les pierres, les bois, les ateliers, tout cela était rare, parfois inaccessible, mais j'ai veillé à garder intacte ma perspective sur le monde" <sup>26</sup>.

Au cours d'une interview radiodiffusée le 7 septembre 1992, Astrid Kuhlmeier demandait à son tour à W. Förster pourquoi, une fois libéré de Bautzen, il n'avait pas quitté la R.D.A. Il apporte quelques précisions supplémentaires : "j'étais si impuissant comme détenu que j'ai essayé de me représenter le véritable pouvoir, je me suis demandé quel pouvoir je respecterais... et lorsque je suis sorti je ne pouvais pas respecter ces gens-là (c'est-à-dire les autorités de R.D.A.). Je n'avais d'estime ni pour un camp, ni pour l'autre. Je ne leur reconnaissais pas le droit de pouvoir disposer de moi... Je ne pouvais pas les prendre au sérieux et c'est pourquoi je n'étais pas obligé de fuir. Le monde doit venir à moi, ce n'est pas à moi d'aller à lui... Je ne dis pas que ça a été facile, je ne dis pas non plus que c'était bien et beaucoup de choses auraient pu tourner autrement mais je sais que ma vie, telle que je l'ai choisie, a été bien remplie... Pour ajouter une dernière chose je viens de faire l'accrochage d'une exposition et lorsque je suis sorti il y avait dans la salle mes dessins de Rügen, de l'époque de Rügen au début des années 70. Je remarquai soudain comme cette époque était étrangement et merveilleusement hors du temps, un cycle de dessins, qui est plein de mélancolie, qui n'a rien de forcé, qui n'est pas à la recherche d'un but, mais qui perçoit le monde, qui voit le nuage, le ciel, l'eau... et peut-être une corneille ou un arbre, et comme quelque chose a été produit qui n'a peut-être été produit qu'à bien peu d'endroits en Europe, je ne parle pas de la qualité mais de la cohésion, du fait que cette expérience devienne une impression qu'un homme complètement perdu pendant deux ou trois hivers, des heures durant dans ses bottes de caoutchouc sans rencontrer créature humaine, comme C. D. Friedrich, soit soudain hors du temps et que se pose au loin la question de la société qui passait au second plan devant la grandeur du ciel et la force de la mer; soudain cela m'apparut comme quelque chose de tellement important et précieux, ce que j'ai vécu là; je ne sais pas si j'aurais trouvé ailleurs quelque chose qui vaille cela, peut-être, peut-être. Je sais seulement que j'ai pu sonder la condition humaine à Rügen et que je n'ai pas vécu en conflit avec la nature et avec le monde. Oui, il y avait beaucoup, beaucoup de difficultés, ce n'est pas ce que je veux dire. Mais on ne peut pas planifier une vie à l'avance, car tout est imprévisible... Tout a une fin, tout est abrégé, je le savais; tout est sur le fil du rasoir. Il s'agit d'éprouver de la gratitude pour chaque journée, pour chaque heure, où l'on a pu travailler, où l'on a pu être soi-même. La course avec le monde moderne ne m'intéresse pas et dans cette mesure je ne sais pas si j'aurais dû partir. Beaucoup de choses auraient été plus faciles, mais je ne sais pas si cela aurait mieux valu" <sup>27</sup>.

Ce long extrait d'interview nous permet de voir à quel niveau s'est située la réflexion de W. Förster lorsque s'est posée la question du choix entre la R.F.A. et la R.D.A. Il a estimé pouvoir choisir ce qui était pour lui l'essentiel, son art et son mode de vie, en affrontant les contraintes de la dictature en R.D.A. plutôt que celles de la loi du marché et de la productivité en R.F.A. Il confie à Klaus Hammer au cours de l'interview déjà mentionnée : "L'art, soumis à cette loi du marché, ne peut exister qu'au prix de sacrifices difficiles à consentir. Un second travail, c'est-à-dire un travail alimentaire, ne peut être assuré que par des gens en très bonne santé, le malade, celui qui n'est pas capable d'une grande productivité est aussitôt éliminé" <sup>28</sup>. Il a donc, en ce qui le concerne, compte tenu des limites que lui imposent son destin personnel et en particulier sa santé, le sentiment d'avoir réussi à sauver l'essentiel en matière de liberté. Cette position quant aux conditions de la création artistique en R.D.A. est à l'opposé de celle de Baselitz, par exemple, qui a quitté le pays dès 1957 et qui rejette toute la production artistique officiellement reconnue en R.D.A. parce qu'il lui dénie précisément tout caractère de liberté <sup>29</sup>.

Une anecdote, rapportée par Vieira da Silva au cours d'un entretien avec Anne Philippe et Arpad Szenes, fournit un élément de réponse à ce choix délicat : partir ou rester. Elle évoque le peintre Edouard Pignon qui, à l'intérieur du parti communiste français a lutté contre l'exclusivité de l'art réaliste soviétique: "On m'a raconté qu'il y a longtemps, il faisait partie d'un jury où se trouvait également Manessier. Celui-ci,

très mécontent d'un vote, se leva pour partir, Pignon alors, lui dit : 'Il est toujours plus facile de partir que de rester" <sup>30</sup>. Wieland Förster n'a pas choisi la facilité.

## NOTES DU CHAPITRE I

### Rester en R.D.A.

1. *Neue Zeit* - Berlin, 29.2.1992
2. *Allemagne d'aujourd'hui* -1991- N°118 - p.146
3. Margret Bechler - *Warten auf Antwort. Ein deutsches Schicksal* - Frankfurt/M. - Berlin,1991
4. Walter Kempowski - *Ein Kapitel für sich* - München,1975
5. *Neue Zeit* , Berlin, 29.2.1992 : W. Förster antwortete, dass er leben müsse, wo er gelitten habe, nur so könne er sich wirklich auseinandersetzen mit diesen Erfahrungen; nur hier könne er 'es machen', nämlich seine Kunst. Und : man müsse sich dazu durchringen, den Kreislauf von Gewalt und Rache zu durchbrechen...um Zeugnis abzulegen...Es gehe ihm immer wieder darum, die Kraft aufzubringen, soviel wie möglich verzeihen zu können."
6. *Allemagne d'aujourd'hui* - N°118 - p.160
7. *ibid.* p.148 : "stark von der Lungenkrankheit beeinträchtigt" et p.150
8. *ibid.* p.147
9. *Allemagne d'aujourd'hui* - N°118 - p.147
10. *Begegnungen , Sieben Tage in Kuks , Labyrinth* passim
11. *Nordkurier* - 21.2.1992
12. *Allemagne d'aujourd'hui* - N° 118 - p.153
13. *Neue Zeit* - Berlin - 29.2.1992
14. *Künstler aus der DDR - Ausgebürgert* - p.54 à 57
15. Interview de W.Förster par l'auteur - Annexe I
16. Wieland Förster - *Plastik und Zeichnungen* - Eine Sonderausstellung des Stadtmuseums Weimar - p.16 à 26
17. *Allemagne d'aujourd'hui* - N°118 - p.153 : "Ich habe aber unter diesem Zwang weniger gelitten als andere, weil ich der Meinung bin, dass ein Künstler nicht notwendigerweise an irgendeinem ganz bestimmten Ort sein müsse, sondern dass er, wie der Lateiner sagt 'hic Rhodos, hic salta", es an dem Ort macht, wo er ist, in einem Keller in Russland, in Nowosibirsk oder in einem Speicher in Manhattan, oder ich weiss nicht wo, verstehen Sie? Wenn Sie einen inneren Auftrag haben, oder, wie Marino Marini, der italienische Bildhauer, gesagt hat : dass jeder Künstler nur ein, zwei Themen hat, eine oder zwei Verletzungen. An denen arbeitet er sein ganzes Leben lang, das ist typisch für mich und es war relativ gleich, ob ich diese Arbeiten in München oder in Dresden oder in Berlin gemacht habe, gleich wo."
18. *ibid.* p.158
19. Annexe I
20. *Allemagne d'aujourd'hui* - N°118 - p.162
21. *ndl*, 3 - 1992, p.44 et p.56
22. *ibid.* p.45
23. *Allemagne d'aujourd'hui* - N°118 - p.160
24. Entretien avec l'auteur du 10 juillet 1991
25. *Allemagne d'aujourd'hui* - N°118 - p.159
26. *Sinn und Form* - 5.Heft 1992, p.826 : "Was die vergangene Unfreiheit angeht, so gab es arge Erschwernisse. Die Mangelwirtschaft hat uns eingeengt, Bronzegüsse, Steine, Hölzer, Ateliers, das alles war knapp, vieles gar nicht erhältlich, aber den Blickwinkel auf die Welt, den liess ich mir nicht verstellen."
27. *Passion* - Gespräch mit Astrid Kuhlmei beim DS - Kultur am 7.-9-1992 - "Ich war so ohnmächtig als Häftling, dass ich mir Vorstellung gemacht habe von wirklicher Macht und ich habe darüber nachgedacht, welche Macht ich achten würde... Ich konnte, als ich herauskam, diese Leute nicht achten... Ich hatte weder für die eine Seite noch für die andere Achtung, ich sprach ihr das Verfügungsrecht f über mich ab. Deswegen konnte ich sie auch nicht ernstnehmen, deswegen musste ich auch nicht vor ihr fliehen... Die Welt muss zu mir kommen und ich werde nicht zu ihr gehen... Ich sage nicht, dass das leicht war, ich

sage auch nicht, dass das richtig war und es hätte sicherlich vieles anders kommen können. Ich weiss nur, dass sich mein Leben, so wie ich es gewählt habe, in irgendeiner Form erfüllt hat und auf eine ganz bestimmte Weise. Um ein letztes zu sagen, ich habe gerade eine Ausstellung von mir gehalten und als ich weggegangen bin, da hingen in einem Raum die Rügen-Zeichnungen, die Zeichnungen aus der Rügen-Zeit, Anfang der 70er Jahre. Plötzlich merke ich, wie seltsam, aber auf wunderbare Weise entrückt diese Zeit war, ein Zyklus von Zeichnungen, der voll Melancholie ist, der sich nicht überanstrengt...nicht auf ein Ziel hin, sondern Welt wahrnimmt, und der Wolke sieht und Himmel und Wasser... und vielleicht eine Krähe und einen Baum, und wie da etwas entstanden ist, was vielleicht an wenigen Orten Europas entstanden ist. Ich sage nicht die Qualität,... aber die Geschlossenheit, dass dieses Erlebnis Eindruck ist, dass ein Mann in völliger Verlorenheit zwei oder drei Winter lang... stundenlang mit Gummistiefeln ohne einem Menschen zu begegnen, nicht anders als ein Mann wie C.D. Friedrich, plötzlich in Zeitlosigkeit und ganz von ferne die Frage an die Gesellschaft, die plötzlich zurücktrat vor der Grösse des Himmels oder vor der Gewalt des Meeres. Mir erschien das plötzlich als etwas derart Wichtiges und Wertvolles, was ich da erlebt habe. Ich weiss nicht, ob ich einen ähnlichen Wert woanders gehabt hätte, vielleicht, vielleicht... Ich weiss nur, dass ich auf Rügen mein Menschsein ausloten konnte und dass ich nicht in Zwiespalt mit der Natur und mit der Welt gelebt habe. Ja, es gab viel, viel Schweres, das will ich überhaupt nicht sagen, aber man kann ein Leben, glaube ich nicht vorberechnen, denn es gibt keine Berechenbarkeit... Es ist alles endlich, es ist alles verkürzt, das habe ich alles gewusst. Es steht alles auf Messersschneide. Es heisst, dankbar sein für jeden Tag, für jede Stunde, wo man arbeiten konnte, wo man zu sich finden konnte. Der Wettlauf mit der modernen Welt, der interessiert mich nicht und insofern weiss ich nicht, ob ich hätte weggehen müssen. Es wäre vieles leichter gewesen, aber ob es wertvoller gewesen wäre, weiss ich nicht."

28. *Sinn und Form* - 5.Heft 1992, p.826 : "Kunst ...kann unter diesem Marktgesetz nur unter schwer zu leistenden Opfern entstehen. Nebenarbeit, das heisst Brotarbeit etc., das können nur sehr gesunde Menschen leisten, der kranke, der nicht hochleistungsfähige Mensch wird sofort ausgeschieden."

29. *Künstler aus der DDR - Ausgebürgert* - p.21 - Interview de Baselitz publiée en 1989 : "Alle anderen Maler, die im Osten waren, sind inzwischen hier. Wie Penck, Polke, Lüpertz, Richter. Da drüben ist keiner mehr."

30. Anne Philippe - *L'éclat de la lumière* - Entretiens avec M.H. Vieira da Silva et Arpad Szenes - Paris, 1978 - p.39

## CHAPITRE II - LES ORIGINES DE L'ARTISTE

Aux yeux de W. Förster il existe deux catégories d'artistes : ceux pour qui le don artistique, le talent, le savoir-faire, le plaisir d'écrire ou de peindre est premier, et ceux qui étudient la sculpture, la peinture ou la musique parce qu'ils ont besoin d'exprimer leur vision du monde, de se libérer d'une souffrance par la création artistique. Il se range dans cette seconde catégorie <sup>1</sup>. Dans un recueil d'essais et d'interviews, intitulé *Aperçus*, il revient à plusieurs reprises sur le fait que les sources de son art doivent être cherchées dans sa vie, et dans son journal, *Labyrinthe*, il insiste de nouveau sur les rapports de l'art et de la vie : "L'artiste choisit ses sujets, ses thèmes, ses motifs bien moins qu'on ne le croit généralement, il n'est pas assis dans un coin de son atelier, en proie à des tourments faustiens, se creusant la cervelle pour savoir ce qu'il va inventer de choquant et de méchant à infliger au monde, mais il est choisi (j'exclus ceux qui font de l'art un commerce) par sa situation, son époque, ses expériences, sa biographie et la configuration de son entourage immédiat" <sup>2</sup>.

W. Förster estime, à l'instar de Rilke, qu'un artiste doit avoir d'abord vécu de nombreuses expériences qui enrichissent sa connaissance du monde avant d'aborder la création artistique : "il est de fait, comme le dit Rilke, que pour écrire un poème, il faut avoir beaucoup vécu, il faut être allé dans les tavernes, dans les cimetières, dans les gares, dans les sanatoriums, dans les villes et les maisons, il faut avoir séjourné dans les salles de travail des maternités, avoir vu beaucoup, beaucoup de choses et avoir beaucoup, beaucoup vécu, avant de pouvoir en parler dans ses œuvres." Et W. Förster ajoute : "c'est sur cette vaste expérience, sur ces multiples expériences que je voudrais bâtir mon œuvre" <sup>3</sup>.

Les artistes de sa génération ont créé à partir des traumatismes que leur a infligés l'histoire allemande, ils travaillent à partir de ce que W. Förster appelle des blessures profondes <sup>4</sup> : "Bien des artistes avaient plaisir à écrire ou à façonner la pierre et sont devenus de très bons écrivains ou de très bons sculpteurs. C'est possible, mais pour moi - et je crois aussi pour une partie des gens de ma génération - c'était différent. Je ne suis pas devenu sculpteur parce que je croyais, à un moment ou à un autre, avoir un talent de sculpteur au-dessus de la moyenne, mais je souffrais de certaines blessures profondes, que je ne parvenais que très difficilement à surmonter. C'est pourquoi j'ai cherché une possibilité de m'en délivrer, de trouver une forme de guérison, c'est pourquoi je me suis mis à écrire, à dessiner et à faire un jour de la sculpture. C'était une tentative pour maîtriser les bouleversements de mon époque qui avaient frappé mon être intime, je voulais donner forme à ce qui me pesait et lui faire prendre corps dans un objet. Peut-être voulais-je simplement fixer le souvenir de ce qui nous avait émus et touchés, de ce avec quoi nous avons vécu." <sup>5</sup>.

Il se sent en cela très proche d'un autre artiste de R.D.A., Franz Fühmann, qui "a obéi à une impulsion semblable, il n'a probablement pas commencé à écrire parce qu'il croyait être un prosateur de génie, précise W. Förster, je crois, qu'il voulait plutôt dominer son passé, avouer sa culpabilité, combattre le mal et aider le bien à triompher" <sup>6</sup>.

Le passé douloureux des gens de sa génération est aussi "un privilège" : "Au contact de la génération des plus jeunes, je fais une autre expérience. De jeunes collègues me demandent ce qu'ils doivent représenter... Cette question est horrible. Leur vie est parfaitement 'normale', elle ne leur fournit pas d'incitations particulières et leur porte rarement des blessures qu'ils puissent exprimer. On a parfois le sentiment qu'ils nous envient, nous la génération de la guerre, toutes les possibilités d'erreurs qui se présentaient dans nos existences et qu'il fallait maîtriser et aussi l'éventualité toujours présente de la mort. Toute une génération d'artistes a distillé des œuvres essentielles à partir de ces expériences ! Elle a dû dominer son époque, les bouleversements apportés par son époque, les terribles événements de l'époque fasciste. Toutes ces choses jouent dans ma vie un grand rôle - l'expérience précoce de la mort, les derniers jours de la guerre, les bombes, le caractère inhumain de la période de guerre" <sup>7</sup>.

À plusieurs reprises W. Förster revient sur une comparaison qui permet d'éclairer le processus de la création artistique chez lui, à partir précisément de ces expériences douloureuses; l'oeuvre d'art se constitue comme la perle dans l'huître, la blessure de l'artiste ressemble au grain de sable qui s'infiltré dans le mollusque : "il y a quelques coquillages, dans lesquels pénètre un grain de sable ou un corps étranger. Leur

organisme essaie de neutraliser ce corps étranger, en l'enveloppant de couches successives, pour que la douleur soit moins vive - le produit est une perle. C'est une histoire tout à fait insensée, que ce qui passe pour précieux et pour beau soit le produit d'une blessure." <sup>8</sup>.

Mais de même qu'il y a beaucoup de coquillages et peu de perles, parmi les hommes blessés les artistes sont rares. C'est qu'ils se distinguent par une sensibilité exceptionnelle : leurs œuvres sont "le produit d'une sensibilité très forte qui va jusqu'à l'anormal, d'une existence qui est pour eux-mêmes douloureuse, il n'est pas rare qu'ils soient victimes de leur excitabilité spirituelle, intellectuelle, visuelle, de leur faculté d'association qui rappelle le rêve et les conduit très souvent aux limites de l'existence et aussi à l'euphorie" <sup>9</sup>.

Or, cette sensibilité excessive W. Förster a très tôt conscience de la posséder : "J'ai toujours été trop sensible, écrit-il. Mon imagination produisait des images de plus en plus terribles, je ne pouvais ni la dompter, ni la freiner, ni revenir en arrière, ni effacer. C'est la malédiction qui me frappe mais c'est aussi ma force" <sup>10</sup>. Le fait d'avoir vécu une enfance et une adolescence sans modèle paternel, puisque son père est mort lorsqu'il avait cinq ans, a accentué cette sensibilité : "nous vivions", écrit-il lorsqu'il évoque ses premières années à Dresde, "dans un monde d'enfants et de femmes sans modèle contraignant, plus riches de sentiments" <sup>11</sup>. Cette hypersensibilité ne s'est pas émoussée avec les années, les journaux intimes, ou du moins ce que nous en connaissons par la lecture de *Labyrinthe* ou des extraits du journal publiés dans *ndl*, en témoignent.

L'art de W. Förster plonge donc ses racines dans les expériences d'une époque tragique, c'est par voie de conséquence un art dont la tonalité générale est grave <sup>12</sup>. W. Förster dit son incapacité à prendre la vie à la légère, sa volonté, qui est celle aussi de Christa Wolf, de "prendre sa vie au sérieux" : "je prends au sérieux ce que je vis, parce que des expériences me bouleversent et me poursuivent et que je veux m'en libérer sous une forme ou sous une autre", et il ajoute : "il faut prendre sa vie et ses expériences au sérieux pour pouvoir faire son travail" <sup>13</sup>. C'est la raison pour laquelle il semble indispensable, lorsque l'on veut aborder l'œuvre de W. Förster, de retrouver dans sa biographie les blessures profondes qu'il a subies avant de commencer sa formation artistique.

+++

W. Förster est né sur une terre de riche tradition artistique, en Saxe, mais comme d'autres artistes célèbres de sa génération en R.D.A., Christa Wolf ou Hermann Kant, il n'est pas issu d'une famille d'artistes. Ses grands-parents sont originaires de Saxe du côté paternel, de la Lusace du côté maternel <sup>14</sup>. La grand-mère maternelle vient de la Lusace catholique, c'est une catholique de stricte observance dont l'excessive piété exaspère le grand-père, maître d'une corporation de ramoneurs, au point qu'il prend la mer en 1909 pour échapper à une existence bourgeoise qui lui pèse. En 1914/15 ce grand-père est fait prisonnier en Russie, d'où il ramène une Allemande de la Volga. Il meurt au début des années 80, mais W. Förster ne l'a jamais connu que par ouï-dire. Le reste de la famille est de religion protestante. Le grand-père du côté paternel est peintre-décorateur. Il a laissé dans la mémoire familiale la réputation d'avoir aimé la vie de bohème, de s'être senti artiste, de s'être entouré d'artistes et d'avoir un peu négligé ses affaires. Il est mort jeune, à trente-six ans.

Quant au père de W. Förster, il naît à Dresde. Il fait partie des nombreuses victimes de la Première Guerre mondiale. S'il n'est pas mort au front, la guerre lui laisse des séquelles dont il mourra en 1935. Il est rentré chez lui définitivement malade. Il a participé à la bataille de la Somme, est resté enseveli et a bu de l'eau polluée. À partir de ce moment-là il souffre de douleurs d'estomac chroniques. Il subit plusieurs opérations et meurt en 1935. Sans être un militant, c'est un homme de gauche, un syndicaliste. Cet engagement lui vaut de perdre son emploi de chauffeur de direction à la Compagnie des Eaux en 1933, parce qu'il n'a pas pavoisé ses fenêtres à l'arrivée des nazis au pouvoir et il devient simple camionneur. Chez les parents de W. Förster la mère est plutôt d'origine bourgeoise, plus cultivée, et le père de condition plus modeste. La mère a fréquenté une école de commerce et travaillé jusqu'à son mariage. Les Förster ont cinq enfants, quatre filles d'abord, puis un fils, Wieland, né le 12-2-1930. W. Förster a conservé de son père le souvenir d'un homme simple et bon, très attaché à ses enfants. Sa mère est le personnage dominant dans le couple. À l'extérieur, à l'époque nazie, elle ne s'engage pas, elle est tout à fait apolitique.

L'enfance de W. Förster se déroule dans un faubourg de Dresde. Sa mère se consacre entièrement à l'éducation de ses cinq enfants, veillant à ce que leur conduite soit irréprochable, afin d'éviter la désignation d'un tuteur qui aurait été inévitablement nazi. W. Förster se rappelle une enfance pauvre, mais n'a pas le sentiment d'un déclassement social. Il appartient à la petite bourgeoisie. La famille vit dans un appartement agréable dans le quartier périphérique de Laubegast. Dans cette période de l'enfance se situent un certain nombre d'expériences fondamentales. La vie scolaire ne semble pas lui avoir laissé beaucoup de souvenirs, ses résultats à l'école primaire restent moyens. Lorsqu'il évoque son enfance, essentiellement dans son récit de voyage à Kuks, en Tchécoslovaquie, publié en 1985, qui est en même temps un retour aux sources, et dans *Labyrinthe*, publié en 1988, ce ne sont pas les beautés de la ville de Dresde, encore intacte, mais les paysages, les rives de l'Elbe, la Suisse saxonne toute proche et ses rochers fantastiques qui l'ont marqué. Cette nature, découverte dans l'enfance, et qui joue un rôle primordial dans l'œuvre de Förster, est présentée dans son ambivalence, c'est-à-dire qu'elle n'est pas seulement idyllique mais qu'elle est tantôt cadre du jeu, du bonheur, tantôt inspiratrice d'angoisse. La contradiction est au cœur de ses souvenirs d'enfance comme de tout ce qui est vivant <sup>15</sup>.

Lorsque Förster se rend à Kuks, en septembre 1972, pour aller voir les statues du sculpteur baroque Matthias Braun, il remonte le cours de l'Elbe et en même temps le cours du temps pour retrouver son enfance qui s'est déroulée au bord du fleuve. Il se considère comme un fils de l'Elbe au même titre que Faulkner est un fils du Mississippi <sup>16</sup> : "Je suis un enfant du rivage et de la vallée toujours humide", écrit-il dans *Sept jours à Kuks* <sup>17</sup>. "J'aimais le fleuve lorsque nous suivions les chemins de halage aux jours chauds de l'été et que nous étalions la couverture de poil de chameau à l'abri des bosquets de lilas et des saules et que nous nous faisions un oreiller de notre chemise et de notre pantalon roulé, nous apportions dans les buissons notre sac avec le thermos de café d'orge, les sandwichs à la margarine - nous disions les tartines - et les serviettes et, fatigués par la marche, nous restions allongés au soleil ou assis en tailleur, nous suivions des yeux les bateaux. Le temps passait lentement, semblait s'arrêter, à de longs intervalles il semblait avancer chaque fois que le bateau à moteur, le bac de Pillnitz coupait le fleuve ou bien que le bac à traîlle, fixé à un long câble en travers du courant, franchissait doucement le fleuve, chargé de charrettes, d'automobiles ou de voitures à chevaux."

Derrière la maison les prairies sont encore marécageuses. Les enfants connaissent les chemins dans les marais où ils se cachent dans des endroits ignorés des filles et des adultes : "nous échappions au présent, devenions des Indiens, des chasseurs, des trappeurs. La guerre ne nous concernait pas, comme tout ce qui venait d'en haut et de l'extérieur." Les inondations rendent le paysage fantastique : "pour nous, les enfants, c'était un moment merveilleux." Ils construisent des embarcations de fortune qui sombrent vite et se perchent sur des caisses pour regagner la rive <sup>18</sup>.

Ces jeux étaient, certes, ceux de tous les enfants qui ont eu la chance de vivre près d'une rivière, mais W. Förster leur donne, en raison des circonstances, de la guerre, du régime nazi, une signification particulière au cours d'un entretien avec Armin Zeissler, publié en 1982 dans *Sinn und Form* <sup>19</sup>. Rétrospectivement il éprouve ces années d'enfance au bord de l'Elbe comme un espace de liberté : "dans ce paysage en bordure de la ville, il y avait, jusqu'en 1944 au moins, des chemins où l'on pouvait fuir les contraintes de l'école, les obligations des jeunesses hitlériennes... Ces années d'enfance étaient marquées essentiellement par l'évasion loin du monde du commandement... J'ai vécu pendant de nombreuses années dans les forêts de l'Alaska, j'habitais des huttes de trappeurs, coupées du monde, dans une solitude librement choisie et dans laquelle je me sentais profondément satisfait. C'est à ce moment-là que s'est développée ma tendance à l'individualisme... Comment devait-on se défendre ? Comme Kohlhaas naturellement... Bien sûr je ne connaissais pas Kohlhaas mais le sentiment qu'il fallait se révolter contre l'injustice est né en moi à ce moment-là. Et comme il n'y avait pas de meilleurs exemples on les trouvait dans les histoires de trappeurs" <sup>20</sup>.

Mais le voisinage de la rivière, de l'eau génère en même temps l'angoisse, la peur de la noyade : "mon imagination produisait sans arrêt des images de plus en plus terribles et les rêves qui pendant bien des années ont déchiré mes nuits, ...: les eaux noires se refermaient au-dessus de moi, elles m'entraînaient, me frottaient contre les pierres froides et glissantes du lit du fleuve, les plantes aquatiques, qui ne cédaient pas, me retenaient prisonnier; l'eau croupie, dégoûtante envahissait mes poumons et m'étouffait - à chaque



aspiration de l'eau - je luttais mais n'atteignais presque jamais la surface, le fleuve était plus fort, il était sombre et d'un vert noir, plein de bras qui me saisissaient, plein de boue, de pierres, il m'attirait dans un marais de poissons morts, de coquillages, d'écrevisses, d'ossements, de rats morts; mon corps, mes jambes et mes bras perdaient leurs forces, se raidissaient sous l'effet du froid, du froid glacial de l'eau, je devenais algue, une fibre sale" <sup>21</sup>.

Le rêve de noyade récurrent, ou plutôt le cauchemar, s'apparente à un autre rêve obsessionnel que lui cause le second paysage de son enfance : les rochers de la Suisse saxonne. La Suisse saxonne est le but d'excursion favori des habitants de Dresde : l'érosion a donné aux montagnes de curieuses formes qui ont inspiré les peintres romantiques, en particulier Adrian Zingg, A. Heinrich, C.D. Friedrich et L. Richter. Pendant de longues années W. Förster s'est refusé à retourner dans cette région pour ne pas banaliser avec le regard de l'adulte des paysages restés des paysages intérieurs depuis l'enfance <sup>22</sup>. À la recherche d'un bloc de grès pour une sculpture, il est revenu, au cours des années 70, dans la Suisse saxonne. Le voyage a été suivi de plusieurs autres et, loin d'effacer les impressions violentes de l'enfance, le retour au milieu de ces roches étranges a ravivé les souvenirs que Förster en avait conservés. Il a consigné ses impressions dans un journal intitulé *Labyrinthe* (1988), dans lequel il évoque un cauchemar d'ensevelissement non sous l'eau mais sous les pierres <sup>23</sup>. Deux sites particulièrement impressionnants de la Suisse saxonne, le labyrinthe et l'Amselsee, se sont confondus dans un cauchemar qu'il a fait, enfant, à plusieurs reprises : "J'étais couché la tête vers l'aval, nu et frissonnant au fond d'une gorge aux pentes escarpées et je voyais au-delà de mon corps jaune-verdâtre, en décomposition, une bande de ciel rougeâtre, tirant sur le violet foncé. Du ciel bas et faiblement éclairé se détachait une avalanche de pierres d'abord de petite taille, puis de plus en plus grosses, des morceaux de roche légère qui avaient les couleurs de l'arc-en-ciel, ils avaient des arêtes coupantes comme des lames de rasoir, je les regardais tomber sur moi en m'efforçant de lever la tête. Au début ils ne faisaient que m'effleurer et m'écorcher. Les morceaux de roche devenaient plus gros et plus menaçants, ils tombaient de plus en plus vite, mes oreilles étaient sourdes du bruit aigu que produisait le frottement des surfaces et des bords, comme s'ils étaient moulus; ils grinçaient, s'accrochaient les uns aux autres et se séparaient en se brisant. Les pupilles écrasées, coupées - sans que me soit accordée la grâce de devenir aveugle - je voyais les pierres me broyer les pieds, les genoux, les cuisses, le sexe et enfin la cage thoracique, si bien que je cessais de respirer, que mon cœur s'arrêtait et qu'un horrible cri de frayeur sortait de ma gorge" <sup>24</sup>. Ce cauchemar du jeune enfant qui allait devenir sculpteur et lutter avec la pierre, évoque curieusement une situation existentielle de la mythologie grecque, le destin du géant Encelade, tel que la tradition le représente dans une fontaine du parc de Versailles, déjà à moitié enseveli sous les cailloux et dressant la tête dans un geste de défi contre les dieux.

W. Förster souligne l'importance des paysages de la Suisse saxonne dans son histoire personnelle. Ce paysage qui lui a causé jadis des peurs ancestrales exerce sur lui une attirance qui confine à l'hypnose : "les crevasses profondes et glissantes qui devaient être peuplées de démons, les sommets, les plateaux et les pentes qui enivraient mes sens lorsque je les avais conquis. Ce sentiment de triompher des abîmes, tandis que la peur de la descente beaucoup plus dangereuse me paralysait les membres. Quelle qu'ait pu être l'horreur des expériences ultérieures (W. Förster pense certainement au bombardement de Dresde et à ses années de prison), elles n'ont jamais atteint les profondeurs de respect et de crainte, cette dimension illimitée de l'effroi: on a pu m'inspirer la peur de la mort, l'épouvante, m'opprimer, m'humilier, me frapper, mais comme les responsables m'étaient connus, leur pouvoir sur moi est resté limité" <sup>25</sup>.

Au sortir de ses cauchemars sa mère est là, comme dans toutes ces années d'enfance. W. Förster, plus encore que les autres, fait partie de cette "génération sans pères", puisque son père est mort avant même que les pères des autres enfants partent pour la guerre. Pour sa mère il éprouve la reconnaissance que lui ont inspirée son amour <sup>26</sup>, son énergie, sa compréhension. En même temps elle a été l'occasion involontaire d'une blessure définitive. Au cours de l'interview d'Armin Zeissler, déjà citée, W. Förster parle de sa mère : "depuis ma cinquième année, après la mort de mon père, j'ai grandi sous la tutelle de ma mère en même temps que mon frère et mes trois sœurs plus âgés, et cette circonstance a eu pour conséquence, sans parler de la pauvreté qui en découlait, une rigueur qui n'excluait pas la gentillesse et surtout une discipline... Ma mère a dû faire de grands efforts, car je ne faisais certainement pas partie des enfants qui ne regimbent jamais, ne volent pas de pommes et ne jettent pas de pierres dans les réverbères" <sup>27</sup>.

Elle s'est toujours montrée compréhensive pour son fils Wieland et n'a jamais contrecarré ses projets<sup>28</sup>. Plus tard, lorsqu'il quitte Dresde pour Berlin, sa mère reste en Saxe. Au cours d'un voyage en Suisse saxonne, il s'arrête pour lui rendre visite et souffre de la trouver dans une grande solitude<sup>29</sup>. Il dessine un portrait d'elle en 1977.

Mais à cette mère qu'il aime est lié un souvenir extrêmement douloureux. Accablée par la lourdeur de sa tâche, elle parle un jour de se suicider et elle décide de partager le sort de tant de désespérés à Dresde : se jeter dans l'Elbe. Son fils, alors âgé de sept ans environ, en garde un traumatisme définitif : "un soir... tu étais épuisée, désespérée, tu n'en pouvais plus et tu as pris ton manteau au porte-manteau - tu étais d'une pâleur de cendre, ton corps menu tremblait - et tu as prononcé cette phrase : je vais me jeter dans l'Elbe, rapidement, d'un air décidé, sans comprendre sans doute le sens de tes paroles et leur conséquence. Je sais aujourd'hui que tu ne nous aurais jamais abandonnés, tu as fait preuve par la suite d'une force étonnante, mais cette phrase m'a rongé le cœur comme un acide fumant; tu nous a enfermés et tu es partie. Cette mince coquille, extrêmement fragile qui protège ce qu'un enfant a de plus intime contre les attaques du monde, s'est brisée, je crois, pour toujours"<sup>30</sup>. Il n'a jamais pu oublier ce moment dramatique de son enfance et y insiste : "la menace d'aller te jeter dans l'Elbe, prononcée un jour imprudemment, a été une torture tout au long de mon existence, la cause de bien des angoisses et de bien des troubles"<sup>31</sup>.

Les jeunes années sont aussi le temps de la découverte de l'érotisme : W. Förster évoque un monde rempli "de nostalgies, d'attente de l'amour, de contacts timides, de baisers volés, de promenades sur les chemins de halage, de chastes et fugitives étreintes"<sup>32</sup>. Il ajoute dans l'interview avec Michel Celse qu'il a vécu entouré de femmes. L'élément féminin joue un rôle de contrepoids dans son univers. Il a expliqué à plusieurs reprises ce qu'il représente à ses yeux : si l'homme est tourment et souffrance, la femme est épanouissement et joie de vivre. On retrouve cette opposition dans le couple qu'il forme depuis le début des années 60 avec sa femme, Angelika Steglich, critique d'art. L'homme est, aux yeux de W. Förster, vulnérable comme l'arbre ou la maison<sup>33</sup>, la femme, elle, est indestructible "comme le rocher et la mer", elle est l'image de la vitalité, de la force et de la joie<sup>34</sup>.

Mais l'enfance est aussi le moment où W. Förster apprend à résister à l'oppression. Comme presque tous les petits Allemands de son âge il entre aux jeunes hitlériennes. Il fait d'abord partie des cadets (Pimpfe) et, au cours d'une interview réalisée avec l'auteur de ces lignes, il dit avoir participé de bon cœur, dans les premières années, aux activités de l'organisation de jeunesse, car celle-ci lui permettait de faire de la musique, de la flûte, alors qu'en raison de la pauvreté de sa famille il n'aurait pas pu prendre de leçons de musique. Mais au fur et à mesure qu'il grandit les choses changent. Lorsqu'il a environ quatorze ans, un jeune responsable des jeunes hitlériennes vient reprocher à la mère de W. Förster le fait que son fils ne porte pas l'uniforme. Wieland ressent cette intervention comme une humiliation. Sa résistance d'adolescent porte à ce moment-là sur la coupe de cheveux, la manière de s'habiller<sup>35</sup>. Il a fait l'expérience de la révolte contre les méthodes d'éducation nazies d'un maître baigneur qui obligeait ses élèves à plonger et à rester sous l'eau. Quiconque sortait la tête avant d'avoir parcouru douze mètres sous l'eau était à ses yeux un lâche qu'un coup sur la tête devait replonger dans les profondeurs. Le petit Wieland voit alors presque se réaliser la noyade de ses cauchemars. Il avale l'eau répugnante de l'Elbe, le maître-baigneur lui assène un second coup sur la tête et Wieland sort alors du bassin, la rage au cœur : "c'était la haine contre toute violence et elle ne m'a jamais quitté. La violence hurlait : 'Reviens, minable, reviens'. Mais il n'était pas question de revenir, même si je l'avais voulu. C'était impossible, quelque chose en moi ne pouvait ni faire demi-tour, ni obéir. La punition de l'école fut dure : rébellion, refus d'obéissance - je n'avais pas peur. Un lâche, pas un vrai garçon allemand! - eh bien, il fallait que je devienne autre chose : moi-même!"<sup>36</sup>. La personnalité de W. Förster se développe à partir de cette expérience dans la résistance intérieure à l'oppression.

En avril 1944 il commence un apprentissage de dessinateur industriel dans le centre de Dresde. Il fait la connaissance d'un groupe d'apprentis parmi lesquels se recrutent des opposants au régime nazi, plus ou moins soutenus par les services secrets anglais et qu'on appelle "les pirates de l'edelweiss"<sup>37</sup>. À leur tête se trouve un fils de banquier de Dresde. Ces jeunes gens veulent échapper au service militaire, à la guerre. Ils portent des manteaux sombres et des écharpes blanches et se laissent pousser les cheveux. Lorsque les jeunes hitlériens mettent la main sur eux, ils leur rasent la tête. Walter Kempowski a fait la même expérience à Rostock à la fin de la guerre et la relate dans les chapitres 29 et 32 d'un roman autobiographique,

*Tadellöser & Wolff* (München, 1975). L'attitude d'opposition du jeune Wieland fait que son entreprise lui refuse des vacances par mesure de rétorsion et au milieu de l'année 1944 il est envoyé dans un camp de rééducation des jeunes hitlériennes. Ce camp était installé dans une école de Dresde. Dans la journée des cours d'éducation politique étaient dispensés. Les élèves devaient, par exemple, faire une rédaction sur la vie de Hermann Goering. Puis il y avait une formation paramilitaire, un entraînement physique très dur. W. Förster se rappelle qu'il devait manier un vieux fusil français plus haut que lui. À la fin du stage les responsables cherchaient à convaincre les participants de renoncer à leur attitude de résistance et de devenir chefs de groupe dans les jeunes hitlériennes où on leur faisait miroiter une promotion. La plupart refusent, c'est le cas de W. Förster. Dans l'interview de Michel Celse, il précise l'importance de ces expériences pour la suite de son existence : "Quand j'étais enfant je me suis défendu contre les nazis et je suis devenu pour toujours réfractaire à la dictature" <sup>38</sup>.

Dans l'été 1944 il fait l'école buissonnière car les professeurs sont presque tous sur le front. Il se baigne, c'est un bel été. Mais la guerre qui l'a épargné jusqu'ici, même s'il a perdu un beau-frère en Russie, se rapproche. Un bombardement important en octobre 1944 détruit le faubourg de Freital, à Dresde. Au cours de ce bombardement il sent une première fois la mort le frôler <sup>39</sup>. C'est le prélude à l'affreuse destruction du 13 février 1945, à laquelle il assiste. Il est indemne mais ce spectacle de mort, de souffrance, de ruines ne le quittera plus. Comme les peintres Wilhelm Rudolph, Ernst Hasselbrauk, Siegfried Donndorf, Eva Schulze-Knabe, Karl Kröner et Wilhelm Lachnit, comme les poètes Heinz Czechowski et Hanns Cibulka il est profondément bouleversé et marqué à jamais par cette nuit d'horreur <sup>40</sup>. Lorsque des années plus tard, en 1967, il voyage en Tunisie, les troncs tordus et noirs des oliviers lui rappellent encore les cadavres de Dresde<sup>41</sup> qu'il avait aidé à enterrer. Dans un de ses récits, *La porte scellée*, il évoque le bombardement : "Il se voit reporté vingt ans en arrière : un garçon aveuglé par la poussière, poussé par la peur de la mort, les ongles et les tendons cassés, en sang, qui grattent pour sortir des débris de maisons bombardées et émerge enfin libre dans une lumière sulfureuse, dans une rue qui n'était plus une rue mais une montagne de ruines et de cendres où couve le feu avec des sommets et des vallées effrayantes, des cratères, des trous de bombes qui en quelques minutes deviennent des lacs avec leurs vaguelettes, alimentés par des canalisations crevées, des bouches d'incendie. Sur un des étangs passaient des mains, des manchettes blanches, des bras et des jambes vêtus des lambeaux de l'uniforme de l'agent de la circulation sur le Vieux Marché, qui n'avait pas réussi à parcourir les dix pas qui conduisaient à l'abri - tant la mort était avide. Et le ciel si lourd, un nuage de ciment et de gaz. Et le silence, dans lequel tombaient les cris, les soupirs et les plaintes, le bruit des coups frappés après les violentes détonations dans cette courte nuit hurlante. La monstrueuse métamorphose des maisons, des lits, des pièces en monceaux de décombres recouverts d'une poussière farineuse : cela dépassait toute réalité saisissable, la mort telle qu'on la percevait dans le présent, c'était les jambes d'une jeune fille qui sortaient des décombres, enveloppées de bas clairs gorgés de poussière, qui s'arrêtaient au sexe et le corps était enseveli sous les pierres et les poutres. Toute la force du désespoir ne suffisait pas à soulever la montagne" <sup>42</sup>.

Au cours d'un entretien avec Henry Schumann qui figure dans un des livres essentiels sur l'art de la R.D.A. dans les années 70 et qui est intitulé *Conversations d'atelier*, H. Schumann pose à W. Förster la question de l'importance du bombardement de Dresde pour lui sous la forme suivante : "Ai-je raison de supposer que la destruction de Dresde en 1945 a été un événement marquant qui joue le rôle de déclencheur, lorsque vous représentez des sujets actuels ?". W. Förster répond : "Votre interprétation est juste. Cette époque de 1945 m'a fait rencontrer pour la première fois la mort de façon horrible, la mort collective - les images ne peuvent s'en effacer. À cela s'est ajoutée ma propre expérience de la mort, car j'étais - je crois que c'était en octobre 1944 - au milieu d'une grêle de bombes. J'étais encore trop jeune pour pouvoir comprendre tout cela, mais plus assez jeune pour ne pas éprouver avec horreur la possibilité de perdre une vie qui venait tout juste de commencer" <sup>43</sup>. Cette expérience traumatisante a marqué pour W. Förster la fin de l'enfance : "l'enfance était dévorée par le phosphore, les rêves brûlés, nous portions notre croix sur le front" <sup>44</sup>. Il a perdu dans le bombardement le pays de son enfance : "mon pays natal a brûlé le 13 février 1945", dit-il au cours d'une interview avec Armin Zeissler <sup>45</sup>.

Les conséquences de la guerre se font encore sentir après la fin des hostilités : lorsque W. Förster évoque l'Elbe, le fleuve de son enfance, en 1945, ce sont des visions " d'apocalypse" <sup>46</sup> : "le cadavre d'un pilote de guerre noir américain planté sur une grille au bord du fleuve, des débris humains qui flottent à côté

des jerricanes, des tuyaux, des baignoires, des cadavres de soldats russes et de soldats allemands et à la fin de mai 1945 des enfants qui se baignent et heurtent dans l'eau un bras qui porte encore une montre, une tête à la chair marbrée de bleu" <sup>47</sup>.

Mais la donnée fondamentale de la biographie de W. Förster, l'expérience qui décide de sa vocation d'artiste est l'incarcération. Elle est d'autant plus douloureuse qu'il doit s'engager à sa sortie de prison à respecter un silence total sur cette détention, en vertu d'une loi soviétique qu'Uwe Johnson mentionne également dans son roman *Jahrestage*. Il n'est dégagé de cette obligation qu'à la fin du régime communiste en R.D.A. Il révèle alors les conditions de cette peine extrêmement dure dans une interview accordée à Michel Celse, dans celle qu'il m'a accordée le 10-7-1991 et au cours d'un film en trois épisodes, tourné par Peter Voigt et présenté à l'Académie des Beaux-Arts. Après sa libération il écrit plusieurs nouvelles sur le temps de son emprisonnement, mais il ne peut les publier à l'Est et ne les publie pas à l'Ouest car on lui demande de préciser le lieu et la date des faits rapportés dans ces récits. Or, il souhaite leur donner une portée générale et refuse ce qu'il considère comme une dénonciation. Il décide alors de détruire ces textes. Ce n'est qu'en 1990 qu'il donne de nouveau une forme littéraire à son expérience de la détention, en particulier des premiers mois qui précèdent sa condamnation, le temps de la prison préventive. Il choisit cette fois la forme dramatique et intitule sa pièce *Les inégaux (Die Ungleichen)*. Il a également rassemblé une abondante documentation pour préparer un livre sur Bautzen, la prison où il a séjourné après sa condamnation à sept ans et demi de réclusion. Étant donné son état de santé il doute de pouvoir mener à bien cette entreprise <sup>48</sup>.

S'il n'a pas connu la torture au sens propre il a souffert de conditions de détention inhumaines, les détenus affamés étant parqués dans des cellules trop petites, obscures, mal aérées, glaciales l'hiver. Les Soviétiques utilisent des mouchards, si bien que toute solidarité entre détenus est impossible, ils distribuent des rations de pain inégales pour semer la discorde entre les prisonniers. W. Förster, atteint de tuberculose, subit un pneumothorax, effectué par une docteure russe dans des conditions très difficiles. Cette femme est d'ailleurs démise de ses fonctions car elle n'atteint pas le quota de décès autorisé. W. Förster précise qu'il est un des très rares survivants de cette captivité, car son enfance pauvre l'a mieux préparé aux privations que de plus robustes en apparence, mais sa santé est durablement compromise. Très jeune il est atteint de troubles cardiaques, il souffre d'anorexie, d'insomnie. Faisant suite à la destruction de Dresde, cette captivité aurait pu le briser complètement, en fait elle renforce sa capacité à résister à l'oppression et elle va forger son avenir.

Interné à Bautzen il rencontre parmi ses codétenus des prisonniers politiques qui sont une élite venue d'horizons divers puisqu'elle comprend des cadres de l'économie, qu'on accuse à tort ou à raison d'avoir collaboré avec le régime nazi et qu'il semble opportun d'éliminer pour mettre en place les structures du socialisme, mais aussi des communistes dissidents qui ont critiqué Staline au nom d'une autre conception du communisme. Tous ces prisonniers parlent l'allemand des gens cultivés, tandis que W. Förster, issu d'un milieu modeste, parle le dialecte saxon. Pendant plusieurs mois il s'efforce de le désapprendre, il écoute ces codétenus dont la culture et l'intelligence l'impressionnent. Il fait la connaissance d'un détenu qui, pour éduquer ses facultés de raisonnement, lui soumet des exercices de logique pour lesquels ils utilisent de petites ardoises tombées du toit, puisqu'il leur est interdit d'écrire. W. Förster est particulièrement frappé par le courage des communistes dissidents. Ce sont des gens qui, dit-il, se feraient tuer pour un livre. L'un d'eux apprend qu'au cinquième étage de la prison il y a une bibliothèque. Il bénéficie peut-être de complicités dans les cuisines de la prison, en tout cas il réussit à forcer la porte de cette bibliothèque et rapporte à W. Förster l'édition Insel du *Tao-tö king* de Lao-tseu, traduit par Klabund. W. Förster se nourrit de ce livre qui inspire sa pensée et son œuvre. Lao-tseu lui apprend, dit-il, à aller à l'essentiel <sup>49</sup>.

Toute cette période est capitale pour comprendre l'œuvre de W. Förster. Son ami F. Fühmann lui disait comme il était difficile de parler de ses sculptures, de ses écrits sans pouvoir faire référence aux épreuves de sa captivité, et jusqu'à la chute du Mur, dans les propos de W. Förster, les deux expériences que nous avons décrites du bombardement de Dresde et de son incarcération sont intimement liés. Parce qu'il n'a jamais pu, tant qu'existait la R.D.A., parler des souffrances de ses années de prison, il a eu recours à son expérience de la destruction de Dresde pour justifier son besoin d'exprimer la douleur, toutes les fois que la

critique reprochait à son œuvre son pessimisme, sa noirceur. Dresde était la souffrance dont il pouvait parler et qui recouvrait toutes les autres plaies secrètes<sup>50</sup>.

Il ressort de prison avec un esprit aiguisé et un intérêt pour le monde spirituel et esthétique qui l'éloigne de son milieu d'origine, dont il ne parle plus le dialecte et ne partage plus les préoccupations. C'est un jeune homme que son milieu destinait à la profession de technicien ou d'ingénieur mais que les rencontres décisives de certains codétenus ont orienté vers un but plus ambitieux : témoigner de la souffrance, défendre la dignité de l'homme. Sous quelle forme, par quels moyens ? Il ne le sait pas encore. Les années qui suivent sa sortie de prison vont être consacrées à une recherche de soi-même et à l'apprentissage de techniques d'expression.

## NOTES DU CHAPITRE II

### Origines

1. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.132
2. W. Förster - *Labyrinth* - op.cit. p.170 : "Der Künstler wählt seine Stoffe, Themen, Motive viel weniger, als man gemeinhin glaubt, er sitzt nicht faustisch geplatzt in der Ecke seines Studios und zermartert sich das Hirn mit der Frage, was er an Schockierendem, Bösem erfinden und der Welt anlasten könne, sondern er wird gewählt (von Marktbedienern sehe ich ab), von den *Verhältnissen seiner Zeit*, seinen Erlebnissen, seiner Biographie und der Beschaffenheit seiner unmittelbaren Umwelt."
3. W. Förster - *Einblicke* - op. cit. p.155 : "Es ist etwa so, wie es Rilke sagt, dass man, um ein Gedicht zu schreiben, viel Leben gelebt haben muss, in die Schenke gegangen ist, auf Friedhöfe, Bahnhöfe, in Sanatorien, in Städte und Wohnungen, sich in Kreissälen aufgehalten haben muss, vieles, vieles sehen und erleben, bis man darüber schreiben kann. Und auf dieses grosse Erleben, auf diese vielen Erfahrungen, möchte ich aufbauen."
4. *ibid.* p.172 : "Grundverletzungen"
5. *ibid.* p.98sq.: "Mancher hat Freude am Schreiben oder an der Arbeit am Stein gefunden und ist ein sehr guter Schriftsteller oder Bildhauer geworden. Das ist möglich, aber für mich - und ich glaube, auch für einen Teil meiner Generation - war es anders. Ich bin nicht Bildhauer geworden, weil ich irgendwann glaubte, eine übermässige bildhauerische Begabung zu haben, sondern litt an ganz bestimmten Grundverletzungen, mit denen ich sehr schwer fertig geworden bin. Deshalb suchte ich nach einer Möglichkeit, sie loszuwerden, eine Form der Heilung zu finden, schrieb und zeichnete und machte dann eines Tages Plastiken. Es war der Versuch aufzuarbeiten, was an Erschütterungen von der Zeit her in mich eingedrungen ist; ich wollte dem, was mich bedrückte, Gestalt verleihen und es objektivieren. Vielleicht wollte ich einfach festhalten, was uns erschüttert und getroffen hat und womit wir gelebt haben."
6. *ibid.* p.99 : "Einen ähnlichen Anstoss wird es auch bei Franz Fühmann gegeben haben, er fing wahrscheinlich nicht an zu schreiben, weil er von sich glaubte, ein genialer Prosaist zu sein, ich denke, dass er eher Vergangenheit aufarbeiten, Schuld bekennen, das Böse bekämpfen und dem Guten auf die Beine helfen wollte."
7. *ibid.* p.99sq. : "Junge Kollegen fragen mich, was sie denn eigentlich darstellen sollen. Verstehen Sie, diese Frage ist entsetzlich. Ihr Leben ist völlig 'normal', es gab keine besonderen Anstösse und selten artikulierbare Verwundungen. Man hat manchmal das Gefühl, dass sie uns, die Kriegsgeneration, um die bösen Erschütterungen in unserem Leben beneiden, um alle Möglichkeiten der Verfehlung, die in unserm Leben lagen und die bewältigt werden mussten, auch um die lauernde Möglichkeit des Todes...Frühes Todeserlebnis, die letzten Tage des Krieges, die Bomben, das Inhumane der Kriegszeit."
8. *ibid.* p.14 et 100 : "Und dann gibt es einige Muscheln, in die ein Sandkorn oder ein anderer Fremdkörper eindringt. Ihr Organismus versucht, diesen Fremdkörper zu neutralisieren, legt Schicht um Schicht um ihn, bis er weniger schmerzt -das Produkt ist eine Perle. Das ist eine ganz irre Geschichte, das was als wertvoll und sehr schön gilt, ist das Produkt einer Verletzung."
9. W. Förster - *Labyrinth* - op.cit. p.170sq. : "aus welcher Zone seine Werke auch wachsen, sie werden immer das Produkt einer hochgradigen, bis zur Anomalität reichenden Sensibilität sein, eines für ihn selbst oft schmerzlichen Daseins; er wird nicht selten Opfer seiner seelischen, gedanklichen, visuellen Reizbarkeit, seiner traumähnlichen Assoziationsfähigkeit, die ihn immer wieder in existentielle Randzonen, auch die der Euphorie treibt."
10. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - op.cit. p. 95 : "Ich war immer zu empfindlich. Meine Phantasie produzierte ständig immer schrecklicher werdende Bilder, ich konnte sie nie zügeln, bremsen, rückgängig machen, auslöschen, das ist mein Fluch und meine Stärke."

11. *ibid.* p.77 : "wir lebten in einer Kinder- und Frauenwelt ohne angestrengte Vorbilder, gefühlsstärker"
12. W. Förster - *Einblicke* - *op.cit.* p.135: "und dann muss man sagen, dass das Leben ernst ist. Und da es für mich oft sehr ernst ist, da ich es vielleicht zu ernst nehme, da ich wahrscheinlich unfähig bin, Leben leicht zu nehmen, schlägt sich das in meiner Arbeit nieder."
13. *ibid.* p.60,95 et 132 : "Der innere Zusammenhang besteht darin, dass ich meine Erlebnisse, weil sie mich erschüttern und verfolgen, ernst nehme und sie in irgendeiner Form loswerden will." et "Meine Arbeit entsteht aus meinem Leben, man muss sein Leben und seine Erfahrungen ernst nehmen, um seine Arbeit machen zu können."
14. Annexe I
15. *Sinn und Form* - 1985 - Heft 2, p.290
16. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - *op.cit.* p.56
17. *ibid.* p.75 : "Ich bin ein Kind des Ufers und der immer feuchten Talsohle. Ich liebte den Fluss, wenn wir an heissen Sommertagen die Schiffszieherpfade entlangzogen und im Schutze von Fliederbüschen und Erlengehölz die kamelhaarene Decke ausbreiteten, Hemd und Hose zu Kopfkissen zusammenrollten, die Tasche mit den Malzkaffeeflaschen, den Margarinebrotten - wir sagten Bemmen - und Handtüchern ins Gebüsch schoben und ermüdet vom Fussweg ausruhten, in der Sonne lagen, im Schneidersitz sassen und den Schiffen nachsahen - die Zeit verging langsam, schien stehenzubleiben, sie rückte in grossen Intervallen jedesmal dann ein Stück vor, wenn die Pillnitzer Motorfähre den Fluss schnitt oder, soweit reichte der Blick, die 'Fliegende Fähre' an ihrem langen Querseil gegen die Strömung gestellt, sacht über den Fluss trieb, beladen mit Handwagen, Autos und Pferdefuhrwerken."
18. *ibid.* p.57sq.: "Für uns Kinder eine herrliche Zeit."
19. W. Förster -*Einblicke* - *op.cit.* p.160sq. : "und das betrifft wohl vor allem die Stadtrandlandschaft, in der sich - bis gegen 1944 wenigstens - Fluchtwege aus den Zwängen von Schul-, Pimpf- und HJ - Pflichten mit einigem Erfolg finden liessen. Diese Kindheitsjahre waren wesentlich von der Flucht aus der Welt des Befehls geprägt...So lebte ich viele Jahre ganz in den Wäldern Alaskas, hauste in von der Welt abgeschiedenen Pelzjägerhütten, in freiwilligem und tief befriedigendem Alleinsein. Ein Hang zum Einzelgängertum entstand damals."
20. *ibid.* p.161 : "Denn wie sollte man sich wehren? Wie Kohlhaas natürlich!...Natürlich kannte ich den Kohlhaas nicht, aber das unbändige Gefühl, sich auflehnen zu müssen gegen Unrecht, das wuchs damals. Und da keine besseren Vorbilder vorhanden waren, fanden sie sich in den Trappergeschichten."
21. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - *op.cit.* p.95sq. : "und die Träume, die viele Jahre meine Nächte zerrissen! : ich träumte nicht dein Ertrinken, deinen Tod, sondern meinen. Über mir schlugen die schwarzen Wasser zusammen, mich rissen sie fort, schleiften mich über die kalten, glitschigen Steine des Flussbettes, mich fesselten die zähen, unzerreissbaren Schlingpflanzengewächse, in meine Lungen drang das ekelhaft modrige Wasser und erstickte mich - jeder Atemzug Wasser! -, ich kämpfte, erreichte aber fast nie die Oberfläche, der Fluss war stärker, war finster und schwarzgrün, voll von Fangarmen, von Schlamm, von Steinen, er zog mich durch einen Morast aus toten Fischen, Muscheln, Krebsen, Knochen, toten Ratten; mein Körper, meine Arme und Beine erstarrten in der Kälte, der Eiseskälte des Wassers, ich wurde zur Alge, eine Schmutzfaser -
22. W. Förster - *Labyrinth* - *op.cit.* p.10 et 95
23. *ibid.* p.95
24. *ibid.* p.19sq. : "Ich lag mit dem Kopf talwärts, nackt und fröstelnd auf dem Grund einer steil ansteigenden Schlucht und sah über meinen gelblichgrünen, verwesenden Körper hinweg in einen rötlich bis tief violett gefärbten Streifen Himmel, aus dessen geringer Helligkeit und Höhe sich langsam eine Lawine erst kleiner, dann immer grösser werdender Steine löste, in den Farben des Regenbogens leuchtende Schlackebrocken, leicht, mit rasiermesserscharfen Kanten, denen ich mit angestrengt hoch gehaltenem Kopf entgegenstarrte. Anfangs streiften und ritzten sie mich nur. Die Schlackebrocken wurden grösser und immer bedrohlicher, sie stürzten immer schneller, meine Ohren ertaubten vom schrillen Aneinanderreiben ihrer Flächen und Kanten, einem spröden Mahlen, Knirschen,

Verhaken und Auseinanderbrechen, und ich sah mit zerquetschten, zerschnittenen Augäpfeln - ohne dass mir die Gnade der Erblindung gewährt worden wäre -, wie die Halde Füsse, Knie, Schenkel, Geschlecht und schliesslich den Brustkorb begrub, derart zusammenpresste, dass mein Atem erlosch, mein Herz stillstand und sich aus meiner Kehle ein grässlicher Angstschrei löste."

25. *ibid.* p.10: "die tiefen, schlüpfrigen Spalten, die von Dämonen bewohnt sein mussten, die Gipfel, Plateaus und Überhänge, die, wenn sie bezwungen worden waren, die Sinne berauschten. Dieses Gefühl des Triumphs über die Abgründe, indes schon die Angst vor dem viel gefährlicheren Abstieg die Glieder zu lähmen begann. Wie grauenhaft spätere Erlebnisse auch gewesen sein mochten, sie reichten niemals in die Tiefen dieser Ehrfurcht und Urfurcht, dieser unbegrenzten Dimension des Schauderns : man konnte mir Todesangst und Entsetzen einjagen, mich bedrücken, demütigen, prügeln, aber da mir die Verursacher bekannt waren, blieb ihre Macht über mich begrenzt."

26. W. Förster - *Einblicke* - *op.cit.* p.162

27. *ibid.* p.160sq. : "Zu erklären wäre jedoch, dass ich...seit meinem fünften Lebensjahr, nach dem Tode meines Vaters, unter der Obhut meiner Mutter mit vier älteren Geschwistern aufwuchs und dass dieser Umstand, von der sich daraus ableitenden Armut vorerst einmal abgesehen, eine freundliche Strenge und vor allem Disziplin notwendig hervorbrachte...(es) bedurfte grosser Anstrengungen meiner Mutter, denn ich gehörte gewiss nicht zu den Kindern, die niemals gemuckst, einen Apfel gestohlen oder einen Stein nach einer Laterne geworfen hätten."

28. W. Förster - *Einblicke* - *op.cit.* p.159

29. W. Förster - *Labyrinth* - *op.cit.* p.143 : "Es war unerträgliche Einsamkeit um sie."

30. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - *op.cit.* p.95 : "an einem Abend... du warst erschöpft, verzweifelt, konntest nicht weiter, und da ...rissest du deinen Mantel vom Garderobenrechen, - du warst aschfahl, dein kleiner Körper zitterte, und da sagtest du diesen Satz : Ich geh in die Elbe - hastig und entschlossen, wahrscheinlich ohne den ganzen Sinn und seine Folgen zu begreifen. - Heute weiss ich : Du hättest uns niemals verlassen - du hast später erstaunliche Kräfte bewiesen, - aber dieser Satz frass sich wie rauchende Säure in mein Herz; du schlossest uns ein und gingst. - Jene dünne, äusserst zerbrechliche Schale, die das Innerste eines Kindes vor den Zugriffen der Welt schützt, zerbrach, - ich denke, für immer."

31. *ibid.* p. 77 : "Die Drohung in die Elbe zu gehen, einmal unvorsichtig von ihren Lippen gekommen, war lebenslange Folter, die Ursache vieler Ängste und Verstörungen -"

32. *ibid.* p. 77 : "eine Welt,...von Sehnsüchten erfüllt, von Liebeserwartungen, von scheuen Berührungen, flüchtigen Küssen, von Spaziergängen auf Uferpfaden, von keuscher rascher Umarmung -"

33. W. Förster - *Einblicke* - *op.cit.* p. 14: "das Zerstörbare : das sind Baum, Haus und Mann" , "der Triumph des Unvergänglichen : der ist gleich Fels und Meer und Weib"

34. *ibid.* p.100: "Alle meine Frauengestalten beispielsweise...sind Ausdruck von Vitalität und Stärke oder, wenn man so will, von Freude"

35. Annexe I

36. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - *op.cit.* p.96: "(es war der Hass gegen jede Gewalt, und der sollte mich niemals mehr verlassen). Die Gewalt brüllte: 'He, komm zurück!' Aber es gab kein Zurück mehr, auch wenn ich es noch so sehr gewollt hätte. ES ging nicht, das ES in mir konnte weder umkehren noch gehorchen. Die Schulstrafe war hart : Aufsässigkeit, Pflichtverweigerung, - ich fürchtete mich nicht . Ein Feigling, kein deutscher Junge! - gut, dann würde ich etwas anderes sein müssen : ich."

37. Annexe I. À rapprocher de la biographie du peintre Dieter Goltzsche, qui fait des études aux Beaux-Arts en étant d'origine très modeste - cf. *Kunstdokumentation SBZ/DDR -1945-1990-* Herausgegeben von Günter Feist, Eckhart Gillen - Berlin, 1996 - p.284



38. *Allemagne d'aujourd'hui* - n°118 - p.156 : "Ich habe die Nazizeit erlebt, habe mich als Kind gegen die Nazis aufgelehnt und war damit auf alle Zeit gefeit gegen Diktatur"
39. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.76
40. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - op.cit. p.59
41. W. Förster - *Begegnungen* - op.cit. p.34
- 42.W. Förster - *Die versiegelte Tür* - op.cit. p.123 sq. : " so dass er sich um zwanzig Jahre zurückgeschleudert sah - ein Junge, der sich mit staubblinden Augen, von Todesfurcht gejagt, mit blutenden, zerrissenen Nägeln und Sehnen aus dem Schutt niedergebombter Häuser herauskratzte und endlich befreit ins Schwefellicht tauchte, oben auf der Strasse, die keine Strasse mehr war, sondern schwelendes Gebirge aus Trümmern und Asche mit schaurigen Gipfeln und Tälern, Krater, Bombentrichter, die sich in Minuten zu harmlos gekräuselten Seen auffüllten, gespeist aus geborstenen Rohrsystemen, aus Hydranten - auf einem der Teiche trieben die Hände, die weissen Stulpen, die mit Uniformfetzen behafteten Arme und Beine des Verkehrslotsen vom Alten Markt, der sie nicht mehr geschafft hatte, die zehn Schritte bis zum schützenden Keller, - so gierig war er, der Tod ! - Und der Himmel so tief, Wolke aus Mörtel und Gas, - und die Stille, in die sich Schreie einlagerten, Stöhnen und Ächzen, das dumpfe Pochen der Klopffzeichen nach den gewaltigen Detonationen in dieser kurzen brüllenden Nacht. Verwiesen in den Traum die monströse Metamorphose von Häusern, Betten? Zimmern in mehlig bestäubte Halden: das lag jenseits fassbarer Wirklichkeit; der begreifbare, gegenwärtige Tod, das waren die aus den Trümmern ragenden, von staubsatten hellen Strümpfen umspannten Mädchenbeine, bloss bis zur Scham und der Leib unter Steinen und Balken begraben - da half alle verzweifelte Kraft nicht, den Berg abzutragen."
43. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.76 : H. Schumann : "Gehe ich richtig in der Annahme, dass die Vernichtung Dresdens 1945 ein Prägeerlebnis war, welches immer wieder auch als auslösendes Moment wirkt zur Gestaltung aktueller Themen?" - W. Förster : "Ihre Deutung ist richtig. Diese Zeit um 1945 brachte die erste grauenhafte Begegnung mit dem Tode, dem Massenmord - die Bilder sind unauslöschbar. Dazu kam noch die eigene Todeserfahrung, denn ich war - ich glaube, es war im Oktober 1944 - mitten im Bombenhagel. Noch zu jung, um das alles begreifen zu können, jedoch nicht mehr so jung, um den möglichen Verlust eines eben erst beginnenden Lebens nicht mit Entsetzen zu spüren."
44. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - op.cit. p.59 : "aber die Kindheit war vom Phosphor verschlungen, die Träume verbrannt, wir trugen die Kreuze der Gezeichneten auf der Stirn."
45. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p. 163 : "meine Heimat ist am 13. Februar 1945 verbrannt"
46. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - op.cit. p.132: "Zu berichten wäre Apokalyptisches"
47. *ibid.* p.132sq.
48. Entretien avec l'auteur du 28-4-1993
49. Annexe I
50. *Allemagne d'aujourd'hui* - n°118 - p.153 : Da ich in einer Diktatur lebte, schob ich das Grunderlebnis der Zerstörung Dresdens vor die gesamte Leidensdarstellung."

### CHAPITRE III - LA FORMATION DE L'ARTISTE

Rappelons d'abord sommairement quelques données historiques concernant la période dans laquelle se situent les années de formation de W. Förster. À partir de 1945, comme dans les zones occidentales, la puissance occupante dans la zone soviétique impose son mode d'organisation politique et sociale et sa culture, mais alors que l'économie de marché, corrigée par une protection sociale dès la fondation de la R.F.A. en 1949, et la culture occidentale sont bien acceptées, le modèle soviétique est imposé à une population en majorité hostile. Cela tient d'une part à l'endoctrinement nazi et d'autre part au comportement de l'Armée Rouge à son entrée en Allemagne. Les viols et les pillages n'ont pas facilité la compréhension, ensuite les démontages et les réparations pèsent lourd sur une partie du pays où le potentiel industriel a été plus détruit qu'à l'Ouest. Les expropriations, les emprisonnements aliènent aux Soviétiques une partie de la population dans les classes possédantes. La redistribution des terres, dans un premier temps, qui bénéficie aux réfugiés des provinces perdues à l'Est, ceux qu'on appelle les "Neubauern", serait susceptible d'apporter aux Soviétiques et aux communistes le soutien d'une autre frange de la population, mais on passe bientôt à la collectivisation des terres, mal perçue par les paysans. Dans l'industrie qui a été nationalisée, au moins dans les grandes entreprises, les difficultés économiques conduisent le gouvernement à rechercher des gains de productivité en durcissant les normes. Cela provoque la révolte du 17 juin 1953 qui prouve que le gouvernement de R.D.A. n'a pas réussi non plus à s'assurer l'adhésion de la classe ouvrière sur laquelle il prétendait s'appuyer. Son pouvoir repose sur le soutien de l'armée soviétique.

Après quelques concessions, parce que cette révolte a donné l'alerte aux autorités de R.D.A., la politique de collectivisation est poursuivie. Le gouvernement dispose d'une police efficace et crée une armée après l'entrée de la R.F.A. dans l'O.T.A.N. en 1955, c'est l'armée nationale populaire (Nationale Volksarmee). En même temps la R.D.A. signe le pacte de Varsovie, riposte communiste à l'O.T.A.N. En R.D.A. toute la réalité du pouvoir est entre les mains du SED, créé en 1946.

En matière de politique culturelle la mainmise de l'Union Soviétique n'est d'abord pas totale. Le département de l'Information est responsable de la culture, sous la direction de Sergej Tulpanow, colonel puis général. Les officiers soviétiques chargés de l'action culturelle sont souvent des hommes cultivés, ayant une excellente connaissance de l'allemand et de l'Allemagne. Leurs premiers interlocuteurs se trouvent être des survivants de la génération nombreuse des artistes communistes ou sympathisants de l'entre-deux-guerres, des artistes qui ont été formés dans une société pluraliste et qui ont su concilier l'engagement politique et les recherches formelles. Ils ont le prestige et le poids de communistes de longue date, qui ont traversé les persécutions du régime hitlérien et il serait difficile de leur imposer d'emblée les canons stricts et étroits de l'art stalinien en vigueur depuis le début des années trente. De même que les nazis ont laissé se développer à Paris pendant l'occupation une vie artistique moins uniformisée que ce n'était le cas en Allemagne, les Soviétiques tolèrent dans leur zone un relatif pluralisme de la vie artistique qui renoue avec les créations des années vingt, en particulier avec les œuvres de l'ASSO, l'association des artistes révolutionnaires, très bien implantée à Berlin, Dresde et Leipzig et qui comptait dans ses rangs plus de quatre cents artistes.

Les Soviétiques sont soucieux d'apparaître comme un pôle d'ouverture et de progrès. Ils cherchent à attirer dans leur zone un certain nombre d'exilés prestigieux, le plus souvent communistes, ainsi la romancière Anna Seghers, qui rentre du Mexique en 1947, et Brecht, venu de Californie en 1948. Les Soviétiques créent certaines institutions culturelles durables comme la société de production cinématographique, la D.E.F.A., en 1946, qui réutilise le site de Babelsberg. Ils fondent dès 1945 une maison d'édition, l'Aufbau-Verlag, qui publie les œuvres des exilés. Ils instituent le "Kulturbund", association qui coiffe toutes les activités culturelles. Ils rouvrent rapidement les écoles des Beaux-Arts.

Depuis les débuts de la guerre froide les choses changent. L'emprise de l'Union Soviétique sur la vie culturelle se fait de plus en plus pesante. La philosophie et la conception de l'histoire marxistes sont enseignées dans les écoles, et l'administration militaire soviétique, puis le gouvernement de R.D.A. imposent

une politique culturelle sur laquelle il convient de s'arrêter avant d'étudier les années de formation de W. Förster en tant qu'artiste.

La victoire sur l'Allemagne signifie une victoire personnelle pour Staline dont l'autorité est sans partage jusqu'à sa mort en 1953. Le modèle esthétique qu'il a imposé dans la vie culturelle soviétique se résume en une formule, le réalisme socialiste, qu'Elimar Schubbe a tenté de cerner dans l'introduction d'un recueil de documents sur la politique culturelle de la zone soviétique et de la R.D.A <sup>1</sup>. L'auteur souligne que le marxisme n'a pas élaboré à proprement parler une esthétique, que les propos de Karl Marx, par leurs contradictions, peuvent donner raison aux tenants d'une politique dure aussi bien qu'aux défenseurs d'une totale liberté. Il en serait de même pour Engels, qui reconnaît à l'art, dans ses écrits tardifs, une autonomie. Toutefois ses propos sur le réalisme dans une lettre d'avril 1888, adressée à Miss Harkness, sont souvent considérés comme étant à l'origine de la notion de réalisme socialiste. Chez Lénine on ne trouverait pas non plus d'esthétique cohérente mais un texte auquel on se réfère fréquemment. Citons par exemple une phrase souvent reprise : "L'activité littéraire doit être une composante du travail du parti social-démocrate, travail organisé, concerté, collectif. Les écrivains doivent en tout cas appartenir aux organisations du parti. Les maisons d'édition, les réserves, les magasins et les cabinets de lecture, les bibliothèques et les différentes librairies - tout cela doit être subordonné au parti et lui rendre des comptes. Le prolétariat socialiste organisé doit suivre tous ces travaux et les contrôler. Tout ce travail, sans exception, doit être animé du vivant courant de la cause prolétarienne" <sup>2</sup>.

Toutefois Lénine songe aux écrivains qui sont au service du parti et met en garde contre le nivellement : "La création littéraire doit être moins que toute autre chose soumise à un nivellement automatique. On ne saurait mettre en doute le fait que dans ce domaine il faut laisser une plus grande liberté d'action à l'initiative personnelle, aux goûts individuels, aux idées et à l'imagination, à la forme et au contenu" <sup>3</sup>.

En dépit de ces déclarations contradictoires, le principe de l'engagement pour le parti, en même temps que la conviction que l'art en tant que superstructure exerce une influence sur la société constituent les bases du réalisme soviétique, mélange d'idéologie et de pragmatisme politique. Quelles sont les caractéristiques du réalisme socialiste ? Elles sont au nombre de quatre : premièrement la conformité au réel ("Lebensechtheit"), deuxièmement le caractère populaire ("Volkstümlichkeit"), troisièmement la représentation du typique ("die Darstellung des Typischen") et quatrièmement l'optimisme social ("der soziale Optimismus"). Encore faut-il préciser qu'on entend par conformité au réel la représentation marxiste de la réalité, par caractère populaire le choix du milieu ouvrier ou paysan. La représentation du typique n'est pas la description de la réalité ordinaire mais l'évocation d'un type idéal dans une perspective marxiste, de l'ouvrier qui contribue à l'édification et à la victoire du socialisme. Ceci conduit au héros positif qui s'oppose aux personnages négatifs, les ennemis de classe. Ne peuvent être représentées dans la réalité socialiste que des contradictions qui trouvent leur solution. Les modèles proposés sont, en littérature, les grands romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle, Tolstoï, Balzac, en peinture, Courbet, Menzel, Répine, en sculpture, le néo-classicisme. Avec l'impressionnisme commence ce qu'on appelle dans la critique officielle le "formalisme", la recherche de la forme pour elle-même. Johannes Heisig estime que la controverse sur le réalisme et le formalisme bat son plein dans les années 1949 à 1952, peu de temps avant que W. Förster n'entame ses études aux Beaux-Arts <sup>4</sup>.

+++

Avant de suivre W. Förster dans son itinéraire d'élève des Beaux-Arts à Dresde il convient d'insister sur la tradition artistique de cette capitale de la Saxe. Dresde est une ville d'art dont Diether Schmidt dit qu'elle est à la fois une ville de province et une "Florence sur l'Elbe" <sup>5</sup>. Pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle c'est une ville brillante, elle est au centre de la création artistique au XIX<sup>e</sup> siècle. Aux abords du XX<sup>e</sup> siècle la peinture d'histoire et la peinture romantique se sont essouffées et les nouveaux courants, tels que l'impressionnisme français et la Sécession berlinoise et munichoise ne rencontrent pas de résistance. En 1894 est créée la Sécession de Dresde. Des expositions internationales sont organisées à partir de 1897, où se trouvent représentés les mouvements nouveaux de l'art européen. L'impressionnisme en particulier trouve à Dresde un terrain favorable en raison de la tradition d'une peinture sensuelle et baroque, propre à la ville.

Des artistes de toutes les régions d'Allemagne viennent enseigner à l'Académie des Beaux-Arts. Carl Bantzer vient de Hesse, Otto Gussmann de Souabe, Robert Sterl, lui, est Saxon. Au début du XX<sup>e</sup> siècle Dresde devient même une capitale de l'avant-garde. Le "Jugendstil" y trouve peu d'écho, mais c'est là que naît la "Brücke" dont les membres, issus de la région, se tiennent éloignés de l'Académie, peignent en plein air, choisissent leurs sujets dans les milieux populaires <sup>6</sup>. Néanmoins l'Académie conserve son prestige. Carl Bantzer forme plusieurs jeunes peintres qui serviront de référence dans l'art de la R.D.A. : Felixmüller et Max Lingner. O. Gussmann a pour élèves Pechstein et Otto Dix, qui prend sa succession en 1926.

La seconde vague de l'expressionnisme, qui coïncide avec les débuts de la Première Guerre mondiale, est bien représentée à Dresde. Meidner y séjourne et fonde en 1913 la nouvelle Sécession. Le dadaïsme n'y connaît qu'un bref succès. Le vérisme, appelé aussi "Sachlichkeit", de Dix, Griebel et Lachnit a une influence plus durable. Wilhelm Rudolph et Bernhard Kretzschmar, quant à eux, cherchent à opérer la synthèse entre l'impressionnisme de Dresde et la Neue Sachlichkeit. Oskar Kokoschka enseigne à Dresde de 1919 à 1924 et, même si le nombre de ses élèves est restreint, son rayonnement est considérable. L'art abstrait est illustré par le mouvement "der Weg", créé en 1919 par Edmund Kesting.

Au début des années trente le climat artistique de la ville, jusqu'alors très ouvert, se détériore. Les artistes se scindent en deux camps : l'ASSO (Association des artistes révolutionnaires), groupe dont l'existence remonte à 1929, et les Artistes Allemands ("Deutsche Künstlerschaft"), d'obédience national-socialiste. Les professeurs qui se situent à gauche sur l'échiquier politique doivent quitter leur poste lorsque les nationaux-socialistes arrivent au pouvoir : ainsi Otto Dix est-il démis de ses fonctions dès avril 1933. Willy Waldapfel dirige l'Académie jusqu'en 1945. Des artistes médiocres sont exposés tandis qu'on boycotte les meilleurs.

L'Académie des Beaux-Arts, fermée après la guerre, est rouverte le 17-4-1947. Hans Grundig, qui en devient le recteur, prononce un discours programme à cette occasion <sup>7</sup>. Eugen Hoffmann, sculpteur, revenu de son exil en Angleterre, en 1946, fait partie de l'Académie, au même titre que Wilhelm Lachnit et Wilhelm Rudolph, le peintre de la destruction de Dresde, Bernhard Kretzschmar et Hegenbarth. Un certain nombre d'artistes, actifs pendant la période du national-socialisme, se convertissent au réalisme socialiste, ainsi Bergander. La stalinisation de la vie culturelle se reflète dans le choix des recteurs : à Hans Grundig succède Mart Stam, venu de Hollande et qui tente de perpétuer l'esprit du "Bauhaus". Il est remplacé par un idéologue marxiste, Fritz Dähn. Des artistes comme Bernhard Kretzschmar, qui a perdu une partie de son œuvre au cours du bombardement de Dresde, et Wilhelm Rudolph, célèbre pour son cycle de dessins de Dresde en ruines, sont neutralisés <sup>8</sup>. Wilhelm Lachnit et Eugen Hoffmann démissionnent à la suite du débat sur le formalisme. Le peintre Curt Querner, qui rentre de captivité en France en 1947, travaille en tant qu'artiste indépendant à Börnchen, dans les environs de Dresde. Il est à noter que les deux artistes qui exercent le plus d'influence sur l'art allemand de R.F.A. dans l'après-guerre, Kandinsky et Klee, n'ont pas à Dresde cette position dominante.

En 1947 est fondé le mouvement du "Rivage" ("Ufergruppe") dont plusieurs membres ont appartenu à l'ASSO. Il se fixe pour objectif la fonction sociale de l'art et adopte comme moyen d'expression le réalisme socialiste. Le groupe organise une exposition. Ses membres, au nombre desquels on compte Otto Griebel, recherchent le contact avec le monde du travail. Il fusionne avec l'association des artistes. Cependant il subsiste une tradition de l'école de Dresde à côté de la peinture sociale.

Dresde est aussi le lieu des grandes expositions qui se tiennent, à partir de 1946, tous les quatre ou cinq ans. Ces expositions sont à la vie artistique de la zone soviétique, puis de la R.D.A., ce que va être à la R.F.A. à partir de 1955 la "Documenta" de Cassel. Les expositions de Dresde servent de baromètre à la tolérance des autorités culturelles, de repère dans l'évolution artistique <sup>9</sup>. Les expositions générales d'art allemand doivent regrouper des artistes de toute l'Allemagne, elles contribuent donc à faire de Dresde un centre dont le rayonnement dépasse le cadre de la Saxe.

Une première exposition a lieu dès 1946. L'administration militaire soviétique en a facilité l'organisation et achète des œuvres pour une valeur de 260.00 Marks <sup>10</sup>. La plupart des œuvres retenues sont très antérieures à 1945. L'exposition regroupe des tableaux d'artistes maudits sous le nazisme (Barlach,

Beckmann, Dix, Feininger, Grosz, Heckel, Hofer, Kandinsky, Kirchner, Klee, Kokoschka, Käthe Kollwitz, Lehmbruck, Pechstein, Schlemmer, Schlichter, Schmidt-Rottluff), d'artistes de la résistance comme Hans et Lea Grundig, et quelques abstraits comme Willy Baumeister. Cette première grande exposition de l'après-guerre en zone soviétique conjugue l'héritage expressionniste, la peinture abstraite de certains artistes de l'émigration intérieure et la tradition réaliste, surtout dans la tendance vériste qui était celle des peintres de l'ASSO, pratiquant un art au service de la révolution prolétarienne <sup>11</sup>.

Dans les choix qu'elle implique, cette exposition ne se distingue pas des expositions similaires dans les zones occidentales, mais déjà la critique de l'organe du S.E.D., le *Neues Deutschland*, préconise un art accessible au peuple et une enquête révèle que 65% des 74.000 visiteurs estiment que s'ils n'ont pas pu voir les œuvres des artistes écartés par le nazisme et redécouverts en 1946, ils n'ont pas perdu grand-chose <sup>12</sup>. Herbert Sandberg doit prendre la défense de Paul Klee et de Franz Marc. Un débat s'ouvre qui va se poursuivre pendant toute l'histoire de la R.D.A. entre novateurs et tenants du réalisme au sens étroit. Ce n'est qu'à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt que l'on reconnaît la richesse, l'intérêt de la création dans la période de 1945 à 1949.

La seconde exposition de Dresde en 1949 est une exposition de transition entre la période d'ouverture de l'après-guerre et le stalinisme en matière de politique culturelle <sup>13</sup>. Les peintres de Dresde y sont représentés nombreux. Plusieurs projets de fresques rappelant l'art révolutionnaire mexicain sont également exposés. Une poignée d'artistes d'Allemagne occidentale, Grieshaber, Herbert Berke et Bruno Goller servent à perpétuer la fiction d'une unité de la vie artistique allemande, au moment où se creuse le fossé entre figuratifs et abstraits <sup>14</sup>.

Karin Thomas, dans son étude parallèle de l'évolution artistique en R.D.A. et en R.F.A, date de 1948 l'introduction du réalisme socialiste dogmatique <sup>15</sup>, tandis que l'art abstrait s'impose pour de longues années en R.F.A. Le débat sur le réalisme et le formalisme, qui agite le monde artistique de R.D.A. dès la fin des années quarante et reflète les tensions de la guerre froide, s'envenime à la suite d'un article d'Alexandre Dymshitz paru dans la *Tägliche Rundschau* du 24-11-1948 <sup>16</sup>. Il conduit à jeter l'anathème sur toutes les œuvres qui s'éloignent des formes et des techniques du XIX<sup>e</sup> siècle. Barlach, dont Brecht prend pourtant la défense, Dix, Hofer, Käthe Kollwitz sont rejetés, même Grosz et Heartfield, qui vit en R.D.A., sont taxés de formalisme. Les véristes de l'entre-deux-guerres, même les partisans de la révolution prolétarienne, sont condamnés. A Dresde le constructiviste Hermann Glöckner est l'objet de violentes attaques parce qu'il pratique l'abstraction. L'héritage culturel s'arrête à Menzel. Une commission artistique est créée (Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten) qui doit assurer le triomphe des principes du réalisme socialiste sur le modèle soviétique. Elle est remplacée en 1954 par un ministère de la Culture. Les objections d'artistes prestigieux, anciens émigrés qui ont choisi la R.D.A., comme Fritz Cremer ou Lea Grundig, ont peu de poids face à la mobilisation des représentants de la culture officielle. La critique des années quatre-vingt en R.D.A. ne dissimule pas les excès de cette période <sup>17</sup>. Dans les livres d'art parus en R.D.A. dans l'ère Honecker, en particulier depuis le début des années soixante-dix, on trouve difficilement, surtout reproduits en couleurs, les tableaux encensés par la critique officielle des années cinquante. La plupart du temps ils ont disparu dans les réserves des musées.

Ce sont des années noires que ces années cinquante, où s'édifie le socialisme en R.D.A., mais il est encore possible de "voter avec ses pieds", de passer à l'Ouest. La R.D.A. est complètement soumise à l'Union Soviétique. La collectivisation s'intensifie dans l'agriculture et dans l'industrie. Dans le bloc communiste les événements marquants sont la mort de Staline en 1953 et la révolte du 17 juin de la même année en R.D.A. puis la déstalinisation à partir de 1956, suivie de la révolte de Budapest. Ces deux tentatives de soulèvement sont vite et efficacement réprimées par l'U.R.S.S.

En matière de politique culturelle, c'est le triomphe du réalisme socialiste dogmatique. Un ministère de la Culture est créé en 1954 pour remplacer la commission artistique dans son rôle de contrôle de la vie culturelle. Cette politique conduit à condamner presque tous les artistes novateurs du XX<sup>e</sup> siècle, même les communistes ou les sympathisants. Non seulement les sujets, mais les techniques obéissent à des prescriptions strictes : la peinture, par exemple, doit être bien léchée et ne pas laisser voir les coups de pinceau, la sculpture se doit de représenter des personnages habillés.

La troisième exposition de Dresde qui a lieu en 1953, l'année même où W. Förster entre à l'École des Beaux-Arts, consacre le triomphe du réalisme socialiste, de la recherche du type primant l'individu, de l'engagement pour la politique du parti, de la représentation d'une vision positive de l'existence, d'un art accessible au peuple. Dans la préface du catalogue le président de l'exposition exprime sa volonté "d'extirper de la tête des artistes les conceptions et les habitudes bourgeoises". Les œuvres sélectionnées se distinguent par leur platitude, toute vision dialectique en est absente. Ces années correspondent à un stalinisme qui se perpétue au delà de la mort physique de Staline en 1953. Néanmoins quelques artistes de R.F.A. sont présents dans le jury et leurs œuvres sont exposées; citons par exemple Karl Hubbuch et Anton Räderscheidt, mais ce sont des figuratifs, peu représentatifs de l'art de cette époque en R.F.A.<sup>18</sup>. En 1955 est organisée en R.F.A. à Cassel la première "Documenta", exposition internationale qui éclipse Dresde en devenant un des hauts lieux de la création contemporaine.

Des artistes isolés, en particulier Brecht et Fritz Cremer, tentent de s'opposer à la tyrannie des conceptions esthétiques officielles et cette résistance gagne à partir du 17 juin 1953 des institutions comme l'Académie des Beaux-Arts, créée en 1950, et l'Association des Arts Plastiques (Verband bildender Künstler), fondée également en 1950 et qui se détache du "Kulturbund" en 1953. L'Académie organise des expositions d'artistes frappés d'anathème, comme Käthe Kollwitz ou Ernst Barlach. L'Association des Arts Plastiques n'accepte pas sans protester les directives de la politique culturelle. La mort de Staline, le XX<sup>e</sup> Congrès du parti communiste soviétique ont tout naturellement des répercussions sur la vie intellectuelle de R.D.A., mais l'espoir de voir s'instaurer un débat à l'intérieur du communisme est rapidement déçu. De 1956 à 1958 Martin Damus note une période de dégel ("Tauwetter") suivie d'une douche froide ("Eisregen"). Après la répression de la révolte de Budapest, une série de procès met un terme à la contestation. Walter Janka et Wolfgang Harich, deux figures du monde intellectuel de R.D.A., sont emprisonnés. Le flot des réfugiés qui préfèrent l'Ouest ne tarit pas. Parmi eux se trouvent plusieurs artistes qui vont faire carrière en R.F.A.. Le sculpteur et dessinateur Bernhard Heiliger part en 1951. Les sculpteurs Günther Uecker et Herbert Volwasen gagnent l'Ouest en 1953. Le jeune peintre Baselitz quitte la R.D.A. en 1957.

À la fin des années cinquante, en 1959 plus précisément, a lieu à Bitterfeld une conférence sur la politique culturelle qui donne son nom à une orientation nouvelle qu'on appelle la voie de Bitterfeld ("Bitterfelder Weg"). Son objectif consiste à combler le fossé entre les artistes et les travailleurs. Les créateurs sont invités à aller connaître de plus près, dans les coopératives et dans les usines, les ouvriers et les paysans et leurs conditions d'existence. En contrepartie, ouvriers et paysans sont incités à écrire et à peindre. Walter Ulbricht lance le célèbre mot d'ordre : "Prends la plume, camarade!". Les résultats de cette politique restent limités : quelques intellectuels font des stages en usine et des clubs d'écrivains et de peintres amateurs sont encouragés.

+++

C'est dans ce contexte que W. Förster va entreprendre ses études aux Beaux-Arts de Dresde. Toutefois il ne les commence pas immédiatement après sa sortie de Bautzen. Avant d'être arrêté il avait suivi une formation de dessinateur industriel et de technicien dans la construction mécanique désorganisée par la fin de la guerre; cette formation a été désordonnée mais elle a donné à W. Förster conscience de son habileté manuelle et de sa compréhension rapide des problèmes techniques. En 1945 il avait travaillé sur un chantier, posé des canalisations. En 1950, à sa sortie de prison, il passe son examen de dessinateur industriel et exerce cette profession jusqu'en 1953. Ce travail ne le satisfait pas. Trouver un emploi après Bautzen n'a pas été simple mais une fois réglée la formalité de l'inscription à l'organisation de jeunesse communiste, la F.D.J., les portes se sont ouvertes. Une loi d'amnistie au bénéfice des citoyens de R.D.A. qui ont été emprisonnés pendant l'occupation soviétique, votée à l'initiative d'Otto Grotewohl, a pour conséquence que W. Förster dispose d'un casier judiciaire vierge qui va lui permettre de faire des études supérieures. Le chef du personnel de l'entreprise qui l'embauche a lui-même été incarcéré sous le nazisme et se montre compréhensif. Bientôt son employeur lui propose un stage de formation continue dans la construction mécanique et cherche à le retenir dans l'entreprise lorsqu'il envisage d'entreprendre des études artistiques. Il participe aux activités culturelles de l'usine, en organisant des auditions de musique, en rédigeant des textes de présentation de pièces de théâtre. Son niveau culturel l'isole : il est le seul à ne pas écorcher le mot "expropriation" car il a appris le latin et sa culture le rend suspect.

Pendant trois ans, de 1950 à 1953, alors qu'il est très occupé par son travail, il utilise chaque minute de liberté pour parfaire une culture dont il ressent si impérativement le besoin depuis ses contacts avec les codétenus les plus cultivés. Ayant maintenant plus de livres à sa disposition, il se plonge dans la littérature, lit Kafka, Kleist, Büchner, Heine<sup>19</sup>. Très vite s'affirme son goût pour la littérature française : le premier livre qu'il possède est de Vercors, car il apprécie le dosage de rationalité et de sensibilité dans la littérature française. Il lit Balzac, un des auteurs que l'on trouve le plus facilement en R.D.A., puisqu'il fait partie des grands modèles du réalisme, mais également des auteurs contemporains comme Camus. Il lit Hemingway dont il existe de nombreuses traductions dans les pays de l'Est. Il découvre la musique classique, mais surtout il prend ses premiers contacts avec l'Académie des Beaux-Arts de Dresde. Il s'inscrit d'abord aux cours du soir et s'exerce à l'étude du nu. Et tout de suite ses professeurs le remarquent et lui disent : vous êtes encore malhabile, mais vous savez voir. W. Förster prend alors conscience de sa vocation : il sera artiste. Une reproduction du *Dieu le Père* de Barlach lui apporte la révélation de la sculpture. C'est une "expérience fondamentale". Il s'étonne que cette découverte n'ait pas eu lieu plus tôt : "Cette rencontre se produit tard, si l'on considère que j'ai grandi dans une ville où les monuments, les figures et les groupes allégoriques marquaient l'aspect de la ville, mais aussi étonnant que cela puisse paraître, ces statues n'étaient que des objets, comme un escalier ou une maison". Barlach est tout autre chose : "Ces œuvres, dans lesquelles Barlach réduit au minimum son imagination, où foisonnent les aperçus visionnaires et les anecdotes grotesques jusqu'au point où la forme de la sculpture est l'expression la plus subtile du contenu, comme dans le bas-relief *Les abandonnés* ou dans la figure grandiose du monument de Güstrow, ces œuvres-là exercent sur moi une impression durable, permanente"<sup>20</sup>. À la même époque la peinture et la personnalité de Van Gogh le touchent tout particulièrement.

Il décide de passer le concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts pendant ses vacances. En règle générale, il n'est possible de faire des études supérieures en venant du monde professionnel que si l'on est délégué par son entreprise. W. Förster passe outre et tente sa chance seul. Il doit d'abord être reçu à un bac de rattrapage ("Notabitur") pour avoir accès à cet établissement d'enseignement supérieur. W. Förster le passe en trois jours. Le dernier jour de son examen d'admission tombe le 17 juin 1953, journée dont il ne perçoit pas la portée politique, absorbé qu'il est par un examen qu'il veut à tout prix réussir. Il se souvient seulement de son étonnement devant la présence de chars dans les rues de Dresde<sup>21</sup>.

Quel est le cursus d'un étudiant des Beaux-Arts en R.D.A.? A partir de la neuvième classe un élève peut postuler à l'admission dans une des écoles des Beaux-Arts. Celle de Dresde est une des plus renommées. Les candidats issus des milieux professionnels, comme W. Förster, font des études préparatoires dans des cours du soir avant de solliciter leur admission. Cette préparation est obligatoire. Les Écoles Supérieures de Berlin, Dresde, Leipzig, Halle peuvent accueillir chacune entre deux cent cinquante et trois cents étudiants. Le nombre des candidats est bien supérieur. Les critères de sélection décisifs sont surtout les dons artistiques, mais la situation personnelle, la profession des parents, les activités antérieures entrent aussi en ligne de compte. Le candidat doit indiquer tous ces renseignements sur un formulaire. L'examen dure trois jours, nous l'avons vu, et le candidat doit faire la preuve de son talent sur table.

Même après avoir été admis, l'étudiant n'est pas certain de pouvoir choisir la discipline artistique qui l'intéresse. Il fait d'abord un an d'études générales, au terme duquel il est affecté au département de peinture, d'art graphique, de sculpture ou de décoration. S'il n'est pas admis à la première tentative, le candidat peut se représenter mais on lui conseille d'entrer provisoirement dans la vie professionnelle. Les écoles des Beaux-Arts accueillent volontiers les candidats qui viennent des milieux professionnels. Ceux-ci reçoivent une allocation mensuelle de 400 Marks pendant leurs études, en cas d'admission.

Les études à l'École Supérieure des Beaux-Arts durent cinq ans. Après l'année de propédeutique l'étudiant se spécialise et termine son cursus par un diplôme. Dans la section de peinture, par exemple, une des épreuves consiste en une composition avec plusieurs personnages. L'étudiant est libre de choisir le sujet. Il doit exécuter un second travail. L'enseignement repose sur le lien entre les études théoriques et la pratique. En règle générale, les épreuves du diplôme sont des commandes des institutions officielles. Si l'on considère qu'un étudiant doit être encouragé à poursuivre des études au-delà du diplôme, il peut devenir élève-maître. L'initiative en revient à un membre de l'Académie des Beaux-Arts, un artiste expérimenté qui est lauréat du

prix national ou du prix artistique de la R.D.A. La relation entre le professeur et l'élève est alors plus étroite. Le maître et l'élève perçoivent chacun une allocation mensuelle de 500 Marks <sup>22</sup>.

De 1953 à 1958 W. Förster fait ses études aux Beaux-Arts. Le directeur de l'entreprise où il travaillait, un homme jeune et compréhensif, l'a libéré de ses obligations. Au terme de la première année il entre dans la section sculpture. Il convient tout d'abord d'étudier brièvement la situation de la sculpture en R.D.A. pendant l'occupation soviétique et dans les années cinquante, au moment où W. Förster est élève de l'École des Beaux-Arts. Deux ouvrages fournissent des précisions sur ce sujet : d'une part celui qui a été écrit en R.D.A. par Ulrich Kuhirt, *L'art de R.D.A. 1945-1959* et d'autre part celui de Karin Thomas qui compare l'évolution de la sculpture en R.F.A. et en R.D.A. dans *Deux fois l'Allemagne (Zweimal Deutschland)* et donne la perspective d'une spécialiste d'histoire de l'art de R.F.A. Ce qui, pour U. Kuhirt, semble caractériser la sculpture de R.D.A. est une conception humaniste de l'homme, qui n'avait pas été complètement étouffée dans la période nazie. La sculpture d'Union Soviétique reste pratiquement inconnue dans la zone d'occupation soviétique et n'a d'abord aucune influence sur la sculpture allemande dans cette zone. La sculpture est un art qui, à cette époque, est plus tributaire que les autres disciplines des commandes officielles. L'administration soviétique souhaite élever des monuments aux victimes du régime nazi et passe des commandes aux sculpteurs, sans toutefois imposer un modèle aussi strict qu'à Moscou. De nombreux ateliers ont été détruits par les bombardements, les matériaux font défaut. La sculpture renaît dans les conditions difficiles de l'après-guerre. Il s'agit pour les artistes de retrouver une conception harmonieuse de la beauté du corps humain, libérée de la brutalité, des traits héroïques qui avaient été mis en avant dans la sculpture de l'époque nazie.

Tel est le premier courant. La tendance à l'accusation, à la mise en garde vient un peu plus tard, en même temps que l'expression du deuil, de la tristesse. Deux personnalités de sculpteurs se détachent : Gustav Seitz, dont il faut retenir le nom car il intervient plus tard dans la carrière de W. Förster, et Waldemar Grzimek. Gustav Seitz enseigne la sculpture dans les secteurs occidentaux de Berlin, puis à Berlin Est; il est influencé par l'école française, en particulier par Maillol et prend souvent le corps féminin pour sujet. Waldemar Grzimek se consacre au portrait, genre qui reste en faveur dans la zone soviétique, puis en R.D.A., et auquel W. Förster va s'intéresser. La représentation du monde du travail n'a pas encore la place qu'elle va prendre dans les années suivantes, mais pour les portraits sont déjà retenues avec prédilection les figures du mouvement socialiste et du communisme : Karl Liebknecht, Ernst Thälmann.

Les monuments qui commémorent les victimes du nazisme prennent souvent la forme de bas-reliefs, par exemple à Halle le monument exécuté par Richard Horn en 1949; sous cette forme se perpétue la tradition du bas-relief que W. Förster va utiliser à son tour. Dans la décennie suivante ces monuments aux victimes du fascisme se multiplient. Il y a là un champ d'action pour la sculpture officielle qui joue un peu le même rôle que les commandes de monuments aux morts pour la sculpture française après la Première Guerre mondiale. Dans un domaine particulièrement sensible se manifeste le même souci de ne pas heurter les parents des défunts et plus généralement le grand public. Les commandes officielles sont financées par le fonds culturel ("Kulturfonds") <sup>23</sup>. Elles font parfois l'objet de concours et se multiplient au rythme de la reconstruction des villes, où les grandes figures du communisme doivent également être partout présentes; elles accompagnent l'édification du socialisme.

Il faut réserver une place particulière, lorsqu'on parle de la sculpture de cette époque, aux monuments qui ont été élevés dans les camps de concentration de Buchenwald, Ravensbrück et Sachsenhausen. Ils ont fait l'objet d'une collaboration entre architectes, sculpteurs, anciens détenus et représentants du public. La décision, prise en 1952, d'édifier près de Weimar, sur l'Etterberg, un monument commémoratif, fut suivie d'une souscription. Les travaux ont duré six ans et l'inauguration a eu lieu en 1958. Il y avait eu un concours et une exposition de projets. Fritz Cremer, futur professeur de W. Förster à l'Académie de Berlin, a exécuté le groupe sculpté, après avoir mis au point trois projets. Le monument symbolise la libération du camp et la victoire sur le fascisme. La représentation de la force intérieure l'emporte sur celle de la souffrance. Le monument implique la collaboration des architectes et des sculpteurs. À Ravensbrück, Will Lammert a conçu le projet d'une statue qu'on a appelée la Pieta et qui a été terminée par Hans Kies et Gerhard Thieme. Walter Grzimek et René Graetz ont collaboré avec le groupe d'architectes



qui avaient édifié le monument de Ravensbrück. Ils ont représenté des détenus dont un groupe est libéré par un soldat soviétique.

Les sculpteurs évoqués pour la période de l'après-guerre sont toujours à l'œuvre dans les années cinquante. Il faudrait mentionner également Walter Arnold, professeur de W. Förster à Dresde et Heinrich Drake. En 1951 Will Lammert rentre d'Union Soviétique où il vivait en exil. Après sa mort en 1957 on donne son nom à un prix de sculpture qui sera décerné à Wieland Förster en 1966. Mais une nouvelle génération émerge, à laquelle appartiennent deux jeunes sculpteurs bientôt remarqués : W. Förster et Werner Stötzer. La première génération assure la continuité de la tradition, si bien que la conception du réalisme qui est le cheval de bataille de l'esthétique officielle dans les années cinquante évite le dogmatisme ainsi qu'une vision trop étroite de la fonction sociale de l'art et des partis pris dans la réception de l'héritage culturel.

Les statues doivent illustrer l'esprit pionnier de la jeune république, c'est-à-dire essentiellement exalter le monde du travail. Les portraits d'ouvriers s'efforcent de concilier type et traits individuels. En 1951 Ingeborg Hunziger fait un portrait de la version de R.D.A. du stakhanoviste, Adolf Hennecke. La jeunesse est représentée dans ses organisations, ainsi *Le jeune pionnier* (1952) de Waldschmidt ou *La jeune fille de la FDJ* de Fielbrand. U. Kuhirt concède que ces sculptures ne sont pas toutes réussies<sup>24</sup>. Un autre motif fréquent, dans cette sculpture, que l'on trouve également dans la peinture des années cinquante, est le pacifisme, ainsi *La mère dans le combat pour la paix* (1951) de Dankworth. U. Kuhirt note que les statues traduisant cette aspiration à la paix sont souvent déclamatoires et d'un didactisme pesant<sup>25</sup>. Un autre sujet qui apparaît dans les années cinquante est celui de la coopération de la R.D.A. avec l'Union Soviétique, par exemple dans les deux statues intitulées *Echange d'expérience* de 1953, exécutées par Walter Howard, élève de Fritz Cremer.

La sculpture de ces années cinquante recherche à la fois l'enracinement dans la réalité nationale, avec une statue comme *Le petit charbonnier de Berlin* de Walter Howard, et l'internationalisme prolétarien, mettant en scène avec prédilection les représentants des nations en lutte contre les pays capitalistes, par exemple *Kim, jeune fille coréenne* (1953/54) ou *Les combattants de la liberté vietnamienne* (1957), exécutés par Theo Balden. En 1953, l'année Karl Marx ajoute aux bustes du père du communisme déjà exécutés par H. Drake et Hans Steger, autre professeur de W. Förster à Dresde, de nouveaux portraits créés par Fritz Cremer et W. Lammert. Il s'agit de le représenter de façon monumentale, afin d'illustrer son rôle capital dans l'histoire. W. Lammert le montre regardant l'avenir; H. Drake cherche à faire revivre, quant à lui, "le géant de la pensée". W. Howard lui adjoint Engels et un certain nombre de ces statues sont placées à Karl-Marx-Stadt. Il existe également plusieurs statues du premier Président de la R.D.A. Wilhelm Pieck.

Dans les premières années d'existence de la R.D.A. la réception de l'héritage fournit un sujet de débat cent fois repris. Que faut-il conserver dans le nouvel état socialiste de la tradition culturelle, d'abord aristocratique, puis bourgeoise ? La question se pose de mettre cette tradition au service du socialisme et par exemple d'annexer l'héritage goethéen et plus largement le classicisme allemand, à côté de tous les auteurs "progressistes". En sculpture les canons du réalisme permettent de perpétuer la tradition néo-classique, si bien implantée en Prusse. Parmi les sculpteurs "progressistes" modernes figurent E. Barlach et Käthe Kollwitz, parfois taxés de formalisme. Un héritage plus lointain, tel que celui du maître de Naumburg, n'est nullement rejeté.

L'étude de la situation de la sculpture dans l'après-guerre et dans les années cinquante de Karin Thomas prend en compte l'ensemble de l'Allemagne. Elle souligne que les nécessités de la reconstruction, les commandes officielles, émanant des autorités civiles et religieuses, permettent un nouvel essor de la sculpture après 1945. La sculpture allemande de l'après-guerre renoue avec une tradition européenne, subit les influences de Rodin, Maillol, Laurens et Brancusi aussi bien que de Lehmbruck, Barlach et Kolbe. Dans les zones d'occupation occidentales comme à l'Est, les tendances de la sculpture s'opposent au pathétique musclé de la période nazie. Le souvenir de la guerre proche est évoqué à l'Est comme à l'Ouest dans des statues qui expriment la souffrance, souvent symbolisée par les souffrances du Christ, par exemple le *Golgotha* de Fritz König et *le petit groupe d'Auschwitz* de Wilhelm Lachnit. Mais après ces convergences initiales la sculpture devient, comme toutes les formes d'expression, un enjeu de la guerre froide. Les deux Allemagnes pratiquent l'intolérance. Ainsi lorsque le sculpteur Gustav Seitz reçoit en 1949 le Prix National

de R.D.A., il s'aliène la critique occidentale, est suspendu de ses fonctions de professeur à l'Ecole Supérieure d'Arts Plastiques de Berlin-Ouest et il part enseigner à Berlin-Est. Le sculpteur Volwahn, qui avait organisé l'exposition de Dresde de 1946, ne peut plus travailler librement en R.D.A. à partir du moment où il fait des tableaux abstraits et va s'installer en R.F.A. en 1959.

Dans les années cinquante la sculpture est essentiellement abstraite en R.F.A., figurative en R.D.A. La sculpture de R.F.A. perpétue la tradition de Moholy-Nagy, du Bauhaus, de Schlemmer; elle expérimente divers matériaux, en particulier le métal. Karin Thomas résume ainsi les deux évolutions divergentes de la R.F.A. et de la R.D.A. : "tandis que le milieu artistique d'Allemagne de l'Ouest voyait et célébrait dans ces expériences de construction avec les matériaux l'expression artistique adéquate du miracle économique et du progrès technique, la sculpture d'Allemagne de l'Est est tombée dans les platitudes d'une production massive de héros du travail représentés dans des statues en pied ou des bas-reliefs qui exaltaient de façon pathétique et plate l'esprit de l'édification du socialisme" <sup>26</sup>.

À partir du moment où l'Allemagne est divisée en deux Etats, la R.F.A. est marquée par le style international, où les grandes figures de la sculpture sont Henry Moore et Archipenko, tandis que la R.D.A. est soumise au réalisme socialiste et que les quelques isolés qui ont encore des liens avec l'art occidental sont marginalisés. Dans la sculpture des années cinquante en R.D.A. l'expressionnisme et la Nouvelle Objectivité ("Neue Sachlichkeit") ont bien laissé quelques traces, par exemple dans le monument que Fritz Cremer exécute pour les victimes du fascisme à Buchenwald, mais Karin Thomas fait un bilan très négatif de la sculpture en R.D.A. à cette époque : "A part la statuaire des monuments commémoratifs, la sculpture de R.D.A. dans les années cinquante n'a rien de remarquable à présenter. Une production abondante de statues servait les buts de la propagande sous la forme de sculptures de portraits commandés par le parti : les traits du visage de ces personnalités de fonctionnaires se distinguaient à peine les unes des autres dans l'expression de l'optimisme et de l'autosatisfaction. La sculpture monumentale se concentrait sur les figures des pères du marxisme-léninisme dans l'esprit du culte stalinien de la personnalité ou bien elle représentait le type idéal de l'homme socialiste se lançant dans la construction d'un Etat d'ouvriers et de paysans le regard tourné vers l'avenir ou les manches retroussées" <sup>27</sup>.

C'est dans ce contexte que W. Förster suit, à l'Académie des Beaux-Arts de Dresde, l'enseignement de son professeur, le sculpteur Walter Arnold (1909-1979), sur qui les jugements divergent : selon Kuhirt, auteur d'une volumineuse histoire de *L'art de R.D.A.* de 1945 à 1980, W. Arnold aurait fait sous le nazisme des sculptures qui, comme sa statue de *L'effroi*, relèvent de la "résistance intérieure" <sup>28</sup>. Diether Schmidt en revanche, dans un article consacré à Dresde et intitulé *Florence de l'Elbe et province*, le considère comme un opportuniste qui passe sans difficulté de l'art nazi au réalisme socialiste militant <sup>29</sup>. W. Arnold a subi fortement l'influence de la sculpture française, de Rodin à Maillol, mais aussi du Suisse Haller et de Hans Arp. Après un cursus à l'Ecole des Arts Décoratifs de Leipzig il est devenu artiste indépendant en 1933. Après la guerre, il a quitté l'Ecole des Beaux-Arts de Leipzig pour venir enseigner à Dresde <sup>30</sup>. Dans les années qui coïncident avec les études de W. Förster il produit de nombreuses œuvres : il exécute à la fois des statues monumentales, des commandes pour parcs et jardins et des statues de petit format, ainsi que des bas-reliefs, des médailles, des plaques commémoratives; il dessine, s'essaie à la technique de l'aquarelle et fait œuvre de graveur, en particulier dans ses grandes gravures sur bois. Sa spécialité reste la sculpture : en 1952 il a fait la statue d'une conductrice de tracteur qui exprime l'assurance et la confiance en soi de la nouvelle classe paysanne. Il exécute de nombreux portraits de musiciens, comme le fera W. Förster, beaucoup de dessins, de gravures et de sculptures sur bois. En 1957 il fait un portrait de Karl Liebknecht et de Rosa Luxemburg. Il exécute un buste d'Anna Seghers et en 1953 une statue de Clara Zetkin à Leipzig. Son monument à Thälmann est érigé à Weimar en 1958. Toutes ces créations se situent dans les limites des genres alors en honneur en R.D.A. : les portraits des grandes figures du communisme et les portraits d'artistes favorables au régime. En outre W. Arnold occupe de 1959 à 1964 le poste de président de l'Association des Arts Plastiques (Verband bildender Künstler).

Johannes Heisig, dans un article de l'ouvrage collectif *L'art en R.D.A.*, cite le témoignage de Reinhard Müller-Mehlis qui explique non sans ironie les méthodes d'enseignement de W. Arnold : "La première année on modelait une main en plâtre, puis on s'exerçait sur le bras et sur les plis d'un vêtement, en

seconde année un torse et en troisième année on parvenait au résultat : un personnage entier, on commençait tout de suite par un personnage habillé...Et puis on ajoutait les détails, le nez et la bouche" <sup>31</sup>.

Lorsqu'il parle de son ancien professeur, W. Förster le considère comme un artiste doué pour la sculpture de petit format mais qui s'est fourvoyé dans sa sculpture monumentale en raison de son engagement politique. Toutefois W. Förster appréciait chez lui le talent pédagogique, il savait transmettre un savoir-faire, le métier de sculpteur, et il connaissait tous les matériaux, le bois, la terre cuite, le bronze. Après que les élèves de la promotion de W. Förster eurent protesté contre l'absentéisme de leur professeur, celui-ci est venu plus fréquemment corriger les exercices des étudiants et il excellait dans ce travail. Il devait entrer au Comité Central du S.E.D. mais est tombé en disgrâce, sans doute à cause de son franc-parler dans les réunions du parti, et il a été neutralisé. W. Förster s'étonnait de la différence entre son discours officiel et les propos qu'il tenait avec lui en privé et qui auraient pu être ceux d'un artiste occidental. Il admirait par exemple le sculpteur italien Marino Marini, autant que W. Förster, mais estimait qu'il ne pouvait pas le dire devant les étudiants <sup>32</sup>. C'était, il est vrai, l'époque où prononcer le nom de Chagall pouvait valoir un blâme du parti à un recteur et où les livres sur Van Gogh ne pouvaient être empruntés par les étudiants, même si la révolte du 17 juin 1953 avait eu pour effet, comme le souligne Martin Damus dans son ouvrage sur *La peinture en R.D.A.*, une certaine ouverture, suivie d'une réaction. W. Arnold a été également le professeur d'un autre sculpteur important de R.D.A., Jo Jastram <sup>33</sup>.

Le second professeur de sculpture de W. Förster a été Hans Steger (1907-1968). C'est un élève du sculpteur Wilhelm Gerstel, qui a donné une formation classique de grande qualité à toute une génération de sculpteurs de R.D.A. H. Steger est l'auteur d'un portrait du vieil ouvrier August Fröhlich, d'un buste de Karl Marx en 1950, d'un portrait du professeur Markau en 1954. Un portrait de sa mère, exécuté en 1951, est acheté par la Nationalgalerie de Berlin en 1968. W. Förster se souvient de H. Steger comme d'un professeur agréable, un homme doux et conciliant, un humaniste, mais dont les corrections n'avaient pas l'efficacité de celles de W. Arnold. Il plaisait aux étudiants qui prenaient leurs distances par rapport à W. Arnold <sup>34</sup>. Il s'est montré amical à l'égard de W. Förster et lui a présenté Gustav Seitz, le sculpteur venu de Hambourg, auprès duquel W. Förster souhaite devenir élève-maître à l'Académie de Berlin mais qui regagne la R.F.A. et lui recommande de travailler avec Fritz Cremer.

À Dresde W. Förster a à peine le temps de connaître le sculpteur Eugen Hoffmann qui meurt en 1955 et auquel Angelika Förster a consacré une étude <sup>35</sup>. En même temps qu'à la sculpture il se forme au dessin auprès de Gerd Jäger qui dispense ses cours à W. Förster pendant deux ans ou plutôt qui le dispense de ses cours. C'est un homme à la personnalité intéressante, qui connaît bien l'art contemporain, est hostile à toute dictature et est resté longtemps professeur à Dresde. En 1964, W. Förster fait un portrait de lui et ils sont toujours restés en relation. Il commence à être remarqué en même temps que son élève. La Nationalgalerie possède de lui le buste de la danseuse G.B. de 1955 et un torse de femme assise de 1961.

Durant cette période W. Förster se lie d'amitié avec Gerhard Richter dont il fait la connaissance en 1958. Ils partageaient les mêmes goûts en littérature, le même système de valeurs, la même conscience des droits de l'individu. En 1961 Gerhard Richter quitte la R.D.A. et va s'installer en R.F.A. où il est devenu un peintre très célèbre. Après la construction du Mur et jusqu'à la fin de 1962 ils ont échangé une correspondance nourrie, puis les relations entre les deux artistes ont cessé et ils ne se sont revus qu'après la chute du Mur. Pour le reste, W. Förster, en raison de son expérience de la prison, se sent différent des autres étudiants. Il n'est pas pour autant solitaire, en 1955 il se marie, fonde une famille. Son fils Dirk naît le 17-8-1957.

En 1954 il rencontre le sculpteur Bernhard Heiliger, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Berlin-Ouest, qui lui permet de voir l'exposition Henry Moore et qui lui confirme ses dons pour la sculpture de grand format <sup>36</sup>. Henry Moore est un des sculpteurs dont l'œuvre marque profondément W. Förster. B. Heiliger propose alors à W. Förster, nous l'avons vu, de devenir son élève. W. Förster apprécie beaucoup le travail de B. Heiliger, en particulier ses portraits, ses créations postérieures à 1965 l'intéressent moins. Quoi qu'il en soit, nous avons dit qu'il décline la proposition. Trois ans plus tard il se familiarise avec l'œuvre d'un autre sculpteur, mort après la Première Guerre mondiale et qui le marque durablement, il s'agit de Wilhelm Lehmbruck. Il visite des expositions des artistes occidentaux de la génération précédente, celle dont la

culture allemande a été coupée par le nazisme et qui l'intéresse plus que ses contemporains. Il est très marqué par l'œuvre de Max Beckmann. Si l'on se réfère à la liste des expositions qui se tiennent à Dresde dans les années cinquante, on constate que W. Förster avait l'occasion d'y voir des œuvres de qualité. En 1953 se tient la troisième grande exposition de Dresde (du 13-3 au 30-4); y sont exposées des œuvres russes antérieures à la révolution de 1917. En 1956 a lieu une exposition de gravures et de dessins de Rembrandt et une autre d'Adolph Menzel. En 1958/59 est organisée la quatrième exposition d'art allemand de Dresde <sup>37</sup>.

En littérature W.Förster lit à cette époque l'œuvre de Brecht, qu'il rencontre en janvier 1956 pendant les répétitions de Galilée pour préparer son portrait. La même année il fait la connaissance de Fritz Cremer, sculpteur de l'Académie de Berlin, auprès duquel il allait être appelé à travailler. Il s'intéresse au portrait en sculpture et tout particulièrement à deux portraitistes, Marino Marini et Hans Wimmer. Les portraits de Marino Marini l'impressionnent parce qu'à chaque fois l'individu représenté détermine la forme choisie par le sculpteur. Il apprécie sa série des *Pomone* et des *Cavaliers*. Dans l'art figuratif il considère Marino Marini comme le sculpteur le plus libre, son talent lui paraît souverain. Quant à Hans Wimmer, il a fait des portraits d'une grande rigueur, comme celui de Furtwängler ou de Droste-Hülshoff. Il est de plus l'auteur d'un traité important, intitulé *Notes de l'atelier d'un sculpteur (Notizen aus der Bildhauerwerkstatt)*. Le professeur de W. Förster, Hans Steger, attire son attention sur les portraits romains en 1957.

Dans ces années de formation il ne faudrait pas omettre le rôle de la musique. Dès 1951/53 il s'est initié à la musique classique, en 1956 il découvre avec Bartok la musique du XX<sup>e</sup> siècle en même temps qu'il lit la littérature contemporaine internationale, Joyce, Faulkner, Böll, un des rares auteurs de R.F.A. à être traduit et lu en U.R.S.S. et dans les pays socialistes.

Les artistes du passé se sont presque tous formés pendant ou après leurs études à l'étranger, en Italie ou à Paris. W. Förster a souffert de ne pas avoir cette chance et il exprime ce regret dans son journal de voyage en Tchécoslovaquie et dans *Labyrinthe*. Dans *Sept jours à Kuks* il déplore de n'avoir découvert les sculpteurs baroques que par des reproductions, "grandes tout au plus comme des cartes postales" et ne pouvant rendre compte des volumes, des multiples perspectives de la sculpture <sup>38</sup>. Il revient sur cette privation dont ont été victimes des générations d'artistes en R.D.A. dans son journal *Labyrinthe* <sup>39</sup>. Et lorsqu'il vient à Paris en 1985, à la cinquantaine, il considère que cette rencontre tant désirée a lieu trop tard et ce regret jette une ombre sur le séjour <sup>40</sup>.

La seule terre des arts accessible est la Tchécoslovaquie, où il se rend en 1956 avec d'autres étudiants des Beaux-Arts de Dresde qui répondent à une invitation des étudiants tchèques à faire un séjour à Prague. W. Förster ne noue pas de relations avec les artistes tchèques, dont le naturalisme ne l'intéresse pas, mais il découvre l'architecture baroque, en particulier à Saint Nicolas de Mala Strana, il ne comprendra la beauté de la sculpture baroque que plus tard. En revanche il visite la Galerie Nationale de Prague et sa riche section d'art français, il peut s'attarder devant les sculptures de Maillol, de Despiau, de Rodin, les tableaux de Van Gogh, de Renoir, de Derain, de Delaunay, de Pissarro, de Cézanne et tout particulièrement devant les œuvres de la période cubiste de Picasso. Il goûte aussi à Prague une plus grande légèreté dans la manière de vivre.

En juin 1958 W. Förster termine ses études. Dès 1957 ses œuvres figurent dans les expositions régionales et nationales. Dresde est un bon tremplin. Il a exécuté pendant ces années à Dresde des gouaches, des tableaux, dont une série est consacrée en 1957/58 à la Passion du Christ. Il faut retenir ce thème car il est appelé à être développé ultérieurement : c'est celui de la souffrance. Certes, il refuse de prendre en considération ses œuvres de jeunesse et estime qu'il lui a fallu attendre les années soixante pour trouver sa voie et élaborer un style qui lui soit propre, mais le sujet est déjà là : l'homme torturé.

Au terme de ses études W. Förster aurait pu rester à Dresde, où il avait la perspective de devenir à son tour professeur à l'École des Beaux-Arts. Lors d'une exposition il a eu une excellente critique et ce succès lui semble trop facile. Il a envie d'élargir son horizon, d'affronter Berlin, qui, dans les années cinquante et soixante, devient le centre de la sculpture en R.D.A. <sup>41</sup>. L'école de Berlin pratique la sculpture figurative qui intéresse W. Förster <sup>42</sup>. Sur les conseils du sculpteur Gustav Seitz il entre de nouveau en contact avec Fritz Cremer, sculpteur renommé, membre de l'Académie, afin de devenir son élève-maître.

Fritz Cremer est le premier lauréat du Prix National en 1949, c'est un des artistes favorisés des autorités culturelles de R.D.A. au point que le Centre Culturel de la R.D.A. à Paris le choisit pour son exposition inaugurale. Les historiens de l'art de la R.D.A. <sup>43</sup> lui font une plus grande place qu'à aucun autre sculpteur, à l'égal de Brecht pour la littérature et de Willy Sitte pour la peinture. Deux raisons expliquent cette faveur exceptionnelle, en dehors de la qualité de ses œuvres : il s'agit de sa biographie exemplaire ou présentée comme telle et du choix de ses sujets.

À la différence de W. Förster, il est originaire de la partie occidentale de l'Allemagne, de la Ruhr, où il est né en 1906. Sa formation initiale a fait de lui un tailleur de pierre et, comme W. Förster plus tard à Dresde, il suit à Essen des cours du soir. Ce qui les distingue est que F. Cremer milite dès 1926 aux Jeunesses ouvrières communistes d'Essen et qu'il adhère au parti communiste en 1928. Il vient ensuite à Berlin suivre une formation artistique et devient l'élève de Wilhelm Gerstel de 1934 à 1938. Il a ce dont W. Förster déplore le manque pour sa génération : des contacts avec Paris, avec Londres. En 1937/38 il passe un an à l'Académie allemande de Rome. Il ne fait pas partie des artistes qui s'exilent en raison de l'arrivée au pouvoir des nazis. L'Académie des Beaux-Arts de Prusse lui attribue un atelier. En 1939 il fait un nouveau voyage d'études en Italie et reçoit en 1942 le prix de Rome. Mais sa femme, la danseuse Hanna Berger, est détenue par la Gestapo. Lors de l'exposition que lui consacre le Centre Culturel de Paris en 1984/85 le dépliant introductif présente F. Cremer comme un des rares survivants du mouvement de résistance de l'Orchestre Rouge. Il remplit donc plusieurs conditions essentielles pour faire carrière en R.D.A. dans sa génération : il est d'origine modeste, communiste de longue date et classé comme résistant au nazisme.

À la fin de la guerre, de 1946 à 1950, il dirige l'enseignement de la sculpture à l'Académie des Arts Appliqués de Vienne, en Autriche. Il exécute dans ces années-là des monuments aux victimes du fascisme, ce qui est une des expressions essentielles de la sculpture officielle à cette époque. Il est l'auteur d'un *Combattant pour la liberté des Autrichiens* à Auschwitz, d'un monument aux victimes du fascisme au cimetière central de Vienne, d'une sculpture pour Mauthausen et du monument aux Français victimes du fascisme au camp d'Ebensee.

En 1950 F. Cremer vient s'établir en R.D.A., il a été élu membre de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin Est le 8 juillet 1950. Il y dirige un atelier et participe à de nombreuses expositions en R.D.A. et à l'étranger. Il présente pour la R.D.A., outre les avantages déjà mentionnés, celui d'avoir opté pour un pays dont le renom ne fait pas l'unanimité dans la communauté internationale et qui est boycotté à l'Ouest puisque de nombreux pays refusent de reconnaître officiellement son existence, de plus le talent de F. Cremer est reconnu à l'étranger. Cette notoriété lui garantit l'impunité lorsque, dans le cadre de l'Académie, il émet des critiques à l'égard de la politique culturelle de la R.D.A. et défend une certaine liberté de l'artiste en même temps qu'il exige la qualité de la production artistique <sup>44</sup>.

Une autre raison qui lui vaut les faveurs du régime est le choix de ses sujets. Tenant de l'idéologie communiste, il participe à l'exaltation du nouvel Etat et de ses héros. Ainsi exécute-t-il en 1953 et 1954 deux bustes de Karl Marx. De plus il représente, dans les années cinquante, les ouvriers qui contribuent à l'édification de la R.D.A. : en 1953 ce sont *Les nouveaux constructeurs (Aufbauhelfer)* qui sont placés en 1958 dans le quartier de l'Hôtel de Ville à Berlin <sup>45</sup>, et de 1953 à 1956, en plusieurs versions, le portrait de l'ouvrier modèle, l'équivalent du stakhanoviste soviétique, l'"activiste" Franz Franik, un mineur à qui a été décerné un prix en gage de reconnaissance de la nation <sup>46</sup>; il dessine en outre un projet de monument pour Thälmann <sup>47</sup>. Il pratique un art militant dans le combat du bloc socialiste contre les pays occidentaux; ainsi sa sculpture satirique *L'esprit de Glienicke* (1956) fait-elle allusion aux écoutes téléphoniques à la frontière de Berlin, et la même année il exécute une série de dessins sur la Hongrie, non pour défendre les insurgés mais pour attaquer l'impérialisme occidental. Il traite aussi, comme lorsqu'il était en Autriche, d'un thème autour duquel se fait le consensus en R.D.A. : les crimes nazis. Son œuvre la plus célèbre, dans ce genre, est le monument aux défenseurs de Buchenwald, un groupe de statues souvent reproduites et on lui doit également un groupe sculpté de trois femmes pour Ravensbrück (1959/1960). Sa statue *Allemagne, notre mère*, œuvre de cette période, est placée en 1961 à Mauthausen.

En 1953 il est lauréat du Prix National de deuxième classe, la même année et l'année suivante il se rend en U.R.S.S. et en Chine. Ce dernier voyage lui inspire la *Jeune fille chinoise lisant*. En 1959 il fait un voyage en Egypte à l'occasion d'une exposition collective au Caire. Ses œuvres ont été exposées à Berlin-Est, à l'Académie et à la Nationalgalerie (1950), à Berlin-Ouest (1951), à Paris en 1958 et 1960.

Tel est l'homme auprès duquel W. Förster est appelé à travailler. Il aurait préféré Gustav Seitz mais va devoir s'accommoder de F. Cremer, dont il ne partage ni l'engagement politique, ni la prédilection pour les sujets pris parmi les héros du socialisme et les représentants du monde du travail. Mais F. Cremer est un personnage influent qui protège ses élèves en pratiquant la tactique du compromis<sup>48</sup>. Il est aussi le professeur d'une jeune femme sculpteur de grand talent, Sabine Grzimek. Il reste un des sculpteurs les plus importants de la R.D.A., auquel Diether Schmidt, critique d'art de R.D.A., établi en R.F.A. après 1984, consacre un article lorsqu'il s'agit de faire un bilan de la vie artistique de R.D.A. Il a transmis à ses élèves l'héritage de grands sculpteurs tels que Barlach et Käthe Kollwitz<sup>49</sup>.

Les sentiments de W. Förster à l'égard de F. Cremer sont mêlés. Il lui rend un hommage officiel dans un texte publié dans son recueil *Aperçus*, le replace dans la tradition des sculpteurs réalistes, a apprécié que son enseignement ait été fondé sur l'étude d'après nature, ait été "une école du regard et de la compréhension", s'appuyant sur "le métier", donnant des "bases solides, à partir desquelles ses disciples pouvaient élaborer leur propre évolution"<sup>50</sup>. Dans une interview, il se montre plus critique, précisant les rapports qu'il entretenait avec F. Cremer, quand celui-ci était son professeur à l'Académie : il n'avait guère avec lui "d'affinités" mais il a pu le "tenir en respect pour pouvoir vivre sous sa tutelle". F. Cremer "n'avait pas parmi ses élèves de grands talents et il n'a pas essayé de m'influencer sérieusement. Il m'a dit au début : 'Faites donc un ouvrier' et je lui dis : "Je m'y refuse. Alors je m'en vais"<sup>51</sup>. W. Förster ajoute dans une autre interview qu'il désapprouve l'attitude de F. Cremer au moment des événements de Budapest en 1956<sup>52</sup>.

La condition d'élève-maître à l'Académie présente de grands avantages que W. Förster rappelle dans l'interview de Michel Celse : "Cela signifiait que l'on avait à sa disposition pendant deux ans un atelier et une bourse assez importante. On devait s'occuper du logement, etc... mais c'était une aide considérable pour un jeune artiste. C'était la meilleure formation que l'on puisse recevoir, dans la mesure où l'on peut former un artiste. Il y avait des élèves dans les sections art plastique, musique, mise en scène. L'élève avait le droit de choisir son mentor et c'était une liberté très importante. C'était une période où nous pouvions nous affirmer, face à nos professeurs. Pendant deux ans, nous échappions aux griffes de la société, ce qui n'existait nulle part ailleurs"<sup>53</sup>.

W. Förster s'installe à Berlin en novembre 1959. Il trouve un atelier qu'il débarrasse avec l'aide des voisins, dans un ancien magasin de la Greifswalderstraße, dans le quartier de Prenzlauer Berg. Il va faire trois semestres d'études sur les quatre prévus, car l'Académie pouvait renvoyer les élèves rétifs : "j'ai dû la quitter au bout de dix-huit mois parce que je ne dessinais que des nus, que je ne faisais rien pour le socialisme"<sup>54</sup>. Après la relative ouverture de 1956/58, consécutive au XX<sup>e</sup> congrès, nous sommes dans une période de durcissement de la politique culturelle en R.D.A. Aussi à l'Académie la situation se caractérise-t-elle par de perpétuelles tensions entre les autorités, les professeurs et les étudiants, comme l'atteste le catalogue de l'exposition consacrée aux lithographies des élèves de 1955 à 1965, intitulée *Fruits amers (Bittere Früchte)* et qui s'est tenue après la Chute du Mur, du 7 septembre au 6 octobre 1991. Il comporte plusieurs œuvres de W. Förster, dont un autoportrait de 1962 et un portrait d'Angelika. Il reproduit le texte dans lequel W. Förster expose à Theo Piana, qui était alors directeur de l'Académie des Beaux-Arts à Berlin, ses conceptions sur ce que devrait être l'enseignement à l'Académie, en dix points<sup>55</sup> :

1. Le but de l'enseignement supérieur est de développer la réflexion et non d'imposer des dogmes, sans tenir compte des individus.
2. Le maître doit être un modèle et travailler dans le même lieu que ses élèves.
3. L'enseignement doit transmettre une volonté de connaissance et la passion du travail et non seulement un savoir-faire.
4. L'étudiant doit avoir le libre choix de son professeur et doit pouvoir en changer.
5. Le cursus d'un sculpteur doit durer six ans, dont quatre années consacrées à l'étude du nu.
6. Les étudiants doivent pouvoir utiliser les ateliers au moins jusqu'à vingt heures.

7. L'enseignement doit porter sur la période contemporaine et l'art bourgeois.
8. Les étudiants de l'Académie doivent pouvoir utiliser les bibliothèques sans restriction.
9. Ils doivent pouvoir se déplacer à l'intérieur du pays et à l'étranger.
10. Il devrait régner à l'Académie un climat qui permette d'aborder toutes les questions et d'éviter le double langage.

Ce programme idéal, qui peut se lire comme un catalogue de revendications, montre assez comme l'Académie en était loin dans les faits.

Ces années d'études à Berlin sont marquées par de nouvelles amitiés, avec le peintre Hans Vent, auquel Angelika Förster consacrera un petit volume, avec Erich Neumann qui dirige les archives de Thomas Mann auteur que W. Förster lit beaucoup pendant cette période et dont il fait une statuette. Thomas Mann vit en Suisse, a une position de neutralité, si bien qu'il est un des rares écrivains allemands à être lu et encensé dans les deux Allemagnes. En même temps W. Förster découvre les œuvres de Quasimodo et d'Ungaretti. Il se remet à écrire des poèmes qui ne sont pas publiés.

Outre qu'il dessine des nus, il réalise ses premières lithographies et il s'exerce à faire des torsos en sculpture, comme ce torse de femme qu'il appelle *Pomone*, en hommage à Marino Marini. De profondes affinités rapprochent les deux artistes : W. Förster ne trouve-t-il pas chez Marini, avec la fidélité à la figuration, la vision contrastée de la femme épanouie, symbole de sensualité qui s'incarne dans les multiples figures de Pomone, "images compensatoires de la féminité et de la fécondité face à un monde meurtri où toute la détresse du monde est signifiée par le cavalier"<sup>56</sup>, proche de la créature inquiète, déchirée, torturée de W. Förster.

Le travail de W. Förster ne reste pas dans l'ombre : dès 1960 il participe à des expositions à l'étranger, mais il considère que jusqu'en 1967 il cherche encore sa voie.

## NOTES DU CHAPITRE III

### La formation de l'artiste

1. *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED* - Herausgegeben von Elimar Schubbe - Stuttgart, 1972
2. Lenin - *Parteiorganisation und Parteiliteratur* - 13-11-1905 - in W.I. Lenin - *Werke* - Bd 10 - Ost-Berlin : "Die literarische Betätigung muss ein Bestandteil der organisierten, planmässigen, vereinigten, sozialdemokratischen Parteiarbeit werden...Die Literaten müssen auf jeden Fall den Parteiorganisationen angehören. Die Verlagsunternehmungen und Lager, die Läden und Lesezimmer, die Büchereien und verschiedenen Buchhandlungen - alles das muss der Partei unterstehen und ihr zur Rechenschaftslegung verpflichtet sein. All diese Arbeiten muss das organisierte sozialistische Proletariat verfolgen, kontrollieren, all diese Arbeit, ohne eine einzige Ausnahme, muss es mit dem lebendigen Strom der lebendigen proletarischen Sache erfüllen." Cit, par E. Schubbe p.38sq.
3. *ibid.* p.39 : "Das literarische Schaffen ist am wenigsten mechanischer Gleichmacherei unterworfen. Es besteht kein Zweifel, dass auf diesem Gebiet der persönlichen Initiative, den individuellen Neigungen, den Gedanken und der Phantasie, der Form und dem Inhalt grösserer Spielraum gegeben werden muss."
4. Johannes Heisig - in *Kunst in der DDR* - Köln, 1990 - p.266
5. Diether Schmidt - *Dresden - Elbflorenz und Provinz* - in *Kunst in der DDR* - op.cit. p.232sq. et *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990* - dirigé par Günter Feist et Eckhart Gillen - Berlin, 1996 - p.252sq.
6. *ibid.* p.233 : "Kunst von unten und für die 'unten' gedacht"
7. Günter Feist - *Hans Grundig* - Dresden, 1979 - p.310
8. Karin Thomas - *Zweimal Deutschland* - Köln, 1985 - p.34
9. cf. *Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR -1983-* et *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990* - op.cit. p.596
10. Karl Max Kober - *Die Kunst der frühen Jahre* - Leipzig, 1989 - p.105sq.
11. cf. *Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR* -
12. K.M. Kober - *Die Kunst der frühen Jahre* - op.cit. p.120
13. K. Thomas - *Zweimal Deutschland* - op.cit. p.35
14. *ibid.* p.35
15. *ibid.* p.26
16. *ibid.* p.33
17. *ibid.* p.35
18. *ibid.* p.37
19. *Wieland Förster* - Catalogue de l'exposition de Weimar - 1988 - p.14
20. *ibid.* - p.13 : "ein Grunderlebnis...Eine späte Begegnung, wenn man bedenkt, dass ich in einer Stadt aufwuchs, in der Denkmäler, allegorische Figuren und Gruppen durchaus das Stadtbild mitprägen, aber so merkwürdig es sein mag, diese Plastiken wirkten lediglich als Ding, so wie Treppe und Haus..Jene Arbeiten..., in denen Barlach seine an Visionen und skurrilen Erzählungen reiche Phantasie auf ein Minimum reduziert, genau bis zu dem Punkt, wo die bildhauerische Form der subtilste Ausdruck des Inhaltes wird, wie in dem Relief *Die Verlassenen* oder in der grossartigen Figur des Güstrower Ehrenmals, üben einen anhaltenden, nachhaltigen Eindruck aus."
21. Annexe I
22. cf. *Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR*
23. *Kunst der DDR* - Herausgegeben von U. Kuhirt - Leipzig, 1982 - Bd.I - p.184
24. *ibid.* p.187
25. *ibid.* p.188
26. Karin Thomas - *Zweimal Deutschland* - op.cit. p.43
27. *ibid.* p.45
28. *Kunst der DDR* - Herausgegeben von Ullrich Kuhirt - op.cit. p.75
29. Diether Schmidt : "W. Arnold ... Einpeitscher des sozialistischen Realismus" in *Kunst in der DDR* - op.cit. p.238.
30. *Kunst in der DDR* - op.cit. p.372



31. Johannes Heisig in *Kunst in der DDR* - op.cit. p.266 : "Im ersten Schuljahr wurde eine Gipshand nachmodelliert, dann der Arm, dann ein Faltenwurf geübt; im zweiten Jahr ein Torso, im dritten Jahr als Ergebnis eine Ganzfigur. Es wurde gleich mit der bekleideten Figur begonnen...Man habe Details addiert, Nase und Mund..."
32. Martin Damus - *Malerei der DDR* - Reinbek bei Hamburg 1991- p.132sq. et *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990* - op.cit. p.108
33. *Kunst in der DDR* - op.cit. p.225
34. *ibid.* p.239
35. Angelika Förster - *Eugen Hoffmann in Wegbereiter. 25 Künstler der DDR* -Dresden 1976 -p.146sq.
36. Claude Keisch - *Wieland Förster* - Dresden 1977 - p.12
37. *Kunst der DDR* - op.cit. - p.294sq.
38. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - p.127
39. W. Förster - *Labyrinth* - p.163
40. *ndl* - 3-92 - 471. Heft - p.56
41. *Kunst in der DDR* - op.cit. p.80
42. *ibid.* p.162
43. *Kunst der DDR* et *Kunst in der DDR* - *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990* - op.cit. p. 270,276,466sq.
44. *Kunst in der DDR* - op.cit. p.72 et *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1949-1990* - p.266 et p.279
45. *ibid.* p.132
46. *Kunst der DDR* - op. cit. p.187
47. *Kunst in der DDR* - op.cit. p.135
48. *ibid.* p.146
49. *ibid.* p.167
50. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.219
51. *Allemagne d'aujourd'hui* - n°118 - p.151sq. : "Fritz Cremer..,zu dem ich zwar kein inneres Verhältnis hatte, aber den ich soweit in Schach halten konnte, dass ich unter ihm leben konnte, er hatte kaum grössere Begabungen als Schüler und so hat er nicht versucht, mich ernstlich zu beeinflussen. Mir hat er am Anfang gesagt : 'Machen Sie mal eine Arbeiterfigur' und ich sagte : 'Das mache ich nicht. Dann geh ich wieder.'"
52. *Allemagne d'aujourd'hui* - n°118 - p.159 : "Fritz Cremer, der die Besetzung von Ugarn verherrlicht, die Niederschlagung der CSSR begrüsst hat."
53. *Allemagne d'aujourd'hui* - n° 118 - p.151-"Das bedeutete damals, dass man normalerweise zwei Jahre ein Atelier bekam und ein mittelhohes Stipendium. Um Wohnung und so was musste man sich kümmern, es war eine unglaubliche Vergünstigung, die höchste Ausbildungsstufe, die man haben konnte, wenn man Kunst überhaupt ausbilden kann. Meisterschüler gab es in den Sektionen Bildende Kunst, Musik, Regie... Es war eine Zeit, in der wir uns gegen unsere Lehrer durchsetzen konnten. Wir waren zwei Jahre den Zugriffen der Gesellschaft entzogen, was es sonst gar nicht gab."
54. *ibid.*:"Die Akademie konnte eigenwillige Schüler hinauswerfen, ich musste nach achtzehn Monaten gehen, weil ich nur Akte gemacht habe, also nichts für den Sozialismus."
55. *Bittere Früchte* - Lithographien von Meisterschülern der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin 1955-1965 - Catalogue de l'exposition Galerie am Pariser Platz du 7-9 au 6-10 -1991 p.34sq. 1. Das Ziel der Hochschulbildung muss die denkende Künstlerpersönlichkeit sein. Unter Bildung verstehe ich die Entwicklung der individuellen Fähigkeiten und Begabungen. Dem gegenüber steht die übliche Erziehung nach zu engen Lehrplänen. Die Erziehung bemüht sich, ohne näheres Eingehen auf die Persönlichkeit, den Schüler mit Hilfe eines pädagogischen Dogmas zu einem bestimmten Leistungsziel zu ziehen.  
2. Die beste Bildungsmöglichkeit sehe ich im Vorbild des Lehrers, der durch seine Persönlichkeit, seine Arbeitsintensität und seine künstlerische Wahrhaftigkeit auf seine Schüler wirkt. Das setzt voraus, dass der Lehrer im gleichen Hause wie die Studenten arbeitet.

3. Ein Studium ist nur dann gut, wenn es im jungen Künstler einen anhaltenden Drang zur Erkenntnis und Leidenschaft zu seiner Arbeit weckt und ihm nicht nur Fertigkeit im Handwerk  $\bar{f}$  übermittelt.
  4. In jeder Fachrichtung muss es möglich sein, zwischen mindestens zwei gleichberechtigten Professoren zu wählen, weiterhin während der Studienzeit Professorenwechsel vorzunehmen.
  5. In der Bildhauerei mindestens vier Jahre Aktstudium bei einer Gesamtstudienzeit von sechs Jahren.
  6. Die Schüler müssen die Möglichkeit haben, die Ateliers bis wenigstens 20 Uhr zu benutzen.
  7. Das Studium der Kunstgeschichte bis zur Gegenwart (eingeschlossen die bürgerliche Kunst) ausdehnen.
  8. Uneingeschränkte Benutzung der Bibliotheken gewähren.
  9. Bessere Exkursionsmöglichkeiten im In- und Ausland.
  10. In allen theoretischen Fächern muss ein geistiges Klima herrschen, in dem es möglich ist, alle Fragen zu besprechen, das würde verhindern, dass ein Teil der Studenten zu den Dingen des Lebens zwei Meinungen besitzt, eine mehr persönliche und eine, die dem Lehrstoff entspricht.
56. Maïthé Vallès-Bled in *Marino Marini* . Peintures - Catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Chartres (18 juin-31 octobre 1993) - Turin, 1993 -

## Chapitre IV – LES ANNÉES SOIXANTE, ANNÉES DE RECHERCHE

### *Rencontres*

Au moment où W. Förster termine sa formation auprès de Fritz Cremer à l'Académie se produit un événement qui va rendre irréversible pour presque trois décennies la division de l'Allemagne : le Mur de Berlin est construit à partir du 13 août 1961. La R.D.A. s'en trouve d'abord consolidée. Elle a achevé la collectivisation de l'agriculture, supprime peu à peu presque complètement la petite entreprise et introduit le nouveau système économique de la planification et de la direction (Neues Ökonomisches System der Planung und Leitung) à l'occasion du VI<sup>e</sup> congrès du SED en 1963 ; à partir de 1967 on parle plutôt de « système économique socialiste » (Ökonomisches System des Sozialismus).

Les troubles de 1968, très spectaculaires à Berlin-Ouest, affectent aussi le monde intellectuel de R.D.A., en particulier les universités, où le Printemps de Prague agite beaucoup les esprits. La période s'achève avec le départ d'Ulbricht, en 1971, dû officiellement à des raisons de santé, mais en fait décidé par les Soviétiques parce qu'Ulbricht est le stalinien de la guerre froide et manque de souplesse pour pratiquer la politique de détente avec l'Ouest souhaitée par Moscou.

En matière de politique culturelle le régime de R.D.A. tente au début des années soixante une certaine libéralisation, qui ne dure pas. Jusqu'à la chute du Mur se succèdent, en fonction le plus souvent de la situation internationale de tension ou de détente, des périodes d'ouverture, généralement suivies d'une réaction parce que le parti du SED n'est homogène qu'à l'extérieur ; à l'intérieur s'affrontent les partisans de la libéralisation et les tenants de la manière forte. Ce sont tantôt les uns tantôt les autres qui l'emportent, d'où une impression de discontinuité. En 1961, à l'Académie des Beaux-Arts, Fritz Cremer expose de jeunes artistes, tandis qu'en 1962 l'écrivain Stephan Hermlin organise une lecture de jeunes poètes, Sarah Kirsch, Volker Braun, Wolf Biermann. Ces initiatives sont très vivement réprimandées par les autorités et les deux fauteurs de trouble perdent leur poste. Dans la revue *Sinn und Form* paraissent de 1959 à 1962 des textes d'auteurs occidentaux. En 1962 Ernst Fischer peut y plaider pour Joyce, Proust, Kafka, mais la même année le directeur de la revue, Peter Huchel, est démis de ses fonctions. Deux livres sur Kafka paraissent et certaines de ses œuvres peuvent être publiées dans le bloc communiste, car la conférence de Liblice, en Tchécoslovaquie (1963) a fait sortir Kafka de l'ombre. Depuis 1964 la vente aux enchères d'œuvres graphiques puis d'œuvres d'art à Dresde introduit la libre concurrence, une forme timide de marché de l'art dans un contexte de censure et de manipulation. En 1965, à Dresde toujours, au Cabinet des Estampes, qui défend l'art contemporain national et international aussi bien que la tradition, a lieu une exposition Picasso.

Cette ouverture très relative est de courte durée. Dès 1963 W. Ulbricht tient des discours hostiles au dégel et à la coexistence culturelle et idéologique entre l'Est et l'Ouest et, pour ne prendre qu'un exemple, le catalogue de l'exposition Glöckner, la même année, est interdit. En 1964 la seconde conférence de Bitterfeld enterre la première et coïncide avec un certain assouplissement. Fin 1964 un discours que prononce Kurt Hager, responsable de l'idéologie, devant le Comité Central lance un nouveau mot d'ordre : « richesse et diversité de l'art socialiste » (« Weite und Vielfalt der sozialistischen Kunst »). On redécouvre Picasso et l'avant-garde russe, mais 1965 marque la crête de la vague anti-intellectuelle, comme le souligne Wolfgang Emmerich dans sa *Petite histoire de la littérature de R.D.A.*<sup>1</sup> La onzième session plénière du Comité Central du SED en décembre est dirigé contre Biermann, Kunert, Heiner Müller, Stefan Heym et Peter Hacks. On ne publie plus en R.D.A. les textes des auteurs de gauche de R.F.A. comme Martin Walser, Peter Weiss et H. Böll. On oppose à « l'anarchisme » et à la « pornographie » « l'héritage culturel ». En 1967 une exposition de jeunes artistes de R.D.A. est interdite à Dresde. Cependant, en littérature, commencent à paraître des livres qui mettent en avant les problèmes de l'individu et renoncent à l'optimisme de commande, ainsi le roman de Christa Wolf *Nachdenken über Christa T.*, paru en 1968. Dans les arts plastiques on enregistre un certain assouplissement des canons imposés à la vie artistique. On pourrait à cet égard citer deux sculptures aux attitudes familières et non dépourvues d'humour, le Monument à Zille (1965) de Heinrich Drake ou *La lecture du journal* (1967) de Theo Balden. Deux peintres qui vont compter parmi les plus célèbres de la R.D.A. commencent à être remarqués. Il s'agit de Werner Tübke et Willi Sitte. En 1969 a lieu à Dresde une

grande rétrospective sur l'art graphique de R.D.A. qui, par sa qualité et son ouverture, est un événement dans le monde des arts de R.D.A.

Le passage à l'Ouest reste important jusqu'à la construction du Mur. Après le 13 août 1961 il devient exceptionnel. On a dénombré dix-huit artistes connus qui ont quitté la R.D.A. en 1961 ; en 1962 ils ne sont plus que deux, un seul part en 1964, un seul en 1966, un seul en 1971 et les autres années le chiffre n'excède pas quatre. Dans le monde littéraire les deux départs les plus remarquables dans les dernières années de l'ère Ulbricht sont ceux de Hans Mayer (1963) et de Peter Huchel (1971). Certains artistes de la vieille génération bénéficient d'un statut d'exception qui leur permet de se déplacer assez librement à l'Est et à l'Ouest, c'est le cas des deux peintres Kretzschmar et Felix Müller et de l'écrivain Stefan Heym.

De nombreux artistes regimbent de plus en plus contre les directives de la politique culturelle. En mars 1964 le sculpteur Fritz Cremer fustige le « démon du dogmatisme » au cours du 5<sup>e</sup> congrès de l'Association des Arts plastiques (Verband bildender Künstler). Ulbricht fait si peu confiance aux artistes de R.D.A. que lorsqu'il veut faire exécuter un buste de Lénine pour Berlin et de Karl Marx pour Karl-Marx-Stadt (ex-Chemnitz) il confie la commande à des sculpteurs soviétiques.

+++

C'est sur cet arrière-plan, rapidement esquissé, que W. Förster va poursuivre ses recherches, après son stage à l'Académie. En 1961 W. Förster quitte prématurément son poste et cherche sa voie comme artiste indépendant. Au cours de l'interview du 27 février 1991 il évoque cette période : « Après mon stage dans l'atelier de Fritz Cremer, je suis devenu sculpteur indépendant. J'ai loué un magasin dont on veut m'expulser aujourd'hui et j'ai commencé à travailler dans une grande pauvreté et très retiré du monde. Mais j'ai mis longtemps à mûrir, à traiter mon véritable sujet, celui pour lequel j'avais fait des études aux Beaux-Arts : la représentation de la souffrance. J'ai fait de multiples tentatives mais j'ai détruit toutes mes statues. La souffrance ne devait pas s'exprimer de façon sentimentale mais être le reflet de quelque chose de très fort<sup>2</sup> » et il ajoute : « J'ai continué à travailler, nous n'avions pas besoin d'argent, les loyers étaient bas... j'ai eu mes premiers troubles cardiaques assez sérieux et ... nous nous sommes retirés à la campagne... bref, Eva est née et nous avons vécu cachés pour ainsi dire. Nous avons quitté la ville et c'est pourquoi nous avons restauré cette maison là-bas (à Summt à partir de 1963, puis à Wensickendorf à partir de 1971), parce que nous voulions vivre comme des émigrés... Cela a duré jusqu'en 1972<sup>3</sup> ».

Mais si l'on se reporte aux données objectives de la biographie, telles qu'elles apparaissent dans le catalogue de l'exposition de 1988 à Weimar, l'impression qui s'en dégage est qu'il s'agit d'une retraite très productive, d'années pendant lesquelles W. Förster participe à des expositions collectives en R.D.A. et à l'étranger. En 1961 la T.U. (Université technique) de Dresde lui commande une sculpture qui s'intitule *Amitié entre les peuples (Völkerfreundschaft)*. En 1963 la Nationalgalerie achète à Wieland Förster le portrait de Hanns Eisler et en 1965 elle fait l'acquisition du portrait de W. Felsenstein exécuté en 1963/64 (ill.2). En 1964 a lieu à Berlin-Weissensee la première exposition qui lui est entièrement consacrée et il expose à Berlin-Pankow et à Halle ; en octobre de la même année il participe à l'exposition *Notre contemporain (Unser Zeitgenosse)* à la Nationalgalerie de Berlin, où s'affirment de nouvelles tendances à travers des artistes comme H. Metzkes, H. Vent, R. Paris, B. Heisig, W. Mattheuer et M. Uhlig. En 1966 il expose de nouveau à Berlin-Pankow. En 1967 il expose à Schwerin. En 1968 il expose à Dresde et à Greifswald, en 1969 à Berlin et en 1970 à Brandebourg. Les catalogues de Schwerin et de Berlin présentent une courte biographie mais ne mentionnent pas ses années de prison. Ils se contentent de noter « une assez longue interruption » dans son activité de dessinateur industriel. Son œuvre est couronnée de prix : en 1964 le prix artistique de la Fédération des Syndicats (FDGB), en 1966 le prix Will Lammert de l'Académie des Beaux-Arts.

Ce sont des années importantes sur le plan personnel et affectif. Il divorce en 1961 et fait la connaissance de sa seconde femme, Angelika Steglich, dont il exécute un portrait (1961) qui sera suivi de plusieurs autres. Ils se marient en 1966 et leur fille naît en 1968. Il se lie d'amitié en 1962 avec le peintre Paul Eliasberg, qui vit à Paris, et en 1964 avec le paysagiste Otto Niemeyer-Holstein. En mars 1964 il fait la connaissance du poète Erich Arendt, qui a vécu en émigration en Colombie, et en 1968 de l'écrivain Franz Fühmann. Ces deux artistes lui inspirent deux portraits sculptés. Il rencontre aussi en 1964 plusieurs jeunes artistes berlinois : Metzkes, Böttcher, Vent, Zickelbein, Stötzer et Fitzenreiter. Il voyage également, se rend

pour deux semaines à Prague avec le peintre Hans Vent en 1964 ; en 1967 il fait un séjour de plusieurs semaines en Tunisie. Entre novembre 1969 et novembre 1971 il vit à plusieurs reprises sur l'île de Rügen.

+++

Dans ces années soixante, W. Förster considère que 1967 est le point de départ de sa véritable création, de celle qu'il reconnaît pour sienne, les œuvres antérieures n'ayant été que recherches et brouillons. L'épisode essentiel pour lui dans cette année 1967 est le voyage en Tunisie, au cours duquel il dessine et continue à tenir son journal. Ce journal de voyage ne paraît qu'en 1974<sup>4</sup>, mais sa genèse et son élaboration remontent à la fin des années soixante et il convient de l'étudier à l'intérieur de cette décennie.

W. Förster aurait pu s'en tenir au dessin, aux gouaches, mais à ses yeux un artiste peut avoir recours à tous les moyens d'expression. La conception répandue qui aboutit à limiter un sculpteur ou un peintre à sa spécialité lui semble un appauvrissement. Il s'en explique à plusieurs reprises dans *Aperçus* : « Chez moi seule l'expérience vécue peut se transformer en image et ce sera toujours une recherche de la forme adéquate à cette expérience vécue, en tant que peintre, dessinateur ou écrivain... peut-être est-ce l'écrivain qui dispose du plus grand nombre de possibilités : de la lettre fictive au roman il peut mettre en œuvre presque tous les moyens<sup>5</sup> ». Il choisit donc avec l'écriture le moyen d'expression qui lui laisse la plus grande liberté et, dans l'écriture, il opte pour une des formes les moins contraignantes : le récit de voyage. Il avait déjà écrit des poèmes, des nouvelles à partir de son expérience de la prison. Nous avons vu qu'il les avait détruites. La Tunisie lui inspire de nouveaux poèmes mais ils ne seront pas publiés avec le journal. La prédilection pour le journal de voyage va s'affirmer par la suite et nous nous arrêterons, avant d'aborder le premier récit de voyage de W. Förster, sur ce genre littéraire qui se caractérise par son extrême flexibilité. « Il permet d'aborder et de résoudre tous les problèmes qui concernent l'humanité<sup>6</sup> ». Il tient de la chronique, de l'autobiographie, n'exclut ni le lyrisme, ni la poésie, ni la satire.

Dans un ouvrage récent intitulé *Le récit de voyage dans la littérature allemande (Der Reisebericht in der deutschen Literatur* <sup>7</sup>), Peter J. Brenner a dressé un bilan de la recherche des vingt dernières années sur le récit de voyage, bilan conçu comme une étude préliminaire à une histoire du genre qui reste à écrire. Si l'on excepte l'intérêt porté au *Voyage en Italie* de Goethe et aux *Reisebilder* de H. Heine, on constate que la germanistique a longtemps dédaigné ce genre marginal, à l'origine plus proche de l'ethnologie, plus informatif que proprement littéraire. Issu du récit de pèlerin, le récit de voyage communie, au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, des renseignements sur les pays étrangers qui n'auraient pu être transmis autrement à un large public<sup>8</sup>. À l'époque des Lumières il devient « un moyen de connaissance de soi, de comparaison entre les cultures et de critique sociale ». Il perd ce caractère fonctionnel au XIX<sup>e</sup> siècle, « est de plus en plus marqué par la subjectivité du voyageur et utilise les formes qui sont celles de la littérature de fiction ». Il se politise à l'époque de la Révolution française et au XX<sup>e</sup> siècle dans l'entre-deux-guerres.

Depuis 1945 c'est un genre moribond dans la littérature de R.F.A.<sup>9</sup>, hormis quelques réussites telles que le voyage en Irlande de H. Böll ou les récits de voyage de Koeppen en Russie ou en Amérique, ou encore le récit de voyage d'Andersch en Scandinavie<sup>10</sup>. En revanche il survit en R.D.A. Pourquoi cela ? Plusieurs explications semblent possibles. Les voyages étaient rares et difficiles pour la plupart des habitants de R.D.A. Seuls les pays socialistes leur étaient accessibles, une grande partie de la terre restait interdite et par là même provoquait une grande curiosité. Le récit de voyage était un ersatz de liberté, une forme d'évasion, puisque le voyage permet d'échapper au quotidien, au conformisme, laisse une marge de manœuvre à l'individualisme. Il est, comme déjà pour H. Heine, une émancipation<sup>11</sup>.

Dans l'écriture, les lois du genre, peu rigoureuses, permettent de se laisser aller au vagabondage, au gré des hasards du voyage. L'auteur peut se livrer à des réflexions, s'abandonner à des digressions, procéder par notations fugitives, par contrastes, par associations<sup>12</sup>, éviter le récit linéaire<sup>13</sup>. La situation d'étranger crée à la fois la distance, qui incite à l'humour, et un intérêt accru pour le monde. D'autre part la concurrence de la télévision, du film, qui transmettent par l'image l'expérience du voyage, est moins forte en R.D.A., où le livre reste très apprécié, qu'en R.F.A. Peter J. Brenner note que la politique éditoriale en R.D.A. n'était pas soumise à la même nécessité d'innover en permanence qu'en R.F.A. mais qu'elle restait volontiers dans le cadre des genres traditionnels, répondant au souci de préserver « l'héritage culturel<sup>14</sup> ». En R.F.A. la désaffection des lecteurs pour le récit de voyage coïncide avec l'incapacité des auteurs contemporains à le renouveler.

L'intérêt porté au récit de voyage en Allemagne de l'Est n'a pas échappé à la critique de R.D.A. Dans le numéro spécial de 1982 de la revue *L'allemand comme langue étrangère (Deutsch als Fremdsprache* <sup>15</sup>), Harri Günther souligne l'importance à la fois quantitative et qualitative de la littérature de voyage de son pays. Le nombre de nouveaux titres et de réimpressions, le volume des tirages, l'éventail très large des éditeurs et des collections concernés attestent la faveur dont jouit le récit de voyage auprès des lecteurs de R.D.A.<sup>16</sup> L'auteur de l'article replace ces ouvrages dans la tradition, en insistant sur l'influence d'Egon Erwin Kisch. Il situe le point de départ du succès du genre en R.D.A. à la fin des années soixante, au début des années soixante-dix, c'est-à-dire précisément au moment où W. Förster rédige le journal de voyage en Tunisie, le remanie et le fait paraître. W. Förster fait même figure de précurseur dans la mesure où le succès des récits de voyage ne s'affirme qu'au milieu des années soixante-dix. Ainsi, lorsqu'Harri Günther établit une bibliographie, il ne la fait débiter qu'en 1976, deux ans après la parution du livre de W. Förster<sup>17</sup>.

Les voyages à l'étranger étaient rares en R.D.A., en 1967, pour un artiste qui n'était pas membre du SED. Toutefois le gouvernement encourageait les échanges avec les pays du Tiers Monde, susceptibles de devenir socialistes ou d'entrer dans la sphère de domination soviétique. L'U.R.S.S. cherchait à renforcer son influence au Moyen-Orient et dans les pays arabes. La Tunisie était sortie de l'orbite française et affichait une politique progressiste. Une exposition de dessins de R.D.A. avait été organisée dans le cadre du développement des échanges culturels et W. Förster, jeune artiste prometteur, paraissait tout désigné pour présenter cette exposition sur place. Sa belle-mère, traductrice venue de R.D.A., en poste en Tunisie, avait de son côté préparé son accueil. Mais le voyage repose sur un malentendu : la R.D.A. envoie un jeune artiste dans un pays du Tiers Monde qu'il conviendrait de présenter au retour comme ouvert au socialisme, elle ne tolère que ce qu'Enzensberger appelle « le tourisme révolutionnaire » (*Revolutions-Tourismus*<sup>18</sup>), alors que W. Förster a le sentiment de se rendre en Afrique du Nord à la suite des peintres et des poètes du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, souvent qualifiés en R.D.A. d'individualistes bourgeois, de Delacroix, Fromentin, Flaubert, Maupassant à Rilke, Klee, Macke. On attendait de lui qu'il montrât un pays du Tiers Monde, sorti du colonialisme, en voie d'émancipation, qu'il insistât sur les forces progressistes, sur la solidarité internationale des peuples en lutte contre le capitalisme, sur le développement, la percée de la civilisation industrielle, génératrice de progrès. On souhaitait qu'il rencontrât des militants et qu'il fit des portraits de types humains issus du peuple tunisien. Or ce qui va retenir son attention c'est la nature, les paysages, les couleurs de la Tunisie et ce qu'il va chercher c'est lui-même. Ce malentendu est essentiel pour comprendre ce qui se produit à son retour : l'exposition de ses dessins et de ses gouaches au Cabinet des Estampes de Berlin, organisée par le directeur Hans Ebert, suscite toutes sortes de difficultés. Quelques heures avant l'inauguration, le 29 mai 1969, Hans Ebert reçoit un appel du Ministère lui signifiant que l'exposition est « hostile à l'Etat » (*staatsfeindlich*) et qu'il devra en assumer les conséquences. Hans Ebert passe outre et ouvre l'exposition. Au bout de dix jours elle est fermée, les affiches sont recouvertes et le programme est interdit à la vente<sup>19</sup>. Il faut se souvenir que l'année 1969 correspond à une période de méfiance à l'égard de la R.F.A., à une politique d'« *Abgrenzung* ». La même année une exposition de Horst Zickelbein est interdite en juin à Dresde. On taxe alors la peinture de Bernhard Heisig de destructrice et de morbide. Le cas de W. Förster est représentatif. Il est victime d'un climat général. Le texte de son journal de voyage, proposé à l'éditeur Hinstorff, sur les conseils de Franz Fühmann, se heurte pareillement à la censure et reste dans les tiroirs jusqu'en 1974.

W. Förster avait peu voyagé jusque-là. Avant la construction du Mur il était allé clandestinement en R.F.A. et très officiellement en Tchécoslovaquie. Ce que lui apporte son voyage en Tunisie, c'est la découverte du monde méditerranéen, traditionnellement si important pour l'art en général, l'art allemand en particulier, et aussi la confirmation de ce qu'il est et la révélation de ses possibilités. Il convient donc de s'attarder sur cet épisode fondamental, le plus important depuis les années de prison.

Nous avons vu que, dès sa sortie de Bautzen, W. Förster, qui a été au contact d'hommes très cultivés, mais privé de livres par le règlement, se plonge dans les grandes œuvres de la littérature allemande, française et russe. Il est soucieux de retrouver en priorité les auteurs dont le nazisme a coupé l'Allemagne. Il découvre Proust avant de lire Böll. Flaubert devient un de ses auteurs favoris. Il lit, au cours des années soixante, Kleist, Kafka, Faulkner, Saint-John Perse, Bobrowski, Camus, Frisch, Dürrenmatt, Ingeborg Bachmann, Neruda et Musil. En même temps dans les arts plastiques, il explore le vaste domaine de la

modernité dont Paul Klee est une des figures maîtresses. Il connaît, lorsqu'il part pour la Tunisie, au moins des extraits du journal de Klee. C'est pourquoi une des approches les plus intéressantes, pour aborder l'étude du voyage de W. Förster en Tunisie, nous semble être la référence au voyage de Klee. Le propos d'un artiste en R.D.A., à cette époque, n'est pas, comme en Occident, de rechercher l'innovation, mais d'abord de reconquérir des pans entiers de la tradition artistique, écartés au profit du réalisme socialiste. En se rattachant aux voyages des artistes du XIX<sup>e</sup> siècle et à celui de Klee, plus proche, W. Förster fait œuvre de résistance, discrètement mais obstinément.

L'Afrique du Nord existe déjà pour lui dans l'imaginaire créé par quelques grands artistes qu'il admire. Or l'Orient, auquel on annexe le Maroc, l'Algérie et la Tunisie, hante les imaginations occidentales depuis des siècles, mais c'est la campagne de Bonaparte en Égypte qui place pour longtemps ces régions au centre de la curiosité européenne. Ernst Gerhard Güse, dans un article du catalogue de l'exposition *Le voyage en Tunisie (Die Tunisreise* <sup>20</sup>), organisée à Münster en 1982, fait l'historique de ce motif du voyage en Afrique du Nord, dont la prise d'Alger en 1830 marque le début. Les écrivains, Chateaubriand et Lamartine, Gérard de Nerval et Victor Hugo, enfin Flaubert, les peintres Delacroix, Chassériau et Fromentin consignent leurs impressions dans leur correspondance, leur journal intime et leurs œuvres. « Pour Delacroix l'Orient remplaçait Rome<sup>21</sup> ». E.G. Güse insiste sur le caractère imaginaire de cet Orient dont on peint la richesse et la cruauté, l'exotisme et la sensualité, les vastes espaces et les dangers. Les artistes découvrent en Orient la couleur, qui supplante, dans la peinture européenne, le traditionnel clair-obscur. Monet, Renoir, Matisse passent par l'Algérie et ce séjour marque leur peinture. Les Allemands subissent la même attirance que les Français pour l'Orient et pour l'Afrique du Nord, comme le montre Peter J. Brenner dans son ouvrage sur le récit de voyage dans la littérature allemande<sup>22</sup>.

Plus important encore pour un artiste allemand est le célèbre voyage de Klee, Macke et Moilliet, artiste suisse, à Tunis à la veille de la Première Guerre mondiale. Ce voyage a souvent été considéré comme un événement essentiel de l'histoire de l'art contemporain<sup>23</sup>. Macke et Klee ont exécuté pendant leur séjour dessins et aquarelles et ont repris des motifs d'Afrique du Nord, après leur retour, dans des tableaux plus élaborés. Hans Christoph von Tavel, dans un autre article du même catalogue, souligne l'importance de l'expérience tunisienne pour les deux artistes allemands : « Pour Macke et pour Klee la signification du voyage réside dans le fait qu'ils ont été subjugués par le monde de l'Afrique du Nord qui a soumis la pensée et l'effort d'abstraction des peintres européens à une puissante et nouvelle fascination pour la nature. Les innombrables motifs nouveaux, l'éclat des couleurs et les rythmes ont provoqué une plus grande envie de travailler et en même temps – surtout chez Klee – une orientation fondamentalement nouvelle de son art<sup>24</sup> ». L'attention de Klee est d'abord retenue par l'architecture des villes tunisiennes, Tunis, Kairouan, Hammamet, puis par les paysages, mais aussi par l'art ornemental islamique<sup>25</sup> et par la couleur et la lumière qui lui révèlent sa vocation profonde de peintre. Il note, dans son journal, le 16 avril 1914 quelques phrases devenues célèbres : « un soir où la lumière est à la fois délicate et précise. Un moment de bonheur » et quelques lignes plus loin : « Je laisse de côté mon travail. Je suis pénétré d'une impression si forte et si douce, je le sens et je suis sûr de moi sans effort. La couleur a pris possession de moi. Je n'ai pas besoin d'essayer de la saisir. Voici ce que signifie ce moment de bonheur : la couleur et moi ne faisons qu'un. Je suis peintre<sup>26</sup>. »

Pour Klee le voyage en Tunisie est l'occasion de la révélation de son moi profond. C'est le sens que W. Förster va trouver à sa propre expérience de la Tunisie et son journal peut être lu à la lumière du journal de Klee, comme j'ai tenté de le montrer dans un article intitulé *Wieland Förster en Tunisie sur les traces de Paul Klee*, publié dans la revue *Connaissance de la R.D.A.*<sup>27</sup> Il s'agit de voir en quoi les deux voyages se ressemblent et se différencient.

Klee a conservé la forme du journal, tout en ajoutant quelques notations à son retour en Europe. W. Förster explique dans *Aperçus* comment il a procédé : « Les idées, les pensées, les créations de l'imagination vous sont presque données. La grande difficulté commence avec la mise en œuvre. Le journal de Tunisie est né, pour moitié du moins, en Tunisie, soir après soir ; la deuxième partie de ce voyage dans le Sud a été rédigée à Berlin, assez rapidement, d'après des notes. Pour la publication, je l'ai retravaillé, non pour l'étoffer ou pour y ajouter des expériences postérieures au voyage. Beaucoup de choses ont dû être enlevées qui étaient top baroques, étaient venues sous la plume sous l'effet d'une ivresse, en l'absence de tout

contrôle. Le livre a dû être concentré, j'ai dû rechercher l'expression aussi précise que possible, pour qu'on puisse reconstituer ce qui m'était arrivé pendant le voyage<sup>28</sup>. » Le texte de Klee est celui d'un journal de voyage, celui de W. Förster doit être plutôt assimilé au récit de voyage.

S'il va jusqu'à Kairouan et Hammamet, Klee reste pendant son séjour assez bref (du 8 au 19 avril 1914) le plus souvent à Tunis ou dans les environs, dans la banlieue de Saint-Germain toute proche, à Sidi Bou Saïd, à Carthage. W. Förster, qui peut s'attarder trois semaines et dispose d'un véhicule et d'un meilleur réseau routier, fait un tour assez complet du pays, qui le conduit de la capitale à la ville sainte de Kairouan en passant par Carthage, Dougga, Tozeur, Nefta, Gabès, Metameur, Médénine et Djerba. Le récit suit cet itinéraire et présente deux temps forts : les grottes de Seldja et Kairouan. Le début et la fin du voyage, lorsqu'il n'est pas encore entré en communion avec le pays ou que son esprit s'en est détaché, se traduisent par une série de notations plus ou moins distancées. Au centre se situe le moment où il est pleinement en Tunisie et le récit de ces journées d'attention passionnée est porté par le même souffle. Cette ferveur rapproche ce voyage d'une expérience érotique. Tout ce qui est fort n'est-il pas, pour un artiste, selon W. Förster, porté par l'Eros, par le désir de découvrir l'inconnu<sup>29</sup>.

Dans les deux cas, c'est le hasard qui a présidé à la décision de partir. Klee est invité par un riche ami suisse de Louis Moilliet, le Dr Jäggi. A trente-cinq ans il est encore assez peu connu et a eu recours à un mécène pour financer le voyage, le pharmacien bernois Bornand. Il avait envie de partir pour Tunis avec deux artistes dont il se sentait proche, Macke et Moilliet. W. Förster n'aime rien tant que son travail solitaire en atelier, la proximité de sa bibliothèque. Ce n'est pas un voyageur<sup>30</sup>. Sa mauvaise santé<sup>31</sup> lui fait appréhender les déplacements. Comme la plupart de ses concitoyens de R.D.A. ne peuvent franchir les frontières du bloc soviétique, il éprouve le besoin de légitimer son voyage en rappelant qu'il est venu en Tunisie pour une exposition de ses dessins<sup>32</sup>. Il ne s'est pas mis en route comme Goethe et de nombreux voyageurs, poussés à partir par l'insatisfaction que leur causait leur propre pays. Il ne fuit pas la banalité du quotidien, il n'a pas besoin d'évasion, ni d'un succédané d'existence<sup>33</sup> puisque son travail de création à Berlin l'occupe tout entier. Il a horreur de tout ce qui ressemble au tourisme<sup>34</sup>.

À un demi-siècle d'intervalle, l'approche du pays ne se fait plus de la même façon. Klee a pris le train puis le bateau. Dès la traversée de la Provence, il est entré en contact avec le monde méditerranéen. Il a glissé doucement des Alpes vers le Sud. Au retour il voit la Sicile et Naples. W. Förster transite par Alger, où il découvre le monde des aéroports et des formalités administratives. Il a pris un avion qui l'a fait passer sans transition d'un Berlin hivernal à l'Afrique du Nord : « Voyager en avion, écrit-il, c'est à moitié une aventure, à moitié une abstraction : on quitte son point d'ancrage sans percevoir progressivement le changement<sup>35</sup>. » Klee, au contraire, était déjà en contact avec le monde arabe sur le bateau qui l'emmenait en Tunisie.

La nature des relations des deux artistes avec les hommes qui les entourent en Tunisie illustre l'évolution des rapports humains depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Klee est accompagné de deux amis très présents – le journal en témoigne – et il est reçu dans la famille d'un médecin suisse, installé à Tunis, qui a une maison dans le quartier appelé Saint-Germain, tandis que W. Förster est toujours en compagnie d'étrangers, au point que le lecteur a le sentiment qu'il affronte dans la solitude le pays qu'il découvre. Sa méconnaissance de la langue, qu'il s'agisse de l'arabe ou du français, l'isole<sup>36</sup>. La personne de sa famille qui était à Tunis est gommée dans le récit. Cela explique la différence de ton des deux journaux. Klee et W. Förster vivent la Tunisie avec la même intensité, mais le journal de Klee reflète la gaieté, la joie de vivre, tandis que le ton de W. Förster est toujours grave. La saison au cours de laquelle se déroule le voyage a pu y être pour quelque chose : Klee découvre la Tunisie au printemps et W. Förster en plein hiver, mais l'élément décisif aux yeux de W. Förster, reste la différence entre l'homme du début du siècle, qui a connu une longue période de paix et de prospérité, et celui sur qui pèse le souvenir de deux guerres mondiales. En flânant dans Kairouan, il se souvient de Klee et est conscient de ce qui les sépare : « Macke, Klee, Rilke sont passés dans ces rues. Cela fait combien de temps ? Cela fait longtemps. Deux générations ont été victimes d'un pouvoir inhumain. Depuis il y a eu deux grandes guerres<sup>37</sup>. »

Klee, Macke et Moilliet jouent des tours de collégiens, de rapins prolongés. Ils se livrent des batailles de polochons, plaisantent, se moquent des gens ridicules qu'ils rencontrent pendant leur séjour et



s'amuse beaucoup<sup>38</sup>. Cette insouciance juvénile est particulièrement émouvante, lorsque l'on connaît le sort qui attendait Macke quelques mois plus tard sur un champ de bataille en France. W. Förster a été témoin du bombardement de Dresde, il a vécu une captivité terrible et ces expériences ont définitivement fait de lui un être douloureux.

La Tunisie, elle aussi, a été marquée par la Seconde Guerre mondiale<sup>39</sup>. Les enfants puisent encore de l'eau dans les jerricanes de Rommel<sup>40</sup>. Comment regarder à Carthage un autel où l'on brûlait des enfants sans penser à Auschwitz<sup>41</sup>? En chemin W. Förster croise des tombes de soldats allemands et s'interroge : « Où faut-il aller pour ne pas marcher dans les traces des bottes allemandes<sup>42</sup> ? » Hanté par ce passé de guerre, il exprime un engagement pacifiste<sup>43</sup> qui caractérisait déjà de nombreux récits de voyages expressionnistes de l'entre-deux-guerres<sup>44</sup>.

Ce n'est pas que les tensions politiques épargnent tout à fait Macke et Klee. À la veille de la guerre les relations franco-allemandes sont mauvaises et lorsque les Français à Tunis s'aperçoivent que Macke et Klee parlent allemand, ils se moquent d'eux et Macke estime plus sage d'éviter l'incident. Mais Klee juge la présence française en esthète et note sur le bateau qui l'amène à Tunis : « on peut observer les scènes les plus pittoresques. Le soldat colonial va à merveille dans ce tableau<sup>45</sup> ». Et s'il constate : « Tunis est en premier lieu arabe, en second lieu italien et en troisième lieu français. Mais les Français se conduisent en maîtres<sup>46</sup> », c'est plus par esprit critique qu'en vertu d'un anticolonialisme qu'il serait anachronique de chercher là.

En 1967 la Tunisie est un pays indépendant et non plus, depuis dix ans, un protectorat français mais, de même qu'à Alger la guerre lui paraît encore toute proche<sup>47</sup>, W. Förster retrouve en Tunisie des traces encore fraîches de la présence française, ainsi les maisons des anciens colons, « Ile de France en Afrique<sup>48</sup> ». Le nouveau maître, le Président Bourguiba, est, à travers ses photos, partout présent dans le pays<sup>49</sup>, qui est resté un point de convergence entre les cultures. W. Förster observe le mélange, pour lui nouveau, de traditions islamiques, d'européanisation, voire d'américanisation<sup>50</sup>. Les contrastes sont frappants : les avions à réaction survolent les vieux villages<sup>51</sup>, à proximité des souks se dresse le Hilton<sup>52</sup>. Ce mélange d'éléments anciens et de modernisme se retrouve à Mutuelleville<sup>53</sup> comme dans la ville sainte de Kairouan, où « les coupoles blanches, nacrées émergent de l'enchevêtrement des fils et des antennes<sup>54</sup> ».

La volonté d'adaptation au monde moderne est là, qui s'attaque aux traditions ancestrales. W. Förster admet que le progrès technique ne saurait être freiné, qu'il est une question de survie, mais le prix à payer est la disparition des anciennes fontaines de Djerba, remplacées par des canalisations<sup>55</sup>, et des vieux oliviers, beaux, mais peu productifs. « Que peut-on objecter à cela ? Il s'agit de se nourrir, d'exporter »<sup>56</sup>. Tandis que le journal de Klee laisse de côté ces problèmes, W. Förster s'intéresse aux questions économiques, à la scolarisation. Dans ce pays qui a connu tant d'envahisseurs, « le glaive de l'étranger est aujourd'hui l'argent<sup>57</sup> ». Le tourisme omniprésent pervertit le goût de la simplicité qui frappe W. Förster à Djerba<sup>58</sup>. À cette absence de superflu s'oppose la production commerciale envahissante : dans les souks se côtoient des objets anciens et leurs répliques actuelles, le kitsch pour touristes<sup>59</sup>. Tout ce qu'on peut voir en matière de curiosités est soumis à un droit d'entrée<sup>60</sup>. On ne peut échapper aux guides<sup>61</sup>. Les touristes envahissent les rues et les places<sup>62</sup>. Même en hiver ils sont là, mornes ou bruyants<sup>63</sup>. Les bars aménagés pour une clientèle cosmopolite s'intègrent mal au paysage urbain<sup>64</sup>. Partout s'affrontent le passé et les exigences de notre époque : « le passé est encore présent, avec sa pauvreté, son humilité commandée par la religion, le réconfort de la foi. Mais lentement le désordre s'insinue, causé surtout par le tourisme. Il arrive une humanité en apparence supérieure par sa richesse. Des automobiles aux chromes étincelants lui confèrent l'auréole d'une existence brillante, enviable. Le parfum de la séduction entre dans les chaumières de terre battue. Des magazines prouvent, sur leurs pages glacées, aux couleurs criardes, qu'il y a des pays où le quotidien est fait d'aventures et d'orgies nocturnes. Avec quelle avidité dans les yeux les jeunes garçons tournent autour de ces messagers des paradis lointains dans les kiosques<sup>65</sup> ». Les vedettes françaises sont partout présentes : Brigitte Bardot, Juliette Gréco, Françoise Sagan, images de femmes émancipées qui contrastent avec la condition féminine en Tunisie<sup>66</sup>.

Venu d'une démocratie populaire, soucieuse d'une plus grande égalité sociale, W. Förster est sensible aux manifestations de la misère. À Mutuelleville, près de Tunis, il est frappé par l'étagement des

constructions sur la colline : en haut se dressent les villas des ministres, les pauvres habitent en bas, dans un « Hadès des vivants<sup>67</sup> ». Mais dans l'ensemble ses réactions ne se différencient pas de ce que pouvaient être celles d'un voyageur venu d'un pays occidental, dans cette période proche de 1968, où l'on découvre le caractère ambigu du progrès technique, du développement industriel, les difficultés du Tiers-Monde dans ses relations avec les pays développés et l'injustice de la condition féminine.

La différence de génération et de sensibilité à certains problèmes entre Klee et W. Förster se révèle particulièrement devant la condition de la femme en Tunisie. Tandis que Klee et Macke ne se refusent pas une promenade dans le quartier des prostituées<sup>68</sup>, W. Förster s'étonne de l'absence de liberté des femmes dans la société tunisienne des années soixante<sup>69</sup>. Seuls leurs yeux leur permettent de s'exprimer, comme le notait déjà Elias Canetti pour les femmes marocaines dans *Voix de Marrakech (Stimmen von Marrakesch)*<sup>70</sup>. Elles sont totalement cachées par leurs vêtements et passent comme des ombres. Les hommes occupent toute la scène sociale<sup>71</sup>. Ce n'est que dans un rêve que W. Förster peut entrer en contact intime avec une de ces femmes : « Elle passait près de moi, était brune et mince...J'essaie de la dépasser, veux l'éviter, elle marche à côté de moi. Les contours de son corps se gravent dans le mien et je veux m'éloigner mais ils s'enfoncent dans ma chair jusqu'au sang. Et alors elle prononce cette phrase : je te cherche...Nous sommes enlacés sur la terre battue, je découvre son corps à tâtons<sup>72</sup> ».

Klee et W. Förster assistent tous deux à une scène classique de la peinture orientaliste : le mariage arabe. Ce sont deux expériences radicalement différentes. A Kairouan Klee note dans son journal : « D'abord une grande ivresse qui culmine dans le mariage arabe. Ce ne sont pas les détails mais l'ensemble. Et quel ensemble. Les Mille et une nuits sous forme d'extrait, avec une teneur en réalité de 99%. Quel arôme, si pénétrant, si étourdissant, si clarifiant en même temps. Une nourriture, une nourriture très réelle et une boisson appétissante. Organisation et ivresse<sup>73</sup> ». W. Förster décrit un tout autre mariage arabe. Il y assiste dans l'auberge d'un village. « Le fiancé est un jeune homme au regard romantique, le teint d'un brun olivâtre, avec de grands yeux mélancoliques qui ont la couleur et la tristesse des momies romaines<sup>74</sup> ». Il ne connaît pas encore la fiancée que son père a choisie pour lui. W. Förster est invité à aller le chercher avec le cortège. Il raconte : « Dans l'enfilade des portes trône un triangle figé et couvert de bijoux, vêtu d'une étoffe brochée d'or et d'argent, la fiancée. Les orbites sont couleur de suie et au fond il y a deux lacs de gélatine, elle n'a pas de regard. Elle est aveugle<sup>75</sup> ». À sa vue, le fiancé se précipite dehors et on le retrouvera pendu. Le mariage arabe, naguère toujours joyeux, tourne à la tragédie. Cette anecdote montre qu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle certaines formes d'exotisme ne sont plus possibles, le voyageur européen ne peut plus trouver plaisir à des scènes qui cachent une réalité sociale cruelle, en contradiction avec son idéal de liberté, comme ici la pratique des mariages arrangés par les familles qui imposent le consentement aux intéressés.

Il ne faudrait pas en déduire que W. Förster n'est pas sensible, comme l'a été Klee, à tout ce que l'Afrique du Nord lui apporte de neuf, d'insolite et de beau. Les dimensions modestes du journal de Klee expliquent que nous y trouvons peu d'indications sur les Tunisiens, sur l'habitat, sur la flore du pays. Klee se contente d'évoquer à plusieurs reprises la « beauté magnifique<sup>76</sup> » de la Tunisie. En revanche le journal de W. Förster fourmille de détails, de choses vues.

À la fin des années soixante les Arabes et les Berbères portent encore un costume pittoresque, qui n'est pas dicté par la mode internationale, comme Klee le notait déjà<sup>77</sup>. Les hommes arborent encore des turbans et sont drapés dans la djellaba<sup>78</sup>. Les femmes de Kairouan ressemblent à des « colonnes vêtues d'habits plissés<sup>79</sup> ». Les notations abondent sur les gens que W. Förster découvre autour de lui : dès l'arrivée à l'aéroport d'Alger il regarde les hommes basanés, aux yeux noirs, portant leur moustache comme une décoration et qui sortent des années de guerre, où ils ont connu les poursuites, la soif et la faim<sup>80</sup>. Leurs burnous, portés sur des costumes européens, leur donnent des allures de moines<sup>81</sup>. A El Guettar une femme porte des tatouages sur le visage<sup>82</sup>.

Ce qui frappe W. Förster c'est, autant qu'une différence d'aspect, un autre comportement devant l'existence. Il est animé d'une volonté de comprendre le pays et ses habitants<sup>83</sup>, il n'a pas l'attitude souvent moqueuse de Klee et de ses amis. Néanmoins il ne peut manquer de percevoir ce qui sépare les Tunisiens des Européens. En dépit de l'euphémisation, l'élément arabe lui semble l'emporter largement<sup>84</sup>. Les

hommes s'abandonnent à une sorte de fatalisme : « Songeurs ou bavards, au milieu de la fumée de tabac, ils campent aux terrasses des cafés, se laissent aller. Ils comptent sur le lendemain, sur une affaire, une transaction favorable, ils attendent, ils tuent le temps en somnolant : car hier cela a été, cela ira bien demain<sup>85</sup>. » Observant les habitants dans un village, W. Förster ajoute : « La vie au rythme de la nature, leur journée commence avec le lever du soleil, la nuit lorsqu'il se couche, l'huile de l'olive fournit nourriture et lumière<sup>86</sup> ». Dans la région des oasis du Sud, il voit un vieil homme se coucher au milieu de la route, là où bon lui semble, et s'endormir avec une totale insouciance<sup>87</sup>. La plupart des Tunisiens vivent une existence réduite à l'essentiel, tout superflu en est absent<sup>88</sup>. Ce dépouillement étonne W. Förster, habitué à l'abondance de biens des sociétés industrielles. Même la misère est celle du Sud, elle est tempérée par un climat moins rigoureux. « La vie semble ignorer le désespoir, on vit sous le soleil, sous un ciel clément<sup>89</sup>. »

L'habitat lui réserve des surprises : à Tunis il visite la maison du bey avec sa splendeur orientale, ses grilles, ses carreaux de faïence. A Mutuelleville il constate le contraste entre les riches villas de style international et composite et les masures du bidonville. A Gabès il est invité dans une maison luxueuse, néo-baroque. Il pénètre sous une tente de nomade, dans l'échoppe d'un artisan, dans les habitations troglodytiques de Matmata<sup>90</sup>.

Il découvre la cuisine tunisienne, au restaurant ou bien au cours d'un méchoui familial, mais en homme qui n'aime pas manger, avec une certaine répugnance et la peur des microbes<sup>91</sup>. S'il goûte la beauté des marchés, c'est un plaisir esthétique qu'il éprouve alors<sup>92</sup>. La Tunisie a conservé un artisanat qu'on ne rencontre plus guère en Europe : des tisserands fabriquent encore des tapis, des fours et des ateliers de potiers subsistent encore à Guellala<sup>93</sup>. Les boutiquiers offrent sur leurs étals des produits inconnus à Berlin-Est, des saris, des fez, des tresses d'ail<sup>94</sup>.

Tout est dépaysement pour W. Förster. Une végétation nouvelle l'entoure avec ses palmiers, ses cactus, ses bananiers, ses agaves et ses oliviers<sup>95</sup>. Autre flore, autre faune avec ses serpents, ses chameaux<sup>96</sup>. Il va jusqu'aux confins du Sahara, découvre les oasis, le chott, les roses des sables, les tempêtes de sable, l'île de Djerba et les caravansérails<sup>97</sup>. Il fait aussi un voyage dans le temps, à Carthage, à Dougga, dans les ruines romaines, à l'amphithéâtre El Djem<sup>98</sup>, car les civilisations se sont superposées en Tunisie, créant de curieux contrastes, entre le pas lent des nomades et la vitesse des voitures, entre le modernisme des villas luxueuses et les rites anciens qui accompagnent la mise à mort du mouton pour le méchoui<sup>99</sup>.

Parfois W. Förster rompt le charme de l'exotisme, évoque l'Afrique triste sous la pluie à Alger, deux palmiers qui semblent faire partie d'un décor<sup>100</sup>, mais cette impression reste éphémère ; ce qui l'emporte, c'est, comme chez Klee, l'admiration devant la beauté du pays, à Sidi Bou Saïd, à El Djem ou à Kairouan<sup>101</sup>.

Kairouan, tout particulièrement est une fête de la couleur. Et la couleur constitue la grande découverte de ce voyage, comme jadis pour Eugène Delacroix au Maroc. Sur ce point encore Klee et W. Förster se rejoignent. Le 8 avril 1914 Klee note son enthousiasme dans son journal « la très délicate précision des couleurs. Elles ne font pas mal comme chez nous. Le vert, le jaune, la couleur de la terre cuite<sup>102</sup> ». Même le cercueil qu'il voit passer est bleu et or<sup>103</sup>. W. Förster va de la grisaille de Berlin au monde méditerranéen richement coloré. Presque toutes les pages du journal restituent des impressions de couleurs : le rouge feu de la rose, le blanc du jasmin, le jaune du mimosa, le gris-vert des agaves, l'éclat des oranges, le bleu indicible du ciel<sup>104</sup>. Dans les rochers mêmes, W. Förster découvre les teintes les plus variées : « Escarboucles flamboyantes. Des rouges et des bleus. Des violets et des jaunes dans une palette de gris de toutes nuances<sup>105</sup> ». Kairouan est une sorte d'apogée dans cette expérience de la couleur et de la lumière : « Au-dessus de la ville un bleu triomphant qui dépasse tout ce qu'on peut concevoir en matière de couleur, un éclat immatériel d'une profondeur infinie. Même le soleil perd ses contours, se dissout et devient une partie de l'azur où ruisselle la lumière. Je suis ivre de lumière, je suis une partie de la lumière<sup>106</sup> ». L'expérience de la couleur eut, nous l'avons vu, le même caractère de révélation pour Klee.

La splendeur des couleurs avait convaincu Klee définitivement que sa vocation était bien la peinture. Dans *Aperçus* W. Förster note à propos de cet instant capital pour Klee : « Il constate que le paysage étranger lui confirme qu'il est un artiste, il trouve la confirmation de son horizon spirituel, de son paysage intérieur. Pour Macke, c'est la même chose, il atteint en Tunisie un sommet de son art<sup>107</sup> ». Chez W.

Förster la même expérience conduit également à une nouvelle conscience de soi, à la découverte de nouvelles possibilités, il ajoute : « Ce qui nous concerne l'un et l'autre, c'est le bonheur de se trouver en tant qu'artiste. Se trouver soi-même, cela détermine la voie à suivre ultérieurement<sup>108</sup> ». Ce sentiment d'un recommencement il l'éprouve très fortement dans les gorges de Seldja : « Je dessine le rocher, ses visages, ses arêtes, ses trous, ses bosses, oubliant que quiconque, moi ou un autre, a jamais dessiné auparavant, jamais établi une mesure, créé une manière, qu'il y a des académies où l'on apprend cela<sup>109</sup> ».

Chez W. Förster cette révélation est précédée d'une crise d'identité. Ses rapports avec ses semblables deviennent problématiques, il n'a plus avec le réel la relation qu'il entretenait jusque-là : « C'est comme si je parcourais un théâtre dans le décor duquel un jeu se déroule, quelque chose d'irréel qui est comme prédéterminé et représenté par un marionnettiste talentueux et diabolique<sup>110</sup> ». Cet état de flottement, d'incertitude, où ce qu'il a été est remis en question, aboutit à ce qu'il appelle dans *Aperçus* une « libération », « une renaissance ou une naissance du moi<sup>111</sup> ». Ce maître-mot évoque l'expérience centrale du *Voyage en Italie* de Goethe<sup>112</sup>.

Dans un moment aussi important l'artiste a besoin d'être seul. Klee note : « Aujourd'hui il fallait que je sois seul, tout ce que je vivais était fort et il fallait que je parte pour réfléchir<sup>113</sup> ». Pour renaître W. Förster éprouve le même besoin : « Je n'ai jamais été dans un endroit qui fût aussi éloigné des hommes, aussi calme, aussi isolé...au-delà de tout ce qui remplit notre vie<sup>114</sup> ». À plusieurs reprises il note qu'il se sent étranger, mal à l'aise, qu'il n'a plus la même conscience du temps<sup>115</sup>. Mais lorsqu'il fait le bilan du voyage à son retour il est persuadé d'avoir trouvé grâce à lui sa véritable identité<sup>116</sup>. Une des fonctions du récit de voyage n'est-elle pas de provoquer la réflexion sur soi-même, de faire progresser la perception et la formation de sa personnalité<sup>117</sup> ?

Mais, beaucoup plus que Klee, W. Förster définit son identité par rapport au monde islamique auquel il est confronté. Le contact avec la tradition arabe lui fait sentir à quel point il a partie liée avec la tradition grecque qui a marqué si fortement l'Occident. « Je suis », écrit-il, « un produit de la culture grecque », dont il analyse ainsi les principes : « L'Europe qui pense selon le mode grec est sous le signe de l'activité, du besoin de mouvement, de progrès, qu'il s'exprime dans le méandre, la cathédrale gothique ou une symphonie de Beethoven. Il s'agit de secouer la torpeur<sup>118</sup> ».

En Tunisie l'Islam est omniprésent<sup>119</sup> : à l'aéroport d'Alger, W. Förster observe la prière et tout au long du voyage il constate que la religion imprime sa marque au paysage et à la vie quotidienne. Le soir retentit la mélodie du muezzin ; partout il voit des mosquées, particulièrement imposantes à Tunis et à Kairouan, et des tombes de marabout. L'aumône aux mendiants fait partie des devoirs du croyant. W. Förster a de cette religion une perception nuancée : elle lui paraît intolérante lorsqu'il est chassé sans ménagement d'une salle de prière où il était entré, ou bien lorsque des enfants l'empêchent de dessiner et lui jettent des pierres parce qu'ils n'acceptent pas la représentation de la figure humaine<sup>120</sup>. Elle lui semble en revanche tolérante lorsqu'il visite le village juif de Hara Srira qui subsiste dans un environnement arabe. « Les races se tolèrent au bord de l'extrême misère<sup>121</sup> ».

Pour appréhender ce monde islamique ses références sont celles d'un Européen cultivé : Flaubert, Rilke, Camus et, chez les peintres, Delacroix, Ingres, Morandi et surtout Klee et Macke naturellement<sup>122</sup>. Lorsqu'il voit un caravansérail pour la première fois, il le compare à un édifice roman<sup>123</sup>. Il fait plusieurs allusions au baroque<sup>124</sup>. Sa culture n'apparaît plus comme fortuite ; devant la réalité étrangère elle devient un choix. Il est confirmé dans son être.

De la multiplicité de ses expériences, expérience de la nature, des hommes, expériences esthétiques, W. Förster dégage une définition de la beauté telle qu'il la conçoit. Il ne s'agit pas d'une théorie esthétique en bonne et due forme mais plutôt de remarques, qui, regroupées, permettent de trouver des lignes directrices. Ses prédilections vont, dans les arts plastiques, à une esthétique du dépouillement, de la parfaite adéquation de la forme et de la fonction, sans rien d'anecdotique ou de purement ornemental et elle peut trouver sa réalisation dans une amphore ou dans le théâtre de Dougga<sup>125</sup>.

Jusqu'au voyage en Tunisie<sup>126</sup>, W. Förster avait été essentiellement sculpteur et à maintes reprises c'est en sculpteur qu'il regarde la structure des visages, les lignes de l'écriture arabe, les torsions des oliviers et les formes des cactus, mais parce que cet art est difficilement praticable en voyage, il choisit de dessiner, de même que Macke avait préféré l'aquarelle à la peinture à l'huile pendant son séjour en Tunisie. Lorsque W. Förster retrouve son atelier à Berlin, il constate que la pratique du dessin a enrichi son métier : « Il semble, note-t-il, que la distinction entre le sculpteur et le dessinateur commence à s'effacer et que tout se fonde en une vision globale<sup>127</sup> ». À partir de l'expérience de Seldja il exécute une sculpture et un dessin, comme à partir des troncs d'oliviers.

Deux séries de motifs avaient jusqu'alors dominé son œuvre : la souffrance et la mort dans les statues de prisonniers et de résistants, et l'amour, l'expression de la vie et de l'espoir dans les corps féminins. Ces deux thèmes traversent le journal de voyage en Tunisie, qu'il s'agisse pour le thème de la mort de la petite fille tuée par un chacal sur le chemin de l'école, des troncs d'oliviers qui rappellent les cadavres calcinés du bombardement de Dresde, de la charogne d'un âne dans une oasis ou du serpent écrasé avec le même acharnement que la souris aperçue par Klee dans une scène de rue<sup>128</sup>. Le motif de l'érotisme est présent dans les formes des rochers comme dans les regards croisés qui sont comme autant d'« étreintes<sup>129</sup> ».

Mais plutôt que de la tension entre l'amour et la mort, W. Förster fait en Tunisie l'expérience de l'unité derrière les apparences multiples. Il s'en explique dans *Aperçus* : « En Tunisie j'ai été frappé par les analogies entre les formes des rochers et celles du corps humain, j'ai pris peu à peu conscience que tous les êtres qui se développent constituent en fin de compte une unité et que l'extraordinaire richesse des formes en dehors du monde humain peut enrichir le travail du sculpteur<sup>130</sup> ». W. Förster forge un mot pour désigner ce phénomène : « Verlandschaftung », transformation en paysage, qu'on pourrait qualifier d'inspiration géologique. Retrouvant une tradition utilisée essentiellement par les artistes du grotesque depuis le Moyen Âge et par les Romantiques<sup>131</sup>, il imagine que les rochers ressemblent à des visages, que les troncs d'oliviers évoquent des danseuses ou des vieillards noueux et qu'en sens inverse un corps de femme peut faire penser à un paysage, ainsi celui de la femme étrangère qu'il aime en rêve : « il semble être fait d'eau et de pierre comme un paysage<sup>132</sup> ».

Nous avons dit que pour Macke et pour Klee la découverte des paysages marque un retour à la nature dans leur œuvre. A Dresde et à Berlin W. Förster s'était peu intéressé au paysage, sujet a priori étranger à la sculpture, mais en montant pour la première fois en avion il en découvre les structures lorsqu'il voit la terre d'en haut. Il dessine ses premières vues d'avion<sup>133</sup>, qu'il a depuis transposées dans sa sculpture et qui l'occupent encore aujourd'hui, puisqu'il a consacré à ces recherches une exposition en 1993<sup>134</sup>. Dans une émission de radio datant d'avril 1993 et consacrée au paysage dans son œuvre, W. Förster dit que c'est en Tunisie qu'il a été pour la première fois consciemment sensible à l'intérêt d'un paysage, celui des gorges de Seldja, et que c'est à partir de là qu'il a regardé avec d'autres yeux les paysages de l'île de Rügen, de la Suisse saxonne, de Berlin, de la marche de Brandebourg<sup>135</sup>.

On peut interpréter de plusieurs façons ce retour au paysage, à la nature. Dans les années du réalisme socialiste le plus rigoureux, le paysage traditionnel était banni, comme résidu de l'art bourgeois. N'était encouragé que le paysage industriel, qui exprimait la maîtrise de l'homme sur la nature pour le plus grand bien de tous. Il convient de se reporter à ce propos aux analyses d'Igor Golomstock dans son ouvrage sur *L'art totalitaire*. Il souligne que « le totalitarisme répudiait le paysage comme fruit de l'esthétique et de l'observation irréfléchie ». L'artiste de la société nouvelle se devait d'être « le reconstruteur et le transformateur de la nature<sup>136</sup> », de représenter le paysage soit comme symbole de la patrie, soit comme symbole du nouvel État, en insistant sur le paysage industriel. Le meilleur exemple de cette tendance nous est fourni par le célèbre tableau de Bernhard Kretschmar (1889-1972) *Vue de Eisenhüttenstadt* (1955/1958) qui montre sous un éclairage lumineux une des créations les plus spectaculaires du régime de R.D.A., le complexe sidérurgique, initialement appelé Stalinstadt puis rebaptisé Eisenhüttenstadt au moment de la déstalinisation officielle. Les usines sont à l'arrière-plan, la fumée qui s'en échappe reste dans le lointain et au premier plan se trouvent des flâneurs comme dans les vedute du XVIII<sup>e</sup> siècle et les gravures du XIX<sup>e</sup><sup>137</sup>. Le paysage industriel est idéalisé. Dans cette perspective productiviste, l'usine ne détruit pas la nature, elle l'humanise.

Dans les années soixante s'opère un retour au paysage naturel, ainsi chez le peintre d'Allemagne du Nord Otto Niemeyer-Holstein(1896-1984), qui retrouve pour évoquer la Baltique des procédés impressionnistes. Il commence seulement à être reconnu, devient professeur et membre de l'Académie des Beaux-Arts. Or W. Förster apprécie beaucoup l'œuvre de cet artiste. Le retour au paysage signifie donc une volonté de maintenir le lien avec un des grands sujets de l'art, occulté par le stalinisme dans sa phase la plus intolérante. On peut le concevoir comme une forme de résistance, mais ce peut être en même temps une évasion, et l'on trouverait chez W. Förster, lorsqu'il se tourne vers le paysage, la même ambiguïté que chez Otto Dix au moment où celui-ci se retire au bord du lac de Constance et ne peint plus que des paysages<sup>138</sup>, pour échapper à la tyrannie nazie en traitant des sujets qui puissent éviter la censure mais aussi être acceptés par ce régime. Il y a cependant une différence importante : le paysage entre dans l'œuvre de W. Förster mais ne constitue qu'un aspect de sa création et non un choix exclusif.

En Tunisie W. Förster retrouve les motifs classiques du paysage, le paysage sauvage avec les arbres, les rochers<sup>139</sup>, baigné par le coucher du soleil ou le clair de lune africain, déjà évoqué par Delacroix et par Klee<sup>140</sup>. Le paysage est tantôt onirique, tantôt grotesque. Parfois on y sent rôder la mort<sup>141</sup>, mais il est toujours envoûtant : près du village où a lieu la noce arabe, W. Förster se demande comment résister au paysage, au charme des sources dans la forêt d'eucalyptus, et s'abandonne à « l'enchantement, ce lyrisme du réel<sup>142</sup> ».

L'évocation de l'expérience tunisienne de Klee et de W. Förster serait incomplète s'il y manquait la musique, pour laquelle les deux artistes ont une passion. Klee improvise avec Macke et Moilliet chez ses hôtes suisses et il va au concert arabe qu'il trouve « un peu monotone », mais il est charmé par un chanteur aveugle, par les sons aigus et le rythme du tambourin qu'il entend à Hammamet<sup>143</sup>. Le voyage de W. Förster est marqué par un certain nombre de moments musicaux importants<sup>144</sup> : une petite fille joue Mozart au piano tandis qu'on sacrifie un mouton dans la cour pour le méchoui<sup>145</sup> ; un concerto pour violon d'Alban Berg accompagne W. Förster dans la voiture<sup>146</sup> ; l'architecture tunisienne lui semble être une musique, et à Kairouan la grande mosquée marque le « finale » de son voyage<sup>147</sup>. La musique arabe lui paraît être aux antipodes de la musique européenne, le contraire d'une symphonie de Beethoven qui déborde d'activité. Elle reflète un art de vivre tout différent, « une façon de s'abandonner<sup>148</sup> ».

Le journal de Klee est illustré par quelques dessins dans l'édition Dumont, préfacée par son fils, Felix Klee, mais la plupart des dessins, des gouaches de Klee ont une existence indépendante. Lorsque W. Förster publie son journal de voyage, il utilise un certain nombre de gouaches et de dessins pour accompagner son texte, mais il ne s'agit que d'un choix parmi une cinquantaine d'œuvres qu'il a exposées à part, nous l'avons vu, au Cabinet des Estampes de la Galerie nationale de Berlin, en mai 1969. Les gouaches représentent La Marsa, Sidi Bou Saïd, des ruines romaines, des rochers, Matmata, Ghorfa. Les dessins sont consacrés au golfe de Tunis, à Dougga, à Hamman el Oust, à l'oasis de Tozeur, à Seldja, à un cimetière arabe, à des oliviers de Djerba, à Kairouan.

Un exemple précis montrera comment s'articulent texte et image<sup>149</sup>. Il s'agit d'un dessin de Kairouan. Tout d'abord il illustre exactement le texte en soulignant les structures de la ville, l'enchevêtrement des verticales et des lignes courbes des coupoles : « Au-dessus de la ville planent des coupoles, les coupoles rainurées, cannelées, des coupoles comme des coquillages sur la plage. Des fleurs de pierre sur des cubes, sur des cylindres et des hexagones qui assurent la transition<sup>150</sup> ». La lumière, la couleur. W. Förster se réserve de les évoquer dans le texte. La langue joue donc le rôle de la peinture. De même que Delacroix songe à Rubens et à Gros en voyant un combat de chevaux au Maroc<sup>151</sup>, W. Förster pense au blanc du peintre italien Morandi quand il contemple les coupoles de Kairouan. Mais, outre qu'elle restitue la couleur, la langue a pour fonction de faire vivre la ville avec ses mendiants et la foule hétéroclite<sup>152</sup>. Elle ajoute la dimension du temps, de l'histoire. Histoire à deux niveaux, car c'est l'histoire du pays et celle de la propre recherche de W. Förster en tant qu'artiste, puisqu'il mentionne dans cette dernière étape pour la première fois les noms de Rilke, de Macke, de Klee qui l'ont précédé en Afrique du Nord.

Le texte est donc à la fois analogique et complémentaire de l'image qui souligne l'impression visuelle, les lignes, les volumes, le texte introduit d'autres dimensions, celle de l'histoire, de l'élément humain, du souvenir. C'est ce rapport qu'exprime Goethe dans une phrase mise en exergue au livre de Kurt

Böttcher et Johannes Mittenzwei intitulé *Dialogue. Les écrivains allemands peintres et dessinateurs (Zwiesgespräch. Deutschsprachige Schriftsteller als Maler und Zeichner)* : « Le mot et l'image sont en corrélation et ne cessent de se chercher<sup>153</sup> ». La dynamique du livre de W. Förster s'appuie sur l'interaction de la narration et du dessin, comme le journal et les carnets de Delacroix<sup>154</sup>.

Ce qui nous frappe dans le texte, comme dans l'ensemble du récit, c'est aussi l'utilisation d'images littéraires, ce que W. Förster appelle dans *Sept jours à Kuks (Sieben Tage in Kuks)* les métaphores (« Wie-Bilder »). Ces images ont pour fonction d'établir des relations entre les différents domaines de la réalité ordinairement cloisonnés par la perception logique. La langue exprime l'unité profonde entre les êtres dans l'univers<sup>155</sup>. Ces images introduisent un des procédés du lyrisme dans le récit de voyage. Citons un exemple parmi beaucoup d'autres. W. Förster voit un paysage de rochers sur la route de Gafsa : « C'est comme si un astre bien plus puissant que la lune avait furieusement agité une mer de rochers et puis l'avait figée au moment où les vagues s'apprêtaient à se disperser dans le ciel. Un ressac de roches. Le déferlement d'une mer de pierre<sup>156</sup> ». Cette abondance d'images, cette richesse du style lui paraissent commandées par le sujet car il faut, à ses yeux, pour parler du Sud, un style qui traduise « l'ivresse et l'euphorie<sup>157</sup> ». Cela n'est pas incompatible avec son goût du dépouillement en matière de sculpture, qui s'exprime dans sa prédilection pour la sculpture archaïque.

+++

Il faut, en conclusion, faire le bilan de l'expérience tunisienne, consignée dans le récit de voyage, et sur laquelle W. Förster s'est expliqué au cours de plusieurs interviews publiées dans *Aperçus*. Quels en ont été les prolongements ? Comme pour Macke et Klee ils ont été considérables. Dans les quelques mois qui lui restaient à vivre Macke a exécuté certains de ses plus beaux tableaux comme le *Café turc*. Les deux semaines que Klee a passées en Afrique du Nord ont marqué son œuvre de façon décisive. Plusieurs aquarelles célèbres datent de ce séjour, par exemple *Le jardin de Saint-Germain près de Tunis*, *La lune se lève à Saint-Germain*, *Devant les portes de Kairouan* ou *Coupoles blanches et rouges à Kairouan*. À la fin des années vingt Klee a éprouvé le besoin de retrouver en Égypte le monde méditerranéen<sup>158</sup>.

Lorsqu'il est rentré à Berlin, W. Förster avait pris conscience du fait qu'il n'était pas seulement un sculpteur. S'il dessinait et écrivait pour lui-même depuis longtemps, il était désormais prêt à livrer ses tentatives au public dès que cela serait possible. Le voyage en Tunisie a été une expérience certes moins traumatisante que les angoisses de l'enfance ou le cauchemar de la prison, mais elle a été fondamentale dans la mesure où elle lui a confirmé sa vocation d'artiste aux multiples moyens d'expression. À partir de là il pratique alternativement la sculpture, l'écriture, le dessin. Dans une interview publiée dans les *Weimarer Beiträge*, Anne Liese Löffler a interrogé W. Förster sur la différence qu'il percevait entre les arts, en particulier entre la peinture et la littérature. Elle rappelle l'opposition établie par Lessing entre la peinture, qui a pour domaine l'espace, et la littérature dont l'apanage serait le temps. W. Förster ne reprend pas à son compte cette distinction. Certes, la sculpture lui paraît se développer tout naturellement dans l'espace, « elle est espace<sup>159</sup> ». Mais si la peinture crée par la couleur l'impression d'espace, c'est une illusion. En revanche la langue a le pouvoir de suggérer l'espace : « la langue est tellement plus riche, plus souple, plus puissante, au point qu'elle est capable de créer dans la succession la représentation sensible de l'espace. La langue a des possibilités étonnantes elle peut, pensez à Kafka – construire des espaces, édifier des voûtes, avec elle on peut déclencher des incendies et conférer la douceur de la brise. Elle me semble, avec la musique, être le moyen le plus expressif et le plus susceptible de transformations. Elle peut suggérer presque toutes les représentations des sens. Comme la sculpture est limitée en comparaison<sup>160</sup> ! »

Se cantonner au texte, à l'image ou à la sculpture est un appauvrissement ; W. Förster veut désormais passer de l'un à l'autre. Il s'est même essayé à la musique, au théâtre amateur, et déplore la spécialisation excessive des artistes : « c'est triste, c'est un rétrécissement de la dimension intérieure, une perte de vitalité, une privation d'aventure, de joie de créer<sup>161</sup> ». Aucun art à lui seul ne peut tout exprimer : « il n'existe aucun genre qui offre les moyens de communiquer toutes les situations, les atmosphères, les messages. Les tableaux et les statues n'ont pas de parfum, ne chantent pas, ne bougent pas, ne font pas de bruit, ne chuchotent pas, ne pensent pas, n'aiment pas, ne haïssent pas en règle générale... et il se trouve que lorsqu'on est enivré par un parfum, ému par des actions et des événements, importuné par des bruits, alors on a recours au moyen d'expression qui permet au moins de se rapprocher de l'émotion éprouvée chaque fois<sup>162</sup> ». Une écoute attentive de la musique nourrit son expérience de sculpteur : « La musique » dit-il à

Lucie Schütze au cours d'un entretien radiodiffusé, « a été pour moi particulièrement riche d'enseignement ; je me souviens d'avoir écouté beaucoup de Bach il y a bien des années et d'y avoir découvert certaines lois de proportions, de rapports entre les choses, entre les mesures, entre les rythmes et aussi les relations entre les tons, les harmonies, les tutti et les pauses. Et quand je dis harmonie et pause, cela se traduit chez moi aussitôt en termes de volumes et de vides, éléments très importants dans la sculpture<sup>163</sup> ».

Cependant dans les interviews dont il apprécie qu'elles l'obligent à se définir, W. Förster parle beaucoup plus souvent de l'écriture que du dessin, parce que, si le dessin va presque de soi pour un sculpteur, il est plus étonnant de le voir écrire. Il précise les différences et les analogies entre les deux modes d'expression : « le dessin permet de trouver beaucoup plus rapidement une structure adéquate au sujet », mais c'est l'écrivain qui dispose de la plus grande richesse de moyens<sup>164</sup>. Lorsqu'il décrit le processus de son travail, dans le dessin et dans l'écriture, le cheminement est à peu près le même : pour le texte il prend des notes au jour le jour, puis élague et corrige ; pour les dessins, il fait des croquis sur le motif, puis il recompose en atelier, modifie, perfectionne longuement. Au cours de l'entretien avec Henry Schumann, W. Förster souligne que tous ses « grands dessins voient le jour en atelier, jamais dans la nature<sup>165</sup> ».

Dans le cas de l'écriture comme du dessin il s'agit d'une opération lente et minutieuse. À une journaliste du *Sonntag*, l'hebdomadaire du Kulturbund, il a expliqué que le dessin et l'écriture sont aussi dans une certaine mesure une détente, une activité physiquement moins éprouvante que la sculpture pour un artiste qui a le sentiment d'être pressé par le temps et n'envisage le repos que dans une autre forme de création<sup>166</sup>. Le premier exemple de combinaison de deux formes d'expression se trouve dans le récit de voyage en Tunisie et cette formule lui convient si bien qu'il lui reste fidèle dans ses œuvres suivantes : le récit de voyage à Rügen, à Kuks et le journal intitulé *Labyrinthe*.

Si enfin se pose la question de la signification de ce récit de voyage dans le contexte de la R.D.A. de la fin des années soixante, il semble qu'avant tout il traduise une expérience individuelle dans une société qui ne la valorise pas. Si l'on considère, comme le fait Werner Schmidt, longtemps directeur du Cabinet des Estampes de Dresde et aujourd'hui directeur de l'ensemble des musées de Dresde, que la grande ligne de l'évolution de l'art en R.D.A. de 1949 à 1989 aura été « une lutte pour imposer la modernité après la dictature nazie<sup>167</sup> », on mesure l'importance de la tentative de W. Förster d'éviter la coupure avec un des pères de la modernité, Paul Klee, en se situant résolument dans son sillage. Le récit de voyage tout entier peut être considéré comme un manifeste de liberté du regard et du travail de l'artiste. Manifeste toujours implicite, jamais violent, parce que sans cette discrétion il n'aurait jamais passé le cap de la censure. Dans une étude consacrée à la peinture et au dessin en R.D.A., Karin Thomas relève dans ces années soixante « les tentatives de sortir du carcan du réalisme socialiste<sup>168</sup> ». Le récit de voyage de W. Förster illustre cette tendance. Dans *Aperçus* il considère son séjour en Tunisie comme une « purification », un « réveil<sup>169</sup> » et exprime sa volonté de renouer avec toutes les tendances artistiques, sans exclusive<sup>170</sup>. La référence à Klee plaide pour la réhabilitation de l'art moderne, l'utilisation des correspondances secrètes dans le monde des formes semble venir du romantisme, la prédilection pour les couleurs vives, les juxtapositions de masses dans le dessin évoquent l'expressionnisme. Ainsi W. Förster préconise-t-il, par son exemple, que chaque artiste élabore sa propre synthèse, qu'il puise dans tout le trésor des styles hérités du passé, qu'il explore tous les moyens d'expression pour forger son œuvre propre<sup>171</sup>, pour créer un art qui ne doit être soumis à aucun « régulateur extérieur<sup>172</sup> ». C'est là un esprit nouveau en R.D.A. W. Förster revendique pour l'artiste la liberté de chercher et de trouver son identité, au moment où Christa Wolf, dans son roman *Réflexions sur Christa T. (Nachdenken über Christa T.)* ouvre la même voie pour tout individu.

Le voyage en Tunisie a inspiré à W. Förster plusieurs poèmes mais il explique dans *Aperçus* que, pour éviter la surcharge, il a préféré ne pas les ajouter au texte en prose, aux gouaches et aux dessins, mais les publier à part. On assiste dans les années soixante en R.D.A. à une renaissance du lyrisme avec l'émergence d'une nouvelle génération, dont les représentants sont le plus souvent originaires de la Saxe, le pays natal de W. Förster. Il s'agit de Mickel, Braun, Czechowski, Rainer Kirsch, Kunze, Kirsten. Stephan Hermlin avait organisé à l'Académie une lecture publique avec plusieurs jeunes poètes en 1962 qui, nous l'avons dit, avait mécontenté les autorités mais avait marqué le regain de faveur du lyrisme et montré son pouvoir de contestation. Elle avait été précédée par la parution en 1961 d'une anthologie intitulée *À la découverte de nous-mêmes (Bekanntschaft mit uns selbst)*. En 1964 Gerhard Wolf publie un recueil : *Les chevaux du soleil et les astronautes (Sonnenpferde und Astronauten)* qui fait connaître de jeunes poètes à un



large public. C'est dans ce contexte favorable au lyrisme et qui s'explique par ce qu'on a appelé « le retour de la subjectivité » dans l'art de R.D.A. qu'il faut lire les poèmes de W. Förster, même si l'expression de la subjectivité est plus perceptible dans les poèmes écrits à Rügen. Il s'agit, dans les poèmes de Tunisie, d'une perception subjective de paysages précis, le golfe de Tunis, Djerba, Seldja. Le premier poème est dédié à une Vénus méditerranéenne, le dernier à un coucher de soleil vu à La Marsa.

+++

L'importance du voyage en Tunisie de W. Förster dans les années soixante ne doit pas faire oublier que son activité essentielle reste la sculpture. Il se partage entre les portraits d'artistes, les statues de femmes épanouies et d'hommes torturés, souvent représentés en torsos. Il a découvert les portraits sculptés romains pendant ses études et a commencé à s'initier au portrait dans l'atelier de Fritz Cremer, à l'Académie, en exécutant un portrait d'Erich Neumann. Pendant ses études il fait un portrait de B. Brecht d'après des photos. En 1960 il exécute un monument à Thälmann qui est placé dans le parc Schiller de Bautzen. Pour que la tête soit vue à la hauteur qui lui paraît la meilleure, il la place le plus souvent sur une stèle<sup>173</sup>. Les portraitistes Marino Marini et Wimmer lui ont appris à s'adapter au modèle. Keisch, dans sa monographie de W. Förster, cite une phrase du sculpteur qui exprime l'importance du portrait à ses yeux : « Mes portraits sont la voie la plus directe qui me conduit au monde qui nous entoure<sup>174</sup> ». Les êtres dont il a envie de faire le portrait sont presque tous des artistes, des créateurs : Hanns Eisler (1963), Zoltán Kodaly, le compositeur hongrois (1964), Horst Zickelbein, peintre de R.D.A.(1964). Presque tous ces portraits il les exécute spontanément, ce ne sont pas des commandes. Il éprouve pour ces personnages ou pour leur œuvre un vif intérêt. Quelquefois il travaille à partir de photographies, c'est le cas pour Neruda (1974/75) ou pour Bobrowski (1967) dont l'Union Verlag lui commande le portrait<sup>175</sup>. Il s'agit d'exprimer sa « reconnaissance », sa « sympathie » sans s'identifier au personnage qu'il sculpte<sup>176</sup>. W. Förster cherche à rendre l'esprit de l'œuvre, ainsi l'ironie douloureuse et résignée de Franz Fühmann, plus perceptible dans ses écrits que sur son visage<sup>177</sup> (ill. 12).

L'année 1964 est particulièrement féconde en portraits. Le plus célèbre reste sans doute celui de Walter Felsenstein, le directeur de l'Opéra comique (ill.2). W. Förster rencontre son modèle pour s'imprégner des traits de son visage, puis il achève son travail au cours de séances de pose peu nombreuses, cinq en règle générale. Le portrait de Felsenstein exprime la spiritualité et la sensibilité. Très vite l'œuvre suscite l'attention. Certains critiques vont jusqu'à dire qu'on n'a rien fait de meilleur depuis 1945, en sculpture figurative bien sûr. Le portrait du peintre Zickelbein date de la même année. En 1965 suivent les portraits du musicien Ottmar Suitner et de l'actrice A.P. En 1966 W. Förster fait un portrait d'homme, désigné par les initiales W.H. Les portraits des poètes Bobrowski et Arendt sont exécutés respectivement en 1967 et 1968. La difficulté du portrait de Bobrowski est de l'exécuter après la mort du modèle. Dans un texte de 1975, publié dans *Aperçus*, W. Förster évoque ses quelques rencontres fugitives avec Bobrowski, dans une rue de Berlin, dans un foyer de théâtre et enfin, plus longuement, au cours d'une lecture d'œuvres de Bobrowski par l'auteur. Il rappelle le souvenir de sa silhouette lourde, de son visage de paysan, de sa diction expressive qui lui valait l'adhésion de son public. Les témoignages que le sculpteur recueille sur le poète ne lui permettent pas d'accéder aux couches obscures de son être qui ont donné naissance à l'œuvre, or ce qui intéresse W. Förster c'est le créateur : « Ma tâche consistait à faire apparaître l'œuvre dans la physionomie, même si dans le cas de Bobrowski l'apparence de la tête semble s'y opposer. Il s'agissait d'arriver à la crédibilité sans idéalisation. Cela peut paraître une conception romantique du portrait, pour moi c'est précisément là que réside le grand facteur de tension, l'état dans lequel le portrait dépasse la photographie, le simple naturalisme et se fait interprétation<sup>178</sup> ». La mort rend impossible l'observation par le sculpteur des expressions sur le visage, elle efface « l'asymétrie qui caractérise ce qui est le fruit d'un développement et continue à se développer ». Ce que W. Förster a voulu rendre sensible, c'est le « moi lyrique » de Bobrowski, « dans la tension entre le regard des yeux rêveurs qui se détournent et la tête franche, aux traits grossiers du paysan<sup>179</sup> ».

Les portraits sculptés sont souvent précédés, accompagnés ou suivis de dessins, ainsi pour l'actrice A.P., Arendt ou Fühmann. Dans un texte de 1972, publié dans *Aperçus*, W. Förster commente le portrait de Fühmann qui date de l'automne 1969. Seule une bonne connaissance de l'œuvre lui permet de faire un portrait expressif. Il avait lu le récit de Fühmann *L'auto du Juif (Das Judenauto)* et *L'année terrible (Das schlimme Jahr)*, texte consacré à Barlach, lorsqu'il le rencontra à l'occasion du soixante-cinquième anniversaire du poète Erich Arendt. « L'intérêt de Fühmann pour les arts plastiques, son désir de connaître

leurs lois spécifiques et leurs particularités et la même curiosité que j'éprouvais à l'égard de la littérature ont constitué la base d'un échange mutuel et d'une confiance de plus en plus profonde... Mon portrait de Fühmann est une tentative de le représenter dans son travail... en tant que penseur, qu'écrivain et que lecteur. L'inclinaison de la tête, le regard dirigé vers le bas, cherchent à préciser cette intention. Peut-être que cette attitude et cette forme disent quelque chose sur la quête opiniâtre de Fühmann pour comprendre l'image que l'homme a de lui-même ». Ce portrait est en même temps un acte de gratitude pour l'ami secourable et compréhensif et pour l'écrivain<sup>180</sup>.

Le portrait d'artiste permet à W. Förster de trouver un terrain d'entente avec les autorités de son pays. En effet elles encouragent la représentation par d'autres artistes des peintres, des écrivains, des metteurs en scène qui sont agréés par le régime en place. W. Förster préfère choisir ses sujets chez les artistes plutôt que chez les ouvriers et les paysans. La facture de ses portraits s'écarte du réalisme socialiste dans la mesure où les personnages ne sont pas en pied, habillés, et dans la mesure où le bronze n'est pas traité de manière lisse. Mais lorsque W. Förster représente la tête d'une voisine, une femme paralysée (1964/65, ill.3), le ministre de la culture Klaus Gysi désapprouve le projet de montrer une vieille femme malade au lieu de travailleurs en pleine santé. W. Förster se voit reprocher d'abîmer l'image de l'homme dans sa sculpture et sur ce point le divorce est complet. Très profondément marqué, nous l'avons dit, par les traumatismes de sa jeunesse, il conçoit l'homme comme un être souffrant, torturé, déchiré. Le vocabulaire autorisé se limitait à la représentation des victimes du fascisme et l'on trouve chez W. Förster, dans les années soixante, des résistants pendus, mutilés, au corps disloqué. Mais pour les autorités de R.D.A. ce thème de la souffrance devait s'effacer au profit de la représentation de la résistance victorieuse, comme dans le monument aux déportés de Buchenwald. L'optimisme devait triompher. W. Förster doit en permanence se justifier et mettre en avant son expérience du bombardement de Dresde pour faire taire les critiques, puisqu'il ne peut se référer aux souffrances des détenus des prisons et des camps soviétiques. Il exécute, par exemple, une sculpture intitulée *Désespéré – souvenir du 13-2-1945* (ill.8) qui commémore le bombardement<sup>181</sup>. Elle représente un homme assis, replié sur lui-même, le visage détourné et caché dans sa main gauche, le bras droit démesurément tendu. Lors du cinquantième anniversaire du bombardement de Dresde, en février 1945, W. Förster confie à un journaliste qu'il s'est surpris à avoir le geste dérisoire de se protéger la tête avec la main et qu'il a réutilisé ce geste dans sa sculpture<sup>182</sup>.

Une des premières œuvres exprimant la souffrance est une sculpture de *Prisonniers – Esquisse pour un monument* (1960 – *Gefangene – Entwurf zu einem Denkmal*). Il reprend ce thème en 1966 et le complète par une *Passion* (ill.7) et un *Martyre* (ill.5). Cette sculpture, *Passion*, reste une étape essentielle de son évolution et elle est exposée en tant que telle au cours de la rétrospective organisée à Magdebourg en 1995 pour son soixante-cinquième anniversaire. W. Förster l'évoque dans un entretien avec Achim Roscher, publié dans *ndf* en janvier 1995 : « Pour être précis, c'est un autoportrait qui reflète mon abandon, mes blessures du passé et, avec un juste pressentiment, de l'avenir. Mais cette figure avait une forme objective dans la statue, grâce à l'expérience que j'avais acquise dans l'intervalle et le travail que j'ai accompli sur elle m'a donné de l'assurance à l'intérieur de moi-même<sup>183</sup> ». À la suite de la sculpture *Passion* il est interdit à W. Förster d'exposer, cette interdiction dure de 1967 à 1973.

En 1968, au moment de la répression du printemps de Prague, il sculpte un *Fusillé (Erschossener)*, (ill.10), dont le critique Erhard Frommhold montre qu'elle exprime toute la brutalité qui s'est exercée sur la victime<sup>184</sup>. Une autre sculpture de 1966 est d'ailleurs intitulée *Victimes (Opfer)*, (ill.6). Pour l'entrée du cimetière de Schwerin-Haselholz W. Förster avait sculpté un *Grand homme en marche (Grosser schreitender Mann)*, achevé en 1970, qui devait représenter l'homme ordinaire, entre deux âges, massif, la silhouette déjà alourdie et qui ferait le lien entre les vivants et les morts. Mais cette statue a suscité des protestations de la part du public et a été retirée rapidement<sup>185</sup>. L'hostilité des autorités à l'égard de toute innovation formelle s'abrite souvent derrière les réactions réelles ou prétendues du grand public.

Parallèlement, au cours des mêmes années, afin de chercher un contrepoint à la souffrance et au désespoir, il sculpte des corps de femmes<sup>186</sup>. Comme chez Marini et chez Fritz Cremer, la dualité de l'homme et de la femme s'exprime fortement. W. Förster explique, dans des notes préliminaires à une exposition, la différence qu'il perçoit entre les hommes et les femmes : « Tandis que je cherchais à représenter dans la figure féminine l'indestructible... dans des formes qui doivent exprimer par le volume et

la tension la vitalité, mon rapport à la figure masculine est ambigu », et il ajoute : « Toutes mes figures de femmes... sont le contraire de la douleur, elles sont l'expression de la vitalité et de la force (ill.4) et, si l'on veut, de la joie<sup>187</sup> ». Les rondeurs de ses statues féminines contrastent avec les formes tourmentées de ses prisonniers, de ses victimes, de ses martyrs. Sa prédilection pour la sculpture archaïque lui fait retrouver les boursoufflures de la Vénus de Lespugue, par exemple dans son interprétation du torse de *Héro* (1966), après une série de femmes allongées, traitées sur le mode du cubisme et peut-être inspirées par les « reclining figures » de Henry Moore. Il existe ainsi deux petites femmes allongées de 1965 et 1966 (*Kleine Liegende*) et une grande femme allongée de 1965 (*Grosse Liegende*). Les titres des statues féminines expriment l'exultation, une sorte de jubilation : *Femme au soleil* (1962 – *Frau in der Sonne*), *Femme au comble de la joie* (1968 – *Übermütige Frau*), *Nu arcadien* (1968 – *Arkadischer Akt*, ill.9) dont Franz Fühmann appréciait la beauté épanouie<sup>188</sup>. Il étudie le nu féminin, qui est à ses yeux la base de la pratique de son art, en position assise dans *La petite femme assise* (1963 – *Kleine Sitzende*) ou en position debout dans *La grande femme debout sur une jambe* de 1968 (*Grosse Stehende auf einem Bein*). Cette statue fait sentir la force d'attraction de la terre, au-dessus de laquelle la femme réussit à s'élever. W. Förster évite les caractères individuels ou représente le visage voilé ou masqué. Il ne montre pas les sportives, si prisées en R.D.A., mais des femmes tout au plaisir du bain. Dans ses recherches formelles il établit un lien entre la femme et l'œuf<sup>189</sup>. Cette forme originelle, déjà perceptible dans la sculpture romane toulousaine, obsédante chez certains peintres contemporains comme Chirico ou le Tchèque Sima, est à la base du portrait d'Angelika de 1961. Elle exprime symboliquement le fait que la femme est à l'origine de la vie élémentaire<sup>190</sup>.

Que ce soit pour les figures masculines ou féminines, W. Förster choisit souvent le torse. En 1960, il exécute un *Torse de femme* (*Weiblicher Torso*), auquel il donne, inspiré par Marino Marini, le nom de Pomone. En 1962 il fait un *Torse en mouvement* (*Bewegter Torso*). En 1967 un *Petit torse d'homme* (*Kleiner männlicher Torso* – 13. Februar 1945) rappelle le bombardement de Dresde. L'expérience de Seldja en Tunisie le pousse à façonner un *Torse Seldja*, à son retour à Berlin en 1967. La sculpture du réalisme socialiste a un goût marqué pour le portrait habillé, en buste, assis ou en pied. Dès ses années de formation, nous l'avons vu, W. Förster privilégie le torse. Il s'en explique dans des notes : « (Le torse)... n'est pas le signe de la destruction d'une statue entière, ce n'est pas un fragment, mais il représente ce qui peut être saisi immédiatement, il évite que la tête, la main et le bras ne deviennent des accessoires, et fait naître une réalité complexe, en tant que sculpture, qu'expression d'une idée. En tant que portrait d'un corps<sup>191</sup> ». C'est une intuition qui rejoint celle de Winckelmann contemplant un torse d'Hercule et constatant que la main d'un grand sculpteur a le pouvoir de suggérer à travers le seul fragment qu'est le torse la force du héros légendaire. Il suffit, écrit-il, d'une courbe du dos pour imaginer « la tête occupée du souvenir joyeux de ses exploits étonnants ; et tandis que cette tête pleine de majesté et de sagesse se dresse devant mes yeux, les autres membres manquants commencent à se former dans mon esprit<sup>192</sup> ». W. Förster, quant à lui, se réfère volontiers au poème de Rilke *Torse archaïque d'Apollon* (*Archaischer Torso Apollons*) pour souligner l'intérêt du torse. Or ce motif de la tradition artistique est attaqué à la fois par les marxistes et plus généralement par les représentants de l'art totalitaire, comme marque d'esthétisme, et par un penseur conservateur comme Sedlmayr, qui voit dans le torse une marque de la crise de l'art moderne dans le domaine de la sculpture. Il constate que c'est depuis Rodin seulement que le torse, qui n'était, dans l'art des époques anciennes et classiques, rien d'autre qu'une ébauche, devient une œuvre à part entière. Cette évolution correspond à « une tendance à dépasser les limites de l'humain. Le torse révèle lui aussi – quoique discrètement si on se réfère aux excès de la peinture – une vision qui s'éloigne curieusement de la vie et en même temps une première émancipation de l'image plastique de l'homme par rapport au naturel et à l'humain<sup>193</sup> ». Cette position de Sedlmayr permet de mieux comprendre pourquoi W. Förster a eu des difficultés à imposer ses sculptures de torsos en R.D.A. Sur ce point, comme dans sa volonté de maintenir vivante l'influence de Klee en R.D.A. W. Förster s'efforce de défendre la modernité, ses œuvres étant ses manifestes. Il travaille le plus souvent en artiste indépendant mais il lui arrive aussi d'exécuter une commande, ainsi il participe en 1968 à la décoration de l'Interhotel de Potsdam.

Si la statuaire des années soixante continue à être marquée, chez W. Förster, par le contraste entre le corps masculin et le corps féminin, opposition qui transparait également dans les dessins, il représente aussi le couple en renonçant à cette opposition. Dans le *Couple* de 1969 (ill.11) les deux corps réduits à deux torsos forment un angle aigu. Franz Fühmann y voit les figures d'Ulysse et de Calypso sur lesquelles les deux artistes reviendront dans les années quatre-vingt<sup>194</sup>. Dans le même temps W. Förster pratique la

lithographie et la gravure. En 1965/1966 il participe à la confection d'ensembles de gravures, exécutées par la presse du Cabinet des Estampes de Berlin en juillet 1966, pour illustrer des textes littéraires, en décembre de la même année pour s'associer à une protestation contre la guerre du Vietnam<sup>195</sup>.

À la fin des années soixante W. Förster a trouvé et mis au point les motifs et les formes qui vont nourrir son œuvre.

## NOTES DU CHAPITRE IV

### Les années soixante, années de recherche. *Rencontres.*

1. Wolfgang Emmerich - *Kleine Literaturgeschichte der DDR* - Frankfurt / Main, 1989 -p.166
2. *Allemagne d'aujourd'hui* - n° 118 - p.152 : "Nach der Meisterschülerzeit bin ich freischaffender Bildhauer geworden, habe mir einen Laden gemietet, aus dem ich jetzt verschwinden muss, und habe in grosser Armut und grösster Zurückgezogenheit angefangen zu arbeiten. Aber es hat sehr lange gedauert, bis ich reif wurde, mein eigentliches künstlerisches Thema anzugehen, das, weswegen ich im Kern überhaupt studiert habe : die Darstellung des Leids. Ich habe es immer wieder probiert, habe aber alle Plastiken wieder zerstört. Das Leid sollte nicht sentimental sein, sondern die Brechung etwas sehr Starcken." À rapprocher du cas du peintre Dieter Goltzsche qui est renvoyé de l'Académie en 1959, ne peut terminer son cursus et connaît les mêmes difficultés que W. Förster au début de sa carrière - cf. *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990* - op. cit. p.287
3. *ibid.*
4. Wieland Förster -*Begegnungen* . Tagebuch, Gouachen und Zeichnungen einer Reise nach Tunesien, mit einem Nachwort von Franz Fühmann - Berlin, 1974
5. W. Förster - *Einblicke* - p.92sq.
6. Peter J. Brenner - *Der Reisebericht in der deutschen Literatur* - Tübingen, 1990 - p.592 : die Gattung des Reiseberichts "erscheint ihm als die angemessenste literarische Form, in der sich die grossen Menschheitsfragen behandeln und lösen lassen."
7. Peter J. Brenner - *Der Reisebericht in der deutschen Literatur* . Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte - Tübingen, 1990 : étude du genre de la fin du Moyen Âge à la période contemporaine.
8. *ibid.* p.275
9. *ibid.* p.660
10. Heinrich Böll -*Irishes Tagebuch* , Köln, 1957 - Wolfgang Koeppen - *Nach Russland und anderswohin*, Stuttgart, 1958; *Amerikafahrt* , Stuttgart, 1959 - Alfred Andersch - *Wanderungen im Norden* , Olten, 1962; *Hohe Breitengrade* , Zürich, 1969
11. *Der Reisebericht in der deutschen Literatur*, op. cit. p.515
12. *ibid.* p.355,396,592
13. *ibid.* p.373
14. *ibid.* p.646,648
15. Harri Günther - *Reiseprosa der Gegenwartsliteratur der DDR in Deutsch als Fremdsprache* 1982 - Sonderheft p.39-54
16. *ibid.* p.39sq.
17. *ibid.* Auswahlbibliographie zur Reiseprosa der DDR 1976-1980 - p.53sq.
18. *Der Reisebericht in der deutschen Literatur* - op. cit. p.649
19. Catalogue de l'exposition *Ausgebürgert - Künstler aus der DDR und dem sowjetischen Sektor Berlins - 1949-1989* - Herausgegeben von Werner Schmidt - p.60
20. *Die Tunisreise. Klee. Macke. Moilliet* - Herausgegeben von E.G. Güse - Stuttgart 1982 - p.18-27
21. *ibid.* p.19 - "Für Delacroix trat der Orient gar an die Stelle Roms"
22. *Der Reisebericht in der deutschen Literatur* - op. cit. p.478
23. Hans Christoph von Tavel in *Die Tunisreise* - op. cit. p.28
24. *ibid.* p.31: "Für Macke und Klee liegt die Bedeutung der Reise vor allem in der überwältigenden Wirkung der nordafrikanischen Welt, die das Denken und das abstrahierende Schaffen der europäischen Maler einer erneuerten starken Faszination durch die Natur unterwarf. Die ungezählten neuen Motive, Farbklänge und Formrhythmen bewirkten eine spontane Steigerung der Arbeitslust und zugleich - besonders bei Klee - eine grundlegende künstlerische Neuorientierung."
25. *ibid.* p.57

26. Paul Klee - *Tagebücher* - Köln, 1979 - p.307sq.: "Ein Abend von ebenso zarter als bestimmter Farbigkeit...Glückliche Stunde...Ich lasse jetzt die Arbeit. Es dringt so tief und mild in mich hinein, ich fühle das und werde so sicher, ohne Fleiss. Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiss das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler."
27. *Connaissance de la RDA* - juin 1987 - n° 24 - p.7sq.
28. W. Förster - *Einblicke* - p.119sq.: "Ideen, Gedanken, Vorstellungen und Phantasien sind nahezu geschenkt. Die grosse Schwierigkeit beginnt wirklich beim Machen. Das Tunesientagebuch entstand, zumindest zur Hälfte, in Tunesien, Abend für Abend; der zweite Teil der Südreise nach Notizen in Berlin, aber auch ziemlich rasch. Für den Druck habe ich es überarbeitet, natürlich nicht, indem ich hinzuschrieb oder Erfahrungen nach der Reise anfügte. Es musste vieles zurückgenommen werden, was zu barock, zu rauschhaft, zu unkontrolliert in die Feder gekommen war. Das Buch musste gestrafft und zu möglichst genauem Ausdruck gebracht werden, um nachvollziehbar zu machen, was mit mir während der Reise geschehen war."
29. W. Förster - *Labyrinth* - op. cit. p.156
30. *Begegnungen* - op. cit. p.56
31. *ibid.* p.74,85,100
32. *ibid.* p.102
33. *Der Reisebericht in der deutschen Literatur* - op. cit. p.325,574
34. *ibid.* p.575 et *Einblicke* - p.90
35. *Begegnungen* - op. cit. p.11:"Fliegen, halb Abenteuer, halb Abstraktion: Man verlässt seinen Standort, landet auf einem anderen Kontinent, ohne die Abfolge des Wechsels wahrzunehmen."
36. *ibid.* p.13,32
37. *ibid.* p.109: "Durch diese Strassen gingen Macke, Klee, Rilke. Wie lange ist das her? Das ist sehr lange her. Zwei Generationen sind Opfer unmenschlicher Macht geworden. Zwei grosse Kriege ist das her."
38. Paul Klee - *Tagebücher* - op. cit. p.294,296sq.,302sq.,309
39. *Begegnungen* - op. cit. p.82
40. *ibid.* p.23
41. *ibid.* p.26
42. *ibid.* p.37
43. *ibid.* p.37
44. *Der Reisebericht in der deutschen Literatur* - op. cit. p.592
45. Paul Klee - *Tagebücher* - op.cit. p.296
46. *ibid.* p.302
47. *Begegnungen* - op.cit. p.13,14
48. *ibid.* p.33
49. *ibid.* p.31
50. *ibid.* p.19
51. *ibid.* p.38
52. *ibid.* p.22
53. *ibid.* p.23
54. *ibid.* p.110
55. *ibid.* p.93
56. *ibid.* p.96
57. *ibid.* p.89
58. *ibid.* p.93
59. *ibid.* p.20
60. *ibid.* p.27
61. *ibid.* p.77
62. *ibid.* p.28
63. *ibid.* p.90,105
64. *ibid.* p.62
65. *ibid.* p.64: "Die Vergangenheit mit ihrer Armut, ihrer religiös bedingten Demut, ihrem Glaubenstrost ist noch gegenwärtig. Doch langsam dringt, vor allem durch den Tourismus Unruhe ins Land. Da rollt eine Menschheit heran, scheinbar überlegen durch Besitz. Chromblitzende Automobile verleihen ihr den Nimbus eines

glänzenden begehrenswerten Daseins, es strömt ein Duft der Verführung in die Lehmhütten. Magazine belegen in grellbunten Hochglanzdrucken, dass es Länder gibt, in denen der Alltag aus Abenteuern und nächtlichen Orgien besteht. Und mit welcher Begehrlichkeit in den Augen umstreichen an den Kiosken die Jünglinge diese Sendboten aus jenen fernen Paradiesen."

66. *ibid.* p.33,86

67. *ibid.* p.23: "Hades der Lebenden"

68. Paul Klee - *Tagebücher* - *op.cit.* p.311

69. *Begegnungen* - *op.cit.* p.23,32,37s.,40,68sq.,72,84,89sq.,94,102,108,117

70. Elias Canetti - *Stimmen von Marrakesch* - Regensburg, 1970 - p.83

71. *Begegnungen* - *op.cit.* p.16,18

72. *ibid.* p.72: "Sie ging an mir vorbei, war braun und schmal...Ich versuche an ihr vorbeizukommen, will ausweichen, sie tritt neben mich. Die Konturen ihres Leibes gravieren sich mir in den Körper, und ich will weiter, aber sie schneiden sich tiefer ins Fleisch, bis ich blute und dann spricht sie den Satz: Ich suche dich...Umschlungen auf dem festgestampften Boden, so ertaste ich ihren Leib."

73. Paul Klee - *Tagebücher* - *op.cit.* p.307: "Zunächst ein grosser Taumel, der nachts beim Mariage Arabe kulminiert. Nichts einzelnes, nur das Ganze. Und was für ein Ganzes!! Tausendundeine Nacht als Extrakt mit neunundneunzig Prozent Wirklichkeitsgehalt. Welch ein Aroma, wie durchdringend, wie berauschend, wie klärend zugleich. Speise, reellste Speise und reizendes Getränk. Aufbau und Rausch."

74. *Begegnungen* p.41: "Er zeigt uns den Bräutigam, einen romantisch dreinschauenden Burschen von graubrauner Haut, mit grossen, melancholischen Augen, von der Farbe und Trauer römischer Mumienporträts..."

75. *ibid.* p.44: "In der Türflucht thront , ein schmuckstarrendes Dreieck aus gold- und silbergewirktem Stoff, die Braut. Russig die Höhlen der Augen, in der Tiefe aber schwimmen graue Gallertseen; blicklos, blind."

76. Paul Klee - *Tagebücher* - *op.cit.* p.307: "So ergriff uns bald wieder die neue Herrlichkeit dieses Landes."

77. *ibid.* p.304

78. *Begegnungen* - *op.cit.* p.28

79. *ibid.* p.108: "Frauen, Gewand-Faltensäulen"

80. *ibid.* p.13

81. *ibid.* p.14

82. *ibid.* p.69

83. *ibid.* p.109

84. *ibid.* p.18

85. *ibid.*: "Sinnierend, schwatzend, rauchend belagern Männer die Strassencafés,...lassen sich treiben, hoffen auf morgen, auf ein Geschäft, einen günstigen Handel, warten, verdösen die Zeit; denn irgendwie ging es gestern, wird es morgen gehen."

86. *ibid.* p.38: "Leben mit den Zeiten der Natur; ihr Tag beginnt mit der aufgehenden Sonne, die Nacht mit ihrem Untergang, das Öl der Olive ist Nahrung und spendet das Licht."

87. *ibid.* p.57

88. *ibid.* p.69

89. *ibid.* p.23

90. *ibid.* p.22sq.,69sq.,77sq.,84

91. *ibid.* p.31sq.,74,86

92. *ibid.* p.19

93. *ibid.* p. 84,98

94. *ibid.* p.110

95. *ibid.* p.15,31,34,49,96sq.

96. *ibid.* p.34,53,98

97. *ibid.* p.60,66,85,92

98. *ibid.* p.24sq.,46,100

99. *ibid.* p.34,73sq.

100. *ibid.* p.12

101. *ibid.* p.28sq.,100,102sq.

102. Klee - *Tagebücher* - *op.cit.* p.298

103. *ibid.* p.298
104. W. Förster- *Begegnungen* - op.cit.: p.15sq.,18,22,24,26sq.,30,33sq.,36,45,49sq.,52sq.,58,60,65,68,70,76,81s.88,93,100,104sq.
105. *ibid.* p.50
106. *ibid.* p.104
107. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.112: "Er stellt also fest, dass ihn die fremde Landschaft bestätigt, dass er Künstler ist, er findet seine innere geistige Landschaft bestätigt. Bei Macke ist das ähnlich, er findet in Tunesien zu einem Höhepunkt innerhalb seines Werkes."
108. *ibid.* p.113: "Was uns gemeinsam betrifft, ist das Glück, sich als Künstler zu finden...Selbstfindung, die den weiteren Weg bestimmt."
109. *Begegnungen* - op.cit. p.54: "Ich zeichne den Fels, seine Gesichter, Grate, seine Löcher, Buckel, vergessend, dass ich oder ein anderer vorher zeichnete, ein Mass, eine Art vorgab, dass es Akademien gibt, wo man das lernt."
110. *ibid.* p.57:"es ist, als durchliefe ich ein Theater, in dessen Kulissen ein Spiel sich entwickelt, etwas Unwirkliches, wie vorbestimmt, aufgeführt von einem trefflichen, aber diabolischen Marionettenspieler."
111. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.34:"Befreiung...Wieder- oder Selbstgeburt"
112. Peter J. Brenner - *Der Reisebericht in der deutschen Literatur* - op.cit.p.278
113. Paul Klee - *Tagebücher* - op.cit. p.308: "Heute musste ich allein sein, es war zu stark, was ich erlebte. Und fort musste ich auch, mich zu besinnen."
114. W. Förster - *Begegnungen* - op.cit. p.54: "Noch nie war ich an einem Ort, der so fern von Menschen, so still, so einsam ist...jenseits von allem, was unser Leben erfüllt"
115. *ibid.* p.13,18,32,36,40,52,54,56sq.,97
116. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.113,117,134
117. Peter J. Brenner - *Der Reisebericht in der deutschen Literatur* - op.cit. p.294,580
118. W. Förster - *Begegnungen* - op.cit. p.114: "Das griechisch denkende Europa steht im Banne der Aktivität, jenes Dranges nach Bewegung, Fortschreiten, gleich ob es sich im Mäander aussprach, im gotischen Dom oder einer Beethoven-Sinfonie. Es wird gerüttelt am Ruhenden."
119. *ibid.* p.15,22,38,58,65sq.,69,76,89,93sq.,108,110,112,113
120. *ibid.* p.66,94
121. *ibid.* p.97,24: "Die Rassen vermischen sich, akzeptieren sich an der Grenze äusserster Not."
- 122.*ibid.* p.72,86,105,109,116
- 123.*ibid.* p.85
- 124.*ibid.* p.108,110,116
- 125.*ibid.* p.38,48,94
126. cf. Gustav Vriesen - *August Macke* - Stuttgart,1957 -p.145,149,155
127. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.38sq."...es scheint, als ob sich die Trennung von Bildhauer und Zeichner aufzuheben beginnt, dass alles in eine Gesamtschau zusammenfließt."
128. W. Förster - *Begegnungen* - op.cit. p.68: "Umarmungen"
129. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.34: "In Tunesien stiess ich auf Formanalogien zwischen Felsbildungen, Bäumen und dem menschlichen Körper - es wuchs das Bewusstsein, dass alles Gewachsene am Ende eine Einheit ist und dass der ungeheure Reichtum der aussermenschlichen Formen Bildungen, Formen und Strukturen hervorbringt, die die Arbeit des Bildhauers bereichern können."
131. cf. *Die verkehrte Welt*. Catalogue de l'exposition du Goethe-Institut (Paris, 11-1 au 6-2-1985), p.37,89
132. W. Förster - *Begegnungen* - op.cit. p.72: "der ist wie aus Wasser und Stein, wie eine Landschaft"
133. *ibid.* p.111: "Flugbild - Oase"
134. Exposition des vues d'avion (Flugbilder ), automne 1993
135. Emission diffusée le 12 avril 1993, intitulée *Paysages (Landschaften)* - Interview réalisée par Astrid Kuhlmei
136. Igor Golomstock - *L'art totalitaire* - Paris,1991 - p.276



137. Fritz Löffler - *Bernhard Kretzschmar* - Dresden,1985 - illustration 158: *Blick auf Eisenhüttenstadt*
138. cf. Otto Dix - München,1985 - catalogue de l'exposition du Museum Villa Stuck (23-8 au 27-10-1985) - p.199sq.
139. W. Förster - *Begegnungen* - op.cit. p.50,53,81
140. Eugène Delacroix - *Journal 1822-1863* - Paris,1981 - p.97,103; Klee - *Tagebücher* - op.cit. p.301; W. Förster - *Begegnungen* - p.11,16,40
141. W. Förster - *Begegnungen* - op.cit. p.80
142. ibid. p.42: "die Bezauberung, die lyrische Seite des Wirklichen"
143. Paul Klee - *Tagebücher* - op.cit. p.297,302sq.
144. W. Förster - *Begegnungen* - op.cit. p.28,31,41
145. ibid. p.74
146. ibid. p.90
147. ibid. p.94,110
148. ibid. p.114
149. Actes du XXV<sup>e</sup> Congrès de l'A.G.E.S. - Chambéry (15-17 mai 1992) - Université de Savoie,1992 - p.57-70 - cf. Geneviève Cimaz-Martineau - *Texte et image en RDA* - L'exemple des récits de voyages illustrés du sculpteur W. Förster
150. W. Förster - *Begegnungen* - op.cit. p.105 : "Über der Stadt schweben Kuppeln,gerippte, kannelierte Kairouankuppeln, Kuppeln wie Muscheln auf dem Strand. Weisse Steinblüten auf Kuben, auf Zylindern und vermittelnden Sechsecken."
151. Eugène Delacroix - *Journal* - op.cit. p.95
152. W. Förster - *Begegnungen* - op.cit. p.109sq.
153. Goethes Werke - Hamburger Ausgabe - Bd. XII - *Maximen und Reflexionen* p.493: "Wort und Bild sind Korrelate, die sich immerfort suchen..."
154. cf. *Catalogue de l'exposition Souvenirs de voyages* - Musée du Louvre (27-2 au 18-5-1992) -Paris,1992 - Introduction d'Arlette Sérullaz - p.13 (journal de Delacroix)
155. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - op.cit. p.107
156. W. Förster - *Begegnungen* - op. cit. p.50: "Es ist , als hätte ein Gestirn von viel grösserer Macht als der Mond ein Meer aus Fels in wildesten Aufruhr versetzt und es dann, gerade als die Wogen bereit, sich in den Himmel zu schütten, erstarren lassen. Felsbrandung, Steinmeerbrandung."
157. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.120: "Der Süden braucht diesen rauschhaften oder euphorischen Stil."
158. cf. Will Grohmann - Paul Klee - Stuttgart,1952
159. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.102: "die Bildhauerei...ist Raum"
160. ibid. p.102sq. - "die Sprache ist so viel reicher, biegsamer, mächtiger, dass sie auch im Nacheinander sinnliche Raumvorstellungen zu bewirken fähig ist. Die Sprache hat erstaunliche Möglichkeiten - sie kann, denken Sie an Kafka, Räume bauen, Gewölbe errichten, man kann sie zu Feuersbrünsten treiben, in die Sanftheit des Windhauchs verwandeln. Sie scheint mir, neben der Musik, das ausdrucks- und wandlungsfähigste Medium zu sein. Sie kann fast jede Art sinnlicher Vorstellung bewirken. Wie karg ist dagegen die Bildhauerei."
161. ibid. p.169: "das ist traurig, ein Verlust an innerer Weite, an Vitalität, an Abenteuer, an Lust am Machen."
162. ibid. p.169: "(Es) gibt keine Gattung, die die Mittel zur Mitteilung für alle Anliegen, Stimmungen und Aussagen bereitstellt. Bilder und Plastiken duften, singen, bewegen, lärmern oder flüstern, denken, lieben, hassen im allgemeinen nicht;...und es ergibt sich, wenn man von Duft betört, von Handlungen und Begebenheiten ergriffen, von Geräuschen belästigt ist, dass man zu jenem Mittel greift, das verspricht, wenigstens in die Nähe der jeweiligen Betroffenheit zu gelangen."
163. ibid. p.48: "Besonders viel habe ich von der Musik gelernt, ich erinnere mich, dass ich vor vielen, vielen Jahren sehr viel Bach gehört habe und dort gewisse Gesetze von Proportionen, von Verhältnissen zueinander, von Mass zu Mass, von Rhythmus zu Rhythmus, auch das Verhältnis von Ton, Klang, Tutti und Pause entdeckt habe. Und wenn ich Klang und Pause sage, dann transponiert sich das bei mir sofort in Volumen und Zwischenraum, ein Element, das in der Skulptur sehr wichtig ist."

164. *ibid.* p.92: "In der Zeichnung kann das Finden einer dem Stoff zeichnerischen Struktur viel rascher gehen - und vielleicht hat der Schriftsteller die meisten Möglichkeiten."
165. *ibid.* p.69: "meine grossen Landschaften entstehen alle im Atelier, nie vor der Natur."
166. *Sonntag* 27 - 1983
167. Werner Schmidt - *Gerhard Altenbourg* - in *Kunst der DDR* - Herausgegeben von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann - Berlin,1990 - p.365: "die kunsthistorische Entwicklung in der D.D.R.: ein Ringen um die Durchsetzung der Moderne nach der Nazidiktatur"
168. *Jahrbuch zur Literatur in der DDR* - Bd.4 - *Literatur und bildende Kunst* - Herausgegeben von Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr - Bonn,1985 - p.14 - "Aufbruchsinitiativen der D.D.R.-Kunst aus der dogmatischen Zwangsjacke des Sozialistischen Realismus"
169. W. Förster - *Einblicke* - *op.cit.* p.35: "Reinigung und Erwachen"
170. *ibid.* p.199
171. *ibid.* p.199
172. *ibid.* p.87: "ich habe nie mit dem Regulativ von aussen geschrieben" et p.119: "Kunst ohne ausserkünstlerische Regulative"
173. *ibid.* p.86
174. *ibid.* p.13: "Meine Porträts sind der direkteste Weg zur Umwelt"
175. Claude Keisch - *Wieland Förster* - *op.cit.* p.17
176. W. Förster - *Einblicke* - *op. cit.* p.13: "Versuche der Danksagung, der Zuneigung"
177. Claude Keisch - *Wieland Förster* - *op.cit.* p.17
178. W. Förster - *Einblicke* - *op. cit.* p.214 : "Meine Aufgabe war es, in der Physiognomie das Werk sichtbar zu machen, auch dann, wenn sich, wie im Falle Bobrowski, die Erscheinung des Kopfes dem scheinbar widersetzt. Es galt Glaubwürdigkeit ohne Idealisierung zu erreichen. Das mag eine romantische Auffassung vom Bildnis sein, für mich besteht gerade darin das grosse Element der Spannung, der Zustand, in dem das Bildnis  $\bar{f}$  über das Photographische, das einseitig Naturalistische hinausgeht und zur Deutung wird."
179. *ibid.* p.215 : "im Einebnen des Asymmetrischen, das alles Gewachsene und Wachsende kennzeichnet...sein 'lyrisches Ich'...in der Spannung der träumerisch seitwärts gewandten Augen zum Direkten, Derbbäuerischen seines Kopfes"
- 180 *ibid.* p.15sq. : "Fühmanns Neigung zur bildenden Kunst, sein Wunsch, ihre spezifischen Gesetze und Eigenarten kennenzulernen, und meine gleichgeartete Neugier gegenüber der Literatur bildeten rasch die Grundlage gegenseitigen Austauschs und eines immer tiefer werdenden Vertrauens...Mein Porträt Fühmanns stellt den Versuch dar, ihn in der Arbeit...darzustellen: als Nachdenkenden, Schreibenden und Lesenden. Die leichte Neigung des Kopfes, der nach unten und innen gerichtete Blick sucht dieses Anliegen zu verdeutlichen. Vielleicht sagt diese Haltung und Form zugleich etwas über die grüblerische Suche Fühmanns nach dem Selbstverständnis des Menschen."
181. *Wieland Förster* - Catalogue de l'exposition de Berlin - Nationalgalerie - 1980 - p.77
182. *ndl.* I - 1995 - Entretien d'Achim Roscher et de W. Förster - Merk-Zeichen des Ausserordentlichen - p.38 : W.F. "Dort hatte ich die schlimmste Todesbegegnung. Ich erinnere mich, dass, als dieser Bombenschlag geschah, ich meinen Kopf in die Treppenstufen presste und letztlich ganz sinnlos, mit der Hand bedeckte." - A.R. "Ein Reflex natürlich..." W.F."Aber er ist so charakteristisch, dass er sich später in meiner Figur, der kleineren zum 13. Februar, wiederfand."
183. *ibid.* p.42 : "Genau genommen ist sie ein Selbstbildnis, ein Spiegel der Verlassenheit, der Versehrtheit in Vergangenheit und ahnungsvoll, Zukunft. Aber diese Figur war durch die mittlerweile gewonnene Erfahrung zur Plastik objektiviert, und die Arbeit an ihr hat mich innerlich gefestigt."
184. *Wieland Förster* - Catalogue de l'exposition de Berlin - Nationalgalerie - *op.cit.* p.51
185. W. Förster -*Einblicke* - *op.cit.* p.17
186. *ibid.* p.136

187. *ibid.* p.17 "Während ich in der weiblichen Figur das Unzerstörbare darzustellen suchte, meist statisch gefestigt, in Formen, die durch Volumen und Spannung Vitalität plastisch machen sollten, unterlag mein Verhältnis zur männlichen Figur einem Zwiespalt." et p.100:"All meine Frauengestalten beispielsweise sind der Gegenpol zum Schmerz, sie sind Ausdruck von Vitalität und Stärke oder, wenn man so will, von Freude".
188. Claude Keisch - *Wieland Förster* - *op.cit.* p.282: "heiter wie die Fülle der Schönheit"
189. W. Förster - *Einblicke* - *op.cit.* p.71 - 230 - 233
190. *ibid.* p.100
191. *ibid.* p.15:"der Torso. Er ist nicht Zeichen der Zerstörung eines Ganzen, ist nicht Fragment, sondern zeigt das augenblicklich Erfassbare,...vermeidet, dass Kopf, Arm und Hand Zutat werden, und wird so Komplexes, als Skulptur, als Ausdruck einer Idee. Als Porträt eines Leibes." et p.20
192. Johann Joachim Winckelmann - *Werke* - Bd 1, Dresden 1808, p. 269 sq., cité, dans *Ein deutsches Lesebuch* - Frankfurt/Main und Hamburg 1962 - Bd 1 - p.165 : "ein Haupt, das mit einer frohen Erinnerung seiner erstaunenden Taten beschäftigt ist; und indem sich so ein Haupt von Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebet, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu bilden".
193. Hans Sedlmayr - *Verlust der Mitte* - Salzburg, 1951 - p.140sq. : "den Drang über die Grenzen des nur Menschlichen hinauszugehen. Auch der Torso verrät - wenn auch im Verhältnis zu den Ausbrüchen der Malerei nur leise - eine eigentümliche Lebensferne der Anschauung und zugleich eine erste Emanzipation des plastischen Menschenbildes vom 'Natürlichen', vom Menschlichen."
194. Franz Fühmann - *Kirke und Odysseus* - Wieland Förster - *Liebespaare* - Rostock, 1984
195. *Kunstkombinat DDR* - Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990 - Zusammengestellt von Günter Feist - Berlin, 1990 - p.65sq.

## CHAPITRE V - LES ANNÉES SOIXANTE-DIX, LA CONSÉCRATION

### Rügen

L'élaboration du journal de Tunisie et le début de la rédaction du journal de Rügen coïncident avec de profonds changements en R.D.A. En mai 1971 s'ouvre l'ère Honecker. La détente s'amorce entre l'Est et l'Ouest. Willy Brandt et le gouvernement socio-libéral inaugurent l'Ostpolitik. Des traités importants sont signés: le traité de Moscou (12-8-1970), qui conditionne tous les autres, le traité de Varsovie (7-12-1970), l'Accord quadripartite sur Berlin en septembre 1971 et le Traité fondamental entre les deux Allemagnes en décembre 1972, qui est assorti de différents accords de coopération. À partir de 1973, année où elle devient membre des Nations Unies, la R.D.A. est reconnue officiellement par de nombreux pays. En octobre 1974 une réforme constitutionnelle élimine toute allusion à l'unité de la nation allemande et renforce l'alliance avec l'Union Soviétique. La R.D.A. limite ses échanges commerciaux avec l'Ouest, tandis que les échanges avec l'U.R.S.S. augmentent de 50% entre 1970 et 1975. Sa politique oscille entre une relative ouverture et la méfiance à l'égard du monde occidental, le souci de protéger ses citoyens de son influence, ce que l'on désigne du terme d'"Abgrenzung".

Peu de temps après son arrivée au pouvoir, au cours de la session plénière du Comité Central du S.E.D. en décembre 1971, Erich Honecker fait une déclaration très remarquée, qui est considérée comme témoignant d'une volonté d'ouverture : "Quand on part des positions fermes du socialisme, il ne peut y avoir de tabous en art et en littérature, que ce soit pour ce qui touche au contenu ou en ce qui concerne le style" <sup>1</sup>. Cette déclaration sanctionne en fait une évolution bien amorcée. Des œuvres de Klee, Picasso, Rauschenberg et Wunderlich sont encore retirées de l'exposition *Dialogue* au Cabinet des Estampes de Dresde en 1970, à la fin de l'ère Ulbricht, mais la septième Exposition de Dresde en 1972 témoigne de nouvelles recherches formelles, surtout de celles de l'école de Leipzig, et laisse plus librement s'exprimer la subjectivité des artistes. La référence politique passe de plus en plus à l'arrière-plan. En 1974 a lieu une grande exposition sur le dessin contemporain en R.D.A. avec des artistes jeunes et novateurs au Cabinet des Estampes de Dresde, un lieu qui fait figure de phare et expose en 1976 Chagall. Toutefois la R.D.A. reste un Etat policier qui surveille et même espionne ses intellectuels et multiplie les tracasseries à leur égard. Les déplacements à l'étranger sont toujours considérés comme une faveur et l'État manifeste son arbitraire en refusant des visas ou en ne les accordant qu'à la dernière minute. En outre aucun crédit n'est consacré à l'achat d'œuvres d'art dans une institution comme le Cabinet des Estampes de Dresde qui s'enrichit grâce aux dons des artistes. Le gouvernement a même parfois recours à la vente du patrimoine national à l'étranger pour se procurer des devises.

C'est dans ce contexte général qu'il convient d'étudier le second livre de W. Förster. Pour revoir et retravailler son récit de voyage en Tunisie dans la perspective d'une publication, puis pour se reposer, W. Förster s'est rendu à Rügen et y a séjourné à plusieurs reprises, en novembre 1969, pour de courtes périodes en mai et en septembre 1970, plus longuement en décembre de la même année et en novembre 1971, dans des maisons prêtées par des amis. Il y a poursuivi le journal qu'il tient depuis le début des années cinquante et a beaucoup dessiné, sans utiliser la couleur. Les motifs de l'île de Rügen, les rochers, les arbres, la côte, les filets et les bateaux des pêcheurs lui ont fait retrouver l'univers de Caspar David Friedrich, qui avait lui-même exécuté en 1801 de très nombreux dessins de l'île ainsi que ses célèbres paysages de Rügen.

W. Förster, dans le second livre qu'il prépare à partir de son journal et qui paraît la même année que le récit du voyage en Tunisie, en 1974, s'inscrit dans une double tradition : celle du récit de voyage à l'intérieur de l'Allemagne, qui a fleuri dans la littérature bourgeoise au XIX<sup>e</sup> siècle, et celle du dessin romantique, à un moment où le romantisme est encore mis à l'écart par la critique marxiste. Le titre choisi par W. Förster pour cette seconde publication, *Paysage de Rügen*, et surtout le sous-titre, ont valeur de manifeste : *Hommage à Caspar David Friedrich*. Après les années du réalisme socialiste le plus intransigeant, dans le mouvement amorcé au cours des années soixante, W. Förster est un des premiers artistes de R.D.A. à rappeler l'importance de l'apport du romantisme dans la culture allemande, à s'y rattacher et à préparer sa grande réhabilitation dans les années soixante-dix. À l'époque du voyage en Tunisie son esthétique refusait, nous l'avons dit, tous les choix exclusifs. Après la découverte du monde

méditerranéen, essentiellement grec, c'est un autre pôle que W. Förster explore, l'art du Nord par excellence, le romantisme, et c'est une autre approche de la recherche du moi. Nous nous attacherons à ce double aspect de *Paysage de Rügen* : la défense et illustration du courant romantique, si injustement rejeté par l'esthétique des années du stalinisme, et l'ouverture personnelle à un univers jusque-là inexploré par W. Förster, que ses préférences portaient vers l'art archaïque ou contemporain.

+++

Les voyages à l'intérieur de l'Allemagne, qui étaient dès le Moyen Âge le fait des intellectuels, des étudiants, des marchands, des compagnons et des comédiens ambulants deviennent plus fréquents au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle et nourrissent la littérature. Sont restés célèbres, à titre d'exemples, le voyage de Goethe dans le Harz, de Tieck et de Wackenroder à Bamberg et à Nuremberg, de Heine à Norderney et les promenades de Fontane dans la Marche de Brandebourg. Ils ont fait naître des poèmes ou des récits comme le cycle de la Nordsee ou *Les Pérégrinations dans la Marche de Brandebourg* (*Wanderungen durch die Mark Brandenburg*). Comme Sengle l'a montré, les récits de voyages en Allemagne se multiplient à l'époque Biedermeier, souvent sous forme de journal pour la Jeune Allemagne. Au XX<sup>e</sup> siècle l'horizon s'élargit et dans l'entre-deux-guerres le voyage aux États-Unis le dispute au voyage en U.R.S.S.<sup>2</sup>

Dans les limites étroites de la R.D.A., la côte de la Baltique est la seule ouverture vers le large, un lieu de séjour convoité qui fait figure de privilège et suscite le rêve. Pour l'imaginaire, l'île offre un refuge. Rügen, avec ses falaises de craie, n'évoque-t-il pas l'île blanche des mythes, le séjour des Bienheureux ? W. Förster, toujours soucieux d'éviter les touristes, choisit l'automne, la solitude, la confrontation immédiate avec la nature, la tempête, le vent et l'eau. Bien que le pays soit très différent de l'Afrique du Nord, il existe une continuité entre l'expérience tunisienne et celle de Rügen et d'abord dans le rapport au paysage; c'est une évolution sans rupture : "Ce qui avait commencé en Tunisie de façon expressive et dans l'ivresse, s'est poursuivi avec plus de discipline, de calme, dans un style linéaire, en accord avec le paysage"<sup>3</sup>. En conséquence, la langue doit s'adapter à l'objet qu'elle décrit, renoncer aux riches images et aux effets baroques, se faire plus sobre, de même que le crayon convient mieux aux contours de Rügen, tandis que les couleurs et les larges coups de pinceau permettaient d'évoquer la Tunisie de façon adéquate. De plus, comme le voyage en Tunisie faisait référence à Klee, le voyage à Rügen est placé sous le signe d'un autre grand peintre, C. D. Friedrich, aussi important pour la peinture romantique allemande que l'est Klee pour la peinture du XX<sup>e</sup> siècle.

Peu d'autres artistes sont cités : le douanier Rousseau, évoqué à propos d'un paysage urbain de Putbus<sup>4</sup>, Brecht, lorsque W. Förster repense à un poème<sup>5</sup>. La plupart des motifs sont empruntés à C.D. Friedrich et au romantisme. De Friedrich on retrouve les rochers, les arbres, le cimetière, les couleurs, le ciel, la solitude, les paysages de l'île, la mer au coucher du soleil. Toute la perception de Rügen est influencée par la vision et la peinture de C.D. Friedrich, qui a magistralement réussi, dans le tableau *La lune se lève sur la mer* (*Mondaufgang am Meer*), ce que W. Förster trouve si difficile à réaliser et pourtant si important : l'insertion de l'homme dans le paysage, parce qu'il en a fait "la charnière du tableau", "subordonné au paysage par ses proportions" mais "en même temps centre du tableau qui aide à faire oublier à celui qui contemple le tableau qu'il lui est extérieur" - "solution d'une rare grandeur" qu'il n'a d'ailleurs pas réussi à trouver pour un autre tableau, *Paysage de Rügen avec un arc-en-ciel* (*Rügenlandschaft mit Regenbogen*), où la présence de la figure humaine dans le paysage paraît arbitraire<sup>6</sup>.

Dans le texte de W. Förster les thèmes du romantisme sont partout présents. Parfois sa perception de motifs purement romantiques, tels que les dolmens, chers à Caspar D. Friedrich, est teintée de l'ironie de l'homme contemporain, qui a lu son Heine, et pour qui ce décor évoque une scène d'opéra plutôt que le terrain des exploits de valeureux guerriers barbares. Toutefois les éléments romantiques abondent dans le journal. La saison choisie, l'automne, invite à la mélancolie. Il écrit en se souvenant de précédents séjours et sa perception du temps est complexe, mais surtout hantée par le sentiment de l'éphémère et de la fuite des jours. Lorsqu'il se trouve de nouveau à Vilmnitz, il note dans son journal : "En entrant dans la maison, j'ai éprouvé des sensations nouvelles et violentes, et ce qui m'attendait ici ce n'était pas, comme si souvent lors de secondes rencontres, des répétitions pâles, affadies, de mon premier séjour... Je suis repris par l'atmosphère particulière de cette maison, dont on ne passe pas le seuil, une pierre tombale, sans que soient évoqués le passé, la fuite du temps et la mort"<sup>7</sup>. Il éprouve de nouveau ce sentiment de la fuite du temps

lorsqu'une vieille paysanne de l'île lui raconte qu'elle venait, enfant, apprendre à coudre dans la maison qu'il occupe maintenant et qu'il essaie de retrouver un visage de petite fille sous les traits de la vieille femme<sup>8</sup>. Deux ans se sont écoulés depuis son premier séjour. Le manuscrit du journal de voyage en Tunisie, auquel il travaillait, se trouve maintenant chez l'éditeur : "Le temps, enfui, a glissé entre mes mains, heures de veille, de sommeil, travail et oubli, le temps ? Un lac ou une mer qui coule, déferle, repose, est secoué par les tempêtes, sous les changements, les variations de la lumière, des couleurs et qu'on peut contempler. Il est possible de compter les points fixes : les pierres près de la rive, la position de celui qui regarde en arrière. Le résultat : quelques sculptures, des dessins de personnages, des portraits et encore des dessins - des paysages de Rügen"<sup>9</sup>. Ce sentiment intense du temps ne peut être ressenti que loin de la ville et cette rupture avec la vie urbaine est un autre motif fréquent du romantisme.

W. Förster habite, solitaire, cette vieille maison presque abandonnée, promise à la ruine, dont toutes les formes sont étrangères à l'esprit de géométrie et qui évoque les contes de Grimm. "La maison, assez grande, pour y vivre et y respirer produisait sur moi une étrange attirance. Elle était dépouillée et meublée sans luxe. De lourdes poutres noires supportaient un plafond qui était à peine à hauteur d'homme; à chaque coin, la hauteur et la pente étaient différentes. Les murs bruts et bosselés, interrompus par des poutres de soutènement, ressemblaient aux reliefs d'un paysage. Je crois qu'il n'y avait pas une seule surface plane, une seule ligne droite, un seul angle droit. La porte et le seuil, les poutres et la corniche suivaient les formes que les troncs avaient prises lors de leur croissance, ces troncs qui avaient servi à l'assemblage de la maison trois cents ans auparavant. C'était ce développement végétal qui m'attirait, qui dégageait une impression de chaleur, de paix et de sécurité, même lorsque, la nuit, la tempête faisait irruption dans le conduit de la cheminée et s'y engouffrait et que la pluie venait battre le foyer ouvert"<sup>10</sup>. C'est un lieu plein d'âme et sur cette île les pierres semblent avoir un langage. Au "cri" de l'établissement de bain, dont la blancheur tranche sur le vert de la forêt, semble répondre "l'appel" des petites maisons du village de Putbus<sup>11</sup>. Il éprouve là ce sentiment d'étrangeté, si fréquent dans la littérature romantique, et, comme parfois chez Hoffmann, les façades des maisons prennent une allure cocasse.

Ce qu'il trouve au cours de ses promenades, ce sont des lieux romantiques: la forêt et les arbres aux formes tourmentées, le bord de mer sous un ciel immense, battu par le vent. Comme les plantes chez Hoffmann, les fleurs chez Heine, les arbres dans la forêt de Goor, à Rügen, évoquent d'autres êtres du monde humain ou animal. Ce jeu de correspondances, déjà pratiqué dans le journal de Tunisie, est repris comme un des modes de perception essentiels du romantisme : "l'entrée dans la forêt sombre, ruisselante de Goor. De petits troncs lisses comme des serpents, des bouleaux blancs et luisants, et des sapins dont les rameaux tombent lourdement à terre, des troncs de hêtres, lisses, avec des reflets d'argent comme la peau des dauphins"<sup>12</sup>. Les arbres près du site de falaises de craie de Stubbenkammer ont les formes fantastiques qui caractérisent les descriptions romantiques : "Les hêtres de cette grande gorge ouverte exerçaient sur moi un charme irrésistible par leurs formes bizarres et grotesques, leur ressemblance avec le corps humain. Seule l'idée que de la rive je verrais les deux choses, les falaises de craie et les arbres, me retint de dessiner pendant toute la journée exclusivement des aperçus de cimes d'arbres tombés, les troncs dilatés, les écorces éclatées et béantes, les boursoufflures et les cicatrices et toutes les racines lourdes et grasses qui rampent sur les talus comme des serpents ou, dénudées par les éboulements de terrain, pendent comme des barbes au-dessus des à-pic"<sup>13</sup>.

L'homme romantique affronte seul le ciel, la mer, la tempête. Les promenades solitaires de W. Förster sur la plage rappellent les flâneries de Heine, qui notait à Norderney : "Si l'on se promène sur le rivage, les bateaux qui passent offrent un beau spectacle. S'ils ont sorti leurs voiles d'une blancheur éclatante, ils ressemblent à de grands cygnes blancs qui glissent devant nous. Ce spectacle est particulièrement beau quand le soleil se couche derrière le voilier qui se déplace et que celui-ci est nimbé d'une auréole d'or"<sup>14</sup>. W. Förster retrouve cette attitude de contemplation solitaire, face à la mer : "je suis debout, fouetté par la tempête, au-dessus de l'écume, du ressac. La pluie me bat le visage et des nuages bas qui sont balayés sortent des bandes de cygnes criards"<sup>15</sup>. Il revit une expérience chère à Caspar D. Friedrich et dont son ami Gotthilf Heinrich von Schubert nous a laissé le récit : le peintre aimait cette côte de Rügen tout particulièrement à la saison des tempêtes, à la fin de l'automne et au début du printemps, les pêcheurs s'inquiétaient de le voir "escalader les parois rocheuses et les falaises qui se dressaient dans la mer. Lorsque la tempête se déchaînait avec la plus grande violence et que les vagues, couvertes d'écume, étaient les plus

hautes, il restait debout, trempé par l'écume ou par une soudaine averse... Lorsqu'un orage passait sur la mer, accompagné de tonnerre et d'éclairs, il se précipitait à sa rencontre sur la bordure rocheuse de la côte, comme un homme qui aurait conclu avec ces forces un pacte d'amitié"<sup>16</sup>. Comment ne pas penser au René de Chateaubriand, évoquant de semblables promenades : "je marchais à grands pas, le visage enflammé, le vent sifflant dans ma chevelure, ne sentant ni pluie, ni frimas"<sup>17</sup>.

Si la tempête constitue un motif privilégié de la littérature et de la peinture depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, de Bernardin de Saint Pierre à Joseph Vernet<sup>18</sup>, le coucher de soleil, associé à la mélancolie de la fin d'un jour et de la fuite du temps, apparaît fréquemment dans l'art romantique et éclaire de sa lumière plusieurs tableaux de Caspar David Friedrich. Citons quelques exemples : *Port après le coucher du soleil*, *Femme au coucher du soleil*, *Paysage au soleil couchant*, *Soir sur la Baltique* ou encore *Cygnés au coucher du soleil*. Comme Heine à Norderney, W. Förster est sensible à la beauté du soleil qui décline et évoque à plusieurs reprises le coucher du soleil sur Rügen<sup>19</sup>.

Non seulement les situations, mais les sentiments du narrateur sont une reprise de la tradition romantique. Comme les héros d'Eichendorff il éprouve la nostalgie des pays du Sud, de l'Italie et de l'Espagne<sup>20</sup>. Comme E.T.A. Hoffmann à la fin du *Vase d'or* il perçoit l'unité profonde derrière les apparences multiples, "l'accord sacré de tous les êtres comme le secret le plus profond de la nature"<sup>21</sup>. Même si le sentiment religieux qui anime toute l'œuvre de Caspar D. Friedrich lui est tout à fait étranger, W. Förster tente de "dépasser l'isolement, l'addition des objets et des éléments et de saisir toutes les choses visibles dans leurs rapports et leur interdépendance"<sup>22</sup>. Dans un entretien avec Anneliese Löffler, publié dans les *Weimarer Beiträge* et repris dans *Aperçus*, W. Förster précise que ce qu'il a voulu exprimer dans ce journal ce sont "les liens de l'homme avec la nature et avec l'univers"<sup>23</sup>.

Comme Werther, qui préfigure le héros romantique, il passe "de l'euphorie à la dépression"<sup>24</sup> et il aspire à l'infini: "Je sors dans la nuit, avide de grands espaces, de vent. Je voudrais être à tous les endroits à la fois, chercher l'inconnu, chercher quoi ?"<sup>25</sup>. Ce passage du journal rappelle la lettre du 21 juin dans *Werther*, dans laquelle celui-ci exprime le même besoin de s'élancer vers les lointains et de s'y fondre et la même quête, fruit de l'insatisfaction<sup>26</sup> : "C'est singulier ! Lorsque je vins ici, et que de la colline je contemplai cette belle vallée, comme je me sentis attiré de toutes parts ! Ici le petit bois... ah ! si tu pouvais t'enfoncer sous son ombrage !... Là une cime de montagne... ah ! Si de là tu pouvais embrasser la vaste étendue !... Ces collines l'une à l'autre enchaînées et ces paisibles vallons... oh ! Que ne puis-je m'y perdre ! J'y volais, et je revenais sans avoir trouvé ce que je cherchais"<sup>27</sup>.

Ce rapprochement avec Werther n'est pas aussi arbitraire qu'il le paraît. Il permet de comprendre l'importance de ce récit de voyage dans la R.D.A. du début des années soixante-dix. Pour Lukacs, l'insatisfaction de Werther n'était concevable que dans la société bourgeoise qui mettait partout un frein à ses aspirations, entravait le plein épanouissement de ses facultés, le libre "développement de sa personnalité"<sup>28</sup>. W. Förster affirme de façon implicite qu'un citoyen de R.D.A. au début des années soixante-dix peut ressentir les mêmes frustrations et les mêmes désirs que Werther. Il défend même de façon tout à fait explicite la conviction que le romantisme n'est pas dépassé mais traduit une dimension toujours actuelle de l'homme. Il a recours, pour ce faire, à une argumentation qui peut surprendre mais qui est susceptible de toucher les tenants de la culture officielle, en disant que le romantisme est une force "positive" et "progressiste". Or lorsque Lukacs évoque les écrivains romantiques il leur applique l'épithète, qui équivaut à une condamnation sans appel, de "réactionnaires"<sup>29</sup>. Pour cette défense du romantisme, W. Förster part d'une citation de Caspar David Friedrich : "je dois m'abandonner à ce qui m'entoure, m'unir à mes nuages et à mes rochers, pour être ce que je suis". W. Förster la commente ainsi : "Dans cette confession s'exprime le souhait de se connaître soi-même, de renoncer à l'isolement de l'homme et de le dépasser et si nous sommes prêts à ne pas exagérer l'importance des 'idées de croix et de tombeaux' du romantisme et à considérer l'aspect plus positif de la vision romantique du monde, à savoir les aspirations du sentiment, l'intuition de rapports plus profonds, très profonds entre l'homme et le monde qui l'entoure, l'homme et le paysage, l'homme et la terre, l'homme et la terre et le cosmos, il me semble qu'il renferme une grande richesse d'idées progressistes et valables pour notre époque"<sup>30</sup>.

Ce mode de défense paraît moins surprenant lorsqu'on se reporte au discours officiel de cette époque sur la politique culturelle. Pour réhabiliter le romantisme il faut lui conférer les valeurs toujours mises en

avant d'un art positif et progressiste. W. Förster ne recherche pas l'affrontement, qui aurait d'ailleurs été sans issue pour lui comme pour tout autre, tant était puissant le dogmatisme du Ministère de la Culture. Le regain de faveur du romantisme en R.D.A. dans les années soixante-dix, si important pour l'émergence des valeurs individuelles, pour ne pas dire de l'individualisme, dans l'art de R.D.A., est dû au travail patient et obstiné d'un groupe de critiques et d'artistes qui procèdent par petits pas mais finissent par s'imposer. W. Förster est un des précurseurs. Si l'on se reporte aux revues des années soixante-dix, on constate seulement un peu plus tard l'apparition d'articles sur le romantisme, en particulier dans les *Weimarer Beiträge*, tels que ceux de Claus Träger, Günter Hartung, Hans Jürgen Geerds, Hans Dietrich Dahnke<sup>31</sup>. En 1978 paraît le septième volume d'une grande *Histoire de la littérature allemande*, publiée par la maison d'édition Volk und Wissen et couvrant la période de 1789 à 1830. Il donne lieu à une vaste discussion sur le romantisme, dont le point de départ était venu des arts plastiques. En effet un colloque sur Caspar D. Friedrich a eu lieu en 1974, un autre sur Philipp Otto Runge en 1977 à l'Université de Greifswald. En 1977 le deux centième anniversaire de la naissance de Kleist a été célébré à l'Université Humboldt par un colloque sur le romantisme. Plusieurs écrivains de R.D.A. s'intéressent à la tradition romantique, ainsi Anna Seghers. Stephan Hermlin rend hommage à Hölderlin, Franz Fühmann consacre un article à Hoffmann tandis que Günter de Bruyn fait de Jean Paul Richter le sujet d'une biographie. La littérature de R.D.A. s'enrichit des apports du romantisme, d'éléments oniriques, fantastiques ou symboliques, empruntés à l'univers du conte. Gerhard et Christa Wolf jouent dans la réhabilitation du romantisme un rôle de premier plan par leurs écrits et par les publications de textes romantiques qu'ils dirigent<sup>32</sup>.

+++

Pour illustrer son propos et rendre "hommage à Caspar D. Friedrich", Wieland Förster publie, avec son journal, des dessins (ill.15). Certains sont exécutés à la plume et placés au-dessus du texte, ils proviennent de ses carnets d'esquisses; les seconds sont des hors-texte, pour lesquels il a utilisé le crayon et qu'il a recomposés en atelier. Peter Feist, dans une courte étude qui suit les dessins de W. Förster, donne des précisions sur sa technique. Pour les petits dessins publiés au-dessus du texte il utilise un stylo de dessinateur industriel, pour les dessins un crayon plutôt dur, car il n'aime pas les effets brillants du crayon gras. Il alterne l'emploi de la pointe et de la tranche de la mine. Deux éléments marquent, selon Peter Feist, le style des dessins: l'impact des impressions tunisiennes et une carte géographique ancienne de Döbeln, datant de 1780, qui a frappé W. Förster dans une librairie. Il tente aussi de définir ce qui distingue le dessin de C. D. Friedrich de celui de W. Förster. C. D. Friedrich se caractérise par des lignes nettes, des contours précis, des traits minutieux, tandis que le dessin chez W. Förster évoque plutôt "le modelage d'un bas-relief" et "son trait est sans cesse en mouvement"<sup>33</sup>.

C'est à la suite d'une conversation avec Fühmann que W. Förster envisage de regrouper un choix de ces dessins sous le titre: "Hommage à Caspar David Friedrich". En effet le dessin a joué un rôle capital dans l'œuvre de C.D. Friedrich. Il a reçu sa première formation d'un professeur de dessin, Quistorp, auprès de qui il a appris à observer et à copier la nature, à Greifswald et à Rügen précisément. Caspar D. Friedrich s'est constitué un répertoire de motifs qu'il a ensuite réutilisés, combinés, assemblés dans ses tableaux. Il s'agit, pour reprendre l'inventaire de Werner Hofmann dans la catalogue de l'exposition de Hambourg en 1974, de la côte de la Baltique, de scènes portuaires, de voiliers, de rochers, d'arbres, de grottes, de cimetières, de dolmens, de monuments, de croix, de ruines d'églises<sup>34</sup>.

Dans les études de tableaux de Caspar D. Friedrich que Werner Hofmann a rédigées pour le catalogue de l'exposition consacrée à *La peinture allemande à l'époque du romantisme*, qui s'est tenue à Paris en 1976, il montre de façon convaincante que le dessin est primordial dans une peinture de Caspar D. Friedrich, et que dans un tableau comme *Le voyageur au-dessus d'une mer de nuages (Wanderer über dem Nebelmeer)*, on peut identifier le réemploi de trois dessins précis, exécutés dans des lieux différents, à des moments différents, pour les rochers et pour l'arrière-plan, tous inspirés par l'Elbsandsteingebirge, les montagnes de grès de la Suisse saxonne. L'art du peintre consiste à "subordonner souverainement" ces divers éléments au sujet du tableau<sup>35</sup>.

Toutefois, chez Caspar D. Friedrich, le tableau est beaucoup plus qu'un savant assemblage de choses vues dans la nature. Il diffère aussi du paysage idéal si souvent pratiqué au XVIII<sup>e</sup> siècle, par exemple chez Joseph Vernet ou chez Hackert. L'originalité de Caspar D. Friedrich est la "sacralisation" du paysage, pour



reprendre le terme de Werner Hofmann lorsqu'il cherche à le situer dans l'évolution du genre<sup>36</sup>. Les interprétations de Börsch-Supan vont dans le même sens<sup>37</sup>. Le tableau, chez Caspar D. Friedrich, est chargé d'un message métaphysique, religieux, chrétien, que Börsch-Supan a tenté de déchiffrer dans des toiles célèbres, telles que *La mer de glace (Das Eismeer)* ou *Les falaises de craie de Rügen (Kreidefelsen auf Rügen)*. Dans la représentation du bateau brisé par les blocs de glace, au cours d'une expédition polaire, Caspar D. Friedrich suggère l'échec de certaines entreprises humaines devant la puissance de la nature<sup>38</sup>. Pour le second tableau, où l'on retrouve les falaises blanches de Stubbenkammer, un des sites les plus pittoresques de l'île de Rügen, nous possédons une aquarelle conçue comme une stricte "veduta", comme le note W. Hofmann<sup>39</sup>. C'est déjà une réinterprétation de la nature, dans la mesure où l'artiste introduit une symétrie dans les rochers que la photographie des lieux ne révèle pas. Le tableau va plus loin dans la vision, puisque C.D. Friedrich ajoute au premier plan trois personnages, la jeune femme qu'il venait d'épouser à gauche, son frère à droite et lui-même, penché sur la terre, au centre. Ces trois personnages, en raison de leur attitude et de la couleur de leurs vêtements, ont été interprétés comme emblématiques des trois vertus chrétiennes de la foi, de l'espérance et de la charité<sup>40</sup>. Caspar D. Friedrich a en effet indiqué, dans ses écrits, la possibilité de saisir un message derrière les apparences dans son œuvre. W. Hofmann cite une lettre particulièrement révélatrice du 9 août 1815 à une amie, Louise Siedler, où il décrit un de ses tableaux et en donne le sens: " Sur le bord de la mer, dénudé et pierreux, se dresse une haute croix; pour ceux qui le voient, c'est un réconfort, pour ceux qui ne le voient pas, c'est une croix" <sup>41</sup>.

Cette dimension chrétienne, si importante, chez Caspar D. Friedrich, est absente des dessins de W. Förster. Certes, il reprend les éléments de la grammaire de Caspar D. Friedrich, en particulier la côte de la Baltique, les bateaux, l'arbre, les rochers et les cimetières et il les combine dans ses dessins. Peter Feist suggère que ces éléments de paysage peuvent être chargés de sens: "C'est ainsi qu'un talus, un chemin creux, quelques pierres, racines ou morceaux d'épave peuvent rendre visibles des tensions, des contrastes, des imbrications, de douloureuses perturbations et des guérisons réconfortantes"<sup>42</sup>. Ce sont des motifs traditionnels de l'art pictural, absents de l'univers du réalisme socialiste, auxquels W. Förster fait expressément référence, auxquels il se rattache et dont il cherche à affirmer la pérennité.

Certains de ces motifs ont une histoire dans l'évolution de la représentation du paysage que W. Hofmann a retracée. Prenons l'exemple du rocher, accessoire si fréquent dans la littérature romantique et qui revêt une importance symbolique dans un récit comme *La montagne aux runes (Der Runenberg)* de Tieck. C'est un motif de prédilection chez W. Förster, parce qu'étant sculpteur, il éprouve la parenté de la pierre érodée par la nature et du bloc de grès ou de granit modelé par le sculpteur. Léonard de Vinci a été un des premiers à se livrer à des études de rochers en tant que sujets autonomes. En effet auparavant, ils apparaissaient dans la peinture religieuse comme décor ou arrière-plan. Chez Léonard de Vinci un dessin de rocher devient un instrument au service de la connaissance de la terre, et c'est ce qu'il est encore chez Carus. Dans les mythes et les légendes, les contours des rochers rappellent des formes humaines ou animales ou bien le rocher apparaît comme "une métaphore de la force menaçante de la nature inanimée". C'est ainsi que C. D. Friedrich l'utilise : le rocher incarne "le monstrueux, qui fait prendre conscience à l'homme de sa petitesse" et W. Hofmann se réfère en particulier à un dessin de 1801, intitulé : *Porte dans les rochers de la gorge d'Uttewald (Felsentor am Uttewalder Grund)*, où la porte lumineuse paraît singulièrement petite dans une masse écrasante de rochers sombres et effrayants. Börsch-Supan interprète le rocher, toujours dans une perspective chrétienne, comme le symbole d'une foi inébranlable. Le tableau, déjà cité, du *Voyageur au-dessus de la mer de nuages*, dressé sur les rochers, illustrerait cette foi et le dialogue avec la nature<sup>43</sup>.

Lorsque W. Förster dessine à son tour des rochers en accentuant leurs formes fantastiques il ne fait pas un travail d'épigone du romantisme, mais utilise les motifs picturaux de Caspar David Friedrich, en artiste post-moderne, comme des citations. Caspar D. Friedrich reste un maître de la ligne et de la composition. W. Förster réhabilite une source d'inspiration essentielle dans le dessin, le paysage, la nature, qui a été représentée chargée de sens et de secrets à l'époque romantique. L'art du paysage implique un rapport étroit avec la nature. On en fait remonter l'origine à la poésie et à la peinture romaine, les Romains étant à l'origine un peuple de paysans. Relégué au second plan pendant le Moyen Âge, dominé par la pensée chrétienne, n'occupant l'ensemble du tableau que lorsqu'il représente un saint ermite, isolé dans un "désert", il se développe à la Renaissance et son importance dans la peinture ne cesse de grandir jusqu'à la floraison du XIX<sup>e</sup> siècle. Il accompagne l'émancipation de l'individu et ce n'est pas un hasard si l'art totalitaire le

limite au service de l'idéologie. Refaire du paysage, c'est donc retrouver la liberté du regard et le contact avec la nature. Cette nature, aux yeux de W. Förster, est toujours susceptible de suggérer la force, la beauté, le mystère. Il exprime la volonté, affirmée dès le voyage en Tunisie, de rappeler la permanence de la nature, du paysage dans une société qui place l'homme, et l'homme dans sa dimension sociale, au centre de tout. Comme dans la plupart des dessins de C.D. Friedrich, on ne trouve pas de personnages dans les dessins de W. Förster. La présence humaine est gommée, ainsi que nous l'avons noté pour les gouaches de Tunisie. Dans un pays qui met en avant les réalisations techniques du modernisme, le monde de la pêche et des pêcheurs n'est suggéré par W. Förster que par des filets (ill.15), comme ceux du temps de Caspar D. Friedrich, représentés tendus entre des arbres nouveaux comme de gigantesques toiles d'araignées<sup>44</sup>. "On présuppose que l'homme est actif, agissant, mais que la nature a une existence passive." Or W. Förster souhaite "maintenir le dessin hors de ce champ de tension"<sup>45</sup>. Dans la sculpture il se consacre d'abord à la figure humaine et veut explorer dans le dessin un autre domaine, l'espace, la nature. Ensuite cette expérience du dessin de paysage enrichit sa sculpture<sup>46</sup>.

W. Förster ne cherche pas la nostalgie ou l'anachronisme, mais il refuse, en réhabilitant le romantisme, que l'art soit réduit à traiter des phénomènes de société et que l'homme ne soit perçu que dans sa dimension sociale, en maître de la nature. Peter Feist constate, dans les dernières lignes de son étude, que W. Förster, artiste visuel et philosophe, est dans la lignée, peu nombreuse, de Caspar D. Friedrich et que le réalisme, tel qu'on le comprend en R.D.A. au début des années soixante-dix, c'est-à-dire dans un sens qui s'est déjà très largement ouvert, a besoin d'artistes tels que W. Förster. En reprenant les motifs picturaux de Caspar D. Friedrich, W. Förster rappelle le droit à l'existence, dans la R.D.A. de la fin des années soixante, du romantisme comme expression de la beauté et de l'insatisfaction. Il récuse toute coupure artificielle avec le passé. Caspar D. Friedrich est une étape essentielle de l'évolution de l'art allemand. Comment comprendre les paysages de Blechen, par exemple, qui peint un peu plus tard les rochers et les falaises de craie de Rügen, sans se référer à C. D. Friedrich ?<sup>47</sup>. Amputer la culture allemande du romantisme lui paraît un non-sens, une monstruosité, contre laquelle il s'insurge à sa manière, sans éclat, en dessinant seul à Rügen, en attendant que ce qu'il fait soit accepté et reconnu.

Il cherche à exprimer le sens de son expérience à Rügen, de ce face-à-face dans la solitude avec la mer, avec la nature, grâce à un sursis que le retard technologique de son pays accorde à ces paysages, à ces pêcheurs. Le monde industriel est mis entre parenthèses. Ce face-à-face avec la nature est une évasion, loin d'une société oppressante par les limites qu'elle impose, mais qui met l'artiste à l'abri des deux impératifs qui commandent son existence dans le monde occidental : la nécessité de vendre et la nécessité d'innover en permanence. Si bien que W. Förster, au cours d'une émission radiophonique en 1993, après la réunification, se souvient de son expérience de Rügen comme d'un des moments les plus forts de son existence et n'est pas certain qu'il aurait pu le vivre ailleurs<sup>48</sup>.

+++

Entre le texte et les dessins hors-texte, W. Förster a inséré des poèmes. Eichendorff et Heine incluaient volontiers des poèmes dans leurs œuvres en prose. W. Förster préfère regrouper ses cinq poèmes à la fin de son récit en prose, pour reprendre sur le mode lyrique certains thèmes présents dans le journal. Alors qu'il avait renoncé à publier les poèmes que lui avait inspirés la Tunisie en même temps que le récit de voyage, et qu'ils étaient parus sur une plaquette, il ajoute cinq courts poèmes au récit de voyage en prose de Rügen. Le premier est intitulé *Élégie de Vilmnitz (Vilmnitzer Elegie)* et oppose deux thèmes : la vieille maison où il loge et le ciel de Rügen. Ses poèmes n'ont pas la forme régulière de la plupart des poésies romantiques. Les vers sont de différente longueur, W. Förster renonce à la rime et le plus souvent à la ponctuation et utilise une disposition graphique décalée, moderne. Nous reproduisons les textes :

Haus  
sieben Generationen gezeugt  
gestorben unter dem Dach  
aus Stroh  
rauchschwarze Balken bedrängen die Stirn  
im Kamin nistet

Nacht  
 hinter schorfigen Mauern  
 erzeuge ich Schweigen  
 tilge Lettern aus Manuskripten  
 lebe von Träumen  
     Weib das Säule im Mittag  
     schattenlos ist  
     gegenwärtig durch Nelkengeruch  
     und die perlmutteten Muscheln  
     der Impfnarben  
     auf Armen und Schenkel.

Schwelle  
 die Inschrift zeitverschliffen  
 ein Grabstein  
     Agneta Christina P.  
     verstorben am Tage der Hochzeit  
     wann?

Himmel  
 von kreischenden Schwänen chiffriert  
 die Ufer Steine  
 Steine  
     Piedestale für Statuen  
     Frauen denen der Herbst  
     laufarbene Milde leiht  
     Tau auf dem Antlitz  
     Tränen und Regen.

W. Förster mêle à des thèmes romantiques traditionnels comme celui du rêve, celui de la vieille maison au toit de chaume, aux poutres noircies par la fumée, pleine de nuit et de silence, ou celui de la tombe d'une jeune fiancée morte, des éléments autobiographiques tels que la correction des manuscrits ou sa perception des blocs de pierre sur le rivage en tant que sculpteur ou encore une notation moderne comme les marques des vaccins sur le corps de la femme qu'il aime, élément prosaïque auquel il confère la marque de la poésie en les comparant aux coquillages nacrés.

Le poète Raoul Bécousse, auteur de plusieurs recueils et qui a traduit et publié des poèmes de la littérature de R.D.A<sup>49</sup>, a fait une traduction des quatre petits poèmes de W. Förster. Le premier est consacré à un mal dont W. Förster est victime depuis ses années de prison, l'insomnie. Il montre l'auteur comme un être de souffrance, tel qu'a été souvent présenté le poète romantique :

Ohne Schlaf	Insomnie
Nachmitternachtstunden verwacht auf dem schmerzenden Lager von Gedankentrümmern.	Heures après minuit que l'on passe à veiller sur le lit de douleur des souvenirs en ruines.

Le poème suivant est consacré à Göhren, une petite localité de Rügen, où le poète dort comme sur une île, près d'une femme et de la mer, au cœur de la nature, dans un espace sans murs.

Göhren	Göhren
Mein Bett es steht inselgleich	Mon lit est comme une île

umgeben von Meeren	environné de mers
inmitten	au milieu
mondscheinrindiger Buchen	de hêtres à l'écorce de clair de lune
ich ruhe	je me repose
verströmte Brandung	après le ressac
glatthäutig	la peau lisse
neben dir	près de toi
und dir Meer.	et de toi, mer.

Le troisième petit poème est consacré, comme tant de poèmes romantiques, à la nuit, mais dans cette nuit des images de violence et de cruauté, toutes modernes, succèdent aux images de paix et d'harmonie:

Nachtbild	Tableau nocturne
Eine Armada trunkener Sichelmonde die weissen Flanken der Boote Daunen, auf buchtausmessendem Wind die Wellen legen, Qualle um Qualle, ein gleissendes Mosaik auf den Strand.	Une armada de croissants de lune ivres les coques blanches des bateaux - duvets, par un vent arpentant la baie les vagues déposent méduse après méduse, une brillante mosaïque sur la plage.
Morgen werden die Männer aus den Städten die Medusen sich zuwerfen - und sie zerschlagen, mit tauben, gespreizten Fingern.	Demain les hommes des villes se lanceront les méduses - et les mettront en pièces, avec des doigts engourdis, écartés.

Le dernier poème a pour sujet le moi qui est au centre de la littérature romantique et exprime les liens du moi et de la nature. Le moi est également à la fin des années soixante en R.D.A. une préoccupation centrale du lyrisme. Il ne s'agit pas du moi orienté vers le "collectif" de Volker Braun, mais du moi individuel, comme chez Kunert ou Kunze à la même période<sup>50</sup>.

Ich	Moi
Ich kann Kiesel sein oder Fels oder Woge ungesehen verweilt vielleicht bewegt sie eine Muschel.	Je peux être galet ou rocher ou bien vague roulée sans être vue peut-être remue-t-elle un coquillage.

+++

Konrad Wolf, président de l'Académie, à la suite d'une longue conversation avec W. Förster, au cours de laquelle W. Förster compare sa situation à celle de Barlach en 1933, l'incite à entrer à l'Académie et lui accorde son soutien<sup>51</sup>. Il a en effet remarqué la désaffection des jeunes artistes de talent pour l'enseignement de l'Académie et souhaite apporter du sang neuf. W. Förster n'est ni membre du S.E.D., ni associé à l'image du réalisme stalinien. Il accepte, est élu en 1974, tandis que Willi Sitte, qui représente la nouvelle génération, devient président de l'Association des Arts Plastiques (Verband bildender Künstler). L'arrivée au pouvoir de Honecker, en 1971, a été marquée, nous l'avons dit, par une très relative libéralisation dans la vie culturelle de la R.D.A. Un certain nombre de livres paraissent qui auraient

difficilement vu le jour sous Ulbricht, en particulier *Les nouvelles souffrances du jeune W. (Die neuen Leiden des jungen W.)* d'Ulrich Plenzdorf en 1972 qui vont retenir l'attention des observateurs de la R.D.A. Le 7<sup>e</sup> congrès des écrivains, en novembre 1973, marque une ouverture et la rupture avec la voie de Bitterfeld. La même année Volker Braun publie un livre critique, *Hinze und Kunze*. Ce courant général est favorable à la publication des deux livres de W. Förster, qui paraissent tous les deux, l'année même où W. Förster est élu à l'Académie, dans deux maisons d'édition différentes : le journal de voyage en Tunisie paraît au Verlag Volk und Welt, qui est l'éditeur de l'association d'amitié germano-soviétique (Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft), et le journal de Rügen est publié par l'Union Verlag, maison d'édition de la C.D.U. de R.D.A.

La presse et la radio se font l'écho de ces parutions. Pour la sortie du livre sur le voyage en Tunisie, la maison d'édition Volk und Welt organise une fête dans l'atelier de W. Förster et Gerhard Wolf, avec qui W. Förster s'est lié d'amitié l'année précédente, prononce une allocution. Un article du journal *Neue Zeit* en date du 11-9-1974 rend compte de l'événement, donne des extraits du discours de Gerhard Wolf, rappelle l'activité de W. Förster comme sculpteur, dessinateur et graveur et mentionne la parution du livre sur Rügen. En conclusion, l'auteur de l'article, qui ne le signe d'ailleurs pas, souhaite d'autres publications telles que celle-là. L'ensemble est plus informatif que critique. Le *Neues Deutschland*, dans son supplément littéraire du 13-11-1974, présente le journal de Tunisie avec une illustration, un dessin de Kairouan, en insistant sur l'importance de la vision subjective de l'artiste et sur la richesse de son style et la qualité de ses gouaches et de ses dessins, en le replaçant dans une longue tradition de voyages d'artistes et en citant la post-face de Franz Fühmann.

Au mois d'août, une émission de radio de la Voix de la R.D.A. (Stimme der D.D.R.) est consacrée au journal de Tunisie. Un journal de R.F.A., le *Mannheimer Morgen*, du 29-12-1975, sous le titre *Un sculpteur en Tunisie*, rapproche le voyage de W. Förster de celui de Paul Klee, il rappelle que W. Förster a exposé une sculpture à Berlin-Ouest et insiste sur les contrastes de la Tunisie. L'article est très élogieux.

La *Sächsische Zeitung* du 29-11-1974 part de l'exemple des artistes qui se sont illustrés dans plusieurs disciplines, à la fois dans les arts plastiques et l'écriture, pour replacer W. Förster dans cette lignée et signaler la parution des deux livres, en insistant sur la qualité du texte et des illustrations. L'auteur de l'article justifie l'absence de la figure humaine dans les gouaches et les dessins, ce qui était la critique essentielle adressée à W. Förster, et souhaite la publication d'autres ouvrages de ce type. Même si l'on tient compte du fait que peu de journalistes, dans la presse de R.D.A., se seraient risqués à critiquer un membre nouvellement élu de l'Académie, l'accueil est favorable. La meilleure preuve en est que les deux ouvrages sont rapidement épuisés.

Trois ans après son élection à l'Académie, Claude Keisch, historien d'art, aujourd'hui conservateur à la Nationalgalerie de Berlin, consacre à W. Förster une monographie illustrée de photos de ses sculptures et de ses dessins, que nous avons déjà mentionnée. Elle est publiée dans une maison d'édition spécialisée dans les livres d'art, le VEB Verlag der Kunst Dresden. Claude Keisch étudie la genèse et l'évolution de l'œuvre jusqu'en 1975. Cette première partie, qui constitue l'essentiel de l'ouvrage, est suivie de repères biographiques. La condamnation en 1949 est mentionnée, ainsi que l'amnistie qui vaut à W. Förster d'être libéré en 1950. Sont notées, année par année, les œuvres, les rencontres, les influences, les lectures. Quelques textes de W. Förster précisent ses intentions. La dernière partie est réservée aux critiques et aux artistes, amis de W. Förster, Erich Arendt, Franz Fühmann, Gerhard Wolf, tous trois écrivains, Paul Eliasberg, artiste originaire de Hambourg, qui vit alors à Paris, Peter H. Feist, professeur à l'Université Humboldt et directeur d'un institut de recherche à l'Académie des Sciences, Erhard Frommhold, critique d'art, auteur de nombreux ouvrages et lecteur au Verlag der Kunst Dresden et Heinz Schönemann, historien d'art, directeur adjoint de la Fondation des Châteaux et des Parcs de Potsdam-Sanssouci. Par sa qualité, son absence de concession au discours dominant en R.D.A., cette monographie est une consécration qui a gardé toute sa valeur. Quelques années plus tard, en décembre 1979, le metteur en scène Eduard Schreiber tourne un film documentaire consacré à W. Förster.

+++

Tout en retravaillant ses journaux de voyage, W. Förster poursuit son œuvre de sculpteur et de dessinateur. Ces années du début de l'ère Honecker sont pour lui très créatrices. De 1970 à 1974 il réalise une stèle de porphyre sur le thème de la science, force productive (*Die Wissenschaft als Produktivkraft*) pour Karl Marx-Stadt. Il s'agit d'une commande, mais la plupart de ses sculptures sont des œuvres libres. W. Förster exploite un petit nombre de motifs qu'il a reconnus pour siens dans les années soixante : le torse, le portrait d'artiste, l'homme torturé, le corps féminin, le couple. Dans *Aperçus* il développe sa conception du torse en sculpture<sup>52</sup>. Le torse représente l'homme (*Männlicher Torso*, 1974) ou la femme (*Weiblicher Torso*, 1973), il est étudié allongé (*Männlicher Torso, liegend*, 1974), en position ascendante (*Aufstrebender Torso*, 1972) ou dans la chute (*Torso eines Stürzenden*, 1974). Le torse féminin est représenté allongé (*Weiblicher Torso, liegend*, 1972) ou à demi couché (*Weiblicher Torso, halbliegend*, 1978 et *Kleiner weiblicher Torso, halbliegend*, 1972). L'esquisse du monument à Kleist prend la forme d'un torse (1974, ill.18). A partir de 1972 il exécute de nombreuses variations sur le torse qu'il intitule *Aperçus* (Einblicke, ill.22) et poursuit jusqu'en 1978. Il y exprime la parenté du corps humain et des éléments de paysage : seins, ventres et membres évoquent des roches avec leurs anfractuosités, des gorges, des élévations de terrain, des plis et des reliefs, la chair ne se distingue pas de la glaise. Winckelmann, contemplant les détails du torse d'Hercule que nous avons mentionné, exprime déjà de façon saisissante les ressemblances étranges entre les formes du corps humain et celles du paysage : "Je vois ici la plus élégante construction du squelette de ce corps, la naissance des muscles et la raison de son attitude et de son mouvement, et tout cela se révèle comme un paysage découvert du haut des montagnes, sur lequel la nature aurait versé la richesse variée de ses beautés. De même que ses hauteurs vaporeuses se perdent en pente douce dans les profondeurs des vallées, qui tantôt se resserrent, tantôt s'élargissent : de même les muscles s'élèvent en reliefs variés, beaux, magnifiques, autour desquels souvent des sillons à peine visibles serpentent, comme le fleuve Méandre, moins perceptibles aux yeux qu'à la sensibilité"<sup>53</sup>. Dans un entretien avec Henry Schumann, datant de 1975, W. Förster, lui aussi, souligne ces correspondances : "Je vois le corps humain, dans la sculpture également, comme une partie du monde végétal. Un tronc d'arbre est souvent plus révélateur qu'un corps humain. Comprenez-vous ? Il s'agit de la dynamique et de lois de la croissance interne, il s'agit d'intégrer tout le monde environnant. Dans le dessin j'ai essayé. Si vous regardez bien, par exemple dans le livre sur Rügen, prenez une planche comme *La baie* où le même code a été utilisé pour l'eau, l'arbre et le ciel. Et pourtant l'association avec le ciel, l'eau et la forêt est parfaitement suggérée. Ces codes graphiques résultent de l'observation des analogies de la nature. Dans le livre sur la Tunisie il y a des passages sur des paysages aux traits masculins ou féminins"<sup>54</sup>.

Parallèlement, comme dans les années soixante, il rend hommage aux artistes qu'il aime en exécutant leur portrait, ainsi celui du peintre Otto Nagel en 1971/72, celui de Pablo Neruda en 1974/75, de Heinrich Mann en 1977/78. Dans un entretien avec Günter Wirth il explique son intérêt pour le portrait : il le considère d'abord comme une façon de partager "la misère et la splendeur de l'homme", pour reprendre une expression de Franz Fühmann. Il n'a pas pour lui un rôle de représentation. Il correspond "plutôt à la curiosité, à la recherche de l'équivalent de ce qui est à l'intérieur du personnage représenté, ce qui est caché et ce qui est devenu visible, son œuvre ou le contenu de son existence"<sup>55</sup>. Dans la catégorie des œuvres dédiées aux artistes, le monument à Kleist (ill.18) occupe une place à part. Dans un article du *Märkische Oderzeitung* des 22/23-4-1995, Rudolf Loch, qui a longtemps dirigé la Maison de Kleist à Francfort/Oder, rappelle les circonstances qui ont présidé à la naissance de l'œuvre de W. Förster. R. Loch, qui était en train d'écrire alors une biographie de Kleist, est venu en 1974 proposer au sculpteur un projet de monument pour le 200<sup>e</sup> anniversaire de la naissance du poète. W. Förster exprima ses réserves à l'égard de toute commande mais manifesta un grand intérêt pour l'œuvre de Kleist et finit par accepter. Il choisit un torse emporté dans un mouvement ascendant qui traduit la soif d'absolu de Kleist<sup>56</sup>. Le projet fut accepté, W. Förster l'exécuta près de sa maison de Wensickendorf et l'inauguration eut lieu le 18 octobre 1977 dans le petit jardin qui s'étend derrière la maison de Kleist à Francfort et non près de la tour nord-ouest de l'église Notre-Dame, comme W. Förster l'aurait souhaité. Une chaîne de télévision ouest-allemande s'associa à l'événement.

Outre le visage de l'artiste créateur, l'autre aspect de la condition humaine qui obsède W. Förster est le prisonnier, l'homme torturé : *L'homme martyrisé* (*Gemarterter*) date de 1975, comme *Le partisan torturé, dédié à Salvatore Quasimodo* (*Gefolterter Partisan, Salvatore Quasimodo gewidmet*). Trois ans plus tard, en 1978 *Le grand martyre* (*Grosses Martyrium*) est dédié aux victimes du fascisme. Un groupe sculpté de 1979 représente des *Partisans dans leurs liens* (*Gefesselte Partisanen*). L'œuvre la plus forte dans ce domaine est

certainement *L'homme en deuil* (*Trauernder Mann*, ill.16) de 1973/75 qui représente un être replié sur sa douleur et formant un bloc. Dans le catalogue de l'exposition des œuvres de W. Förster qui s'est tenue à la Nationalgalerie, Claude Keisch lui consacre un article et voit dans cette sculpture l'image d'un homme "qui veut offrir la plus petite surface aux attaques, qui est réduit à sa propre chaleur, qui a renoncé à l'espoir de combattre et n'a aucun secours à attendre de l'extérieur. Le monde autour de lui semble vide et menaçant à la fois et il est trop faible"<sup>57</sup>. Plus tard W. Förster en a exécuté une seconde version, plus grande, qui a été placée à Dresde. Cette statue a été représentée sur un timbre-poste de la R.D.A., émis à l'occasion de la X<sup>e</sup> exposition de Dresde en 1987/88. La version en plâtre de cette sculpture, de 1973/75, a été exposée au Centre Culturel de la R.D.A. à Paris en 1985.

La femme reste une source importante d'inspiration. En 1971 il exécute une *Grande Baigneuse* (ill.13) qui évoque l'épanouissement du corps dans l'eau plutôt que la performance athlétique, et dont Peter H. Feist dit, dans un article de la revue *Arts Plastiques* (*Bildende Kunst*, 8/1976) qu'elle relève du "réalisme métaphorique ou imaginaire"<sup>58</sup>. *La dormeuse* (*Schlafende*, 1973) montre une femme aux formes épanouies, lovée sur elle-même dans le sommeil, tandis qu'une esquisse de 1977 représente une *Femme au repos* (*Ruhende*). À partir de 1972 il s'intéresse à la sculpture sur pierre et commence *La grande figure de Neeberg* (ill.14) qu'il achève en 1974 et qui est une des œuvres marquantes de cette décennie dans l'histoire de l'art de la R.D.A. En effet elle figurait dans l'exposition de l'art de R.D.A. organisée à la Nationalgalerie après la réunification. Cette sculpture, qui a demandé trois ans de travail, est née d'une vision. W. Förster a imaginé ce grand corps de femme, les bras levés, le visage dissimulé par un vêtement, se dressant dans un paysage. Il raconte cette expérience dans *Aperçus* : "Pendant trois jours d'été, par une forte chaleur, où le silence m'engourdissait, j'étais couché dans un trou de sable, dans les roseaux, près de Neeberg, au bord du Bodden. De douces collines herbeuses s'élevaient au-dessus de l'eau étale, lisse. Il y poussait, vers le village, des églantiers et des aulnes. Avec la précision d'une image de rêve je vis, dès que j'aperçus les collines, une grande sculpture qui se dressait entre le ciel et la terre, une verticale pure qui, à la hauteur de la tête seulement, était coupée par l'élément horizontal d'un vêtement semblable à un nuage fibreux. Cette image m'a tellement marqué qu'elle se retrouve dans la grande figure de Neeberg"<sup>59</sup>. Il a voulu que sa présence paraisse naturelle dans le paysage comme celle d'un végétal. C'est ainsi que la perçoit Heinz Schönemann dans son commentaire de l'œuvre, qui figure dans la monographie de Claude Keisch: "Ses pieds sont bien plantés sur le sol, comme des racines et on ne peut les détacher de la terre. Les doigts se tendent au bout des bras ouverts comme des branches, prêts à faire éclore des feuilles et à s'élever toujours plus haut", rappelant la métamorphose de Daphné en laurier du Bernin<sup>60</sup>. Lorsque W. Förster tente de définir la sculpture idéale, il met précisément l'accent sur la parenté de cet art et du végétal, la statue parfaite imposerait sa présence aussi naturellement qu'un arbre, une sculpture, dit-il dans un entretien avec Eduard Schreiber, "comme le paysage, organique, non 'fabriquée', mais capable d'être le vecteur d'idées, dans un état de concentration spirituelle, ce serait vraiment la plus belle chose à laquelle on pourrait parvenir, quelque chose qui soit la nature en soi-même, comme un arbre, comme un saule éclaté qui pourtant continue à pousser. Cette paix et cette sérénité dans la croissance des végétaux, à la différence des fabrications techniques et artisanales, alors on se serait approché de ce qui me semble être le sommet de l'art, à savoir de la création; c'est un phénomène très rare en art"<sup>61</sup>. C'est ce vers quoi il a tendu en sculptant la grande figure de Neeberg et c'est aussi pourquoi, conformément à sa vision, il ne la conçoit pas pour une salle de musée mais pour l'extérieur. Dans un entretien radiodiffusé avec Franz Fühmann et Luise Köpp, il invite à imaginer un paysage comme cadre de sa sculpture: "un grand espace, une plaine; de l'eau ou une terre. Le lieu le plus adéquat serait sur une île ou au sommet d'une montagne"<sup>62</sup>.

Pour Erich Arendt, la statue, pénétrée à la fois d'érotisme et de spiritualité, évoque celle de la synagogue aux yeux bandés sur le portail de la cathédrale de Strasbourg<sup>63</sup>. Fühmann appréciait tout particulièrement cette sculpture de la figure de Neeberg, parce qu'il y voyait réalisé ce qui était à ses yeux la mission de l'art: la représentation des contradictions inhérentes à toutes les expériences importantes de l'existence. Ainsi cette statue lui semblait incarner l'Eros et la mort<sup>64</sup>. Cela répondait tout à fait à l'intention de W. Förster, telle qu'il l'exprime dans *Aperçus* : "Disons en simplifiant que dans la vitalité, la passion, l'érotisme se trouvent des allusions au caractère éphémère, à la fragilité de l'homme. C'est quelque chose d'incompréhensible et l'on se révolte devant la destruction de la beauté, non par un facteur extérieur mais par le travail du temps"<sup>65</sup>. Heinz Schönemann y voit en effet l'expression de "la tension entre la vitalité et la destruction"<sup>66</sup>. C'est, note-t-il, une expansion verticale, alors que la grande baigneuse est une expansion

horizontale. La grande figure de Neeberg a suscité des réactions diverses, "le rejet brutal ou l'approbation enthousiaste"<sup>67</sup>. W. Förster a vendu cette sculpture 20.000 marks à la Galerie Nationale (Nationalgalerie).

La femme apparaît également dans les nombreux couples sculptés dans ces années soixante-dix. En 1971/72 il fait un bas-relief sur ce sujet et une sculpture en ronde-bosse. En 1973 il représente une étreinte (*Umarmung*), un an plus tard il exécute un petit couple d'amoureux (*Kleines Liebespaar*), motif qu'il reprend en 1977 (*Liebespaar, Kleines Paar*). En 1978 il représente un couple au repos (*Ruhendes Paar*), enfin l'année suivante *Héro et Léandre* et *Homme et femme* (*Hero und Leander, Mann und Frau*). *Héro et Léandre* et *Couple tel un paysage* ont fait parties des pièces retenues pour l'exposition de Paris en 1985.

En outre, se rattachant à une grande tradition de la sculpture, qui s'est illustrée dans la cathédrale de Hildesheim comme au baptistère de Florence, W. Förster fait en 1972 un projet pour une porte de bronze.

L'œuvre dessiné double l'œuvre sculpté mais présente aussi des motifs propres, plus adaptés à la technique du dessin. Nous retrouvons les sujets essentiels: le torse, le portrait, l'homme torturé, le corps féminin, le couple, mais il s'y ajoute les paysages que lui inspirent directement ses voyages, qui le conduisent dans les années soixante-dix à Rügen, à Kuks en Tchécoslovaquie, en Bulgarie et à plusieurs reprises dans son pays natal de la Suisse saxonne. En 1970, il dessine le torse d'une femme allongée (*Liegende - Torso*). En 1972 il dessine les portraits du paysagiste Niemeyer-Holstein, du poète Erich Arendt, de son ami l'écrivain Franz Fühmann. En 1977 il fait deux auto-portraits, l'un où il est seul, le second où il apparaît aux côtés de Kleist. Plusieurs dessins montrent l'homme mutilé par la torture : ainsi en 1977 *Ils étaient tous nés pour l'amour* (*Sie waren alle zur Liebe geboren !*) ou bien en 1977 et 1978 *Les torturés* (*Die Gefolterten*). L'étude du nu, qu'il considère comme la base de la formation d'un artiste, ne cesse de l'intéresser. Il dessine le corps féminin nu couché, assis, accroupi, allongé, de face et de dos, pratique qui avait choqué les critiques arabes lors de son exposition en Tunisie<sup>68</sup> : *Weiblicher Akt* de 1970, *Weiblicher Akt, sitzend* de 1970, *Weiblicher Akt, kauernnd* de 1970, *Liegender Akt* de 1971, *Rückenakt* de 1972, *Sitzender Akt* de 1970 et 1971 et toute la série des *Aperçus* (*Einblicke*), entre 1971 et 1978, qui réalisent une synthèse entre plusieurs recherches : le choix du torse, le nu féminin et l'assimilation du corps à un paysage. Les dessins de couples abondent en particulier au cours de l'année 1978 avec les *Couples d'amants* (*Liebespaare*) et *Etreinte* (*Umarmung*), le *Couple XII* a été exposé à Paris en 1985.

Le paysage qui n'apparaît dans la sculpture que de manière analogique, dans des corps traités comme des paysages, est très présent dans les dessins. Dans *Aperçus*, W. Förster revient sur cette différence : "Le sculpteur représente l'homme, sa dignité, son devenir et sa fragilité. C'est autre chose lorsqu'on dessine un paysage, dans lequel le monde qui nous entoure, le vaste espace, la représentation des collines, des arbres et des nuages et la lumière sont les véritables motifs dans lesquels on n'essaie même pas d'introduire la figure humaine. Le paysage est ce à quoi nous sommes confrontés... Dans la peinture la couleur peut englober l'homme dans son environnement, mais dans le dessin c'est plus difficile, la figure humaine entre rarement en harmonie avec le rythme d'ensemble et reste, en cas d'échec, une partie qui vient se perdre là par hasard"<sup>69</sup>. Comme dans les dessins de Tunisie, l'homme est absent des dessins de paysages de Rügen, de Bulgarie, de la Suisse saxonne. Le cas de Kuks est particulier, dans la mesure où ce sont moins les paysages du bord de l'Elbe que les statues du sculpteur baroque Matthias Braun qui retiennent son attention. Avant et après la parution du journal de Rügen nous trouvons de nombreux dessins de l'île et des rives de la Baltique : un dessin porte le titre énigmatique de *C'était peut-être près des îles* (*Vielleicht war das bei den Inseln*, 1970). La même année il dessine des champs de pierre (*Steinfelder*). En 1971 il représente la petite ville de Puttbus, des saules avec des filets de pêcheurs (*Weiden mit Netzen*), la vue d'un bois de hêtres (*Ausblick aus einem Buchenhain*), une côte qui s'effrite (*Morsche Küste*). Un an plus tard il reprend la côte à Lobber Ort, une gorge à Göhren, une rangée de saules à Freez. En 1973 il dessine plusieurs baies, en 1974 des épaves et un peuplier solitaire (*Einsame Pappel*).

En 1979 encore, il reprend une formation d'argile sur la côte de Lübber Ort. Dans l'intervalle, il s'est rendu pour son travail dans une carrière de marbre en Bulgarie. Il rapporte de ce séjour un petit et un grand paysage des Balkans (*Kleine Balkanlandschaft*, 1975 - *Grosse Balkanlandschaft* et *Balkanlandschaft* de 1976). De plus il est allé à plusieurs reprises en Suisse saxonne chercher des blocs de grès pour ses sculptures sur pierre. De ces retours au pays natal naîtront, à partir de 1973 et jusqu'en 1984, des dessins



regroupés sous le titre de *Labyrinthe* (ill.17), d'abord exposés seuls, puis utilisés comme illustrations d'un journal publié dans les années quatre-vingt et paru sous le même titre. En 1974: *Labyrinth III - unbewohnbar* et *Labyrinth - Torstein*, cette porte du Rocher qui a inspiré à K. F. Schinkel le tableau de la Nationalgalerie, de 1818, qui porte ce titre; en 1975: *Labyrinth unten: Apsis* et *Labyrinth-Wände: Aufgetürmte Felsen*; en 1976: *Kleine Landschaft des Labyrinths : Kessel* et *Landschaft des Labyrinths : Kessel mit erkaltetem Gestirn*, *Labyrinth oben: Lastender Fels*, *Labyrinth oben: Brücken*, *Labyrinth oben : Reste der Materie*; en 1978 *Landschaft des Labyrinths mit Zeugungsmerkmalen*, reprenant un *Phallisches Motiv* de 1974, puis *Labyrinth unten : Höhle* et *Labyrinth oben : Galerien oder Die letzten Wohnungen*, enfin en 1979 : *Landschaft des Labyrinths* et *Labyrinth-Wände. Rissige Wand*.

W. Förster possède une maison dans les environs de Berlin, près d'un chemin plein d'ornières dans la grande plaine de la Marche de Brandebourg, au village de Wensickendorf. Les arbres et les champs autour de cette maison lui inspirent de très nombreux dessins, citons pour exemple un dessin de 1976, intitulé *Champ et arbres à Wensickendorf (Feld und Bäume in Wensickendorf)*. Le contrepoint de cet enracinement, ce sont les vues d'avion, la terre aperçue du ciel lors d'un premier vol vers Moscou en 1961 et surtout au cours du trajet Alger - Tunis. Elle est la matière d'une nouvelle série de dessins qui voisinent l'abstraction. W. Förster les a recomposés en atelier à partir d'esquisses faites sur le vif et ils donneront plus tard lieu à des sculptures. Parallèlement W. Förster poursuit son œuvre de graveur.

Ce qui frappe dans ces années soixante-dix, c'est la richesse et la diversité de la création artistique chez W. Förster, elle reflète les débuts de l'émancipation de l'art en R.D.A. La définition du réalisme, qui reste la catégorie esthétique de référence, s'élargit considérablement. Ainsi lorsque Henry Schumann lui demande, dans l'entretien de 1975 déjà cité, s'il fait bien partie des réalistes, W. Förster lui répond : "Les catégories sont-elles si importantes ? Je m'intéresse à l'image de l'homme et c'est pour cela que je suis réaliste. On pourrait dire simplement : interrogez mes œuvres"<sup>70</sup>.

L'interdiction d'exposer, dont il était victime depuis 1967, à cause de sa sculpture *Passion* (ill.7), jugée trop pessimiste, se termine en 1973, année où il expose à Leipzig et à Magdebourg et où il est lauréat du prix des Beaux-Arts de la R.D.A. (Kunstpreis der DDR, le 17-5-1973). En 1974 il expose à Potsdam et à Dresde et reçoit le prix Käthe Kollwitz de l'Académie des Beaux-Arts (le 10-4-1974). Ce prix avait été créé en 1960 pour le dixième anniversaire de la fondation de l'Académie des Beaux-Arts pour récompenser une œuvre "réaliste" et "proche du peuple", suivant le modèle de Käthe Kollwitz<sup>71</sup>. Il peut être attribué tous les ans à un(e) artiste travaillant "pour le socialisme" pour une sculpture particulière ou pour l'ensemble de l'œuvre d'un artiste et il est assorti d'une prime de 6.000 DM non imposable. Les membres de la Section des Arts Plastiques de l'Académie font des propositions qui doivent être approuvées par l'assemblée plénière et le ministère de la Culture. Le prix assurait au lauréat une certaine protection et l'utilisation d'un atelier, mais si celui-ci se montrait indigne de l'honneur qui lui était fait, il pouvait perdre le bénéfice du prix. Le statut du prix Kollwitz avait été approuvé par Alexander Abusch, représentant le Président du Conseil des Ministres, en août 1962. Comme le prix Heinrich Mann, le prix Käthe Kollwitz était décerné par les membres de l'Académie en raison de la qualité artistique des œuvres couronnées. C'étaient les prix les moins politisés et les plus prestigieux aux yeux des artistes. C'est ainsi que le prix Käthe Kollwitz a pu être décerné, malgré les pressions et les menaces, à un artiste qui suscitait la suspicion du pouvoir politique comme Max Uhlig.

En 1975 W. Förster expose au château de Mosigkau, près de Dessau. En 1976 il est décoré de l'Ordre de la Bannière du Travail pour sa participation à la décoration du Palais de la République sous la direction de Fritz Cremer. Il reçoit le Prix National, qui jouit aussi d'une grande considération. En 1977 lui est attribué le prix Heinrich von Kleist du district de Francfort-sur-l'Oder, où il expose. Il participe à l'exposition de la Tour de Télévision à Berlin, qui prépare la VIII<sup>e</sup> exposition de Dresde. En 1978 il reçoit le prix artistique du syndicat FDGB qui lui est attribué pour les portraits de Felsenstein (ill.2) et de Neruda. Ce prix est assorti d'une dotation de 3.000 marks. La même année il devient un des vice-présidents de l'Académie des Beaux-Arts et son ami Paul Eliasberg expose une partie de son œuvre à l'Académie des Beaux-Arts. W. Förster le présente dans le catalogue, dans un article qui a été publié ultérieurement dans *Aperçus*. En 1979 il figure parmi les artistes de R.D.A. qui exposent à Aix-la Chapelle sous la rubrique *L'art contemporain en R.D.A. (Kunst heute in der D.D.R.)*.

À l'Académie il est chargé des questions concernant les étudiants qui viennent parfaire leur formation auprès des membres de l'institution, parce qu'il est lui-même ancien étudiant de l'Académie. Il se préoccupe de donner aux étudiants l'occasion de voyager et de voir les musées occidentaux. C'est ainsi, pour prendre un exemple précis, qu'il fait le 30 janvier 1979 une demande d'autorisation et de crédits pour un voyage de deux jours à Berlin-Ouest. Parmi les sept étudiants figurent deux de ses propres étudiants, Sabine Wagner et Jürgen Pansow. Le motif du voyage est la formation des étudiants qui visiteront, au cours d'un voyage de deux jours, le musée de Dahlem, la Galerie Nationale et le château de Charlottenburg, les étudiants seront guidés par un membre de la section et un collaborateur. 5 DM par jour sont attribués à chacun.

Le compte-rendu d'une séance de la section des Arts Plastiques de l'Académie permet de cerner les activités de W. Förster dans ce cadre. Prenons par exemple la séance du 19.6.1979. Y assistent les sculpteurs Theo Balden, Heinrich Drake, Wieland Förster et Werner Stötzer, les peintres Bernhard Heisig et Arno Mohr. L'ordre du jour est consacré à la formation des étudiants (Meisterschüler), au calendrier des expositions pour 1980 et à des questions diverses. Le cas de l'étudiant Claus-Lutz Gaedicke fait d'abord l'objet d'un débat : il termine son cursus de deux ans, on décide que celui-ci sera prolongé, car l'étudiant a été retardé par les réparations effectuées dans son atelier. Theo Balden se charge de la formation de l'étudiant Jürgen Pansow, qui avait commencé son cursus auprès de W. Förster. En ce qui concerne les candidatures pour un nouveau cursus, elles sont au nombre de seize. Les professeurs se mettent en contact avec les étudiants, informeront en septembre la section de leur production artistique. On décidera alors qui sera retenu. Les étudiants doivent indiquer auprès de qui ils souhaitent parfaire leur formation. À la demande de W. Förster, la section décide d'avoir en septembre une discussion sur les principes de la sélection ainsi que sur les questions générales concernant la formation des étudiants de l'Académie. Deux nouveaux étudiants commencent leur formation au 1<sup>er</sup> juillet, Sabine Kahane, auprès de Werner Klemke, et Horst Engelhardt, auprès du sculpteur Werner Stötzer. Il est convenu que H. Engelhardt ne percevra pas de bourse jusqu'à la fin de l'année, car jusqu'à cette date il exécute une commande assortie d'honoraires.

Puis la section passe au calendrier des expositions : en décembre 1979/janvier 1980 aura lieu une exposition de Jean Picart Ledoux, au printemps seront exposés des dessins de la collection de dessins et gravures de l'Académie, en été des œuvres contemporaines venues de Macédoine, à l'automne les œuvres d'un membre de l'Académie des Beaux-Arts d'U.R.S.S., I.A. Zarin, et à la fin de l'année des peintres et des sculpteurs du Montenegro. La section conclut que l'Académie ne remplit pas son rôle à l'égard de la société en ce qui concerne les expositions. Cette critique est à souligner, non seulement parce qu'elle ose s'exprimer, ce qui n'est pas très habituel en R.D.A. jusque-là, mais aussi parce qu'elle figure au compte-rendu, n'est donc pas censurée. On demande au professeur Klemke et à W. Förster d'avoir un entretien avec le directeur général de l'Académie sur les questions de fond concernant les expositions organisées par l'Académie. Lorsqu'on aborde les questions diverses, les membres de l'Académie sont priés de fournir des œuvres pour le 30<sup>e</sup> anniversaire de la R.D.A. Le professeur Wittkugel est chargé de présenter les vœux de la section à l'occasion du 80<sup>e</sup> anniversaire de Gabriele Mucchi. Les membres de la section proposent d'honorer leur collègue Rosi Willumat d'une distinction en raison de son travail de formation des étudiants à l'Académie. Le sculpteur Werner Stötzer informe les présents qu'une sculpture en porphyre de Lehmbruck se trouve sur un terrain appartenant à l'Armée nationale et situé à Prora sur l'île de Rügen. En raison de la rareté des sculptures de Lehmbruck sur le territoire de la R.D.A. la section recommande d'envoyer une lettre au président de l'Armée Nationale en le priant de confier cette sculpture à un des musées du pays. À l'issue de la réunion la section a rencontré l'architecte chargé du nouveau bâtiment de l'Académie. Ce compte-rendu donne un aperçu représentatif des travaux de l'Académie.

L'essentiel des activités de W. Förster concerne donc la formation de certains étudiants dont il est particulièrement chargé, et plus généralement toutes les questions du cursus des étudiants dans le cadre de l'Académie. En outre il dirige les débats sur les questions qui intéressent la section des Arts Plastiques de l'Académie. Nous avons vu qu'il utilise son autorité pour permettre aux étudiants de voyager, en particulier à Berlin-Ouest. Sa politique consiste également à effacer dans les faits ce que les modalités de recrutement peuvent avoir de restrictif et d'arbitraire.

Cette période est marquée par de nouvelles lectures: la littérature d'Amérique du Sud, des biographies, des mémoires, des correspondances, Canetti, Handke, Musil, Kleist, Grass, Miller et Proust. Il apprécie tout particulièrement la littérature française, son élégance, son souci de la forme, son équilibre entre rationalisme et sensibilité. Ce qui frappe dans ses choix, c'est l'absence de la littérature soviétique, l'ouverture sur la littérature occidentale, plutôt latine qu'anglo-saxonne. Il considère la découverte des grandes œuvres littéraires comme aussi importante que les rencontres, les amitiés avec les artistes de son temps, en tout cas il les place au même rang lorsqu'il retrace sa biographie dans les catalogues de ses expositions. La lecture, comme la musique, stimule sa propre création. Il dit à Lucie Schütze, dans un entretien radiodiffusé : "Il y a des dessins pour certains poèmes de Quasimodo, il y a des travaux qui ont été en partie inspirés par la littérature, qui a renforcé en moi une image. Que l'on songe aux sculptures des *Partisans* ou des *Torturés*... pour moi la lecture a toujours été un besoin comme d'écouter de la musique, parce que toute ma vie est fondée sur la curiosité et marquée par un amour de l'art qui va jusqu'à en exagérer l'importance"<sup>72</sup>.

En 1978, l'année où W. Förster est élu vice-président de l'Académie, spécialement chargé des étudiants, il agrandit sa maison de Wensickendorf et se partage, pour vivre et pour travailler, entre Berlin et la Marche de Brandebourg. Mais il convient de rappeler les voyages qu'il a le privilège de faire : à l'intérieur de la R.D.A. à Rügen (1969/71) et dans la Suisse saxonne (1974), dans le bloc de l'Est, à Kuks en Tchécoslovaquie (1972). Ces trois voyages donnent lieu à la publication de journaux de voyage, souvent plusieurs années après. En 1975 il fait un séjour de trois semaines dans une carrière de marbre en Bulgarie. Ce pays est un peu pour lui un ersatz de la Grèce, qu'il aurait tant souhaité connaître. En 1977 W. Förster, qui fait partie des quelques artistes qui peuvent franchir le Mur, se rend à Hambourg pour préparer l'exposition de son ami Paul Eliasberg à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin-Est. La présentation que fait W. Förster de P. Eliasberg dans le catalogue de l'exposition de 1978 et les extraits de lettres que P. Eliasberg lui a adressées<sup>73</sup> nous font comprendre sur quelles affinités repose leur amitié dans leur vie personnelle et dans leurs conceptions esthétiques. Comme W. Förster a connu les souffrances d'une détention à la fois arbitraire et très dure, Paul Eliasberg, issu d'une famille de Juifs russes, a vécu les persécutions et l'exil. Comme W. Förster, P. Eliasberg a le sentiment d'être un solitaire, non seulement d'être un individu différent dans la société mais aussi, dans son milieu, de ne faire partie d'aucune école. Il a quitté l'Allemagne pour s'installer à Paris parce qu'il est attiré par le monde latin et son "sens de la mesure et de la forme"<sup>74</sup>, deux qualités qui sont également chères à W. Förster. Les deux hommes ont une prédilection pour la discrétion. Leur méthode de travail, dans la manière de dessiner, les rapproche également. Ils partent du croquis sur le motif pour reprendre l'œuvre en atelier, passer toujours de la réalité à la vision. Comme W. Förster souligne souvent les analogies du paysage et des formes humaines, Paul Eliasberg opère de fréquents va-et-vient du paysage à l'architecture, de la courbe d'une baie à celle d'un amphithéâtre par exemple. De même que W. Förster retrouvait en Tunisie ses racines méditerranéennes et en particulier grecques, Paul Eliasberg se sent chez lui sur les îles de la Mer Egée et écrit alors à W. Förster le bonheur qu'il éprouve dans ces refuges de vie authentique menacés par le tourisme. La figure est absente des dessins et des gravures de P. Eliasberg comme de ceux de W. Förster. Les vieux arbres leur fournissent un de leurs motifs favoris. En Bulgarie W. Förster dessine de vieux platanes comme P. Eliasberg en avait admiré quelques années plus tôt à Samothrace<sup>75</sup>. Tous deux sont des artistes qui se situent dans la tradition des grands maîtres, tout en n'étant pas des épigones. Si l'on peut voir l'influence de Rodin sur W. Förster, celui-ci reconnaît dans les dessins de son ami l'héritage de Dürer. Paul Eliasberg avait exposé en R.F.A., W. Förster a largement contribué à le faire connaître à Berlin-Est grâce à l'exposition. À cette occasion P. Eliasberg a fait don de certaines de ses œuvres à l'Académie des Beaux-Arts. Après sa mort en 1983, la plupart de ses dessins, gravures et tableaux ont été légués à sa fille à Paris et restent encore à découvrir.

Si l'on compare, avant de clore ce chapitre, l'itinéraire de W. Förster avec ce qu'était la vie artistique en R.F.A. ou plus généralement dans les pays occidentaux, on est frappé de voir que ce qui retient l'attention à l'Ouest, c'est essentiellement l'avant-garde, symbolisée par une figure aussi marquante que celle de Beuys, alors que les artistes de R.D.A. dans cette décennie cherchent avant tout à s'émanciper du réalisme socialiste en se rattachant à la tradition. Dans un ouvrage collectif sur l'art de R.D.A., paru après la chute du Mur, Lothar Romain explique bien le sens de cette démarche, opérée au détriment d'expériences formelles plus novatrices et plus audacieuses : "La conscience de la forme qui se réclamait de la tradition a certes empêché

la recherche de nouveaux langages plastiques, mais a dressé un bastion en face des exigences démesurées de la politique culturelle"<sup>76</sup>. Les classifications ne sont pas, comme nous l'avons vu, ce qui intéresse W. Förster.

On ne saurait parler du monde culturel de la R.D.A. dans les années soixante-dix sans mentionner l'affaire Biermann. La détente, évoquée au début de ce chapitre, aboutit à la conférence d'Helsinki en 1975. La "quatrième corbeille" dans l'Acte final concerne les contacts entre les personnes, la liberté de circulation, d'information, les échanges culturels, mais les pays de l'Est ne l'ont signée, en août 1975, que pour obtenir des concessions qui leur tenaient à cœur en matière de sécurité et ne sont pas décidés à en appliquer loyalement les clauses. Toutefois leur signature constitue un engagement et les intellectuels opposants vont pouvoir se réclamer de ce texte. L'affaire Biermann, un an après cette conférence qui a soulevé de grands espoirs, va révéler l'intolérance et l'autoritarisme des autorités de la R.D.A. à l'égard de ses artistes, sa volonté de pratiquer une stricte politique d'Abgrenzung en face de la R.F.A. Depuis 1965 Wolf Biermann ne peut ni publier, ni se produire en public dans son pays. En 1976, à l'invitation de syndicats de R.F.A. il se rend à Cologne pour un récital. Il obtient un visa de sortie mais, prétendant qu'il a diffamé la R.D.A. au cours d'un spectacle, les autorités lui refusent le droit de retourner à Berlin-Est. Un certain nombre d'intellectuels de R.D.A. signent une pétition contre cette mesure qui rappelle fâcheusement les pratiques du régime nazi. Les moins célèbres sont emprisonnés, les autres sont soumis à des pressions diverses, d'autres encore, comme Reiner Kunze, Günter Kunert et Erich Loest quittent le pays à la suite de cette affaire. Les candidats au départ se multiplient. De 1964 à juillet 1980 la R.F.A. a obtenu la libération de 13 000 détenus politiques en R.D.A. 30 000 citoyens de R.D.A. ont pu s'installer en R.F.A. dans le cadre du regroupement des familles. En 1977 paraît à l'Ouest le livre critique d'un ancien fonctionnaire du S.E.D. Rudolf Bahro *L'alternative* qui vaut à son auteur un bref séjour en prison. Il préconisait, comme Biermann et Robert Havemann, une démocratisation du socialisme.

Quelle est la réaction de W. Förster ? Il s'en est expliqué dans l'interview de Michel Celse. Ses relations avec Biermann n'étaient pas bonnes. Biermann lui avait reproché de faire un art bourgeois et W. Förster considère que les démêlés de Wolf Biermann avec le régime de la R.D.A. étaient une querelle entre communistes qui ne le concernait pas directement, dans la mesure où lui-même n'était pas membre du S.E.D. : " Si l'on analyse, dit-il, ce qui s'est passé dans l'affaire Biermann, il s'agit d'un conflit à l'intérieur du parti...Biermann...à un certain moment est entré en conflit avec son parti"<sup>77</sup>. W. Förster n'a donc pas signé la pétition et ne s'est pas associé aux protestations. Il fait une brève allusion à l'affaire dans son journal *Labyrinthe*, pour suggérer combien l'atmosphère est tendue à ce moment-là en R.D.A., mais sans prendre position<sup>78</sup>. Cette abstention est dans la ligne de son attitude de retrait par rapport à l'engagement politique. W. Förster se sent en outre, de par sa nature, très loin de l'artiste extraverti qu'est Wolf Biermann. Quoi qu'il en soit cette affaire annonce le regain de la tension qui va marquer le début des années quatre-vingt.

## NOTES DU CHAPITRE V

### Les années soixante-dix. La consécration. Rügen.

1. *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED - 1971-1974* - Herausgegeben von Gisela Rüss - Stuttgart, 1976 - p.287: "Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils"
2. Peter J. Brenner - *Der Reisebericht in der deutschen Literatur* - op.cit. p.597sq. et 609sq.
3. W. Förster - *Einblicke* op.cit. p.91: "Was...in Tunesien expressiv und rauschhaft begann, hat sich in Rügen gezügelter, ruhiger, linearer, der Landschaft entsprechend fortgesetzt."
4. W. Förster - *Rügenlandschaft. Hommage à Caspar David Friedrich* - Berlin, 1974 - p.21
5. *ibid.* p.25
6. *ibid.* p.24: "wenn die Figur oder die Gruppe zum Angelpunkt des Bildes wird, wenn sie, wie im grossartigen *Mondaufgang am Meer*, der Landschaft vom Massstab her untergeordnet bleibt, zugleich aber Bildmittelpunkt ist und dem Betrachter den Zustand des Aussenstehenden aufgeben hilft - eine Lösung seltener Grösse."
7. *ibid.* p.11: "Beim Betreten des Hauses empfand ich alles neu und heftig und dass mir hier nicht, wie es bei Wiederbegegnungen so oft der Fall ist, blässliche, abgeschwächte Wiederholungen meines ersten Aufenthaltes erwarteten... Wieder bin ich gefangen von der eigentümlichen Atmosphäre des Hauses, dessen Schwelle, einen Grabstein, man nicht übertritt, ohne an die Vergangenheit, an Vergänglichkeit und Tod erinnert zu werden."
8. *ibid.* p.20
9. *ibid.* p.19: "Zeit, zerronnen, durch die Hände geglitten als Wachheit, Schlaf, Arbeit und Vergessen, Zeit? Ein See oder ein Meer, fliessend, strömend, ruhend, aufgebrochen von Stürmen, in Veränderung, im Wechsel des Lichts, der Farben, betrachtbar. Die Festpunkte sind zu zählen: Steine in Ufernähe, dem Standort des Rückschauenden. Die Summe: ein paar Plastiken, Zeichnungen vom Menschen, Porträts und wieder Zeichnungen - Rügenlandschaften."
10. *ibid.* p.10: "Das Haus, gross genug, um darin leben und atmen zu können, besass eine merkwürdig anziehende Wirkung auf mich. Es war karg und ohne jeden Aufwand möbliert. Lastende schwarze Balken trugen die kaum mannshohe Decke, die in jedem Geviert eine andere Höhe, ein anderes Gefälle besass. Die Wände, rau und buckelig, von Strebe- und Stützbalken unterbrochen, glichen Landschaftsreliefs. Ich glaube, dass es in dem ganzen Haus nicht eine wirkliche Fläche, keine einzige Gerade und keinen rechten Winkel gab. Tür und Schwelle, Gebälk und Sims folgten dem Wuchs der Stämme, aus denen sie vor dreihundert Jahren gefügt worden waren. Vielleicht war es dieses Gewachsene, das mich anzog, das Wärme ausstrahlte, Ruhe und Geborgenheit, auch dann, wenn sich nachts der Sturm heulend in den offenen Kamin stürzte und sich dort einnistete und der Regen auf die offene Herdstelle schlug."
11. *ibid.* p.21
12. *ibid.* p.10: "der Eintritt in den dunklen, tiefenden Wald der Goor. Schlangenglatte Stämmchen, Birken, leuchtendweiss, und Tannen, deren Zweige schwer zur Erde hängen, Buchenstämme, glatt, silbrigglänzend wie die Haut von Delphinen."
13. *ibid.* p.16sq.: "Wieder übten die Buchen dieser grossen offenen Schlucht durch ihren bizarren und grotesken Wuchs, ihre Formanspielungen auf den menschlichen Körper einen unwiderstehlichen Reiz auf mich aus. Nur der Gedanke, dass ich vom Ufer beides, die Kreidefelsen und die Bäume, in den Blick bekäme, hielt mich davon ab, während des ganzen Tages ausschliesslich die Einblicke in gestürzte Baumkronen zu zeichnen, die aufgetriebenen Stämme, gesprengten und aufreissenden Rinden, die Schwellungen und Narben und die schweren, fetten Wurzeln, die wie Schlangen über die Böschungen kriechen oder, von Erdrutschen blossgelegt, wie Bärte über den Abgründen hängen."

14. Heinrich Heine - *Sämtliche Werke* - Leipzig, o.J. - 2. Bd. *Reisebilder - Norderney* - p.69sq.: "Geht man am Strande spazieren, so gewähren die vorbeifahrenden Schiffe einen schönen Anblick, wenn die Sonne hinter dem vorbeisegelnden Schiffe untergeht, und dieses wie von einer riesigen Glorie umstrahlt wird."
15. W. Förster - *Rügenlandschaft* - op.cit. p.10: "ich stehe, gezerzt vom Sturm, über dem Gischt, der Brandung. Der Regen schlägt mir ins Gesicht, und aus den tief dahinfegenden Wolken stossen Keile schreiender Schwäne."
16. Hans Feldbusch - *Caspar David Friedrich* - Bergisch Gladbach, 1968 - p.2
17. Chateaubriand - *René* - p.130 in *Œuvres romanesques et voyages* - Tome I - Paris, 1969 (édition de la Pléiade)
18. Sabine Mertens - *Seesturm und Schiffbruch* - Rostock, 1987 - p.62sq.
19. *ibid.* p.17,25
20. *ibid.* p.22
21. E.T.A. Hoffmann - *Werke* - Berlin, Darmstadt, Wien, 1963 - 1 Bd. p.255: "der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur"
22. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.109: "die Eingebundenheit des Menschen in Natur und Universum"
23. W. Förster - *Rügenlandschaft* - op.cit. p.19: "die Vereinzelnung, die additive Aufzählung der Dinge und Elemente zu überwinden und alles Sichtbare im Zusammenspiel und Abhängigkeit...zu erfassen."
24. *ibid.* p.12: "von der Euphorie zur Depression"
25. *ibid.* p.20: "Ich laufe hinaus in die Nacht, gierig nach Weite, nach Wind. An allen Orten zugleich möchte ich sein, auf der Suche nach dem Unbekannten, wonach?"
26. *ibid.* p.10
27. Goethe - *Romans* - Paris, 1954 - p.43 - Hamburger Ausgabe, Bd.6 - p.29 - "Es ist wunderbar: wie ich hierher kam und vom Hügel in das schöne Tal schaute, wie es mich rings umher anzog. - Dort das Wäldchen! - Ach könntest du dich in seine Schatten mischen! - Dort die Spitze des Berges! - Ach könntest du von da die weite Gegend überschauen! - Die in einander geketteten Hügel und vertraulichen Täler! - O könnte ich mich in ihnen verlieren! - Ich eilte hin und kehrte zurück, und hatte nicht gefunden, was ich hoffte."
28. Georg Lukacs - *Faust und Faustus* - Berlin, 1967 - p.21: "das Problem der Persönlichkeitsentfaltung"
29. *ibid.* p.26: "die reaktionären Romantiker"; cf. Marcus Gärtner - *Kontinuität und Wandel in der neueren deutschen Literaturwissenschaft nach 1945* - Bielefeld, 1997 - p.242sq. *Romantikdiskussion in SBZ und DDR* -
30. W. Förster - *Rügenlandschaft* - op.cit. p.18: "Aus diesem Bekenntnis spricht der Wunsch nach Selbstverständnis, nach Aufgabe und Überwindung der Isolierung des Menschen gegenüber der Natur, und wenn wir bereit sind, den "Kreuz- und Gruftgedanken" der Romantik nicht überzubewerten und den positiveren Teil der romantischen Welt-Anschauung zu sehen, nämlich das aufstrebende Gefühl, die Ahnung von tieferen und tiefsten Zusammenhängen von Mensch und Umgebung, Mensch und Landschaft, Mensch und Erde, Mensch und Erde und Kosmos, dann scheint mir in ihr viel progressives, sich in unserer Zeit bestätigendes Gedankengut enthalten zu sein." C'est aussi cette intuition de l'unité profonde qu'il cherche à traduire dans ses sculptures et p.63 dans les dessins qui accompagnent le texte, en particulier, dans *La baie* - cf. *Einblicke* p.37
31. *Weimarer Beiträge* 2,1975 - 11,1976 - 2,1977 - 4,1978 - *Connaissance de la RDA* - n° 7,1978 : *Romantik-Diskussion in der DDR*, p.58sq.
32. Christa Wolf - *Kein Ort. Nirgends* - Berlin und Weimar, 1981 - Christa und Gerhard Wolf - *Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht* - Berlin und Weimar, 1986
33. Peter Feist - *Zu den Zeichnungen* - in W. Förster - *Rügenlandschaft* - p.71: "Es ähnelt eher dem Modellieren eines Reliefs...Der Strich ist in ständiger Bewegung."
34. *Caspar David Friedrich* - Herausgegeben von Werner Hofmann - München, 1974 - *Friedrichs Bildthemen und die Tradition* - p.30sq.
35. *La peinture allemande à l'époque du Romantisme* - Catalogue de l'exposition de l'Orangerie des Tuileries - Paris, 1976 - Werner Hofmann - *Le voyageur au-dessus de la mer des nuages* - p.57sq.

36. *Caspar David Friedrich* - op. cit. p.71:"ein Maler, der die Landschaft sakralisiert"
37. Helmut Börsch-Supan und K. W. Jähnig - *Caspar David Friedrich* - München, 1973
38. *La peinture allemande à l'époque du Romantisme* - op.cit. - p.64sq.
39. *ibid.* p.74
40. *Tout l'oeuvre peint de Caspar David Friedrich* - Introduction par Henri Zerner - Documentation par H. Börsch-Supan - Paris,1976 - p.96
41. *Caspar David Friedrich* - op.cit. - p.75: "Am nackten steinigten Meeresstrande steht hochaufgerichtet das Kreuz, denen, so es sehen, ein Trost, denen, so es nicht sehen, ein Kreuz."
42. Peter Feist in *Rügenlandschaft* - p.69: "So können ein Stück Böschung, ein Hohlweg, ein paar Steine, Wurzeln und Wrackteile Grundmuster von Spannungen, Kontrasten und Durchdringungen, von schmerzhaften Störungen und tröstlichem Verheilen sichtbar machen."
43. *Caspar David Friedrich* - op. cit. p.50
44. W. Förster - *Rügenlandschaft* - op. cit. - p.XV
45. W. Förster - *Einblicke* - op. cit. p.127: "Das wiegt insofern schwer, als der Mensch von vornherein als bedeutend, als aktiv, handelnd, die Natur aber als passiv seiend vorausgesetzt wird. Grund zu dieser Äusserung ist der sehr persönliche Wunsch, die Zeichnung aus diesem Spannungsfeld herauszuhalten."
46. *ibid.* p.134
47. Irma Emmrich - *Bleichen* - Dresden,1989 - planches 33 et 130
48. Emission du 7-9-1992, sur la chaîne DS-Kultur - Entretien avec Astrid Kuhlmei
49. Raoul Bécousse - *Six poètes de RDA* - Toulouse,1990 et *Verso* - 72 - *La poésie allemande au tournant* - 1993
50. Wolfgang Emmerich - *Kleine Literaturgeschichte der DDR* - Darmstadt,1981 - p.177
51. *Allemagne d'aujourd'hui* - 1991, n°118 - p.157 - cf. également - *Kunstdokumentation SBZ/DDR* - op.cit. p.592
52. W. Förster - *Einblicke* - op. cit. p.15: "Jenseits des mechanisch Kompletten, der blossen Addition der Glieder: der Torso. Er ist nicht Zeichen der Zerstörung eines Ganzen, ist nicht Fragment, sondern zeigt das augenblicklich Erfassbare (sonst wäre das Bildnis auch eine Form der Zerstörung), vermeidet, dass Kopf, Hand und Arm Zutat werden, und wird so Komplexes, als Skulptur, als Ausdruck einer Idee. Als Porträt eines Leibes."
53. Johann Joachim Winckelmann - *Werke* - op. cit. p.165 : "Ich sehe hier den vornehmsten Bau der Gebeine dieses Leibes, den Ursprung der Muskeln, und den Grund ihrer Lage und Bewegung, und dieses alles zeigt sich wie eine von der Höhe der Berge entdeckte Landschaft,  $\text{f}$  über welche die Natur den mannichfaltigen Reichtum ihrer Schönheiten ausgegossen. So wie die luftigen Höhen derselben mit einem sanften Abhang in gesenkte Täler verlieren, die hier sich schmälern und dort erweitern : so mannichfaltig, prächtig und schön erheben sich hier schwellende Hügel von Muskeln, um welche sich oft unmerkliche Tiefen, gleich dem Strome des Mäanders, krümmen, die weniger dem Gesichte, als dem Gefühle, offenbar werden."
54. W. Förster - *Einblicke* - op.cit.. p.72: "ich sehe den menschlichen Körper, auch in der Skulptur, als Teil der vegetativen Natur. In einem Baumstamm sind oft mehr Auskünfte zu finden als in einem menschlichen Körper. Verstehen Sie, es geht um die Dynamik und die Gesetze des inneren Wachstums, um die Aufnahme der gesamten Umwelt. In der Zeichnung habe ich es versucht. Wenn Sie genau hinsehen, meinerwegen im Rügen-Buch, nehmen wir ein Blatt wie *Die Bucht*, wo dieselbe Chiffre für Wasser, Baum und Himmel und Wolke verwendet wurde. Und trotzdem assoziieren sie eindeutig Himmel, Wasser und Wald. Diese graphischen Chiffren resultieren aus der Beobachtung von Analogien in der Natur. Im Tunesischen Tagebuch stehen Sätze  $\text{f}$  über weibliche und männliche Landschaften, über körperliche Bildungen und Zeichen."
55. *ibid.* p.58: "eine Form der Teilnahme am 'Elend und an der Herrlichkeit des Menschen'. Es hat für mich nicht die Funktion der Repräsentation. Viel mehr der Neugier, der Suche nach Entsprechung zu dem, was dem Dargestellten innewohnt,

was verdeckt angelegt und was von ihm sichtbar geworden ist, sein Werk oder der Inhalt seines Daseins."

56. Rudolf Loch - *Zur Geschichte von Wieland Försters Kleist-Plastik in Frankfurt/Oder in Märkische Oderzeitung* - 22/23-4-1995

57. Claude Keisch - *Wieland Försters Trauernder Mann* - in *Wieland Förster* - Nationalgalerie - 1980: "Die Hockerhaltung ist die eines Menschen, der die allergeringste Angriffsfläche bieten will, der auf die eigene Wärme angewiesen ist, der die Hoffnung aufs Kämpfen aufgegeben und keine Hilfe von aussen zu erwarten hat. Die Welt um ihn scheint leer zu sein und drohend zugleich und er ist zu schwach."

58. *Kunstkombinat DDR* - op.cit. p.93

59. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.18: "Drei betäubend stille, heisse Sommertage lag ich auf einer Sandnarbe im Schilf, bei Neeberg, am Bodden. Aus glattem, wellenlosem Wasser stiegen sanfte Wiesenhügel, die zum Dorfe hin von Erlen und Wildrosen bewachsen waren. Mit der Schärfe eines Traumbildes sah ich, sobald die Hügel mir ins Blickfeld traten, eine hochragende, zwischen Erde und Himmel bespannte Skulptur stehen: als ungebrochene Gerade, die lediglich in Kopfhöhe einen horizontalen Gewandakzent besass, der einem faserigen Wolkenzug glich. Die Vorstellung war so nachhaltig, dass sie sich in der Grossen Neeberger Figur niederschlug."

60. Heinz Schönemann - *Das verschleierte Bild zu Neeberg* - in Claude Keisch - *Wieland Förster* - op.cit. p. 285 : "Ihre Füsse stehen fest auf dem Grund, wie Wurzeln sind sie nicht von der Erde zu lösen. Die Finger aber an den astartig aufgeschossenen Armen züngeln dem Himmel entgegen, ruhelos, als wollten sie Blätter treiben und immer höher wachsen..."

61. W. Förster - *Einblicke* - p.138: "Es gehört zu meinen Träumen, Skulpturen machen zu können, die gewachsen und selbstverständlich sind - nicht verständlich für jeden - , eine Skulptur als Landschaft, organisch, nicht 'gemacht', aber fähig, Gedanken zu tragen, im Zustand geistiger Sammlung - das wäre eigentlich das Schönste, was man erreichen könnte, etwas, das in sich 'Natur' ist, wie ein Baum, wie eine Weide, die geborsten ist und dennoch treibt. Diese Ruhe und Gelassenheit des Gewachsenen, nicht des Hergestellten im technisch-handwerklichen Sinne, dann hätte man sich dem genähert, was mir als das Höchste in der Kunst erscheint, nämlich der Schöpfung; sie ist selten in der Kunst!"

62. *ibid.* p.50: "Ich bitte sich vorzustellen eine Weite, eine Ebene; Wasser oder Land. Am adäquatesten sehe ich die Plastik auf einer Insel oder auf einer Bergkuppe"

63. Erich Arendt - *Über die Neeberger Figur* - *ibid.* p.28

64. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.53

65. *ibid.* p.75: "Sagen wir ruhig - vereinfacht zwar -, dass in das Vitale, Leidenschaftliche und Erotische Hinweise auf die Vergänglichkeit und Zerstörbarkeit des Menschen eingeschmolzen sind. Es ist etwas Unbegreifbares und man rebelliert dagegen, dass das Schöne zerstört wird, wenn schon nicht von aussen, so doch von der Zeit."

66. Heinz Schönemann - *Das verschleierte Bild zu Neeberg* - *ibid.* p.283: "jene Spannung von Vitalität und Zerstörung"

67. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.81: "schroffe Ablehnung und euphorische Zustimmung"

68. W. Förster - *Begegnungen* - op. cit. p.102

69. W. Förster - *Einblicke* - op. cit. p.126sq. : "Der Bildhauer stellt den Menschen dar, seine Würde, sein Werden und seine Vergänglichkeit. Anders in der Landschaftszeichnung, in der die Umwelt, der weite Raum, die Figurationen von Hügeln, Bäumen und Wolken und das Licht die eigentlichen Themen sind, in denen gar nicht erst der Versuch unternommen wird, die menschliche Figur einzubauen...In der Malerei kann die Farbe den Menschen in seine Umgebung leichter einbinden, aber in der Zeichnung ist es schwieriger, die menschliche Figur geht selten im Gesamtrhythmus auf und bleibt, wenn das nicht gelingt, ein zufällig 'hineingelaufener' Teil."

70. *ibid.* p.86 : "Sind Kategorien so wichtig? Mein Interesse gilt dem Menschenbild, und deshalb bin ich Realist. Man könnte auch einfach sagen : Befragen Sie meine Arbeit."



71. Statut des Käthe-Kollwitz-Preises :

"Ich bin einverstanden damit, dass meine Kunst Zweck hat." Käthe Kollwitz aus der Tagebuchaufzeichnung vom November 1922.

Anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, der Nachfolgeinstitution der ehemaligen Preussischen Akademie der Künste, wird zur Förderung einer volksverbundenen realistischen bildenden Kunst ein Käthe-Kollwitz-Preis gestiftet.

Im Werk der Künstlerin Käthe Kollwitz, das von den werktätigen Menschen der ganzen Welt verehrt wird, verbindet sich eindeutiges politisches Bekenntnis und künstlerische Meisterschaft.

§1. Der Preis kann in jedem Jahr an einen bildenden Künstler verliehen werden, der mit seinem Werk für den Sozialismus wirkt.

§2. Ein bedeutendes Werk oder die hervorragende Gesamtleistung eines Künstlers können ausgezeichnet werden.

§3. Der Preis wird durch den Präsidenten der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin verliehen.

Die Verleihung wird in der Regel am Gründungstag, dem 24. März, vorgenommen.

§4. Dem Preisträger wird eine Ehrenurkunde überreicht.

Mit dem Preis ist eine Geldprämie von DM. 6.000 - verbunden.

§5. Die Vorschläge werden von der Sektion Bildende Kunst dem Präsidium unterbreitet und durch Beschluss des Plenums bestätigt. Vorher ist eine Stellungnahme des Ministers für Kultur einzuholen.

§6. An Mitglieder der Akademie der Künste zu Berlin wird der Preis nicht verliehen.

§7. Der Käthe-Kollwitz-Preis ist steuerfrei.

§8. Werden Tatsachen bekannt, die eine Auszeichnung ausgeschlossen hätten oder erweist sich der Preisträger der Ehre unwürdig, kann der Preis auf Beschluss des Plenums aberkannt werden.

§9. Dieses Statut bedarf der Bestätigung durch den Vorsitzenden des Ministerrates der Deutschen Demokratischen Republik oder seines zuständigen Stellvertreters.

Vom Stellvertreter des Vorsitzenden des Ministerrates, Herrn Alexander Abusch, mit Schreiben vom August 1962 bestätigtes Statut.

72. W. Förster - *Einblicke* - p.49: "Es gibt Zeichnungen zu Gedichten von Quasimodo, es gibt Arbeiten, die sicherlich von der Literatur mit inspiriert wurden, durch die ein Bild in mir verstärkt wurde. Man denke da vor allem an die Plastiken der *Partisanen*, der *Gefolterten* ...Für mich ist es immer Bedürfnis gewesen, zu lesen oder Musik zu hören, weil sich mein ganzes Leben auf Neugier aufbaut und von einer bis zur Überschätzung gehenden Liebe zur Kunst bestimmt ist."

73. *Paul Eliasberg - Malerei und Graphik* - Catalogue de l'exposition de 1978 à l'Akademie der Künste der DDR - p.3 à 7 et W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.240 à 246

74 - *ibid.* p.241 : "Sinn für Mass und Form"

75. *Paul Eliasberg* - Catalogue de 1978 - p.7

76. Lothar Romain - *Grafik in der DDR - ein Streitbrief* - in *Kunst in der DDR* - op.cit. p.89:"Die Verantwortung gegenüber der Form, die sich auf die Traditionen berief, verhinderte zwar die Suche nach neuen Bildsprachen, aber schuf auch eine Art Bastion gegen allzu ungenierte Ansprüche der Kulturpolitik."

77. *Allemagne d'aujourd'hui* - 1991 - n°18 - p.160

78. Wieland Förster - *Labyrinth* - op.cit p.129

## CHAPITRE VI - SUCCÈS ET ANGOISSES DES ANNÉES QUATRE-VINGT

### Les nouvelles

#### I. L'arrière-plan historique et culturel

Les années soixante-dix se sont terminées par un grave événement sur la scène internationale, l'intervention militaire de l'Union Soviétique en Afghanistan (27-12-1979), qui est ressentie comme une incursion de l'U.R.S.S. hors de sa sphère d'influence et par conséquent une agression à l'égard du camp occidental, en tout cas un coup d'arrêt à la politique de coexistence pacifique et de détente. L'affaire des missiles, riposte de l'Occident à l'effort d'armement du pacte de Varsovie, marque le début des années quatre-vingt. Les deux Allemagnes sont au cœur de ce nouvel affrontement et vivent dans la terreur d'une troisième guerre mondiale. Ce rappel est indispensable pour comprendre l'œuvre de W. Förster dans la nouvelle décennie et explique le second terme du titre de ce chapitre.

Ces années sont marquées par l'alternance de la tension et de la détente au niveau des gouvernements et la persistance dans la population d'une volonté de détente, de paix et de coopération. On assiste à l'émergence d'un fort mouvement pacifiste. Pendant toute cette décennie la politique de la R.D.A. va de l'"Abgrenzung" du début des années quatre-vingt à l'ouverture progressive à partir de 1985, avec des nuances. Les relations inter-allemandes sont faites de péripéties qui dépendent largement du contexte international, essentiellement des relations entre les U.S.A. et l'U.R.S.S., les deux grandes puissances tutélaires. C'est sous la pression de l'Union Soviétique que la visite d'Erich Honecker en R.F.A., envisagée dès 1982, est retardée et ne peut avoir lieu qu'en septembre 1987, à l'époque de Gorbatchev, secrétaire général du Parti communiste soviétique depuis la mort de Tchernenko, en mars 1985. Toutefois les deux Allemagnes, au cœur de la tension, cherchent à préserver la paix et de bonnes relations et se méfient parfois des injonctions des "grands", qu'il s'agisse de Ronald Reagan pour la R.F.A. ou de Gorbatchev dont Honecker cherche à se démarquer. Les années quatre-vingt sont riches en rebondissements.

Il convient de rappeler les événements marquants de ces années qui devaient aboutir, mais nul ne le prévoyait alors, à la chute du Mur. Pour ce faire nous avons eu recours à la chronologie de Wolfgang Benz *Deutschland seit 1945*, publiée en 1990 à Munich et qui traite, ainsi que l'indique le sous-titre, de la R.F.A. et de la R.D.A.<sup>1</sup> L'année 1980 s'ouvre sur l'annulation de la rencontre de Helmut Schmidt et de Erich Honecker, en raison de l'intervention soviétique en Afghanistan (30-1-1980). Honecker renouvelle son invitation le 11-8-1980, mais peu de temps après la R.D.A. augmente le taux quotidien de change obligatoire pour les Allemands de l'Ouest et les étrangers qui séjournent en R.D.A., il est porté à 25DM. Cette mesure a pour but de limiter les contacts de trop nombreux visiteurs avec la population de R.D.A. L'angoisse créée en Allemagne par le regain de la tension, après les espoirs des années soixante-dix, suscite un mouvement pacifiste, hostile à l'arme atomique, qui se manifeste en mai 1980 à Gorleben, en R.F.A. L'année suivante Leonid Brejnev se rend en visite officielle à Bonn (22-11-1981) et du 11 au 13 décembre le chancelier Schmidt se rend en R.D.A., au moment où la loi martiale est proclamée en Pologne. En 1982 ont lieu des conversations entre ministres de R.F.A. et de R.D.A. à l'occasion de la Foire de Leipzig (17/18-3-1982). Le 28-9-1982 la R.D.A. et la R.F.A. concluent un accord sur l'assainissement des eaux et la protection des lacs et des rivières. Le 20-11-1982 l'autoroute de transit Berlin-Hambourg est ouverte. Lors des obsèques de Brejnev, le président de la R.F.A., Carstens, rencontre Honecker (10-11-1982), mais ces signes rassurants sont démentis par des menaces persistantes: les négociations de Genève sur la réduction des armements à moyenne portée, entre les États-Unis et l'U.R.S.S., n'aboutissent pas à un accord. L'année 1983 est baptisée "année des fusées" parce que c'est à ce moment-là que la crise, causée par l'implantation à l'Est des SS20 et la riposte occidentale qui prévoit l'installation de Pershings, atteint son point culminant, même si le chancelier Kohl se rend en Union Soviétique en visite officielle (4/7-7-1983) et si Honecker reçoit F.J. Strauss (24-7-1983).

Parallèlement le mouvement pacifiste prend de l'ampleur mais sa situation est très différente dans les deux Allemagnes. En R.D.A. le gouvernement prétend contrôler et orienter contre la politique occidentale le

mouvement pour la paix, qui organise une manifestation à Dresde le 14-2-1983, à laquelle participent environ 100 000 personnes, tandis qu'en R.F.A. la marche de protestation de Pâques, démocratiquement organisée, est dirigée contre le surarmement à l'Est et à l'Ouest (1/4-4-1983). La prise de position des évêques catholiques, mettant en doute les vertus de la dissuasion nucléaire dans le maintien de la paix (27-4-1983), vient renforcer la position des pacifistes. Les pacifistes qui prétendent échapper à l'encadrement du gouvernement en R.D.A. connaissent les plus grandes difficultés. En juillet 1983 l'un d'eux, originaire d'Iéna, Roland Jahn doit quitter le pays et s'installer en R.F.A. Une vingtaine de pacifistes de R.D.A. ont déjà connu le même sort. Une nouvelle manifestation de pacifistes a lieu en R.F.A. le 25-6-1983, elle vise la politique de sécurité des États-Unis. Elle est suivie, en septembre, de manifestations contre l'implantation de Pershings II en République Fédérale, qui aboutissent en octobre à la semaine d'action du mouvement pacifiste contre la politique de l'OTAN : une chaîne humaine de 108 km est formée entre Neu Ulm et Stuttgart et une grande manifestation a lieu à Bonn le 22-10-1983, mais le Bundestag se déclare solidaire des décisions de l'OTAN. Toutefois la R.F.A. cherche à maintenir des relations étroites avec la R.D.A., même après le départ de la coalition socio-libérale dirigée par Helmut Schmidt, sous le gouvernement CDU/CSU - FDP conduit par Helmut Kohl. Ainsi le 29 juin 1983 une décision du Cabinet ministériel de Bonn engage-t-elle la R.F.A. à servir de caution pour un prêt d'un milliard de DM accordé à la R.D.A. Franz Josef Strauss a joué un rôle primordial et discuté dans la conclusion de cette affaire. Le 15 septembre le maire de Berlin, von Weizsäcker, rencontre Honecker à Berlin-Est et à partir du 28 septembre la R.D.A. commence à supprimer les dispositifs de tir automatique à la frontière entre les deux Allemagnes.

Au début de 1984 débute à Stockholm une conférence sur le désarmement en Europe (17/19-1-1984) mais la même année la R.D.A. boycotte les Jeux Olympiques de Los Angeles, tandis qu'à Munich s'ouvre en juin une conférence sur l'environnement où se retrouvent des délégués de l'Est et de l'Ouest et que Kohl et Honecker se rencontrent à l'occasion des obsèques d'Andropov (13-2-1984). Les incidents se répètent à la Représentation Permanente (Ständige Vertretung) de la R.F.A. à Berlin-Est et à l'ambassade de R.F.A. à Prague, où des citoyens de R.D.A. se réfugient pour obtenir le droit de quitter leur pays. La R.D.A. autorise un nombre croissant de citoyens à partir légalement pour la R.F.A. En 1984 35 000 personnes profitent de cette possibilité. En revanche la R.F.A. accorde à la R.D.A. de très importants crédits. Le 25 juillet 1984 la R.F.A. se porte garante pour un nouveau crédit de 950 millions de DM, en échange de l'assouplissement de la politique pratiquée par la R.D.A. en matière de circulation des personnes.

L'année suivante, en 1985, le chancelier Kohl rencontre de nouveau Honecker, à l'occasion des obsèques de Tchernenko (12-3-1985). Le 4 mai Honecker se rend en visite auprès de Gorbatchev. Les églises protestantes des deux Allemagnes font une déclaration de paix commune pour le 40<sup>e</sup> anniversaire de la fin de la guerre, le 8 mai, elles expriment la volonté de dialogue des véritables pacifistes des deux côtés du Mur. En juin s'effectue, au pont de Glienicke, à Berlin, l'échange d'espions le plus important depuis 1945 entre l'Est et l'Ouest, geste de bonne volonté, mais dès le mois d'août une affaire d'espionnage en R.F.A., autour de H. J. Tiedge, fait de nouveau scandale et relance la tension. Le 5 juillet 1985 un nouveau crédit est consenti par la R.F.A. à la R.D.A., destiné à faciliter les échanges commerciaux entre les deux Allemagnes. La R.F.A. a déjà accordé des subventions pour permettre à ses citoyens de circuler en R.D.A., sous forme d'un forfait annuel à partir du 1<sup>er</sup> janvier 1980, il s'élève alors à 50 millions de DM. Elle continue à racheter de nombreux prisonniers politiques, ce qui permet à la R.D.A. de se libérer de ses opposants les plus remuants et de maintenir l'ordre en dépit de l'insatisfaction de la population devant les difficultés de la vie matérielle et les multiples restrictions à la liberté. Le 1<sup>er</sup> novembre les champs de mine à la frontière sont définitivement supprimés, cet apaisement prélude à la première rencontre de Ronald Reagan et de Gorbatchev à Genève (19/21-11-1985). À partir de là s'amorce la véritable détente.

En 1986 par exemple est réalisé le premier jumelage entre une ville de R.D.A., Eisenhüttenstadt, et une ville de la Sarre, province d'origine de Honecker, la ville de Saarlouis. En matière culturelle un accord est signé entre la R.F.A. et la R.D.A., le 6 mai 1986, après douze ans de négociations. Il prévoit l'intensification des échanges d'orchestres, de troupes théâtrales et d'expositions. Les relations entre les deux Allemagnes s'enveniment provisoirement à propos de l'afflux en R.F.A. des demandeurs d'asile transitant par Berlin-Est, mais cette crise trouve bientôt une solution. En octobre Honecker et Gorbatchev se rencontrent de nouveau à Moscou. L'année suivante, en 1987, on assiste à des innovations spectaculaires dans les relations Est-Ouest : deux officiers de la Bundeswehr sont conviés à assister aux manœuvres de la R.D.A. et

de l'Union Soviétique. Honecker propose à Helmut Kohl de créer une zone sans armement atomique en Europe Centrale. Au cours de sa visite à Berlin pour le 750<sup>e</sup> anniversaire de la ville le 12-6-1987, Ronald Reagan invite Gorbatchev à abattre le Mur. Le 22-7-1987 la proposition de Gorbatchev de la double solution zéro en matière de désarmement annonce la fin de la guerre froide. En conséquence, Kohl déclare le 26-8-1987 qu'il est prêt à renoncer aux fusées Pershing à certaines conditions. Du 7 au 11 septembre Honecker se rend enfin en visite officielle à Bonn. Il avait été précédé par Horst Sindermann, président de la Chambre du Peuple (Volkskammer) le 19-2-1986. En décembre, à Washington, Gorbatchev et Ronald Reagan signent un traité qui entérine le renoncement des deux parties aux fusées à moyenne portée. En 1988 les conditions de circulation des personnes s'assouplissent après une rencontre entre le maire de Berlin, Diepgen, et Honecker (11-2-1988). En signant l'accord de Genève du 14-4-1988 l'Union Soviétique met un terme à son intervention militaire en Afghanistan, et en octobre Helmut Kohl se rend en visite officielle en U.R.S.S. (15/16-9-1988). Du 20 au 24 novembre une délégation de députés européens est accueillie en R.D.A. par la Chambre du Peuple. Les signes de rapprochement se multiplient, ainsi des représentants de la Communauté Européenne et du COMECON ont signé une déclaration commune (25-6-1988).

La décennie des années quatre-vingt est marquée à l'intérieur de la R.D.A. par la sclérose du régime, son incapacité à se réformer et sa lente décomposition qui s'accroît après l'arrivée de Gorbatchev au pouvoir en Union Soviétique et s'accélère considérablement dans les mois qui précèdent octobre 1989. Au 10<sup>e</sup> Congrès du SED, en 1981, le parti, qui compte 2,2 millions d'adhérents, réaffirme son pouvoir, qui exclut toute forme d'opposition, sans apporter d'innovation. Le 11<sup>e</sup> Congrès en avril 1986 élabore un nouveau plan quinquennal et se félicite de la sécurité dont bénéficient les citoyens de R.D.A. L'appareil vieillissant du parti reste en place. La crise du système ne fait que s'aggraver au cours de la décennie. L'économie et l'environnement se dégradent. Les plus remuants parmi les nombreux mécontents partent, la majorité des citoyens subit la situation. C'est ce qui explique que la première manifestation contre le Mur, regroupant environ 3 000 personnes, n'ait lieu que le 9 juin 1987 à Unter den Linden, mais en 1989 les événements se précipitent. Alors qu'à la frontière, en mars, on tire encore sur des fugitifs, 600 personnes désireuses de quitter la R.D.A. manifestent à Leipzig. En avril la Pologne reconnaît à Solidarnosc, qui a été la bête noire des autorités de la R.D.A., une existence légale. En mai la Hongrie rend franchissable la frontière qui la sépare de l'Autriche et cette décision est le point de départ de l'hémorragie de citoyens qui va frapper la R.D.A. En mai encore, l'opposition et l'église protestent contre les irrégularités commises au cours des élections municipales en R.D.A. et organisent une manifestation dispersée par la Stasi le 7 juin. Alors que la Chambre du Peuple approuve l'écrasement du mouvement démocratique en Chine à Berlin-Est, Gorbatchev, reçu triomphalement à Bonn, (12/15-6-1989) n'écarte pas la possibilité de la chute du Mur. Tandis qu'est ouverte une ligne aérienne Leipzig-Francfort, en août 1989, plusieurs centaines de citoyens de R.D.A. passent à l'Ouest en franchissant la frontière qui sépare la Hongrie de l'Autriche, d'autres se réfugient à l'ambassade de R.F.A. à Prague et à Varsovie. En septembre, en face de cette situation, la direction des églises exige des réformes en R.D.A. Les manifestations se poursuivent à Leipzig. Des manifestants, protestant contre les irrégularités commises lors des élections, sont arrêtés sur l'Alexanderplatz (7-9-1989). Le ministère de l'Intérieur refuse de reconnaître le mouvement d'opposition du Neues Forum, cette interdiction provoque une nouvelle manifestation à Leipzig. Début octobre les départs se multiplient. La police populaire disperse par la force la plus grande manifestation qui ait eu lieu jusque-là à Leipzig et qui regroupe 20 000 personnes. Les manifestations se répètent à l'occasion de la célébration du 40<sup>e</sup> anniversaire de la R.D.A. La première manifestation tolérée a lieu à Leipzig et rassemble entre 50 000 et 70 000 personnes au cri de "Nous sommes le peuple" (Wir sind das Volk) le 9 octobre 1989. Une semaine plus tard, dans la même ville, les manifestants sont 120 000. Le lendemain Erich Honecker est remplacé par Egon Krenz. Le 21 octobre de grandes manifestations ont lieu à Berlin-Est, à Dresde, à Plauen, Potsdam et Karl Marx Stadt. Le 23 octobre, à Leipzig, les manifestants, qui réclament des élections libres et des réformes démocratiques, sont 300 000. Le 29 à Berlin-Est 20 000 manifestants demandent la chute du Mur. Le 4 novembre 500 000 manifestants à Berlin-Est demandent des réformes démocratiques et la fin du monopole du SED. Le 7 le gouvernement démissionne. Le 9 le Mur tombe.

Quels sont dans cette période si pleine de rebondissements, si riche en événements, les faits marquants de la vie culturelle ? Pour les évoquer nous nous appuyons sur un ouvrage, très documenté, de Günter Feist et Eckhart Gillen *Le combinat artistique de la R.D.A. (Kunstkombinat DDR)*, publié à Berlin en 1990<sup>2</sup>. On y trouve mentionnée pour le début de la décennie, le 16 janvier 1980, l'ouverture de l'exposition

de W. Förster au Altes Museum, organisée par Claude Keisch, l'auteur de la monographie de 1974. Les années quatre-vingt vont être marquées par les relations difficiles entre les autorités culturelles de la R.D.A. et les jeunes artistes. Le débat s'engage à propos des déclarations du bureau de l'Association des Arts Plastiques qui déclenchent de vives réactions chez les jeunes artistes, qui exposent en juin à Francfort-sur-Oder une peinture de tendance néo-expressionniste. En mars le catalogue de l'exposition Gil Schlesinger a été retiré de la vente. Au cours de sa sixième session, l'Association des Arts Plastiques prétend revenir au dirigisme dans l'art. Les objectifs fixés pour la IX<sup>e</sup> exposition de Dresde sont à cet égard caractéristiques: "La IXe exposition artistique reflétera à travers des témoignages clairs la vie et la lutte, la pensée et l'action des ouvriers et des paysans des coopératives, de même que de tous les travailleurs... La représentation de l'ouvrier dans le processus de production, comme l'image de sa classe au service de la défense du pays socialiste sont d'une importance toute particulière. Même dans les représentations de la vie privée, dans les relations familiales, les rapports avec l'environnement, la nature, le sport et la détente, la grandeur historique de la classe ouvrière doit être exprimée par une esthétique bien marquée"<sup>3</sup>. Ce langage n'aurait pas déparé un discours des années cinquante, or les jeunes artistes sont à mille lieues de cette rhétorique. Une exposition de Menzel, considéré comme le grand modèle de l'art réaliste en R.D.A., est organisée par la Nationalgalerie, tandis que Ralf Winkler, connu sous le pseudonyme de A. R. Penck, quitte la R.D.A., bientôt suivi par de nombreux jeunes artistes, surtout à partir de 1984. Toutefois le Cabinet des Estampes de Dresde, dirigé par Werner Schmidt, peut organiser une exposition d'un peintre de R.F.A., Paul Wunderlich, avant de montrer l'année suivante les œuvres de l'avant-garde polonaise. Les années quatre-vingt en R.D.A. sont faites de contrastes et de paradoxes, de combats d'arrière-garde des "durs" du S.E.D. et d'avancées de leurs adversaires.

Ainsi en 1981 Bernhard Heisig demande-t-il plus de compréhension à l'égard des jeunes artistes. Trente peintres et dessinateurs de la R.D.A. sont exposés à Paris, au Musée d'Art Moderne de la Ville. Les organisateurs français ont insisté pour que le peintre abstrait Gerhard Altenbourg soit représenté, alors qu'il est mis à l'écart dans son pays. D'autre part une grande exposition, qui est une réhabilitation, est consacrée au sculpteur Barlach; toutefois un texte de 1951, époque du stalinisme qui rejetait Barlach, est repris au catalogue. À Dresde, au Cabinet des Estampes, a lieu une exposition du Picasso des années 1970/72. En juin des artistes de R.D.A. participent à la grande foire internationale de Bâle et y vendent leurs œuvres. Cette pratique, qui rapporte des devises à l'État de R.D.A., est de plus en plus encouragée. Une autre innovation qui va se développer dans les années quatre-vingt est une exposition artistique, accompagnée de lecture publique, et qui se tient dans l'église de la Reconciliation à Dresde. À partir de ce moment-là les églises vont souvent servir de cadre à des manifestations artistiques qui sont des foyers d'opposition, très surveillés par la Stasi mais protégés par le statut des églises.

L'année 1982 est marquée par le débat autour de l'Aktionskunst, les happenings, les installations, car les jeunes artistes cherchent à s'évader des formes traditionnelles de la peinture de chevalet, encadrée, accrochée au mur, pour conquérir l'espace, de nouvelles dimensions et faire que l'art crée l'événement, à l'instar de ce qui se passe à l'Ouest, en particulier chez Beuys. Les autorités culturelles de R.D.A., tout juste prêtes à élargir la notion de réalisme socialiste, manifestent devant ces tendances nouvelles une incompréhension totale. Le représentant de l'arrière-garde, Walter Womacka défend avec obstination le réalisme socialiste: "Nous faisons, déclare-t-il, de l'art pour les gens de notre pays, non pour un cercle choisi ou seulement pour les artistes. Et il s'agit d'un art qui n'a pas besoin de cinquante ou cent ans pour être compris"<sup>4</sup>. Bernhard Heisig est, nous l'avons vu, plus ouvert à la discussion avec la jeune génération. Dans le numéro de septembre de la revue *Arts Plastiques (Bildende Kunst)*, il critique les années cinquante, le débat autour du formalisme et du réalisme, l'élimination des grands artistes contemporains. D'autre part le mouvement pacifiste, dont nous avons rappelé le développement dans ces années-là, a des retombées dans le monde de l'art : ainsi l'exposition organisée pour le 30<sup>e</sup> anniversaire de l'Association des Arts Plastiques est-elle placée sous la devise *Plus jamais la guerre (Nie wieder Krieg)*. À l'automne s'ouvre la IX<sup>e</sup> exposition de Dresde (du 2-10-1982 au 2-4-1983). On remarque que les sujets politiques sont en diminution et la critique parle d'un "nouvel intimisme"<sup>5</sup>. Willi Sitte déplore que l'image du travailleur n'apparaisse pas suffisamment. La sculpture se limite aux sujets classiques. Une importante exposition de peintres et de dessinateurs de R.D.A. a lieu à Hambourg et dans plusieurs grandes villes de R.F.A. Il n'y avait pas eu d'exposition d'art français à Berlin-Est depuis 1946, c'est pourquoi celle qui présente une série d'œuvres *De Courbet à Cézanne* retient l'attention.

En 1983 de jeunes artistes de R.D.A. exposent à la 12e Biennale des Jeunes Artistes au Musée d'Art Moderne de Paris. Leurs innovations suscitent l'étonnement de la critique. Le 6 octobre W. Förster reçoit le Prix National. Le Centre Culturel de la R.D.A. ouvre ses portes en décembre, boulevard Saint-Germain, avec une exposition du professeur de W. Förster à l'Académie, Fritz Cremer.

Au début de l'année 1984, le critique d'art Diether Schmidt est arrêté et contraint de quitter la R.D.A.; en septembre un des défenseurs des jeunes artistes, Christoph Tannert, est démis de ses fonctions de secrétaire dans l'Association des Arts Plastiques, toutefois au mois de mai s'ouvre à Leipzig une exposition sur le pop-art américain, et en juin des artistes de R.D.A. de la collection Ludwig sont exposés à Oberhausen, en R.F.A. D'autre part, 400 jeunes artistes de R.D.A. exposent au Altes Museum de Berlin. En novembre a lieu à Dresde, au Cabinet des Estampes, sous l'égide de son directeur Werner Schmidt, une exposition Paul Klee, mais le discours officiel ne s'est guère modifié : au cours d'une rencontre avec des représentants du monde de l'art et de la culture, le 21-9-1984 à Berlin, Erich Honecker rappelle que le rôle d'un artiste en R.D.A. doit consister à s'associer activement et sans défection à l'édification de la société socialiste avancée. "La position d'observateur ou de critique ne saurait répondre à cet objectif"<sup>6</sup>. Dans les faits un nombre croissant d'artistes, surtout de la jeune génération, quitte le pays.

L'année 1985, qui correspond à l'arrivée au pouvoir de Gorbatchev en Union Soviétique, marque le début de l'accélération du processus de déliquescence en R.D.A. Les jeunes artistes, qui n'ont plus rien de commun avec l'art du réalisme socialiste, exposent à l'Altes Museum de Berlin et à la fin de la même année Walter Womacka, peintre quasi-officiel, tenant du réalisme socialiste, est exposé dans le même cadre à l'occasion de son soixantième anniversaire. Gerd Harry Lybke fonde à Leipzig la galerie eigen+art qui devient un lieu de ralliement des jeunes artistes de R.D.A.

En 1986 commence la préparation de la X<sup>e</sup> exposition de Dresde. Le parc Thälmann et le monument dédié au héros du régime communiste, exécuté par le soviétique Lew Kerbel dans le style du réalisme socialiste, sont inaugurés le 16 avril. Cela vaudra à l'artiste l'attribution du Prix National. La section Art de la R.D.A. est réaménagée et réouverte à l'Altes Museum. Une galerie d'Esslingen en R.F.A. organise une exposition sur l'art de R.D.A. des années quatre-vingt, tandis que des peintres de R.F.A. sont exposés à l'Altes Museum. Ces échanges illustrent l'ouverture réciproque des deux Allemagnes qui s'accroît à partir de cette année 1986, où est signé l'accord culturel. La Nationalgalerie présente des œuvres de l'avant-garde allemande de 1905 à 1920, artistes mis sous le boisseau auparavant. À Dresde, le Cabinet des Estampes organise la plus importante exposition qui se soit tenue jusque là en R.D.A. de Gerhard Altenbourg, peintre abstrait longtemps écarté. La mésentente entre les autorités culturelles et les jeunes artistes n'est cependant nullement dissipée. Le jeune peintre Trakia Wendisch dit, au cours d'un entretien publié par la revue des *Arts Plastiques (Bildende Kunst, 9-1986)*, l'impossibilité pour les jeunes artistes de faire l'art optimiste que réclament les autorités: "Face à une conflagration atomique mondiale, qui est aujourd'hui une possibilité réelle et détruirait l'humanité, il semble difficile à beaucoup de jeunes d'introduire dans le tableau une harmonie complète. Des signes sauvages sont placés là en guise de défense contre une apocalypse imaginable"<sup>7</sup>. Un peintre en vue, Volker Stelzmann, de la génération des années 40 et de l'Ecole de Leipzig, où il a enseigné plusieurs années, quitte le pays et devient professeur à Berlin-Ouest deux ans plus tard.

En 1987 une vingtaine de sculpteurs de R.D.A. exposent à Bonn et à Mannheim. À l'automne s'ouvre la X<sup>e</sup> exposition de Dresde (3-10-1987 - 3-4-1988). De façon surprenante elle fait l'objet d'attaques de la part de la critique, qui souligne son conservatisme, lui reprochant d'être coupée de la "base" des artistes. C'est un signe des temps. Le peintre Werner Tübke achève en octobre la grande fresque sur la première révolution bourgeoise de 1523, au terme d'un travail de dix ans. L'inauguration est prévue pour 1989, année du cinq centième anniversaire présumé de la naissance de Müntzer.

1988 s'ouvre sur un évènement impensable quelque temps auparavant : une exposition de l'œuvre de jeunesse de Joseph Beuys de la collection van der Grinten. Début février est inauguré le monument à Bertolt Brecht, exécuté par Fritz Cremer. À Cottbus, peu de temps après, est organisée une exposition de jeunes artistes de la R.D.A.. Dans l'Association des Arts Plastiques les élections du 26 mai font accéder à la direction de la section de la critique d'art des représentants de la jeune génération, qui ne cachent pas leurs sympathies pour les tendances réformatrices de la péréstroïka. En juin la première exposition-vente de

tableaux et d'œuvres graphiques joue un rôle de bourse sur le marché de l'art de Leipzig. De vives discussions ont lieu à l'intérieur de l'Association des Arts Plastiques, qui aboutissent à un changement de statut en octobre et vont dans le sens de l'ouverture. Au cours de l'été a lieu une exposition sur le Bauhaus qui vient de Berlin-Ouest, tandis que treize peintres de R.D.A. exposent à Berlin-Ouest, néanmoins le catalogue donne lieu à des dissensions entre R.F.A. et R.D.A. qui montrent que les vieilles querelles ne sont pas encore apaisées. Une grande rétrospective de l'œuvre de Mattheuer s'est ouverte le 22 juin à l'Altes Museum de Berlin, cependant, début octobre, le peintre annonce qu'il quitte le SED. Un vaste débat s'engage dans les milieux intellectuels autour de la revue soviétique *Sputnik*, interdite en R.D.A. D'autre part les protestations des artistes se multiplient contre la dégradation du patrimoine architectural dans les villes anciennes, qui sont sacrifiées au profit d'un programme de construction industrialisée et normalisée.

Au début de 1989, année où l'on s'apprête à célébrer le soixante-dixième anniversaire de la création du parti communiste et le quarantième anniversaire de la fondation de la R.D.A. s'ouvre une exposition intitulée *Artistes aux côtés de la classe ouvrière*, à la fois rétrospective et présentation d'œuvres contemporaines, et Honecker déclare le 19 janvier que le Mur est encore là pour cinquante à cent ans. Le peintre abstrait Glöckner, longtemps rejeté, fait l'objet d'une exposition à l'Albertinum de Dresde et à Halle. La revue des *Arts Plastiques (Bildende Kunst)* modernise sa présentation et fait une plus large place aux événements artistiques internationaux. Wieland Förster participe à une exposition intitulée *Ecrivains peintres et peintres écrivains* à Leipzig, inaugurée le 5 mai.

C'est dans ce contexte agité, contrasté, que se situent les œuvres de W. Förster des années quatre-vingt.

## II. Le recueil de nouvelles de W. Förster *La porte scellée*

### i. Le genre de la nouvelle en R.F.A. et en R.D.A.

Le premier genre littéraire dans lequel W. Förster avait choisi de s'essayer après sa détention était, nous l'avons vu, la nouvelle. Sa tentative de se faire publier à l'Ouest avait échoué et il avait alors détruit ses manuscrits. Ayant fait paraître deux récits de voyage, il revient à la nouvelle, qui avait été un genre florissant dans l'après-guerre à l'Ouest sous l'influence de la short story américaine, ainsi que le note Manfred Durzak dans son ouvrage *La nouvelle allemande contemporaine (Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart)* de 1980<sup>8</sup>. Hemingway, Saroyan, Steinbeck, Faulkner avaient fortement marqué la génération de Wolf Dietrich Schnurre et de Heinrich Böll. M. Durzak rappelle une phrase de H. Böll dans laquelle il exprime son attachement au genre de la nouvelle brève qui lui paraît tout particulièrement adapté à notre époque : "cette forme, la nouvelle, est celle que je préfère. Je crois qu'elle est à proprement parler moderne, c'est-à-dire actuelle, intense, concentrée. Elle ne tolère pas la moindre négligence, et elle reste pour moi la forme de prose qui m'attire le plus, parce que c'est celle qu'on peut le moins couler dans un moule"<sup>9</sup>, et il compare l'art de la nouvelle à celui de l'aquarelle, rapide en apparence mais qui nécessite un travail intensif.

Puis le succès de la nouvelle se ralentit en R.F.A. Dans la préface du recueil *Nouveaux conteurs de la R.D.A. (Neue Erzähler der DDR)*<sup>10</sup>, les auteurs, Doris et Hans-Jürgen Schmitt, soulignent la différence entre le public de R.F.A. qui, dans les années soixante-dix, boude les nouvelles si l'auteur ne s'est pas fait connaître préalablement par un roman, et les lecteurs de R.D.A. encore friands de nouvelles. C'est dire qu'on observe le même décalage que pour le récit de voyage, tombé en désuétude à l'Ouest mais toujours recherché à l'Est. Plusieurs recueils de nouvelles de R.D.A. sont publiés en R.F.A. au moment où l'Ostpolitik suscite un intérêt accru pour ce qui se passe de l'autre côté du Mur. En 1971 dtv publie *Voyage en S-Bahn (Fahrt mit der S-Bahn)*<sup>11</sup>, titre d'une nouvelle de Kunert, qui figure dans le volume, et Fischer fait paraître un choix de nouvelles, *19 conteurs de la R.D.A. (19 Erzähler der DDR)*<sup>12</sup>, suivi de *Nouveaux conteurs de la R.D.A. (Neue Erzähler der DDR)* en 1975. Les nouvelles de ces deux recueils ont été sélectionnées soit en raison de leur qualité littéraire, soit parce qu'elles sont représentatives de la littérature officiellement encouragée, qu'elles décrivent le monde du travail et les changements intervenus dans la société en R.D.A. ou qu'elles prônent les valeurs de la solidarité et du progrès. Nous prendrons à plusieurs reprises ces textes comme références pour mieux apprécier les intentions de W. Förster dans *La porte scellée (Die versiegelte Tür)*<sup>13</sup>, publié en 1982. Dans les recueils cités, nombreux sont les récits qui s'en tiennent aux modes de narration

traditionnels et éprouvés, mais déjà apparaissent, comme dans la peinture des années soixante-dix, un ton nouveau, plus d'innovation, plus d'originalité chez les créateurs, en particulier, dans le genre du récit court, où excelle Günter Kunert, qui choisit de quitter la R.D.A. à la fin des années 70 mais dont les nouvelles retenues dans ces différents recueils appartiennent encore tout à fait à la littérature de R.D.A.

Il se produit pour la nouvelle le même phénomène que pour le roman dans les premières années de la R.D.A. : les meilleurs textes ne sont pas ceux qui portent sur la nouvelle société, difficile à appréhender sans recul, mais sur le grand traumatisme de la guerre. Le recueil de dtv offre sur ce sujet trois des meilleurs récits, *Fedezeen* de Günter de Bruyn, *La création (Die Schöpfung)* de Franz Fühmann et *Le prophète (Der Mahner)* de Bobrowski. Ces nouvelles, naturellement très noires, dénoncent les erreurs du passé et sont souvent tragiques. À la génération suivante, les récits tournent autour de la nouvelle société telle que veut la représenter la R.D.A., de la modernisation, de l'industrialisation du pays, des modifications de l'exploitation agricole, du passage aux coopératives, des changements intervenus dans les classes sociales, des nouveaux agriculteurs, plus libres, des nouveaux ouvriers, plus maîtres de leur sort dans des entreprises qui n'appartiennent plus à des industriels mais à l'État, des nouvelles femmes, qui trouvent leur dignité dans le travail et à qui l'école ou l'entreprise offre des possibilités de formation jusque-là inconnues. Ces nouvelles expriment, à la différence des précédentes, une vision positive de l'existence, la confiance en l'avenir et la satisfaction devant les progrès déjà réalisés. Elles présentent un intérêt documentaire, historique, comme les tableaux ou les sculptures du réalisme socialiste, mais leur vision du monde, délibérément simplificatrice, leur forme, qui se veut accessible à tous les lecteurs, font qu'elles ont mal vieilli, si tant est qu'elles aient jamais répondu aux critères de qualité littéraire de la littérature occidentale.

On peut relever dans ce recueil, comme dans les récits du XIX<sup>e</sup> siècle, de Tchekhov ou de Maupassant, une prédominance du récit à la troisième personne, qui n'exclut pas la présence de récits à la première personne ou de formes mixtes. Erwin Strittmatter, dans la nouvelle sur les conséquences de l'électrification pour un vieil homme, *Le courant (Der Kraftstrom)*, ou bien le récit de Günter de Bruyn sur la terre qui réapparaît sous une maison de Berlin détruite par un bombardement, *Stallschreiberstraße 45*, ou bien *La création (Die Schöpfung)* de Franz Fühmann, qui raconte un épisode de la vie d'un jeune soldat nazi en Grèce, fourniraient de parfaits exemples de récits à la troisième personne. Le *voyage en S-Bahn* de Günter Kunert, une des meilleures nouvelles du recueil, dont elle a fourni le titre, est écrit à la première personne. Irmtraud Morgner, dans *Trois variations sur ma grand-mère (Drei Variationen über meine Großmutter)*, adopte une forme mixte, présentant sa grand-mère à la première personne, celle de la narratrice, et adoptant la troisième personne pour évoquer cette grand-mère.

Dans les premières années de la littérature de R.D.A., rares sont les textes qui abordent la vie individuelle d'un intellectuel ou d'un artiste, dans laquelle les problèmes politiques ou sociaux interviennent tout au plus par allusion ou épisodiquement, ainsi dans *L'après-midi de juin (Juninachmittag)* de Christa Wolf ou, sur le mode satirique, dans *L'histoire de Noël (Die Weihnachtsgeschichte)* de Jurij Brezan. La plupart du temps les héros sont soit des responsables du parti, comme dans *Trois jours de notre vie (Drei Tage unseres Lebens)* d'Erik Neutsch, soit des villageois comme dans *Krauzezy* de Jurij Brezan ou des techniciens du bâtiment, comme dans *Des gens ordinaires (Gewöhnliche Leute)* de Werner Bräunig. L'humour tient peu de place, on pourrait toutefois citer le récit des malheurs d'un feuilletonniste dans *L'histoire de Noël* de Jurij Brezan, qui est d'une surprenante audace, sur les pressions qui s'exercent sur l'écrivain en R.D.A. L'érotisme, lui aussi, est presque absent, ou bien il évoque le fabliau dans *Les choses comme elles doivent être (Ordentliche Verhältnisse)* de Joachim Nowotny.

L'éditeur Fischer, publiant à son tour un recueil de nouvelles de R.D.A. en 1971, fait un choix d'auteurs et de textes un peu différent. Seuls deux textes figurent dans les deux anthologies à la fois, la nouvelle de Günter de Bruyn *Fedezeen* et celle d'Irmtraud Morgner *Trois variations sur ma grand-mère*. Mais les auteurs sont très souvent les mêmes, outre les deux précédents : Bobrowski, de Bruyn, Kunert, Christa Wolf, Siegfried Pitschmann, Nowotny, Werner Bräunig, Erik Neutsch et Rolf Schneider. Le responsable de la publication, Hans-Jürgen Schmitt, ajoute quelques auteurs, l'un d'eux, Karl Mundstock, appartient à la génération née pendant la Première Guerre mondiale, plusieurs sont nés dans les années trente, ainsi Herbert Nachbar, Egon Richter, Fritz Rudolf Fries, Karl Mickel; deux autres auteurs sont nés dans les années quarante, Bernd Jentzsch et Manfred Jendryschik. Trois nouvelles portent sur la période de



la guerre, deux sur celle de l'immédiat après-guerre, cinq nouvelles ont pour cadre la société de la R.D.A., deux ne sont pas situées précisément. Deux autres nouvelles ont pour cadre l'Angleterre et les Etats-Unis, présentés, à l'instar de Brecht, comme le bastion avancé de la civilisation moderne, le lieu où règnent les rapports sociaux du capitalisme dans toute leur brutalité. Les deux recueils donnent en fin de volume des indications biographiques et bibliographiques.

Quelques années plus tard, en 1975, Fischer publie un nouveau recueil de nouvelles. On y voit se révéler une génération d'écrivains plus jeunes dont le talent s'est confirmé par la suite : Volker Braun, Sarah Kirsch, Wolfgang Kohlhaase, Klaus Schlesinger et Helga Schütz. Les récits à la troisième personne prédominent. Volker Braun et Klaus Schlesinger choisissent la première personne. Les nouvelles sur la guerre ne sont plus que trois, *Le banquet de Balthasar (Das Gastmahl Balthasars)* d'Axel Schulze et *L'invention d'une langue (Erfindung einer Sprache)* de Wolfgang Kohlhaase, mais la guerre est vue avec le recul du temps, les héros sont retournés à la vie civile, ils ont survécu, à la différence de ceux de Fühmann ou de Mundstock. Seul le récit de Helga Schütz *Le repas de fête (Festessen)* se situe en 1940 mais les allusions à la période de guerre sont peu nombreuses, l'attention de l'auteur se porte essentiellement vers l'évocation d'une noce qui tourne au pugilat.

La plupart des récits sont bien ancrés dans la société de R.D.A. et traitent de ses problèmes spécifiques : la condition de la femme dans *Le prix de la jeune fille (Der Preis des Mädchens)* de Benito Wogatzki ou *L'attendrissement (Warmwerden)* de Wolfgang Müller, l'importance de la pédagogie dans *Les professeurs de conduite (Die Fahrlehrer)* de Joochen Laabs, la réussite des ouvriers agricoles dans le monde paysan des coopératives dans *Cent kilos de légèreté (Zwei Zentner Leichtigkeit)* de Helmut Sakowski, de la solidarité qui transcende les préoccupations personnelles dans *Le grand voyage du vieux Wieck (Die grosse Reise des alten Wieck)* de Günter Preuss, d'une conception optimiste du travail et de l'existence dans *Le matin au café (Morgens in der Kneipe)* de Martin Stephan ou *Un matin, un soir (Ein Morgen, ein Abend)* de Klaus Schlesinger.

Quelques années après la parution des nouvelles de W. Förster les éditions Reclam de Leipzig publient un recueil de récits écrits à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, intitulé *Maintenant. Cinquante histoires du quotidien (Jetzt. 50 Geschichten vom Alltag)*<sup>14</sup>. Ces nouvelles peuvent servir de point de comparaison pour étudier celles de W. Förster dans *La porte scellée* car elles ont été écrites dans la même période. Certaines sont signées des auteurs célèbres de R.D.A. comme Christoph Hein (*Le nouveau Kohlhaas, plus heureux*)<sup>15</sup>, Günter de Bruyn (*Monsieur Müller sur les deux rives de l'Oder*)<sup>16</sup>, Hermann Kant (*Plexa*)<sup>17</sup>, Fritz Rudolf Fries (*Le jour de la fête des femmes*)<sup>18</sup>, Franz Fühmann (*Histoire de miroir*)<sup>19</sup>, Jurij Koch (*Une jeune fille sur la route*)<sup>20</sup>, Wolfgang Kohlhaase (*Charbon et cavallerie*)<sup>21</sup>, Heinz Czechowski (*Chez nous à la campagne*)<sup>22</sup>, Erwin Strittmatter (*Merle dans la grande ville*)<sup>23</sup>, Helga Schubert (*Les noeuds*)<sup>24</sup>, Helga Königsdorf (*Une visite inespérée*)<sup>25</sup>, Christa Wolf (*Propos anecdotiques*)<sup>26</sup>, Volker Braun (*Hinze - Kunze*)<sup>27</sup>, Irmtraud Morgner (*L'escroquerie au mariage*)<sup>28</sup>. Les autres auteurs, souvent issus de l'Institut Johannes R. Becher, formant des écrivains à Leipzig, sont moins connus. L'originalité de ces récits par rapport aux précédents est que l'humour y est plus répandu et qu'ils présentent une vision beaucoup plus critique de la société de la R.D.A. et de la vie dans ce pays, par exemple chez Volker Braun ou Franz Fühmann, pour ne citer que les auteurs les plus célèbres. Ces récits, comme la plupart des nouvelles de W. Förster, n'ont pas pour motif "l'événement inouï" (die unerhörte Begebenheit) que Goethe considère comme le sujet de la nouvelle par excellence, mais plutôt le quotidien.

Le récit à la troisième personne continue à prédominer dans ce dernier recueil mais le récit à la première personne gagne du terrain. Plusieurs auteurs utilisent une formule mixte.

## ii. Etude des nouvelles de W. Förster

### 1. Remarques préliminaires :

Dans les premiers recueils mentionnés les auteurs choisissent pour personnages le plus souvent des paysans, des ouvriers, des techniciens. Ce qui semble important pour notre propos est l'apparition, dans le recueil de 1975, de trois nouvelles concernant les problèmes de l'artiste, en l'occurrence de l'auteur dramatique et plus généralement de l'écrivain. La nouvelle de Karl-Heinz Jakobs *Le chemin de la scène (Der Weg zur Bühne)* évoque les tourments d'un auteur venu recevoir les ovations du public et qu'un monteur, en coulisse, empêche d'accéder à la scène, où un collègue reçoit les bravos à sa place. Le récit, à la première personne, tient du cauchemar et du théâtre de l'absurde. Il pourrait traduire les hantises de l'artiste face à son public dans quelque société que ce soit. La nouvelle de Volker Braun *Les planches (Die Bretter)* est au contraire située dans la société de R.D.A. avec sa censure, particulièrement vigilante au moment où se déroule le récit, en août 1968, lorsque les troupes du pacte de Varsovie écrasent le printemps de Prague. Il s'agit, là aussi, d'un récit à la première personne. La situation rappelle celle de la pièce de Günter Grass *Les plébéiens répètent l'insurrection (Die Plebejer proben den Aufstand)*, écrite en 1966, dans la mesure où les acteurs jouent une pièce politique tandis que dehors l'insurrection est réprimée. La pièce dont Volker Braun dirige les répétitions pendant le récit n'est pas nommée, mais il s'agit très probablement de sa propre pièce, écrite en 1965 (*Die Kipper*). Sa relation amoureuse avec sa compagne est étroitement liée aux démêlés de Volker Braun avec son directeur de théâtre. Elle a quitté son travail pour le rejoindre et le problème de sa liberté et de son émancipation, qui passe par la responsabilité à l'égard de son travail, se pose en même temps que celle de la liberté de l'auteur et des acteurs qui sont partie prenante dans le débat. Le milieu artistique de la R.D.A. est évoqué, avec ses rencontres, ses sorties, ses discussions. Le récit se termine sur un compromis en ce qui concerne la pièce, qui a été menacée de suppression et dont Volker Braun réussit à sauver quelques scènes délicates et qui lui paraissaient les plus intéressantes. Mais en ce qui concerne le personnage féminin, la question est tranchée nettement : la jeune femme prend la décision de retourner à son poste, même si les conditions de travail ne sont guère satisfaisantes. Volker Braun retrouve son calme, après cette période de tension personnelle et professionnelle, et décide de remanier le rôle de la femme dans sa pièce pour qu'elle choisisse librement son sort. La fin est optimiste, les contradictions sont résolues. Il n'empêche que les tracasseries de la censure mesquine et tyrannique, la difficulté d'être auteur dramatique en R.D.A. et le mal de vivre chez les artistes de ce pays n'échappent pas au lecteur.

La nouvelle de Helmut Hauptmann *Festival* concerne un écrivain: l'utilisation de ses expériences dans son œuvre risque de compromettre ses relations conjugales. Un passage du récit évoque les réactions que provoque toute œuvre littéraire en R.D.A. et le ton ironique de la nouvelle permet de glisser une satire de cette critique, obsédée par les aspects politiques et moraux des textes et négligeant l'inventivité, l'humour, le talent et la qualité du style.

Dans le recueil de Reclam-Leipzig une nouvelle est consacrée à une jeune chanteuse et danseuse de groupe folklorique qui se voit refuser une tournée en Italie parce qu'elle n'a pas accordé ses faveurs à un responsable de la culture. Il s'agit d'*Une histoire naïve (Eine naive Geschichte)* d'Angela Stachowa. L'ingérence du politique, c'est-à-dire du S.E.D, dans la vie culturelle, la toute-puissance des fonctionnaires dans le travail des artistes, l'arbitraire qui régit la liberté de circulation sont dénoncés sans ambiguïté.

C'est à ce dernier groupe d'auteurs que W. Förster se rattache. Il renonce à choisir comme sujet le monde de la prison qu'il a connu dans l'après-guerre pour situer tous ses récits dans le champ individuel de personnages qui ne sont jamais des ouvriers ou des paysans. Dans son premier récit, *Rapport complet pour le docteur Krull (Vollständiger Bericht für Dr. Krull)*, il s'agit d'un architecte, urbaniste, qui fait une cure. C'est un récit à la première personne. Le héros de la deuxième nouvelle, *Le transport*, également écrite à la première personne, est un sculpteur qui doit convoier une de ses œuvres vers son lieu d'implantation. Dans la troisième nouvelle, écrite à la troisième personne, *Albrecht et la volonté d'être joyeux (Albrecht und der Vorsatz zur Freude)*, il s'agit d'un fantaisiste qui, après avoir connu le succès, doit se battre pour reconquérir le public. La quatrième nouvelle, *La chevelure (Das Haar)*, un nouveau récit à la première personne,

présente une jeune fille chauve qui a subi une greffe de la chevelure, elle n'est pas située précisément dans la société, le récit ayant parfois l'abstraction de la science-fiction. La dernière nouvelle qui donne son titre au recueil *La porte scellée* (*Die versiegelte Tür*) a pour héroïne une acrobate que le narrateur, un statisticien, cherche à retrouver derrière la porte scellée pour finir par apprendre d'une voisine son suicide. C'est un récit à la troisième personne. De plus en plus, à partir des années soixante-dix, les auteurs de R.D.A. parlent de ce qu'ils connaissent le mieux, leur milieu. W. Förster s'en explique au cours d'un entretien avec Köbernick publié dans *Aperçus* : "Si vous voulez dire que dans ce volume il s'agit surtout d'artistes cela tient peut-être au fait que l'on utilise les situations et les personnages que l'on connaît"<sup>29</sup>.

Cette prédilection pour les personnages d'artistes est un phénomène qu'on observe aussi dans le cinéma où l'histoire d'une jeune chanteuse *Solo Sunny* (1979) du metteur en scène Konrad Wolf, qui a introduit W. Förster à l'Académie, marque une césure comparable à celle produite en 1972 par *Les nouvelles souffrances du jeune W.* (*Die neuen Leiden des jungen W.*) de Plenzdorf dans l'histoire de la littérature de R.D.A. D'autres films illustrent les problèmes de l'artiste dans la société de son temps dans les années soixante-dix. Konrad Wolf a tourné *Goya ou le dur chemin de la connaissance* (*Goya oder der arge Weg der Erkenntnis*) en 1971 et Bernard Stephan *Jörg Ratgeb* en 1977.

## 2. Les cinq nouvelles :

La première nouvelle *Rapport complet pour le Docteur Krull* (*Vollständiger Bericht für Doktor Krull*) rend d'emblée dans son titre hommage à deux auteurs qui ont contribué, autant que Proust et que Faulkner, à forger l'univers littéraire de W. Förster, à savoir Kafka et Thomas Mann : Kafka et son *Rapport devant une académie* (*Ein Bericht für eine Akademie*) et Thomas Mann et son *Felix Krull*. Si Kafka était un auteur suspect pour les autorités culturelles de l'ensemble des pays de l'Est, Thomas Mann était un des rares écrivains à être publié, lu, apprécié dans les deux Allemagnes. W. Förster était lié d'amitié avec le directeur des archives de Thomas Mann et avait représenté l'auteur, dont l'œuvre lui était très familière, dans une statuette. Le sujet de la nouvelle, un homme en cure, n'était pas sans rappeler la situation de Hans Castorp dans *La montagne magique*. Cette situation se prête à la réflexion philosophique et littéraire, dans la mesure où elle coïncide avec une interruption dans le rythme ordinaire de la vie professionnelle, un moment de pause et de retour sur soi, une interrogation liée à la maladie qui remet en question l'activité habituelle. Chez W. Förster comme chez Th. Mann la maladie a dans une large mesure une origine psychique. Il se plaît à en décrire les symptômes comme à évoquer la société de la maison de cure, à faire le portrait du médecin et à épingle ses tics de langage, comme Thomas Mann le fait si volontiers. L'urbaniste rencontre dans l'établissement sa Madame Chauchat.

Dans le recueil *19 conteurs de la RDA* Bernd Jentsch traite dans la nouvelle *Josefski* le cas d'un homme souffrant d'insomnie et à qui son médecin prescrit une cure, et on peut rapprocher ce récit de celui de W. Förster en raison de l'analogie du sujet. Josefski guérit lorsqu'on lui propose une formation en informatique et que dès lors il se sent nécessaire à son entreprise et utile à la société. Cet épilogue optimiste qui valorise le travail, l'action pour la collectivité, est très caractéristique de la littérature "positive" de R.D.A. La nouvelle de W. Förster est à l'opposé de ce schéma. En effet le malade, dans son récit, doit rédiger un texte, une courte autobiographie, pour son médecin, le docteur Krull, qui considère l'écriture comme une thérapie. Le malade était urbaniste et ce qu'il raconte est l'histoire d'un échec, d'un fiasco même, celui de l'urbanisation planifiée, métaphore de la société socialiste. À l'opposé des carrières ascendantes de héros d'origine modeste dans la société socialiste, comme celle qui est retracée dans la nouvelle de Helmut Sakowski *Cent kilos de légèreté*, les efforts de l'urbaniste d'origine bourgeoise aboutissent à la désillusion et le conduisent à la maison de repos. Le travail, valeur sacrée de la société marxiste, s'avère pathogène. La seule réponse que l'urbaniste trouve à ses interrogations n'est pas dans l'action pour la collectivité mais, si réponse il y a, si le bonheur est un instant possible, dans la rencontre de deux individus et en l'occurrence dans l'expérience érotique. Ces deux éléments essentiels, la mise en cause de la planification socialiste et l'impossibilité d'une solution collective aux problèmes de l'individu placent ce récit de W. Förster en contradiction avec le canon qui préconise une littérature optimiste et une littérature du "collectif". De plus le récit est émaillé de réflexions sur l'écriture.

L'auteur reprend un mode de narration traditionnel, prétendant avoir eu connaissance de notes laissées par l'urbaniste, qu'il rassemble en un récit continu. L'urbaniste s'interroge sur l'écriture et son sens. Cette écriture, dont le docteur Krull lui avait promis qu'elle lui apporterait l'apaisement, lui cause au contraire "un trouble grandissant"<sup>30</sup>, dans la mesure où elle implique la reconstruction d'un passé douloureux. Il est prêt à renoncer à cette exploration éprouvante, mais son médecin l'encourage à persévérer. Il décide de suivre l'ordre chronologique et, s'il ne peut trouver la source de son malaise dans son enfance, il croit en retrouver l'origine dans les débuts de sa carrière en 1936, alors que le régime nazi est bien implanté. La douleur de l'écriture, pour un Allemand à qui W. Förster donne quelque vingt ans de plus que lui, est liée à la douleur du souvenir, aux épreuves de l'histoire allemande. Il doit se souvenir des pressions exercées sur lui pour qu'il divorce de sa femme, qui avait des ascendants juifs, pressions auxquelles il résiste mais qui réveillent son sens critique. Lorsqu'il évoque un ami communiste, tombé sur le front russe et qui a été pour lui un modèle, se pose à lui le problème de la formulation de ces souvenirs : "Bien que je sente à quel point chaque phrase paraît imprécise, mal équilibrée, molle, je veux pourtant essayer de retenir quelques traits qui lui sont propres et qui se rattachent à notre rencontre"<sup>31</sup>. L'écriture fait ressurgir avec une parfaite netteté ce personnage de professeur d'histoire, congédié par le régime nazi, et devenu maçon chez le père de l'urbaniste. Elle restitue jusqu'au geste familier de cet ami lorsqu'il remonte ses lunettes sur son nez, mais en même temps l'urbaniste se demande si l'écriture ne simplifie pas la réalité, ne réduit pas cet homme au « cliché du bon Allemand dans une mauvaise période »<sup>32</sup>. Le sommeil met un terme à ces interrogations et il poursuit un travail de rédaction qui lui inspire des sentiments contradictoires : "Ce rapport devient pour moi un voyage aventureux dans des paysages intérieurs dont les chemins, apparemment connus, m'entraînent dans des fourrés inexplorés dont j'avais oublié ou voulu oublier l'existence mais qui, maintenant, alors que je les suis, me causent surprise et effroi"<sup>33</sup>. Lui qui avait regretté le départ de son compagnon de chambre, redoute maintenant son retour, car l'écriture lui fait rechercher la solitude. Ses incertitudes se manifestent dans les caractères mêmes de son écriture manuscrite : "je commence à me livrer à des considérations sur le fait que mon écriture est si lâche et si désorientée pour se livrer soudain à des courbes et à des crochets"<sup>34</sup>. Comme ces questions restent sans réponse il revient aux faits pour achever le portrait de son mentor, évoquer la tristesse qu'il a éprouvée à sa mort.

Les interrogations sur les rapports de l'écriture et de la vie ressurgissent : "Comment continuer ? Il faudrait que j'écrive les unes par-dessus les autres toutes les choses qui me retombent dessus, tout en un même point, comme les pensées et les sentiments qui m'assaillent. Pas dans le processus successif de l'écriture ! Vivre et penser un tremblement de terre, une étreinte, un accident répartis sur des heures, des jours, ne serait ni un choc, ni un plaisir, mais un tourment. Le mot, la phrase, la page me semblent présenter avec la réalité la même disproportion - une ombre triste de ce qu'est la vie, sa décomposition dans un document compliqué, desséché dans les traits de la calligraphie, qui ne renferme plus rien ou très peu de chose de l'événement"<sup>35</sup>. Cependant ces réflexions et ces doutes ne mettent pas un terme à l'expérience de l'urbaniste : "Pourtant - c'est toujours ce pourtant qui est le moteur de notre vie - il faut que je me courbe de nouveau sous le joug, comme tous les autres avant moi, et je vais reprendre le jeu du mot à mot pour reconstituer sur le papier le tourbillon des événements, du moins dans quelques phases, pour que je puisse le contempler et parvenir à comprendre. Car même si toute cette entreprise est sans conséquence et dérisoire pour moi, c'est une interruption de la routine, une mise en question de mon existence jusqu'ici"<sup>36</sup>. Le docteur Krull, après quelques compliments sur son style, l'encourage à aller de l'avant dans l'introspection par l'écriture : "Cela ne suffit pas encore, c'est affreusement normal, il n'y a pas d'inconscient, de dépendance, de refoulement - l'homme ne sait jamais vraiment ce qu'il est ! Je soupçonne que vous ne voulez pas savoir, vous avouer qui vous êtes, car cela bouleverserait toute votre vie - il ajouta en riant : qui souhaiterait cela ! Non, sérieusement vous devez fouiller un peu plus profondément dans les replis de votre âme... pour moi, votre médecin, vous pouvez tout écrire, cela reste entre nous, n'est-ce-pas ?"<sup>37</sup>

Cette situation présente l'intérêt de libérer W. Förster de toute censure. Il se livre aux mêmes interrogations sur le fait d'écrire, sur le rapport de la réalité et de l'écriture que Christa Wolf quand elle cherche dans *Trame d'enfance (Kindheitsmuster)* à reconstituer son enfance. Tous deux éprouvent l'écriture comme problématique. L'attitude objective des grands romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle, préconisée par les tenants du réalisme socialiste, leur semble impossible. L'urbaniste écrit pour retrouver l'origine de la "fêlure" (Knacks) qui l'a conduit dans cette maison de repos et dont le médecin cherche à découvrir l'origine pour le

guérir, lui disant, lorsqu'il l'invite à creuser dans sa mémoire : "Nous voulons retrouver notre fêlure, n'est-ce pas ?"<sup>38</sup> Les méandres du récit correspondent au lent cheminement dans la recherche de soi.

En fouillant son passé, en le consignait par l'écriture, il découvre que cette fêlure ne remonte pas à l'époque nazie, même si la perte de son ami et de son guide, qui rappelle le communiste ami de W. Förster à Bautzen, a été très douloureuse. Ce qui a bien plutôt constitué une rupture, c'est, dans les dix dernières années que le médecin l'invite à explorer, l'échec de son idéal professionnel dans la société socialiste, qui n'est pas expressément la société de la R.D.A. mais qui lui ressemble tant que l'analogie n'est pas fortuite. Dès sa jeunesse, l'urbaniste a souhaité œuvrer au service de la collectivité. Ne pouvant être fonctionnaire, en raison des origines juives de sa femme, il a travaillé dans le bâtiment et construit des cités ouvrières. Après la guerre, dans la société nouvelle, il a eu la possibilité de faire enfin la cité idéale dont il a rêvé avec son ami, dans un élan de "foi en la raison"<sup>39</sup>. Une bonne partie de la nouvelle est consacrée à cette expérience avortée qui signifie pour l'urbaniste la perte de son idéal et pour la société socialiste un constat d'échec. Comme Brigitte Reimann a choisi dans son dernier roman *Franziska Linkerhand*, publié en 1974, un personnage d'architecte, parce que cette profession était au cœur des problèmes de la société de R.D.A., W. Förster donne à son héros une profession voisine, celle d'urbaniste, pour aborder par ce biais les questions fondamentales de la société socialiste.

Après la guerre, l'urbaniste renonce à diriger l'entreprise que son père lui a léguée, car il ne se contente pas de réparer des bâtiments existants, il veut participer à la grande œuvre de reconstruction du pays, profiter d'une situation unique : "À quel moment dans l'histoire les architectes et les urbanistes ont-ils été placés devant un défi aussi terrible, de pareilles possibilités ? ... Je crus bientôt avoir trouvé mon domaine, dans le travail, en tant que coordinateur des intérêts divergents des urbanistes et des responsables du transport, des architectes, des commanditaires, des entreprises chargées de l'exécution, des peintres et des sculpteurs auxquels on faisait appel pour la première fois"<sup>40</sup>. Commence alors un combat épuisant avec la bureaucratie, où il voit s'engloutir peu à peu ses espérances. Il met au point un projet, celui d'ériger au cœur d'une cité nouvelle un objet qui tient de la sculpture et de la borne émettrice et qui est le résultat de ses observations et le fruit de ses connaissances<sup>41</sup>. Le but qu'il s'assigne est de "vivre avec la vérité dans un monde contrôlable"<sup>42</sup>. Le jour de l'inauguration est un souvenir glorieux, l'aube d'un avenir qu'il imaginait radieux: "Quelle journée ! Que d'années heureuses devant nous !"<sup>43</sup> Rien n'a été laissé au hasard pour édifier cette cité parfaite. Sociologues, médecins, pédagogues, scientifiques ont conjugué leurs efforts. La borne sculptée est placée au centre, symbolisant l'union de l'art et de la science, de l'utile et du beau. La réalisation est confiée à un sculpteur et à des techniciens, car elle doit diffuser des informations et de la musique, qui accompagnent le déroulement de la journée. La télévision et la presse donnent une large publicité à cette innovation qui a pour effet de programmer et d'encadrer la vie des habitants et dans laquelle on reconnaît la volonté dirigiste des régimes socialistes. La borne sculptée, une colonne d'acier sur socle de granit, est décrite minutieusement, car W. Förster est là dans son domaine. Elle connaît un sort analogue à celui de la chanteuse Josefina de Kafka, d'abord un vif succès suivi d'une totale désaffection, sans qu'il soit possible de dire s'il y a là réminiscence réelle ou coïncidence.

Au début, la borne sculptée remporte la faveur des habitants de la cité. Ils règlent leur montre sur l'heure qu'elle indique, s'habillent en fonction de la température qu'elle affiche. La borne arbore selon l'occasion des slogans qui rappellent les premières années de la R.D.A., par exemple au moment de la rentrée scolaire : "Apprendre apporte à tous la joie et le bonheur." Elle invite les citoyens à participer à l'entretien des espaces verts et des terrains de jeu. La borne diffuse de la musique à la demande. Mais bientôt l'urbaniste observe que certains ferment leur fenêtre pour échapper à l'influence de la borne et la réaction de la population de la cité évoque celle de la population de R.D.A. face au régime : "un groupe stable s'était formé qui acceptait nos programmes, selon toute vraisemblance une autre partie les subissait simplement ou réagissait d'une façon qui me semblait complètement incompréhensible"<sup>44</sup>. Cette réaction consiste à refuser les consignes, même les plus sensées, comme de ne pas faire tourner leur moteur lorsqu'ils partent tous en même temps au travail. Ils fument ostensiblement lorsque la borne cherche à les en dissuader et crient des injures devant les slogans. Les habitants ont affublé la borne du surnom de "matraque tutélaire" ("Vormundkeule"). La borne remporte toutefois encore quelques succès avec ses émissions culturelles et, là aussi, l'allusion à la R.D.A. et à sa politique culturelle est transparente. Lorsque la borne est mise au service de la médecine préventive, médecine que la R.D.A. se targuait de pratiquer plus volontiers que les pays

capitalistes, les habitants deviennent hypocondriaques et c'est le médecin qui succombe au surmenage. Les commerçants protestent parce qu'ils ne peuvent fournir à la demande lorsque, par exemple, la borne recommande des citrons par temps de chaleur ou de la viande maigre pour combattre l'obésité. Il faut adapter les conseils diffusés par la borne à l'état du marché et de l'approvisionnement, ne préconiser ainsi l'usage de la bicyclette que lorsque les magasins ont suffisamment de bicyclettes en réserve. Une anecdote rapportée par Peter Ensikat, l'auteur de cabaret, suffit à montrer à quel point W. Förster décrit à travers la fable de la borne sculptée la situation de la presse et des médias en R.D.A. Dans le livre où Peter Ensikat décrit son parcours de cabarettiste en R.D.A. et après la chute du Mur, et qu'il intitule *A partir de maintenant je ne concède plus rien* (*Ab jetzt gebe ich nichts mehr zu*), il évoque sur le mode satirique les usages de la presse dans ce pays, la façon dont elle camoufle les problèmes d'approvisionnement auxquels la population est tellement sensible : "Lorsque le seul moulin à huile de la R.D.A. fut ravagé par un incendie et que l'huile de table se fit rare, le mot huile, devenu maléfique, disparut de l'usage officiel. Pour savoir ce qui était indésirable, parce qu'insoluble ou manquant, il suffisait de chercher dans les journaux ce qui n'y était pas"<sup>45</sup>.

L'urbaniste fait encore référence à la situation politique de la R.D.A. lorsqu'il note que les autorités se gardent bien de consulter la population par un vote sur le maintien ou le retrait de la borne et indique les raisons qui poussent à éviter les consultations populaires : "apparemment notre peur d'un refus l'emportait sur la raison"<sup>46</sup>. Les habitants de la cité trouvent leur salut dans la fuite, s'installent dans des pavillons ou des logements de fortune pour échapper à la voix de la borne. Ils préfèrent les difficultés et l'inconfort à l'existence manipulée de leur quartier d'habitation. Lors d'un entretien à Berlin en 1993, W. Förster disait avoir repensé à ce passage de la nouvelle lorsqu'en 1989 il voyait à la télévision les jeunes de R.D.A. franchir en grand nombre la frontière hongroise pour gagner l'Ouest. Il est certain que l'ensemble de la nouvelle, dont un aspect essentiel est le récit métaphorique de l'échec du dirigisme socialiste, est étrangement prémonitoire.

La comparaison avec la nouvelle de Werner Bräunig *Le beau mois d'août* (*Der schöne Monat August*) dans le recueil : *19 conteurs de R.D.A.* de 1971 permet de mesurer le changement de perspective. On y voit un conducteur de machine rentrer chez lui dans un quartier neuf. Les inconvénients de ce type d'habitat ne sont pas passés sous silence mais, en vertu du principe qui veut que la littérature d'inspiration socialiste ne présente que des contradictions pour lesquelles il existe une solution, les avantages l'emportent et c'est bien une défense de l'urbanisme de la R.D.A. que l'on trouve dans ce texte : "La ville nouvelle était là, blanche, ocre, gris clair, rouge brique. Elle dressait ses immeubles de douze étages, s'élargissait dans les bâtiments de huit étages, se reflétait dans les vastes rangées de fenêtres : une ville avec déjà deux écoles, une tour, un club, un cinéma, quatre jardins d'enfants et pas d'église. Un jour il faudra régler la question du cimetière. Mais il n'y a pas d'église. En revanche une meilleure bibliothèque et un terrain de sport avec la piscine déjà construite et des arbres, des arbres, si c'est possible. Ils ne poussent pas, il est vrai, comme les maisons. Il faut inventer. Car le terrain de jeux, c'est bien - mais où les adultes joueront-ils ?...Il laissa le supermarché à sa gauche, la polyclinique à sa droite, sa maison se trouvait au milieu d'un maigre gazon anglais, qu'ils avaient semé au printemps. Était-ce un mauvais investissement ou bien de l'art au-dessus des deux portails ? L'ascenseur, lui, tournait parfaitement. C'était bien agréable de rentrer dans son appartement en appuyant sur un bouton. Ce bloc 19, section 1, dont il avait creusé les fondations et la fosse du collecteur d'égoûts, était un lieu où l'on pouvait éprouver des sentiments agréables"<sup>47</sup>. Une nouvelle d'Erik Neutsch, intitulée *Trois jours de notre vie* (*Drei Tage unserer Lebens*) fait l'apologie du même modernisme triomphant : les logements anciens, déclarés insalubres, sont rasés pour faire place aux immeubles préfabriqués du style international et seuls les avantages de cette politique sont mis en avant.

L'urbanisme est un sujet sensible en R.D.A. et la critique du régime sur ce point va en s'amplifiant jusqu'à la chute du Mur, prenant de plus en plus la forme de la défense des quartiers anciens et du rejet de l'architecture normalisée des quartiers neufs. Dans les films des années 60 l'obtention d'un F3 est ressentie comme une chance exceptionnelle dans un pays où sévit depuis la guerre la grave crise du logement dont témoigne une nouvelle comme celle d'Erik Neutsch. En revanche on voit dans un film de 1973, *Die Legende von Paul und Paula*, l'héroïne Paula habiter un appartement ancien dont l'originalité est à son image. À partir des années soixante-dix les intellectuels berlinois recherchent les vieux immeubles du Prenzlauer Berg, dont W. Förster se plaît à dessiner les sculptures (ill.19). Le cinéma et la littérature choisissent de plus en plus pour cadre l'habitat ancien qui, en dépit de quelques restaurations ponctuelles, se délabre.

Si nous nous reportons au recueil de nouvelles intitulé *Maintenant* et paru en 1986 le fait qu'un récit à ce point critique ait pu passer le cap de la censure s'éclaire. Dès la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt se développe en R.D.A. une littérature plus audacieuse à l'égard du pouvoir politique et qui aborde les problèmes de société sans les travestir par un optimisme de commande. Un certain nombre de nouvelles en font foi. Prenons l'exemple d'un court récit de Volker Braun, tiré des dialogues de Hinze et Kunze, Kunze étant un fonctionnaire du parti et Hinze son chauffeur. Le récit s'intitule *Pourquoi il semble utile de réagir tout de suite* (*Warum es zweckmässig scheint, sich sofort zu rühren*). Kunze déplore les indignations de Hinze et Hinze, pour se justifier, lui raconte l'histoire d'un homme tellement habitué à tout accepter passivement qu'il meurt sans avoir jamais osé protester. Son attitude est représentative de l'absence de courage de la plupart des citoyens de R.D.A., que Volker Braun dénonce. Une nouvelle de M. Neumann *Le danseur* (*Der Tänzer*, 1983) plaide pour le droit à l'excentricité dans une société conformiste. Une nouvelle de Harald Gerlach, intitulée *De bonne heure* (*Früh*) suggère la permanence des attitudes d'exclusion dans la société de R.D.A. De même que le récit de Martin Stade *Le matin à la poste* (*Morgens auf der Post*) montre une vieille postière en butte à la malveillance et rongée de solitude dans une société censée pratiquer la solidarité. Ce thème de la vieillesse, présentée comme un problème qui n'a pas été résolu, en dépit des discours officiels, par la société de R.D.A., est au centre de plusieurs autres nouvelles, telles que *Visiteur tardif chez une pauvre veuve* (*Später Gast bei armer Witwe*, 1984) de Martin Stephan ou *La mort lente de la vieille Madame Hulda* (*Das langsame Sterben der alten Frau Hulda*, 1984) d'Elfriede Brüning. Le problème du suicide a cessé d'être un tabou en R.D.A. Il est au centre de la nouvelle d'Uwe Saeger *La troisième lettre de Herz* (*Dritter Brief von Herz*, 1984). Depuis le roman de Christa Wolf *Réflexions sur Christa T.* (*Nachdenken über Christa T.*, 1968) le cancer, perçu comme tragédie qui dépasse les frontières des systèmes politiques, fait l'objet de multiples témoignages dans la littérature de R.D.A., comme celui de Helga Schubert dans le récit *Les noeuds* (*Knoten*, 1984).

La nouvelle de Manfred Jendryschik de 1984 *Sur la plage* (*Am Meer*) s'attaque à un autre tabou dans la mesure où elle met en scène une jeune femme partie nager loin de la côte et que l'on ramène au rivage. À son mari qui lui reproche son imprudence elle dit avoir aperçu l'Atlantide et qu'elle repartira. Ce récit peut être lu comme celui d'une tentative d'évasion vers la R.F.A. par la Baltique, comme il s'en est produit de nombreuses, dont l'issue a souvent été tragique, soit que les auteurs de l'évasion meurent d'épuisement, soit qu'ils soient repris par les patrouilles des garde-côtes et emprisonnés. Ici l'auteur ne s'associe pas à la condamnation officielle de ces tentatives de contourner le Mur par la mer. Le court récit de Bernd Schremmer *Le facteur* (*Der Postbote*, 1978) est une protestation implicite contre les restrictions à la liberté de voyager en R.F.A., refusée au facteur, accordée à sa femme. La nouvelle d'Ernst Wenig *A l'occasion Gerda G.* (*Gelegentlich Gerda G.*) critique un autre aspect de la politique de la R.D.A. : la recherche de la productivité qui aboutit, comme dans le système capitaliste, à priver une ouvrière de contacts avec ses camarades et à déshumaniser le travail. Le monde du travail n'est plus le cadre des exploits des "activistes" mais il est montré sans fard, avec les entorses à l'éthique du travail et aux règlements, par exemple dans la nouvelle de Helmut Richter *Changement d'équipe* (*Schichtwechsel*, 1983) ou celle de Fritz Hofmann *Les amis* (*Die Freunde*, 1984), deux maçons qui restaurent des immeubles anciens et travaillent parfois pour leur propre compte pendant les heures de travail de l'entreprise. Quant à Franz Fühmann dans *Histoire de miroir* (*Spiegelgeschichte*, 1977) il s'en prend à un représentant du parti, personnage odieux qui croit incarner le parti. F. Fühmann donne une vision distanciée des cérémonies du monde du travail. Beate Morgenstern présente dans le récit *Une brave fille* (*Ein gutes Mädchen*, 1979) une secrétaire de la F.D.J. fanatique, déséquilibrée, qui s'abrutit de travail pour compenser un échec total dans ses relations avec ses camarades, tandis que Gerhard Holtz-Baumert dans *Présence obligatoire* (*Erscheinen Pflicht*) fait diriger un groupe de manifestants peu convaincus par une militante à poigne, la redoutable Emma, la femme de fer (die Eiserne Emma), dont le portrait n'est guère avantageux : "cette otarie avec sa face plate comme une crêpe et ses stupides lunettes de métal sur son nez épaté"<sup>48</sup>. Erich-Günter Sasse raconte dans *La veille* (*Vorabend*, 1984) une réunion politique qui tourne au ridicule. Même le prestigieux système scolaire, l'orgueil du régime, fait l'objet d'une description satirique, à travers l'histoire d'un vieux placard d'école dans le récit *L'armoire* (*Der Schrank*, 1984). L'ennui qui pèse sur la société de la R.D.A. et même sur les surprise-parties de la jeunesse inspire à Joachim Walther une évocation désabusée de ces fêtes, qui n'en sont pas, dans le récit *Toujours ces fêtes infiniment ennuyeuses* (*Andauernd diese endlos öden Feten*, 1978) et Reiner Tetzner semble anticiper sur la "société de planqués" (Nischengesellschaft), dont il a été si souvent question pour caractériser la

société de R.D.A. après la chute du Mur, dans le court récit *Le placier* (*Der Platzanweiser*, manuscrit) lorsqu'il a recours, pour évoquer la société de la R.D.A., à la métaphore du café où un habitué est soumis aux directives d'un placier. L'habitué, après avoir parcouru la hiérarchie des places de plus en plus enviables dans le café, finit, honneur suprême, par obtenir une place dans une niche. Il s'agit d'une satire de la société programmée, sous forme de métaphore.

Tous ces exemples de récits critiques, et même satiriques, permettent de replacer le récit de W. Förster dans son contexte. Lorsqu'il paraît, en 1982, il est sans conteste audacieux. Si on le rapproche d'autres récits critiques ou satiriques écrits un peu avant ou un peu après, il s'inscrit dans une vision beaucoup plus riche, nuancée, voire humoristique de la réalité de la R.D.A. que dans les décennies précédentes. La censure en R.D.A. est dans le même temps devenue plus tolérante. W. Förster dit avoir en outre bénéficié du soutien d'une amie qui a facilité à son recueil le passage de la censure.

Si l'échec de la société planifiée est le motif essentiel du *Rapport complet pour le docteur Krull*, le second motif, étroitement lié au premier, est l'érotisme. La cause de l'échec de la société planifiée, W. Förster la voit dans "l'impossibilité d'atteindre autrui"<sup>49</sup> qui, dans la littérature occidentale, est si souvent désignée par le terme d'incommunicabilité. Toute la bonne volonté, toute la raison, toute la science, mises au service de la recherche du bonheur collectif sont déviées, sont incomprises, aboutissent au contraire du but recherché. Néanmoins cette quête désespérée, toujours déçue, d'autrui, l'urbaniste ne l'abandonne pas. Il la transfère d'un projet collectif à une recherche personnelle, la rencontre avec une femme, dont le récit s'insère dans la rédaction du rapport pour le docteur Krull. Cette quête se révèle être plus érotique qu'affective. Le motif de l'érotisme apparaît d'abord sous sa forme la plus triviale : le kiosque à journaux offre ostensiblement des préservatifs, qui sont pour l'urbaniste comme une incitation forcée qui l'irrite et lui fait voir cette petite ville de cure comme un "gigantesque bordel"<sup>50</sup>. C'est une impression qui rappelle un détail du journal de Tunisie, lorsque sur un marché de surplus américains, W. Förster se trouve soudain entouré d'une multitude de soutien-gorges<sup>51</sup>. Son éros réveillé se concentre sur une curiste et il décrit ses traits avec l'œil du sculpteur : "son visage, grand et imprécis, avec des yeux interrogateurs, reposant dans un fin réseau de ridules, sa bouche aux contours sévères comme une bouche de religieuse, grave, lointaine, étrangère - tout près, à quelques tables de distance pendant les repas"<sup>52</sup>. Dans la maison de repos la tenue légère des infirmières, de ces "Circés d'hôpital"<sup>53</sup> contribue à diffuser un climat d'érotisme et l'urbaniste surprend le docteur Krull avec une de ces infirmières dans une posture qui ne laisse aucun doute sur leurs relations. Quant à lui, en vertu de son éducation et de son inclination, il préfère une certaine réserve dans ce domaine, tout en enviant la génération de son fils, libérée par la science médicale de la crainte d'un enfant non désiré.

Ayant remis son rapport au docteur Krull, il revoit la femme qui le trouble : "Je l'ai rencontrée en rentrant devant la maison. Le vent m'a apporté quelques instants son parfum. Nous étions de nouveau debout l'un en face de l'autre, familiers, silencieux"<sup>54</sup>. Avant que ne commence la scène finale du récit, la rencontre érotique avec cette femme, quelques lignes lues dans le journal sur une étoile qui a commencé à diffuser sa lumière vers la terre, avant même que celle-ci existât, lui donnent la conscience de son infinie petitesse et le pousse à se raccrocher à la réalité de quelques sensations physiques, de quelques perceptions des sens qui lui donnent seules le sentiment d'exister.

La dernière rencontre, qui introduit ce que l'auteur considère dans *Aperçus* comme une "rupture de style"<sup>55</sup>, et qui clôt le récit, est muette. L'urbaniste se demande s'il s'agit d'une véritable rencontre : "Je ne pouvais même pas appeler cela une rencontre, plutôt le croisement inévitable de deux chemins éloignés, le contact de cellules et de pouls, de vaisseaux sanguins, de muscles et de tendons, de peau, d'ongles et de lèvres"<sup>56</sup>. Lorsque la femme est repartie il évoque ses gestes, ses vêtements, les formes de son corps avec la précision de l'artiste exercé à regarder, à dessiner ou à sculpter son modèle : "je la voyais debout, le dos courbé et montant du bassin la césure étroite de la taille, un arc jusqu'au haut de l'épaule, qui descendait le long de la partie supérieure du bras puis s'écartait pour former un sombre triangle, creusait une grotte entre l'aisselle et la cuisse où glissait mon regard, les plis du ventre et l'extrémité des côtes, une grotte dans laquelle pendaient les seins lourds"<sup>57</sup>. Cette description rappelle de façon frappante les dessins et les sculptures de la partie centrale du corps féminin que W. Förster ne cesse de recommencer dans ces années-là et auxquelles il donne le titre d'*Aperçus* (*Einblicke*), on y retrouve une idée qui lui est chère : l'analogie des formes humaines et des éléments du paysage, en particulier des rochers avec leurs éminences et leurs



anfractuosités. Cette description précède l'évocation de l'étreinte comparée à un envol, "oui, un vol vers des lointains oubliés depuis longtemps, les bras désemparés flottant dans l'espace, ailes atrophiées et les reins déchirés par les doigts qui les serrent, empalés dans l'étreinte, tremblants"<sup>58</sup>; contemplant la femme, il décrit son corps en mouvement comme un rapport de formes et de volumes. La phrase, rythmée uniquement par des virgules, sans aucun point dans la dernière partie, se fait haletante pour finir sur l'évocation de la force inconsciente qui a poussé les deux partenaires l'un vers l'autre.

L'érotisme avait été d'abord proscrit de la littérature de R.D.A. comme manifestation de décadence propre à la littérature bourgeoise occidentale. Il ne réapparaît que progressivement. Prudemment d'abord, ainsi, dans *Le ciel partagé* (*Der geteilte Himmel*, chapitre 13), Christa Wolf avait eu recours à la description d'un voyage en voiture pour évoquer de façon voilée l'ivresse érotique des deux jeunes gens. Dans l'ensemble des nouvelles des recueils cités, on ne trouverait pas de scène équivalente à celle qui termine le *Rapport complet pour le docteur Krull*. W. Förster, dont certaines statues et les dessins de nus avaient été qualifiés de pornographiques, s'attaque à un tabou. Dans ce domaine également, le fait que la nouvelle ait été publiée témoigne d'un assouplissement des critères de la censure au début des années quatre-vingt.

Même si les autres nouvelles ne vont pas aussi loin, certaines abordent les problèmes, naguère occultés, de la sexualité. Ainsi Bernd Schirmer qui choisit pour sujet du récit *Maintenant* (*Jetzt*) la rencontre d'une ouvrière divorcée, ayant deux enfants, et d'un homme dont elle attend la révélation sexuelle que décrivent ses camarades de travail. L'épanouissement se révèle difficilement compatible avec les exigences de la vie quotidienne. Helmut Richter, sur le mode plaisant, évoque le rapide changement de partenaire et la permissivité sexuelle. Helga Königsdorf souligne, à travers une conversation avec sa fille, la liberté sexuelle des jeunes femmes, que sa propre génération n'a pas connue. La nouvelle de J. Walther, déjà mentionnée, *Toujours ces fêtes infiniment ennuyeuses*, est, en dépit d'un ton très différent, celle que l'on pourrait le mieux rapprocher du récit de W. Förster pour le traitement de l'érotisme. En effet, le jeune homme réussit à convaincre sa compagne de renoncer à sortir pour aller à une de ces soirées toujours semblables et mortellement ennuyeuses et de fonder une famille. Ils mettent sur le champ leur résolution en pratique et la nouvelle se termine sur une scène d'amour et la conception d'un enfant dont le déroulement passe, comme chez W. Förster, par le langage. Ces quelques exemples illustrent le chemin parcouru depuis la parution des recueils de nouvelles précédents dans les années soixante-dix.

Un autre trait caractéristique de la littérature de R.D.A. à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt est, nous l'avons déjà mentionné, la place faite aux personnages d'artistes et à leurs problèmes spécifiques. La seconde nouvelle du recueil de W. Förster est consacrée à un sculpteur et intitulée *Le transport* (*Der Transport*). Ce sculpteur a terminé une sculpture de cristal et de métal qui sera acheminée par un camionneur vers une piscine, où elle doit être installée. Le sculpteur s'évertue à suivre le camion dans une petite voiture qui finit par tomber en panne. L'artiste voit s'éloigner le camion et perd son œuvre de vue. Outre la qualité de la narration, très concise, car il s'agit d'une nouvelle courte, le récit présente un double intérêt : les rapports de l'artiste et du camionneur et la relation de l'artiste à son œuvre.

Afin de combler le fossé qui sépare l'artiste de ses semblables, les responsables de la culture en R.D.A. s'étaient préoccupés de l'intégrer dans la société socialiste, alors que dans la société capitaliste il était un marginal, voire un exclu. Il fallait opérer une symbiose entre le monde du travail et l'univers esthétique. C'était le sens de la fameuse voie de Bitterfeld. Le moyen envisagé consistait à envoyer l'artiste dans une usine, une mine, une coopérative agricole. Franz Fühmann et Christa Wolf, pour ne citer que deux exemples célèbres parmi les écrivains, s'étaient prêtés à l'expérience. Il fallait réduire la distance entre les intellectuels, plus généralement, et les travailleurs; c'est pourquoi les étudiants étaient tenus de participer aux récoltes. Nous avons vu que cette politique volontariste, qui tend à rapprocher des couches de la société aux préoccupations très éloignées, tourne court et que, déjà, la deuxième conférence de Bitterfeld minimise la portée de la première. W. Förster aborde donc, dans sa seconde nouvelle, un problème presque aussi délicat que celui de l'urbanisme planifié, celui de l'artiste et de l'ouvrier, représenté ici par un camionneur, et bien loin de souligner l'entente entre ces deux catégories, exaltées par le régime, il révèle, avec les moyens du récit, l'antagonisme de ces deux êtres, si bien que ce couple évoque les couples équivalents chez Thomas Mann et chez Franz Kafka. Les trois auteurs considèrent l'artiste et le représentent non comme un être

supérieur aux gens normaux, mais en tout cas comme radicalement différent, qu'il s'agisse de Tonio Kröger, du champion de jeûne ou, ici, du sculpteur.

Dès le début de son récit W. Förster nous présente un personnage obsédé par la mort, incapable de se lever, un nouveau Gregor Samsa : "ma mort - exécuté pendant mon sommeil; - une mort qui finissait par m'envoyer dans une réalité désagréable et hostile, inacceptable, dont la première sensation était l'angoisse, l'angoisse de la paralysie à la suite d'un coup. J'étais couché en proie à une raideur et à une lourdeur insurmontable, prêt à accepter la fatalité"<sup>59</sup>. Il est nerveux, incapable d'absorber son petit déjeuner. Comme pour le champion de jeûne, son rapport à la nourriture est dépourvu de naturel et compliqué. En revanche le camionneur, "un homme grand, bâti comme un bloc"<sup>60</sup> est, dès l'aube, prêt à affronter le travail dans le calme, il finit par venir à bout du chargement délicat de la sculpture de cristal, dont l'artiste suit les péripéties dans l'angoisse. À la fin du chargement il intervient seul, il "démontrait avec complaisance sa supériorité physique, et je le laissais faire car je savais qu'il éprouvait de la satisfaction à être le plus fort"<sup>61</sup>. Il s'agit bel et bien d'un affrontement et non d'une coopération. Le camionneur part le premier et le sculpteur doit le suivre dans une voiture poussive. La différence des deux véhicules symbolise le fait que le camionneur avance puissamment dans la vie, alors que l'artiste, moins bien armé, est inadapté au réel et peine sur le chemin de l'existence. Le sculpteur avance sur la route aussi difficilement que l'auteur dramatique de la nouvelle de Karl Heinz Jakobs *Le chemin de la scène*, qui se fraie avec peine un chemin jusqu'à la scène où il doit être applaudi et n'y parvient pas. On retrouve dans ce type de situation les affres du cauchemar, du mouvement empêtré, si caractéristique de Kafka.

Il est hors de doute que W. Förster transfère sur l'opposition du camionneur et du sculpteur un antagonisme qu'il éprouve entre lui-même, fragile de santé, en proie au doute et à l'angoisse, et les gens robustes, sûrs d'eux qui l'entourent : "Je le contemplais avec envie et en proie à un malaise, car il faisait partie manifestement de ces autres gens, de ces étrangers pour qui tout était simple et facile à régler, de ceux que j'admirais et que je détestais à la fois"<sup>62</sup>. Dans le journal de voyage en Tchécoslovaquie, intitulé *Sept jours à Kuks*, W. Förster établit une opposition analogue entre l'homme baroque et lui-même, l'homme baroque étant un gros mangeur qui peut faire confiance à son corps, une nature débordante de vie<sup>63</sup>. Le camionneur possède la faculté de s'endormir lorsqu'il le souhaite, alors que l'artiste est insomniaque. Cette obsession de l'insomnie revient souvent dans les journaux de W. Förster, que ce soit dans le récit de voyage en Tunisie ou à Kuks ou dans *Labyrinthe*. De même, dans la nouvelle *Les planches*, Volker Braun est si préoccupé par ses démêlés d'auteur dramatique avec son directeur de théâtre qu'il dort mal. La sensibilité, la fragilité de l'artiste contraste avec la robustesse psychique des gens bien assis dans l'existence. Il s'agit dans ce couple du camionneur et du sculpteur, mutatis mutandis, de l'oppositon, non dénuée d'humour, de Tonio Kröger et de Hans Hansen, du champion de jeûne et de la panthère. C'est bien là qu'il faut chercher les références de W. Förster. Il définit lui-même la nature de cette opposition dans *Aperçus*, en invitant à la tolérance pour des attitudes, des modes de vie, des comportements différents : "le chauffeur, qui dans ce cas symbolise ce qui est 'sain', l'homme qui dort bien, qui fait son devoir comme il le conçoit, est confronté à une autre façon de remplir son devoir. Un des thèmes essentiels est que certaines personnes ne sont pas d'emblée compréhensibles, qu'elles ne font pas partie du groupe et ne peuvent pas en faire partie, parce que peindre des tableaux, faire des sculptures, écrire des poèmes ou des récits suppose une sensibilité excessive et une vulnérabilité excessive, qui reste incompréhensible à celui qui n'est pas obligé de le faire, qui n'y est pas poussé"<sup>64</sup>. W. Förster raconte à ce propos une anecdote : à l'occasion d'une exposition, un acteur fait une lecture de sa nouvelle *Le transport*. Mécontent de la façon dont W. Förster traite la classe ouvrière dans la personne du camionneur, il cherche à le rendre sympathique par sa diction tandis qu'il s'efforce de rendre le sculpteur antipathique. W. Förster considère cette interprétation comme démagogique et absurde car elle masque les sous-entendus, par exemple la dimension "mythologique" du personnage du camionneur, sorte de Charon, qui peut être suggérée par la langue de la prose, comme on admet plus généralement qu'elle le soit par la poésie<sup>65</sup>.

Sur la route, le sculpteur réussit à suivre tant bien que mal, mais il s'aperçoit, lorsqu'il le rattrape, que si le camionneur s'est arrêté, ce n'est pas par complaisance mais parce qu'il observe la pause de midi. Il a en effet un autre rapport au temps que l'artiste, dont nous apprenons qu'il a travaillé à sa sculpture jusqu'au dernier moment, au milieu de la nuit. L'un vit selon des horaires immuables, refuse de sortir du cadre étroit de ses responsabilités, l'autre n'obéit, dans le travail, qu'à ses libres impulsions mais son engagement est

total. Si l'artiste a pu espérer trouver un moment un terrain d'entente avec le camionneur, lors du chargement de la sculpture, ce contact se révèle avoir été éphémère et illusoire, lorsque le camionneur refuse de l'aider à réparer sa voiture. Quand l'artiste finit par tomber en panne, le camionneur s'éloigne sans tenir aucun compte de lui. "Le combat inégal de la poursuite, mené avec la conviction pesante de ne pas pouvoir l'affronter, était terminé"<sup>66</sup>. La métaphore illustre la rupture entre l'artiste et le travailleur, autrement dit le récit est la négation de la voie de Bitterfeld. Le sujet est emprunté il est vrai au monde du travail, aux relations de travail et c'est uniquement par là qu'il se rattache à la littérature de la R.D.A. En effet les opérations de préparation du transport, les difficultés du chargement sont décrites de manière très concrète, mais il s'agit d'un travail qui n'obéit pas aux règles habituelles de la production et la réconciliation entre l'artiste et le travailleur se révèle impossible. Pour le camionneur l'objet d'art n'est qu'une "chose"<sup>67</sup> qui aurait dû être fabriquée dans un matériau plus solide et qu'il traite sans ménagement. Il détruit par ses gestes irrespectueux le charme de l'œuvre : "avec ses pouces il pressait les surfaces - le bel éclat velouté disparaissait sous la sueur de ses doigts"<sup>68</sup>. Le camionneur est le nouvel avatar du personnage du philistin, incapable de comprendre l'artiste et son travail. La spécificité, la situation en marge de l'artiste ne sont pas seulement le fait du passé et de la société capitaliste, elles caractérisent également la R.D.A. Implicitement W. Förster fait partie, comme Günter Grass, des artistes qui croient à la "convergence", aux similitudes qui rapprochent les écrivains des deux Allemagnes et qui leur paraissent plus importantes que les différences causées par l'existence de deux systèmes politico-économiques divergents.

Le second aspect de la nouvelle qui rattache W. Förster à la tradition bourgeoise est la conception de l'œuvre d'art qui s'en dégage. Dans la société socialiste l'artiste bénéficie d'un statut de sécurité afin de pouvoir créer pour la communauté à l'abri des soucis matériels. W. Förster met cependant l'accent sur la solitude et la souffrance de la création, l'insatisfaction qui pousse l'artiste à retoucher son œuvre sans cesse. Le sculpteur, dans *Le transport*, ne ressent pas la joie de créer pour la communauté, mais il craint pour sa sculpture, comme pour un enfant, les agressions de l'extérieur et lorsque son œuvre s'éloigne, il éprouve l'impression que produit une séparation : "Je me penchais en avant jusqu'à ce que mon front heurte le pare-brise pour suivre des yeux le camion qui s'éloignait. Le cristal brillait d'un éclat mat au fur à mesure que la distance grandissait jusqu'à n'être plus qu'une petite pièce de monnaie brillante - dans le bec d'un poisson, pensai-je, car un vent léger gonflait les bâches et en faisait des ouïes palpitantes"<sup>69</sup>. Toute production artistique aboutit à cette séparation de l'œuvre et du créateur. La souffrance de l'artiste est irréductible, quelle que soit la société où il vit. La relation avec l'œuvre reste une relation tragique. D'autre part la condition de l'artiste est aussi de connaître des moments d'exaltation, le sentiment, parfois proche de l'hybris et qui l'isole, d'être un créateur, un dieu. Ce sentiment, le sculpteur l'éprouve quand il voit briller au soleil sa sculpture : "Des rayons de lumière se risquaient sur la route, tombaient sur le chargement et le cristal se mettait à jeter ses feux, si bien qu'il brûlait et rassemblait toute sa clarté en une flamme claire, en une lumière étincelante, insupportable pour les yeux - et avec une prétention inouïe je le baptisais soleil et je pensais : *J'ai créé la lumière*"<sup>70</sup>.

Dans la troisième nouvelle du recueil *La porte scellée*, intitulée *Albert ou la volonté d'être joyeux* W. Förster a de nouveau fait d'un artiste son personnage principal mais celui-ci se meut dans un univers tout différent, puisqu'il est fantaisiste et se produit au music-hall. Comme pour l'urbaniste, l'évolution de sa carrière le conduit du succès à la dégradation. Devant cette situation, toutefois, le fantaisiste ne se réfugie pas dans la maladie, il réagit, riposte et gagne. Après la guerre, il a vécu plusieurs années en symbiose avec son public, dans une relation de complicité, se mêlant à la salle et n'y rencontrant que la sympathie. Il se distingue en cela des autres artistes qui exécutent des numéros "dont la magie provient de la distance infranchissable entre l'acteur qui est sous le feu des projecteurs et le public relégué dans l'ombre, anonyme, qui respire lourdement"<sup>71</sup>. Le style d'Albert est tout différent : "Il voulait, telle était sa ferme intention, travailler avec les gens et ne pas s'adresser à eux, à l'occasion, d'en haut pour chauffer la salle. Il devait être sous la même lumière, il voulait être l'un d'entre eux, les voir comme ils le voyaient, percevoir les réactions de leur visage, s'adapter à eux et que son spectacle se déroule avec l'un ou avec l'autre"<sup>72</sup>. Cela exige de la "présence d'esprit", des qualités de "dompteur"<sup>73</sup>.

Le point de départ de cette carrière coïncide avec la guerre, là où l'art des premières années de la R.D.A. puise ses racines. C'est en effet dans un camp de prisonniers en Provence qu'il a découvert son talent d'amuseur. De retour à Berlin, il devient mime et fantaisiste. Il assiste à un spectacle de mime, qui est peut-

être de Marcel Marceau, par rapport à qui il se définit. Ce grand mime, qu'il admire, exerce un pouvoir de domination sur son public : "Il y avait, aussi étrange que cela puisse paraître pour un numéro dont chacun pouvait se détourner, quelque chose de tyrannique dans ce jeu qui asservissait le spectateur par la terrible logique de la représentation avec laquelle le comique était poussé au tragique"<sup>74</sup>. Quant à lui, il préfère maintenir ce rapport d'égalité avec le public qu'il a réussi à établir : "Albert voulait aller à la rencontre des gens dans l'innocence et dans l'égalité, bien qu'il eût souvent de la peine à résister à la tentation d'exercer son pouvoir; ses expériences l'obligeaient à s'opposer au pouvoir et à la séduction et à créer, par un signe, la communauté"<sup>75</sup>. Son spectacle est apprécié aussi bien dans les différentes zones d'occupation qu'en France, en Pologne et en Suisse : "Le secret de son succès était qu'il était l'un des leurs; les gens en avaient assez, pour le moment, d'assister à des spectacles d'illusionnistes et étaient heureux de voir découverte devant eux leur petite existence difficile et de pouvoir en rire"<sup>76</sup>. Quelquefois il ne monte même pas sur la scène. Tous partagent la même misère, ainsi il suffit de serrer toujours davantage sa ceinture pour que le public, tourmenté par la faim, se sente concerné et complice. Puis "les temps changèrent"<sup>77</sup>. Les gens oublient peu à peu la faim et la pénurie et Albert doit modifier ses numéros. Un jour il reçoit un signal révélateur, lui annonçant que les rapports ne sont plus les mêmes : un spectateur a profité de l'obscurité de la salle pour lui porter un coup. L'incident se reproduit. Devant ce retour de la violence il conclut que l'après-guerre est terminé. Sa confiance en lui menace de basculer. Il craint de voir se rompre l'équilibre mystérieux qui permettait à son spectacle de se dérouler dans la gaieté générale. Il croit remarquer une désaffection du public. Au cours d'une représentation, il est de nouveau agressé ou bien les spectateurs refusent de participer. Il connaît un moment la tentation de renoncer à la lutte.

Au milieu des années soixante-dix, alors qu'il a atteint la cinquantaine, il se repose dans une clinique à l'étranger, connaît pour la première fois la flânerie. Il pourrait vivre paisiblement en Suisse mais il décide d'affronter de nouveau le public. N'ayant plus la possibilité d'examiner la salle avant le début du spectacle et de se préparer, il doit improviser. Au moment où il croit avoir gagné la partie, où la représentation atteint son sommet, un spectateur lui porte un coup violent. Cette fois il rend le coup et terrasse l'adversaire jusqu'à lui faire pousser un cri de douleur. Le public l'acclame en scandant son nom, le poussant à continuer. Lui qui avait cherché à se fondre dans le public, à établir une solidarité entre lui et ses semblables, est acculé à la solitude du boxeur, poussé à rendre coup pour coup et à écraser l'adversaire. Le public veut de nouveau des combats de gladiateurs, sans merci.

Au-delà de l'histoire du fantaisiste, qui se suffit à elle-même en tant que récit d'un moment dramatique dans la vie toujours périlleuse d'un homme de spectacle, on peut se demander si l'anecdote n'illustre pas l'évolution de la société de R.D.A. qui, après une sorte de consensus, d'harmonie, de solidarité consécutive à l'épreuve de la guerre, redevient une société où, en dépit des discours officiels, chacun est exposé aux coups et doit se défendre individuellement, autrement dit, là aussi se révèle la convergence avec la société occidentale de concurrence, où il faut savoir, selon une expression fréquemment utilisée depuis la chute du Mur, "jouer des coudes" (die Ellbogengesellschaft), où le plus fort, le plus combatif survit. Comme les deux premiers récits, celui-ci démasque l'inanité de la propagande sur l'homme nouveau, sur les conditions nouvelles instaurées par le socialisme, et affirme la permanence de la lutte pour la vie.

Ce n'est toutefois pas rendre justice à la littérature de R.D.A. que de la réduire à sa fonction sociale et historique, comme l'a montré Hans Peter Ecker dans un article intitulé *Plaidoyer pour une nouvelle réception de la littérature de R.D.A.*, à propos d'un texte de Christa Wolf *Sommerstück*, qu'il replace dans la tradition littéraire de l'idylle. Il invite à "prendre au sérieux son caractère esthétique"<sup>78</sup>. Le récit de W. Förster a aussi des qualités littéraires propres. Il est habilement composé, sur un rythme ternaire : tout d'abord l'évocation de la complicité entre le meneur de jeu et le public, entente fondée sur la solidarité dans le rire qui répond à des conditions d'existence communes. La cure en Suisse marque un ralentissement dans le rythme qui correspond à un changement de vie. La dernière étape retrace d'une façon dramatique la partie décisive où Albert se bat et gagne. Elle culmine dans les cris du public : "Albrecht ! Albrecht ! Da-ca-po-Albrecht !"

Les deux dernières nouvelles du recueil de W. Förster *La chevelure* et *La porte scellée* ont pour personnage central deux jeunes femmes. La R.D.A. avait fait de l'émancipation de la femme son cheval de bataille. L'accès à l'éducation, à la formation, à l'exercice d'un métier, si possible qualifié, devait résoudre le

problème des sociétés capitalistes, à savoir la mise en tutelle et l'exploitation d'une moitié de la population, les femmes. Un certain nombre de nouvelles des années soixante-dix retracent ce parcours idéal de l'émancipation par le travail et de l'épanouissement personnel grâce à une activité économique utile à la société. Citons deux nouvelles de Werner Bräunig : *Des gens ordinaires*<sup>79</sup> présente une jeune fille venue terminer son diplôme sur un chantier. Elle se lie avec le chef de chantier et lorsque la construction est terminée ils se marient. C'est une union fondée sur des compétences et des préoccupations communes, un mariage qui repose sur une attirance, mais qui est aussi un partenariat. Dans *Le beau mois d'août*<sup>80</sup> nous retrouvons un ménage de ce type. Le mari, conducteur de machine, considère comme normal que sa femme, éducatrice d'un groupe d'enfants, doive les encadrer à la campagne pendant une partie de l'été et le laisser seul. Lorsqu'elle rentre, ils vont se promener dans la forêt proche, là où ils ont commencé à s'aimer. La vie personnelle et la vie professionnelle s'articulent sans difficulté. Une nouvelle de Karl Mickel *Le fils de la femme de ménage*<sup>81</sup> retrace l'histoire exemplaire d'une Allemande qui a eu un enfant d'un soldat noir américain à la fin de la guerre et qui, dans la zone soviétique, est aidée et peut faire des études. Entraînée à l'Ouest, elle est exploitée, finit par sombrer dans la drogue, tandis que son fils trouve le salut en retournant à Leipzig. À travers cette image d'Epinal se révèlent les ambitions de la politique officielle de la R.D.A. en matière de condition féminine : aider la mère célibataire, victime d'un ostracisme injuste, accepter qu'une femme ait un enfant d'une autre race, ce qui après les années nazies n'était pas une évidence, donner à cette femme la possibilité de se qualifier, tout en élevant son enfant.

Mais, à côté de ces histoires édifiantes, on trouve deux types de nouvelles concernant les personnages de femmes, celles qui affirment la permanence des traits traditionnels de la femme et celles qui révèlent les failles chez les femmes émancipées. Nous insisterons sur ce dernier type car c'est dans cette dernière catégorie qu'il faut ranger les deux nouvelles de W. Förster, *La chevelure* et *La porte scellée*. La transformation de la femme dans la société socialiste ne se fait pas sans mal. Il y a d'abord les forces de résistance, ainsi dans *Einchild Handmann*<sup>82</sup> de Herbert Nachbar une vieille paysanne a-t-elle gardé la mentalité individualiste et méfiante qui la pousse à refuser d'entrer dans la coopérative. Toutefois elle finit par céder. E. G. Sasse, quant à lui, présente dans *La veille au soir*<sup>83</sup> une femme qui cherche à empêcher son ami de participer aux réunions politiques. Harald Gerlach dans le récit *De bonne heure*<sup>84</sup> dénonce la méchanceté qu'exerce dans une entreprise une cuisinière à l'encontre d'un homme laid et timide, tandis que Helmut Richter met en scène dans *Changement d'équipe*<sup>85</sup> une jeune fille dont la fidélité n'est pas la vertu majeure. Kunert assimile la jeune femme de son récit *Le requin*<sup>86</sup> à Méduse. Individualisme, méfiance, abstentionnisme, méchanceté, inconstance ou hystérie, voilà un certain nombre de stéréotypes attachés à l'image traditionnelle de la femme, image souvent misogyne qui n'a pas disparu de la littérature de R.D.A. F.R. Fries met le comble à cette misogynie, mais sur le mode plaisant, en tuant l'épouse le jour de la fête des femmes dans *Le début de la fête des femmes ou la fin d'Arlecq et de Paasch*<sup>87</sup> et en faisant vagabonder son héros dans un univers strictement masculin jusqu'à ce que la police le rattrape.

La seconde catégorie de nouvelles suggère que l'émancipation est incomplète et problématique, en particulier dans les nouvelles des années quatre-vingt. Le récit de Wolfgang Müller *Attendrissement*<sup>88</sup> a pour figure centrale un mécanicien de bateau qui accepte mal que la profession de sa femme les oblige à se séparer. La compagne de son collègue est une jeune femme avec un enfant qui a dû se séparer d'un mari ivrogne qui la brutalisait, une autre femme dans le récit a été défigurée par un homme. L'organisation sociale, quels que soient ses objectifs, est donc impuissante à libérer les plus faibles, et en l'occurrence les femmes, de la tyrannie individuelle et familiale. Gerhard Holtz-Baumert dans *Présence obligatoire*<sup>89</sup> évoque les difficultés d'une jeune fille qui doit assister à une manifestation pour obéir à la militante de son entreprise et rejoindre sa famille dans sa datcha pour faire plaisir à son père. Horst Matthies, dans l'histoire de *Goldmarie*<sup>90</sup> retrace le parcours d'une fille jolie et douée, promise à la réussite, mais prisonnière de son attachement à sa famille et de ses deux maris successifs. Dans une nouvelle humoristique, *L'escroquerie au mariage*<sup>91</sup>, Irmtraud Morgner met en scène une candidate au remariage qui trouve pléthore d'amateurs en affichant un esprit de soumission devenu rare chez les femmes émancipées, mais qui plaît toujours, tandis que Helmut Hauptmann suggère dans *Festival*<sup>92</sup> qu'il est partout difficile d'être la femme d'un écrivain, contrainte à la patience et à la tolérance.

La femme de R.D.A. hésite entre les modes de comportement ancestraux, la soumission, l'obéissance, le renoncement, le service d'autrui et l'émancipation. La nouvelle de Volker Braun *Les*

*planches*<sup>93</sup>, analysée plus haut, illustre bien ce dilemme. Dans ce récit l'émancipation finit par l'emporter au nom de l'optimisme et du volontarisme mais les difficultés ne sont pas esquivées. Lorsque Helga Königsdorf dans *Visite inespérée*<sup>94</sup> évoque sa fille, s'étonne de sa liberté, de ce qui la sépare de sa propre génération, elle voit en elle en même temps une enfant un peu désarmée. La liberté peut-être à la longue décevante et dans la nouvelle de Joachim Walther, *Toujours ces fêtes infiniment ennuyeuses*<sup>95</sup>, la jeune fille est invitée par son compagnon, sur le mode humoristique, à renoncer à une vie répétitive de célibataire émancipée pour avoir un enfant et fonder une famille. La vie professionnelle réserve parfois quelques déboires aux femmes et l'héroïne d'Ernst Wenig dans *À l'occasion Gerda G.*<sup>96</sup> quitte son travail parce qu'elle n'y trouve plus les contacts humains qu'elle cherchait. Même l'engagement politique, caractéristique des personnages de femmes dans la littérature des premières années de la R.D.A., telle la Rita du *Ciel partagé (Der geteilte Himmel)* de Christa Wolf, peut masquer un déséquilibre personnel et faire des militantes des caricatures, ainsi dans *Une brave fille*<sup>97</sup> de Beate Morgenstern et dans *Présence obligatoire*<sup>98</sup> de Gerhard Holtz-Baumert. Quant aux drames inéluctables du cancer, de la vieillesse solitaire, telle qu'elle est traitée dans de très nombreuses nouvelles des années quatre-vingt, les femmes de R.D.A. n'y échappent bien sûr pas. La génération de l'après-guerre avait peu connu la grande vieillesse parce que la dureté des conditions de vie avait décimé les vieilles générations. La société d'abondance, même si celle-ci est relative en R.D.A., voit se multiplier les personnes très âgées et leurs problèmes spécifiques trouvent un écho dans la littérature des années quatre-vingt, peut-être parce que, comme chez Beckett, la condition humaine apparaît chez elles dans toute sa faiblesse et son tragique. Ce phénomène est aussi remarquable en R.F.A. qu'en R.D.A., si l'on pense aux récits de Gabriele Wohmann ou de Gert Hofmann. Dans le recueil de nouvelles de R.D.A. des années quatre-vingt neuf nouvelles sont consacrées à des vieilles femmes<sup>99</sup>.

Revenons à W. Förster : l'héroïne de *La chevelure* est jeune encore mais c'est un être chez qui un manque, un défaut physique a produit une fêlure qui l'amène à s'interroger sur son identité. Dès les premières lignes du récit s'exprime cette quête de soi, cette recherche du vrai moi qui caractérise à la même époque les figures féminines de Christa Wolf depuis Christa T. et en particulier dans les trois nouvelles autobiographiques qui figurent dans les recueils cités : *Après-midi de juin*, *Changement de perspective* et *Anecdote*<sup>100</sup>. Or, ce sentiment du moi dépend de contingences, d'éléments qui échappent dans une large mesure à notre responsabilité et à notre contrôle, ainsi d'un détail physique qui attire ou repousse. Dans la nouvelle *Le double*<sup>101</sup> Helmut H. Schulz aborde, lui aussi, le thème de la femme disgraciée, une femme trop grosse, hantée par son double, mais il le traite sur le mode humoristique.

Lorsque la jeune fille commence son récit à la première personne, chez W. Förster, la disgrâce dont elle souffrait a été palliée. Elle était chauve, on lui a greffé une chevelure. C'est presque de la science-fiction, genre que la littérature de R.D.A. découvre à cette époque, ou plutôt la littérature utilise là, comme l'imaginaire, le pouvoir de pousser une possibilité existante à l'extrême. En l'occurrence, c'est la pratique limitée de l'implant capillaire qui est étendue à tout un crâne et ce procédé tient de la baguette magique, car la vie de la jeune fille est transformée. Jadis les hommes la quittaient lorsqu'ils s'apercevaient de son défaut physique, de cette absence de cheveux mal dissimulée par une perruque, elle connaissait à maintes reprises la situation traditionnelle dans la condition féminine de la jeune fille aimée puis abandonnée qui est le sujet d'une nouvelle de Sarah Kirsch, *Le forgeron de Kosewalk*<sup>102</sup>. Elle a réussi, depuis qu'elle n'est plus chauve, à retenir celui qu'elle aime. L'attraction exercée sur l'autre sexe, facteur de confiance en soi et partant de constitution de la personnalité, passe par un détail : "non ce qui se passe, ce n'est pas qu'on vous aime d'emblée comme être humain, comme femme, faite de pensées et de sentiments, d'espoirs et d'aspirations qui vous sont propres et non seulement de cuisses et de seins et d'un visage et d'une chevelure - je sais, le chemin qui mène à moi, et peut-être à toutes les femmes, à tous les hommes passe par un début, un charme, une attraction - il a fallu que je réfléchisse longtemps à cela, il y a toujours quelque chose au début, presque toujours l'extérieur, l'aspect, le regard, un geste, un désir, qui conduit au tout et à l'aboutissement"<sup>103</sup>. Même si cela n'est pas dit dans la nouvelle, il est manifeste que ce règne de l'irrationnel dans les relations avec autrui, qui pèsent lourd dans la perception que l'on a de soi, vient battre en brèche le discours uniforme et égalitaire sur l'émancipation. De la profession de la jeune fille, rien n'est dit. Ce qui est capital dans la présentation officielle de la femme en R.D.A., à savoir son niveau de formation, son métier, sa place dans la vie sociale n'intéresse pas l'auteur, du moins dans cette nouvelle. Le propos est ailleurs. D'autre part cette histoire est aussi tout le contraire de la "success story" d'un monde dirigé par la publicité, qui vous fait croire à un "avant" détestable et à un "après" paradisiaque.

Si la science, la technique chirurgicale, une greffe habile semble avoir résolu le problème de la jeune fille, il subsiste un malaise, un problème d'identité, car une partie d'elle-même vient d'une autre. Peu importe que ces cheveux empruntés soient gras, peu fournis et ne s'harmonisent pas tout à fait avec la couleur de la peau et le reste de la pilosité. Cette fixation sur le moindre détail physique, bien caractéristique de la jeunesse, serait encore acceptable, mais elle a dû quitter sa ville d'origine pour échapper aux commérages que suscitaient les ruptures dues à sa calvitie. Pour devenir une femme normale elle a dû se soustraire aux regards des autres. Comme les personnages de Sartre ou de Max Frisch, elle éprouve le poids du regard d'autrui qui limite et détermine. C'est dire que W. Förster est plus proche, là encore, de la perception de la condition humaine telle qu'elle s'inscrit à la même époque dans la littérature occidentale que des schémas imposés par les objectifs culturels de la R.D.A. Il se trouve que depuis *Madame Bovary*, et l'on sait que W. Förster est un grand lecteur de Flaubert, le problème de l'identité se pose pour les femmes, moins ancrées dans la société, plus fragiles, avec une acuité toute particulière et c'est certainement la raison pour laquelle il a choisi, pour ses deux derniers récits, des personnages féminins.

Le détail de la chevelure n'est pas choisi au hasard, il est depuis toujours l'attribut de la féminité par excellence, que l'on songe à Vénus, à Marie-Madeleine ou à la femme 1900. Le narrateur se plaît à décrire la façon dont la jeune fille joue avec cette chevelure, mais c'est précisément ce plaisir qui provoque un sentiment de culpabilité : "parfois, quand je me lave les cheveux, quand le séchoir fait voler les mèches humides, quand j'entends un grésillement sous le peigne, quand les cheveux glissent et coulent, quand après avoir marché vite je les repousse de mon front ou quand ils tombent sur la table lorsque j'écris, parfois quand mon amant me fait une raie, délicatement, tendrement, quand il les caresse, alors l'obscurité se fait en moi et un sentiment d'indicible étrangeté et de culpabilité s'empare de moi"<sup>104</sup>. Elle a le sentiment d'avoir usurpé un bien étranger, d'avoir volé une morte et le récit se termine sur une question "qui était-elle ?"<sup>105</sup>. Bien au-delà des problèmes de la littérature contemporaine, de la quête de l'identité, W. Förster suggère la permanence du sentiment de culpabilité, inhérent à la tradition chrétienne, et plus largement le sentiment que la vie est un processus cruel qui s'opère au détriment d'autrui.

Dans *Aperçus* W. Förster évoque les problèmes formels que lui a posés cette nouvelle. Il a voulu qu'elle soit écrite d'un seul jet et que le récit opère comme la mémoire, en bousculant la chronologie : "les pensées coulent, plus lentement, plus vite, s'arrêtent à des constatations, procèdent à des associations et ne sont pas d'emblée structurées, ponctuées délibérément, divisées en paragraphes. Tout cela est peut-être faux, du travail d'amateur, mais je ne peux me fier qu'à mon sentiment et travailler pour lui être le plus fidèle possible. Car je n'ai pas lu une seule phrase sur la théorie des formes littéraires"<sup>106</sup>.

La dernière nouvelle qui donne son titre au recueil, *La porte scellée*, est le récit d'une relation impossible et d'un suicide. W. Förster estime avoir atteint son objectif si le lecteur la trouve dérangement, car "c'est la meilleure chose qu'on puisse obtenir avec une histoire"<sup>107</sup>. *La porte scellée* aborde les motifs essentiels et éternels de l'amour et de la mort. C'est le plus long récit du recueil, en même temps elle fait contrepoids à la première nouvelle, où le problème de l'organisation sociale était au centre. Ici W. Förster met l'accent sur un thème qu'il a souvent traité dans sa sculpture, le couple. Parallèlement, l'insertion des deux personnages, et surtout de la femme, dans la société, tient une place non négligeable. De même que le premier récit est écrit sous l'égide de Thomas Mann, le dernier fait référence par plus d'un point à l'œuvre de Kafka. C'est un récit à la troisième personne et le personnage principal porte le nom de Kerka. Il éprouve une grande difficulté à communiquer naturellement avec ses semblables. La jeune femme Hexe qu'il vient voir et chez qui il se heurte à porte close évoque l'écuyère du célèbre texte de Kafka *Sur la galerie* (*Auf der Galerie*), une artiste de cirque, vue tantôt comme une femme éblouissante, tantôt comme une pauvre créature, faible et écrasée. En outre cette histoire d'amour et de mort n'est pas sans rappeler le court récit du maréchal de Bassompierre, repris dans les *Entretiens des émigrés allemands* de Goethe<sup>108</sup> et développé par Hofmannsthal<sup>109</sup> : un homme qui a aimé une jeune femme vient à son rendez-vous, trouve porte close et apprend sa mort. La nouvelle de W. Förster mêle de la même façon l'amour, la mort et le mystère. Même s'il n'y a pas eu d'influence directe, on peut parler de réutilisation d'un schéma narratif particulièrement efficace.

Toutefois la nouvelle de W. Förster est beaucoup plus longue et plus ancrée dans un milieu, un quartier pauvre de Berlin, et une époque, les années soixante-dix. La structure est assez différente. Goethe

concentre son court récit autour de deux temps forts : le premier et le dernier rendez-vous; Hofmannsthal ajoute quelques épisodes entre les deux points essentiels : la scène d'amour et la confrontation avec la mort par la peste. Tout le récit de W. Förster se passe à l'intérieur de la maison où logeait la jeune femme et la dernière scène, qui apporte la clé en révélant le suicide, se déroule devant la maison. Il y a dans cette nouvelle dramatique unité de lieu. Pour le reste W. Förster utilise la rétrospective<sup>110</sup>, qui n'est pas chronologique mais restituée, au gré de la mémoire, les différentes rencontres de Kerka et de Hexe qui sont autant d'articulations de la nouvelle. Le récit commence devant la porte close sur laquelle sont apposés des scellés. Debout sur le palier ou bien errant dans l'immeuble, Kerka est à la recherche d'une réponse à ses interrogations sur le sort de Hexe.

Le nom de la jeune femme suggère son ambivalence : elle a pu envoûter Kerka, lui inspirer une passion, mais aussi perdre son aura et apparaître comme une sorcière. Cette contradiction répond à une conviction profonde de W. Förster et de F. Fühmann, à savoir que toute expérience fondamentale mêle les aspects les plus contradictoires. Ainsi, dans un entretien radiodiffusé entre W. Förster, Franz Fühmann et Luise Köpp, intitulé dans le recueil *Aperçus, la contradiction comme principe esthétique* et consacré pour l'essentiel à la sculpture monumentale *La grande figure de Neeberg* (ill.14), Franz Fühmann fait-il remarquer que cette statue illustre parfaitement le principe de contradiction. Dans la forme elle est statique et dynamique à la fois, quant au sujet il "réunit l'amour et la mort"<sup>111</sup>. W. Förster précise : "que la beauté, l'épanouissement, l'érotisme dont parle F. Fühmann, ont un caractère éphémère, que ce qui domine en moi c'est la tristesse, l'idée terrible de la destruction de la perfection par le temps. L'idée de la mort est présente dans cette figure en tant que contradiction"<sup>112</sup>. Dans le récit *La porte scellée* les deux choses sont aussi étroitement liées. Ainsi Hexe attire et repousse à la fois Kerka. Comme Anselme, dans *Le vase d'or (Der Goldene Topf)* d'E.T.A. Hoffmann, voit l'archiviste enchanté puis désenchanté, Kerka voit d'abord Hexe comme l'incarnation de la beauté, de la jeunesse et de l'assurance, puis il la découvre engluée dans les difficultés de la vie quotidienne, fatiguée, défigurée par un accident du travail, dans un logement misérable, sans qu'elle ait pourtant tout à fait perdu son pouvoir de fascination. Cette vision ambiguë de la femme plonge ses racines dans ses premières expériences érotiques à Dresde, où Kerka a rencontré dans un café une femme qui est devenue l'incarnation de son idéal, belle, majestueuse, distinguée, élégante. C'est la même femme qu'il retrouve quelque temps plus tard, alors que ses collègues l'ont entraîné dans le quartier mal famé, avachie, en bigoudis, penchée à une fenêtre, prostituée. Il a découvert alors ce que confirme Hexe, que la même femme peut incarner la beauté idéale et la déchéance la plus vulgaire, paraître inaccessible et être vénale.

Lorsque Kerka fait la connaissance de Hexe, elle marche en vainqueur dans l'existence, accepte les hommages et les cadeaux sans contrepartie, elle représente pour lui la jeunesse dont, comme W. Förster lui-même, il a été privé par la guerre : "Son éclat l'éblouissait et il ne lui restait que la possibilité de participer à sa joie en lui offrant une paire de bas, bien qu'elle lui ait dit qu'elle allait à une fête le soir avec un garçon de son école. En tout cas ce ne serait pas lui qui verrait les bas sur ses cuisses. Mais cela ne lui faisait déjà plus rien, après ce début enivrant qui avait vite tourné court, il voulait seulement avoir part à sa légèreté, qu'il ne connaissait pas, à sa jeunesse et à son insouciance et il enfouit les bas, comme beaucoup d'autres choses, dans le trou impossible à combler de sa jeunesse perdue dans les camps de prisonniers. C'est elle qui lui apprend ce que cela pouvait être, la jeunesse : un no man's land, une pause entre deux phases de la vie soumises au devoir"<sup>113</sup>.

C'est précisément un jour où il la revoit humiliée, en larmes, qu'il repense à cette image glorieuse. Comme la jeune femme de Manfred Jendryschik, dans la nouvelle *Sur la plage*<sup>114</sup>, qui cherche à gagner le large à la nage, à aborder à Atlantis, Hexe a besoin de liberté, tandis que Kerka est installé dans une vie professionnelle régulière. Dans un entretien avec Luise Köpp, publié dans *Aperçus*, W. Förster a tenté d'expliquer ce qui sépare Kerka et Hexe : "Deux êtres - qui ne sont ni jugés ni condamnés - qui sont prisonniers de leur moi. Et à cette situation, déjà difficile en soi, s'ajoutent des expériences, des rapports qui aggravent ce problème"<sup>115</sup>.

Une seconde rencontre se situe dans un café et, alors que Hexe lui parle de ses difficultés, il retrouve sa première impression : il était "le seul homme à qui elle inspire chaque fois au premier regard et au premier souffle une bouffée de passion...l'image, l'idée même, l'incarnation presque mythique des désirs et



des rêves les plus profonds, l'aspiration à la jeunesse éternelle, à l'épanouissement arraché au temps, à l'ivresse et à la beauté. Elle était son expérience la plus personnelle du bonheur"<sup>116</sup>. À plusieurs reprises il évoque sa beauté en sculpteur, comme Krull, dans la première nouvelle, lorsqu'il décrivait le corps de la femme aimée : "cette sensualité majestueuse, le rythme de ses mouvements, l'alternance et le progrès des longues lignes ascendantes, comme fleurissant de l'intérieur, des mollets et des cuisses, du buste et du cou, et les lignes plus courtes des hanches et des épaules et de la poitrine qui s'avancait dans l'espace - un corps marqué par l'énergie et la nonchalance tranquille, l'innocence et le charme : c'est l'union des contraires, pensa Kerka, qui lui donne cette fascination, la majesté et le commun - pour répondre à tous les vœux et à tous les désirs possibles"<sup>117</sup>. W. Förster crée par l'écriture la réplique de la *Grande figure de Neeberg* (ill.14).

Hexe est aussi la reprise au féminin du personnage d'Albert, le fantaisiste de la troisième nouvelle, mais tandis qu'Albert connaît le succès et s'impose, Hexe, jongleuse et acrobate dans des numéros de seconde zone, est peu à peu écrasée dans sa vie professionnelle comme dans sa vie personnelle. Elle est représentative de la condition féminine en R.D.A., dans la mesure où, à la suite d'une liaison avec un étudiant qui l'a quittée, elle doit assumer la vie de mère célibataire. Et cela ne se présente pas comme dans la propagande officielle, selon laquelle cette situation pouvait être vécue facilement en R.D.A. à la différence de la R.F.A. S'il est indéniable que beaucoup de crèches ont été créées pour permettre aux mères d'exercer leur métier, on voit à travers l'histoire de Hexe que tous les problèmes que pose un enfant à une femme seule sont loin d'être résolus. Lorsqu'elle part en tournée, elle doit confier son enfant à ses parents, qui acceptent mal sa façon de vivre et la soumettent à une tension affective continuelle. Elle se réfugie parfois chez sa grand-mère. Si, dans la nouvelle de Benito Wogatzki *Le prix de la jeune fille*<sup>118</sup>, la jeune femme vivait bien sa condition de mère célibataire, suivait des cours du soir, pouvait envisager de faire des études, ce n'est pas du tout le cas de Hexe. Elle manque d'argent et Kerka surprend une altercation entre elle et un marchand de meubles parce qu'elle n'a pas l'argent nécessaire pour acheter ce qu'elle souhaite.

Hexe évoque devant Kerka la vie éprouvante des artistes obscurs, même si la R.D.A. leur garantit la sécurité de l'emploi, car dans ce domaine on exige de Hexe qu'elle soit performante<sup>119</sup>. Elle connaît les lourdes valises sur les quais interminables, les chambres d'hôtel sinistres et les aventures sans lendemain, une existence qui n'est pas sans rappeler celle de Gregor Samsa avant la métamorphose et qui est faite à la fois de stress et d'ennui. Un numéro raté lui vaut de perdre ses dents de devant et d'être défigurée, "une vraie sorcière", dit-elle en trouvant la force de plaisanter sur son nom<sup>120</sup>. L'évocation de la misère du clown ou de l'artiste de cirque est dans la tradition du cinéma réaliste. C'est un motif qui cristallise une autre contradiction : celle du brio, de la gaieté du spectacle et de la tristesse d'une existence difficile. C'est ce qu'éprouve Kerka quand il la rencontre à la sortie du magasin de meubles et qu'elle se jette dans ses bras en pleurant : "ses larmes qui brillaient à la lueur du réverbère comme les paillettes scintillantes de son maillot d'acrobate, séchèrent. L'idée vint à Kerka que peut-être ces paillettes ne sont rien d'autre que des larmes symboliques"<sup>121</sup>.

Son logement à Berlin, dans un immeuble ancien d'un quartier pauvre, évoque tout à fait les maisons du Prenzlauer Berg avec son hall mal entretenu, à la décoration désuète et recouverte de graffiti. Kerka est frappé par la tristesse de cet intérieur: "ce n'était pas l'âge des meubles, pas qu'ils soient appuyés au mur, éraflés, vermoulus et branlants, mais c'était l'état d'abandon qui le choquait - le réchaud couvert d'une croûte de saleté grasse, les chaises de cuisine dont les dos et les pieds cassés, décollés, tenaient avec des ficelles, la toile cirée sur les sièges, rayée de coupures et qui se retroussait sous l'effet d'une humidité sentant la moisissure, les journaux et les bouteilles de lait à moitié vides sur la table où on faisait la vaisselle et sur la planche sous la fenêtre; des chiffons épars, des croûtes de pain, des vêtements, des slips lavés à la hâte et des vêtements de corps au-dessus de l'évier et un torchon mal accroché, fixé avec des épingles à nourrice rouillées, une Hollandaise brodée au point de croix devant un moulin et un ruisseau et la devise : 'la propreté fait la beauté de la cuisine', sur un fond qui avait été blanc, l'odeur âcre de l'eau de vaisselle et de la lessive"<sup>122</sup>. On est plus près des cuisines ouvrières berlinoises du XIX<sup>e</sup> siècle que des cuisines intégrées du Bauhaus. Poussée à l'extrême, nous avons là une image de l'habitat des quartiers anciens et pauvres de la R.D.A., particulièrement dans la bohème désargentée du Prenzlauer Berg, telle qu'elle apparaissait sous des couleurs plus riantes dans le film *La légende de Paul et Paula* d'après le roman d'Ulrich Plenzdorf (1973)<sup>123</sup>. L'humour n'est d'ailleurs pas absent de la description du vieil immeuble dans lequel loge Hexe. Kerka remarque que les beautés de la peinture académique qui décoraient le vestibule, exécutées au moment de la

construction, avaient été dotées par des plaisantins de sacs à dos et de grosses chaussettes roulées. Autour de la boîte aux lettres de Hexe a été dessinée une moustache. Sur les façades délabrées du quartier on peut encore voir les sculptures de la fin de l'époque wilhelminienne. Toute cette évocation de l'habitat est enracinée dans la propre expérience de W. Förster qui habite le Prenzlauer Berg et y occupe un atelier. Rappelons qu'il lui a consacré une série de gravures (ill.19).

Dans ce quartier délabré, dans cet appartement sinistre Hexe va mourir de solitude. Toutes les tentatives de relations avec autrui échouent et elle se suicide. Alors que sa jeunesse et sa beauté paraissent la vouer à la réussite, alors que, comme toutes les femmes aux yeux de W. Förster, elle incarnait la survie, elle choisit la mort. Dans *Aperçus* W. Förster rapproche son destin de celui de Hemingway dont la force avait masqué, dans l'œuvre et dans la vie, la fragilité<sup>124</sup>. Le réalisme socialiste, défendant une vision positive de l'existence, avait proscrit le schéma narratif désespérant de l'échec et du suicide. Le suicide était un sujet tabou. Que la mort d'Edgar Wibeau dans *Les nouvelles souffrances du jeune W.* ait pu être interprétée comme une mort volontaire a donné lieu à une polémique en 1972, lors de la parution du texte dans *Sinn und Form*. Toutefois dans le recueil de nouvelles paru en R.F.A. en 1971, sous le titre *19 conteurs de R.D.A.*, Johannes Bobrowski avait choisi le suicide comme thème central pour *Jeune monsieur à la fenêtre (Junger Herr am Fenster)*. L'intérêt suscité par le personnage de Kleist et sa mort tragique amène à reposer la question du suicide vers la fin des années soixante-dix. Dans *Trame d'enfance (Kindheitsmuster, 1976)* C. Wolf apporte sa contribution au débat en mentionnant la visite d'un ami qui lui avait parlé de Kleist, à la veille de se suicider lui-même<sup>125</sup>. Elle y revient dans le récit consacré à Karoline von Günderode et à Kleist en 1979, *Aucun lieu, nulle part (Kein Ort. Nirgends)*. Dans le recueil de nouvelles *Maintenant, La troisième lettre de Herz (Dritter Brief von Herz)* d'Uwe Saeger, qui date de 1984, se compose du bref récit par la femme de Herz du suicide de son mari, alcoolique et atteint d'un cancer, et du texte de la lettre qu'il lui a écrite avant de mourir. Sur ce point-là aussi la censure est devenue plus libérale. Chez Hexe, qui a personnifié la jeunesse et la beauté aux yeux de Kerka, la pulsion de mort va l'emporter, après une série d'échecs dans ses relations avec autrui.

Déboires dans les relations familiales. Le père est une réplique du père de Kafka. Son autorité pèse lourd sur Hexe, dont il contrôle les déplacements afin qu'elle rentre le plus vite possible auprès de son enfant. Quant à sa fille, Hexe a l'impression que son grand-père lui monte la tête contre elle. La mère de Hexe ne passe pas sous silence le temps qu'elle doit consacrer à sa petite-fille. Seule la grand-mère est un refuge, mais elle est âgée et ses infirmités l'empêchent d'apporter à Hexe une aide efficace. Chez ses voisins elle ne trouve pas la sympathie, ni la solidarité qui caractérisaient souvent les relations de voisinage en R.D.A., mais Hexe provoque les commérages de gens qui l'épient. On songe là aussi au personnage mystérieux et hostile du récit de Kafka *Le voisin*.

Les relations de Hexe avec les hommes sont marquées par l'échec. Dans la longue lignée de la Gretchen de Goethe, elle est séduite et abandonnée avec son enfant par un jeune étudiant qui lui prodigue seulement des conseils pour provoquer un avortement. Par la suite, dans sa vie d'acrobate, les hommes ne lui témoignent de l'attention que pour la séduire et la quitter, elle dit à Kerka en sortant du magasin de meubles après avoir été traitée cavalièrement par le vendeur : "et puis la peur de la chambre mal chauffée, tu t'attardes au café et pourtant il faut monter et tu attends le soir suivant - c'est long, et c'est toujours la même chose -, parfois un jongleur t'emmène dans sa voiture et tu es déjà contente de ne pas avoir à t'échiner, et puis il se glisse dans ta chambre - toujours la même chose, c'est toujours la même chose -, personne ne m'a jamais aidée sans contrepartie, j'ai perdu cet espoir et maintenant ce sale type avec ses meubles-"<sup>126</sup>. C'est à un homme, un trompettiste qu'une voisine attribue la responsabilité du suicide de Hexe. Dans la nouvelle d'Angela Stachowa *Une histoire naïve* la jeune danseuse connaît avec les hommes les mêmes déboires.

Reste Kerka. Mais leurs relations sont épisodiques. Ils ne se ressemblent pas : Hexe est pleine d'"assurance", "provocante" aux yeux de Kerka, tandis que lui entre difficilement en contact avec autrui : "il est possible que Kerka, prévenu contre sa façon de vivre, la soupçonne de se sentir comme chez elle dans les boîtes et de se lier rapidement avec tout le monde, ce à quoi il répugnait et n'était jamais parvenu. Il ne pouvait jamais se libérer complètement de l'impression d'avoir une odeur différente, de ne pas faire partie du groupe. On s'adressait à lui sobrement, jamais plus"<sup>127</sup>. Il vivent dans deux univers différents : il est statisticien, après avoir renoncé à la médecine, elle mène l'existence incertaine d'une artiste de cirque. Aucune de leurs rencontres n'aboutit à une vie commune. Kerka a peur de l'usure du temps : "si le quotidien

s'était installé dans leurs cœurs, que serait-il arrivé ?"<sup>128</sup>. Ils se croisent sans se retenir, comme s'ils avaient "du savon sur les mains"<sup>129</sup>. À la suite d'une de ses visites Kerka comprend que pour Hexe "l'ancrage pour quelques heures de sa vie à la sienne ne l'aidait pas à combler ce vide et qu'il ne lui apportait rien d'autre...que des rêves"<sup>130</sup>. Leurs conversations le laissent insatisfait : "C'est toujours la même chose; cette même incapacité à laisser parler son cœur"<sup>131</sup>.

L'histoire de Hexe et de Kerka est faite de quelques rencontres peu nombreuses. Kerka a dû faire la connaissance de Hexe en établissant des statistiques. Il la revoit dans la Friedrichstraße. Elle le quitte pour aller à une fête avec un autre. Puis il lui rend visite chez sa grand-mère. Un étudiant est là, le futur père de l'enfant de Hexe; Hexe et Kerka n'échangent que quelques mots. Kerka revient et c'est alors que se déroule la seule scène d'amour entre Hexe et Kerka; Kerka repart, rebuté par la tristesse du cadre de vie de Hexe. Dans la structure de la nouvelle cette scène se situe au milieu du récit. Ce n'est pas l'apothéose, comme dans *Le rapport complet du Dr Krull*, mais une scène marquée par l'ambivalence. Ambivalence de l'immuable et de l'éphémère : après avoir décrit les lignes de son visage comme un sculpteur, "il grava dans l'espace son image que dans la ferveur de l'instant il crut plus durable que la pierre la plus dure"<sup>132</sup>, mais son corps lui paraît déjà menacé par le vieillissement : "Devant sa nudité, exposée à la lumière du jour impitoyable, il dut suivre le processus, peu avancé mais déjà marqué, d'un vieillissement précoce, ce qui était en même temps la destruction de son image de la jeune fille, dont il avait fait un idéal et qui était devenue pour lui l'incarnation de la perfection, de l'existence absolument indestructible"<sup>133</sup>. Ambivalence du bonheur de la fusion et de la brutalité : "Dans sa douleur Kerka s'était jeté sur elle, l'avait arrachée à la lumière, à son regard pour retrouver en la touchant la fougue de leur première rencontre : pousser encore une fois jusqu' à l'épanouissement enivrant du plein été son corps, son visage, ses lèvres, ses cheveux, son désir, sentir encore une fois son corps tremblant d'épuisement, la plénitude musclée des membres, sa peau qui sentait le vin résineux, terre d'une île, pied de vigne et mer, ce midi du corps qui ne revient jamais - le plaisir magnifique et innocent"<sup>134</sup>.

Il la retrouve dans un café, alors que son enfant est déjà né et qu'elle exerce son métier d'acrobate. Sa présence n'empêche pas Kerka de se plonger dans les souvenirs douloureux du bombardement de Dresde et de son emprisonnement. Il la quitte en lui serrant la main du bout des doigts, geste qui symbolise son incapacité à se rapprocher d'elle complètement. La prochaine rencontre se situe à la sortie du magasin de meubles où Hexe s'est sentie humiliée. Elle s'effondre en larmes sur l'épaule de Kerka. Cet incident fait resurgir en elle toutes les humiliations qu'elle a subies. La jeune fille rayonnante est devenue une pauvre femme. Lorsqu'ils se quittent Hexe découvre sa bouche édentée. Kerka est bouleversé de voir détruite l'image qu'il voulait immuable de Hexe belle et désirable : "Non, Hexe, bégaya Kerka, non, arrête cette plaisanterie"<sup>135</sup>.

Un soir de Saint Sylvestre il voit son nom sur une affiche et est tenté de la rejoindre et de l'enlever mais il ne s'y décide pas. C'est l'épisode qui est le plus proche du récit de Kafka *Sur la galerie*, dans la structure même, puisqu'il envisage d'arracher Hexe à son public de fêtards et de l'emmener. Dans un second temps il l'imagine parfaitement heureuse au milieu de ce public, comme l'écuyère adulée de Kafka, et il renonce à son projet comme le jeune homme sur la galerie : "il n'avait pas sauté du train dans le bus et du bus dans le train ou dans un taxi pour aller la retrouver, il ne s'était pas précipité dans la salle où elle se produisait, il n'avait pas crié son nom, n'avait pas cherché, ne l'avait pas cherchée parmi les maudits fous qui la dévoreraient des yeux, l'agresseraient, la toucheraient. Leur arracher du visage leurs faux yeux, leurs barbes de crin de cheval, déchirer leurs hauts-de-forme et les turbans en papier et tous les accessoires avec lesquels ils s'étaient déguisés et avaient essayé d'échapper à leur existence pitoyable - crier et chuchoter qu'il l'aime, hurler jusqu'à ce que le silence se fasse au mot d'amour - s'élancer sur la scène, aller la chercher, la prendre sur ses épaules, l'enlever, s'enfuir avec elle dans la nuit du nouvel an, jusqu'à ce qu'ils s'effondrent épuisés et baignés de sueur, s'allongent au coin d'un mur dans une étreinte indissociable - briser les unes après les autres les coquilles qui renferment leurs cœurs et les protègent du grand coup qui leur ferait perdre leur sang, ces misérables coquilles, cuirasses pour reptiles et masses gélatineuses - Mais - il revenait ce mais qui apportait le doute, qui préservait la coquille ! - s'il l'avait trouvée joyeuse, s'amusant avec les gens, éméchée, un sombrero posé de guingois sur la tête, en train de danser, de se balancer bras dessus, bras dessous, de lancer des confetti, si elle l'avait reçu avec un 'Holà, Kerka, viens donc' - qu'est-ce qui se serait passé alors ?"<sup>136</sup> Kerka ne saisit pas la chance du nouveau départ que représente le début d'une année.

Kerka rencontre Hexe par hasard dans le métro quelques années plus tard au moment des fêtes de fin d'année et elle lui demande de venir la voir. La fermeture de la porte du wagon les sépare, symbolisant le caractère fugitif des contacts dans la grande ville. Kerka ne se rend pas tout de suite à cette invitation qui est plutôt un appel au secours. Lorsqu'il se décide enfin et trouve porte close, les traces de la Saint Sylvestre passée sont partout : "Les gens avaient enterré bruyamment la vieille année et la nouvelle qui ne comptait que la moitié d'une nuit et ces quelques heures du matin, étouffait dans la saleté. La rue était le lieu de l'enterrement; un lieu fait de déchets de rêves : des restes de pétards, de fusées en étoiles, de fusées sifflantes, les montures en fil de fer des fusées tournantes, des lunettes piétinées avec leurs yeux de veau au regard magiquement agrandi, des masques de bébés, des masques de faunes, lacérés, trempés, salis et le masque d'une geisha à l'air stoïque, des orbites vides sur le granit gris rosé des plaques du trottoir et, hélas, triste Andalousie ! une mantille de papier déchirée. Kerka avait du mal à poser les pieds pour éviter les flaques de vomissure"<sup>137</sup>. Nous retrouvons dans ces quelques lignes le principe directeur de la nouvelle : une perception contrastée du réel. Ici la fantaisie du déguisement, la recherche de l'évasion et le goût de la fête côtoient immédiatement le détail repoussant, l'emprisonnement de l'homme dans son corps et dans ses fonctions animales. Se dégageant de ce texte, à travers la précision des notations concrètes, le caractère dérisoire du divertissement et la tristesse des lendemains de fête.

C'est dans cette atmosphère de comédie lugubre que Kerka va apprendre le suicide de Hexe. Après avoir erré dans l'immeuble désert, il trouve en sortant une voisine. Cette femme qui transmet la nouvelle de mort, accoudée à sa fenêtre, rappelle irrésistiblement celle qui était à côté de la femme de Dresde, telle qu'elle était apparue à Kerka dans le quartier des prostituées, créature fellinienne, de ces femmes grosses et étranges à la fois : "La femme blanche n'avait pas bougé, elle était toujours accoudée à la barre d'appui, et il n'hésita plus à l'interroger à propos de Hexe... Kerka demanda ce que signifiaient les scellés là-haut sur la porte, il insista pour avoir des renseignements, la conjura de parler, il se fit familier, elle devait bien le connaître, l'avoir vu avec Hexe, depuis toutes ces années qu'ils étaient amis! - ce serait une lutte sans fin pour tirer quelques fragments isolés de cette montagne muette et blanche." Elle ne prononce en effet que des phrases très courtes mais qui révèlent l'essentiel : "elle est morte...elle revenait de chez son trompette...le gaz, - Hexe n'avait pas de chance -"<sup>138</sup> L'introduction de ce personnage permet de dire sobrement une chose terrible et en même temps cette femme est une incarnation de la femme repoussoir, qui est une des composantes essentielles de la vision de la femme dans l'ensemble du récit. Mais elle n'est pas le dernier mot. Kerka écarte l'idée de chercher Hexe à la morgue et le récit se termine sur Hexe en plein éclat, exécutant ses tours sous la lumière des projecteurs. Dans la mémoire de Kerka, Hexe revit. Revenant sur le passé tandis qu'il errait dans l'immeuble il s'était d'ailleurs demandé si pour lui le souvenir ne tenait pas lieu de vie : "ma véritable vie est le souvenir"<sup>139</sup>. À la fin du récit l'image, le souvenir de la vie l'emporte sur la mort comme dans le chant triomphant d'un requiem : "Kerka entendait son rire, son rire clair et pétillant, qui avait failli l'étouffer une fois, au cinéma, parce qu'elle ne se mettait pas les noisettes enrobées une par une du creux de la main dans la bouche mais par paquets - son rire résonnait dans sa gorge à lui, son pouls battait dans son cœur et son souffle passait dans ses poumons et la douleur et le chagrin grandirent et devinrent un poids écrasant qui menaçait de l'anéantir, il l'évita et se mit à faire des pas fermes, décidés, il esquissa une danse, il marcha sur des débris de verre, écrasa les détritiques et les saletés et l'espace et le temps qui calcule, les maisons, les rues, les foula aux pieds jusqu'à ce que tout sombre et que Hexe ait de l'espace, une plaine s'étendant jusqu'à l'horizon pour les sauts périlleux en avant, en arrière, flic flac, hop et vite et position fixe et lever les bras, plus légèrement, plus légèrement, comme des ailes et se laisser retomber, se coucher comme des soleils, doucement, les cheveux, le sommet de la tête, le front, les yeux, les joues, le nez, la bouche, le menton, le cou et les seins, le nombril, le bassin, le ventre, le pubis, les cuisses, les genoux et allez hop, sauter et encore le sommet de la tête, le front, plus vite, plus vite, plus vite..."<sup>140</sup>. L'image de Hexe repasse en accéléré comme dans un film, réunissant là aussi les contraires, fixée dans un mouvement perpétuel.

+++

Le principe directeur de ces cinq nouvelles nous paraît être une esthétique de la contradiction, terme qui a été employé à propos de Johnson et qui est défendu par F. Fühmann dans un essai intitulé *L'élément mythique dans la littérature* (*Das mythische Element in der Literatur*). Cet essai contient une attaque explicite de la littérature encouragée par les autorités culturelles de la R.D.A. jusque dans les années

soixante-dix, sous couvert d'une hypothèse. Même si W. Förster pense que le mythe et le conte ne sont plus des genres adéquats pour un écrivain de son époque, il refuse avec F. Fühmann une littérature qui, pour représenter la société socialiste contemporaine, gomme toutes les contradictions insolubles : "Faisons en pensée une expérience", écrit F. Fühmann, "Essayons de nous représenter une littérature qui a ceci en commun avec le conte qu'elle supprime toutes les contradictions de la vie, mais qui se distingue du conte dans la mesure où elle évite tout ce qui est surnaturel ou qui n'est pas naturel, et nous voulons oublier qu'un monde sans contradiction est la chose la moins naturelle qu'on puisse imaginer. Représentons-nous donc une littérature dont l'univers soit exempt de contradictions internes, donc le bien et le mal, le vrai et le faux, le nuisible et l'utile, séparés par une opposition bien nette, et en plus pas de kobolds ni de sorcières, pas de Petit-Poucet et pas d'ogre, pas de rois et de princes et de pauvres charbonniers, mais des personnes de notre univers familier : des brigadiers, des paysans de coopératives, des ouvriers du parti, des soldats de l'Armée populaire, de jeunes pionniers, des professeurs médaillés, tout ce que l'on voudra - une littérature de ce type serait aussi concevable, et l'on pourrait légitimement se demander, ce qui est le plus proche de la vie : le mythe qui reflète les contradictions avec ses personnages fantastiques ou l'univers libéré des contradictions du monde réel, professionnel et hiérarchisé. Je choisirais sans hésiter le mythe; je considère le Dieu jars et la déesse cygne comme incomparablement plus proche du couple, qui est à la fois dieu et déesse et la bête à deux dos' - je considère que Zeus et Lédä sont incomparablement plus proches de l'homme que nombre de petits couples de certaines histoires ou poèmes contemporains, qui proclament sans cesse leur enracinement dans la nature humaine mais qui nichent entre la Belle au bois dormant et la maison de dame Holle - sauf qu'il leur manque la grâce naïve qui nous charme dans les contes et qu'ils ne sont que des niais"<sup>141</sup>. W. Förster partage ce mépris pour la majeure partie de la littérature de R.D.A. qu'il n'a lue que lorsqu'il n'avait pas d'autres livres à sa disposition. Il se nourrit des classiques du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle de la littérature allemande et plus encore étrangère.

Les traits que nous avons relevés dans le recueil *La porte scellée*, les difficultés du monde du travail, les problèmes relationnels, témoignent de cette ouverture sur le monde. Ils se retrouvent chez d'autres auteurs de la R.D.A. que les auteurs de nouvelles dans les années quatre-vingt, qu'il s'agisse de Christoph Hein ou de Jurek Becker, et ces caractéristiques contribuent à rapprocher la littérature de R.D.A. de celle de la R.F.A., avec un décalage de quelques années, puisque la société industrielle avancée produit le même type de frustrations et de conflits, que le régime soit capitaliste ou socialiste. C'est cette similitude frappante qu'a soulignée Hannes Krauss au colloque de Wrocław en septembre 1989, dans un exposé sur la perception du quotidien dans la littérature des dernières années de la RDA et sur la "convergence", les points de rencontre des intellectuels et des créateurs des deux états allemands en dépit du Mur<sup>142</sup>.

Lorsque ses nouvelles paraissent, W. Förster est célèbre en R.D.A. On l'interviewe, la presse publie plusieurs articles pour saluer la publication du livre. Au cours d'entretiens, publiés dans *Aperçus*, il donne un certain nombre de précisions sur ses intentions. Il insiste sur l'unité du recueil, puisqu'il considère les différents récits comme des "variations sur quelques motifs essentiels"<sup>143</sup>. Cette volonté d'unité, il la retrouve dans la structure du récit, où l'action compte peu, dans le rythme influencé par la musique de Mahler et de Bartok, où s'équilibrent sentiment et rationalité<sup>144</sup>, dans la recherche d'une forme adéquate aux différentes situations, loin de toute théorie littéraire. De plus, il voit dans ces nouvelles les fragments d'une œuvre plus vaste, des exercices d'écriture préliminaires pour un travail plus ambitieux sur lequel il garde encore le secret<sup>145</sup>. Ce n'est que plus tard, après la Chute du mur, dans une conversation d'avril 1993, que W. Förster révèle un grand projet de roman de formation, reprenant son expérience de Bautzen, à un moment où il a renoncé à l'écrire, ne s'en sentant plus la force. Dans *La porte scellée* il se contente de faire de Kerka un homme qui a passé, comme lui, ses années de jeunesse en prison et a été marqué de façon décisive par cette épreuve, sans développer véritablement ce thème<sup>146</sup>.

Nous terminerons le chapitre par la "réception" des nouvelles au début des années quatre-vingt. Dans son numéro du 24 mai 1982, peu de temps après la sortie de *La porte scellée*, le *Neue Zeit* rappelle qui est W. Förster, ses écrits antérieurs, et souligne la continuité entre les journaux de voyage et les nouvelles. Il s'agit de rencontres avec le moi auxquelles s'ajoute un autre motif : les rencontres avec l'autre. L'influence de la guerre sur l'œuvre de W. Förster est rappelée. Le journaliste, Gerard Rostin, note que la sculpture a donné à W. Förster l'acuité du regard et qu'il "travaille une page de prose comme une statue". L'article est complété par un dessin extrait de *Paysage de Rügen*. Il est concis, juste, objectif, ne tient aucun compte des critères

d'engagement politique, ni des canons esthétiques du réalisme socialiste. Il aurait pu être écrit à l'Ouest, et cela vaut pour la plupart des articles consacrés aux nouvelles. Le ton des pages littéraires des journaux dans les années quatre-vingt a changé. De plus, les journalistes qui font la critique des ouvrages de W. Förster ont manifestement de l'intérêt pour son œuvre. En revanche on chercherait en vain le ton persifleur de la critique occidentale. W. Förster est traité comme un membre de l'Académie, une autorité respectée.

Quelques mois plus tard, le 26-8-1982 le *Thüringer Tageblatt* présente à son tour *La porte scellée*. Le journaliste, Dieter Fechner, insiste sur l'intérêt psychologique des nouvelles. Le sujet de chaque nouvelle est présenté et certains procédés, comme l'absence de ponctuation, sont rapprochés de ceux de James Joyce, un nom naguère sulfureux en R.D.A., pour dire que ces procédés ont l'avantage d'obliger le lecteur à une lecture attentive. D. Fechner relève que ces récits concernent des artistes mais ont une portée générale. Dans une revue des nouvelles parutions, Dorothea Körner, est frappée par l'importance des relations entre les personnages dans les différentes nouvelles. Elle se dit un peu désarçonnée par le premier récit, le rapport du Dr Krull, mais remarque bien le caractère de parabole de certains épisodes et l'importance des contradictions des sentiments. Elle souligne, elle aussi, le regard du sculpteur et conclut que ces nouvelles, parfois difficiles, permettent d'attendre de W. Förster une grande œuvre. En septembre l'émetteur *La voix de la R.D.A. (Stimme der DDR)* consacre une critique assez longue à *La porte scellée*. Horst Kracht, le journaliste, insiste sur l'importance des problèmes de l'artiste et des problèmes psychologiques et cite une lettre de W. Förster où celui-ci suggère qu'il reste toujours une zone mystérieuse dans une œuvre d'art.

Le 22-10-1982 la *Wochenpost* de Berlin, sous la plume de Gerda Zschocke, commente à son tour les nouvelles, qui sont autant de "voyages aventureux dans des paysages intérieurs". Ces histoires d'artistes concernent tout un chacun dans la mesure où elles sont une quête de l'identité. Dans son premier cahier de 1983 la revue *ndl (Neue deutsche Literatur)* fait un compte-rendu de *La porte scellée*. L'analyse littéraire est ici beaucoup plus poussée. Thomas Mann et Kafka font planer leur ombre sur les nouvelles consacrées aux artistes. La nouvelle *Le transport* est étudiée en détail et Jürgen Engler, l'auteur de l'article, critique un aspect du personnage du camionneur qui semble nuire à l'intérêt de cette création.

Dans le numéro de Pâques 1983 de *Neue Zeit*, le 2 avril 1983, Hans Pölkow consacre un long article, très substantiel et pertinent, à l'œuvre et à la personnalité de W. Förster et parle à propos des nouvelles de la difficulté des personnages à communiquer. La même année, le numéro 27 du *Sonntag*, l'hebdomadaire du Kulturbund, publie une interview de W. Förster par Ingrid Feix qui s'ouvre sur les nouvelles. W. Förster demande à être considéré comme un débutant et nie que son activité de sculpteur ait une incidence sur son écriture. Il veut pratiquer les deux disciplines artistiques alternativement. Il souhaite un lecteur attentif, patient, capable de comprendre les paraboles. L'écriture lui paraît ressembler à une relation amoureuse : "Quand vient la première phrase, on a un partenaire... et ensuite commence un processus d'échange"<sup>147</sup>. Une attitude dominatrice à l'égard du langage ne mènerait à rien. Un autre article de qualité est écrit pour la *Berliner Zeitung* par Anneliese Löffler, qui avait déjà réalisé une longue interview de W. Förster. Il est essentiellement consacré aux nouvelles. A. Löffler est la seule à faire remarquer l'actualité des problèmes posés par la première nouvelle, le rapport du Dr Krull. Chez les autres critiques cet aspect était prudemment passé sous silence. Les autres récits sont analysés avec finesse. Toutefois la critique sociale sur laquelle nous avons insisté n'est pas prise en compte. A. Löffler s'intéresse à la valeur littéraire et psychologique des récits. En 1984 le n° 12 de *Eulenspiegel* fait l'éloge des nouvelles et, dans un esprit de dérision, fidèle à sa tradition, conclut sur une coquille de la *Berliner Zeitung* qui a fait de la porte scellée une porte verrouillée (verriegelte Tür).

A l'Ouest aussi la parution des nouvelles trouve un écho dans les médias. U. Schacht du *Deutschlandfunk*, dans une émission consacrée à la nouvelle littérature de R.D.A., s'est penché sur *La porte scellée* et lui a consacré une chronique. W. Förster est présenté aux auditeurs de R.F.A. avec objectivité. Le ton n'est plus celui de la guerre froide. U. Schacht souligne la position complexe qui est celle de W. Förster, membre de l'Académie et esprit indépendant : "certains signes indiquent que Wieland Förster ne fait pas partie des artistes essentiellement carriéristes, qu'il a conservé un regard libre et une pensée indépendante, quels que soient les motifs qui le poussent à s'impliquer dans la vie politique et sociale"<sup>148</sup>. Le sculpteur est évoqué, puis l'auteur du journal et des dessins de Rügen, avant de passer aux nouvelles, dont U. Schacht relève d'abord les faiblesses : une langue qui n'évite pas toujours le pathétique et une forme qui reste parfois

fragmentaire. Deux nouvelles sont retenues et font l'objet d'un commentaire, celle du clown Albert et la dernière, *La porte scellée*. Deux courts passages, empruntés aux deux nouvelles, sont cités. En conclusion U. Schacht fait observer que seuls quelques détails font allusion à la réalité de la R.D.A., que le nouvel ordre social est absent de ces histoires tristes.

Dans l'ensemble, les nouvelles de W. Förster ont été accueillies très favorablement par la critique. Faute de pouvoir écrire le grand roman qu'il ambitionnait de faire, il a trouvé en littérature une forme d'expression qui lui convient et avec laquelle il rencontre l'approbation du public. Tout au long des années 80 il reste fidèle non seulement au journal de voyage, au poème, mais à la nouvelle.

## NOTES DU CHAPITRE VI

### Succès et angoisses des années quatre-vingt - Les nouvelles.

1. Wolfgang Benz - *Deutschland seit 1945 - Entwicklungen in der Bundesrepublik und in der DDR* - Chronik. Dokumente. Bilder. p.115 à 170
2. *Kunstkombinat DDR* - Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990" - Zusammengestellt von Günter Feist unter Mitarbeit von Eckhart Gillen - Berlin,1990 - p.118 à 216
3. *ibid.* p.122: "Die IX. Kunstaussstellung wird in unverwechselbaren künstlerischen Bekenntnissen Leben und Kampf, Denken und Handeln der Arbeiter und der Genossenschaftsbauern sowie aller Werktätigen widerspiegeln...Von besonderer Bedeutung ist die Darstellung des Arbeiters im Produktionsprozess ebenso wie das Bild der Klasse im Bild der sozialistischen Landesverteidigung. Auch in Gestaltungen der Privatsphäre, den Beziehungen zur Familie, zur Umwelt, zur Natur, zu Sport und Erholung kann die historische Grösse der Arbeiterklasse eindringlich künstlerisch formuliert werden."
4. *ibid.* p.135: "es gilt, sich darauf zu besinnen, dass wir Kunst für die Menschen unseres Landes zu machen haben, nicht nur für einen ausgewählten Kreis oder nur für Künstler. Und es geht um Kunst, die nicht erst in fünfzig oder hundert Jahren verstanden wird."
5. *ibid.* p.140: "neuen Intimismus"
6. *ibid.* p.155: die Rolle der Künstler als "aktive und zuverlässige Mitgestalter der entwickelten sozialistischen Gesellschaft...Die Position eines Beobachters oder Kritikers unserer Gesellschaft kann dem nicht gerecht werden."
7. *ibid.* p.174: "Angesichts eines heute real möglichen menscheitsvernichtenden atomaren Weltbrandes fällt es jedoch vielen Jungen schwer, ungeteilte Harmonie ins Bild zu bringen. Ungestüme Zeichen werden da gesetzt als Wehr gegen den vorstellbaren Untergang."
8. Manfred Durzak - *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart* - Stuttgart, 1980
9. *ibid.* p.16 : "diese Form, die Kurzgeschichte, ist mir die liebste. Ich glaube, dass sie im eigentlichen Sinne des Wortes modern, das heisst gegenwärtig ist, intensiv, straff. Sie duldet nicht die geringste Nachlässigkeit, und sie bleibt für mich die reizvollste Prosaform, weil sie auch am wenigsten schablonisierbar ist".
10. *Neue Erzähler der DDR* - Herausgegeben von Doris und Hans-Jürgen Schmitt - Frankfurt/Main, 1975
11. *Fahrt mit der S-Bahn* - Herausgegeben von Lutz-W. Wolff - München, 1971
12. *19 Erzähler der DDR* - Herausgegeben von Hans-Jürgen Schmitt - Frankfurt/Main, 1971
13. W. Förster - *Die versiegelte Tür* - Berlin, 1982
14. *Jetzt. 50 Geschichten vom Alltag* - Herausgegeben von Gerhard Rothbauer - Leipzig, 1986
15. Christoph Hein : *Der neue (glücklichere) Kohlhaas*
16. Günter de Bruyn : *Herr Müller, diesseits und jenseits der Oder*
17. Hermann Kant : *Plexa*
18. Fritz Rudolf Fries - *Frauentags*
19. Franz Fühmann - *Spiegelgeschichte*
20. Jurij Koch - *Ein Mädchen unterwegs*
21. Wolfgang Kohlhaase - *Kohlen und Kavallerie*
22. Heinz Czechowski - *Bei uns zu Hause auf dem Lande*
23. Erwin Strittmatter - *Amsel in der Grossstadt*
24. Helga Schubert - *Knoten*
25. Helga Königsdorf - *Unverhoffter Besuch*
26. Christa Wolf - *Anekdotisches*
27. Volker Braun - *Warum es zweckmässig scheint, sich sofort zu rühren*
28. Irmtraud Morgner - *Die Heiratsschwindlerin*
29. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.154 : "Wenn Sie meinen, dass in diesem Band vorzüglich Künstler behandelt werden, mag es daran liegen, dass man sich der Situationen und Figuren bedient, die man genau kennt."



- 30 - W. Förster - *Vollständiger Bericht für Dr. Krull in Die versiegelte Tür* - Berlin, 1982 - p.12 : "eine zunehmende Beunruhigung"
31. *ibid.* p.16 : "Obwohl ich spüre, wie ungenau, unstatistisch und quallig mir jeder Satz ausfällt, will ich dennoch versuchen, die ihm und unserer Begegnung eigenen Merkmale festzuhalten."
32. *ibid.* p.19 : "das Klischee vom guten Deutschen in schlimmer Zeit"
33. *ibid.* p.22 : "Dieser Bericht wird mir zur abenteuerlichen Reise in innere Landschaften, deren Wege, scheinbar bekannt, mich in unbetretenes Dickicht führen, dessen Existenz ich vergass oder vergessen wollte, jetzt aber, da ich sie gehe, Überraschung und Erschrecken hervorbringen."
34. *ibid.* p.22 : "beginne ich, Betrachtungen darüber anzustellen, was um Himmels willen mich so weit gebracht hat, dass meine Handschrift so verschwommen und richtungslos dahingleitet, um urplötzlich in unmotivierte Krümmungen und Haken aus- und abzubrechen."
35. *ibid.* p.26 : "Wie weiter? Ich müsste alles, was auf mich einstürzt, übereinander schreiben, alles auf einen Punkt, wie die Gedanken und Empfindungen, die über mich hereinbrechen. Nicht im Nacheinander des Schreibens! Ein Erdbeben, eine Umarmung, einen Unfall über Zeiträume von Stunden oder Tagen aufgelöst zu erleben und zu denken, wären weder Schock noch Lust, sondern Qual. In solchem Missverhältnis zur Wirklichkeit scheint mir das Wort, der Satz, die Seite zu stehen - ein trauriger Schatten dessen, was Leben ist, dessen Auflösung zu einer umständlichen, in Kalligraphien eingetrockneten Akte, die nichts oder doch nur blutwenig vom Geschehen enthält."
36. *ibid.* p.26 : "Dennoch - es ist immer dieses Dennoch, das unser Leben vorantreibt - muss ich mich ins Joch beugen, wie alle vor mir, und ich werde das zähe Wort-für-Wort-Spiel wieder aufnehmen, um das Karussell der Ereignisse, in einzelnen Phasen wenigstens, auf dem Papier nachzubilden, damit ich es betrachten kann, zur Gewinnung von Einsicht. Denn so belanglos und lächerlich das Ganze sein mag, für mich ist es ein Einbruch ins Gewohnte, ein Infragestellen meiner bisherigen Existenz."
37. *ibid.* p.33 : "das genügt doch nicht, das ist so entsetzlich normal, nichts Unterschwelliges, keine Süchte, Verdrängungen - ach, der Mensch weiss nie so recht, wie er eigentlich ist ! Ich habe den Verdacht, Sie wollen gar nicht wissen, sich eingestehen, wer Sie sind, denn dann käme Ihr ganzes Leben in Unordnung - und lachend : wer will das schon ! Nein, ganz im Ernst, Sie müssen etwas tiefer in Ihre Seelentaschen greifen... mir, Ihrem Arzt müssen Sie schon alles aufschreiben, es bleibt doch unter uns"
38. *ibid.* p.33 : "Wir wollen unseren Knacks finden, nicht?"
39. *ibid.* p.34 : "Hoffnung auf die Vernunft"
40. *ibid.* p.35sq. "Wann standen in der Geschichte Baumeister und Planer vor solch ungeheurer Herausforderung und Möglichkeit ! ... Bald glaubte ich, als Koordinator der sich vereinzelnden Interessen von Städte- und Verkehrsplanern, von Architekten, Auftraggebern, Ausführungsbetrieben und den in dieser Zeit erstmals hinzugezogenen Malern und Bildhauern mein wirkliches Arbeitsfeld gefunden zu haben."
41. *ibid.* p.36 : "Frucht von Beobachtungen und Wissen"
42. *ibid.* p.37 : "Mit der Wahrheit leben in einer überprüfbarer Welt !"
43. *ibid.* p.37 : "Welch ein Tag! Welch glückliche Jahre lagen davor !"
44. *ibid.* p.46 : "es hatte sich ein fester Stamm gebildet, der unser Programm akzeptierte, ein anderer Teil liess es einfach  $\ddagger$  über sich ergehen oder reagierte auf mir durchaus unverständliche Weise."
45. Peter Ensikat - *Ab jetzt geb' ich nichts mehr zu* - München, 1993 - p.300sq. : "Als die einzige Ölmühle der DDR abgebrannt war und das Speiseöl knapp wurde, verschwand auch das böse gewordene Wort Öl aus dem offiziellen Sprachgebrauch. Um zu wissen, was gerade unerwünscht war, weil nicht lösbar oder einfach nicht vorhanden, musste man die Zeitungen nur nach dem durchforschen, was nicht drinstand."
46. W. Förster - *Die versiegelte Tür* - p.55 : "offensichtlich war unsere Angst vor einer Ablehnung grösser als die Vernunft"
47. Werner Bräunig - *Der schöne Monat August in 19 Erzähler der DDR* - Herausgegeben von Hans-Jürgen Schmitt - p.194sq. : "Weiss, ocker, hellgrau,

ziegelrot stand die Neustadt. Ragte zwölfgeschossig, breitete sich achtgeschossig, spiegelte sich in breiten Fensterfronten : Stadt mit vorerst zwei Schulen, Hochhaus, Klub, Kino, vier Kindergärten und keiner Kirche. Eines Tages wird die Friedhofsfrage geregelt werden müssen. Aber Kirche ist nicht. Sondern eine bessere Bibliothek. Und einen Sportplatz zur Schwimmhalle, die schon da ist, und Bäume, Bäume, wenn's geht. Die wachsen nun mal nicht wie Häuser. Da muss man also was erfinden. Denn Spielplatz ist gut - aber wo spielen wir Erwachsenen? ...Trumpeter...liess die Kaufhalle links liegen, Poliklinik rechts, da stand sein Haus im mageren englischen Rasen, den sie im Frühjahr angelegt hatten. Fehlinvestitionen über beiden Portalen oder aber Kunst; der Lift hingegen schnurrte einwandfrei. Ein angenehmes Gefühl, in seine Wohnung zu fahren per Druckknopf. Überhaupt ein Ort angenehmer Gefühle, dieser Block neunzehn, Abschnitt eins, dessen Baugrube man selber ausgehoben hat einschliesslich Kollektorschacht."

48. *Jetzt*. 50 Geschichten vom Alltag - op. cit. p.301: "Diese Seekuh mit dem Pfannkuchengesicht und der dämlichen Metallbrille auf der platten Nase"

49. W. Förster - *Die versiegelte Tür* - p.57 : "Unerreichbarkeit des anderen"

50. *ibid.* p.21 : "den verschlafenen Ort als riesiges Bordell"

51. W. Förster - *Begegnungen* - op. cit. p.19

52. W. Förster - *Die versiegelte Tür* - p.21 : "ihr Gesicht, gross und nebelhaft, mit fragenden Augen, ruhend in einem feinen Gespinst von Fältchen, ihr Mund mit dem strengen, nonnenhaften Schnitt, ernst, fern, fremd - nah, ein paar Tische weiter zu den Mahlzeiten"

53. *ibid.* p.27: "Krankenhaus-Circen"

54. *ibid.* p.57: "Auf dem Heimweg ihr vor dem Haus begegnet. Der Wind trug mir für Augenblicke ihr Parfüm zu. Wieder voreinander gestanden, vertraut, wortlos."

55. W. Förster - *Einblicke* - op. cit. p.182: "So entstand eben der, wie mir scheint, notwendige Stilbruch am Ende des Krull."

56. W. Förster - *Die versiegelte Tür* - p.58 : "Ich konnte es nicht einmal Begegnung nennen, eher die unvermeidbare Kreuzung zweier ferner Wege, die Berührung von Zellen und Pulsen, von Blutbahnen, Muskeln und Sehnen, Haut, Nägeln und Lippen"

57. *ibid.* p.58 : "sah sie, aufgerichtet, den Rücken gekrümmt, und aufsteigend aus dem Becken die schmale Zäsur der Taille, ein Bogen bis zur Höhe der Schulter, der abglitt im oberen Arm, sich trennte, ein dunkles Dreieck, Höhle bildete zwischen Achsel und Schenkel, in die mein Blick glitt, den Falten von Bauch und Rippenende, Höhle, in der die lastenden Brüste hingen"

58. *ibid.* p.59 : "ja Flug in längst vergessene Ferne, die hilflosen Arme haltlos im Raum, verkümmerte Schwingen und die Lenden gezerzt in der Umklammerung, gepfählt, in der Umschlingung, zitternd"

59. W. Förster - *Der Transport* - in *Die versiegelte Tür* - p.61: "mein Tod - hingerichtet im Schlaf; - ein Tod, der mich schliesslich entliess in eine widerlich zähe, nicht annehmbare Wirklichkeit, deren erste Empfindung Angst war, Angst vor Lähmung durch Schlag.

60. *ibid.* p.63 : ein grosser, blockhaft gebauter Mann"

61. *ibid.* p.67 : "demonstrierte selbstgefällig seine körperliche Überlegenheit, und ich liess ihn gewähren, weil ich wusste, dass es ihm Befriedigung verschaffte, der Stärkere zu sein.

62. *ibid.* p.65 : "Ich betrachtete ihn mit Neid und Beklemmung, denn er gehörte offenbar zu jenen Anderen, jenen Fremden, für die alles einfach und leicht zu regeln war - jenen, die ich bewunderte und verabscheute, beides."

63. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - op. cit. p.126

64. W. Förster - *Einblicke* - op. cit. p.153 : "Denn der Fahrer, der in diesem Falle das Symbol des 'Gesunden' ist, des Menschen, der gut schläft, der seine Pflicht erfüllt, wie er sie versteht, steht einer anderen Art von Pflichterfüllung gegenüber. Ein zentrales Thema ist, dass bestimmte Menschen nicht ohne weiteres verständlich sind, nicht dazugehören, gar nicht dazugehören können, weil das Malen von Bildern, das Hauen von Skulpturen, das Schreiben von Gedichten oder Erzählungen übergrosse Sensibilisierung voraussetzen und damit auch eine f übergrosse Verletzbarkeit, die demjenigen, der das nicht tun muss, der nicht getrieben ist, unverständlich bleibt."

65. *ibid.* p.173: "eine schwebende mythologische Anspielung...in der Prosa scheinbar nur der Lyrik vorbehaltenen Wortschwere zu finden."
66. W. Förster - *Der Transport* - in *Die versiegelte Tür* - op. cit.p.73: "der ungleiche Kampf der Verfolgung, geführt in dem bedrückenden Bewusstsein, ihn überhaupt nicht bestehen zu können, war beendet."
67. *ibid.* p.66 : "das Ding, wie er es nannte"
68. *ibid.* p.66 : "dabei drückte er mit den Daumen flache Dellen in die Flächen - der schöne, samtige Glanz erlosch unter dem Schweiss seiner Finger."
69. *ibid.* p.76 : "ich beugte mich vor, bis die Stirn gegen die Windschutzscheibe schlug, um dem davonfahrenden Lastwagen nachzusehen. Der Kristall blinkte matt und schrumpfte mit zunehmender Entfernung zu einer kleinen schimmernden Münze - in einem Fischmaul, dachte ich, denn ein leichter Wind blähte die Plane zu atmenden Kiemen."
70. *ibid.* p.74 : "Lichtstreifen tasteten über die Strasse, und es geschah, dass sie in den Laderaum fielen und der Kristall aufleuchtete, dass er brannte und alle Helligkeit bündelte zu lohender Flamme, zum blendenden, für das Auge unerträglichem Licht - und in ungeheuerlicher Vermessenheit nannte ich ihn Sonne, dachte : Ich habe das Licht gemacht !"
71. W. Förster - *Albrecht oder der Vorsatz zur Freude* - in *Die versiegelte Tür* - op.cit. p.78 : "deren Magie aus der unüberwindbaren Distanz zwischen dem Akteur im Scheinwerferlicht und der ins Dunkel verwiesenen, anonymen, schwer atmenden Menge entstand"
72. *ibid.* p.78 : "Er wollte, das war sein frühester Vorsatz, mit den Menschen zusammenarbeiten und sie nicht nur gelegentlich, um die Stimmung anzuheizen, von oben herab ansprechen. Sie sollten mit ihm im gleichen Licht stehen, er wollte einer von ihnen sein, sie sehen, so wie sie ihn sahen, die Reaktion ihrer Gesichter wahrnehmen, sich auf sie einstellen und mit dem einen oder anderen sein Spiel entwickeln."
73. *ibid.* p.79 : "Geistesgegenwart...Suggestion eines Dompteurs"
74. *ibid.* p.82 : "Es lag, so merkwürdig das bei einer Nummer, von der sich ja jeder abwenden konnte, klingen mag, etwas Tyrannisches in diesem Spiel, das den Betrachter, durch die ungeheure Konsequenz der Durchführung, mit der das Komische zum Tragischen getrieben wurde, versklavte."
75. *ibid.* p.82 : "Albrecht wollte den Menschen aus dem Stande der Unschuld und der Gleichheit begegnen, obwohl er der Verlockung, Macht über sie auszuüben, oft nur schwer widerstehen konnte; seine Erfahrungen zwangen ihn, beidem, der Macht und der Verführung entgegenzuwirken und ein Zeichen der Gemeinsamkeit aufzurichten."
76. *ibid.* p.82 : "Das Geheimnis seiner Erfolge war, einer der ihnen zu sein; die Menschen hatten es vorerst satt, Zuschauer von Blendspielen zu sein, und waren beglückt, wenn sie ihr kleines bedrängtes Dasein entdeckt sahen und darüber lachen konnten"
77. *ibid.* p.85 : "Die Zeiten änderten sich."
78. Hans Peter Ecker - *Plädoyer für eine neue Rezeption von DDR-Literatur, demonstriert an Christa Wolfs Sommerstück* - in *Euphorion* - 88. Bd - 1994 - 2. Heft : die DDR-Literatur "auch ästhetisch ernst zu nehmen." 75.
79. W. Bräunig - *Gewöhnliche Leute* - in *Fahrt mit der S-Bahn*, op.cit. p.23sq.
80. W. Bräunig - *Der schöne Monat August* - in *19 Erzähler der DDR*, op.cit. p.193sq.
81. K. Mickel - *Der Sohn der Scheuerfrau* - *ibid.* p.227sq.
82. H. Nachbar - *Einbild Handmann* - *ibid.* p.111sq.
83. E. G. Sasse - *Vorabend* - *Jetzt*, op. cit. p.358sq.
84. H. Gerlach - *Früh* - *ibid.* p.120
85. H. Richter - *Schichtwechsel*, *ibid.* p.29sq.
86. G. Kunert - *Der Hai* - in *19 Erzähler der DDR*, op.cit. p.75sq.
87. F.R. Fries - *Frauentags Anfang oder das Ende von Arlecq und Paasch* - *Jetzt*, op.cit. p.334sq.
88. W. Müller - *Warmwerden* - in *Neue Erzähler der DDR*, op.cit. p.50sq.
89. G. Holtz-Baumert - *Erscheinen Pflicht* - in *Jetzt*, op.cit. p.285sq.
90. H. Matthies - *Goldmarie* - *ibid.* p. 169sq.
91. I. Morgner - *Die Heiratsschwinderin* - *ibid.* p.326sq.

92. H. Hauptmann - *Festival* - in *Neue Erzähler der DDR*, op.cit. p.114sq.
93. V. Braun - *Die Bretter* - ibid. p.135sq.
94. H. Königsdorf - *Unverhoffter Besuch* - in *Jetzt*, op.cit. p.255sq.
95. J. Walther - *Andauernd diese endlos öden Feten* - ibid. p.319sq.
96. E. Wenig - *Gelegentlich Gerda D.* - ibid. p.38sq.
97. B. Morgenstern - *Ein gutes Mädchen* - ibid. p.277
98. G. Holtz-Baumert - *Erscheinen Pflicht* - ibid. p.285sq.
99. I. Morgner : *Drei Variationen über meine Grossmutter* - in *Fahrt mit der S-Bahn*, op.cit. p. 118sq. - J. Laabs : *Der Besuch meiner Mutter* in *Jetzt*, op.cit. p.186sq. - J. Lehmann : *Es ist noch immer Sonntag*, ibid. p.196sq.- M. Stephan : *Später Gast bei armer Witwe*, ibid. p.201 - W. Trampe : *Erna*, ibid. p.218sq. - M. Stade : *Morgens auf der Post*, ibid. p.224sq. - E. Brüning : *Das langsame Sterben der alten Frau Hulda* , ibid. p.231sq. - R. Fret : *Warten auf Pietät*, ibid. p.249sq. - G.Tetzner : *Friederike*, ibid. p.253sq. -
100. C. Wolf - *Juninachmittag* - in *Fahrt mit der S-Bahn*, op.cit. p.229sq.  
 C. Wolf - *Blickwechsel* - in *19 Erzähler der DDR*, op.cit. p. 91sq.  
 C. Wolf - *Anekdotisches* - in *Jetzt*, op.cit. p.275sq.
101. H. Schulz - *Die Doppelgängerin*, ibid. p. 105sq.
102. S. Kirsch - *Der Schmied von Kosewalk* - in *Neue Erzähler der DDR*, op.cit. p.7sq.
103. W. Förster - *Das Haar* - in *Die versiegelte Tür*, op. cit. p.103 : "nein, es ist ja nicht so, dass man gleich geliebt wird als Mensch, als Frau, die aus Gedanken und Gefühlen, aus Hoffnungen und ganz eigenen Wünschen besteht und nicht nur Schenkel und Brüste hat und das Gesicht und das Haar - ich weiss der Weg zu mir, vielleicht zu allen Frauen, zu allen Männern geht über einen Anfang, fast immer das Äussere, der Anblick, der Blick, eine Geste, ein Begehren, das zum Ganzen oder zum Ende führt -"
104. W. Förster - ibid. p.105 : "nur manchmal, wenn ich mein Haar wasche, wenn die feuchten Strähnen im Föhnwind treiben, wenn es knistert unter dem Kamm, wenn es rutscht und gleitet, wenn ich es nach raschem Lauf aus der Stirn schiebe oder wenn es beim Schreiben auf die Tischplatte sinkt, manchmal, wenn mein Geliebter es scheidelt, behutsam, zärtlich, wenn er es liebkost, dann wird es dunkel in mir, dann überfüllt mich das Gefühl unsagbarer Fremdheit und einer Schuld, der ich unterworfen bin"
105. W. Förster - ibid. p.106 : "Aber wer war sie ?"
106. W. Förster - *Einblicke* - op. cit. p.182 : "Ebenso im *Haar*, die Gedanken fliessen, langsamer, schneller, konstatierend, assoziierend und werden vorerst nicht gegliedert, vorsätzlich interpunktiert, in Abschnitte zerlegt. Vielleicht ist das alles falsch und laienhaft, aber ich kann mich eben nur auf mein Gefühl verlassen und daran arbeiten, diesem Gefühl möglichst nahezukommen. Denn ich habe keinen einzigen Satz über Theorien literarischer Formen gelesen."
107. ibid. p.170 : "Es ist das Beste, was man mit einer Geschichte erreichen kann." Dans *Aperçus* (p.187) W. Förster rapproche cette nouvelle de sa sculpture *Couple*(Paar, 1969)
108. Goethes *Werke* - Vol.6 - Hamburger Ausgabe p.161sq.
109. H. v. Hofmannsthal - *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*- in *Die Erzählungen* - Ludwigsburg, 1945 - p.63sq. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, au Livre IV, Chateaubriand évoque le souvenir de l'aventure du Maréchal de Bassompierre en 1606 et reproduit son récit.
110. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.182 : "der zeitlich rückläufige Aufbau der *Versiegelten Tür*"
111. ibid. p.53 - "vereint Liebe und Tod"
112. ibid. p.55 - "dass das Schöne, die Blüte, das Erotische, von dem Fühmann spricht, gekennzeichnet ist von der Vergänglichkeit, dass Trauer in mir herrscht, der grauenhafte Gedanke an die Zerstörung des Vollkommenen durch die Zeit. In dieser Figur ist der Todesgedanke anwesend, als Widerspruch."
113. W. Förster - *Die versiegelte Tür* - p.138 : " Ihr Glanz blendete ihn, und ihm blieb nichts als die Möglichkeit, dass er sich, mit einem Paar Strümpfen, in ihre Freude einkaufte, obwohl sie ihm gesagt hatte, dass sie am Abend mit einem Jungen aus ihrer Schule zu einem Fest ginge. Er jedenfalls würde die Strümpfe an ihren Schenkeln nicht sehen. Aber das bedrückte ihn schon nicht mehr, nicht nach

dem berausenden, aber jäh gescheiterten Anfang; Kerka wollte jediglich noch teilhaben an einer Unbeschwertheit, die er nicht kannte : an ihrer Jugend und Sorglosigkeit, und so stopfte er diese Strümpfe, wie so vieles andere, in den unauffüllbaren Graben seiner in Gefangenenlagern verlorenen Jugend. An ihr erfuhr er, was das sein konnte, Jugend : ein Niemandsland, eine Atempause zwischen zur Pflicht verurteilten Lebensphasen."

114. *Am Meer* in *Jetzt* - op. cit. p.10

115. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.183sq.: "Zwei Menschen - die weder be- noch verurteilt werden -, die im Gefängnis ihres Ichs sitzen. Und zu dieser an sich schon schwierigen Situation kommen Erfahrungen, Konstellationen, die dieses Problem verschärfen."

116. W. Förster - *Die versiegelte Tür* - p.118 : "...der einzige Mann war, dem sie beim allerersten Anblick und Atemzug jedesmal wieder zur hochfahrenden Leidenschaft wurde ... : zum Bild, zum Inbegriff, zu einer geradezu mythischen Inkarnation tiefster Sehnsüchte und Träume, der Begierde nach immerwährender Jugend, zeitentrissener Blüte, - nach Rausch und Schönheit - Sie war seine ureigenste Glückserfahrung"

117. W. Förster - *ibid.* p.119 : "...dieser hoheitsvollen Sinnlichkeit, dem Rhythmus ihrer Bewegungen, dem sich steigernden Wechsel von langen, von innen her aufblühenden, aufstrebenden Konturen von Waden und Schenkeln, Brustkorb und Hals und den kürzer gespannten von Hüfte und Schulter und der in den Raum drängenden Brust - ein Leib der Energie und trägen Gelassenheit, der Unschuld und Lockung : es ist die Einheit des Gegensätzlichen, dachte Kerka, das Hohe und das Niedrige, - jedem möglichen Anspruch und Wunsch gewachsen zu sein."

118 - *Der Preis des Mädchens* in *Neue Erzähler der DDR* - op. cit. p.23sq.

119 - W. Förster in *Die versiegelte Tür* - op.cit. p.140 : "das heisst's : Leistung, Kollegin; wir erwarten Leistung"

120. *ibid.* p.143 : "eine richtige Hexe"

121. *ibid.* p.139 : "...die Tränen, die im Laternenschein wie die Glimmerpailletten ihres Artistentrikots blinkten, trockneten ab. Vielleicht, kam es Kerka in den Sinn, sind diese Pailletten nichts anderes als symbolische Tränen."

122. *ibid.* p.131 : "es war nicht das Alter der Möbel, nicht dass sie verschrammt, wurmstichig und wackligmüde an den Wänden lehnten, sondern die Verwahrlosung, die ihn abstieß, - der verkrustete, fettschlierige Herd, die Küchenstühle, deren angebrochene, entleimte Lehnen und Beine mit Sticken zusammengehalten wurden, das zerschlitzte, in modriger Feuchtigkeit sich aufrollende Wachstuch auf den Sitzflächen, die Zeitungen und halbleeren Milchflaschen auf dem Abwaschtisch, dem Bord unter dem Fenster; verstreut herumliegende Lappen, Brotkanten, Kleidungsstücke, schnell ausgewaschene Schlüpfer und Hemdchen über dem Ausguss und das schiefhängende, mit rostenden Sicherheitsnadeln befestigte Überhandtuch, kreuzstichgestickte Holländerin vor Mühle und Bach und dem Spruch : Reinlichkeit der Küche Zierde, auf ehemals weissem Grund, der saure Geruch von Spülwasser und abgekochter Wäsche."

123. Ulrich Plenzdorf - *Die Legende von Paul und Paula* - La version filmée date de 1973 et le livre de 1974

124. W. Förster - *Einblicke* - op. cit. p.184

125. C. Wolf - *Kindheitsmuster* - Darmstadt und Neuwied 1979 - p.102

126. W. Förster in *Die versiegelte Tür* - op. cit. p.140sq. : "und dann die Angst vor dem kalten Zimmer, sitzt in der Kneipe und musst doch hoch und wartest auf den nächsten Abend - das ist lange, und immer dasselbe -, manchmal nimmt dich ein Jongleur mit, im Auto, und du bist erstmal froh, dich nicht schinden zu müssen, und dann kommt er aufs Zimmer gekrochen - immer dasselbe, es ist immer dasselbe -, umsonst hat mir noch keiner geholfen, die Hoffnung hab ich mir abgeschminkt und jetzt noch dieser Scheisskerl mit seinen Möbeln -"

127. *ibid.* p.115: "...provokierend...Sicherheit;...möglich, dass Kerka, voreingenommen gegen ihre Art zu leben, sie verdächtigte, sich in Lokalen wie zu Hause zu fühlen und sich rasch allen Leuten zu verbinden, was ihm widerstand und auch niemals gelungen war. Er konnte sich nie von dem Gefühl befreien, anders zu riechen, nicht dazuzugehören. Man begegnete ihm sachlich, mehr nicht"

128. ibid. p.145 : "wenn der Alltag schliesslich sich eingegessen hätte in ihre Herzen - was dann?"
129. ibid. p.129 : "Schmierseife an den Händen"
130. ibid. p. 133 : "...dass die stundenweise Ankoppelung ihres Lebens an sein Dasein diese Leere nicht ausfüllen half und dass er nichts anderes einbrachte ...als Träume."
131. ibid. p.142: "Es ist immer daselbe; dieselbe Unfähigkeit mit dem Herzen zu reden"
132. ibid. p. 135: "...schnitt er ihr Bild in den Raum, das er in der Inbrunst des Augenblicks für unvergänglicher hielt als den härtesten Stein."
133. ibid. p. 136: "An ihrer Nacktheit, dem erbarmungslosen Tageslicht ausgesetzt, musste er den kurzen, aber einschneidenden Prozess ihres frühzeitigen Alterns, was zugleich die Vernichtung seines zum Ideal gesteigerten Bildes eines Mädchens bedeutete, das ihm zum Inbegriff der Vollkommenheit, des ganz und gar unzerstörbaren Daseins geworden war.-"
134. ibid. p. 136 : "In seinem Schmerz hatte sich Kerka über sie geworfen, sie dem Licht, seinen Augen entzogen, um in der Berührung den Sturm ihrer ersten Begegnung wiederzufinden : noch einmal ihren Leib, ihr Gesicht, ihre Lippen, ihr Haar, ihre Begierde zur hochsommerheissen betäubenden Blüte treiben, noch einmal ihren von Erschöpfung bebenden Leib spüren, Glied um Glied die gebändigte Fülle, ihre nach harzigem Wein duftende Haut, Inselerde, Rebstock und Meer, jenen niemals wiederkehrenden Mittag des Leibes - die selbtherrliche unschuldige Lust."
135. ibid. p.143 : "Nein, Hexe, stotterte Kerka, nein, hör auf mit dem Spass - "
136. ibid. p. 144sq. : "...war nicht aus der Bahn in den Bus und vom Bus in den Zug oder ein Taxi gesprungen und zu ihr gefahren, zu Hexe, war nicht in den Saal ihres Auftritts gestürzt, hatte nicht ihren Namen geschrien, nicht gesucht, sie gesucht unter den gottverdammten Narren, die sie anstieren, anfallen, antatschen würden - ihnen ihre falschen Glupschaugen, die Rosshaarbärte aus dem Gesicht schlagen, die papiernen Zylinder und Turbane und all das Zeug, womit sie sich getarnt und aus ihrer erbärmlichen Welt herausgestohlen haben mochten, zerfetzen - schreien und flüstern, dass er sie liebt, brüllen, bis alles verstummt unter dem einen Wort Liebe - auf die Bühne stürmen, sie holen, sie auf die Schultern nehmen, entführen, davonlaufen mit ihr, hinaus in die Neujahrsnacht fliehen, bis sie niedersinken würden im Schweiss der Erschöpfung, in einer Mauerecke liegen, unlösbar verschlungen - Schale um Schale zertrümmern, die ihre Herzen einkapselten, schützten vor dem grossen ausblutenden Schlag, diese elenden Schalen, Panzer für Kriechtiere und wabbelige Gallertmassen -"
137. ibid. "Das alte Jahr war von den Leuten lärmend begraben, und das neue, gerade eine halbe Nacht und diese Morgenstunden alt, erstickte im Dreck. Die Strasse gab den Begräbnisplatz ab; ein Ort der Traumschlacken : Fetzen abgebrannter Knallfrösche, Sternentraketen, Pfeifer und Zischer, die Drahtgerüste von Lichträdern, zertretene Kälberaugenbrillen mit ihren magisch vergrösserten Blicken, Babymasken, Faunsmasken, zerlatscht, durchnässt, verdreckt, und die stoisch dreinschauende einer Geisha, leere Augenhöhlen auf dem Graurosagranit der Bürgersteigplatten, und, ach, trauriges Andalusien! eine zerrissene Papiermantilla - Kerka hatte Mühe, die Füsse zu setzen, den Fladen von Erbrochenem auszuweichen."
138. ibid. p.156 : "Unverrückt ruhte die weisse Frau auf der Brüstung und er zögerte nicht mehr nach Hexe zu fragen...Kerka fragte, was die Siegel oben an der Tür bedeuteten, drang auf Auskunft, beschwor sie zu reden, biederte sich an, sie müsse ihn doch kennen, mit Hexe gesehen haben, die vielen Jahre Freundschaft! - es wurde ein endloser Kampf, bis er aus dem stummen weissen Berg einzelne Brocken löste"
139. ibid. p. 144 : "mein tatsächliches Leben ist die Erinnerung. - "
140. ibid. p. 157 sq. : "Kerka hörte ihr Lachen, ihr helles, sprudelndes Lachen, an dem sie einmal, im Kino, fast erstickt wäre, weil sie dragierte Nüsse nicht einzeln, sondern in Häufchen, aus der hohlen Hand, in den Mund warf - ihr Lachen klirrte in seiner Kehle, ihr Puls schlug in seinem Herzen und es flog ihr Atem durch seine Lungen und der Schmerz und der Jammer wuchsen zur erdrückenden Last, die ihn zu zermalmern drohte, er wich ihr aus, Kerka verfiel in einen zähen,

abwehrenden Schritt, einen Tanz, er stampfte auf Glasscherben, trat nieder den Schutt und den Schmutz und den Raum und die rechnende Zeit, die Häuser, die Strassen, stampfte und trat, bis alles versank und Raum war für Hexe, horizontweite Ebene für Saltospringen vorwärts und rückwärts, Flicflac, hep, und Tempo und fester Stand, die Arme aufschwingen, leichter, ja leichter, wie Flügel und zurücksinken, untergehen wie Sonnen, langsam, das Haar, der Scheitel, die Stirn, die Augen, die Wangen, die Nase, der Mund, das Kinn, der Hals und die Brüste, der Nabel, das Becken, der Bauch, die Scham, die Schenkel, die Knie, und alle hopp, Sprung, und nochmals der Scheitel, die Stirn, schneller, schneller, schneller..." Cette image de la danse de Hexe évoque celle de la jeune femme, Rosetta, dont la danse forme un leitmotiv dans le discours que Christa Wolf a prononcé à l'occasion de la remise du prix Büchner en 1980; cf. *Büchner-Preis-Reden - 1972-1983* - Stuttgart, 1984 - Reclam - p.145sq.

141. Franz Fühmann - *Das mythische Element in der Literatur in Erfahrungen und Widersprüche* - Rostock, 1975 - p.162 : "Und nun wollen wir ...ein Gedankenexperiment machen. Wir versuchen uns eine Literatur vorzustellen, die mit dem Märchen darin übereinstimmt, dass sie die Widersprüche des Lebens ebenfalls tilgt, ansonsten aber sich vom Märchen darin unterscheidet, dass sie alles im landläufigen Sinn Über- und Unnatürliche vermeidet, wobei wir davon absehen wollen, dass eine widerspruchsfreie Welt das denkbar Unnatürlichste wäre. Wir wollen uns also eine Literatur vorstellen mit einer Welt ohne innere Widersprüche, also Gut und Böse, Richtig und Falsch, Schädlich und Nützlich ganz sauber im Gegeneinander getrennt, dazu aber auch keine Kobolde und keine Hexen, kein Daumesdick und kein Menschenfresser, auch keine Könige und Prinzen und arme Köhler, sondern Personen unsres vertrauten Daseins : Brigadiere, Genossenschaftsbauern, Parteiarbeiter, Volksarmisten, Junge Pioniere, Verdiente Lehrer, was immer man will - eine solche Literatur wäre ja ausdenkbar, und die Frage wäre nun legitim, was denn dem Leben näher stehe : der widerspruchspiegelnde Mythos mit seinen phantastischen Gestalten oder die widerspruchsfreie Welt realer Berufs- und Standesbezeichnung. Ich würde ohne Zögern für den Mythos stimmen; ich halte den Gott als Ganter und die Göttin als Schwänin für unvergleichlich verwandter dem Paar, das gleichzeitig Gott und Göttin und, wie die Sprache so unbestechlich formuliert, das "Tier mit den zwei Rücken" ist - ich halte also Zeus und Leda für unvergleichlich dem Menschen verwandter als so manches Pärchen gewisser zeitgenössischer Gedichte oder Geschichten, die ununterbrochen ihre Menschenheimat beteuern, in Wirklichkeit aber irgendwo zwischen dem Dornröschenschloss und dem Haus der Frau Holle wohnen - nur dass sie dann mit dem Phantastischen auch jener naiven Anmut entbehren, die uns am Märchen so entzückt, und also einfach nur läppisch sind."

142. *Studien zur DDR-Literatur* - Herausgeber : Norbert Honsza, Slawimor Tryc - Acta Universitatis Wratislaviensis - n° 1561 - Hannes Krauss - *Unterwegs zur Konvergenz? Alltagsbilder in neuerer DDR- und BRD-Prosa* - p.107sq.

143. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.172 : "Ich kann nicht bestreiten, dass sich in den Texten Grundmotive in Variationen wiederholen."

144. *ibid.* p.183 : "Am meisten verdanke ich der Musik...Kurz, ich wollte Handlungs- und Schilderungsebenen, Fühlen und Denken nicht in eine einheitliche Sprachstruktur bringen, sondern den Zusammenschluss im Klanglich-Rhythmischen suchen."

145. *ibid.* p.155 : "Insofern betrachte ich diesen Band *Die versiegelte Tür* als Texte, als Vorarbeiten, als Schreibübungen auf etwas Umfassenderes hin."

146. *ibid.* p.171 : "der Hinweis, dass der Verlust von Jugendjahren - und nicht nur der, sondern jede Leiderfahrung, existentielle Randzonensituationen - in einen unermessbaren Erkenntnisgewinn umschlägt, umschlagen kann...Das ist ein so zentrales Thema, das ich gern in einem viel grösseren Zusammenhang aufgreifen und nicht in dieser Geschichte verbrauchen möchte."

147. *Sonntag* 27 - 1983 - p.5 : "Wenn der erste Satz kommt, hat man einen Partner...Und dann beginnt ein wechselseitiger Prozess."

148. Deutschlandfunk - *Neue Literatur aus der DDR* - Emission du 8-11-1982 - "Dennoch gibt es einige Hinweise darauf, dass Wieland Förster nicht zu den vordergründigen Karrierefiguren gehört, dass er sich - bei aller wie auch immer

motivierter Bereitschaft zum gesellschaftspolitischen Mit-Machen - einen freien Blick und unabhängiges Denken bewahrt hat."



## CHAPITRE VII - LES ANNEES QUATRE-VINGT

### *Sept jours à Kuks*

Après un passage par la fiction avec le recueil de nouvelles *La porte scellée*, W. Förster revient au journal de voyage. En 1972 il avait entrepris seul un voyage dans le Nord de la Tchécoslovaquie, à Kuks, pour aller voir les statues de Matthias Braun qu'il avait découvertes en regardant les nouvelles publications dans une librairie de Berlin. Il a eu envie de passer du livre à la réalité. Un sculpteur ne peut se contenter de photographies de statues, il doit pouvoir tourner autour, palper des yeux leurs volumes. Quand il se rend à Kuks il n'est pas en mission officielle mais part librement. Sur la route et pendant son séjour il continue à tenir son journal. Il laisse reposer ses notes dix ans environ et les reprend pendant qu'il se repose d'une fatigue cardiaque à la campagne. Il les remanie, les complète et les publie. Pendant qu'il accomplit ce travail il perd deux êtres qui lui sont chers: sa mère, restée à Dresde, et son ami, le peintre et graveur Paul Eliasberg. Le journal est dédié à ces deux disparus.

Entre le journal de Tunisie, le livre de Rügen et le voyage à Kuks, il existe une continuité. W. Förster perçoit le pays à travers sa culture littéraire et en même temps il en a une approche sensuelle. En Tunisie il pensait aux grands écrivains qui l'avaient précédé dans le pays, à Rilke, à Flaubert, et en Tchécoslovaquie il se souvient de Kafka, de Werfel, de Max Brod<sup>1</sup>. En Tunisie il humait les senteurs des marchés, près de Kuks il remarque les odeurs de greniers, de prairies marécageuses<sup>2</sup>. De même qu'il avait été charmé par une vieille carte de Döbeln sur l'île de Rügen, il repense en partant pour la Tchécoslovaquie aux cartes baroques, ornées de châteaux, de bateaux, de tritons, de baleines, de cerfs et de lièvres, riches de détails concrets alors que nos cartes modernes sont l'abstraction même, comme notre manière de traverser les pays est devenue abstraite<sup>3</sup>.

Le voyage en Tchécoslovaquie est d'abord la découverte d'un pays, observé avec attention, sans a priori, avec un œil d'artiste qui a la volonté de "noter honnêtement" ce qu'il voit<sup>4</sup>, car pour lui le sens du voyage est "d'être disponible pour l'inattendu"<sup>5</sup>. W. Förster va décrire en l'occurrence, pour la Tchécoslovaquie, un pays socialiste, une société industrielle relativement avancée, avec ses tares et les surprises qu'elle réserve. C'est ensuite une étude minutieuse, à l'aide de croquis, de la statuaire de Matthias Braun à Kuks, d'un art très éloigné du réalisme socialiste, ancré dans la tradition chrétienne et la société marquée par l'absolutisme de l'époque baroque. W. Förster trouve dans cette confrontation l'occasion de se comprendre lui-même, de se définir comme artiste. Au cours de son voyage il remonte le cours de l'Elbe et en même temps le cours du temps, puisqu'il retrouve dans la vallée du fleuve les traces de son enfance dont nous avons vu l'importance pour la genèse de son œuvre. Comme en Tunisie et à Rügen, il est à la recherche de soi-même.

Le titre *Sept jours à Kuks*, que W. Förster donne à l'extrait de son journal qui concerne son voyage de 1972 en Tchécoslovaquie et qu'il remanie pour la publication, souligne l'importance de ces journées. On ne peut s'empêcher de le rapprocher du titre du journal de voyage de Franz Fühmann en Hongrie, *22 jours ou la moitié de la vie* (22 Tage oder die Hälfte des Lebens), publié en 1973 à Rostock et en R.F.A. en 1978 et que le critique du Deutschlandfunk, Wolfgang Wreth, considère comme un exemple de "libération pour être soi-même" ("Befreiung zu sich selbst")<sup>6</sup>. Même si Fritz J. Raddatz note dans sa brève introduction que l'expérience de F. Fühmann n'est pas transposable à celle d'un autre voyageur, nous commencerons l'étude de *Sept jours à Kuks* en notant un certain nombre de convergences entre le récit de voyage de F. Fühmann et celui de W. Förster. Le rapprochement n'est pas gratuit vu l'amitié entre les deux hommes, dont nous trouvons la trace explicite dans *22 jours*, où Fühmann dédie un poème à W. Förster<sup>7</sup>. Donc *Sept jours à Kuks* peut être lu comme une manière de pendant à *22 jours ou la moitié de la vie*, une réponse, même s'il s'agit d'une création tout à fait autonome. Dans la littérature de R.D.A., F. Fühmann se caractérise par un esprit critique, un franc parler et une démarche originale qui le pousse à se rattacher à la tradition littéraire antique et classique et à défendre une production de qualité. Sur de nombreux points que nous allons développer les deux auteurs ont la même vision des choses.

Les deux ouvrages suivent le découpage des journées. F. Fühmann précise qu'il s'agit également pour lui d'un "journal étoffé"<sup>8</sup>. Le voyage en Hongrie, où il fête ses cinquante ans, est aussi, comme pour W. Förster le voyage à Kuks, l'occasion d'un retour sur sa vie passée et d'une réflexion esthétique, qui porte tantôt sur le baroque ou le kitsch, tantôt sur l'art abstrait ou le rôle de la critique, mais essentiellement sur un problème qui touche à l'activité essentielle de F. Fühmann, un problème littéraire. Il s'interroge sur les rapports du conte et du mythe<sup>9</sup>. W. Förster suit dans son journal de voyage les mêmes fils conducteurs. À la quarantaine passée, il repense à son enfance au bord de l'Elbe, aux traumatismes de l'adolescent qu'il a été à la fin de la guerre. Son voyage est en même temps l'occasion d'une expérience esthétique qui touche, comme pour F. Fühmann, à son activité essentielle, la sculpture. F. Fühmann aussi bien que W. Förster retrouvent au cours de leur périple les racines mêmes de notre culture, la mythologie et les contes pour F. Fühmann, la Bible pour W. Förster, des sources qu'un art ostensiblement moderniste a voulu oublier.

Nombreuses sont au fil des pages, les convergences entre les préoccupations de W. Förster et de F. Fühmann, au point que ces deux œuvres semblent le fruit et le prolongement de leurs conversations, de leurs échanges. Cela porte parfois sur des détails, mais combien révélateurs d'un même sens esthétique ou d'une même perception de la vie et de l'histoire. F. Fühmann admire la ligne d'un pont à Budapest, comme W. Förster l'élan d'une statue de Matthias Braun à Kuks. F. Fühmann note : "Le pont Elisabeth d'une minceur inouïe. Pas un gramme de graisse, expression parfaite de sa fonction"<sup>10</sup>. W. Förster ne vantait pas autrement la perfection d'une amphore tunisienne ou de l'amphithéâtre d'El Djem, objets d'une beauté sans faille, parce que parfaitement adaptés à leur fonction. A Budapest F. Fühmann essaie, en pénétrant à l'intérieur des maisons, de saisir l'essence du baroque en une formule, alors que W. Förster consacre tout un texte pour essayer de définir ce style, qui est en même temps une vision du monde. F. Fühmann écrit : "Les étages des galeries autour des cours intérieures. Autour de quoi tourne-t-on en les parcourant ? Le vide, l'espace en creux, le néant - forme du baroque"<sup>11</sup>. W. Förster, de son côté, comprend le baroque comme lieu de contradictions. Nous reviendrons sur sa tentative de le cerner. La réflexion sur l'art s'accompagne chez les deux amis d'une réflexion sur sa caricature, le kitsch. F. Fühmann note sa volonté de "réfléchir pour la centième fois sur le kitsch"<sup>12</sup>, ce kitsch que W. Förster a stigmatisé avec les souvenirs pour touristes en Tunisie, mais aussi avec les mauvaises statues baroques<sup>13</sup>. Comme W. Förster, F. Fühmann défend la liberté pour l'artiste de choisir son style, d'être abstrait ou figuratif, d'exprimer sa subjectivité<sup>14</sup> et, se réclamant d'un esprit libre et critique, il se réfère à Karl Kraus<sup>15</sup>. Il croit à la vertu du débat<sup>16</sup>, déplore l'absence d'une véritable critique en R.D.A.<sup>17</sup> et sa conséquence : la médiocrité d'une bonne partie de la production littéraire<sup>18</sup> que W. Förster dénonce également dans son journal de voyage en Tchécoslovaquie<sup>19</sup>.

Le voyage est l'occasion de tirer un bilan pour se situer dans un environnement étranger. F. Fühmann cherche les motifs de satisfaction que lui a donnés son œuvre littéraire et il est en même temps conscient de ses insuffisances : "Dans l'adaptation d'œuvres du passé j'ai rempli ma tâche partielle. Dans la littérature pour enfants aussi. Quant au troisième domaine (qui devrait être le premier) j'en suis resté aux prémices"<sup>20</sup>. F. Fühmann veut dire par là que son œuvre de création proprement dite n'a pas dépassé le stade des débuts. Quant à W. Förster, ce n'est pas encore dans *Sept jours à Kuks* qu'il fait un bilan de sa production artistique. On ne le trouve que dans le recueil d'articles et d'interviews qu'il publie en 1985 sous le titre d'*Aperçus*<sup>21</sup>.

Si F. Fühmann est le maître en littérature, W. Förster est l'initiateur en matière d'arts plastiques. F. Fühmann partage le goût de W. Förster pour cette forme fragmentaire de la sculpture qu'est le torse et pour la sculpture naturelle, élémentaire qu'est le rocher. Se promenant dans Buda il est frappé par un torse qui évoque pour lui un Prométhée, comme celui de Kafka, et dont la souffrance ne fait qu'un avec le rocher<sup>22</sup>. À Kuks W. Förster s'arrête devant le torse d'un David aux lignes particulièrement vigoureuses et, dans la forêt de Betléem, décrit les statues de M. Braun qui se distinguent à peine du rocher et de la végétation<sup>23</sup>. Chez les deux artistes il y a un va-et-vient entre le regard et l'envie de dessiner. Pour mieux voir les statues de M. Braun, W. Förster les dessine. Quand F. Fühmann va au marché à Budapest, voir les Halles, il veut en faire une esquisse<sup>24</sup>. Comme W. Förster en Tunisie, ivre de couleur, l'odorat en éveil, F. Fühmann regarde le paysage hongrois avec une particulière sensibilité aux nuances de tons, aux senteurs : "Un monde d'un brun jaune; l'eau peu profonde d'un jaune brun, la rive d'un brun jaune pâle, le loess, friable, et d'un vert argent, les buissons de saule, un vert argent, sans tronc dans le brun pâle, et plus haut, jaune, le

dernier feuillage des peupliers, et le ciel bleu et l'odeur de poisson" <sup>25</sup>, et il observe la cargaison de sable blond clair sur les péniches et les pigeons gris qui s'affrontent.

Étant donné leur date de naissance, W. Förster comme F. Fühmann sont obsédés par les souvenirs de la seconde guerre mondiale. F. Fühmann, né en 1922, de quelque dix ans plus âgé que W. Förster et directement impliqué dans le passé nazi, sur lequel il revient à plusieurs reprises<sup>26</sup>, apparaît hanté par les camps de concentration et, de même que W. Förster se souvenait d'Auschwitz à Carthage, F. Fühmann se rappelle trois juifs détenus, porteurs de l'étoile jaune, enchaînés, se passant des pierres<sup>27</sup>. Il est taraudé par une phrase : "Pour Auschwitz, je ne savais pas. Je ne savais rien d'Auschwitz"<sup>28</sup>. Il explique ainsi le cheminement qui l'a mené du nazisme au SED : "Toute ma génération est venue au socialisme à cause d'Auschwitz"<sup>29</sup>, parce que "le nouvel ordre social était l'alternative radicale à Auschwitz"<sup>30</sup>. "Il faut faire commencer toute réflexion sur notre évolution devant la chambre à gaz"<sup>29</sup>. Il sait que cette réalité ne le lâchera plus : "Tu peux faire ce que tu voudras, tu ne te détacheras jamais d'Auschwitz"<sup>31</sup>, et il répond à la question : "Aurais-je pu être affecté à Auschwitz ? Bien sûr : en septembre 1938, il aurait suffi qu'au lieu de m'engager avec K. dans les SA, je m'engage avec W. dans les SS; la question des jeunesse hitlériennes, des SA ou des SS dépendait de mes amitiés et de rien d'autre"<sup>32</sup>.

À la différence de W. Förster, F. Fühmann ne recule pas devant les tabous de nature politique, il parle de 1956 en Hongrie, critique le parti : "Avec Zoltan poursuite de la conversation sur l'année 56. 'Ce que Rakosi a fait de pire', dit Zoltan, 'c'était l'apathie de la population. Ce que disait le parti n'intéressait plus personne, il aurait pu dire ce qu'il voulait, on acquiesçait à tout et on disait machinalement oui, oui bien sûr ! à tout, bien fort et bien nettement et on acquiesçait même aux choses les plus fausses, et les idiots ont considéré cela comme une victoire, et on ne les croyait même plus lorsqu'il s'agissait des choses les plus évidentes". Zoltan poursuit, et ses paroles peuvent parfaitement s'appliquer aux relations du SED et de la population de R.D.A. : "Le plus difficile était de reprendre le dialogue avec la population; ce dialogue était interrompu. Quand il n'y en a qu'un qui parle et qu'il ne veut entendre de l'autre que la confirmation de ce qu'il a dit, ce n'est plus un dialogue, et après cela on n'écoute plus"<sup>33</sup>. F. Fühmann ne passe pas non plus sous silence l'expulsion des Allemands de Hongrie après la guerre, alors qu'en R.D.A. on évite le plus souvent ce sujet délicat entre les démocraties populaires d'Europe Centrale et l'Allemagne. On laisse à ceux qu'on appelle "les revanchards de Bonn" le soin de protester contre la brutalité, pour ne pas dire l'iniquité, de ces expulsions : "Le soir lecture publique en petit comité; une discussion s'engage sur l'expulsion des Allemands après la fin de la guerre; que je l'approuve suscite la contradiction et cela me désarçonne"<sup>34</sup>.

Chez F. Fühmann comme chez W. Förster c'est un homme plus très jeune qui voyage, avec ses souvenirs et ses ennuis de santé. Au fil des pages F. Fühmann, comme W. Förster, note ses rêves, ses insomnies, ses sensations lorsqu'il est malade<sup>35</sup>. Toutefois F. Fühmann goûte les plaisirs de la cuisine hongroise, le plaisir de la compagnie des Hongrois qui le reçoivent chaleureusement, alors que ces joies sont absentes du journal de W. Förster et que le thème de la mort, omniprésent chez W. Förster, n'apparaît pas dans le journal de F. Fühmann.

Les réflexions des deux amis sur eux-mêmes, sur ce qu'ils voient, et sur leur art, sont, chez tous deux, étroitement mêlées. Ainsi F. Fühmann trouve au cœur du mythe "la dialectique du changement et de la permanence"<sup>36</sup>, et lorsqu'il exalte la force du mythe en littérature c'est en même temps la vision vraie du monde et de l'existence, l'acceptation et la représentation sans fards des contradictions insolubles qu'il défend. Il se perçoit lui-même avec sa jeunesse nazie, sa conversion au communisme et son scepticisme présent comme un nœud de contradictions, et quand il s'interroge sur son identité il voit sa vie passée et présente comme une continuité au milieu des ruptures. De même, lorsque W. Förster médite sur le baroque, c'est par rapport à lui-même, soit que l'homme baroque lui paraisse à l'opposé de sa propre nature, soit que la confrontation avec l'art baroque, qu'il avait rejeté d'abord, lui permette d'enrichir son art et de mieux le circonscrire<sup>37</sup>.

En outre, lorsque F. Fühmann parle de la Hongrie ou W. Förster de la Tchécoslovaquie, leur pays, la R.D.A., sert souvent de référence, soit que F. Fühmann goûte l'atmosphère de Budapest, plus légère, plus libre que celle de Berlin, soit que W. Förster retrouve à Dvur Kralove l'étroitesse et l'ennui des petites villes de R.D.A. F. Fühmann se fait volontiers sarcastique à l'égard des pratiques du milieu littéraire de R.D.A.,

par exemple lorsqu'au cours d'une insomnie il esquisse les statuts d'une "société d'admiration mutuelle" qui décernerait tous les trois ans un prix spécial de satire et de critique positive"<sup>38</sup>, tandis que W. Förster vilipende "la production continue de médiocrité"<sup>39</sup>.

En 1984, un an avant de publier *Sept jours à Kuks*, W. Förster avait accompagné de gravures un ouvrage de F. Fühmann, l'argument d'un ballet dont Ruth Zechlin devait composer la musique sur le thème de *Circé et Ulysse*<sup>40</sup>. À plusieurs reprises F. Fühmann avait demandé à W. Förster d'illustrer ses textes, mais W. Förster, qui estime qu'un bon texte se suffit à lui-même et craint pour l'illustrateur les écueils du décoratif et de l'anecdotique, n'avait pas donné suite au projet d'illustrer le *Marsyas* de F. Fühmann. En revanche, le personnage de Circé, contradictoire, séduisant et dangereux, les intéressait tous les deux. Ils l'avaient évoqué au cours d'un entretien radiophonique en 1975. Lorsque la maison d'édition Hinstorff est sur le point de publier le texte de F. Fühmann sur *Circé et Ulysse*, W. Förster vient d'achever une série de dessins sur le sujet *Couples d'amants (Liebespaare)*. Les deux amis conviennent de présenter le texte et les dessins parallèlement. L'œuvre commune serait un gage d'amitié. Dans un entretien avec Peter Liebers après la mort de F. Fühmann, qui intervient peu de temps après la parution du livre, W. Förster précise qu'il s'agit de deux productions indépendantes, mais qui se complètent, sur le même sujet : l'amour. Les amants de W. Förster sont représentés comme des blocs de rochers anthropomorphes. Ils s'affrontent, se confondent, se séparent. Le dernier dessin nous montre une femme qui veille encore près de son amant, une masse repliée sur elle-même. Ces dessins ont un rapport avec le propos de F. Fühmann dans la mesure où les deux artistes représentent l'amour dans sa forme élémentaire et dans ses contradictions, obéissant à la dialectique du rapprochement et de l'éloignement. Le journal de voyage en Tchécoslovaquie peut être considéré comme un prolongement du dialogue avec F. Fühmann par-delà la mort.

Nous l'étudierons sous trois rubriques, liées entre elles, mais que nous distinguons pour la commodité de l'exposé : l'image de la Tchécoslovaquie au début des années soixante-dix, le baroque de Matthias Braun, l'exploration du moi.

### **I. L'image de la Tchécoslovaquie au début des années soixante-dix**

Un voyageur venu de l'Ouest dans la Tchécoslovaquie de 1972 et publiant son récit de voyage en 1985 aurait certainement cherché des séquences du printemps de Prague et de son écrasement en août 1968. C'était un sujet tabou dans la littérature de R.D.A. et il faut attendre la veille de la chute du Mur, la parution en 1989 du roman de Christoph Hein *Le joueur de tango (Der Tangospieler)* pour qu'il soit abordé de front, sous la forme de la gaffe d'un professeur qui démontre à ses étudiants, mieux informés que lui, qu'une intervention des troupes de R.D.A. en Tchécoslovaquie est impensable et qui perd son poste pour avoir fait cette imprudente déclaration.

W. Förster ne fait aucune allusion à ce sujet. Pourquoi ? On pourrait reprendre les arguments qu'il a invoqués pour justifier son silence dans l'affaire Biermann. Le printemps de Prague est une manifestation de réformistes à l'intérieur du socialisme. Il est réprimé par une puissance qui se réclame, elle aussi, du socialisme. Ce conflit entre socialistes ne le concerne pas. Il se situe délibérément en marge du socialisme et ne cherche pas à provoquer la censure pour une question à laquelle il se sent étranger. Toutefois cette explication n'est pas tout à fait satisfaisante, dans la mesure où elle est contredite par des déclarations faites après la chute du Mur. W. Förster a en effet confié à Michel Celse qu'il avait été profondément blessé par l'intervention des troupes de la R.D.A. à Prague en août 1968 et qu'il avait traversé une crise grave à cette époque-là et fait une sculpture dédiée aux victimes de la répression, intitulée *Le fusillé (Der Erschossene)*, ill.10). Cette précision figure en outre dans le catalogue de l'exposition de Lindau en 1991<sup>41</sup>. Il faut en déduire qu'en 1985 il a jugé bon de se taire; c'est à ce prix qu'il a pu publier ce qui lui importait plus que le débat politique : un livre sur la recherche de son individualité et sur la rencontre avec un sculpteur de génie.

Mais peut-être l'état de la Tchécoslovaquie d'après 1968 apparaît-il tout de même, malgré l'absence d'allusion directe aux événements de 1968, dans la mesure où le pays est présenté comme "l'idylle détruite", un pays qui est beau mais pollué par la civilisation industrielle, un pays où l'habitat a perdu l'échelle humaine qu'ont gardée certaines maisons de la vallée de l'Elbe<sup>42</sup>. La société de Tchécoslovaquie, telle que

W. Förster la découvre dans la petite ville de Dvur Kralove, est une société marquée par le mal de vivre et une crise d'identité qui font douter tout à fait des vertus du modèle socialiste. La perspective adoptée par W. Förster est plus proche de celle du sociologue que de celle de l'historien, si bien que, pour qui lit entre les lignes, la critique du modèle socialiste est implicite et radicale. La société tchécoslovaque n'a pas plus réussi que la société capitaliste à échapper aux écueils de la société industrielle avancée. Peut-être la pollution, la destruction de la nature d'une part et d'autre part l'incapacité à créer un homme nouveau, un contact profond entre les individus, à donner un sens à la vie, sont-ils pour W. Förster des phénomènes plus durables et plus graves, qui touchent en tout cas beaucoup plus de gens, qu'un événement politique spectaculaire comme la répression d'août 1968. Il est possible également que, loin de Prague, dans la petite ville proche de Kuks, les carences profondes du système aient été plus perceptibles pour un étranger que les traces précises de l'écrasement du printemps de Prague.

W. Förster décrit au fil du journal un pays industriel où le passé est encore partout présent. De même qu'en Tunisie il avait vu un pays en voie de développement marqué par l'américanisation et en même temps par la tradition islamique, en Tchécoslovaquie il constate que les emblèmes du socialisme voisinent avec les souvenirs de la religion chrétienne : "Des usines avec de fiers symboles, l'engrenage et le marteau, la faucille et l'étoile et à la courbe du chemin la madone... Sur les ponts et à côté des ponts des saints donnant leur bénédiction"<sup>43</sup>. Ce que W. Förster veut souligner, c'est qu'en dépit des déclarations officielles, le changement radical des sociétés socialistes ne s'est pas produit. L'ancien pèse plus lourd que le nouveau et cette constatation est implicitement applicable à la société de R.D.A.

Étranger, livré à la solitude dans son hôtel, W. Förster se sent exclu et il observe les Tchèques autour de lui. Ce qu'il voit, c'est l'isolement des individus, la perte des traditions de vie familiale et de convivialité qui font place à des rencontres sans chaleur dans des bars aux noms américains, au son d'une musique standardisée : "La nuit de nouveau de la musique. C'est un Tex-Bar dans l'immeuble, probablement une abréviation de Texas qui n'ose pas dire son nom"<sup>44</sup>. Dans le monde socialiste, comme dans le monde capitaliste, l'Amérique dicte la mode, mais l'hypocrisie qui règne dans la société socialiste fait qu'on ne l'admet pas ouvertement. Ce bar est de nouveau mentionné plus loin dans le journal, ce n'est pas un havre possible pour le solitaire, un café accueillant comme ceux des pays du Sud, mais un lieu sans âme : "La porte du Tex-Bar est ouverte, une odeur âcre de bière, c'est la pause entre deux danses ... on peut lire sur une inscription le nom de l'orchestre Silver Mountains. Je suis irrémédiablement exclu"<sup>45</sup>. Le seul cinéma de la ville présente un film sur Disneyland, sur une musique de Glenn Miller, c'est l'Amérique avec des années de retard. Le film principal évoque la dernière guerre et s'intitule *Résistants bulgares (Bulgarische Partisanen)*. Ce titre est symptomatique, il révèle l'incapacité des pays socialistes à traiter d'autres sujets que ceux de la période consensuelle de la deuxième guerre mondiale, où l'ennemi clairement défini était le nazi, et à aborder les problèmes actuels des sociétés socialistes dans des productions où le public se reconnaisse. Le cinéma tchèque a été créateur dans les années soixante. L'écrasement du printemps de Prague a mis un terme à ce bouillonnement. C'est peut-être ce que suggère la programmation du cinéma de Dvur Kralove, qui se rabat sur les films américains ou bulgares. Lorsqu'il y a censure il faut lire entre les lignes.

Par la fenêtre de son hôtel W. Förster regarde vivre les gens d'en face : rien ne se passe, rien ne change, "c'est comme chez Beckett 'en attendant'"<sup>46</sup>. Il observe un vieux couple qui n'échange pas une parole et à côté un enfant, assis devant la télévision et qui tourne parfois la tête vers la porte, espérant voir entrer quelqu'un. Manifestement l'isolement, la dépersonnalisation, l'absence de communication entre les individus ne distinguent en rien les sociétés socialistes des sociétés capitalistes. La solidarité et la fraternité ne sont que dans les discours. Le mode de vie socialiste n'a pas atteint son objectif de briser l'isolement, de créer une véritable communauté. Le combat contre la décrépitude d'une vieille femme, rencontrée par W. Förster dans un restaurant, est aussi dérisoire qu'ailleurs<sup>47</sup>. On songe en lisant ce passage au célèbre tableau de Wolfgang Matheuer de 1974, intitulé *La travailleuse décorée* et représentant une vieille ouvrière à qui on vient de remettre une médaille du travail. Une fleur est posée devant elle sur la table mais son visage exprime la tristesse d'une vie proche de son terme. Le peintre fait sentir qu'une meilleure protection sociale est impuissante à apaiser l'angoisse existentielle. W. Förster suggère de même que la tragédie de la vieillesse est inéluctable, dans quelque société que ce soit. Le seul contact que W. Förster ait avec autrui est le dialogue laborieux avec le gardien du site de Bethléem. Il ne parle pas le tchèque et le gardien n'a rapporté de sa

captivité en Allemagne que quelques bribes d'allemand, mais peu à peu il s'approprie. Toutefois l'échange reste assez rudimentaire<sup>48</sup>.

Dans la petite ville de Dvur Kralove, même les divertissements ne sont pas joyeux, la musique fait un bruit fracassant<sup>49</sup> et rappelle la description d'un autre bal triste en R.D.A. dans le roman de Christoph Hein *L'ami étranger (Der fremde Freund)*<sup>50</sup>. La petite ville est écrasée sous le poids de l'ennui, de l'étroitesse provinciale. Après une promenade W. Förster note : "Promenade dans la ville. Sinistre. Désert." <sup>51</sup>, et plus tard : "Regard, les vitrines sur la place du marché. Sans grâce, des emballages jaunis, couverts de poussière". Dans cette grisaille, seuls les livres apportent un peu de lumière : "la librairie fait exception, des couvertures colorées, bien faites. L'enchantement des contes de Trnka, des livres des éditions Artia"<sup>52</sup>. La plupart des maisons anciennes tombent en ruine et sont promises à la démolition. Seuls certains bâtiments plus marquants sont restaurés. On croirait lire un récit de voyage en R.D.A. et ce rapprochement montre assez que W. Förster vise les insuffisances de son propre pays à travers l'évocation de la Tchécoslovaquie, où les défauts sont particulièrement accentués, ainsi le confort de l'hôtel rappelle celui des pays sous-développés : "On entend le bruit de la chasse d'eau dans les toilettes. L'ampoule du plafond est fichue. Tout cela est très normal"<sup>53</sup>.

L'observation de la société à travers l'œil critique de l'étranger révèle la multiplicité des formes de privilèges, même dans une société qui prétend les abolir, car ces privilèges sont parfois le fruit de l'irrationnel, de la chance. En Tunisie W. Förster avait décrit l'étagement des classes sociales sur une colline : sur la hauteur les villas des ministres et en bas le bidonville, sorte d'"Hadès des vivants". Dans la vallée de l'Elbe, certains jouissent d'une vue superbe, c'est qu'ils ont, là aussi, de l'argent ou le pouvoir, mais c'est peut-être également qu'ils ont eu la chance d'hériter une maison bien située. Les lois qui régissent la vie sociale sont toujours plus complexes que les déclarations d'intention des gouvernants. Si la presse dans les pays socialistes ne peut rendre compte de la réalité dans ses ambiguïtés, des entorses aux principes, c'est la littérature qui assume ce rôle. De même dans une nouvelle de Gerlach, parue dans le recueil *Maintenant (Jetzt)*, souvent cité au chapitre précédent, l'égalité proclamée paraît bien théorique et l'exclu a le sentiment que seule la religion peut lui apporter cet espoir<sup>54</sup>. La littérature est là pour démentir, implicitement le plus souvent, la propagande officielle.

W. Förster aborde, au cours du voyage, un autre tabou : les restrictions à la liberté de circulation dans les pays socialistes. Même entre pays frères, ou prétendus tels, le passage des frontières reste difficile : "Longtemps retenu à la douane tchèque, à cause de la Bible dans le coffre... Obtenu l'autorisation de passage, assez soulagé. Pourquoi ? Parce que tout soupçon, même non motivé, est d'une certaine façon un verdict de culpabilité"<sup>55</sup>. La méfiance qui pèse sur les citoyens de l'Est est discrètement dénoncée. D'autre part l'Elbe, comme tous les fleuves, éveille la nostalgie des pays lointains et cette nostalgie se heurte au Mur infranchissable. Hambourg, sur l'estuaire, reste inaccessible : "certains rêvent de suivre les radeaux et les péniches - certains avec la nostalgie du voyage au cœur, une aspiration douloureuse à une réalité toute différente"<sup>56</sup>. Pour les artistes, qui traditionnellement se formaient au contact de la France et de l'Italie, cette frontière hermétique est particulièrement pesante. W. Förster déplore de n'avoir eu accès aux sculptures du Bernin, de Donner, d'Asam que par de petites reproductions, alors qu'il faut pouvoir tourner autour d'une statue, la voir sous tous ses angles, la découvrir dans l'espace, et qu'il faut pouvoir avoir un contact direct avec elle pendant les années de formation<sup>57</sup>. Lorsqu'on a enfin le droit de voyager en tant qu'artiste reconnu, il est trop tard. C'est aussi ce que W. Förster note avec amertume dans son journal de voyage à Paris<sup>58</sup>.

Nous retrouvons ce double aspect de documentation et de critique dans l'évocation de l'Elbe. *Sept jours à Kuks* est aussi un hymne à un fleuve, l'Elbe, qui naît en Tchécoslovaquie et qui occupe une place centrale dans le journal. W. Förster est soucieux de continuité dans son œuvre et si son récit de voyage précédent avait été placé sous le signe de Caspar David Friedrich, il l'évoque de nouveau parce qu'une de ses aquarelles représente les sources de l'Elbe : "Sur le dessin de Friedrich l'Elbe prend sa source d'une façon qui n'a rien de spectaculaire et qu'il a représentée dans le coin inférieur droit, sur une prairie plate, dans la montagne, en hauteur, avec un herbage sombre qui occupe le bas du dessin et se fond au loin dans la clarté des montagnes, à gauche"<sup>59</sup>. À la fin de son périple, près de Gohlis, toujours dans la vallée de l'Elbe, W. Förster se rappelle la fonte des glaces dans son enfance et le célèbre tableau du navire pris dans les glaces de C.D. Friedrich. Il souhaiterait réussir une œuvre comme celle-là : "Peindre au moins le tableau de la

collision des puissants blocs près de Gohlis avec les couleurs de Friedrich, le bleu...du ciel et le blanc teinté de jaune des blocs de glace des icebergs dépassant de plusieurs mètres la surface de l'eau - une image synthétique qui aurait la transparence du verre, décrire le passage des grottes de glace sur la rivière<sup>60</sup>.

Il évoque les couleurs magnifiques de la vallée : " entre Kuks et Jaromer la vallée de l'Elbe, d'un vert argenté, des parois d'un gris roux dans le vert encore frais des prairies, les champs d'un brun rouge allant jusqu'au violet et les chaumes d'un jaune brûlant"<sup>61</sup>. Il retrouve dans cette vallée les paysages romantiques : « J'ai choisi l'itinéraire qui passe par Dvur Kralove, Jicin, Turnov, Liberec, Novi Bor, Decin, la route qui passe le plus au nord à travers les premiers contreforts des Monts des Géants, de l'Iser et de l'Aigle. Après Turnov le paysage est presque grandiose : de larges vallées et des montagnes d'une hauteur impressionnante. Je comprends mieux les Romantiques »<sup>62</sup>. W. Förster dit dès le début du voyage sa volonté de "ne faire qu'un avec la nature"<sup>63</sup> et évoque le spectacle romantique de l'orage<sup>64</sup>.

La remontée du cours de l'Elbe s'accompagne de réminiscences littéraires. Ainsi l'évocation du cours du fleuve de sa source à son embouchure semble être un poème en prose inspiré du *Chant de Mahomet* de Goethe : "La source est le lieu et le moment de sa naissance, il jaillit d'une pente rocheuse humide, il gazouille, il murmure... Il est alimenté par d'autres sources voisines, moins importantes, si bien que sa jeune vie est bientôt assez forte pour se ménager un chemin au détriment des plus faibles, entre l'argile et le sable, à travers les pierres et les rochers. Son enfance devait être claire, rien ne devait la troubler, il devait être audacieux et imprévisible, son eau transparente comme le verre. À un moment ou à un autre il quitterait la forêt qui le protège, ferait son lit dans les prairies, où poussent les renoncules et le chèvrefeuille à la couleur d'ivoire et il lui faudrait supporter d'être domestiqué. On lui implanterait des barrages, on enfoncerait dans son corps des piles de ponts, on corrigerait le tracé de ses rives et on les consoliderait, il portera des barques, actionnera des moulins et se nourrira de la disparition de ses frères et sœurs plus jeunes, des rivières plus petites, qui perdent en lui leur existence et leur nom, il devient de plus en plus large, de plus en plus fort et de plus en plus vulnérable ...les rames lui déchirent la peau, de même que les étraves effilées : les vis des navires lui labourent le corps et les entrailles et enfin, lorsque se terminent son cours et son existence, il devient large et corpulent, il va abandonner la partie, se jeter dans la mer. On le torture mais il est immortel"<sup>65</sup>.

Cette évocation du fleuve aurait un ton par trop classique si W. Förster n'y ajoutait une note discordante qui fait de l'Elbe autre chose que l'épigone du fleuve de Goethe, un fleuve des années soixante-dix du XX<sup>e</sup> siècle, un fleuve pollué à l'extrême, "un égout puant"<sup>66</sup>. Il prend alors le contre-pied de l'idylle, dénonce la menace que fait peser la civilisation industrielle sur la beauté du monde et plus largement sur la vie même. Non seulement l'Elbe absorbe ses petits affluents, mais il recueille tous les déchets : "il doit avaler la crotte et la boue, les lessives, l'eau de vaisselle, les acides". Il note la beauté de la rivière bien qu'elle soit devenue "un tombeau pour les truites"<sup>67</sup>. La vision du fleuve sale détruit la poésie de l'eau, thème inépuisable de la poésie classique et romantique allemande, de même que la circulation routière intense défigure le paysage urbain en laissant des traces sur les maisons et en leur infligeant des salissures qui sont comme autant de "blessures", laissant des "cicatrices dans le crépi"<sup>68</sup>.

Toute critique de la civilisation industrielle et de la perspective productiviste est un sujet sensible en R.D.A., où le lecteur peut aisément reconnaître que la pollution de l'Elbe à sa source se retrouve, aggravée, dans son propre pays. Le journal de W. Förster se fait ainsi l'écho des préoccupations des écologistes qui s'organisent en R.F.A. depuis les années soixante-dix. Dans le discours officiel la destruction de l'environnement ne concernait que les pays capitalistes. Là encore, W. Förster s'inscrit en faux et suggère qu'il n'en est rien. Il met en doute la croyance au progrès scientifique et technique qui était un des dogmes de l'économie socialiste : "ridicule la fierté que nous retirons de nos inventions, nous travaillons à perte dans la plupart des domaines... Nous consommons les réserves - nous ne les conservons pas, mais les entamons... on s'étonnera de bien d'autres inventions encore, dans la mesure où l'humanité leur survivra"<sup>69</sup>.

La destruction des richesses naturelles par l'homme est d'autant plus grave que le fleuve engendrait la vie. L'Elbe faisait en effet vivre toute une population de pêcheurs, de passeurs sur les bacs, de bateliers sur les bateaux à vapeur, d'armateurs, de fabricants de filets. W. Förster évoque les riverains, les nageurs qui remontaient le fleuve et se laissaient déporter par le courant pour le redescendre quand on pouvait encore s'y

baigner<sup>70</sup>. Tout cela a disparu et a laissé chez W. Förster une grande nostalgie. L'Elbe semble courir à travers le livre et rappelle sa présence à chaque jour du voyage. Il est évoqué à la fin de deux journées au centre du voyage et c'est sur le souvenir du fleuve en 1945 que le récit se termine. Comme tous les phénomènes essentiels, l'Elbe est un nœud de contradictions : fleuve des bonheurs et des traumatismes de l'enfance, nous l'avons vu, fleuve qui engendre l'activité ou cause des ravages lors des inondations. Fleuve de vie, fleuve de mort, qui résume la polarité, au sens goethéen, de toutes choses, comme W. Förster tente de le faire dans sa sculpture et Franz Fühmann dans ses récits.

Le livre se termine sur des images de mort, peut-être parce que toute fin de voyage préfigure le terme de la vie. A vrai dire la mort est toujours présente dans les préoccupations et dans l'œuvre de W. Förster. Au cours d'une insomnie il évoque un arrêt, un moment de repos sous un pommier et rêve d'une mort rapide et esthétique sous l'arbre, qui serait le contraire d'une lente agonie dans un hôpital<sup>71</sup>. Les images de mort l'obsèdent, celles de 1945 l'ont marqué à jamais et l'Elbe les lui rappelle :

"Il faudrait parler de visions apocalyptiques -

- de créatures humaines, de torches de phosphore qui se jettent dans le fleuve une nuit de février
- du spectacle d'un aviateur noir américain, tombé avec son bombardier, embroché et transpercé par les pointes de fer de la clôture près de l'usine des eaux de l'Elbe à Tolkewitz, c'était un jour radieux de février (quatre autres membres de l'équipage étaient morts et dispersés sur le terrain) -
- du courant rapide, du ciel d'été euphorique du mois de mai 45. Le fleuve n'était pas déchiré par l'étrave des bateaux, les bateaux de plaisance et les barques, des pontons du génie tachés de peinture de camouflage dérivait avec des bateaux renversés dont la coque était trouée par des salves de mitrailleuses, des canots pneumatiques percés, des bidons d'essence attachés pour former des radeaux, des pneus de voitures, des baignoires entre des poutres, et toujours des pontons, des rafiots pour s'enfuir qu'on ne pouvait emprunter que dans l'obscurité - et qui le jour n'étaient que des cibles -; chaque radeau avait son histoire et les cadavres étaient presque toujours des soldats allemands, russes -
- vers la fin du mois ce triste fret disparut, nous allions nous baigner, nous plongeons du pont d'un navire-hôpital défoncé par une bombe, un bateau de la Flotte Blanche (fabriqué dans les ateliers de Laubegast)... nous plongeons, remontions à la surface, replongeons, jusqu'à ce qu'une tête démesurément enflée nage dans ma direction, un bras aussi gros qu'une cuisse dont le poignet était serré par le bracelet métallique d'une montre - la chair parsemée de taches bleues et verdâtres.
- il faudrait dire le destin des morts que le passeur tirait à terre avec sa gaffe d'amarrage, qu'il fixait à la passerelle du débarcadère et qui s'agitaient dans le courant -"<sup>72</sup>

Ces visions de cauchemar ont laissé à W. Förster l'horreur de la destruction aveugle. Dans le bois de Bethléem, près de Kuks, il voit des statues de Braun mutilées et maudit cette rage de détruire qu'il oppose à la lente usure naturelle du temps : "Irrémédiablement, le temps a laissé sa trace sur la pierre... Le vieillissement, qui n'est rien d'autre qu'une manière de subsister dans le temps, n'a rien de destructeur, je ne le trouve pas douloureux à regarder. Ce qui est douloureux ce sont seulement les traces de violences, de destruction par pure méchanceté : terribles la surface sectionnée que laisse la hache, le moignon du bras emporté par une grenade, terribles sont et étaient les hommes qui ont décapité Saint Jean, Marie, les bergers et les moutons innocents, l'enfant, qui leur ont coupé les bras, les doigts - que les coupables soient maudits, que tous leurs membres pourrissent et que pourrisse toute la race des destructeurs."<sup>73</sup> Ces réflexions sur la violence, sur la guerre, vont trouver leur prolongement dans le pacifisme qui marque le *Labyrinthe*. Il dit déjà son hostilité aux "héros professionnels"<sup>74</sup>.

Si l'on tente de résumer l'image que W. Förster donne de la Tchécoslovaquie, on pourrait dire que c'est un pays à la fois différent et proche de la R.D.A., différent par son passé, sa tradition baroque et catholique, et proche, parce que le régime socialiste a imprimé aux deux pays des traits communs : le délabrement des quartiers anciens, où les maisons étaient belles et construites à l'échelle humaine<sup>75</sup>, l'uniformité des constructions récentes, industrialisées, froides, impersonnelles, l'ennui et une internationalisation inavouée qui est une perte d'identité.



## II. La rencontre avec Matthias Braun

W. Förster avait vu des sculptures de M. Braun lors de son séjour à Prague, en particulier sur le pont Charles, mais Kuks en offre une série exceptionnelle. Dans la haute vallée de l'Elbe, à Kuks, dont l'eau avait des propriétés bénéfiques, un aristocrate de la fin du XVII<sup>e</sup> et du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le comte Sporck, fils d'un général qui s'est illustré pendant la guerre de Trente Ans et lui a légué une fortune considérable, a fait construire un grand complexe dans le style baroque. Influencé par les écrits de Jansenius et le piétisme, il fait de l'aménagement du site de Kuks le manifeste de sa religiosité. L'Elbe divise l'ensemble en deux parties, dont l'une est profane et l'autre religieuse. Sur la rive droite se dresse l'église, flanquée d'un hôpital, sur la rive gauche se trouvaient le château, un théâtre, un stand de tir, enfin les bâtiments destinés aux curistes et agrémentés par des fontaines. Seuls l'hôpital et l'église de la Sainte-Trinité ont été conservés dans leur forme d'origine.

Un architecte italien, G.B. Alliprandi a dessiné les plans de l'église. À gauche de la façade M. Braun a érigé douze statues allégoriques représentant les vertus, et à droite douze figures de pierre figurant les vices. Il prend pour modèle des gravures d'un artiste d'Augsbourg, Martin Engelbrecht, gravures inspirées de Cesare Ripa et de Jacques Callot. En tête des vertus se trouve la statue de l'ange de la mort bienheureuse et à la tête des vices l'ange de la mort douloureuse. La statue de la Foi orne la place devant l'église et la terrasse intermédiaire présente sur son bord les huit statues des béatitudes. Devant l'hôpital et dans le jardin se dressent encore quelques statues, au nombre desquelles un grand soldat du Christ, miles christianus. Dans l'église, M. Braun a sculpté un crucifix de bois. Toutes ces statues sont destinées à l'édification de l'âme, tandis que l'eau bienfaisante de Kuks guérit les maux du corps. La disposition d'ensemble est dans la tradition des montées au calvaire, comme il en existe à Würzburg ou, au Portugal, au Bon Jésus, dans la tradition également des jardins de rocaille, tel le jardin de Sanspareil près de Bayreuth.

À proximité, dans la forêt, M. Braun a façonné avec les artistes de son atelier les groupes de Bethléem dans des blocs de grès, où la limite devient floue entre la nature et l'art, la vision et la réalité. Le grand relief, *La naissance du Christ*, complété par *L'arrivée des trois sages de l'Orient* et par *La chasse de Saint Hubert*, a été endommagé. Parmi les autres sculptures Saint Onuphre est encore bien conservé mais l'état de dégradation de Garinus, de Saint Jean-Baptiste avec l'agneau et de Marie Madeleine en pénitente permet seulement de deviner ce qu'ils ont été à l'origine. De la fontaine de Jacob avec le Christ et la Samaritaine ne subsistent que quelques fragments.

De même que dans le journal de Tunisie W. Förster avait voulu renouer les liens avec la modernité et dans le journal de Rügen avec le Romantisme, il désire explorer dans le journal de Kuks un autre domaine de l'art résolument écarté par les tenants du réalisme, le baroque. Écarté en raison de l'idéologie, de ses origines aristocratiques, des racines qu'il plonge dans la foi chrétienne, de ses excès, de son pessimisme. Devant la Marie-Madeleine ou les ermites de Matthias Braun, W. Förster sait que la référence à la Bible est indispensable pour comprendre ces œuvres. Il s'adresse à un public qui ne connaît plus ces textes et justifie dans la préface les longues citations des évangiles ou de Saint Augustin. Pour établir un pont entre la R.D.A. et les saintes écritures il met en avant la langue de Brecht, qui se souvient de Luther et des paraboles. La rupture avec le passé chrétien est une coupure qui interdit l'accès à des pans entiers de notre culture. Un des objectifs de W. Förster est d'empêcher cela.

Après avoir vu la statue de Marie-Madeleine, rentré à l'hôtel, W. Förster reprend l'évangile selon Saint Luc (chapitre 7), tant il est convaincu que pour M. Braun la langue de la Bible, qui l'émeut lui-même si profondément, avait la force d'une expérience vécue. Il cite le passage où Marie-Madeleine lave les pieds du Christ et la parabole de Jésus à Simon et ces mots : "Tu ne m'as pas donné de baiser, mais cette femme, après être entrée n'a cessé d'embrasser mes pieds !", et "Il lui sera beaucoup pardonné car elle a beaucoup aimé"<sup>76</sup>. Comment apprécier vraiment la sculpture de la pécheresse, qui est nourrie de ce texte, si on ne le connaît pas ? Pour un homme moderne, déchristianisé, il faut faire un effort pour comprendre les statues des pénitents, "ces reproches de pierre adressés à la vie"<sup>77</sup>, et la représentation de la joie devant la naissance de l'enfant divin dans la *Nativité* de la forêt de Bethléem<sup>78</sup>. Pour se pénétrer de l'esprit du christianisme, W. Förster revient sans cesse à la Bible et en particulier au texte des Évangiles<sup>79</sup>. Il se reporte à son manuel de la vie des saints après avoir vu les statues de M. Braun. Il faut savoir que saint Onuphre vivait loin des

hommes et que la tradition le représente "en ermite aux longs cheveux, couvert de poils, de feuilles et de peaux de bêtes, marchant à quatre pattes"<sup>80</sup> pour apprécier pleinement la version que donne M. Braun de cet étrange personnage du V<sup>e</sup> siècle. Il en va de même pour le Saint Jean Baptiste. Et pour aborder la statue de la Chasteté il n'est pas de meilleure approche que les *Confessions* de Saint Augustin<sup>81</sup>. En rappelant le souvenir de la culture chrétienne W. Förster s'inscrit dans un mouvement qui touche plusieurs artistes de premier plan en R.D.A. dès les années 70 et qui tend à affirmer que le langage chrétien est toujours vivant dans un pays marxiste, que la métaphore chrétienne peut encore exprimer les souffrances du monde contemporain. Pensons à la sculpture de Fritz Cremer *Le crucifié* (*Gekreuzigter*, 1975/76) ou au tableau de Werner Tübke *Le requiem chilien* (*Chilenisches Requiem* - 1974), où une piété symbolise les épreuves des mères chiliennes au moment où le président Allende est assassiné.

L'art baroque n'exige pas seulement une initiation à la pensée et à la tradition chrétienne, il faut aussi se familiariser avec l'univers de ses formes, surabondantes, excessives, contournées, à l'opposé d'une tendance au dépouillement qui est une des caractéristiques du XX<sup>e</sup> siècle. Longtemps le baroque est resté étranger à W. Förster. Ses goûts le portaient, dit-il, vers "les Égyptiens, la sculpture grecque archaïque, les Étrusques, - tout juste le maître de la cathédrale de Naumburg, Donatello, naturellement Michel-Ange - et puis vite au XX<sup>e</sup> siècle, à Maillol, Brancusi, Moore etc. : la rigueur, le contraire de la littérature, de l'illusionnisme !"<sup>82</sup> L'art primitif, la sculpture contemporaine, autant de courants éloignés du baroque. W. Förster avait découvert l'architecture baroque en Tchécoslovaquie, au cours d'un premier voyage, mais la sculpture baroque lui semblait n'être que décorative. Qui pouvait vouloir retenir les noms des sculpteurs des quelque trois cent cinquante statues du Nouveau Palais à Sanssouci, entièrement subordonnées à l'architecture ? Il appréciait, certes, les sculptures de Permoser au Zwinger à Dresde, celles de Schlüter à l'Arsenal à Berlin<sup>83</sup>, mais avant d'entrer dans une librairie de la Friedrichstraße et de découvrir le livre sur Matthias Braun qui l'avait incité à faire le voyage, la statuaire baroque ne l'intéressait guère<sup>84</sup>. À Prague en 1957 toutefois il avait déjà éprouvé l'envie de dessiner une fontaine baroque : "ce n'étaient pas les figures isolées, que je trouve beaucoup trop maniéristes, mais le mouvement ascendant de toutes les parties qui m'inspirait, le sentiment d'une plénitude sensuelle, la fusion des formes architectoniques (cubiques) et végétales, l'unité du rythme et de la mélodie"<sup>85</sup>.

Au premier abord l'homme baroque est aux antipodes de sa propre nature. Il en fait le portrait suivant : "Le baroque c'est d'abord et toujours pour moi un trait caractéristique qui est de l'ordre du sentiment. Il y a certains de mes contemporains que je qualifierais de baroques, des natures fortes, vigoureuses, de gros mangeurs, de gros buveurs, des bons vivants, qui ont la parole facile, des esprits cultivés souvent, inventifs, débordant d'idées et de projets, des gens qui se sentent à l'aise dans leur corps, qui le nourrissent aussi bien que possible et qui, pleins d'entrain et d'assurance, traversent les jours et les nuits en vainqueurs, en faisant confiance à leur organisme"<sup>86</sup>. Autrement dit cet homme baroque est le contraire du W. Förster qui se dévoile dans le journal : insomniaque, angoissé, mangeant sans appétit, exaspéré par le bruit que font ses semblables autour de lui et ne connaissant l'euphorie que par éclairs, en un mot l'artiste tel que Thomas Mann le décrit avec plus d'humour, tandis que W. Förster dit, comme Christa Wolf, sa volonté de prendre sa vie au sérieux<sup>87</sup>.

Quittant le terrain de la psychologie dans sa définition du baroque, W. Förster précise les grandes lignes de l'esthétique baroque, qui lui paraît être plus qu'un mouvement limité dans le temps : une tendance éternelle de l'art, une synthèse de contradictions. Cette tentative de définition se trouve presque à la fin du journal. C'est la synthèse de ses observations sur laquelle il convient de s'arrêter : "Baroque, c'est pour moi d'abord un adjectif parce qu'il y a dans toutes les époques et dans tous les styles des phases baroques, où s'expriment des individualités baroques, exubérantes. Le baroque c'est la synthèse des contraires, du jeu et de la discipline, du libre cours et de la retenue, de l'eau et de la pierre, du mur et de la plante, de la raison et de la chimère, de l'intériorité et de l'extériorité, de l'ampleur et de la limite, de la raideur et de la souplesse, de la réalité et du mythe, de l'esprit des Lumières et de la foi, du plaisir et de l'ascèse, de la nature domestiquée et de la végétation à l'état libre, l'illusion de perspectives sans fin - la clarté et l'ombre, le culte et le profane.

Le baroque est pour moi avant tout l'espace, l'expansion, l'élan, l'extase, le faste, la respiration, la grâce, l'épanouissement, le plaisir, le cube, la géométrie, le calcul, l'irrationnel, l'ivresse, la verve, l'exaltation, le masque, la cérémonie, la morbidité, la métaphysique, l'illusion, le pathos, la volupté, la

transparence, l'exotisme, l'érotisme, la transfiguration de la mort - c'est le miroir, la grotte, la cavité, la niche, l'hostie, le calice, la fontaine, le laurier, le lys, l'algue, la mousse, la perruque, la poudre des cheveux et la sueur des chevaux, l'encens et le fumet du rôti, l'ostensoir et la corne d'abondance, le velours, le taffetas et la dentelle, ce sont les couleurs blanches, rouges et or, et le violet, couleur du pouvoir.

Le baroque c'est la tentative de fondre l'élément individuel dans un ensemble, l'art total, dans lequel l'huile se mêle à l'eau, où l'architecture détermine le jardin, la peinture détermine la sculpture et aucun art ne reste pur - on taille à la mesure voulue, on opère des simulations, et l'on fait de tout une consommation gigantesque - on y perd beaucoup mais on y gagne une chose : l'éclat<sup>88</sup>.

Wölfflin, dans ses *Concepts fondamentaux de l'histoire de l'art* de 1915, a insisté sur un certains nombres de traits du baroque que l'on retrouve dans ce texte : l'esthétique du mouvement, l'importance de la fluidité, de la courbe, de la volute, de la spirale, de la forme ouverte, des lignes qui se recoupent, des jeux de miroir<sup>89</sup>. Werner Hager dans *Les édifices du baroque allemand (Die Bauten des deutschen Barocks - Jena 1942)* a étudié la concentration des motifs plastiques qui rythment l'espace dans ce style<sup>90</sup>. W. Förster ne prétend pas faire œuvre d'historien de l'art dans sa tentative de définition. Il perçoit le baroque à travers une de ses intuitions fondamentales, dont nous avons vu qu'elle caractérisait la structure de ses nouvelles, à savoir que tout phénomène est le lieu de contradictions. C'est d'abord ce qu'il remarque dans le baroque et dans le premier paragraphe de sa définition il en souligne les aspects contrastés. Le second paragraphe est une longue énumération de caractéristiques du style baroque. Il accumule à dessein les notations, les mots, pour donner l'impression de profusion, de foisonnement qui frappe l'observateur dans une église comme celle d'Ottobeuren ou dans un palais comme celui des Schönborn à Wurtzbourg. Sa phrase se fait baroque et le dernier mot, l'éclat, s'élève comme les fresques des salles de fêtes et des escaliers monumentaux, comme l'envolée des dômes.

Cette affinité avec le baroque, W. Förster n'est pas seul à l'éprouver dans la littérature de R.D.A., où a priori on ne l'attendrait guère. Jean-Paul Barbe a montré de façon convaincante que grâce à la médiation de Werner Krauss, d'Ernst Bloch, de Johannes R. Becher et d'Erich Arendt, ami personnel de W. Förster, la tradition baroque se perpétue, surtout à Dresde, en raison de son patrimoine architectural et de la proximité de la Pologne et de la Tchécoslovaquie. Nombreux sont les écrivains, romanciers comme I. Morgner et surtout F.R. Fries, ou poètes, comme St. Hermlin, Peter Huchel, Sarah Kirsch ou les jeunes dissidents du Prenzlauer Berg, que le baroque féconde encore<sup>91</sup>.

La confrontation de W. Förster avec le sculpteur baroque M. Braun va être "l'épreuve du feu", qui consiste à affronter son contraire. "Comme il est stérile de suivre toujours sa propre voie, ses traces habituelles." Aller étudier sur le terrain des sculptures toutes différentes des siennes est une des méthodes possibles pour préciser son esthétique : "c'est seulement dans la mesure où l'on fait cela que s'affirment vos propres conceptions, ou bien il faut les abandonner." Autant W. Förster a pu être marqué, voire modifié par son séjour en Tunisie, autant il a la conviction que la confrontation avec M. Braun ne l'amènera ni à renier ce qu'il est, ni à changer ses canons : "Le danger de renoncer à ce qu'on est n'existe pas"<sup>92</sup>.

Pour mieux approcher les statues de M. Braun, W. Förster choisit de les dessiner. Il note, après avoir essayé de dessiner le Saint Jérôme : "Voir pour comprendre. Dessiner pour mieux voir"<sup>93</sup>. "Demain j'emporterai mon bloc d'esquisses et je retrouverai en dessinant l'esprit qui s'est incarné dans la pierre, le battement du cœur, l'émotion et la fatigue d'un compagnon de ma corporation qui a vécu il y a deux cent cinquante ans, je prendrai son pouls, épierai ses pensées, ses joies et ses déceptions"<sup>94</sup>. Le journal fourmille de références<sup>95</sup> au dessin et ce sont ces dessins que W. Förster publie pour illustrer le journal. Cette méthode lui permet de mieux juger de la qualité des statues, car l'admiration que W. Förster éprouve pour M. Braun n'exclut pas le regard critique, certaines statues de Kuks lui paraissent plus faibles, ainsi trois sculptures dans la série des vices : et il ne réussit pas à en faire de bons dessins : "J'ai passé toute la matinée à dessiner *L'Impudeur*, *L'Orgueil* et *La malice*. Tout est raté, - ce sont en outre des sculptures de qualité moyenne, et cela n'a aucun sens de chercher d'autres incitations que des incitations optiques pour faire des esquisses. Quand la figure ne s'impose pas, que le jeu des lignes ne vous charme pas et efface toute pensée, quand le plaisir n'enivre pas les yeux et les sens, tout reste sec, sans impulsion, la main est un rameau mort"<sup>96</sup>. Il en va tout autrement de la statue de *L'Envie*, que W. Förster considère comme une réussite magistrale : "une des

œuvres les plus débridées de Braun, un grand S qui se dresse, un seul et unique trait de l'orteil à la boucle sur le front, relié à la terre par les plis horizontaux, le chien qui se blottit apeuré sous le genou qui avance, élément de composition inséré de façon éblouissante; l'alternance troublante de creux et de bosses, de plis, de nœuds, de sillons : les fruits du vent et pourtant pas d'illusionnisme, mais la solidité des lois de la sculpture qui ont été mises à la disposition du baroque par ses prédécesseurs, l'antiquité, la Renaissance, le maniérisme et que Braun a su utiliser, exploiter comme presque aucun autre maître de son époque<sup>97</sup>. Cette phrase résume ce que W. Förster apprécie tant dans la sculpture de Matthias Braun : l'audace des lignes, l'élan, l'unité de l'œuvre, l'équilibre entre les verticales et les horizontales, la rigueur de la composition qui exclut tout ajout inutile, tout élément décoratif, la faculté de faire la synthèse des découvertes de tous les artistes qui l'ont précédé, une façon souveraine de traiter l'espace et les volumes, une connaissance parfaite de la dynamique et de la géométrie. Le résultat est pour le spectateur l'impression de magie, de miracle; M. Braun est "un homme qui savait marcher sur les eaux"<sup>98</sup>. Le groupe sculpté de la *Nativité* de Bethléem représente une égale réussite : "c'est une chute dans l'espace, vers la terre, et il n'y a pas une seule partie, un seul axe qui soit arbitraire ou irréflecti, mais tout est lié à une diagonale rigoureuse, tous les angles et toutes les courbes ramènent vers l'élément central, la tête de Jésus, - ce joli jeu pittoresque est sous-tendu par une volonté d'ordre"<sup>99</sup>. Le génie de Matthias Braun est en même temps fait de démesure : "l'audace, l'absence de mesure qui considère que les choses les plus hardies sont faisables"<sup>100</sup>.

En connaisseur, W. Förster retrace les rapports du sculpteur avec le matériau qu'il travaille : Matthias Braun est parti de la sculpture sur bois, a modelé l'argile, taillé le marbre, pour enfin choisir à Kuks le grès "au grain épais, poreux, qui absorbe la lumière" et qui permet une sculpture en finesse, une grande souplesse dans le traitement des formes et des vêtements<sup>101</sup>. Les sculptures de M. Braun sur le pont Charles à Prague ou sur la terrasse près de l'église à Kuks, ou dans le bois de Bethléem, ont été réalisées pour le plein air, la lumière extérieure. Ce problème du jeu de la lumière sur la sculpture s'est souvent posé à W. Förster dont les œuvres ont trouvé leur place au milieu d'une fontaine, dans un cimetière, dans un jardin, dans un espace public de la ville. Avant de partir pour Kuks il travaille sur une colonne de porphyre : "Le travail sur la pierre à l'extérieur est un grand défi... Ne serait-ce que le perpétuel changement de lumière qui est terriblement irritant : ce qui est doux, bien formé, peut devenir soudain dur, anguleux, métallique, plat, mais aussi pâteux, ce qui était encore clair et précis peut devenir flou et tout, le travail de semaines et de mois, plonge dans l'incertitude. On évolue perpétuellement sur le fil du rasoir. Le coup de ciseau qui fait vibrer la pierre quand il est encore frais, devient, s'il est frappé par un rayon de soleil, une blessure grossière, un sillon, une cassure, un champ de chaumes - destructeur pour l'ensemble. On affine le coup porté, on adoucit, et l'harmonie est créée : pour quelques minutes. Un nuage passe au ciel, son ombre passe sur la rivière, effleure la pierre, et ce qui était granuleux et tendu devient mou, léché comme la surface d'un cuir - la pierre a perdu sa vie. Soleil ou ombre, clarté ou lumière crépusculaire, quel est le critère ? Il faut trouver un compromis"<sup>102</sup>. C'est, entre autres choses, ce compromis que W. Förster voit chez M. Braun. Le génie qu'il découvre en lui, il le reconnaît avec l'œil du spécialiste. Il admire son art de la composition vigoureuse<sup>103</sup>, son art de la dynamique; l'habileté avec laquelle il utilise les lois de la statique : "Enthousiasmant ne serait-ce que le jeu concomitant, l'impulsion dynamique qui passe d'une figure à l'autre - Le baroque c'est la jambe libérée, la légèreté du pas ! Les points d'appui nécessaires, car Braun devait tenir compte de la statique dans la pierre, alors qu'il pouvait la négliger souverainement dans le bois, sont habilement transformés en draperies, souches d'arbres, chiens, sangliers, paons, caisses et boîtes, servent aux figures de symboles et les mettent en valeur, tout en étant parfois leur contrepoint ironique, ils constituent du moins un élément de tension dans la composition, l'ancrage horizontal de la spirale ascendante du corps vertical."<sup>104</sup>.

La rencontre avec le génie qu'est Matthias Braun amène W. Förster à s'interroger sur ce qui définit le génie. Le génie pour lui crée "l'inattendu", il est celui qui éclaire ce qui était caché, qui "d'un geste souverain rassemble ce qui était dispersé...à une époque donnée". Matthias Braun fait ainsi la synthèse de toutes les découvertes du baroque. "Le génie est la dimension suprême, le divin dans l'homme, mais aussi la plus grande menace...Jusqu'à la grandeur on s'élève pas à pas, mais ensuite c'est l'envol"<sup>105</sup>. Il est celui qui enseigne le courage de la liberté d'esprit. Il est inimitable. À l'opposé il y a le tout venant et sans doute W. Förster vise-t-il la production artistique de son pays lorsqu'il adresse cette mise en garde : "Le plus dangereux : la production continuelle et l'encouragement de la médiocrité. Elle tue le présent et l'avenir"<sup>106</sup>.

La perspective historique n'est pas tout à fait absente de la confrontation de W. Förster avec Matthias Braun. La critique marxiste faisait de Sporck un seigneur féodal, certes, mais aussi un esprit

éclairé, un ennemi des Jésuites. W. Förster ne s'attarde pas sur cette interprétation de Kuks. Il rappelle qu'une des statues, celle de l'avocat véreux Herkoman, conçue comme une attaque contre les Jésuites a dû être modifiée sous la pression de cet ordre puissant, en effet Herkoman est devenu Goliath et un David a été ajouté au programme. Toutefois il ne relève pas que le culte marial, favorisé par la Contre-Réforme et par les Jésuites, a peu de place à Kuks. La perspective historique et sociale n'est pas essentielle pour W. Förster. Certes, la statuaire de Braun est un pur produit du mécénat, une commande du comte Franz Anton Sporck, mais W. Förster estime que l'on parle trop de ce mécène et que peut-être il fallait une contrainte au génie de Braun : "Se serait-il épanoui sans contrainte ?"<sup>107</sup> Sporck en revanche lui a laissé sculpter Bethléem en toute liberté. Plus que sur les conditions historiques qui ont déterminé le génie, et auxquelles la critique marxiste accorde tant d'importance, W. Förster insiste sur le caractère intemporel du génie, qui permet à un sculpteur de notre époque de se sentir le contemporain de M. Braun : "les catégories stylistiques et les classements de l'histoire de l'art perdent leur valeur devant l'expérience de son œuvre : si on lui fait confiance, alors se produit le miracle : nous sommes contemporains"<sup>108</sup>. S'il retrouve dans l'art de M. Braun l'influence de Rome, de Michel-Ange, du Bernin, W. Förster se situe délibérément en dehors des critères de jugement de l'histoire de l'art de son pays.

À travers les sculptures de Kuks W. Förster se sent proche de M. Braun. Le gardien, intéressé par ses dessins, le laisse flâner entre les statues en toute liberté et W. Förster note : "je peux toucher les pierres, palper le coup de ciseau encore frais que M. Braun a porté et qu'on peut encore retrouver. L'impression naît qu'il est proche, contemporain, deux cents ans s'effacent comme une bougie qu'on éteint"<sup>109</sup>. Venu d'un pays où le sens historique est hypertrophié, W. Förster se situe résolument en dehors du temps dans son rapport avec M. Braun. Peu lui importe que l'artiste baroque soit le produit d'une organisation féodale de la société, il valorise non ce qui le sépare de M. Braun mais ce qui le rapproche de lui. Il croit reconnaître dans le bras d'une sculpture la musculature de M. Braun. Lorsqu'il regarde le Saint Jérôme et les groupes sculptés il cherche à savoir dans quel personnage M. Braun s'est représenté<sup>110</sup>.

Sur deux points au moins la rencontre est surprenante entre le sculpteur baroque et W. Förster : les correspondances entre les formes humaines et les formes végétales d'une part et d'autre part l'importance du torse. Devant les statues de Garinus et de Marie Madeleine, W. Förster retrouve une des visions qu'il a rapportées de Tunisie, la parenté des formes humaines, minérales et végétales. De même que les branches tordues des oliviers évoquaient les membres calcinés des morts de Dresde, ici les statues deviennent végétaux, elles se marient parfaitement aux éléments du paysage : "... unité de la nature et de la sculpture. La figure humaine apparaît comme la sublimation de toutes les plantes, des vêtements recouvrent les corps comme le lierre l'arbre, les cheveux, les jambes, les orteils deviennent des racines dénudées...et l'écorce du tronc du bouleau ressemble aux sillons d'une barbe"<sup>111</sup>. C'est le phénomène que W. Förster a baptisé "la métamorphose en paysage" et qu'il observe à maintes reprises au cours de son voyage en Tchécoslovaquie. À son premier contact avec les sculptures de Saint Onuphre, de Garinus et des restes de Saint Jean Baptiste, "l'œil se perd dans les montagnes, les grottes, les trous, les passages, glisse sur les bosses et les arêtes"<sup>112</sup>. Il ajoute le lendemain à propos de Saint Onuphre : "un paysage de rochers, sauvage, débridé qui semble être le produit d'une croissance végétale plutôt que du ciseau, c'est la création d'un génie"<sup>113</sup>. W. Förster ne dit-il pas ailleurs que c'est l'idéal de perfection vers quoi il tend dans ses créations : que, placée dans la nature, sa sculpture semble avoir poussé là comme un arbre<sup>114</sup>. Ce phénomène de "Verlandschaftung" il l'évoque à plusieurs reprises dans son volume d'essais *Aperçus* qui paraît l'année suivante<sup>115</sup>.

Dans les statues de Braun le torse de *l'Invalide* le fascine, car une de ses idées chères sur la sculpture est, nous l'avons vu, la force expressive du torse et il s'est lui-même souvent exercé à la sculpture du torse. Il cite de nouveau le poème de Rilke consacré à un torse archaïque d'Apollon (*Archaischer Torso Apollos*). Ce torse lui paraît incarner la réussite en matière de création artistique : "c'est ici que se révèle le secret de l'art, sa véritable force de conviction qui n'est jamais dans la profusion, l'abondance et la richesse des thèmes, mais seulement dans la sublimation, dans la forme de même nature que le contenu"<sup>116</sup>. Il retrouve ici la même émotion qu'en Tunisie : l'œuvre belle présente une parfaite adéquation entre forme et sujet, forme et fonction, elle n'est jamais le produit de l'accumulation qui caractérise le kitsch.

*Sept jours à Kuks* est pour W. Förster, à travers M. Braun, une redécouverte du baroque. En publiant ce journal il ouvre un nouvel horizon esthétique au cercle de lecteurs qui suit son œuvre. Son intérêt pour le

baroque rejoint un courant qui se manifeste également pour une "esthétique de l'artifice" dans les pays occidentaux dans les années 80, ainsi qu'en témoignent l'ouvrage de Dominique Fernandez, *Le banquet des anges* et le livre de Guy Scarpetta précisément intitulé *L'artifice*<sup>117</sup> et dans lequel l'auteur évoque "le retour du baroque" dans la littérature comme dans le cinéma, chez Danilo Kis ou Carlos Fuentes, chez Syberberg ou Greenaway. Le baroque est une dimension indispensable de la sensibilité qui peut enrichir le réalisme auquel W. Förster refuse expressément, comme un certain nombre d'artistes de R.D.A., de se limiter : "Nous avons une peur (justifiée) d'être naturalistes, nous ne voulons pas 'faire du Menzel'"<sup>118</sup>. Or Menzel était à l'époque du réalisme socialiste triomphant le peintre de référence, au même titre que les ambulants en Union Soviétique. Renouer avec le baroque manifeste donc pour W. Förster sa volonté de liberté, qui, selon la ligne de conduite qu'il a choisie, s'affirme discrètement.

### III. La découverte du moi au cours du voyage

Le récit de voyage est, outre la découverte d'un pays que l'auteur fait partager à son public, outre l'initiation à une esthétique, en l'occurrence celle du baroque, l'exploration d'une conscience individuelle, sa plongée dans le passé et les sensations de son existence présente. C'est en cela essentiellement que *Sept jours à Kuks* se distingue d'un guide de voyage et d'un essai sur les sculptures de M. Braun. Ce qui intéresse W. Förster, c'est le cheminement de l'individu plus que de l'être social. Il note dans *Aperçus*: "il n'y a pas les ouvriers, les scientifiques ou les artistes, il n'y a que l'individu"<sup>119</sup>. C'est en solitaire qu'il entreprend le voyage à Kuks. Il part en voiture et cette situation si banale est pour lui source d'angoisse. Il n'exprime jamais le plaisir de conduire, le sentiment de liberté que donne la voiture. Son imagination lui fait toujours craindre l'accident, sa mémoire lui rappelle la mort côtoyée et évitée de justesse, parce qu'un jour ses freins ont lâché. Il note : "Le voyage comporte les dangers d'une odyssee - en tout cas c'est ainsi que je l'éprouve"<sup>120</sup>. Dans ces détails s'exprime son hypersensibilité. Ce voyage, qu'il a choisi de faire, lui apporte de très rares moments de satisfaction car, pour lui, "changer de lieu ne dissout pas la substance qu'est la douleur"<sup>121</sup>. Il connaît parfois un moment privilégié. Lui qui trouve si difficilement le sommeil<sup>122</sup> fait une sieste sous un pommier et note "au moment du réveil sentiment de bonheur indescriptible...une heure de fête"<sup>123</sup>.

Remontant le cours de l'Elbe il passe près de Dresde où se sont déroulées son enfance et sa jeunesse. Ce voyage est un peu pour lui ce qu'a été le voyage en Pologne de Christa Wolf, un retour aux sources. Nous avons vu, lorsque nous avons étudié comment W. Förster était devenu un artiste, l'importance de l'Elbe, du fleuve près duquel il a passé les années déterminantes de sa formation. Le fleuve a été le lieu du bonheur, des jeux d'enfant et en même temps une menace d'inondation, d'engloutissement. Il a fait autour du fleuve l'expérience de l'angoisse et de la résistance à la tyrannie qui ont forgé sa personnalité. Il retrouve près du fleuve ses rêves d'enfance, le rêve des métiers du voyage : "Petit garçon, debout à la proue du bateau, face au vent, on était explorateur, conquérant de l'Arctique, pirate, on arraisonnait les pontons noirs surmontés de bâtiments blancs des débarcadères, avec leur fret et leurs cordages, on était marin et l'on tenait le bateau éloigné de la rive avec de gros arbres et des gaffes"<sup>124</sup>. Pour lui les espoirs et les rêves sont restés des "moteurs" de l'action<sup>125</sup>.

Il ne se contente pas d'être un observateur qui s'efface devant son sujet. Il est présent à chaque page, note au jour le jour ses réflexions inspirées par ce qu'il voit, réflexions, par exemple, sur le fonctionnement de notre cerveau après l'interview d'un boxeur à la télévision : "d'après ce que j'ai entendu dire, Einstein n'utilisait que trois pour cent de son cerveau et moi je n'utilise même pas la moitié de ces trois pour cent"<sup>126</sup>. Il réfléchit sur la création artistique, les rapports du corps de l'artiste et de son œuvre, distingue les créateurs aux formes massives, qui aspirent à créer dans les œuvres des formes aériennes, des artistes de petite taille comme Menzel, Maillol, Moore ou Picasso, qui créent des "œuvres gigantesques", et puis des artistes comme Modigliani pour qui il n'y a pas contraste mais harmonie : "ses dessins et ses tableaux matérialisent la grâce physique." Dans les bras musclés des statues de M. Braun, W. Förster croit reconnaître les bras du sculpteur<sup>127</sup>.

Observant ses voisins par la fenêtre il s'interroge sur le sens de la vie. La question : "Comment l'homme vit-il ?" conclut un paragraphe sur le vide de tant d'existences<sup>128</sup>. Voyageant seul, il ressent, au milieu d'une population étrangère, la solitude : "je suis irrémédiablement exclu"<sup>129</sup>. Sont toujours présents au

cours du voyage les deux thèmes essentiels, souvent liés, de l'amour et de la mort. Une nuit d'insomnie, W. Förster relit ce que Saint-Augustin écrit sur l'amour pour mieux comprendre la *Chasteté*, de M. Braun et la conception de l'amour qu'avaient les générations de nos pères, et il repense à une statue vue à Prague, dans un atelier, dans les années cinquante, statue d'une jeune fille très belle dont le nez était rongé par la syphilis<sup>130</sup>.

W. Förster éprouve très fortement la proximité, souvent illustrée par les artistes, de l'amour et de la mort. Même si M. Braun n'est pas un sculpteur érotique, une de ses statues réunit ces deux motifs qui inspirent aussi la sculpture de W. Förster, par exemple, comme nous l'avons vu, dans *La grande figure de Neeberg* (ill.14): dans la représentation de la *Chasteté* chez l'artiste baroque "tout est séduction, la ligne qui monte vers les seins, chastes, sur lesquels jouent les plis de la mousseline, c'est enivrant, et puis c'est la brusque intervention des ténèbres, le creux noir sous le voile du visage...la vitalité perce et l'horreur, c'est un jugement terrible sur le monde des sens. L'Eros et le souffle de la mort"<sup>131</sup>. La mort est de nouveau évoquée dans le journal à la suite d'une mauvaise nuit, la mort telle qu'on la voudrait, rapide, dans un moment de plénitude, et l'agonie lamentable, la mort lente à l'hôpital, telle qu'elle se présente le plus souvent aux hommes d'aujourd'hui : "Dans un moment pareil où tout le bonheur de la terre se concentre dans notre cœur, on devrait pouvoir mourir, - pas dans la lutte sans espoir avec la mort, pas rongé par la maladie, charcuté, secoué par les convulsions et l'angoisse, rongé par les tumeurs, un goût amer sur la langue, qui fait disparaître dans la bile tout le bonheur vécu. Je vais à la rencontre du fléau de la mort, les dents serrées, de défaite en défaite, et il n'y a face à la mort d'autre réconfort que le fait de pouvoir la provoquer soi-même, peut-être sous un pommier - "<sup>132</sup>

Il se perçoit dans la continuité de l'histoire humaine. En tant que voyageur il est un peu Ulysse. Dès le départ il éprouve son aventure comme une odyssee possible : "Qu'on ne me dise pas qu'un voyage comme celui-ci est moins dangereux que le périple d'Ulysse sur la mer. Un clou sur l'asphalte peut être pire qu'un récif, un pneu qui éclate pire que la déchirure d'une voile, un cassis sur le sol cache le même risque que la mer démontée"<sup>133</sup>. Arrivé à destination, pour échapper à la musique du bar voisin et pouvoir dormir, il se bouche les oreilles avec de la cire. "C'est donc vraiment l'Odyssée"<sup>134</sup>.

De ce voyage il veut rapporter les traces de son aventure intérieure, et les dessins qu'il exécute lui permettent, certes, de mieux voir les statues de M. Braun, mais ils seront aussi au retour comme des psychogrammes, des traces des états psychiques qu'il a lui-même traversés : "et quand je repartirai, je rapporterai non seulement sur vingt ou trente feuillets sans importance des dessins plus ou moins bons, mais des psychogrammes où seront consignés avec précision mon état au moment où je dessinais, des cardiogrammes de la peur, de l'hésitation, de mon cœur tourmenté par les systoles irrégulières, du plaisir, de la sympathie, de l'enthousiasme, de l'ennui, de l'indifférence, des défaillances de mes yeux"<sup>135</sup>.

Cette omniprésence du moi de l'auteur caractérise la littérature de R.D.A. dans les années quatre-vingt. Elle s'est accentuée chez W. Förster depuis le récit de voyage en Tunisie, elle était déjà sensible dans le récit du séjour à Rügen. W. Förster ne suit pas une mode. Il y a seulement une convergence entre sa sensibilité et l'esprit du temps.

Comme chez C. Wolf l'écriture ne va pas de soi, elle s'accompagne d'interrogations répétées, de l'angoisse de la page blanche<sup>136</sup>, de réflexions sur les images, sur les pronoms, d'une recherche de l'adéquation entre le sujet, en l'occurrence le baroque, et le style de W. Förster, lorsqu'il s'agit d'essayer de cerner la spécificité de ce mouvement. Comme dans le journal de Tunisie, W. Förster a fréquemment recours aux images, aux comparaisons, aux correspondances, parfois poétiques, parfois cocasses, elle portent souvent sur le ciel dont on sait le rôle capital dans les fresques et les plafonds baroques: un jour de beau temps, le ciel est bleu pâle et les nuages évoquent pour lui des "dragons de soie"<sup>137</sup> et plus tard des "cohortes guerrières d'un gris bleu"<sup>138</sup>. Ils sont, un autre jour, "les fruits pesants du ciel"<sup>139</sup> ou bien le ciel ressemble à "une cuvette d'émail qui a été blanche" et est labourée de rayures<sup>140</sup>. Le soleil couchant rappelle, dans le goût baroque, un "ostensoir" et dans la nuit la lune est "paresseusement couchée sur le dos"<sup>141</sup>. Un soir, près de Kuks, le ciel a la transparence des ciels de Tiepolo<sup>142</sup>. La veille du retour W. Förster regarde le soleil se coucher sur la terrasse de l'hôpital : "Magie de la lumière, miracle des couleurs. Le soleil qui s'est couché tire

vers le ciel des gerbes de feux d'artifice, à couvert derrière les montagnes - les nuages sont des troupeaux d'agneaux sanglants, les bêtes sacrifiées à la nuit"<sup>143</sup>.

Ce style imagé, volontiers battu en brèche par les auteurs et les critiques contemporains, W. Förster le justifie ainsi : "Comment écrire? Le 'comme', l'image ajoutée et qui introduit le sensible, subit le verdict de la critique littéraire et celle de nombreux auteurs, à ce que l'on me dit, et pas tout à fait à tort : la langue se fait plus ferme et plus précise. Mais un gain ne va pas sans perte. Dans les arts plastiques on note un mouvement inverse, chez Picasso par exemple, qui, à partir d'objets durs et sans ambiguïté, une selle de bicyclette ou un guidon, fait une tête de taureau, de poteries rondes un pis de brebis, et crée donc des images avec 'comme', des pots comme un pis, des petites autos comme une tête de singe, du carton ondulé comme un champ, comme des rides, comme les ondulations sur le sable. Hasard ? Ou tentative de sauvegarde des associations de nos sens ? L'image comme passerelle vers d'autres zones. L'ambivalence de l'objet, de la silhouette, d'un état, - une forme de dialectique ?"<sup>144</sup>

Ailleurs la réflexion porte sur l'emploi des pronoms dans l'écriture, sur lequel Christa Wolf s'est penchée, se demandant qui est en cause lorsque le narrateur dit : "je". W. Förster hésite entre le "je" et le "on" : "Le souhait inconscient d'employer 'on' au lieu de 'je'. - La raison ne vient pas seulement du fait qu'à l'école on vous faisait remarquer constamment qu'on est prié d'éviter le 'je', surtout de ne pas le placer en début de phrase, car le 'je' doit s'effacer devant le 'nous'. L'abnégation. Le 'nous' commande, le 'je' doit servir. Mais cela ne peut pas être la seule raison; le 'on' a tendance à s'imposer lorsqu'une idée est partagée par un groupe ou certains représentants d'une génération - en raison d'une expérience commune. Le moi est entièrement subjectif. Parfois le 'je' éprouve le désir de se retirer dans le 'on' anonyme, toujours lorsqu'il est touché au plus profond. Il est facile d'écrire : je traversais la place; plus difficilement : je ne souhaitais rien tant que sa mort"<sup>145</sup>. Le plus souvent W. Förster s'exprime à la première personne mais souvent il gomme le moi dans des notations rapides telles que : "Deux heures du matin. Le sommeil ne vient pas. Feuillet, Saint Augustin"<sup>146</sup>. Ces doutes, ces hésitations, ces scrupules en face de l'écriture caractérisent la littérature de R.D.A. dans les années quatre-vingt et cette perte de spontanéité révèle sa "convergence" avec la littérature occidentale, sur laquelle Günter Grass insistait volontiers.

+++

Il n'est pas arbitraire de rapprocher pour conclure *Sept jours à Kuks* d'autres impressions de voyage d'un artiste de R.D.A. datant de cette même année 1972. En effet quelques mois après que W. Förster s'est rendu en Tchécoslovaquie, Günter Kunert est parti pour les États-Unis pour répondre à l'invitation de l'Université du Texas à Austin, où il a passé plusieurs mois, de septembre 1972 à janvier 1973, en qualité de "poet in residence". De ce séjour il a rapporté une suite de chroniques sur les lieux traversés, de Santa Fe à Iowa City pour finir par les classiques Washington et New York, c'est "*L'autre planète. Perspectives sur l'Amérique*" (*Der andere Planet. Ansichten über Amerika*)<sup>147</sup>. La publication intervient plus tôt que chez W. Förster, en 1975, et le livre paraît à l'Ouest, alors que G. Kunert réside toujours en R.D.A. C'est en effet seulement en 1979 qu'il quitte la R.D.A. pour la République Fédérale.

On peut relever un certain nombre de points communs entre les deux récits de voyage : une même sensibilité à l'actualité, à l'irruption des médias dans la vie personnelle et la réflexion individuelle, une même souffrance devant les attaques que notre civilisation fait subir à la nature, une même angoisse de l'accident, une même critique de l'urbanisme moderne, un même antimilitarisme, un même goût de la liberté, un même sens esthétique exigeant, qui les porte tous les deux vers le dépouillement de l'art antique et qui leur inspire l'horreur du kitsch<sup>148</sup>. La pensée de G. Kunert est, comme celle de W. Förster, une pensée de la contradiction, qu'il s'agisse de sa perception de l'Amérique, de son jugement sur sa génération ou de la définition de son patriotisme. Il relève à la fois chez les Américains un "utilitarisme intériorisé" et un "sens profond de la justice"<sup>149</sup>, chez ses concitoyens en R.D.A. "une volonté d'agir entravée par la prudence"<sup>150</sup>. Quant à sa relation contradictoire avec son pays il la définit ainsi : "on peut aimer son pays et il peut cependant ne pas vous plaire, on peut le haïr et ne pas vouloir le quitter"<sup>151</sup>. W. Förster a des choses la même approche complexe.

Cependant, même si G. Kunert s'interroge sur ce qu'il aurait pu être en Amérique, si son arrière-grand-père juif y était resté au lieu de rentrer en Allemagne, le livre n'est pas une quête du moi, mais plutôt le tableau d'une réalité très différente de celle de la R.D.A. G. Kunert éprouve la difficulté qu'il y a à parler



de soi-même et le dit expressément avant de rapporter un incident qui a failli mal tourner pour lui: "toute explication devient impossible, dès qu'il s'agit de votre propre personne"<sup>152</sup>. Il évite, comme W. Förster, les généralités, les clichés, il s'efface devant la chose vue. L'observateur qu'il est, jamais seul, toujours accompagné de sa femme, parle très peu de lui-même et on ne devine les contours de sa personnalité qu'à travers ses réactions. À la différence de F. Fühmann et de W. Förster, il ne dit rien de son passé. Il note bien dans la préface que "Se souvenir et écrire c'est la même chose"<sup>153</sup>, mais les problèmes esthétiques, les réflexions sur l'écriture sont absents de son évocation de l'Amérique, même si les chroniques dans leur concision, leurs formules souvent humoristiques et heureuses, donnent au lecteur attentif l'impression d'avoir été soigneusement travaillées. En dépit des quelques ressemblances que nous avons soulignées, *Sept jours à Kuks* et *L'autre planète* sont deux livres très différents et qui illustrent dans leur diversité la richesse du genre du récit de voyage en R.D.A. dans les années soixante-dix et quatre-vingt.

Nous allons passer en revue les réactions suscitées en R.D.A. par la parution de *Sept jours à Kuks*. Les échos sont nombreux et très favorables dans la presse. Le livre est présenté par le *Neue Zeit* (7-4-1986), par le *Thüringer Blatt* (19-4-1986), par le *Sächsische Zeitung* (6-6-1986), par le *Liberal-Demokratische-Zeitung* (30-7-1986), par l'hebdomadaire du Kulturbund, le *Sonntag* (3-8-1986), par la revue *Neue Deutsche Literatur* (août 1986), par *Der Morgen* (14-6-1986) et par le *Neues Deutschland* (28 août 1987). Conformément aux usages en R.D.A. on ne relève aucune critique négative, surtout lorsque l'ouvrage présenté a pour auteur un membre de l'Académie. L'auteur de l'article replace généralement le livre dans l'œuvre, en souligne les différents aspects : les retrouvailles avec l'enfance, la découverte de M. Braun, l'analyse du moi. Personne ne parle de la vision critique de la Tchécoslovaquie, pays socialiste. Anneliese Löffler, dans le *Neues Deutschland*, conclut en rendant hommage à la R.D.A.: "Aller à la rencontre de soi-même et se sentir protégé dans une société entièrement fondée sur l'homme et sur son avenir, tel est le message qui se dégage de livres comme ceux de W. Förster"<sup>154</sup>. Cette note de propagande est la seule que l'on puisse relever. Le *Thüringer Blatt* se contente de citer W. Förster. Le *Sonntag* reproduit, après quelques lignes d'introduction, l'interview de W. Förster par Klaus Hammer, au cours de laquelle W. Förster expose le rapport que la sculpture et l'écriture entretiennent dans son œuvre. Il croit que plusieurs conceptions de l'écriture sont recevables. Il affirme son attachement à un certain nombre de valeurs, telles que le respect de l'homme, l'horreur de la guerre et le sens de ses responsabilités. Il explique enfin que la rédaction de son journal intime est une libération et un besoin. De tous les livres de W. Förster *Sept jours à Kuks* est celui qui suscite le plus d'échos. L'auteur est alors à l'apogée de sa carrière.

Le journal de voyage *Sept jours à Kuks* est illustré par les dessins que W. Förster a exécutés sur place au stylo bille et au feutre. Le travail de M. Braun s'est échelonné sur plusieurs années de 1712 à 1734. W. Förster ne dessine pas les sculptures dans l'ordre chronologique. Il laisse de côté les plus anciennes, les *Béatitudes*, qui ne sont peut-être pas de la main de M. Braun mais de son atelier. Il dessine le groupe des anges de 1718 et choisit quelques exemples dans les vices et les vertus de 1719. Le désespoir, l'envie, l'avarice et la paresse retiennent son attention aussi bien que la pitié et la chasteté. Il dessine également la Marie-Madeleine de 1728, Saint Onuphre et David de 1729, et surtout les bas-reliefs de Bethléem, en particulier l'adoration des Mages de 1731-34, qui figurent dans des perspectives d'ensemble et dans des études de détails. À cela s'ajoute le dessin du crucifix de l'église, non daté.

Ces dessins, qui ont peut-être été retouchés pour la publication, appartiennent plutôt à l'œuvre des années soixante-dix. La première moitié des années quatre-vingt est aussi productive pour W. Förster sur le plan de la sculpture, du dessin, de la gravure que dans le domaine littéraire. Ses motifs en sculpture restent le torse, le portrait d'artiste, le corps féminin et le couple. Il exécute en 1985 un *Torse d'homme* (*Männlicher Torso*), il refait une *Grande figure d'homme triste* (*Grosser Trauernder Mann*, ill.16) en 1983 et la dédie aux victimes du 13 février 1945, date du bombardement de Dresde. En 1981 il fait un portrait de Hans Theo Richter, un peintre qui avait été très marqué par le bombardement de Dresde, et un portrait sur stèle du peintre Hans Purrmann, qui révèle le savoir et la légère ironie de l'artiste. La tête du vieil homme, dont W. Förster fait le portrait quatorze ans après sa mort et qui vivait, à la fin de son existence, dans une chaise roulante, est représentée sur un corps qu'on devine massif. L'attribut du modèle, la palette du peintre, est tenue dans la main gauche, tandis que la main droite retombe. L'ensemble est mis en relief par un pied long et étroit.

La femme inspire toujours à W. Förster de nombreuses reprises, ainsi une *Femme au repos* de 1981 (*Ruhende*), une *Femme assise, la jambe repliée* (*Sitzende mit angezogenem Bein*) en 1982, une *Femme assise, à mi-corps* (*Sitzende Halbfigur*) de 1983. Il ajoute deux variantes, avec une série autour de *Penthésilée* en 1984 (*Penthesilea-Gruppe I*, ill.20) et un bas-relief en bronze sur la *Naissance de Vénus* (*Geburt der Venus*, ill.21) en 1985. Dans la catégorie des couples, le *Couple de taille moyenne* (*Mittleres Paar*) date de 1981/82, le bas-relief *Homme et jeune fille* (*Mann und Mädchen*) de l'année suivante, 1982. S'y ajoute en 1983 *Le petit couple. Homme à mi-corps* (*Kleines Paar. Mann torsiert*) et le *Petit groupe I* (*Kleine Gruppe I*).

L'éventail des dessins s'élargit. On y retrouve les sujets traditionnels, le torse dans le *Torse en mouvement* (*Bewegter Torso* vom 3. V.83), le *Torse de femme assise* (*Sitzender weiblicher Torso* vom 29.V.1985), le *Torse d'homme* (*Männlicher Torso* 85), le nu féminin dans *Trois femmes* et *Femme allongée* (*Drei Frauen* de 1982, *Liegende* vom 18.V.1985) et le couple (*Ruhendes Paar*, *Paar I* et *Paar II*, *Liebespaare* de 1980, *Liebespaar* vom 31.V.85). Le motif de l'homme torturé réapparaît dans le *Ecce homo* de 1980. W. Förster reprend aussi le thème du labyrinthe dans *La grotte du labyrinthe* (*Labyrinth. Schlucht*, 1980), *Le Forum* (*Labyrinth. Das Forum*, 1982) et *La montée* (*Labyrinth. Der Anstieg*, 1982). Dans un entretien de janvier 1995, avec A. Roscher, W. Förster explique ce qui distingue les dessins du *Labyrinthe* de la série des dessins de Rügen : "Les labyrinthes sont des représentations brutales de prisons au sens le plus élémentaire, des prisons à l'intérieur de nous-mêmes et de celles dans lesquelles, de l'extérieur, on nous enferme. Rügen c'est presque la sérénité. Dans les dessins de Rügen j'ai trouvé que les chiffres graphiques étaient interchangeable, une sorte de 'feuilleton original', de 'signes originaux', appelons cela une réconciliation entre les choses et les éléments"<sup>155</sup>. Il innove avec les dessins des vieilles maisons du Prenzlauer Berg (*Hauseingang Prenzlauer Berg*, 1985, ill.19). Il dessine du *Houblon sauvage* (*Wilder Hopfen II*, 1984) ; à partir d'un dessin d'arbre il fait une *Etude d'organisation de l'espace* (*Raumordnungsversuch*, 1984). Parallèlement, il continue à pratiquer la gravure. Il exécute la série des couples qui accompagne le texte de F. Fühmann *Circé et Ulysse* (*Aus der Folge der Liebespaare*, 1980). L'idée d'un livret de ballet sur le sujet de Circé et Ulysse remonte à une rencontre du 16 mars 1981. W. Förster avait présenté la musicienne Ruth Zechlin à F. Fühmann. Au cours d'une promenade à Rostock-Warnemünde ils élaborent un projet commun : Ruth Zechlin composerait la musique et F. Fühmann le texte. Ne trouvant pas de commanditaire, Ruth Zechlin abandonna l'idée, mais F. Fühmann écrivit l'argument du ballet, qu'il décida de faire paraître en même temps que les gravures de W. Förster.

En 1983 celui-ci publie une autre série de dix gravures tirée des vieilles maisons du Prenzlauer Berg (Mappe: *Von Häusern nebenan*, ill.19). Son voyage à Paris lui inspire deux gravures : *l'Essai sur Notre-Dame* (*Versuch über Notre Dame*, 1985) et *Gargouille de Saint-Séverin* (*Wasserspeier von Saint Séverin*, 1985). En 1984 W. Förster s'essaie à une nouvelle technique, le relief sur porcelaine pour la galerie Goebel à Rödental.

L'année 1980 apporte à W. Förster une consécration grâce à une rétrospective de toute son œuvre organisée à la Nationalgalerie par Claude Keisch, auteur de la monographie de 1977<sup>156</sup>. Elle est assortie d'un catalogue important pour le nombre des reproductions et la qualité des articles. Le président de l'Académie, Konrad Wolf, fait une brève présentation. Horst-Hörg Ludwig étudie la forme et l'éthique dans l'ensemble de l'œuvre, Heinz Schönemann, qui avait collaboré à la monographie de 1977, se penche sur l'expansion horizontale et verticale chez W. Förster. Plusieurs articles commentent une sculpture précise : Erhard Frommhold, lui aussi collaborateur de la monographie de Claude Keisch, s'arrête sur *L'homme fusillé* de 1968 (ill.10). F. Fühmann et Fritz Jacobi s'attachent au *Couple*, Peter H. Feist, qui avait examiné les dessins de Rügen dans la monographie, se consacre ici à la *Sculpture pour H. von Kleist*. (ill.18). Il revient à Claude Keisch de présenter les nouveaux dessins de W. Förster, les *Labyrinthes* (ill.17). W. Förster a su rassembler autour de lui des amateurs éclairés qui défendent son œuvre avec talent.

En 1982 a lieu une exposition personnelle à Södertälje en Suède. En 1983 le Prix National (Nationalpreis) lui est décerné. En 1984 il expose à Dresde, à la galerie Kühl et à Berlin (Galerie im Theater im Palast). En 1985 est organisée une exposition personnelle de W. Förster à Strasbourg, à la petite galerie du Kulturbund et il expose au Centre Culturel de la R.D.A. à Paris.

Cette première moitié des années quatre-vingt est marquée par de nouveaux voyages pour W. Förster. Ce sont des voyages professionnels. Ainsi, en 1980, il se rend à Starnberg, Zurich et Genève pour organiser une exposition du peintre Purrmann qui a lieu en 1982 et pour laquelle W. Förster rédige quelques notes retraçant dans le catalogue la préparation de l'exposition. Une interview radiodiffusée du printemps 1982 et publiée dans *Aperçus* complète cette présentation<sup>157</sup>. En 1983 il se rend à Munich et à Langenargen, sur les rives du lac de Constance, à l'occasion de l'inauguration de la stèle de Purrmann qu'il a sculptée et qui est placée dans l'ancienne propriété de Purrmann.

A première vue Purrmann est un artiste très différent de W. Förster. Ami de Matisse, il aime la couleur, alors que la tonalité générale de l'œuvre de W. Förster est sombre. W. Förster explique ce qui le séduit chez Purrmann : il est n'est pas seulement peintre, mais aussi sculpteur épris de beauté, d'harmonie, amoureux de la vie malgré les moments de dépression, attiré par le monde latin, formé à Paris, resté figuratif à l'époque du cubisme. Il existe donc entre eux des points de convergence : un goût profond pour l'art méditerranéen, lumineux et rationnel, et une volonté de recherche de la beauté dans des temps difficiles. Purrmann n'a pas subi les modes. Il savait faire preuve d'indépendance et de courage, c'est ainsi qu'il fut un des rares artistes à accompagner sous le régime nazi Liebermann à sa dernière demeure. Les artistes berlinois dans l'entourage de W. Förster n'ont pas oublié cette œuvre originale, qui reposait sur un savoir-faire éprouvé.

En 1984 W. Förster va à Hambourg choisir des œuvres à la Fondation Eliasberg pour l'Académie des Beaux-Arts, où Eliasberg avait déjà été exposé en 1978. En 1985 il vient à Paris pour faire une lecture de textes extraits de *Sept jours à Kuks*. À cette occasion il visite Rouen, Étretat (ill.23), Dieppe, Chartres et Illiers sur les traces de Marcel Proust<sup>158</sup>.

D'autres voyages n'ont pas été des voyages d'agrément, ce sont ceux qui le conduisent à l'hôpital de Halle, où il fait plusieurs séjours dans le service de cardiologie. Il a voulu donner une forme esthétique à l'expérience du malade soumis à la médecine nucléaire, à des examens répétés et qui se perçoit soudain sous forme de radios, de graphiques, d'électrocardiogrammes qui révèlent ses chances de survie. Il a décrit minutieusement ces lieux souterrains, qui évoquent des labyrinthes, où courent tuyaux et câbles, où passent parfois infirmières et médecins. Il a intitulé ce texte *Paysage II* et l'a publié dans *Sinn und Form* en 1983. Il succède à un *Paysage I* consacré à la Bulgarie<sup>159</sup>.

À l'Académie des Beaux-Arts il se voit conférer le titre de professeur pour ses activités d'enseignement. Il ne tient pratiquement aucun compte des statuts restrictifs qui régissent la condition des étudiants tels qu'ils sont encore confirmés par la présidence de l'Académie le 5.10.1982. W. Förster a bien voulu me communiquer le texte de l'exemplaire des statuts qui lui a été remis à cette époque. Il est utile de faire l'analyse du statut des étudiants de l'Académie, d'en reproduire le texte et d'en donner la traduction en note<sup>160</sup>. Ces statuts comprennent quatre rubriques : l'exposé des objectifs de l'Académie, les conditions d'admission et d'études, la désignation des autorités responsables et la définition du cursus.

Au nombre des objectifs figure l'encouragement de jeunes artistes progressistes et qui doivent faire la preuve de dons exceptionnels. Le pluralisme des formes et des contenus est garanti. Nous n'insisterons que sur quelques points touchant aux conditions d'admission et d'études, qui n'excèdent pas trois ans. Celles-ci peuvent être interrompues, si l'étudiant déçoit les attentes de l'Académie. Tout académicien peut former des étudiants, mais il ne peut en diriger plus de trois, ce qui garantit l'excellence de la formation. Le nombre total des étudiants est limité à trente. Il s'agit d'une élite. Quelques étudiants étrangers peuvent être admis. Les pays d'origine ne sont pas précisés, mais il ne peut s'agir que d'étudiants du bloc socialiste ou du Tiers-Monde. Les étudiants peuvent choisir leur professeur, les Académiciens peuvent aussi choisir les étudiants dont ils souhaitent parfaire la formation. Ils perçoivent pour ce faire 3 000 Marks par étudiant. Sur demande, un étudiant peut changer de professeur.

Les critères de sélection sont la qualité artistique et intellectuelle, la motivation, mais aussi l'engagement social. Il est précisé que les œuvres exécutées jusqu'à l'entrée de l'étudiant à l'Académie doivent être accessibles au public. L'Académie se méfie de l'avant-garde et de l'art élitiste. Dans le cas exceptionnel d'étudiants n'ayant pas effectué un parcours habituel, la limite d'âge de 35 ans pourra être

repoussée. Les étudiants touchent une rémunération de 3 000 Mark par an et peuvent percevoir le produit de la vente de leurs œuvres ou de commandes, pour lesquelles l'autorisation du professeur est nécessaire. Cette somme est plafonnée à 6 000 Mark. Étant donné le faible coût de la vie en R.D.A. les conditions faites aux étudiants de l'Académie sont matériellement bonnes.

Pour ouvrir l'Académie sur la société, on encourage les étudiants à présenter leurs œuvres au public, dans leurs ateliers. Quant au cursus il prévoit un contact permanent entre le professeur et l'étudiant et l'intégration de l'étudiant à la vie de l'Académie. Un logement et un atelier sont mis à la disposition des jeunes artistes et ils pourront participer à des voyages d'études. En revanche l'étudiant s'engage à se consacrer à son travail. Les études sont couronnées par une exposition collective.

La politique de W. Förster en tant que membre de l'Académie spécialement chargé des questions concernant les étudiants a consisté à ne choisir les candidats qu'en fonction de leur qualité artistique et à résister aux pressions des organisations politiques qui pouvaient découler des articles 2 et 4 de la seconde rubrique (conditions d'admission et d'études), à limiter l'importance de l'engagement politique dans les rapports sur les étudiants et dans les dossiers les concernant, à pratiquer la tolérance dans les choix esthétiques, et, alors que le texte ne prévoit que des artistes "réalistes", à ne pas rejeter les jeunes artistes plus attirés par l'abstraction. De plus, il a cherché à exploiter toutes les possibilités de voyage en dehors de la R.D.A. (article 1 de la quatrième rubrique, sur la formation), afin que les étudiants puissent bénéficier d'une ouverture sur le monde qui faisait cruellement défaut dans leur pays. Jusqu'en 1961 W. Förster avait pu se rendre, quoique clandestinement, à Berlin-Ouest et il considérait comme indispensable que les étudiants puissent le faire aussi.

W. Förster accordait une grande importance à son rôle de professeur. Une de ses élèves, Marie Luise Bauerschmidt, élève de l'Académie de 1980 à 1982, témoigne en août 1993 de son engagement, de son intérêt profond pour les jeunes artistes qui venaient parfaire leur formation sous sa conduite. Il lui avait d'emblée inspiré une profonde confiance. Après une première rencontre en 1978, au cours de laquelle il avait jugé que ses premières œuvres étaient des "ébauches" et établi que son enseignement reposait sur "une considération mutuelle pour le travail de l'autre", elle lui présente une seconde fois ses travaux dans lesquels il relève des imperfections que personne jusque là ne lui avait fait percevoir aussi nettement : "Je voulais trouver une chance et un défi dans mon travail, j'étais beaucoup trop préoccupée de moi-même dans ma relation avec cette personne, son exigence m'a plu. J'avais de grosses lacunes dans le travail d'après nature. Förster m'a prévenue que si je devenais son élève je connaîtrais une période difficile. Le mieux était de courir ma chance, je savais que Förster faisait une sélection rigoureuse de ses élèves. Je ressentais les premières corrections comme des coups de fouet; ce n'est pas ce qu'éprouvait son élève qui l'intéressait mais la spontanéité de son travail, son honnêteté et ses talents artistiques. Je n'avais pas eu jusque là de professeur qui me prît à ce point au sérieux et qui me traitât avec autant de recul.

En règle générale les corrections avaient lieu une fois par trimestre, Förster venait quand on avait besoin de lui. Il devint ma conscience, je lui suis reconnaissante pour le grand pas en avant que j'ai fait dans le développement de ma personnalité.

Une des questions qu'il posait le plus souvent était celle-ci : 'est-ce que vous travaillez ?'. Cette question vous poussait inexorablement vers l'avant. C'était la qualité de mon travail qui comptait et pas mon nez ou mon tour de bassin. Beaucoup de femmes souhaiteraient être traitées ainsi dans les professions qui sont considérées comme 'le domaine des hommes'... Si je voulais répondre au défi lancé par Förster, à savoir travailler 14 à 16 heures par jour, je le faisais parce que j'avais confiance en moi et qu'on m'en croyait capable. Les corrections vous renvoyaient durement à vous-même jusqu'à ce qu'on retrouve la grâce. Il n'y avait jamais de : 'je suis capable et eux (les élèves) pas.'

Förster a une autorité naturelle et un profond respect de la vie. Il est un artiste dans la mesure où il peut dire des choses essentielles sur les processus de la vie à travers le langage, le dessin, la gravure, la peinture et la sculpture. Je ne connais pas d'autre personnalité qui ait cette complexité. À cela s'ajoute le fait qu'il est prêt à transmettre les résultats de ses expériences et de son travail<sup>161</sup>. W. Förster a continué à la suivre jusque'en 1986 et est resté depuis en relation avec elle.

Au cours d'un entretien, le 20 avril 1993, M. L. Bauerschmidt avait donné quelques autres précisions. Au début de sa formation à l'Académie, W. Förster lui avait demandé de faire un portrait, car cet exercice lui semblait particulièrement enrichissant pour un sculpteur et elle a continué à pratiquer cette discipline. Dans la conversation, qui devait aider l'élève à trouver des réponses, il se montrait tolérant. Il procurait à ses élèves des laissez-passer pour Berlin-Ouest, elle y allait elle-même deux fois par an, sans avoir toutefois beaucoup de contacts avec les étudiants des Beaux-Arts de l'Ouest. Elle restait attachée à la sculpture figurative et note que peu de sculpteurs de sa génération sont passés à l'Ouest, car un sculpteur qui quittait la R.D.A. pouvait emporter ses œuvres, à condition de payer les frais et cette condition était plus dissuasive que pour les peintres. À la fin de sa formation elle a eu des commandes, comme il était d'usage. Elle n'estimait pas nécessaire de compléter sa formation dans un autre pays socialiste, car elle avait le sentiment de pouvoir exprimer ce qui était important pour elle en R.D.A. À propos de W. Förster elle conclut que c'était un maître recherché parce qu'exigeant, attentif, encourageant, formateur, et qui continue à s'intéresser à l'évolution de ses disciples.

Lorsque son ancienne étudiante Sabine Wagner-Curio, qui avait commencé son cursus à l'Académie en même temps que M.L. Bauerschmidt, fait une exposition à Heringsdorf en 1981, W. Förster écrit un texte de présentation où il précise le rôle qu'il a voulu assumer auprès d'elle<sup>162</sup> : "Je suis concerné parce que ma tâche n'était pas de transmettre un style et un art mais de sensibiliser tous les sens, de les rendre capables de saisir le monde et d'en donner le reflet : chez Sabine dans le tableau, dans le dessin, dans la gravure"<sup>163</sup>. Le modèle de Sabine Curio est Niemeyer-Holstein, dont nous savons combien W. Förster lui-même l'appréciait. L'élève et le maître ont en commun le sens de la couleur. En découvrant la nature, elle a su se libérer de la tutelle de son modèle, trouver sa propre voie, un équilibre entre la vie et l'art, dans un paysage de la Baltique qui est sa source d'inspiration. Son art s'est approfondi et libéré. Aux yeux de W. Förster l'itinéraire de son étudiante peut-être considéré comme exemplaire. Il continue à suivre son évolution et lorsque Sabine Curio a quitté Berlin pour retrouver ses racines, pour peindre dans son pays natal, et qu'elle s'est retirée à Usedom, W. Förster écrit, en mai 1993, un texte de présentation pour le catalogue d'une exposition des œuvres qu'elle a réalisées dans sa retraite, dans la région de son maître Niemeyer-Holstein. Quelques semaines plus tôt il avait consacré un texte semblable à un autre de ses anciens étudiants, Michael Voges.

À l'Académie W. Förster retrouve son ami Franz Fühmann et leur correspondance fait allusion aux événements qui agitent l'institution. F. Fühmann écrit à W. Förster le 16.4.1982 : "Je suis encore très affecté par le départ de notre président<sup>164</sup> et saisi d'horreur quand je songe à l'avenir. Et c'est maintenant Monsieur Baiertl qui est en place - est-ce-bien cela ? Seigneur, nous allons encore tomber bien bas ? Jusqu'où ? As-tu une proposition, quelqu'un pour qui on pourrait s'engager ? Je n'en vois qu'un, il s'appelle Wieland Förster, il serait digne de prendre la succession, mais il ne le fera probablement pas, ce que je peux comprendre aussi. Ou bien si ?"<sup>165</sup>

La réponse de W. Förster a dû être négative car F. Fühmann lui écrit de nouveau le 12.6.1982 :

*"Cher Wieland,*

hélas, je ne voulais pas te vexer - je comprends bien que tu ne peux pas faire cela, je voulais juste te dire combien je t'estime, non seulement comme artiste mais pour ton action dans la politique culturelle -  
eh bien, j'ai fait fausse route, ne m'en tiens pas rigueur. Bien sûr tu ne peux t'éloigner des blocs de pierre et du carnet à dessin et je te souhaite autant de tranquillité que tu en désires"<sup>166</sup>.

En ami proche, F. Fühmann sait que le rôle de W. Förster à l'Académie, pour n'être pas négligeable, compte peu à côté du travail de l'artiste. La mort de F. Fühmann, le 8 juillet 1984, met un terme brutal et douloureux à l'amitié des deux hommes. Dans un entretien avec Peter Liebers, publié dans le second numéro de *Sinn und Form* de l'année 1985 et consacré à Franz Fühmann<sup>167</sup>, W. Förster parle longuement de son ami. Ils s'étaient rencontrés à l'occasion du soixantième anniversaire du poète Erich Arendt. F. Fühmann qui s'intéressait aux arts plastiques lui avait demandé de visiter son atelier. De son côté, W. Förster avait lu

certaines œuvres de F. Fühmann et avait été très impressionné par la nouvelle *L'auto du juif* (*Das Judenauto*). Leur amitié reposait sur un intérêt commun pour la création artistique, la genèse mystérieuse de l'œuvre d'art qui pousse l'écrivain comme le sculpteur à travailler parfois jusqu'à l'épuisement. Leurs rencontres ressemblaient à des "conversations d'atelier"<sup>168</sup>. F. Fühmann a été le premier écrivain à qui W. Förster a montré son journal de Tunisie, il l'a lu, lui a donné quelques indications, qui lui ont permis d'éviter pour toujours certains défauts. F. Fühmann lui conseillait parfois de laisser reposer son texte et de le revoir deux ans plus tard. Il est frappant de constater ici chez ces artistes de la R.D.A. que l'urgence de la publication, si impérative sur le marché éditorial occidental, ne compte pas.

En revanche, devant une sculpture qui lui semblait achevée, mais qui ne l'était pas aux yeux de W. Förster, F. Fühmann cherchait à savoir pourquoi, à comprendre les raisons de l'insatisfaction du sculpteur. De part et d'autre, la curiosité était "insatiable", tous d'eux s'interrogeaient sur la quête de la perfection. Cette amitié n'excluait pas les divergences d'opinion, mais ils étaient liés par une "grande estime"<sup>169</sup> réciproque, ils étaient l'un et l'autre des travailleurs acharnés. Déjà gravement malade, F. Fühmann, entre deux opérations, se remettait à la tâche et il n'a cessé d'écrire jusqu'à sa mort.

W. Förster précise que leur amitié n'a jamais été celle de "deux buveurs de bière qui se tapent sur l'épaule" : "nous avons échangé nos expériences, nos projets et nos espérances, avons essayé de comprendre les raisons de nos doutes dans notre travail et dans notre existence, de nous encourager mutuellement ou de nous aider, nous avons échangé des manuscrits, nous nous sommes donné des aperçus. L'essentiel était cette responsabilité commune devant l'art"<sup>170</sup>.

Les lettres personnelles de F. Fühmann que W. Förster a bien voulu me communiquer illustrent les propos de W. Förster. Dans la lettre du 16.4.1982, par exemple, après lui avoir dit qu'il voyait en lui le meilleur président possible de l'Académie mais qu'il doutait que W. Förster soit candidat, il ajoute :

"Wieland, le petit livre que je joins à ma lettre, est raté dans de nombreux passages, c'était une tentative qui me paraît aujourd'hui manquée, mais c'était une de ces tentatives qu'il faut faire pour savoir qu'elles sont pour vous un échec. Une question pourrait surgir: pourquoi alors la rendre publique ? Mais c'est devenu une question de politique littéraire : paraître ou ne pas paraître, et on peut tirer des leçons de l'échec. En outre je reçois beaucoup de lettres qui me montrent que ce livre, même sous cette forme mal réussie, a de l'importance"<sup>171</sup>. Il s'agit du livre de F. Fühmann, intitulé *Saiäns-Fiktschen* et paru en 1981. Le livre sur Trakl, intitulé *Devant les gueules de feu, expériences avec Trakl*, qu'il mentionne ensuite, est paru en R.F.A. sous le titre *La chute de l'ange* (*Vor Feuerschlünden. Erfahrungen mit G. Trakl, Der Sturz des Engels*).

F. Fühmann poursuit : "J'attends impatiemment le Trakl (Hinstorff), car je n'envoie l'édition Reclam que parce qu'elle a un rapport avec ce livre. Mon texte paru chez Reclam a été castré, seul le texte de chez Hinstorff représente la totalité. C'est-à-dire pas la totalité, puisqu'il manque l'édition de Trakl. C'est à vomir. Excuse-moi"<sup>172</sup>.

Suivent quelques mots personnels qui s'adressent aussi à la femme et à la fille de W. Förster, auxquelles F. Fühmann était attaché. Il aimait la vie familiale des Förster et il ajoute à ses propos littéraires : "Passez donc me voir, tous les trois, je serais siii content"<sup>173</sup>. La fin de la lettre montre la complicité de F. Fühmann et de W. Förster en face du monde politique de leur temps et leur anxiété devant la menace atomique : "Bon courage, Wieland, du reste j'ai lu dans une revue de notre protection civile : après un bombardement atomique enlever deux millimètres sur le fromage, dix millimètres sur la viande qui sont alors de nouveau propres à la consommation. Je crois que nous sommes gouvernés par des fous"<sup>174</sup>.

Dans un pays où régnaient la censure et l'espionnage que l'on sait, ces propos compromettants ne manquaient pas d'audace de la part de celui qui les tenait comme de celui qui les recevait.

W. Förster lit le livre de F. Fühmann sur Trakl et lui écrit ce qu'il en pense. F. Fühmann lui répond dans une lettre du 12.6.1982. Après lui avoir dit qu'il comprend que W. Förster préfère son travail d'artiste à un poste honorifique et absorbant à l'Académie, il revient sur le livre consacré à Trakl : "Wieland, c'est infiniment gentil ce que tu as écrit sur Trakl, c'est un peu immérité aussi, bien que je sache que c'est mon

livre le plus important. Et maintenant, mobilisons toutes nos forces pour *La mine*<sup>175</sup> - il faut encore aller plus loin. Naturellement j'avance à visage découvert et, surprise, ça marche apparemment. Maintenant je ne peux plus revenir en arrière, je ne le veux pas non plus. Cela ne va pas non plus. Mais parler de style de la vieillesse - je ne crois pas encore, plutôt de l'âge mûr, une sorte d'œuvre de transition encore. Le style de la vieillesse devient plus clair, plus concis, plus précis, et en outre 60 ans n'est pas encore un grand âge, ce n'est du moins pas comme cela que je l'éprouve, ce qui, en fait, ne veut rien dire"<sup>176</sup>.

Dans un entretien avec Peter Liebers, W. Förster mentionne des désaccords<sup>177</sup>, dont la lettre du 12 juin 1982 nous donne un exemple précis : "Oui, sur un point, Wieland, je vois les choses autrement que toi. Certainement, je n'attends rien du tout des critiques, je ne désire pas qu'un Professeur Dr Neubert, ou quel que soit le nom de ces trous-du-cul, puisse dire quelque chose de mes livres (il y en a quelques-uns qui en sont capables, par exemple Karin Hirdina, qui écrit parfois dans *Sinn und Form*), non ce n'est pas ce qui m'importe, ce dont il s'agit pour moi c'est de ce mépris obstiné à notre égard. Que Christa Wolf fasse un cours à l'Université de Francfort sur ses considérations sur Cassandra, ou que Heiner Müller sorte une autre pièce, que je fasse le *Trakl* ou *Les cous fumants (Dampfende Hälse)*, on nous fait comprendre que nous n'existons pas, mais que nous devons être à la disposition quand on peut nous exhiber fièrement. C'est c e l a que je trouve tellement insupportable. Bon, je m'y suis résigné, que faire d'autre, je vais renoncer radicalement, vraiment radicalement maintenant, aux tentatives répétées de faire des déclarations sur l'actualité - mais il faut être cohérent. Et alors, précisément, quitter l'Académie, à moins que son président ne s'appelle W.F. - je veux dire par là naturellement mon ami et lointain parent Willibald Fröhlich"<sup>178</sup>.

F. Fühmann revient ainsi plaisamment au sujet abordé au début de la lettre. Le personnage de Willibald Fröhlich est peut-être inventé pour la circonstance, mais il peut aussi faire allusion à une plaisanterie de F. Fühmann, à un personnage résolument joyeux, forgé depuis longtemps déjà pour être tout le contraire de W. Förster. Si, dans la première lettre citée, F. Fühmann trouvait la situation littéraire à vomir, il emploie à la fin de cette lettre-ci une expression également violente et triviale pour dire son découragement, lorsqu'il écrit, à la fin de la lettre : "Ah, Wieland, tout est si merdique"<sup>179</sup>. Il retrouve le ton galant pour évoquer Angelika et Eva, en priant W. Förster, de "mettre sa dévotion à leurs pieds" et termine par des salutations cordiales et la phrase : "J'attends ton livre"<sup>180</sup> qui annonce la parution des nouvelles de W. Förster.

Ces deux lettres ont été citées in extenso et commentées parce qu'elles sont un témoignage direct des relations entre F. Fühmann et W. Förster au début des années quatre-vingt. L'entretien avec Peter Liebers nous révèle d'autres aspects de cette amitié. Peter Liebers ayant rappelé que F. Fühmann soumettait ses œuvres à W. Förster pour qu'il lui suggère des corrections, W. Förster dit avoir été aidé dans cette tâche par ses multiples lectures et avoir conseillé plus d'une fois à F. Fühmann de s'en tenir au récit, de supprimer explications et commentaires. Pour sa part F. Fühmann a commenté certaines sculptures comme *Le couple* ou la *Grande figure de Neeberg* (ill.14), dont il a senti qu'elle exprimait la jeunesse et la vie et leur caractère éphémère, de même qu'il a compris que toute l'œuvre de W. Förster avait pour sujet essentiel la grandeur et la misère de l'homme, tandis que, par l'écriture, F. Fühmann a dit le besoin de bonheur et la perte inéluctable du bonheur.

F. Fühmann avait un grand respect pour le travail physique du sculpteur comme de l'ouvrier. Il avait lui-même appris la soudure afin d'écrire un roman sur l'entreprise à l'époque de la voie de Bitterfeld, lorsque le S.E.D. recommandait à ses intellectuels des stages en usine pour connaître le monde du travail. C'est pourquoi il s'étonnait que W. Förster ait ensuite le courage de détruire certaines de ses sculptures, d'anéantir le résultat de ce travail physique dont F. Fühmann déplorait l'absence dans l'écriture. Son intérêt pour la sculpture se manifeste dans une nouvelle qu'il a consacrée au sculpteur Barlach et intitulée *Barlach à Güstrow* (Barlach in Güstrow), d'après laquelle la DEFA avait tourné un film, à une époque où les autorités culturelles avaient encore tendance à soupçonner Barlach de formalisme. Lorsque F. Fühmann venait dans l'atelier de W. Förster il avait toujours une réaction personnelle devant les œuvres, parfois, comme pour *Le grand homme qui marche*, il mettait du temps à se familiariser avec la statue. Il posait des questions sur la genèse de la sculpture, le choix du sujet et de la forme, l'adéquation de la forme au sujet. Peu avant sa mort, alors qu'il se savait menacé de cécité, il envisageait de s'initier à la musique, qui tenait une place si

importante pour W. Förster. Il était lié à plusieurs autres artistes et collectionnait les œuvres d'art au même titre que les livres.

Dans les six ou huit dernières années avant la mort de F. Fühmann, W. Förster le voyait rarement, mais il était de tradition qu'ils se retrouvent dans son atelier le jour de l'An. F. Fühmann souhaitait parler des sculptures récentes, il continuait à envoyer ses textes à W. Förster, mais celui-ci savait que F. Fühmann était surchargé de travail et recevait les textes de jeunes auteurs qu'il voulait soutenir, et W. Förster évitait de lui imposer un surcroît de lecture. C'est ainsi que F. Fühmann n'a pris connaissance du volume de nouvelles *La porte scellée* que lorsque le livre a été publié. Quand F. Fühmann venait dans l'atelier, W. Förster lui parlait des textes qui lui posaient des problèmes de forme et F. Fühmann l'encourageait à écrire, à publier. C'est grâce à l'intervention de F. Fühmann, nous l'avons vu, que W. Förster a fait paraître le journal de Tunisie. F. Fühmann déplorait la rareté du dialogue entre les écrivains; le fait que W. Förster soit d'abord un sculpteur facilitait au contraire leurs échanges. Les livres de F. Fühmann que W. Förster préfère sont, à côté des nouvelles comme *L'auto du juif* ou *Le jongleur au cinéma (Jongleur im Kino)*, les lettres, les essais, le journal de voyage en Hongrie *22 jours ou la moitié de la vie* et le livre sur Trakl. Il est persuadé que la postérité reconnaîtra l'importance de l'œuvre de F. Fühmann.

Peter Liebers rappelle que F. Fühmann avait vu dans le portrait que W. Förster avait fait de lui (ill.12) un mélange de souffrance et d'ironie. W. Förster approuve le terme de souffrance. Quant à l'ironie, elle n'était pas intentionnelle et il l'explique ainsi : F. Fühmann "voulait vivre, croire, espérer et admirer pleinement"<sup>181</sup>, aider le bien à triompher, tout en sachant que cette tentative ne peut réussir que partiellement, d'où l'ironie. L'entretien se termine sur la publication commune de *Circé et Ulysse (Kirke und Odysseus)* et des gravures intitulées *Couples d'amants*, après que W. Förster eut renoncé à illustrer le *Marsyas* de F. Fühmann. W. Förster rappelle qu'il ne s'agit pas d'illustrations mais d'œuvres parallèles qui ont en commun le thème de l'amour, mais restent des "œuvres autonomes qui s'imbriquent et peut-être s'enrichissent mutuellement"<sup>182</sup>.



## NOTES DU CHAPITRE VII

### Les années quatre-vingt - *Sieben Tage in Kuks*

1. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - Berlin, 1985 - p.18  
Lilian Schacherl - *Böhmen* - Ansbach, 1966 - Zu beiden Seiten der jungen Elbe - Kuks - p.282ss.
2. *Sieben Tage in Kuks* - op.cit. p.39sq.
3. ibid. p.16
4. ibid. p. 12 "ehrlich notieren, was ich sehe"
5. ibid. p.14
6. F. Fühmann - *22 Tage oder die Hälfte des Lebens* - Frankfurt, 1978 - p.2: "Befreiung zu sich selbst"
7. ibid.p.90sq.
8. ibid. p.17 : "ein bisschen erweitertes Tagebuch"
9. *Germanica* - 11/1992 - G. Cimaz-Martineau - *Aux sources du conte le mythe : "Circé et Ulysse"* de Franz Fühmann - p.59sq.
10. F. Fühmann - *22 Tage* - op. cit. p.26 : "Die Elisabethbrücke von unerhörter Schlankheit, kein Gramm Fett, völlig Funktion"
11. ibid. p.30 : "Die schmalen Etagengalerien um die Innenhöfe : Was umwandelt man da? Die Leere, den Hohlraum, das Nichts - Form des Barocks"
12. ibid. p.33 : "zum hundertsten Mal über Kitsch nachdenken"
13. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - p.20 et 127
14. F. Fühmann - *22 Tage* - op. cit. p.150
15. ibid. p.152
16. ibid. p.136
17. ibid. p.199
18. ibid. p.57
19. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - p.117 : "die ständige Produktion und Förderung von Mittelmaß"
20. F. Fühmann - *22 Tage* - p.153
21. W. Förster - *Einblicke* - Berlin, 1985
22. F. Fühmann - *22 Tage* - p.41
23. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - p.88 (David), 35, 39, 51
24. F. Fühmann - *22 Tage* - op. cit. p.80
25. ibid. p.149 : "Gelbbraune Welt; braungelb das niedrige Wasser, fahlgelbbraun das Ufer, Löss, bröcklig, und silbergrün Weidenbüsche, stammloses Silbergrün im Fahlbraun und drüber, gelb, das letzte Pappellaub, und der blaue Himmel, und Geruch nach Fisch...und die hellblonde Sandfracht..graue brüllende Tauben"
26. ibid. p.101,142,146
27. ibid. p.95
28. ibid. p.160 : "Ich habe Auschwitz nicht gewusst, von Auschwitz nichts gewusst"
29. ibid. p.161 : "Meine Generation ist über Auschwitz zum Sozialismus gekommen. Alles Nachdenken über unsre Wandlung muss vor der Gaskammer anfangen"
30. ibid. : "Die neue Gesellschaftsordnung war zu Auschwitz das Andere"
31. ibid. p.205 : "Du kannst tun, was du willst, du kommst von Auschwitz nicht mehr los". À rapprocher de W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - op.cit. p.49 : "wer hört...die Gebete von Kindern in Konzentrationslagern"
32. ibid. p.206 : "Hätte ich nach Auschwitz kommen können? Gewiss : ich hätte mich im September 1938 statt mit K. zur SA ja nur mit W. zur SS, zur Schwarzen SS zu melden brauchen; die Frage HJ, SA oder SS war für mich die Frage einer Freundschaft, sonst gar nichts."
33. ibid. p.136 : "Mit Zoltan Fortsetzung des Gesprächs über das Jahr 56... 'Das Schrecklichste, was Rakosi angerichtet hat', sagt Zoltan, 'war die Stumpfheit der Bevölkerung. Es hat schon keinen mehr interessiert, was die Partei gesagt hat, sie hätte sagen können, was immer sie wollte, man hat zu allem genickt und mechanisch : Ja, ja, gewiss! gesprochen, laut und deutlich und gänzlich mechanisch : Ja, ja, gewiss!, und man hat zum Falschesten genickt, und die

- Dummköpfe haben das als Sieg ausgegeben, dabei wurde ihnen das Selbstverständlichste nicht mehr geglaubt'
34. *ibid.* p.136 : "Abends Lesung in einem kleinen Kreis; es entwickelt sich eine Diskussion über die Aussiedlung der Deutschen nach Kriegsende; mein Ja dazu erregt Widerspruch, und darüber gerate ich aus der Fassung"
35. *ibid.* rêves : p.36,109,130,140,184,200,227, insomnie : p.138,157, maladie : p.96 et W. Förster - *Sieben Tage in Kuks*- rêves p.12,96,98sq.; insomnie : p.10,78,109, maladie: p.135
36. F.Fühmann - *22 Tage* - op. cit. p.224 : "die Dialektik von Wandlung und Identität"
37. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - p.11 et p.22
38. F. Fühmann - *22 Tage* - op.cit. p.138 : "Gesellschaft für gegenseitige Bewunderung ...alle drei Jahre einen Sonderpreis für Positive Satire und Kritik"
39. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - p.117
40. F. Fühmann - Ein Ballett - *Kirke und Odysseus - Liebespaare* - Ein graphischer Zyklus von Wieland Förster - Leipzig, 1984
41. W. Förster - Plastik. Zeichnungen. Radierungen - Catalogue de l'exposition de Lindau - 1991 - p.7
42. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - p.19
43. *ibid.* - p.18 - "Fabriken mit stolzen Symbolen, Zahnrad und Hammer, Sichel und Stern, und an der Wegbiegung die Madonna...Auf und neben Brücken segnende Heilige."
44. *ibid.* p.50 - "Nachts wieder Musik. Es ist eine Tex-Bar im Haus. Tex, wahrscheinlich die verschämte Abkürzung von Texas."
45. *ibid.* p.108 - "Die Tür zur 'Tex-Bar' ist geöffnet. Saurer Bierdunst. Tanzpause...der Name der Band, Silver Mountains , als Inschrift gesetzt."
46. *ibid.* p.59 - "es ist wie bei Beckett, 'Warten auf...' et p.104
47. *ibid.* p.52
48. *ibid.* p.39,93,111
49. *ibid.* p.108
50. Christoph Hein - *Der fremde Freund* - chapitre 8 -
51. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - p.46 - "Spaziergang durch den Ort. Trist. Menschenleer."
52. *ibid.* p.108 - "Auf dem Markt die Schaufenster betrachtet. Reizlos, vergilbte Verpackungen, staubbedeckt. Die Buchhandlung macht eine Ausnahme, wirkungsvoll gestaltete farbige Umschläge, Märchenzauber von Trnka, Bücher des Artia-Verlags."
53. *ibid.* p.20 - "Im Klo rauscht Spülwasser. Die Glühbirne der Deckelleuchte kaputt. Ganz normal alles."
54. *Jetzt* - op. cit. p.125
55. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - p.131 - "An der Grenze vom tschechischen Zoll lange aufgehalten, wegen der Bibel im Kofferraum...Ziemlich erleichtert Passageerlaubnis erhalten. Warum? weil jeder, auch der unbegründete, Verdacht irgendwie schuldig spricht."
56. *ibid.* p.75 - "manche mit Fernweh im Herzen, einer schmerzlichen Sehnsucht nach dem ganz Anderen."
57. cf. *Einblicke* - p.209
58. *ndl* (Neue deutsche literatur) 3-1992 - p.44
59. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - p.77 - "Auf Friedrichs Blatt entspringt die Elbe ganz undramatisch, und von ihm geradezu nebensächlich in die rechte untere Bildecke gesetzt, auf einer hohen, flachen Bergwiese, einer dunklen Matte, welche die untere Bildhälfte besetzt und auf der linken Seite, in ferne, helle Berge übergeht."
60. *ibid.* p.132 - "Wenigstens das Bild vom mächtigen Geschiebe bei Gohlis malen, in den Farben Friedrichs, coelinblau der Himmel und gelblichweiss die meterhoch ragenden Schollen der Eisberge, - ein synthetisches Bild, gläsern; beschreiben den Eisgrottengang über den Fluss."
61. *ibid.* p.94 - "Zwischen Kuks und Jaromer das silbergrüne Elbtal, rötlichgraue Mauern im noch immer frischen Wiesengrün, rotbraune bis violette Äcker und brennendgelbe Stoppelfelder,-"

62. ibid. p.130 - "Die Route Dvur Kralove, Jicin, Turnov, Liberec, Novy Bor, Decin gewählt, also die nördlichste durchs Vorgebirgsland des Riesen-, Iser- und Adlergebirges. Hinter Turnov die Landschaft nahezu grossartig : weiträumige Täler, und die Berge von achtunggebietender Höhe. Mehr Verständnis für die Romantiker."

63. ibid. p.11 : "Einssein mit der Natur"

64. ibid. p.73

65. ibid. p.74 - "Die Quelle ist Ort und Stunde seiner Geburt, er springt aus feuchter Steinspalte hervor, plätschernd, murmelnd... Er wird gespeist von weniger kräftigen Nachbarquellen, so dass sein kleines Leben rasch stark genug ist, auf Kosten der Schwächeren sich seinen Weg durch Lehm und Sand, durch Steine und Felsen zu bahnen. Seine Kindheit musste klar und ungetrübt sein, übermütig und unberechenbar, sein Wasser durchsichtig, glashell. Irgendwann würde er den schützenden Wald verlassen, sich sein Bett durch Auen, von Trollblumen und elfenbeinfarbenem Geissblatt bewachsen, bahnen und seine Erziehung erdulden müssen. Wehre würden ihm eingesetzt, Brückenpfeiler in den Leib gerammt, seine Ufer begradigt und befestigt, er wird Kähne tragen, Mühlen treiben müssen, und seine Nahrung wird immer der Tod jüngerer Geschwister sein, kleiner Flüsse, die ihr Leben und ihren Namen an ihn verlieren, er wird zunehmend breiter, stärker und wehrloser,...seine Haut wird ihm aufgerissen von Rudern, scharfen Kielen; Schiffsschrauben zerreißen ihm Leib und Gedärme, und er wird schliesslich, wenn sein Lauf und Leben zu Ende gehen, behäbig und breit werden, er wird aufgeben, sich verströmen im Meer. Er wird geschunden, aber unsterblich sein."

66. ibid. p.40 - "ein stinkendes Abwasser"

67. ibid. p.74 - "Kot und Schlamm muss er schlucken, Laugen, Spülwasser, Säuren" et "ein Forellengrab"

68. ibid. p.17 - "rote Ziegelwunden", "Narben im Putz"

69. ibid. p.48 - "Wir verbrauchen die Vorräte - erhalten sie nicht, sondern zehren sie auf...Aber es werden ganz andere Erfindungen bestaunt werden, sofern sie die Menschen überlebt."

70. ibid. p.74

71. ibid. p.29

72. ibid. p.132sq. - Zu berichten wäre Apokalyptisches -

von Menschen, brennenden Phosphorfackeln, die sich in einer Februarnacht in den Fluss stürzten -

vom Anblick eines dunkelhäutigen amerikanischen Bombenfliegers, aufgespiesst und durchbohrt von den Eisenspitzen des Zauns am Elbwasserwerk in Tolkwitz, es war März, ein strahlender Frühlingstag (vier weitere Besatzungsmitglieder tot im Gelände verstreut) -

von der heftigen Flut, dem enthusiastischen Sommerhimmel im Mai fünfundvierzig, - da schnitt kein Kiel von Schiffen, Ausflugsdampfern und Zillen den Fluss, da trieben mit Tarnfarben gefleckte Pionierpontons, umgekippte Boote dahin, die Rümpfe durchlöchert von Maschinengewehrgarben, - Schlauchboote mit lecken Kammern, zu Flössen zusammengebundene Benzinfässer und Kanister, Autoschläuche, Badewannen mit Balkenauslegern, und immer wieder Pontons, Fluchtfahrzeuge alles, tauglich nur für die Dunkelheit - am Tage blosse Schiessscheiben -; jedes Floss eine Geschichte, und die Leichen fast alles Soldaten, deutsche, russische -

gegen Ende des Monats verschwand die traurige Fracht, wir gingen baden, sprangen vom Deck eines auf den Grund gebombten Lazarettschiffs der Weissen Flotte (Schiffswerft Laubegast) ins Wasser,...wir hechteten, tauchten auf, hechteten wieder, bis auf mich ein riesig aufgetriebener Kopf zuschwamm, ein Arm von der Stärke eines Schenkels, eingeschnürt am Handgelenk von einer Armbanduhr mit Metallgliederband - das Fleisch blaufleckig, gelblichgrün -

aufzuschreiben wären die Schicksale der Toten, die der Fährmann mit dem Enterhaken an Land zog, festband am Landungssteg, und die in der Strömung pendelten -

73. ibid. p.88 - "Unaufhaltsam zog die Zeit ihre Spuren über den Stein...Das Altern, das ja nichts anderes ist als Fortbestehen in der Zeit, hat nichts Zerstörerisches, es wächst heran als immer neue und andere Wirklichkeit, und es ist kein Schmerz für mich in ihrem Anblick. Schmerzlich allein sind die Spuren

der Gewalt, der mutwilligen Zerstörungen : schrecklich die Schnittfläche, die das Fallbeil hinterlässt, der Stumpf des von einer Granate abgefetzten Arms, schrecklich sind und waren die Menschen, die dem Johannes, der Maria, den unschuldigen Hirten und Lämmern, dem Kind die Köpfe abschlugen, die Arme, die Finger - die Täter sollen verflucht sein, sollen an allen Gliedern verfaulen, und verfaulen soll endlich das ganze Geschlecht der Zerstörer . -

74. *ibid.* p.111

75. *ibid.* p.20, 46sq.

76. *ibid.* p.36sq. 'Du hast mir keinen Kuss gegeben; diese aber, nachdem sie hereingekommen ist, hat sie nicht abgelassen, meine Füße zu küssen.' et 'Ihr sind viele Sünden vergeben, denn sie hat viel geliebt'

77. *ibid.* p.39 : "Vorwürfe gegen das Leben"

78. *ibid.* p.83

79. *ibid.* p.78sq. et 107

80. *ibid.* p.45 : "als langhaariger Einsiedler, mit Blättern oder Fellen gedeckt oder ganz mit Haaren bewachsen, auf allen vieren kriechend."

81. *ibid.* p.109

82. *ibid.* p.10 : "die Ägypter, die griechischen Archaiker, die Etrusker, - gerade noch der Meister vom Naumburger Dom, Donatello, natürlich Michelangelo - und dann rasch ins XX. Jahrhundert zu Maillol, Brancusi, Moore und so fort: Strenge! A-Literatur! A-Illusionismus !"

83. *ibid.* p.127sq.

84. *ibid.* p.10sq.

85. *ibid.* p.94 : "Es waren...nicht die einzelnen Figuren - die mir viel zu manieristisch sind -, sondern das unaufhaltsame Aufsteigen aller Teile, das mich reizte, das Gefühl sinnlicher Fülle, die Verschmelzung architektonischer (kubischer) und vegetativer Formen, die Einheit von Rhythmus und Melodie."

86. *ibid.* p.126 : "Barock, das ist zuerst und immer eine Eigenschaft, ein Gefühl für mich. Es gibt Zeitgenossen, die ich Barockmenschen nenne, starke, weitausgreifende Naturen, gute Esser und Trinker, Genussmenschen, Schwadronierer, kultivierte Geister oft, mit überschwenglichen Ideen, Vorstellungen und Plänen, Leute, die sich in ihrem Fleisch wohl fühlen, es nach Vermögen mästen, lustvoll und selbstsicher ihre Tage und Nächte besiegen im Vertrauen auf ihre Organe. -"

87. *ibid.* p.104 : "Sein Leben ernst nehmen müssen."

88. *ibid.* p.126sq. : "Barock, das ist mir immer zuerst Adjektiv, weil es in allen Zeiten (und Stilen) barocke Phasen gab - Ausdruck barocker, raumgreifender Individuen. Barock, das ist die Einheit des Widersprüchlichen, von Spiel und Zucht, von freiem Fluss und Zwang, von Wasser und Stein, Mauer und Pflanze, Ratio und Wahn, Innen und Aussen, Weite und Begrenzung, von Starre und Biegsamkeit, Realität und Mythos, Aufklärung und Glauben, Lust und Askese, von gebauter und gewachsener Natur, und die Illusion grenzenloser Perspektiven, - Licht und Schatten, Kult und Weltlichkeit. -

Das Barock ist für mich vor allem Raum, Expansion, Schwingung, Extase, Prunk, Atmung, Grazie, Entfaltung, Genuss, Kubus, Geometrie, Kalkül, Irrationalität, Rausch, Verve, Exaltation, Maske, Zeremonie, Morbidität, Metaphysik, Illusion, Pathos, Wollust, Transparenz, Exotik, Erotik, Todesverklärung - es ist Spiegel, Grotte, Höhlung, Nische, Hostie, Kelch, Fontäne, Lorbeer, Lilie, Alge, Moos, Perücke; Puder und Pferdeschweiss, Weihrauch und Bratendunst, Monstranz und Füllhorn, Samt, Taft und Spitze; - es sind die Farben Weiss, Gold, Rot und das Violett als Farbe der Macht -

Barock, das ist der Versuch, Eigenständiges zusammenzuschmelzen zum Gesamten, zum Gesamtkunstwerk, in dem sich das Öl mit dem Wasser mischen muss, die Architektur den Garten bestimmt, die Malerei die Plastik, und keines bleibt rein, - es wird zurechtgeschnitten, simuliert und alles in riesigen Mengen verbraucht - es wird viel verloren, eines gewonnen : - Glanz."

89. Heinrich Wölfflin - *Renaissance und Barock* - Basel - Stuttgart, 1965

90. Hager. *Die Bauten des deutschen Barocks* - Jena, 1942

91. Jean-Paul Barbe - *D'une écriture baroque en R.D.A.* in *Images modernes et contemporaines de l'homme baroque* - Sous la direction de Jean-Marie Paul - Nancy, 1997

92. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - p.22 : "Es ist eine Feuerprobe, sich dem ganz Anderen zu stellen...denn nur indem man das tut, festigen sich eigene Ansichten, oder man muss sie aufgeben." et p.11 : "Wie fruchtlos, immer auf eigenem Weg, in eingefahrenen Spuren zu laufen."

93. *ibid.* p.60 : "Sehen, um zu begreifen, Zeichnen, um schärfer zu sehen."

94. *ibid.* p.48 : "Morgen nehme ich meinen Skizzenblock und werde den Steingestalt gewordenen Geist, den Herzschlag, die Erregung und die Ermüdung eines vor zweihundertfünfzig Jahren lebenden Zunftgenossen nachzeichnen, ich werde seinen Puls abhören, seine Gedanken, Freuden und Enttäuschungen -"

95. *ibid.* p.25,39,48,52,60,68,88,99,111

96. *ibid.* p.99 : "Den Vormittag über die Unkeuschheit, Hoffahrt und Klugheit gezeichnet. Alles misslungen, - es sind ohnedies mässige Skulpturen, und es hat gar keinen Sinn, andere als optische Reize zum Anlass zu Skizzen zu wählen. Wenn die Gestalt nicht bezwingt, das Spiel der Linien nicht lockt und jeden Gedanken auslöscht, wenn nicht die Lust Augen und Sinne betört, bleibt alles trocken, ohne Impuls, die Hand ist ein abgestorbener Zweig."

97. *ibid.* p.68sq. "Der Neid ist eines der hemmungslosesten Werke Brauns, ein grosses auffahrendes S, vom Zeh bis zur Stirnlocke ein Zug, an die Erde gebunden durch Faltenquerzüge, der Hund, der sich erschrocken unters vorgeschobene Knie duckt, blendend eingebundenes Kompositionselement; verwirrender Wechsel von Höhle und Buckel, Falte, Knoten, Furche : Früchte des Winds und doch nicht Illusion, sondern gefestigt von bildhauerischen Gesetzen, jenen Früchten, die dem Barock von seinen Vorgängern, der Antike, der Renaissance, dem Manierismus, bereitgestellt wurden und die Braun, wie kaum ein anderer Meister seiner Zeit zu nutzen, auszubeuten wusste"

98. *ibid.* p.73 : "ein Mann, der über das Wasser laufen konnte"

99. *ibid.* p.87sq. : "es ist ein Sturz in den Raum, zur Erde hin, und kein Teil, keine Achse ist Willkür oder Leichtfertigkeit, sondern gebunden von strenger Diagonale, alle Winkel und Brechungen weisen zur Mitte, dem Jesuskopf, - das schöne, malerische Spiel ist gehalten von planender Ordnung;"

100. *ibid.* p.22:"seine Hemmungs- und Masslosigkeit, die das Verwegenste für machbar hält"

101. *ibid.* p.84 : "dem porösen, lichtschluckenden, grobkörnigen Sandstein"

102. *ibid.* p.9 : "Die freie Arbeit am Stein ist eine grosse Herausforderung...Allein der ständige Wechsel des Lichtes schafft erschreckende Irritationen : das Sanfte, Plastische kann plötzlich hart, kantig und blechern werden, flach, aber auch teigig, es kann schwimmen, was gerade noch klar und deutlich war, und alles, die Arbeit von Wochen und Monaten, stürzt ins Ungewisse. Man bewegt sich ständig auf schmalen Grat. Der Meisselhieb, der in seiner Frische den Stein vibrieren liess, wird, vom Sonnenstrahl gestreift, zur groben Verletzung, zur Furche, zum Riss, zum Stoppelfeld - zerstörerisch für das Ganze. Man verfeinert den Hieb, mildert und es entsteht Harmonie : für Minuten. Eine Wolke zieht über den Himmel, ihr Schatten wandert über den Fluss, streift den Stein, und was körnig und gespannt war, wird weich, ledern, gelect - der Stein hat sein Leben verloren.

Sonne oder Schatten, Helligkeit oder Dämmerung, was ist das Mass? Man muss einen Kompromiss finden."

103. *ibid.* p.88

104. *ibid.* p.67 : "Hinreissend allein das Zusammenspiel, der von Figur zu Figur weitergegebenen dynamische Impuls -

Barock, das ist Beinfreiheit, Leichtigkeit des Schritts !

Die notwendigen Stützen, denn im Stein musste Braun die Statik beachten, die er im Holz souverän beiseite schieben konnte, sind geschickt in Draperien, Baumstümpfe, Hunde, Wildshweine, Pfauen, Kisten und Kasten verwandelt, dienen als Symbole und Überhöhungen den Figuren, mitunter als ironisch widersprüchlicher Kontrapunkt, sind wenigstens kompositorisches Spannungselement, horizontaler Anker von vertikal aufsteigender Körperspirale- "

105. *ibid.* p.112 : "Das Genie schafft das Unerwartete, das so noch nicht Dagewesene...es fasst, mit herrischer Geste, zusammen, was verstreut herangewachsen, vorgebildet war in einer Epoche...es ist das höchste Mass, das

- Göttliche im Menschen, aber auch das Gefährdeteste...Bis zur Grösse geht es schrittweise bergan, aber dann braucht's den Flug. - "
106. *ibid.*: "Das Gefährlichste : die ständige Produktion und Förderung von Mittelmass. Sie mordet Gegenwart und Zukunft. -"
107. *ibid.* p.118 : "Wäre es ohne Zwang überhaupt aufgeblüht?"
108. *ibid.* p.11: "Stilistische Einordnungen und kunsthistorische Gefüge werden wertlos vor dem Erlebnis : vertraut man ihm, entsteht das Wunder der Zeitgenossenschaft."
109. *ibid.* p.39: "ich darf die Steine berühren, den frischen, noch immer spürbaren Meisselhieb Brauns ertasten. - Nähe, Zeitgenossenschaft stellt sich her, zweihundert Jahre verlöschen wie eine aufgeblasene Kerze."
110. *ibid.* p.60: "In welchen Figuren finde ich ihn?"
111. *ibid.* p.35: "Einheit von Natur und Skulptur. - Die menschliche Gestalt tritt hervor als Sublimierung alles Wachsenden, Gewänder überwuchern die Leiber wie Efeuranken den Baum, Haare, Beine, Zehen werden zu blossliegenden Wurzeln...und die Rinde des Birkenstamms ist zerklüfteter Bart"
112. *ibid.* p.39 : "das Auge verirrt sich in Gebirgen, in Höhlen, Löchern, Gängen, gleitet über Buckel und Grate"
113. *ibid.* p.51: "sein Leib ist eine wilde, zügellose Felslandschaft, die eher gewachsen als gehauen wirkt, Schöpfung eines Genies"
114. W. Förster - *Einblicke* - *op.cit.* p. 138 : " ...gewachsen und selbstverständlich...eine Skulptur...organisch, nicht "gemacht" ...wie ein Baum"
115. *ibid.* p.21,71,72,189
116. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - p.88 : "hier offenbart sich das Geheimnis der Kunst, ihre wirkliche Überzeugungskraft, die nie und niemals im Aufwand liegt, in der Vielfalt und thematischen Fülle, sondern allein in der Sublimierung, der dem Inhalt wesensgleichen Form - "
117. Dominique Fernandez - *Le banquet des anges. L'Europe baroque de Rome à Prague* - Paris,1984 et Guy Scarpetta - *L'artifice* - Paris,1988
118. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - *op.cit.* p.125 : "Wir haben (berechtigte) Angst, naturalistisch zu sein, wir wollen nicht 'Menzeln'"
119. W. Förster - *Einblicke* - *op.cit.* p.187 : "dann gibt es nicht die Arbeiter, die Wissenschaftler oder die Künstler, es gibt immer nur den einzelnen"
120. W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - *op.cit.* p.13 : " Die Fahrt birgt die Gefahren einer Odyssee in sich, - jedenfalls empfinde ich so."
121. *ibid.* p.80 : "Ortswechsel löst die Substanz Schmerz nicht auf."
122. *ibid.* p.10,78,109
123. *ibid.* p.22 et 25 : "Im Augenblick des Erwachens unbeschreibbares Glücksgefühl... einer Stunde zur Feier"
124. *ibid.* p.131 : "Als Junge am Bug stehend, im Fahrtwind, man war Entdecker, Arktiseroberer, war Pirat, enterte die schwarzen Pontons der Landungsbrücken, mit ihren weissen Aufbauten, den Lagern von Frachtgütern und Tauen, war der Matrose, der mit schweren Bäumen, mit Enterhaken das Schiff vom Ufer hielt"
125. *ibid.* p.12 : "Träume und Hoffnungen sind Motoren."
126. *ibid.* p.49 : "soviel ich hörte, brauchte Einstein nur drei Prozent seines Gehirns, und ich brauche von diesen drei Prozent nicht mal die Hälfte."
127. *ibid.* p.64 et 67
128. *ibid.* p.59 : "Wie lebt der Mensch?"
129. *ibid.* p.108 : "Bin unwiderruflich ausgeschlossen."
130. *ibid.* p.109sq.
131. *ibid.* p.67 : "Braun, das scheint mir gewiss, war kein Erotiker" et p.103 : "alles Verlockung, der Aufstieg zu den keuschen, musselinfältchenumspielten Brüsten, betörend, und dann der jähe Einbruch der Finsternis, die schwarze Höhle unter dem Gesichtsschleier...Dämonie bricht durch, Grauen, ein schreckliches Urteil über die Sinne. Eros und Todeshauch."
132. *ibid.* p.29 : "In solch einem Augenblick, in dem sich alles Glück der Erde im Herzen sammelt, müsste man sterben dürfen, - nicht im aussichtslosen Kampf mit dem Tod, nicht verseucht, zerschnitten, von Krämpfen und Angst geschüttelt, von Tumoren zerfressen, mit bitterer Zunge, die alles erfahrene Glück auflöst in Galle. Ich lebe dem Unglück des Todes entgegen mit zusammengebissenen Zähnen,

von Niederlage zu Niederlage, und es gibt dem Tod gegenüber keinen Trost als den, dass man ihn vollziehen könnte,vielleicht unter einem Apfelbaum -"

133. *ibid.* p.13 : "Man sage mir nicht, dass solche Reise gefahrloser sei als Odysseus' Meerfahrt. Ein Nagel auf dem Asphalt kann gefährlicher sein als ein Riff, ein platzender Pneu schlimmer als der Riss eines Segels, eine Bodenwelle birgt das gleiche Risiko wie die aufgerauhte See"

134. *ibid.* p.50 : "Also doch Odyssee"

135. *ibid.* p.48 : "und wenn ich abreise, werde ich auf zwanzig oder dreissig bedeutungslosen Blättern nicht nur mehr oder weniger gute Zeichnungen mitnehmen, sondern Psychogramme, genaue Niederschriften auch meines Zustandes während des Zeichnens, Kardiogramme der Angst, des Zögerns, des von Extrasystolen geplagten Herzens, der Lust, der Zuneigung, der Begeisterung, der Langeweile, des Desinteresses, des Versagens meiner Augen"

136. *ibid.* p.51 : "Meine Angst vor dem unberührten Papier"

137. *ibid.* p.60 : "Drachen aus Seide"

138. *ibid.* p.67 : "graublau heranrückende Heerzüge"

139. *ibid.* p.112 : "Wolken, schwere Himmelsfrüchte"

140. *ibid.* p.80 : "Der Himmel liegt heute wie eine ehemals weisse, vom Gebrauch, von Kratzspuren erblindete Emailleschüssel über der Landschaft."

141. *ibid.* p.94 : "im Strahlenkranz eine Monstranz" et der " Mond, faul auf dem Rücken liegend"

142. *ibid.* p.104 : "abends grosser Tiepolohimmel"

143. *ibid.* p.121 : "Lichtzauber, Farbenwunder. Die untergegangene Sonne schiesst aus der Deckung der Berge Feuerwerksgarben in den Himmel, - die Wolken sind Herden blutender Lämmer, Schlachtopfer der Nacht."

144. *ibid.* p.107 : "Wie schreiben?"

Das Wie, das angehängte, versinnlichende Bild, steht, wie ich höre, unter dem Verdikt der Literaturkritik, auch dem vieler Autoren, nicht ganz zu Unrecht : die Sprache strafft und präzisiert sich. Aber kein Gewinn ohne Verluste. In der Bildenden Kunst gibt es eine Gegenbewegung, bei Picasso zum Beispiel, der aus 'harten', eindeutigen Gegenständen, einem Fahrradsattel und einer Lenkstange, einen Stierkopf montiert, aus Tonkrügen ein Schafseuter, also Wie-Bilder schafft, Krüge wie ein Euter, Spielzeugautos wie ein Affengesicht, Wellpappe wie Feld, wie Falten, wie geriffelter Sand. - Zufall? Oder Rettungsversuch sinnlicher Assoziationen? Das Bild als Brücke in andere Zonen. Ambivalenz des Gegenstands, der Gestalt, des Zustands, - eine Form der Dialektik?

145. *ibid.* p.104 et 107 : "Der unbewusst wirkende Wunsch, statt ich 'man' zu verwenden. - Der Grund liegt nicht allein darin, dass man in der Schule ständig darauf hingewiesen wurde, das Ich tunlichst zu vermeiden, schon gar nicht an den Anfang eines Satzes zu stellen, denn das Ich müsse zurücktreten hinter dem Wir. Selbstaufgabe. Das Wir bestimmt, das Ich hat zu dienen. Aber das kann nicht die alleinige Ursache sein; das 'man' schiebt sich vor, wenn ein Gedanke von einer Gruppe oder einem Teil einer Generation getragen wird - durch gemeinsame Erfahrung. Das Ich ist ganz subjektiv. Zuweilen hat das Ich den Wunsch, sich ins anonyme Man zurückzuziehen, immer dann, wenn man am tiefsten berührt ist. Es ist leicht zu schreiben : Ich ging über den Platz; schwer : Ich wünschte nichts so sehr wie seinen Tod -

146. *ibid.* p.109: "Zwei Uhr morgens. Kein Schlaf. Im Augustinus geblättert"

147. Günter Kunert - *Der andere Planet - Ansichten von Amerika* - München-Wien,1975

148. Günter Kunert - *Der andere Planet* - et W. Förster - *Sieben Tage in Kuks* - passim

149. G. Kunert - *Der andere Planet* - *op.cit.* p.182 "dieses unaufhörlich verinnerlichte Zweckdenken" et p.198 "ein starkes Gerechtigkeitsgefühl"

150. *ibid.* p.208 : "durch von Vorsicht gehemmten Handlungswillen"

151. *ibid.* p.58 : "man kann nämlich ein Land lieben und es doch nicht mögen, es hassen und doch nicht verlassen wollen"

152. *ibid.* p.59 : "jedes Erörtern will zur Unmöglichkeit ausarten, sobald der Gegenstand der Erörterung die eigene Person ist"

153. *ibid.* p.7: "Erinnern und Schreiben, das ist identisch"

154. Anneliese Löffler - *Neues Deutschland* - Ende 1986/1987 : "Sich selbst zu begegnen und sich geborgen zu wissen in einer Gesellschaft, die alles ganz und gar auf den Menschen und seine Zukunft baut - das ist die Botschaft, die uns aus Büchern entgegentritt, wie sie Wieland Förster schrieb."

155. *Neue Deutsche Literatur- I*, 1995 - p.34-47 - Merk-Zeichen des Ausserordentlichen - Gespräch mit Wieland Förster - Entretien avec Achim Roscher, p.46 : "Die Labyrinth sind unverstellte Darstellungen von Gefängnissen im elementarsten Sinne, der Gefängnisse in uns und der, in die wir von aussen gesetzt sind. Rügen ist fast Heiterkeit. In den Rügen-Zeichnungen fand ich durch die Austauschbarkeit der graphischen Chiffren eine Art "Urblatt", "Urzeichen", nennen wir es Versöhnung zwischen Dingen und Elementen."

156. Claude Keisch - *Wieland Förster* - Plastik und Zeichnung - Dresden, 1977

157. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.258-264 - Zur Eröffnung der Purrmann-Ausstellung et *Hans Purrmann* - Malerei- Graphik - Zeichnungen - Plastik - Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik - 1982

158. Catalogue de l'exposition de 1980 - *Wieland Förster* - Plastik, Zeichnungen, Druckgraphik - Staatliche Museen zu Berlin/DDR - Nationalgalerie und Akademie der Künste - 1980

Catalogue de l'exposition de 1988 - *Wieland Förster* - Plastik und Zeichnungen - Eine Sonderausstellung des Stadtmuseums Weimar und des Goethe-Nationalmuseums Weimar - 1988

Catalogue de 1991 - *Wieland Förster* - Plastik- Zeichnungen - Radierungen - Ausstellung im Städtischen Museum - Lindau/Bodensee - 1991

159. W. Förster - *Landschaft II* - in *Sinn und Form* - 1983 - 1. Heft - Januar-Februar - p.92ss.

160. Aufnahme- und Studienbedingungen für Meisterschüler bei der Akademie der Künste der DDR.

I. Ziel - Die Akademie der Künste setzt sich zum Ziel,  $\bar{f}$  überdurchschnittlich begabte, fortschrittliche junge Künstler aller Kunstgattungen in ihrer künstlerischen und gesellschaftlichen Entwicklung zu fördern und zu eigenständigen, verantwortungsbewussten Künstlern zu entwickeln. Sie ist bemüht, künstlerische und inhaltliche Vielfalt zum Nutzen unserer sozialistischen Kunst zu unterstützen.

II. Aufnahme- und Studienbedingungen - 1. Alle Ordentlichen Mitglieder der Akademie sind ausbildungsberechtigt. Ein Meister soll in der Regel nicht mehr als 3 Schüler zur Betreuung übernehmen.

Die Akademie begrenzt die Zahl auf 30 Meisterschüler für alle Sektionen. Für die Sektion Literatur und Sprachpflege gelten diese Bedingungen, wenn vom Präsidium die für die Literatur spezifischen Studienmodalitäten bestätigt worden sind.

2. Das Ministerium für Kultur, die Fachverbände, Hochschulen und Universitäten sowie der Zentrale Bühnennachweis können den Sektionen Empfehlungen unterbreiten. Ausserdem besteht die Möglichkeit der freien Bewerbung.

3. Dem Bewerber zu einem Meisterschülerstudium ist gestattet, einen Mentor seiner Wahl zu benennen, ebenso darf ein Mitglied wünschen, einen bestimmten Meisterschüler zu betreuen. Über die Aufnahme wird nach einer Prüfung von Arbeitsergebnissen der Bewerber durch die Sektionen entschieden.

4. Entscheidend für die Aufnahme ist die künstlerische und geistige Qualität der vorgelegten Arbeiten sowie das von der Sektion erwartete Versprechen des Bewerbers, dass er als Meisterschüler seine Aufgabe mit grosser Leidenschaft und Intensität vorantreiben wird. Darüber hinaus wird die Stellungnahme der jeweiligen Fachverbände oder anderer gesellschaftlicher Partner eingeholt. Die Altersgrenze von 35 Jahren bei Studienbeginn sollte nur dann überschritten werden, wenn der Entwicklungsgang des Meisterschülers nicht nach den festgelegten Schul- und Studienbedingungen abgelaufen ist.

Bildende Künstler, Schriftsteller, Dramatiker, Regisseure, Komponisten usw. müssen eigene, der Öffentlichkeit zugänglich gewesene Arbeiten nachweisen.

5. Die Aufnahme eines Meisterschülers bedarf der Zustimmung der Sektion. Die Beschlüsse der Sektion auf Aufnahme müssen vom Präsidium bestätigt werden. Ein einheitlicher Studienbeginn wird angestrebt.



6. Für ausländische Künstler, die auf Empfehlung und mit Zustimmung der Sektion ein zeitweiliges Studium an der Akademie aufnehmen wollen, sind Sonderregelungen zu treffen (zeitliche Festlegung und Höhe des Stipendiums).

7. Die Meisterschülerzeit wird auf maximal 3 Jahre festgelegt. Ein Mentorenwechsel kann bei begründeten Anträgen in Übereinstimmung mit der Sektion vorgenommen werden.

Mindestens einmal jährlich informiert sich die Sektion über die Qualität der Arbeit jedes Meisterschülers. Vor dem Ende des 2. Jahres führt die Sektion Beratungen mit den Meisterschülern durch. Wird festgestellt, dass ein Studierender die in ihn gestellten Erwartungen nicht erfüllt, kann die Beendigung des Studiums beschlossen werden. Es wird angestrebt, während der Meisterschülerzeit entstehende Arbeitsergebnisse der Öffentlichkeit in Werkstattveranstaltungen vorzustellen.

Dem Präsidium wird jährlich über den Stand der Meisterschülerentwicklung Bericht erstattet.

8. Die Meisterschüler der Akademie erhalten eine materielle Sicherung nach der "Anweisung über Stipendien und Studiengelder für Meisterschüler der Akademie der Künste der DDR" vom 1.4.1978

9. Es wird dem Meisterschüler gestattet einen Betrag von 6 000-M jährlich durch übernommene Aufträge oder Verkäufe zu verdienen. Die Einnahmen über 6 000-M werden vom Stipendium abgezogen.

10. Für jeden Meisterschüler erhält der Mentor ein Betreuerhonorar von jährlich 3 000-M in Monatsbeträgen gezahlt.

11. Nach Beendigung der Studienzeit händigt die Akademie dem Meisterschüler eine Urkunde aus. Die Mentoren übergeben der Sektion eine schriftliche Einschätzung der künstlerischen Entwicklung des Meisterschülers.

III. Verantwortlichkeit - Die Verantwortung für die Aufnahme und fachliche Ausbildung des Meisterschülers trägt die jeweilige Sektion. Im Präsidium vertritt der Sekretär oder ein von der Sektion beauftragtes Mitglied der jeweiligen Sektion die Fragen der Meisterschülerausbildung.

IV. Ausbildung - 1. Die Ausbildung realistisch schaffender schöpferischer Künstler ist das Hauptanliegen des Meisterschülerstudiums.

Das geschieht durch:

- Ständige Beratung und Anleitung durch den Mentor
- Nachweis und Angebot von Einrichtungen zum Besuch von Vorlesungen und anderen Studienmöglichkeiten, die geeignet sind, die künstlerisch-ästhetische Bildung zu vervollkommen.

- Einbeziehung in die Akademiearbeit (thematisch geeignete Plenartagungen, Sektionssitzungen, Akademieveranstaltungen, Klubgespräche, gegenseitige Hospitationen, Austausch über künstlerische, ideologische und kulturpolitische Fragen).

- Den Möglichkeiten der Akademie entsprechend werden Studienreisen zu wichtigen künstlerischen Ereignissen auch ausserhalb der DDR realisiert.

- Sicherung der materiellen Basis neben den Stipendien durch Bereitstellung von Wohn- und Arbeitsräumen im Rahmen der gesetzlichen und praktischen Möglichkeit der Akademie.

2. Die Meisterschüler sind verpflichtet, während der Dauer ihres Studiums ihre ganze Zeit und Kraft ihrer Ausbildung zu widmen und alle ihre Arbeit behindernden Verpflichtungen auf ein Mindestmass zu beschränken.

3. Meisterschüler können Aufträge Dritter nur mit Genehmigung ihrer Meister übernehmen.

4. Nach Abschluss des Studiums werden ausgewählte Werke der Meisterschüler in einer gemeinsamen Akademieveranstaltung der Öffentlichkeit vorgestellt.

Die Arbeitsergebnisse sind möglichst umfassend zu dokumentieren.

Bestätigt im Präsidium am 5.10.1982

Conditions d'admission et d'études pour les étudiants de l'Académie des Beaux-Arts de R.D.A.

I. Objectifs

L'Académie des Beaux-Arts a pour objectif d'encourager le développement dans les arts et dans la société de jeunes artistes progressistes aux dons exceptionnels

et d'en faire des artistes autonomes, conscients de leur responsabilité. Elle s'efforce de soutenir le pluralisme des formes et des contenus pour le bien de l'art socialiste.

## II. Conditions d'admission et d'études

1. Tous les membres de plein droit de l'Académie peuvent former des étudiants. En règle générale un professeur ne doit pas avoir plus de trois étudiants. L'Académie limite à 30 le nombre des étudiants pour l'ensemble des sections. Pour la section Littérature et Langue ces conditions sont valables lorsque la Présidence a confirmé les modalités d'études spécifiques pour la littérature.

2. Le Ministère de la Culture, les organisations spécialisées, les universités et les grandes écoles de même que l'organisation centrale du théâtre peuvent soumettre des propositions aux sections. En outre les candidatures libres sont possibles.

3. Le candidat à un cursus effectué dans le cadre de l'Académie peut désigner un professeur de son choix, de même un membre de l'Académie peut choisir un étudiant. Les sections décident de l'admission, après examen des travaux des candidats.

4. Le critère décisif pour l'admission est la qualité, artistique et intellectuelle des travaux présentés de même que l'engagement que l'on attend du candidat de remplir ses devoirs d'étudiant avec passion et de façon intensive. En outre, on recueillera l'avis des organisations spécialisées et d'autres partenaires sociaux. La limite d'âge de 35 ans au début du cursus ne devrait être repoussée que lorsque l'étudiant n'a pas suivi le parcours scolaire et universitaire habituel.

Les artistes plasticiens, les écrivains, les dramaturges, les metteurs en scène, les compositeurs etc. doivent prouver qu'ils ont fait des travaux accessibles au public.

5. L'admission d'un étudiant doit être approuvée par la section. La présidence doit confirmer ces admissions. Les dates auxquelles commencent les études doivent être harmonisées.

6. Pour les artistes étrangers qui souhaitent être provisoirement étudiants de l'Académie, après approbation et sur recommandation des sections, des mesures particulières seront arrêtées (date et durée de la bourse d'études).

7. Le cursus ne doit pas excéder une durée de trois ans. Après une demande motivée et avec l'accord de la section, l'étudiant peut changer de professeur.

Au moins une fois par an la section s'informe de la qualité du travail de chaque étudiant. Avant la fin de la deuxième année la section a un entretien avec l'étudiant. Si l'on constate que l'étudiant ne répond pas aux espoirs que l'on avait placés en lui, son cursus peut être interrompu. Il est souhaitable que les étudiants présentent au public le produit de leurs travaux dans des ateliers.

Tous les ans un rapport est fait sur le développement de l'étudiant et il est transmis à la Présidence.

8. Les étudiants perçoivent une aide matérielle en vertu des dispositions sur les bourses des étudiants de l'Académie des Beaux-Arts de RDA du 1.4.1978.

9. Les étudiants sont autorisés à percevoir une somme de 6 000-M par an pour des commandes dont ils se sont chargés ou pour des ventes d'œuvres. Les revenus dépassant 6 000-M sont déduits de la bourse.

10. Pour chaque étudiant le professeur perçoit une indemnité annuelle de 3000 M, payable par mensualités.

11. À la fin du cursus l'Académie remet à l'étudiant un diplôme. Les professeurs remettent un rapport écrit sur le développement artistique de l'étudiant.

## III. Autorités responsables

Il incombe à chaque section d'assumer la responsabilité de l'admission et de la formation de l'étudiant. À la Présidence le secrétaire ou un membre chargé par la section traite des questions de la formation des étudiants.

## IV. Le cursus

1. La formation d'artistes réalistes créateurs est l'objectif principal des études.

Les moyens sont les suivants :

- contact permanent avec le professeur qui dirige l'étudiant

- l'attention de l'étudiant sera attirée sur les cours et autres possibilités d'études qui sont propres à perfectionner sa formation artistique
  - l'étudiant sera intégré au travail de l'Académie (sessions plénières sur des thèmes qui le concernent, réunions de section, manifestations organisées par l'Académie, échange de stages, échanges sur des questions esthétiques, idéologiques et de politique culturelle).
  - dans la mesure des moyens de l'Académie des voyages d'étude seront organisés à l'occasion d'événements artistiques importants, même en dehors de la RDA.
  - la vie matérielle sera assurée non seulement par les bourses mais par la mise à disposition des étudiants d'un logement et d'un local professionnel dans le cadre des possibilités légales et pratiques de l'Académie.
2. Les étudiants sont tenus pendant la durée de leurs études de consacrer tout leur temps et toutes leurs forces à leur formation et de réduire au minimum les obligations qui pourraient nuire à leur travail.
  3. Les étudiants ne peuvent se charger de commandes pour un tiers qu'avec l'autorisation de leur professeur.
  4. À la fin du cursus des œuvres sélectionnées, exécutées par les étudiants, sont présentées au public au cours d'une manifestation collective de l'Académie. Le rapport sur les travaux doit être aussi complet que possible.

Confirmé à la Présidence le 5.10.1982

161. Lettre à l'auteur d'août 1993 : "Vorgriffe...Gegenseitige Achtung vor der Arbeit des Anderen..."

Ich wollte eine Chance und eine Herausforderung in meiner Arbeit, ich war viel zu gespannt auf mich selbst im Umgang mit dieser Person, seine Radikalität gefiel mir.

Ich hatte grosse Mängel im Naturstudium. Förster gab mir zu bedenken, wenn ich seine Schülerin würde, werde es eine harte Zeit. Eine Chance war das Bessere, ich wusste, dass Förster seine Schüler stark auswählte.

Die ersten Korrekturen empfand ich wie Peitschenhiebe; nicht die Befindlichkeit seines Schülers war interessant für ihn, sondern die Unmittelbarkeit seiner Arbeit, seine Ehrlichkeit und sein künstlerisches Vermögen. Ich hatte bisher noch keinen Lehrer, der mich als Person so ernst nahm und so distanziert behandelte.

Korrekturzeit war in der Regel einmal in einem Vierteljahr; Förster kam, wenn er gebraucht wurde. Er wurde mein Gewissen, für diesen heftigen Schritt in meiner Persönlichkeitsentwicklung bin ich ihm sehr dankbar.

Eine seiner meistgestellten Fragen war die : '...arbeiten Sie?' Diese Frage produzierte ein gnadenloses - nach vorn. Die Qualität meiner Arbeit wurde hinterfragt, nicht meine Nase oder mein Becken. Ein solcher Umgang wäre für viele Frauen wünschenswert in Berufen, die als 'Männerdomäne' gelten...Wenn ich Försters Provokation von 14-16 Stunden Arbeit am Tag erfüllen wollte, so tat ich dies in einem festen Vertrauen in mich und weil man es mir zutraute. Die Korrekturen waren ein hart auf sich geworfen sein bis zur 'wiederfahrender Gnade' - also angenommen werden. Ein boshaftes '...ich kann es und sie (die Schüler) nicht' blieb einfach aus.

Förster besitzt eine natürliche Autorität und eine tiefe Achtung vor dem Leben. Sein Künstlertum besteht darin, dass er fähig ist, wesentliche Aussagen über Lebensprozesse zu machen : sprachlich, zeichnerisch, graphisch, malerisch, bildhauerisch. Ich kenne keine andere Persönlichkeit, die diese Komplexität besitzt. Hinzu kommt noch, dass er bereit ist, die gewonnenen oder erarbeiteten Erkenntnisse weiterzugeben."

162. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.250 à 254

163. *ibid.* p.251sq. : "Beteiligter auch : weil mein Auftrag nicht Vermittlung von Stil und Kunst heisst, sondern Sensibilisierung aller Sinne , sie fähig zu machen, Welt aufzunehmen und zu reflektieren : bei Sabine : im Bild, in der Zeichnung, in der Grafik."

164. Il s'agit de Konrad Wolf, mort prématurément d'un cancer

165. Franz Fühmann à Wieland Förster le 16.4.1982 : "Ich bin noch immer getroffen vom Hingehen unsres Präsidenten, und mir graut, wenn ich an die Zukunft denke. Und nun amtiert der Herr Baiertl - ist dem so? Grosser Gott, wohin sinken wir noch. Hast Du irgend einen Vorschlag, für wen man sich einsetzen

könnte? Ich sehe nur einen, der heisst Wieland Förster, der wäre ein würdiger Nachfolger, aber der wirds wohl nicht machen, was ich auch verstehen kann. Oder doch?

166. F. Fühmann à W. Förster le 12.6.1982 : "Lieber Wieland, ach, ich wollte Dich doch nicht kränken - es ist mir doch klar, dass Du das nicht machen kannst, ich wollte Dir nur sagen, wie hoch ich Dich schätze, nicht nur als Künstler, sondern auch als Kulturpolitiker, der Du b i s t -

nun ists daneben gegangen, sei mir nicht böse. Natürlich sollst Du vom Steinblock und Zeichenpapier nicht weg, und ich wünsche Dir Stille, so viel Du nur willst"

167. Peter Liebers - *Gespräch mit Wieland Förster über Franz Fühmann - Sinn und Form* - 1985 - Heft 2 - März/April - p.287-297

168. *ibid.* p.287 : "Werkstattgespräche"

169. *ibid.* p.288 : "eine unersättliche Neugier...die grosse Achtung, die der eine für den anderen hegte"

170. *ibid.* p.288 : "unsere Freundschaft...war nie schulterklopfende Bierfreundlichkeit : wir haben uns unsere Erfahrungen abgefragt, wir haben uns unsere Pläne und Hoffnungen mitgeteilt, wir haben die Gründe des Zweifels an unserer Arbeit, unserem Leben versucht aufzudecken und dem anderen Mut zugesprochen und zu helfen versucht."

171. Lettre de F. Fühmann à W. Förster du 16-4-1982 : "Wieland, das Büchlein, das ich mitschicke, ist auf grossen Strecken misslungen, es war ein Versuch, der mir heute als gescheitert erscheint, aber einer von jenen, die man anstellen muss, um zu erfahren, dass man dran scheitert. Es könnte die Frage auftauchen, warum das dann noch mitteilen? Aber es ist eine lit. pol. Frage geworden, Erscheinen oder nicht, und auch aus Scheitern kann man ja lernen. Ausserdem bekomme ich viele Briefe, die mir zeigen, dass es dennoch, das Buch, auch in dieser Missgestalt etwas bedeutet.

172. *ibid.* : "Ich warte sehnsüchtig auf den Trakl (Hinstorff), denn ich verschicke die Reclam-Ausgabe nur in Verbindung damit. Mein Text bei Reclam ist kastriert, erst der Hinstorff-Text ist dann das Ganze. Das heisst das Ganze auch wieder nicht, da ja dazu die Trakl-Ausgabe fehlt. Es ist zum Kotzen. Entschuldige.

173. *ibid.*: "Kommt doch mal bei mir vorbei, alle drei, ich tät mich sooooo freuen."

174. *ibid.*: "Machs gut, Wieland, übrigens, ich hab in einer Zeitschrift unsres Zivilschutzes gelesen : Nach einem Atombombenabwurf bei Käse 2 Millimeter abschälen, bei Fleisch 10 Millimeter, dann ists wieder geniessbar. Ich glaube, wir werden von Wahnsinnigen regiirt."

175. La mine est le dernier roman de F. Fühmann qu'il n'a pas pu achever et qui a été publié, chez Hinstorff au début des années quatre-vingt-dix

176. Lettre de F. Fühmann à W. Förster du 12.6.1982 : "Wieland, das war so unendlich lieb von Dir, was Du da zum Trakl geschrieben hast, ein bisschen unverdient wohl, wenngleich ich weiss, dass es mein wichtigstes Buch ist. Nun alle Kraft fürs Bergwerk - das muss drüber hinaus gehn. Natürlich : Das Visier ist hochgeschlagen, und siehe da, es geht offenbar. Nun kann ich dahinter nicht mehr zurück, wills auch nicht. geht auch gar nicht. Aber Altersstil - ich glaub noch nicht, eher Mittelalter, so ein Übergangding noch. Der Altersstil wird klarer, knapper, präziser, und ausserdem ist 60 noch kein Alter, ich fühls wenigstens nicht so, was allerdings gar nichts sagt."

177. Peter Liebers - *Gespräch mit Wieland Förster über Franz Fühmann* - in *Sinn und Form* - 1985 - Heft 2 - p.288 : "was nicht heisst, dass wir immer einer Meinung waren"

178. Lettre de F. Fühmann à W. Förster du 12.6.1982 : "Ja nur in Einem, Wieland, das seh ich anders als Du. Gewiss, ich erwarte von den Kritiken gar nichts, bin nicht begierig, dass mir ein Prof. Dr. Neubert oder wie diese Arschlöcher alle heissen, etwas zu meinen Büchern sagen könnte ( es gibt welche, die es können, Karin Hirdina etwa, die manchmal in *Sinn und Form* schreibt) - nein, darum geht es mir nicht, es geht mir um diese hartnäckige Missachtung von uns. Ob Christa Wolf an der Uni Frankfurt vor 3.000 Hörern ihre Betrachtungen über Cassandra liest, ob Heiner Müller ein neues Stück herausbringt, ob ich Trakl mache oder

die "Dampfenden Hälse" - uns wird demonstriert , dass wir nicht existieren, aber wir sollen natürlich zur Hand sein, wenn man mit uns protzen kann. Das finde ich so unerträglich. Gut, ich hab mich damit abgefunden, werde auch radikal, jetzt wirklich radikal alles abbauen, was ich sonst noch immer und immer wieder als Äusserungen zu Aktuellem versucht habe - aber dann sollte das auch Konsequenz haben. Dann eben aus der Akademie weggehen, es sei denn ihr Präsident hiesse W. F. - ich meine damit natürlich meinen Freund und entfernten Verwandten Willibald Fröhlich."

179. *ibid.* "Ach, Wieland, es ist so beschissen."

180. *ibid.* "Lege A. und E. meine Verehrung zu Füßen, und sei ganz herzlich gegrüsst, ich warte auf Dein Buch"

181. *Sinn und Form* - 1985 - Heft 2 p.297 : "Er war ein Mann, der ungeteilt leben, glauben, hoffen und bewundern wollte."

182. *ibid.* : "Es sind eigenständige Arbeiten, die sich hoffentlich ineinanderfügen, vielleicht bereichern."

## CHAPITRE VIII - LES ANNES QUATRE-VINGT

### *Aperçus*

Le livre intitulé *Aperçus* paraît pour le cinquante-cinquième anniversaire de W. Förster, en 1985. Il ne se présente pas comme un essai, mais comme un recueil d'articles, d'introductions de catalogues, de présentations d'autres artistes à l'occasion d'expositions, et d'interviews; il se compose de textes déjà parus mais dispersés dans différentes revues. Ce morcellement des données et ce caractère fragmentaire de l'approche justifient le mot d'*Aperçus*. C'est au lecteur qu'il revient de faire la synthèse. En outre W. Förster a regroupé sous ce titre un certain nombre de dessins et de sculptures qui représentent des torsos, le plus souvent féminins. Le choix d'un même terme pour désigner ses écrits et son œuvre graphique et sculpté vise à exprimer la permanence et la parenté profonde des sujets qui retiennent son intérêt.

Ce type de recueil de textes divers permet d'abord de dégager un manifeste esthétique plus implicite que véritablement développé et structuré, il nous livre la réflexion de l'artiste sur son œuvre, un bilan provisoire dressé en pleine maturité, et constitue au fil des pages un autoportrait. C'est sous ce triple éclairage que nous allons étudier *Aperçus*. Nous aurons recours, pour situer la réflexion de Wieland Förster sur l'art et en particulier sur l'écriture, à la comparaison avec différents recueils d'articles et d'interviews publiés par plusieurs artistes de R.D.A., choisis pour leur qualité et leur caractère représentatif : *Ansichten und Einsichten* (1976) de l'écrivain sorabe Jurij Brezan<sup>1</sup>, *Lektüre* (1979) de Stephan Hermlin<sup>2</sup>, *Lesen und Schreiben* (1973), *Die Dimension des Autors* (1986) et *Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht* (1986) de Christa Wolf<sup>3</sup>, enfin *Öffentlich arbeiten* (1987) de Christoph Hein<sup>4</sup>.

#### a. Un manifeste esthétique

Au cours d'un entretien, W. Förster dit à Claude Keisch, qui lui a consacré une monographie, son amour et son respect de l'art "qui prime toute autre chose"<sup>5</sup>. Il est convaincu que ce qui reste d'une époque, ce qui est transmis de génération en génération, ce sont les créations artistiques. "La Grèce vit par ses sculptures, par ses temples, Rome vit par ses places, ses palais et ses arènes, le XIX<sup>e</sup> siècle, le XVIII<sup>e</sup>, le XVII<sup>e</sup>, le XVI<sup>e</sup>, le XIV<sup>e</sup>, le XIII<sup>e</sup>, tous nous sont proches, en vérité, par la 'réalité de leur art', la réalité des hommes de ce temps est venue jusqu'à nous grâce à l'art." C'est pourquoi l'acte créateur exerce une telle fascination. À partir de matériaux rudimentaires et peu coûteux, l'artiste a le pouvoir, grâce à son génie, à sa puissance créatrice, de faire surgir de rien "un monde, un nouveau cosmos". Cet acte créateur a quelque chose d'une aventure, W. Förster l'assimile à la passion amoureuse. "Chaque fois que je vois devant moi ces matériaux bruts, j'ai l'impression d'avoir à relever un défi et alors il dépend de moi, de ma force créatrice, de faire quelque chose de significatif, d'important, d'élémentaire. C'est un défi formidable auquel on ne peut échapper. Dans chaque motte d'argile, dans chaque bloc de pierre, il y a la possibilité de faire une figure qui ait la grandeur d'un Michel-Ange, dans chaque sac de plâtre il y a un portrait, une figure qui a le charme et la véhémence d'un Marini - et naturellement votre propre univers de représentations qui ne sont pas encore libérées. C'est quelque chose d'étrange, un appel constant, qui en même temps, si on y répond, vous renvoie quotidiennement à vos propres limites. Et alors c'est l'échec dont je parle, un échec permanent, même s'il doit y avoir un progrès dans l'ensemble de l'œuvre. C'est un processus toujours renouvelé, fait d'espoir, d'euphorie et d'abattement, à vrai dire c'est toujours un grand amour"<sup>6</sup>.

*Aperçus* va être d'abord l'expression des choix esthétiques de W. Förster dans les arts plastiques et en littérature, parmi les artistes et les styles qu'il aime. Les artistes du passé constituent ses références.

Ses références en sculpture : lorsqu'il réfléchit sur la sculpture, dans son entretien avec Claude Keisch, il se reporte aux maîtres du passé, opposant Michel-Ange, le visionnaire, à Rodin, chez qui les facultés d'exécution l'emportent<sup>7</sup>. C'est essentiellement à partir de la sculpture que W. Förster définit ses choix dans les différentes époques de l'histoire de l'art. Il a une prédilection pour l'art égyptien de l'Ancien Empire<sup>8</sup> et l'art grec archaïque, par opposition à l'art hellénistique, parce que l'époque archaïque privilégie les formes pures, dépouillées : "je crois", dit-il dans un entretien avec Henry Schumann, "que dans les

périodes de décadence, ce que l'on peut observer dans la sculpture grecque, la décadence de la forme va de pair avec l'accentuation du geste, le caractère de plus en plus théâtral, de plus en plus littéraire. Nous sommes alors en présence d'un théâtre plastique. La grande époque, l'époque archaïque est l'absence de littérature<sup>9</sup>. C'est de la Grèce ancienne qu'il se sent proche, lorsqu'il écrit dans le récit de voyage en Tunisie *Rencontres* : "Je suis un Grec"<sup>10</sup> et il explique à Anneliese Löffler, au cours d'un autre entretien : "Dans la haute époque, en Grèce, il y a une pureté visionnaire de l'image de l'homme, qui évidemment ne venait pas de la pureté de la société, mais du rêve, de l'imagination, de la volonté. C'est pourquoi la forme artistique ne subit aucun affaiblissement d'ordre discursif - dans le kouros archaïque par exemple. Un ou deux siècles plus tard, après Périclès, cette image de la Grèce des premiers âges se dégrade pour donner lieu à une représentation théâtrale, pendant la période qui, depuis Winckelmann jusqu'à aujourd'hui, est considérée par les archéologues comme la grande époque de la Grèce, mais me paraît, à moi, être déjà la décadence. La force de conviction de la sculpture archaïque est dans la vision"<sup>11</sup>.

Dans un entretien avec Eduard Schreiber, W. Förster revient sur sa prédilection pour l'art archaïque grec des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles, par opposition aux créations des III<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> siècles : "Tandis que dans les premiers siècles, l'époque archaïque, l'espérance et l'idéal s'expriment dans une forme rigoureuse, tout à fait tendue, "ascendante", qui va de l'intérieur vers l'extérieur, cette force décline de façon manifeste au profit du dessin, d'une façon de traiter l'objet de l'extérieur, qui s'épuise dans un style de plus en plus naturaliste et dans le geste"<sup>12</sup>. On pourrait suivre ainsi l'évolution de la création artistique depuis le VII<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'époque hellénistique, à partir d'un exemple, la représentation de la main qui perd peu à peu sa vigueur initiale<sup>13</sup>. L'époque romaine présente le même phénomène d'abâtardissement : "l'imitation du modèle grec, alors que les Romains avaient une autre perception de l'existence, devait produire l'avilissement, la perte de l'intériorité, l'affaiblissement dans le naturalisme"<sup>14</sup>. La sculpture romaine a un caractère "déclamatoire"<sup>15</sup>.

Si W. Förster se sent si proche de l'art grec, "héritier du monde culturel grec", c'est que l'art grec exprime une sensualité qui est la sienne : "La valorisation du corps est un choix tout à fait fondamental, parce qu'elle témoigne d'une attitude sensuelle à l'égard de l'homme", à la différence de l'art gothique, qui repose sur la "négation du corps"<sup>16</sup> "au profit de la spiritualité"<sup>17</sup>. Longtemps W. Förster s'est senti étranger à la sensibilité baroque comme à la sensibilité gothique. Il dit avoir rejeté (*verschmäht*) l'art baroque pendant ses études, puis il a commencé à apprécier ses réussites<sup>18</sup>.

Nous avons vu comment il a redécouvert le baroque de Matthias Braun à Kuks. S'il privilégie l'art archaïque il n'apprécie que médiocrement l'art naïf<sup>19</sup>. En revanche sa prédilection pour les lignes pures de l'art archaïque explique aisément son intérêt pour la modernité. Il se sent une profonde affinité avec les grands sculpteurs du XX<sup>e</sup> siècle, il aime les contours dépouillés de leurs créations. À l'occasion d'un colloque sur la sculpture qui s'est tenu à Magdebourg en 1977, W. Förster a fait une communication sur "le contenu de la forme"<sup>20</sup>, au cours de laquelle il insiste sur la parenté de l'art archaïque et de l'art contemporain : "Les styles des époques primitives de la sculpture se révèlent à l'état relativement pur ou mieux dans l'unité du contenu et de la forme : l'art archaïque, égyptien et étrusque, mais aussi la "modernité" (Arp, Laurens, Brancusi et Moore, les réalistes Lehbruck, Marini, Wimmer et Giacometti)"<sup>21</sup>.

C'est à chaque artiste qu'il revient de rechercher sa propre solution pour opérer l'adéquation du sujet et de la forme. Tout grand maître est un défi, une invitation à faire aussi bien, mais autrement. L'œuvre de Barlach, que W. Förster admire au même titre que celle de Lehbruck, est inimitable et ne peut avoir de postérité : "Si n'importe quel autre voulait reprendre les caractères extérieurs de la sculpture de Barlach, cela conduirait inmanquablement à une perte de sens insupportable - l'artisanat en offre suffisamment d'exemples, car le prochain, le suivant ne vit pas de la peur, de la joie, du rêve, de la détresse de cette personne unique qu'est Barlach et qui possédait une structure individuelle particulière, dans sa pensée et dans sa sensibilité. Si l'on détache une partie de l'unité de cet ensemble, tout s'écroule. La même chose vaut pour d'autres artistes, disons pour Lehbruck : cette recherche de l'ultime expression, cette dernière extrémité, la solution optimale qu'il a trouvée avec son *Homme qui tombe*, on ne peut pas aller plus loin, on ne peut que faire autrement"<sup>22</sup>.

Le sculpteur auquel W. Förster se réfère le plus souvent dans *Aperçus* est Marino Marini (1901-1980), qui perpétue la tradition romaine du portrait. Il fait partie des artistes qui ont été les plus stimulants

pour lui<sup>23</sup>. Il a exécuté, comme W. Förster, des portraits d'artistes, tels qu'une tête sculptée de Kokoschka, des portraits dessinés de Marc Chagall et de Henry Miller. Chacun de ses portraits "apporte d'autres formulations plastiques", Marini "n'impose pas sa griffe personnelle à son modèle, mais la dégage de l'individu qu'il s'agit de représenter". Il fait partie des grands du 20<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>.

Toutes ces références indiquent assez clairement que W. Förster ignore délibérément la sculpture du réalisme socialiste et que son univers de formes ne se distingue guère de celui d'un artiste occidental de son époque, même si sa propre pratique est plus figurative que celle de Hans Arp, Brancusi ou Henry Moore.

Ses références en peinture et dans les arts graphiques: dans les années où les textes d'*Aperçus* voient le jour, W. Förster fait beaucoup de dessins et de gravures, mais peu de peinture. En revanche il avait peint dans sa jeunesse et exécutera quelques tableaux après la chute du Mur. Le monde des peintres, qui sont souvent aussi des graveurs, lui est familier, de la Renaissance aux grands maîtres du XX<sup>e</sup> siècle. Il trouve chez Léonard de Vinci et chez Dürer des études de physionomie, chez Dürer la tendance allemande au dessin clair-obscur<sup>25</sup>. Des peintres de l'étrange comme Piranèse et Bresdin l'ont marqué<sup>26</sup>. Parmi les modernes français, il privilégie Matisse et surtout Cézanne, qui crée l'espace dans ses tableaux à partir de la couleur<sup>27</sup>. W. Förster évoque dans un texte écrit pour le catalogue d'une exposition qu'il a organisée à l'Académie, le peintre Paul Eliasberg (1907-1983), Français d'origine juive russe et qui a passé son enfance à Munich et ses années de jeunesse à Berlin. W. Förster apprécie son œuvre parce qu'elle est pénétrée d'esprit latin, "du sens de la mesure et de la forme"<sup>28</sup>.

Chez les contemporains italiens, il retient Morandi<sup>29</sup>, mais c'est à la peinture allemande frappée d'anathème à l'époque stalinienne qu'il recourt le plus souvent : Liebermann, Klee et Macke, qui ont rompu avec le XIX<sup>e</sup> siècle et pressenti les grands bouleversements du XX<sup>e</sup>, Otto Dix, dont le triptyque consacré à *La Guerre* est jugé "par son sujet horrible, mais en tant qu'œuvre d'art grandiose", Kirchner, Kokoschka qui a pratiqué avec une égale maîtrise peinture et écriture, Beckmann, qui a impressionné beaucoup de peintres de sa génération. W. Förster évoque également un artiste moins connu en France, le peintre de Berlin Werner Heldt<sup>30</sup>. Comme il a organisé une exposition pour Eliasberg, W. Förster a voulu rendre hommage à Hans Purrmann, ami de Matisse, peintre marqué lui aussi par la tradition latine, attiré, comme W. Förster, par le monde méditerranéen<sup>31</sup>. Essentiellement peintre, Hans Purrmann a exécuté également sculptures et dessins de nus.

L'art de R.D.A. : comment W. Förster juge-t-il les sculpteurs et les peintres de R.D.A.? On trouve tout naturellement dans *Aperçus* de nombreuses références aux figures du monde des arts plastiques de son pays. Il rappelle d'abord ceux qui ont été ses maîtres en sculpture : Fritz Cremer "dont l'enseignement reposait sur une étude intensive de la nature" et sur le métier, Walter Arnold, Gustav Seitz, boursier de la Villa Massimo, puis il évoque les sculpteurs de sa génération, avec qui il a exposé : Waldemar Grzimek, Werner Stötzer, Christa Sammler, Reinhard Dietrich<sup>32</sup>. Lorsque le sculpteur Werner Stötzer reçoit le prix Käthe Kollwitz en 1975, c'est W. Förster qui prononce le discours. Leurs deux noms sont souvent associés, car ils sont considérés comme les deux meilleurs sculpteurs de l'école berlinoise de leur génération.

Les peintres de R.D.A. tiennent une certaine place dans les textes d'*Aperçus*. W. Förster reconnaît, dans un entretien avec Henry Schumann, que la peinture a un plus grand éventail de moyens d'expression en R.D.A. que la sculpture, mais on chercherait en vain les noms des peintres les plus célèbres, Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig, Werner Tübke, qui œuvrent à Halle ou à Leipzig. En revanche, il cite les noms de Rudolf Bergander, Walter Womacka, Bert Heller, comme exemples de peintres encouragés par le régime. Il apprécie davantage, ainsi qu'il le dit dans une lettre, Albert Ebert. À l'occasion de la remise du prix Käthe Kollwitz, en 1978, il ne cache pas son estime pour Dieter Goltzsche. Chez Hans Vent, dont il est l'ami, il trouve une synthèse entre l'art français et l'art allemand<sup>33</sup>. Quelques textes de présentation sont consacrés à de jeunes artistes, dont certains ont été ses élèves à l'Académie, comme Sabine Curio qui s'est retirée pour peindre au bord de la Baltique<sup>34</sup>. À plusieurs reprises, W. Förster parle de l'œuvre d'un autre peintre de la Baltique, retiré sur l'île d'Usedom, longtemps tenu à l'écart et dont il admire le talent, il s'agit d'Otto Niemeyer-Holstein (1896-1984). Cet artiste a été une rencontre importante pour lui, l'incarnation d'un démocrate après la période nazie<sup>35</sup>. Il le célèbre, à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, et exprime sa reconnaissance à l'égard d'un homme fidèle à son œuvre, n'écoulant que sa conscience, "doué de



rigueur et de patience, d'énergie et d'un grand amour, d'une grande soif pour tout ce qui est vivant, pour le paysage, la fleur, la lumière, la couleur et l'être humain. Pourvu du regard et de la main du peintre authentique, percevant les plus fines vibrations des tons, les notant et les ordonnant pour réaliser le tableau<sup>36</sup>. Niemeyer-Holstein, proche de l'impressionnisme, marque encore la jeune génération d'artistes de R.D.A.. Il incarne pour l'élève de W. Förster, Sabine Curio, comme pour beaucoup d'autres jeunes artistes, dans le domaine esthétique une "figure de père"<sup>37</sup>. Il est lié d'amitié avec le peintre Hans Vent, le sculpteur Werner Stötzer<sup>38</sup>.

Ses références en littérature : en 1950 W. Förster était sorti de la prison de Bautzen avec une grande soif de culture, un besoin de lire les œuvres essentielles de la littérature universelle et cette passion ne l'a pas quitté. Il se réfère à Homère, à Shakespeare<sup>39</sup>, à Goethe, dont il lit *Le voyage en Italie*, à Hölderlin, qui comme le dieu Apollon associe la clarté et l'obscurité<sup>40</sup>. Il faut faire une place particulière à Kleist parce qu'on assiste, dans le milieu des artistes de R.D.A., à une véritable redécouverte de Kleist dans les années soixante, qui prélude à la réhabilitation du romantisme et n'est pas sans arrière-pensée politique. Kleist est pour Christa Wolf, comme pour W. Förster, l'artiste en marge de la société, le contraire du poète de cour, de l'écrivain au service d'un régime, un artiste qui dérange<sup>41</sup>, qui va jusqu'aux limites de son être et de ses sentiments, qui est intraitable<sup>42</sup>. Christa Wolf imagine dans *Aucun lieu. Nulle part (Kein Ort. Nirgends)*, sa rencontre avec Karoline von Günderode, W. Förster exécute une sculpture à la gloire de Kleist (ill.18) plutôt qu'un portrait sculpté, pour faire sentir sa présence dans notre siècle<sup>43</sup>; elle exprime la tension et le tourment, la nostalgie et la douleur. Kleist "n'est pas l'écrivain qui aurait ôté le dard de notre chair"<sup>44</sup>. Cette sculpture "résume tous ses torsos dans un grand bloc de pierre"<sup>45</sup>. W. Förster a essayé de rendre "cette aspiration à l'absolu, ce désir de justice, de vérité, de beauté"<sup>46</sup>. Il cite à plusieurs reprises Kleist dans ses entretiens, disant qu'il lit avec prédilection ses nouvelles et en particulier *Michael Kohlhaas*, qu'il a relu les œuvres complètes avant de faire sa sculpture<sup>47</sup>. Il fait un portrait dessiné de Kleist à côté d'un autoportrait, comme pour souligner son attachement et le sentiment d'une certaine parenté<sup>48</sup>. Ce qui le fascine chez Kleist c'est la blessure, la déchirure intérieure<sup>49</sup>.

Kleist est donc une figure de référence pour les intellectuels de la R.D.A. comme quelques années auparavant Thomas Mann, que W. Förster mentionne à trois reprises. Il lui a consacré une statuette représentant Thomas Mann assis dans une pose familière, en hommage à un écrivain révérend<sup>50</sup>. Thomas Mann l'a guidé, lui a permis de sortir de la confusion d'esprit où le nazisme avait plongé l'Allemagne et de trouver sa propre voie. Il a été, pour lui et pour sa génération, un maître, un exemple et il reste un modèle dans son engagement politique et dans son œuvre littéraire. Il a su reconnaître chez son frère Heinrich les qualités de l'esprit latin que W. Förster goûte chez le peintre Purrmann et dont Thomas est persuadé qu'il peut féconder l'esprit allemand<sup>51</sup>. Un autre écrivain de R.D.A., Stephan Hermlin, dit dans un article de *Lecture* son attachement à l'ouverture, à la tolérance de Thomas Mann, ce qui est une forme de manifeste contre l'intolérance si souvent rencontrée dans les années stalinienne de la R.D.A. Thomas Mann est pour beaucoup d'écrivains le représentant d'un véritable humanisme, terme que la culture officielle de R.D.A. a tendance à galvauder et à pervertir. Christoph Hein, d'une génération plus jeune, partage l'intérêt de ses aînés pour Thomas Mann et déplore de le voir déjà traité dans un roman italien comme un classique qu'on tient ouvert sur ses genoux mais qu'on ne lit pas<sup>52</sup>.

Dans *Aperçus*, comme plus tard en 1992 dans le film qui lui est consacré, *Un rebelle discret (Ein stiller Rebell)*, W. Förster dit son admiration pour Brecht. Il rappelle que la langue de Brecht est marquée par celle de Luther, par la tradition biblique<sup>53</sup>. Il cite également un auteur redécouvert dans les années soixante, un maître du style, un écrivain exigeant qui place la langue au centre de ses préoccupations, le Viennois Karl Kraus, qui disait volontiers : "Je ne possède que la langue des autres. La mienne fait de moi ce qu'elle veut"<sup>54</sup>.

Si l'on aborde les auteurs contemporains, il faut noter l'absence de Heinrich Böll dans les textes et entretiens d'*Aperçus*, en dépit de l'admiration que W. Förster professe pour lui. Peut-être W. Förster apprécie-t-il plus l'homme que l'écrivain. C'est ce qui semble se produire pour Christa Wolf, avec qui il est lié d'amitié. W. Förster ne mentionne aucun de ses livres, alors qu'elle est au centre de la vie littéraire de R.D.A. et un des rares écrivains à être lu au-delà des frontières du pays. Des autres auteurs en vue de R.D.A., Hermann Kant, Erwin Strittmatter, Ulrich Plenzdorf, il ne dit rien non plus. En revanche il cite

Bobrowski et Franz Fühmann, dont il a fait deux portraits sculptés, ainsi qu'Erich Arendt, dont il a dessiné un portrait. Il a rencontré Bobrowski dans Berlin, il a assisté à une de ses lectures et tenté de rendre la "subjectivité du poète lyrique" lorsqu'il a exécuté son portrait à la demande de l'Union Verlag<sup>55</sup>. Le poète Erich Arendt comme son ami Fühmann le conseillent dans son travail d'écrivain<sup>56</sup>. Le point de départ de son amitié avec Arendt a été une lecture publique des poèmes d'E. Arendt, une conversation sur le monde méditerranéen, suivie d'échanges<sup>57</sup>. Au terme de l'exécution de son portrait sculpté Erich Arendt a écrit un essai sur l'œuvre de W. Förster, publié dans la monographie que Claude Keisch a consacrée à l'artiste. L'amitié de W. Förster et de Franz Fühmann est évoquée dans le chapitre consacré au voyage à Kuks. Elle tient une grande place pour W. Förster et il n'est pas étonnant qu'il parle de cet auteur plus que d'aucun autre. Il a fait son portrait à l'automne de 1969 par intérêt pour l'homme et pour l'oeuvre. Il l'avait rencontré à l'occasion du 65<sup>e</sup> anniversaire d'Erich Arendt. Son portrait est un acte de gratitude pour l'intérêt qu'il a témoigné aux premières tentatives de W. Förster en littérature, et le sculpteur rend hommage pour son cinquantième anniversaire "à son intelligence toujours stimulante, à sa cordialité,... à son goût de l'effort et à son opiniâtreté dans le travail"<sup>58</sup>.

Les écrivains russes étaient à l'honneur en R.D.A., mais W. Förster ne cite aucun contemporain. Il reste fidèle à Tchekhov et à Tolstoï<sup>59</sup>. Des écrivains anglo-saxons il ne cite que Joyce<sup>60</sup>, ses lectures de Faulkner sont mentionnées<sup>61</sup>. Les écrivains d'Amérique du Sud se trouvent au centre du débat littéraire dans les années 70, W. Förster lit un poète communiste, fort prisé en R.D.A. : le Chilien Pablo Neruda, dont il a fait un portrait sur stèle qui exprime sa richesse, sa sensualité et ses combats<sup>62</sup>. Comme les écrivains de l'exil, qui ont fortement marqué de leur empreinte la littérature de R.D.A., il est familier de la littérature française, même s'il ne la connaît que par des traductions. Il lit Saint-John Perse dans la traduction d'Erich Arendt<sup>63</sup>. Il apprécie, nous l'avons dit, l'esprit français, fait d'équilibre, d'humanisme, de rationalité et de sens de la forme<sup>64</sup>, incarné non seulement par les poètes mais aussi par les bâtisseurs, ainsi Le Corbusier a-t-il étudié les architectures des différents continents et constaté leur rapport avec l'homme dans un traité intitulé *Modulor* qui semble à W. Förster "riche d'enseignement"<sup>65</sup>.

La lecture n'est pas un sujet neutre en R.D.A., c'est un thème de propagande. Médias et journaux, porte-parole de la culture répètent à satiété que la télévision a éclipsé la lecture dans les loisirs des Occidentaux, et en l'occurrence surtout des Allemands de l'Ouest, tandis que la lecture a conservé les faveurs du public en R.D.A. On en veut pour preuve le fait que les nouvelles publications sont rapidement épuisées. En fait les tirages sont faibles et les livres ne sont pas réimprimés en fonction de la demande, sous prétexte que le papier est contingenté. Plusieurs écrivains de R.D.A. font l'éloge de la lecture : Christa Wolf, Jurij Brezan, Stephan Hermlin ou Christoph Hein.

Dans un recueil de textes divers, intitulé *Points de vue et découvertes (Ansichten und Einsichten)*, sous-titré *De l'atelier littéraire*, Jurij Brezan rappelle ses premières expériences de lecteur, doublées par les récits de sa mère et des ouvriers et paysans sorabes qu'il côtoyait dans son enfance, pour dire l'importance de Maxim Gorki qui a fait de lui un écrivain, parce que cet auteur opérait la synthèse du monde des livres et de l'expérience d'un milieu populaire : "Si je n'avais pas découvert dans une phase décisive de ma vie l'œuvre de Maxim Gorki, je ne serais probablement jamais devenu écrivain". L'écrivain russe lui a révélé qu'il pouvait peupler ses livres de valets et de servantes, de vachers et de domestiques du château, en un mot des gens qu'il connaissait dans son village de Lusace et que "c'est seulement dans son propre monde et à partir de son monde que l'on peut vraiment écrire". Les écrivains sont ceux qui lui ont "ouvert la porte de son propre univers"<sup>66</sup>. La vie et la lecture entretiennent pour lui des rapports étroits. Depuis sa jeunesse, tout ce que vit Jurij Brezan enrichit son approche de la lecture: "Aujourd'hui", conclut-il en 1973, "il y a pour moi beaucoup plus de choses dans *Guerre et paix* qu'il y a dix ans"<sup>67</sup>.

Christoph Hein part de ses lectures, en particulier d'une phrase d'Anna Seghers, pour réfléchir au pouvoir de la littérature, à sa capacité de changer les choses<sup>68</sup>. Dans *Lire et écrire*, Christa Wolf imagine combien elle serait plus pauvre si elle avait été privée des trésors de la lecture. Les contes lui ont appris la notion du bien et du mal et tous les livres de sa jeunesse lui ont révélé qu'il y avait mille façons, très différentes de sa vie quotidienne limitée, de vivre la condition humaine. Elle se livre à une hypothèse, imagine qu' "une force...efface d'un coup de baguette magique toutes les traces que la lecture de livres de prose a laissées dans (sa) tête". Elle ne connaîtrait ni Blanche-Neige, ni Rübzahl, ni Eulenspiegel, ni Don

Quichotte, ni Gulliver, ni la belle Hélène, ni le Docteur Faust et elle évoque les fâcheuses conséquences d'un tel vide : "Ma morale ne s'est pas développée, je souffre d'anémie spirituelle, mon imagination est atrophiée. Il m'est difficile de comparer, de juger. Le beau et le laid, le bien et le mal sont des concepts flous, incertains. Ma situation n'est pas brillante. Comment puis-je deviner que le monde dans lequel je vis est dense, varié, foisonnant, peuplé des figures les plus étranges ? Qu'il est plein d'aventures, qui m'attendent moi, précisément... Surtout l'expérience est irremplaçable que la richesse de la vie n'est pas épuisée par les quelques actions qu'il nous est donné par hasard de faire"<sup>69</sup>. Pour W. Förster aussi, la lecture des livres élargit le champ de l'expérience individuelle, vous apprend à connaître d'autres vies humaines possibles.

La définition d'une esthétique : les multiples références de W. Förster aux œuvres artistiques du passé et de l'époque contemporaine sont une première approche qui permet de préciser les contours de son univers esthétique. Il le définit plus précisément et d'abord a contrario. Il refuse tout ce qui peut rappeler de près ou de loin la sculpture nazie. Si l'on se rappelle qu'Igor Golomstock englobe dans un même ouvrage *L'art des dictatures* la production artistique nazie et la production soviétique, que certains sculpteurs appréciés pour leur portraits d'Hitler, par exemple Johannes Friedrich Rogge, ont repris sans difficulté du service en R.D.A. pour exécuter les portraits des grandes figures du communisme comme Lénine ou Thälmann, on peut en déduire que W. Förster déteste tout ce qui dans l'art de R.D.A. subsiste de l'époque hitlérienne<sup>70</sup>. Il rejette également le kitsch, conséquence de la production industrielle qui cherche à imiter les matériaux naturels<sup>71</sup>, et l'exotisme qu'il qualifie d'"art zoologique"<sup>72</sup>. Il opte pour le choix de l'essentiel qu'il a appris de Lao-Tseu, la simplicité des origines, la forme pure<sup>73</sup>. Il déteste la routine, la répétition, la reprise : "Il y a", écrit-il dans une intervention sur la forme et le contenu, "trop de productions académiques qui courent toutes seules et d'emprunts irréfléchis"<sup>74</sup>. L'œuvre devrait, à ses yeux, avoir un caractère unique, inimitable, elle est "le produit... d'une longue tradition culturelle qui a abouti à l'œuvre, chez une personne tout à fait particulière, à un moment tout à fait particulier"<sup>75</sup>. Les chefs-d'œuvre sont intemporels, ainsi qu'il le constate à propos des sculptures de Matthias Braun à Kuks. Comme il n'y a pas de véritable filiation entre les génies, il n'y a pas de "concurrence" entre les artistes. Il choisit ainsi l'exemple de Hans Purmann, contemporain de Picasso, de Braque, de Bonnard, de Matisse, des Fauves, des expressionnistes allemands, des surréalistes, des tachistes, et qui intègre toutes ces visions mais "se retire en lui-même, sans éprouver d'irritation, et crée à partir de lui-même ce que précisément lui seul peut créer"<sup>76</sup>.

Le consensus en matière esthétique lui paraît nocif : "peut-il y avoir dans l'art une absence de contradiction qui vise à l'uniformité ?" Le débat, l'interrogation doivent être permanents. Il faut avoir "la force de poser des questions et de soumettre à l'examen ce qui a été atteint et semble acquis pour ouvrir de nouveaux espaces et seuls une recherche et un art créateurs et qui donc cherchent à pénétrer plus avant dans l'inconnu peuvent y parvenir"<sup>77</sup>. A l'opposé de la reproduction, le concept de création est au centre de l'esthétique de W. Förster. Se souvenant d'une sculpture de Rodin, *La voix intérieure*, vue à Prague, W. Förster note "l'expérience de la création dans l'art qui se révèle rarement même dans les œuvres des grands"<sup>78</sup>.

Le manifeste que l'on peut dégager d'*Aperçus* est dirigé contre les canons que le régime de la R.D.A. entendait imposer aux artistes au moment où W. Förster s'est formé à Dresde et au début de sa carrière à Berlin. Ils n'ont pas été supprimés du jour au lendemain avec l'arrivée d'Erich Honecker au pouvoir. La revendication de liberté et de qualité, que W. Förster exprime, reste nécessaire, même si, à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, elle ne présente plus guère de risque. On peut considérer qu'à l'intérieur de la R.D.A. son esthétique et sa pratique sont faits de compromis, terme qu'on ne doit pas entendre comme péjoratif. Pour ne pas opérer un tournant radical, les autorités politiques et culturelles continuent à préconiser le réalisme, comme sous Ulbricht, mais le concept est devenu tout à fait extensible et l'étiquette recouvre pratiquement tout, sauf le non-figuratif. Poussé par ses interlocuteurs à se prononcer sur son appartenance au réalisme, W. Förster en donne sa propre définition, dans laquelle entre une bonne part de subjectivité : "Le réalisme doit aujourd'hui être chargé d'une prise de position personnelle en face du corps, de la figure humaine"<sup>79</sup>. W. Förster reste un adepte de l'art figuratif et c'est un des sens qu'il donne au mot de réalisme : "Les catégories sont-elles si importantes ? Ce qui m'intéresse, c'est l'image de l'homme et c'est pourquoi je suis réaliste"<sup>80</sup>. Au colloque de Magdebourg sur la sculpture, en 1982, il revient sur le choix qu'il a fait. Malgré les possibilités que l'art abstrait lui offrait, il n'a pas opté pour lui et il s'en explique : " je ne l'ai pas fait, pour beaucoup de raisons personnelles, entre autres parce qu'il me semblait plus important

d'exprimer ma vision de l'homme plutôt que de travailler sur des éléments formels. Le sentiment que l'homme est au centre de la vie était le plus fort<sup>81</sup>. Cet art réaliste n'a rien perdu, à ses yeux, de sa valeur : "Il me semble", dit-il dans l'entretien avec Henry Schumann, "qu'un réalisme intense, large, qui pose toutes les questions actuelles, a une grande force"<sup>82</sup>.

Dans le même temps qu'il se réclame du réalisme, et qu'il semble donc se conformer aux exigences de la culture de la R.D.A., il revendique la pleine liberté d'inspiration et d'exécution dans sa création artistique : il dit refuser tous "les régulateurs extérieurs à l'art", c'est-à-dire les directives politiques concernant par exemple le choix des sujets<sup>83</sup>. Il entend être pour lui-même sa propre "mesure"<sup>84</sup>. En vérité, W. Förster rejette les étiquettes, convaincu qu'il existe autant d'esthétiques recevables que d'artistes de qualité. Sa définition du beau se résume à quelques principes simples : le beau est l'expression de l'unité, l'adéquation du sujet et de la forme<sup>85</sup>. Il confie à Anneliese Löffler : "Chez moi, il n'y a que ce que j'ai vécu qui puisse donner un tableau et ce sera toujours la recherche pour chaque expérience de la forme adéquate, que ce soit dans la sculpture, le dessin ou l'écriture"<sup>86</sup>. Il ajoute, pour Claude Keisch : "la vision ne s'épuise pas dans une œuvre, elle n'est pas non plus très nette au départ, mais c'est un mouvement qui dure toute la vie vers une unité de l'esprit et du sujet. Cette unité est inaccessible, mais cela n'est pas important"<sup>87</sup>. Il est en quête de l'adéquation "entre la forme et le matériau"<sup>88</sup>. "La lutte pour trouver la forme" est ce qu'il considère comme véritablement fascinant dans le travail de l'artiste, parce qu'il faut la recommencer pour chaque œuvre<sup>89</sup>.

Pour définir son esthétique, il la situe entre classicisme et romantisme. Interrogé sur ses affinités avec le romantisme, il explique qu'il est venu au romantisme, en tant que perception du lien entre les choses, grâce à son séjour sur l'île de Rügen. L'opposition entre romantisme et classicisme lui semble artificielle : "à chaque époque, et également dans le classicisme, il y a eu des traits romantiques. On peut même dire que chacun des artistes importants a eu des traits 'romantiques', de même que les Romantiques présentent suffisamment de traits classiques, pensez par exemple à Runge, qui par la forme est classique et par la pensée romantique"<sup>90</sup>. Il donne une définition du classicisme : "On entend par classicisme, du point de vue de la forme, la pureté de la composition, la clarté permanente du dessin, la construction, le rythme et la mise au second plan des éléments fortuits, le règne de la raison dans le tableau, ce sont des caractéristiques qui font souvent défaut aux Romantiques"<sup>91</sup>. W. Förster est proche du classicisme par son goût de la simplicité, du dépouillement, du rationnel, du travail sur la forme. "La simplicité dans l'art est pour le sculpteur quelque chose de tout à fait naturel, parce que dans cette forme d'art il doit continuellement s'imposer des limites"<sup>92</sup>. Outre la simplicité, il recherche, à l'instar des classiques, l'harmonie : "L'harmonie dans l'art est l'équilibre de tous les facteurs qui ont contribué à la création, elle suscite ce rare je ne sais quoi, qui satisfait mon œil, mes sens, ma main. Elle permet de sentir qu'une nature morte aux bouteilles de Morandi est aussi grande et aussi parfaite que *Guernica* de Picasso ou une basilique romaine"<sup>93</sup>. Il suffit de modifier les proportions d'un arc gothique, par exemple, pour que l'harmonie soit rompue.

Comme les artistes classiques W. Förster a avant tout le souci de la forme et de la mesure, de l'harmonie, de la beauté qu'on ne peut atteindre que par l'habileté, la patience, la persévérance, qui vous font recommencer une œuvre et, s'il le faut, la détruire<sup>94</sup>. Il évoque les mots que Fritz Cremer lui avait adressés lorsqu'il était son élève, lui disant qu'il était "un ouvrier de l'art"<sup>95</sup> et lorsque W. Förster prononce l'éloge du sculpteur Christa Sammler, il rappelle ce que Faulkner disait sur les qualités les plus importantes pour un artiste : "Lorsque j'étais un jeune homme je vous aurais répondu qu'il faut être doué. Aujourd'hui je crois que ce qui importe c'est la patience et la faculté de se battre pour une œuvre, de toujours recommencer, pour réussir un jour quelque chose"<sup>96</sup>. N'est-ce pas un écho aux célèbres vers de *L'Art Poétique* de Boileau : "Vingt fois sur le métier..."<sup>97</sup> ? W. Förster a en outre en commun avec les classiques le lien étroit entre la recherche du beau, la quête de la vérité et la recherche du bien; son esthétique n'est pas dissociable d'une éthique. Dans un entretien radiodiffusé avec Luise Köpp il insiste sur cette mission de l'art : "L'art, la littérature, le théâtre sont capables de ... différenciations... Ils peuvent avec leur émotion, leur courage de dire la vérité, et aussi avec leurs angoisses et leurs craintes, aider, disons-le simplement, le bien à progresser. Tout cela on peut à peine s'en rapprocher, mais cela passe toujours par de multiples individus"<sup>98</sup>.

En même temps W. Förster ne nie pas l'importance des aspects romantiques de la création, la spontanéité, la passion, l'abandon au hasard, à l'inspiration, la tension entre l'idéal et le travail des mains :

"Le premier vers d'un poème", dit-il dans l'entretien avec Claude Keisch, "vous est donné - mais vient ensuite le travail. Et tant que dure le travail, un jour, un mois, une année ou plus, il faut que subsistent les émotions, car elles sont le moteur interne. Lorsque l'émotion disparaît, le travail est mort. Vous savez que j'ai travaillé à peu près une année au *Grand Martyre*, et trois ans sur *La grande figure de Neeberg* (ill.14) et je peux vous assurer que pendant cette longue période j'ai toujours été en proie à des émotions, si bien que les sculptures étaient toujours "en mouvement" et ont été spontanément modifiées dans toutes leurs parties. Deux jours avant l'arrivée des plâtriers j'ai détaché plus de deux torsos du *Grand Martyre* et je les ai réassemblés - c'était une décision spontanée et un acte spontané"<sup>99</sup>. Claude Keisch lui demande de définir le rôle de l'inspiration, qui reste souvent un mystère et W. Förster précise : "Il y a des inspirations ! De grandes et de plus petites. Les grandes sont plus rares et les petites, on en a besoin tous les jours, même lorsque l'on travaille sur un détail qui paraît minime....L'inspiration naît sur un terrain préparé, c'est un fruit qui ne vient pas de l'extérieur mais qui est préparé par les expériences de votre vie, même si elle sont lointaines"<sup>100</sup>. Les rapports de la vision et du travail d'exécution varient. *La Grande figure de Neeberg* (ill.14) est essentiellement la réalisation d'une image intérieure. Dans d'autres sculptures il y a une idée de départ et la part de travail est plus grande. Dans ce travail la sensibilité et la sensualité jouent un rôle essentiel : "C'est un processus dans lequel on travaille sur un thème, dans lequel le contenu et la forme se trouvent dans le lit nuptial. Il s'agit moins d'une appréciation intellectuelle que d'un sentiment émanant d'une culture sensuelle. Et même cela ne peut résoudre tous les problèmes à propos de chaque œuvre - d'où les séries ou les cycles de dessins et, dans la sculpture, les motifs qui reviennent pendant plusieurs années "<sup>101</sup>.

Soucieux de nuancer, dans sa définition de l'acte créateur, ce qu'une vision classique pourrait avoir de trop étroit, W. Förster a conscience que l'art est fait de mesure et de rigueur, mais aussi de contradictions et d'excès. Kleist lui paraît incarner cet aspect de l'art, "c'est un poète qui ne connaît pas le "juste milieu", qui ignore la voix apaisante et qui ne l'utilise pas,... qui opère dans les extrêmes, qui exige tout". Ce sont ces contradictions que W. Förster a essayé d'exprimer dans la sculpture qui lui rend hommage (ill.18)<sup>102</sup>. C'est aussi cette esthétique qui a intéressé Christa Wolf lorsqu'elle a cherché à réhabiliter avec Gerhard Wolf le romantisme en R.D.A. À la fin d'un entretien avec Wilfried F. Schoeller, elle affirme : "je suis pour une certaine absence de mesure"<sup>103</sup>.

Toute création artistique n'est pas seulement un patient labeur, mais peut être assimilée à une aventure, une expérience périlleuse. Dans son entretien avec Anneliese Löffler, W. Förster revient encore une fois sur une idée qui lui paraît essentielle et qui est le caractère unique, sans postérité possible, du chef-d'œuvre, et il ajoute : "Il s'avère que la perfection se situe sur une crête étroite, de même que le grand art consiste toujours à cheminer sur une crête"<sup>104</sup>. Il reprend cette formule dans l'éloge qu'il prononce en 1975 pour le sculpteur Werner Stötzer : "Tout art important est un cas limite, un cheminement sur une crête"<sup>105</sup>.

L'art entre dans le domaine plus large de la culture et, dans *Aperçus*, W. Förster précise ce qui pour lui constitue la culture. Dans une interview télévisée de 1975, il dit à Elfie Schmidt : "la culture se trouve dans le pot de terre le plus primitif que le paysan modèle, j'ai vu des maisons, des mosquées en bois de palme et en argile qui, dans leur perfection, reléguent au dernier rang des palais de marbre et de verre; la culture, c'est aussi, je l'ai vu en Tunisie, la mesure, la forme et l'esprit"<sup>106</sup>.

Goûter, apprécier la culture présuppose une initiation, une éducation, en particulier dans notre civilisation judéo-chrétienne et gréco-latine, la connaissance de l'Ancien et du Nouveau Testament et de la mythologie. Si l'on ne possède pas ces connaissances, que le système scolaire marxiste n'a pas privilégiées, les œuvres d'art des siècles passés sont indéchiffrables : "Alors on ne voit plus et on n'interprète plus le Ganymède de Rembrandt que comme un aigle qui enlève un enfant, Marsyas que comme un fou qui piétine son instrument, David que comme un coquin qui lance des pierres et saint Martin comme un insensé qui déchire son manteau en deux. Ce serait absurde"<sup>107</sup>. Dans son récit du voyage à Kuks W. Förster donne un exemple de références aux Evangiles et à la vie des saints. Cet intérêt pour la culture des siècles passés est tout à fait compatible chez lui avec le sens du présent, la faculté de "vivre la beauté et la grandeur de l'instant"<sup>108</sup>.

Pour définir l'art il choisit encore une autre approche, qui est de l'opposer à la science. "La science et l'art", écrit-il dans une lettre, "ont certainement d'autres points de départ et des buts différents, l'une s'efforce

de parvenir à la connaissance en faisant des expériences sur la réalité présente, l'autre se nourrit de l'expérience vécue et crée des représentations de ce qui n'existe pas encore. Pourtant leurs positions ne sont pas si éloignées qu'elles n'aient aussi quelque chose en commun : seulement l'artiste ne peut jamais apporter immédiatement la preuve de la justesse de ses représentations, il dépend de la liberté de la pensée, de la vision et de la sensibilité de ses partenaires"<sup>109</sup>. Dans l'entretien avec Armin Zeissler W. Förster oppose de nouveau l'artiste, qui travaille sous le contrôle d'un public, et le scientifique, qui œuvre, sinon dans l'anonymat, du moins dans des cercles fermés et se livre à des expériences incontrôlées et dangereuses pour l'humanité<sup>110</sup>.

Il semble que cette comparaison entre l'écrivain, l'artiste et l'homme de science ait été un sujet de réflexion pour les intellectuels de R.D.A. En effet, lorsque Christa Wolf rédige son essai *Lire et écrire* en 1968, elle relève chez les scientifiques une approche plus simple de la réalité que chez les écrivains, et elle développe l'exemple de la perception de la réalité dans *Crime et Châtiment* à la suite d'une visite des lieux où Dostoïevski a vécu à Saint-Petersbourg : "Seul celui pour qui la réalité ne va plus de soi peut commencer à écrire. La réalité ! Les romanciers, et c'est bon signe, ne sont pas d'accord sur leur objet qui n'est vraiment pas aussi facile à nommer que l'objet de la recherche des physiciens... Il y a une vérité au-delà du monde important des faits. C'est là que s'arrête l'affinité avec la science : le narrateur peut connaître et utiliser ses résultats, mais ce qu'il découvre lui-même en cherchant la nature de l'homme qui vit en société peut passer pour vrai sans que soit nécessaire la preuve de l'exactitude que toute conclusion scientifique exige"<sup>111</sup>. Dans un essai de 1985 qui commente une phrase d'Anna Seghers et est intitulé, par référence à une formule célèbre de Wittgenstein ("wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen"), *L'art connaît la chanson de ce sur quoi on ne peut pas parler* (*Worüber man nicht reden kann, davon kann die Kunst ein Lied singen. Zu einem Satz von Anna Seghers*). Christoph Hein réfléchit à son tour sur les rapports de l'art et de la science. Il fait remarquer qu'à l'origine, avant l'ère scientifique, le domaine de l'art englobait toute la réalité. Au fur et à mesure que les disciplines scientifiques se sont dégagées des pratiques magiques, que la chimie par exemple s'est éloignée des démarches de l'alchimie, de larges pans de la réalité n'ont plus relevé de l'art. "Les deux domaines s'excluent. À mesure que la science progresse, elle évince l'art." Ce qui reste du domaine de l'art est l'énigme non résolue, essentiellement ce qui touche l'homme et la société, "car il s'agit toujours en littérature de découvertes, de voir ce que l'on n'a pas vu jusque-là, de décrire ce que l'on n'a pas nommé"<sup>112</sup>.

Ces déclarations peuvent nous paraître des évidences, mais elles doivent être replacées dans leur contexte pour être appréciées à leur juste valeur. Dans la vie culturelle de la R.D.A. l'écrivain avait une fonction de pédagogue, de guide spirituel; il lui incombait de clarifier les idées de ses lecteurs. En outre, face à une esthétique officielle qui voudrait limiter l'art à un calque édifiant de la réalité, W. Förster et Christa Wolf et, dans la génération suivante, C. Hein défendent en termes modérés, prudents, afin d'avoir plus de chance d'être entendus, la liberté de l'art et de l'artiste. Christa Wolf dans les textes réunis sous le titre *La dimension de l'auteur* et W. Förster avec *Aperçus* essaient d'élargir l'horizon trop étroit qui est imposé aux artistes et à leur public en R.D.A. Leur manifeste esthétique fait place à la tradition, à la mesure, à la tolérance. S'il paraît timide au regard de l'esthétique occidentale, il a largement contribué à rendre la vie artistique en R.D.A. moins étouffante.

## **b. Une réflexion sur son œuvre**

Après avoir étudié *Aperçus* comme un manifeste esthétique à l'usage de la R.D.A. il convient de l'examiner dans une autre perspective, celle de la réflexion de W. Förster sur son œuvre. Les nombreuses interviews du recueil sont autant d'occasions de se pencher sur le moteur de sa création, sur sa mission en tant qu'artiste, sur les thèmes qui nourrissent son œuvre, sur sa conception de la sculpture, de l'écriture, des rapports entre les arts qu'il pratique. Face à ses interlocuteurs qui le connaissent bien et posent des questions pertinentes, il dresse un bilan de son évolution, de sa carrière et rappelle les expériences qui sont à la source de sa création.

Certes, les interviews le fatiguent, et il le dit à Henry Schumann, mais elles l'obligent à se situer. "Peut-être" ajoute-t-il, "elle (l'interview) m'apporte dans ce cas tout de même quelque chose, parce que je suis forcé de formuler mon point de vue et qu'on exige de moi une attitude, mon opinion, même si elle est

comprise de travers sur le coup, même si elle est tout à fait fausse"<sup>113</sup>. Ses années d'emprisonnement l'ont orienté vers la réflexion philosophique. Ainsi à propos de sa statuette de Thomas Mann, œuvre de jeunesse, du groupe sculpté qu'il nomme *Passion* (ill.7), ou des portraits d'artistes<sup>114</sup> il étudie les rapports de la forme et du contenu, de l'individu et du type.

La création artistique chez W. Förster : Lorsqu'il est interrogé sur ce qui déclenche chez lui l'acte créateur, l'élaboration d'une œuvre, et il insiste toujours dans ses réponses, comme nous l'avons vu au chapitre I de notre étude, sur l'importance de l'émotion. Pour faire une sculpture il travaille rarement devant un modèle. "Ce qui est déterminant", dit-il à Henry Schumann, "pour commencer une figure, c'est que je la porte en moi depuis longtemps. Comme sentiment ou comme représentation. Et alors un jour elle est exécutée quand je l'ai gardée suffisamment longtemps"<sup>115</sup>. Anneliese Löffler relève l'importance de l'émotion suscitée par une expérience vécue et qui est le point de départ de l'œuvre, en rappelant une phrase essentielle de l'introduction au récit de voyage en Tunisie, *Rencontres* : "Il n'y a qu'un petit nombre d'émotions bouleversantes qui pénètrent si profondément au cœur de l'être qu'elles peuvent devenir une image et faire mûrir plus tard l'œuvre"<sup>116</sup>. C'est à cette puissance d'émotion intemporelle et à la maîtrise de l'artiste que l'œuvre doit sa force.

Pour parvenir à cette réussite, l'artiste doit se fier à ses propres expériences, avoir "le courage de défendre sa propre vision et sa propre pensée", et W. Förster livre dans une formule concise la clé de son art : "En partant de l'expérience vécue, en faisant confiance à ce que je vois, ce que je vis, ce que j'entends et ce que je ressens, j'essaie de le représenter, au cours d'un long processus, dans la forme qui m'est possible et qui est adéquate"<sup>117</sup>. Le rôle essentiel de l'expérience vécue par l'artiste est, pour lui, trop souvent sous-estimé par les exégètes : "Selon mon expérience les historiens d'art s'ôtent la capacité d'avoir un regard sans a priori sur les œuvres, de quelque genre que ce soit, parce qu'ils partent à la base de ce qu'ils ont étudié dans leur discipline; les germanistes partent des livres qu'ils connaissent, les historiens de l'art des œuvres célèbres dans les arts plastiques et arrivent à des jugements erronés, à des interprétations qui rendent compte tout au plus des épigones. Ce qui est opérant pour la structure fine, c'est, pour tous ceux qui ne peuvent rien faire d'autre que leur art et délivrer leur message, leur vie. C'est dans cette vie que réside l'épine dont il ne peuvent pas se libérer et qui les entraîne aux extrémités - un détenu de camp de concentration n'est pas obligé d'avoir lu et de citer *La colonie pénitentiaire* de Kafka quand il décrit ses souffrances"<sup>118</sup>. W. Förster défend là une conception de l'art qui le fait sortir du champ clos des œuvres préexistantes, dont il ne nie pas, bien sûr, l'importance, pour le replonger dans l'immédiateté de l'existence, des tourments, des émotions qu'elle cause à l'artiste et plus généralement à tous les hommes.

La mission de l'artiste W. Förster : Les interviews conduisent en outre W. Förster à définir sa mission en tant qu'artiste. Elle consiste à placer l'homme au centre de ses préoccupations et pour ce faire à opter pour l'art figuratif, "parce que", dit-il au cours du colloque de Magdebourg en 1982, "parler de l'homme me semble plus important que de travailler sur des éléments formels." Comme Saint-John Perse, il veut "porter témoignage pour l'homme"<sup>119</sup>. Son œuvre esthétique implique une dimension éthique, car il s'agit pour lui, selon une formule qu'il emprunte à Walter Benjamin, moins "d'empêcher le mal que de rendre l'homme incapable de faire le mal"<sup>120</sup>. Comme Brecht dans son théâtre, il souhaiterait que sa sculpture fasse réfléchir ceux qui la regardent, mais le message qu'il délivre est différent. C'est ainsi qu'il aimerait placer dans le nord de la R.D.A., qui accueille plus d'un million et demi de personnes pendant les vacances, des sculptures qui seraient des points marquants, des occasions de méditation et où il représenterait "l'unité de l'homme et de la nature"<sup>121</sup>. Il aimerait en particulier voir des sculptures sur l'île de Rügen, pour opérer une synthèse de l'art et de la nature qui frapperait les hommes. Cette domination de la nature par l'esprit se substituerait à la domination purement réaliste et économique qui a prévalu jusque là<sup>122</sup>. Son but serait d'"enrichir les perceptions sensorielles qui ont leur prolongement dans la spiritualité"<sup>123</sup>.

Les grands thèmes et motifs de son œuvre : à ses différents interlocuteurs W. Förster expose les thèmes qui nourrissent son œuvre, thèmes peu nombreux et toujours repris parce qu'essentiels, répondant aux expériences importantes de la biographie, aux émotions qu'elles ont suscitées et qui continuent à provoquer la sensibilité de l'auteur. Ces thèmes, nous l'avons vu, sont souvent antithétiques et fonctionnent par couples, ainsi l'amour et la mort. W. Förster dit à Henry Schumann : "Ces deux thèmes fondamentaux qui sont les miens étaient déjà ancrés en moi : Eros et la mort, ces deux principes qui constituent deux pôles

et que j'ai essayé de maîtriser"<sup>124</sup>. Il ajoute dans l'interview de Dorothea Körner, qui l'interroge sur la place de l'amour et de la mort à propos de *La grande figure de Neeberg* (ill.14) : "Il s'agit moins de ma vision personnelle que de reconnaître ces deux pôles de l'existence: la vie et la mort ou l'amour et la destruction possible. Je ne peux retoucher et éliminer le fait que l'existence humaine soit limitée et menacée, car nous le côtoyons et nous le vivons. Il faudrait dire que la conscience de ces grands antagonismes ne me quitte jamais. C'est souvent difficile, mais leur donner une forme rend bien des choses plus faciles. Dans la sculpture et dans le dessin les deux groupes de thèmes se trouvent presque toujours liés, l'érotisme et la vitalité, ce support sans la force duquel la représentation des martyrs aurait sombré dans une lamentation qui n'était plus viable. Le sens de ces œuvres réside dans le fait qu'elles se complètent mutuellement, peut-être dans l'unité qui les habite, comme cela se manifeste dans *La grande figure de Neeberg*. Ou pensez à la création concomitante des cycles du *Labyrinthe* (ill.17) - un monde mort - et des *Couples*, ils sont plus étroitement liés qu'on ne le suppose généralement, on peut dire qu'ils se conditionnent"<sup>125</sup>.

Nous avons déjà relevé une polarité analogue entre les hommes et les femmes dans l'œuvre sculpté de W. Förster. Le corps maltraité de l'homme exprime la fragilité et le tragique de la condition humaine, à la différence des corps de femmes, ainsi qu'il l'explique à Anneliese Löffler : "Toutes mes figures de femmes, par exemple, sont le pôle opposé à la souffrance, elles sont l'expression de la vitalité et de la force ou, si l'on veut, de la joie, certainement pas la joie un peu sottise, simpliste, que l'on entend souvent par ce terme. Il y a là une élévation dans l'aspiration à l'indestructible. Pour moi, le contrepoids à la douleur a été dès le départ une question urgente parce que je sentais que sinon on peut se perdre dans une attitude élégiaque et sentimentale. Je savais, et j'espère avoir senti à temps, que c'est seulement l'autre côté qui aide à préciser de façon juste l'aspect douloureux"<sup>126</sup>. Il ajoute, dans l'entretien avec Eduard Schreiber : "On ne peut pas vivre seulement de la négation, il fallait déclencher un processus de guérison, trouver un second aspect et c'est l'amour et l'érotisme. Entre ces deux pôles est tendue une corde qui est infiniment longue et qui sera tendue aussi longtemps qu'il y aura une activité artistique. J'évolue entre ces deux extrêmes et il me manque, si l'on veut, la modération du quotidien"<sup>127</sup>.

Si W. Förster perçoit le monde sous l'aspect de la polarité, il sait discerner, comme les poètes, les multiples "correspondances", au sens baudelairien, à l'intérieur du réel, "les analogies formelles et structurelles du nuage et du rocher, de l'arbre et du corps, de la chevelure et de l'arbuste"<sup>128</sup>. Ces correspondances se retrouvent à de nombreuses reprises dans la représentation des corps dessinés ou sculptés comme des paysages (ill.22)<sup>129</sup>. Les sculptures et les dessins intitulés *Aperçus* sont produits par la polysémie des détails du corps humain, par leur "perception comme paysage"<sup>130</sup>. Les récits de voyages, en particulier *Rencontres*, offrent, nous l'avons vu, de multiples exemples de ce passage du corps humain au paysage et du paysage au corps humain, qu'il s'agisse des troncs tourmentés des oliviers, qui évoquent les contorsions d'une danseuse, ou des anfractuosités des rochers, qui rappellent des sexes masculins ou féminins. W. Förster voit de même une parenté entre ses sculptures et des végétaux. Son but suprême en tant que sculpteur serait que ses statues semblent se développer dans l'espace avec le même naturel que les arbres<sup>131</sup>. C'est pour cette raison qu'il souhaite, nous l'avons vu, que ses statues soient placées dans la nature "sous les nuages, dans la tempête, au soleil, sous la pluie, près du ressac"<sup>132</sup>.

L'étude chronologique des sculptures de W. Förster nous a permis de souligner l'importance, dans son œuvre, à côté des statues d'hommes et de femmes, des torses, des couples et des portraits sculptés. Dans *Aperçus* W. Förster est conduit à expliquer ces choix. Nous avons vu que sculpter des torses, dans la R.D.A. des années cinquante et soixante, équivalait à rappeler et à maintenir une forme d'art héritée de la tradition et à résister aux sujets imposés par le réalisme socialiste, à savoir des héros de la guerre et du travail, en pied et habillés. W. Förster rapproche le torse du portrait dans ses notes de 1965 à 1975 : "J'ai toujours considéré le torse comme un tout, jamais comme une partie ou comme le produit d'une destruction (cela signifierait identifier l'homme et la sculpture; l'un est de la nature non interprétée et qu'on ne peut modifier que brutalement, mais l'autre est une perception, une connaissance, un sentiment traduit dans une forme plastique.) C'est une forme de concentration sur l'essentiel, qui a perdu tous les ajouts habituels, les accessoires naturels de la tête, des bras, des jambes et du tronc, si l'on présuppose que les parties sont superflues pour ce que l'on veut dire. À proprement parler le portrait est comme un torse, mais grâce à une longue habitude visuelle, on ne le ressent presque plus comme tel. Et encore le torse comme portrait du corps"<sup>133</sup>. C'est pourquoi W. Förster choisit la forme du torse pour exprimer la personnalité de Kleist lorsque la ville de Francfort-sur-l'Oder lui commande une sculpture représentant le poète, "parce que le torse se



réduit à l'essentiel" (ill.18)<sup>134</sup>. Ainsi, lorsqu'il veut montrer un corps torturé, n'a-t-il pas besoin de représenter les pieds ni les mains mais il voudrait limiter cette sculpture à la "tension élémentaire du corps", dans laquelle "tout se concentre"<sup>135</sup>.

Le second sujet de prédilection de W. Förster est la représentation du nu et du couple qui marque, elle aussi, une forme d'opposition à l'art officiel dans la mesure où l'érotisme était taxé de pornographie et censuré. Il explique à Anneliese Löffler sa préférence pour le nu : "Tout simplement parce que pour moi le corps humain est l'essentiel de la figure humaine. Entre le corps et le vêtement il y a, selon moi, un espace d'air vague, incontrôlable, qui change constamment et qui n'a rien de commun avec la substance du corps. J'ai l'impression que je peux enfoncer le vêtement partout, le repousser arbitrairement, le plier d'une façon, mais aussi d'une autre, et ainsi, lorsque l'on forme une figure humaine, il y a quelque chose d'imprécis qui distrait de l'être même, si bien qu'en fin de compte, en raison de ce sentiment, j'ai exclu le vêtement de ma sculpture"<sup>136</sup>.

Le troisième sujet sur lequel W. Förster s'explique et qui pouvait représenter un terrain d'entente avec le Ministère de la Culture est le portrait d'artiste. W. Förster en parle à plusieurs reprises avec ses interlocuteurs, sans relever cet aspect de compromis possible, puisqu'il évite toujours de politiser le débat tant que dure la R.D.A. Il insiste sur les aspects techniques du genre et la façon dont personnellement il les aborde. C'est ainsi que pour réaliser les portraits sculptés d'artistes qui ne peuvent poser comme modèles ou qu'il ne peut rencontrer à cause de leur éloignement dans l'espace ou dans le temps, il utilise les témoignages de ceux qui ont approché ces artistes, il a recours également à des photos d'amateurs, plus naturelles à son sens que les photos de professionnels. Il procède de cette façon pour réaliser le portrait de Purrmann et réussit si bien que la famille adopte la stèle-portrait. Il refuse la convention du buste traditionnel<sup>137</sup> et a commencé à opter pour la solution de la stèle vers 1968<sup>138</sup>, pour que la tête du personnage qu'il sculpte soit à la hauteur qui lui semble la meilleure. Il explique à Henry Schumann : "Pour moi il était important d'exposer le portrait comme un partenaire. Le résultat de mes tentatives a été que chaque stèle doit avoir une autre forme, qui se dégage des éléments du portrait. Ou qui contraste avec lui. Vous voyez, Arendt est développé vers le bas, à partir des formes du portrait. Il y a ici des éléments du corps et de la stèle, c'est ce qui est aussi en rapport avec l'Antiquité. Parce qu'Arendt, comme vous le savez, est un homme du monde méditerranéen. Là-bas, voyez mon dernier travail, où l'on ne peut plus penser à Giacometti. Parce que Neruda a ce caractère massif, cette sensualité qui se retrouve dans les formes. C'est pourquoi c'est tout différent. Chaque stèle devra avoir une forme totalement nouvelle"<sup>139</sup>.

Étude de l'œuvre sculpté : au cours de ses entretiens W. Förster livre des clés pour la compréhension de certaines autres sculptures. Elles sont mentionnées dans *Aperçus*, sans donner lieu à des commentaires approfondis, en particulier *Passion* (ill.7), une sculpture qui retenait tout particulièrement l'attention de F. Fühmann<sup>140</sup>, *Le grand martyre*, auquel W. Förster a travaillé un an<sup>141</sup> et le groupe de marbre du *Palais de la République*, qui a été une commande mais qui ne l'a pas détourné de ses recherches personnelles<sup>142</sup>.

Nous avons parlé longuement de *La grande figure de Neeberg* (ill.14) qui se trouve maintenant exposée dans la cour de la Galerie Nationale de Berlin. Dans un entretien radiodiffusé de 1975 entre F. Fühmann, W. Förster et la journaliste Luise Köpp la sculpture fait l'objet du débat. F. Fühmann en fait une description précise : "La sculpture n'est pas anecdotique. Si donc je dis : la femme passe la tête dans sa chemise, c'est déjà faux, parce que ce n'est pas cela qu'elle fait. En vérité, elle ne fait rien; elle se contente d'être. Elle lève les bras très haut; c'est presque la silhouette tendue d'une jeune femme mince qui s'étire comme une colonne, sur laquelle il n'y a pas la moindre trace de substance inutile et la tête est enveloppée d'un vêtement, que manifestement elle va faire glisser sur ses bras. On pourrait donc dire que c'est une femme qui enfiler sa chemise. Mais à l'instant où je dis cela, c'est faux, car ce n'est pas cela... Pour continuer la description extérieure : un très grand pied attaché à la terre, sur lequel elle se dresse, à partir duquel elle semble s'élever et grandir, un bassin très large, un grand pubis, bombé, faisant nettement saillie, une taille très étroite, le haut du corps est tendu au maximum, une tête enveloppée d'un vêtement. C'est ainsi que la figure se dresse devant nous"<sup>143</sup>. W. Förster confirme qu'il a poussé à l'extrême les formes de cette femme "de façon implacable"<sup>144</sup>.

À une époque où le fragment était à la mode dans la sculpture, cette statue aux formes achevées s'est heurtée à l'incompréhension du public<sup>145</sup>. Comme cette figure a surgi près de la baie de Greifswald, le Bodden, lorsque W. Förster en a eu une première vision, elle devrait être placée à son avis dans la nature, mais pas obligatoirement : "La figure est née" dit-il à ses interlocuteurs, "du paysage, ses énergies devraient être exposées à l'horizon, dans un monde végétal, parce qu'elle trouverait alors sa place naturelle. D'un autre côté une bonne sculpture est bonne dans tous les espaces et met en valeur d'autres aspects de son être"<sup>146</sup>. *La grande figure de Neeberg* illustre le fait que le hasard joue un rôle important au cours du travail sur une sculpture chez W. Förster. Il dit à Henry Schumann : "Dans *La grande figure de Neeberg* une forme réussie a dicté l'opération : si une forme est meilleure que les autres elle conditionne la reprise de toute la figure; parce que je crois que le plus petit détail doit s'harmoniser avec l'ensemble"<sup>147</sup>. Nous avons vu que le principal intérêt que F. Fühmann, comme W. Förster, trouve à *La grande figure de Neeberg* est qu'elle est un nœud de contradictions dont elle fait la synthèse, comme les déesses et certaines femmes de la mythologie grecque, comme Artémis "l'éternelle vierge qui", pour Fühmann, "exerce aussi une fascination érotique inouïe", à l'instar de Circé. Ces contradictions s'expriment dans le mélange, opéré par le sculpteur, des formes "dures" et des formes "douces"<sup>148</sup>.

C'est précisément à propos de *La grande figure de Neeberg* que W. Förster explique le mieux, dans un entretien avec Henry Schumann, le rapport du sculpteur et de ses statues en cours d'élaboration : "Il y a, ce que je crois fermement, une sorte de vie propre de la chose, de l'objet... Ce serait une folie d'essayer de faire une sculpture jusqu'au bout selon un plan. On a une idée au début et on commence. Au moment où elle est là comme point de départ, elle commence à mener une vie propre. Et je me plie à cette vie propre. C'est une conversation avec un partenaire qui est en face de moi. C'est un caractère affirmé et je l'accepte. Regardez la pierre ici. Elle est très étroite. Je ne peux pas dire : 'je veux maintenant faire dépasser un bras'. Cela ne va pas, car je ne peux rien ajouter en le collant. C'est donc pour moi un partenaire qui me donne une certaine mesure, un espace. C'est dans cet espace que je dois entrer. Je dois essayer de le matérialiser et de le former pour qu'il devienne ce que je veux. C'est un échange. Et lorsque le sculpteur s'entête, il détruit cette vie propre et le processus qui consiste, entre le sujet et l'objet, à donner et à recevoir"<sup>149</sup>.

La réflexion sur sa pratique de la sculpture implique des considérations sur le matériau utilisé, la pierre comme le bronze. Il note avant de choisir quelques œuvres pour une exposition en 1972 : "Ce n'est certainement pas le matériau qui est décisif pour la valeur plastique d'une sculpture. Il peut favoriser une idée mais non la faire surgir. Une pierre peut se prêter moins bien à la sculpture qu'un bronze fait à l'origine dans une argile molle (Lehmbruck). S'il en était autrement, le sujet serait plus important que la sensibilité et la spiritualité du sculpteur. Mais il est indéniable que chaque recherche artistique trouve sa plus haute expression dans le matériau qui lui est approprié"<sup>150</sup>. Dans l'entretien avec Eduard Schreiber, à l'occasion d'un film-portrait sur W. Förster, celui-ci précise son rapport délicat avec la pierre, l'argile, le plâtre : "Le travail de la pierre signifie pour moi d'abord la découverte du bloc, ce qui ne veut pas dire que je le laisse intact, mais je suis impressionné par l'effet du bloc en tant que cube, qui, en raison de ses dimensions et de sa structure, provoque des sensations et formule déjà des contenus. Dans cette mesure, la pierre, le bloc est un partenaire auquel je suis confronté et tout le travail consiste, si je veux m'exprimer aimablement, à entrer en conversation avec elle (lui donner des ordres ne permettrait pas d'aller loin), je dois enlever lentement un fragment après l'autre sans la blesser et ce travail est tellement attirant, parce que, tel que je le pratique, c'est un travail libre.

Je ne transpose pas des modèles imposés, mais j'ai tout au plus une esquisse d'idée. Attaquer lentement un bloc en le travaillant, le modifier et à la fois le respecter est un échange perpétuel entre la volonté du sculpteur et le caractère qu'apporte la pierre. Dans cette conversation, qui peut tourner à la querelle, on a souvent le dessous.

On ne devrait pas mythifier le travail sur la pierre. Il n'est pas plus difficile que sur l'argile ou le plâtre, pour peu qu'on soit, en tant que sculpteur, capable d'affronter la pierre, mais il permet plutôt d'économiser du temps, voilà mon expérience. Elle ne pousse pas le sculpteur à céder à la tentation quotidienne de modifier plus fortement la sculpture. Dans l'argile ou le plâtre tout désir de 'faire tout différemment' est immédiatement réalisable, il y a une incitation permanente, de nouvelles voies ne cessent

de s'ouvrir, mais dans la pierre, il n'y a qu'une voie, qu'une direction, celle qui conduit vers l'intérieur. Cela facilite le travail parce qu'il exclut la question des variantes multiples qui vous tараude"<sup>151</sup>.

Dans ce dialogue avec le matériau la "mission de la sculpture" consiste pour W. Förster, comme pour Rodin et pour Lehmbruck, à équilibrer les volumes<sup>152</sup>. Il oppose sculpture en ronde bosse et bas-relief, soulignant que le bas-relief se prête à la narration, tandis que la ronde-bosse permet le développement libre et sans limite des corps dans l'espace. Il a peu pratiqué le bas-relief car les possibilités infinies de la ronde-bosse l'intéressent beaucoup plus que le caractère épique du bas-relief<sup>153</sup>. A l'instar de Brancusi, il part d'une forme première et indique dans ses notes : "Pour moi la forme fondamentale en art est l'œuf. Dans le passé je l'ai utilisé le plus possible dans sa forme pure. Ces dernières années je l'ai considérablement modifiée, elle est écrasée, pressée et divisée. Mais elle me paraît être la forme instinctive la plus naturelle; n'est-ce pas l'expression du dynamisme, de l'expansion, de la tension et de la croissance ? Synonymes de vitalité. Ce n'est pas par hasard que précisément dans la nature cette forme est le germe et l'état d'attente de tout ce qui pousse." Et il ajoute, dans une intervention au colloque de Magdebourg sur la sculpture, en 1977 : "Cette forme est la plus 'organique' et, si l'on veut, la plus proche de tout ce qui est susceptible de croissance en raison de son asymétrie, la plus proche aussi du corps humain"<sup>154</sup>. Être sculpteur, pour W. Förster, c'est donc participer dans un dialogue permanent avec les matériaux et les formes élémentaires à la création du monde. Il rappelle dans l'entretien avec Henry Schumann ce mot de Jawlensky : "Le monde a été créé aussi souvent qu'il y a eu de vrais artistes"<sup>155</sup>.

Les dessins : une discipline complémentaire de la sculpture et dans laquelle W. Förster s'est exercé librement, et non seulement dans la perspective de la préparation de nouvelles sculptures, est le dessin. Ses entretiens l'amènent à livrer ses réflexions sur cette autre activité artistique. Il dit à Henry Schumann : "Pour mes grandes sculptures je ne fais pas non plus de dessins. Mes idées se trouvent sur une boîte de cigarettes, le contour d'une figure, un volume ou un mouvement. Après cela je travaille en grande dimension... Si une figure était achevée dans le dessin, pourquoi en faire une sculpture ? Elle me limiterait, briderait mon imagination. Des études de détails, oui"<sup>156</sup>. Son style de dessin s'est émancipé de l'influence de l'École de Berlin au moment de son voyage en Tunisie et depuis il suit sa propre voie. "Cela se voit facilement dans les cycles, à savoir que de nouveaux sujets suscitent et développent de nouvelles solutions formelles. Elles résultent de la tentative d'approcher le contenu avec une plus grande précision"<sup>157</sup>.

Parce que cette adéquation entre forme et contenu est difficile à réaliser, W. Förster travaille souvent par cycles dans le dessin, comme dans la sculpture. "On pourrait dire à la limite que la réalisation approximative d'une image serait dans la somme de tous les travaux sur un thème"<sup>158</sup>, car une seule œuvre ne saurait résoudre tous les problèmes posés par un motif.

Eduard Schreiber lui demande pourquoi il exclut la présence humaine dans ses dessins de paysages. W. Förster s'en est expliqué dans le journal de Rügen, il y revient : "Puisque je suis sculpteur et que je m'occupe exclusivement de la figure humaine, j'ai parfois un désir ardent de franchir ces limites, d'explorer un autre domaine. Le dessin me libère de la responsabilité à l'égard de la figure. Il est pour moi l'espace plus vaste parce que je ne vois pas l'homme seulement comme objet, mais comme être de la nature, de la civilisation et aussi hors de la civilisation. Dans les dessins, si l'on faisait un montage on pourrait projeter des sculptures. Sur un feuillet, comme par exemple *Le peuplier isolé*, une figure devrait pouvoir résister au défi de l'espace et du paysage ou s'intégrer à lui. Les dessins de paysage sont quelque chose de différent. Pour le sculpteur que je suis, c'est une autre possibilité, c'est un supplément à la figure humaine et la combinaison des deux choses a pour moi peu d'attrait. Au contraire: le paysage apporte d'autres échelles de mesure dans la figure humaine! Sur les feuillets tardifs il est visible que des éléments qui sont propres à la nature vivante sont utilisés - pas consciemment mais parce que j'ai un sentiment de la totalité, du développement organique"<sup>159</sup>.

Les dessins représentant des vues d'avion, constituent un groupe à part dans l'ensemble des dessins de W. Förster. L'origine en est un premier vol vers Moscou en 1960. En survolant Vitebsk il note dans son journal qu'il veut représenter "les distances infinies, la concentration et la vue nette que l'on a d'en haut des espaces, les traces de l'homme, de sa vie et de son travail sur la face de la terre. C'est resté un vœu pieux, parce que je ne disposais pas des moyens graphiques. Plus tard au cours du vol entre Alger et Tunis au-

dessus de la côte nord-africaine, j'ai fait les premières esquisses. Ce sont des notations de l'imbrication de la terre et de la mer, sur les îles et les plissements des montagnes. C'était une grande expérience: un continent vient heurter la mer. Cette incroyable zone de friction"<sup>160</sup>. Sur une plaquette de présentation de ses vues d'avion dessinées et réalisées en bronze, comme des plans-reliefs, il revient sur ces deux voyages en avion et les œuvres qu'ils ont suscitées. Le vol vers Moscou a été une "expérience fondamentale qui est à l'origine de toutes les vues d'avion : mais celle-là, la première vue d'avion, n'est pas encore réalisée, elle est présente dans ma tête comme un aiguillon et une référence. Cette expérience originelle m'a plongé dans une telle épouvante et une telle stupeur qu'elle est devenue une vision de l'infini." Il évoque à nouveau le vol entre Alger et Tunis : "la mer vient mordre la côte africaine, rocheuse et bizarre, comme couturée de blessures par l'écume qui borde les rochers, les récifs, les îles. La terre ! Brillante dans le soleil à dix mille mètres de hauteur. Irréelle, figée dans des structures, chaque chemin est une veine, chaque mare est un miroir : la vision globale des éléments telle que je ne l'avais pas encore eue jusque-là, la terre qui nous porte, nous nourrit, nous donne naissance et nous accueille dans la mort. L'infini nous ramène à notre mesure, en dépit de la technique victorieuse dans le vol de l'avion". Il dessine également le désert, les oasis à l'intérieur des terres. "Tout cela" me dit-il lorsque je l'interroge sur ses vues d'avion en 1993, "est produit par l'imagination. Ce qui compte, c'est le dessin, les oasis et les îles sont des métaphores de la fécondité génitale, les routes sont des vaisseaux. Toutes les vues d'avion ultérieures sont nées de l'imagination, du goût pour les structures tracées sur la terre, où intervient ou n'intervient pas encore la main de l'homme, la terre cultivée, ce sont des formations libres à partir de son visage, jamais des représentations de paysages précis, bien que cela puisse être pensable. Je dessine pendant les vols en avion, mais ces notes sont de la grammaire. Ce qui est important, c'est que, pour moi, même si longtemps je n'en ai pas eu conscience, chaque paysage se résume à une vue d'avion, lorsque je marche ou me déplace en voiture, j'appelle cela "le regard de *Dédale*"<sup>161</sup>.

*Aperçus* est, en résumé, l'occasion de faire le bilan de son œuvre sculpté et dessiné<sup>162</sup> dans les conditions difficiles de la R.D.A. Parlant du grand sculpteur de sa génération en R.D.A., Werner Stötzer, W. Förster rappelle que les sculpteurs qui ont entre quarante et cinquante ans au milieu des années soixante-dix ont eu la chance de travailler dans une période de paix mais que leur art s'est développé sur place, à Berlin ou à Dresde, et en marge de la sculpture européenne. "L'histoire de l'art", dit-il dans son allocution, "devra un jour tenir compte de ce fait"<sup>163</sup>.

L'écriture : la troisième discipline que pratique W. Förster est l'écriture. Cette écriture est, nous l'avons vu, nourrie de lectures<sup>164</sup> comme celle de Jurij Brezan, Stephan Hermlin, Christoph Hein et Christa Wolf, pour ne prendre que quelques exemples dans la littérature de R.D.A., car la plupart des écrivains sont de grands lecteurs. Si, dès la période de ses études, Christa Wolf choisit le métier d'écrivain, en revanche, chez W. Förster, l'écriture reste celle d'un amateur éclairé. Il dit à Anneliese Löffler, qui l'interroge sur sa pratique des différentes disciplines artistiques, qu'il a renoncé à ses premières ambitions littéraires : "je sentis bientôt que je ne devais pas en faire mon occupation principale. La liberté intérieure et extérieure nécessaire m'aurait manqué à ce moment-là et la distance pour dire et écrire ce qu'il faut que j'écrive"<sup>165</sup>. Lorsqu'Anneliese Löffler lui parle des qualités de la prose du journal de voyage en Tunisie, il répond : "Peut-être était-ce un avantage pour moi que je n'aie pas été exposé à la tentation de me servir d'une langue qui soit liée de quelque façon à une forme d'écriture professionnelle. Un écrivain regarde beaucoup plus que moi ce qui se passe dans la littérature universelle, consciemment ou inconsciemment, il écoute aussi ce que dit la critique et tout ce que je sais d'elle, c'est qu'elle ne cesse d'imposer des tabous. Par exemple quelqu'un a décrété que le génitif n'était plus utilisable en littérature. Pour moi de tels préalables n'existent pas, j'ai écrit ce que je voyais, ce que j'éprouvais, ce que je goûtais. Pour ce faire je ne cherchais que les mots qui pouvaient rendre ces impressions avec la plus grande précision imaginable. Jamais je n'ai pensé à savoir si telle ou telle expression, telle ou telle construction était moderne ou pas, si un terme ou un concept était nouveau ou usé. Je ne voulais pas oublier les odeurs, je ne voulais pas oublier les couleurs, je ne voulais pas oublier que les coupoles de Kairouan me rappellent les sucriers de Morandi et son blanc sombre. C'est pourquoi j'ai écrit sans me préoccuper des critères appliqués aujourd'hui peut-être à la langue littéraire.

L'avantage du dilettante réside dans son absence d'a priori. Bien que je trouve le mot de "professionnel" disgracieux, il faut que je l'utilise encore une fois. Dès qu'on fait quelque chose en professionnel, une contrainte s'impose, une légère forme de dépendance parce qu'on soumet toujours son

travail à une échelle de mesure, au moins celle du passé. Dans mon travail de sculpteur j'essaie de secouer ce joug; en écrivant, ce n'était pas nécessaire, parce que je n'ai pas senti en moi le besoin de cette échelle de valeurs"<sup>166</sup>.

Dans l'écriture son idéal est celui de la simplicité, qui est "quelque chose de tout à fait naturel pour le sculpteur." Il relève cette même recherche de la simplicité chez certains poètes lyriques contemporains, comme Ungaretti et Quasimodo. Dans le journal de Tunisie, de Rügen et de Kuks il a pour sa part souvent recours aux images, aux comparaisons, aux métaphores, néanmoins il exprime l'espoir que "la littérature et les arts plastiques approchent la vérité avec de plus en plus de spontanéité, et de façon neuve." Il souhaite que dans l'avenir cette grande simplicité soit appréciée...On accordera droit de cité aussi bien à ce qui est tout à fait simple qu'à ce qui est fortement différencié"<sup>167</sup>. Il n'y a pas chez W. Förster d'exclusive, il admet la coexistence en littérature d'œuvres simples, donc susceptibles d'être accessibles à tous, telles que les prônaient les autorités culturelles de la R.D.A. et d'œuvres plus difficiles comme celles qui sont ses lectures favorites, Kafka ou Proust.

Son écriture est la recherche permanente de la plus grande précision possible. Son travail sur le journal de Tunisie va dans ce sens. "Il s'agissait", dit-il dans l'entretien avec Anneliese Löffler "de la précision du sens et du sentiment"<sup>168</sup>. Il veut faire coïncider au plus près la langue et le sujet traité, comme dans sa sculpture le traitement du matériau et la situation du corps qu'il veut représenter. "Tout contenu, tout thème ou, pour parler plus simplement, tout ce qu'on veut modeler exige une forme qui convienne, qui soit adéquate au thème, au sujet. Il faut trouver cette forme." W. Förster reprend l'exemple de ses deux journaux de voyage, en Tunisie et à Rügen. Le premier, évoquant l'Afrique, se devait d'être "plus coloré, plus baroque", le second, écrit sur les rives de la Baltique, ressemblerait plutôt à un dessin au crayon. L'écrivain dispose, avec les mots, de l'instrument le plus riche de possibilités"<sup>169</sup>.

La recherche purement formelle et, si on l'applique à l'écriture, purement verbale, n'intéresse pas W. Förster. Il travaille "avec les mots naturellement, mais liés chaque fois à un contenu". Les théories littéraires lui importent peu. A la différence des écrivains à part entière il n'est pas tributaire de la critique, qui à ses yeux, comme nous l'avons dit, ne cesse de créer des tabous"<sup>170</sup>. C'est le travail de création permanente qui le fascine et dont il voudrait communiquer l'émerveillement au lecteur. "L'écriture même est comme une tranche de vie concentrée, on est blessé, on est enivré et à l'instant il me semble que le livre devrait être l'écho de cet état"<sup>171</sup>. L'écriture signifie donc tension, mais aussi aventure et plaisir. Il l'explique à Luise Köpp lors d'un entretien radiodiffusé. "C'est aussi excitant" dit-il, "que doit l'être le braconnage"<sup>172</sup>.

Pour W. Förster, nous l'avons vu, la matière autobiographique est le terreau de son écriture, le point de départ est une expérience vécue"<sup>173</sup>, ce qui explique l'importance de la forme du journal dans son œuvre"<sup>174</sup>. La vision subjective dans l'écriture fait la valeur de la création artistique"<sup>175</sup>. Comme Martin Walser, il prend beaucoup de notes qui nourrissent plus tard les récits de voyage ou les nouvelles destinés à la publication"<sup>176</sup>. La forme la plus exigeante de l'écriture est sans doute la poésie. W. Förster dit son attachement à cette forme d'expression dans un entretien avec Henry Schumann : "La poésie, peut-être le plus fragile de tous les arts, nécessite - son avenir et le nôtre en dépendent - la plus grande responsabilité et la plus grande pureté et, s'il le faut, la plus grande violence. Ce qu'elle a été pour moi ? Un soutien dans la vie, une jouissance, la transmission d'idées et d'aperçus sur l'homme. Disons pour être bref : je l'aime et j'en ai besoin"<sup>177</sup>.

*Aperçus* apporte des éléments de réponse à d'autres questions concernant la littérature : le pourquoi de l'écriture. A qui s'adresse la littérature ? Que peut-elle ? Quel est le rôle de l'écrivain et la fonction de la littérature ? W. Förster est convaincu que la littérature "est là pour les hommes, pour dire ce qui concerne les hommes, pour représenter les possibilités de l'homme dans le bien et dans le mal, pour faire triompher ou sombrer l'homme sous la pression des circonstances"<sup>178</sup>. Son rôle en tant qu'écrivain ne consiste pas à s'ériger en juge mais à trouver en écrivant la vérité, à sensibiliser son lecteur aux problèmes, à dire des choses dérangeantes, à rendre les hommes plus compréhensifs, plus tolérants, à attirer l'attention sur l'individu"<sup>179</sup>. Quelquefois une rencontre privilégiée se produit entre l'auteur et son public. Il a été donné à W. Förster de connaître un moment de cette qualité lorsqu'il a assisté à une lecture de textes de Bobrowski par le poète"<sup>180</sup>.

Nous terminerons l'étude de ces réflexions sur l'écriture chez W. Förster en essayant de les rapprocher de celles d'autres écrivains de R.D.A., Stefan Hermlin, Jurij Brezan, Christoph Hein et Christa Wolf. Wieland Förster et Stefan Hermlin ont en commun un certain nombre de références littéraires : Hölderlin, Karl Kraus, Thomas Mann, Franz Fühmann, Bobrowski, une certaine prédilection pour la littérature française, en particulier Proust<sup>181</sup>. Ils éprouvent tous les deux une certaine méfiance à l'égard du dogmatisme de la critique littéraire. Pour Stephan Hermlin comme pour W. Förster la littérature doit s'inspirer des valeurs de l'humanisme et rechercher la vérité<sup>182</sup>.

À la différence de W. Förster, Jurij Brezan est un écrivain engagé qui milite pour le régime socialiste et la cause sorabe; sa conception de la littérature présente toutefois des points de convergence avec celle de W. Förster. Ils considèrent l'un comme l'autre que la littérature se nourrit essentiellement de l'expérience vécue de l'auteur. Jurij Brezan sait que ses livres sont nés de son univers propre; à ses yeux, un écrivain écrit toujours sur lui-même. Nous avons vu au ch. II comment l'écriture de W. Förster trouve pareillement ses racines dans sa biographie. Brezan rejette de la même manière que W. Förster le dogmatisme et insiste sur la place centrale de l'homme : "la littérature est aussi là pour aider l'homme à se connaître et à se comprendre"<sup>183</sup>.

Christoph Hein est d'une génération plus jeune que W. Förster, mais il partage avec lui les références à Kafka, à Brecht, à Kleist, la méfiance à l'égard des théories littéraires et la tolérance. Il dit ne pas posséder de "recettes sur la façon dont les hommes doivent vivre." Il ne cherche pas à enseigner son public, mais à parler des problèmes de l'individu, du prix à payer pour le progrès, à mettre les moyens de l'art au service du monde. Il voit dans l'homme et dans la société humaine le domaine d'élection de l'art. "C'est là que la littérature, avec les ondes étranges de l'imagination et les sismographes de la langue, peut chercher, explorer, découvrir". Cela explique que pour Christoph Hein comme pour W. Förster les grandes œuvres d'art soient intemporelles<sup>184</sup>.

Chez Christa Wolf les réflexions sur l'écriture, la fonction, la mission de l'écrivain abondent. Nous essaierons d'en donner une rapide synthèse, et nous renvoyons aux notes pour les exemples précis, afin de dégager les points de convergence avec W. Förster. Le rapprochement s'impose parce que Christa Wolf est de la même génération que W. Förster, et parce qu'ils se sont connus personnellement. Certes, C. Wolf, qui à la différence de W. Förster a été membre du SED et militante dans les années soixante, met plus l'accent sur les implications sociales de la littérature. Pour elle, l'écrivain exprime les conflits, les contradictions, les tensions entre les aspirations de l'individu et les impératifs de la société; mais, dans les années soixante-dix, C. Wolf insiste de plus en plus sur le rôle critique de la littérature. Elle voudrait que la littérature fasse naître l'esprit d'examen, qu'elle pousse à émettre des objections, elle considère que la littérature a pour sujets et pour lecteurs les non-conformistes, qu'elle réduit les clichés, qu'elle donne le sens de la nuance et qu'elle enfreint les tabous.

Pour Christa Wolf l'auteur donne à travers ses personnages des modèles d'expérience humaine, des modèles au sens d'échantillons et non d'exemples édifiants. L'écriture est alors un moyen d'étendre le champ de l'existence limitée de chacun, pour l'écrivain comme pour le lecteur. L'écrivain est aussi celui qui essaie de comprendre et de faire comprendre son temps à son lecteur, c'est-à-dire, pour les Allemands nés autour de 1930, le passé nazi. Sa recherche de l'expression dans la forme la plus juste est une lutte contre le désordre, une œuvre de civilisation, elle développe les qualités d'humanité, dénonce les mécanismes de destruction. Christa Wolf considère la littérature comme "une recherche sur la paix"<sup>185</sup>.

À plus d'un égard, C. Wolf et W. Förster se rejoignent. Leurs points de convergence sont plus nombreux, plus essentiels que leurs divergences. C. Wolf éprouve la même méfiance que W. Förster à l'égard des théories esthétiques, de la critique et de la germanistique. Elle est persuadée, comme W. Förster, que le véritable artiste est poussé par un besoin irrépressible d'écrire ou de sculpter. "Est artiste, écrit-elle, celui qui ne peut pas faire autrement"<sup>186</sup>. Au départ de l'acte d'écrire il y a, pour elle comme pour lui, une "émotion très personnelle" et l'écrivain éprouve la nécessité de parler du moi. L'auteur trouve sa substance dans ce qu'il a vécu et dans l'introspection. C. Wolf et W. Förster rédigent l'un comme l'autre un journal qui alimente leur création littéraire<sup>187</sup>. Pour Christa Wolf, comme pour W. Förster, "la prose est une aventure excitante", ils n'en sont pas moins des travailleurs de tous les instants. Le but de leur quête est la vérité, il

s'agit d'exprimer ce qu'ils voient du monde et ce qu'ils ressentent de la façon la plus adéquate possible. À leurs yeux, l'auteur s'adresse avant tout à l'individu qu'il éveille, qu'il rend plus sensible, plus imaginaire, qu'il aide à se connaître lui-même et à construire sa personnalité. La littérature est constitutive d'identité, elle permet à l'auteur et au lecteur de se trouver soi-même. Elle confère à la vie une profondeur, en un mot elle est indispensable<sup>188</sup>.

On voit par là que la poétique de W. Förster comme celle de Christa Wolf, dans la mesure où elle place l'individu au centre des préoccupations de l'écrivain, est infiniment plus proche de celle d'auteurs occidentaux comme Heinrich Böll, Günter Grass ou Wolfgang Koeppen que des canons du réalisme socialiste, tel qu'il a été défini à l'époque stalinienne. Certes, les écrivains cités, Brezan, Hermlin, C. Wolf, Hein et W. Förster se rejoignent sur des formules qui nous paraissent générales et vagues, mais ce qui importe c'est qu'elles ne tiennent aucun compte du discours officiel, qui persiste en dépit d'une certaine ouverture et d'une tolérance de fait, c'est qu'elles illustrent le fait qu'en R.D.A. recommandations officielles et réalité de la vie culturelle sont déconnectées.

La musique dans l'œuvre de W. Förster : les différentes formes d'expression artistique prises en compte dans *Aperçus* comprennent aussi la musique. Ce sujet a déjà été abordé mais il faut y revenir car la musique tient une grande place dans la sensibilité et la culture de W. Förster et elle accompagne le travail de création<sup>189</sup>. Il répond à Henry Schumann, qui lui demande si la musique, particulièrement la musique contemporaine, inspire sa sculpture : "Cela arrive parfois, mais la musique a surtout été pour moi une école. Je ne déprécie pas pour autant le plaisir de l'écouter. La musique travaille dès l'abord avec un matériau abstrait, qui dans son ensemble porte des sensations, des visions et un message. C'est une discipline artistique grandiose ! Et cet assemblage, cette composition obéit à des lois, qui sont toujours modifiées et élargies, au nombre desquelles il y a le rythme, les rapports entre les valeurs, donc la métrique, le contrepoint, la couleur et la nuance etc... - toutes choses qui jouent un rôle énorme dans la sculpture et dans le dessin et aussi dans la langue. Pour être honnête, j'ai appris de la musique infiniment de choses"<sup>190</sup>.

Les rapports entre les arts : nous avons montré au ch. IV que pour W. Förster les différentes disciplines artistiques ne sont pas cloisonnées mais qu'elles ont de multiples correspondances et qu'elles se fécondent mutuellement. Au cours des entretiens il revient à plusieurs reprises sur la parenté entre les arts, il la met en relief dans une interview radiodiffusée de 1973 : "Il y a, je voudrais le dire tout net, des lois, des lois qui se retrouvent dans toutes les disciplines artistiques. Ce sont essentiellement les lois de la composition, de la tension et de la détente, de l'alternance de la masse et de l'espace, de la densité et de l'éparpillement, le rapport du grand et du petit, de la surface et de l'espace - du rythme avant tout - de la ligne et de la tache, de la statique et de la dynamique. Ce sont des éléments qui interviennent dans toutes les disciplines artistiques et dans cette mesure les arts peuvent apprendre les uns des autres, à voir plus clairement ces lois, à les ressentir sur un autre mode, et il me semble que cette découverte de lois fondamentales qui sont immanentes à toutes les disciplines artistiques est riche d'enseignements. Chacun a fait l'expérience d'une façade baroque que l'on qualifie de musicale, d'une peinture pour laquelle on parle de l'instrumentation des couleurs, c'est-à-dire d'une composition harmonieuse, et d'une musique pour laquelle on parle de couleur. Cela montre, la langue montre qu'il y a des lois, qui sont propres à toutes les disciplines artistiques, outre leurs formes d'expression spécifiques"<sup>191</sup>.

Le passé offre d'illustres exemples d'artistes sculpteurs et poètes comme Michel-Ange, sculpteurs et dramaturges comme Barlach, peintres et romanciers comme Kokoschka ou Kubin<sup>192</sup>. W. Förster a voulu s'aventurer dans les différentes voies de l'art, les différentes possibilités d'expression que lui offrent la sculpture, le dessin, l'écriture, et il explique à Armin Zeissler pourquoi il n'a pas voulu se limiter à la seule sculpture : "Je me suis toujours perçu comme sculpteur et dessinateur et déjà une vie ne suffit pas à chacun de ces métiers. La sculpture précisément prend tellement de temps et elle est si lente, si difficile qu'elle me maintient en permanence dans un état de tension. Mais il y a cette tendance, dont j'ai souvent parlé, à me représenter mes sculptures comme étant à l'opposé de la littérature et comme reposant sur le message immanent de la forme. Cela implique sans doute une limitation dans l'éventail des motifs et l'on pourrait constater une sorte de trop plein dans le besoin d'expression qui recherche une issue dans l'autre discipline. C'est juste et cela ne l'est pas. Tout au début, lorsque j'avais vingt, vingt-cinq ans, je voulais écrire, j'ai écrit

quelque chose, puis j'ai arrêté pour de multiples raisons que j'ai exposées ailleurs. Puis je me suis essayé à la musique, j'ai été acteur - brefs intermédiares. Le désir de faire des décors de théâtre et presque par hasard ensuite la sculpture. Et si j'ai un peu de chance, la fin de ma vie renouera avec le début. Mais revenons aux rapports entre les arts: ...le monde s'est habitué à classer les gens qui créent, s'expriment et communiquent comme de purs spécialistes". W. Förster déplore cette manie, dont la raison lui semble être la nécessité de se limiter à une seule activité pour atteindre les plus hautes performances<sup>193</sup>. Pour lui au contraire, le dessin et l'écriture sont des moyens d'expression complémentaires. Lorsqu'il relit, dix ans plus tard, son journal de voyage à Prague datant de 1964, il note : "les maîtres français, très impressionné par ...*La voix intérieure* de Rodin. Mais à côté, ce qui est tout à fait inhabituel cinq petites esquisses au crayon qui explorent différents aspects, signe certain que le mot là est impuissant et que le crayon était le moyen de saisir, de sentir et de comprendre"<sup>194</sup>. Le travail sur le langage permet d'aiguiser la perception de l'œil. Dans une lettre à un ami W. Förster conseille à son correspondant de trouver le mot le plus adéquat pour désigner l'objet qu'il contemple : "Qualifiez les formes d'un bras, d'une cuisse de fermes ou de pleines, de molles ou de plissées, quelles qu'elles soient, et lentement vous verrez surgir le sens et une nouvelle image grâce à la preuve apportée par votre recherche"<sup>195</sup>. Perception et formulation par différents moyens d'expression s'enrichissent à l'infini.

Nous avons noté au début de ce chapitre qu'il donne à la somme de réflexions que constitue *Aperçus* le même titre qu'à un cycle de dessins auquel il travaille pendant plusieurs années depuis 1970. Ces dessins sont eux-mêmes apparentés à des sculptures que W. Förster rapproche du torse tout en essayant de définir ce qui les différencie : "La question de savoir ce qui distingue le torse de l'aperçu est intéressante. Tous les deux doivent constituer une œuvre intégrale, ils ne sont ni un fragment, ni un reste. Ce qui est l'essence même de l'aperçu est qu'il est circonscrit dans l'espace par des bords, le plus souvent géométriques. Ce n'est pas comme le torse un corps libéré de ses parties, mais il vit de l'enfermement dans des limites"<sup>196</sup>. Les rapports sont multiples mais cela n'aboutit pas à la confusion des genres, la sculpture par exemple obéit, comme la littérature, aux mêmes lois de la recherche formelle, de rythme, d'équilibre, mais elle doit se garder de devenir littéraire, au sens d'anecdotique, de narrative<sup>197</sup>. Il est des lois communes mais chaque discipline artistique a ses exigences spécifiques.

Lorsque W. Förster définit les lois qui régissent la sculpture il se réfère volontiers à celles qui président à la composition musicale et au paysage en peinture : "Il semble" peut-on lire dans ses notes, "que la plus petite proportion - le nombril dans le corps, le genou dans la jambe, le poignet dans le bras, une main sur un corps décide de la grandeur propre et par là de la 'substance' d'une sculpture (on peut comparer à la musique : l'instrument en solo et l'orchestre, le rôle de fragments de mesures dans une phrase; dans un paysage : un arbre sur la plaine)"<sup>198</sup>.

Le lien entre dessin et sculpture est traditionnel chez les sculpteurs, nous avons vu que les dessins exécutés sur le terrain par W. Förster au cours du voyage en Tunisie ont enrichi l'œuvre sculptée lorsqu'il l'a poursuivi dans son atelier à Berlin. Il y revient au cours de l'interview d'Eduard Schreiber : "Il est vrai que des choses que l'on découvre en dessinant des paysages passent dans la sculpture"<sup>199</sup>.

Les notes et les différents entretiens regroupés dans *Aperçus* sont également une occasion pour W. Förster de dresser le bilan de son évolution qui résume les étapes déjà distinguées dans les chapitres précédents. Il consigne, dans des notes au cours de la préparation d'un film télévisé (1979), les étapes de son parcours. Il place une première coupure à la fin de ses études à l'Académie en 1960/61. Dans un deuxième temps, qui correspond aux années soixante, il s'est tourné vers le portrait, ce qui lui a permis de rencontrer Hans Eisler, Zoltan Kodaly et Walter Felsenstein. Le voyage en Tunisie marque un troisième moment, une libération qui lui fait sentir l'unité entre les formes animales, végétales, minérales. Dans sa sculpture il traite de ses deux thèmes essentiels, l'amour et la mort. Le séjour à Rügen lui fait approfondir l'expérience de la nature, du paysage. À la fin des années 70 il exécute les cycles de dessins du *Labyrinthe* (ill.17) et des *Couples*<sup>200</sup>. Dans un entretien de 1975 avec Günter Wirth il avait adopté le même découpage dans l'histoire de son œuvre<sup>201</sup>.

Ses expériences fondamentales qui ont nourri l'œuvre: *Aperçus* permet à W. Förster de revenir, au fil des entretiens, sur les expériences fondamentales qui sont à l'origine de son œuvre, son enfance et son



adolescence à Dresde<sup>202</sup>, que nous avons évoquée aux ch.II et VII. Cette période de sa vie il la voit, avec le recul des années, marquée par l'amour de sa mère. Cet amour a su être total sans être étouffant puisqu'il s'accompagnait de tolérance à l'égard des choix du fils que W. Förster a été. Sa mère s'est abstenue de l'influencer, de lui adresser des avertissements quand il a fait le choix difficile d'une carrière artistique<sup>203</sup>. En hommage il lui a dédié son récit *Le transport* et le livre de Kuks a été rédigé sous l'impression de sa mort. Cette mère s'est ingéniée à rendre plus légère la pauvreté de la famille et c'est à une enfance de jeux au bord de l'Elbe<sup>204</sup>, d'évasion loin de l'endoctrinement nazi<sup>205</sup>, que le bombardement de Dresde est venu mettre un terme brutal. Mais s'il parle abondamment de son enfance, il garde le silence sur d'autres pans de sa vie. En raison de la pudeur qui était de mise en R.D.A. et de sa propre discrétion il ne dit pratiquement rien de sa vie privée et de sa vie érotique, bien qu'il laisse percer l'importance de cette composante dans sa sculpture et dans son écriture.

Les interviews le conduisent à reprendre la genèse et les grands traits de ses journaux publiés, le journal de voyage en Tunisie, le récit du séjour à Rügen, le journal de travail du *Labyrinth*.

Le voyage en Tunisie a été une rupture avec sa vie de travail intensif dans son atelier à Berlin, une libération, un tournant décisif : " Sans être préparé, j'ai plongé dans un monde qui faisait un contraste considérable avec mon environnement habituel - la sculpture ou la feuille de papier que j'avais devant moi. J'ai été confronté à l'univers et j'ai noté cela, et en effet la plus grande partie du journal a été rédigée pendant le voyage. Tandis que j'écrivais, je me trouvais dans un environnement étranger, qui dans son altérité a pénétré profondément en moi, qui m'a saisi, m'a enivré, étonné et qui par son étrangeté et son originalité a été une épreuve et a remis en question mon état jusqu'ici équilibré, mais qui finalement me limitait"<sup>206</sup>. Dans l'entretien avec Anneliese Löffler il insiste sur le fait "qu'on doit pouvoir faire face à d'autres mondes de représentation et à d'autres traditions", afin de ne pas considérer ses propres critères comme seuls valables. Ou bien l'on corrige et on élargit sa pensée dans la confrontation ou bien elle trouve la confirmation de la position qu'elle a définie - les deux choses sont fructueuses"<sup>207</sup>. En raison de l'enfermement spécifique des citoyens de R.D.A., le voyage en Tunisie, ailleurs assez banal, prend donc la dimension d'une expérience décisive. Quant au séjour à Rügen, il a été le prolongement au Nord, sur la côte de la Baltique de la découverte du paysage faite dans le Sud et qu'il a dû relater sur un autre mode<sup>208</sup>.

Enrichi de ses voyages et de son travail en atelier W. Förster a cherché à faire une synthèse originale de la culture qui l'avait nourri, des moments forts de son existence, de ses impressions de voyage et c'est ainsi qu'il s'est frayé une voie tout à fait personnelle : " On ne peut imposer par la contrainte 'sa propre place', on la trouve et c'est aussi un peu un cadeau, parce que ce n'est pas en réfléchissant qu'on parvient à sa propre signature....Je voulais conserver la grande et ancienne tradition, qui englobe des œuvres de toutes les époques et ne pas laisser de côté les découvertes et les acquis de la "modernité". Mais quel aspect cela prendrait, je ne le savais pas. Cela a été le résultat du travail et de la vie"<sup>209</sup>. Cette synthèse, W. Förster l'opère dans la liberté. Interrogé par Günter Wirth, il précise sa position : "Ma vie et mon travail ne sont pas soumis à une conception philosophique. Certes, je regarde le monde, je vis certaines choses et j'en tire des expériences qui influencent mon travail et sont dominantes pour une période limitée ou pour longtemps. Mais ce qui importe pour moi avant tout est de vivre sans préjugés, c'est là que réside la graine de la découverte, du changement et du développement. Les schémas de pensée et les principes peuvent avoir leur signification comme fondement de l'orientation, mais si l'on en fait des lois, ils conduisent dans l'art rapidement à la cécité et à la rigidité. Il s'ensuit que la définition de ma position est un processus d'acceptation et de refus, d'approbation et de rejet qui s'opère dans le cours du travail et ne peut donc être déchiffrée que dans mon œuvre et avec toutes les nuances"<sup>210</sup>. On ne saurait exprimer avec plus de politesse ce qui le sépare du marxisme.

### c. Un autoportrait

Outre un manifeste esthétique, une réflexion sur son travail d'artiste, *Aperçus* est un autoportrait. W. Förster ne s'est pas représenté lui-même sous forme de sculpture, mais il a fixé son visage à côté de celui de Kleist en 1977. L'autoportrait dessiné<sup>211</sup> nous renseigne sur le modelé ferme du visage, l'arête courbée du nez mais il serait hasardeux d'en tirer des conclusions sur le caractère, même si ses traits semblent respirer la

finesse et l'énergie. De la série d'entretiens et de textes divers que constitue *Aperçus* se dégage en revanche un autoportrait riche et précis.

Comme pour Christa Wolf, il importe à W. Förster d'appliquer le principe socratique de la connaissance de soi. Le but de l'existence et du travail artistique est de parvenir à être soi-même, après s'être trouvé au fil des années. C'est pourquoi l'expérience de Seldja en Tunisie est capitale, c'est le moment inoubliable où il se sent coupé de tout et entièrement révélé à lui-même. Il dit à Eduard Schreiber, dans son portrait film, de 1979 : "le cordon ombilical avec l'Europe était rompu et j'avais acquis la certitude qu'il y a une seule chose à faire pour un artiste : se faire confiance et obéir à ses possibilités et à ses sentiments propres. Ne pas se laisser irriter par le jugement du monde qui vous sous-estime, ni par les collègues, le public ou les connaissances, ils ont tous des préjugés. Et à un certain point il faut se détacher des modèles pour parvenir à être soi-même"<sup>212</sup>.

Nous avons vu que l'expérience de la détention l'a convaincu que l'activité artistique était la seule qui ait pour lui un sens, de même que pour Sam Francis un long séjour à l'hôpital l'avait conduit à se vouer à l'art, à la peinture. Il est persuadé que pour un véritable artiste les conditions matérielles ne sont pas déterminantes : "En fin de compte on peut faire son œuvre n'importe où. Je considère qu'il est faux de penser que les artistes ne peuvent faire leur œuvre que dans certaines conditions. Les uns croient que la pauvreté est nécessaire, les autres que c'est l'indépendance financière. Il y a suffisamment d'exemples du contraire. Quand un artiste est riche et qu'il ne fait pas son œuvre, c'est qu'il n'en est pas un. Et s'il ne la fait pas à cause de sa pauvreté, il n'en est pas un non plus... Un artiste est un artiste - du reste c'est un mot qui ne me plaît pas du tout et il n'est pas utilisable a priori - quand il ne peut pas vivre sans ce travail. Si l'on était très dur on devrait se dire à soi-même et à tous les autres : si tu peux vivre sans ce travail, alors n'y touche pas. Ne prends ce métier que si tu ne peux pas vivre sans lui"<sup>213</sup>.

W. Förster se voit volontiers comme un marginal, qui est à la fois attaché à son pays d'origine, la Saxe et à sa ville d'adoption, Berlin, et qui est aussi un esprit libre, soucieux de l'universalité de la culture. Le terme de 'Heimat', de pays natal et de patrie, lui semble suspect parce que l'époque nazie en a usé et abusé, il lui préfère le mot d'origine' et cherche à le définir dans l'entretien avec un autre Dresdois, Armin Zeissler : "Je ne veux pas nier que l'on vienne de quelque part, d'une contrée, d'un paysage, d'une atmosphère très précise, d'un milieu, d'une maison et d'une famille et que là, dans l'enfance, on a parlé une langue particulière, qu'il poussait des arbres bien précis - des peupliers par exemple -, que des prairies s'étendaient, le fleuve dans la vallée et au loin s'élevaient des collines. Certainement, c'est la patrie, si je peux tirer de la boîte ce mot comme s'il était vierge, mais je parlerais plus volontiers d'origine (Herkunft) et je ne voudrais pas le limiter à son sens social... mais pour qu'on ne se méprenne pas totalement sur ce que je dis : la vie m'a appris, comme sans doute à beaucoup de gens de ma génération, à ne pas entendre par patrie quelque chose de tout à fait fixe, parce que lié au lieu de naissance et à l'enfance, mais que l'on trouve la 'patrie' là où on a trouvé, ne serait-ce qu'approximativement, ce que l'on pouvait attendre de la patrie. Et cela ne s'est pas produit partout et toujours ! Le monde est devenu petit, si petit qu'un coup de pistolet à l'autre bout du monde peut sembler avoir été tiré dans votre couloir - avec toutes ses conséquences possibles - : Il y a des stades, des périodes dans la vie dans lesquelles un peu de gentillesse, de tolérance et assez de solitude pour se trouver soi-même, où qu'on puisse les connaître, deviennent la patrie"<sup>214</sup>. La patrie n'est pas seulement "matérielle", Thomas Mann fait de Lübeck une patrie spirituelle. Pour W.Förster Dresde n'a pas été une patrie spirituelle formatrice mais "un domaine où il était possible de vivre complètement certaines aspirations"<sup>215</sup>.

Les destructions de la guerre ont défiguré la patrie pour beaucoup d'Allemands de la génération de W. Förster, mais il considère que l'agression hitlérienne contre l'Europe et le monde justifiait ces destructions et il partage le sentiment du poète Bobrowski sur ce point. Il poursuit dans l'entretien avec Armin Zeissler : "Bobrowski, dont la patrie spirituelle et esthétique est restée le territoire de Memel et dont les accents les plus profonds venaient de ce pays, a trouvé les mots les plus nobles et les plus justes lorsqu'il disait avoir été, comme il le disait, expulsé pour de bonnes raisons". W. Förster a assisté à la destruction par le feu de sa patrie lors du bombardement du 13 février 1945<sup>216</sup>. Nous savons qu'il aurait pu rester à Dresde après ses études et y faire carrière, mais il a choisi d'affronter la dureté de Berlin. Interviewé par Henry Schumann, il dit de la grande ville où il a choisi de vivre : "Berlin mène la vie dure au gens,

systématiquement. Gerhart Hauptmann écrivait, lorsqu'il vint à Berlin, qu'on dompte cette ville ou bien que l'on sombre. C'est l'un ou l'autre. Et ce n'est pas bien différent aujourd'hui. Il y a dans les petites villes ou dans les villes comme Dresde un esprit de conciliation, pas à Berlin. La cause de mon attachement durable à Berlin est l'anonymat dont j'ai besoin et qui est possible ici"<sup>217</sup>.

Ce besoin de passer inaperçu pour ne pas être dérangé dans sa réflexion et dans son travail témoigne d'une liberté d'esprit qui se manifeste également dans un entretien avec Günter Wirth. Dans un pays marxiste, où l'État attend de ses intellectuels des actes d'allégeance, W. Förster revendique l'indépendance idéologique, sans agressivité mais sans ambiguïté : "Pour parler franchement, ma vie et mon travail ne sont guidés par aucune conception philosophique. Bien sûr, je regarde le monde, je vis et j'en tire des expériences qui se répercutent dans mon travail et qui, pour un période donnée ou pour longtemps, sont dominantes. Mais ce qui est important surtout est l'expérience de la vie sans a priori, c'est là que réside le germe de la découverte, du changement et du développement. Les modèles de pensée ou les principes dogmatiques peuvent avoir un sens pour servir d'orientation, mais si on en fait une loi cela conduit très vite, en art, à l'aveuglement et à la sclérose. Il s'ensuit que la définition de ma position est un processus qui consiste à prendre et à écarter, à approuver et à refuser et qui s'applique à mon travail et ne peut être déchiffrée de façon vraiment différenciée que là"<sup>218</sup>.

Comme il donne priorité à la liberté de penser, il place au centre de ses préoccupations non la collectivité mais l'individu. Il choisit l'exemple de métallurgistes dans une fonderie. Chacun a un état de santé différent. Certains travaillent à la limite de leurs forces et doivent faire un effort surhumain pour passer des heures devant le haut-fourneau, pour d'autres, qui ont une robuste constitution, la fatigue n'est pas la même. De cette différence découlent des comportements, une vision du monde dissemblables et W. Förster en conclut que dans le monde du travail, que la R.D.A. voulait placer au centre de la culture, ce n'est pas la collectivité mais l'individu qui est une réalité dont les écrivains peuvent parler : "il n'y a pas les ouvriers, les scientifiques ou les artistes, il n'y a toujours que l'individu"<sup>219</sup>. Toutefois l'intégration de l'individu à la communauté dans laquelle il vit est une dimension que W. Förster ne néglige pas<sup>220</sup>.

Dans une société qui pratique le dénigrement de quiconque n'adhère pas au modèle socialiste et qui exige l'engagement dans la ligne suivie par le S.E.D., W. Förster dit à plusieurs reprises dans ses entretiens les vertus de la tolérance, ainsi dans l'interview radiodiffusée de Luise Köpp, en 1982 : "Aucun auteur n'a le droit de s'ériger en juge universel. Il essaiera d'écrire la vérité, il montrera les problèmes, il éveillera l'attention, il dira des choses dérangeantes, comme le dit Tchekhov, il "fouillera dans le fumier", il mentionne à ce propos Homère et Shakespeare, il évoquera les problèmes dont la solution n'est pas de sa compétence. Quand l'auteur porte un jugement, je pense par exemple à *Résurrection* de Tolstoï, cela se produit parce que la construction de l'histoire conduit à un jugement en tant que proposition faite par l'auteur. Vous avez raison de penser qu'à mon avis nous n'avons pas assez de compréhension les uns pour les autres, que nous ne tenons pas suffisamment compte de l'arrière-plan de l'autre dans notre attitude à l'égard d'une autre forme d'existence. C'est une chose qui me touche beaucoup. On peut l'appeler tolérance, mais il y a bien d'autres termes pour cela. Le respect, les égards, la compréhension etc... Je n'ai pas de fibre missionnaire, mais au fond de moi quelque chose est ébranlé lorsque quelqu'un est blessé, lorsqu'on voit des grossièretés, lorsqu'on condamne trop vite - alors je me sens interpellé, je pose des questions, je fais des remarques et j'essaie d'intervenir, si c'est nécessaire. Sensibiliser en éveillant l'attention, favoriser la compréhension, écouter comment va l'autre et en déduire des réponses"<sup>221</sup>. W. Förster essaie très concrètement à l'Académie d'obtenir cette tolérance pour ses élèves en utilisant son propre crédit. Parlant de sa notoriété, il dit à Eduard Schreiber : "le succès a aussi un aspect positif. En raison du poids que l'on a, on peut imposer plus de tolérance dans le monde, on peut avoir un effet bénéfique pour les autres, pour ceux qui ne l'ont pas encore et qui doivent lutter plus dur afin que leur œuvre soit reconnue"<sup>222</sup>.

Cette attitude tolérante, issue de l'humanisme, détermine sa définition du socialisme. C'est une définition large, qui lui permet de donner son adhésion sans se renier et en même temps de trouver avec l'Etat de la R.D.A. un compromis qui ne soit pas une compromission. Il dit à Armin Zeissler au cours de leur entretien, publié dans *Sinn und Form* en 1982 : "Existe-t-il un socialisme qui ne présuppose pas un grand, un extrême respect de l'autre, la compréhension, l'amour et le respect, les égards qui fondent la dignité ?"<sup>223</sup>. C'est en le définissant ainsi qu'il accepte de se reconnaître dans le socialisme.

W. Förster s'est vu reprocher son caractère intellectuel, son "intellectualité"<sup>224</sup>, mais l'impression qui se dégage pour le lecteur attentif d'*Aperçus* est celle d'un homme qui recherche l'équilibre entre l'art et la vie, entre l'imagination, le rêve et la réalité, entre Berlin et la nature, le paysage, entre le monde de l'Allemagne du Nord et les rivages de la Méditerranée. Comme Christa Wolf, il cherche à réintroduire dans le récit les rêves, non comme recherche de l'évasion, mais comme dimension indispensable de la condition humaine. Dans son entretien avec Anneliese Löffler il insiste sur l'importance des rêves : "Ce qui m'importe est l'exploration de toutes nos possibilités. À cet égard on devrait se laisser enchanter ... L'état d'enchantement apporte des expériences dont l'homme a besoin. Ce n'est pas un hasard si les motifs du rêve ont fait leur réapparition dans la littérature. On essaie par là d'appréhender l'homme dans sa totalité, non seulement sa pensée, mais sa sensibilité, son inconscient, tout ce qui fait son existence"<sup>225</sup>.

Comme tout créateur, W. Förster est un imaginatif. "L'imagination", note-t-il, "produit des visions du possible". Elle nourrit notre perception de la réalité : "Ces images de notre fantaisie peuvent devenir des moyens de tester la réalité. Elles éclairent des cheminements et des rapports habituels et posent la question de leur changement possible"<sup>226</sup>. Au cours d'un débat avec Claude Keisch, W. Förster revient sur la polarité de l'imaginaire et de la réalité : "L'imagination est, selon mon expérience, la faculté de prolonger la réalité par la pensée, de la changer, d'y introduire des rapports autres que factuels, elle crée des réalités nouvelles et différentes, elle spiritualise, elle trouve des relations et des structures inconnues et crée finalement la réalité de l'art, l'œuvre d'art"<sup>227</sup>. Dans le même temps il admire la rationalité latine.

De même qu'il vit d'imagination et de réalité, W. Förster cherche l'équilibre entre les lieux de vie. Dans le portrait télévisé qui lui a été consacré après l'unification allemande, intitulé *Un rebelle discret* (*Ein stiller Rebell*), il exprime son besoin de vivre alternativement à la ville et à la campagne. Ses deux ports d'attache sont Berlin et sa maison de campagne, près d'Oranienburg, dans la Marche de Brandebourg. Il voyage peu, sinon pour des raisons professionnelles, ou en Allemagne pour trouver le repos sur les bords de la Baltique ou en Suisse saxonne. Les moments les plus intenses, il les a vécus seul sur l'île de Rügen et en Tunisie, opérant dans sa vie une synthèse de l'Europe du Nord et du monde méditerranéen.

C'est une autre forme d'équilibre qu'il cherche à réaliser dans l'échange qu'est toute vie, dosage entre ce que l'on reçoit et ce que l'on donne. Il considère que la première partie de la vie est faite pour prendre et la seconde pour donner. C'est ce qui explique l'importance qu'il accorde à son enseignement à l'Académie. Nous avons vu avec quel soin il suivait ses élèves. Dans *Aperçus* l'allocution prononcée par W. Förster à l'occasion du vernissage de l'exposition de son ancienne élève Sabine Curio témoigne de son souci d'accompagner dans leur cheminement les jeunes artistes qui ont travaillé sous sa direction, d'éveiller leur sensibilité plutôt que de transmettre un art et un style. C'est avec satisfaction qu'il constate que cette élève, venue s'installer près de la Baltique, au pays de son modèle, le peintre Niemeyer-Holstein, a trouvé "l'équilibre entre l'art et la vie"<sup>228</sup>. Mais le plus souvent son activité d'enseignant, comme sa pratique de la sculpture, le laisse insatisfait, ainsi qu'il le dit à Armin Zeissler : "C'est un point douloureux de notre travail à l'Académie que des thèmes importants soient envisagés, abordés, mais qu'on n'aille pas beaucoup plus loin que des prémices, quelques jugements prononcés"<sup>229</sup>.

Dans son attitude à l'égard de l'histoire qui se fait autour de lui, il n'a pas l'ignorance superbe d'un Dino Buzzati, mais il évite, par sagesse, par prudence, de prendre position dans les querelles politiques, nous l'avons vu à propos de l'affaire Biermann. Toutefois il se sent concerné par les événements qui se déroulent autour de lui, et en particulier par le passé nazi encore tout proche. Voyant les autels de Carthage, où l'on sacrifiait des enfants, il se rappelle les petites victimes d'Auschwitz<sup>230</sup>. Les grands problèmes de son temps l'obsèdent, comme nous le verrons dans son journal *Labyrinthe*, le dépérissement de certains arbres et surtout la menace que l'arme nucléaire fait planer sur la terre. À la fin de son entretien avec Anneliese Löffler il se demande "dans quelle mesure nous préserverons un environnement habitable et dans quelle mesure nous mettons en question les possibilités d'une vie future"<sup>231</sup>. Parlant avec Eduard Schreiber des dessins du *Labyrinthe*, il dit qu'ils sont "l'expression de la vision oppressante de la vie détruite, de la terre rendue inhabitable. Nous vivons sous la menace d'une guerre nucléaire, dont les conséquences sont inimaginables"<sup>232</sup>.

Nous venons de tenter de définir le rapport de W. Förster au monde tel qu'il se révèle dans son autoportrait. Il convient d'examiner son attitude devant le travail qui est le sien. Comme tous les artistes qui réussissent, c'est un travailleur acharné, malgré sa mauvaise santé. Il n'y a place chez lui ni pour la frivolité, ni pour la vie de bohème. Comme Christa Wolf, il "prend sa vie au sérieux". Ce terme revient à plusieurs reprises dans les entretiens<sup>233</sup>. Il a le goût de l'effort et dit dans l'interview de Claude Keisch : "Je travaille beaucoup, presque tout le temps, parce que c'est la forme de vie qui me convient"<sup>234</sup>. Il persévère avec la plus grande détermination, lorsqu'il s'est lancé dans une entreprise et cherche toujours à relever des défis, à faire ce qui lui semble difficile, pour éviter la répétition. Il veut savoir jusqu'où il peut "bander son arc"<sup>235</sup>. Il éprouve la nécessité de se confronter à ce qui est différent de lui, par exemple - nous l'avons vu -, à l'art baroque et plus précisément à la sculpture de Matthias Braun, car de tels dialogues sont productifs, ainsi qu'il le dit à Eduard Schreiber : "Si l'on a de la chance, comme moi dans le cas de l'étude de Matthias Braun, alors il se produit des turbulences intérieures lors d'une rencontre de ce type, des questions se posent sur vos propres forces et l'on voit finalement qu'il y a des formes d'expression toutes différentes. Si elles n'ont pas d'effet direct, elles sont du moins un conseiller, un régulateur lointain. Cela peut être la conscience qu'il y a des formes plus libres, plus ludiques ou plus sévères que celles qu'on utilise soi-même"<sup>236</sup>.

W. Förster n'appartient pas à la catégorie d'artistes auxquels le savoir-faire a été donné d'emblée, il ne dispose pas de la prodigieuse habileté d'un Picasso. Il dit à Claude Keisch : "Les expériences, les idées qui m'occupent, sont bien plus grandes par leur dimension que ce que je peux réaliser avec mes mains...Je me souviens d'avoir déjà pris conscience pendant mes études qu'il m'était impossible de commencer avec la liberté qui est celle des œuvres tardives, de livrer donc toutes fraîches des preuves de mon talent, mais que je devais parcourir le long chemin du travail sur la forme et que la générosité, la liberté des moyens se trouveraient à la fin"<sup>237</sup>.

W. Förster a conscience de ses faiblesses et parle plus souvent de ses échecs que de ses succès. Du succès il dit à Eduard Schreiber : "que le succès a peu d'incidence sur le travail artistique et concerne peu l'homme, ne peut pas le concerner pour la simple raison qu'il doit sans cesse tirer son travail de lui-même et alors, ce qui compte n'est pas ce que l'on a fait mais ce que l'on n'a pas encore fait et c'est toujours une question angoissante"<sup>238</sup>. Ce qui semble lui importer dans le travail artistique, c'est la recherche, le cheminement. Il défend dans son entretien avec Henry Schumann "une conception de l'art qui ne s'épuise pas dans le résultat, mais qui sait que seul le chemin - pour celui qui le parcourt - offre la plus grande fascination; s'avouer que l'on n'arrivera jamais, même lorsqu'on laisse des témoignages du parcours et qu'on montre qu'ils ne sont que les degrés d'un escalier conduisant vers les hauteurs"<sup>239</sup>. Il se fixe des buts vers lesquels il se dirige, "qui ne seront certainement jamais atteints, mais ce n'est pas décisif, ce qui est décisif, c'est d'être en route, qu'on ne se dise pas : 'bien, maintenant tu as fait quelque chose et c'est terminé et résolu', mais que l'on considère cela comme un pas vers un but, la courte fraction d'un long mouvement"<sup>240</sup>.

Au cours d'une conversation avec Franz Fühmann, il évoque à propos d'une de ses sculptures la libre évolution de l'œuvre d'art au cours de sa genèse : "À un moment ou à un autre elle entre dans un stade où commence son développement propre, on doit devenir le partenaire de ce qui existe déjà, ne pas le dominer, mais se mettre à son service, même lorsque l'on change de direction, lorsque ce dont vous disposez ne correspond pas au schéma d'achèvement. Une fois, par exemple, j'ai travaillé pendant des semaines à une petite *Femme couchée*, elle était ratée. Avant de la jeter dans la caisse d'argile, je l'ai mise sur la tête et soudain toutes ses formes se sont épanouies, elles étaient libérées des contraintes de la position allongée. Comme on l'interrogeait sur les qualités des peintres de la jeune génération, Matisse, dans sa vieillesse, répondit qu'il y avait de grands talents, mais qui se laissaient étouffer volontairement, qu'il y en avait trop peu qui prenaient la liberté de faire d'un nu féminin une coupe de fruits. Il ne voulait pas dire naturellement qu'on ne doit pas avoir d'intention de départ, mais plutôt qu'il y a des stades, dans les tableaux et dans les sculptures, où un mauvais dos de femme peut devenir une poire bien meilleure et une tête mal réussie peut devenir une belle pomme"<sup>241</sup>.

C'est ainsi qu'*Aperçus* relève d'un genre qu'on a beaucoup pratiqué en Allemagne de l'Ouest, la "conversation d'atelier" (Ateliervesprache) avec les peintres et les écrivains et qui est riche d'enseignements pour la compréhension de la création artistique dans ses variations individuelles. Ainsi W. Förster explique-t-il à Henry Schumann que ses dessins de paysage ne sont pas faits en plein air mais exécutés en atelier : "Je

fais de minuscules esquisses d'après nature, dans mon carnet de chèque par exemple, quand je n'ai rien d'autre sur moi. L'expérience visuelle est sublimée et puis un jour on a une réserve, une grammaire. Comme pour un écrivain : quand il écrit, il ne pense plus aux problèmes de grammaire ou de syntaxe" <sup>242</sup>. Rentré de Prague, où il a admiré une sculpture de Rodin, *La voix intérieure*, et fait quelques croquis devant la statue, il la dessine de mémoire dans son atelier<sup>243</sup>.

Dans un texte de 1975, W. Förster retrace l'histoire de son portrait sculpté de Johannes Bobrowski et nous pouvons suivre dans les détails le cheminement d'une œuvre précise. Il cite d'abord un texte du poète sur le chant, la douleur de son territoire ravagé par la guerre, car c'est dans sa poésie qu'il cherche les traces de Bobrowski, puis il évoque de "fugitives rencontres"<sup>244</sup>. Il l'a vu dans un carrefour, silhouette lourde, habillée négligemment, portant un paquet sous le bras, mais il n'a pas osé lui parler. Il l'a revu dans un foyer de théâtre, serré dans son costume comme devaient l'être ses ancêtres dans leurs habits de fête. Il a perçu en lui le descendant des paysans du territoire de Memel qui a, dans son écriture, gardé le souvenir de leurs désirs, du bruit de leurs auberges, de leurs plaisanteries et de leurs rires. Bien que W. Förster ait déjà envisagé de faire son portrait, il ne l'a pas abordé, parce qu'il ne voulait pas d'un contact abrupt, non préparé. La troisième rencontre s'est produite lors d'une lecture publique au cours de laquelle Bobrowski a su établir une progression, ménager ses effets et terminer son dernier texte dans l'amusement général. Peu de temps après, W. Förster apprend le brusque décès de Bobrowski. L'Union Verlag, éditeur de Bobrowski, demande à W. Förster de faire de lui un portrait sculpté et il accepte parce qu'il a à sa disposition les matériaux nécessaires : "j'avais une impression vivante, qui était à peine estompée par le temps, de son allure générale, le sentiment des volumes et de la physionomie, une image intérieure sans laquelle je ne commence presque jamais un travail. Et il y avait des photos, mais qui, comme elles sont elles-mêmes des essais d'interprétation, pouvaient contribuer plutôt à diluer mon image. Elles me donnaient seulement des renseignements sur certains détails, les rapports entre les masses, le déplacement des axes, la place des yeux et de la bouche, en somme les accessoires qui sont nécessaires pour caractériser un portrait. Et j'avais son œuvre ! Les portraits sont toujours pour moi en rapport étroit avec le travail de mon modèle"<sup>245</sup>.

Bien qu'il ait disposé de tous ces éléments, il a commencé à chercher des témoignages auprès de ses amis, après avoir caché le masque mortuaire au fond de son atelier. Tous lui parlent de l'homme, aucun du poète. Bien que le portrait soit exécuté après la mort de Bobrowski, W. Förster essaie de lui donner la spontanéité d'un portrait fait devant un modèle vivant. Pour le reste, il refuse de commenter le portrait terminé, il invite à le regarder, tout en indiquant qu'il a voulu rendre visible le "moi lyrique" de Bobrowski, en opposant les yeux rêveurs à l'aspect paysan du visage<sup>246</sup>.

Comme pour la genèse de son œuvre sculpté, W. Förster explique comment il procède lorsqu'il écrit, par exemple le récit de voyage en Tunisie. Nous avons vu qu'il a pris des notes sur place puis qu'il a rédigé son texte à Berlin. Il l'a repris pour la publication en élaguant ce qui lui paraissait "trop baroque". Il dit à Anneliese Löffler : "Ce travail était en même temps un processus qui a attiré mon attention sur la langue. Déplacer un adjectif pouvait renverser tout un monde"<sup>247</sup>. Ce souci de précision rappelle l'extrême importance que Karl Kraus pouvait accorder à une virgule<sup>248</sup>. Dans les entretiens avec Karin Köbernick et Armin Zeissler W. Förster livre des clés pour l'écriture des nouvelles réunies dans le volume *La porte scellée*, dont nous avons parlé au chapitre VI.

Dans les pages d'*Aperçus* se confirment un certain nombre de traits que nous avons relevés à propos des différentes œuvres et qui permettent d'esquisser un portrait psychologique de W. Förster. Il partage avec nombre de ses contemporains une angoisse existentielle qui est à la source de sa création, et avec nombre d'Allemands un sentiment de culpabilité, dû à la barbarie de la période nazie. Dans l'entretien avec Armin Zeissler il évoque un livre de Franz Fühmann, où l'auteur écrit que seules les circonstances n'ont pas fait de lui un bourreau. W. Förster veut espérer qu'il n'aurait physiquement pas pu se prêter à l'infamie et il évoque une scène de son enfance : alors qu'il jouait dans les rues d'un faubourg de Dresde avec trois camarades, ils aperçoivent une petite taupe égarée. Ses camarades tirent leur couteau et s'acharnent sur le petit animal. W. Förster se sent incapable de participer à la curée. Des trois compagnons de jeux un seul est devenu un criminel, les autres ont mené une vie ordinaire, ayant en eux ce potentiel de sortir un jour le couteau et de frapper avec les autres une petite victime. Le lourd passé collectif et l'expérience de la cruauté, de l'absurdité, de l'arbitraire ont fait de W. Förster un caractère sombre. Il oublie difficilement les déboires,

l'incompréhension. Ainsi il se rappelle dans l'entretien avec Anneliese Löffler la fermeture prématurée de son exposition de dessins de Tunisie<sup>249</sup>.

Il perçoit plus généralement les relations entre la société et l'artiste comme difficiles, bien que le pouvoir communiste ait voulu protéger ses artistes de l'insécurité qui est le lot de leurs confrères dans la société capitaliste. Il reste que les rapports de l'artiste et du public ne peuvent être que problématiques. L'artiste a, certes, le droit d'exprimer sa vision du monde, sa conception de la vérité, mais la société dans laquelle il vit n'est pas souvent réceptive à l'œuvre d'art authentique et novatrice. W. Förster développe ce point dans l'entretien avec Eduard Schreiber, qui lui demande quels sont les devoirs d'un artiste dans la société : "Ceux de tout autre citoyen. Vous voulez parler de son travail ? Oui, il a avant tout le droit de servir la vérité dont il a l'expérience. Pour moi la situation d'un artiste dans la société, si je peux la ramener à une formule, se définit ainsi : l'artiste doit avoir la possibilité de présenter à la société comme proposition ce qu'il sait, ce dont il a fait l'expérience, sa position dans le monde et les productions de son esprit et de son art. C'est là que se place la limite. Cela fait partie, je crois, des droits fondamentaux de l'artiste.

Mais aucune société n'est forcée 'd'acheter' ses vues, de les accepter dès le départ. En pratique ce sont des mécanismes très compliqués qui interviennent : dans quelle mesure une société est-elle même capable, est-elle préparée, peut-elle recevoir et absorber l'art, ne serait-ce qu'en raison de son implication dans des processus plus vastes ? Le public n'est souvent pas en mesure de comprendre des œuvres qui dépassent le consensus auquel il est habitué. De nouveaux consensus ne peuvent s'établir que lorsque d'un côté la possibilité de la représentation est donnée et quand il peut s'écouler suffisamment de temps pour qu'au cours du dialogue puisse s'établir un nouveau consensus. Je pense que c'est une erreur que de croire qu'on est accepté tout de suite et cela signifierait que l'on n'a jamais dépassé la limite de ce qui est déjà connu. Ce qui ne veut pas dire que ce ne soit pas agréable de trouver des gens qui reconnaissent et qui intègrent à leur vie ce que l'on a soi-même ressenti et représenté"<sup>250</sup>.

Ces rapports de l'artiste et du public sont depuis le classicisme allemand, dès Lessing et chez Schiller dans *Les lettres sur l'éducation esthétique* un sujet de réflexion constant chez les artistes allemands, qui ont la nostalgie d'une Grèce utopique où l'accord entre public et artistes aurait régné de façon idéale. Telle n'est pas, aux yeux de W. Förster, en dépit des efforts de l'État, la situation en R.D.A. Il poursuit : "Il y a certainement eu des époques dans l'histoire de l'humanité où le public et l'artiste étaient plus proches et je suppose que c'étaient des époques dans lesquelles il y avait des consensus complexes, où les styles se sont développés sur des siècles et étaient une référence et l'expression d'une unité philosophique. Dans cette unité, le fait de dévoiler une image conduisait à l'apothéose d'une fête pour la société; on peut supposer que le style de référence était l'expression de l'unité relative de l'art et de la société, mais cela reste une supposition, il est possible que les liens sociaux aient créé une identité apparente"<sup>251</sup>. De façon indirecte, en ayant recours aux personnages de Kleist et de Karoline von Günderode dans *Aucun lieu. Nulle part. (Kein Ort. Nirgends.* 1979), Christa Wolf exprime elle aussi la souffrance, qui conduit au suicide, de deux artistes allemands à l'époque romantique, pour suggérer qu'une telle souffrance n'a pas tout à fait perdu son actualité.

Son travail de créateur, qui place W. Förster en permanence au bord de l'abîme, lui impose une grande exigence à l'égard de lui-même. Sa volonté de perfection le conduit souvent à détruire ses œuvres. Pour Claude Keisch, qui l'a entendu affirmer quelquefois qu'un artiste doit pouvoir être capable de supprimer le résultat de ses efforts de plusieurs mois, W. Förster précise : "Non seulement de mois, mais aussi d'années. Le jour où l'on n'a plus la force de tirer cette conséquence de son échec, de son erreur, l'artiste est mort. J'espère que je ne perdrai jamais cette capacité, parce qu'alors je ne serais plus un sculpteur par passion, mais seulement de profession - un état mortel"<sup>252</sup>. L'art a en effet pour lui une fonction existentielle, ainsi qu'il le confie à Henry Schumann: "Et pour moi c'est la possibilité de vivre avec ma vulnérabilité et avec mes blessures. C'est pour moi une forme de protection efficace contre l'impuissance que l'on ressent parfois devant le monde. Sans elle je ne sais vraiment pas comment je surmonterais certaines choses"<sup>253</sup>. L'art est vital pour W. Förster comme il l'est pour Thomas Mann. Dans une allocution prononcée à Francfort en 1949, à l'occasion du deux centième anniversaire de la naissance de Goethe, l'auteur du *Faustus* ne disait-il pas : "Sans le refuge de l'imagination, sans les jeux séduisants et les divertissements des histoires qu'on invente, de la création, de l'art qui me poussent, après l'achèvement de chaque œuvre, vers de nouvelles aventures et de stimulantes expériences, à continuer en me dépassant - je ne saurais pas comment vivre"<sup>254</sup>.

## NOTES DU CHAPITRE VIII

### Les années quatre vingt - *Aperçus*

1. Jurij Brezan - *Ansichten und Einsichten* - Berlin, 1976
2. Stephan Hermlin - *Lektüre* - Berlin und Weimar, 1979
3. Christa Wolf - *Lesen und Schreiben* - Berlin und Weimar, 1971  
*Die Dimension des Autors* (2 volumes) Berlin und Weimar, 1986  
*Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht* - Berlin und Weimar, 1986
4. Christoph Hein - *Öffentlich arbeiten* - Berlin und Weimar, 1987
5. W. Förster - *Einblicke* - Berlin, 1985 : p.192 : "meine allem  $\ddot{u}$ bergeordnete Liebe und Achtung vor der Kunst"
6. *ibid.* p.131 : "Griechenland lebt durch seine Skulpturen, durch seine Tempel, Rom lebt durch seine Plätze, Paläste und Arenen, das 19. Jahrhundert, das 18., 17., 16., 14., 13., alle sind uns eigentlich durch ihre 'Kunstwirklichkeit' nahe, die Wirklichkeit der Menschen dieser Zeit ist durch die Kunst auf uns gekommen..." "eine Welt schaffen kann, einen neuen Kosmos... Jedesmal, wenn ich diese Roh-Stoffe vor mir sehe, bin ich herausgefordert, und dann liegt es immer nur an mir, meiner schöpferischen Kraft, um aus diesem ungeformten Stoff etwas Bedeutendes, etwas Wichtiges, etwas Elementares zu machen. Das ist eine ungeheure Herausforderung, der man nicht ausweichen kann. In jedem Klumpen Ton, in jedem Steinblock steckt die Möglichkeit einer Figur von der Grösse eines Michelangelo, in jedem Sack Gips steckt ein Porträt, eine Figur von der hinreissenden Vehemenz eines Marini - und natürlich die eigene ungelöste Vorstellungswelt. Das ist etwas Unheimliches, ein ständiger Ruf, der, wenn man ihm folgt, einen täglich zugleich in seine Schranken verweist. Und das ist dann das Versagen, von dem ich spreche, es ist ein ständiges Versagen, auch dann, wenn es eine künstlerische Steigerung im Gesamtwerk geben sollte. Es ist ein sich immer wiederholender Prozess von Hoffnung, Euphorie und Niedergeschlagenheit, eigentlich eine einzige grosse Liebe."
7. *ibid.* p.197
8. *ibid.* p.103
9. *ibid.* p.66 : "ich glaube, dass in Verfallszeiten, was man an der griechischen Skulptur beobachten kann, mit zunehmendem Gestus, mit zunehmender Theatralik, mit zunehmender Literarisierung gleichzeitig der Verfall der Form einhergeht. Wir stehen dann vor einem plastischen Theater. Die Blütezeit, die Archaik, ist aliterarisch."
10. W. Förster - *Ibid.* p.103 et 115sq. *Begegnungen* - op. cit. p.113 "Ich bin ein Produkt des Griechentums".
11. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.103sq. : "In der Frühzeit Griechenlands gibt es eine visionäre Reinheit des Bildes vom Menschen, die aber offenkundig nicht aus der Reinheit der gesellschaftlich-menschlichen Zustände entstand, sondern aus dem Traum, der Vorstellung, dem Willen. Deshalb erfuhr die künstlerische Form keinerlei erläuternde Schwächung - im archaischen Kuros beispielsweise. Ein, zwei Jahrhunderte später, nach Perikles, entartete dieses frühgriechische Bild zur theatralischen Selbstdarstellung, etwa während der Periode, die von Winckelmann her bis heute noch von den Archäologen als die Blütezeit Griechenlands anerkannt wird, mir jedoch bereits als Verfall erscheint. Die Überzeugungskraft der archaischen Skulptur liegt in der Kraft der Vision." et p.233sq.
12. *ibid.* p.140 : "Während in den frühen Jahrhunderten - der Archaik - Hoffnung und Ideal sich in strenger, durch und durch gestrafter Form, einer 'aufstrebenden' Form, die von innen her nach aussen drängt, artikuliert, versinkt diese Kraft zusehends zugunsten des Umrisses, also einem Herangehen von aussen, das immer naturalistischer wird und sich im Gestischen erschöpft."
13. *ibid.* p.234
14. *ibid.* p.141 : "Die Imitation des griechischen Vorbilds musste, bei völlig anderem Lebensgefühl der Römer die 'Verluderung', Veräusserlichung und naturalistische Schwächung herbeiführen."



15. *ibid.* p.107 : "dieses Deklamatorische"
16. *ibid.* p.116 : "ein Erbe des griechischen Kulturraumes ... Die Bejahung des Leibes ist eine ganz grundsätzliche Entscheidung, weil sie von sinnlicher Haltung gegenüber dem Menschen zeugt."
17. *ibid.* p.234 : "zugunsten des Geistigen"
18. *ibid.* p.82 et 103 : "verschmählt"
19. *ibid.* p.216
20. *ibid.*p.223 : "Vom Inhalt der Form"
21. *ibid.* p.233 : "Relativ ungebrochen, oder besser, in der Einheit von Inhalt und deren Form erweisen sich die frühen Stile der Bildhauerei : die Archaik, die ägyptische und etruskische Kunst, aber auch die 'Moderne' (Arp, Laurens, Brancusi und Moore, die Realisten Lehmbruck, Marini, Wimmer und Giacometti)."
- 22 . *ibid.* p.114 : "Wollte nun irgendein anderer die äusseren Merkmale Barlachscher Skulptur  $\bar{f}$  übernehmen, dann führte das unweigerlich zu einer unerträglichen Entleerung - Beispiele gibt es im Kunstgewerbe mehr als genug, denn der Nächste, Folgende lebt nicht von der Angst, von der Freude, vom Traum, der Not dieser einen Person, die Ernst Barlach heisst und die eine ganz bestimmte individuelle Struktur im Denken und Fühlen besass. Löst man aus der Einheit dieses Gefüges einen Teil heraus, dann folgt der Einsturz.  
Gleiches gilt für andere Künstler, meinetwegen für Lehmbruck : diese letzte Übersteigerung, diese letzte Überhöhung, die optimale Lösung, die er mit seinem Stürzenden gefunden hat, da gibt es kein Darüberhinaus, nur ein Andersmachen."
23. *ibid.* p.83,85
24. cf. Catalogue de l'exposition *Marino Marini, peintures, à Chartres en 1993 Einblicke* p.83 : "...Marini mit seinen grossartigen Porträts, von denen jedes einzelne andere plastische Formulierungen bringt, der seinem Modell nicht eine Personalhandschrift aufpresst, sondern sie aus dem Individuum, das es zu erfassen gilt, entwickelt." et p.133
25. *ibid.* p.235 et 245
- 26 .*ibid.* p.240
27. *ibid.* p.230,102,145,255
28. *ibid.* p.241 : "Sinn für Mass und Form"
29. *ibid.* p.94 et 266
30. *ibid.* p.239,112,237,239,87,133 et 239
31. *ibid.* p.254sq.
32. *ibid.* p.219sq.,73,255,79,221sq.,247sq. Concernant W. Förster et Stötzer dans les années 1974/75 - cf. *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990 - op.cit.* p.279 et 592
33. *ibid.* p.79, 218,237sq.,246. Concernant Goltzsche - cf. *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990 - op.cit.* p.284sq. et 287
34. *ibid.* p.250sq.
35. *ibid.* p.143. cf. *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990 - op.cit.* p.586
36. *ibid.* p.203 : "Begabt mit Strenge und Geduld, Energie und einer grossen, durstigen Liebe zum Leben, zu allem Lebendigen, zur Landschaft, zur Blume, dem Licht, der Farbe und dem Menschen. Begabt mit Auge und Hand des echten Malers, - feinste Schwingungen der Töne wahrnehmend und notierend, ordnend zum Bilde."
37. *ibid.* p.252 : "eine künstlerische Vaterfigur"
38. *Kunst in der DDR* - Herausgegeben von Eckhart Gillen - p.222sq.
39. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.186
40. *ibid.* p.118 et 53
- 41.*ibid.* p.128sq.; cf. C. Wolf - *Die Dimension des Autors* (Bd.1)- op.cit. p.175,206 et *Die Dimension des Autors* (Bd.2) - p.204sq.
42. *ibid.* p.129 : "alles bis zur äussersten Konsequenz voranzutreiben, nicht mit sich handeln zu lassen"
43. *ibid.* p.29
44. *ibid.* p.31 : "Er ist nicht der Dichter, der den Stachel aus unserem Fleische gezogen hätte."
45. *ibid.* p.78 : "die Zusammenfassung aller meiner Torsi in einem grossen Stein" ; cf. *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990 - op.cit.* p.477
46. *ibid.* p.129 : "Mir ging es um dieses bedingungslose Aufstreben, diese Sehnsucht nach Gerechtigkeit, nach Wahrheit, nach Schönheit."

47. *ibid.* p.128,161
48. *ibid.* p.29 : "dass ich mich innerlich, ja, wenn man das ohne Hochmut sagen darf, brüderlich verbunden fühlte"
49. *ibid.* p.129 : "die ganze Widersprüchlichkeit des Künstlers"
50. *ibid.* p.11
51. *ibid.* p.12sq. et p.261
52. St. Hermlin - *Lektüre* - *op.cit.* p.203sq. et C. Hein - *Öffentlich arbeiten* - *op.cit.* p.67
53. W. Förster - *Einblicke* - p.123
54. *ibid.* p.191 - Karl Kraus : "Ich beherrsche nur die Sprache der anderen. Die meinige macht aus mir, was sie will."
55. *ibid.* p.210sq.
56. *ibid.* p.61; cf. *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990* - *op.cit.* p.554sq.
57. *ibid.* p.205sq.
58. *ibid.* p.16 : "seine immer anregende Intelligenz und Herzlichkeit...dem Fleiss und der Beharrlichkeit in der Arbeit"; cf. *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990* - *op.cit.* p.554sq.
59. *ibid.* p.186,265
60. *ibid.* p.112
61. *ibid.* p.220
62. *ibid.* p.28
63. *ibid.* p.84
64. *ibid.* p.145
65. *ibid.* p.105
66. Jurij Brezan - *Ansichten und Einsichten* - *op. cit.* p.15 : "Hätte ich nicht in einer entscheidenden Phase meines Lebens Maxim Gorkis Werk kennengelernt, ich wäre vermutlich nie Schriftsteller geworden." - p.16 : "Gorkis Romane öffneten mir... das Tor zu meiner eigenen Welt, und erst in und aus der eigenen Welt kann man wirklich schreiben."
67. *ibid.* p.12 : "Heute steht mehr in *Krieg und Frieden*, als vor zehn Jahren darin stand."
68. C Hein - *Öffentlich arbeiten* - *op.cit.*; p.43ss.
69. C. Wolf - *Lesen und schreiben* - *op.cit.* p.206sq. : "Eine Kraft... lösche durch Zauberschlag jede Spur aus, die sich durch Lesen von Prosabüchern in meinen Kopf eingegraben hat... Meine Moral ist nicht entwickelt, ich leide an geistiger Auszehrung, meine Phantasie ist verkümmert. Vergleichen, urteilen fällt mir schwer. Schön und hässlich, gut und böse sind schwankende, unsichere Begriffe.  
Es steht schlecht um mich.  
Wie soll ich ahnen, dass die Welt, in der ich lebe, dicht, bunt, üppig, von den merkwürdigsten Figuren bevölkert ist? dass sie voller Abenteuer steckt, die ausgerechnet auf mich gewartet haben?  
Kurz : der Gang zu den Müttern hat nicht stattgefunden, aus den Quellen ist nicht getrunken worden, das Mass für Menschen und Dinge wurde nicht gesetzt. Die verpassten Erschütterungen sind nicht nachholbar. Eine Welt, die nicht zur rechten Zeit verzaubert und dunkel war, wird, wenn das Wissen wächst, nicht klar, sondern dürr. Fad und unfruchtbar sind die Wunder, die man seziert, ehe man an sie glauben durfte.  
Unersetzbar vor allem die Erfahrung, dass die Fülle des Lebens nicht ausgeschöpft ist durch die wenigen Handlungen, die wir zufällig tun dürfen." À rapprocher de *Einblicke* - p.95
70. W. Förster - *Einblicke* - *op.cit.* p.143 et l'exemple du sculpteur Fritz Koelle -cf. l'article de Beatrice Vierneisel in *Kunstdokumentation SBZ/DDR* - Herausgegeben von Günter Feist , Eckhart Gillen - Köln, 1996 -
71. W. Förster - *Einblicke* - *op.cit.* p.106
72. *ibid.* p.117 : "zoologische Kunst"
73. *ibid.* p.108
74. *ibid.* p.235 : "Es gibt gewiss zuviel akademischen Selbstlauf und auch unbedenkliche Übernahme"

75. *ibid.* p.113 : "ein Werk ist... das Produkt einer langen Kulturtradition, die in einer ganz bestimmten Person, zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt zum Werk führte."
76. *ibid.* p.149 : "sich dennoch immer wieder unirritiert auf sich und sein Ich zurückzieht, aus sich heraus das macht, was eben nur er machen konnte"
77. *ibid.* p.27 : "darf es denn in der Kunst um glättende Widerspruchslosigkeit gehen?...in der Kraft, Fragen zu stellen und Erreichtes und Gesichertes zu überprüfen, um weitere Räume zu erschliessen, und das gelingt nur einer Forschung und einer Kunst, die schöpferisch ist, also tiefer ins Unbekannte einzudringen sucht."
78. *ibid.* p.33 : "das Erlebnis der Schöpfung in der Kunst, die selbst in den Lebenswerken der Grossen selten hervorbricht"
79. *ibid.* p.68 : "Der Realismus muss heute aufgeladen werden mit einer eigenen Stellungnahme zum Körper, zur menschlichen Figur."
80. *ibid.* p.86 : "Sind Kategorien so wichtig? Mein Interesse gilt dem Menschenbild, und deshalb bin ich Realist."
81. *ibid.* p.265 : "Dass ich es nicht getan habe, hat viele persönliche Ursachen, unter anderem weil mir Aussagen über den Menschen wichtiger erschien als das Arbeiten mit Formelementen. Stärker war das Gefühl, dass der Mensch im Mittelpunkt des Lebens steht."
82. *ibid.* p.81 : "Mir scheint, dass ein intensiver, weiträumiger Realismus, der alle Zeitfragen stellt, grosse Brisanz hat -"
83. *ibid.* p.119 : "ausserkünstlerische Regulative" et p.153 "übergeordnete Regulative ausschalten"
84. *ibid.* p.133 : "das Mass dieser Arbeit... aus mir selbst entwickelt"
85. *ibid.* p.92 et 191
86. *ibid.* p.92 : "Bei mir wird immer nur das zum Bild werden können, was ich erlebe, und es wird immer eine Suche nach der adäquaten Form für das jeweilige Erlebnis sein, ob als Bildhauer, als Zeichner oder Schreibender."
87. *ibid.* p.191 : "die Vision erschöpft sich oft nicht an einem Werk, sie ist auch nicht ganz deutlich am Anfang, auch nicht unwandelbar, sondern sie ist eine lebenslange Bewegung auf eine Einheit von Geist und Stoff hin. Diese Einheit ist nicht zu erreichen, aber das ist unwichtig"."
88. *ibid.* p.104sq. : "die richtige Abfolge von Form und Mass und zum anderen die dem Material gemässe Form."
89. *ibid.* p.60 : "die Bewältigung der Form... der Kampf um die Form"
90. *ibid.* p.124 : "dass es in jeder Stilepoche, auch in der Klassik, romantische Züge gab. Man kann sogar sagen, dass jeder bedeutende Künstler 'romantische Züge' hatte, wie auch die Romantiker genug klassische Merkmale, denken Sie beispielsweise an Runge, der formal Klassiker, vom Denken her Romantiker war."
91. *ibid.* p.126 : "Unter Klassik versteht man, formal betrachtet, kompositorische Läuterung, durchgehaltene Deutlichkeit in Zeichnung, Aufbau, Rhythmus und das Zurückdrängen des Zufälligen, also die Herrschaft der Bildratio - Kennzeichen, die den Romantikern oft fehlen."
92. *ibid.* p.119: "Die Einfachheit in der Kunst ist für den Bildhauer etwas ganz Natürliches, weil er sich in dieser Kunstform sowieso fortwährend reduzieren muss." cf. Max Ernst - *Ecritures* - Paris, 1970 : "La sculpture se fait dans une embrassade ... deux mains, comme l'amour. C'est l'art le plus simple, le plus primitif."
93. *ibid.* p.25 : "Harmonie in der Kunst ist der Ausgleich aller am Entstehen beteiligten Faktoren, sie schafft jenes seltene Etwas , das mein Auge, meine Sinne, meine Hand befriedigt. Sie lässt mich ein Flaschenstilleben von Morandi genauso gross und vollkommen empfinden wie Picassos *Guernica* oder eine romanische Basilika"
94. *ibid.* p.196
95. *ibid.* p.220 : "Arbeiter in der Kunst"
96. *ibid.* p.220 : "Als junger Mann hätte ich Ihnen geantwortet, man muss begabt sein. Heute glaube ich, dass es auf die Geduld und Fähigkeit ankommt, mit der man um ein Werk ringt, immer wieder von vorn anfängt, um eines Tages etwas zu leisten."
97. Boileau - *Art poétique* - Chant I, v.172sq.

98. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.187 : "Die Kunst, die Literatur, das Theater sind zu derartiger Differenzierung fähig... Sie können in ihrer Ergriffenheit, mit ihrem Mut zur Wahrheit, auch mit ihren Ängsten und Befürchtungen dem Guten, fassen wir es so einfach zusammen, auf den Weg helfen, immer wieder. Das Ganze ist nicht einmal in Annäherung zu erreichen, aber es wird immer über die vielen einzelnen gehen."

99. *ibid.* p.194 : "Die erste Zeile eines Gedichtes ist geschenkt - aber danach kommt die Arbeit."

Und solange die Arbeit währt, einen Tag, einen Monat, ein Jahr oder mehr, müssen die Emotionen anhalten, denn sie sind für mich der innere Motor. Wenn die Emotion erlischt, ist die Arbeit gestorben. Sie wissen, dass ich am *Grossen Martyrium* ungefähr ein Jahr arbeitete, an der *Neeberger Figur* drei, und ich kann Ihnen versichern, dass ich während dieser langen Zeit immer voll von Emotionen war, so dass auch die Plastiken ständig 'in Bewegung' waren, in allen Teilen spontan verändert wurden. Zwei Tage bevor die Gipsformer kamen, schnitt ich mehr als zwei Torsi aus dem *Grossen Martyrium* heraus und fasste sie neu zusammen - das war spontaner Entschluss und spontane Handlung."

100. *ibid.* p.195: "Es gibt Inspirationen ! Grosse und kleinere. Grosse sind seltener, die kleinen braucht man täglich, sogar wenn man am scheinbar unbedeutenden Detail arbeitet... Die Inspiration entspringt einem vorbereiteten Boden, sie ist eine Frucht, sie kommt nicht von ausserhalb, sondern ist durch Erlebnisse, gleich wie weit sie zurückliegen, in uns vorbereitet."

101. *ibid.* p.196 : "Es ist ein Prozess, in dem über ein Thema gearbeitet wird, in dem Inhalt und Form sich in hochzeitlichem Bett finden müssen. Weniger intellektuelle Beurteilung, sondern mehr das Wirken eines sinnlichen, gereiften Kulturgefühls. Und das wiederum kann in der einzelnen Arbeit nicht alle Probleme lösen - deshalb die Folgen oder Zyklen in der Zeichnung, in der Bildhauerei das über viele Jahre immer wieder auftauchende Motiv."

102. *ibid.* p.129 : "Er ist ein Dichter, dem die 'Mittellage' fehlt, der die besänftigende Stimme nicht kennt oder anwendet,... der an den Polen operiert, der alles fordert."

103. Christa Wolf - *Die Dimension des Autors* (Bd.2) - op.cit. p.421 : "ich bin schon für eine gewisse Masslosigkeit"

104. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.113 : "Es zeigt sich, dass Vollkommenheit auf schmalen Grat steht, wie alle grosse Kunst Gratwanderung ist."

105. *ibid.* p.209 : "Jede bedeutende Kunst ist Grenzfall, ist Gratwanderung."

106. *ibid.* p.62sq. : "Kultur steckt, kann stecken, im primitivsten Tontopf, den der Bauer formt, ich sah Häuser, Moscheen aus Palmholz und Lehm, die in ihrer Vollkommenheit Paläste aus Marmor und Glas auf den letzten Platz verweisen, Kultur ist, ich sah es in Tunesien, Mass, Form und Geist"

107. *ibid.* p.122 : "Dann könnte man Rembrandts *Ganymed* nur noch als kinderraubenden Adler, den Marsyas als einen Irren, den David als steineschmeissenden Lümmel und den heiligen Martin als Tollkopf, der seinen Mantel zerschneidet, sehen und deuten. - Das wäre absurd."

108. *ibid.* p.188 : "die Schönheit und Grösse des Augenblicks zu erleben"

109. *ibid.* p.26 : "Wissenschaft und Kunst haben gewiss verschiedene Ausgangspunkte und Ziele - die eine ist bemüht um Erkenntnis durch Experiment am Vorhandenen, die andere lebt vom Erlebnis und schafft Bilder des so noch nicht Dagewesenen; genau definieren kann ich es nicht -, dennoch, so fern sind die Positionen nicht, dass sie nicht auch Gemeinsames hätten : nur, der Künstler kann niemals sofort den Beweis für die 'Richtigkeit' seiner Bilder antreten, er ist abhängig von der Freiheit des Denkens, Sehens und Fühlens seiner Partner."

110. *ibid.* p.176sq.

111. Christa Wolf - *Lesen und schreiben* - op.cit. p.226 : "Zu schreiben kann erst beginnen, wem die Realität nicht mehr selbstverständlich ist."

Realität? Die Romanschriftsteller, das ist ein gutes Zeichen, sind sich nicht einig über ihren Gegenstand, der ja wirklich nicht so leicht zu benennen ist wie der Forschungsgegenstand der Physiker... Es gibt eine Wahrheit jenseits der wichtigen Welt der Fakten. Hier endet die Affinität zu den Naturwissenschaften : der Erzähler kann ihre Ergebnisse kennen und nutzen, aber was er selbst auf der

- Suche nach der Natur des gesellschaftlich lebenden Menschen entdeckt, darf wohl als 'wahr' gelten, ohne dass der Nachweis der 'Richtigkeit' erforderlich wäre, den jeder naturwissenschaftliche Schluss verlangt."
112. Christoph Hein - *Öffentlich arbeiten* - op.cit. p.55sq. : "Beide schliessen einander aus. Die fortschreitende Wissenschaft verdrängt die Kunst...Denn stets handelt es sich in der Literatur um Entdeckungen, um das Sehen von bisher Ungesehenem, um das Beschreiben des Ungenannten."
113. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.64 : "Vielleicht gibt es mir in diesem Falle doch etwas, weil ich gezwungen bin, meinen Standpunkt zu formulieren und mir eine Haltung abverlangt wird, meine Meinung, auch wenn sie im Moment missverstanden wird, auch wenn sie ganz falsch ist."
114. ibid. p.11 Thomas Mann, p.110 *Passion*
115. ibid. p.68: "Ausschlaggebend für das Beginnen einer Figur ist, dass sie lange in mir steckt. Als Gefühl oder als Vorstellung. Und sie wird dann eines Tages gemacht, wenn sie sich lange genug erhalten hat."
116. ibid. p.97: "Es sind nur wenige Erschütterungen, die so tief ins Zentrum dringen, dass sie Bild werden können, aus denen später das Werk reift."
117. ibid. p.115: "Vom Erlebnis ausgehend, vom Vertrauen in das, was ich sehe, erlebe, höre und empfinde, versuche ich, dies in einem langen Prozess in der mir möglichen und gemässen Form darzustellen."
118. ibid. p.167sq. "Kunstwissenschaftler, so meine Erfahrung, versperren sich oft den ungetrübten Blick auf Kunstwerke - gleich welcher Gattung -, weil sie primär vom Fachstudierten, die Germanisten von den Büchern, die sie kennen, die Kunstwissenschaftler von den bekannten Werken der bildenden Kunst, ausgehen und zu Fehleinschätzungen, zu Interpretationen kommen, die bestenfalls Epigonen erfassen. Wirksam für die Feinstruktur aber ist für jeden, der nichts anderes als seine Kunst und Aussage machen kann, sein Leben. In ihm sitzt der Haken, der ihn nicht loslässt und in den äussersten Winkel zerrt - ein gefolterter KZ-Häftling muss nicht Kafkas *Strafkolonie* gelesen und zitiert haben, wenn er über seine Qualen schreibt"
119. ibid. p.265: "weil mir Aussagen über den Menschen zu machen wichtiger erschien als das Arbeiten mit Formelementen" et p.267 : "Zeugnis ablegen für den Menschen"
120. ibid. p.167: "Es geht nicht darum, das Böse zu verhindern, sondern darum, den Menschen *unfähig* zum Bösen zu machen."
121. ibid. p.178: "die unauflösbare Einheit von Mensch und Natur"
122. ibid. p.250
123. ibid. p.178: "Bereicherung durch Sinneswahrnehmungen, die weiterwirken ins Geistige."
124. ibid. p.65: "Eros und Tod, die beiden polaren Prinzipien, die ich versucht habe zu bewältigen."
125. ibid. p.144: "Es geht mir weniger um meine persönliche Sicht als um die Anerkennung dieser beiden Lebenspole : Leben und Tod oder Liebe und mögliche Zerstörung. Ich kann die Endlichkeit und die Gefährdung menschlichen Daseins nicht wegretuschieren, denn sie sind in und um uns. Auszusagen wäre, dass das Bewusstsein dieser grossen Antagonismen - oder sind es vielleicht gar keine? - mich nie verlässt. Das ist oft schwer, aber durch ihre Gestaltung wird vieles leichter. In der Plastik und Zeichnung liefen beide Themenkreise fast immer nebeneinander, das Erotische und das Vitale, Stützende ohne dessen Kraft die Darstellung der *Martyrien* zu einem nicht mehr lebensmöglichen Jammer herabgesunken wäre. Der Sinn dieser Arbeiten besteht in ihrer gegenseitigen Ergänzung, vielleicht sogar in ihrer innewohnenden Einheit, wie sie in der *Grossen Neeberger Figur* deutlich wird. Oder denken Sie an die gleichzeitige Entstehung der Zyklen *Labyrinth* - einer toten Welt - und der *Liebepaare* , sie sind enger miteinander verflochten, als man gemeinhin annimmt, sie bedingen sich geradezu."
126. ibid. p.100 : "Alle meine Frauengestalten beispielsweise sind der Gegenpol zum Schmerz, sie sind Ausdruck von Vitalität und Stärke, oder, wenn man so will, von Freude, sicher nicht die etwas dümmliche, ganz simple Freude, die oft darunter verstanden wird. Es gibt da eine Überhöhung im Hinblick auf erstrebte Unzerstörbarkeit. Für mich war das Gegengewicht zum Schmerz von Anfang an eine

dringliche Frage, weil ich empfand, dass man sich sonst in einer elegischen, sentimentalischen Haltung verlieren, sich in sie hineinsteigern kann. Ich wusste oder habe hoffentlich rechtzeitig empfunden, dass die andere Seite das Schmerzhafte erst richtig verdeutlichen hilft."

127. *ibid.* p.136sq.: "Aber man kann nicht nur aus dem Negativen heraus leben, es musste ein Heilungsprozess in Gang gesetzt werden, sich eine zweite Seite dazu schlagen, und das ist die Liebe und die Erotik. Zwischen diesen beiden Polen spannt sich eine Sehne, die unendlich lang ist und, solange Kunst gemacht wird, gespannt wird. Ich bewege mich mehr an den äusseren Enden, und mir fehlt, wenn man so will, die Moderation des Alltäglichen."

128. *ibid.* p.71: "Form- und Strukturanalogien von Wolke und Fels, Baum und Leib, Haar und Gesträuch"

129. *ibid.* p.18

130. *ibid.* p.21: "die Verlandschaftung"

131. *ibid.* p.138

132. *ibid.* p.178: "unter Wolken, im Sturm, in der Sonne, im Regen, nahe dem Wellenschlag" et p.197,250

133. *ibid.* p.21 : "Den Torso habe ich immer als Ganzes empfunden, nie als Teil oder als Zerstörung. (Das hiesse, den Menschen mit der Skulptur identifizieren; das eine aber ist ungedeutete und nur mit Gewalt zu verändernde Natur, das andere jedoch in eine Kunstform übersetzte, dem Wunsch und Willen unterworfenen Einsicht, Erkenntnis und Empfindung.) Es ist eine Form der Konzentration auf das Wesentliche, von dem alles gewohnheitsmässig Addierte, die unbedachte Zutat von Kopf, Armen, Beinen oder Rumpf abfällt, vorausgesetzt, dass Teile für die Aussage entbehrlich sind. Genaugenommen ist das Porträt eine Torsierung, nur wird sie, begünstigt durch eine lange Sehgewohnheit, kaum mehr als solche empfunden. Und dann noch : der Torso als Porträt des Leibes."

134. *ibid.* p.67: "er ist wirklich die Reduktion auf das Elementare"

135. p.67: "das elementare Strecken des Leibes. In ihm konzentriert sich alles."

136. *ibid.* p.96sq.: "Einfach deshalb, weil für mich der menschliche Körper das Eigentliche der menschlichen Figur ist. Zwischen dem Leib und einem Kleidungsstück gibt es meinem Gefühl nach einen vagen, unkontrollierbaren, sich ständig verändernden Luftraum, der mit der Substanz Leib nichts gemein hat. In mir existiert die Vorstellung, als könne ich das Gewand überall eindrücken, willkürlich, zurückdrängen, so, aber auch anders falten, und damit entsteht beim Gestalten der menschlichen Figur etwas Unbestimmbares, vom Wesen Ablenkendes, so dass ich schliesslich gefühlsmässig das Gewand aus meiner Plastik ausschloss."

137. *ibid.* p.18

138. *ibid.* p.151; cf. dans le catalogue de l'exposition de Magdebourg en 1995, intitulé *Liebe und Tod*, l'article de W. Förster : *Über Porträtstelen und postume Porträts* - p.80sq. et dans *Auftragskunst der DDR - 1949-1990* - Herausgegeben von Monika Flake - München/Berlin,1995 - l'article d'Elisabeth von Hagenow - *Porträtgalerie* - p.393sq.

139. *ibid.* p.86 : "Mir war es wichtig, das Bildnis als Gegenüber aufzustellen. Versuche ergaben, dass jede Stele eine andere, aus den Elementen des Bildnisses entwickelte Form haben muss. Oder im bewussten Gegensatz zu ihm stehen sollte. Sie sehen, Arendt ist aus den Formen des Bildnisses nach unten entwickelt. Es klingt hier Körperhaftes und Stelenhaftes an, was aber auch Beziehungen zum Antikischen hat. Weil Arendt, wie Sie wissen, ein Mann des Mittelmeerischen ist. Dort, die jüngste Arbeit, wo der Gedanke an Giacometti gar nicht mehr auftauchen kann. Weil Neruda eben diese Massigkeit, diese Sinnlichkeit hat, die sich in den Formen niederschlägt. Deshalb ist er ganz anders. Jede Stele wird eine völlig neue Form haben müssen".

140. *ibid.* p.110

141. *ibid.* p.194

142. *ibid.* p.78. Concernant les commandes : cf. le catalogue de l'exposition *Auftragskunst der DDR - 1949-1990* - op.cit. et CR de G. Cimaz-Martineau dans *Allemagne d'aujourd'hui* - n°134 - et *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990* - op.cit. p.582sq., 597 et 600

143. *ibid.* p.50 "die Plastik ist nicht anekdotenhaft. Wenn ich also sage : die Frau zieht sich das Hemd über den Kopf, so ist das schon falsch, weil sie es nicht tut. Sie tut überhaupt nichts; sie ist. Sie reckt die Arme ganz hoch; es ist die fast zur Säule gestreckte Gestalt einer schmalen jungen Frau, an der keine Spur unnötiger Substanz ist, und der Kopf ist verhüllt durch ein Gewandstück, nicht Hemd, sondern Gewandstück, das sie offenbar über die Arme gleiten lassen wird. Man könnte also sagen, das ist eine, die sich das Hemd anzieht. Aber in dem Augenblick, wo ich das sage, ist es falsch, denn das ist es nicht...

Um weiterhin das Äussere zu beschreiben : Ein sehr erdenhafter, sehr grosser Fuss, auf dem steht sie, aus dem wächst sie hervor und empor, ein sehr breites Becken, eine grosse, gewölbte, deutlich hervortretende Scham, eine sehr schmale Taille, der Oberleib bis zum Äussersten hochgestreckt, ein durch ein Gewandstück verhüllter Kopf. So also steht die Figur vor uns."

144. *ibid.* p.51: "bis zur Unbarmherzigkeit"

145. *ibid.* p.51

146. *ibid.* p.52: "Die Figur ist aus der Landschaft entstanden, ihre Energien sollten dem Horizont, dem Vegetativen ausgesetzt sein, weil sie vielleicht nur dann zu ihrem Selbstverständnis findet. Andererseits, eine gute Skulptur ist in jedem Raum gut und wird andere Seiten ihres Wesens zur Geltung bringen."

147. *ibid.* p.70: "Bei der *Grossen Neeberger Figur* diktierte eine gelungene Form : Ist eine Form besser als die anderen, bedingt sie die Umarbeitung der ganzen Figur; weil ich glaube, dass auch das kleinste Detail sich im Einklang mit dem Ganzen befinden muss."

148. *ibid.* p.54: "die ewige Jungfrau, die aber auch eine unerhörte erotische Funktion hat" ... "harte gegen weiche Formen"

149. *ibid.* p.70sq.: "Es gibt, was ich fest glaube, eine Art Eigenleben des Dings, des Objektes... Es wäre Irrsinn, versuchte man, nach einer Planung eine Skulptur bis zu Ende zu treiben. Man hat eine Anfangsidee und beginnt sie. In dem Moment, wo sie dasteht als Anlage, beginnt sie ein Eigenleben zu führen. Und ich gehorche diesem Eigenleben. Es ist ein Gespräch mit einem Partner, der mir gegenübersteht. Er ist ein ausgeprägter Charakter, und ich akzeptiere ihn. Schauen sie den Stein hier an. Der ist ganz schmal. Ich kann nicht sagen, ich will jetzt einen Arm herauskragen lassen. Das geht nicht, denn ich kann nichts ankleben. Also ist er für mich ein Gegenüber und gibt mir ein ganz bestimmtes Mass vor, einen Raum. In diesen Raum muss ich hinein. Ich muss versuchen, ihn zu materialisieren und zu formen zu dem, was ich will. Das ist dann wechselseitig. Und wenn ein Bildhauer die Sache mutwillig weitertreibt, dann zerstört er das Eigenleben und den Prozess des Gebens und Nehmens zwischen dem Objekt und dem Subjekt."

150. *ibid.* p.20sq.: "Es ist gewiss nicht das Material, das über den bildhauerischen Wert einer Plastik entscheidet. Es kann eine Vorstellung fördern, jedoch nicht herstellen. Ein Stein kann unbildhauerischer und unplastischer sein als eine ursprünglich im weichen Ton hergestellte Bronze (Lehmbruck). Wäre es anders, dann würde der Stoff wichtiger als das sinnliche und geistige Vermögen des Bildhauers sein. Unbestritten aber bleibt, dass jedes künstlerische Anliegen seine höchste Ausbildung in dem ihm adäquaten Material erfährt."

151. *ibid.* p.141sq.: "Die Arbeit im Stein bedeutet für mich zuerst eine Anerkennung des Blocks, was nicht heisst, dass ich ihn unangetastet lasse, aber ich bin beeindruckt von der Wirkung des Blocks, als Kubus, der in seinen Massen und seiner Beschaffenheit Empfindungen provoziert und Inhalte vorformulieren kann. Insofern ist der Stein, der Block, ein Gegenüber, mit dem ich mich auseinanderzusetzen habe, und die ganze Arbeit läuft darauf hinaus, wenn ich es freundlich ausdrücke, mit ihm ins Gespräch zu kommen (mit 'Befehlen' käme man nicht weit), ich muss langsam Stück für Stück abtragen, ohne ihn zu verletzen, und diese Arbeit ist deswegen so anziehend, weil sie, wie ich sie praktiziere, eine freie Arbeit ist."

Ich übertrage also keine massstäblichen Modelle, sondern habe bestenfalls eine Ideenskizze. Sich langsam in einen Block hineinzuarbeiten, ihn zu verändern und zugleich zu respektieren ist eine ständige Wechselwirkung zwischen dem

Willen des Bildhauers und dem Charakter, den der Stein einbringt. In diesem Gespräch, das zuzeiten in einen Streit ausarten kann, ist man oft genug der Unterlegene.

Man sollte aber die Arbeit im Stein nicht mystifizieren. Sie ist auch nicht schwieriger als die in Ton oder Gips, vorausgesetzt, man ist bildhauerisch dem Stein gewachsen, sondern eher, so meine Erfahrung, zeitsparend. Sie hetzt den Bildhauer nicht in die tägliche Versuchung, die Skulptur stärker zu verändern. Im Ton oder Gips ist praktisch jeder Impuls zum 'ganz anders machen' sofort realisierbar, es besteht eine ständige Verlockung, es bieten sich immer neue Wege an, im Stein aber gibt es nur einen Weg, den nach innen, immer in eine Richtung. Das erleichtert die Arbeit, weil sie die bohrenden Fragen nach den vielen Varianten ausschliesst."

152. *ibid.* p.38: "Aufgabe der Bildhauerei ist, Mass gegen Mass zu stellen"

153. *ibid.* p.19

154. *ibid.* p.20: "Für mich ist die wichtigste plastische Grundform das Ei. In der Vergangenheit verwendete ich sie in möglichst reiner Ausbildung : In den letzten Jahren erfährt sie jedoch eine starke Verformung, sie wird gedrückt, gepresst und unterteilt. Aber noch immer erscheint sie als die natürlichste Triebform. Triebform - treiben, ist das nicht Ausdruck von Dynamik, von Ausweitung, Spannung und Wachstum? Synonyme für Vitalität. Nicht zufällig ist gerade in der Natur diese Form der Keim und Wartezustand alles Wachsenden." cf. Karin Thomas - *Krise und Ich-Findung* - in Catalogue de l'exposition *Deutschlandbilder* - Berlin, 1997 - p.554

155. *ibid.* p.81: "Die Welt ist so viele Male erschaffen worden, wie es echte Künstler gibt."

156. *ibid.* p.79 : "Auch für grössere Plastiken fertige ich keine Zeichnungen an. Meine Ideen finden sich auf Zigarettenschachteln, die Kontur einer Figur, ein Volumen oder eine Bewegung. Danach arbeite ich dann im Grosse... Wenn eine Figur völlig durchgezeichnet wäre, weshalb sollte ich sie dann noch plastisch machen? Sie würde mich einengen, die Phantasie binden. Studien von Details, ja."

157. *ibid.* p.133sq.: "Das ist leicht an den Zyklen abzulesen, nämlich dass neue Themen neue formale Lösungen herausfordern und entwickeln. Sie ergeben sich durch den Versuch, genauer an den Inhalt heranzukommen."

158. *ibid.* p.196 : "Zugespitzt : Die annähernde Erfüllung eines 'Bildes' wäre in der Summe aller Arbeiten zu einem Thema zu finden."

159. *ibid.* p.134 sq.: "Da ich Bildhauer bin und mich ausschliesslich mit der menschlichen Figur beschäftige, entsteht zuweilen der sehnliche Wunsch, diesen Bannkreis zu durchbrechen, anderes zu erkunden. Die Zeichnung enthebt mich der Verantwortung gegenüber der Figur. Sie ist für mich der 'weitere' Raum, weil ich den Menschen nicht als Objekt sehe, sondern als Wesen der Natur, der Zivilisation, oder auch nicht der Zivilisation. In die Zeichnungen, wenn man eine Montage vornehmen würde, könnte man Skulpturen hineinprojizieren. In einem Blatt, wie zum Beispiel der *Einsamen Pappel* , müsste eine Figur der Provokation des Raumes und der Landschaft standhalten oder in ihr aufgehen können. Die Landschaftszeichnungen sind das andere. Für mich als Bildhauer ist es eine andere Möglichkeit, es ist ein Dazu zur menschlichen Figur, und die Verknüpfung von beiden hat für mich wenig Reiz. Im Gegenteil : Die Landschaft trägt andere Massstäbe in die menschliche Figur! In den späten Blättern ist sichtbar, dass Elemente, die der gewachsenen Natur eigen sind, herübergezogen werden - nicht bewusst, sondern aus einem Ganzheitsgefühl, als Wachstumsgefühl."

160. *ibid.* p.76sq. : "um die unübersehbare Weite darzustellen, die Zusammenfassung und Überschaubarkeit der Räume, die Spuren des Menschen, seines Lebens und seiner Arbeit auf dem Antlitz der Erde. Es blieb beim Wunsch, weil mir nicht die grafischen Mittel zur Verfügung standen. Später, auf dem Flug von Algier nach Tunis, über der nordafrikanischen Küste, entstanden die ersten Skizzen. Es sind Notierungen über die Verzahnung von Land und Meer, über Inseln und die Faltungen der Gebirge. Es war ein grosses Erlebnis : Ein Kontinent stösst gegen das Meer. Diese unglaubliche Reibungsfläche."

161. Plaquette de présentation des *Vues d'avion (Flugbilder)* : "Diese Urerlebnis stiess mich so sehr in Entsetzen und Staunen, dass es mir zur Vision über die Unendlichkeit gedieh... In die bizarre afrikanische Felsenküste verbeisst sich



das Meer, Nahtstellen sind die Wundränder der Gischt, um Felsen, Riffe, Inseln. Die Erde! Gleissend in der Sonne aus zehntausend Metern Höhe! Entrückt, zu Strukturen geronnen, jeder Weg eine Ader, jede Wasserlache ein Spiegel: die grosse, bisher nicht gesehene Zusammenschau der Elemente, die Erde, die uns trägt, nährt, gebiert, uns aufnimmt im Tode. Die Unendlichkeit verweist uns, trotz der sieghaften Technik des Fliegens, auf unser Mass... Alle späteren Flugbilder, bis hin zu den Reliefs von 1992, entstanden aus der Vorstellung, der Lust an Strukturen über die unberührte und berührte, die kultivierte Erde, es sind freie Bildungen über ihr Antlitz, niemals Porträts bestimmter Landschaften, obwohl das auch denkbar wäre. - Ich zeichne während des Fliegens, aber diese Notizen sind Grammatik. Wichtig ist, dass sich mir, schon lange unbewusst, beim Gehen und Fahren, jede Landschaft zum Flugbild zusammenfasst, ich nenne das den "Dädalus-Blick."

162. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.35,61,66sq.,82,85,126,140,188sq.

163. ibid. p.209: "Die Kunstwissenschaft wird das eines Tages berücksichtigen müssen." -cf. L'allocution du 21-4-1998 au cours de laquelle W. Förster présente l'exposition de trois de ses anciens élèves à l'Académie, il rappelle que, comme lui, ils n'ont pas pu faire leurs études en dehors de la R.D.A., qu'ils n'ont pas pu aller à Rome dans leur jeunesse. Ce dommage est irréparable : "Und so blieb das unerreichbare Welt: gutzumachen ist das nicht."

164. ibid. p.49

165. ibid. p.87: "ich spürte bald, dass ich sie als junger Mann von zwanzig Jahren nicht zu meiner Hauptarbeit machen durfte. Mir hätten damals die nötige innere und äussere Freiheit und Distanz gefehlt, das zu sagen und zu schreiben, was ich schreiben muss."

166. ibid. p.93sq.: "Vielleicht war es mein Vorteil, dass ich gar nicht erst in die Versuchung kam, mich einer Sprache zu bedienen, die in irgendeiner Weise durch die professionelle Schreibform gebunden ist. Ein Schriftsteller sieht sich doch viel mehr in der Weltliteratur um, bewusst oder unbewusst, er hört auch das, was die Kritik sagt, und von ihr weiss ich nur so viel, dass sie immer wieder Tabus errichtet. Beispielsweise wurde von irgend jemandem die Genitivform für literarisch nicht mehr brauchbar erklärt. Solche Vorbedingungen gab es für mich nicht, ich schrieb nieder, was ich sah, fühlte und schmeckte. Dabei suchte ich nur nach den Worten, die so genau wie denkbar diese Eindrücke wiedergeben konnten, niemals dachte ich daran, ob dieser oder jener Ausdruck, diese oder jene Fügung modern sind oder nicht, ob ein Wort oder ein Begriff neu oder verbraucht ist. Ich wollte die Gerüche nicht vergessen, ich wollte die Farben nicht vergessen, ich wollte nicht vergessen, dass die Kuppeln von Kairouan mich an die Zuckerdosen von Morandi und sein grüblerisches Weiss erinnern. Deshalb schrieb ich ohne Rücksicht darauf, woran die Literatursprache heute möglicherweise gemessen wird.

Der Vorteil des Dilettanten liegt in seiner Unbefangenheit. Obwohl ich das Wort 'professionell' hässlich finde, muss ich es noch einmal gebrauchen : Sobald man etwas professionell macht, entsteht ein Zwang, eine sanfte Form der Unfreiheit, weil man seine eigene Arbeit ständig unter einem Mass, zumindest dem der Vergangenheit, sieht. In meiner Arbeit als Bildhauer suche ich das abzuschütteln, beim Schreiben, war es nicht nötig, weil das Bedürfnis nach diesem Massstab in mir gar nicht erst entstand."

167. ibid. p.119: "Die Einfachheit in der Kunst ist für den Bildhauer etwas ganz Natürliches... dass die Kunst, die Literatur und auch die bildende Kunst, immer unverstellter und unverbraucher an die Wahrheit herankommen sollte... Wahrscheinlich wird dann sowohl das ganz Einfache als auch das ganz stark Differenzierte in sein Recht gesetzt werden."

168. ibid. p.120: "Es ging um Genauigkeit des Sinnes und der Empfindung."

169. ibid. p.92: "farbig und barock"

170. ibid. p.93

171. ibid. p.152: "Das Schreiben selbst ist wie ein verdichtetes Stück Leben, man ist verletzt, man ist berauscht, und im Augenblick scheint es mir so, als ob ein Buch das Echo dieses Zustandes sein müsste."

172. ibid. p.182: "Es ist so aufregend, wie es die Wilderei sein muss."

173. ibid. p.87,95

174. *ibid.* p.88sq. et 175
175. *ibid.* p.213
176. *ibid.* p.87
177. *ibid.* p.85: "Die Dichtung vielleicht die zerbrechlichste aller Künste, bedarf - und davon hängt ihre und unsere Zukunft mit ab - der höchsten Eigenverantwortung und Reinheit und, wenn es sein muss, Schärfe. Was sie mir war? Lebenshilfe, Genuss, Vermittlung von Einsichten und Einblicken in den Menschen. Machen wir es kurz: ich brauche und liebe sie." et p.121
178. *ibid.* p.111: "für Menschen dazusein, Menschliches auszusagen, Möglichkeiten des Menschen in seinem Gut und Böse darzustellen, den Menschen in den Zwängen von Verhältnissen bestehen oder untergehen zu lassen."
179. *ibid.* p.186
180. *ibid.* p.212sq.
181. Stephan Hermlin - *Lektüre* - *op.cit.* : *passim*
182. *ibid.* p.231 et 250
183. Juriij Brezan - *Ansichten und Einsichten* - *op. cit.* - p.16,39,44,66sq. : "Denn die Literatur ist auch dazu da, dem Menschen zu helfen, sich selbst zu erkennen und sich selbst zu begreifen."
184. Christoph Hein - *Öffentlich arbeiten* - *op.cit.* p. 10,123 : "Ich habe keine Rezepte, wie Menschen leben sollen.", p.159,156,99,56 : "Hier kann die Literatur mit den merkwürdigen Sonden der Fantasie und den Seismografen der Sprache forschen, erkunden, entdecken." Sur le caractère intemporel des chefs-d'œuvre : C. Hein p.100 "Antigone ist theatergegenwärtig." À rapprocher de W. Förster - *Einblicke* - p.115 : "die Kraft der Kunst, die frei von Zeit ist."
185. Christa Wolf - *L'écrivain suscite l'esprit critique, invite à formuler des objections* - cf. *Die Dimension des Autors* (Bd.2) p.58 : "zum Aber-sagen ermutigen". II réduit les clichés, enfreint les tabous - cf. *Die Dimension des Autors* (Bd1) p.464. À rapprocher de W. Förster - *Einblicke* - p.170 Il souligne les conflits, les contradictions - cf. *Die Dimension des Autors* (Bd.2) p.402,477.
- Il propose à son lecteur des modalités de la condition humaine - cf. *Die Dimension des Autors* (Bd.1) p.235. Il élargit le champ de l'expérience humaine - cf. *ibid.* p.7 et 89. À rapprocher de W. Förster - *Einblicke* - p.121 : "Mir geht es um die Erkundung aller menschlichen Möglichkeiten".
- L'écrivain allemand de l'après-guerre fait comprendre le passé nazi - cf. C. Wolf - *Die Dimension des Autors* (Bd.1) p.31,32,39,64. Il cherche à faire triompher les qualités d'humanité -cf.*ibid.* p.37,98sq., 444 : "Das Humanum fördern". La littérature telle que C. Wolf la pratique est une recherche en faveur de la paix - cf. *ibid.* p.443sq. et *Die Dimension des Autors* (Bd.2) p.167 : "Literatur heute muss Friedensforschung sein" et 471: "friedensfördernd".
186. - Méfiance à l'égard des théories esthétiques, de la critique et de la germanistique: cf. Christa Wolf : *Die Dimension des Autors* (Bd.2) p.310 : "die Germanistik...unschöpferisch, rein ideologisierend"- À rapprocher de W. Förster - *Einblicke* - p.223
- Vocation irrésistible de l'artiste : C. Wolf - *Die Dimension des Autors* (Bd.1) - p.234 : "Künstler ist, wer nicht anders kann" et W. Förster - *Einblicke* - p.65 : "Ein Künstler ist dann ein Künstler..., wenn er ohne diese Arbeit nicht leben kann."
187. Christa Wolf - *Die Dimension des Autors*(Bd.1) p.225: "eine persönlichste Erschütterung" et W. Förster - *Einblicke* - p.97 ("Erschütterungen"),99 et 172 ("Grundverletzungen").
- L'écrivain parle du moi : cf. C. Wolf - *Die Dimension des Autors*(Bd.2) p.324 : "ich zu sagen". À rapprocher de W. Förster - *Einblicke* - p.181
- Son écriture se nourrit de ses expériences et de l'introspection : cf. C. Wolf - *Die Dimension des Autors* (Bd.2) p.477 : "Immer mehr wurde mir klar, dass mein Hauptantrieb für Schreiben Selbsterforschung ist." À rapprocher de W. Förster - *Einblicke* - p.119,152,154sq.,172,199 : "Es ergab sich aus der Arbeit und dem Leben."

- D'où l'importance du journal chez les deux écrivains : cf. chez Christa Wolf : *Die Dimension des Autors* (Bd.1) p.13sq.,20sq.,31, et chez W. Förster - *Einblicke* - p.88sq. et 175sq.

188. Christa Wolf - *Die Dimension des Autors* (Bd.1) p.38 : "Gute Prosa ist ein aufregendes Erlebnis." À rapprocher de W. Förster - *Einblicke* - p.182 : "Der Reiz zu schreiben..., es ist so aufregend, wie es die Wilderei sein muss."

- L'écriture est le fruit du travail : cf. C. Wolf - *Die Dimension des Autors* (Bd.2) - p.296: "die Basiseigenschaften (des Schriftstellers) : Ausdauer, Unabhängigkeit von Stimmungen, Fleiss, Gründlichkeit". À rapprocher de W. Förster - *Einblicke* - p.192sq. : "Ich arbeite viel, fast immer, weil das die mir gemässe Form des Lebens ist... Die erste Zeile eines Gedichtes ist geschenkt - aber danach kommt die Arbeit" et p.220 : "Geduld, Fähigkeit, mit der man um ein Werk ringt."

- La recherche de l'adéquation de la forme et du fond : cf. C.Wolf. *Die Dimension des Autors* (Bd.1) : p.113 "einfach und dabei so genau wie möglich, mit treffenden... Worten." À rapprocher de W. Förster - *Einblicke* - p.92, 168sq., 182,191

- La littérature est une quête de la vérité: C. Wolf - *Die Dimension des Autors* (Bd.1) p.38 (« ein wahrheitsgetreuer Chronist ») et p.117 ("Mut...aufzuschreiben, was Sie gesehen und empfunden haben"). À rapprocher de W. Förster - *Einblicke* - p.153 : "an die Wahrheit herankommen", p.186 : "er wird versuchen die Wahrheit zu schreiben" et p.187: "Mut zur Wahrheit".

- La littérature a pour mission d'éveiller l'intelligence et la sensibilité de l'individu : cf. C. Wolf - *Lesen und Schreiben* - p.215, *Die Dimension des Autors* (Bd.1) p.35: "die Literatur ...versucht die Sensibilität des Menschen zu steigern", *Die Dimension des Autors* (Bd.2) p.377 : "die Technik der Einfühlung in Fremdes zu entwickeln" et p.474 : "das Weltbild differenzieren, verändern." À rapprocher de W. Förster - *Einblicke* - p.186sq.: "es wird immer über die vielen einzelnen gehen"

- La littérature est constitutive d'identité: cf. C. Wolf - *Lesen und Schreiben* - p.211: "ich, ohne Bücher, bin nicht ich" et *Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht* p.239. À rapprocher de W. Förster - *Einblicke* - : p.133,186

- La littérature donne sa profondeur à la vie. Elle est indispensable : cf. C. Wolf - *Die Dimension des Autors* (Bd2) p.414, 436 : "Sie gibt mir... eine Tiefe, eine zusätzliche Dimension im Leben" et p.436. À rapprocher de W. Förster - *Einblicke* - p.65: "für mich ist es eine Möglichkeit, mit der Verletzbarkeit und den Wunden zu leben... Ohne sie wüsste ich eigentlich nicht, wie ich über manche Dinge hinwegkäme"

189. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.49

190. *ibid.* p.84 : "entscheidende Bedeutung jedoch hatte für mich die Musik als Lehrmeisterin. Damit werte ich die Freude am Hören nicht ab. Die Musik arbeitet von vornherein mit einem abstrakten Material, das, zu einem Ganzen zusammengesetzt, Trägerin von Empfindungen, Ansichten und Aussagen wird. Eine grossartige Gattung der Kunst! Und dieses Zusammensetzen, Komponieren geschieht in Gesetzmässigkeiten, die natürlich immer wieder verändert und erweitert werden; zu ihnen gehören der Rhythmus, die Massverhältnisse zueinander, also Metrik; Kontrapunkt, die Farbe und Färbung und so fort - alles Dinge, die in der Plastik und in der Zeichnung und auch in der Sprache eine enorme Rolle spielen. Um ehrlich zu sein, ich habe von der Musik unendlich viel gelernt."

191. *ibid.* p.47sq. : "Es gibt, ich möchte es einmal unvorsichtig als Gesetze bezeichnen, Gesetze, die sich durch alle Kunstgattungen hindurchziehen. Es sind im wesentlichen Gesetze der Komposition, von Spannung und Auflösung, dem Wechsel von Masse und Raum, von Verdichtung und Streuung, vom Verhältnis von Gross und Klein, Hell und Dunkel, von Fläche und Raum - des Rhythmus vor allem - von Linie und Fleck, von Statik und Dynamik und so fort. Das sind Elemente, die in allen Kunstgattungen wirken, und insofern können die Künste von einander lernen, Gesetze klarer zu sehen, in einer anderen Modulation nachzuempfinden, und mir scheint dieses Erkennen von Grundgesetzmässigkeiten, die allen Kunstgattungen immanent sind, lehrreich. Es ist jedem begegnet, dass man meinetwegen eine Fassade des Barocks als musikalisch bezeichnet, dass man in der Malerei von einer Instrumentierung der Farben, das heisst klanglichen Komposition spricht

und in der Musik von Farbigkeit die Rede ist. Das weist nach, die Sprache weist nach, dass es Gesetze gibt, die allen Kunstgattungen eigen sind, neben ihren spezifischen Ausdrucksformen."

192. *ibid.* p.87

193. *ibid.* p.168sq.

194. *ibid.* p.32: "...französische Meister, sehr beeindruckt von Rodins.. *Innere Stimme*. Daneben, was ganz ungewöhnlich ist, fünf kleine, verschiedenen Seiten nachspürende Bleistiftskizzen, sicheres Zeichen, dass das Wort hier machtlos geworden und der Stift das Mittel zur Erfassung, zum Nachempfinden und Begreifen war."

195. *ibid.* p.27: "Benennen Sie die Formen eines Armes, eines Schenkels straff oder füllig, schlaff oder faltig, wie auch immer, und es wird Ihnen langsam, durch forschendes Belegen mit dem Wort der Sinn und ein neues Bild entstehen."

196. *ibid.* p.36: "Interessant ist die Frage, was den Torso vom Einblick trennt. Für beide gilt, dass sie unverseht als Ganzes stehen müssen, sie sind weder Fragment noch Rest. Zum Wesen des Einblickes scheint mir die Tatsache zu gehören, dass er von deutlich abgrenzenden Raumkanten beschnitten ist, geometrisch zumeist, er ist nicht, wie der Torso, ein von Teilen befreiter Körper, sondern lebt von der Begrenzung."

197. *ibid.* p.66

198. *ibid.* p.20: "Es scheint, als ob das kleinste Mass - der Nabel im Leib, das Knie im Bein, der Knöchel im Arm, eine Hand auf einem Körper - über die innere Grösse und damit über die 'Substanz' einer Plastik entscheidet. (Vergleiche in der Musik: Soloinstrument und Orchester, die Rolle von Taktteilen in einer Phrase; in der Landschaft : ein Baum in der Ebene.)

199. *ibid.* p.135: "Es ist schon so, dass Dinge, die in der Landschaftszeichnung entdeckt werden, in die Plastik hinübergleiten."

200. *ibid.* p.33sq.

201. *ibid.* p.57sq.

202. *ibid.* p.159 à 162

203. *ibid.* p.160

204. *ibid.* p.162

205. *ibid.* p.165: "eine einzige grosse Fluchtbewegung"

206. *ibid.* p.90sq.: "Ich bin in eine Welt hineingesprungen, unvorbereitet, die im krassen Gegensatz zu meiner gewohnten Umgebung - also dem Gegenüber zu einer Skulptur oder zu einem Blatt Papier - stand. Ich bin mit Welt konfrontiert worden und habe das notiert, und tatsächlich ist der grösste Teil des Tagebuches während der Reise entstanden. Während des Schreibens befand ich mich in einer für mich fremden, in ihrer Andersartigkeit heftig in mich eindringenden Umwelt, die mich ergriffen, berauscht, befremdet hat und die mich durch ihre überraschend fremde Eigenart geprüft und damit auch meinen bis dahin homogenen, letztlich eben doch beengenden Zustand in Frage gestellt hat."

207. *ibid.* p.117: "Sicher ist, dass man sich anderen Vorstellungswelten und Traditionen stellen können müsste, um, wie Sie sagen, das eigene Mass nicht von vornherein für allein gültig zu halten. Entweder korrigiert und weitet sich das Denken in der Konfrontation; oder es findet eine Bestätigung des einmal bestimmten Ortes statt - beides ist fruchtbar."

208. *ibid.* p.91

209. *ibid.* p.199: "Den 'eigenen Platz' kann man nicht erzwingen, er wird gefunden und ist ein bisschen auch ein Geschenk, weil man nicht durch Überlegungen zu seiner Handschrift kommt....

Ich wollte die alte grosse Tradition, die Werke aus alle Epochen einschliesst, bewahren und die - es sind mehr geistige - Entdeckungen und Erkenntnisse der 'Moderne' nicht lassen. Aber *wie* das aussehen würde, wusste ich nicht. Es ergab sich aus der Arbeit und dem Leben."

210. *ibid.* p.58sq.

211. cf. Catalogue de l'exposition de 1990 à Vienne - p.76. Autoportrait de 1963

212. *Einblicke* - p.133 : "ich war 'abgenabelt von Europa' und hatte die Gewissheit gewonnen, dass man nur eines tun darf als Künstler : sich selbst vertrauen und seinen ureigensten Möglichkeiten und Empfindungen nachgehen. Sich nicht durch die Beurteilung durch die Umwelt irritieren lassen, weder von

Kollegen, Betrachtern oder Kennern, sie alle sind Befangene. Und dass man an einem ganz bestimmten Punkt sich lossreißen muss von Vorbildern, um zu sich zu gelangen."

213. *ibid.* p.65 : "Am Ende kann man sein Werk überall machen. Ich halte Meinungen für falsch, dass Künstler nur unter bestimmten Voraussetzungen ihr Werk machen können. Die einen glauben, Armut sei notwendig, die anderen, finanzielle Unabhängigkeit. Es gibt genug Beispiele, dass es nicht so ist. Wenn ein Künstler reich ist und sein Werk nicht macht, dann ist er eben keiner. Und wenn er es aus Armut nicht macht, dann ist er eigentlich auch keiner...Ein Künstler ist dann ein Künstler - übrigens ein Wort, das mir gar nicht gefällt, und es ist nicht a priori brauchbar -, wenn er ohne diese Arbeit nicht leben kann. Wenn man sehr hart wäre, müsste man sich und jedem anderen sagen: Wenn du ohne diese Arbeit leben kannst, dann lasse sie sein". C'est aussi le conseil que Rilke donne au jeune poète dans ses lettres.

214. *ibid.* p.157 : "ich will nicht wider das Wissen streiten, dass, wie sie richtig sagen, man woher kommt, aus einer Gegend, einer Landschaft, einer ganz bestimmten Atmosphäre, einem Milieu, einem Haus und Elternhaus, und dass da, in der Kindheit, eine ganz bestimmte Sprache gesprochen wurde, ganz bestimmte Bäume wuchsen - Pappeln zum Beispiel - und sich Wiesen dehnten, der Fluss im Tal und in der Ferne immer Hügel ansteigen - Gewiss, das ist Heimat, wenn ich das Wort frisch aus dem Setzkasten nehme, ich möchte aber lieber von *Herkunft* sprechen und das nicht als Terminus socialis begrenzt haben. Nun, um nicht total missverstanden zu werden : Das Leben hat mich - und vielen anderen unserer Generation wird es ähnlich ergehen - gelehrt, Heimat nicht als etwas ganz und gar Feststehendes, weil mit dem Geburtsort und der Kindheit verbunden, zu verstehen, sondern dass 'Heimat' da zu finden, vorzufinden war, wo man das, was man von ihr, wenigstens in Annäherung angetroffen hat. Und das geschah nun bei weitem nicht an allen Orten und zu allen Zeiten! Die Welt ist ja klein geworden, so klein, dass schon ein Pistolenschuss am anderen Ende der Welt wie im eigenen Korridor abgefeuert klingen kann - mitsamt seinen möglichen Folgen : Es gibt Stadien, Abschnitte im Leben, in denen ein bisschen Freundlichkeit, Toleranz und genügend Einsamkeit zum Sich-selbst- Finden, wo sie immer zu erfahren sind, zur Heimat werden."

215. *ibid.* p.160: "nicht einfach etwas Materielles... ein Bezirk, in dem sich bestimmte Neigungen ausleben liessen"

216. *ibid.* p.163 : "Am nobelsten und einsichtigsten soll sich Bobrowski - der ja immer, seelisch und künstlerisch, im Memelländischen beheimatet blieb und seinen innersten Klang von dorther bezog - mit dem Satz 'vertrieben aus gutem Grunde' geäußert haben."

217. *ibid.* p.64 : "Berlin macht es den Leuten grundsätzlich schwer. Gerhart Hauptmann schrieb, als er nach Berlin kam, dass man diese Stadt entweder in den Griff bekommt oder untergeht. Eines von beiden. Und das ist heute nicht viel anders. Kleinstädte oder Städte haben eine bestimmte Konzilianz, die Berlin nicht hat. Meine dauerhafte Neigung zu Berlin hat eine Ursache in der Anonymität, die ich brauche und die hier möglich ist."

218. *ibid.* p.58: "Offen gestanden, ich lebe und arbeite nach keinem philosophischen Konzept. Gewiss, ich schaue Welt an, ich habe Erlebnisse und ziehe aus ihnen Erfahrungen, die sich dann in der Arbeit niederschlagen und für eine bestimmte Periode oder lange Zeit beherrschend sind. Aber wichtig ist mir vor allem das vorerst vorbehaltlose Erleben; in ihm steckt der Keim der Entdeckung und des Wachstums. Denkmodelle oder Lehrsätze mögen ihren Sinn als Grundlagen zur Orientierung haben, erhebt man sie aber zum Gesetz, führen sie in der Kunst rasch zur Blindheit und Erstarrung. Daraus folgt, dass die Bestimmung meiner 'Position' ein Prozess von Annehmen und Verwerfen, von Zustimmung und Ablehnung ist, vollzogen in der Arbeit und also nur dort wirklich differenziert abgelesen werden kann."

219. *ibid.* p.187: "dann gibt es nicht die Arbeiter, die Wissenschaftler oder die Künstler, es gibt immer nur den einzelnen."

220.cf. *l'étude des nouvelles*

221. W. Förster - *Einblicke* - *op.cit.* p.186: "Es steht natürlich keinem Autor zu, sich zum Weltenrichter aufzuschwingen. Er wird versuchen, die Wahrheit zu

schreiben, er wird hinweisen auf Probleme, er wird aufmerksam machen, er wird Unbequemes sagen, wie Tschechow sagt, auch 'im Misthaufen wühlen', er nennt in diesem Zusammenhang Homer, Shakespeare, er wird die Probleme 'erwähnen', die zu lösen aber über seine Kompetenz geht. Wenn der Autor ein Urteil herbeiführt, mir fällt ein, meinetwegen in Tolstojs *Auferstehung*, dann geschieht das durch die Anlage der Geschichte auf ein Urteil hin, als Angebot. Ich gebe Ihnen recht, wenn sie glauben, ich sei der Meinung, dass wir nicht genug Verständnis füreinander aufbringen, zu wenig die Lebenslandschaft, die hinter dem anderen steht, einbeziehen in unsere Haltung gegenüber der anderen Existenzform. Das ist eine Sache, die mich sehr bewegt. Sie kann als Toleranz bezeichnet werden, aber es gibt noch viele andere Wörter dafür. Achtung, Rücksicht, Einsicht und so fort.

Ich habe keine missionarischen Neigungen, aber im Innersten kommt etwas in Schwingung, wenn jemand verletzt wird, wenn man Grobheiten sieht, wenn rasch der Stab gebrochen wird - dann fühle ich mich aufgerufen, nachzufragen und hinzuweisen und wenn nötig dagegen anzugehen. Durch Aufmerksammachen sensibilisieren, Verständnis fördern, mal hinzuhören, wie es dem anderen ergeht, und von dorthin Antworten abzuleiten."

222. *ibid.* p.137: "Aber der Erfolg hat auch eine positive Seite. Aufgrund seines Gewichtes kann man mehr Toleranz in der Welt durchsetzen, man kann Positives bewirken, für andere, für diejenigen, die ihn noch nicht haben und die um die Anerkennung ihres Werkes mehr kämpfen müssen."

223. *ibid.* p.165: "Gibt es Sozialismus ohne die Voraussetzung hoher und höchster Achtung vor dem anderen Menschen, ohne Einsicht und Liebe und Achtung, ohne würdeaufbauende Rücksicht?"

224. *ibid.* p.197: "Ich handelte mir die Kritik der Intellektualität ein."

225. *ibid.* p.121: "Mir geht es um die volle Erkundung aller unserer Möglichkeiten. Unter diesem Aspekt sollte man sich schon verzaubern lassen...Der Zustand der Verzauberung schenkt Erfahrungen, die der Mensch braucht. Nicht zufällig sind doch die Traumotive in die Literatur wieder eingezogen. Damit versucht man doch, an den ganzen Menschen heranzukommen, nicht nur an sein Denken, sondern an sein Fühlen, sein Unterbewusstsein, an wirklich alles, was sein Dasein ausmacht".

226. p.24 : "Phantasie stellt Visionen des Möglichen her ...Und es können diese Bilder der Phantasie Prüfsteine der Realität werden. Sie beleuchten eingeschliffene Wege und Zusammenhänge und stellen die Frage nach der Veränderbarkeit".

227. *ibid.* p.190: "Phantasie ist, nach meiner Erfahrung, die Fähigkeit, Wirklichkeit weiterzudenken, sie zu verändern, sie in andere als eben tatsächliche Beziehungen zu setzen; sie schafft neue und andere Wirklichkeiten, sie vergeistigt, findet ungekannte Zusammenhänge und Strukturen - und schafft letzten Endes die Kunstwirklichkeit, das Kunstwerk."

228. *ibid.* p.253: "die Balance zwischen Kunst und Leben gefunden"

229. *ibid.* p.174: "Es ist ein wunder Punkt unserer Akademiearbeit, gewiss nicht nur der Akademie, dass schwerwiegende Themen ins Auge gefasst, angerissen werden, aber man dann über Ansätze, über die Abgabe von Statements nicht weit hinauskommt."

230. *ibid.* p.101: "wie sollte man da nicht an Auschwitz denken?"

231. *ibid.* p.127: "inwieweit wir unsere Umwelt bewohnbar erhalten oder inwieweit wir selbst die Möglichkeiten eines zukünftigen Lebens in Frage stellen."

232. *ibid.* p.136: "Was das *Labyrinth* betrifft, so ist es Ausdruck der bedrückenden Vision vom zerstörten Leben, der unbewohnbar gemachten Erde. Wir leben unter der Drohung eines nuklearen Krieges, dessen Folgen unausdenkbar sind."

233. *ibid.* p.60,95,132,135: "sein Leben ernst nehmen"

234. *ibid.* p.192: "Ich arbeite viel, fast immer, weil das die mir gemässe Form des Lebens ist."

235. *ibid.* p.197: "ein Mal-sehen-wie-weit-der-Bogen-sich-spannt"

236. *ibid.* p.140: "Hat man Glück, wie ich im Falle des Studiums von Matthias Braun, dann entstehen aus solcher Begegnung innere Turbulenzen, man wird befragt nach den eigenen Kräften und sieht schliesslich, dass es ganz andere

Ausdrucksformen gibt. Wenn sie schon nicht direkt wirken, dann zumindest als fernes, mahnendes Regulativ. Es kann das Bewusstsein sein, dass es freiere, spielerischere, oder strengere Formen gibt, als man sie selbst handhabt."

237. *ibid.* p.197 : "Die Erfahrungen, die Ideen, von denen ich besetzt bin, sind viel grösser in ihren Dimensionen, als ich sie mit meinen Händen realisieren kann... Ich erinnere mich, schon während des Studiums erkannt zu haben, dass es zu meinen Unmöglichkeiten gehörte, mit der Freiheit eines Spätwerkes zu beginnen, also 'frische Talentproben abzuliefern', sondern dass ich den langen Weg der Arbeit an der Form zu gehen habe, dass die Grosszügigkeit, die Freiheit der Mittel am Ende liegen würde."

238. *ibid.* p.137: "dass der Erfolg die künstlerische Arbeit und den Menschen wenig berührt, ihn gar nicht so berühren kann, aus dem einfachen Grund, weil er seine Arbeit immer wieder aus sich heraus entwickeln muss, und da zählt nicht das Gemachte, sondern das noch nicht Entstandene, und das ist immer eine bange Frage."

239. *ibid.* p.83: "Künstlertum, das sich nicht im Resultat erschöpft, sondern weiss, dass allein der Weg - für den, der ihn geht - die grosse Faszination ausmacht, das Eingeständnis, dass man nie ankommen wird, auch dann, wenn man die Zeugnisse des Weges stehen lässt und sie als Stufen einer in die Höhe führenden Treppe zeigt."

240. *ibid.* p.138: "Ziele.., die sicherlich nie erreicht werden, aber das ist auch nicht das Entscheidende, wichtig ist, dass man auf dem Wege ist, dass man sich nicht sagt, jetzt hast du etwas gemacht, und das ist nun abgeschlossen und gelöst, sondern dass man alles nur als einen Schritt auf ein Ziel hin empfindet, einen kurzen Abschnitt einer langen Bewegung."

241. *ibid.* p.56: "Irgendwann kommt sie (die Arbeit) in ein Stadium, in dem ihr Eigenwachstum beginnt, man selbst als Partner des schon Gewordenen werden muss, nicht Herrscher, sondern Diener, auch dann, wenn die Richtung sich ändert, das Angebot nicht in ein erwünschtes Vollendungsschema passt. Einmal habe ich zum Beispiel wochenlang an einer kleinen Liegenden gearbeitet, sie misslang. Bevor sie in die Tonkiste fliegen sollte, stellte ich sie auf den Kopf, und plötzlich entfalteteten sich alle Formen, sie waren befreit vom Zwang des Liegenmüssens. Der alte Matisse antwortete, nach den Eigenschaften der jüngeren Malergeneration befragt, es gebe grosse Begabungen, die sich aber willensmässig ersticken, es gebe zu wenige, die frei genug seien, aus einem Frauenakt eine Schale mit Früchten werden zu lassen. Er meinte natürlich nicht, dass man keinen Vorsatz haben sollte, vielmehr dass es Stadien in Bildern und Plastiken gibt, in denen aus einem schlechten weiblichen Rücken eine bessere Birne, aus einem mangelhaften Kopf ein schöner Apfel werden kann."

242. *ibid.* p.69: "Nach der Natur mache ich ganz winzige Skizzen, im Scheckheft beispielsweise, wenn ich nichts anderes bei mir habe. Das Seherlebnis sublimiert sich, und dann hat man eines Tages einen Fundus, eine Grammatik."

243. *ibid.* p.32

244. *ibid.* p.211: "flüchtige Begegnungen"

245. *ibid.* p.214: "Ich besass einen lebendigen, von der Zeit kaum verwaschenen Eindruck seiner Erscheinung, ein Gefühl für Volumen und Physiognomie, ein inneres Bild, ohne das ich kaum eine Arbeit beginnen würde. Und es gab Fotos, die aber, weil sie selbst Interpretationsversuche sind, eher zur Auflösung meines Bildes beitragen konnten. Sie gaben mir lediglich Auskunft über bestimmte Details, Bezüge von Massen, Verschiebungen von Achsen, Stellung von Auge und Mund, also diejenigen Hilfsmittel, die zur Charakterisierung notwendig sind. Und ich hatte sein Werk !

Porträts stehen für mich immer in enger Verbindung mit der Arbeit des Darzustellenden."

246. *ibid.* p.215: "sein lyrisches Ich"

247. *ibid.* p.120: "Diese Arbeit war aber zur gleichen Zeit ein Vorgang, der mich auf die Sprache aufmerksam machte. Die Umstellung eines Beiwortes konnte eine ganze Welt umstürzen."

248. Karl Kraus - *Die Sprache* - München, 1956 - p.62 sq.: "insbesondere könnte der Unterschied zwischen einem Komma und einem Strichpunkt Spielraum für mehr

Zweifel haben, als einen durchschnittlichen Romanschriftsteller in einem Kapitel zu beschleichen pflegen."

249. *Einblicke* - p.117

250. *ibid.* p.139: "Die (Verpflichtungen) jedes anderen Bürgers. Sie meinen seine Arbeit? Ja, er hat vor allem die, seiner erfahrenen Wahrheit zu dienen. Für mich definiert sich die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft, wenn ich es auf eine Formel bringen darf, so : Der Künstler muss die Möglichkeit haben, sein Wissen, seine Erfahrungen, seine Stellung zur Welt darzustellen und die Produkte seines Geistes und seines Künstlertums, seine Form von Verantwortung der Gesellschaft als Angebot darzustellen. Dort markiere ich die Grenze. Das gehört, glaube ich, zu den Grundrechten des Künstlers.

Aber es ist keine Gesellschaft gezwungen, seine Sichten 'einzukaufen', sie von vornherein abzunehmen. In der Praxis spielen sehr komplizierte Mechanismen eine Rolle : Inwieweit ist eine Gesellschaft fähig, vorbereitet und überhaupt in der Lage, schon durch ihre Eingebundenheit in grössere Prozesse, Kunst aufzunehmen und zu verarbeiten? Der Arbeiter ist oft gar nicht in der Lage, Werke zu verstehen, die über die ihm geläufigen Übereinkünfte hinausgehen. Neue Übereinkünfte können nur dann entstehen, wenn auf der einen Seite die Möglichkeit der Vorstellung gegeben ist und wenn genügend Zeit verstreichen kann, in der, im Gespräch, eine mögliche Übereinkunft sich herstellen kann. Zu glauben, dass man sofort akzeptiert wird, halte ich für einen Trugschluss und hiesse, niemals die Grenze des bereits Bekannten ~~f~~bertreten zu haben. Was nicht heisst, dass es nicht schön ist, Menschen zu finden, die das, was man selbst empfunden und dargestellt hat, erkennen und in ihr Leben einbeziehen."

251. *ibid.* p. 139sq.: "Es hat in der Menschheitsgeschichte gewiss Zeiten gegeben, wo mehr Nähe zwischen dem Betrachter und dem Künstler anzutreffen war, und ich vermute, dass es Zeiten waren, in denen es komplexe Übereinkünfte gab, wo sich über Jahrhunderte hinweg Kunststile entwickelt haben, die verbindlich und Ausdruck weltanschaulicher Einheit waren, in der das Enthüllen eines Bildes sich zum gesellschaftlichen Fest steigerte; es ist zu vermuten, dass der verbindliche Zeitstil Ausdruck der relativen Einheit von Kunst und Gesellschaft war, aber es ist nur zu vermuten, es kann auch sein, dass gesellschaftliche Bindungen eine Scheinidentität hergestellt haben."

252. *ibid.* p.196: "Nicht nur von Monaten, auch von Jahren.

An dem Tag, an dem man nicht mehr die Kraft hat, diese Konsequenz aus seinem Versagen, seinem Irrtum zu ziehen, ist der Künstler gestorben. Ich hoffe, dass mir diese Eigenschaft nie verlorengelangen möge, denn dann wäre ich nicht mehr ein Bildhauer aus Passion, sondern nur aus Profession - ein tödlicher Zustand."

253. *ibid.* p.65: "Und für mich ist es eine Möglichkeit, mit der Verletzbarkeit und den Wunden zu leben. Es ist für mich eine wirksame Schutzform gegen die Ohnmacht, die man mitunter vor der Welt empfindet. Ohne sie wüsste ich eigentlich nicht, wie ich über manche Dinge hinwegkäme."

254. Thomas Mann - *Frankfurter Ansprache im Goethejahr 1949* - in *Deutsche Reden und Rufe* - Herausgegeben von Anton Kippenberg und Friedrich von der Leyen - München,1961 - p.202 : "Wenn nicht die Zuflucht der Phantasie wäre, wenn sie nicht wären, die immer wieder, nach jedem Fertigsein zu neuen Abenteuern und erregenden Versuchen weiter lockenden, zu steigendem Weitermachen verführenden Spiele und Unterhaltungen des Fabulierens, der Gestaltung, der Kunst - ich wüsste nicht, wie zu leben"



## CHAPITRE IX - 1985-1989 : Les années du *Labyrinthe*

Le terme de *Labyrinthe* apparaît pour la première fois dans l'œuvre de W. Förster comme titre d'un cycle de dessins que nous avons mentionnés dans les œuvres des années soixante-dix. En effet, au cours de ses voyages dans la Suisse saxonne, où il allait chercher des blocs de grès pour ses sculptures, il a été frappé par le travail de l'érosion sur les rochers, l'univers des roches aux formes bizarres du massif de l'Elbsandsteingebirge qu'il avait parcouru dans son enfance, lorsqu'il habitait avec sa famille la banlieue de Dresde.

Les formes des rochers ont inspiré de tout temps les artistes. Leonard de Vinci a fait des études de rochers, ainsi dans une *Coupe horizontale de rochers*, un dessin à la plume sur craie noire, datant de 1510-1513. Des rochers forment le premier plan de sa *Madonne au dévidoir* (*Madonna of the yarn-winder*), appartenant à la couronne d'Angleterre. Les rochers sont omniprésents à l'arrière-plan des tableaux de Dürer et de Cranach. Plus généralement les rochers, les grottes sont un élément essentiel de l'imaginaire, qu'il s'agisse dans les épopées du Moyen-Âge de la grotte de Tristan ou, à l'époque moderne, de la mise en scène des *Nibelungen* de Fritz Lang. La grotte de Mime, reconstituée en studio, semble venir tout droit de la Suisse saxonne. En Tunisie W. Förster avait déjà fait quelques dessins de rochers, en particulier à Seldja mais, dans les années soixante-dix, il se concentre sur ce thème particulièrement fréquent dans la peinture romantique. Caspar David Friedrich, originaire des bords de la Baltique a beaucoup peint et dessiné à Rügen, mais a exploré, en Suisse saxonne et en Bohême, l'univers de la montagne et il en a exprimé le mystère dans un célèbre tableau intitulé *La gorge rocheuse* (*Felsenschlucht*). En effet les paysages de la Suisse saxonne avec leurs contours curieux inspirent, à l'époque du Romantisme allemand, tout un groupe de peintres, tels que Carl Gustav Carus, Ernst Ferdinand Oehme, August Heinrich et surtout Adrian Zingg, artiste suisse, qui avait découvert en compagnie d'Anton Graff les paysages saxons et les avait représentés dans des centaines de dessins.

W. Förster ne se situe pas dans leur tradition, pittoresque et parfois idyllique. Son angle de vision est tout différent. Il ne cherche pas, contrairement à ce qu'il a fait dans ses dessins de Rügen, à réutiliser les thèmes exploités par ses précurseurs romantiques en les combinant, il ne fait pas de grands paysages, de panoramas, mais s'attache aux détails de la roche et des anfractuosités. À partir de croquis, commencés en 1973 et continués au cours de multiples voyages, W. Förster a recomposé en atelier, selon la méthode que nous lui connaissons, une série de dessins de grottes et de parois rocheuses. Il en a exposé une partie dès 1980 à la Nationalgalerie puis les a publiés, avec de plus récents, dont les derniers datent de 1985, en même temps que son journal de travail des années 1973 à 1984. Son éditeur, Volk und Welt de Berlin, souhaitait faire de *Labyrinth* sa contribution à l'Exposition Internationale du Livre de Leipzig en 1989.

Dans le catalogue de la grande exposition de 1980, Claude Keisch a consacré un article aux dessins du *Labyrinthe*. Il place en exergue une citation du *Siebenkäs* de Jean Paul qui évoque l'atmosphère apocalyptique de ce cycle : « ...et l'arc-en-ciel venu de l'Ouest trônait sur l'abîme, sans le soleil qui le produisait et dégoulinait vers le bas. Et lorsque je levai les yeux vers le monde incommensurable, près de l'œil de Dieu, il me regardait fixement dans une orbite vide, sans fond; et l'éternité était sur le chaos, elle le rongeaient et le ruminait »<sup>1</sup>. Après avoir rappelé les dessins de Tunisie et de Rügen, Claude Keisch décrit ceux du *Labyrinthe*, le jeu des arêtes du rocher, les ombres et les taches de lumière, les vides, l'impression d'un monde inextricable, entraîné en un tourbillon dans la chute. Il fait justement remarquer que les rochers ne sont pas anthropomorphes mais que W. Förster suggère la parenté profonde des formes minérales et humaines, comme il avait rendu sensibles dans le voyage de Tunisie, pour les oliviers par exemple, les parentés entre formes végétales et formes humaines.

### 1. Définition du *Labyrinthe*.

W. Förster fait précéder les extraits de son journal par des notes sur le *Labyrinthe* qui permettent au lecteur de s'orienter dans cette œuvre sombre. Il dit que ce qu'il a voulu représenter dans ses dessins, ce sont

au départ les roches attaquées par l'érosion, mais aussi le monde d'après sa destruction, ...die Welt danach »<sup>2</sup>, un monde qui lui semble très différent de celui de ses dessins du cycle de Rügen, qui lui paraissent, quant à eux, tendres, romantiques, pleins d'amour<sup>3</sup>. Les dessins du *Labyrinthe* s'opposent, nous l'avons vu, aux *Couples*<sup>4</sup>, où l'érotisme domine, même s'il n'est pas absent de l'univers du *Labyrinthe*<sup>5</sup>. Dans ses dessins du *Labyrinthe*, W. Förster situe son style dans la lignée de Hercules Seghers<sup>6</sup>. Il emploie le plus souvent le fusain, qui lui paraît la technique appropriée au rendu des roches érodées : « Dessiner au fusain est à la fois difficile et aventureux. Il vous pousse au trait coquet, illustratif, aux effets pittoresques. C'est ainsi qu'il a été utilisé le plus souvent, ce qui explique pourquoi je m'en suis désintéressé jusque-là. J'établis un autre rapport avec ses qualités. On verra à quel point il peut devenir 'matière', surface translucide, contour et velouté de l'obscurité. Malheureusement il perd sa beauté lorsqu'on le fixe : les feuillets sont privés de leurs nuances, les petites particules, qui réfléchissent la lumière, sont collées, sans éclat, ternes, c'est comme si on ôtait en soufflant le pollen des pistils d'une fleur »<sup>7</sup>. Ce texte illustre bien la valeur sensuelle que W. Förster donne à son instrument, à sa technique.

Pourquoi W. Förster se décide-t-il à publier des fragments de son journal au quotidien, un journal de travail, alors qu'il n'avait publié jusque-là que le récit de journées de voyage, de rupture avec le quotidien, de découverte et d'aventure ? Il s'en explique par avance dans *Aperçus*, au cours d'un entretien avec Anneliese Löffler : « La magie qui se dégage de ce genre de travaux pourrait résider dans la description du processus de développement, de création d'une œuvre qui commence une vie autonome. Je dis souvent, en forçant un peu le paradoxe, que le produit fini de mon travail ne m'intéresse pas. Vous comprenez le paradoxe; bien sûr le produit fini m'intéresse, mais l'expérience véritablement profonde est le travail lui-même, la défaite et l'espoir, ce qui se passe et me captive pendant le travail, la fascination de cette existence de sculpteur, de dessinateur ou d'écrivain. » Il compare l'artiste au chasseur d'Hemingway dans *Les neiges du Kilimandjaro*, plus passionné par la poursuite de l'animal que par la proie elle-même, et il ajoute : « Si un journal communique ce processus il me semble qu'il pourrait être extrêmement intéressant. Il donnerait un aperçu de la genèse d'une œuvre d'art, un processus qui dévore toute une vie et qui a d'incroyables conséquences à l'intérieur et à l'extérieur »<sup>8</sup>. Le journal d'un artiste est donc un témoignage privilégié sur un acte particulièrement prestigieux au XX<sup>e</sup> siècle, où l'art tend à combler le vide religieux; il apporte des révélations sur le processus créateur qui engendre le tableau ou la sculpture.

W. Förster avait envisagé de décrire dans un texte suivi la genèse de son cycle de dessins, mais il s'avère que la forme du journal rend mieux compte des recherches, des tâtonnements qui accompagnent la création : « Le respect du lecteur m'oblige à confesser ici que mon intention n'a pas abouti, d'adjoindre à mon cycle du *Labyrinthe* sa genèse, qui aurait dû faire un tronc commun, sous forme d'essai, à partir d'un réseau presque inextricable de racines profondes et superficielles. Je suis incapable d'introduire un ordre et de constituer finalement un ensemble, un ensemble clair en montrant les parties. Et je dois laisser tomber ce projet...ou accepter le désordre des parties, les digressions et les détours pour exprimer une intention noble et louable mais irréalisable. En tant qu'auteur je m'arroge le droit à l'inachevé et je continue à écrire en espérant que, malgré le manque d'ordre, on éprouvera les parties éclatées comme constituant presque un ensemble »<sup>9</sup>. Ce journal est rédigé essentiellement à Berlin, à Wensickendorf dans la Marche de Brandebourg, au cours de voyages en Suisse saxonne et en Bulgarie.

Pourquoi a-t-il choisi le titre de *Labyrinthe* pour la série de dessins et pour le journal de travail ? Sans doute parce qu'il décrit un cheminement mystérieux, difficile, dans lequel l'artiste n'est jamais sûr d'aboutir, de trouver l'issue. L'œuvre est souvent le produit d'une recherche dans les plis tortueux du monde intérieur. W. Förster livre plusieurs clés dans les notes qui précèdent les extraits du journal et dans les pages du journal. Il parle du labyrinthe existentiel<sup>10</sup> et, dans le journal, il voit dans le labyrinthe le symbole de la vie<sup>11</sup>. Il précise : « Labyrinthe : ce sont les chemins imbriqués les uns dans les autres de toute action, des chemins qui mènent vers un centre quelconque, mais qui offrent à mi-parcours des aires de repos, comme une consolation. Je sais qu'il sera difficile de trouver l'issue de ce labyrinthe, cela ne se produira que lorsque l'homme sera confronté à sa destruction sans échappatoire possible. Non que dans ces chemins du labyrinthe, à la recherche de la sortie, de l'issue, tout bonheur nous soit refusé, car nous avons le pouvoir d'oublier. La vie continue, poussée par notre exigence d'amour, de joie, de travail, de découverte, de jouissance, et la vie offre des endroits habitables, même des jardins, où nous pouvons nous reposer; s'ils n'existaient pas, personne ne pourrait plus continuer »<sup>12</sup>. Le labyrinthe est aussi pour W. Förster, ainsi qu'on

peut le lire dans un article de la *Sächsische Zeitung* du 13-2-1995 « la métaphore d'une liberté de choix qui n'est qu'apparente, des égarements sur un espace très réduit, de la prison en nous et en dehors de nous, la métaphore des peurs, de la peur que soudain nous puissions perdre le ciel »<sup>13</sup>.

Le labyrinthe de W. Förster est proche de la caverne, puisqu'il est souterrain. Il constitue une forme très ancienne, un motif hors du temps, que l'on retrouve dans des civilisations et à des époques très différentes. Le labyrinthe, déjà connu en Égypte, se retrouve de la Grèce à la Chine. Il servait à des danses rituelles en Scandinavie, tandis qu'en France les bâtisseurs de cathédrales, à Chartres ou à Amiens, en ont tracé dans la nef. Dans la tradition kabbalistique, reprise par les alchimistes, le labyrinthe remplirait une fonction magique...l'aller et le retour dans le labyrinthe seraient le symbole de la mort et de la résurrection spirituelle<sup>14</sup>. À la période contemporaine le motif du labyrinthe est repris par de nombreux artistes, de Paul Klee à Vieira da Silva. Lorsque Skira publie à Genève une revue consacrée aux arts et à la culture, il l'intitule *Labyrinthe*. James Joyce a souvent utilisé le mythe du labyrinthe. À propos de son œuvre. W. Förster souligne l'aspect érotique du labyrinthe ! « Pour beaucoup il est associé aux terreurs et à l'absence d'issue, pourtant à l'origine il n'est pas si tragique, ni si désespéré : il répare un péché originel »<sup>15</sup>. W. Förster fait bien sûr allusion à l'origine mythologique du labyrinthe, qui cherche à dissimuler le Minotaure, le fils monstrueux de Pasiphaé, épouse de Minos, et d'un taureau blanc, envoyé par Poséidon. Le monde de ténèbres du labyrinthe de la Suisse saxonne, tel que le conçoit W. Förster, où même le soleil serait noir, il le retrouve aussi dans une citation de Aïtmatov, très lu en R.D.A. dans les années quatre-vingt : « le soleil qui donne la vie ne deviendrait-il pas pour toi là-bas un astre détesté, frappé de cécité, l'astre le plus noir du monde »<sup>16</sup>.

L'image du labyrinthe s'applique aussi bien au monde intérieur qu'au monde extérieur : « Labyrinthe : figure de danse, cachot, jardin d'agrément - lorsque chercher et trouver est un agrément ! Le labyrinthe en nous, le labyrinthe hors de nous »<sup>17</sup>. C'est pourquoi le cycle de ses dessins se situe à la croisée de l'expérience subjective et des données supraindividuelles<sup>18</sup>. Le labyrinthe peut être aussi prison. L'expérience du cachot aveugle, nous savons que W. Förster l'a faite à Dresde et son texte recèle quelques allusions voilées à ces moments affreux, dans l'emploi des termes de cellule, d'expérience de la souffrance, et dans une phrase de confession à la fin des notes introductives : « J'ai habité...tous ces couloirs, ces cellules, ces galeries, ces puits, ces dernières demeures, non seulement dans mon psychisme, mais aussi dans mon corps »<sup>19</sup>.

W. Förster a choisi le labyrinthe également parce qu'il est aussi une métaphore de la recherche du moi, à laquelle les artistes recourent volontiers dans une période troublée comme celle des années quatre-vingt. Le labyrinthe, appliqué à la psychologie individuelle, représente les arcanes du moi où s'aventure l'introspection : « Le labyrinthe conduit aussi à l'intérieur de soi-même, vers une sorte de sanctuaire intérieur et caché, dans lequel siège le plus mystérieux de la personne humaine »<sup>20</sup>.

Dans les années mêmes où W. Förster explore son propre labyrinthe, Dürrenmatt élabore sa « dramaturgie du labyrinthe » et l'on retrouve le thème du labyrinthe dans sa nouvelle *La ville* et dans *La guerre hivernale au Tibet*. Lorsque les dessins et les tableaux de Dürrenmatt ont été exposés au Centre Culturel Suisse à Paris on pouvait lire ce commentaire de l'auteur aux dessins du Minotaure : « Avec les *Labyrinthes* je reprends un thème qui m'avait également fasciné dans mon œuvre écrite. Au labyrinthe se rattache le Minotaure. C'est un monstre et, en tant que tel, l'image du solitaire, de l'isolé. Le solitaire est confronté à un monde impénétrable pour lui : le labyrinthe est le monde du point de vue du Minotaure. La série des Minotaures (1975) montre donc le Minotaure privé de l'expérience de l'autre, du Toi. Il ne sait que voler et tuer.

Minotaure rêvait d'un langage, il rêvait de fraternité, il rêvait d'amitié, il rêvait d'un abri, il rêvait d'amour, de chaleur, il rêvait d'un être proche, et tout en rêvant il savait que ni amour, ni chaleur ni être proche ne lui échoirait, il rêvait comme les hommes rêvent des dieux, avec la tristesse des hommes l'homme, avec la tristesse de l'animal le Minotaure »<sup>21</sup>.

Dürrenmatt place donc le Minotaure, l'individu monstrueux au centre de sa dramaturgie du labyrinthe, alors que cette figure est absente des réflexions et du graphisme de W. Förster. En R.D.A., dans

la même période, un autre artiste, Bernard Schultze, expose ses œuvres à l'Académie de Berlin sous le titre *Dans le labyrinthe*, et en Grande Bretagne l'architecte paysager Adrian Fisher se spécialise dans la création de labyrinthes sur les murs, les sols ou dans les parcs, reprenant une tradition ancienne de labyrinthes végétaux, tels qu'on peut en voir en Angleterre, pour ne prendre qu'un exemple, au château de Chatsworth, dans le Derbyshire. Ces quelques données suffisent à illustrer la faveur dont jouit au début des années quatre-vingt le mythe du labyrinthe qui, venant du fond des âges, retrouve une sorte d'actualité.

## 2. La quête de soi et les angoisses de l'artiste

Pendant les années soixante-dix et quatre-vingt W. Förster continue à tenir son journal. Il publie essentiellement les extraits du journal qui concernent ou accompagnent la genèse des dessins du labyrinthe et il conserve pour l'ensemble du texte et des dessins le titre *Labyrinthe*. Comme dans le journal de voyage en Tunisie, la recherche de lui-même est au centre, ses dessins resteront pour lui comme des psychogrammes, des traces lisibles pour lui seul des états psychiques qui étaient les siens lorsqu'il dessinait<sup>22</sup>. Comme dans la quête de l'enfance de *Sept jours à Kuks*, le labyrinthe lui fait parcourir des chemins qui le ramènent à ses premières années, et là il retrouve les peurs liées à la découverte de la Suisse saxonne. Il se rappelle une promenade en bateau sur l'Ammersee au cours de laquelle il se croyait épié par des monstres, prêts à l'entraîner au fond de l'eau<sup>23</sup>. Pour un jeune garçon l'apprentissage du monde est fait de défis, d'épreuves d'initiation qu'il doit subir, d'obstacles qu'il doit surmonter. Comme W. Förster évoquait l'épreuve de l'eau imposée par le maître-baigneur dans *Sept jours à Kuks*, il rappelle dans *Labyrinthe* l'épreuve de la montagne, un exercice d'escalade fait lorsqu'il était en apprentissage<sup>24</sup>. Mais dans l'ensemble il s'agit moins du seuil de l'adolescence que de la petite enfance avec ses traumatismes qu'on dit définitifs et que W. Förster éprouve comme tels. Nous avons vu au premier chapitre l'importance du cauchemar d'enfouissement sous les pierres. Seul un choc plus tardif, à l'adolescence, le bombardement de Dresde, le fait sortir du premier cauchemar répétitif, mais celui-ci laisse une trace indélébile dans son psychisme, sous la forme de l'angoisse, du sentiment d'être perpétuellement menacé.

La quête du moi dans le journal qui accompagne les dessins du labyrinthe est en effet placée sous le signe de l'angoisse. La R.D.A. se rapproche du monde occidental dans les années quatre-vingt et partage ses peurs. Auparavant, dans les journaux de voyages précédents, il s'agissait pour W. Förster de lutter contre une tyrannie et d'affirmer son appartenance à la tradition et au monde occidental contre le stalinisme et le réalisme socialiste. Ses préoccupations le rapprochent maintenant des artistes occidentaux. Dans les années quatre-vingt le pouvoir politique s'affaiblit en R.D.A., le pays s'ouvre et les différences s'atténuent entre les artistes des deux blocs, à cela près que les artistes comme W. Förster ont une situation matérielle assurée tandis qu'ils sont soumis à l'Ouest aux lois du marché de l'art. Toutefois à l'Ouest les années quatre-vingt sont celles de la spéculation sur les œuvres d'art, de la multiplication des galeries, des prix records, si bien que les soucis matériels des artistes, qui ont pris une telle importance depuis le début des années quatre-vingt-dix, entrent peu en ligne de compte. Dans ces années-là W. Förster expose et vend à l'Est comme à l'Ouest.

L'angoisse que l'on partage cependant à l'Est et à l'Ouest et qui domine le début des années quatre-vingt est due à la peur de la guerre, de l'apocalypse, dans un monde déjà pollué. Elle inspire à Christa Wolf un livre, *L'incident (Störfall - 1987)*, où se mêlent la peur du cancer et la peur des retombées d'un accident dans une centrale atomique. W. Förster fait partie, lui aussi, de la génération dont l'adolescence a coïncidé avec le cataclysme de la fin de la seconde guerre mondiale. Il ne peut parler de la Suisse saxonne sans rappeler le bombardement de Dresde, « la peur mortelle pendant les attaques des bombardiers, lorsque les murs, les poutres, les maisons s'abattaient sur moi, lorsque la ville fut métamorphosée en feu et en tempête, en décombres et en poussière »<sup>25</sup>. Or la course aux armements, la menace atomique<sup>26</sup> font craindre un cataclysme bien pire encore, une destruction totale<sup>27</sup>. C'est pourquoi la tonalité du journal est sombre, la perspective est celle de l'anéantissement. Comme les dessins du *Labyrinthe* le monde de W. Förster est noir, ainsi lorsque tombe sur la Suisse saxonne une pluie incessante, il imagine un nouveau déluge, un lent engloutissement de la terre sous la pluie<sup>28</sup>, angoisse que ressent également, en cette même année 1979, le Geiser de Max Frisch dans *L'homme apparaît au quaternaire (Der Mensch erscheint im Holozän)*.

Dans cette période de grande tension internationale, particulièrement en 1980, après l'invasion de l'Afghanistan par les Soviétiques, sous le coup de la double résolution de l'OTAN d'installer de nouvelles fusées en Europe, si les Soviétiques refusent de négocier sur les armements, alors que les ouvriers de Gdansk s'agitent et menacent de déstabiliser la Pologne dans le bloc de l'Est, la hantise de la guerre transparait dans les conversations<sup>29</sup>, taraude la réflexion<sup>30</sup>, la télévision est là pour la rappeler quotidiennement<sup>31</sup>. De nouvelles armes font l'objet d'expérimentations et mettent en question les négociations sur les armes existantes. W. Förster note dans son journal : « Tandis qu'on négocie ou ne négocie pas à Genève, dans des endroits inaccessibles on fait partir de nouvelles sondes, on teste des lasers, on fait des recherches sur des substances qui modifient les gènes, on fait des cultures, des essais, des recherches, des découvertes, les cerveaux phénoménaux de spécialistes jettent des ponts vers des zones qui réservent encore les pires terreurs à l'humanité. Si l'on détruisait les armes atomiques la paix ne serait pas encore assurée »<sup>32</sup>. W. Förster vit dans l'angoisse de la guerre. Il note à Berlin, le 14-8-1979 : « J'ai rarement autant désespéré de l'avenir que dans ces derniers mois. Je vis l'horreur qui nous attend. Est-ce qu'un jour les grandes guerres, toutes différentes ne viendront pas ? - L'équilibre atomique, c'est déjà un jeu devant le rideau fermé, mais cela aussi peut dégénérer. Derrière ce rideau on prépare vraisemblablement des actes plus graves, ceux des toxiques et des gaz, du rayonnement, de la biochimie, des manipulations génétiques - open end »<sup>33</sup>. Dans l'affrontement des blocs W. Förster trouverait dérisoire de prendre parti pour un camp plutôt que pour un autre : « Si la terre devait un jour être détruite toute recherche de culpabilité serait sans objet »<sup>34</sup>. Il faut un courage certain pour affirmer cette neutralité dans une R.D.A. qui exige l'engagement de ses artistes et de ses intellectuels.

Avant d'être détruit par un conflit généralisé, notre univers est déjà attaqué par la pollution, les arbres malades frappent dans ces années-là les imaginations dans toute l'Allemagne. En marchant dans la Suisse saxonne, W. Förster s'interroge : « La ligne de crête des pentes qui sont en face de moi est clairsemée - est-ce que la forêt de résineux meurt déjà ici ? »<sup>35</sup>

Aux peurs que partagent de nombreux Allemands s'ajoutent les angoisses quotidiennes d'un créateur dans une existence sans routine, où la recherche est permanente. Certaines de ces angoisses sont liées à la vie en R.D.A. : les conditions de vie sont inconfortables et les conditions de travail difficiles. Ainsi en plein Berlin, par un hiver rigoureux, les canalisations gelées rendent pendant deux semaines les toilettes inutilisables, car il est impossible de faire venir rapidement un plombier<sup>36</sup>. Ce genre de problème est particulièrement irritant aux yeux d'un artiste pour qui les problèmes esthétiques sont primordiaux. Lawrence Durrell ne disait-il pas que ce qu'il détestait le plus était une chasse d'eau hors service ? Les conditions de travail, quant à elles, présentent bien des embûches. Les voyages à l'étranger sont un privilège rare, si bien que les jeunes artistes ne peuvent aller se former là où ils le souhaitent, au moment où ils en ont le plus besoin. Nous avons vu que W. Förster ne s'est jamais consolé de n'avoir pu connaître à vingt ou trente ans l'Italie, la Grèce et Paris et qu'il a lutté pour obtenir ce droit à ses étudiants. Il note dans le journal le 29-6-1979 : « J'entends dire que quelques-uns des collègues de ma génération font des voyages maintenant en Italie et en Grèce. Pour leur œuvre cela viendra trop tard. L'origine de notre culture, c'est au début de son œuvre qu'il aurait fallu la connaître, comme la plupart de nos maîtres (ou, comme Goethe, au milieu, à la fin de sa période de jeunesse, de l'époque des « génies », en tout cas avant d'être endurci). Les quatre derniers siècles d'art européen je les passe sous silence. Et pourtant : que n'aurais-je pu apprendre de l'art archaïque, des Etrusques, de Ghiberti, Donatello, Michel-Ange, ne serait-ce que de la Sixtine, et de Giotto ? Autant que je sache, aucun historien d'art n'a tenu compte de cette situation d'exception et de ses conséquences sur notre évolution »<sup>37</sup>.

Non seulement la formation des artistes de R.D.A. a été amputée mais leur activité se heurte à de multiples limitations. Ainsi W. Förster voudrait réaliser de grandes sculptures de paysages en bronze, mais il bute contre toutes sortes d'entraves. Il note à Wensickendorf, le 25 juin 1981 : « Je dois absolument faire les grandes sculptures de paysages, même si c'est techniquement impossible : pas de place dans l'atelier, pas d'assistants, aucune perspective de couler de si grandes œuvres dans le bronze. Si bien que je ne dispose que de ma volonté. Au moment décisif je suis devant le néant. (Hrdlicka et les autres ont beaucoup d'ateliers, toutes les possibilités techniques, des pierres, des bois, ils peuvent couler dans le bronze autant qu'ils le veulent et là où ils le veulent.) Être entravé à ce point ! »<sup>38</sup>. Il voudrait faire de grandes statues mais doit se contenter de plus petites, il note à Wensickendorf, le 2-9-1979 : « *Hero et Léandre, Homme et femme, Couple comme un paysage* à la fonte. De petites sculptures, qui sont de grandes sculptures que je suis

empêché de faire »<sup>39</sup>. Pour les grandes statues il est obligé de travailler dehors dans le froid, près de sa maison de Wensickendorf<sup>40</sup>. Pour le dessin les choses ne vont guère mieux. Le papier à dessin fabriqué en R.D.A. est de mauvaise qualité et jaunit rapidement, celui que W. Förster commande en Suisse n'arrive pas<sup>41</sup>.

À ces difficultés propres aux artistes de R.D.A. s'ajoutent d'autres angoisses plus personnelles. Nous savons la gravité des problèmes de santé chez W. Förster. Pour un artiste indépendant, même dans un État qui assure une bonne protection sociale, il faut une force de travail intacte, en particulier pour la sculpture, qui exige une grande dépense d'énergie physique. Cette angoisse d'être trahi par son corps s'exprime à maintes reprises dans le journal. Il éprouve des vertiges, une sensation de fatigue, de découragement<sup>42</sup>, il souffre d'insomnies<sup>43</sup>. Il ne redoute rien tant que de devenir invalide et note le 23-2-1978 à Berlin : « Dois être déclaré invalide. Refuse, jusqu'à ce que les nouvelles pierres aient pris forme. Car tant que je vivrai, je travaillerai, peu importe que je sois malade ou en bonne santé »<sup>44</sup>. Malgré une bronchite et sa fièvre, il refuse d'autres examens<sup>45</sup>. L'état de ses poumons l'oblige à s'arrêter de fumer<sup>46</sup>. Il note en mars 1982 qu'il doit « prendre deux ou trois sédatifs par jour pour supporter l'existence »<sup>47</sup>.

C'est avec cette santé toujours menacée qu'il aborde l'aventure et les risques d'une vie de créateur. W. Förster rappelle un mot de Brahms qui résume les affres de tout artiste : « Écrire une symphonie est une affaire de vie ou de mort »<sup>48</sup>. Le journal rend compte de ses interrogations, de ses doutes, de ses insatisfactions, de ses échecs. W. Förster a sans cesse besoin de faire le bilan, de réfléchir sur les différentes disciplines qu'il pratique. À plusieurs reprises il exprime son insatisfaction lorsqu'il réexamine les dessins déjà exécutés. Il note en date du 17-8-1981 : « Revu mes dessins, pas encore satisfaisant. Reste en-dessous de la nature, non seulement de sa richesse mais du mystère de ses productions »<sup>49</sup>, et dans la Suisse saxonne le 27-7-1982 : « Ne dessinerai pas aujourd'hui, je devrais tout recommencer depuis le début »<sup>50</sup>. Parfois son sentiment d'échec le pousse à détruire ce qu'il a déjà fait : « ai le sentiment d'avoir manqué complètement le Kleist. Décision : le réattaquer vigoureusement sans ménager ce qui est déjà là »<sup>51</sup>. Il a conscience d'avancer trop lentement, le doute le tourmente en permanence. On peut lire en date du 3-1-1976 : « Ai commencé un grand dessin : *Ponts* qui tous conduisent au néant. L'envie de pénétrer les espaces les plus éloignés me talonne, cela échouera sans doute »<sup>52</sup>. Quelques jours plus tard, le 9-1-1976 : « Le matin j'ai continué le dessin *Labyrinthe, zone haute, Ponts*, il est en chantier depuis des jours, et aussi pour la première fois la motivation me fait défaut »<sup>53</sup>. À Wensickendorf il reprend la sculpture de Kleist : « Plusieurs fois pendant la nuit, parce que l'inquiétude m'empêche de dormir, je suis retourné au Kleist pour trouver des défauts, pour voir s'il reste encore assez de pierre pour opérer des transformations. Le bras replié, les proportions de la main. Doutes. Doutes » (14-3-1977)<sup>54</sup>. Il insiste sur les difficultés inhérentes aux dessins du *Labyrinthe* et note à Berlin, le 31-12-1978 : « Le cycle du *Labyrinthe* est en panne, je n'avance pas, en dépit d'idées stimulantes. Le grand format et l'ascèse que je m'impose volontairement en choisissant mon outil de dessin, le fusain, entraînent des difficultés lorsque je mets en œuvre l'édifice de la composition; dessiner avec talent ne suffit pas, il faut que soit créée une 'matérialité' qui rende possible une association avec la matière. Le contenu commande l'exécution et c'est un travail qui va bien au delà de l'impulsion »<sup>55</sup>.

W. Förster se rend de nouveau dans la Suisse saxonne en juin 1979 et retrouve avec angoisse la réalité qu'il veut capter dans son cycle du *Labyrinthe*. Il note dans son journal : « Dès que je m'approche des rochers, l'excitation me cause des douleurs au niveau du cœur, c'est une tâche insoluble de les dessiner »<sup>56</sup>, mais il sait que la création artistique est indissociable de la peine, de la souffrance, que c'est une « passion » au sens fort du terme, que deux des artistes qu'il admire le plus, Goethe et Proust, l'ont éprouvée ainsi. Il rappelle d'une part ces mots de Goethe, à Rome le 12 septembre 1787, « Cela ne changera pas, mes chers amis, je suis un homme qui vit de la difficulté »<sup>57</sup>, et d'autre part ce credo de Proust que le bonheur réussit au corps mais que l'esprit se nourrit de la souffrance et du malheur<sup>58</sup>. Cette peine et cette souffrance restent incomprises des hommes ordinaires. W. Förster rapporte en date du 14-3-1977 dans le journal, non sans humour, une conversation avec son voisin, un berger de Wensickendorf : « Travaillé sur la pierre de Kleist.. Tous les jours. Le matin 2° ou 3° au-dessus de zéro. Réchauffe les fers sous mon aisselle pour pouvoir les tenir. Une tempête glaciale balaie la plaine, traverse la fourrure et les pantalons molletonnés, elle me dessèche comme une chaleur torride. Toutes les heures un bain de pied chaud. Puis je continue six, huit heures. La pluie fouette, je m'enveloppe la tête dans des sacs de plastique pour pouvoir poursuivre mon travail. Le berger regarde, me demande combien de temps il faut que je travaille sur cette figure. Moi : « Deux ans ». Le berger : « Complètement fou. Je gagne mon argent plus facilement »<sup>59</sup>. W. Förster ne croit

guère à l'influence de l'art sur le comportement des hommes. Écoutant la neuvième symphonie de Beethoven, l'hymne à l'humanité, à la fraternité, à l'amour, il se demande combien de gens ont été touchés par cet appel et conclut amèrement : « que l'art ait si peu de pouvoir »<sup>60</sup> !

Quelquefois le journal consigne les déboires de l'artiste, l'incompréhension à laquelle se heurte son œuvre, l'échec, non à ses propres yeux mais devant le public. Ainsi la sculpture de Kleist, à laquelle il avait consacré tant d'efforts, est-elle jugée indigne de l'emplacement pour lequel elle était initialement prévue et reléguée dans un endroit moins prestigieux, W. Förster exprime sa déception : « Le Kleist a été mis en place. On lui a refusé l'emplacement qui lui était destiné. Il partage le sort de bien d'autres de mes figures; il est mis à l'écart »<sup>61</sup>.

Le journal remplit toutefois d'autres fonctions : dans une existence de libre création, où l'artiste est sa propre instance de contrôle, il permet de faire le point de ses différents travaux et de faire progresser la réflexion sur toutes les activités qu'il mène de front. De nombreuses œuvres sont poursuivies et terminées dans cette période. Le bilan est toutefois souvent nuancé chez W. Förster, insistant plutôt sur les déficits que sur les succès. Il note à Wensickendorf le 21-5-1976 : « Fait l'inventaire des dessins du *Labyrinthe*. 17 planches. En plus de deux ans ! Mesuré à l'aune de l'intensité, un résultat pitoyable »<sup>62</sup>. Deux ans plus tard, le 18-10-1978 il revient sur ce qu'il a terminé : « Le matin trié des dessins; *Labyrinthe* : en trois ans peut-être dix bonnes planches. J'ai fait le plan du cycle pour les différentes zones : sous la terre, la terre et la zone haute apparaissent plus clairement, en même temps j'ai prévu des finitions - il manque encore au moins huit à neuf dessins. On n'en voit pas la fin »<sup>63</sup>. Mais la création implique la découverte, le renouvellement, l'expérimentation, l'étude des rochers l'amène à tenter un collage : « Essayé un collage pour m'amuser; cela donne des planches sur Berlin, sur le Prenzlauer Berg, cela ne serait pas pensable sous cette forme sans l'expérience des rochers »<sup>64</sup>.

Au fil des jours W. Förster consigne dans le journal ses réflexions sur son œuvre, sur les disciplines qu'il pratique, surtout le dessin et la sculpture. Il distingue les ébauches et les réalisations plus ambitieuses : « Travailler en se jouant, suivre sa nécessité intérieure, que l'on n'a pas choisie. J'y parviens plutôt dans les esquisses, les idées jetées sur le papier; alors je ne suis que pulsion, curiosité, attente, les grands œuvres demandent encore d'autres qualités »<sup>65</sup>. Il cherche à se situer dans la lignée des grands dessinateurs : « Difficile de déterminer sa position : Leonard, Raphaël, Michel-Ange ont essayé (avec les moyens du dessin) de saisir l'homme, le paysage, l'espace, de les représenter de façon crédible - ce qui ne signifie pas le contraire d'artistique ! -, de disposer les parties (composition) d'après des critères de contenu et de beauté (perspective esthétique). Cette vision du monde est variée par l'artiste en fonction de son tempérament, de sa nature, de sa perception du temps »<sup>66</sup>. Sa réflexion englobe Rembrandt, Hercules Seghers, Caspar David Friedrich, Picasso, distinguant, pour le XX<sup>e</sup> siècle, les dessins qui sont une métaphore et ceux qui sont une interprétation. Il se situe quant à lui, dans la catégorie de l'interprétation, plus proche de l'objet, et se place dans la filiation de Hercules Seghers<sup>67</sup>. Les dessinateurs du passé lui paraissent avoir eu plus de force physique, plus de certitudes. C.D. Friedrich parcourant Rügen et Blechen l'Italie avaient « assez de réserves - et la paix intérieure, pour se consacrer à un motif...Avaient-ils un tel métier qu'ils se reposaient en dessinant ? Étaient-ils plus impliqués ? Avaient-ils moins de doutes ? »<sup>68</sup>. Il voudrait enrichir sa technique du dessin de ses expériences immédiates, ainsi la contemplation du soleil au cours d'une promenade en Suisse saxonne lui inspire-t-elle la volonté « de faire passer cette expérience de l'espace dans le dessin de paysage »<sup>69</sup>.

Tandis qu'il poursuit l'exécution des dessins du *Labyrinthe* il continue à réfléchir sur le portrait et sur la sculpture. Nous avons vu qu'il ne fait que des portraits d'artistes qu'il admire ou dont il se sent proche. Un des auteurs contemporains dont il aurait aimé faire le portrait est Heinrich Böll, mais le Mur les sépare et il doit se contenter de faire des esquisses devant la télévision, lorsque Böll participe à un entretien d'écrivains. W. Förster réalisera un portrait sculpté, dont nous reparlerons, à partir de ces esquisses. Il explique ce qui l'intéresse dans le visage de Böll et ce qu'il doit éprouver pour réaliser un bon portrait sculpté : « Son visage est identique à son œuvre, marqué par le don de soi, une responsabilité qu'il s'impose et à laquelle il fait face, un visage qui ne se ménage pas peureusement et ne se soumet pas aux soins cosmétiques, un visage qui pourrait m'aider à gravir un nouveau palier. J'y réussis rarement avec mes égaux parce que la distance fait défaut : c'est ce qu'a pu faire l'admiration pour Felsenstein (ill.2), pour Kodaly, pour ma voisine paralysée

(ill.3), lorsque j'étais débutant. Il faut que les gens m'aient touché, sous quelque forme que ce soit, il faut qu'ils aient joué un rôle en moi si je veux atteindre l'excellence, plus que le simple métier. Le vieux Minetti serait un homme comme cela, qui me 'tirerait vers le haut', car il a un mystère. Sans le mystère qui se dévoile lentement au cours du travail l'art n'existe pas »<sup>70</sup>.

Un autre élément essentiel de la création artistique, sur lequel W. Förster revient constamment et qu'il met en avant dans le journal est la recherche de la forme et là encore il se réfère au domaine musical, relevant dans une interview de Karl Böhm une phrase qui confirme une de ses convictions profondes : « 'sans forme, pas d'art'. Pas nouveau, mais cela fait du bien de l'entendre toujours réaffirmer »<sup>71</sup>. Et la recherche de la forme permet de dominer le chaos. W. Förster a souvent essuyé le reproche de faire un art pessimiste, ce qui dans un système de pensée où l'on souligne à satiété le « positif » équivaut à une condamnation. W. Förster trouve dans la recherche de la forme adéquate à ses différents sujets une réponse à cet anathème : « Optimisme, pessimisme dans l'art ? L'art est ordre et forme, domination du chaos et par là consolation. Son contenu peut-être horrible - couronnement d'épines (Titien), crucifixion (Grünewald) -, nous qualifions le tableau de grandiose, de merveilleux »<sup>72</sup>.

L'écriture du journal permet à W. Förster de donner un sens au fil des jours, « de dévoiler la logique interne d'une vie »<sup>73</sup>, elle accompagne sa création, l'élaboration de son œuvre, elle est un essai d'orientation dans son labyrinthe. L'exécution des dessins va de pair avec la rédaction des nouvelles dont il a été question plus haut. Le journal permet de retrouver les correspondances à l'intérieur de l'œuvre, les rapports entre ses récits et ses dessins de la Suisse saxonne. Regardant les nuages, il se rappelle par exemple une image de la nouvelle *Transport* : « Des nuages comme des pierres, la relation avec le rocher était déjà établie »<sup>74</sup>. Il fait le point au cours de la rédaction des nouvelles : « Continué à écrire *Transport*, commencé *Sorcière* » (premier titre de *La porte scellée*). « *Le Dr. Krull* est à l'impression » (*Sinn und Form*)<sup>75</sup>. Il note à Wensickendorf le 7-4-1978 : « Écrit *La chevelure* en quatre heures », et souligne l'importance du problème de l'identité dans la nouvelle : « La dernière phrase : 'qui était-elle ' Est-ce la question : Qui suis-je ? Que sommes-nous ? Comment sommes nous ? Il n'est plus besoin de se demander ce dont nous sommes capables en tant qu'espèce »<sup>76</sup>. Le 13-1-1981 à Berlin il trouve la chute de sa nouvelle *Albert (Albrecht)* et la commente brièvement : « Da capo, da capo Al-bert. C'est pervers et pourtant très réaliste »<sup>77</sup>.

Le journal enregistre également les mises en chantier ou les progrès des sculptures : il travaille à la *Grande femme de Neeberg (Große Neeberger Figur, ill.14)*, à une *Femme endormie (Schlafende)* ; aux *Hommes enchaînés (Die Gefesselten)*, à *Aperçu V (Einblick V)*, au *Grand martyre (Großes Martyrium)*<sup>78</sup>. La sculpture de Kleist l'occupe longtemps<sup>79</sup>. Il suit l'avancement du travail, les étapes, les moments cruciaux. Il note ainsi à Wensickendorf le 16-3-1977 : « Ai déjà bien avancé la sculpture sur pierre de Kleist, ou bien y mettre la dernière main et réussir ou bien- détruire. Situation limite »<sup>80</sup>. Lorsqu'il se rend en Suisse saxonne il cherche des pierres appropriées à ses projets de sculpture. Ainsi, dans l'été 1977, commande-t-il une pierre pour exécuter la sculpture de *L'homme triste (Der trauernde Mann, ill.16)*<sup>81</sup>. En septembre 1980 il commence la stèle du peintre Purrmann, qui représente pour lui « un début après le découragement »<sup>82</sup>, et en décembre il fait un plâtre du *Ecce homo*. Dans l'été suivant il fait le projet de réaliser de « grands paysages en bronze »<sup>83</sup>.

Plus largement le journal nous renseigne sur le monde dans lequel vit l'artiste et à partir duquel il crée. Son univers relationnel met l'accent sur la solitude. Ce que nous savons par ailleurs de sa vie montre que W. Förster occulte un certain nombre de faits, soit parce qu'il les considère sans importance pour sa création, soit parce qu'il désire préserver un jardin secret. Rien n'est dit de sa vie érotique, ni de sa famille, ni presque de ses amis, excepté quelques allusions à un certain K., qui pourrait être Konrad Wolf, avec lequel il parle des problèmes politiques préoccupants<sup>84</sup> et dont il évoque le cancer et l'agonie<sup>85</sup>. Il mentionne, sans commentaire, sa participation à une rencontre d'écrivains<sup>86</sup>, mais il passe sous silence ses rencontres avec les artistes qu'il fréquente, Fühmann, Hans Vent, Christa et Gerhard Wolf. Il ne mentionne pas ses rapports avec ses étudiants ni ses activités à l'Académie.

Son univers culturel semble compter davantage lorsqu'il s'agit de faire un choix dans le journal pour éclairer le lecteur sur la genèse des dessins du *Labyrinthe*. Les lectures sont primordiales. Comme nous l'avons déjà constaté les références à la littérature de R.D.A. sont rares. Seul est mentionné Heiner Müller,



qui infirme un credo du socialisme puisqu'il déclare au cours d'une interview : « Si tous les problèmes sociaux étaient résolus, commencerait alors la grande discussion sur la question de l'homme » (la vie et la mort)<sup>87</sup>. Dans la littérature soviétique contemporaine, W. Förster cite une fois Aïtmatov, nous l'avons vu<sup>88</sup>. Le jugement qu'il porte sur la littérature de la R.D.A. est sévère : « Le paysage poétique n'est pas précisément brillant. À cause du jeu de balance entre l'Est et l'Ouest souvent rien qu'une affaire politique. On monte en épingle de médiocres performances littéraires et on en fait de grandes œuvres. Une situation malsaine »<sup>89</sup>. Ses modèles W. Förster va les chercher chez les classiques. Il relit par exemple avec prédilection *Le voyage en Italie* de Goethe, rappelle une citation de Schiller reprise par Dostoïevski. Il se réfère à Kleist, à Novalis, à Heinrich Mann, à Musil, et dans la littérature française, qui lui est familière, à Baudelaire. Il mentionne quelques contemporains de R.F.A. : Böll, dont il fait le portrait, et Ingeborg Bachmann, dont il admire *l'Undine*<sup>90</sup>. Le suicide de Jean Amery le touche profondément<sup>91</sup>. En outre il explore les grandes œuvres de la littérature mondiale : Neruda, qui a fort bonne presse en R.D.A., mais aussi des auteurs anglo-saxons très appréciés à l'Ouest : Faulkner, Henry Miller et Lawrence Durrell, qu'on lit beaucoup dans les années soixante-dix et dont le livre sur Corfou est un contrepoint lumineux à l'univers du labyrinthe<sup>92</sup>.

W. Förster note également ce qui lui parvient du monde à travers la télévision. Le théâtre, la presse ne sont jamais mentionnés, en revanche la télévision lui apporte les échos des événements mondiaux qui entretiennent son angoisse. W. Förster n'échappe pas au défilé d'images qui font d'un attentat contre le président Reagan une excellente scène de film policier et d'un gangster photogénique un homme plus sympathique que nombre de présidents<sup>93</sup>. Les faits de société, par exemple le témoignage d'une prostituée qui défend une forme de liberté individuelle, lui parviennent aussi médiatisés<sup>94</sup>. Les traits d'humour, qui passaient par le contact direct entre les hommes ou par la lecture, empruntent de plus en plus fréquemment le canal des médias. Dans une avalanche d'émissions quelquefois une réplique d'un western standardisé peut être une trouvaille, et W. Förster de consigner dans son journal ce dialogue entre un shériff et un tenancier de saloon :

Le shériff : « Joe, avez-vous déjà été amoureux ? »

Joe : « J'ai toujours été patron de café »<sup>95</sup>.

### 3. Paysages

Le journal évoque les lieux où se déploie l'activité de W. Förster : le plus souvent Berlin, mais fréquemment la maison de campagne à Wensickendorf, à plusieurs reprises la Suisse saxonne et ponctuellement la Bulgarie, où il va se procurer du marbre pour sa sculpture, tandis que le pays utopique, le pays de rêve se situe dans le monde méditerranéen. De la vie culturelle de Berlin W. Förster ne dit rien, mais sa ville d'adoption fournit les sujets de deux des trois étages du labyrinthe, l'étage inférieur, celui des caves, des galeries, des couloirs de métro, et l'étage supérieur, celui des maisons (ill.19), tandis que l'étage intermédiaire est celui du paysage, plutôt celui de Wensickendorf<sup>96</sup>. À Berlin il se limite à son quartier, le Prenzlauer Berg<sup>97</sup>, évoqué dans la nouvelle *La porte scellée*. Il en voit « les passages, les cours, les caves, les recoins, les balcons, les murs. » Seule la décrépitude chasse les anciens habitants : « des toits percés, des canalisations bouchées, des poêles hors d'usage, souvent l'exiguïté »<sup>98</sup>. La critique contre le mauvais entretien du patrimoine immobilier n'est pas voilée, pas plus que les attaques contre les choix urbanistiques de la R.D.A., contre des immeubles qui ressemblent à des bunkers confortables et manifestent le « triomphe de la ligne droite qui tue tout sentiment ». Là encore le constat est amer : « Ce n'est naturellement pas un phénomène propre à la R.D.A. mais j'aurais souhaité que nous fassions mieux »<sup>99</sup>. Ce Berlin moderne ne lui inspire rien, ses dessins s'attachent aux détails sculptés sur les façades des immeubles de l'ère wilhelminienne qui, après une plongée dans l'univers des roches, le ramènent au présent<sup>100</sup>.

À Wensickendorf il retrouve le paysage qui est devenu si important pour lui depuis le voyage en Tunisie, et en particulier, dans la grande plaine, la rencontre du ciel et de la terre qu'il avait célébrée dans les dessins de Rügen<sup>101</sup>. La vie à la campagne lui est « indispensable » parce qu'elle lui donne le sentiment d'être « inséré dans un grand ordre »<sup>102</sup>. Il travaille et contemple la lumière, le ciel, les arbres<sup>103</sup>. Pour lui le paysage est lié à des références culturelles, à des souvenirs de lecture. Dans la Marche il se promène le long du canal de la Havel, imaginant que Kleist est près de lui<sup>104</sup>.

Ce n'est que de façon marginale que le journal est un journal de voyage en Suisse saxonne, qui s'apparenterait aux précédents journaux de voyage. Les séjours de W. Förster dans la région de Dresde et de l'Elbsandsteingebirge entre 1973 et 1984 sont fréquents mais épisodiques. Il s'y rend une première fois pour une dizaine de jours dans l'été 1974, à la recherche de grès pour ses sculptures. Il a évité jusque-là de retourner sur les lieux qui l'ont si fortement impressionné dans son enfance, pour ne pas rompre un charme<sup>105</sup>, mais cette nouvelle rencontre avec la Suisse saxonne se révèle très forte. Il appréhende le paysage, nourri de connaissances et d'une culture qu'il n'avait pas dans ses premières années. Il ne s'attarde pas sur les hauts lieux du tourisme que sont Königstein, Lilienstein, Pfaffenstein et les Schrammsteine, ni sur les formes fantastiques de certaines roches, et dit ne pas rechercher le pittoresque, les architectures ou le bestiaire<sup>106</sup> que l'imagination populaire a coutume de voir dans la Suisse saxonne. Il ne peut manquer d'évoquer les artistes qui ont dessiné la Suisse saxonne avant lui: C. D.Friedrich, Blechen, mais son propos n'est pas le leur. Il s'attache à la roche et non aux paysages de montagne idylliques ou pénétrés de symbolisme religieux.

Son travail de sculpteur lui permet de voir dans un bloc de grès qu'il façonne un épisode de l'histoire de la terre. Il se documente sur la formation du massif de l'Elbsandsteingebirge, les conséquences de l'érosion, les réactions chimiques qui ont produit les formes et les couleurs des roches telles que nous les voyons aujourd'hui<sup>107</sup>. Il décrit le grès dans ses notes préliminaires : « Déjà au quaternaire, lorsque se sont dégagées les vallées, l'érosion a débuté; les masses rocheuses grossières qu'il faut se représenter comme de gigantesques tables s'usèrent sous les intempéries, et ses formes actuelles, bizarres, se constituèrent très lentement, les aiguilles, les doigts, les cheminées, les grottes, les poutres, les creux et les cellules »<sup>108</sup>. Plus loin dans le journal il revient sur l'aspect de la roche, tentant d'en exprimer les multiples facettes par une accumulation de termes, comme il avait essayé de rendre sensible la richesse du baroque par la profusion du vocabulaire : « des nids, des fêlures, des oreilles, des passages, des parties creusées, des fentes, des couloirs - les formations les plus courantes : crânes, ossements, murs cyclopéens, sarcophages, conduits, grottes, tombes, cavernes, recoins, absides, bassins, baldaquins, ponts, terrasses, pagodes, plaques funéraires, tours défensives, gargouilles, couronnes, catacombes, piliers, pilastres, ossuaires, calvaires, poêles, cheminées, - figures grimaçantes, chimères, démons, plinthes, trônes, lanternes, pierres sacrificielles, autels, pinacles en forme de fleurs, crabes, ergots, pelles, chevilles, colonnes vertébrales - et tout cela alternativement lisse ou hérissé de gravillon et troué de pores sous l'effet de la décrépitude »<sup>109</sup>. Il s'attarde sur les lieux significatifs de son enfance : le labyrinthe, l'Amselsee, le Torstein<sup>110</sup>. Il va chercher, en dessinant l'aspect des roches, à dégager « les lois de la décrépitude » dans lesquelles il voit aussi « les merveilles de la décrépitude »<sup>111</sup>. Les formes de la Suisse saxonne lui semblent proches du baroque<sup>112</sup>, elles en ont le côté morbide : pénétrer dans la gorge d'Uttewald (Uttewalder Grund) est pour lui « entrer dans le royaume des morts ». Cette redécouverte du pays de son enfance va produire un de ces « chocs » qui sont pour W. Förster au départ de sa création artistique<sup>113</sup>.

En septembre 1974 il revient en Suisse saxonne et éprouve un sentiment de soulagement après le contact avec le public qu'il a dû affronter à Berlin<sup>114</sup>. Un troisième séjour en Suisse saxonne se situe en 1975. W. Förster essaie alors de définir ce qui distingue le massif de l'Elbsandsteingebirge des autres montagnes, des Alpes par exemple avec leurs chaînes, leurs sommets : « ces montagnes sont plutôt une vallée, un paysage de collines délavées, un spectacle naturel, une curiosité inattendue au milieu d'un paysage de forêts, de champs et de prairies, c'est un parc national de sculptures de grès bizarres (On pense parfois à Gaudi !) »<sup>115</sup>. L'année suivante il se documente sur l'histoire de la Suisse saxonne avant d'y retourner<sup>116</sup>. Aux bouleversements géologiques ont succédé les affrontements des peuples depuis les grandes invasions. L'année 1978 est marquée par un passage à Dresde, une visite à sa mère, dont la solitude le bouleverse. En 1979 il séjourne de nouveau en Suisse saxonne en juin et en août. Cette fois-là la confrontation avec l'objet de ses dessins, la surface des roches, l'opprime et il cherche l'apaisement dans la contemplation des paysages : « Évite les rochers et prends plaisir à regarder le paysage, les nuances délicates des collines. Dès que je m'approche des rochers, mon excitation est telle que j'éprouve des douleurs au niveau du cœur, les dessiner est une tâche insurmontable »<sup>117</sup>.

En 1981 il fait un nouveau séjour en Suisse saxonne mais le pays dont il rêve est méditerranéen. C'est là qu'il a pu vivre brièvement, en Tunisie en 1967 et en Bulgarie, à Pâques, en 1975. Un an plus tard il

évoque ce séjour comme l'Arcadie : « Pâques. L'année dernière j'étais dans la vallée au-delà de Sandanski, au bord d'un ruisseau, près des platanes, sur un sol qui avait été grec jadis, à la frontière de la Thessalie, de la Macédoine et de la Thrace. Le soleil brillait comme aujourd'hui, et le vent aussi est le même. Dans mon souvenir le paysage est transfiguré, comme les dimensions de la vallée : le chemin qui venait des hauteurs serpentait entre de minuscules parcelles, qui, limitées par des haies couvertes d'épines, portaient de riches fruits, des vignes, des tomates, des oignons; le lourd sol argileux, rouge, arrosé par l'eau claire et glacée de la montagne...un modèle de vieille culture paysanne. » Comme il admirait les formes des vieux oliviers en Tunisie il s'arrête devant un groupe de très vieux platanes qui lui inspirent un dessin. « J'étais allongé sur de grands blocs de granit lisses (ressemblant aux dolmens) sur lesquels grimpaient les grosses racines des platanes. Des bergers passaient avec leurs troupeaux de moutons...J'étais en Arcadie...Daphnis et Chloé pouvaient s'adonner ici à leurs jeux amoureux »<sup>118</sup>.

Le livre de Lawrence Durrell qui évoque Corfou est une évasion au cours des insomnies, une invitation au voyage lumineux, le contrepoint de la sombre Suisse saxonne. W. Förster voudrait pouvoir écarter le livre et partir vraiment dans le Sud, « vers l'Italie, dans les îles de la Mer Egée, habiter un moment une maison que viennent frapper les vagues. Il serait grand temps de partir enfin vers ma patrie méditerranéenne, d'avoir ma part de lumière au lieu de ramper dans des gorges inhospitalières et de me plonger dans des ténèbres toujours plus épaisses, temps de s'asseoir sur les plages du sud, de manger des raisins, de mordre dans la chair amère de l'olive et de mélanger son goût austère aux arômes du vin rouge. Satisfaire enfin ma nostalgie que rien ne peut remplacer pour la beauté et l'harmonie, il est déjà tard, mais peut-être pas trop tard, pour guérir encore, pour trouver le calme et la sérénité à l'ombre des oliviers, des cyprès, au chant des cigales - être assis sans rien désirer sur les marches du palais de S. Litera, sur les hauts balcons qui entourent le port de Bogliasco, le regard posé sur la brume du matin, en attendant les bateaux de pêche...Oviato, Amalfi, Taormina, Nicefa seraient les endroits où j'aimerais être en Italie, les vallées des Abruzzes, le cap Misène, Naples, Palerme, Venise...Il est possible aussi que le hasard m'ait conduit dans le labyrinthe de Minos et à d'autres découvertes, à plus d'espoir. Il y a des endroits lumineux dont on a la nostalgie »<sup>119</sup>. W. Förster avait déjà évoqué les paysages de Bulgarie dans un texte intitulé *Paysage I* et publié dans *Sinn und Form* en 1983. Il fait allusion à ce texte, écrit à l'issue de son voyage, dans le journal<sup>120</sup>. En faisant une ascension dans les montagnes il admire, comme dans la Suisse saxonne, « les étranges beautés de la décrépitude »<sup>121</sup>.

#### 4. La dimension critique du récit de voyage.

Les quelques pages consacrées au voyage en Bulgarie dans *Labyrinthe* ne sont pas uniquement une évocation de l'Arcadie. Par leur tonalité extrêmement critique, elles vont plus loin que la critique de la Tchécoslovaquie, telle que nous l'avons analysée à propos de *Sept jours à Kuks*. Elle porte sur trois points : la destruction du paysage, le culte des monnaies fortes et le vide culturel. Or, ces trois points sont essentiels, puisqu'ils permettent à W. Förster de souligner l'échec des démocraties populaires dans trois domaines qu'elles voulaient privilégier : la protection de l'environnement, la réussite économique et le développement de la vie culturelle. Dans le paysage il constate que l'on maltraite des arbres séculaires<sup>122</sup>, et cela témoigne du même mépris pour la terre que celui dénoncé par les écologistes à l'Ouest. Dans le texte *Paysage I* il avait évoqué les décharges sauvages qui défiguraient les chemins<sup>123</sup>. C'est le séjour à l'hôtel aussi bien que la rencontre avec des Bulgares que W. Förster présente comme des révélateurs. La clientèle de l'hôtel est divisée en deux catégories : les ressortissants de pays à monnaie forte et les touristes des « pays frères », des autres démocraties populaires. Aux premiers sont réservés tous les égards de la direction et du personnel, aux seconds toutes les avanies que l'on inflige aux pauvres<sup>124</sup>. Cette expérience n'a rien d'anecdotique, ni d'exceptionnel. Dans son roman de la réunification *Un vaste sujet* (Ein weites Feld), Günter Grass évoque la rencontre d'un citoyen de R.F.A. et d'une citoyenne de R.D.A. en Bulgarie vers 1984. Indigné de voir que les détenteurs d'un mark faible doivent attendre au restaurant que les détenteurs d'un mark fort aient été servis, l'Allemand de l'Ouest invite à sa table l'Allemande de l'Est qu'il épousera après la chute du Mur<sup>125</sup>. Ce trait qui peut paraître anecdotique a valeur de symbole et permet à W. Förster de dénoncer sans ambiguïté l'hypocrisie du discours officiel qui vilipende les capitalistes, alors que le gouvernement comme la population vénère leur argent. En montrant en pleine lumière ce qui se passe en Bulgarie et dont les citoyens

de R.D.A. ont pu avoir l'expérience, il vise ce qui se produit dans son propre pays et dont le circuit des Intershops est une illustration décriée à juste titre.

L'hôtellerie est celle des pays sous-développés. Comme à Dvor Kralove, près de Kuks, l'hôtel, bien que de construction récente, est mal entretenu, les rideaux pendent, il manque des ampoules, le chauffage fonctionne mal, il y a des coupures d'eau. De plus, les voitures des citoyens des pays de l'Est n'ont pas droit au garage devant l'hôtel. Là où ils doivent parquer leur véhicule, celui-ci est exposé aux voleurs de pièces détachées. La prétendue sécurité des pays de l'Est est un leurre. Les protestations auprès de la police se heurtent à un accueil glacial, à « la froideur personnifiée »<sup>126</sup>. La police, qui est censée être un recours pour la population, n'est qu'un rouage de la machine étatique. W. Förster est frappé en outre par la pauvreté, du pays (« à peine de la viande, du saucisson, du lait »). Lorsqu'il a l'occasion de sortir du monde artificiel de l'hôtellerie pour rencontrer des Bulgares, il constate, en pénétrant dans leur habitation, « l'absence de tout tableau, de tout livre, de tout disque »<sup>127</sup>, en un mot de toute référence culturelle, et se sent parfaitement étranger. Il n'est donc pas vrai que le socialisme ait réussi à faire accéder chacun à la culture, ce dont pourtant le discours officiel se targue volontiers. L'expérience de ce voyage est tellement affligeante que W. Förster connaît à la fin du séjour en Bulgarie une dépression.

Sa « Kulturkritik », sa critique des sociétés du bloc de l'Est, va même plus loin, elle vise plus généralement le matérialisme, une vision tronquée de l'homme qui est à la base de l'idéologie communiste. Lorsqu'il s'interroge sur les moyens de s'orienter dans le labyrinthe, il croit qu'on peut en trouver l'issue « avec la raison et des sens mieux aiguisés », et il se demande « s'il est possible à l'individu (comme du reste à la société aussi) de tenir le fil d'Ariane - synonyme d'amour et de raison - ou s'il ne le laisse pas parfois glisser de sa main, pour courir après des promesses trompeuses, une promesse de bonheur qui se révélera être un égarement, une catastrophe même. Ne pas faire entrer cela en ligne de compte signifierait considérer l'homme comme uniquement intellectuel, guidé par des impératifs moraux et le déifier »<sup>128</sup>.

## 5. La fin du journal et la réception du *Labyrinthe*

Comment ces différents séjours et voyages se terminent-ils ? La plongée dans le labyrinthe avait signifié provisoirement la perte du ciel. Le journal conclut sur une renaissance : « Wensickendorf, 9.V.84. J'ai retrouvé le ciel »<sup>129</sup>. En 1994 W. Förster a dessiné d'autres labyrinthes, mais ce n'étaient plus des dessins noirs exécutés au fusain. Ces nouveaux labyrinthes avaient la couleur du soleil<sup>130</sup>.

La réception de *Labyrinthe* par la presse doit être resituée dans le contexte historique: le livre paraît en 1988, autrement dit assez peu de temps avant la chute du Mur, et suscite moins d'écho que les nouvelles ou *Sept jours à Kuks*. Les événements politiques se précipitent et accaparent l'attention des journalistes. La *Sächsische Zeitung* en date du 30-6-1989 consacre un article au *Labyrinthe*. Le titre « Entre des nuages de pierres la boule minuscule »<sup>131</sup> fait allusion à un dessin. L'auteur de l'article, Christine Richte, rapproche le labyrinthe de W. Förster de la mine de F. Fühmann et définit le propos de W. Förster avec beaucoup de justesse : la métaphore du labyrinthe, les difficultés et les responsabilités de l'artiste, la genèse de ses œuvres, le sens de ses dessins. Dans le numéro 154 de *Neue Zeit* Sabine Sulflohn rappelle l'exposition des dessins qu'elle a d'abord éprouvés comme l'évocation d'une apocalypse et dont la perception s'est modifiée à la faveur de la lecture du journal, s'orientant plutôt vers une catharsis. Le livre ne passe pas inaperçu en R.F.A., puisque le numéro 289 de l'année 1989 de la *Süddeutsche Zeitung*, sous la plume de Paul Otto Schulz, publie un article consacré au *Labyrinthe* et accompagné de la reproduction d'un dessin, intitulé *Restes de matière*, dessin qui avait été retenu également par le journal *Neue Zeit*. À l'occasion d'une présentation du *Labyrinthe* qui rend compte de ses multiples facettes, P.O. Schulz rappelle le voyage en Tunisie.

## 6. Les activités de W. Förster de 1985 à 1989

Dans les années qui séparent la parution d'*Aperçus* de la publication de *Labyrinthe*, quelques mois avant la chute du Mur, W. Förster se consacre à son œuvre sculptée et continue à pratiquer le dessin et la gravure. En 1987 il fait un projet de décors de théâtre et de costumes, parce que le théâtre n'a cessé de l'intéresser depuis qu'il avait joué dans une troupe d'amateurs dans son entreprise, après sa sortie de Bautzen. Ce décor était destiné à la pièce de Brecht *La chute de l'égoïste Fratzer* (*Der Untergang des Egoisten Fratzer*).

En matière de sculpture le labyrinthe marque son travail. Il note le 25-11-1977 à Wensickendorf : « l'expérience du labyrinthe, sa durée et sa fragilité - ce sont des concepts qui sont étroitement liés - commence à faire son entrée dans mes sculptures figuratives...Travailler en se jouant, obéir à une nécessité intérieure, qu'on n'a pas choisie soi-même »<sup>132</sup>. Toutefois, il reste fidèle à ses motifs. Il fait un torse de *Femme au repos* (*Ruhende*) en 1986, il retravaille un *Torse dressé de femme* (*Aufrechter weiblicher Torso*) qu'il avait commencé en 1971 et termine en 1987. Il privilégie la sculpture de groupes dans une série de *Groupes de Penthésilée* (*Penthesilea Gruppen*, ill.20) en 1986/1987 et les études de fragments de nus dans les *Aperçus* de 1988/1989 (ill.22). S'il représente un homme, c'est soit un portrait comme la stèle de Heinrich Böll en 1988, soit un corps maltraité, ainsi dans *L'homme battu* (*Geschlagener*) de 1989. En 1986/87 il sculpte pour Weimar un *Hommage à Schiller*.

Dans ses dessins il reprend le torse : *Torse allongé* (*Liegender Torso*) de 1986, il poursuit la série des *Couples* (1986), s'attache aux paysages avec *Les jeunes pins de la Marche* (*Junge märkische Kiefern*, 1986), *Les platanes de Sandanski*, en Bulgarie (*Platanen in Sandanski*, 1986). *Étretat* (1989, ill.23) et un *Essai sur Chartres* (*Versuch über Chartres*, 1987) sont inspirés par son voyage de 1985 en France. Il réutilise dans ses gravures le motif de l'arbre avec *Le vieil arbre* (*Der alte Baum*, 1986) et les *Platanes de Sandanski* (1986). En 1986 il crée pour la firme Goebel de Rödentel des sculptures sur porcelaine, *Une femme assise, la jambe repliée* (*Sitzende mit angezogenem Bein*), un *Aperçu sur une femme assise* (*Einblick in eine Sitzende*), un *Couple* (*Liebespaar*) et une série de quatre sculptures autour du thème de la *Naissance de Vénus* (*Geburt der Venus*, ill.21), montées sur un cadre de bois noir.

Ces activités conduisent à une série d'expositions. En 1987 il expose à la Galerie am Brühl à Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) des sculptures, des dessins, des gravures et des livres; le catalogue reproduit des dessins de la fin des années soixante et des années soixante-dix et la sculpture plus récente de *La naissance de Vénus* (ill.21). À l'exposition de Dresde de 1987/1988 W. Förster présente plusieurs sculptures : un *Couple de taille moyenne* (*Mittleres Paar*) en bronze, prêté par le musée de Rostock, une version du *Grand homme en deuil* (*Großer trauernder Mann*, ill.16), un bronze de 1983, prêté par le conseil municipal de Dresde et dédié aux victimes du 13 février 1945, enfin un torse, une *Femme au repos* (*Ruhende*) de 1986, en grès. En 1988 il expose au Musée de la ville de Weimar (du 24-10- au 1-12-1988). Le catalogue est présenté par le directeur du Musée de la Ville et le Directeur du Musée Goethe. Dans un entretien W. Förster retrace la genèse de la sculpture qu'il a consacrée à Schiller. La biographie, très complète, si l'on excepte les années de détention, est illustrée par des textes de W. Förster, extraits de *Sept jours à Kuks* et d'*Aperçus*. Le catalogue comprend pour la première fois quelques reproductions en couleurs <sup>133</sup>.

W. Förster accorde une importance toute particulière à son enseignement à l'Académie. De 1977, année où il est devenu vice-président, chargé de la formation des étudiants (*Meisterschüler*), à 1989, il a eu treize étudiants dans le cadre de l'Académie, tandis que, pour donner un ordre de grandeur, Fritz Cremer en a eu dix-sept depuis 1950 et Stötzer neuf depuis 1979. Entre 1985 et 1989 W. Förster dirige les travaux de Klaus Simon (1986), Thomas Jung (1986/1988), Harald Becker (1986/1988), Elisabeth Miels-Kratochwil (1986/1989), Josef Heyder (1989) et Michael Voges (1989).

Trois comptes-rendus de séance permettent de comprendre en quoi consistait le travail de W. Förster comme vice-président de l'Académie dans cette période qui précède la Chute du Mur. Prenons comme premier exemple la séance du 4-10-1988 qui réunissait des artistes célèbres en R.D.A., tels que le sculpteur

Fritz Cremer, les peintres Harald Metzkes, Arno Mohr, Nuria Quevedo, Herbert Sandberg et Werner Tübke, ainsi que l'historien d'art Peter Feist. L'ordre du jour prévoyait un échange de vues des membres de la Section des Arts Plastiques, un bilan de l'action passée et des questions diverses. W. Förster, en tant que vice-président, fait un rapport étoffé sur la situation de la section et sur ses activités à l'intérieur de l'Académie. Dans une rétrospective, il souligne les mérites de la section et de l'Académie dans la correction des erreurs des années cinquante et soixante et considère que son prestige en est sorti grandi, mais que la section des Arts Plastiques de l'Académie est confrontée à des questions auxquelles elle n'apporte pas de réponses satisfaisantes. La situation a changé et toutes les questions doivent pouvoir être abordées : « Toute question qui n'est pas posée est la question dangereuse ». L'influence de la péréstroïka en Union Soviétique se fait sentir lorsque W. Förster déclare que la franchise et « l'idée de la maison européenne commune » doivent guider l'action. Ainsi les accords qui avaient été conclus en d'autres temps avec l'Académie des Beaux-Arts d'URSS et avec six académies yougoslaves ne suffisent plus.

L'Association des Arts Plastiques s'est adaptée plus vite au changement et l'Académie doit harmoniser son action avec celle de l'Association et du Ministère de la Culture et poser avec ses moyens propres des jalons pour l'avenir.

L'enseignement donné aux étudiants est de qualité et leur assure la sécurité matérielle. Il convient de réfléchir à un autre mode de recrutement dans le cadre du présent statut.

La formule des expositions ne donne pas satisfaction, en particulier en ce qui concerne les expositions d'artistes étrangers importants, dont on avait décidé qu'elles se tiendraient régulièrement. Des exemples sont donnés, mais ne figurent pas dans le compte-rendu. Il convient de réfléchir à l'exposition des membres de l'Académie, à laquelle chaque membre doit consacrer plus d'attention que cela n'a été le cas jusqu'ici. La question la plus brûlante est celle de la direction de la section et du secrétaire, mais le vice-président et le secrétaire ne peuvent tout faire. La collaboration de tous les membres est indispensable : « Rien ne se fera sans nous. »

Si au cours des années d'existence de la R.D.A. les comptes-rendus avaient longtemps escamoté les problèmes en passant certaines discussions sous silence, on constate que les critiques ne sont plus censurées dans ces toutes dernières années du régime et l'on peut lire : « Beaucoup de choses à l'intérieur de la maison sont problématiques »<sup>134</sup>. Des exemples de ces carences sont donnés : le catalogue des œuvres des membres n'est pas tenu rigoureusement; la documentation-photo ne remplit pas sa tâche, malgré les changements de personnel et de matériel; il n'y a pas de documents filmés ni enregistrés sur bande magnétique à l'usage des membres. Ces considérations se terminent par une invitation adressée aux présents à ne pas diffuser à l'extérieur les propos concernant les personnes.

Dans les questions diverses sont abordés les projets de l'exposition *Dessins de R.D.A.* dont s'occupent Harald Metzkes et Werner Stötzer. Une exposition Nolde, prévue pour 1989, fait l'objet d'une rupture de contrat par la R.F.A., mais le projet n'est pas abandonné et l'exposition Barlach aura bien lieu. Un hommage à Barlach sera rendu à Güstrow et à Rostock et les membres qui souhaitent s'y associer sont invités à se faire connaître. La visite de l'académicien G.M. Korshew est annoncée. Il sera reçu à l'Académie et dînera avec Peter Feist. Le peintre Gerhard Bondzin le rencontrera à Dresde. Werner Tübke se charge des relations avec l'Académie soviétique.

Pour prendre un second exemple nous résumons le compte-rendu de la séance du 8.12.1988, à laquelle assistaient les peintres Gerhard Bondzin, Wolfgang Mattheuer, Harald Metzkes, Arno Mohr, Herbert Sandberg, Werner Tübke et Walter Womacka et quelques autres, moins célèbres, ainsi que les sculpteurs Werner Stötzer et Wieland Förster. L'ordre du jour était consacré aux questions concernant les étudiants de l'Académie (Meisterschüler), aux propositions pour le prix Kollwitz et d'autres prix, au travail de la section des Arts Plastiques et à des questions diverses. Un certain nombre de résolutions sont prises : les membres décident de remettre leur diplôme aux étudiants qui ont terminé leur formation à l'Académie fin 1988 à l'issue de la séance de février 1989, afin d'avoir des entretiens avec les jeunes artistes sur les difficultés rencontrées pendant leurs études et leur travail à l'avenir. Les nouveaux étudiants qui commencent leur cursus en 1989 auront également des entretiens au cours de cette même séance avec les

membres de la section. Des mentions seront décernées aux sortants à l'occasion de l'exposition de leurs œuvres. Des locaux situés Pariser Platz seront attribués aux nouveaux étudiants. Les membres de la section insistent pour que les étudiants puissent y travailler sans restrictions. Des contacts avec des philosophes de l'Université Humboldt seront pris pour organiser des débats sur des questions philosophiques et esthétiques. Wieland Förster aborde le problème des voyages d'études en Union Soviétique et à Berlin Ouest et rappelle que les étudiants doivent observer les dispositions concernant les voyages d'études. Il exprime l'espoir que les professeurs se montreront plus enclins à accompagner leurs étudiants dans les voyages d'études. La concertation se poursuit sur le processus d'admission des étudiants. Une limitation des candidatures libres et une responsabilité accrue des professeurs sont envisagées. Les statuts concernant les étudiants sont remis aux nouveaux professeurs. Ensuite Claus Weidensdorfer est proposé comme lauréat du prix Käthe Kollwitz, d'autres candidatures ont été examinées et un vote a eu lieu. Aucun candidat n'a été retenu pour le Prix National et les autres prix. Les propositions pour le prix de la FDJ doivent être communiquées à la section scientifique avant le 31 décembre. Une documentation sur le travail de la section peut être remise par W. Förster aux membres intéressés. Il demandera à la Présidence de l'Académie un rapport sur les résultats du 10e congrès de l'Association des Arts Plastiques, afin de favoriser le développement des Arts Plastiques en R.D.A. Dans une prochaine séance le thème « L'art et la construction » sera examiné. Enfin, lorsque les questions diverses sont soulevées, le projet d'une exposition de Dietrich Kaufmann est repoussé parce qu'une exposition importante lui est déjà consacrée cette année. La section demande à W. Förster de proposer une action de solidarité pour les victimes du tremblement de terre en Arménie.

On pourrait retenir comme dernier exemple du travail de l'Académie, auquel W. Förster prend régulièrement part, la séance du 16.2.1989, parce qu'elle est en partie consacrée à une activité de l'Académie qui mérite l'attention et que nous n'avons pas encore abordée : les achats d'œuvres d'art. L'ordre du jour comprend des informations sur les séances de la Présidence, un rapport sur les achats de 1988 et des propositions d'achats pour 1989, un calendrier des expositions pour 1990, des questions diverses et la remise des diplômes aux étudiants de l'Académie qui ont terminé leur cursus. Étaient présents les peintres Harald Metzkes, Arno Mohr, Nuria Quevedo, Herbert Sandberg, Willi Sitte et Walter Womacka, les sculpteurs Jo Jastram, Werner Stötzer et Wieland Förster, l'historien d'art Peter H. Feist. W. Förster ouvre la séance en donnant des informations, qui ne sont pas précisées dans le compte-rendu, sur les activités du président et de la direction de l'Académie en rapport avec les événements de la politique culturelle des derniers mois. Hans Hoffmann, directeur de la section des Arts Plastiques présente alors son rapport sur les achats de 1988 et ses propositions d'achat pour 1989. Elles sont approuvées et assorties d'un certain nombre de remarques : il convient d'acheter dans la mesure du possible directement à l'artiste. La section demande à Hrdlicka de céder sa série sur la révolution française à un prix préférentiel; les artistes importants pour l'Académie doivent être représentés par des œuvres de jeunesse, des œuvres de la maturité et des œuvres plus tardives; tous les membres sont invités à proposer à leurs collaborateurs des achats qui leurs paraissent s'imposer; Jo Jastram attire l'attention sur Kathe Diehn-Bitt, Karl Erich Müller sur des dessins de jeunesse de Gerhard Geyer.

La section constate que la situation de la photographie à l'Académie ne s'est pas améliorée, envisage de consulter un spécialiste et de mettre ce point à l'ordre du jour de la prochaine séance. Puis la section examine les projets d'exposition : au Marstall sont prévues une exposition des membres de l'Académie, puis des étudiants, et une exposition de l'Académie des Beaux-Arts d'U.R.S.S. Harald Metzkes est responsable de l'exposition Lachnit et Hans Theo Richter prévue pour l'été. D'autres projets sont écartés. Dans les bâtiments de la place Robert Koch doit avoir lieu une exposition d'Arno Mohr. Willi Sitte envisage une exposition Karl Hubbuch. Tous les membres présents approuvent la proposition de W. Förster d'attribuer le prix national à Nuria Quevedo. La séance se termine par la remise des diplômes aux étudiants de l'Académie, six jeunes artistes, Harald Becker, qui a eu W. Förster comme professeur, Bernd Chmura, Paul Eisel, Stefan Reichmann, Michael Reich et Ulrich Reimkasten.

Si l'on cherche à tirer des conclusions de ces trois comptes-rendus, on constate l'importance de l'Académie pour la vie culturelle berlinoise. Elle regroupe des artistes de qualité, collectionne des œuvres contemporaines, forme les éléments les plus brillants de la jeune génération d'artistes, organise des expositions et témoigne d'un esprit d'ouverture sur le monde, et cela de plus en plus dans les années quatre-vingt. Parallèlement, elle accuse des dysfonctionnements, un retard technique dans les équipements et les moyens de travail. Sa situation est en somme révélatrice de la situation générale du pays.

L'activité de W. Förster à l'Académie ne laisse pas de trace dans son activité littéraire. Il fait paraître dans la revue *Sinn und Form* des textes de prose, comme une *Lettre à B.B. (Brief an B.B.)* en 1986, qui est, précisons le, destinée à Bertolt Brecht, et, en 1989, un récit intitulé *Notes de survie (Notizen vom Weiterleben)*<sup>135</sup>, qui a, aux yeux de son auteur, assez d'importance pour figurer dans le volume qu'il fait paraître en 1995 en même temps qu'une pièce de théâtre écrite en 1991, *Les inégaux. Dans la nuit les interrogatoires. (Die Ungleichen. In der Nacht die Verhöre)*. La lettre à B.B. est une lettre fictive, écrite à l'invitation de la maison d'édition Philipp Reclam jun. de Leipzig, où il doit poser des questions à un auteur classique. L'en-tête l'embarrasse, car il doit exprimer la nature de ses rapports avec son correspondant et il se décide pour : Cher Bertolt Brecht. Peu de temps avant la mort de Brecht, en 1955, W. Förster avait obtenu l'autorisation d'assister à quelques répétitions du *Galilée*, autorisation facilement accordée car B. Brecht aimait s'entourer de jeunes artistes. W. Förster avait sollicité un entretien avec le dramaturge à l'issue de la répétition, après avoir lu un texte sur l'effet de distanciation. Il souhaitait savoir comment appliquer cet effet aux arts plastiques. Au dernier moment W. Förster, intimidé, s'est fait excuser. Il avait exécuté un portrait de B. Brecht, d'après des photos, auquel Helene Weigel avait reproché de ne pas exprimer une des caractéristiques essentielles de Brecht : l'humour. C'est le poème sur Lao-Tseu qui avait amené W. Förster à Brecht, dont on trouvait peu d'éditions en R.D.A. au début des années cinquante et qui est devenu pour le jeune sculpteur une référence, à côté de Thomas Mann. Ce qui le frappe dans l'œuvre de Brecht est que le marxisme lui a permis de lutter contre ses faiblesses initiales, contre la sentimentalité par exemple, et de ne pas devenir, ainsi que le disait Frisch, un autre Zuckmayer<sup>136</sup>, de trouver « l'équilibre entre l'instinct et l'esprit »<sup>137</sup>. La lettre se termine sur la peur d'assister à la destruction de la terre, que le progrès scientifique rend possible et que W. Förster éprouve en 1985 comme Brecht l'éprouvait en 1951, en pleine guerre froide. Cette lettre est donc un hommage à B. Brecht, qui lui paraît être un artiste exemplaire dans la mesure où il a exprimé, réuni et dominé des contradictions fondamentales. Il le sent proche également parce qu'il éprouve devant la situation politique de tension entre les blocs la même angoisse que lui.

Le récit *Notes de survie* est suivi d'une post-face de Walter Jens, intitulée *Les passeurs de frontière entre des territoires proches et lointains (Grenzgänger zwischen nahfernen Bereichen)*<sup>138</sup>. C'est un récit dont W. Förster a bien voulu livrer quelques clés<sup>139</sup>. Il convient de l'analyser. Certains motifs sont manifestement autobiographiques, ainsi la sculpture placée dans le jardin du héros. Victime de l'incompréhension, elle rappelle les propres déboires de W. Förster, les difficultés auxquelles il s'est heurté, lorsqu'il a voulu imposer le torse. En effet, la statue dont il est question dans le récit avait été commandée à un sculpteur avec les fonds de la commission culturelle de l'entreprise où travaillait le personnage central et il était responsable de cette commande. Comme les collègues ont protesté contre l'achat de ce torse, de ce qu'ils considéraient comme une statue inachevée, il l'a rachetée pour l'installer chez lui, afin de ne pas humilier l'artiste en lui retournant son œuvre.

Le récit est écrit à la première personne. Il s'agit d'un paraplégique, condamné à vivre en fauteuil roulant à la suite d'un accident de la route. Il habite une maison à la campagne, dans la Marche de Brandebourg, très semblable à celle que possède W. Förster à Wensickendorf. Il a tout le loisir de contempler les changements qui s'opèrent dans le paysage, en fonction de la lumière et du brouillard. Il est particulièrement attaché à de vieux pruniers devant la maison. Les barreaux de ses fenêtres découpent des tableaux qui rappellent ceux de Corot, de Modersohn, le peintre de l'Allemagne du Nord, et de Leistikow, le peintre de la Marche de Brandebourg. La voie du chemin de fer et le passage de rares trains de marchandises sont tout ce qui le relie au monde industriel dans lequel il a travaillé, car le héros de cette nouvelle n'est pas un artiste mais il a du goût pour la sculpture, en particulier pour le torse de femme qui se dresse sur son terrain et s'intègre à la nature.

Le héros accepte sa vie de reclus, il s'est complètement détourné de l'impératif du rendement qui avait dominé son existence lorsqu'il était encore en activité, mais il est obsédé par un rêve récurrent qui fait le lien entre sa vie antérieure et sa vie présente. Son ancien patron dont le nom, Richter, est significatif, lui rend visite. Il a toujours attendu de son subordonné la bonne réponse et celui-ci vivait dans la hantise de ne pas pouvoir la lui fournir, si bien que leur relation n'a pu devenir une véritable amitié. Au cours d'une de ses visites Richter lui pose une question embarrassante d'un nouveau genre : il lui demande ce qu'il pense des femmes. Et le héros se souvient que c'est à la suite d'une question de Richter que s'est produit l'accident qu'il



a surmonté, alors qu'il ne se libère pas d'images obsessionnelles qui le terrorisent. Il s'agit de scènes qui rappellent celles du procès de Kafka : il est convoqué à une séance d'interrogatoire qui ne dit pas son nom. Il ne se révolte pas et il est prêt à s'incliner devant la sentence, même s'il s'agit d'une condamnation à mort. Le personnage qui est l'unique objet de son attention dans la salle d'audience est un écrivain qu'il révère et qui apparaît comme un goinfre répugnant, flanqué de son double, le jeune homme mince et ambitieux que l'écrivain a été et avec qui le vieil écrivain dialogue. Cette scène grotesque n'est pas sans rappeler la désillusion du narrateur chez Proust lorsqu'il rencontre Elstir, l'écrivain qu'il admirait. Le tribunal dévoile donc les conflits internes de ses membres, il est un instrument de la connaissance de soi et il revient à l'accusé de déterminer lui-même sa peine et de s'y soumettre sans résistance.

La dernière partie de la nouvelle est le récit fait à Richter d'un autre rêve obsessionnel. Le héros se voit marcher au milieu d'un chemin forestier. Il a le sentiment d'être suivi par des feux-follets, des hommes en blanc qui le menacent puis disparaissent sur un coup de sifflet. Richter ne comprend pas la peur que ce rêve inspire à son ancien collaborateur et l'engage à reprendre un travail. Un souvenir de voyage d'affaires à Hambourg illustre ce qui les oppose : Richter peut accepter de dormir dans un hôtel qui ressemble à un bunker, son compagnon ne le peut pas. Richter représente la normalité et l'autre une extrême sensibilité qui l'empêche de surmonter le passé, symbolisé par le bunker qui rappelle le nazisme. Au moment de se séparer de Richter son ancien collaborateur lui dit que ce qu'il ne supporte pas c'est la méfiance, la suspicion. L'allusion à l'espionnage généralisé, à la Stasi omniprésente est assez claire, et c'est pourquoi W. Förster a tenu à republier ce texte après la chute du Mur, lorsque le cauchemar des hommes blancs s'est révélé avoir été, à la suite de l'ouverture des dossiers, non un fantasme mais une réalité

La Stasi apparaît donc dans le récit sous forme d'êtres mystérieux, insaisissables, d'esprits maléfiques de la forêt et aussi sous forme humaine. L'image de la forêt comme lieu existentiel revient fréquemment dans l'imaginaire allemand et c'est précisément sur un chemin de forêt que le rêve de l'homme au fauteuil le transporte : « Entre les troncs des pins, sur les côtés et derrière moi des taches de lumière blanche courent comme des feux follets, changeant brusquement de direction, comme des vers luisants. Lorsque je m'arrête elles s'immobilisent, tombent doucement au sol et s'éteignent. Sans me troubler je continue au milieu du chemin et c'est seulement lorsque je regarde une fois derrière moi, pour voir la distance parcourue, que je remarque que les taches de lumière ne sont pas des phénomènes naturels, comme on en observe parfois dans les marais, mais que la forêt est occupée tout autour de moi par des hommes en uniformes de camouflage blancs. Dès que je les ai dépassés ils viennent sans se gêner sur le chemin, se rassemblent en petits groupes, s'appuient en fumant contre les troncs d'arbres. Derrière mon dos ils se font des signes qui transmettent sans erreur possible l'ordre de verrouiller le passage derrière moi, pour le cas où je voudrais faire demi-tour. Lorsqu'ils voient que je les ai découverts ils me menacent de leurs poings fermés en donnant des coups de pied dans le vide; c'est une pantomime grotesque qui se termine brusquement quand retentit dans la forêt un petit coup de sifflet de chien dont la fréquence est à peine audible. Les silhouettes blanches se jettent à terre, disparaissent derrière les troncs de pins et obéissent, je n'en doute pas, à l'ordre initial de ne pas se faire voir. La forêt est de nouveau vide et silencieuse. Les pins se dressent, isolés et frileux, comme Rilke le dit des bouleaux, dans leur alignement mécanique »<sup>140</sup>.

Il s'agit dans ce passage de la transposition littéraire, poétique, de la situation de l'intellectuel surveillé par la Stasi, que Stefan Heym a évoquée dans d'autres termes dans son livre *Nécrologie (Der Nachruf)*. Stefan Heym insiste sur l'absurdité, le caractère dérisoire de la surveillance dont il était l'objet, puisqu'il avait retrouvé des notes perdues par son mouchard où figuraient les détails les plus insignifiants de sa vie, par exemple l'heure où il sortait vider sa poubelle. W. Förster présente la victime de la surveillance policière isolée dans la forêt, dans une situation de danger, où l'homme est seul face aux forces hostiles, qui ne sont plus les esprits de la nature menaçants du romantisme, les filles du roi des aulnes, mais des hommes modernes en uniforme de camouflage. La menace est celle du monde humain contemporain, bureaucratique et militarisé. Ces ennemis sont à la fois indifférents et vaguement violents dans leurs gestes agressifs qui se perdent dans le vide. Ils sont aveuglément soumis à une force anonyme, celle d'un pouvoir tout puissant qui ne montre pas son visage.

Bien que l'homme au fauteuil ait accepté de se présenter au tribunal et se soit condamné lui-même, « dans l'assurance d'avoir gagné sa confiance », il comprend qu'il n'y réussira jamais : « Trompé, soupçonné,

je me suis senti utilisé a priori seulement lorsque j'ai pris conscience d'être secrètement encerclé. Cette méfiance non motivée me blessait, la colère bouillait en moi et j'ai commencé à rebrousser chemin pour aller réclamer mon droit à la confiance. Arrive alors un homme à ma rencontre, marchant droit devant lui comme s'il voulait me passer au travers, il frôle mon épaule, s'arrête le temps d'un pas et continue avec la gravité et l'air décidé d'un homme qui obéit à l'aube à un devoir auquel il ne peut se soustraire. Il ne pose pas de question et ne donne aucune réponse, il fait l'effet d'un tourbillon qui vous entraîne irrésistiblement »<sup>141</sup>. Cette vision de la Stasi, serviteur impassible d'un monstre froid, diverge considérablement de celle, délibérément humoristique, de Günter Grass dans *Ein weites Feld*, où Hoftaller, le collaborateur de la Stasi, l'espion attiré de Fonty, tient à la fois du mouchard, de l'agent secret, du fidèle compagnon et de l'ange gardien<sup>142</sup>.

Le récit de W. Förster est construit sur un couple antinomique. L'auteur a conçu Richter comme le sujet protégé (« das geschützte Subjekt ») et l'homme dans le fauteuil roulant comme le sujet exposé (« das ungeschützte Subjekt »). Richter est le tenant de l'idéologie, en l'occurrence celle de la R.D.A., qui lui donne son énergie, son goût de l'action. Sa valeur suprême est le travail et c'est sur l'image d'un homme qui va au travail que se termine le récit, or cet homme représente la Stasi, l'incarnation du système politique de la R.D.A. Dans le personnage de Richter l'individu disparaît presque complètement, sa pensée ignore l'autonomie. C'est une figure « positive », qui donne le ton dans la société dans laquelle il vit. Toutefois il est vulnérable dans sa vie personnelle, le récit suggère que sa femme l'a quitté. Dans cette situation d'abandon qui compromet son équilibre, Richter ne s'adresse pas à ceux qui partagent son idéologie mais à son ancien collaborateur, car il s'agit de deux personnages à la fois antagonistes et complémentaires. L'homme dans le fauteuil roulant ne bénéficie d'aucune aide pour appréhender le monde, il n'a que sa réflexion propre. Cette réflexion qui faisait de lui un collaborateur précieux, car efficace, a contribué à l'isoler. Elle lui permet une connaissance du monde et des hommes mais elle le conduit en revanche aux limites de la névrose. Il vit dans le doute permanent. Le pouvoir se méfie de lui parce qu'il est imprévisible et le pouvoir le traite en ennemi, il le poursuit jusque dans ses rêves. Parce que l'homme au fauteuil pense en dehors des clichés on le surveille. La confrontation avec Richter le conduit à une tentative de suicide qui prend la forme d'un accident. Le tribunal, l'instance qui obsède l'homme au fauteuil, représente les puissants, condamnés à l'immobilisme, que W. Förster montre enfermés dans des niches dont ils ne peuvent sortir, tandis que l'accusé est le seul à être libre de ses mouvements. Le troisième personnage, l'écrivain admiré, vit entre le monde de Richter et celui de l'homme au fauteuil. Vieillissant, il est attiré par la gloire et par le pouvoir mais le jeune homme qu'il a été lui rappelle la mission de l'artiste.

Dans les quelques pages de son récit, qui peut être interprété comme une parabole, W. Förster présente à travers ces différents personnages trois modes d'existence en R.D.A. : premièrement Richter ou l'intégration au système, deuxièmement l'homme au fauteuil qui incarne la possibilité de repousser le système au risque d'être réduit à l'impuissance, symbolisée par la paralysie, enfin troisièmement la solution de l'artiste, qui est celle choisie par W. Förster, de vivre entre les deux.

## NOTES DU CHAPITRE IX

### 1985-1989 - Les années du *Labyrinthe*

1. Claude Keisch - *Neue Zeichnungen von Wieland Förster in Wieland Förster - Catalogue de l'exposition de 1980 à la Nationalgalerie de Berlin Est - p. 140sq.* "...und der schimmernde Regenbogen aus Westen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, über dem Abgrund und tropfte hinunter. Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nahe dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren, bodenlosen Augenhöhle an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich." Jean Paul : *Siebenkäs*
2. W. Förster - *Labyrinth* - Berlin, 1988 - "die Welt danach" p.21
3. *ibid.* p.121 : "ganz innig, romantisch, liebevoll"
4. *ibid.* p.138 et 158
5. *ibid.* p.156
6. *ibid.* p.111
7. *ibid.* p.101: "Das Zeichnen mit der Kohle ist zugleich schwierig und abenteuerlich. Sie verleitet zum flotten, illustrativen Strich, zu malerischen Effekten. So wurde sie auch meistens verwendet, was mein bisheriges Desinteresse erklärt. Ich baue mir eine andere Beziehung zu ihren Eigenschaften auf. Man wird sehen, inwieweit sie zur "Materie" werden kann, durchlichtete Fläche, Kontur und Samt der Dunkelheit. Leider verliert sie durch das Fixieren ihre Schönheit : die Blätter werden ihrer Nuancen beraubt, die Partikelchen, in denen sich das Licht bricht, werden verklebt, glanzlos und stumpf, es ist als bliese man den Blütenstaub von den Stempeln einer Blume."
8. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.89 : "Der Zauber, der von solchen Arbeiten geht, könnte in der Notation des Vorgangs liegen, wie etwas wächst, wie ein Produkt entsteht, das ein selbständiges Leben beginnt. Ich sage oft etwas zugespitzt, dass mich das Endprodukt meiner Arbeit nicht interessiert. Sie verstehen die Zuspitzung, natürlich interessiert mich das Endprodukt, aber das wirklich tiefgreifende Erlebnis ist die Arbeit selbst, die Niederlage und die Hoffnung, das Geschehen, das mich während der Arbeit gefangenhält. Das ist für mich das Eigentliche der künstlerischen Arbeit, die Faszination dieses Daseins als Bildhauer oder Zeichner oder Schriftsteller...Wenn ein Tagebuch diesen Prozess vermittelt, dann könnte ich es mir als ungemein interessant vorstellen. Es würde Einblicke geben in den Prozess der Entstehung eines Kunstwerkes, einen Prozess, der ein ganzes Leben auffrisst und unglaubliche innere und äussere Konsequenzen hat."
9. W. Förster - *Labyrinth* - op. cit. p.17sq. "Die Achtung vor dem Leser zwingt mich, an dieser Stelle einzugestehen, dass der Vorsatz misslungen ist, dem *Labyrinth-Zyklus* seine Entstehungsgeschichte, die sich aus einem fast unentwirrbaren Geflecht von Wurzeln, tiefen und oberflächlichen, zu einem essayistischen Stamm hätte fügen sollen, zur Seite zu stellen. Ich bin unfähig, eine Ordnung herzustellen, aus dem Aufzeigen der Teile schliesslich ein Ganzes, ein übersichtliches Ganzes entstehen zu lassen. Und so muss ich den Plan entweder fallen lassen... oder die Unordnung der Teile, die Aus- und Abschweifungen als Ausdruck eines hohen und löblichen, aber undurchführbaren Vorsatzes hinnehmen und als Schreibender einmal das Recht des Nonfinito in Anspruch nehmen und weiterschreiben mit der Hoffnung, dass trotz mangelnder Ordnung die versprengten Teile schliesslich einmal als annähernd Ganzes empfunden werden können."
10. *ibid.* p.15: "in existentieller Bedrängnis"
11. *ibid.* p.25: "Gleichnis vom Leben"
12. *ibid.* p.88: "Labyrinth : das sind die verschlungenen Wege allen Handelns, die zu irgendeiner Mitte hinführen, auf halbem Wege aber - wie zum Trost - Rastplätze anbieten. Ich weiss, dass es schwer sein wird, aus diesem Irrgarten herauszufinden, es wird nicht geschehen, bevor der Mensch unausweichlich vor seiner Vernichtung steht. Nicht etwa, dass uns auf diesen labyrinthischen Wegen, auf der Suche nach dem Ausgang/Ausweg jegliches Glück versagt bliebe, denn wir können vergessen. Das Leben läuft weiter, getrieben von unseren Ansprüchen auf

Liebe, Freude, Arbeit, Entdeckungen, Genuss und das Leben bietet bewohnbare Plätze, Gärten sogar, in denen wir uns ausruhen können; gäbe es sie nicht, niemand würde mehr weitergehen."

13. *Sächsische Zeitung* - 13-2-1995, p.17 : "es ist zugleich Metapher für scheinbare Freiheit der Wahl, für Irrwege auf kleinstem Raum, für das Gefängnis in uns und ausserhalb, Metapher für Schrecken - wie mit einem Mal der Himmel verlorengehen kann."

14. Article *Labyrinthe* in J. Chevalier et A. Gheerbrant - *Dictionnaire des symboles* - tome III - p.101

15. W. Förster - *Labyrinth* - op. cit. p.108 : "der erotische Aspekt des Labyrinths ! Für viele ist mit ihm nur Schrecken und Ausweglosigkeit verbunden, dabei ist er ursprünglich gar nicht so tragisch und hoffnungslos : die Reparatur eines Sündenfalls."

16. *ibid.* p.187 : Zum Labyrinth : "...würde dir da nicht die lebenspendende Sonne zu einem verhassten, mit Blindheit geschlagenem Gestirn, zum schwärzesten aller Gestirne in der Welt" (Aitmatov, *Der Tag zieht den Jahrhundertweg* )

17. *ibid.* "Labyrinth : Tanzmuster, Kerker, Lustgarten - wenn das Suchen und Finden Lust ist ! Das Labyrinthische in uns, das Labyrinthische aussen." -cf. aussi *Einblicke* p.37 sur le sens à donner au labyrinthe, paysage de la Suisse saxonne et image "de notre terre menacée : qui ne serait plus que pierre, pas d'arbre ni de feuille, plus de végétation, plus de ciel" («Der Titel *Labyrinth* ist doppeldeutig, er weist auf ein Felsgefüge in der Sächsischen Schweiz hin und ist zugleich, nicht zugleich, sondern ganz und gar Ausdruck meiner bedrückenden Vorstellung unserer gefährdeten Erde : alles Stein nur, kein Baum und Blatt, keine Vegetation mehr, kein Himmel).»

18. *Labyrinth* p.25

19. *ibid.* p.25 "Ich habe... alle diese Gänge, Zellen, Galerien, Schächte, diese letzten Wohnungen bewohnt, nicht nur psychisch, auch körperlich."

20. *Dictionnaire des symboles* - op. cit. p.102

21. F. Dürrenmatt - *Der Winterkrieg in Tibet - Stoffe I.* Zürich,1981 - S.77 sq.

22. W. Förster - *Labyrinth* - op. cit. p.160 : "Tagebücher als Psychogramme, Befindlichkeitsmeldungen."

23. *ibid.* p.18sq.

24. *ibid.* p.132

25. *ibid.* p.20: "Der Traum verliess mich... erst durch die Todesangst während der Bombenangriffe, als Mauern, Balken, Häuser über mir zusammenbrachen, als die Stadt in Feuer und Sturm, Schutt und Staub verwandelt wurde."

26. *ibid.* p.108

27. *ibid.* p.22: "die Totalität der Vernichtung" et *Einblicke* p.136 : "le Labyrinthe... expression de la vision oppressante de la vie détruite, de la terre rendue inhabitable" («das Labyrinth. ... Ausdruck der bedrückenden Vision vom zerstörten Leben, der unbewohnbar gemachten Erde".

28. *Labyrinth* p.160

29. *ibid.* p.146

30. *ibid.* p.163 et 165

31. *ibid.* p.172

32. *ibid.* p.187: "Während in Genf verhandelt/ nicht verhandelt wird, werden an unzugänglichen Orten neue Sonden gestartet, Laserwaffen erprobt, genverändernde Substanzen erforscht, es wird gezüchtet, probiert, gesucht, erfunden, die phänomenalen Gehirne von Spezialisten schlagen Brücken in Zonen, die nur noch den äussersten Schrecken für die Menschheit bereithalten. Mit der Vernichtung der A-Waffen wäre der Frieden noch nicht gesichert."

33. *ibid.* p.165

34. *ibid.* p.187: "Wenn die Erde einmal zerstört sein sollte, ist jede Schuldzuweisung irrelevant."

35. *ibid.* p.175 : "Die Kammlinie des gegenüberliegenden Hanges hat sich gelichtet - stirbt auch hier schon der Nadelwald?"

36. *ibid.* p.157

37. *ibid.* p.163 : "Einige Kollegen meiner Generation reisen jetzt, wie ich höre, nach Italien und Griechenland. Für ihr Werk wird das zu spät sein. Den Ursprung unserer Kultur hätte man am *Anfang* seines Schaffens erleben müssen wie die

meisten unserer Lehrer (oder, wie Goethe, so um die Mitte, am Ende der frühen Geniephase, jedenfalls bevor man ausgehärtet ist). Die letzten 400 Jahre europäischer Kunst unterschlage ich einfach. Obwohl : Was hätten mich die Archaisk, die Etrusker, Ghiberti, Donatello, Michelangelo, allein die Sixtina!, was hätte mich Giotto! lehren können. - Meines Wissens hat kein Kunsthistoriker diese Ausnahmesituation und ihre Auswirkung auf unsere Entwicklung je ins Kalkül gezogen. -

38. *ibid.* p.173 : "Muss unbedingt die grossen Landschaftsplastiken machen, auch wenn es technisch unmöglich ist : keinen Arbeitsraum, keine Helfer, keine Aussicht, so grosse Arbeiten in Bronze giessen zu lassen. So verfüge ich nur über den Willen. Im entscheidenden Augenblick stehe ich vor dem Nichts. (Hrdlicka u.a. haben viele Ateliers, alle technischen Möglichkeiten, Steine, Hölzer, können giessen, wo und soviel sie wollen.) Derart gefesselt zu sein."

39. *ibid.* p.165: "*Hero und Leander, Mann und Frau, Landschaftliches Paar* im Guss. Kleinplastiken, die *verhinderte* Grossplastiken sind.

40. *ibid.* p.129

42. *ibid.* p. 67 et 71

41. *ibid.* p.122 et 129

43. *ibid.* p.130

44. *ibid.* p.142: "Soll invalidisiert werden, lehne ab, bis die neuen Steine Form angenommen haben. Denn solange ich lebe, werde ich arbeiten, gleich, ob krank oder gesund."

45. *ibid.* p.143

46. *ibid.* p.170

47. *ibid.* p.187: "Zwei bis drei Sedativa täglich, um das Leben auszuhalten."

48. *ibid.* p.156: "Eine Sinfonie schreiben ist eine Sache auf Leben und Tod."

49. *ibid.* p.184: "Zeichnungen durchgesehen, noch unbefriedigend. Bleibe hinter der Natur zurück, nicht nur hinter dem Reichtum, sondern auch dem Geheimnis ihrer Bildungen."

50. *ibid.* p.187: "Werde heute nicht zeichnen, ich müsste noch einmal ganz von vorn beginnen."

51. *ibid.* p.132: "habe das Gefühl, am Kleist völlig versagt zu haben. Entschluss : ihn noch einmal scharf anzugehen, ohne Schonung des Vorhandenen."

52. *ibid.* p.111:"Grosses Blatt angefangen : Brücken , die alle ins Nichts führen. Es drängt mich, in fernste Räume vorzudringen, was wohl scheitern wird."

53. *ibid.* p.121: "Morgens weiter am Blatt, Labyrinth, oben, Brücken , gearbeitet, es bleibt schon seit Tagen im Schwebestand, auch fehlt mir, erstmals, der Antrieb."

54. *ibid.* p.130: "Wiederholt nachts, weil ich vor Ungewissheit nicht schlafen kann, mit der Taschenlampe zum Kleist gegangen, um Fehler zu finden, zu sehen, ob noch genug Stein da ist, Veränderungen möglich zu machen. Der angewinkelte Arm!, die Masse der Hand. Zweifel, Zweifel."

55. *ibid.* p.157: "Der *Labyrinth-Zyklus* stockt, komme nicht voran trotz anregender Ideenskizzen. Das grosse Format und die freiwillig auferlegte Askese bei der Wahl des Zeichenmaterials, der Kohle, ziehen Schwierigkeiten bei der "Instrumentierung" des kompositionellen Gerüstes nach sich; talentiert zeichnen genügt nicht, es muss eine nahezu stoffliche, wenigstens stoffliche Assoziation möglich machende "Materialität" geschaffen werden. Der Inhalt erfordert Durchführung, und das ist Arbeit über den blossen Impuls hinaus."

56. *ibid.* p.160: "Sobald ich mich den Felsen nähere, bekomme ich Herzschmerzen vor Aufregung, sie zu zeichnen ist eine unlösbare Aufgabe."

57. *ibid.* p.157: "Es bleibt wohl dabei, meine Lieben, dass ich ein Mensch bin, der von der Mühe lebt" (Goethe, 12. Sept. 1787, Rom)

58. *ibid.* p.163 : "Das Glück...ist gut für den Körper, Leid und Unglück allein fördern den Geist."

59. *ibid.* p.129 : "Am Kleist-Stein gearbeitet. Täglich. Morgens +2 bis +3°. Wärme die Eisen unter der Achsel an, damit ich sie überhaupt halten kann. Sturm fegt eisig über die Ebene, dringt durch Pelz und Wathosen, er dörrt mich aus wie sengende Hitze. Stündlich ein heisses Fussbad. Dann weiter sechs, acht Stunden. Regen peitscht, verpacke den Kopf mit Plastetüten, um weiterarbeiten zu können."

- Der Schäfer schaut zu, fragt, wie lange ich an der Figur arbeiten muss. Ich 'Zwei Jahre.' Schäfer : "Total verrückt, verdiene mein Geld leichter."
60. *ibid.* p.110: "Dass Kunst so wenig ausrichten kann."
61. *Ibid.* p.138: "Der *Kleist* ist aufgestellt. Man verweigerte ihm seinen zgedachten Standort. So teilt er das Schicksal manch anderer Figur von mir; er ist abgestellt."
62. *ibid.* p.127: "In Berlin den Bestand an *Labyrinth*-Zeichnungen festgestellt. 17 Blätter. In über zwei Jahren ! Gemessen an der Intensität ein erbärmliches Resultat."
63. *ibid.* p.156: "Vormittags Zeichnungen sortiert; *Labyrinth* : in drei Jahren vielleicht 10 gute Blätter. Habe Zyklusplan aufgestellt, damit die verschiedenen Zonen "unter der Erde", "die Erde" und "oben" klarer hervortreten, zugleich Abrundung geplant - es fehlen mindestens 8,9 Zeichnungen. Kein Ende abzusehen."
64. *ibid.* p.184: "Aus 'Spas' eine Collage versucht; es entstehen Blätter über Berlin, den Prenzlauer Berg. So nicht denkbar ohne das Felsenerlebnis."
65. *ibid.* p.139: "Spielerisch arbeiten, dem inneren, nicht selbstgewählten Zwang folgen. Das gelingt mir in den Entwürfen, den Ideenskizzen am ehesten, da bin ich nichts als Puls, Neugier, Erwartung, die grossen Arbeiten erfordern noch andere Eigenschaften."
66. *ibid.* p.110: "Schwierig, seinen Standort zu bestimmen : Leonardo, Raffael, Michelangelo versuchten (mit zeichnerischen Mitteln) den Menschen, die Landschaft, den Raum zu erfassen, glaubwürdig - was nicht unkünstlerisch heisst! - darzustellen, die Teile zu ordnen (Komposition), nach inhaltlichen und Schönheitskriterien (ästhetischer Standpunkt). Diese Sicht auf die Welt wird dann nach Zeitgefühl, Temperament, dem Nerv des Künstlers variiert".
67. *ibid.* p.111
68. *ibid.* p.151: "dennoch hatten sie genug Reserven - und die innere Ruhe ! , um sich einem Motiv hinzugeben... Verfügten sie über ein so gesichertes Handwerk, dass sie sich beim Zeichnen erholten? Besaßen sie mehr Hingabe? Hatten sie weniger Zweifel?"
69. *ibid.* p.165: "diese Raumerfahrung in die Landschaftszeichnung einbringen".
70. *ibid.* p.174: "Sein Gesicht ist mit seinem Werk identisch, gezeichnet durch Hingabe, selbstaufgelegte und durchgestandene Verantwortung, nicht ängstlich geschont und kosmetisch gereinigt, ein Gesicht, das mir weiterhelfen könnte, eine höhere Stufe zu erklimmen. Das gelingt selten mit Ebenbürtigen, weil der Spannungsbogen fehlt : das, was die Bewunderung zu Felsenstein, zu Kodaly, zu meiner gelähmten Nachbarin leistete, als ich Anfänger war. Die Menschen müssen mich berührt haben, in welcher Form auch immer, sie müssen eine Rolle in mir gespielt haben, wenn ich Vorzügliches erreichen will, mehr als nur Handwerk. Der alte Minetti wäre so ein Mann, der mich 'zöge', denn er hat ein Geheimnis. Ohne Geheimnis, das sich in der Arbeit erst langsam enthüllt, keine Kunst."
71. *ibid.* p.165: "ohne Form keine Kunst."
72. *ibid.* p.170: "Optimismus, Pessimismus in der Kunst? Kunst ist Ordnung und Form, Überwindung des Chaos und somit Trost. Ihr Inhalt mag grauenhaft sein - Dornenkrönung (Tizian), Kreuzigung (Grünwald) -, zum Bilde sagen wir grossartig, wunderbar."
73. *ibid.* p.82: "die innere Logik eines Lebens blosslegen"
74. *ibid.* p.106 : "Wolken wie Steine, die Brücke zum Fels war bereits geschlagen"
75. *ibid.* p.139: "Am *Transport* geschrieben, *Hexe* begonnen. der *Dr. Krull* steht im Druck (*Sinn und Form* )."
76. *ibid.* p.143: "In 14 Stunden *Das Haar* geschrieben. Der Schlusssatz : 'Aber wer war sie?' - Ist es die Frage : Wer bin ich? Was sind und wie sind wir? Wozu wir als Gattung fähig sind, braucht nicht mehr gefragt zu werden."
77. *ibid.* p.172 - "Da capo, da capo Al-brecht. Das ist pervers und doch ganz realistisch".
78. *ibid.* *Die Neberger Figur* p.71, *Die Gefesselten* p.87,138,151, *Einblick V* p.139, *Grosses Martyrium* p.156
79. *ibid.* p.84
80. *ibid.* p.130: "Den Kleist-Stein schon ziemlich weit getrieben, entweder letzte glückliche Hand anlegen oder - zerstören. Grenzsituation".

81. ibid. p.136
82. ibid. p.170: "immerhin ein Anfang nach der Mutlosigkeit"
83. ibid. p.173 : "die grossen Landschaftsplastiken"
84. ibid. p.146 et 163
85. ibid. p.165
86. ibid. p.170
87. ibid. p.158: "Wenn einmal alle gesellschaftlichen Probleme gelöst wären, dann beginnt erst die grosse Auseinandersetzung und die Bewältigung mit und um den Menschen." (Leben und Tod etc.).
88. ibid. p.187
89. ibid. p.170: "Die poetische Landschaft ist nicht eben glänzend. Durch die Ost-West-Schaukel oft nur ein politisches Geschäft. So werden geringe Literaturleistungen zu grossen aufgebauscht. Ein unguter Zustand."
90. ibid. Goethe p.81 et 156, Schiller et Dostoïewski p.76, Novalis p.87, H. Mann p.127, Musil p.12, Baudelaire p.18, Böll p.174 et I. Bachmann p.184
91. ibid. p.156
92. ibid.: Neruda p.139, Faulkner p.86, Henry Miller p.175, Lawrence Durrell p.88,98,105 et 139
93. ibid. p.172
94. ibid. p.173
95. ibid. p.143
96. ibid. p.22
97. ibid. p.90 et 184
98. ibid. p.90 : "Durchfahrten, Höfe, Keller, Nischen, Balkone, Mauern und Wände...undichte Dächer, verstopfte Rohre, kaputte Öfen, oft auch die Enge"
99. ibid. p.91: "Es ist die totale Herrschaft der Geraden...,die jedes Gefühl abtötet"
100. ibid. p.184
101. ibid. p.106
102. ibid. p.86: "unentbehrlich... eingebunden in diese grosse einfache Ordnung"
103. ibid. p.70 et 74
104. ibid. p.130 et 172
105. ibid. p.13 et 95
106. ibid. p.14,77,23,129
107. ibid. p.14sq.
108. ibid. p.12 : "Bereits im Quartär, mit der Ausräumung der Täler, begann seine Erosion; die grobbankigen Felsenkomplexe, die man sich als riesige Tafelberge vorstellen muss, verwitterten, und es entstanden sehr langsam, aber unaufhaltsam seine heutigen bizarren Gestalten, die Nadeln, Finger, Schlote,Höhlen, Gesimse, Mulden und Zellen".
109. ibid. p.95sq.: "Nester, Risse, Ohren, Stege, Höhlungen, Spalten, Gänge - die häufigsten Bildungen : Schädel, Gebeine, Zyklopenmauern, Sarkophage, Krypten, Röhren, Grotten, Gräfte, Kavernen, Gelasse, Apsiden, Becken, Baldachine, Brücken, Terrassen, Pagoden, Epitaphien, Wehrtürme, Wasserspeier, Kronen, Katakomben, Pfeiler,, Pilaster, Schädelstätten, Kalvarienberge, Öfen, Schornsteine - Fratzen, Schimären, Dämonen, Plinthen, Throne, Laternen, Opfersteine, Altäre, florale Fialen, Krabben, Sporen, Beckenschaufeln, Knöchel, Wirbelgebeine und alles im Wechsel von Glätte, kieseliger Rauhigkeit und porigem Verfall"
110. ibid. labyrinthe p.13, Amselsee p.18sq., Torstein p.21
111. ibid. p.77
112. ibid. p.13 : "Eintritt in ein Totenreich"
113. ibid. p.13 "Erschütterung"
114. ibid. p.81
115. ibid. p.95: "Dieses Gebirge ist eher ein Tal, eine ausgewaschene Hügellandschaft, ein Naturschauspiel, eine unerwartete Kuriosität inmitten einer Wald-, Acker- und Wiesenlandschaft, es ist ein Nationalpark für bizarre Sandsteinskulpturen ! (Man denkt zuweilen an Gaudi!).
116. ibid. p.121sq.

117. *ibid.* p.160: "Meide die Felsen und genieße den Anblick der Landschaft, die zarten Tonwerte der Hügel. Sobald ich mich den Felsen nähere, bekomme ich Herzschmerzen vor Aufregung, sie zu zeichnen ist eine unlösbare Aufgabe."
118. *ibid.* p.122sq.: "Ostern. Im vergangenen Jahr sass ich im Tal hinter Sandanski, unten am Bach, bei den Platanen, auf einst griechischem Boden, im thessalisch-mazedonisch-thrakischem Grenzland. Die Sonne schien wie heute, und auch der Wind ist der gleiche. In der Erinnerung verklärt sich die Landschaft, die Weite des Tals : Der Weg von der Höhe der Stadt schlängelte sich zwischen winzigen Parzellen, die, von dornigen Hecken eingegrenzt, reiche Frucht trugen, Reben, Tomaten, Zwiebeln; der schwere rote Lehmboden, bewässert von klarem eisigem Bergwasser..., das Muster alter Bauernkultur... Ich lag auf den grossen glatten Granitblöcken (die Hünengräbern gleichen), über die die fetten Wurzeln der Platanen krochen. Hirten trieben ihre Schafherden vorüber... Ich war in Arkadien... Daphnis und Chloe konnten hier in ihr Liebespiel versunken gewesen sein."
119. *ibid.* p.139sq.: "nach Italien, auf die Ägäischen Inseln, für Zeit ein Haus zu bewohnen, an dessen Grundmauern die Wellen schlagen. Höchste Zeit, endlich aufzubrechen in meine mittelmeerische Heimat, des Lichtes teilhaftig zu werden, statt länger in unwirtlichen Schluchten herumzukriechen und in immer tieferer Dunkelheit zu versinken; Zeit, an südlichen Stränden zu sitzen, Trauben zu essen, auf das herbe Fleisch der Olive zu beißen und seinen strengen Geschmack mit den Aromen roten Weins zu vermischen. Endlich meine durch nichts zu ersetzende Sehnsucht nach Schönheit und Harmonie zu befriedigen, es ist schon spät, aber vielleicht nicht zu spät, um doch zu genesen, Ruhe und Gelassenheit zu finden im Schatten der Ölbäume, der Zypressen, im Schnarren der Zikaden - wunschlos auf den Treppen des Palazzo von S. Litera zu sitzen, auf den hohen Balkonen, die den Hafen von Bogliasco umschliessen, das Auge in den Frühnebel gerichtet, in Erwartung der Fischerboote...Oviato, Amalfi, Taormina, Nicefa wären meine italienischen Plätze, die Täler der Abruzzen, das Cap Misenum, Neapel, Palermo, Venedig... Möglich auch, dass mich der Zufall ins minoische Labyrinth und zu anderen Einsichten, zu mehr Hoffnung geführt hätte. Es gibt nun einmal Lichtorte, nach denen man sich sehnt."
120. *Sinn und Form* - 1983 - 1. Heft - Januar-Februar -
121. *ibid.* p.90: "die seltsamen Schönheiten des Verfalls"
122. W. Förster - *Labyrinth* - op. cit. p.124
123. *Sinn und Form* - op. cit. p.90
124. W. Förster - *Labyrinth* - op.cit. p.125sq.
125. Günter Grass - *Ein weites Feld* - Göttingen, 1995 - Zweites Buch, 14 - p.292sq.
126. W. Förster - *Labyrinth* - op. cit. p.126 : "Die Kälte an sich"
127. *ibid.* p.127: "kaum Fleisch, Wurst, Milch etc....kein Bild, kein Buch, keine Schallplatte"
128. *ibid.* p.17: "mit Vernunft und geschärften Sinnen... Und so stellt sich die Frage, ob es dem Individuum (wie der Gesellschaft übrigens auch) überhaupt möglich ist, den Ariadnefaden - Synonym für Liebe und Vernunft - festzuhalten, oder ob er ihn nicht manchmal aus der Hand gleiten lässt, um trügerischen Verheissungen nachzulaufen, einem Glücksversprechen, das sich als Verirrung, als Katastrophe gar, enthüllen wird. Das nicht einzurechnen hiesse, den Menschen nur als intellektuell, von ethischen Imperativen gesteuert zu betrachten und ihn - zu vergöttlichen."
129. *ibid.* p.198: "ich hab den Himmel wieder"
130. *Catalogue Liebe und Tod* - Wieland Förster - Magdeburg 1995 - p.40 et 44sq.
131. *Sächsische Zeitung* - 30-6-1989 : "Zwischen Wolken aus Stein die winzige Kugel"
132. W. Förster - *Labyrinth* - op.cit. p.139 "Das Erlebnis Labyrinth, seine Dauerhaftigkeit und Anfälligkeit - es sind Begriffe, die verflochten sind - beginnen in meine figürliche Plastik einzuziehen."
133. *Wieland Förster - Plastik und Zeichnungen* - Catalogue de l'exposition de Weimar du 23-10 au 1-12-1988 - Weimar, 1988
134. "Problematisch sind viele Dinge innerhalb des Hauses"



- 135 - *Sinn und Form* - 1986, 6. Heft - p.1142-1146: W. Förster - *Ein Brief an B.B. et Sinn und Form* - 1989, 2. Heft - p.358-371: W. Förster - *Notizen vom Weiterleben*
136. *Sinn und Form* - 1986 - 2. Heft - p.1145 - Max Frisch : "Wissen's wenn der Brecht nicht den Marxismus hätte, wär' er glattweg 'verzuckmayert' ."
137. *ibid.* "die Balance zwischen Trieb und Geist"
138. W. Förster - *Grenzgänge* - Berlin,1995 - p.111sq.
139. Notes communiquées à l'auteur.
140. *Sinn und Form* - 1989 - 2. Heft: p.369 "Zwischen den Fichtenstämmen, seitlich und hinter mir, irrlichtern weisse Lichtflecken, jäh die Richtungen wechselnd, wie Glühwürmchen. Wenn ich stehenbleibe, verharren sie, sinken langsam zu Boden und verlöschen. Unbeirrt halte ich mich in der Wegmitte, und erst als ich einmal zurückblicke, um zu sehen, wie weit ich schon gegangen bin, bemerke ich, dass die Lichtflecken keine Naturerscheinungen sind, wie wir sie mitunter über Mooren beobachten, sondern dass der Wald ringsum besetzt ist von Menschen in weissen Tarnanzügen. Sobald ich an ihnen vorbei bin, betreten sie ungeniert die Schneise, ergehen sich grüppchenweise, lehnen rauchend an den Stämmen. Hinter meinem Rücken geben sie sich Zeichen, die unverkennbar den Befehl weiterleiten, hinter mir einen Riegel zu bilden, falls ich umkehre. Nachdem sie sich von mir entdeckt sehen, bedrohen sie mich mit geballten Fäusten und ins Leere gehenden Fusstritten; es ist eine groteske Pantomime, die schlagartig endet, als ein dünner, durch seine Höhe kaum hörbarer Hundepfeifenpiff durch den Wald schneidet. Die weissen Gestalten werfen sich zu Boden, verkriechen sich hinter den Fichtenstämmen und folgen, daran zweifle ich nicht, dem ursprünglichen Befehl, unentdeckt zu bleiben. Der Wald ist wieder menschenleer und still. Die Fichten stehen vereinsamt, "frierend", wie Rilke von Birken sagt, in ihrer mechanischen Reihung."
141. *ibid.* p.371: "...in der Gewissheit, mir sein Vertrauen erworben zu haben... Betrogen, beargwöhnt, von vornherein missbraucht fühlte ich mich erst, als ich die heimliche Einkreisung wahrnahm. Dieses grundlose Misstrauen verletzte mich, Wut schäumte in mir auf, und ich begann den Weg zurückzulaufen, um mir mein Recht auf Vertrauen einzufordern. Aber, da kommt mir geradenwegs, als wolle er durch mich hindurch, ein Mann entgegen, streift meine Schulter, verhält einen Schritt lang, geht dann weiter mit dem entschlossenen Recht eines Mannes, der im Morgengrauen einer unausweichlichen Pflicht folgt, der keine Fragen stellt und keine Antworten gibt, der wie ein Sog wirkt, dem man folgen muss."
142. Günter Grass - *Ein weites Feld* - *op.cit. passim*

## CHAPITRE X -EPILOGUE PROVISOIRE

### Après la chute du Mur

La chute du Mur, le 9 novembre 1989, surprend W. Förster en pleine activité. Il est en train de préparer une très importante exposition qui doit avoir lieu à Vienne en 1990 et est présentée dans un catalogue, assortie de nombreux textes. Il ne participe pas aux grandes manifestations du début novembre à Berlin. Il n'a ni une santé qui lui permette de prendre des risques, ni l'esprit militant qui pousse à descendre dans la rue et à défiler derrière des banderoles ou des pancartes. Il cherche à rester en dehors des querelles et des règlements de comptes qui marquent la réunification. Il sait qu'il existe un dossier sur lui dans les archives de la Stasi mais il choisit de ne pas en prendre connaissance, d'ignorer quels ont été autour de lui les mouchards et ce que contenait son dossier. Il a gardé là encore la distance par rapport à l'événement qu'il a acquise en prison. L'agitation qui suit la chute du Mur, les idées irréalistes lancées par un certain nombre d'intellectuels de R.D.A. sur l'avenir de leur pays l'irritent. En raison de la situation d'incertitude et de confusion qui règne dans l'ex-R.D.A., puis dans les nouveaux Länder après la réunification, et défavorisé par l'âge, W. Förster va devoir employer toute son énergie à s'adapter à la nouvelle situation, à passer du statut de professeur à l'Académie, bénéficiant d'un traitement, à celui d'artiste livré aux aléas du marché de l'art.

De même que son statut d'artiste de R.D.A. est un mélange représentatif de dépendance, dans la mesure où il est en titre vice-président de l'Académie, et d'autonomie dans sa création artistique, sa condition d'artiste depuis la réunification, naguère matériellement protégée et qui doit désormais s'adapter au marché de l'art, illustre les difficultés du passage d'un type de société à l'autre. Les avantages et les inconvénients que cela implique pour les individus méritent d'être étudiés. En ce qui concerne cette période très récente et pour laquelle nous n'avons guère de recul, nous possédons comme sources un certain nombre d'entretiens que W. Förster a accordés à quelques journalistes, à Michel Celse ou à moi-même, quelques émissions de radio ou de télévision, de nombreux programmes d'expositions dans les anciens et dans les nouveaux Länder, et des lettres.

Dès 1990 W. Förster développe son activité dans les galeries des anciens Länder et il est présent sur le marché de l'art à Francfort, à Darmstadt, à Berlin bien entendu, mais aussi à Cologne, en Allemagne du Nord, à Brunswick, à Düsseldorf, à Lindau, à Spire. Malheureusement, dès la fin des années quatre-vingt, le marché de l'art subit la crise, après avoir connu pendant une bonne partie de la décennie une phase de flambée des prix et de spéculation. En conséquence, être exposé ne signifie pas obligatoirement réaliser les ventes qui assurent la vie matérielle des artistes dans le système capitaliste. Ainsi, lorsque W. Förster expose à la Deutsche Bank, celle-ci, soumise à des restrictions budgétaires, n'assortit pas l'exposition d'achats d'œuvres<sup>1</sup>, alors qu'elle pratiquait auparavant ce type d'investissement. Cela est d'autant plus grave que les réserves financières éventuelles des artistes de R.D.A. ont été dévalorisées, en effet, au moment de l'introduction du DM en juillet 1990, une bonne partie des économies de W. Förster, comme de celles de ses concitoyens qui avaient pu épargner plus de 4 000 Marks, a été divisée par deux.

De plus, à partir du moment où Berlin est choisi comme capitale et où les loyers ont augmenté, les problèmes de l'atelier et du logement deviennent des questions cruciales et renforcent le sentiment d'insécurité face à l'avenir<sup>2</sup>, sentiment particulièrement angoissant au seuil de la vieillesse, après des années de sécurité matérielle, et qui s'ajoute, pour W. Förster, à des problèmes de santé. Ainsi le médicament, fabriqué par un laboratoire de R.D.A. et d'U.R.S.S., qui lui permettait de soigner ses troubles cardiaques, a-t-il été retiré du marché. W. Förster a dû alors être hospitalisé à Halle pour que son cardiologue mette au point un autre traitement. Ainsi son atelier, installé dans un ancien magasin, est-il repris par le propriétaire. W. Förster doit quitter son lieu de travail au 1<sup>er</sup> septembre 1991, obtient un sursis jusqu'au 31 décembre et doit se replier sur un local situé dans le même quartier, mais plus petit. Il est obligé de se séparer d'un certain nombre de sculptures trop encombrantes, de détruire des sculptures en plâtre<sup>3</sup>. Il dispose d'un grand appartement au Prenzlauer Berg qui lui permet d'archiver ses dessins. Mais, d'une part, la retraite fort modique qu'il perçoit comme ancien professeur lui permet à peine de payer le nouveau loyer, d'autre part, il lui devient difficile, en vieillissant, de garder un logement situé au dernier étage, sans ascenseur. Dans le système communiste un membre de l'Académie en R.D.A. n'avait pas de problème de logement, en dépit de

la situation de pénurie. Il est devenu très difficile à Berlin, comme dans toutes les grandes villes, d'avoir la flexibilité qui permet de s'agrandir ou d'occuper une moindre surface en fonction des besoins et des ressources. W. Förster va déménager au cours de l'été 1996, pour habiter un petit logement, moins central mais commode pour se rendre dans sa maison de campagne, où il a pu faire des aménagements afin de la rendre plus confortable et d'y installer les livres de sa bibliothèque qu'il tenait à conserver. Ces travaux de modernisation auraient été plus difficiles à réaliser dans l'ancienne R.D.A., où la pénurie de matériaux et d'équipements faisait de toute rénovation une épreuve décourageante.

À ces difficultés de la vie quotidienne, qui sont le lot de la majorité des citoyens de l'ex-R.D.A., viennent s'ajouter des problèmes spécifiques, liés au milieu artistique. Les anciens réseaux de solidarité et de relations ont largement disparu ou n'ont plus la même importance. Les maisons d'édition où les artistes avaient pu s'implanter ont été vendues par la Treuhand. Dans une de ses lettres W. Förster constate que cela représente un sérieux préjudice. Ainsi la femme de W. Förster, Angelika Förster, qui est historienne de l'art, préparait-elle au moment de la chute du Mur un livre sur Paul Holz. Après la réunification l'éditeur a estimé que la publication d'une étude sur un artiste marginal, dont les sujets intéressaient l'éditeur de R.D.A. mais qui reste peu connu sur le marché, serait trop coûteuse<sup>4</sup>. Pour s'adapter à la nouvelle législation sociale, W. Förster a déclaré son épouse comme secrétaire, à bon droit, car elle fournit un travail considérable pour l'organisation de ses expositions, la rédaction des catalogues, les contacts avec les galeries, les musées, le courrier et toute la vie matérielle de la maison. Un artiste de renom est à lui seul une véritable petite entreprise.

D'autre part, en ce qui concerne la génération des enfants, on peut remarquer que l'orientation d'un jeune bachelier se présentait différemment en R.F.A. et en R.D.A.. Choisir un cursus touchant à la vie artistique était moins problématique à l'Est qu'à l'Ouest, les débouchés étant pratiquement assurés à l'Est et la carrière artistique étant entourée d'un certain nombre de privilèges comme les contacts éventuels avec l'étranger. Les enfants issus du milieu artistique en R.D.A. avaient tendance à rester dans ce milieu, ainsi la fille de W. Förster avait-elle déjà commencé avant la chute du Mur un cursus d'études théâtrales (Theaterwissenschaft) qui préparait au métier d'assistant auprès des metteurs en scène dans les nombreux théâtres de R.D.A. Aujourd'hui, après la réunification, la fermeture de certains théâtres, et une moindre fréquentation des théâtres aussi, due à un style de vie qui s'est modifié, font qu'il est très difficile de trouver un emploi avec ce type de formation. Eva Förster est devenue journaliste indépendante pour la radio et la presse écrite. Ainsi les difficultés frappent aussi la génération suivante et contribuent à donner l'impression que l'avenir est préoccupant. En revanche la mère d'Angelika Förster, qui avait occupé des postes de traductrice à l'étranger et en R.D.A., percevait avant la chute du Mur une retraite qui, comme toutes les retraites en R.D.A., était très modique, et qui a été sensiblement revalorisée après la chute du Mur. L'exemple particulier de la famille de l'artiste montre à quel point les incidences de la réunification sur les destins individuels doivent être nuancées. À l'intérieur des familles la situation est complexe : les uns ont gagné au change sur le plan matériel, les autres moins; pour les plus jeunes, l'avenir, dont les données ont été modifiées, reste toutefois ouvert.

Il ne faudrait donc pas présenter un tableau trop noir de la situation. W. Förster n'est d'ailleurs pas un nostalgique de la R.D.A., il estime même dans une interview rapportée par la journaliste Ingeborg Ruthe dans la *Berliner Zeitung* du 29/30-10-1994 qu'il n'aurait pas pu supporter physiquement plus longtemps les tensions auxquelles il était soumis à l'Académie : "Si rien n'avait changé en 89, si cette agonie et cette schizophrénie avaient persisté, je serais mort."<sup>5</sup> Il ne pouvait accepter l'idée que sa fille subirait les mêmes restrictions que la plupart des citoyens de R.D.A. à la liberté de déplacement. Depuis la chute du Mur elle n'a cessé de voyager, elle a pu venir faire un semestre d'études à Paris, ce qui était impensable avant 1989. Quant à W. Förster son état de santé limite ses déplacements. Son ami Paul Eliasberg lui avait laissé une somme d'argent avant sa mort pour qu'il puisse aller en Grèce, parce qu'il savait son attirance pour le monde méditerranéen. Se sentant trop fatigué, il a préféré offrir le voyage à sa femme et à sa fille dans l'été 1990. Il ne quitte guère son atelier et sa maison de Wensickendorf que pour se rendre aux inaugurations et vernissages, où sa présence est vivement souhaitée. Il n'a fait qu'un court séjour à Paris en mai 1993, lorsque sa fille s'y trouvait.

Nous étudierons chronologiquement, année par année, les activités de W. Förster depuis la réunification en essayant d'en tirer quelques conclusions provisoires, puisqu'elles ne portent que sur les huit années mouvementées au cours desquelles l'ancien système dirigiste s'est effondré et un nouveau système de démocratie parlementaire et d'économie sociale de marché s'est mis en place.

En 1990 les événements se précipitent, les projets d'une survie de la R.D.A. et d'une évolution progressive échouent et font place au rattachement pur et simple à la République Fédérale, à la suite du projet de Kohl, des élections de mars, de l'unité monétaire, du traité 2+4, et de la réalisation de l'union en octobre. Il y a d'une part la continuation de projets qui étaient déjà engagés avant la chute du Mur, par exemple la grande exposition de W. Förster à Vienne avec catalogue; puis il y a des projets qui sont des manifestations d'existence des artistes de la R.D.A., qui tentent de se regrouper et d'affirmer leur présence et leur originalité, par exemple en publiant le livre collectif *Autrement (Anderssein)*<sup>6</sup>, auquel W. Förster contribue avec une nouvelle intitulée *Anniversaire (Geburtstag)*. *Autrement* est une des dernières publications de l'Union Verlag qui devait être privatisé par la Treuhand. C'est dans cette maison d'édition, rappelons le, que W. Förster avait publié la plupart de ses livres : *Paysage de Rügen, La porte scellée, Aperçus* et *Sept jours à Kuks*.

L'anthologie intitulée *Autrement (Anderssein)* comprend deux types de textes en prose, tout d'abord ceux qui traitent de personnages différents des autres dans leur corps parce qu'ils sont vieux ou infirmes et souvent mal acceptés par la société dans laquelle ils doivent vivre, le second type de textes tourne autour de ceux qui se distinguent de la majorité par leur dissidence, leur opposition politique. Le projet de l'anthologie, dont la publication est dirigée par Gabriele Stoerk et Manfred Wolter, date d'avant la chute du Mur. Nous avons constaté dans l'étude des nouvelles de R.D.A. une tendance grandissante des écrivains à s'intéresser aux laissés pour compte, aux déviants, alors que dans les années cinquante et soixante les autorités culturelles avaient invité les auteurs à choisir des héros typiques, dans lesquels la majorité des travailleurs puisse se reconnaître. À l'instar de la littérature occidentale, la littérature de R.D.A. se tourne dès les années soixante-dix vers les individus perçus dans leur différence. Le texte qui représente la contribution de W. Förster à l'anthologie fait partie de cette catégorie. Plusieurs auteurs racontent leur détention, leur procès, les différentes formes d'arbitraire auxquelles ils ont été confrontés. W. Förster a fait l'expérience de la détention arbitraire, d'un procès inique, mais ce n'est pas ce dont il choisit de parler et ce probablement pour deux raisons. D'une part, le politique n'est pas pour lui primordial, il perçoit la différence entre les individus comme existentielle, par conséquent non liée à une situation historique. D'autre part, il rédige une pièce de théâtre, *Les inégaux (Die Ungleichen)*, à laquelle il donne le sous-titre *Dans la nuit les interrogatoires*, et c'est dans ce cadre qu'il veut évoquer son expérience de la prison préventive et de l'arbitraire au cours de l'instruction.

Le texte qu'il publie dans l'anthologie *Autrement* s'appelle *Lettres à Alena (Briefe an Alena)* : lorsqu'on lit que l'auteur des lettres est un certain Friedrich K. et qu'Alena est Tchèque, la référence délibérée à Kafka devient manifeste. L'auteur des lettres est différent de ses semblables, dans la mesure où il est gros, laid et seul. Il a rencontré dans un train, en se rendant à Prague, une femme, Alena, qui lui semble incarner la santé et la normalité. Elle s'est montrée amicale en l'invitant chez elle parce qu'on a oublié de venir le chercher à la gare. Il n'accepte pas l'invitation et repart par le premier train, mais, comme il est peu habitué à l'amabilité de ses semblables, il s'est enflammé et écrit à Alena des lettres qui ressemblent à des lettres d'amour et qui ne reçoivent d'abord pas de réponse. Les lettres sont, pour celui qui les écrit, à la fois la recherche désespérée du contact avec une femme belle et le plaisir de parler de soi à quelqu'un qui lui plaît. Un jour Alena lui envoie une photo d'elle, de son mari et de son fils, bronzés sur une plage et, voyant cette photo, Friedrich K. murmure, enviant la normalité et la facilité à jouir de la vie, une phrase qui semble venir tout droit de *Tonio Kröger* : "Être comme vous"<sup>7</sup>. Comme Tonio Kröger essaie de danser pour ressembler aux autres, Friedrich K. fait une cure d'amaigrissement pour éliminer les kilos superflus qui le distinguent de la norme. Dans cette quête de la beauté idéale on pense irrésistiblement au vieil Aschenbach assis dans son transatlantique, observant les jeux de l'adolescent Tadzio au bord de la mer. W. Förster a mis beaucoup de lui-même dans cette nostalgie de l'homme affaibli par l'âge ou la maladie en face des êtres jeunes et sains, débordants d'énergie et de joie de vivre, et dans la tristesse de ne pas connaître les "bonheurs ordinaires"<sup>8</sup>. Ce n'est pas le seul élément autobiographique. Les déboires des gens qui habitaient en R.D.A. sous les toits des vieux immeubles, comme W. Förster dans la Kollwitzstrasse, trouvent un écho humoristique dans une lettre

de Friedrich K., en même temps que l'affection que W. Förster porte comme son personnage aux vieilles maisons, plus humaines, malgré leur inconfort, que les silos de béton dans lesquels notre époque loge les hommes. Friedrich K. aime sa vieille maison dans laquelle il pleut. Il exprime aussi les regrets des habitants des pays de l'Est de ne pouvoir voyager. Il publie dans *Autrement* trois lettres à Alena et ces lettres ont un caractère volontairement fragmentaire. Le lecteur ne saura pas comment évolue la relation entre Friedrich K. et Alena. On devine que, comme celle de Kafka et de Milena, elle s'enlisera. W. Förster poursuit ultérieurement ses lettres à Alena. Une fois encore, comme pour les nouvelles de *La porte scellée*, le texte de prose que W. Förster écrit et publie n'est qu'une parcelle d'un grand ouvrage, un grand roman, une somme qu'il aurait voulu écrire. Il confie à Armin Zeissler dans *Aperçus* : "je me trouve dans la situation d'un homme qui est devant une gigantesque montagne et hésite à la déplacer parce qu'il ne croit pas avoir de chance d'y arriver, tout d'abord pour une question de temps, quand on considère que la durée de notre vie nous est comptée. Est-ce que je m'attaque à la montagne ou est-ce que je me contente d'en retirer une petite partie de temps en temps sous forme de texte court, d'histoire ?"<sup>9</sup>. Les *Lettres à Alena* doivent être comprises comme le fragment d'une œuvre plus vaste qui a peu de chance de voir le jour, compte tenu de l'impératif de créer de nouvelles sculptures pour en vivre.

Il peut aussi plus facilement exposer dans les galeries à l'Ouest, ainsi à Francfort, à la galerie Timm Gierig, où il présente des sculptures, des dessins, des gravures, tels que *Aperçus II (Einblick II)* de 1974/75, *Aperçus II* de 1976, un torse de femme de 1978 et des sculptures des années 80 comme le *Ecce Homo* de 1980, le groupe de *Penthésilée IV (Penthesilea-Gruppe IV)* de 1987, qui sont toutes des bronzes, et le *Grand Aperçu (Grosser Einblick I)*, réalisé en ciment. Il fait en outre une petite exposition d'études d'après nature et d'esquisses à la Nationalgalerie et il figure dans l'exposition organisée par Werner Schmidt du 7 octobre au 12 décembre à l'Albertinum de Dresde et intitulée *Déçus de leur nationalité (Ausgebürgert)*<sup>10</sup>. L'exposition a lieu ensuite à Hambourg (du 10-1 au 1-3-1991), elle rappelle les difficultés des artistes de l'ex-R.D.A., les interdictions d'exposer, les fermetures prématurées d'expositions, en l'occurrence pour W. Förster dans les années 1967 et 1969<sup>10</sup>. En résumé, le bilan de cette année 1990, où tout est bouleversé, est loin d'être négatif pour W. Förster. Il continue à travailler et à exposer, mais il exprime déjà un sentiment d'insécurité<sup>11</sup>.

Dans le courant de 1990 paraît à Cologne, dans la maison d'édition Kiepenheuer et Witsch, un ouvrage intitulé *L'art en R.D.A. (Kunst in der DDR)*, sous la direction de Eckhart Gillen et Rainer Haarmann<sup>12</sup>. C'est une suite de contributions consacrées d'abord aux institutions artistiques ou aux différentes manifestations culturelles de la R.D.A., telles que l'Académie des Beaux-Arts de Berlin Est, la Maison de la Culture de Potsdam ou les galeries indépendantes, et ensuite aux artistes des grands centres de production artistique : Berlin, le Nord, Dresde, Chemnitz/Altenburg et enfin Leipzig/Halle. Aucun article n'est consacré à Wieland Förster en particulier, mais son nom est cité à plusieurs reprises. Sa sculpture *Martyre* (1966) est choisie par l'historien d'art Harald Olbrich comme exemple de désaccord entre la ligne imposée par les politiciens, qui préconisent un art héroïque et triomphant, et l'œuvre de W. Förster qui exprime la fragilité de l'homme et annonce dans les années soixante de nouvelles tendances dans la vie artistique<sup>13</sup>. Il est cité par un autre historien d'art important de R.D.A., Lothar Lang, comme un des représentants marquants de l'école de sculpture de Berlin, elle-même dominante dans le pays<sup>14</sup>. Barbara Barsch, rédactrice de la revue *Arts Plastiques*, souligne le renouvellement apporté au début des années soixante par W. Förster et Werner Stötzer dans la sculpture berlinoise, en notant l'influence du paysage sur la sculpture de W. Förster, et aussi une sensualité qui s'oppose à l'exigence d'idéalisation de la culture officielle<sup>15</sup>. Horst Zimmermann, directeur depuis 1985 de la Galerie des Maîtres Modernes à Dresde, classe W. Förster parmi les "jeunes artistes de l'opposition" qui se regroupaient dans les années soixante autour du peintre Niemeyer-Holstein<sup>16</sup>. L'écrivain Dieter Hoffmann, spécialiste de la vie artistique saxonne, qui était passé à l'Ouest, signale les dessins du *Labyrinthe* et le texte du journal dans un article intitulé *L'art dans le paysage de l'Elbe*<sup>17</sup>. Erhard Frommhold, critique d'art et auteur de nombreux ouvrages, mentionne tout naturellement la sculpture de W. Förster *Le grand homme triste* (ill.16), qui se dresse sur une place de Dresde, dans son article sur Dresde - 13 février 1945<sup>18</sup>. Le galeriste Johannes Kühl, de Dresde, rappelle que W. Förster fait partie des artistes qu'il a exposés et qu'il tient à mentionner dans l'histoire d'une galerie audacieuse<sup>19</sup>. Enfin Andreas Hüneke, qui a travaillé plusieurs années à la galerie nationale de Moritzburg à Halle, rappelle que les collections comprennent quelques œuvres de W. Förster qui font contrepoint à la sculpture traditionnelle de Halle<sup>20</sup>.

**1991** : La nouvelle situation, c'est aussi la liberté, la fin de la censure. W. Förster est libéré de l'engagement au silence qu'il avait dû signer à sa libération en 1950 et il peut enfin parler de son emprisonnement à Bautzen. Il achève sa pièce inspirée par sa détention et intitulée *Les inégaux* (*Die Ungleichenen*), à laquelle il voulait d'abord donner le titre de *La cellule* (*Die Zelle*), et la publie<sup>21</sup>. C'est la première œuvre pour le théâtre qu'il ait écrite, même si les rôles qu'il a tenus dans une troupe d'amateurs avant de commencer ses études aux Beaux-Arts l'ont familiarisé avec les problèmes du genre dramatique. Ses premiers spectateurs l'avaient même poussé à devenir acteur mais il y avait renoncé, ne se sentant pas d'une santé assez robuste. S'il aborde pour la première fois l'écriture d'une pièce, c'est qu'à ses yeux la dureté des expériences qu'il a faites à la prison de Dresde et à Bautzen ne peut être exprimée que par la confrontation des personnages dans les dialogues, dialogues entre les Soviétiques et les prisonniers, dialogues tout aussi impitoyables entre les prisonniers dans la cellule surpeuplée. Sont rassemblés là, au hasard des arrestations : un jeune garçon à l'âge où W. Förster lui-même a été emprisonné, un menuisier, un droit commun, un ancien syndicaliste nazi, un membre de la défense antiaérienne, un boulanger, un mécanicien, tous Allemands, et deux Russes, victimes, eux aussi, du stalinisme, un conducteur de char et un rescapé de l'armée Vlassov. W. Förster intitule sa pièce, qui se passe alternativement dans la salle d'interrogatoire et dans la cellule, *Les inégaux*. *Dans la nuit les interrogatoires* et en effet cette expérience est celle de l'inégalité entre les hommes, inégalité entre les vainqueurs, les Soviétiques occupant l'Allemagne et les vaincus, Allemands arrêtés pêle-mêle mais aussi, nous l'avons vu, Russes. L'inégalité caractérise également les relations entre les détenus, entre les caïds et les faibles que les plus forts s'ingénient à accabler et peuvent conduire au suicide. L'inégalité préside à la distribution des maigres rations de nourriture, car les bourreaux ont compris qu'ils n'avaient pas besoin d'agir eux-mêmes, mais qu'en utilisant le mouchardage, en divisant leurs victimes par un traitement arbitraire, ils faisaient naître entre elles une haine qui servait au mieux leurs intérêts et assurait l'autodestruction des prisonniers. La pièce dévoile tout le machiavélisme des détenteurs d'un pouvoir absolu, mais révèle en même temps que les gardiens et les détenus sont "des victimes de leur époque, les produits de systèmes inhumains", comme le note le journaliste Veit Stiller dans un article du 4-11-1995<sup>22</sup>. C'est un texte d'une grande brutalité: un prisonnier meurt dans la cellule, un autre se suicide, les femmes soviétiques mènent avec un délinquant un jeu pervers; les détails sordides de la détention, par exemple ceux qui concernent les besoins naturels des détenus, deviennent obsessionnels parce que soumis eux aussi à la tyrannie des gardiens, et montrent toute la misère de la condition humaine, dès qu'elle est victime d'un arbitraire brutal. W. Förster a légèrement remanié son texte pour une seconde publication en 1995 par la maison d'édition Volk und Welt, où il avait fait paraître le journal de Tunisie et le *Labyrinthe*<sup>23</sup>. Les quelques variantes ont pour but de couper les répliques trop longues et d'apporter des précisions pour faciliter la compréhension de dialogues faits pour être entendus plutôt que lus. Jusqu'ici la pièce n'a pas été représentée.

Un film de la DEFA, en trois épisodes, intitulé *Compte-rendu d'une captivité* (*Protokoll einer Gefangenschaft*), dont le metteur en scène est Peter Voigt et le chef opérateur Christian Lehmann, a été tourné sur la captivité de W. Förster à Dresde et projeté à l'Académie. L'artiste est reconnu comme victime du stalinisme, comme il est indiqué dans la biographie du catalogue de l'exposition de Magdebourg. Dans les pages culturelles du *Nordkurier* du 21 février 1992, Lutz Prescher, représentant l'Agence de presse allemande, commente le dernier épisode de la projection du film. Dans la *Neue Zeit* de Berlin, en date du 29-2-1992, le journaliste Reinhard Wengierek consacre un article au film et à la séance de projection à l'Académie, suivie d'une discussion, et cite les paroles de W. Förster qui sont une incitation à pardonner, à mettre un terme à l'engrenage de la violence : "Réagir par la violence à la violence et à l'injustice qu'on a subies signifie qu'on prolonge la spirale de l'inhumain. Il est beaucoup plus important de faire tomber les murs qui nous rendent étrangers les uns aux autres en parlant ensemble. Il s'agit toujours d'avoir la force de pardonner autant que possible"<sup>24</sup>.

W. Förster continue à mener de front son activité d'écrivain et de sculpteur. Il travaille au portrait du comédien Bernhard Minetti (1991/92), dont la personnalité et le visage l'intéressent. À la fin de l'année un exemplaire de la stèle-portrait de H. Böll est installé dans la maison de campagne de H. Böll à Langenbroich, destinée à devenir un centre de rencontres. W. Förster expose à Stade près de Hambourg, puis à Lindau, en été, les statues et les dessins qu'il avait présentés à Vienne. La maquette du catalogue est la même que celle de Vienne, mais de façon significative des détails ont été gommés. Ainsi les prix reçus en R.D.A. ont-ils disparu de la biographie : dans les mois qui suivent la réunification, il paraît plus sage de faire

oublier les distinctions dont on a bénéficié sous le régime précédent. Cela vaut pour les cadres de l'industrie de l'ex-R.D.A. qui cherchent à s'intégrer à l'économie occidentale comme pour les artistes, les élites de R.D.A. étant a priori suspectes d'avoir pactisé avec le communisme. Les distinctions sont censées avoir récompensé la docilité plus que le talent. Il faudra quelque temps pour que l'on arrive à une appréciation plus nuancée et pour que la situation se normalise. C'est ainsi que dans le catalogue de la grande exposition que W. Förster organise à Magdebourg en 1995 les prix Käthe Kollwitz et le prix Kleist sont de nouveau mentionnés. En 1991 encore, à l'automne, il participe à une exposition collective à Darmstadt à sur *La figure dans l'espace* à la galerie Claus K. Netuschil.

Il devient membre du P.E.N. (Est) et il quitte l'Académie à l'automne, parce qu'elle n'a pas fait le travail nécessaire de réévaluation de son histoire, au grand jour et en recherchant la vérité. Il explique sa décision dans une lettre de démission adressée le 23-9-1991 à Heiner Müller, et dont la *Berliner Zeitung* se fait l'écho. Ensuite il participe à la création de l'Académie de Saxe à la demande des artistes de Dresde.

En **1992**, il publie des extraits du *Paris-Tagebuch* dans *ndl* (3-92), il écrit un scénario de film intitulé *Notre pain quotidien* (*Unser täglich Brot*) pour l'émission *Les sept prières du Notre-Père*, dont le metteur en scène est Eduard Schreiber, qui avait réalisé un documentaire en 1979 sur W. Förster. Il fait une exposition à Berlin, à la galerie Leo.Coppi, avec deux peintres, et une autre exposition dans le hall de la gare de Leipzig, au cours de laquelle certaines sculptures sont endommagées par des vandales. En été il expose à Schmalkalden au musée du château de Wilhelmsburg. Une exposition est organisée par la radio WDR de Cologne à l'automne, précédée d'une lecture de sa nouvelle *La porte scellée* sur WDR3 en avril. En septembre il enregistre un entretien radiodiffusé, intitulé *Passion*, avec Astrid Kuhlmeier et un reportage télévisé sur lui est projeté sur ARD, intitulé *Ein stiller Rebell*. Le metteur en scène est Michael Trabitzsch. Dans le numéro de septembre-octobre de 1992 de *Sinn und Form* (cinquième cahier) est publié un entretien de Klaus Hammer avec W. Förster. Cet entretien lui permet de revenir sur ses années de travail en R.D.A. Il a le sentiment d'avoir pu créer au prix de difficultés matérielles certes, mais librement, et ne voit pas, après la Chute du Mur, la nécessité d'infléchir le cours de son œuvre<sup>25</sup>. À la fin de l'année sont organisées une nouvelle exposition et une lecture à la galerie Oder Form à Berlin. Il commence à travailler à un monument aux victimes du stalinisme qui sera placé à Dresde. Il fait une sculpture intitulée *Anonyme - Sans visage* (*Namenlos - Ohne Gesicht*), sous-titrée *Anna Achmatowa*, car le titre est un vers d'un poème d'Anna Achmatowa. Elle est consacrée aux victimes du stalinisme dans tous les pays. W. Förster réalise en bronze des paysages vus d'avion (*Plastische Flugbilder*). Il commente ces œuvres dans un entretien avec A. Roscher et dans l'interview de G. Cimaz-Martineau.

En **1993**, au printemps, il se rend à Korschbroich pour le vernissage d'une exposition, puis participe à une exposition collective à la Volksbühne en hommage à Erich Arendt et écrit un texte pour le poète, à qui il voue une constante admiration<sup>26</sup>. Il expose de nouveau à la galerie M à Marzahn, et réalise une émission de radio sur le paysage, le 12 avril 1993, avec Astrid Kuhlmeier qui l'avait déjà interviewé dans *Aperçus*. Il participe à une exposition collective à Munich sous le titre *Espoir contre la violence* (*Hoffnung gegen Gewalt*); en été, il expose à Brunswick à la galerie Torhaus, à l'automne de nouveau, à la galerie Netuschil à Darmstadt et à la galerie Zunge à Berlin. Il fait un nouveau voyage en Suisse saxonne en août pour aller chercher du grès pour ses sculptures. En septembre, il est à Spire pour placer le buste de Purmann dans la cour de sa maison natale, puis à Bad Schwalbach où est mise en place la sculpture *Mittleres Paar* dans la cour du Kreishaus. Il publie *Notre pain quotidien* (*Unser täglich Brot*) dans *Sinn und Form*, texte d'un film dans une série sur les sept prières. Eduard Schreiber réalise un film sur *Le grand homme triste* (ill.16) pour lequel W. Förster écrit le texte. Continuant à suivre ses anciens élèves de l'Académie, il fait une présentation de Michael Voges et de Sabine Curio.

En **1994** W. Förster expose à la galerie Lange (1-4-1994), près du Kurfürstendamm. Lors du vernissage, il est présenté par Walter Jens. Le texte de l'allocution paraît ensuite dans *Sinn und Form*<sup>27</sup>. Le journal *Neue Zeit* commente l'événement dans son numéro du 28 avril 1994 et donne des extraits du discours de Walter Jens. W. Jens commence par évoquer les scènes du film tourné sur les lieux de la détention de W. Förster à Dresde et par constater que c'est dans les sculptures de *Passion* (ill.7) et de *Martyre* (ill.5) que W. Förster a projeté ses souvenirs, ainsi que dans la parabole *Notre pain quotidien*. W. Jens rappelle alors que W. Förster a dû taire la vérité sur son emprisonnement jusqu'à la chute du Mur et que Fühmann estimait

avec raison qu'on ne pouvait parler de W. Förster si l'on ignorait ce qui s'était réellement passé dans sa jeunesse. Ce silence forcé a conduit W. Förster à objectiver sa souffrance dans le *Ecce homo*, dans "l'homme qu'on empale, qu'on fusille, qu'on pend". Devenu professeur et académicien, W. Förster est resté "fidèle aux victimes... ", du bon côté, sans avoir partie liée avec le pouvoir. Un homme qui pose des questions, un disciple de Socrate<sup>28</sup>. Les hommes dont il a choisi de faire le portrait se ressemblent par leur humanité, leur sens de la solidarité et pourraient engager un dialogue animé. L'œuvre de W. Förster semble à W. Jens soustendue par la dialectique de la souffrance, de la mort et de l'amour et dominée par le paysage, paysages méditerranéens, paysages de l'Allemagne du Nord, paysages vus du ciel. Utilisant de multiples techniques d'expression, W. Förster a atteint l'objectif qu'il s'est fixé: "Je suis venu du chaos et je voulais rassembler et faire renaître un reste d'humanité"<sup>29</sup>. Ses récits de voyage paraissent, aux yeux de W. Jens, dignes de figurer dans une anthologie de la prose du XX<sup>e</sup> siècle. Cette brève analyse du contenu du discours ne rend pas compte de la force des images que W. Jens choisit et qui révèlent à quel point et avec quelle sensibilité il a pénétré dans l'univers esthétique et dans la vision du monde de W. Förster.

Début avril 1994 W. Förster se rend à Spire pour inaugurer la stèle du peintre Purrmann qui est mise en place dans la maison de Purrmann le jour anniversaire de la naissance du peintre. Le journal *Rheinpfalz* du 11-4-1994 rend compte de l'événement. Depuis 1991 l'Association des Beaux-Arts et la maison Purrmann de Spire collectaient des fonds pour faire l'acquisition de cette stèle, exécutée en 1980 et dont il existe quatre exemplaires en bronze, un au musée Purrmann de Langenargen, le second à Leipzig, le troisième dans la famille de Purrmann à Starnberg et le dernier précisément à Spire. Lors de l'inauguration, W. Förster a rappelé que Purrmann représentait pour lui la clarté du monde méditerranéen dont il avait la nostalgie en R.D.A. Dès 1960 il avait affiché dans son atelier une reproduction de Purrmann qui lui apportait clarté et lumière. Nous remarquons la continuité des préoccupations et de l'intérêt de W. Förster pour un petit nombre d'artistes qui restent ses références à travers les années. Un autre journal rend compte de l'inauguration. Il s'agit de *Speyerer Tagespost*, en date du 11-4-1994, qui reprend, dans la rubrique des nouvelles locales, sensiblement les mêmes informations que le *Rheinpfalz*.

En outre W. Förster fait une petite exposition à Bernau et participe à une exposition collective dans l'église des Franciscains à Berlin, avec son élève Marie Luise Bauerschmidt, Sabine Grzimek et un sculpteur japonais qui vit à Berlin, Yoshimi Hashimoto (12-5 au 12-10 - 1994). À l'automne, il expose avec le peintre Gerda Lepke à la galerie am Strausbergerplatz, puis à la galerie C.G. Boerner à Düsseldorf qui a des relations avec les États-Unis, enfin à la Deutsche Bank à Berlin-Charlottenburg, où il est présenté par Claude Keisch. Le journal *Die Welt* (27-10-1994) consacre un article à cette exposition, en insistant sur le plâtre intitulé *La victime* (ill.24) qui est au centre de l'exposition, sur la reprise du thème du *Labyrinthe*, cette fois-ci dans des tonalités claires, sur les *Aperçus* et sur *Les vues d'avion*. À l'occasion de cette exposition un long article est consacré à W. Förster dans le *Berliner Zeitung* des 29/30 octobre 1994. Cet article présente W. Förster comme un résistant, tout en ne passant pas sous silence les "années de travail à l'Académie de R.D.A., pleines de contradictions"<sup>30</sup>. La rédaction reçoit trois coups de téléphone anonymes, réclamant un droit de réponse à l'article. Certains artistes acceptent mal que W. Förster se soit relativement bien reconverti au système capitaliste, dans la mesure où il n'est pas oublié, mais présent dans les galeries, les musées, les médias. Ces phénomènes de rivalités, de jalousies, qui existaient auparavant, mais ne se manifestaient pas de la même façon, et qui s'exaspèrent dans un système concurrentiel, sont nouveaux pour W. Förster qui les ressent comme particulièrement pénibles.

Le 30 octobre 1994 une, émission radiophonique faite par Joachim Teschner présente des textes et des sculptures de W. Förster sur une musique de jazz de Keith Jarrett. Il a la satisfaction de voir que sa sculpture *La grande figure de Neeberg* (ill.14) est exposée dans la cour de la Nationalgalerie, Potsdamer Strasse. Il exécute la sculpture *La victime* (Das Opfer, ill.20), là encore la continuité est frappante, dès les années soixante plusieurs sculptures portent ce titre; W. Förster fait remarquer, dans l'entretien avec A. Roscher, publié quelque temps après dans *ndf*, que rien ne s'est produit dans le monde qui rende cette sculpture anachronique. Il commence un torse et se remet à la peinture qu'il avait pratiquée dans sa jeunesse. Le 12 octobre il fait une lecture à Fürstenwalde. Il poursuit la rédaction des *Lettres à Alena*. En janvier il tourne un film sur *Der grosse trauernde Mann* (ill.16) et écrit le scénario d'un film documentaire tourné par le metteur en scène Eduard Schreiber dans la série des *Monuments*. Le 4 juin est projeté de nouveau *Ein stiller Rebel*. Des reporters de la Deutsche Welle viennent faire une émission à Wensickendorf pour



préparer le 65<sup>e</sup> anniversaire de W. Förster, qui coïncide avec le 50<sup>e</sup> anniversaire du bombardement de Dresde.

En 1995 le numéro de janvier de *ndl (Neue Deutsche Literatur)* publie un entretien de W. Förster avec Achim Roscher. Celui-ci rappelle les étapes de la formation du sculpteur et ses premières œuvres. W. Förster évoque son enfance, son individualisme qui se manifeste très tôt, le bombardement de Dresde, l'emprisonnement, qui ont marqué son œuvre, mais l'important a été de trouver une forme pour exprimer tout cela, car lorsque W. Förster sculpte, il ne pense pas à délivrer un message, "il s'agit alors seulement de mesures, de rythmes, de volumes"<sup>31</sup>. W. Förster rappelle comment, grâce à Konrad Wolf, il est devenu membre de l'Académie. Il donne différentes précisions sur ses œuvres, auxquelles nous nous sommes déjà référé.

Le film de Peter Voigt est projeté au cinéma d'art et d'essai le Babylon, à Berlin. Le journal *Neue Nachrichten* publie un compte-rendu le 19-1-1995 et rappelle la biographie et l'évolution de W. Förster, en insistant sur sa détention. Le journaliste a intitulé son article : "Comme dans les geôles de Piranèse".

Le 65<sup>e</sup> anniversaire de W. Förster coïncide avec le cinquantième anniversaire du bombardement de Dresde. Ces deux événements conjoints donnent lieu à toute une série d'articles dans la presse, dans *Freitag*, le *Neues Deutschland*, les *Sächsischen Neue Nachrichten*, la *Sächsische Zeitung* de Dresde, la *Berliner Zeitung*, le *Hallesches Tageblatt*. Le critique et historien d'art Peter H. Feist, qui suit l'œuvre de W. Förster depuis de longues années, publie deux articles sur W. Förster. Dans *Freitag* il rappelle les traumatismes de sa jeunesse, sa volonté de témoigner contre l'abaissement de l'homme, l'ordre de ne pas parler de sa détention et le langage chiffré des dessins, des labyrinthes qui évoquent les cachots. W. Förster a choisi l'art figuratif, bien qu'il maîtrise les techniques de l'abstraction. En R.D.A. il a été interdit d'exposition, puis couvert de prix. Peter H. Feist souligne l'importance du *Grand homme triste* (ill.16), dédié aux victimes des bombardements. Le corps replié et en proie à une violente tension intérieure de cette sculpture, capitale dans l'œuvre de W. Förster, exprime à la fois la peur, la culpabilité, la honte et l'espoir. L'expérience de la souffrance, loin de briser l'auteur de la sculpture, l'a rendu "plus fort et plus capable d'amour"<sup>32</sup>. Dans le *Neues Deutschland* des 11/12-2-1995 Peter H. Feist insiste sur la place de W. Förster dans la sculpture de R.D.A. et sur la voie originale qu'il a suivie et continue de suivre. Klaus Hammer, dans les *Sächsischen Neueste Nachrichten* du même jour caractérise de façon pertinente la sculpture de W. Förster. Dans la *Sächsische Zeitung* de Dresde (11/12-2-1995) l'accent est mis sur la sculpture du *Grand homme triste*, avec l'annonce du retour de cette sculpture au centre de la ville, près du château. Elle se trouvait jusqu'en septembre 1992 sur la place Georg Treu, entre l'Association des Beaux-Arts (Kunstverein) de Saxe et l'Albertinum.

W. Förster avait souhaité que sa sculpture soit inaugurée pour le quarantième anniversaire du bombardement. Les autorités de la ville la trouvaient trop pessimiste. On parvint à un compromis et la sculpture fut présentée au public quelques jours avant le 13 février dans le cadre d'une exposition intitulée *Dresde lance un avertissement (Dresden mahnt)*. W. Förster désirait qu'un exemplaire de sa sculpture fût placé à Coventry, en signe de réconciliation, mais le projet n'a pas pu être réalisé. Ingeborg Ruthe rappelle, dans la *Berliner Zeitung* (13-2-1995), que c'est Konrad Wolf qui a insisté pour que l'on installe l'œuvre près de la Frauenkirche, mais que les autorités de Dresde avaient préféré le voisinage de l'Albertinum. La sculpture avait dû être mise en dépôt lors de l'ouverture du chantier de l'Académie des Beaux-Arts de Dresde. Elle trouve près du château un nouvel emplacement, plus favorable. Le *Hallesches Tageblatt* se fait l'écho de l'événement en rappelant les liens de W. Förster avec la ville de Dresde et loue la discrétion de l'artiste<sup>33</sup>.

W. Förster publie un long texte dans le numéro spécial consacré par la *Sächsische Zeitung* (13 février 1995) à l'anniversaire du bombardement, intitulé *Le cœur éclaté (Das geborstene Herz)*. Le texte est accompagné d'une reproduction de la sculpture *La victime (Das Opfer, ill.20)* dont il est question quelques jours plus tard, en date du 20 février, dans les *Potsdamer Neueste Nachrichten*, car une association a été créée dans le cadre de laquelle on a ouvert une souscription pour faire l'acquisition de cette sculpture pour la ville de Potsdam. Le prix en a été fixé à 100 000 DM, elle sera placée dans un bâtiment appelé Hôtel des

Tilleuls (Lindenhotel) qui a servi de centre de détention au parti nazi et au KGB et qui doit devenir un centre de documentation sur la justice dans les régimes totalitaires.

Le texte de W. Förster dans la *Sächsische Zeitung* encadre la sculpture du *Grand homme triste* (ill.16), photographiée par Hans Pölkow, qui avait réalisé la plupart des clichés de la monographie de 1977. La légende précise que la sculpture a été placée devant le château. Dans un encadré latéral se trouve une photo de W. Förster en train d'écrire et un rappel de sa biographie et de ses liens avec Dresde. La page est complétée par le témoignage de deux écrivains, Victor Klemperer et Jochen Laabs, qui ont vécu le bombardement du 13-2-1945. W. Förster rappelle que la décision de faire des ruines de la Frauenkirche un monument à la destruction de Dresde n'a pas réussi à servir d'avertissement et à empêcher le bombardement d'autres villes. Mieux vaut alors la reconstruire. W. Förster s'est souvent vu poser la question : Pourquoi avez-vous quitté Dresde pour Berlin ? Il explique ici qu'il a voulu fuir des souvenirs pénibles et chercher dans l'atmosphère plus libre de Berlin une forme pour exprimer la souffrance vécue. Il a connu à Dresde une première attaque aérienne en octobre 1944, puis le grand bombardement que personne n'attendait dans une ville qui se croyait protégée par ses trésors artistiques. Il approuve pleinement le projet de reconstitution des terrasses de Brühl mais déplore que le tissu urbain autour du Vieux Marché (Altmarkt) ait été définitivement détruit. Il espère que les urbanistes respecteront ce qui faisait le charme particulier de Dresde autrefois, l'intégration harmonieuse des bâtiments dans la verdure et les courbes douces de la vallée de l'Elbe. Il conclut sur ce que Dresde lui a donné : "Ce que j'ai emporté avec moi de Dresde il y a plus de trente ans, ce n'étaient pas seulement les expériences de la dictature et de la terreur, c'était et c'est toujours le paysage, dans lequel repose la ville, son territoire, parsemé de verdure, de grands peupliers et de vastes prairies, ce sont les souvenirs des aventures au moment des hautes eaux, l'odeur du fleuve, les banlieues, les maisons et les cités, les villas, les châteaux et les églises, accueillantes et harmonieuses. Un peu de la culture saxonne et baroque m'a été donné en partage"<sup>34</sup>.

En avril, à l'occasion de la commémoration de la chute de Francfort-sur-l'Oder en 1945, une version en bronze du *Grand Martyre* de W. Förster est placée près de la salle des concerts de la ville. Le *Tagesspiegel* de Berlin en présente une photographie dans son édition du 25-4-1995. À cette occasion la *Märkische Oderzeitung* (22/23-4-1995) fait évoquer par Rudolf Loch, auteur d'une biographie de Kleist, la commande par la ville natale de Kleist d'une grande sculpture dédiée à l'écrivain.

W. Förster publie *Passages de frontières (Grenzgänge)*, titre inspiré de Walter Jens qui utilise dans son discours le terme de passeur de frontière, "Grenzgänger"). Dans ce livre, il reprend des textes déjà parus, *Les inégaux (Die Ungleichenen)*, publié à part à Munich en 1991, *Notizen vom Weiterleben* et le texte de Walter Jens, publiés antérieurement dans *Sinn und Form*. La *Sächsische Zeitung* de Dresde publie dans son magazine littéraire du 31-3-1995 une critique du livre *Passages de frontières*. Karin Grossmann, l'auteur de l'article, voit dans la pièce *Les inégaux*, qu'elle analyse, une pièce radiophonique. *Notizen vom Weiterleben* lui paraît exprimer l'impuissance de l'individu en R.D.A., son sentiment à la fois d'abandon et de dépendance. Elle conclut que les récits comme les statues de W. Förster sont des paraboles qui doivent être interprétées. De même, dans le *Neues Deutschland* du 16 juin, Irmtraud Gutschke voit dans la pièce et dans le récit des situations existentielles qui dépassent le cadre de la R.D.A. et invitent à la réflexion. Au mois d'août le livre fait l'objet d'une émission radiophonique sur NDR et en septembre d'un article de l'écrivain Friedrich Dieckmann dans la *Berliner Zeitung* (2/3-9-1995). Christiane Schott, dans la *Neue Züricher Zeitung* (5-9-1995), évoque à propos des *Inégaux* les *Morts sans sépulture* de Sartre.

W. Förster fait une lecture publique à Stralsund le 6 mai 1995 et expose à Magdeburg et au château de Mosigkau, près de Dessau, à l'occasion de son 65<sup>e</sup> anniversaire. Une allocution est prononcée par le Ministre de l'Éducation du Land de Saxe-Anhalt. Une pièce d'Olivier Messiaen intitulée *Apparition de l'Église éternelle. Dieu parmi nous* est jouée à l'orgue par Thomas Lennartz. Le catalogue porte le titre d'*Amour et Mort (Liebe und Tod)* et présente les grandes lignes de l'œuvre, des sculptures et des dessins. Le monastère de Notre-Dame, à Magdebourg, est pour W. Förster un lieu privilégié où il expose depuis 1973. Il a exécuté une porte en bronze pour ce bâtiment presque millénaire. L'exposition qui se tient en même temps au château de Mosigkau à Dessau, met en relief les deux grandes sources d'inspiration de W. Förster : la souffrance et l'érotisme. Un catalogue, intitulé *Amour et Mort* illustre la double exposition. C'est une vaste rétrospective qui reprend les grandes œuvres, telles que *Passion* (ill.7), le *Grand homme triste* (ill.16) et les

travaux les plus récents comme le portrait de Böll, celui de *Bernhard Minetti* et *La victime* (ill.24). Plusieurs articles étudient des aspects de l'œuvre de W. Förster : l'expression de la souffrance (R. Hagedorn), les joies et les souffrances (A. Martin), le labyrinthe (Uwe J. Gellner), le féminin (W. Savelsberg). W. Förster s'attache, quant à lui, aux stèles portraits et aux portaits posthumes.

L'automne est marqué par trois événements importants pour W. Förster, la mise en place de trois de ses sculptures dans des lieux publics à Dresde, à Berlin et à Potsdam. La première sculpture s'intitule *Sans nom - sans visage* (*Namenlos. Ohnæe Gesicht*) et est dédiée à tous ceux qui ont été injustement poursuivis. Elle est placée dans la cour de l'Université Technique de Dresde, dont les locaux ont servi après la guerre de centre de détention, et où W. Förster a été emprisonné et a subi des interrogatoires dans les conditions que nous savons. À l'occasion de l'inauguration, le 7 novembre 1995, Wieland Förster prononce une allocution qui est reproduite dans la *Sächsische Zeitung* du 8 novembre. Il retrace son parcours et regarde au-delà des frontières de l'Allemagne pour évoquer d'autres victimes de la dictature stalinienne, Pasternak, Achmatova et Soljenitsyne et il conclut : "Nous sommes responsables de l'avenir de l'Europe et nous ne devons pas nous murer dans le deuil national"<sup>35</sup>. Le 14 novembre la *Berliner Zeitung* informe ses lecteurs qu'une stèle représentant Heinrich Böll et exécutée par Wieland Förster va être dressée devant la bibliothèque du quartier de Prenzlauer Berg qui doit porter le nom de bibliothèque Böll. En présentant son portrait le sculpteur insiste, comme il l'avait fait dans *Labyrinthe*, sur les similitudes entre l'œuvre et le visage de l'écrivain : "Son visage, dit-il, est identique à son œuvre, marqué par le don de soi, la responsabilité qu'il s'impose et qu'il assume, sans se ménager frileusement"<sup>36</sup>. Les premières esquisses remontent à 1981 et un exemplaire de la stèle se trouve en Rhénanie. Quelques jours plus tard, le 22 novembre, à Potsdam était mise en place une troisième sculpture intitulée *La victime* (*Das Opfer*, ill.24), un tronc crucifié. La date de l'inauguration n'était pas due au hasard. C'était le jour de pénitence (Busstag). La sculpture avait été acquise par une fondation de soixante personnalités, parmi lesquelles le président Roman Herzog, et le lieu qui devait la recevoir était symbolique, c'était une ancienne prison, nazie depuis 1943, puis soviétique jusqu'en 1952 et administrée ensuite et jusqu'à la chute du Mur par la R.D.A.. La sculpture, qui rappelle le sort des prisonniers qui se sont succédé dans les bâtiments du 54 Lindenstraße, est présentée par W. Förster dans la *Berliner Zeitung* du 22 novembre. Le journal de la Marche de Brandebourg, *Zeitung für das Land Brandenburg* et la *Märkische Allgemeine* du même jour publient une photo de l'installation de la sculpture dans la cour du Lindenhof en présence du sculpteur. Deux autres photos de la même cérémonie, accompagnées d'un article, paraissent dans les *Dernières Nouvelles de Potsdam*, (*Potsdamer Neueste Nachrichten*) à la même date. W. Förster insiste sur le fait que son œuvre n'est pas dédiée seulement aux victimes de la Stasi, mais aux victimes de toutes les dictatures, et qu'elle doit donner au spectateur le sentiment qu'il est responsable du traitement infligé à ceux qui sont poursuivis. Lui qui avait détesté dans son adolescence le pouvoir nazi se rappelle avoir été traité par les Soviétiques comme un nazi. Le 23 novembre le *Tagesspiegel* rend compte de l'événement de la veille en citant l'allocution du maire de Potsdam et celle de W. Förster. Le 24 *Die Zeit* publie un article qui rappelle la mise en place des deux sculptures de Dresde et de Potsdam, les décrit, évoque brièvement les années de détention de W. Förster et cite quelques phrases de son allocution, en insistant sur sa volonté de réconciliation.

En Allemagne les anniversaires marquants, cinquante ans, soixante ans, soixante-cinq ans sont souvent marqués, pour les artistes de renom, par de grandes expositions qui sont des bilans provisoires. Pour W. Förster ce fut, en 1980, l'exposition de Berlin, en 1990, celle de Vienne, en 1995, celle de Magdebourg et les célébrations de Dresde et de Potsdam. En 1996 cependant on ne saurait dire que son nom retombe dans l'oubli. Le 23 janvier, a lieu une cérémonie pour la fondation de l'Académie des Beaux-Arts de Saxe, en présence du Ministre-président de Saxe, Kurt Biedenkopf. W. Förster, qui fait partie des membres fondateurs, prononce à cette occasion un discours, dans lequel il souhaite une Académie se réclamant, certes, de la grande tradition saxonne, mais ouverte et démocratique, regroupant des artistes, fragiles et menacés, insatisfaits comme tous les artistes, mais responsables. Le numéro du 4-3-1996 de *Die Welt* annonce dans un entrefilet que W. Förster a obtenu pour l'ensemble de son œuvre le Prix artistique de la ville de Dresde, doté de 20 000 Marks. Les *Dresdner Neueste Nachrichten* et la *Sächsische Zeitung* rendent à cette occasion hommage à W. Förster, en insistant sur deux de ses sculptures qui ont été placées au centre de la ville. Une exposition des œuvres de W. Förster se tient à Spire du 28 avril au 2 juin. Il est présent au vernissage. En outre il participe à une exposition au Palais Taschenberg à Dresde avec plusieurs artistes célèbres de l'ex-R.D.A. : Lothar Böhme, Manfred Böttcher, Dieter Goltzsche, Werner Stötzer et Hans Vent. En mai, en

présence de W. Jens, un exemplaire de la stèle-portait de Heinrich Böll est placé devant la bibliothèque principale du Prenzlauer Berg, qui porte le nom de Böll. C'est une conseillère municipale, Barbara Teuber, qui a lancé ce projet et collecté des fonds auprès d'entreprises et de banques pour le réaliser. W. Förster a lui-même généreusement contribué. Dans son discours de présentation W. Jens, qui a été l'ami de H. Böll, a insisté sur la parenté spirituelle entre Böll et W. Förster, leur goût commun de la lecture, leur amour de l'antiquité classique, et surtout leur sens de la justice, ainsi que le rapporte un article de Christine Brühl dans *Die Zeit*, en date du 7-6-1996.

Au cours de l'année 1996 paraît dans la maison d'édition DuMont un grand ouvrage sur l'art de la zone d'occupation soviétique et de la R.D.A., intitulé *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990* - et publié sous la direction de Günter Feist, Eckhart Gillen et Beatrice Vierneisel. Un article de Fritz Jacobi traite de la sculpture et des commandes de trois sculpteurs : Gustav Seitz, Werner Stötzer et W. Förster. Prenant du recul, les historiens d'art de l'ex-R.D.A. font à W. Förster la part plus belle que dans l'ouvrage publié à Cologne au moment de la réunification, *Kunst in der DDR*, sous la direction de Eckhart Gillen et Rainer Haarmann, dans lequel W. Förster n'était mentionné que de façon plus allusive.

En avril W. Förster écrit un texte intitulé *Chambres à Berlin (Berliner Zimmer)*, dans lequel il évoque le Dresde de sa jeunesse, son départ pour Berlin, la terrible crise du logement qui sévissait encore dans la ville au début des années soixante, les taudis et la promiscuité qui étaient le lot d'un jeune artiste arrivant dans la capitale de la R.D.A., une logeuse détestable et son mari tuberculeux, les créatures de la nuit à Berlin, quand il essaie d'échapper à l'enfer de sa chambre. Rien de lumineux dans ces souvenirs de jeunesse.

Au début de **1997** W. Förster achève le portrait de Walter Jens. La fondation Friedrich Ebert, qui doit emménager dans de nouveaux locaux, lui commande une grande stèle portrait de Willy Brandt. Il achève une sculpture intitulée *Nike (Victoire)*. Il prépare une exposition qui doit se tenir à Dresde en sélectionnant sculptures et dessins. Du 14 juin au 11 juillet 1997 à la Galerie Profil de Weimar se tient une exposition de tableaux et de sculptures de W. Förster. Le lendemain du vernissage, le 15 juin 1997, l'artiste fait une lecture publique d'un extrait de son roman inédit, roman par lettres qui doit porter le titre de *L'autre (Der Andere)* à la Galerie ACC. Il prépare une exposition à Potsdam.

Au début de **1998** il termine un essai sur Caspar David Friedrich, qui doit paraître dans un ouvrage collectif, intitulé *Die grossen Dresdner*, au printemps 1999, à l'occasion de la Foire du Livre de Leipzig, aux éditions Insel. En outre il remanie son journal de voyage à Paris en vue de la publication chez Hinstorff de l'ensemble des récits de voyages, qui sont épuisés, et auxquels viendra s'ajouter également un récit inédit de voyage en Bulgarie. En mars 1998 il expose des sculptures à Aurich en Basse-Saxe, en même temps que les sculpteurs Frank Maasdorf et Werner Stötzer. Du 5-4 au 16-5 il expose des sculptures en bronze et des gravures à Francfort/Main, à la Galerie Schwind. Il prononce une allocution le 21-4-1998 pour l'ouverture de l'exposition de trois de ses anciens élèves à l'Académie : Clemens Gröszer, Thomas Jung et Michael Voges. Il prépare en outre une exposition à Dresde qui doit s'ouvrir le 10 septembre et Angelika Förster est chargée de la rédaction du catalogue

L'étude détaillée des multiples activités de W. Förster depuis la chute du Mur montre à l'évidence qu'il ne fait pas partie des artistes de R.D.A. dont Gabriele Muschter, secrétaire d'État à la Culture dans le dernier gouvernement de la R.D.A., pronostiquait l'effacement après la réunification<sup>37</sup>. Il poursuit son œuvre avec une remarquable constance dans le choix de ses sujets et dans sa manière. Il est très présent dans les galeries, dans les expositions, dans les médias. Condition nécessaire pour imposer son travail à un public très sollicité, mais non suffisante, car l'artiste a besoin de vendre, or l'œuvre de W. Förster, compte tenu de sa tonalité le plus souvent tragique, est peu susceptible d'attirer la clientèle particulière, à la recherche d'un art décoratif, elle s'adresse à quelques amateurs éclairés et aux musées, aux institutions.

## NOTES DU CHAPITRE X

### EPILOGUE PROVISOIRE ET CONCLUSION

1. Lettre de W. Förster du 15-1-1995
2. Lettre du 6-3-1990
3. Lettre du 13-3-1993
4. Toutefois au terme de longs efforts, il semble que l'ouvrage pourra être publié en 1998
5. *Berliner Zeitung* du 29/30-10-1994 : " Hätte sich '89 nichts verändert, wären diese Agonie und Schizophrenie geblieben, ich wär schon tot"
6. *Anderssein* - Herausgegeben von Gabriele Stoerk und Manfred Wolter - Berlin, 1990
7. W. Förster - *Anderssein* - op.cit.p.230: "Zu sein wie Sie" et Thomas Mann - Tonio Kröger - in *Romane und Erzählungen*, Bd.9 - Berlin und Weimar,1975 : "Zu sein wie du..."
8. W. Förster - *Anderssein* - op.cit. p. 236:"Was mir fehlt, ist der Genuss des Trivialen" . À rapprocher de "die Freuden der Gewöhnlichkeit" chez Thomas Mann
9. W. Förster - *Einblicke* - op.cit. p.174 : "(ich) befinde mich in der Situation eines Menschen, der vor einem riesigen Berg steht und zögert, ihn abzutragen, weil er keine Chance zu haben glaubt, es zu schaffen, vorerst einmal zeitlich, von der bemessenen Zeit ausgehend. Wage ich mich an den Berg oder begnüge ich mich, hin und wieder ein Teilchen herauszuschlagen, als kurzen Text, als Geschichte."
10. *Ausgebürgert* - Künstler aus der DDR und aus dem sowjetischen Sektor Berlins 1949-1989 - Catalogue de l'exposition, publié sous la direction de Werner Schmidt - p.58 et 60
11. W. Förster - Lettre du 6-3-1990
12. *Kunst in der DDR* - Herausgegeben von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann - Köln, 1990
13. *ibid.* p.69sq.
14. *ibid.* p.78sq.
15. *ibid.* p.162sq.
16. *ibid.* p.220: "junger oppositioneller Künstler"
17. *ibid.* p.246
18. *ibid.* p.252
19. *ibid.* p.334
20. *ibid.* p.422
21. W. Förster - *Die Ungleichen - In der Nacht die Verhöre* - München - 1991
22. Veit Stiller - *Auch Wärter haben Schicksale* in *Die Welt* -4-11-1995: "Darin sind die sowjetischen Wächter ebenso wie die deutschen Häftlinge als Opfer ihrer Zeit dargestellt, als Produkte unmenschlicher Systeme".
23. W. Förster - *Grenzgänge* - Zwei Texte mit einem Essay von Walter Jens - Berlin, 1995
24. *Neue Zeit* - 29-2-1992 - Article de Reinhard Wengierek : "Mit Gewalt auf erlittene Gewalt, auf erlittenes Unrecht zu reagieren bedeute, die Spirale der Unmenschlichkeit nur weiter anzuziehen. Wichtig sei vielmehr zu verstehen, um die Mauern der Entfremdungen niederzureissen durch Miteinander-Reden. Es gehe ihm immer wieder darum, die Kraft aufzubringen, soviel wie möglich verzeihen zu können."
25. Gespräch mit Wieland Förster von Klaus Hammer in : *Sinn und Form* - 1992, 5. Heft - p.826 et 829
26. W. Förster - *Phoenix und Phallus* - in *Vagant, der ich bin* - Erich Arendt zum 90. Geburtstag - Herausgegeben von Hendrik Röder - Berlin, 1993 - p.217sq.
27. Walter Jens - *Wieland Förster - Grenzgänger zwischen nahfernen Bereichen* - Berlin,1995
28. *ibid.* p.150: "dass er den Opfern treu geblieben ist,... auf der richtigen Seite und nicht im Bund mit der Macht : ein Mann, der Fragen stellt, einer aus Sokrates' Schule"

29. *ibid.* p.159: "Ich bin aus dem Chaos gekommen und wollte einen Rest Menschlichkeit zusammenbinden und wiederaufrichten."
30. Ingeborg Ruthe in *Berliner Zeitung* - 29/30-10-1994 : "den widersprüchlichen Jahren in der DDR-Kunstakademie"
31. Achim Roscher - *Gespräch mit Wieland Förster* - in *ndl* - I,95 - p.42 : "wenn ich arbeite, denke ich nicht daran, Botschaften zu verkünden, da geht es allein um Masse, Rhythmus, Volumen".
32. Peter H. Feist - *Angebot für die Katharsis* - in *Freitag* - 10-2-1995 : "Diese Leiderfahrung hat mich nicht zerbrochen, sondern stärker und liebevoller gemacht".
33. Le titre de l'article du *Hallesches Tageblatt, Leise Stimme im lauten Streit*, fait allusion à la querelle au sujet de la valeur de l'art hérité de la R.D.A. qui bat son plein au même moment.
34. *Sächsische Zeitung* - 13-2-1995 : "Was ich mitnahm aus Dresden vor über dreissig Jahren, waren nicht nur die Erfahrungen von Diktatur und Terror, es war und ist noch immer die Landschaft, in welcher die Stadt ruht, ihr Weichbild, von Grün durchzogen, von hochragenden Pappeln und weiten Wiesen, es sind die Erinnerungen an die Abenteuer bei Hochwasser, den Geruch des Flusses, die Vorstädte, Häuser und Siedlungen, die Villen, Schlösser und Kirchen freundlich und massvoll. Es ist mir ein Stück sächsische, barocke Kultur mitgegeben worden".
35. *Sächsische Zeitung* (8-11-1995) : "Wir sind verantwortlich für Europas Zukunft und dürfen uns nicht einmauern in nationale Trauer."
36. *Berliner Zeitung* - Nummer 266 (14-11-1995) : "Sein Gesicht ist mit seinem Werk identisch, gezeichnet durch Hingabe, selbstaufgelegte und durchgestandene Verantwortung, nicht ängstlich geschont."
37. Gabriele Muschter in *Kunst der DDR* - *op.cit.* - p.42

## CONCLUSION

Arrivés au terme de notre étude, quelle conclusion pouvons-nous en tirer ? W. Förster est un créateur qu'une double vocation conduit à l'écriture mais surtout aux arts plastiques et plus particulièrement à la sculpture. Si nous tentons d'établir un bilan de l'œuvre de l'écrivain, force est de dire qu'il n'a pas réussi à écrire le grand roman de sa génération qu'il ambitionnait et dont C. Wolf constate qu'il n'a pas été écrit<sup>1</sup>. Ce qu'il a réussi, ce sont des fragments, des exercices, des essais, des œuvres critiques où s'exprime sa quête du moi. Son originalité consiste à avoir élaboré un genre mixte, le journal accompagné de dessins qui lui permet de confier au lecteur ses impressions de voyage, sa perception de la société et du monde, sa recherche identitaire. Tels qu'ils se présentent, ces journaux, ces nouvelles traduisent les grandes préoccupations de la littérature allemande depuis 1945 : le souvenir de l'hitlérisme, une vision critique du monde, la quête d'une identité. Cette littérature est implicitement, discrètement critique, à l'opposé de l'optimisme de commande; elle dénonce les illusions d'un projet social toujours proclamé, rarement réalisé dans les faits. W. Förster pratique, comme les écrivains de R.D.A. non inféodés au régime en place, ce que Gabriele Muschter appelle une "Aufklärung cryptée"<sup>2</sup>. En cela il remplit un des rôles de l'artiste qui est d'exercer un contre-pouvoir en rappelant la vérité et les traits permanents de la condition humaine.

L'essentiel reste la sculpture et les arts plastiques, où l'aspect le plus frappant est la continuité dans le choix des thèmes et dans la manière, à partir du moment où, dans les années soixante, W. Förster a trouvé son propre chemin. Il a choisi une troisième voie, refusant l'abstraction comme le réalisme socialiste. Ayant reçu une formation qui accordait une grande importance à la tradition classique, aux Rodin, Maillol, Despiau, Gerstel, Seitz, Arnold, Fritz Cremer, il a innové et marqué son identité, exprimé à l'intérieur d'un répertoire de formes limitées, qui lui sont propres, ses expériences, ses blessures fondamentales, en revenant obstinément, dès les années soixante et encore après la chute du Mur, toujours sur les mêmes thèmes, le corps torturé de l'homme, livré à la violence et à l'arbitraire et le corps épanoui mais menacé de la femme. Le titre de *Victime* est à la fois celui d'une gouache de 1966 et celui d'une sculpture de 1994 (ill. 6 et 24). Comme Francis Poulenc écrivait, dit-on, toujours la même musique, comme Morandi peignait sans trêve les mêmes bouteilles, W. Förster dessine et sculpte les mêmes sujets obsessionnels, car il ne peut s'en libérer autrement. Dans le graphisme il découvre le paysage en 1967 en Tunisie et continue de l'exploiter à Rügen, à Kuks et en Suisse saxonne. Les dessins de nus accompagnent la sculpture. De façon cocasse, ils sont, dans les années soixante, taxés de pornographie comme certaines peintures de Baselitz de l'autre côté du Mur.

Le fait d'être resté en R.D.A. a permis à W. Förster de perpétuer la sculpture figurative sans être soumis aux impératifs du marché de l'art en Allemagne qui, jusque dans les années soixante-dix, privilégie l'abstraction. Il a tenté de sauver, comme Beckmann à l'époque nazie, l'autonomie de l'art, c'est-à-dire de continuer à créer en tenant le moins possible compte de l'environnement politique. Il a pu d'ailleurs, à partir de 1974, grâce à la sécurité matérielle que lui assurait l'Académie, faire à peu près ce qu'il souhaitait faire. Il réfute donc aujourd'hui ce qu'il appelle la légende de la "dictature artistique de l'Allemagne de l'Est"<sup>3</sup>. Le développement de l'œuvre révèle en effet une marge de liberté croissante, au fur et à mesure que le régime se délite. Le discours officiel, qui continue à prôner le réalisme socialiste, persiste bien, tant que dure la R.D.A., mais il se vide de plus en plus de tout contenu, comme le montrera l'exposition berlinoise de 1995 sur l'art des commandes officielles<sup>4</sup>. Le retour du figuratif dès les années soixante à l'Ouest conduit à une réelle convergence entre les préoccupations des artistes de l'Est et de l'Ouest, si bien qu'après la chute du Mur W. Förster s'adaptera rapidement aux nouvelles données de la vie artistique dans l'Allemagne réunifiée.

Ce qu'il tient à transmettre n'est pas de nature politique mais éthique et passe par l'éducation esthétique<sup>5</sup>. Il n'a pas cherché à délivrer un message à proprement parler politique, à pratiquer un art engagé au service d'une cause partisane. Son engagement est de nature différente. À travers ses corps souffrants il a voulu s'opposer à la violence, à la cruauté. À travers ses corps de femmes épanouis il a voulu exalter la vie et le droit des hommes au bonheur. Il a souhaité comme Saint-John Perse "porter témoignage pour l'homme" et, comme C. Wolf, œuvrer pour l'humanité<sup>6</sup>. Ce choix n'était pas en contradiction avec l'idéologie proclamée de la R.D.A. Sans se soumettre aux directives du régime il élaborait une œuvre qui était tolérable.

W.Förster est un homme qui cherche à éviter les ruptures, tout en affirmant sa propre personnalité. Comme artiste il prolonge et renouvelle des traditions. Comme citoyen il évite conflits et provocations pour se consacrer à ce qui lui semble être l'essentiel, son travail d'artiste. Humaniste, il conçoit une humanité souffrante. Ce faisant, il s'inscrit dans une grande tradition allemande, tradition d'un art tragique, douloureux, d'un art qui, si l'on en croit Siegfried Gohr<sup>7</sup>, est plutôt, de Dürer à Baselitz, en passant par Beckmann, un art de la blessure, de la déchirure.

L'œuvre de W. Förster est profondément ancrée dans son temps et dans son pays, elle est toute pénétrée des épreuves de la période nazie et de ses conséquences, plus durement ressenties dans la partie orientale de l'Allemagne. Comme celle de Beuys et de Heisig, l'œuvre de Förster n'évite jamais le traumatisme de la période nazie et du conflit auquel elle a conduit. W. Förster n'esquive jamais cette expérience fondamentale de sa génération, qui a taraboté son esprit, exacerbé sa sensibilité, hanté son imaginaire et transparait sans cesse dans ses créations, perpétuant l'obsession des horreurs et des crimes de la deuxième guerre mondiale. W. Förster n'est pas de ces Allemands qui sont "incapables de porter le deuil"<sup>8</sup>. Parmi tant d'autres, sa statue de Dresde, *Le grand homme triste* est là pour en témoigner. Il a exprimé les angoisses de l'Allemagne divisée aux avant-postes des deux blocs. Ce travail d'éveil permanent de la conscience, qui a été le fait de nombre d'artistes de R.D.A. aux côtés de W. Förster, a contribué, si l'on en croit Gabriele Muschter, à renverser la structure rigide de cet Etat<sup>9</sup>. Dans une de ses dernières œuvres, *Le Labyrinthe*, W. Förster perçoit et exprime l'explosion de la réalité qui caractérise, selon Jörn Merkert, directeur de la Berlinische Galerie, la fin du XX<sup>e</sup> siècle et que seuls les artistes les plus intuitifs sont en mesure de pressentir<sup>10</sup>. À Achim Roscher toutefois il confie, dans une interview de 1994, un message d'espoir<sup>11</sup>. W. Förster pratique un art qui se développe dans le temps, qui a connu les tâtonnements de la jeunesse, le choix de sa propre voie dans la maturité, puis le mûrissement des dernières années. Il est prêt à aborder aujourd'hui l'œuvre de sa vieillesse avec l'attitude de Dédale plutôt qu'avec celle d'Icare, qui veut approcher du soleil et brûle ses ailes, tandis que Dédale est "l'artiste, l'homme qui ne veut pas perdre la terre, qui veut vivre en harmonie avec elle"<sup>12</sup>. Ingeborg Ruthe précise dans un article de la *Berliner Zeitung* du 29/30-10-1994 qu'il veut achever son œuvre "sans se surestimer, mais en ayant un but. Un humanisme qui ne soit pas autodestructeur"<sup>13</sup>.

W. Förster a déposé ses carnets à Nuremberg, on ne pourra les consulter qu'après sa mort<sup>14</sup>. Ils apporteront sans doute des révélations. Le champ reste ouvert.



## NOTES CONCLUSION

1. C. Wolf- *Die Dimension des Autors* (Bd.2) - Berlin, 1986 - p.478 : "ich glaube, der Roman dieser Generation ist noch gar nicht geschrieben".
2. Gabriele Muschter in *Kunst in der DDR* - Herausgegeben von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann - Köln,1990 - p.42 : "Die Kunst- und Intellektuellenfeindlichkeit des Machtapparates in der DDR hatte ihre guten schlechten Gründe in der Angst vor Aufklärung. Wenn auch zum Teil sehr verschlüsselt, hat diese permanente Aufklärung doch ihren Teil dazu beigetragen, das starre Staatsgefüge zu kippen."
3. Allocution de W. Förster pour le vernissage de ses anciens élèves de l'Académie Clemens Gröszer, Thomas Jung et Michael Voges le 21-4-1998 : "das immer noch umhergeisternde Verdikt von der unfreien, unschöpferischen Diktaturkunst im Osten Deutschlands"
4. *Auftragskunst der DDR* - Herausgegeben von Monika Flake - München/Berlin, 1995 et *Allemagne d'aujourd'hui* - n°134 - p.152sq.
5. Achim Roscher in *ndl* I,95 - p.42 : "Nur wenn ich arbeite, denke ich nicht daran, Botschaften zu verkünden, da geht es allein um Masse, Rhythmus, Volumen. Erst wenn sie stimmig sind, kann sie den anderen erreichen."
6. C. Wolf - *Die Dimension des Autors* (Bd.1) - op.cit. p.444 : "das Humanum fördern"
7. cf. *Allemagne d'aujourd'hui* -n°143 - p.90 - Intervention de Siegfried Gohr au Colloque du Jeu de Paume sur l'art allemand contemporain
8. cf. Alexander und Margarete Mitscherlich - *Die Unfähigkeit zu trauern* - München, 1967
9. Gabriele Muschter - cf. note 2
10. cf. *Allemagne d'aujourd'hui* -n°143 - p.91
11. Achim Roscher in *ndl* - I,95 p.47 : "Dazu braucht es Hoffnung"
12. Achim Roscher - *Gespräch mit Wieland Förster* - in *ndl* (Neue deutsche Literatur )- I,95 - "Dädalos, den Künstler..., den Mann, der die Erde nicht verlieren, der in Harmonie mit ihr leben will".
13. Ingeborg Ruthe - in *Berliner Zeitung* - 29/30-10-1994 : "Ich weiss heute, dass mein Leitbild nicht Ikarus ist, der zur Sonne will und verbrennt. Mir ist Dädalos näher". Förster meint ein Leben ohne Selbstüberschätzung, doch mit Ziel. Einen Humanismus ohne Selbstzerstörung".
14. *Berliner Zeitung* 29/30-10-1994

## Annexe I -Wieland FÖRSTER -Chronologie

### Dates importantes

<b>Carrière de W. Förster</b>	<b>Evénements marquants</b>
12-2-1930 :naissance à Dresde	1919-1933 :République de Weimar
1936-1944 :école primaire à Dresde	1933-1945 :IIIème Reich
1944 :apprentissage (dessin industriel)	
1945 :13-2 : bombardement de Dresde	1945 : 8-5 : capitulation
1945 :après le 8-5 : travail sur les chantiers	1945 : occupation soviétique de Dresde
	3-7 : création du Kulturbund
1946 :arrestation et condamnation pour port d'arme prohibé	1946 : 21/22-4 : création du SED
1946-1950 : détention à Dresde puis à Bautzen	1/10 : verdict de Nuremberg
1950 : libération en raison d'une amnistie	1949 : 1 : création de <i>Sinn und Form</i>
1952/53 : cours de dessin	7-10 : création de la R.D.A.
	1950 : fondation de l'Académie des Beaux-Arts à Berlin-Est
1953/58 : études à l'Ecole des Beaux-Arts de Dresde	1953 : 3 <sup>e</sup> exposition de Dresde
1954 : voyage en Tchécoslovaquie	17-6 : insurrection de Berlin
	1954 : création du Ministère de la Culture de R.D.A.
1957 : figure pour un monument aux victimes du nazisme à Dresde	1956 : XX <sup>e</sup> Congrès du PC en U.R.S.S. affaire de Hongrie
1959 : installation à Berlin, élève de Fritz Cremer à l'Académie	1957 : vol de Spoutnik I
	1959 : 4 <sup>e</sup> exposition de Dresde
1961 : artiste indépendant à Berlin	1960 : réforme constitutionnelle
1962 : portrait de Hans Eisler, rencontre Paul Eliasberg	1961 : 13-8 : Mur de Berlin
1963 : portrait de Felsenstein	1962 : 10 : crise de Cuba
1964 : série de portraits, prix du FDGB, voyage à Prague	1963 : 12-6 : traité d'amitié entre Union Soviétique et R.D.A.
1965 : rencontre Erich Arendt sculpte <i>Hero, Passion</i>	1964 : 3 :affaire Havemann
1966 : reçoit le prix Will Lammert	1965 : attaques contre St. Heym et Wolf Biermann
1967 : séjour en Tunisie expose à Schwerin	1966 : contacts entre SPD ET SED
1968 : portrait d'E. Arendt sculpte <i>Le grand homme en marche</i>	1967 : contacts entre Kiesinger et Stoph
	1968 : réforme constitutionnelle échec du Printemps de Prague agitation étudiante
1969 : fermeture de l'exposition des dessins de Tunisie,portrait de Fühmann, séjour à Rügen	1969 : 22-10 : W. Brandt devient chancelier en R.F.A.
1970 : <i>Le grand homme en marche</i> est installé à Rügen puis retiré, dessins de Rügen	1970 : 21-5 : rencontre W. Stoph/W. Brandt à Kassel
	13-8 : traité de Moscou
1971 : sculpte <i>La grande baigneuse</i> dessine les <i>Aperçus</i>	7-12 : traité de Varsovie
1972 : séjour à Kuks expose à Leipzig	1971 : Honecker succède à Ulbricht
	3-9 : accords de Berlin
	1972 : 26-5 : traité sur la circulation
	21-12 : traité fondamental

- 1973 : Prix R.D.A.  
expose à Leipzig
- 1974 : termine *La grande figure de Neeberg*, reçoit le prix Käthe Kollwitz, entre à l'Académie des Beaux-Arts, publie les journaux de Tunisie et de Rügen, expose à Potsdam
- 1975 : portrait de Pablo Neruda  
séjour en Bulgarie
- 1976 : décoré de la Bannière du Travail  
reçoit le Prix National, participe à la décoration du Palais de la République
- 1977 : sculpte *Heinrich von Kleist*  
reçoit le Prix Kleist, expose à Francfort/Oder
- 1978 : Prix du FDGB, est élu vice-président de l'Académie
- 1979 : sculpte *Héro et Léandre*
- 1980 : exposition à la Galerie nationale de Berlin, voyage en R.F.A. et en Suisse
- 1981 : dessins de Berlin
- 1982 : dessins du *Labyrinthe*, publie des nouvelles *La porte scellée*
- 1983 : voyage en Bavière et au lac de Constance, Prix de la R.D.A., sculpte *Le grand homme en deuil* pour Dresde
- 1984 : voyage à Hambourg, expose à Dresde et à Berlin
- 1985 : séjour à Paris, est nommé professeur, publie *Aperçus* et *Le voyage à Kuks*
- 1986 : expose à Venise
- 1987 : expose à Karl-Marx-Stadt (Chemnitz)
- 1988 : sculpte *Hommage à Schiller*, le portrait de Heinrich Böll, expose à Weimar, publie *Labyrinthe*
- 1989 : sculpte *L'Homme battu*, publie *Notes pour survivre*
- 1973 : entrée de la R.D.A. et de la R.F.A. à l'O.N.U.
- 1974 : représentations permanentes à Bonn et à Berlin
- 1975 : 1-8 : Acte d'Helsinki  
rencontre Honecker / H. Schmidt
- 1976 : 16-11 : début de l'affaire Wolf Biermann
- 1977 : 23-8 : affaire Bahro  
terrorisme en R.F.A.
- 1978 : divers accords entre R.D.A. et R.F.A.
- 1979 : double résolution de l'OTAN  
27-12 : Afghanistan
- 1980 : 17-10 : pourparlers de Genève  
entre U.R.S.S. et U.S.A.
- 1981 : 12 : H. Schmidt en R.D.A.
- 1982 : autoroute Berlin - Hambourg  
gouvernement H. Kohl
- 1983 : « année des fusées »  
manifestations pacifistes  
en R.F.A et en R.D.A.
- 1984 : 35 000 personnes quittent la R.D.A. légalement. Crédits de de la R.F.A. à la R.D.A.
- : 11 : rencontre Reagan/  
Gorbatchev à Genève, début de la détente
- 6-5 : accord culturel
- 1987 : 750<sup>e</sup> anniversaire de Berlin  
fin de la guerre froide
- 1988 : 14-4 : accords de Genève  
9 : H. Kohl en U.R.S.S.
- 1989 : 9-11 : chute du Mur

## Annexe II - Les organes de la vie culturelle en R.D.A.

**L'Académie des Beaux-Arts** (Deutsche Akademie der Künste) est fondée le 24-3-1950, elle devient à partir de 1972 l'Académie des Beaux-Arts de la R.D.A. En 1955 est fondée une Académie des Beaux-Arts à Berlin-Ouest. Gustav Seitz et Fritz Cremer, ainsi que Otto Nagel font partie des membres fondateurs de l'Académie de Berlin-Est. Arnold Zweig en est le président jusqu'en 1953. Joh. R. Becher lui succède le 23-4-1953. En janvier 1949 Joh. R. Becher et Paul Wiegler fondent la revue *Sinn und Form* qui devient la revue de l'Académie. Les expositions organisées à l'Académie dans les années cinquante et soixante défendent le réalisme prolétarien et révolutionnaire des années vingt contre le néo-classicisme du réalisme socialiste.

L'Académie organise des expositions d'œuvres des élèves et en acquiert un certain nombre. La politique d'acquisition d'œuvres d'art consiste à acheter des œuvres des membres de l'ancienne Académie de Prusse, de l'actuelle Académie, des membres correspondants, des élèves, des lauréats des prix Käthe Kollwitz et Will Lammert, décernés par l'Académie. En outre l'Académie cherche à faire connaître les œuvres de ses membres par des expositions à l'étranger et en R.D.A. Parmi les expositions de l'Académie qui ont fait date, il convient de noter l'exposition des jeunes artistes de 1961, organisée par Fritz Cremer, et l'exposition de dessins du jeune Beuys en 1987/88. À l'Académie étaient rattachés un atelier de lithographie depuis 1955 et un atelier de gravure depuis 1977.

Des artistes tels que Walter Arnold, John Heartfield, Hans et Lea Grundig ont légué leur fonds à l'Académie. L'Académie possède également une collection d'affiches (cf. article de Hans Hoffmann et Gudrun Schmidt - *Akademie der Künste der DDR - in Kunst der DDR - Herausgegeben von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann - Cologne, 1990*)

La politique de commandes officielles a été étudiée dans le catalogue de l'exposition *Auftragskunst der DDR - 1949-1990*, publié sous la direction de Monika Flacke - München, 1995 - CR dans *Allemagne d'aujourd'hui*, n°134 p.152 - et dans l'article de Bärbel Mann - *Auftragskunst zwischen politischem Diktat und künstlerischer Freizügigkeit - in Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990 - op.cit.*

**SMAD** (Sowjetische Militär-Administration in Deutschland), les autorités soviétiques dirigent entre 1945 et 1949 le renouveau de la politique culturelle dans le cadre de la section Information de l'administration militaire soviétique, sous l'autorité, de Sergej Tulpanow. Alexander Dymshitz est responsable de la littérature, puis les affaires culturelles sont coordonnées, après la création de la R.D.A., par une commission (**Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten**), remplacée le 7-1-1954 par un **ministère de la Culture**, les ministres sont successivement Becher, Abusch, Gysi, Kurella, Hager.

La section culture et éducation au comité central (**Kulturabteilung** des ZK der SED). Elle était responsable de la création de la revue *Bildende Kunst*. À partir de mars 1964 la section XX du Ministère de la Sécurité de l'Etat devient responsable de tout le domaine culturel et la Section Culture du Comité Central a alors essentiellement un rôle administratif. Beatrice Vierneisel fait une étude détaillée de l'évolution de la section Culture du Comité Central du SED dans l'ouvrage déjà cité *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990* dont elle a dirigé la publication avec Günter Feist et Eckhart Gillen.

Le **Kulturbund** créé le 3-7-1945 à Berlin (Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands), sur le modèle de la Free German League of Culture in Great Britain qui a regroupé des artistes à Londres de 1938 à la fin de la guerre, dans l'esprit du Front populaire. À Berlin les membres du Kulturbund se regroupent autour de la bannière de l'antifascisme. Le 7-7-1946 débute la parution de l'hebdomadaire *Sonntag*. Le Aufbau-Verlag et la revue *Aufbau* sont

liés au Kulturbund. 22 députés à la Volkskammer représentent le Kulturbund. Cette ligue culturelle est chargée de la protection des monuments et de l'environnement. La Ligue compte 22000 membres fin 1945 et 120000 en 1947. Le nombre augmente encore dans les années 50 et 60. Le Kulturbund administre des galeries d'art, on en compte environ 500 en 1989.

Fonds culturel national de la R.D.A. (**Kulturfonds**) : il dispose d'un budget annuel de plusieurs millions pour encourager les arts et la littérature. Toutes les entreprises et coopératives ont un fonds culturel.

Le marché de l'art officiel de la R.D.A. (**der Staatliche Kunsthandel der DDR**) a été étudié par Hartmut Pätzke dans un article paru à Cologne en 1990 dans *Kunst in der DDR* (p.57sq.), dont les directeurs de publication étaient Eckhart Gillen et Rainer Haarmann.

L'Association des écrivains (**Schriftstellerverband**) a été fondée lors du deuxième congrès des écrivains allemands. La première présidente est Anna Seghers. Elle regroupe tous les écrivains et compte en 1977 771 membres et 149 candidats. Le X<sup>e</sup> congrès en novembre 1987 aborde le problème des écrivains émigrés et de la censure. Le compte-rendu de ce congrès plus critique que les précédents est publié par *Aufbau*.

L'Association des artistes plasticiens (**Verband bildender Künstler**), fondée les 17/18 - 6 - 1950, lors du premier congrès des artistes plasticiens, avec ses congrès et sa revue *Bildende Kunst* qui reparait à partir de janvier 1953. Günter Feist a consacré une courte étude à cette institution sous le titre *Künstlergilde VBK*, publiée dans *Kunst in der DDR* sous la direction d'Eckhart Gillen et Rainer Haarmann (Cologne, 1990). On pourra se reporter également aux documents publiés dans *Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990* - Berlin, 1996 p.770 et à l'article de Michael Krejsa et Ursel Wolff sur l'histoire de la fondation et l'organisation de l'Association des artistes plasticiens (Verband Bildender Künstler) p. 835sq.

### Annexe III - Interview de W. Förster par G. Cimaz

LE 10-7-1991, REVUE EN 1997

**Geneviève Cimaz** : Stammen Ihre Grosseltern alle aus Sachsen?

**Wieland Förster** : Ja, aus Sachsen und der Lausitz. Von der mütterlichen Seite aus der katholischen Lausitz, soweit ich das weiss. Meine Grossmutter und mein Vater waren Dresdener, die Grossvätergeneration stammt aus Dresden, aber der Grossmutterzweig kommt aus der Lausitz, also aus dem Osten Sachsens und der ist katholisch geprägt. Das weiss ich von meiner Mutter, die Grossmutter war sehr streng. Darüber ist ihre Ehe kaputtgegangen. Mein Grossvater hat die dritte Macht in der Ehe, den Priester, nicht ertragen können, diese Frömmerei, und ist Seemann geworden, obwohl er Bezirksschornsteinfegermeister war, ein Gildemeister. Er hat diese bürgerliche Existenz weggeworfen und ist 1909 zur See gegangen. 1914/15, sein Schiff war im Schwarzen Meer, ist er von den Russen interniert worden und hat sich 1918 von da unten eine Wolgadeutsche mitgebracht, in Emden geheiratet und dort bis zu seinem Tode gelebt. Er muss zierlich gewesen sein, trug einen Ohrring. Ich habe ihn nie gesehen. Das ist der katholische Zweig von meiner Mutterseite, die vom Vater war protestantisch.

**G.C.** Sie sind ja protestantisch?

**W.F.** Erzogen. Ja, getauft und konfirmiert.

**G.C.** Welches war der Beruf der Grosseltern auf der andern Seite?

**W.F.** Also, meine Grossmutter mütterlicherseits war Hausfrau. Mein Grossvater war, wie schon gesagt, Bezirksschornsteinfegermeister, liess sich schon lange auf See scheiden. Was war der Vater meines Vaters? Ich glaube, der war Dekorationsmaler wie der Bruder meines Vaters. Er soll begabt gewesen sein, konnte sich der Kunst nicht widmen, weil er seine Geschwister ernähren musste, trank und starb 36 jährig. Die Mutter? das weiss ich nicht, Frauen hatten damals keine Berufe. Es beginnt erst mit meiner Mutter, sie besuchte eine Handelsschule.

**G.C.** Hat sie eine Lehre gemacht?

**W.F.** Nein, sie hat ein Mädchenpensionat besucht und dann eine richtige Handelsschule absolviert. Sie war ausgebildet, Handelskauffrau und arbeitete im Betrieb (Fahrradgrosshandel), in dem mein Vater Kraftfahrer war.

**G.C.** Und nach dem Tod Ihres Vaters, hat sie dann gearbeitet?

**W.F.** Nein, sie hat nach dem zweiten Kind aufgehört, so um 1920. Wir waren 1930 fünf Geschwister und mein Vater ist aus dem ersten Weltkrieg schwer krank heimgekommen, er hat an der Somme gekämpft, ist dann verschüttet gewesen, trank verseuchtes Wasser und war seitdem immer darm- und magenleidend. Er war Kraftfahrer von Beruf. Zwischen 1917 und 1930 sind wir fünf Kinder geboren. Am Anfang steht ein Junge, in der Mitte drei Mädchen und ich kam 1930. 1935 ist mein Vater gestorben.

**G.C.** Hat schon jemand in der Familie musiziert oder gezeichnet?

**W.F.** Nein, nur der Bruder des Grossvaters väterlicherseits war Dekorationsmaler. Man sagt, er wäre ein Bohemien gewesen. Er hat sich als Künstler, als Maler gefühlt, und er hat auch entsprechend gelebt.

**G.C.** Sie sprachen mit Herrn Celse vom HJ-Straflager. Können Sie vielleicht einiges dazu sagen?

**W.F.** Also, wie war das nach 1933? Bis zu zehn Jahren waren alle Pimpfe. Sie hatten gelbe Uniformen an, da bin ich 1938 auch reingegangen, vorerst mit Stolz und Freude (bis zu meinem zehnten Lebensjahr), aus dem einfachen Grund : ich wollte unbedingt Instrumente lernen, ich wollte ja Musiker werden, und wir hatten weder Geld für eine Ausbildung noch für ein Instrument. Irgendwann hatte ich eine winzige Ziehharmonika.

Meine Mutter war schrecklich arm, allein mit fünf Kindern. Das war grauenhaft. Bei den Pimpfen hatte ich die Möglichkeit, ein Instrument zu lernen, so mit acht Jahren, die Querflöte. Dann fand der Hausarzt, dass das für meine Lunge nicht sehr gut ist, und ich lernte die Trommel. Der sagt, ich soll trommeln und so und das hat mich irgendwie dahin geführt. Wir haben uns zweimal in der Woche getroffen und gemeinsam Märsche geübt. Es war ganz unmilitant, soweit das

Märsche sein können, aber es war für mich als armer Leute Kind die einzige Möglichkeit, Musik zu machen. Mit zehn Jahren war das dann zu Ende. Meine Mutter gab sich aus Sorge um die Kinder apolitisch, bei meinem Vater weiss ich das nicht genau. Er soll in der linken Gewerkschaft gewesen sein, er war Direktorfahrer vom Wasserwerk in Dresden. 1933 hat die SA, bei Festtagen die Wohnungen solcher Vertrauensleute abgefahren, aber mein Vater hatte nicht geflaggt. Er wurde sofort entlassen, musste auf den Lastwagen, was ihm mit seinem kranken Magen verboten war. Auf Grund dieser Versetzung und auf Grund von Überlieferung weiss ich, dass mein Vater kein Nazi war, aber im Grunde war er im grossen Ganzen unpolitisch, vermute ich, verbittert vom 1. Weltkrieg, lebte er nur für seine Kinder. Meine Mutter dominierte wahrscheinlich, mein Vater war ein kranker einfacher Mann, meine Mutter hatte die bessere Bildung. Er war ein sehr gütiger Mensch. Mehr lässt sich, glaube ich, über meinen Vater gar nicht sagen. Aber meine Mutter jedoch war geistig schon sehr ambitioniert und hat aus Liebe zu ihrem Mann zurückgesteckt, verzichtet. Im Alter, zum Beispiel, ist sie wieder in die Oper gegangen, las auch. Im Prinzip war sie die Bürgerin gewesen, mein Vater jedoch Arbeiter.

Und dann, mit zehn Jahren, kam man, glaube ich, in die HJ, so richtig wohl erst mit vierzehn Jahren. Es gab in der Nazizeit ganz strenge Kleidervorschriften, wie man die Haare zu tragen hatte und so fort, ein Terror gegen individuelle Neigungen. Es gibt da ein ganz persönliches Erlebnis: als ich zehn Jahre alt war, kam aus diesem Vorort in Dresden, in dem ich geboren bin, der Sohn eines Kleinfabrikanten, Zigarettenpapier oder so, HJ-Führer mit feinen Lederhandschuhen, die den gesellschaftlichen Abstand unterstreichen sollten. Er klingelte bei uns, und ich weiss es noch heute, denn ich stand neben meiner Mutter, und er schlug seine Glacéhandschuhe in die Hände - man muss es ja in der Zeit sehen !! - Er war ein vierzehnjähriger Macht- und Herrenmensch, hatte die Glacéhandschuhe in der Hand wie ein SS-Offizier und sagte: "Hören Sie, Ihr Sohn, der hat und trägt keine HJ-Uniform. Sie sind ja asozial!" Meine Mutter, noch viel empfindlicher als ich, war furchtbar verletzt, denn wir hätten die gar nicht kaufen können, noch wollte ich eine anziehen. Weder das eine noch das andere. Das war, glaube ich, das Kainsmal, das mir eingebrannt wurde, eine Beleidigung, nie vergessen, bis heute nicht, eine soziale Deklassierung, die über das Politische hinausging. Von diesem Augenblick an hasste ich die Nazis, es gab keine Versöhnung, ich wurde Antifaschist des Herzens. Dann hat es ein bisschen Ärger gegeben, zu lange Haare, Dienstverweigerung, Schulstrafen, Strafdienste.

1944 begann ich technischer Zeichner zu lernen, ab April, der Betrieb lag direkt in der Dresdener Innenstadt. Die Lehrlinge waren fast alle gegen die HJ, sie nannten sich Edelweisspiraten. Diese Gruppen wurden vom englischen Geheimdienst gesteuert, nicht von den Kommunisten. Die haben gar nichts gemacht. Das wurde alles von England gesteuert. In Dresden war es ein Bankierssohn, der das Ganze leitete, aber ich war an der Peripherie. Ich war ja erst vierzehn. Der Kern dieser Gruppe war 16, 17, 18 Jahre alt, die sich dem Wehrdienst entzogen hatten, und wenn die mal durch die Stadt gehen mussten, aus irgendwelchen Gründen, da haben wir sie als Fussvolk gedeckt. Wenn die HJ oder die Polizei kam, mussten sie uns erst niederknüppeln. In der Zwischenzeit waren die aber schon weg. Jede Woche gab es Jagden auf uns, vor allem auf dem Postplatz, dem Strassenbahnkreuz, wir haben uns gewehrt und sind dann geflohen. Wir trugen eine ganz bestimmte Zivilkleidung: lange, sehr lange Haare, dunkelblaue Hüte und weisse Cachenez, sie waren unsere Flagge, wir gingen in dunklen Mänteln, richtig bourgeois und hatten, das machte alle verrückt, alle wahnsinnig lange Haare. Die Nazis trugen alle den hoch über den Ohren beginnenden Haarschnitt, und wenn sie uns fingen, dann bekamen wir einen Nachttopf aufgesetzt und ab da wurde geschoren. Ich habe wegen dieses Widerstands keinen Jahresurlaub für mein erstes Jahr bekommen, auch zur Strafe, weil ich nicht in den HJ-Dienst ging, wurde mir vom Betrieb der Urlaub entzogen!

Im Sommer/Herbst 1944 eskalierte unsere Verweigerung gegen die Nazis, mir wurden polizeiliche Sanktionen angedroht, aber dann steckte man mich in ein Straflager der HJ. Wir sollten durch wenig Essen, viel Schulung und Schleifungen im Dreck, militärische Übungen gebrochen werden, oder uns zu Hitler bekennen,

dann verliess man als Führer den Ort. Ich verweigerte mich auch da. Das fand in einer Schule in Dresden statt, die für diesen Zweck freigemacht wurde. Sie war wahrscheinlich schon eine Zeitlang Lazarett oder Umschulungs- und Strafgebäude und dann hatte man die Möglichkeit, wenn man gut war, und ich war sehr gut im Sport, Kartenlesen, an der Handgranate, bei Aufsätzen, etc..., HJ-Führer zu werden. Ich musste zum Beispiel das Leben von Hermann Göring beschreiben, und da ich nicht schlecht geschrieben habe, hatte ich eine eins, das kostete nichts, das rauschte an einem vorbei; Geländekunde, Waffenkunde, da hatte ich alles Einsen, das war fast ein Spass, ihnen zu zeigen, dass man ihren Dreck kannte, die meisten waren sehr intelligent. Eigentlich waren die alle sehr gut, alle sehr intelligent. Es waren nicht die Blöden, die sich sperren, sondern die intelligentere Schicht. Ja, dann am Ende des Straflagers, das ungefähr vier Wochen dauerte, gab es fürchterliche, militärische Übungen: im Morastgelände; sie nannten das "Wende auf dem Koppelschloss", also auf dem Bauch in der Pfütze liegen und sich drehen, und dann hiess es "Tiefflieger von links" und man schmiss sich mitten in den Morast. Ich war einer der kleinsten und hatte das grösste Gewehr, einen französischen Karabiner von 1870/71, das weiss ich noch heute, er war mit Bajonett grösser als ich und beim Marschieren schlug mir der Kolben die Knie, innen, blutig. Also, ich kenne französische Waffen! Ich hatte immer die grössten Gewehre. Da wurden wir furchtbar geschliffen. Sie sagten: "Du bist doch ein grossartiger deutscher Junge, du bist patent und du bist widerstandsfähig, flink wie ein Wiesel, also geh doch mit uns. Hör auf mit Deinem Widerstandszeug, so mit den langen Haaren und mit allem, was Du so machst. Wir machen Dich sofort zum HJ-Führer, du steigst sogleich zwei Ränge hoch, nicht die dünne rotblaue Schnur, sondern die grössere." Sie wollten uns einfangen, weil sie wussten, dass bei uns ein Potential an Intelligenz lag, und sie wussten auch, dass, wenn wir übergetreten wären, andere mitgezogen hätten. Da habe ich mich geweigert und es haben sich relativ viele geweigert, es sind bloss ein paar Blöde durch das Straflager erhöht worden.

**G.C.** Das war in den letzten Monaten des Krieges?

**W.F.** Nein, das muss im Herbst 1944 gewesen sein, denn im Sommer waren schon die ersten Luftangriffe auf die Umgebung von Dresden, auf Freital gewesen. Um den 5. Oktober war aber schon der erste Angriff auf das Stadtzentrum, mit schlimmen Verwüstungen. Mittags, gegen 12.30 Uhr; ich befand mich im ersten Stock eines Hauses, als eine Mine die Geschosse über mir wegfegte, um Haaresbreite mein Tod! Dieser Angriff wird heute, durch die grosse Bombennacht am 13. II, gar nicht mehr wahrgenommen, aber es war schon die Vernichtung eines Bezirkes.

**G.C.** Und besuchten Sie noch die Berufsschule, als Sie 1946 verhaftet wurden?

**W.F.** Nein, ich hatte mich entschlossen, die Berufsschule nach dem 8. Mai 1945, zu meiden, weil es keine guten Lehrer gab und der Sommer 1945 so sehr schön war, ich hatte überlebt! ging baden und tanzen. Das Jahr 1946 hat mich weiter der Schule entfremdet, ich genoss mein Leben, aus Vorahnung vielleicht, ausserdem wussten wir aus der Praxis mehr von unserem Beruf als die Notlehrer. 1944 bin ich einer Sonderprüfung unterzogen worden, weil ich unserem besten Lehrer durch Leistung aufgefallen bin. Das war ein echter Konstrukteur, der die technische Anlage des Krematoriums in Tolkwitz entwickelt hatte, es war die modernste Verbrennungsanlage Europas. Er war ein strenger Lehrer und anfangs sagte er: "Förster, komm mal raus", ich hatte lange Haare, war Aussenseiter, aber er sagte: "Du, du hast nicht so sehr gute Zeugnisse. Da steht Dein Betragen: ungenügend." Das war ein schlimmes Abgangszeugnis! Wir hatten Lehrer, die halbe Nazis waren. Da genügte es, lange Haare zu haben, um uns zu hassen. Gewiss, wir waren nicht sehr brav. Das lässt sich vorstellen, schon weil die ganze Umwelt grauenhaft böse war, nicht? Und dann dieser Diktaturterror, da haben wir einfach nicht mitgespielt. Der Berufsschullehrer war eigentlich der erste Mann, der mich akzeptiert hat. Er sagte: "Pass auf. Ich gebe Dir eine Chance. Mich interessiert nicht was da in dem Zeugnis steht, ich gebe Dir eine Chance. Wenn Du ein halbes Jahr richtig gearbeitet hast, lass ich Dich einer Sonderprüfung unterziehen." Der Mann gab mir Vertrauen und ich habe das nicht enttäuscht, ich war gut und habe die Eliteprüfung gemacht und wurde für die Ingenieursonderschule vorgeschlagen, einer von dreissig, mit der Möglichkeit eines Studiums an der Ingenieurschule. Also, ich wäre 1945, wenn nicht



Kriegsende gewesen wäre, auf die Ingenieurschule gewechselt, aufs Technikum. Das war zwar nicht die akademische Laufbahn der Universität, aber die zweitrangige Laufbahn, also etwa der Hochschule vergleichbar. Weil das wegfiel, bin ich nicht mehr in die Berufsschule gegangen. Ich habe ein dreiviertel Jahr in Werkstätten gearbeitet, und ich wusste, wie man Zahnräder zusammensetzt, eine gewisse Drehzahl zu kriegen war. Ich habe das alles sehr rasch begriffen. Im Winter waren noch immer keine Scheiben in den Fenstern, man fror. Da sass man mit Pelzmütze und Handschuhen und man konnte nicht mitschreiben und im Sommer war es zu schön, um die Tage zu versitzen. Da habe ich mir gesagt : das verschiebst Du alles auf später, und ich hatte offensichtlich recht. Immerhin schaffte ich 1950 - wiederum mit einer Sondergenehmigung - auch ohne Fachschule meinen Abschluss als technischer Zeichner im Maschinenbau. Technisches Denken fiel mir leicht, aber ich wollte in der Technik, nach den gravierenden Einsichten in Leben und Tod, nicht mehr arbeiten, sie war mir unwichtig geworden.

**G.C.** Hatten Sie in den dreieinhalb Jahren im Gefängnis überhaupt keinen Kontakt mit Ihrer Familie?

**W.F.** Nein. Meiner Mutter, die mir gefolgt war, wurde von den Russen gesagt: ich sei tot, oder in Sibirien, man wisse es nicht. Man verschwand in den Verliesen der GPU. Die Untersuchungshaft in Dresden war die schwerste Zeit, es war die Kurzzeittötung. Man sollte durch Verhöre und Hunger gebrochen werden - soweit sich Menschen brechen lassen - Man sollte zum Verräter gemacht werden, mit allen Methoden. Dann kam man ins Gefängnis oder nach Sibirien, das war die Langzeittötung, durch Tuberkulose, durch Krankheit, Entzug jeder menschlichen Würde. Die Leute kriegten nichts zu essen, die Fenster waren mit Blenden abgedunkelt, es kam kein Licht rein, man sah nur einen Spalt Himmel. Tötung, indem nichts geschieht, elegante Endlösung. Man wartet, bis die Leute an Hunger und Krankheit sterben : Arbeitsverbot, man durfte am Tage nie liegen. Es gab überhaupt nichts, kein Buch, kein Papier, keine Nadel, nur die nackten Wände. Bloss, illegal haben wir doch angefangen zu sticken, winzige Schachfiguren aus Brot zu kneten, u.s.f. Ich hatte Glück, insofern ich nach anderthalb Jahren in einen Tuberkulose-Saal kam, wo zwei, dreihundert Mann auf KZ-Pritschen lagen, da gab es wirkliche Intellektuelle. Herausragte ein ziemlich bekannter Kommunist, der heute noch einen Namen hat, der an die zwölf Jahre im KZ war, bei dem man bis heute nicht weiss, weshalb sie ihn liquidieren wollten. KZ-Insassen haben mit mir gegessen. Alle, die keine Stalinisten waren, sondern Leninisten, wurden liquidiert. Durch den Umgang mit ihnen habe ich eine ausgezeichnete marxistische Bildung. Ich bin in Dialektik und materialistischer Philosophie geschult. Während meines ganzen späteren Studiums habe ich fast kein Buch lesen müssen, nicht einmal in politischer Ökonomie, das wusste ich vom Gefängnis her. Wir haben alle menschlichen Themen besprochen, die kommunistischen Leute haben "Seminare" mit uns gemacht, da sass man in diesen Holzverschlagen und sie stellten die Grundfragen menschlicher Existenz.

**G.C.** Waren das Akademiker?

**W.F.** Der eine war Bauingenieur. Ein Teil waren einfache Leute, die durch Arbeiterschulen, durch Parteischulen gegangen waren, also bei Duncker, es waren sehr belesene, sehr intelligente Leute. Ich habe sehr viel bürgerliche Leute kennengelernt, welche Verbrechen begangen hatten, Mediziner, Ingenieure, Bauern, Trustanwälte, die kannten ihr Fachgebiet und lasen sonst Kriminalromane. Allgemeine Verdummung. Die Pfarrer waren nicht sehr gebildet. Die gebildetsten Leute waren die Marxisten, sie kamen von unten! Das war so, weil sie aus der Sozialdemokratie kamen, sie hatten einen unheimlichen Hunger nach Bildung. Es war ein kleiner geistiger Zirkel, von dreihundert Mann waren es etwa sieben, acht. Und wir drei oder vier Jungen haben jeden Tag irgendwelche Aufgaben von denen gekriegt.

**G.C.** Wie alt waren diese Leute?

**W.F.** Das waren Leute, die zwischen vierzig, fünfzig, sechzig waren, und sie haben nie aufgehört Kommunisten zu sein, auch wenn sie im KZ waren und wieder eingesperrt sind. Aber die ich kennengelernt habe, die schwören nie ab, verstehen Sie? Die werden auch heute nicht abschwören, und das ist richtig, weil das besser ist, als zu oft zu wechseln. Das waren Leninisten und 1945 sind sie aus der Emigration gekommen oder aus dem KZ und haben gesagt, was der Stalin

macht, das ist eine völlige Verzeichnung, und das haben sie zwei-dreimal gesagt, und dann waren sie weg. Das waren, wie gesagt, hochgebildete Leute, sie waren philosophisch sehr gebildet. Meine Frau hat jetzt einen Mithäftling kennengelernt, mit dem ich damals zusammen war. Nach vierzig Jahren haben wir uns wiedergesehen durch Zufall. Der hat ja dasselbe erzählt und er sagt heute - er ist ein ziemlich bekannter Wirtschaftler geworden in der Bundesrepublik, er hat eine ganz andere Entwicklung genommen - aber er sagt, dort haben wir denken gelernt. Das war eine ganz wichtige Zeit für mich.

**G.C.** Und welche Dichter und Künstler haben Sie damals kennengelernt?

**W.F.** Im Gefängnis war es verboten zu lesen, es gab keine Bücher, aber es gab eine alte Gefängnisbibliothek, und dieser eine wirklich intelligente Kommunist, er hiess Herbert Kratzsch, hat sie eines Tages nachts aufgebrochen und einige Bücher gestohlen, unter Lebensgefahr. Das haben die bürgerlichen Leute nicht gemacht. Kein Professor, kein Pfarrer, kein Rechtsanwalt, auch nicht die Millionäre. Geistesverantwortung hatten sie alle kaum, aber dieser Kommunist hat erfahren, dass die alte Gefängnisbibliothek noch existierte und hat sie aufgebrochen, und eines Tages kam er zu mir, hatte in der Hand ein Insel-Büchlein und sagte: "Das ist für Dich", es waren die vierundachtzig Sprüche des Laotse, das Buch Taoteking, und wenn Sie es lesen, werden Sie wissen, wie mein Denken sich damals strukturiert hat. Ich habe die Lehren Laotses nie vergessen, aber ich sage auch nicht, dass ich ihn voll verstanden habe. Es waren die Dinge, die sich mit dem Leben beschäftigen, mit dem Wandel in der Natur, mit der Gesellschaft, mit den Empfehlungen, die er den armen Menschen gegeben hat. Laotse wusste um die Eingebundenheit des Menschen in Gesellschaft und Schicksal, aber er hatte auch eine mythische, oder sagen wir, eine mystische Vorstellung vom Leben und der Welt, und diese Zonen sind bis heute schwer zu verstehen, man sagt, vor allen Dingen nicht von einem Europäer. Der grosse Brecht hat eine Legende um Laotse geschrieben, um die Entstehung des Buches, die Niederschrift der vierundachtzig Sprüche, in denen sich die gewaltigste Philosophie der Menschheit gesammelt hat, eine Philosophie, zu der in Europa hundert oder zweihundert Bände geschrieben worden wären. Brecht ist ohne die Kenntnis Laotses nicht denkbar, weder vom Duktus her noch von vielen Denkkonstruktionen, die auf Einfachheit hinzielen. Laotse spricht immer von der Wesenhaftigkeit der Dinge und er hat seine Erkenntnisse in einer hohen Masse konzentriert. Zum Beispiel bei der Beschreibung eines Hauses sagt er etwa: "Mauern mit Fenstern und Türen bilden das Haus, aber das Leere in ihnen erwirkt das Wesen des Hauses." Das als Beispiel - er findet in der Abstraktion die grösste Einfachheit und ermöglicht dadurch in der Umkehrung den grössten Reichtum in der Form. Nachdem ich Laotse gelesen habe und in diesen Teilen verinnerlichen konnte, habe ich immer versucht, den Dingen, den Erscheinungsformen in der Gesellschaft und dem Leben auf den Grund zu gehen und diese Formel "Nicht die Wände, sondern die Leere bilden das Wesen des Hauses" zu finden, um von der Formel aus die Welt neu zu entdecken oder in der Kunst für etwas Wesenhaftes eine Gestalt und eine Form zu finden. Es geht also um Abstraktion, um das Finden des Begrifflichen in den Erscheinungsformen. Man sollte sich aber nicht darauf einlassen, diese vierundachtzig Sprüche von Sinologen übersetzt in hundert verschiedenen Deutungen zu lesen, sondern man sollte sich auf den Dichter verlassen. Die Ausgabe, die ich kenne, und die am sinnlichsten auf den Menschen und auf seine Wahrnehmungen, seine Gedanken übergeht, ist die Übersetzung und die Nachdichtung von Klabund, der ein deutscher expressionistischer Dichter der zwanziger Jahre war. Diese Übersetzung sollte man lesen und sich zu eigen machen.

Und dann gab es noch ein zweites Bildungserlebnis. Eine Illustrierte, eine Berliner Illustrierte, deren Deckblatt irgendwie ins Gefängnis gekommen war, zeigte ein Foto der Plastik *Gottvater* von Ernst Barlach, und ich erinnere mich genau, dass es mich zutiefst berührte, wie dieser Gott mich ansah und auf mich zukam und mir die Hände entgegenstreckte und in den Händen etwas verbarg. So meine Erinnerung. Ich kann nicht sagen, dass die Plastik Barlachs mir sehr nah ist, sie ist mir zu literarisch, aber damals war es für mich der erste scheue Gedanke, dass es etwas Wunderbares sein müsste, so etwas machen zu können: seine Vorstellung von etwas, in diesem Falle von *Gottvater*, der Welt gegenüberzustellen und zu sagen: "Das ist mein Bild".

**G.C.** Und war es leicht, 1950 eine Arbeit als technischer Zeichner zu finden, als Sie herauskamen?

**W.F.** Nein, es war schwer. Zuerst, ich war ja krank. Ich hatte nur eine halbe Lunge und wurde mit einem Pneumothorax behandelt, und dann hatte ich eine hohe Dystrophiestufe. Ich musste überhaupt also erstmal gehen und wieder leben lernen. Das dauerte ein halbes Jahr. Ich habe versucht, meine Prüfung als technischer Zeichner im Maschinenbau abzulegen. Als Wasserbauer, als Rohrleger war das nur möglich, weil ich im Gefängnis einen väterlichen Freund hatte, der mir einmal in der Woche ingenieurtechnische Aufgaben gestellt hat, meistens sehr komplizierte Denkaufgaben, die ich versucht habe mit grossen Mühen zu lösen. Ich hatte ja keinerlei Hilfsmittel; das Einzige was ich besass, war eine winzige Schiefertafel, vielleicht von einer Grösse von zweimal drei Zentimeter, ein Stück Schiefer, das der Sturm vom Dach gerissen hatte und das ich - auch das unter Lebensgefahr - beim Spaziergang, also beim Freigang im Gefängnis irgendwann aufgelesen hatte. Aber dieser Konstrukteur hatte grosses Vertrauen in mich. Er sagte, nachdem ich ein halbes oder ein dreiviertel Jahr wöchentlich für ihn - oder besser für mich - Aufgaben gelöst hatte: "Wenn du rauskommst, wirst du ein guter Konstrukteur sein". Von diesem Mann und von Laotse habe ich gelernt, und diese Lehre begleitet mich seit damals. Dass es nur darauf ankommt, denken zu lernen, in Zusammenhängen abzuwägen, sich nicht mit Antworten anderer zufrieden zu geben, sondern alles selbst zu hinterfragen und zu gewichten. Dann ist es leichter, seinen Weg durch die Welt zu finden und auch im Einklang mit sich zu leben und, was das Wichtigste ist, die Möglichkeit der eigenen Existenz in der Welt zu verstehen. Denken ist wirklich die vornehmste Eigenschaft des Menschen.

**G.C.** Sie sagten Herrn Celse, dass Sie als Schauspieler gearbeitet haben? Welche Rollen haben Sie gespielt?

**W.F.** Unser Betrieb hatte damals 600 Angestellte und besass einen fest angestellten Kulturreferenten, der die Kulturarbeit leitete, unter anderem die Laienspielgruppe. Dieser Mann war ein erfahrener Theatermann. Er hatte in Prag ein deutsches Theater geleitet und übertrug auf uns seine Leidenschaft. Er kannte in Dresden sehr viele Schauspieler, berühmte Schauspieler, die für uns umsonst spielten. Eine der schönsten Aufgaben war für mich, Shakespeares *Sommernachtstraum* zusammenzufassen und die Texte zu schreiben, die zwischen den einzelnen Szenen, die von Laiendarstellern gespielt wurden, zu sprechen waren. Den öffentlichen Höhepunkt dieser Arbeit stellte meine Hauptrolle als Ehemann von Raymonde Dien dar, in dem Stück *Signal auf Halt*. Es ist ein Theaterstück eines französischen Autors, der, einer authentischen Geschichte folgend, erzählt, wie sich die Frau eines Stellwerkers, der sich geweigert hat einen Waffenzug zu stoppen, vor den Zug warf, um ihn somit zum Stehen zu bringen. Die Frau ist damals umgekommen. Wenn ich nicht irre, handelt das Stück vom Indochinakrieg. Wir haben dieses Stück vor 600 Leuten gespielt, und es gab eine ziemlich grosse Kritik in der wichtigsten Dresdener Zeitung, in der es hiess: dieser Wieland Förster, sollte auf eine Schauspielschule delegiert werden. Aus ihm wird ein guter Schauspieler werden, aber ich habe mir gesagt: "Ich glaube nicht, dass das das Richtige für mich ist." Gemeint war ja wahrscheinlich nicht meine schauspielerische Leistung, in Gänsefüsschen gesetzt, sondern dass das Stück politisch angelegt war und den Herrschenden gefiel. Denn als ich später, 1953, bildende Kunst studieren wollte, wurde ich durchaus nicht delegiert, sondern als bürgerlich-feindliches Element deklassiert. Aber meine Theaterleidenschaft, die damals erwachte, hat mir bis heute niemand nehmen können.

**G.C.** War das eine Seltenheit, dass ein technischer Zeichner auf die Kunstakademie kam?

**W.F.** Absolut, ja. Die meisten waren ausgebildete Steinbildhauer. Manche hatten sogar Figuren gearbeitet im Sinne der Denkmalspflege. In Dresden heisst das, dass sie Kenntnisse im Barock hatten. Die meisten waren Fachschüler für Gestaltung oder kamen von Schnitzschulen. Aber dann gab es auch Abiturienten und Abiturientinnen, aber die waren in der Minderheit. Die Mädchen warteten zumeist auf ihre Hochzeit. Der plastische Werdegang kommt meistens aus dem Handwerk oder geht meistens über in das Handwerk, sodass der eine Steinmetz wird und der

andere Holzbildhauer oder Restaurator und später den Drang in sich fühlt, selbständig zu werden. Meine Aufnahmeprüfung machte ich geheim, ich hatte mir Urlaub genommen, weil ich ja keine Arbeitszeit verwenden durfte. Sie war - und das ist schicksalhaft - auf drei Tage angelegt und zwar um die Zeit des 17. Juni 1953. Drei Tage wurde ich in Theoriefächern geprüft, musste mein Notabitur nachmachen, denn es war ja eine Hochschule. Plastiken zeichnen, plastische Übungen machen, wie zum Beispiel eine Hand nachmodellieren, und als ich nach drei Tagen völlig erschöpft auf die Strasse kam, standen in Dresden, unweit der Schule, am Fucikplatz sowjetische Panzer. Es wurde geschossen, aber ich habe das alles nicht gemerkt. Für mich gab es nur ein Ziel : an der Hochschule angenommen zu werden, um den Beruf zu erlernen, der es mir möglich machte, das, was ich darstellen wollte und musste, um innerlich frei zu werden und um den Menschen eine Botschaft zu bringen zu können. Ich habe die Aufnahmeprüfung bestanden und konnte im Herbst 1953 mein Studium beginnen.

**G.C.** Und sind die Leute, die mit Ihnen abends Akte zeichneten, Künstler geworden?

**W.F.** Das ist eine zweiseitige Frage. Die meisten haben wirklich dann Plastik oder Malerei oder Graphik oder Bühnenbild studiert. Künstler sind davon wenige geworden. Man muss damit rechnen, dass von hundert ausgebildeten Künstlern zwei bis drei zu Namen kommen. Die anderen werden im Alltag langsam verschwinden und nicht in die Öffentlichkeit treten.

**G.C.** Und wollen Sie die Erzählungen, die Sie am Anfang der 50er Jahre nicht veröffentlichen konnten, jetzt an die Öffentlichkeit bringen?

**W.F.** Nein, die habe ich vernichtet.

**G.C.** Das machen Sie auch mit Ihren Plastiken ab und zu?

**W.F.** Das mache ich sehr oft. In meiner künstlerischen Jugend, das heisst die ersten zwei Jahrzehnte nach dem Studium, habe ich fast die Hälfte meiner Arbeiten während des Prozesses zerstört. Ich kämpfte um jeden Quadratzentimeter. Jetzt im Alter vernichte ich weniger, denn ich habe mehr Erfahrung, auch im Umgang mit meinem Charakter. Wie ich Ihnen sagte, habe ich ein rasches, jähzorniges, überschüssendes Naturell und bin sehr unzufrieden mit mir. Aber heute weiss ich, dass wenn alles auf die Spitze zutreibt, ich lieber abbreche und ein, zwei Tage warte und die Arbeit dann erst wieder ansehe und nicht sofort vernichte, was ich früher immer getan habe.

**G.C.** Haben Sie während des Studiums in Dresden schon verkauft oder ausgestellt?

**W.F.** Nein, während des Studiums nicht. Ich habe mich an Studentenausstellungen beteiligen müssen, und gegen Ende des Studiums hat es eine Sonderausstellung in Weimar gegeben, an der drei Dresdener Studenten und drei Studenten der Berliner Akademie gemeinsam ausgestellt wurden. So eine Ausstellung stellte eine gewisse Kampfsituation vor, weil die Berliner Hochschule sich für freier hielt und auch erklärte, wo hingegen die Dresdener Kunsthochschule - und das stimmt auch wirklich - viel mehr in der Tradition lebt und bestimmte Fächer wie Anatomie, Philosophie, Literatur und Kunstgeschichte, auch natürlich geometrisches Zeichnen, räumliche Entwicklungen und so fort voranstellte und den Studenten diese Kenntnisse mit auf den Weg gab. Kurz nach dem Studium habe ich mich an den - ich glaube alljährlich stattfindenden - Bezirksausstellungen beteiligt und habe schnell Anerkennung gewonnen. Das hat mich sehr misstrauisch gemacht, da ich wusste, dass ich mich noch lange nicht gefunden hatte und dass meine Arbeit, so wie sie damals war, leicht vom Staat zu vereinnahmt gewesen wäre.

Das Leidthema war noch nicht ausgeprägt. Ich hatte noch keine Form gefunden, erotische Freude noch nicht zur Form bringen können. Das war ein langer Prozess. Ich wurde dann Meisterschüler an der Akademie und, wie Sie wissen, fand ich den Anfang meines eigenen Werkes ungefähr 1962/63. Aber mein Professor in Dresden hoffte, da er meine Begabung hoch einschätzte, mir eine Karriere an der Dresdener Hochschule bereiten zu können. Natürlich hätte ich in die SED eintreten müssen. Seine Bedingung war, dass ich Meisterschüler bei ihm werde, in Dresden. Ich hätte ein wunderbares Atelier gehabt und hätte es wahrscheinlich bis heute noch. Er sagte: "In acht Jahren gehe ich in Rente und dann werde ich dafür sorgen, dass Sie meine Stelle als Professor und Leiter der Abteilung Plastik übernehmen." Aber ich wusste, dass das gegen meine Kunst sein würde, dass ich für die Diktatur arbeiten würde und nicht die Möglichkeit hätte, nach

meinem Willen die Studenten auszubilden, sondern, dass ich mich hätte in das Korsett der vorgegebenen Lehrpläne begeben müssen. Deswegen gab es keinen Zweifel, ich lehnte ab und, wie gesagt, ging nach Berlin.

Der Berliner Weg war der schwere, zuweilen der schwerste, den man sich denken kann. Wir arbeiteten in ausgedienten Läden, schwer heizbar, feucht, modrig, oft an der Grenze der Armut, obwohl ich glaube, dass der Gedanke, junge Künstler sollten hungern, falsch ist. Ich glaube, dass Not, Hunger und Sorge eher das Werk hemmen, und wenn ein Künstler reich ist und dadurch nichts Neues mehr findet, nach Höherem strebt, mehr Kraft hat, dann ist er nie ein Künstler gewesen. Die Formel "Armut bringt Kunst hervor" halte ich für grundsätzlich falsch. Armut lähmt.

**G.C.** Und ich hätte eine Frage zu Gustav Seitz. Ist er aus politischen Gründen nach Hamburg gegangen?

**W.F.** Gustav Seitz ist zunächst aus politischen Gründen in die DDR gekommen. Er hat nämlich mit anderen Professoren der Westberliner Akademie in der Hardenbergstrasse den Weltappell gegen die Atomwaffen unterschrieben und wurde mit dem Maler Heinrich Ehmsen und dem Bildhauer Waldemar Grzimek vor die Tür gesetzt. Er bekam Hausverbot, daraufhin sind diese Professoren nach Ostberlin gekommen und wurden Mitglieder der Akademie der Künste. In der DDR wurden sie am Anfang geehrt, man hat ihnen Nationalpreise gegeben, man hat ihnen bevorzugt Häuser zur Verfügung gestellt. Gustav Seitz war ein Mann der Lebensfülle, des Lebensgenusses. Er liebte die Frauen, das Essen, und er liebte seine Arbeit, aber er war nie ein Mann, der nach Geld arbeitete. Seine grösste Tugend war, dass er sich mit der Entwicklung seiner Schüler freuen konnte und alles tat, um sie zu fördern, weil er die Freundlichkeit hatte, einen jungen Kollegen gleichsam genauso zu schützen wie sich selbst, ja, sich sogar über ihn zu freuen, wenn er über ihn hinauswuchs. Er hat damals das Kollwitz-Denkmal gemacht und als die Partei es abnahm, sagte man zu ihm: "Das ist Ihre Kollwitz, aber es ist nicht die unsere" und sie glaubten und meinten, dass die Käthe Kollwitz als Proletarierin hätte dargestellt werden müssen. Seitz war zutiefst beleidigt, und als in Hamburg ein Lehrstuhl frei wurde, folgte er diesem Ruf. Mich liess er nach Berlin kommen und riet mir, dass ich unbedingt, trotz seines Wegganges, an die Akademie gehen sollte und zwar zu Fritz Cremer, der sich zwar feindlich zu ihm verhielt, aber er glaubte, dass er mich aufgrund meiner Begabung nicht sehr beeindrucken würde und mir auch genügend Freiraum lassen würde, damit ich mich entwickeln kann. Ich fürchtete damals Cremer, hielt ihn für einen radikalen Linken, was er damals auch war, bis zum gewissen Grade sogar ein Kunstfaschist, denn er liess die gesamte Moderne nicht gelten und verfolgte sie auch, wenn er Anklänge bei seinen Schülern sah. Später, 1968, als der Staat meine Ausstellung in Greifswald verbieten wollte, soll er diesem Vorgehen zugestimmt haben mit dem Bemerkten: "Förster ist ein Formalist". Aber damals habe ich mich bei ihm beworben und war dann achtzehn Monate Meisterschüler, aber weil ich nur Akte gemacht habe und Torsi, verabschiedeten mich die Akademiemitglieder, voran John Heartfield und Otto Nagel, mit dem Bemerkten, dass ich ja doch keine sozialistische Kunst machen würde.

**G.C.** Dann sind Sie freischaffender Bildhauer geworden?

**W.F.** Ich hatte in der Meisterschülerzeit einen Wettbewerb in Dresden für eine Plastikgruppe vor einem Wohnheim der Technischen Universität gewonnen, und nachdem man mich praktisch anderthalb Jahre zu früh aus der Akademie gestossen hatte, war man wenigstens so freundlich und hat mir ein Gastatelier für ein Jahr überlassen, so dass ich in diesem Jahr diese grosse Gruppe, die noch heute in der Nähe der Prager Strasse zu sehen ist, arbeiten konnte. Der Titel der Arbeit war *Völkerfreundschaft*, aber ich habe natürlich nicht - was erwartet war - einen Schwarzen und einen Gelben und einen Weissen dargestellt, die sich die Hände schütteln, womöglich unter fliegenden Fahnen, sondern ich habe eine ganz zivile Plastik gemacht, und der Entwurf wurde ja auch trotzdem bestätigt. Ich war davon ausgegangen - angeregt von Henry Moore -, dass ich zwei sitzende weibliche Figuren, die in einem weiten Raum zueinander auf mehreren Treppen sitzen, darstellen möchte. Das war damals durchaus neu, weil diese weibliche Gruppe sehr privat war. Und um ein Haar wäre sie auch nicht aufgestellt worden.

**G.C.** Und haben Sie gleich Werke verkauft, als Sie freischaffend wurden?

**W.F.** Nein. Das war relativ schwierig für mich, denn schon auf der ersten Ausstellung wurde ein Verdikt über mich verhängt, weil meine Figuren, wie man damals sagte, nicht schön genug, nicht heiter waren, sondern zu dick, zu schwer, zu formbetont. Wie Sie wissen, bin ich ja dann schon von der Humanisierung der Eiform ausgegangen und das war natürlich ein Sprung in die Abstraktion, die naturalistische Elemente ausschloss. Und als ich in einer Ausstellung 1963 *Die Kleine Hemdausziehende* zeigte, wurde es fast unmöglich, in Berlin Aufträge zu bekommen. Aber damals passierte eine Sache, wie sie im Leben manchmal geschieht. Chruschtschow war in Berlin mit seiner Frau Nina, und diese Frau Nina, eine dicke Russin, ging mit Lotte Ulbricht in die Ausstellung, in der die *Hemdausziehende* stand. Einige Tage nach dem Besuch dieser Ausstellung dieser Staatsdamen erschien in einer Zeitung ein Photo, wo Nina Chruschtschowa und Lotte Ulbricht nebeneinander lachend vor dieser meiner Figur standen. Man war jetzt verunsichert und überlegte, wie man mit mir umgehen sollte. Durch die kämpferische Haltung eines älteren Kollegen, es war der Bildhauer Ludwig Engelhardt, der später das Marx-Engels-Denkmal schuf, erhielt ich einen Auftrag, eine Brunnenfigur zu machen, für ein Gebäude Unter den Linden. Diese überlebensgrosse Figur arbeitete ich in anderthalb Jahren 1964/65, und ich hatte jetzt vor wenigen Monaten die Genugtuung, dass nach dem Umbau einiger Gebäude, die zu DDR-Zeiten Ministerien waren, diese Figur in einem Bundesministerium im Innenhof wieder aufgestellt wurde, so dass sie nicht verlorengegangen ist. Es stellt sich heraus, dass sie bildhauerisch schon gefestigt und in sich, sage ich mal, wirklich eine saubere Arbeit ist. Während dieser Jahre porträtierte ich auch meine gelähmte Nachbarin, eine ehemalige Krankenschwester, die im Hinterhof im Rollstuhl sass und einen schmalen Streifen Himmel sehen konnte, nicht mehr. Ich bewunderte diese Frau aufgrund ihrer Stärke, mit der sie ihr Schicksal trug, und noch anderen Menschen Mut gab. Ich zeichnete sie und versuchte in langen Monaten, ihr Bildnis mit der abstrakten Form des Eis zu verbinden, der Eiform, wie sie Brancusi 1924 in der Plastik, einem liegenden Ei mit dem Titel *Weltenanfang* konstruiert hatte und die ich für die entschiedenste und grammatikalisch wichtigste bildhauerische Form überhaupt halte. Darüber gibt es keine Möglichkeit, ab dann beginnt die Zerstörung, und in diesem Kampf, den ich begann, um das Menschenbild zu retten, aber die Erkenntnisse der Moderne nicht zu missachten, in diesem Kampf, diese fast heterogenen Elemente zusammenzuführen, siegte ich schliesslich und stellte diese Arbeit aus. Es brach über mich ein Sturm herein, der damit endete, dass ungefähr fünfzehn Bildhauer meiner Generation zum Minister Gysi, dem damaligen Kulturminister bestellt wurden, aber es ging alleine um mich, es ging um das Porträt, um den Kopf der *Gelähmten*. Er sagte, ich hätte den sozialistischen Menschen beleidigt, ich hätte gewagt, eine Kranke darzustellen, aber der Sozialismus braucht keine kranken Menschen, sondern er braucht gesunde, kräftige, sportliche Arbeiter, die den Sozialismus aufzubauen in der Lage sind. Ich war betroffen und fragte ihn, ob der Sozialismus eine geteilte Humanität hat, die Sorge um den Gesunden, bzw. die Nichtsorge und das Treiben des Kranken in den Tod. Woraufhin Minister Gysi, Klaus Gysi, der Vater des jetzigen Politikers der PDS, eindeutig sagte: "Wir brauchen keine Kranken, wir brauchen Gesunde, um den Sozialismus aufzubauen". Damit war von vorneherein, oder jetzt endgültig, das Verhältnis zwischen der Staatskunst und ihren Vertretern und mir geklärt. Ich verliess meine Position nicht. Die schlimmste menschliche Enttäuschung war, dass von meinen fünfzehn Kollegen nicht ein einziger ein Wort zu meiner Verteidigung sagte, sondern dass sie diese Szene hinnahmen, nach Hause gingen, und viele, die Arbeiten gemacht hatten, die privaten Charakter hatten, änderten den Titel. Der Bildhauer S. zum Beispiel hatte nach meiner Erinnerung ein Porträt gemacht, Mein Freund Herbert oder Hermann, den Namen weiss ich jetzt nicht mehr, änderte daraufhin den Titel, und nach einiger Zeit konnte man dann dieses private Porträt auf der Ausstellung finden unter dem Titel *Der Schlosser*, und damit diente sich S. dem Staat an. Also er zog die Lehren, dass man das Private, das Menschliche, das Zwischenmenschliche nicht verkaufen kann. Das muss 1964 gewesen sein.

1963, zur Jahreswende 1964, hatte ich das Felsenstein-Porträt gemacht, und als es ausgestellt wurde auf einer Bildnisausstellung in der Nationalgalerie, bekam

ich eine sehr gute Presse. Gustav Seitz schickte einen Artikel, der in der Zeit erschienen war, in dem es hiess : "Wieland Förster gehört zu den ersten Porträtisten in Deutschland" und natürlich richtete sich ein Teil der Regierung und der Kulturpolitiker der DDR nach solchen Meldungen. Ich wurde ins Ministerium für Kultur bestellt und der Hauptabteilungsleiter für bildende Kunst unterbreitete mir Papiere mit den Worten : "Sie gehören offensichtlich zu den Begabtesten Ihrer Generation und wir haben die Aufgabe, Sie zum Staatsbildhauer zu machen. Hier liegt ein Vertrag, in dem Sie die Höhe Ihres Honorars einsetzen können, 100 000 Mark. Sie können ein Haus haben, ein Atelier und Helfer, und Sie müssen uns eine Lenin-Figur schaffen für das Politbüro, die dieselbe Sensibilität besitzt, die Sie in Ihrem Felsenstein-Porträt gezeigt haben." Für mich bestand nicht eine Sekunde lang die Verlockung, plötzlich reich zu sein und arbeiten zu können, sondern ich wusste, dass ich mich in eine ewige Gefangenschaft begeben sollte ich diesen Vertrag unterschreiben, und deshalb lehnte ich schroff dieses Ansinnen des Ministeriums ab. Ich sagte: "Behalten Sie Ihr Geld und lassen Sie mich meine Arbeit machen." Das Gespräch dauerte über vier Stunden und wurde mitgeschnitten, und als man mich entliess, sagte der Hauptabteilungsleiter : "Das werden Sie bereuen. Wir werden Sie vernichten." Ich verfiel in immer heftigere Depressionen; über weite Strecken wurde ich von Verfolgungswahn gejagt und meine Herzkrankheit wurde schlimmer. Herzrhythmusstörungen traten auf, immer häufiger, so dass ich um 1966 ziemlich arbeitsunfähig war, aber gerade in dieser Zeit, in dieser Not schuf ich die Plastik *Die Passion*, die bis zu einem gewissen Grade ein Selbstbildnis darstellt und das Gefühl, das ich hatte, zum Ausdruck brachte. Als ich 1968 in Greifswald eine Ausstellung hatte, wurde sie verstümmelt, vor allen Dingen wegen dieser Leidfiguren. In der Zwischenzeit war ja auch Das *kleine Martyrium* entstanden, die zum Kadaver heruntergewirtschafteten Menschen, die als Traube hingen. Es ist wohl eine der ersten Plastiken, die diese Radikalität der Opfer, wie wir sie im Faschismus kennengelernt haben und von denen wir jetzt wussten, darstellt, vor allen Dingen nicht mehr als Einzelfigur, sondern als ein anonymes Wesen, das seines persönlichen, seines individuellen Wertes beraubt ist.

Kurz, ich war ein Geächteter. Leute mieden mich, wenn sie mich auf der Strasse sahen. Andere wiederum trugen mir schlimme Gerüchte zu, die mich beängstigten, aber ich widerstand. Es gab ja auch keine Möglichkeit mehr, die DDR zu verlassen. Westberlin war zu. Was mich rettete, waren die billigen Mieten, die niedrigen Lebenshaltungskosten. Ich konnte arbeiten, ohne gestört zu werden. In den wärmeren Monaten, fast ein halbes Jahr lang, zogen wir uns in eine winzige Holzhütte, in eine Bretterhütte aufs Land zurück und schieden sozusagen aus der Gesellschaft aus. Bis zu dem Tag, an dem die Warschauer Paktmächte in die CSSR einmarschierten 1968, ging dieses Leben, aber an diesem Morgen, als die Nachricht im Rundfunk kam, verfiel ich in eine Art Wahnsinn und konnte mich nur retten, indem ich sofort morgens um sieben Uhr im Garten zwischen Apfelbäumen die Plastik - den *Erschossenen* - machte. Am Abend war er fertig gegossen in Gips und hatte die Gestalt, die er heute noch hat. Diese Arbeit hat mir das Leben gerettet. Ich habe das nie begriffen, wie ein Deutscher die tschechische Grenze überschreiten kann, und wenn die Leute das heute vergessen haben, so sind sie nahezu Verbrecher, denn sie haben all das mitangesehen und wussten, wie wir die CSSR, die damalige Tschechoslowakei 1939 überfallen haben. Zu so einem Volk möchte man nicht gehören. Ich zog mich also zurück, soweit sich ein Mensch zurückziehen kann. Die Arbeit ging so bis 1970, dann kam der erlösende Aufenthalt auf Rügen, ich überarbeitete damals in zehn Tagen das Tunesientagebuch und lernte während der täglichen Spaziergänge die Landschaft C.D. Friedrichs kennen, die mich in hohes Entzücken versetzte. Zu gleicher Zeit wuchs das Bild der *Grossen Neeberger Figur*, an der ich fast drei Jahre lang täglich arbeitete.

1973 wollte die Akademie eine Ausstellung machen, unter anderen von den Lammert-Preisträgern, und da ich der dritte Lammert-Preisträger war, musste man von mir auch Arbeiten holen. Sonst hätte die Akademie-Ausstellung nicht stattfinden können. Ich habe die *Grosse Neeberger Figur* gemeldet und einige *Einblicke*. Woraufhin ich von der Akademie der Künste, von der Sektion, in der ich ein halbes Jahr später gearbeitet habe, mitgeteilt bekam, dass ich pornographische

Kunst machen würde, Ostpornographie, und dass meine Arbeiten formalistisch seien und nicht zu vertreten wären. Die Sache spitzte sich zu, ich verweigerte andere Arbeiten, so dass eines Tages Konrad Wolf, der damalige Präsident der Akademie sich anmeldete und zu mir ins Atelier kam. Das war vielleicht das wichtigste Gespräch während der DDR-Zeit, das ich mit einem offiziellen sogenannten hohen Funktionär gehabt habe. Konrad Wolf stellte sich heraus als ein Mann, der mich zunächst zu überreden versuchte, an der Ausstellung teilzunehmen mit frühen Arbeiten, aber ich habe mich erst einmal geweigert und habe ihm aber mein gesamtes Schicksal erzählt, und als er nach sechs oder sieben Stunden gehen wollte, sagte ich ihm in der Ateliertür : "Sagen Sie Ihrer Regierung, dass ich hier in der DDR lebe wie ein Gefangener, wie ein Geächteter, wie Barlach 1937 in Güstrow" und schloss die Tür. Nach kurzer Zeit kam er zurück und sagte, er war atemlos : "Mir hat noch niemand so die Wahrheit gesagt über das Leben in unserem Lande. Ich bin tief betroffen, ich bewundere Ihren Mut, und ich will, dass Sie Ihr Werk zu Ende treiben. Ich werde alles tun, damit Sie überleben können." Ein halbes Jahr später wurde ich Akademiemitglied. Das war der Machtbereich, den Konrad Wolf hatte, er konnte seine Präsidentschaft zur Verfügung stellen. Aber darauf hat man es nicht ankommen lassen. Ich wurde rehabilitiert, niemals wörtlich, niemals schriftlich, sondern indem ich 1973 den Kunstpreis der DDR bekam, den ich flatternden Herzens auch übernommen habe, einfach, weil ich müde war, weil ich nicht mehr weiter kämpfen konnte, und dann wurde ich Akademiemitglied und habe bis zur Wende versucht, diese Akademie zu demokratisieren, habe jeden diktatorischen Übergriff versucht zurückzuschlagen, und wenn man heute die Preisträger zum Beispiel des Kollwitz-Preises sieht, dann sieht man, dass fast alle sogenannten bürgerlichen Künstler den Preis bekommen haben, was auf meine Arbeit zurückzuführen ist. Man sieht, dass hohe Begabungen unter den Meisterschülern aufgenommen wurden, sogar abstrakte, was mir die tiefe Wut der Regierung zugezogen hat. Und da die Akademie am Anfang der 70er Jahre noch viel zu wenig Schüler hatte, zu wenig Bewerber für die Akademie, bat mich Konrad Wolf dringendst, als fünfter Vizepräsident die Aufgaben eines Vizepräsidenten für Meisterschülerfragen zu übernehmen. Ich habe es Konrad Wolf zuliebe getan, und vor allen Dingen der Jugend zuliebe. Ich konnte, wenn ich dieses Amt ausführte - und ich konnte es nur kraft eines Amtes - in einer Stipendienperiode von drei Jahren zwölf hochbegabte Künstler der DDR der Macht des Staates entziehen, denn solange sie Meisterschüler an der Akademie waren, waren sie dem Zugriff der Staatsmacht entzogen. Man hat sich nicht an sie herangewagt, im Gegenteil, ich habe dann sogar Pässe besorgt etc...Es war ein furchtbarer Kampf, der mich bis zur Wende in immer tiefere Depressionen und Herzerkrankungen stürzte und der mir vor allen Dingen eine ständige Anwesenheit der Staatssicherheit um mich herum bescherte. Das war die Rache für den Schutz, den ich als Akademiemitglied jungen Leuten gab und dafür, dass ich immer meine Meinung sagte.

**G.C.** Und das haben Sie so aufgefasst, irgendwie als Kompromiss mit dieser Gesellschaft?

**W.F.** Es war kein Kompromiss, es war ein Arrangement. Ich musste hier leben und musste mein Werk machen und hatte keine Kraft, andere Experimente einzugehen, und ich habe gekämpft dort, wo mein Feind sitzt, nämlich die Diktatur, und den Leuten im Westen, denen muss ich heute sagen : Alle wussten, dass ich verfolgt wurde, Ausstellungsverbot, Ankaufsverbot etc. hatte, aber es hat nicht einen einzigen gegeben, nicht mal mein mir befreundeter Kollege Bernhard Heiliger in Westberlin, der mir eine Assistentenstelle oder eine Kunstformerstelle angeboten hätte, der gesagt hätte : 'Komm und versuche Dein Werk hier weiter zu machen', denn ich war immer krank. Ich war ja Häftling gewesen, und ich hätte diese Hilfe gebraucht. Ein geringes Einkommen, um einen Arbeitsraum, eine Wohnung bezahlen zu können, aber man hat mich nicht geholt, sondern ich habe in dieser Zeit diese Antistasiblätter gemacht, wie *Die Folterer waren da*. Das habe ich gemacht als Akademiemitglied und habe *Das grosse Martyrium* gemacht mit den Geschundenen, mit den Gehenkten. Das ist die Wahrheit, und wer das anders sieht, wer das Arrangement für das Wirkliche und das Werk für das Unwirkliche hält, der versteht nichts vom Künstlertum, und er versteht auch nichts vom Überleben in der Diktatur. Ich habe mit dieser Partei nichts zu tun gehabt.

**G.C.** Das wollte ich fragen : waren Sie in der Partei?



**W.F.** Werte Frau Cimaz, ich bin über Ihre Frage entsetzt. Wie können Sie glauben, dass ich einer Partei beitrete, die ich hasse, wie ich jede Diktatur hasse. Das ist eine ganz unmögliche Sache, das ist etwas so Unvereinbares, das widerspricht so zutiefst meinem Charakter, mich überhaupt mit mehr als einem Menschen zusammenzusetzen. Sie wissen, dass ich ein Einzelgänger und ein Alleingänger bin. Also diese Frage wollen wir lieber vergessen. Sie werden keine Zeile finden, selbst heute nicht, nach der Wende in der der geringste Anklang einer Annäherung an die Partei zu finden ist, sondern Sie werden das Beharren auf der Meinung des Individuums, auf der persönlichen Freiheit immer und überall finden.

Also gut, ich nehme noch mal Ihre Frage auf, weil Sie die Verhältnisse damals in der DDR nicht kennen können. In all den Jahren hat mich nicht einmal die Partei danach gefragt, ob ich ihr Mitglied werden will, und es ist auch nie ein einziger Staatssicherheitsbeamter an mich herangetreten. Man hat gewusst, mit wem man es zu tun hatte, man hat es gar nicht versucht, und ich kann Ihnen heute sagen, dass, wenn ein Mensch nicht wollte und gesagt hat : "Ich will für die Staatssicherheit nicht arbeiten, ich kann das nicht", dann ist er nie wieder behelligt worden. Alle Schuldigen sind freiwillig schuldig geworden, um Vorteile zu haben, es sind Verräter, es sind Quislinge.

**G.C.** Was haben Sie früher gemacht? Sie beziehen sich hier auf die Reisen der Meisterschüler.

**W.F.** Ja, ja natürlich. Alle Mitglieder der Akademie fuhren ja nach Westdeutschland und ins westliche Ausland, auch privat. Ich bin einer der wenigen, der diese Privilegien nicht ausgenutzt hat, sondern bin nur zweimal dienstlich gefahren, anlässlich der Zusammenstellung der Purrmann-Ausstellung und der Paul Eliasberg-Ausstellung aus Paris, wo ich nach Hamburg gereist bin. Dort lag sein Werk. Das waren meine Reisen. Und ich habe zu meinen Mitgliedern der Sektion gesagt : "Die jungen Leute müssen reisen, um ihr Weltbild zu erweitern, um ihre Kenntnisse zu erweitern" und diejenigen, die sich heute als Freiheitskämpfer und als Individualisten aufspielen, die jetzt in der Westakademie eine Rolle spielen werden, die Direktoren aus dem Osten haben mir damals gesagt : "Wir werden nicht für diese Pässe stimmen, für die jungen Leute. Die sollen auch erst mal alt werden und können dann reisen", aber ich habe es wirklich durchgesetzt in einem harten, zähen Kampf und habe gesagt, dass ich aus der Akademie austrete, wenn die jungen Leute keinen Pass bekommen.

**G.C.** Ich wollte Sie fragen : Wer sind diese Meisterschüler gewesen? Sie haben mehrere gehabt.

**W.F.** Es waren zwölf oder dreizehn, die müsste ich aufschreiben. Drei gingen nach dem Westen, aber man hat mich deswegen nicht belästigt. Meine erste Meisterschülerin war eine Malerin, meine zweite auch. Ich war einer der wenigen Bildhauer, der Maler unterrichtet hat und der auch einen Dichter hatte, der nebenbei Graphik gemacht hat, aber diese jungen Menschen, diese jungen aus dem Widerstand kommenden Künstler - man kann sagen, sechzig Prozent sind aus dem Widerstand gekommen; kein einziger war Genosse - sind zu mir gekommen, weil sie Vertrauen zu mir hatten, weil es sich herumgesprochen hatte, dass ich das Individuum des jungen Künstlers achte, es unterstütze und sie nicht auf die Parteilinie brachte, denn ich war nach dem Gesetz verpflichtet - nach dem Akademiegesetz und nach der Kulturpolitik - sozialistischen Realismus zu lehren, aber darüber habe ich mich halbtot gelacht, ich habe dieses Statut wegschliessen lassen, viele neue Mitglieder unserer Sektion haben es ja auch gar nicht mehr gekannt, weil ich es ihnen nicht zu lesen gegeben habe, und in unserer Akademie konnten bei den meisten Lehrern die Schüler ziemlich frei arbeiten, auf alle Fälle jenseits jedes dogmatischen Realismus, und aufgrund der Beliebtheit bei der heranwachsenden Künstlergeneration bekam ich wiederum von Widerstandsleuten aus den Medien eine unerhörte Presse . Es wurden Filme gemacht etc., worauf man mich zum ordentlichen Professor ernannte, natürlich ohne jeden Pfennig Geld, ehrenhalber, aber - das ist typisch für die DDR - man hat meinen Erfolg für sich verwendet, man hat ihn sich ans Revers gesteckt und hat mich zur gleichen Zeit von der Staatssicherheit überwachen lassen. Das war das System.

**G.C.** Wollten Sie sich nicht mit der westlichen Akademie zusammentun?

**W.F.** Ja, es gab während der Wende ein intensives Gespräch mit Walter Jens, in dem ich ihm vorschlug, eine Akademiesitzung anzuberaumen, die Akademie

aufzulösen und am gleichen Tage, nachdem ca. 30 bis 40 Mitglieder entlassen worden sind, neu zu konstituieren, eine demokratische Akademie zu bilden und sie dann in einem schnellen Wahlgang mit der westlichen Akademie zu vereinigen, aber Walter Jens liess sich von dem Procedere, das die kommunistischen Mitglieder, die stark DDR-hörigen Mitglieder um Heiner Müller in Gang setzten, beeindrucken. Er folgte der Wahl Müllers zum Präsidenten und verschiedener Vertreter und leitete damit das langsame Sterben der DDR-Akademie ein, die Entlassung der Wissenschaftler, viele Gerüchte wurden in die Welt gesetzt und Mitglieder und zum Teil Leute aus der Verwaltung, die der Stasi angehört hatten, wurden später in die westliche Akademie aufgenommen. Der historische Fehler von Jens war, dass er die Ost-Akademie nicht von der Gauck-Behörde überprüfen liess, und weil ich diese Entwicklung kommen sah, aber nicht mit meinen ehemaligen Feinden weiter am Tisch sitzen wollte, mit Menschen, mit denen ich zusammenarbeiten musste oder mit denen mich ein Zweckbündnis verband, nämlich die Arbeit mit den Meisterschülern in bestimmten Fragen - weil ich mit diesen Leuten nicht mehr an einem Tisch sitzen wollte, habe ich über Presse, über Reuter und DPA, meine Austrittserklärung bekanntgegeben, ein Schritt, dem noch eine Reihe von Mitgliedern der Ost-Akademie gefolgt sind, aber der auch eine Welle von Austritten aus der Westakademie zur Folge hatte.

**G.C.** Und welches ist die Resonanz Ihres Theaterstückes *Die Ungleichen* ?

**W.F.** Die Resonanz ist Ablehnung. Kein Theatermann hat den Mut, das Stück auf die Bühne zu bringen. Leute, die mir gewogen sind, sagen: "Es geht niemand hin", und das halte ich für eine richtige Einschätzung. Es gibt zur Zeit niemand, der sich mit der Geschichte beschäftigen will, weil die Leute enttäuscht sind von der Wiedervereinigung und auch eine gewisse Schönfärberei der Vergangenheit, der frühen DDR betreiben. Das Interessanteste, was mir schriftlich in die Hand gekommen ist, ist die Absage des Deutschen Theaters, in dem mir mitgeteilt wurde, dass das Stück nicht aufführbar sei, da ja die Russen deutsch sprächen und nicht russisch, wie sie ja sprechen müssten. Es gibt, glaube ich, keine Begründung, die so lächerlich ist, aber zugleich die Hilflosigkeit gegenüber der historischen Gegebenheit dieses Stückes zeigt, denn das Stück ist ja keine blosse Abbildung, es ist ja entfremdet, es ist ja zusammengefügt, aus Tatsachen zwar, aber vor allen Dingen aus übergeordneten theatralischen Elementen. Aber natürlich will das niemand hören und sehen, und als ich mich erkundigte, was für eine Vergangenheit dieser Dramaturg hatte, der diese lächerliche Ablehnung geschrieben hat, stellte sich heraus, dass es ein SED-Mitglied war, das übernommen wurde und sich nun natürlich standhaft wehrt, irgendeinen Satz gegen seine Partei, gegen seine Vergangenheit auf die Bühne zu bringen.

**G.C.** Haben Sie an den Demonstrationen teilgenommen zur Zeit der Wende?

**W.F.** Nein. Ich bin ganz draussen geblieben, ich bin kein Demonstrant, und ich kann mir das auch gar nicht leisten. Wie Sie wissen, bin ich schwer herzkrank und muss jede Aufregung meiden. Der geringste Übergriff auf meine Person hätte mein Leben gekostet. Es hätte genügt, mir die winzige Dose, die ich immer in der Tasche trage mit dem Herzmedikament, das mir das Leben rettet, zu entwenden oder wegzunehmen. Meine Demonstration ist viel älter als die der letzten Tage, meine Demonstration beginnt spätestens, als ich 1956 das erste Widerstandsdenkmal machte und meine Demonstrationen waren meine Arbeiten, kein kurzfristiger, aufschäumender Widerstand; und dann darf man nicht vergessen, dass ein Teil der Demonstrationen natürlich wirklich von Wirtschaftsflüchtlingen bestimmt waren. Es waren Leute, die zur West-Mark wollten, und es war durchaus nicht, in der breiten Öffentlichkeit, politischer Wille. Wenn den Massen jedes Jahr eine vierwöchige oder vierzehntägige Reise nach dem Westen und für diese Zeit ein Umtausch der Ost-Mark in West-Mark von 1 zu 1 zugestanden worden wäre, dann hätte die DDR weiter bestanden, erst einmal. Es gab - gemessen an der Zahl - nur einen kleinen Kreis wirklich widerständiger Leute, Kämpfer für die Freiheit und für die Würde des Menschen.

**G.C.** Und haben Sie in der Akademie so öffentliche Reden gehalten?

**W.F.** Nur zu Preisverleihungen. Unsere Sektion hat den Lammert-Preis und den Käthe-Kollwitz-Preis vergeben, und zu diesen Preisen habe ich Laudationen geschrieben und auch öffentlich vorgelesen, natürlich auch manche Ausstellung von Meisterschülern eröffnet, ebenso habe ich die grossen Ausstellungen von Paul

Eliasberg, der ja ein abstrakter Künstler ist, und von Hans Purrmann, den man wegen seiner Schönmalerei nicht wollte, öffentlich begleitet, in Tat, Rede und Text, auch in den Medien. Bei Plenartagungen durfte ich nicht auftreten, es gab eine einzige in Rostock, wo ich ein kleines Seminar über Moral halten konnte. Ansonsten tagte das Präsidium vor mir im Kreise der Partei. Ich wurde erst zugelassen, wenn die Beschlüsse bereits gefasst waren, konnte sie dann allerdings zum Teil erschüttern und andere Beschlüsse herbeiführen, und dann wurde natürlich nach mir berichtet. Vieles oder das Wichtigste, was ich öffentlich gesagt habe, ist in den *Einblicken* gedruckt, und es ist leicht nachzulesen, welche geistige Position ich vertreten habe.

**G.C.** Waren Sie im Schriftstellerverband?

**W.F.** Nein. Ich hatte zwar hohe Auflagen, viele Leser, aber es war damals nicht üblich, Autoren, die im Hauptberuf bildende Künstler waren, aufzunehmen, aber nach der Wende hat mich der PEN-Ost gewählt, zum Mitglied gemacht, weil man die Anzahl der Genossen verdünnen wollte. Es war, vermute ich, eine Wahl, die mich zu einem Alibiautor machen sollte, weil meine Texte, meine Bücher politisch natürlich völlig unbelastet sind.

**G.C.** Da gab es auch einen Verein bildender Künstler. Existiert er noch?

**W.F.** Die Organisation der bildenden Künstler hiess *Verband bildender Künstler der DDR*. Nachdem man das Diplom an einer Hochschule gemacht hatte, wurde man auf Antrag nahezu automatisch Mitglied dieses Verbandes. Ich bin nach meinem Diplom Mitglied geworden, weil ohne Mitgliedschaft eine ökonomische Existenz in der DDR nicht möglich war, Sozialversicherung und alle bürgerlichen Verbindungen, die man einfach braucht, bis hin zur Steuernummer, also dass man überhaupt als Bürger existiert, hingen von der Mitgliedschaft ab. Künstler, und davon gab es wirklich ganz wenige, die nicht in den Verband gingen, galten als Arbeitslose, und Arbeitslose gab es ja offiziell in der DDR nicht. Sie galten als arbeitsscheu, als asoziale Elemente. Aber ich bin nicht in die Versammlungen gegangen und nach meinem allerersten Verbot überhaupt nicht mehr, also von 1968 bis zur Wende habe ich nur meinen Beitrag abgeführt, um nicht aus dem Steuerverhältnis zum Staat herauszufallen.

**G.C.** Und alle Akademiemitglieder haben ein Gehalt bekommen?

**W.F.** Es war kein Gehalt, sondern eine Aufwandsentschädigung, sie betrug rund 600 Mark im Monat. Als Vizepräsident bekam ich dann mehr, für jeden Meisterschüler pro Monat 200 Mark, also durchaus nicht eine Bezahlung für einen Professor, aber man muss wissen, dass man mit 600 Mark, wenn man sehr bescheiden lebte, bei den niedrigen Mietpreisen existieren konnte und dass Mitglieder, die in Ungnade gefallen waren durch ihre Kunst, diese Bezüge weiter erhielten. Es gab kein Gesetz, wonach bei künstlerischer Ungnade diese Aufwandsentschädigung den Mitgliedern zu entziehen ist. Man musste dann schon politisch kriminell werden, aber das ist praktisch in keinem Falle geschehen. So berühmte Dichter wie Peter Huchel, Erich Arendt, zu Zeiten auch Franz Fühmann konnten die schlimmsten Zeiten durch diese Aufwandsentschädigung überstehen, bei Huchel war es sogar das blanke Überleben, das damit gesichert war. Deshalb hat niemand von uns daran gedacht, diese Aufwandsentschädigung abzuschaffen, weil ja jeder, jedes Mitglied irgendwann in Ungnade fallen konnte.

**G.C.** Und sonst haben Sie von Aufträgen gelebt?

**W.F.** Wenige. Ich habe zwei grössere Aufträge ausgeführt, das ist der *Kleist* und *Das grosse Martyrium*. *Das grosse Martyrium* ist damals gar nicht aufgestellt worden, der *Kleist* an anderer Stelle, aber dort habe ich bessere Honorare erzwingen können, einfach weil eine Stadt, in dem Falle Frankfurt-an-der-Oder mir gewogen war, mich zu Repräsentationszwecken in ihrer Stadt aufstellen wollte. Ich habe praktisch immer das gemacht, was ich wollte und dann später zum Verkauf angeboten. Ein wichtiges Beispiel ist *Der grosse trauernde Mann* in Dresden. Diese Arbeit hat mich etwa vier Jahre gekostet und in langen, langen Kämpfen ist die Stadt bewogen worden, diese Arbeit anzukaufen. Das war der Mechanismus, und dann habe ich früh begonnen, in die westlichen Länder zu verkaufen, also 1977 wurde *Die grosse Badende* vom Museum Openlucht in Middelheim bei Antwerpen angekauft. Die Sammlung Ludwig hat vier Plastiken gekauft und so fort.

**G.C.** Sie durften ohne weiteres im Ausland verkaufen?

**W.F.** Ja, es gab einen kleinen Kreis von DDR-Künstlern, deren Arbeit in den westlichen Ländern anerkannt war. Zu denen gehörte ich. Der Verkauf ging über den staatlichen Kunsthandel, der natürlich von der Staatssicherheit gelenkt wurde. Die DDR hat die Devisen in Empfang genommen und für sich behalten. Wir bekamen 15% der Summe auf ein Sperrkonto für Reisen oder Material. Man nimmt an, dass die DDR Kunstwerke von beträchtlichem Wert von mir in den Westen verkauft hat. Zur Wende verfügte ich nur über eine geringe Rücklage an Westmark, obwohl ich nie gereist bin und mir höchstens Papier, Bleistifte etc.. gekauft habe, aber man sieht daran, wie gross der Gewinn des Staates war.

**G.C.** Sie bekamen einen Teil in Devisen, das andere in Ostmark?

**W.F.** Ja. Das Pikante ist, dass wir diese 15% der Devisen in Ost-Mark noch einmal zurückkaufen mussten.

**G.C.** War im Luther-Jahr ein Wettbewerb?

**W.F.** Nein. Ich erinnere mich nicht. Ich wurde einfach gefragt, ob ich eine Büste, eine Luther-Büste machen würde. Nach längeren Studien habe ich zugesagt. Der Urgrund war das frühe Bildungserlebnis beim Lesen von Thomas Mann. Ich erinnere Sie an das Kapitel im *Doktor Faustus*, in dem Thomas Mann Luther beschrieb. Dieser Text hat mich in den sechziger Jahren sehr beeindruckt, und von dort her habe ich meinen Luther entwickelt.

**G.C.** Was halten Sie von Walter Arnold?

**W.F.** Er war mein Hauptlehrer, und wollte mich fördern. Wie gesagt, ich sollte sein Nachfolger werden, aber Arnold war das Beispiel, das mir frühzeitig zeigte, wohin ein Künstler kommt, wenn er sich einer politischen Partei hingibt und zum rein politischen Bildhauer wird. Arnold war eine grosse bildhauerische Begabung, der in seiner Generation durchaus zu den ersten in Deutschland hätte zählen können, aber er hat sich politisch verkauft und hat sein Talent, das kleinplastischer Natur war, verkauft, indem er grosse Denkmäler machte, das *Thälmann-Denkmal* zum Beispiel. Aber ich habe also früh gelernt, dass man nie sein innerstes Terrain verlassen und sich zum käuflichen Subjekt degradieren lassen darf. Aber wie gesagt, er war ein musischer, ein französisch gebildeter Mann, der Baudelaire las, 1939 bei Despiau studieren wollte, bei Haller in der Schweiz 1938 gearbeitet hatte, ein Mann mit grossen Chancen. Seine Korrekturen waren von einer unerhörten Treffsicherheit, von einer grossen Genauigkeit. Er kannte die plastischen Gesetze, soweit sie vermittelbar sind. Kurz gegen lang, Fragen des Rhythmus, Fragen von Struktur und Glätte, all diese Dinge, die vermittelbar sind, die kannte er und konnte sie vor allen Dingen formulieren, scharf, kurz, knapp, und insofern war Arnold ein interessanter Lehrer. Viel interessanter als manch anderer, der sozusagen nur den guten Willen hatte, aber sich nicht artikulieren konnte. Für Studenten gibt es zwei Möglichkeiten zu wachsen, entweder an einem Lehrer, der schweigt und nur arbeitet und dem die Studenten, die Schüler und Schülerinnen einfach nachleben, also Lehrer, die, wie Thomas Mann sagt, nachzulebende Vita vorstellen - oder Lehrer, die sich verbal ausdrücken können und Wissen vermitteln, damit der Student sich selbst zu korrigieren lernt - denn das entscheidet sowieso über das ganze Lebenswerk, sich selbst kritisch zu sehen, nicht in Eigenliebe zu verfallen, sondern jeden Tag bis zum Tode sein Werk, seine tägliche Arbeit kritisch zu betrachten und, wenn nötig, zu zerstören.

**G.C.** Und haben Sie zugleich mit Stötzer studiert?

**W.F.** Er war bereits fertig, als ich anfang. Er ist ein Jahr jünger, hat aber sehr früh in Weimar zu studieren begonnen. Als Diplomarbeit hatte er einen jungen Pionier gemacht, der einen Kompass in der Hand hält. Bildhauerisch eine sehr begabte, interessante, von der Oberfläche her interessante Arbeit. Damals, als ich anfang zu studieren, machte er unter anderem plastische Entwürfe sozialistischer Menschen, Arbeitergruppen für die Stalin-Allee. Der leitende Architekt war ja Henselmann, der ein Freund von Stötzer war, bzw. den Stötzer von Weimar her kannte, wo Henselmann eine Professur hatte. Er ging damals nach Berlin, 1954 also, zu Gustav Seitz. Er war der einzige, dem es gelungen ist, rund fünf Jahre an der Akademie ein Atelier zu haben, das grösste Atelier zu haben überhaupt, das es gibt, das schönste. Seitz gestattete ihm und mit ihm natürlich die anderen Mitglieder der Sektion, dass er seine Arbeit, seine Meisterschülerzeit mehrmals unterbrach, indem er bezahlte Aufträge übernahm,

unter anderem eine grosse Sportlergruppe für ein Sportforum in Leipzig, es kann auch sein, dass es für die Sporthochschule in Leipzig war. Auf alle Fälle, summa summarum, war Stötzer fünf Jahre Meisterschüler, und als ich 1959 kam, war Stötzer gerade weg. Zwischen uns hat es immer ein freundliches kollegiales Verhältnis gegeben, das bei mir so weit ging, dass ich, als ich Akademiemitglied wurde, in der Sektion es zur Bedingung gemacht habe, dass ich die Mitgliedschaft nur annehme, wenn bei der nächsten Wahl Werner Stötzer zugewählt wird, damit mir keine Ausnahmesituation zufiele, dass es in der Öffentlichkeit nicht so aussähe, als ob bei mir eine Bevorzugung vorliegt, denn auch ich war daran interessiert, die Gleichwertigkeit unserer Begabungen nach aussen darzustellen.

**G.C.** Und Grzimek?

**W.F.** Sie meinen sicher Waldemar Grzimek. Er gehörte damals schon zur Vätergeneration und war gewiss einer der Begabtesten seiner Generation, etwas jünger als Seitz, in erster Ehe verheiratet mit der späteren Frau von Fritz Cremer, einer Frau, wie man sagte, aus preussischem Kronadel. Grzimek hat einen Teil des Krieges in der Villa Romana verlebt. Sein Vater wohnte am Bodensee, er ist wohl Jurist und Besitzer der grössten Manieristensammlung Deutschlands. Durch ihn besitzt er Verbindungen in ganz Deutschland. Als er in die DDR kam, hatte er mit am stärksten die Genreplastik entwickelt, also die Kleinplastik *Auf dem Krankenbett* und solche erzählenden Dinge. Er hat auch Tierplastiken gemacht, sehr früh schon und sehr schöne. Als ich studierte, galt er bis zu einem gewissen Grade für uns als vorbildhaft. Er war einer der wenigen, der fähig war, ein hervorragendes Denkmal zu machen, und zwar denke ich an das *Heinrich Heine-Denkmal* in Berlin am Weinbergsweg. Weiterhin hat er eine Dreiergruppe gemacht für Sachsenhausen, für das ehemalige Konzentrationslager. Das ist eine der wenigen bildhauerischen Gruppen, die modernen Kriterien standhalten, aber auch Grzimek verliess etwa um die Zeit wie Seitz die DDR, nahm Professuren in den alten Bundesländern an, aber verdarb es sich auch nicht mit der DDR. Hin und wieder holte man ihn hier zu Aufträgen. Unter anderem machte er eine Tür, eine Bronzetür für die Magdeburger Liebfrauenkirche, die natürlich säkularisiert war, für die auch ich eine Tür, die einflügelige Tür für die hochsäulige Kapelle gemacht habe.

**G.C.** Welche Bildhauer halten Sie jetzt für die begabtesten?

**W.F.** Ich könnte Ihnen sagen, dass meine Schüler begabt sind, aber ich gestehe, dass ich viel zu wenig Bescheid weiss. Ich gehe kaum in Ausstellungen, sehe mich wirklich nicht viel um in der Welt, lebe fast ausschliesslich der Entwicklung meiner bildhauerischen Vorstellung und bin so unfähig zu sagen, wer zu den begabtesten der nachfolgenden Generation gehört. Ich kenne sie einfach nicht.

**G.C.** Beuys?

**W.F.** Ja, Beuys. Ich weiss, dass Beuys ein wunderbarer Zeichner ist, aber die grosse Wirkung seines Werkes beruht wohl auf einer Vorstellung von der Welt. Es gehört - so scheint mir - nicht mehr in die Kategorie der bildenden Kunst im klassischen Sinne. Beuys bewegt sich zwischen gesellschaftlichem Engagement, Veränderungswillen, im Denken Veränderungswillen, im Verhalten des Menschen, man denke an seinen ökologischen Ansatz, aber man vergesse vor allem nicht seine Herkunft, seine Verletzungen im Krieg, seinen Flugzeugabsturz. Man muss, wenn man das Werk Beuys' betrachtet, ihm Echtheit zugestehen. Er ist ein Künstler, der verletzt ist, zutiefst verletzt ist und der vor der menschlichen Existenz und um die menschliche Existenz Angst hat, um sie fürchtet und immer wieder auf die Dinge und die Elemente zurückkommt, die ihm Überleben sichern. Beuys ist das wunderbarste Beispiel, dass die Wissenschaft aufgerufen ist, endlich einmal nachzudenken, was mit der bildenden Kunst, die bis heute unter den Termini eines Winckelmann steht, geschehen ist, wo das Ende der Malerei ist, wo das Spiel mit Objekten, Klängen, Gegenständen, Dingen beginnt, wo Mutationen vorgenommen werden, wo Inszenierungen stattfinden, die in den Bereich des Schauspiels gehören, wo Manipulationen dargeboten werden - siehe in der ganzen Videokunst, in der Photographie - kurz wir leben in einer Zeit geistiger Verwirrung, insofern als die Felder nicht mehr abgesteckt sind und daher auch Wertbestimmungen kaum noch möglich sind.

**G.C.** Haben Sie den Eindruck, dass in Frankreich mehr Sinn für das Figurative da ist? Das haben mir einige Galeristen gesagt, nicht so sehr Avantgarde wie hier in Deutschland.

**W.F.** In Deutschland ist man immer extrem. Die lateinische Natur ist - denke ich - viel tiefer vom Menschen, vom Genuss, vom Mass der Dinge beseelt als es in Deutschland der Fall ist. Als Beispiel mag eines gelten : als die grosse Revolution am Anfang des Kubismus gemacht wurde, verlor die Malerei, also die malerische Kraft, die Valeurs, die Zusammenstellung der Farben, das Musikalische der Farben, der Bildrhythmus in Frankreich nie an Qualität, wohingegen in Deutschland etwa zu gleicher Zeit der Expressionismus eine ähnliche, aber bei weitem nicht so radikale, geistig nicht so radikale Revolution machte, die Malerei, die Peinture, wie der Franzose sagt, verlorengegangen ist und die Bilder zum grossen Teil lediglich eingestrichen waren, die subtile Kultur des Malens, wie Farbe auf Leinwand sich verhält, wie sie glänzt oder schimmert, wie der Pinsel geführt ist, wie der Pinselduktus rhythmisch sich ordnet - ich denke an die phantastischen kubistischen Bilder Picassos, die schönsten sind vielleicht in Prag - das alles spielt dann in Deutschland gar keine Rolle mehr. Es ist die lateinische Kultur, die ein Grundmass setzt, das sie kaum verletzt, aber Deutschland besitzt keine lateinische Kultur. Wie wir wissen, sind die Römer nur bis zum Rhein gekommen, und da ist eine grosse Gefahr da. Mein Mass ist das französische Mass, und deswegen lebe ich auch, wenn Sie mir Fragen stellen wie die vorangegangene, zurückgezogen, vielleicht eingesponnen oder gebildet an diesem französisch-lateinischen, mittelmeerischen Mass. In Deutschland liebt man den Stil nicht, in der bildenden Kunst nicht so sehr das Denken; wenn einer einen guten Satz spricht oder schreiben kann, wird er bereits verdächtigt. Ich weiss, dass in den lateinischen Völkern mehr Sinn für Form steckt und dass sie deswegen auch nicht die Radikalität haben, mit der in Deutschland die menschliche Figur aus der Kunst ausgetrieben wurde.

**G.C.** In Frankreich werden die deutschen Bühnenautoren immer öfter gespielt, Thomas Bernhard zum Beispiel.

**W.F.** Er ist übrigens Österreicher, die deutschsprachigen müsste es heissen.

**G.C.** Er hat in Paris einen Riesenerfolg.

**W.F.** Darüber bin ich nicht informiert. Sie müssen wissen, dass wir allzu lange hinter dem eisernen Vorhang gelebt haben und bestimmte Informationen nicht bekamen. Es hat Privilegierte gegeben, die sich vom Volk gelöst haben. Ich denke durchaus an die bekannten Schriftsteller der DDR und an andere Künstler, aber wir, die das Geschick der Mehrheit des Volkes teilten, hatten nur das eine oder andere Privilegium ..., gut, auch ich habe eines angenommen, 1985 die Ausstellung in Paris, aber das war eine Ausnahme, einmal im Leben in Paris sein, einmal in der Stadt, in der Proust gelebt hat... Aber nicht wie Müller wochenlang, monatelang, und immer wieder. Ich weiss das, was ich im Fernsehen sehen konnte, aber es ist mir nicht geläufig, was auf den Bühnen wirklich geschah, auch in Frankreich nicht. Bestimmt ist auch Handke gespielt worden. Bestimmt wird in Frankreich Musil gelesen. Bestimmt Thomas Mann, bestimmt auch Grass, vielleicht wird Hochhuth da gespielt. Ich kann das alles nicht wissen.

## BIBLIOGRAPHIE

### - **Œuvres de Wieland FÖRSTER :**

*Begegnungen* - Tagebuch, Gouachen und Zeichnungen einer Reise in Tunesien - Verlag Volk und Welt - Berlin, 1974 -

*Rügenlandschaft* - Hommage à Caspar David Friedrich - Union Verlag - Berlin, 1974 -

*Die versiegelte Tür* - Prosa - Union Verlag - Berlin, 1982 -

Franz Fühmann - *Kirke und Odysseus*. Ein Ballett - Wieland Förster - Liebespaare. Ein graphischer Zyklus - Hinstorff Verlag Rostock, 1984 -

*Einblicke* - Aufzeichnungen und Gespräche - Union Verlag - Berlin, 1985 -

*Sieben Tage in Kuks* - Ein Tagebuch und Zeichnungen - Union Verlag - Berlin, 1985 -

*Labyrinth* - 34 Zeichnungen 1974-85 so wie Notizen über die Entstehung eines Zyklus und Arbeitstagebuch : *Labyrinth* 1973-84 mit Naturstudien, Skizzen und Entwürfen - Verlag Volk und Welt - Berlin, 1988 -

*Geburtstag in Anderssein* - Von Jesus bis Janka - Anthologie - Berliner Verlags-Anstalt Union - Berlin, 1990 -

*Die Ungleichenen* - In der Nacht die Verhöre - Drei Masken Verlag - München, 1991

*Aus dem Paris-Tagebuch* - in *ndI* - 3-92 - Aufbau-Verlag Berlin und Weimar - 1992 -

Wieland Förster - *Grenzgänge* - Berlin, 1995

### - **Catalogues d'expositions de Wieland Förster :**

*Wieland Förster* - Plastik. Zeichnungen. Radierungen. Temperabilder. - Staatliches Museum Schwerin - Juli - August 1967 -

*Wieland Förster* - Zeichnungen und Gouachen über Tunesien - Staatliche Museen zu Berlin - Altes Museum 1969 -

*Wieland Förster* - Plastik. Zeichnungen. Druckgraphik - Nationalgalerie und Akademie der Künste der DDR 1980 -

*Wieland Förster* - Sculptures, dessins, eaux-fortes - Exposition du 24 avril au 5 juin 1985 - Centre Culturel de la R.D.A.

*Wieland Förster* - Goebel - Bildhauer arbeiten in Porzellan - 1986 - Goebel Galerie -

*Wieland Förster* - Erlebnisse. Begegnungen. Erfahrungen- Plastik. Zeichnungen. Grafik. Bücher - Städtische Museen Karl-Marx-Stadt - Galerie am Brühl. Ausstellung. 21.6. - 2. 8. 1987 -

*Wieland Förster* - Plastik und Zeichnungen - Eine Sonderausstellung des Stadtmuseums und des Goethe-Nationalmuseums Weimar - 23.10 - 1. 12. 1988 -

*Wieland Förster* - Naturstudien und Werkskizzen im kleinen Format - Nationalgalerie. Ausstellung im Alten Museum - 9.2. - 29.4. 1990 -

*Wieland Förster* - Plastik. Zeichnungen. Radierungen - Eine Ausstellung der BAWAG Fondation Wien und der Akademie der Künste der DDR - Wien 1990-

*Wieland Förster zum 60. Geburtstag* - Galerie Timm Gierig - Frankfurt / M. - 8.6 - 25. 8. 1990

*Wieland Förster* - Plastik. Zeichnungen. Radierungen. - Ausstellung im Städtischen Museum - Haus zum Cavazzen, Lindau / Bodensee - 5.7 - 15. 9. 1991

Kunst im Bahnhof - *W. Förster* - Die Deutsche Reichsbahn präsentiert die Regionen Leipzig. Halle. Dessau. 1992 -

*Wieland Förster* - Zeichnungen und Plastiken - Ausstellung des WDR im Foyer Vierscheibenhaus vom 7. bis 30. 10. 1992 -

*Wieland Förster* - Liebe und Tod - Werklinien - Plastiken - Zeichnungen - Herausgeber Magdeburger Museen - Magdeburg, 1995

*Wieland Förster* - Plastik und Grafik - Richard-Haizmann-Museum Niebüll (29.11.1996 - 11.1. 1997) et Georg-Meistermann-Museum Wittlich (25.1. - 1.3. 1998)

- Monographie sur Wieland Förster

Claude Keisch - *Wieland Förster* - Dresde, 1977 -

- *Articles sur Wieland Förster*

Gerhard Wolf : *Ein fremdes Land nahegebracht* - Laudatio zum Tunesientagebuch Wieland Försters in *Neue Zeit*, 11. 9. 1974 -

Jürgen Beckelmann : *Ein Bildhauer in Tunesien* in *Mannheimer Morgen* , 29. 12. 1975

Klaus-Dieter Schönewerk : *Eine Landschaft in Bildern der Sprache* in *Neues Deutschland*, Literaturbeilage, 13. 11. 1974 -

Hans Werner Kubsch : *Vom Gemeinsamen aller Künste* in *SZ Dresden* , 29. 11. 1974

Gerhard Rostin : *Geschrieben mit "sensiblem Auge"* in *Neue Zeit* , 24. 5. 1982

Dieter Fechner : *Selbstüberprüfung und Selbstfinden* - Zu Wieland Försters Prosaband im Union Verlag in Thüringer Tageblatt , 26. 8. 1982 -

Horst Kracht : *Wieland Förster : Die versiegelte Tür* in *Das Literaturjournal* (Stimme der DDR), 8. 9. 1982 -

Gerda Zschocke : *Reise in innere Landschaften* in *Wochenpost*, 2. 10. 1982 -

Ulrich Schacht: *Wieland Förster : Die versiegelte Tür* in *Neue Literatur aus der DDR*(Deutschlandfunk), 8. 11. 1982 -

Jürgen Engler : *Geschichten von Künstlern und anderen. Wieland Förster : Die versiegelte Tür* in *Neue deutsche Literatur* , Heft 1, 1983 -

Hans Pölkow : *Symbole der grossen Hoffnung* in *Neue Zeit*, 2. 4. 1983 -

Ingrid Feix : *Das Wort ist ein Abenteuer* in *Sonntag* N° 27, 1983 -

Sabine Sülflohn : *Auskünfte über das Entstehen einer Perle* in *Neue Zeit*, 23. 9. 1985-



Klaus Hammer : *Lust am Festhalten. Der Bildhauer und Schriftsteller Wieland Förster* in *Sonntag* , 3. 8. 1986 -

Dieter Fechner : *Kunst und Genie. Tagebuchaufzeichnungen von Wieland Förster* in *CDZ* , 30. 7. 1986 -

Klaus Hammer : *Tagebuch als Prüfstein künstlerischer Erkundung. Ein Bildhauer spielt in Prosa mit wechselnden Stilen* in *Sächsische Zeitung* , 6. 6. 1986 -

Sabine Sülflohn : *Die Welt im Prisma des Bildhauers* in *Neue Zeit* , 7. 4. 1986

Christian Emmrich : *Schöpfung und Erinnerung* in *Neue deutsche Literatur* , 8, 1986

Geneviève Cimaz-Martineau : *Wieland Förster en Tunisie sur les traces de Paul Klee* in *Connaissance de la R.D.A.*, juin 1987 N° 24 -

Geneviève Cimaz-Martineau : *Wieland Förster in Tunesien auf den Spuren von Paul Klee* in *Sinn und Form* , 2. Heft, 1988 -

Christine Richter : *Zwischen Wolken aus Stein die winzige Kugel* in *Sächsische Zeitung* , 30. 6. 1989 -

Paul Otto Schulz : *Eingeschlossen im offenen Labyrinth* in *Süddeutsche Zeitung*  
N° 289 - 1989 -

Sabine Sülflohn : *Apokalypse oder ein Angebot zur Katharsis* in *Neue Zeit* N° 154 - 3. 7. 1/989 -

Jürgen Engler - *Erkundungen eines "Labyrinths"* - *Sinn und Form*, 1. Heft 1990 -

Lothar Lang : *Berliner Montmartre - Künstler vom Prenzlauer Berg* - Berlin, 1991 - p.35 à 38 -

Interview de W. Förster par Michel Celse in *Allemagne d'aujourd'hui* N° 118, 1991 -

Reinhard Wengierek : *Die Kraft aufbringen, verzeihen zu können* in *Neue Zeit*, 29. 2. 1992 -

Lutz Pretzsch : *Protokoll einer Gefangenschaft* in *Nordkurier* , 21. 2. 1992 -

Geneviève Cimaz-Martineau : *Texte et image en R.D.A. L'exemple des récits de voyages illustrés du sculpteur Wieland Förster* in *Actes du XXVe Congrès de l'AGES - Chambéry*, 15-17 mai 1992 -

G. Cimaz-Martineau - *D'une Allemagne à l'autre. L'itinéraire d'un artiste est-allemand* -in *L'Allemagne des Lumières à la modernité* - Textes réunis par Pierre Labaye - Rennes, 1997

#### - **Histoire de la R.D.A.**

Hermann Weber - *Geschichte der DDR* - München - 3e édition 1989 -

*DDR - Dokumente zur Geschichte der Deutschen Demokratischen Republik - 1945-1985* - Herausgegeben von Hermann Weber - München - 3° édition 1987 -

Dietrich Staritz - *Geschichte der DDR - 1949-1985* - Frankfurt / M., 1985 -

*Histoire de l'Allemagne contemporaine* sous la direction de G. Badia - Paris, 1987 -

Wolfgang Benz - *Deutschland seit 1945* - Entwicklungen in der Bundesrepublik und in der DDR - München, 1990 -

**- Histoire de l'art en R.D.A.**

Karin Thomas - *Die Malerei in der DDR - 1949-1979* - Köln, 1980 -

*DDR-Kunst* - Katalog der Ausstellung - 12.3 bis 26.4 im Musée d'Art Moderne de la ville de Paris - Paris, 1981 -

*Kunst der DDR* - Herausgegeben von Ullrich Kuhirt - Leipzig, 1982 -

*Zeitvergleich. Malerei und Graphik aus der DDR.* Herausgeber Art das Kunstmagazin - Hamburg, 1983 -

Lothar Lang - *Malerei und Graphik in der DDR* - Leipzig, 1983 -

Karin Thomas - *Zweimal Deutschland* - Köln, 1985 -

*Tiefe Blicke* - Kunst der 80er Jahre aus der BRD - DDR - Österreich und der Schweiz - Mit einem Vorwort von Johann-Karl Schmidt - Köln, 1985 -

*Nationalgalerie* - Sammlung Kunst der DDR - Gemälde. Bildhauerwerke - Bearbeitet von Hans Jürgen Papies und Fritz Jacobi - Berlin Ost, 1986 -

*Kunst in der DDR* - Herausgegeben von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann - Verlag Kiepenheuer und Witsch - 1990 -

*Kunstkombinat DDR* - Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990 - Zusammengestellt von Günter Feist unter Mitarbeit von Eckhart Gillen - Berlin, 1990 -

*Kunstforum International* - Bd. 109 - August-Oktober 1990 - Bilder aus der DDR

*Künstler aus der DDR - 1949-1989 - Ausgebürgert* - Herausgegeben von Werner Schmidt - Argon Verlag, 1990 -

Martin Damus - *Malerei der DDR* - Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus - Reinbek bei Hamburg, 1991-

*Auftragskunst der DDR - 1949-1990* - Herausgegeben von Monika Flacke - München, 1995

*Kunstdokumentation SBZ/DDR - 1945-1990* - Aufsätze - Berichte - Materialien - Herausgegeben von Günter Feist, Eckhart Gillen und Beatrice Vierneisel - Berlin, 1996

*Deutschlandbilder* - Kunst aus einem geteilten Land - Katalog zur zentralen Ausstellung der 47. Berliner Festwochen - Herausgegeben von Eckhart Gillen - Berlin, 1997

Marianne Beauviche - *Les arts plastiques en Allemagne de l'Est et leur réception dans l'Allemagne unifiée, le "nouvel héritage"?* - Paris, 1995, accompagné d'une vidéo-cassette

*Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED* - Herausgegeben von Elimar Schubbe - Stuttgart, 1972 et 1976 -

- Karl M. Kober - *Die Kunst der frühen Jahre - 1945-1949* - Leipzig, 1989
- Wegbereiter - 25 Künstler der DDR* - VEB Verlag der Kunst - Dresden, 1976
- Jahrbuch zur Literatur in der DDR* - Bd.4. Literatur und bildende Kunst - Herausgegeben von Gerhard Klusmann und Heinrich Mohr - Bonn, 1985 -
- Wolfgang Emmerich - *Kleine Literaturgeschichte der DDR* - Erweiterte Ausgabe - Frankfurt / M., 1989 -
- Meyers Taschenlexikon - *Schriftsteller der DDR* - Leipzig, 1975
- Eric Gillet - *Le roman picaresque en R.D.A.* - Thèse soutenue à l'Université de Nantes en 1994, publiée chez Peter Lang en 1997
- Catherine Fabre - *Le rôle social des femmes écrivains dans la R.D.A. des années quatre-vingt* - Thèse soutenue à l'Université de Paris XII en 1997
- Divers**
- Marino Marini* - Catalogue de l'exposition de Chartres - 18 juin-31 octobre 1993 - Turin, 1993
- Kurt Böttcher. Johannes Mittenzwei - *Zwiesgespräch* - Deutschsprachige Schriftsteller als Maler und Zeichner - Leipzig, 1980
- Will Grohmann - Paul Klee - Stuttgart, 1954 -
- Carola Giedion-Welcker - *Paul Klee - ro ro ro monographie* -
- Paul Klee - *Tagebücher* - Köln, 1979 -
- Gustav Vriesen - *August Macke* - Stuttgart, 1957 -
- Die Tunisreise - Klee, Macke, Moillet* - Herausgegeben von Ernst-Gerhard Güse - Stuttgart, 1982 -
- François Duret-Robert - *L'Orient, le vrai* - in *Connaissance des Arts* - Mai 1985 - p. 90sq.
- Caspar David Friedrich - *Das gesamte graphische Werk* - Nachwort von Hans H. Hofstätter - München, 1974 -
- Geschichte der deutschen Kunst - 1918 - 1945 - Herausgegeben von Harald Olbrich - Leipzig, 1990 -
- Lilian Schacherl - Böhmen - Ansbach, 1966 -
- Peter J. Brenner - *Der Reisebericht in der deutschen Literatur* - Tübingen, 1990
- Harri Günther - *Reiseprosa in der Gegenwartsliteratur der DDR* - in *Deutsch als Fremdsprache* - 1982, Sonderheft -
- Klaus Hammer - *Erzählen vom Reisen* - in *DDR-Literatur '85 im Gespräch* - Berlin und Weimar, 1986 -
- Pour une littérature voyageuse* - Bruxelles, 1992
- Marcus Gärtner - *Kontinuität und Wandel in der neueren deutschen Literaturwissenschaft nach 1945* - Bielefeld, 1997

- Franz Fühmann - *22 Tage oder die Hälfte des Lebens* - Frankfurt/Main, 1973 -
- Franz Fühmann - *Erfahrungen und Widersprüche* - Rostock, 1975
- Günter Kunert - *Der andere Planet* - Ansichten von Amerika - München, Wien, 1975
- Dominique Fernandez - *Le banquet des anges* - L'Europe baroque de Rome à Prague - Paris, 1984
- Guy Scarpetta - *L'artifice* - Paris, 1988
- Werner Hager - *Die Bauten des deutschen Barocks* - Jena, 1942
- H. Wölfflin - *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* - München, 1915
- Images modernes et contemporaines de l'homme baroque* - sous la direction de Jean-Marie Paul - Nancy, 1997
- Das Tagebuch und der moderne Autor* - Herausgegeben von Uwe Schultz - München, 1965
- Peter Boerner - *Tagebuch* - Stuttgart, 1969 -
- Gustav René Hocke - *Das europäische Tagebuch* - Wiesbaden, 1963 -
- Wolfgang Paulsen - *Das Ich im Spiegel der Sprache* . Autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts - Tübingen, 1991 -
- Fahrt mit der S-Bahn* - Herausgegeben von Lutz-W. Wolff - München, 1971
- 19 Erzähler der DDR* - Herausgegeben von Hans Jürgen Schmitt - Frankfurt, 1971
- Neue Erzähler der DDR* - Herausgegeben von Doris und Hans Jürgen Schmitt - Frankfurt, 1975
- Jetzt* - 50 Geschichten vom Alltag - Herausgegeben von Gerhard Rothbauer - Leipzig, 1986
- Jurij Brezan - *Ansichten und Einsichten* - Berlin, 1976
- Stefan Hermlin - *Lektüre* - Berlin und Weimar, 1979
- Christoph Hein - *Öffentlich arbeiten* - Essais und Gespräche - Berlin und Weimar, 1987
- Christa Wolf - *Der geteilte Himmel*, 1963 - *Nachdenken über Christa T.*, 1968 - *Lesen und Schreiben*, 1972 - *Kassandra*, 1983 - *Unter den Linden*, 1974 - *Kindheitsmuster*, 1976 - *Kein Ort. Nirgends*, 1979 - *Erzählungen*, 1985 - *Störfall*, 1987 - *Die Dimension des Autors*, 1989
- Christa und Gerhard Wolf - *Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht*, 1985 -

## INDEX

Abusch.....	
Alexander.....	105, 113, 276
Achmatova.....	
Anna.....	263, 267
Aitmatov.....	
T. 235, 241	
Alliprandi.....	
G.B.....	161
Altenbourg.....	
G.90, 117, 118	
Amery.....	
Jean.....	241
Andersch.....	
A.69, 85	
Andropov.....	
I. 115	
Archipenko.....	
A.58	
Arendt.....	
E. 68, 81, 101, 103, 104, 112, 163, 173, 194, 201, 222, 263, 269, 274, 291	
Arnold.....	
W.....	57, 58, 59, 64, 192, 271, 276, 292
Arp.....	
H.58, 191, 192, 217	
Asam.....	
E.Q.....	158
Augustin.....	
Saint.....	161, 168
Bach.....	
J.S.....	80, 89, 149, 256
Bachmann.....	
I. 70, 241, 255	
Bahro.....	
R. 108, 275	
Baierl.....	
H.173, 187	
Balden.....	
T. 57, 67, 106	
Balzac.....	
H.51, 55	
Bantzer.....	
C. 52	
Barbe.....	
J.P.....	163, 180
Barlach.....	
E. 52, 53, 54, 55, 57, 62, 64, 81, 100, 117, 175, 191, 207, 217, 246, 282, 288	
Barsch.....	
B. 261	
Bartok.....	
B. 60, 141	
Baselitz.....	
G.30, 34, 37, 54, 271, 272	
Bassompierre.....	

F. de.....	135, 148
Baudelaire.....	
C. 241, 255, 292	
Bauerschmidt.....	
M.L.....	172, 173, 264
Baumeister.....	
W.....	53, 145
Becher.....	
J.R.....	121, 163, 276
Bechler.....	
M.....	32, 36
Becker.....	
H. 245, 247	
J. 141	
Beckett.....	
S. 134, 157, 178	
Beckmann.....	
M.....	53, 60, 192, 271, 272
Bécousse.....	
R. 2, 99, 111	
Beethoven.....	
L. van.....	76, 78, 88, 239
Benjamin.....	
W.....	199
Benz.....	
W.....	114, 144, 298
Berg.....	
A. 78	
Bergander.....	
R. 52, 192	
Berger.....	
H. 61	
Berke.....	
H. 53	
Bernardin de Saint Pierre.....	
H. 95	
Bernin.....	
Le.....	158, 165
Beuys.....	
J. 107, 117, 118, 272, 276, 293	
Biedenkopf.....	
K. 267	
Biermann.....	
W.....	67, 108, 156, 212, 274, 275
Blechen.....	
C. 98, 111, 239, 242	
Bloch.....	
E. 163	
Bobrowski.....	
J. 70, 81, 90, 120, 138, 194, 205, 206, 210, 214, 229	
Böhm.....	
K. 240	
Böhme.....	
L. 267	
Boileau.....	

N.196, 219	
Böll.....	
H.60, 67, 69, 70, 85, 119, 193, 207, 239, 241, 245, 255, 262, 267, 268, 275	
Bondzin.....	
G.246	
Bonnard.....	
P. 195	
Börsch-Supan.....	
H.97, 111	
Böttcher.....	
K.79	
M.....	68, 267
Bourguiba.....	
H.73	
Brahms.....	
J. 238	
Brancusi.....	
C.57, 162, 180, 191, 192, 203, 217, 286	
Brandt.....	
W.....	92, 268, 274
Braque.....	
G.195	
Braun.....	
M..40, 104, 153, 154, 156, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 181, 182, 191, 195, 213, 230	
V.67, 80, 100, 101, 121, 122, 127, 130, 133, 144, 148	
Bräunig.....	
W.....	120, 126, 133, 145, 147
Brecht.....	
B.50, 53, 54, 60, 61, 81, 93, 118, 121, 161, 193, 199, 206, 245, 248, 257, 282	
Brejnev.....	
L. 114	
Brenner.....	
P. 69, 71, 85, 88, 109, 299	
Bresdin.....	
R. 192	
Brezan.....	
J. 120, 194, 204, 206, 207, 216, 218, 226, 300	
Brod.....	
M.....	153
Brühl.....	
C.268	
Brüning.....	
E. 127, 148	
Bruyn.....	
G. de.....	96, 120, 121, 144
Büchner.....	
G.55, 151	
Buzzati.....	
D.212	
Callot.....	
J. 161	
Camus.....	
A.55, 70, 76	

Canetti.....	
E. 74, 87, 107	
Carstens.....	
K. 114	
Carus.....	
C.G.....	97, 233
Celse.....	
M.....	32, 42, 43, 44, 62, 108, 156, 258, 278, 283, 297
Cézanne.....	
P. 60, 117, 192	
Chagall.....	
M.....	59, 92, 192
Chassériaux.....	
T. 71	
Chateaubriand.....	
F.R. de.....	71, 95, 110, 148
Chirico.....	
G. de.....	83
Chmura.....	
B. 247	
Cibulka.....	
H. 43	
Corot.....	
C. 248	
Courbet.....	
G. 51, 117	
Cranach.....	
L. 233	
Cremer.....	
F. 33, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 67, 68, 81, 82, 105, 118, 162, 192, 196, 245, 246, 271, 274, 276, 285, 293	
Curio.....	
S. 173, 192, 193, 212, 263	
Czechowski.....	
H. 43, 80, 121, 144	
Dähn.....	
F. 52	
Dahnke.....	
H.D.....	96
Damus.....	
M.....	30, 54, 59, 65, 298
Dankworth.....	57
David.....	
L. 30	
Delacroix.....	
E. 70, 71, 75, 76, 78, 85, 89	
Delaunay.....	
R. 60	
Derain.....	
A. 60	
Despiau.....	
C. 60, 271, 292	
Dieckmann.....	
F. 266	
Diehn-Bitt.....	



K.247	
Diepgen.....	
E. 116	
Dietrich.....	
R. 192	
Dix.....	
O.52, 53, 78, 89, 192	
Donatello.....	162, 180, 237, 253
Donndorf.....	
S. 43	
Donner.....	
R. 158	
Dostoïevski.....	
F. 198, 241	
Drake.....	
H.57, 67, 106	
Droste-Hülshoff.....	
A. von.....	60
Dürer.....	
A. 107, 192, 233, 272	
Durrell.....	
L. 237, 241, 243, 255	
Dürrenmatt.....	
F. 70, 235, 252	
Durzak.....	
M.....	119, 144
Dymschitz.....	
A.53, 276	
Ebert.....	
A. 192	
H. 70, 268	
Ecker.....	
H.P.....	132, 147
Eichendorff.....	
J. von.....	95, 98
Einstein.....	
A. 166, 182	
Eisel.....	
P. 247	
Eisler.....	
H.68, 81, 208, 274	
Eliasberg.....	
P. 33, 68, 101, 105, 107, 113, 153, 171, 192, 259, 274, 289, 291	
Emmerich.....	
W.....	67, 85, 111, 299
Engelbrecht.....	
M.....	161
Engels.....	
F. 51, 57, 174, 286	
Ensikat.....	
P. 126, 145	
Enzensberger.....	
H.M.....	70
Faulkner.....	
W.....	40, 60, 70, 119, 123, 194, 196, 241, 255

Fechner.....	
D.142, 296, 297	
Feininger.....	
L. 53	
Feist.....	96
G.30, 48, 64, 91, 116, 144, 218, 268, 276, 277, 298	
P. 96, 97, 98, 101, 103, 110, 111, 170, 246, 247, 265, 270	
Feix.....	
I. 142, 296	
Felixmüller.....	
C. 52	
Felsenstein.....	
W.....	7, 68, 81, 105, 208, 239, 254, 274, 286, 287
Fernandez.....	
D.166, 182, 300	
Fielbrand.....	57
Fischer.....	
E. 67, 119, 120, 121	
Fisher.....	
A.236	
Fitzenreiter.....	
W.....	68
Flaubert.....	
G.70, 71, 76, 135, 153	
Fontane.....	
T. 93	
Francis.....	
S. 210	
Franik.....	
F. 61	
Friedrich.....	
C.D.. 34, 37, 41, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 109, 110, 111, 158, 159, 178, 233, 239, 242, 268, 287, 295, 299	
Fries.....	
F.R.....	120, 121, 133, 144, 147, 163
Frisch.....	
M.....	70, 135, 236, 248, 257
Fromentin.....	
E. 70, 71	
Frommhold.....	
E. 82, 101, 170, 261	
Fuentes.....	
C. 166	
Fühmann.....	
F. 17, 31, 38, 44, 46, 68, 70, 81, 82, 83, 85, 91, 96, 101, 102, 103, 104, 120, 121, 127, 129, 136, 140, 141, 144, 148, 151, 153, 154, 155, 156, 160, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 187, 188, 194, 201, 202, 206, 213, 214, 240, 244, 263, 274, 291, 295, 300	
Furtwängler.....	
W.....	60
Gaudi.....	
A.242	
Geerds.....	
H.J.....	96
Gellner.....	

U.267	
Gerlach.....	
H.127, 133, 147, 158	
Gerstel.....	
W.....	59, 61, 271
Geyer.....	
G.247	
Ghiberti.....	
L. 237, 253	
Giacometti.....	
A.191, 201, 217, 222	
Gillen.....	
E. 30, 48, 64, 90, 116, 144, 217, 218, 261, 268, 269, 273, 276, 277, 298	
Giotto.....	237, 253
Glöckner.....	
H.53, 67, 119	
Goering.....	
H.43	
Goethe.....	
J.W. 69, 72, 78, 88, 93, 110, 121, 135, 138, 159, 184, 193, 215, 237, 238, 241, 245, 253, 255, 295	
Gohr.....	
S. 273	
Goller.....	
B. 53	
Golomstock.....	
I. 77, 88, 195	
Gorbatchev.....	
M.....	114, 115, 116, 118, 275
Gorki.....	
M.....	194
Graetz.....	
R. 56	
Graff.....	
A.233	
Grass.....	
G.107, 122, 131, 168, 207, 243, 250, 256, 257, 294	
Greenaway.....	
P. 166	
Griebel.....	
O.52	
Grieshaber.....	
H.A.P.....	53
Grimm.....	
J. et W.....	94
Gros.....	
A.78	
Grossmann.....	
K.266	
Grosz.....	
G.53	
Gröszer.....	
C.31, 268, 273	
Grotewohl.....	
O.54	
Grundig.....	

H.52, 64	
L. 53, 276	
Grünewald.....	
M.....	240, 254
Grzimek.....	
S. 62, 264	
W.....	56, 192, 285, 293
Günderode.....	
K. von.....	138, 193, 215
Günther.....	
H.70, 85, 299	
U.54	
Güse.....	
E.G.....	71, 85, 299
Gussmann.....	
O.52	
Gutschke.....	
I. 266	
Gysi.....	
K.82, 276, 286	
Haarmann.....	
R. 90, 268, 269, 273, 276, 277, 298	
Hackert.....	
P. 96	
Hacks.....	
P. 67	
Hagedorn.....	
R.267	
Hager.....	
K.67	
W.....	163, 180, 300
Hammer.....	
K.34, 169, 178, 263, 265, 269, 297, 299	
Handke.....	
P. 107, 294	
Harich.....	
W.....	54
Hartung.....	
G.96	
Hashimoto.....	
Y.264	
Hasselbrauk.....	
E. 43	
Hauptmann.....	
G.211, 229	
H.122, 133, 148	
Havemann.....	
R. 108, 274	
Heartfield.....	
J. 53, 276, 285	
Heckel.....	
E. 53	
Hegenbarth.....	
J. 52	

Heiliger.....	
B.33, 54, 59, 288	
Hein.....	
C.121, 141, 144, 156, 158, 178, 193, 194, 198, 204, 206, 207, 216, 218, 221, 226, 300	
Heine.....	
H.55, 69, 93, 94, 95, 98, 110, 293	
Heinrich.....	
A.233	
Heisig.....	
B.68, 70, 106, 117, 192, 272	
J. 51, 58, 64, 65	
Heldt.....	
W.....	192
Heller.....	
B.192	
Hemingway.....	
E. 55, 119, 138, 234	
Hennecke.....	
A.57	
Hermlin.....	
S. 67, 80, 96, 163, 193, 194, 204, 206, 207, 216, 218, 226, 300	
Herzog.....	
R.267	
Heyder.....	
J. 245	
Heym.....	
S. 67, 68, 249, 274	
Hirdina.....	
K.175, 188	
Hofer.....	
C.53	
Hoffmann.....	
D.261	
E.52, 59, 65	
E.T.A.....	94, 95, 96, 110, 136
H.247, 276	
Hofmann.....	
F.127	
G.134	
W.....	96, 97, 110
Hofmannsthal.....	
H. von.....	136, 148
Hölderlin.....	
F. 96, 193, 206	
Holtz-Baumert.....	
G.127, 133, 134, 147, 148	
Holz.....	
P. 259	
Homère.....	193, 211
Honecker.....	
E. 53, 92, 100, 102, 114, 115, 116, 118, 119, 195, 274, 275	
Horn.....	
R.56	
Howard.....	

W.....	57
Hrdlicka.....	
A.237, 247	
Hubbuch.....	
K.54, 247	
Huchel.....	
P. 67, 68, 163, 291	
Hugo.....	
V.71	
Hüneke.....	
A.261	
Hunziger.....	
I. 57	
Ingres.....	
D.76	
Jacobi.....	
F. 170, 268, 298	
Jäger.....	
G.59	
Jahn.....	
R. 115	
Jakobs.....	
K.H.....	122, 130
Janka.....	
W.....	54, 295
Jansenius.....	
C. 161	
Jarrett.....	
K.264	
Jastram.....	
J. 59, 247	
Jawlensky.....	
A.203	
Jean Paul.....	
J.P. Richter.....	96, 233, 251
Jendryschik.....	
M.....	120, 127, 136
Jens.....	
W.....	248, 263, 264, 266, 268, 269, 289, 290
Jentzsch.....	
B. 120	
Johnson.....	
U.44, 140	
Joyce.....	
J. 60, 67, 142, 235	
Jung.....	
T. 245, 268, 273	
Kafka.....	
F. 55, 67, 70, 79, 89, 123, 125, 129, 130, 135, 138, 139, 142, 153, 154, 199, 205, 206, 249, 260, 261	
Kandinsky.....	
W.....	52, 53
Kant.....	
H.39, 121, 144, 193	
Kaufmann.....	

D.247	
Keisch.....	
C. 30, 65, 81, 90, 91, 101, 103, 112, 117, 170, 184, 190, 194, 196, 197, 212, 213, 215, 233, 251, 264, 296	
Kempowski.....	
W.....	32, 36, 42
Kerbel.....	
L. 118	
Kesting.....	
E. 52	
Kies.....	
H.56	
Kirchner.....	
E.L.....	53, 192
Kirsch.....	
R. 80	
S. 67, 121, 134, 148, 163	
Kirsten.....	
W.....	80
Kis.....	
D.166	
Kisch.....	
E.E.....	70
Klabund.....	
A. Henschke.....	44, 282
Klee.....	
P. 31, 52, 53, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 101, 118, 192, 235, 297, 299	
Kleist.....	
H. von..23, 55, 70, 96, 102, 104, 105, 107, 112, 138, 170, 193, 197, 200, 206, 209, 215, 238, 239, 240, 241, 253, 254, 263, 266, 275, 291	
Klemke.....	
W.....	106
Klemperer.....	
V.266	
Köbernick.....	
K. 123, 214	
Koch.....	
J. 121, 144, 247	
Kodaly.....	
Z. 81, 208, 239, 254	
Koepfen.....	
W.....	69, 85, 207
Kohl.....	
H.31, 114, 115, 116, 260, 275	
Kohlhaase.....	
W.....	121, 144
Kokoschka.....	
O.52, 53, 192, 207	
Kolbe.....	
G.57	
Kollwitz.....	
K.53, 54, 57, 62, 105, 113, 192, 246, 247, 263, 275, 276, 285, 288, 290	
König.....	

F.	57
Königsdorf.....	
H.	121, 129, 134, 144, 148
Köpp.....	
L.	103, 136, 196, 201, 205, 211
Körner.....	
D.	142, 200
Korshew.....	
G.M.	246
Kracht.....	
H.	142, 296
Kraus.....	
K.	154, 193, 206, 214, 218, 231
Krauss.....	
H.	141, 151
W.	163
Krenz.....	
E.	116
Kretzschmar.....	
B.	52, 68, 77, 89
Kröner.....	
K.	43
Kubin.....	
A.	207
Kuhirt.....	
U.	56, 57, 58, 64, 298
Kühl.....	
J.	170, 261
Kuhlmey.....	
A.	34, 36, 88, 111, 263
Kunert.....	
G.	67, 100, 108, 119, 120, 133, 147, 168, 183, 300
Kunze.....	
R.	80, 100, 101, 108, 121, 127
Laabs.....	
J.	121, 148, 266
Lachnit.....	
W.	43, 52, 57, 247
Lamartine.....	
A. de.	71
Lammert.....	
W.	56, 57, 68, 274, 276, 287, 290
Lang.....	
F.	233
L.	261, 297, 298
Lao.....	195, 248
Lao-tseu.....	44
Laotse.....	282
Laurens.....	
H.	57, 191, 217
Le Corbusier.....	
C.E. Jeanneret.	194
Lehmann.....	
C.	262
J.	148



Lehmbruck.....	
W.....	53, 57, 59, 106, 191, 202, 203, 217, 223
Leistikow.....	
W.....	248
Lenin.....	64, 287
Lénine.....	51, 68, 195
Léonard de Vinci.....	97, 192
Lepke.....	
G.264	
Lessing.....	
G.E.....	79, 215
Liebermann.....	
M.....	171, 192
Liebers.....	
P. 156, 173, 175, 176, 188	
Liebknecht.....	
K.56, 58	
Lingner.....	
M.....	52
Loch.....	
R. 102, 112, 266	
Loest.....	
E. 108	
Löffler.....	
A.L.....	79, 89, 95, 142, 169, 184, 191, 196, 197, 199, 200, 201, 204, 205, 209, 212, 214, 215, 234
Ludwig.....	
H.H.....	170
I et P.....	30
I. et P.....	118, 291
Lukacs.....	
G.95, 110	
Luther.....	
M.....	161, 193, 292
Luxemburg.....	
R. 58	
Lybke.....	
G.H.....	118
Maasdorf.....	
F. 268	
Macke.....	
A. 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 85, 86, 88, 192, 299	
Mahler.....	
G. 141	
Maillol.....	
A. 56, 57, 58, 60, 162, 166, 180, 271	
maître de Naumburg.....	57
Manessier.....	
A. 34	
Mann.....	
H. 102, 105, 241, 255	
Th.....	63, 123, 129, 135, 142, 162, 193, 199, 206, 210, 215, 221, 232, 248, 269, 292, 294
Marc.....	
F. 53	
Marceau.....	
M.....	132

Marini.....	
M.....	33, 36, 59, 60, 63, 66, 81, 82, 83, 190, 191, 192, 216, 217, 299
Martin.....	
A.267	
Marx.....	
K.51, 57, 59, 61, 68, 286	
Matisse.....	
H.71, 171, 192, 195, 213, 231	
Mattheuer.....	
W.....	68, 119, 157, 192, 246
Matthies.....	
H.133, 147	
Maupassant.....	
G. de.....	70, 120
Mayer.....	
H.68	
Meidner.....	
L. 52	
Meister vom Naumburger.....	
Maître de Naumburg.....	180
Menzel.....	
A.51, 53, 60, 117, 166	
Merkert.....	
J. 272	
Messiaen.....	
O.266	
Metzkes.....	
H.68, 246, 247	
Michel-Ange.....	162, 165, 190, 207, 237, 239
Mickel.....	
K.80, 120, 133, 147	
Mields-Kratochwil.....	
E. 245	
Miller.....	
G.157	
H.107, 192, 241, 255	
Minetti.....	
B.240, 254, 262, 267	
Modersohn.....	
O.248	
Modigliani.....	
A.166	
Moholy-Nagy.....	
L. 58	
Mohr.....	
A.90, 106, 246, 247, 299	
Moilliet.....	
L. 71, 72, 78, 85	
Monet.....	
C.71	
Moore.....	
H.58, 59, 83, 162, 166, 180, 191, 192, 217, 285	
Morandi.....	
G.76, 78, 192, 196, 204, 219, 225, 271	
Morgenstern.....	

B.	127, 134, 148	
Morgner.....		
I.	120, 121, 133, 144, 147, 148, 163	
Mozart.....		
W.A.....		78
Mucchi.....		
G.	106	
Müller.....		
F.	68	
H.	67, 175, 188, 240, 263, 290, 294	
K.E.....		247
W.....		121, 133, 147
Müller-Mehlis.....		
R.	58	
Mundstock.....		
K.	120, 121	
Muschter.....		
G.	268, 270, 271, 272, 273	
Musil.....		
R.	70, 107, 241, 255, 294	
Nachbar.....		
H.	120, 133, 147	
Nagel.....		
O.	102, 183, 276, 285	
Neruda.....		
P.	70, 81, 102, 105, 194, 201, 222, 241, 255, 275	
Nerval.....		
G. de.....		71
Neubert.....		
W.....		175, 188
Neumann.....		
E.	63, 81	
M.....		127
Neutsch.....		
E.	120, 126	
Niemeyer-Holstein.....		
O.	68, 78, 104, 173, 192, 193, 212	
Nolde.....		
E.	246	
Novalis.....		241, 255
Nowotny.....		
J.	120	
Oehme.....		
E.F.....		233
Olbrich.....		
H.	261, 299	
Pansow.....		
J.	106	
Paris.....		
R.	68	
Pasternak.....		
B.	267	
Pechstein.....		
M.....		52, 53

Penck.....	
A. R.....	37, 117
A. R. (Winkler R.).....	30
Périclès.....	191
Permoser.....	
B. 162	
Piana.....	
T. 62	
Picart Ledoux.....	
J. 106	
Picasso.....	
P. 60, 67, 92, 117, 166, 168, 183, 195, 196, 213, 239	
Pieck.....	
W.....	57
Pignon.....	
E. 34, 35	
Piranèse.....	
G. 192, 265	
Pissarro.....	
C. 60	
Pitschmann.....	
S. 120	
Plenzdorf.....	
U. 101, 123, 137, 149, 193	
Pölkow.....	
H. 142, 266, 296	
Poulenc.....	
F. 271	
Prescher.....	
L. 262	
Preuss.....	
G. 121	
Proust.....	
M.....	67, 70, 107, 123, 205, 238, 249, 294
Purmann.....	
H. 169, 171, 184, 192, 193, 195, 201, 240, 263, 264, 289, 291	
Quasimodo.....	
S. 63, 102, 107, 113, 205	
Querner.....	
C. 52	
Quevedo.....	
N. 246, 247	
Quistorp.....	
J. G.....	96
Raddatz.....	
F. 153	
Räderscheidt.....	
A. 54	
Rakosi.....	
M.....	155, 177
Raphaël.....	239
Raum.....	
H. 31	
Rauschenberg.....	
R. 92	

Reagan.....	
R. 114, 115, 116, 241, 275	
Reich.....	
M.....	247
Reichmann.....	
S. 247	
Reimann.....	
B. 125	
Reimkasten.....	
U. 247	
Rembrandt.....	60, 197, 239
Renoir.....	
A. 60, 71	
Répine.....	
I. 51	
Richte.....	
C. 244	
Richter.....	
C. 297	
E. 120	
G. 30, 33, 37, 59	
H. 127, 129, 133, 147	
H. T.....	169, 247
L. 41	
Rilke.....	
R. M.....	38, 46, 70, 72, 76, 78, 83, 86, 153, 165, 229, 249, 257
Ripa.....	
C. 161	
Rodin.....	
A. 57, 58, 60, 83, 107, 190, 195, 203, 208, 214, 271	
Rogge.....	
J. F.....	195
Romain.....	
L. 107, 113	
Roscher.....	
A. 82, 90, 170, 184, 263, 264, 265, 270, 272, 273	
Rostin.....	
G. 141, 296	
Rousseau.....	
H. 93	
Rubens.....	
P. P.....	78
Rudolph.....	
W.....	43, 52
Runge.....	
P. O.....	96, 196, 219
Ruthe.....	
I. 259, 265, 270, 272, 273	
Saeger.....	
U. 127, 138	
Saint-John Perse.....	70, 194, 199, 271
Sakowski.....	
H. 121, 123	
Sammler.....	

C. 192, 196	
Sandberg.....	
H. 53, 246, 247	
Saroyan.....	
W.....	119
Sartre.....	
J.P.....	135, 266
Sasse.....	
E.G.....	127, 133, 147
Savelsberg.....	
W.....	267
Scarpetta.....	
G. 166, 182, 300	
Schacht.....	
U. 142, 143, 296	
Schiller.....	
F. 255, 275	
Schinkel.....	
K.F.....	105
Schirmer.....	
B. 129	
Schlemmer.....	
O. 53	
Schlesinger.....	
G. 117	
K. 121	
Schlichter.....	
R. 53	
Schlüter.....	
A. 162	
Schmidt.....	
D. 51, 58, 62, 64, 118	
E. 197	
H. 114, 115, 275	
J.K.....	298
W.....	30, 80, 85, 90, 117, 118, 261, 269
Schmidt-Rottluff.....	
K. 53	
Schmitt.....	
D et H.J.....	119
H.J.....	120
Schönemann.....	
H. 101, 103, 112, 170	
Schott.....	
C. 266	
Schreiber.....	
E. 101, 103, 191, 200, 202, 203, 208, 210, 211, 212, 213, 215, 263, 264	
Schremmer.....	
B. 127	
Schubbe.....	
E. 51, 64, 298	
Schubert.....	
G.H. von.....	94
H. 121, 127, 144	

Schultze.....	
B.236	
Schulz.....	
H.H.....	134, 148
P.O.....	244, 297
Schulze.....	
A.121	
Schulze-Knabe.....	
E.43	
Schumann.....	
H.43, 49, 80, 102, 105, 190, 192, 196, 198, 199, 201, 202, 203, 205, 207, 210, 213, 215	
Schütz.....	
H.121	
Schütze.....	
L.80, 107	
Sedlmayr.....	
H.83, 91	
Seghers.....	
A.50, 58, 96, 194, 198, 277	
H.234, 239	
Seitz.....	
G.56, 57, 59, 60, 62, 192, 268, 271, 276, 285, 287, 292, 293	
Sengle.....	
F.93	
Shakespeare39.....	
W.....	193
Sima.....	
J.83	
Simon.....	
K.245	
Sindermann.....	
H.116	
Sitte.....	
W.....	61, 67, 100, 117, 192, 247
Socrate.....	264
Soljenitsyne.....	
A.267	
Sporck.....	
F.A.....	161, 164, 165
Stachowa.....	
A.122, 138	
Stade.....	
M.....	127, 148, 262
Staline.....	
J.30, 44, 51, 53, 54	
Stam.....	
M.....	52
Steger.....	
H.57, 59, 60	
Steinbeck.....	
J.119	
Stelzmann.....	
V.30, 33, 118	
Stephan.....	
B.123	

M.....	121, 127, 148
Sterl.....	
R. 52	
Stiller.....	
V.262, 269	
Stoerk.....	
G.260, 269	
Stötzer.....	
W.....	57, 68, 106, 192, 197, 204, 217, 245, 246, 247, 261, 267, 268, 292, 293
Strauss.....	
F.J.....	114, 115
Strittmatter.....	
E. 120, 121, 144, 193	
Suitner.....	
O.81	
Sülflohn.....	
S. 244, 296, 297	
Syberberg.....	
H.J.....	166
Tannert.....	
C. 118	
Tavel.....	
H.C. von.....	71, 85
Tchekhov.....	
A. 120, 194, 211	
Tchernenko.....	
K. 114, 115	
Teschner.....	
J. 264	
Tetzner.....	
R. 127, 148	
Teuber.....	
B. 268	
Thälmann.....	
E. 56, 58, 81, 118, 195, 292	
Thieme.....	
G. 56	
Thomas.....	
K. 30, 53, 56, 57, 58, 64, 80	
Tieck.....	
L. 93, 97	
Tiedge.....	
H.J.....	115
Tiepolo.....	
G.B.....	167
Titien.....	240
Tolstoï.....	
L. 51, 211	
Trabitzsch.....	
M.....	263
Träger.....	
C. 96	
Trakl.....	
G. 174, 175, 176, 188	
Trnka.....	



J.	158, 178	
Tübke		
W.		31, 67, 118, 162, 192, 246
Tulpanow		
S.	50, 276	
Uecker		
G.	54	
Uhlig		
M.		68, 105
Ulbricht		
W.		30, 54, 67, 68, 92, 101, 195, 274, 286
Ungaretti		
G.	63, 205	
Van Gogh		
V.	55, 59, 60	
Vent		
H.	63, 68, 69, 192, 193, 240, 267	
Vernet		
J.	96	
Vieira da Silva		
M.E.		34, 37, 235
Vierneisel		
B.	218, 268, 276, 298	
Voges		
M.		173, 245, 263, 268, 273
Voigt		
P.	44, 262, 265	
Volwahren		
H.	58	
Wackenroder		
W.H.		93
Waldapfel		
W.		52
Waldschmidt		
A.	57	
Walser		
M.		67, 205
Walther		
J.	127, 129, 134, 148	
Weidensdorfer		
C.	247	
Weigel		
H.	248	
Weiss		
P.	67, 145, 180, 225	
Weizsäcker		
R. von		115
Wendisch		
T.	118	
Wengierek		
R.	262, 269, 297	
Wenig		
E.	127, 134, 148	
Werfel		
F.	153	

Willumat.....	
R. 106	
Wimmer.....	
H. 60, 81, 191, 217	
Winckelmann.....	
J.J.....	83, 91, 102, 111, 191, 216, 293
Wirth.....	
G. 102, 208, 209, 211	
Wittgenstein.....	
L. 198	
Wittkugel.....	
K. 106	
Wogatzki.....	
B. 121, 137	
Wohmann.....	
G. 134	
Wolf.....	
C. 39, 67, 80, 110, 120, 121, 124, 127, 129, 132, 134, 138, 144, 147, 148, 149, 151, 162, 166,	
167, 168, 175, 188, 190, 193, 194, 197, 198, 204, 206, 207, 210, 212, 213, 215, 216, 217, 218,	
220, 226, 227, 236, 271, 273, 300	
C. et G.....	110, 240, 300
G. 80, 101, 197, 296	
G. et C.....	31, 96
K. 100, 123, 170, 187, 240, 265, 288	
Wölfflin.....	
H. 163, 180, 300	
Wolter.....	
M.....	260, 269
Womacka.....	
W.....	117, 118, 192, 246, 247
Wreth.....	
W.....	153
Wunderlich.....	
P. 92, 117	
Zarin.....	
I.A.....	106
Zechlin.....	
R. 156, 170	
Zeissler.....	
A. 40, 41, 43, 198, 207, 210, 211, 212, 214, 261	
Zetkin.....	
C. 58	
Zickelbein.....	
H. 68, 70, 81	
Zimmermann.....	
H. 261	
Zingg.....	
A. 41	
Zschocke.....	
G. 142, 296	
Zuckmayer.....	
C. 248	

RÉSUMÉ  
WIELAND FÖRSTER, SCULPTEUR ET ÉCRIVAIN  
UNE CARRIÈRE D'ARTISTE EN RDA

Cette thèse, dirigée par le Professeur Alain FAURE, soutenue en décembre 1998 à l'Université de Nice, porte sur la carrière et l'œuvre du sculpteur et écrivain de l'ex-RDA, WIELAND FÖRSTER. Il s'agit d'étudier les possibilités de travail et la marge éventuelle de liberté d'un artiste dans une démocratie populaire à travers l'exemple précis de W. Förster, vice-président de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin-Est, mais qui n'a jamais adhéré au parti socialiste unifié.

La formation et les débuts de W. Förster, à Dresde puis à Berlin, se situent dans les années difficiles de l'ère Ulbricht. Le modèle esthétique officiellement proposé est le réalisme socialiste selon l'exemple soviétique, mais les maîtres ont été formés à une autre école et l'Ouest est encore proche. Pour W. Förster comme pour tous les artistes, les autorités culturelles de la R.D.A. mettent de nombreuses entraves à la liberté d'exposer et de publier, en revanche elles apportent aux sculpteurs et aux écrivains, sous diverses formes, une aide matérielle, une sécurité.

Après l'arrivée au pouvoir d'Erich Honecker, W. Förster, comme d'autres artistes de R.D.A., a pu bénéficier d'une certaine libéralisation entrecoupée de retours à la répression. Dans l'écriture, il a choisi la forme libre du récit de voyage et la nouvelle. Dans les arts plastiques, il s'en est tenu à des formules le plus souvent figuratives, certes, mais largement libres et individualisées et qui ont parfois trouvé un écho favorable sur le marché de l'art à l'Ouest. Après la réunification de l'Allemagne W. Förster fait partie des artistes qui ont bien pris le "tournant" et dont l'œuvre se poursuit sous le signe de la continuité. Il s'agit pour lui, sous tous les régimes, de défendre, dans la pratique des arts plastiques et de l'écriture, le droit de l'individu à l'épanouissement et de s'opposer à la violence et à la destruction dont il a été témoin et victime dans son adolescence et sa prime jeunesse à Dresde et qui l'ont marqué définitivement.

Dans le grand débat sur l'art engagé qui aura agité le monde artistique du XX<sup>e</sup> siècle, à travers les régimes, W. Förster défend l'autonomie de la création artistique et il pourrait faire siens ces mots que le peintre Oskar Schlemmer adressait à Goebbels dans une lettre du 25 avril 1933 : "Au fond de leur être les artistes sont apolitiques et doivent l'être parce que leur royaume n'est pas de ce monde. C'est toujours à l'humanité qu'ils pensent : à la totalité avec laquelle ils doivent rester liés." Ni militant, ni opposant, W. Förster a toujours cherché une voie individuelle dans la création artistique, au prix d'une grande prudence, comme aussi en Pologne les cinéastes Zanussi et Kieslowski. Son message est de nature plus esthétique et éthique que politique. En dénonçant l'écrasement de l'homme, en exaltant la vie et le droit au bonheur, W. Förster n'était pas en contradiction avec l'idéologie proclamée de la RDA, si bien que, sans se soumettre aux directives du régime, il a élaboré une œuvre qui était tolérable.

Si l'on tente enfin, pour conclure, de situer l'apport de W. Förster dans la grande tradition de l'art allemand, on peut dire qu'il pratique lui aussi un art dont la tonalité est grave, un art douloureux, et pour reprendre les termes de l'historien d'art Siegfried Gohr un "art de la blessure", un art qui en tout cas ne s'est pas dérobé au travail de deuil qu'impose le grand cataclysme de l'histoire allemande du XX<sup>e</sup> siècle.

WIELAND FÖRSTER, SCULPTOR AND WRITER  
AN ARTIST'S CAREER IN THE DEMOCRATIC REPUBLIC OF GERMANY

This thesis examines the work possibilities and the margins of freedom for an artist in a popular democracy, through study of the career and works of sculptor and writer Wieland Förster, who served as the vice president of the Academy of Fine Arts in East Berlin, even though he never joined the United Socialist Party. It was directed by Professor Alain FAURE, and defended at the University of Nice in December 1998.

Mr. Förster's training and early career, in Dresden and then in Berlin, took place during the difficult years of the Ulbricht era. Socialist realism according to the Russian model was the officially proposed esthetic standard, but the teachers had been shaped in another school, and the West was still close. For Förster, as for all the artists, the GDR cultural authorities put numerous obstacles on exhibiting and publishing. On the other hand, those authorities brought various forms of material assistance and security to sculptors and writers.

After Erich Honecker came to power, Förster, like other artists in the GDR, was able to benefit from a degree of liberalization between periods of repression. In his writing, he chose the free form travelogue and the short story. In his art, he took to formulas that were most often figurative, but they were largely free and individualistic, and his work sometimes found favor in Western art markets. After German unification, Förster was among those artists who took the "turning point" well, and continuity was the mark of his subsequent work. Under all of the regimes, it was for Förster a matter of defending the right of the individual to blossom and flourish in art and literature, and to stand in opposition to violence and destruction that marked him definitively; he was both witness and victim during his adolescence and early years in Dresden.

In the great debates on art in service of ideology which would shake the art world of the twentieth century, Förster defended autonomy in artistic creation. He could have taken as his own the words that the painter Oskar Schlemmer addressed to Goebbels in a letter of April 25, 1933: "In the depth of their being artists are apolitical and must be so because their kingdom is not of this world. Always they think of humanity, to the totality with which they must stay linked." Neither a militant, nor an oppositionist, Förster always searched for his own way in artistic creation. He paid the price of great prudence, as was the case with filmmakers Zanussi and Kieslowski in Poland. His message is more esthetic and ethical than political. In denouncing oppression and exalting life and the right to happiness, Förster was not contradicting the GDR's proclaimed ideology; so that without submitting to the directives of the regime, he produced a body of work that was tolerable.

I attempt in conclusion to place the contribution of Wieland Förster in the great tradition of German art. It can be said that the tone of his art is grave. It is a sad art, which art historian Siegfried Gohr termed an "art of the wound." It is an art which has not escaped or evaded the work of mourning imposed by the cataclysm of twentieth century German history.