

Wassily Kandinsky: Gesammelte Schriften 1889–1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte. Hrsg. von Helmut Friedel und der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung München; Essays von Boris P. Chichlo, Barbara Mackert-Riedel, Jean-Claude Marcadé, Reinhard Richardi, Friedrich-Christian Schroeder, Felix Thürlemann und Peter Vergo; 744 p., 110 + 12 ill.; München u. a.: Prestel 2007; ISBN 978-3-7913-3189-8, € 78,00

Dédicacé à Hans Konrad Roethel, le volume publié l'année dernière par la Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung avec le soutien de la Société Kandinsky rappelle jusque dans son titre l'ouvrage de 1980, premier volume de l'oeuvre complète de l'artiste qui devait en comprendre huit en tout, et qui avait été projeté par Hans Konrad Roethel, à l'époque directeur de la Städtische Galerie im Lenbachhaus. Roethel étant décédé en 1982, son ambitieux projet n'a pas pu être réalisé, même si le travail d'identification et de déchiffrement des manuscrits de Kandinsky conservés à Munich a été bien avancé par sa collaboratrice Jelena Hahl, qui a mené le scrupuleux et ingrat travail de comparer les textes publiés et inédits de l'artiste en langue allemande et russe, constituant ainsi un instrument de base indispensable pour toute édition scientifique ultérieure.

C'est en premier lieu le projet intellectuel conçu par Roethel qui a marqué la recherche sur l'héritage écrit de Kandinsky. Car ce fut le directeur du Lenbachhaus qui, après avoir oeuvré pour accueillir au Musée en 1957 la donation de la collection de Gabriele Münter consacrée aux peintures sur toiles et à l'oeuvre sur papier de Kandinsky et d'autres artistes du „Cavalier bleu“, prit également en charge les archives de Münter mettant sur pied la fondation qui porte le nom „Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung“. Le nombre considérable de manuscrits inédits de Kandinsky conservés dans ce fonds – témoignage précieux de sa pensée créatrice et de son développement artistique, ainsi que document de premier ordre pour l'histoire de l'art de son époque – convainca Roethel de la nécessité d'entreprendre une édition critique de tous les écrits de Kandinsky. En plus de publier les manuscrits, cette édition devait rendre accessibles au public allemand les traductions des textes mineurs publiés dans des journaux et revues introuvables, en premier lieu russes. Enfin, le manque quasi absolu de commentaires solides aux textes kandinskiens publiés auparavant devait constituer l'ultime et important argument de Roethel pour entreprendre une édition scientifique.

Ainsi, dans le premier volume de «Die Gesammelten Schriften», on trouve une édition critique de quelques textes autobiographiques, parmi lesquels „Rückblicke“ de 1913, suivie d'une traduction allemande de deux articles sur l'ethnographie et le droit, publiés par le futur artiste dans les revues de recherche russes à l'époque de ses études universitaires. Les textes de Kandinsky ont été commentés de manière succincte, mais essentielle, afin que l'histoire de leur écriture et de leur réception apparaisse clairement. Le travail le plus important a été fait sans doute pour l'édition de „Rückblicke“, augmentée d'un appareil de variantes d'autres versions (manuscrits al-

lemands conservés à la fondation munichoise et version russe publiée en 1918). Faite de manière rigoureuse, l'édition de 1980 fait encore autorité, et même si l'avancement de la recherche peut apporter des ultérieurs enrichissements et précisions aux commentaires historiques, le rendu philologique du texte kandinskien est encore satisfaisant.

Selon le projet de Roethel, les textes kandinskiens sur la théorie de l'art de la période munichoise devaient être partagés entre deux volumes: volume 2, avec un recueil de textes mineurs sur l'art et l'artiste des années 1901–1916, y compris ses comptes rendus sur la vie artistique de Munich envoyés aux revues d'art russes („Schriften über Kunst und Künstler“); et volume 3, consacré uniquement à une édition annotée et commentée de „Über das Geistige in der Kunst“. C'est donc dans le volume 2 que devait être publiée la plus grande partie du matériel inédit conservé à Munich, par exemple les manuscrits sur „Die Farbensprache“ de 1904.

Dans l'ouvrage de 2007, grâce à l'engagement du directeur actuel de la Städtische Galerie im Lenbachhaus Helmut Friedel, ce projet a trouvé enfin sa réalisation, s'étant enrichi et agrandi de manière considérable. Non seulement les manuscrits conservés à Munich, mais également ceux du fonds Kandinsky au Musée national d'art moderne – Centre G. Pompidou à Paris y ont été publiés. En plus, les limites temporelles des textes ont été beaucoup élargies grâce à l'inclusion d'un important corpus de documents russes à partir de 1889. Tous les écrits de Kandinsky sont publiés en ordre chronologique; ils sont suivis d'une section intitulée „Essays und Kommentare“ qui rassemble des textes des spécialistes traitant quelques problèmes liés à ces écrits. L'appendice contient les index analytiques. Le volume présente le fruit d'un travail collectif orchestré par Helmut Friedel ensemble avec Jessica Boissel, à qui l'on doit la publication du volume „Du théâtre – Über das Theater“ en 3 langues (Paris 1998).

Le volume commence par les différentes contributions de Kandinsky dans le domaine de l'ethnographie et de l'économie politique, retrouvées et identifiées dans ces dernières années sur la vague de l'intérêt croissant pour la formation universitaire de l'artiste. C'est ainsi que Peg Weiss en 1995 a attribué à Kandinsky une série de comptes rendus signés „W. K-y“ dans la revue spécialisée „Etnografitcheskoe obozrenie“. Ils sont publiés maintenant dans une traduction allemande soignée par Jelena Hahl. On pourrait y ajouter une traduction d'un bref résumé de l'exposé prononcé par Kandinsky à la réunion de la Section d'ethnographie de la Société impériale des amis des sciences naturelles, de l'anthropologie et de l'ethnographie, qui a été découvert dans un fascicule de mars 1889 du „Volzhskij vestnik“. La traduction et le commentaire de ces textes spécialisés est le résultat d'un travail remarquable fait par Jelena Hahl et par l'ethnologue Katharina Gernet. Des difficultés encore plus grandes ont été affrontées au cours de l'édition du célèbre carnet de voyage de Kandinsky dans le gouvernement de Vologda en 1889, publié ici pour la première fois intégralement en langue originale (russe) avec traduction allemande en regard par Jean-Claude Marcadé et Reinhold Werner. Les riches commentaires sont issus d'une recherche complexe menée par Jean-Claude Marcadé, Irina Kronrod et Galina Razina. Ils ren-

dent hommage à l'érudition de Kandinsky dans ce domaine et permettent de mieux connaître les circonstances du voyage dans le nord, dont il se souviendra 25 ans plus tard, en reconstruisant son parcours artistique dans „Rückblicke“.

Deux textes de 1893 environ, publiés d'après les manuscrits copnservés dans les archives moscovites, illustrent l'ultérieure étape des études universitaires de Kandinsky. Le premier, un compte rendu de l'ouvrage de Mgr Sébastien Nicotra „Le minimum de salaire et l'encyclique *Rerum novarum*“, a été déjà mentionné par les chercheurs qui se sont penchés sur la problématique de la formation universitaire de Kandinsky (S. V. Schumichine, V. S. Turtchine, N. Podzemskaja). Quant au second, un long texte sur les „Théories de la loi de fer et du fond ouvrier, exposées du point de vue de leur développement historique et de leur évaluation critique ultérieure“, apparaît comme une véritable découverte faite au cours de préparation du volume. Il s'agit d'une version de la thèse de doctorat en économie politique et statistique rédigée par Kandinsky en 1893 environ. Elle est ici publiée pour la première fois en russe avec traduction allemande en regard par Jelena Hahl, avec les commentaires de Irina Kronrod et Galina Razina. En plus, une liste commentée des philosophes, des économistes et des sociologues mentionnés dans ces deux textes est publiée à part à la fin du volume. On devine l'énergie, l'effort intellectuel ainsi que le temps qu'ont dû demander la publication, la traduction et le commentaire de ces deux textes peu communs pour les historiens de l'art.

Il est donc tout à fait naturel que les éditeurs se soient posés la question de la valeur objective de ces textes de jeunesse. La réponse qu'on trouve dans la section „Essays und Kommentare“ est plutôt mitigée, quant à la thèse de doctorat (Reinhard Richardi); carrément négative, quant à l'ethnologie (Boris P. Chichlo). Le dernier résume sa position de la manière suivante: „Il est certain qu'à Kandinsky furent donnés les talents de toute autre espèce, mais il n'est pas dans nos intentions d'en discuter le développement“ (p. 658). *Quod erat demonstrandum*, puisque c'est exactement dans ces termes que le problème avait été formulé par Kandinsky lui-même lors d'une profonde crise qu'il traversa en 1895 et au bout de laquelle il écrivit à son professeur d'économie et de statistique Alexandre Tchouprov: „Tout d'abord, je me suis rendu compte que je ne suis pas capable pour un travail régulier et assidu. Mais il me manque une condition bien plus importante – je ne ressens pas envers la science un amour fort qui occuperait tout mon être. Enfin, il me manque une chose encore plus importante – je n'y crois pas. [...] Et plus le temps passe, plus je me sens attiré par mon viel amour pour la peinture, sans espoir il y a encore quelque temps“ (un fragment de ce témoignage surprenant a été publié en russe par Schumichine en 1983, cf. p. 668 dans l'essai de Jean-Claude Marcadé).

La véritable question qui se pose donc en vue de ces premiers textes de Kandinsky universitaire serait, à mon avis, de comprendre dans quelle mesure leur connaissance peut nous avancer dans la compréhension de son ultérieure théorie de la peinture, qui est en fait celle qui devrait nous intéresser en premier lieu. Cette filiation n'est pas évidente ni directe. On retrouve néanmoins quelques échos de lectures, réflexions et discussions des années 1880–1890 dans les textes sur l'art rédigés dans les

années 1910–1920, au moment où l'artiste s'apprête à formuler sa théorie dans les termes d'une „science de l'art“, prenant sans doute pour paradigme les sciences humaines et sociales étudiées dans sa jeunesse: ce n'est pas un hasard s'il est si attaché à la formulation „science de l'art“ réunissant ses deux vieux „amours“. On soulignerait ainsi une double fonction des textes sur l'éthnographie et l'économie politique dans le développement de la théorie de la peinture de Kandinsky: d'une part, ils révèlent des sources importantes de sa pensée et sont donc incontournables pour un commentaire érudit de ses écrits sur l'art; de l'autre, ce sont des importants témoignages d'une certaine *forma mentis* qui était la sienne, et qui, tout en se développant, restera dans ses grandes lignes la même. Ils peuvent donc nous permettre de mieux percevoir les mécanismes les plus intimes du développement de sa pensée, et en particulier de sa pensée sur l'art.

Passons à présent aux écrits de Kandinsky sur l'art inclus dans „Gesammelte Schriften 1889–1916“. On distinguera tout d'abord un nombre considérable d'articles et comptes rendus sur la vie artistique de Munich publiés dans les journaux et revues russes entre 1899 et 1911 et traduits ici pour la première fois en allemand. Une grande partie de ces écrits a été dans les dernières années rééditée en langue originale et traduite en d'autres langues (anglais): „Critique des critiques“ („Novosti dnia“, Moscou 1901); „Correspondances de Munich“ („Mir iskusstva“, St-Petersbourg 1902); „Lettres de Munich“ („Apollon“, St-Petersbourg 1909–1910 – elles ont été déjà traduites en allemand par Eva Mazur-Keblovski en 2000 et sont de nouveau traduites ici par Jelena Hahl); „Où va le art“ („Odesskie Novosti“, Odessa 1911). Trois autres textes présentent une nouveauté pour la recherche kandinskienne, fruit d'un dépouillement de la presse russe entrepris dans le cadre de la préparation du volume et mené par Adrienne Kochman. Ainsi, deux articles publiés par Kandinsky en 1899 dans „Novosti dnia“ (Moscou), consacrés aux expositions de la „Sécession de Munich“, ont été découverts: l'un d'eux en particulier, traitant des „miracles de la photographie“ devra sans doute attirer l'intérêt des lecteurs. Enfin, un texte anonyme (signé „Z“) sur l'association „Phalanx“ et son école paru dans „Odesskij listok“ (Odessa 1902) a été attribué à Kandinsky et traduit en allemand. La publication commentée de tous ces articles est complétée, dans l'annexe, par des index analytiques très utiles contenant les listes commentées des noms d'artistes-plasticiens et des associations artistiques fondées par Kandinsky ou mentionnées dans ses textes.

La partie la plus importante du volume consiste en la première publication des inédits de Kandinsky (pour la plupart fragmentaires) sur la théorie de l'art, et sur la peinture en particulier, conservés dans les archives de Munich et de Paris. À l'exception de quelques rares textes russes, ils furent en majorité rédigés par l'artiste directement en langue allemande. La publication de ces textes, qui se trouvent au centre du volume, est le fruit d'un travail d'archive mené par Jessica Boissel avec la collaboration, pour les textes russes, de Jean-Claude Marcadé.

On distinguera un premier groupe de cinq courts fragments en langue russe de 1898–1903/1904 sur „Dessin et forme“, „Nature“, „Palette“, „Gegensatz“ (en allemand dans le texte) et un fragment commençant par les mots „La musique est une

des plus grandes et importantes oppositions à la nature [...]". Dans ces notes privées sont fixées quelques réflexions et observations issues directement du processus créatif de l'artiste et dans lesquelles il cherche à se positionner vis-à-vis des idées et des pratiques artistiques en vogue à l'époque. Ainsi, on peut lire l'évaluation positive du contour contre le modelé dans le texte intitulé „Dessin et forme" (1898 environ) comme une polémique implicite à l'égard de la méthode de son maître de l'époque, l'artiste slovène Anton Azbè. De manière moins transparente, la réflexion sur la nature et sur le rôle du „Gegensatz" dans l'art que l'on trouve dans ces écrits fait penser aux lectures de Kandinsky, notamment à la Böckliniana, fleurie dès la mort du maître suisse en 1901, laquelle lui était très bien connue. En effet, un exemplaire de l'ouvrage de Rudolf Schick (1901) avec annotations en marge des pages, conservé dans la bibliothèque personnelle de Kandinsky à Paris, ainsi que les *excerpta* de Gustav Floerke (1901) écrits sur un feuillet aujourd'hui à Munich, témoignent d'une certaine assiduité de Kandinsky dans son étude de l'héritage böcklinien.

Plus généralement, cette même assiduité passionnée qui avait manqué à Kandinsky lors de ses études universitaires, devint un trait essentiel de son travail sur la théorie de la peinture. Il est donc dommage que la publication des écrits sur l'art n'ait pas été accompagnée d'une recherche plus approfondie sur les sources et les références de sa pensée, alors qu'un effort considérable a été fourni pour révéler son érudition en économie politique et en ethnologie. Comparativement aux premiers textes universitaires et aux critiques des expositions qui sont généreusement commentés, les écrits théoriques sur la peinture ont été pour la plupart livrés tels quels, avec des commentaires minimalistes. Le fonds des bibliothèques de Kandinsky à Paris et de Münter à Munich, avec des annotations autographes, les notes éparses sur les dessins et aquarelles, dans les carnets et agendas, les listes bibliographiques et les citations tirées de ses lectures marquées sur des feuillets isolés – tout ce matériel volumineux et fragmentaire, difficilement gérable il est vrai, qui avait été exclu de la publication déjà par Roethel, l'a été également ici, pour des raisons évidentes. Néanmoins, l'utilisation de ce matériel dans le commentaire est une condition *sine qua non* pour une édition critique scientifique dans le sens traditionnel du terme. Or, ce n'est pas cette solution qui a été choisie par Jessica Boissel.

Comme pour la publication des écrits sur le théâtre, le catalogue raisonné a été pris pour modèle. Comme les dessins, les manuscrits sont reproduits de la manière la plus fidèle possible, introduits par une description matérielle; liberté est laissée au lecteur de confronter les différents textes et de les interpréter. Or, l'édition du texte diffère de la reproduction du dessin précisément par le rôle incontournable qu'assume l'interprétation. De fait, juste quelques pistes interprétatives, encore que très solides, sont proposées séparément des textes (comme on le ferait pour un catalogue) dans trois essais placés en annexe: sur Kandinsky et la musique par Peter Vergo, sur les commentaires faits par Kandinsky à ses propres tableaux par Barbara Mackert-Riedel, et sur la création et le développement de sa doctrine de la composition, par Felix Thürlemann. On notera seulement, en marge de l'essai de Barbara Mackert-Riedel, que sa tentative d'interpréter le fragment „Auf einem Triptychon (kastilia-

nisch) [...]” (1910 environ) (p. 379) à la lumière du texte de Florenski sur la perspective renversée (p. 687–688) risque un anachronisme (Florenski l’écrivit en 1919), alors que de manière générale un certain parallélisme entre Kandinsky et le grand penseur russe est tout à fait fondé. L’idée qu’une publication d’écrits d’artiste s’apparente au catalogue raisonné n’est pas nouvelle: elle avait été déjà exprimée par Roethel lui-même. Dans son premier volume de „Gesammelte Schriften“, il avait réussi à tenir un juste milieu, réussissant le difficile compromis entre une édition clairement structurée et un commentaire philologique et historique.

Or, c’est surtout l’absence d’une structure claire, basée sur des critères d’édition intelligibles, que l’on regrette dans le volume préparé par Jessica Boissel. Tous les écrits de Kandinsky (les textes publiés, leurs brouillons et les manuscrits fragmentaires, les textes universitaires, les comptes rendus pour les revues, ainsi que les annotations privées sur l’art) y sont mélangés, de sorte que le volume demeure difficile à consulter. L’ordre chronologique prime pour la classification des textes, alors que pour une grande partie des notes théoriques non datées, il reste vague. Une section à part est constituée par les manuscrits sur la composition provenant du fonds parisien, rédigés vraisemblablement en Suisse dans les premiers mois de la guerre de 1914. Pour faciliter la consultation, on aurait pu diviser en sections également les inédits théoriques munichois de la période antérieure: premiers textes en langue russe; commentaires aux propres tableaux; textes sur le langage de la couleur de 1904 environ; „Farbensprache“ de 1909 et autres manuscrits liés directement à la rédaction de „Du Spirituel dans l’art“ en 1909–1912; traductions et inédits rassemblés autour d’autres textes: „Contenu et forme“, „Sur l’artiste“, „Kunst ohne Gegenstand“; enfin poèmes, etc.

Il est vrai qu’à la fin tous les écrits théoriques de Kandinsky d’avant la Grande guerre participaient d’un unique projet intellectuel, tel un iceberg dont n’affleure qu’une partie dans quelques essais publiés («Contenu et forme», „Sur la question de la forme“ et, principalement, „Du Spirituel dans l’art“). Tous ces écrits publiés et les inédits sont intimement liés, et présentent une sorte de *work in progress*, la pensée de l’artiste étant en perpétuel mouvement. Il aurait été donc primordial d’indiquer les relations qui les tiennent, afin que le lecteur ait accès à la dynamique même de cette pensée vivante. Ainsi, on aurait pu voir émerger, par exemple, une filiation directe entre le fragment „Das Korrespondieren der farbigen und misikalischen Töne“ (p. 321) ou le brouillon russe de l’article „Où va le *nouvel art*“ (p. 427–429) et „Du Spirituel dans l’art“. A ce propos, il est dommage que le brouillon russe de „Où va le *nouvel art*“ ait été publié uniquement en traduction allemande; l’original russe, qui n’est pas reproduit, aurait été en effet utile, ne serait-ce que pour une confrontation textuelle avec les versions russes de „Du Spirituel dans l’art“. Plus généralement, la prise en compte systématique du croisement continu des textes est une condition importante de leur compréhension. Elle facilite en même temps le déchiffrement des manuscrits. Pour n’en donner qu’un exemple, on prendra une référence obscure qui reste indéchiffrable sur la page 9 de „Farbensprache de 1909 (p. 291) où Kandinsky parle de la parenté des tons musicaux et des tons picturaux. Si l’on confronte ce frag-

ment avec les parties correspondantes de „Du Spirituel dans l'art“ et on relit les lettres à Kandinsky de sa disciple Maria Strakosch-Giesler conservés à la fondation muniçoise, on s'aperçoit que l'artiste y cite l'article de Henri Rovel dans „Tendances nouvelles“ (on lit donc: „z. B. T. N. n“, et non „z. B. J. N. N.“) et dans le commentaire, on comprend que Kandinsky parle de Alexandra Unkovskaia qui effectivement parla au congrès de la Société théologique à Budapest en 1909.

L'impression générale que donne le volume *Gesammelte Schriften 1889–1916* est donc mélangée. La joie de pouvoir enfin disposer de documents précieux attendus depuis longtemps par la communauté des chercheurs et d'une importance cardinale pour la compréhension du développement artistique de Kandinsky n'est pas exempte d'une certaine frustration liée à la sensation que le travail, lacuneux par endroits, erroné en d'autres, n'a pas été vraiment achevé. Tout d'abord, les textes de l'apparat critique n'ont pas été parfaitement relus et corrigés (la partie publiée en langue russe surtout est pleine de fautes, d'erreurs de frappe en tout genre, etc.). Ensuite, même si l'édition des textes de Kandinsky donne l'impression d'avoir été faite avec soin, le manque d'un travail d'édition plus avancé a produit un certain nombre de contresens. Ainsi, dans un des premiers fragments russes sur la musique, le déchiffrement „sa liturgie secrète“ est erronée (p. 232–233): dans l'original reproduit sur la p. 231 on lit clairement « contenu » au lieu de „liturgie“. D'autre part, certains choix sont discutables; comme par exemple dans un paragraphe important de „Die Farbensprache“ de 1904, où Kandinsky utilise pour la première fois la notion d'„abstrait“ et parle de la possibilité pour le „compositeur de la couleur“ de renoncer aux formes vivantes. On y lit: „Oder er verzichtet überhaupt auf lebende Formen (reale oder abstrakte), d. h. vom Menschen geschaffene Wesen (Religion, Märchen, etc.) und schließt die Farbe in abstrakte geometrisch aussehende Formen [...]“ (p. 268). Dans un déchiffrement proposé jadis par Jelena Hahl, dont j'avais pu consulter à Munich un tapuscrit, les parenthèses étaient mises de manière différente: „Oder er verzichtet überhaupt auf lebende Formen (reale oder abstrakte, d. h. vom Menschen geschaffene Wesen, wie Religion, Märchen, etc.) und schließt die Farbe in abstrakte geometrisch aussehende Formen [...]“. Quel est le déchiffrement le plus fidèle à l'original? La réponse nécessite une nouvelle consultation dans les archives. Quoi qu'il en soit, l'interprétation de Jelena Hahl semble sur ce point plus logique: elle correspond à l'un des sens donnés par l'artiste lui-même dans les premières années du XXe siècle à ce concept, où „abstrait“ veut dire „imaginé, inventé, etc.“

Il y a des ouvrages dont la lecture donne l'impression que tout y est déjà si bien dit, qu'il n'y a plus rien à ajouter; il y en a d'autres qui, au contraire, stimulent le lecteur à entreprendre sa propre recherche. C'est bien le cas de l'ouvrage recensé ici. Publié parallèlement aux catalogues raisonnés des dessins de Kandinsky édités par Vivian Barnett, le volume sur les écrits de l'artiste des années 1889–1916 ouvre à la communauté savante un champ de travail immense. Celui qui a pour tâche d'étudier l'héritage théorique d'un des artistes majeurs du début du siècle, dans ses liens multiples aux différentes traditions de plusieurs pays et en plusieurs langues; mais aussi et surtout celui d'essayer de comprendre la dynamique singulière d'une relation étroite

entre théorie et pratique artistique. Ne serait-ce que pour cette raison, les auteurs de „Gesammelte Schriften 1889–1916“ ont beaucoup de mérite.

NADIA PODZEMSKAIA

*Centre de recherche sur les arts et le langage,
Centre franco-russe, Paris*

Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Secession und Blauer Reiter.
Hrsg. v. Siegfried Unterberger mit Felix Billeter und Ute Strimmer; Beiträge von Andrea Bambi, Bettina Best, Sigrid Bertuleit, Felix Billeter, Sabina Fliri, Barbara Götsch, Andreas Göner, Antje Günther, Birgit Jooss, Christian Lenz, Karl Heinz Mehnert, Jochen Meister, Monika Nebel, Hartfried Neunzert, Frank Schmidt, Veronika Schroeder, Ruth Stein, Ute Strimmer, Andreas Strobl; 304 S., 200 Abb., davon 80 in Farbe; ISBN 978-3-7913-3740-1, € 49,95

Zwölf Jahre, 1899–1911, existierte in München die Künstlergruppe Scholle, der diese umfangliche und mit zahlreichen Farbabbildungen großzügig ausgestattete Publikation im Prestel Verlag gewidmet ist. Grundlage dafür bildeten Werke aus der Sammlung des Südtiroler Unternehmers Siegfried Unterberger, der den Band – konzeptionell und redaktionell unterstützt durch Felix Billeter und Ute Strimmer – herausgegeben hat. In 18 Beiträgen werden unter verschiedensten Rücksichten Bedingungen und Voraussetzungen zur Entstehung und Wirkung der Künstlergruppe herausgearbeitet, deren Entwicklung, wie der Untertitel des Buches mitteilt, zwischen den Gründungen der Münchner Secession (1892) und des Blauen Reiters (1911) eingespannt ist.

In einem Einführungssessay verfolgt Christian Lenz „Gedanken zur Kunst um 1900“. Die Ausführungen zu den Voraussetzungen, unter denen die Gruppe 1899 in Erscheinung getreten ist, sind zwar in der zweifellos großen Erfahrung des Autors begründet, jedoch fehlen Quellen und Belege. Das ist besonders enttäuschend, wenn mögliche neue Aspekte auftauchen. So wäre beispielsweise interessant gewesen, den durchgeführten Vergleich des Pinselduktus von Scholle-Malern mit dem von Cézanne und dem Leibl-Kreis durch Abbildungen zu belegen. Dann wäre vielleicht evident geworden, was der Autor behauptet, wenn er schreibt: „Der bei mehreren Werken der Scholle, vor allem im Werk von Leo Putz, auftretende Pinselduktus straffer Kompartimente, der in sich gleichfalls eine Tendenz zur Abstraktion hat, verbindet sich hier doch mit sinnlichen Werten etwa der Textilien und des Inkarnats, verbindet sich auch ungeachtet seiner flächigen Struktur mit der Modellierung, also mit plastischen Werten, sodass es meistens zu dem – durchaus beabsichtigten – Widerstreit zwischen stark abstrahierten Flächen und den sich dagegen abhebenden Figuren kommt. Es ist zugleich der Widerstreit zwischen dem Modernen und dem Konventionellen, wobei es unterschiedliche und wechselnde Gewichtung gibt.“ (S. 17).

Das Gemälde „Morgensonne II“ (Taf. 19) als Zeugnis „einer eigenen Malkultur“ von Leo Putz anzuführen (S. 19), ist fraglich geworden, nachdem – wie ein Erratum