

L'ART NON FIGURATIF EN ALLEMAGNE

par WILL GROHMANN

Ce ne fut que peu après l'art visionnaire et imaginatif des Nolde, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Heckel qu'apparut en Allemagne l'art non figuratif (1). En 1911 Kandinsky créa sa première peinture abstraite; au même moment naissaient les premiers travaux originaux des Paul Klee, Jawlensky et Franz Marc. C'est à Munich que naquirent les tendances nouvelles dans un cénacle d'artistes où se réunissaient notamment des Allemands et des Russes. Ce fut dans la *Neue Künstlervereinigung*, fondée en 1909 et dans la rédaction du *Blaue Reiter* (1912) que se rassemblèrent les talents les plus originaux. Les membres de la *Künstlervereinigung* furent entre autres Kandinsky, Jawlensky, Werfkina, Kogan, Gricud, Le Fauconnier, Franz Marc, Erbslöh, Kanoldt, Kubin. En 1912 le *Blaue Reiter* se sépara de ce groupe pour des raisons artistiques. En firent partie Kandinsky, Marc, Macke, Kubin et Münter. Il fut donné au groupe peu nombreux du *Blaue Reiter* de produire la plus grande force de propulsion. Le livre de Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* (écrit en 1910, publié en 1912) et le volume collectif, posant les principes, *Der Blaue Reiter*, publié par Kandinsky et Marc inaugurent une nouvelle ère de l'art en Allemagne et parviennent à déplacer en quelque sorte la base des créations artistiques comme celle de la critique d'art. On avait exposé en 1910 les cubistes à Munich, et en 1912 à Cologne presque toutes les manifestations artistiques importantes de l'Europe nouvelle. En 1912, H. Walden fonda à Berlin l'exposition d'art « Der Sturm ». En 1913, « Der Sturm » organisa le « Premier Salon d'Automne Allemand », grand ensemble d'art moderne, particulièrement non figuratif. Ce fut une époque éminemment productive à laquelle mit prématurément fin le commencement de la guerre, en 1914. Tous les cénacles d'artistes furent contraints de se dissoudre, les artistes se dispersèrent dans tous les coins du monde. Quelques-uns d'entre eux, Kandinsky et Klee, se retrouvèrent plus tard au « Bauhaus », fondé en 1919 (Marc et Macke restèrent sur le champ de bataille); avec eux Feininger, Schlemmer, Moholy-Nagy et Muche travaillèrent à cette école d'art, la plus moderne d'après-guerre. En 1924, Kandinsky, Klee, Jawlensky et Feininger s'associèrent dans le « Blaue Vier » pour faire en commun des expositions. Ainsi se renouèrent des liens brisés, ainsi fut poursuivie la lutte, non plus par des programmes, mais uniquement par des réalisations artistiques. En 1933, le « Bauhaus » ferma ses portes; depuis dix années « Der Sturm » n'a plus aucune importance; il n'y a plus que le « Blaue Vier », dernier écho de la grande ère d'avant 1914.

Le livre de Kandinsky : *Über das Geistige in der Kunst* est l'ouvrage capital de l'art nouveau non figuratif, profession de foi sans restriction en faveur de l'autonomie artistique, de l'intuition en tant que source de tout travail créateur et plastique, de la souveraineté des moyens purement artistiques où l'imitation n'a pas de place; c'est un appel aux forces de l'esprit, adressé à tous les adversaires issus du camp de la tradition mourante et du matérialisme désastreux. Kandinsky y affirma que dans l'art l'intelligence est incapable de saisir la réalité. L'intuition devient le moyen essentiel de saisir et de représenter le monde, abordé dans sa totalité. L'art de Kan-

dinsky passe pour être hostile à toute figuration. C'est une erreur. Que l'art soit figuratif ou non, n'est pas pour Kandinsky une question de premier ordre. Ce qu'il juge décisif et essentiel, c'est la nécessité intérieure, c'est le besoin d'établir le centre de gravité dans les faits artistiques immanents.

Or, la réalisation d'une forme se trouve soumise à la domination des moyens techniques. C'est ici que Kandinsky a frayé la voie à tous les autres. Pour lui la forme n'est point un phénomène extérieur, mais un moyen de toucher efficacement l'âme humaine. Kandinsky a fait l'expérience que toute forme et toute couleur ont une apparence extérieure quantitativement mesurable et un effet intérieur, psychologique. Les formes et les couleurs ont une signification par elles-mêmes et par leur association, mais ce n'est que dans l'ensemble de l'œuvre qu'elles prennent leur vraie valeur. Voici désormais la structure schématique : composition organique de la couleur isolée avec la forme primaire, structure convenable de la couleur et de la forme, réunion de tous les éléments associés conformément à la composition. Ce que Kandinsky énonce sur les couleurs est d'une profondeur si décisive que l'on pourrait, appuyé sur ces expériences, en tirer une espèce de base fondamentale de la peinture, comme l'était l'idée de Goethe, dont la « *Farbenlehre* » a un certain rapport avec Kandinsky. Mais à cette époque-là tout parut si nouveau qu'on se refusa généralement à l'accepter; de nos jours ces choses sont tombées dans le domaine commun au point que l'on peut avoir l'espoir de parvenir un jour à établir une théorie des formes analogue à celle de la musique et universellement reconnue.

Ce fut Kandinsky qui, à cette époque, réalisa ces découvertes utiles à tous les artistes travaillant comme lui; et tous furent ses débiteurs pendant les années où se fit jour l'irrationalisme dans l'art. Il en fut de même pour Marc aussi, et pour Klee, qui eux suivirent leurs chemins propres et parvinrent à des résultats bien différents. Kandinsky fit le travail d'un pionnier, fait que l'on devrait d'autant plus relever que la jeune génération incline à considérer que tout cela va de soi. L'œuvre de Kandinsky laisse distinguer jusqu'à ce jour quatre périodes. Jusqu'en 1910 il essaie de comprendre son époque et parvient à se créer les bases de son propre travail. De 1910 à 1914 ses tableaux manifestent une expression lyrique et pathétique, les objets commencent à s'effacer, après avoir été reconnaissables pendant un certain temps, comme une construction diaphane. C'est là l'époque des fameuses sept *Compositions* et des *Improvisations* (fig. 561). Des œuvres comme *Lyrisches* (homme à cheval), *Moscou*, *Pastorale*, *Automne* sont de ce temps et caractérisées par une telle vitalité enivrante que jusqu'à ce jour cet élan s'identifie pour beaucoup avec le nom de Kandinsky. De 1914 à 1921, Kandinsky est en Russie. Les tableaux de cette époque ont une certaine froideur, l'élément vivant le cède au catégorique et au constructif. Pourtant même l'art de ces années-là reste toujours symbole de la réalité psychophysique. En 1921, Kandinsky revient en Allemagne et entre dans un nouveau stade de son art, le dernier jusqu'à maintenant, caractérisé par une forte tension intérieure, par une magistrale polyphonie et un élément qui dépasse la personnalité du peintre et l'élève, aussi bien que le spectateur, au-dessus de tous les sentiments particuliers. Si en 1910 Kandinsky se détacha de l'apparence des choses, il parvint dans ces années récentes à se détacher de leur signification (fig. 562). L'inconscient le cède

(1) Sur l'art non figuratif en Allemagne, voir Hermann KLUMPP, *Abstraktion in der Malerei, Kandinsky, Feininger, Klee*, Berlin, Deutscher Kunst Verlag [1931].

au supra-conscient, un ordre nouveau y pénètre, qui n'est point à notre mesure, parce qu'il plonge ses racines dans la transcendance. Mais derrière tout cela c'est le peintre qui vous impressionne car il n'y a point là de philosophie en couleurs, mais toujours de l'art pur fait pour être regardé ou pour mieux dire, fait pour la méditation, pour la contemplation.

A côté de Kandinsky se place Franz Marc, son cadet de quinze ans, à qui il ne fut pas donné de poursuivre le cours de ses extraordinaires talents, puisqu'il fut tué sous Verdun en 1916. Ce n'est que pendant cinq années que Marc a pu travailler, mais pendant cette époque brève il a créé des œuvres qui représentent une

inestimable richesse de l'histoire de l'art allemand. Marc s'est restreint à réaliser sa puissance plastique presque uniquement dans des tableaux d'animaux (fig. 564). Il a dit maintes fois qu'il essayait de représenter l'animal, comme celui-ci pourrait se voir lui-même. Il sera permis de percevoir là l'écho d'idées hindoues. Au début le peintre se tient aux formes organiques de la nature, plus tard il y renonce, aussitôt que le modèle se trouve contrarier ses intentions artistiques. Dans ses derniers ouvrages il se sert de formes inventées et se rapproche de Kandinsky, ce qui toutefois ne veut pas dire que Marc, s'il avait vécu, aurait choisi ou poursuivi la voie de la pure abstraction. C'est que la base de sa conception artistique est si profondément différente de celle du combattant plus âgé qu'on reste libre de supposer un développement bien différent. En tous cas le *Skizzenbuch* écrit et dessiné en campagne laisse la porte ouverte à toute possibilité. Ce qu'il y a vraiment de plus beau dans l'œuvre de Franz Marc ce sont les aquarelles et les cartes postales (dont une série se trouve à la Galerie Nationale de Berlin). Il s'y révèle une force visionnaire et une piété naïve qui nous émeuvent encore aujourd'hui. En ce qui concerne la forme artistique on est dans un certain embarras pour classer Franz Marc. D'une part il est imaginatif comme Nolde, de l'autre il s'avance très loin dans l'abstraction. Ce qui le rapproche du cubisme c'est qu'il renonce à la perspective linéaire pour se servir d'un schéma de plans où la profondeur est indiquée par des superpositions et des directions, où le volume s'efface et où l'élément descriptif est supprimé. Marc tient le milieu entre l'art visionnaire et l'art non figuratif. Non qu'il soit pour cela un artiste imparfait, il est au contraire très grand, car la valeur de l'œuvre n'est pas dans son esprit de suite, mais dans son intensité.



Fig. 561. — WASSILY KANDINSKY. RÊVERIE, IMPROVISATION (1913)
(COLL. IDA BIENERT, DRESDE)

(Avec l'autorisation de Müller et Kiepenheuer, Potsdam.)

Avec Franz Marc, il faut nommer August Macke (fig. 566). La période d'activité fut chez lui plus brève encore, il fut tué dès 1914. Il y a chez lui et surtout dans ses aquarelles certains rapports avec Marc qu'il connut en 1909 et avec qui il fit des expositions dans le *Blaue Reiter*. Sa forme a gardé quelque chose d'hésitant, tout en étant très personnelle tandis que le système de ses couleurs contrastées n'était pas dû à sa propre invention.

Alexej von Jawlensky resta longtemps attaché à l'art imaginatif et ne poursuivit que beaucoup plus tard des tendances à l'abstraction. Il est néanmoins un artiste très individuel qui probablement n'a même rien connu des tra-

vaux contemporains de Nolde. Ce qui le distingue de tous les autres, c'est l'ardeur du coloris que peut-être seul un Russe est capable de faire servir à la communication de notions mystiques. Jawlensky peint des têtes et, abstraction faite de plusieurs natures mortes et paysages, il n'a jamais peint autre chose; mais ces têtes sont loin de n'être rien que des réalisations physiognomiques, ce sont plutôt les confessions d'un extatique russe se servant de la figure humaine pour s'exprimer. Dans toute la peinture allemande du XX^e siècle il n'y a point de têtes qui révèlent une expression aussi vigoureuse que celles de Jawlensky. La réduction du contour et la réduction à quelques fortes couleurs symboliques habilement relevées encore par des tons complémentaires leur accordent une émouvante spiritualité, malgré la brutalité apparente des moyens. Toutefois ces têtes s'écartent de la différenciation psychologique d'un Kokoschka autant que s'écarte Moscou de la mentalité de Vienne. Leur équivalent est dans la force religieuse d'une nation qui attend encore sa mission. Depuis 1916 Jawlensky se restreint à des variations sur une même figure; mais grâce à sa sensibilité pour les choses humaines et pour les moyens artistiques, il réussit à tirer de cet invariable sujet des traits toujours nouveaux et convaincants.

Les autres peintres de ce groupe n'ont pas atteint l'intensité des Kandinsky, des Jawlensky, des Marc et des Macke. *Gabriele Münter* se rapproche de Kandinsky, mais ne prend pas part à son développement vers la peinture non figurative. Elle n'abandonne pas les réalisations où se combinent les objets avec des formes indépendantes et des couleurs symboliques. *Marianna von Werefkin* reste un peu à part dans ce cénacle. C'est une femme qui tout en empruntant une certaine plasticité aux talents plus forts s'en sert toutefois uniquement pour réaliser

les événements d'une vie isolée et écartée, tels que les conçoit une femme. Si ces manifestations touchent par certains points à la littérature, elles n'arrivent toutefois jamais à faire oublier que *Werefkin* est artiste. *Erbslöh* et *Kanoldt* durent à l'atmosphère exaltante de l'avant-guerre à Munich d'être amenés à des réalisations très estimables. Ce qui leur fit défaut, ce fut l'évolution souveraine de leurs propres talents ; aussi leur personnalité artistique manque-t-elle de relief pendant cette époque de leur développement. *Kanoldt* né dans l'Allemagne méridionale, sous l'influence peut-être des *Valori plastici*, se voua après la guerre à une nouvelle peinture figurative que l'on connaît en Allemagne sous le nom de « *Neue Sachlichkeit* » ou « *Magischer Realismus* ».

Dans ce chapitre il faut encore mentionner deux artistes rhénans : le peintre *H. Campendonk* qui entra en 1911 dans le groupe du *Blauer Reiter* et fit avec lui des expositions, et *H. Nauen* le plus typique peut-être des disciples de *Matisse*. *Campendonk* tient le milieu entre *Marc* et *Klee*, se rapprochant de *Marc* par le monde rêveur des animaux, de *Klee* par le choix des moyens artistiques (fig. 567). C'est dans ses peintures « sous verre » qu'il révèle ses qualités les plus personnelles et les plus belles ; dans ses vitraux et ses peintures murales d'églises il nous offre aujourd'hui le résultat de ses longues recherches.

**

En 1919, on fonda à Weimar le « *Bauhaus* », en 1926, il fut déplacé à Dessau, et fut fermé en 1933. C'était une académie d'art plastique mettant, comme l'indique le nom, toutes les techniques artistiques au service du bâtiment. Ses directeurs furent *Gropius*, *H. Meyer* et *Mies van der Rohe*. Par *Gropius* furent appelés à cette académie les peintres *Paul Klee*, *Kandinsky*, *L. Feininger*, *Schlemmer*, *Moholy-Nagy*, *Muche*.

Paul Klee (fig. 563 et 565) avait passé une vingtaine d'années à Munich et n'y avait pas seulement pris part aux grandes révolutions artistiques d'avant-guerre, mais y avait joué un rôle d'initiateur. Moins que d'autres il se montra en public, menant une vie retirée et laborieuse. Pendant ses voyages *Klee* avait connu la nouvelle peinture européenne et l'avait étudiée ; cependant il en paraît fort peu préoccupé dans son œuvre. Dès le début ses travaux eurent un cachet on ne peut plus personnel et furent fort difficiles à classer. Jusqu'en 1919, *Klee* se restreignit à des formats menus et plutôt jusqu'alors miniaturiste, préféra l'aquarelle. Depuis 1919, il fait avant tout des toiles à l'huile lesquelles dominent dès lors dans son œuvre, et avec elles agrandit le format intérieur et extérieur.

Klee est de ces artistes qui ne sont guère saisissables par la raison. Il crée de par une totalité de forces conscientes et inconscientes, que nous avons presque perdue et qui vient seulement d'être de nouveau remise à notre portée, à la suite

de récentes recherches scientifiques et métapsychologiques.

L'étendue de ses réalisations est énorme. Il ne choisit pas ses sujets seulement dans la réalité avec tous ses rapports, non plus que dans l'ensemble habituel des concepts humains, mais absolument dans tout ce que l'esprit est capable de saisir ou d'imaginer. *Klee* ne se contenta plus des faits optiques, même lorsqu'il les faisait voir simultanément de tous les côtés (élément du temps), ou lorsqu'il les décomposait (élément anatomique et psychologique). Écoutez comme il donne lui-même un exemple du sujet de ses tableaux : « *Un pommier en fleurs, ses racines, la sève montante, le tronc, la coupe du tronc et ses anneaux d'accroissement, la fleur, son anatomie, ses fonctions sexuelles, le fruit, la capsule et les graines. Une texture des éclats de croissance.* » *Klee* prend ses sujets aussi bien dans les sciences exactes, telles que la physique, la médecine, la biologie, que dans la philosophie, la religion, la musique, et jusque dans les beaux-arts tels quels. Il n'y a plus l'homme en tant que mesure de toutes choses ; rien ne se mesure plus sur l'échelle d'ici-bas.

Pour rendre visible un tel monde dans ses peintures, *Klee* est obligé de dissoudre les formes usagées, de les faire couler de source. Il remplace les formes organiques de la nature par des signes et des chiffres qui lui permettent de se servir d'elles aussi librement que le musicien se sert des notes. Ces moyens sont de la même force intuitive et positive que le sont ses concepts. Ils ne sont ni réels ni non figuratifs, mais les deux qualités s'y amalgament. Le monde de tout ce qui est à la portée de l'esprit humain s'enracine moins dans la réalité que dans l'invention formelle, et dans ce domaine *Klee* est unique. Si d'une part les notions « métapsychologiques » s'unissent avec les notions exactes, de l'autre, des formes de pure intuition s'unissent à des formes traditionnelles. Et le résultat est toujours une peinture de haute valeur s'adressant uniquement au sens visuel. Si grande est chez *Klee* la sensibilité pour les couleurs et les formes que même ses adversaires ne peuvent se soustraire au charme de ses qualités picturales. Ce sens des valeurs des coloris, *Klee* l'a perfectionné pendant les dernières quinze années ; auparavant c'était le côté dessinateur qui dominait. Cette évolution a permis à *Klee* de développer une polyphonie analogue à la musique de *Bach* et de *Mozart* et de quelques musiciens de la suite de ces classiques. C'est qu'il y a un rapport intérieur entre le procédé formel chez *Klee* et celui de la musique. Son écriture en chiffres offre la

même liberté dans l'expression spirituelle et dans la variabilité des faits simultanés de notre conscience. Chez *Klee* qui est lui-même un musicien de haute valeur et qui a longtemps hésité entre la musique et la peinture se réalise le rare phénomène d'une infiltration des deux arts ; si leurs limites ne s'effacent jamais, il a toutefois largement reculé celles de la peinture, jusque dans des régions auparavant inaccessibles. Les tableaux de *Klee* rendent évidentes toute l'étendue et toute la profondeur de l'individualité synthétique que la



Fig. 562. — WASSILY KANDINSKY. POINTU ET ROND (1930)

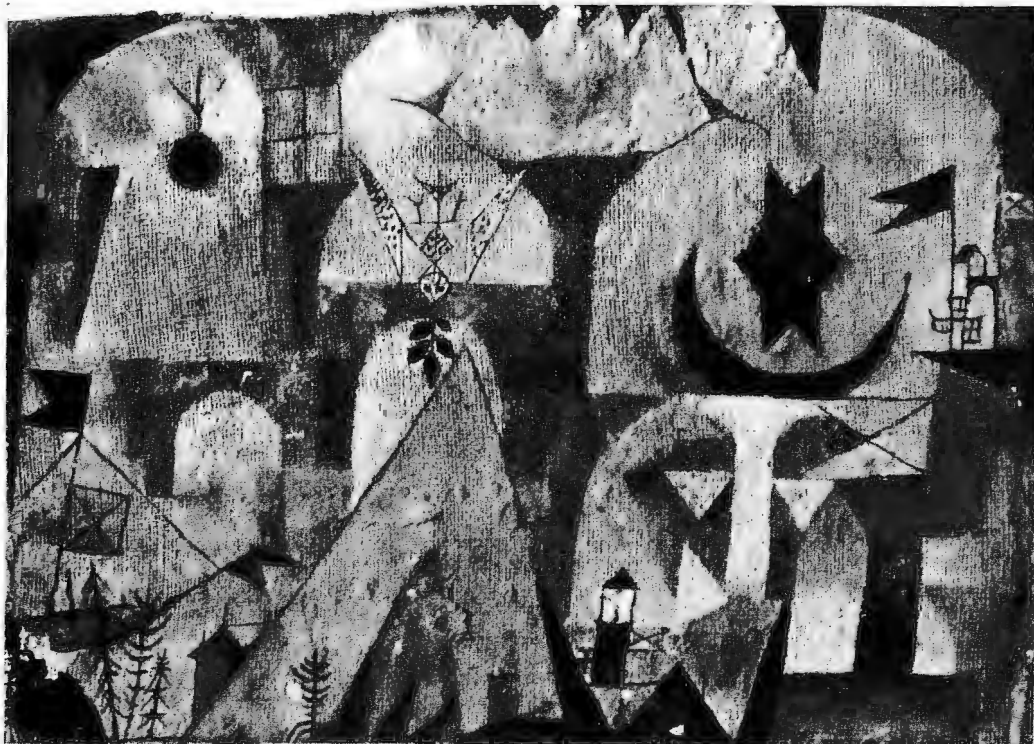


Fig. 563. — PAUL KLEE. TABLEAU AU PIGEON DESCENDANT (1918). (COLL. IDA BIENERT, DRESDE)
(Avec l'autorisation de Müller et Kiepenheuer, Postdam.)

tions du peintre. D'autre part il y a dans les toiles de Feininger une grande spiritualité basée sur une mentalité mathématique et musicale. Cette qualité et la beauté de sa technique assurent à Feininger une place parmi les grands peintres allemands.

L'esprit des mathématiques caractérise aussi l'œuvre d'Oskar Schlemmer et de Baumeister (1889). Tous deux sont des élèves d'Alfred Hölzel qui, âgé aujourd'hui de 81 ans, vit et travaille encore après avoir été un puissant initiateur pour beaucoup de jeunes artistes. Schlemmer n'est pas seulement

science ne saisit jusqu'ici que dans des recherches tâtonnantes.

Lyonel Feininger débuta par des réalisations grotesques ; il conquiert, à partir de 1910, un domaine particulier, le tableau d'architecture. Il n'est point un peintre d'architecture dans le sens des vieux Hollandais ; l'essentiel chez lui n'est pas la représentation d'un bâtiment quelconque, mais l'esprit de l'espace ; si Picasso traite l'espace en élément absolu, lui le répand sur des architectures existantes comme sur un filtre. Les différents états de densité dans la nature s'effacent, tout se traduit en structures cristallines d'espace dont la forme se soumet à l'architecture donnée (fig. 568). On a parlé, devant ces œuvres, de cubisme ; c'est une erreur ; le cubisme n'existe pas en Allemagne. Il n'y a dans l'œuvre de Feininger qu'une certaine similitude extérieure dans la ressemblance de ses cristallisations avec les « cubes », mais l'essentiel, c'est-à-dire la simultanéité de l'espace et du temps, y fait défaut et n'entre pas d'ailleurs dans les inten-

peintre, mais créateur d'une danse théâtrale constructive (Triadisches Ballett) et de plusieurs mises en scène qui ont fait beaucoup de bruit. Ses débuts de peintre étaient des études abstraites du corps humain ; puis il créa à Weimar en 1923 des peintures murales extraordinaires. Pendant les dix dernières années il créa des figures monumentales dans



Fig. 564. — FRANZ MARC. LES CHEVAUX

l'espace. Pour Schlemmer l'homme est la mesure de toutes choses, l'espace est l'ordre absolu (fig. 570). Proportion, mesure et pondération, s'organisent de manière à tout soumettre à cet ordre. L'expression de virile sérénité qui est dans ces peintures provient d'une combinaison de calculs et d'intuitions de précision et de vitalité, de logique et de sensualité.

Willy Baumeister très lié avec Schlemmer fut professeur à l'Académie de Francfort-sur-Mein. Il a un esprit lucide et la peinture est pour lui un métier pareil à tout autre. Il aime à adapter son travail en accord avec l'ensemble d'un bâtiment. Le modernisme de son esprit le rapproche de Léger et crée des liens entre son art et la technique, la machine et le sport. Il débute avec des « tableaux muraux », où des éléments picturaux s'associent à des éléments d'ordre sculptural, figuratif et spatial (fig. 569). De 1925 à 1928 des tableaux inspirés de la machine et du sport, où tous les objets se réduisent à leurs fonctions, leur ont fait suite. Depuis 1928, Baumeister se complait à des thèmes tels que *Homme au radio*, *Joueur de tennis*, *Photographe*, où il atteint un haut degré de liberté plastique au moyen de signes inventés ou traditionnels. Il y a une dure discipline



Fig. 565. — PAUL KLEE. LE DINER MUSICAL (1931)
(Cl. Beaux-Arts.)

se distingue de tous les autres par une profonde préoccupation des éléments biologiques et des lois de la nature, qu'il essaie d'utiliser dans ses créations. Il est convaincu que l'homme ne peut saisir que les fonctions et les formes qui correspondent aux lois de son propre organisme. Le résultat réalisé est une combinaison de structures organiques et arbitraires, où les contrastes sont atténués par la technique.

Un grand nombre d'élèves très doués sont sortis du « Bauhaus ». Espérons qu'ils sauront élargir les possibilités offertes par les grands initiateurs pour ruiner la fausse tradition.

Will GROHMANN.

NOTICES

Baumeister (Willy). — Né à Stuttgart en 1889. A 16 ans, il est apprenti chez un peintre en décors. Fut élève avec son ami Schlemmer à l'École des Beaux-Arts de Stuttgart, sous Hölzel, un des premiers professeurs à conseiller l'étude de Cézanne. Influence de Cézanne, Gauguin et Seurat. Il fit quatre années de guerre sur le front est. A son retour, il fait pour vivre des travaux publicitaires et décoratifs. Un peu avant 1920 il imagine d'intégrer la peinture à l'architecture dans des « tableaux muraux ». Quelques-uns de ces « tableaux muraux » furent reproduits en 1922 par la revue *L'Esprit Nouveau*, dirigée par Ozenfant à Paris. C'est ainsi que B. entre en relation avec le groupe de l'Esprit Nouveau, Ozenfant, Léger, Jeanneret. En 1927 il fit une exposition à Paris à la Galerie d'art contemporain. Il subit l'influence du style machiniste de Léger, mais en retour il laissa peut-être à Ozenfant certains principes de décor mural.

Musées : Essen, Francfort, Hanovre, Karlsruhe, Mannheim, Lodz.

BIBLIOGRAPHIE. — W. GRÄFF, CH. ZERVOS, WALDEMAR GEORGE, K. K. DÜSSEL, HILDEBRANDT, W. B., Akademischer Verlag, Stuttgart, 1927 ; W. GROHMANN, FLOUQUET, WALDEMAR GEORGE, H. ARP, etc., *W. B. (C. S., n° 11)*, éd. Sélection, Anvers, 1931 ; W. GROHMANN, W. B. (P. Nx), N. R. F., 1931 ; Catalogue d'exposition à la Galerie Gouvens, Hanovre, 1922 (préface par K. K. DÜSSEL) ; Catalogue d'exposition à la Galerie d'Art Contemporain, Paris, 1927 (préface par WALDEMAR GEORGE) ; Catalogue d'exposition à la Galerie Flechtheim, Berlin, 1928.

REVUES. — P. F. SCHMIDT, *Das Kunstblatt*, 1921, n° 9 ; WALDEMAR GEORGE, *L'Esprit Nouveau*, 1922, n° 15, p. 1790 sq. ; M. EEMANS, *Sept Arts* (Bruxelles), 1925, n° 18 ; K. DÜSSEL, *Das neue Frankfurt*, 1928, p. 4 ; W. WOLFRADT, *Der Cicerone*, 1929, I, p. 286-290 ; FLOUQUET, *Monde*, 1930, p. 98 ; W. GROHMANN, *Das Werk*, 1931.

Compendonk (Heinrich). — Né à Créfeld en 1889, élève du peintre hollandais Thorn-Prikker qui lui révèle Giotto, Fra Angelico, Van Gogh et Cézanne. Il devient l'ami de Kandinsky et de Franz Marc et participa avec eux à la première exposition du Blaue Reiter à Munich en 1912. Soldat de 1915 à 1918. En 1920, il fait un voyage en Italie au cours duquel il est surtout frappé par Giotto et les mosaïques de Ravenne. En 1922 il est professeur à l'École des Arts et Métiers d'Essen, puis en 1923 à l'École des Beaux-Arts de Créfeld. Il s'est formé sous

dans la peinture froide mais riche d'imagination de Baumeister. Ses peintures murales sont avec celles de Schlemmer les meilleures qu'il y ait en Allemagne.

Citons enfin parmi les maîtres du « Bauhaus » les peintres Muche et Moholy-Nagy. Muche, esprit romantique, est plein d'imagination et d'une main facile ; Moholy-Nagy a été un des premiers constructivistes en Allemagne, en même temps que ses dons le dirigeaient aussi vers la typographie et la photographie. Johannes Molzahn rentre aussi dans ce groupe d'artistes. Il

l'influence de Franz Marc et de l'art populaire, principalement des peintures voitives faites sous verre. Lui-même est peintre-verrier.

Musées : Berlin, Cologne, Créfeld, Düsseldorf, Francfort, Moscou.

BIBLIOGRAPHIE. — G. BIEMANN, *H. C. (J. K., n° 17)*, Leipzig ; W. SCRÖRWEGER, *H. C., Zingler's Kabinett für Kunst- und Bücherfreunde*, Francfort.

REVUES. — G. BIEMANN, *Der Cicerone*, sept. 1920, p. 663-678 ; P. F. SCHMIDT, *ibid.*, 15 mai 1925, p. 498-503.

Feininger (Lyonel). — Né le 17 juillet 1871 à New-York de parents allemands. En 1887-1888, il est élève de l'École d'Art décoratif de Hambourg et de 1888 à 1890, de l'Académie de Berlin, avec comme maîtres Hancke et Friedrich. En 1890-91, il est élève du Collège des Jésuites de Liège. En 1892-1893 on le trouve à Paris à l'Académie Colarossi. De 1894 à 1906, il réside à Berlin, puis de 1906 à 1908, de nouveau à Paris, pour revenir à Berlin de 1908 à 1919. En 1919, il est appelé comme professeur à Weimar au Bauhaus qu'il suivra à Dessau. En 1931 il fait un voyage en Bretagne et dans le nord de la France. Après avoir commencé par faire des caricatures et des grotesques, il devient cubiste, mais avec une nuance de lyrisme particulière à son âme germanique. Une grande rétrospective de son œuvre comprenant 137 numéros eut lieu à la Nationalgalerie de Berlin en 1931.

BIBLIOGRAPHIE. — W. WOLFRADT, *L. F. (J. K., n° 17)*, Leipzig, 1924 ; Catalogue de l'exposition à la Nationalgalerie, en 1931, préface de Ludwig THORMAEHLER ; Carl EINSTEIN, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, p. 139-140.

REVUES. — *Licht und Schatten*, 1913, n° 14 et n° 31 ; W. WOLFRADT, *Der Cicerone*, fév. 1924, p. 163-173 ; *id.*, *Jahrbuch der Jungen Kunst*, 1924, p. 63-73 ; W. GROHMANN, *D. K. und D.*, XXXIII (1930), p. 413 ; *Z. für b. K., neue Folge*, XXI, p. 178-196 ; *Die Kunstwelt*, III, p. 720-731 ; J. BIER, *Di. K. LXV* (1931-32), p. 224-228.

Jawlensky (Alexej von). — Né le 26 mars 1864, à Twer près Moscou Officier. En 1893, il fréquente l'Académie de Pétersbourg. Influence de Rjepine. Il va à Munich en 1896, il se lie avec Kandinsky, Klee, Werckina. En 1914, il est en Suisse (Saint-Prex, Ascona). Il fonde le « Blaue Vier » en 1924 avec Klee, Kandinsky et Feininger.

Musées : Essen, Elberfeld, Wiesbaden, Cologne.

BIBLIOGRAPHIE. — *Das Kunstblatt*, I (1917), p. 264-267; *ibid.*, III (1919), p. 216; E. SCIEYER, *ibid.*, IV (1926), p. 181 sq.; W. A. LUTZ, *Der Cicerone*, 1921, décembre (2^e fascicule), p. 684-689; REICHER, *Feuer*, III (1921-1922), p. 27-30; W. GROHMANN, C. A. 1934, n° IX.

Kandinsky (Wassily). — Né le 4 décembre 1866, à Moscou. Descend d'une famille sibérienne occidentale. Sa première enfance se passe en Italie et ses années d'école à Odessa. A Moscou à l'âge de 18 ans, il étudie le droit et l'économie politique, et devient attaché de jurisprudence. Refusant le poste qu'on lui offre à l'Université de Dorpat, il va à Munich pour étudier la peinture, passe deux années à l'École Azbé et plus tard à l'Académie, chez Stuck, et travaille à des décors de théâtre. De 1902 à 1903, il ouvre lui-même une École d'art. En 1902, il est membre de la « Sécession de Berlin » et du « Salon d'Automne ». De 1903 à 1904, voyages en Tunisie et à Kairouan puis en 1905 à Rapallo. En 1906, Sèvres (près Paris). En 1907, Berlin. Retourne à Munich en 1908. De 1908 à 1912, il est président de la « Nouvelle Société artistique de Munich ». C'est en 1910 qu'il écrit : *Ober das Geistige in der Kunst*, publié en 1912 et en 1911, qu'il fait son premier tableau abstrait. En 1912, il fonde avec Franz Marc le « Blaue Reiter » et publie le livre portant le même titre. Il se trouve alors en rapports avec Klee et Jawlesky. En collaboration avec le musicien Th. von Hartmann et le danseur Sacharoff, il fait des recherches sur l'art synthétique qui aboutissent en 1912, à la composition scénique : *Le Son jaune*. En 1913, il publie *Klänge* (poésies et gravures sur bois). Exposition au « Salon d'automne allemand », à Berlin. Les collectionneurs commencent à s'intéresser aux tableaux de K. En 1914, il retourne en Russie. En 1918, il publie une autobiographie russe. Il devient membre de la section d'art au commissariat populaire de l'Instruction publique, puis professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Moscou et en 1919, directeur du « Musée de Culture picturale ». La même année il crée l'« Institut de Culture artistique ». En 1920, il est professeur à l'Université de Moscou, puis en 1921, il fonde l'Académie russe des « Sciences artistiques », dont il est vice-président. En 1921, il est à Berlin. En 1922, il est appelé au « Bauhaus », à Weimar, qui, de 1926 à 1932, se fixe à Dessau et, depuis 1932, à Berlin. En 1923, il est vice-président de la « Société anonyme », à New-York. En 1928, il dirige la mise en scène de *Tableaux d'une Exposition* de Mousorgsky. Depuis 1934, il réside à Paris. Voyages en Russie, France, Belgique, Hollande, Italie, Autriche, Égypte, Syrie, Palestine, Turquie, Grèce.

Expositions : Des exp. de K. ont eu lieu dans toutes les villes d'Allemagne et à Helsingfors (1917), Petersburg (1917), Moscou (1921), Stockholm (1922, 1932, 1934), New-York (1923, 1932), Amsterdam (1927), La Haye (1927, 1929), Bâle (1928), Paris (1929, 1934), Anvers (1929), Bruxelles (1929), Mexico (1931), Hollywood (1933), (Milan 1934).



Fig. 566. — AUGUST MACKE. LA BOUTIQUE DE LA MODISTE (1913)
(COLL. BERNHARD KOEHLER, BERLIN)
(Avec l'autorisation de la Nasjonagalleriet, Oslo.)



Fig. 567. — HEINRICH CAMPENDONK. THE WHITE TREE (1925)
(COLL. MISS CATHERINE DREIER, NEW-YORK)

Musées : Berlin, Chicago (Aix-la-Chapelle), Dresde (2 Musées), Halle (une salle), Chemnitz, Hannover, Dessau, Erfurt, Mannheim, Essen, Barmen, Nuremberg, Leipzig, Stettin, Plauen, Wien, Stockholm, New-York, Sarrebrück, Moscou, Leningrad, Nijny-Novgorod, Smolensk, Witebsk, Astrachan, Tachkent et autres musées russes.

BIBLIOGRAPHIE. — A écrit : *Ober das Geistige in der Kunst*, Munich, 1912; *The Spiritual Harmony of the Art*, préfacé par M. Sadler, Londres, 1914; *Der Blaue Reiter* (en collaboration avec Franz Marc), Munich, 1912, 2^e éd., 1916; *Klänge*, poésies en prose, Munich, 1913; *Selbstbiographie* (1901-1913), Berlin, Sturm, 1913; *Biographie dans Das Kunstblatt*, III (1910), p. 168-174; *Om Konstnärer*, Stockholm, 1916; autobiographie en russe, Moscou, 1919; *Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München, Langen, 1926, 2^e éd., 1928, édition en langue anglaise par Miss Dreier, 1932. Nombreux articles dans *Apollon* (Russie), 1909 (n° 1, p. 17 sq.; n° 4, p. 28 sq.); *Staatliches Bauhaus Weimar*, 1923, p. 20-28; *Welmärer Bauhausbuch*, 1923, p. 96-102, 180-188; *Der Cicerone*, XVII (1925), p. 638-647 (*Abstrakte Kunst*); C. de B., 1928, p. 126-132 (*Analyse des éléments primaires de la peinture*).

H. ZEHNER, W. K. (*Künstler der Gegenwart*, n° 1), Dresde, 1920; W. GROHMANN, W. K. (J. K., n° 45), Leipzig, 1925; id., W. K., Paris (Cahiers d'Art, 1931); Katherine S. DREIER, K., New-York, 1922; W. GROHMANN, F. MORLION, G. MARLIER, K (C. S. n° 14), Anvers 1933; K., éd. Gaceta de Arte, Tenerife, 1934; C. EINSTEIN, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, p. 147-163; JACOWSKI, *Essai sur 16 peintres*, Paris, 1934; K. UMANSKI, *Neue Kunst in Russland*, p. 69; THIEME und BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XIX (1920), p. 515-517.

REVUES. — D. K. und D., XV (1905, II), p. 442, 450; *Les Tendances Nouvelles*, 1910, p. 1132; *Die Kunstwelt*, I (1911-12), p. 350; *Der Sturm*, 1912, n° 130, p. 165; P. LEONHARD, *ibid.*, n° 134-135, p. 204 sq.; A. VERWEY, *ibid.*, 1913, n° 148-149, p. 269; H. BRAUNE, R. DEHME L., K. T. OSTHAUS, W. STEENHOFF, G. SWARZENSKI, etc., *ibid.*, 1913, n° 150-151, p. 269; G. APOLLINAIRE, F. BURGER, L. VON KUNOWSKI, etc., *ibid.*, 1913, n° 152-153, p. 288 sq.; L. VON KALCKREUTH, *ibid.*, 1913, n° 154-155, p. 3; F. MARC, *ibid.*, 1913, n° 180-187, p. 130 sq.; *ibid.*, 1914, n° 202-203, p. 201; W. STEENHOFF, *Die Amsterdamer*, 22 et 29 déc. 1912; W. HAUSENSTEIN, *Kunstchronik, neue Folge*, XXV (1913-1914), p. 293-295; C. GLASER, *ibid.*, XXVII (1915-1916), p. 442 sq.; *Der Cicerone*, VI (1914), p. 65; XIII (1921), p. 191 sq.; XIV (1922), p. 13 sq., 92 sq.; W. GROHMANN, *ibid.*, XVI (1924), p. 887-898; *ibid.*, XVI, p. 935 sq.; XVII (1925), p. 156 sq.; Helge LINDSHOLM, *Flanman* (Suède), 1917, fasc. 2; P. E. KÖPPERS, *Der Ararat* (1921), p. 134-137; F. W. HALLE, *Die bildenden Künste IV* (1921), p. 177-187; *American Art News*, XX (1921-1922), n° 36, p. 1; R. KLEIN, HELLEWEG, II (1922), p. 395; *Skar Piltta*, n° 8 (1922), p. 24; W. GROHMANN, *Jahrbuch der Jungen Kunst*, 1924, p. 256-265; G. MARLIER, C. de B., 1928, p. 145-146;

W. GROHMANN, C. A., 1929, p. 322-324; *id.*, *ibid.*, 1930; C. ZERVOS, *ibid.*, 1934, n° 5-8; *Il Milione* (Milan), 24 avril-9 mai 1934; *Natura* (Milan) n° 5, 1934; *La Citta Nuova* (Turin), mai 1934.

Klee (Paul). — Né à Berne le 18 décembre 1879; il est le fils d'un musicien allemand, compatriote de J. S. Bach, et d'une Suisseuse dont la famille est originaire du midi de la France. L'enfant grandit dans l'amour de la musique qu'il pratique dès son enfance. En 1898 il se rend à l'Académie des Beaux-Arts de Munich où il devient l'élève de Knirr et, en 1900, celui de Stuck. Il pense un moment s'occuper de sculpture. En 1901 il fait, avec son ami le sculpteur B. Haller, un voyage en Italie (Milan, Gênes, Rome, Naples). Il s'intéresse moins à l'antiquité et à la Renaissance qu'à l'art du début du christianisme, à l'art sarrazin et au baroque. A Naples, la station zoologique, l'Institut océanographique, lui font une forte impression. Ce qu'il découvre d'in vraisemblable dans la nature inspire et justifie sa fantaisie créatrice. De 1903 à 1906, K. vit en partie à Berne. En 1903, il fait sa première gravure. La passion de l'analyse le porte à suivre des cours d'anatomie. L'art plastique et la littérature commencent à jouer un rôle plus déterminant pendant ces années de formation; il étudie F. Goya, W. Blake, A. Beardsley, J. Ensor

et O. Redon et, parmi les poètes: E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, Gogol et Baudelaire. En 1906, il lit pour la première fois *Candide* de Voltaire, pour lequel il fait des illustrations en 1911-12. En 1905, il fait un court voyage à Paris. A partir de 1906, K. est à Munich et y reste jusqu'en 1920. En comptant ses années d'études, K. a passé presque la moitié de sa jeunesse dans cette ville qui montra malheureusement peu d'intérêt pour le développement de l'art et de la littérature modernes. Marié depuis 1906 à une musicienne, K. a passé dix années dans des conditions très modestes, animé uniquement par la musique et encouragé par ses amis. L'art de Cézanne et de Matisse, dont il s'occupe de 1908 à 1910, devient pour lui d'une importance capitale. Matisse surtout joue un rôle important dans le développement du sens pictural chez K. En 1911 il apprend à connaître l'œuvre du poète théosophe, Chr. Morgenstern, célèbre par ses *Chansons de gibet*, d'inspiration philosophico-satirique. A cette même époque K. se lie d'amitié avec les peintres Wassily Kandinsky, Franz Marc et August Macke, les fondateurs du « Blaue Reiter » (1912). C'est avec eux et avec Jawlensky que K. passe les années d'avant-guerre, travaillant en commun dans une atmosphère de camaraderie et d'émulation. A partir de 1910, K. expose régulièrement ses œuvres; d'abord il n'a pas de succès, mais l'exposition du « Blaue Reiter » en 1912 et du « Salon d'automne Sturm », à Berlin, en 1913, attirent sur lui l'attention des amateurs d'art. En 1912 il fait un second voyage à Paris où il fait la connaissance de H. Rousseau et Picasso. En 1914, il entreprend avec A. Macke et A. Moilliet un voyage à Kairoan, qui fut d'une importance décisive pour son art. K. prend alors conscience de sa personnalité, dont les dispositions sont un mélange d'Occidental et d'Oriental. En 1916, K. est mobilisé et jusqu'à la fin de la guerre il est attaché à l'armée comme « peintre » ou dans différents autres services. En 1920, il est appelé comme professeur au « Bauhaus », à Weimar, il y retrouve Kandinsky et L. Feininger. Avec eux et Jawlensky il fonde en 1926 le « Blaue Vier ». En 1926, il va avec le Bauhaus à Dessau. En 1930, il est appelé à l'Académie de Düsseldorf. Actuellement l'artiste vit en Suisse.

Expositions: Zürich, Salon Wolfsberg, 1919; Francfort, Zinglers Kabinett, 1919; Berlin, F. Carllitt, 1919, 1920; Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1919-1920, 1926; Düsseldorf, A. Flechtheim, 1920, 1928, 1929; Cologne, Kunstverein, 1921; Vienne, Würtzle, 1920; Berlin, Goldschmidt, 1922; Berlin, National-Galerie, 1923; Munich, H. Tannhauser, 1923; Dresde, Gal. Neue Kunst Fides, 1924, 1926; Dresde, Erfurth, 1925; Erfurt, Kunstverein, 1925; Paris, Gal. Vavin-Raspail, 1926; Zürich, Kunsthaus; Paris, George Bernheim, 1929; Bruxelles, Le Centaure, 1929; New-York, Museum of Modern Art, 1930; Paris, Gal. Simon, juin 1934.

Musées: Barmen, Berlin, Breslau, Cologne, Dresde, Düsseldorf, Essen, Francfort, Halle, Hanovre, Jéna, Mannheim, Sarrebrück, Stuttgart, Weimar, La Haye (Musée Kröller-Müller), Moscou, Détroit, Meryon (fondation Bernes), New-York, Washington (Phillips Memorial Gallery), Zürich.

BIBLIOGRAPHIE. — A écrit: *Schöpfersche Konfession*, dans *Tribune der Kunst und Zeit*, herausg. von K. EDSCHMID, t. XIII, Berlin, 1920, p. 28-40; *Aufsätze in die Alpen*, Berne, 1912; *Wege des Naturstudium*, Bauhaus-

bücher, 1923; *Pädagogisches Skizzenbuch*, Bauhausbücher, II, Munich, 1925; *Tagebücher*, inédit, publié en fragments dans les monographies de Zahn (p. 26-29) et de Hausenstein (p. 117 sqq.).

P. K., Sturm Bildbücher III, Berlin, 1918; L. ZAHN, P. K., *Leben, Werk, Gestalt*, Kiepenheuer Postdam, 1920; H. V. WEDDERKOP, P. K. (J. K., 13), Leipzig, 1920; W. HAUSENSTEIN, *Kairoan oder eine Geschichte vom Maler K. und der Kunst dieses Zeitalters*, Munich, Piper, 1921; *id.*, P. K. *Ausstellung bei Hans Goltz in München*, 26-mai-1925; W. GROHMANN, P. K., Paris, Cahiers d'Art, 1929; R. CHEVEL, K. (P. N. n° 38), Paris, N. R. F., 1930; W. GROHMANN, P. K. *Handzeichnungen*, 1921-1930, Berlin, 1934 (1900-1921, en préparation); C. BRUN, *Schweizer Künstlerlexikon*, IV (1917), p. 261; C. EINSTEIN, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, p. 153-157; P. ELUARD, *Capitale de la Douleur*, p. 110 (poème); E. VON SYDOW, *Die Deutsche Expressionistische Kultur und Malerei*, II (1920), p. 124-126; THIEME und BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XX (1927), p. 424-426 (notice par L. Schöwe); *Der Blaue Reiter*, herausg. von KANDINSKY und F. MARC, p. 109.

REVUES. — *Der Sturm*, IV (1913-1914), p. 137, 145; VII (1916-1917), p. 1, 11, 121, 125, 127, 133; VIII (1917-1918), p. 49, 53, 55, 57, 121, 123, 133, 135, 137, 143; X (1919-1920), p. 56; XII (1921), p. 141, 80-83; XIV (1923), p. 41;

W. JOLLOS, *Neue Zürcher Zeitung*, 17 avril 1917; W. A. LUZ, *ibid.*, 24 juillet 1921; A. BEHNER, *Die Weissen Blätter* (Zürich et Leipzig), IV (1917), n° 5, p. 167-169); Th. DÄUBLER, *Das Kunstblatt*, II (1918), p. 24-27; W. JOLLOS, *ibid.*, III, p. 225-234; H. KOLLE, VI, p. 200-205; Th. DÄUBLER, *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, I (1918-1919), p. 11 sq.; E. VON SYDOW, *Münchener Blätter für Dichtung und Graphik*, I (1919), p. 141-144; M. OSBORN, *Vossische Zeitung*, 20 fév. 1919; K. SCHEFFLER, K. und K., XVIII (1919-1920), p. 341; *id.*, XXIV (1925-1926), p. 294; *id.*, 1929-1930, p. 112-114; E. HANFSTAENGL, *Kunstchronik, neue Folge*, XXXI (1919-1920), p. 145 sq.; TRETZE-CONRAT, *ibid.*, XXXII, p. 527; *ibid.*, XXXII, p. 866 sq.; V. CHRISTOFFEL, *ibid.*, XXXV, p. 201; R. SCHACHT, *Freie deutsche Bühne*, I (1919-1920), p. 728 sq.; H. KAISER, *Das hohe Ufer*, II (Hanovre), 1920, p. 14; L. ZAHN, *Die bildenden Künste*, III (1920), p. XXII sq.; H. VON WEDDERKOP, *Der Cicero*, XII (1920), p. 527-538; *ibid.*, XIV, p. 11 sq.; E. VON SYDOW, *ibid.*, XIV, p. 378 sq.; W. GROHMANN, *ibid.*, XIV, p. 519 et p. 786-798; *ibid.*, XVII, p. 266 sq.; *ibid.*, XVIII, p. 61 sq.; W. WOLFRADT, *ibid.*, XVIII, p. 201; *ibid.*, XVIII, p. 301 sq.; W. GROHMANN, XVIII, p. 383-395; *Der Ararat*, I (1920), p. 80 sq., 123, 125, Sonderheft, p. 1-25; H. KOLLE, *ibid.*, II (1921), p. 112-114; *ibid.*, II, p. 295 sq.; *Feter*, I (1920-1921), p. 654 sq.; *Ganymed*, III (1921), p. 819; D. K. und D., (1921-1922), p. 9; W. GROHMANN, *Jahrbuch der Jungen Kunst* (1924), p. 143-151; *id.*, *Monatshefte für Grafik*, 1925, Heft 5; A. LOROT, N. R. F., 1^{er} fév. 1926; J. MILO, C. de B., 1928, p. 196-198; R. CHEVEL, *Le Centaure*, n° 3, déc. 1928, p. 50-51; W. GROHMANN, C. A., 1928, p. 295-298; *ibid.*, 1929, p. 54; R. VITRAC, *ibid.*, 1930, p. 301-304; G. LINDBOUR, *Documents*, 1929, n° 1, p. 53-54; W. GROHMANN, *Bauhaus-Zeitschrift*, 1931, Heft, 3.

† Macke (August). — Né le 3 janvier 1887, à Meschede dans la Ruhr. Mort le 26 septembre 1914 à Perthes (Champagne) sur le front ouest. Il étudia de 1904 à 1906, à l'Académie de Düsseldorf, puis fit, en 1906, un voyage en Italie, à la suite duquel il entra comme élève, en 1905, à l'École d'Art décoratif de Düsseldorf où, jusqu'en 1906, il étudia la peinture de théâtre et la mise en scène. En 1906 il est à Paris, puis en 1907-1908 à Berlin où il reçoit les enseignements de Corinth. De 1908 à 1909, il réside à Bonn. En 1908 il fait un voyage à Paris et en Italie. En 1909-1910, il est de nouveau en France. De 1910 à 1913, il réside à Bonn. A Paris en 1913-1914, il se rend en 1914, avec Paul Klee et Moilliet, en Tunisie. Débuts impressionnistes. Amitié avec Franz Marc, Campendonk, Delaunay, Helmuth Macke et rapports avec le « Blaue Reiter ».

Musées: Berlin, Düsseldorf, Munich.

BIBLIOGRAPHIE. — A écrit: *Die Masken* dans *Der Blaue Reiter*, dirigé par Kandinsky et Franz Marc, 1914, p. 21 sqq.; *Antwort auf eine Rundfrage über « Das neue Programm »*, dans K. und K., XII, p. 309-311.

W. COHEN, A. M. (J. K., n° 32), Leipzig, 1922; C. EINSTEIN, *Die K. des 20. Jahrhunderts*, 1926, p. 133, 419 sqq.; THIEME und BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXIII (1929), p. 519 (notice par W. GROHMANN); H. WEDDERKOP, *Deutsche Graphik des Westens*, 1922, p. 9, 39 sqq.

REVUES. — *Der Sturm*, III (1912-1913); *Kunstchronik*, XXVI, p. 37, 58 (nérologie); *Der Cicero*, VI, p. 626; XIII, p. 594 sq.; W. COHEN, *ibid.*, XIV (sept. 1922), p. 711-716; *Das Kunstblatt*, II, p. 97 sq.; IV, p. 289 sqq.;

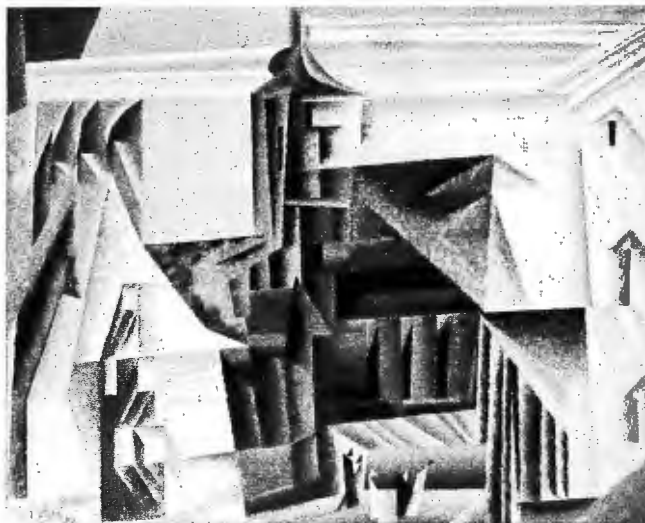


Fig. 568. — LYONEL FEININGER. L'ÉGLISE

(Avec l'autorisation de la Photographische Gesellschaft, Berlin.)

Genius, III, p. 224-228; W. COHEN, *Jahrbuch der Jungen Kunst*, III, p. 62 sqq.; *Walraf Richartz Jahrbuch*, II, p. 213 sqq.; L. EIDMANN, *Die K.*, XXXI (1929-1930), p. 169-176.

† **Marc (Franz)**. — Né le 8 février 1880 à Munich. Mort le 4 mars 1916, devant Verdun. Fils du peintre Wilhelm Marc. Fut élève de l'Académie de Munich, puis fit un voyage à Paris et en Bretagne. Il passa plusieurs étés dans les Alpes où il étudiait les animaux. Il se lia avec August Macke, puis fit la connaissance décisive de Kandinsky. Unis à Jawlensky, Klee et Werekkin, Klee, Kandinsky et F. M. fondent une nouvelle association qui, en 1912, publie le *Blau:Reiter*. Il réside finalement à Ried. F. M. subit d'abord des influences très diverses (impressionnisme, pointillisme, cubisme, miniatures persanes et indiennes). Peintre d'animaux. Il s'est manifesté aussi dans la sculpture. Des rétrospectives de son œuvre ont eu lieu à la Sécession de Munich, en 1916, à la Galerie Fides de Dresde en 1927.

Musées : Barmen, Berlin, Cologne, Dresde, Düsseldorf, Essen, Francfort, Halle, Hambourg, Leipzig, Mannheim, Munich, Moscou.

BIBLIOGRAPHIE. — F. M. *Stella peregrina*, 18 *Faksimile-nach Originalen, handkoloriert* von Frau Annette von Eckardt, mit Einleitung von Hermann Bahr, München, 1917; *Sechzehn farbige Handzeichnungen*, Postdam, 1923; F. M. *Bräute, Aufzeichnungen und Aphorismen*, 2 vol., Berlin, Paul Cassirer, 1920; C. EINSTEIN, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, p. 141-145, 406 sqq.; THIEME und BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXIV (1930), p. 55 (notice par A. MAYER).

REVUES. — *Ex Libris*, XIV (1904), p. 13 sq.; *Der Sturm*, III (1912-1913); A. BEHNKE, *Pan*, 28 mars 1913, p. 616-618; *Kunstchronik, neue Folge*, XXVII (1915-1916), p. 241 (nécrologie), 264; XXVIII, p. 10 sq.; C. GLASER, *ibid.*, p. 57 sqq.; *ibid.*, p. 248; *ibid.*, XXXI, p. 847; *ibid.*, XXXII, p. 461 sq.; E. DENKART, *Z. für b. K.*, *neue Folge*, XXVII (1915-1916), p. 255-262; *Die K.*, XXXIII (1915-1916), p. 316 (nécrologie); K. und K., XIV, p. 366, 507 (nécrologie); XV, p. 98; E. HANCKE, *ibid.*, XV (fév. 1917), p. 205-210; *ibid.*, XX, p. 252 sq.; H. HILDEBRANDT, *D. K. und D.*, XXXIX (1916-1917), p. 159-167; D. F. LÖNNBECKE, *Der Cicero*, VIII, p. 147 (nécrologie); *ibid.*, p. 898; *ibid.*, XIV, p. 10, 175 sq., 210 sq., 908, 942; XV, p. 1133; *Das Kunstblatt*, I (1917), p. 50, 72 sqq.; V (1921), p. 125 sq.; VI, p. 135; X, p. 97-105 (Brieffe von H. Macke); W. MAHRHOLZ, *Deutsche Wille*, Jahrgang 30, 1, nov. Heft, 1916, p. 149-151; *Genius*, I (1919), p. 219 sq., 282; P. COLIN, *Am. A.*, 1921, p. 290 sq.; K. K. EBERLEIN, *ibid.*, III (1921), p. 173-179; F. A. VOIGT, *ibid.*, III, p. 180 sqq.; *Kunstwart*, XXXV, I (1921-1922), 10 sq.; XXXVIII, I (1924-1925), p. 205 sq.; R. KLEIN-DIEPOLD, *Hochland*, Jahrgang 20 (1922-1923), II, 8 Heft, p. 221-224; HELLMWEG, II (1922), p. 177; III, p. 160, 304; VI, p. 141 sqq.; W. STREKHOFF, *Kronick*, II, p. 474; *Der Kunstwanderer*, 1929-1930, p. 239.

Muche (Georg). — Né le 8 mai 1895 à Querfurt (Prusse). Peintre et architecte. Études à Berlin et Munich de 1912 à 1915, puis activité personnelle en 1915-1916 à Berlin. En 1917 et 1918, il est mobilisé sur le front ouest. En 1919, retour à Berlin. De 1920 à 1927, il est professeur au Bauhaus, à Weimar, puis à Dessau. De 1927 à 1931, il enseigne à l'École d'Art Itten à Berlin, puis à partir de 1931, à l'Académie de Breslau. En 1924, il fit un voyage d'études dans l'Amérique du Nord.

Musées : Barmen, Ruhmeshalle, Erfurt.

BIBLIOGRAPHIE. — W. GROPIUS, *Internationale Architektur* (Bauhausbücher), 1925, p. 80, 81, 87; THIEME und BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXV (1931), p. 210 (notice par W. GROHMANN).

REVUES. — *Staatliches Bauhaus Weimar*, 1923, p. 128-138, 196, 198; *Das Kunstblatt*, IX (1925), p. 366 sq., 370; E. KALLAI, *Der Cicero*,



Fig. 569. — WILLY BAUMEISTER. TABLEAU MURAL

15 juin 1925, p. 584-591; *Kunst der Zeit*, III (1928-1929), p. 77; *Dresslers Kunsthandbuch*, 1930, II.

Moholy-Nagy (Laszlo). — Né le 20 juillet 1895 à Borsod (Hongrie). Débuts hésitants jusqu'en 1920. Depuis, constructions libres de couleurs et de formes. De 1923 à 1928, professeur au « Bauhaus ». Vit à Berlin.

BIBLIOGRAPHIE. — A écrit : *Malerei, Photographie, Film* (Bauhausbücher) 1925; *Von Malerei zu Architektur* (Bauhausbücher), 1929. THIEME und BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXIV (1930) (W. Grohmann).

REVUES. — E. KALLAI, *Jahrbuch der Jungen Kunst*, 1924, p. 181-189.

Nauen (Heinrich). — Né le 1^{er} juin 1880 à Créfeld. Élève à l'Académie de Düsseldorf de 1896 à 1898, puis à Munich (1899) et à Stuttgart (1899-1902); De 1902 à 1905 il est en Belgique en relation avec le groupe de Laethem-Saint-Martin. De 1905 à 1911, il est à Berlin et

ensuite à Delborn, près Bruges. En 1921, N. est nommé professeur à l'Académie de Düsseldorf. Il a fait des peintures murales au château de Drave, près Düren (1912-1914) et à la maison Alfred Hess à Erfurt; en 1926 il orna de mosaïques le Planetarium à Düsseldorf. N. a joué un rôle important dans le développement artistique de Düsseldorf.

Musées : Aix-la-Chapelle, Berlin, Barmen, Cologne, Danzig, Düsseldorf, Elberfeld, Erfurt, Essen, Hambourg, Munich-Gladbach, Nuremberg, Ulm.

BIBLIOGRAPHIE. — E. SUERMONDT, H. N. (J. K., n° 29), Leipzig, 1922; M. CREUTZ, H. N., München-Gladbach, Führer Verlag, 1925; C. EINSTEIN, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, p. 482, 567; THIEME und BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXV (1931), p. 359.

REVUES. — *Licht und Schatten*, 1914, n° 26; *Der Cicero*, VI (1914), p. 243 sqq.; E. SUERMONDT, *ibid.*, XIV (1922), p. 59-68; *ibid.*, XV (1923), p. 563; XVI (1924), p. 364, 379, 772, 830; XVII (1925), p. 344, 812; P. MAHLBERG, *Deutsche Monatshefte (Die Rheinlande)*, mars 1914, p. 75-78; *ibid.*, 1919, p. 85 sqq.; *Das Kunstblatt*, I (1917); III (1919); FLEISCHTHEIM, *Feuer*, I (1919-1920), p. 28-36; K. und K., XVIII (1919-1920), p. 82 sq.; *Hellweg*, I (1921), p. 203 sqq.; II (1922), p. 987; III (1923), p. 286; *Der Querschnitt*, I (1921), p. 18 sq., 30, 35, 39, 172, 179, 238, 249; H. BEINERS, *Hochland*, XIX (1922), p. 79-84; D. K. und D., LV (1924-1925), p. 218-227; W. COHEN, *Die K.*, LV (1926-1927), p. 265 sqq.

Schlemmer (Oskar). — Né en 1888 à Stuttgart où il étudia la peinture à l'Académie, avec Willy Baumeister, sous Adolf Hölzel de 1910 à 1914. En 1914, il fait un séjour à Paris. En 1921, il est nommé professeur des Arts du théâtre et du ballet au Bauhaus de Weimar et plus tard à Dessau. En 1929, il est nommé professeur à l'Académie de Breslau et en 1932, à celle de Berlin. S. subit d'abord l'influence de Cézanne à travers Hölzel. Vers 1920, avec Baumeister, il se tourne vers la composition murale et fait des bas-reliefs en plâtre. Après son entrée au Bauhaus, il se préoccupe des arts du théâtre, fit de nombreux ballets mécaniques comme s'ils étaient joués par des marionnettes et dont le meilleur s'appelle *Triadisches Ballett*. En 1931 il acheva une série de peintures murales pour le hall de la fontaine du sculpteur Minne au Folkwang Museum d'Essen.

Musées : Berlin, Dresde, Essen, Hanovre, Mannheim, Stuttgart.

BIBLIOGRAPHIE. — P. F. SCHMIDT, *Jahrbuch der Jungen Kunst*, 1921; W. GROHMANN, *Das neue Frankfurt*, 1928, p. 58 sqq.; S. ULATOVSKI, *Sztuki Piękne*, 1931, p. 138-144. *Katalog der Ausstellung Gal. Flechtheim*, 1931 (W. Grohmann).



Fig. 570. — OSCAR SCHLEMMER
GROUPE D'HOMMES (1928)

(Avec l'autorisation de Müller et Kiepenheuer, Postdam.)