

L'interdit biographique des artistes de la « mauvaise génération » – Le cas de die Scholle d'après les dictionnaires encyclopédiques allemands

Laurence DANGUY

Collaboratrice scientifique
à l'Université de Lausanne

L'année 1907 est une date majeure pour la connaissance de la vie et de l'œuvre des artistes du monde entier. Elle voit, en effet, la parution du premier volume du très célèbre dictionnaire encyclopédique d'artistes allemand, le *Thieme und Becker*. Durant 40 ans vont être systématiquement publiées les notices biobibliographiques de milliers d'artistes accédant ainsi à une immortalité de papier. L'entreprise est à peine achevée qu'elle laisse place aux révisions et aux ajustements du *Vollmer*, puis à la réactualisation complète, à ce jour¹ non encore achevée, du *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*. Le tout constitue désormais une somme tenant lieu de Bible aux historiens de l'art. Pour qui s'intéresse aux artistes germaniques, l'outil permet en particulier de reconstituer le parcours historiographique des artistes de la « mauvaise génération », ceux dont la mémoire est hypothéquée par le III^e Reich. Au vu des références bibliographiques et muséographiques consignées, de la longueur et de la teneur d'une notice, ces ouvrages permettent de connaître à un moment donné la fortune critique de ces artistes. Leur suivi révèle des ajustements et des revers de fortune parfois considérables, de toute évidence à relier à la période nazie. L'étude des aléas mémoriels des 12 artistes du groupe *die Scholle* – en français *La glèbe* – permet de mettre en lumière un glissement substantiel de cet « interdit biographique » au cours de la seconde moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle.

Le dictionnaire d'artistes et la tradition encyclopédique allemande

Le dictionnaire d'artistes allemand est issu d'une tradition encyclopédique et philologique qui s'est constituée tout du long du XIX^e siècle, et qui participe à la réputation de sérieux de la science allemande. Le très célèbre *Thieme und Becker* n'en est pas exactement à l'origine ; il a notamment été précédé par les deux dictionnaires du Dr. G. K. Nagler² et du Prof. Fr. Müller, publiés entre 1835 et 1870³. Malgré leurs mérites universalistes d'un recensement des artistes de l'ensemble des beaux-arts depuis l'Antiquité, ces deux ouvrages, parus avant l'unité allemande de 1871, n'ont pas l'envergure du *Thieme und Becker*. En 1907, lorsque les Drs Ulrich Thieme et Felix Becker⁴ en éditent le premier tome, ils ont tout à fait conscience de poser la première pierre d'un monument historiographique, ainsi qu'en témoigne la première phrase de leur avant-propos :

1. Premier semestre 2009.

2. Le *Neues allgemeines Künstler-Lexikon* (Nouveau dictionnaire général des artistes) comportant 25 volumes publiés entre 1835 et 1852.

3. *Die Künstler aller Zeiten und Völker* (Les artistes de tous les temps et de tous les peuples) rendant compte de quatre volumes publiés entre 1857 et 1870.

4. Ils succèdent au directeur de la *Berliner Gemäldegalerie* (Galerie des peintures de Berlin), le Dr. Julius Meyer ; U. Thieme, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1907, t. 1, p. V.

« En livrant au public le premier tome du « Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler », nous formons le vœu très vif que ce livre fasse ses preuves dans l'usage scientifique comme pratique, et qu'il soit à lui-même sa recommandation »⁵.

Leur vœu sera exaucé au point que le *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (Dictionnaire général des artistes de l'Antiquité à nos jours) passera dans la langue, certes érudite, sous le petit nom de *Thieme und Becker* et servira d'aune à ses successeurs, le *Vollmer* et le *Saur*.

La méthode et les objectifs du *Thieme und Becker* sont dûment exposés dans un avant-propos de quatre pages. L'ambition est de compiler des notices sur environ 150 000 artistes, représentant l'ensemble des beaux-arts. Les artistes sont issus du monde entier, Extrême-Orient compris, l'Europe, et en particulier l'Allemagne, est alors en train de se japoniser. Plus de 300 érudits, allemands et étrangers, sont requis pour consulter toutes les sources disponibles, des livres de gilde aux revues et guides⁶. Aux artistes vivants, on demande de renseigner un formulaire afin de recueillir « des données authentiques » (*authentische Angaben*)⁷. Les éditeurs déclarent « le degré d'exhaustivité des articles et leur importance relative d'une portée particulière pour l'établissement et l'usage pratique d'un dictionnaire universel »⁸. Les collaborateurs doivent suivre un programme (*Programm*) articulé autour de trois notions : exactitude (*Genauigkeit*), objectivité (*Sachlichkeit*) et concision (*Knappheit*). Au terme des quatre décennies nécessaires à la réalisation des 38 volumes du *Thieme und Becker*, les notices sont devenues incomplètes, d'autres se font faites nécessaires, certaines données sont enfin obsolètes. Hans Vollmer, qui a du reste achevé en 1950 l'édition complète du *Thieme und Becker*⁹, se charge de procéder à la révision en publiant un *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts* (Dictionnaire général des artistes du XX^e siècle). La tâche est fixée en fonction de l'œuvre fondatrice du *Thieme und Becker* : il s'agit de compléter et de corriger celui-ci au moyen d'un dictionnaire des artistes contemporains¹⁰, dont les six volumes paraissent entre 1953 et 1962. Sont intégrés dans ce dictionnaire les artistes nés à partir de 1870, voire dans les années 1860, pour ceux ayant exercé au moins jusqu'aux années 1930 ; une entrée n'est ouverte aux disparus que s'ils témoignent d'une « importance séculaire » (*säkulare Bedeutung*)¹¹. Le flambeau est repris en 1992 par le *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*. Autres temps, autres mœurs éditoriales, le dictionnaire s'identifie à présent, non plus à travers le nom de ses éditeurs mais par le nom de la maison d'édition, *Saur*. Autres temps certes, mais l'ambition philologique demeure, et ce sont à nouveau des biobibliographies complètes et entièrement rénovées des artistes de tous les temps et de tous les horizons – exception faite des photographes¹² – que prétendent fournir les 60 volumes publiés entre 1992 et 2008, augmentés en outre de divers registres thématiques. L'avant-propos nous apprend que plus de 620 experts de plusieurs pays ont été mobilisés rien que pour les premiers volumes – bien plus que les 400 ayant collaboré au *Thieme und Becker*, ne manque-t-on de préciser. Tradition oblige, le vœu est exprimé « que le nouveau dictionnaire soit désigné comme la somme la plus imposante et la plus importante de l'histoire de l'art international, comme le fut en son temps le *Thieme und Becker* »¹³. Comme son prédécesseur, le *Saur* doit être exact, objectif et concis¹⁴. Il entend corriger d'éventuelles erreurs dans les publications antérieures, et répondre à l'attente de son

5. « Indem wir den ersten Band des "Allgemeinen Lexikons der bildenden Künstler" der Öffentlichkeit übergeben, hegen wir den lebhaften Wunsch, daß sich dieses Buch im wissenschaftlichen und praktischen Gebrauche bewähre und selbst empfehle » ; *id.*

6. *Ibid.*, p. VII.

7. *Id.*

8. « Von besonderer Bedeutung für die Herstellung eines universalen Lexikons und seinen praktischen Wert ist der Grad der Ausführlichkeit der einzelnen Artikel und ihr Verhältnis zueinander » ; *ibid.*, p. VI.

9. Le dernier volume alphabétique paraît en 1947 ; en 1950, est publié un volume consacré aux artistes identifiés par un nom de convention ou par un monogramme.

10. H. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, 1953, t. 1, Vorwort, np.

11. *Id.*

12. *Saur - Allgemeines Künstlerlexikon*, 1992, t.1, p. VIII.

13. « So darf das neue Lexikon wie seinerzeit der "Thieme und Becker" als das größte und wichtigste Gemeinschaftswerk der internationalen Kunstgeschichte bezeichnet werden » ; *ibid.*, p. V.

14. *Ibid.*, p. VII.

lectorat en restituant l'importance d'un artiste par le calibrage et le caractère détaillé d'un article¹⁵. Le *Saur* reprend la structure du *Thieme und Becker* avec une biographie introductive, suivie de trois parties réservées aux œuvres, aux expositions et à la littérature. La biographie doit comporter « les dates de naissance et de mort, la mention d'une parenté éventuelle avec d'autres artistes, la formation, les changements de résidence, les appartenances à un groupe, l'activité d'enseignement, les décorations, voyages et autres faits marquants »¹⁶; les parties dédiées aux expositions et à la littérature sont annoncées comme procédant d'un choix. Pour les expositions, sont ainsi retenues prioritairement les rétrospectives assorties d'un catalogue : pour la littérature, est privilégié le renvoi aux documents exploités pour la rédaction de l'article¹⁷.

Die Scholle, un cas d'école à évaluer selon le contexte de production des dictionnaires

La somme constituée par le *Thieme und Becker*, le *Vollmer* et le *Saur* permet de suivre la construction historiographique de chacun des 12 membres du groupe *die Scholle*. Formé d'une série d'artistes jouissant d'une fortune critique importante au début du XX^e siècle et ayant pour la plupart exercé durant le III^e Reich¹⁸, le groupe constitue un cas exemplaire pour l'examen des destins biobibliographiques des artistes de la « mauvaise génération ». Ses membres se nomment : Gustav Bechler (1870-1959), Reinhold-Max Eichler (1872-1947), Erich Erler-Samaden (1870-1946), Fritz Erler (1868-1940), Max Feldbauer (1869-1948), Walter Georgi (1871-1924), Adolf Höfer (1869-1927), Adolf Münzer (1870-1952 ou -53), Walter Püttner (1872-1953), Leo Putz (1869-1940), Franz Wilhelm Voigt (1867-1949), Robert Weise (1870-1923)¹⁹. Ils sont les héritiers de l'école de Munich ; comme leurs aînés, ils cherchent à faire carrière dans la grande métropole des arts bavaroise. Presque tous ont été élèves de Paul Höcker, professeur de l'Académie de Munich, réputé pour son modernisme²⁰ ; tous, sans exception, assurent leur indépendance financière et leur visibilité en collaborant à la revue munichoise *Jugend*, le très florissant organe de propagande du Jugendstil. C'est du reste à partir de *Jugend* qu'ils décident en 1911 de leur réunion en un groupe autonome, radicalisant ainsi la rupture sécessionniste opérée en 1892 avec la Sécession munichoise – une première dans l'aire germanique, rappelons-le²¹. Le regroupement se forme autour de la volonté d'exposer ensemble, de manière indépendante, des œuvres créées, non selon un programme mais d'après des critères individuels, librement déterminés. Le concept d'indépendance prévaut au choix du nom de *die Scholle*, en référence à une expression idiomatique « *auf eigener Scholle sitzen* » (être installé sur sa propre glèbe). Jusqu'en 1911, ces artistes exposent ensemble, de manière plus ou moins régulière, des œuvres à la parenté stylistique parfois incertaine²². À la dissolution du groupe la même année, Franz Marc, fondateur d'un *Blauer Reiter* resté autrement célèbre, souhaite sans ambiguïté que son groupe « reprenne le rôle de la nouvelle *Scholle* »²³. Autant dire que la place plus que discrète qu'occupe le groupe dans les histoires de l'art allemandes généralistes ouvre sur l'un des constats les plus surprenants que l'on puisse faire pour la période contemporaine. Ce déni de l'amorce du

15. *Ibid.*, p. VIII-IX.

16. « Der einleitende biographische Teil enthält außer den Lebensdaten Hinweise auf Verwandtschaftsbeziehungen zu anderen Künstlern, auf Ausbildung, Ortwechsel, Mitgliedschaften, Lehrtätigkeit, Auszeichnungen, Reisen und andere nennenswerte Fakten » ; *ibid.*, p. IX.

17. *Id.*

18. À l'exception de Walter Georgi, Adolf Höfer et Robert Weise, décédés dans les années vingt.

19. Cf. pour la chronique du groupe ; S. Unterberger, *Die Scholle – Eine Künstlergruppe zwischen Sezession und Blauer Reiter*, pp. 276-289.

20. À l'exception des frères Erler et de Robert Weise ; E. Bender, Erler Erich, p. 606 ; E. Bender, Erler Fritz, p. 607 ; Anonyme, Weise Robert, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, p. 313.

21. La Sécession munichoise de 1892 représente, pour les pays germaniques, l'équivalent du Salon des refusés de 1863.

22. Sur *die Scholle* ; L. Danguy, *L'ange de la jeunesse – La revue Jugend et le Jugendstil à Munich*, p. 298-310.

23. « Die Rolle der neuen Scholle übernehmen » : R. Stein, *Die Scholle. Eine Münchner Künstlervereinigung um die Jahrhundertwende*, p. 15.

processus de constitution de l'avant-garde en Allemagne tend à engendrer le soupçon d'un interdit biographique pesant sur ses membres, qui aurait empêché la pleine reconnaissance de leur rôle historique.

Si le *Thieme und Becker*, le *Vollmer* et le *Saur* permettent de suivre le destin mémoriel des membres de *die Scholle*, ils portent nécessairement la marque de leur temps, et leur apport n'est pas de même nature. Ainsi, les notices du *Thieme und Becker* permettent de retracer la fortune critique des membres de *die Scholle* au début du XX^e siècle, voire, selon leur date, durant la première moitié du siècle, mais il convient de pondérer leur teneur par la prise en compte des variations du paysage artistique et du contexte politique entre 1909 et 1942. Tant l'indication du mariage polonais de Wilhelm Voigt en 1940 que le raccourcissement et l'absence de valorisation de l'esthétique jugendstil des notices tardives seront à relier, soit avec le régime nazi, soit avec l'éloignement temporel des mouvements art nouveau. *A contrario*, l'enthousiasme pour les créations jugendstil et le *Heimatkunst* (art populaire) des notices précoces correspond au goût dominant du début du XX^e siècle et ne devra pas être surinterprété. Compte tenu du moment de son élaboration, l'immédiat après-guerre (1953 à 1962), l'intérêt premier du *Vollmer* est de renseigner l'activité des artistes durant le III^e Reich et d'apprécier un éventuel impact sur l'évolution de leur fortune critique. À ce moment de l'historiographie allemande, très ouverte sur le nazisme²⁴, des attitudes assez tranchées s'observent dans la recherche vis-à-vis de la production artistique durant le III^e Reich. Le souci principal, qui marquera du reste durablement l'historiographie, est de séparer les « bons » des « mauvais » artistes. Les « bons » sont sans nuance ceux qui ont été stigmatisés durant l'exposition « *Entartete Kunst* » (Art dégénéré) de 1937, quitte à « oublier » des positions parfois ambiguës²⁵ ; les « mauvais » sont ceux qui ont exposé lors de l'une et surtout plusieurs des huit expositions organisées par le régime nazi dans le *Haus der deutschen Kunst zu München* (Maison de l'art allemand à Munich) entre 1937 et 1944, les *Grosse deutsche Kunstausstellungen* (Grandes expositions artistiques allemandes) – les GDK, pour simplifier et utiliser un sigle usuel²⁶. Pour être correctement évaluées face à la problématique nazie, les données fournies par le *Vollmer* doivent être confrontées aux registres des Grandes expositions artistiques allemandes²⁷ ainsi qu'à celui de l'exposition « Art dégénéré ». L'apport du *Saur* est de renseigner les aléas mémoriaux des artistes de *die Scholle*, à présent tous disparus, en particulier sur une renégociation historiographique de leur activité durant le III^e Reich. Le contexte de l'élaboration du *Saur*, la fin des années quatre-vingt-dix et le début des années deux mille, est évidemment différent de celui de ses prédécesseurs. Deux facteurs sont particulièrement décisifs pour le traitement de la génération de *die Scholle* : d'une part, une attitude moins grevée par la notion d'art allemand²⁸, de l'autre, un changement dans la réception des esthétiques art nouveau, de nouveau très prisées, ce qui profite au Jugendstil et à *die Scholle* : à partir des années soixante-dix s'échelonne ainsi une série de publications sur le Jugendstil et sur *die Scholle*, avec une avalanche de publications au cours de la dernière décennie.

24. I. Schlenker, *Hitler's Salon – The Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937-1944*, p. 12.

25. Ce qui a, par exemple, été longtemps le cas pour Emil Nolde.

26. Il s'agit là d'une conception dualiste héritée des premières études sur la question de l'art nazi ; Schlenker, *op. cit.*, p. 18.

27. Il faut noter ici l'un des apports du livre d'Ines Schlenker, précédemment cité, qui regroupe *in extenso* l'ensemble des registres des GDK.

28. Plusieurs ouvrages sont parus au cours de la dernière décennie qui ont provoqué de vifs débats ; citons en particulier ceux de Werner Hoffmann (*Wie deutsch ist die deutsche Kunst*, 1999) et surtout de Volker Gebhardt (*Das Deutsche in der deutschen Kunst*, 2004).

Des bilans historiographiques très contrastés

Bilan du *Thieme und Becker*

Tous les artistes de die *Scholle* possèdent une notice²⁹, dont la longueur varie entre huit lignes et une page et demie. L'on trouve par ordre croissant : Franz Wilhelm Voigt, Adolf Höfer et Adolf Münzer – quelques lignes chacun ; Gustav Bechler – un quart de page ; Max Feldbauer et Leo Putz – un tiers de page ; Reinhold-Max Eichler, Erich Erler-Samaden et Walter Püttner – une demi-page ; Walter Georgi et Robert Weise – deux tiers de page ; Fritz Erler – une page et demie. Chaque notice situe l'artiste du point de vue du genre, avant ou après avoir donné ses date et lieu de naissance et relaté sa formation. Si ces deux derniers aspects sont sans pertinence pour estimer une fortune critique, la localisation générique représente par contre un jugement de valeur ; à l'époque du *Thieme und Becker*, la qualification de peintre ou de graveur est bien plus valorisante que celle de dessinateur ou d'illustrateur. Six artistes bénéficient à part entière d'une étiquette « noble » : Gustav Bechler, Eric Erler-Samaden, Fritz Erler, Max Feldbauer, Wilhelm Voigt et Robert Weise, tous peintres sauf Gustav Bechler qui est également dit graveur sur bois. Les données biographiques ne se rapportant pas à la naissance, à la formation ou aux changements de résidence sont assez rares : le traitement dévolu à Erich Erler-Samaden, pour qui sont relatés les changements d'orientation professionnelle, la maladie et le lien à la région de l'Engadine, représente par conséquent une exception. Sauf pour les notices tardives – à partir de 1931, c'est-à-dire Adolf Münzer -, l'œuvre est l'objet d'une évaluation critique, soit sur la base de l'activité autonome, picturale ou gravée - pour Gustav Bechler et Erich Erler-Samaden, et dans une moindre mesure pour Fritz Erler -, soit en lien avec la revue *Jugend* ou le groupe die *Scholle*, pour tous les autres. L'œuvre de Gustav Bechler est ainsi apprécié sans enthousiasme excessif vis-à-vis de la thématique alpestre ; d'Erich Erler-Samaden sont plus chaudement vantés le talent décoratif et le lyrisme qu'il sait conférer aux paysages alpins qui l'ont rendu célèbre, tandis qu'est mis l'accent sur les influences qu'il a subies, en particulier celle de Giovanni Segantini et de son frère, Fritz Erler ; l'œuvre de ce dernier Fritz Erler est jugé de manière distanciée : « les travaux les plus importants d'Erler depuis 1900, tout spécialement les plus récents, ne montrent plus toujours la prégnance du dessin de ses débuts »³⁰, son rôle majeur dans la revue *Jugend* est également souligné. Tous les autres artistes sont jugés essentiellement en relation avec die *Scholle* ou *Jugend* : Reinhold-Max Eichler aurait produit « l'un des styles les plus intéressants des illustrations colorées qui rendit populaire la revue [*Jugend*] et son dessinateur »³¹ ; Max Feldbauer aurait été « l'un des talents les plus sûrs à l'intérieur du groupe de peintres munichois que l'on désigne encore aujourd'hui au mieux par le nom de la disparue *Scholle* »³² ; pour Adolf Höfer comme pour Walter Georgi, on insiste sur l'activité dans *Jugend* et die *Scholle*, l'on rend également hommage au répertoire « populaire »³³ ainsi qu'à la participation de ce dernier à l'exposition internationale de 1900 à Paris. La couverture historiographique et muséographique est très importante pour Fritz Erler ; importante pour Walter Georgi ; modérée pour Leo Putz, Walter Püttner et Robert Weise ; faible pour tous les autres.

Plusieurs choses ressortent de l'examen des notices du *Thieme und Becker* : leur longueur très variable ; la diversité de la qualification générique des artistes et du mode d'appréciation des œuvres ; une discordance parfois flagrante entre la longueur d'un

29. Concernant les différentes notices, je renvoie dans ce paragraphe et le suivant à la bibliographie, sauf pour les citations *in extenso*.

30. « Von den bedeutenden Arbeiten E.s seit 1900, die, besonders in jüngster Zeit, nicht immer die zeichnerische Prägnanz seiner Anfänge aufweisen » ; E. Bender, Erler Fritz, p. 608.

31. « einer der Konsequentesten jenen besonderen Stil der farbigen Illustration, der die Zeitschrift und ihre Zeichner populär machte » ; E. Bender, Eichler, Reinhold Max, p. 411.

32. « Er ist eines der stärksten Talente innerhalb jener Gruppe von Münch. Malern, die auch heute noch am besten unter dem Begriff der gewesenen "Scholle" zusammengefaßt werden » ; E. Bender, Feldbauer Max, p. 362.

33. « volktümlich » ; Anonyme, Georgi Walter, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, p. 429.

texte et les listes muséographique et bibliographique ; un discours parfois paradoxal. Un déséquilibre entre texte et références s'observe dans quatre notices : favorablement, pour Max Feldbauer, avec une contradiction entre une fortune muséographique et historiographique assez modeste et un commentaire élogieux sur ce « membre phare de *die Scholle* »³⁴ ; défavorablement pour Walter Püttner, pour lequel les sept lignes réservées à la partie biographique contrastent fortement avec la longue liste des œuvres et des expositions ainsi qu'avec une large couverture historiographique. On remarquera cependant que la notice datant de 1933 n'énumère que quelques entrées pour les années vingt et aucune pour les années trente, laissant conclure à une fortune critique en déclin ; ceci s'observe dans une moindre mesure pour deux artistes traités tardivement : Adolf Münzer et Leo Putz. On ne peut par ailleurs que s'étonner de la frilosité de l'évaluation portée sur l'œuvre de Fritz Erler dans la très longue notice qui lui est consacrée, rendant compte d'une réception critique tout à fait exceptionnelle, bien plus importante que pour n'importe quel autre membre de *die Scholle*. Dans un autre registre, le fourmillement très inhabituel des données biographiques de la notice d'Erich Erler-Samaden retient l'attention. Si l'on croise les différents critères d'appréciation – longueur et teneur des notices, forme et nature du jugement qui y est exprimé – les noms d'Erich Erler-Samaden et de Fritz Erler se détachent nettement ; ils sont suivis de ceux de Reinhold-Max Eichler, Max Feldbauer, Walter Georgi, puis de celui de Leo Putz. Deux autres noms ressortent davantage encore : *die Scholle* et *Jugend*.

Bilan du *Vollmer* augmenté des registres des expositions nazies

Parmi les 12 peintres de *die Scholle*, trois n'ont pas de notice dans le *Vollmer*³⁵ : Adolf Höfer, Robert Weise et Wilhelm Voigt, les deux premiers en raison de leur décès précoce (respectivement en 1927 et 1923), le dernier à cause de sa date de naissance antérieure à 1870 (1867) et une œuvre sans doute jugée insuffisamment significative. À l'inverse, Walter Georgi, mort en 1924, reçoit une brève notice qui le place, selon les critères du *Vollmer*, parmi les peintres d'exception³⁶. D'une manière générale, les notices du *Vollmer* sont beaucoup plus courtes que celle du *Thieme und Becker* : de moins d'un quart de page pour Gustav Bechler, Reinhold-Max Eichler, Max Feldbauer, Walter Georgi, Adolf Münzer, Leo Putz et Walter Püttner ; d'un quart de page pour Erich Erler-Samaden ; d'un tiers de page pour Fritz Erler, bénéficiaire de la notice la plus longue. Si l'on compare les textes des notices à ceux du *Thieme und Becker* sans tenir compte des diverses références listées, on observe une réduction très nette pour ce qui est de Reinhold-Max Eichler, Erich Erler-Samaden et Fritz Erler. Les notices recèlent de manière inégale des données biographiques qui ne sont pas liées à la formation ou à l'activité créatrice ; pour la période du III^e Reich, on notera le bannissement de Leo Putz de Munich en 1936. La nationalité des artistes est à présent mentionnée : allemande, à l'exception d'Adolf Bechler et Leo Putz qui sont tyroliens. L'affectation à un genre est révisée à cinq reprises : les frères Erler et Max Feldbauer deviennent dessinateurs en plus d'être peintres ; Walter Georgi est quant à lui lithographe et non plus dessinateur ; Adolf Münzer n'est plus que peintre et désormais le seul à obtenir cette stricte appellation, moins élitiste toutefois qu'elle ne l'était au moment de l'établissement du *Thieme und Becker*. De même, seuls quelques artistes sont à présent associés à *die Scholle* : Reinhold-Max Eichler, Erich Erler-Samaden, Fritz Erler et Max Feldbauer ; et deux seulement à la revue *Jugend* : Reinhold-Max Eichler et Fritz Erler. Pour seulement quatre des artistes de *die Scholle* sont rajoutées des œuvres qui ne sont pas comprises dans l'article du *Thieme und Becker*, auquel il est systématiquement renvoyé : Erich Erler-Samaden, Fritz Erler, Max Feldbauer et Adolf Münzer. Aucune de ces œuvres, pour la plupart sans date, n'est explicitement reliée à la période du III^e Reich. Seuls les œuvres de deux artistes font l'objet d'un commentaire, négatif pour Fritz Erler, qualifié de « prototype du style décoratif, quoique superficiel de

34. « Führendes Mitglied der "Scholle" » ; E. Bender, Feldbauer Max, p. 362.

35. Concernant les différentes notices, je renvoie dans ce paragraphe et le suivant à la bibliographie, sauf pour les citations *in extenso*.

36. Cf. le paragraphe 2 du présent article.

die Scholle, qu'il exploite également dans son activité graphique »³⁷ ; positif pour Max Feldbauer dont les qualités de coloriste sont soulignées. Tous les artistes de *die Scholle* reçoivent une couverture historiographique durant le III^e Reich : faible pour Max Feldbauer³⁸ et Walter Georgi³⁹, ne comptant chacun qu'une publication (ce dernier décédé à cette époque) ; modérée pour Reinhold-Max Eichler⁴⁰, Adolf Münzer⁴¹, Leo Putz⁴², Gustav Bechler⁴³ et Walter Püttner⁴⁴, titulaires pour les deux premiers de cinq publications, pour les deux suivants de quatre publications, pour le dernier de trois publications ; très importante pour Erich-Erler Samaden⁴⁵ et Fritz Erler, chacun titulaire de onze publications, Fritz Erler, entre autres, l'objet d'une publication en 1940 dans une revue au nom évocateur de *Deutsche Kunst in Deutschem Reich* (L'art allemand dans le Reich allemand)⁴⁶. On remarquera enfin une présence historiographique se prolongeant dans les années cinquante pour les deux artistes tyroliens, Gustav Bechler et Leo Putz. On l'a dit, la restitution de la couverture muséographique des artistes de *die Scholle* durant le III^e Reich s'obtient par le croisement des notices avec les registres des expositions nazis, les GDK (Grandes expositions artistiques allemandes) et l'exposition *Entartete Kunst* (Art dégénéré) de 1937. À vrai dire, la question de la participation à l'exposition « Art dégénéré » de 1937 peut être réglée d'emblée, puisque ce ne fut le cas pour aucun des artistes de *die Scholle*, même s'il faut signaler la situation particulière de Leo Putz, rescapé de la dernière heure⁴⁷. Quatre artistes ont, par contre, participé aux GDK : Erich Erler-Samaden, sept fois (1938 à 1944)⁴⁸ ; Fritz Erler, trois fois (1938 à 1940)⁴⁹ ; une fois dans les cas de Reinhold-Max Eichler (1939) et Adolf Münzer (1938)⁵⁰. Aucune de ces participations n'est mentionnée dans les notices du *Vollmer*. Des expositions régionales ne sont en outre indiquées que pour Erich Erler-Samaden⁵¹ et Walter Georgi, ce dernier au centre d'une rétrospective au *Lenbachhaus*⁵².

Annoncé comme prolongeant le *Thieme und Becker*, l'on s'attend à ce que le *Vollmer* fournisse des informations sur la biographie, l'activité créatrice et la réception critique. Non seulement le contrat n'est pas rempli mais certaines informations de base de l'œuvre de référence sont laissées en route ou modifiées ; d'autres encore, telle la nationalité, sont

37. « Prototyp des dekorativ-wirksamen, aber ziemlich äußerlichen, flachen Scholle-Stils, den er auch als Graphiker vertritt » ; Anonyme, Erler Fritz, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, p. 50.

38. *Deutsche Weltkunst* (1944).

39. *Deutsche Kunst für Alle* (1940/41).

40. L'une d'elle se produit en 1942 dans un organe important, le *Kunstrundschau* ; Anonyme, Eichler, Reinhold Max, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, p. 21.

41. À trois reprises, dans les très en vue *Velhagen & Klassings Monatshefte* (1933/34 ; 1937/38 ; 1938/39) ainsi que dans une revue dédiée au patrimoine, *Zentralblatt der Bauverwaltung* (1937) ; Anonyme, Münzer Adolf, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, p. 444.

42. Dont deux publications dans la très populaire revue *Deutsche Kunst für Alle* (1933/34 ; 1939/40) et l'une dans les prestigieux *Velhagen & Klassings Monatshefte* (1938/39) ; J. Eichner, Putz Leo, pp. 636.

43. Une publication est allemande : *Das Bild* (1938), les autres autrichiennes : *Bergland* (1939), *Österreichische Kunst* (1934) ; *Innsbruck-Nachrichten* (1939 et 1942) ; Anonyme, Bechler Gustav, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, p. 146.

44. Dont deux publications dans *Deutsche Kunst für Alle* (1935/36 ; 1937/38) et l'une dans les *Westermanns Monatshefte* (1934) ; Anonyme, Püttner, Walter, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, p. 633.

45. En particulier *Das Bild* (1934 ; 1939 ; 1940 ; 1941 ; 1942), *Deutsche Kunst* (1934/35 ; 1935/36 ; 1940), *Kunst und Volk* (1937), *Westermanns Monatshefte* (1934 ; 1939/40) ; Anonyme, Erler Erich, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, p. 50.

46. Le reste des publications correspond à des revues importantes, citons en particulier : *Das Bild* (1940), *Innendekoration* (1933/34 ; 1939-40), *Das Bayerland* (1939), *Kunst- und Antiquitäten-Rundschau* (1934), *Velhagen & Klassings Monatshefte* (1937), *Westermanns Monatshefte* (1935/36), *Illustrierte Zeitung* (1936) ; Anonyme, Erler Fritz, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, p. 50.

47. Leo Putz est d'abord introduit dans l'inventaire avant d'en être rayé ; A. Zweite, Franz Hoffmann und die Städtische Galerie 1937 – Eine nationalsozialistische Museumskarriere, ihre Vorgeschichte und Konsequenzen, p. 278.

48. I. Schlenker, op. cit., pp. 232-259.

49. *Id.*

50. *Id.*

51. Cf. les deux catalogues d'exposition régionale de 1943, l'un de la 10^{ème} exposition artistique de Basse-Silésie à Breslau, l'autre de la 3^{ème} exposition itinérante des sociétés artistiques allemandes de Karlsruhe ; Anonyme, Erler Erich, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Künstler des XX. Jahrhunderts*, p. 50.

52. Un lieu d'exposition munichois très important.

rajoutées sans pertinence évidente. On comprend mal à quelle logique correspondent les changements et omissions quant à la qualification générique et l'appréciation de l'œuvre, ou encore le lien à *die Scholle* et à *Jugend*. On est néanmoins plus que tout frappé par l'absence de la mention des participations aux GDK. Si l'on s'en remet à la méthodologie affichée par le *Vollmer*, les registres, qui n'apparaissent jamais dans la partie bibliographique des notices, n'auraient pas été consultés⁵³; ils étaient pourtant parfaitement accessibles à cette époque⁵⁴. Curieusement, cette exposition – ce mot au sens plein du terme – correspond mécaniquement à l'évolution des notices, et l'on peut établir une corrélation systématique entre les participations aux GDK et la réduction drastique des notices de Reinhold-Max Eichler, Erich Erler-Samaden et Fritz Erler, tandis que la notice d'Adolf Münzer demeure d'une maigreur inchangée. Ceci alors même que les deux autres éléments « compromettants » que sont les publications dans des revues d'art sous le III^e Reich et la participation aux expositions régionales prolongeant les GDK ne semblent que de peu d'incidence sur les fortunes critiques⁵⁵.

Bilan du *Saur*

Six des artistes de *die Scholle* – précisément la moitié – sont représentés dans le *Saur* à la date de 2008 : Gustav Bechler, Reinhold-Max Eichler, Erich-Erler Samaden, Fritz Erler, Max Feldbauer et Walter Georgi⁵⁶. Les notices sont de nouveau d'une longueur comparable à celles du *Thieme und Becker* : d'un tiers de page pour Gustav Bechler et Reinhold-Max Eichler ; d'une demi-page pour Walter Georgi ; de trois-quarts de page pour Max Feldbauer ; d'un peu plus d'une page pour Erich Erler-Samaden ; d'une page et demie pour Fritz Erler. La hiérarchie n'est changée par rapport au *Vollmer* que pour Max Feldbauer et Walter Georgi, pour lesquels elle est inversée. Si l'on s'en tient au seul texte, les membres de *die Scholle* retrouvent environ leur fortune du *Thieme und Becker*, mis à part Gustav Bechler qui voit son traitement sensiblement amélioré. Les données biographiques hors cadre méthodologique⁵⁷ concernent des affinités électives, telle celle entre Gustav Bechler et Leo Putz, ou des anecdotes liées au groupe *die Scholle*. Les notices des frères Erler sont, en outre, particulièrement fournies en informations biographiques : on notera pour Fritz Erler, le compte-rendu détaillé de son arrivée à Munich et pour Erich Erler-Samaden, plus tellement le récit de ses débuts comme dans le *Thieme und Becker* mais celui des multiples soutiens qu'il a reçus, et surtout la chronique très émotionnelle de « sa collaboration avec les nazis malgré sa relation de familiarité avec le couple juif Neisser et la haute estime dans laquelle il est tenu par l'élite juive en Allemagne »⁵⁸. La seule autre information biographique consiste en l'indication d'une interdiction partielle d'exposer à partir de 1933 pour Max Feldbauer. La nationalité est de nouveau mentionnée. Le rattachement à un genre est à peine révisé : Erich Erler-Samaden redevient le peintre qu'il était dans le *Thieme und Becker* ; Gustav Bechler, Reinhold-Max Eichler, Fritz Erler, Max Feldbauer et Walter Georgi conservent à peu de chose près la qualification générique du *Vollmer*⁵⁹. L'appartenance à *die Scholle* et la collaboration à la revue *Jugend* sont à présent mentionnées sans faute, et mises en avant, à l'exception de Max Feldbauer. Les œuvres citées dans les textes et les listes ne coïncident pas nécessairement. Le texte n'en livre aucune pour Reinhold-Max Eichler et Max Feldbauer ; pour Gustav Bechler et Walter Georgi, les créations sont issues des années 1890 jusqu'aux années 1910 ; l'activité d'Erich Erler-Samaden est déclinée jusqu'aux années vingt, tandis que son activité sous le III^e Reich est liquidée en une phrase : « L'œuvre des dernières

53. Cf. paragraphe 2 du présent article.

54. I. Schlenker, *op. cit.*, pp. 17-18.

55. Les unes comme les autres témoignent de la recevabilité d'une production artistique par les instances culturelles nazies ainsi que de l'absence d'une opposition active de leur créateur ; Schlenker, *op. cit.*, p. 23.

56. Concernant les différentes notices, je renvoie dans ce paragraphe et le suivant à la bibliographie, sauf pour les citations *in extenso*.

57. Cf. paragraphe 2 du présent article.

58. « Trotz des familiären Verhältnisses zu dem jüd. Ehepaar Neisser und der hohen Wertschätzung durch die "Kulturjuden in Deutschland" » ; B. Dürr, Erler (E-Samaden) Erich, p. 398.

59. R-M Eichler, déjà peintre et lithographe, devient en plus dessinateur ; Max Feldbauer n'est plus ni lithographe ni affichiste ; Walter Georgi, peintre et lithographe, devient en plus dessinateur et illustrateur ; Fritz Erler conserve sa classification.

années s'en remet à l'idéologie nazie »⁶⁰ ; quant à Fritz Erler, de nombreuses œuvres sont énumérées pour la période des années 1890 jusqu'à la Première Guerre mondiale, mais il n'est ensuite question que d'une dernière commande importante en 1937 avec les dix mosaïques murales de la Banque centrale de Berlin. Pour leur part, les listes ne répercutent pour la période nazie que « huit peintures » entre 1931 et 1933 pour Fritz Erler et trois œuvres pour Max Feldbauer ; rien pour les autres. À l'exception notable d'Erich Erler-Samaden, dont l'œuvre n'est traité qu'en termes d'influences, celui-ci est dûment commenté : dans sa dimension picturale pour Gustav Bechler, dont on souligne la qualité des paysages des Alpes tyroliennes à côté de celle de ses gravures sur bois, ainsi que pour Max Feldbauer, dont la peinture est jugée relever de l'« impressionnisme munichoïse »⁶¹, avec des éléments Jugendstil jusqu'en 1914 ; Max Feldbauer aurait ainsi formé « à Munich, avec ses nus et sa manière picturale, un pôle contraire à Leo Putz »⁶². L'œuvre de Walter Georgi est doublement caractérisé, à la fois du point de vue du médium - on insiste sur ses qualités de lithographe et de peintre de fresques - et du style - un Jugendstil portant la marque de nombreuses influences, décliné autour de motifs populaires. Le commentaire de l'œuvre de Fritz Erler est entièrement concentré sur les années Jugendstil, la revue *Jugend et die Scholle* : « son œuvre de jeunesse occupe dans le Jugendstil une place importante et originale »⁶³. Quant à Reinhold-Max Eichler, il serait le « représentant important au sein du Jugendstil d'un lyrisme néo-romantique autour de la nature, comportant des traits expressionnistes »⁶⁴. Le renvoi systématique au *Vollmer* a pour conséquence de rendre transparentes les publications datant du III^e Reich ; une publication autrichienne de 1943 est cependant signalée pour le tyrolien Gustav Bechler. La bibliographie de ce dernier comporte des titres autrichiens ainsi que sur l'art de la gravure⁶⁵ ; celle d'Erich Erler-Samaden est concentrée autour des ouvrages traitant, d'une part de l'art fasciste, de l'autre, de *die Scholle*⁶⁶ ; celle de Reinhold-Max Eichler porte sur la peinture munichoïse et *die Scholle* ; celle de Fritz Erler sur *die Scholle* et le Jugendstil munichoïse⁶⁷ ; celle de Max Feldbauer sur *die Scholle* mais surtout sur la peinture munichoïse⁶⁸, alors qu'un titre de la bibliographie l'associe en outre à l'art dégénéré⁶⁹ ; enfin, presque toute la littérature sur Walter Georgi touche à *die Scholle*, la liste étant du reste close par la mention d'un ouvrage en préparation⁷⁰. Le seul pour qui soit fournie une (longue) liste des participations aux expositions de l'époque nazie est Erich-Erler-Samaden ; on y trouve le détail de sa présence aux GDK ; pour tous les autres artistes concernés, le fait est passé sous silence. Deux expositions de moindre importance de cette période sont par ailleurs mentionnées : une rétrospective de Walter Georgi en 1941 au *Lenbachhaus*⁷¹ ainsi que la participation de Max Feldbauer à une exposition en 1944 dans le *Haus der deutschen Kunst* (Maison de l'art allemand). Sinon, pour la moitié des artistes - Reinhold-Max Eichler, Max Feldbauer et Walter Georgi - sont mentionnées différentes expositions récentes sur *die Scholle*⁷².

Même si l'édition encore inachevée du *Saur* ne permet pas de couvrir l'ensemble des membres de *die Scholle*, l'échantillon dont on dispose est éclairant à l'égard des modalités

60. « Das Werk der letzten Jahren ist der nat. -sozialist. Ideologie verpflichtet » ; B. Dürr, *op. cit.*, p. 398.

61. « Münchener Impressionismus » ; V. Frank, *Feldbauer Max (Maximilian)*, p. 26.

62. « durch die Akte und die Malweise bildet er einen Gegenpol zu Leo Putz in München » ; *id.*

63. « E.s Frühwerk nimmt eine bed. und eigenständig Position im Jugendstils Deutschland und bes. Münchens ein » ; C. Schroeter-Herrel, *Erler, Fritz*, p. 400.

64. « Als wichtiger Vertreter eines neuromanti. Naturlyrismus war E. dem Jugendstil verpflichtet » ; S. Partsch, *Eichler, Reinhold Max*, p. 513.

65. L'auteur de la notice, Ruth Stein est, avec sa thèse de doctorat sur Leo Putz (1974), à l'origine du regain d'intérêt pour *die Scholle* ; S. Unterberger, *Die Scholle – Eine Künstlergruppe zwischen Sezession und Blauer Reiter*, p. 8.

66. L'auteur de la notice, Bernd Dürr, s'est fait une spécialité de *die Scholle*.

67. L'auteur de la notice, Christina Schroeter-Herrel, est également responsable d'une monographie sur Fritz Erler, issue de sa thèse de doctorat (*Fritz Erler – Leben und Werk*, 1992).

68. En particulier ; *Münchener Maler I*, 1981 et *Die Münchner Schule 1850-1914*, 1979 ; V. Frank, *op. cit.*, p. 26.

69. « Entartete Kunst », *Exilkunst, Widerstandskunst in west-dt. Ausst. nach 1945*, 1997 ; *id.*

70. *Die Schollemaler* ; l'article a pour auteur Hartfrid Neunzert, à l'origine de deux catalogues d'exposition en relation avec *die Scholle* ; *Leo Putz : 1869-1940 ; Von der Scholle nach Südamerika*, 1999 et *Fritz Erler und die Scholle*, 2006.

71. Il s'agit pour cet artiste décédé d'un correctif portant sur la date.

72. Respectivement à Dachau en 1989, à Eppan en 1991 et à Landsberg en 2006.

des différentes réécritures biographiques. À première vue, le *Saur* fournit la réactualisation attendue du *Thieme und Becker* et du *Vollmer*. Ce constat ne peut néanmoins valoir que sur le plan formel : pour ce qui est du contenu, on ne peut qu'être surpris par la restitution de l'activité sous le III^e Reich, ainsi que par un certain recadrage dans l'appréciation des œuvres ; il est de plus difficile de penser que ces deux aspects soient étrangers l'un à l'autre. On reste, en effet, perplexe devant l'absence de réparation des manquements du *Vollmer* à propos du III^e Reich, alors que de nombreux compléments et révisions sont apportés pour d'autres périodes, et qu'est soigneusement rapportée la collaboration d'Erich Erler-Samaden avec les nazis. Ceci incite à penser que le traitement « par défaut » des autres artistes de *die Scholle*, Gustav Bechler mais surtout Reinhold-Max Eichler et les frères Erler, pour lesquels les participations aux GDK sont tues, ne procède pas d'un oubli. Pour Walter Georgi, la réception nazie de l'œuvre est répercutée à peu de frais puisque l'artiste est mort à cette époque ; pour Max Feldbauer, on distille l'idée d'un artiste dissident en citant le titre d'un livre sur l'art dégénéré, alors que d'autres éléments contredisent cette thèse. D'une manière générale, le passé nazi est soit exploité, soit voilé ; il semble aussi moins sensible pour les artistes tyroliens. Pour quatre des membres de *die Scholle* est souligné le rôle important dans le Jugendstil : Eichler, F. Erler, Feldbauer, Georgi ; cette appréciation relativement nouvelle pour les deux derniers est à mettre en rapport avec une mode éditoriale. Pour deux de ces artistes, Gustav Bechler et Max Feldbauer, est mis en avant le talent de peintre, pour le premier de manière inédite, pour le second en perspective avec Leo Putz, dont il serait le pendant au sein du Jugendstil : l'on retrouve symétriquement dans la bibliographie des publications reprenant ces deux thèmes. Pour cinq artistes, tous en fait à l'exception de Max Feldbauer, pourtant jugé dans le *Thieme und Becker* comme l'un des talents les plus sûrs de *die Scholle*, est souligné le lien avec le groupe ; selon la même logique, une place prépondérante est accordée aux ouvrages sur *die Scholle* dans la bibliographie.

Compte tenu des remaniements considérables opérés d'un dictionnaire encyclopédique à l'autre, le bilan de la construction biographique des membres de *die Scholle* est également un bilan historiographique. Les enjeux des révisions ne sont cependant pas les mêmes d'une édition à l'autre : il s'agit manifestement au moment du *Vollmer* de se positionner en fonction de l'activité durant le III^e Reich, tandis que les auteurs du *Saur* se seront essentiellement concentrés sur les années jugendstil, l'âge d'or de tous ces artistes. La tardive intégration de *die Scholle* dans l'histoire de l'art se sera donc faite au prix d'un certain effacement de la période nazie. Cet aménagement des biographies d'artistes aura permis de leur allouer une place par ailleurs parfaitement justifiée au regard des critères d'historicité. Quant aux images, elles n'auront joué dans les parcours critiques qu'un rôle restreint, raison de leur absence dans le présent article. D'autres images ont prévalu, relevant d'« intérêts supérieurs », diversement appréciés selon les époques ; il s'agit là d'un constat qui pourrait être renouvelé pour beaucoup d'autres artistes. Le suivi de ces artistes à travers les dictionnaires biobibliographiques montre ainsi de façon exemplaire le conflit entre la réalité historique du III^e Reich et l'écriture de l'histoire de l'art en Allemagne ; il met précisément à jour le travail d'élaboration de l'époque nazie dans l'historiographie des prémisses de l'avant-garde ; il révèle enfin que l'interdit biographique autour des artistes allemands de la « mauvaise génération » est une notion qui a vécu.

Résumé

Le *Thieme und Becker* engage en 1907 une tradition bibliographique allemande, relayée par le *Vollmer* et actuellement perpétuée par le *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*. L'ensemble constitue une somme tenant lieu de Bible aux historiens de l'art. Au vu des références bibliographiques consignées, de la longueur et de la teneur d'une notice, ces ouvrages permettent de connaître la fortune critique d'un artiste à un moment donné. Leur suivi révèle des ajustements biographiques et historiographiques parfois considérables concernant les artistes ayant exercé sous le III^e Reich, ceux dits de la « mauvaise génération ». D'une édition à l'autre, ces révisions ne sont cependant pas de même nature. Une étude minutieuse des notices des artistes du groupe *die Scholle* permet de mettre en évidence les mécaniques mémorielles. Elle met à jour le travail d'élaboration de l'époque nazie dans l'historiographie des prémisses de l'avant-garde et révèle que l'interdit biographique autour des artistes allemands de la « mauvaise génération » est une notion qui a vécu.

Abstract

In 1907, *Thieme und Becker* initiated the start of a German biobibliographical tradition, first relayed by *Vollmer* and currently perpetuated by *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*. In its entirety, it is used as the Bible by art historians. Through bibliographic references, the length and the content of a notice it is possible to know the fortune of an artist at a given time. The examination of the successive notices sometimes reveals considerable biographical and historiographical adjustments in the case of artists active during the Third Reich and so-called « bad generation ». The revisions are not of the same kind from one edition to another. A thorough study of notices of the artist group *die Scholle* reveals the mechanics of memory. This study highlights the evolution of the treatment of the Nazi era in the historiography of the premises of the *avant-garde* and reveals that the ban on the German artists of the « bad generation » is out of order.

Bibliographie générale

Saur - *Allgemeines Künstlerlexikon*, 60 vol., Munich, Saur, 1992-2008.

DANGUY Laurence, *L'ange de la jeunesse – La revue Jugend et le Jugendstil à Munich*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009.

SCHLENKER Ines, *Hitler's Salon – The Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937-1944*, Oxford, Lang, 2007.

STEIN Ruth, *Die Scholle. Eine Münchner Künstlervereinigung um die Jahrhundertwende*, Lana, Tappeiner, 1991.

THIEME Ulrich, dir., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 vol., Leipzig, Engelmann, 1907-1950.

UNTERBERGER Siegfried et al., dir., *Die Scholle – Eine Künstlergruppe zwischen Sezession und Blauer Reiter*, Munich, Prestel, 2007.

VOLLMER Hans, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, 6 vol., Leipzig, Seemann, 1953-1962.

ZWEITE Armin, Franz Hoffmann und die Städtische Galerie 1937 – Eine nationalsozialistische Museumskarriere, ihre Vorgeschichte und Konsequenzen, dans Schuster Peter-Klaus, dir., *Nationalsozialismus und « Entartete Kunst » - Die « Kunststadt » München 1937*, Munich, Prestel, 1987, p. 261-288.

Notices du Thieme und Becker

Anonyme (V. Gn.), BECHLER Gustav, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1909, t. 3, p. 134.

Anonyme, GEORGI Walter, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1920, t. 13, pp. 429-430.

Anonyme, HÖFER Adolf, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1924, t. 17, p. 190.

Anonyme, MÜNZER Adolf, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1931, t. 25, p. 253.

Anonyme, PÜTTNER Walter, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1933, t. 27, pp. 449-450.

Anonyme, PUTZ Leo, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1933, t. 27, pp. 472-473.

Anonyme, VOIGT Franz Wilhelm, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1940, t. 34, p. 509.

Anonyme, WEISE Robert, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1942, t. 35, p. 313.

BENDER Ewald, EICHLER Reinhold-Max, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1914, t. 10, p. 411.

BENDER Ewald, ERLER Erich, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1914, t. 10, p. 606.

BENDER Ewald, ERLER Fritz, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1914, t. 10, pp. 607-608.

BENDER Ewald, FELDBAUER Max, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1915, t. 11, pp. 362-363.

Notices du Vollmer

Anonyme (R. J.), BECHLER Gustav, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, 1953, t. 1, pp. 145-146.

Anonyme, EICHLER Reinhold-Max, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, 1955, t. 2, p. 21.

Anonyme, ERLER Erich, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, 1955, t. 2, p. 50.

Anonyme, ERLER Fritz, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, 1955, t. 2, p. 50.

Anonyme, FELDBAUER Max, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, 1955, t. 2, p. 87.

Anonyme, GEORGI Walter, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, 1955, t. 2, p. 226.

Anonyme, MÜNZER Adolf, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Künstler des XX. Jahrhunderts*, 1956, t. 3, p. 444.

Anonyme, PÜTTNER Walter, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Künstler des XX. Jahrhunderts*, 1956, t. 3, p. 633.

EICHNER Joh., PUTZ Leo, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Künstler des XX. Jahrhunderts*, 1956, t. 3, pp. 636-637.

Notices du Saur

STEIN Ruth, BECHLER Gustav, *Saur - Allgemeines Künstlerlexikon*, 1994, t. 8, p. 117.

PARTSCH Susanna, EICHLER Reinhold-Max, *Saur - Allgemeines Künstlerlexikon*, 2002, t. 32, pp. 513-514.

DÜRR Bernd, ERLER (E-Samaden) Erich, *Saur - Allgemeines Künstlerlexikon*, 2002, t. 34, pp. 397-399.

SCHROETER-HERREL Christina, ERLER Fritz, *Saur - Allgemeines Künstlerlexikon*, 2002, t. 34, pp. 399-401.

VOLKER Frank, FELDBAUER Max (Maximilian), *Saur - Allgemeines Künstlerlexikon*, 2003, t. 38, pp. 25-26.

NEUNZERT Hartfrid, GEORGI, Walter (Karl Gustav WALTER ; Walther), *Saur - Allgemeines Künstlerlexikon*, 2006, t. 51, pp. 495-496.