

Hans-Peter Wipplinger (éd.)
Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland

Inge Herold et Johan Holten (éds.)
Die neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum

Anastasia Simoniello

Le 14 juin 1925 s'ouvrit à la Kunsthalle de Mannheim une exposition qui fit date : *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* (« Nouvelle Objectivité. Peinture allemande depuis l'Expressionnisme »). Le directeur, Gustav Friedrich Hartlaub, réunit sous ce « slogan » (« *Schlagwort* »)¹ des œuvres de peintres ayant rompu avec les visions intérieures expressionnistes pour renouer avec le monde extérieur, celui des choses, capté tantôt dans une forme de classicisme atemporel paisible, tantôt dans une forme de naturalisme contemporain brutal. Malgré l'importance de ce « retour à l'ordre froid »² et des artistes qui l'incarnèrent, les historiens de l'après-Seconde Guerre mondiale n'évoquèrent guère la Nouvelle Objectivité dans un contexte de domination de l'abstraction et de sus-

picion vis-à-vis de la figuration. C'est avec l'exposition *Neue Sachlichkeit* que la Berliner Haus am Waldsee initia en 1961 sa redécouverte, portée également par la publication d'ouvrages tel celui de Wieland Schmied.³ Durant la décennie suivante, les institutions françaises,⁴



Hans-Peter Wipplinger (éd.), *Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland*, cat. exp., Vienne, Leopold Museum, Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther & Franz König, 2024, 336 pages

viennaises⁵ ou encore anglaises⁶ contribuèrent à faire de la Nouvelle Objectivité un chapitre essentiel de l'histoire de l'art qui continue aujourd'hui d'être raconté et complété, comme à l'occasion de l'ambitieuse exposition qui s'est tenue au Centre Pompidou en 2022⁷ : *Allemagne / Années 1920 / Nouvelle Objectivité / August Sander*.

Cette année, le centenaire de l'exposition de 1925 a inspiré la programmation de nombreux musées, du Städtisches Museum d'Engen à la Neue Galerie de New York. Cette recension porte, quant à elle, sur les catalogues des expositions *Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland* qui s'est tenue au Leopold Museum de Vienne entre mai et septembre 2024 et *Die neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum* organisée à la Kunsthalle de Mannheim entre novembre 2024 et mars 2025. Loin de l'approche pluridisciplinaire qui fut celle de Florian Ebner et Angela Lampe au Centre Pompidou, ces deux expositions ont adopté un parti pris plus classique en se concentrant sur le médium pictural.⁸ Mais là où le commissaire Hans-Peter Wipplinger a fait le choix de ne présenter au Leopold Museum que des artistes allemands, Inge Herold à Mannheim a valorisé de manière originale la dimension internationale du « retour à l'ordre » qu'incarne la Nouvelle Objectivité, comme son illustre prédécesseur l'avait initialement projeté en 1923 avant d'y renoncer, du moins partiellement. Ce faisant, le visiteur français a pu découvrir des scènes artistiques qui lui sont moins familières, à l'image de la scène suisse. Ses relations avec l'Allemagne sont explorées de manière plus approfondie dans le catalogue par Christoph Vögele. Il nous apprend que, loin de son « fréquent retard stylistique »,⁹ l'art suisse a engendré de manière précoce une Nouvelle Objectivité locale grâce à sa tradition réaliste. Mais, alors que ses représentants ont été favorablement accueillis par leurs voisins et même intégrés dans l'exposition de Hartlaub en 1925, ils ont eu tendance à « prendre leurs distances avec tout ce qui est allemand »,¹⁰ encore marqués par les combats frontaliers de la Première Guerre mondiale.

Dans les deux expositions, l'un des mérites des commissaires est d'avoir proposé une définition visuelle de la Nouvelle Objectivité plutôt cohérente avec celle formulée par Hartlaub en son temps.¹¹ Rappelons que, malgré le sous-titre vague donné à l'exposition de 1925, ce n'est pas toute la peinture post-expressionniste qui fut exposée : fut notamment écartée la figuration constructiviste, telle celle d'Oskar Schlemmer que Franz Roh présenta comme à la marge du mouvement dans son ouvrage *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei* publié la même année.¹² Or, au cours des dernières décennies, nombre d'expositions et de publications ont pu accroître la confusion régnant autour du slogan de la Nouvelle Objectivité – dont Hartlaub faisait lui-même état dès 1928¹³ – en intégrant des artistes qui étaient étrangers voire hostiles à cette tendance, à l'instar de Franz Wilhelm Seiwert exposé au Centre Pompidou.¹⁴ Par ce resserrement bienvenu, la Kunsthalle de Mannheim a pris le contrepied de son exposition de 1994.¹⁵ Comme Wipplinger, Herold s'est tout de même autorisée certaines libertés en présentant des artistes qui ont été « oubliés, négligés ou même exclus »¹⁶ par Hartlaub, au nombre desquels les « artistes-femmes » comme Ilona Singer représentée par son remarquable *Portrait de Robert von Mendelssohn* (1928).

Si la Kunsthalle de Mannheim n'a donc pas recréé l'accrochage de 1925, elle a mis en ligne une base de données identifiant et documentant les œuvres exposées par Hartlaub, également présentées lors de l'exposition grâce à une projection multimédia immersive.

Dans le catalogue, leur histoire est commentée par Herold qui, au gré de ses textes,¹⁷ retrace également celle des acquisitions de la collection « Neue Sachlichkeit » du musée.¹⁸ Moins originale mais néanmoins nécessaire est sa synthèse des connaissances que nous avons sur l'exposition de 1925,¹⁹ approfondie par des articles comme celui d'Olaf Peters qui évoque les rapports ambigus de Max Beckmann avec la Nouvelle Objectivité.²⁰ Pour continuer de nourrir lesdites connaissances, la Kunsthalle de Mannheim a rendu accessibles sur son site internet les documents relatifs à la préparation de l'exposition de 1925, initiative fort louable et trop rare, surtout en France.

La démarche du Leopold Museum ne révèle pas une telle ambition scientifique. Le catalogue a pourtant le mérite de proposer quelques articles aux thématiques originales dans le cadre d'une exposition sur la Nouvelle Objectivité picturale. Citons celui de l'historien de l'art Thomas Zaunschirm qui cherche à faire de Ludwig Wittgenstein un philosophe de la *Neue Sachlichkeit*.²¹ Cependant, n'étant pas toujours écrits par des spécialistes et restant souvent trop généralistes, ils sont peu instructifs pour le lecteur initié. Il en est ainsi de celui de Rainer Metzger²² consacré à la littérature. S'il était pertinent de rappeler que l'esprit « *sachlich* » (« objectif ») toucha de nombreux domaines culturels, l'historien de l'art ne propose qu'une suite de brèves présentations des ouvrages emblématiques de cette tendance au nombre desquels compte le fameux *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin²³ (avec, tout de même, un petit paragraphe dédié aux romancières moins connues qui donne l'impression d'avoir été ajouté parce que l'époque « l'exige »...). À défaut d'un article de Sabina Becker ou d'autres spécialistes du *neusachlicher Roman*, un dialogue nourri entre mots et images aurait pu faire émerger de nouvelles réflexions sur les points communs entre les esthétiques langagière et picturale de la Nouvelle Objectivité. Mais, après tout, devons-nous exiger des expositions temporaires et de leur catalogue un enrichissement systématique des savoirs relatifs aux sujets présentés ? Probablement pas. Les musées ont pour mission de s'adresser à tous les publics. Les articles généraux, également présents dans le catalogue de Mannheim, ont donc leur utilité. Ces articles se doivent cependant d'être corrects. Or, à travers les pages de *Glanz und Elend* se dessine une image en partie erronée du destin de la Nouvelle Objectivité résumé dans cette affirmation de Wipplinger : « Ces nouvelles formes artistiques connurent une fin brutale en 1933. »²⁴

Tout d'abord, sont ici ignorées les évolutions que ces formes artistiques ont connues avant l'arrivée des nazis au pouvoir, au nombre desquelles comptent les changements stylistiques d'Anton Räderscheidt, de Georg Scholz ou d'autres artistes exposés en 1925. Pour le dire autrement, ce que représente en 1933 la Nouvelle Objectivité n'est pas exactement ce qu'elle représentait en 1925. James A. van Dyke l'affirme avec force dans le riche essai qu'il signe sur Otto Dix dans le catalogue de Mannheim. Van Dyke écrit que la Nouvelle Objectivité était

« autant un phénomène discursif qu'une forme artistique [qui] n'existait presque plus lorsque Hitler fut nommé chancelier [...]. L'écho positif que la Nouvelle Objectivité avait reçu [...] en 1925 avait complètement disparu en 1930, comme le montre une étude de l'utilisation aussi bien quantitative que qualitative du terme dans des revues d'art renommées et des journaux nationaux allemands ».²⁵

Hans-Peter Wipplinger (éd.), *Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland* & Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum*

Inge Herold & Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum*, cat. exp., Mannheim, Kunsthalle Mannheim, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2025, 408 pages

Cette position mériterait certainement d'être nuancée, au moins concernant « l'utilisation quantitative » du terme qui se révèle encore très employé dans les journaux rhénans en 1932, par exemple.²⁶ Mais le catalogue de Mannheim a en tout cas le mérite de considérer la Nouvelle Objectivité comme un phénomène fluctuant en s'attachant aux destinées individuelles pour en proposer une image plus complexe, plus stimulante et assurément plus juste que celle esquissée par Wipplinger.

En outre, la négation des continuités de la Nouvelle Objectivité après 1933 dans le catalogue du Leopold Museum, pourtant depuis longtemps étudiées, nous semble plus problématique encore. Évoquons le cas de Karl Hofer, dont les *Tiller-Girls* ont été présentées à la fois à Vienne et à Mannheim. Non seulement le coup de pinceau de l'artiste ne s'est pas assagi après l'arrivée de Hitler au pouvoir mais son œuvre a été montrée jusqu'en 1938 par les galeristes Karl et Joseph Nierendorf et a bénéficié de grandes expositions comme celle du Kunstverein de Cologne de 1935.²⁷ Pourtant, Wipplinger évoque seulement la mise au pilori de Hofer dans l'infamante *Entartete Kunst* de 1937 rappelant, ce faisant, que l'artiste a partagé le sort de « la majorité des artistes inclus dans [l'exposition du Leopold Museum qui] furent placés sur la liste des "dégénérés" »²⁸ et, à ce titre, renvoyés de leur poste d'enseignant, interdits d'exposition ou forcés à l'exil. Se dessine ainsi une image de l'art moderne victime des nazis – et cela est incontestable – mais dont les facettes les plus troubles, voire les plus sombres, sont laissées dans l'ombre, hormis lors de la brève mention de l'alignement de certains artistes de la Nouvelle Objectivité sur la politique artistique du régime et de l'évocation de l'inscription de Franz Radziwill au NSDAP en 1933.

À ces mots de Wipplinger, nous pouvons opposer ceux d'Aya Soika prononcés lors du colloque organisé, en mars 2025, à l'occasion de l'exposition *Art dégénéré* du Musée Picasso de Paris. En se demandant s'il était approprié de mentionner Emil Nolde dans « la même catégorie de victime » qu'Otto Freundlich ou Max Pechstein, elle a soulevé de manière pertinente le problème que pose la « victimité » insuffisamment « différenciée » des artistes jugés « dégénérés ». ²⁹ Au fil de l'exploration des destins individuels, le catalogue de Mannheim évite ce raccourci problématique, que beaucoup d'entre nous avons fait, et esquisse une situation évolutive plus complexe, faite de continuités, de ruptures et de nombreuses zones grises ; une situation au sein de laquelle un peintre comme Georg



Schrimpf a pu être nommé à la Staatliche Hochschule für Kunsterziehung de Berlin-Schöneberg en 1933 avant d'être renvoyé en 1937 en raison de son passé communiste et dont les œuvres ont été enlevées des musées mais aussi collectionnées et défendues par le dignitaire nazi Rudolf Hess ; une situation où un peintre aussi haï par la critique *völkisch* que l'était Otto Dix a pu « trouver des niches » qui lui ont permis de « rester actif à l'intérieur du cadre de la production culturelle de l'État hitlérien »,³⁰ comme le prouve avec force détails van Dyke sans jamais nier les aspects les plus sombres de la politique culturelle nazie dont l'artiste a aussi été victime.

Il faut reconnaître que ce parti pris de Herold, qui est allée jusqu'à intégrer la *Bauernfamilie* du peintre nazi Adolf Wissel, n'est pas si fréquent. Ebner et Lampe avaient fait de la Nouvelle Objectivité le style de la République de Weimar et choisi de conclure leur propos sur l'exposition nazie *Kulturbolschewistische Bilder* qui avait diffamé en 1933 la Nouvelle Objectivité à l'endroit même où cette dernière avait été célébrée huit ans plus tôt. Et l'exposition du Leopold Museum n'en reste pas moins une belle présentation de la Nouvelle Objectivité qui a offert la possibilité aux visiteurs de revoir ses plus grands classiques, tel l'inévitable *Grauer Tag* de George Grosz (1921), aux côtés d'œuvres plus rares, au nombre desquelles comptent des huiles de Karl Hubbuch issues de collections privées. Mais en ces temps où les ombres ayant déferlé en Europe il y a un siècle semblent nous menacer à nouveau, il nous paraît important que soit éclairée avec nuance, précision et justesse cette période pour mieux apprendre d'elle.

- 1 Konrad Ott, « Mannheimer Kunstausstellung : Die neue Sachlichkeit », *Bergisch-Märkische Zeitung*, 10 août 1925, n. p.
- 2 Abel Chevalley, « Littérature comparée », *Mercure de France*, 15 septembre 1928, p. 734. Cité dans Marie Gispert, « De l'exposition de Mannheim (1925) aux Réalismes (1980-1981) : pistes pour une réception de la Nouvelle Objectivité en France », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 90, no. 1, mars 2025, p. 81-101, ici p. 84.
- 3 Wieland Schmied, *Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland 1918-1933*, Hanovre : Schmidt-Küster, 1969.
- 4 Mentionnons la première exposition traitant de la Nouvelle Objectivité en France : *Réalismes en Allemagne : 1919-1933* qui s'est tenue en 1974 au Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne.
- 5 L'exposition *Neue Sachlichkeit und Realismus. Kunst Zwischen den Kriegen* s'est tenue en 1977 au Museum des 20. Jahrhunderts de Vienne.
- 6 À Londres, la Hayward Gallery a présenté *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties* qui a ouvert en 1978.
- 7 L'exposition a ensuite été accueillie au Louisiana Museum of Modern Art.
- 8 Il faut tout de même préciser qu'une exposition de photographie aux Reiss-Engelhorn-Museen (*SACHLICH NEU. Fotografien von August Sander, Albert Renger-Patzsch und Robert Häusser*, de septembre 2024 à avril 2025) et des manifestations à travers la ville, au nombre desquelles comptent des projections de films et des concerts, ont enrichi cette présentation picturale de la Nouvelle Objectivité.

- 9 Christoph Vögele, « “Eine Art reinlicher Bescheidung der Zeitgenössischer Kunst” – zur neuen Sachlichkeit in der Schweiz und ihren Verbindungen zu Deutschland », dans Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum*, cat. exp., Mannheim, Kunsthalle Mannheim, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2025, p.283-287, ici p. 283.
- 10 *Ibid.*, p. 284.
- 11 Afin d’envisager les liens de Heinrich Hoerle avec la Nouvelle Objectivité, un choix de peinture plus pertinent aurait cependant pu être fait par le Leopold Museum. Voir Anastasia Simoniello, « Die Verbindungen zwischen Franz Roh und den Progressiven durch die Neue Sachlichkeit », dans Hans-Joachim Dahms (dir.), *Franz Roh 1890-1965. Kunsthistoriker, Vorkämpfer der Kulturmoderne. Eine Kollektivbiografie*, Vienne : Valep, 2024, p. 251-281.
- 12 Franz Roh, *Nach-expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, Leipzig : Kinckhardt und Biermann, 1925.
- 13 Gustav Friedrich Hartlaub, « Schlagworte unserer Zeit. Neue Sachlichkeit », *UHU*, no.10, juillet 1928, p. 19-20.
- 14 Voir *ibid.*
- 15 L’exposition *Neue Sachlichkeit : Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit* s’est tenue à la Kunsthalle Mannheim entre octobre 1994 et janvier 1995 avant d’être présentée au Kunstmuseum Winterthur puis au Landesmuseum Oldenburg.
- 16 Inge Herold, « Die Neue Sachlichkeit – Ein Jahrhundertjubiläum », dans Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit*, *op. cit.*, p. 11-27, ici p. 11.
- 17 En plus de son introduction, Herold a signé les textes éclairant le catalogue des œuvres de l’exposition : Inge Herold, « Katalog », dans Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit*, *op. cit.*, p. 28-235.
- 18 Une cinquantaine d’œuvres de cette collection est exposée au musée, et ce, jusqu’à la fin de l’année.
- 19 Inge Herold, « Die Neue Sachlichkeit – Ein Jahrhundertjubiläum », dans Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit*, *op. cit.*, p. 11-27.
- 20 Olaf Peters, « “Die Gegenständlichkeit in einer neuen Kunstform zur Debatte stellen” – Max Beckmann, Gustav Friedrich Hartlaub und die Neue Sachlichkeit », dans Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit*, *op. cit.*, p. 269-275.
- 21 Thomas Zaunschirm, « Die Philosophie der neuen Sachlichkeit », dans Hans-Peter Wipplinger (éd.), *Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland*, cat. exp., Vienne, Leopold Museum, Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2024, p. 73-85.
- 22 Rainer Metzger, « Als wär’s ein Stück von hier. Literarisches zur Sachlichkeit », dans Hans-Peter Wipplinger (éd.), *Glanz und Elend*, *op. cit.*, p. 53-69.
- 23 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Berlin : G. Fischer, 1929

- 24 Hans-Peter Wipplinger, « Prolog », dans *id.* (éd.), *Glanz und Elend*, *op. cit.*, p. 13-15, ici p. 13.
- 25 James A. van Dyke, « Otto Dix, Neue Sachlichkeit und National-Sozialismus », dans Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit*, *op. cit.*, p. 259-267, ici p. 259. Cet article est issu de son intervention au colloque « Réévaluer la Nouvelle Objectivité et August Sander », Centre allemand d'histoire de l'art, Centre Pompidou, Paris, 12-13 mai 2022.
- 26 L'étude menée par van Dyke repose sur la presse digitalisée par l'Université de Heidelberg. Nous avons procédé à une rapide vérification dans la presse rhénane numérisée et constaté un emploi quantitatif du terme presque identique en 1932 à celui de 1926. Ces réflexions mériteraient, bien sûr, d'être davantage poussées.
- 27 Voir Andreas Hüneke, « Karl Hofer und der Nationalsozialismus », dans Wolfgang Ruppert (dir.), *Künstler im Nationalsozialismus. Die "Deutsche Kunst", die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, Cologne : Böhlau, 2015, p. 167-175.
- 28 Hans-Peter Wipplinger, « Wiederentdeckung der Wirklichkeit. Zwischen Ästhetik und Ethik », dans Hans-Peter Wipplinger (éd.), *op. cit.*, p. 19-49, ici p. 49.
- 29 Propos d'Aya Soika tirée de son intervention « ... Une séparation propre entre l'art juif et l'art allemand, ainsi qu'entre le mélange franco-allemand et l'art purement allemand". La conception de l'art allemand par Emil Nolde » au colloque « L'art "dégénéré" », DFK, INHA, musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Musée Picasso, Paris, 27-28 mars 2025.
- 30 James A. van Dyke, « Otto Dix, Neue Sachlichkeit und National-Sozialismus », dans Inge Herold et Johan Holten (éds.), *Die neue Sachlichkeit*, *op. cit.*, p. 259-267, ici p. 264.