

DER STURM

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Redaktion und Verlag
Berlin W 9/Potsdamer Straße 134 a

Herausgeber und Schriftleiter
HERWARTH WALDEN

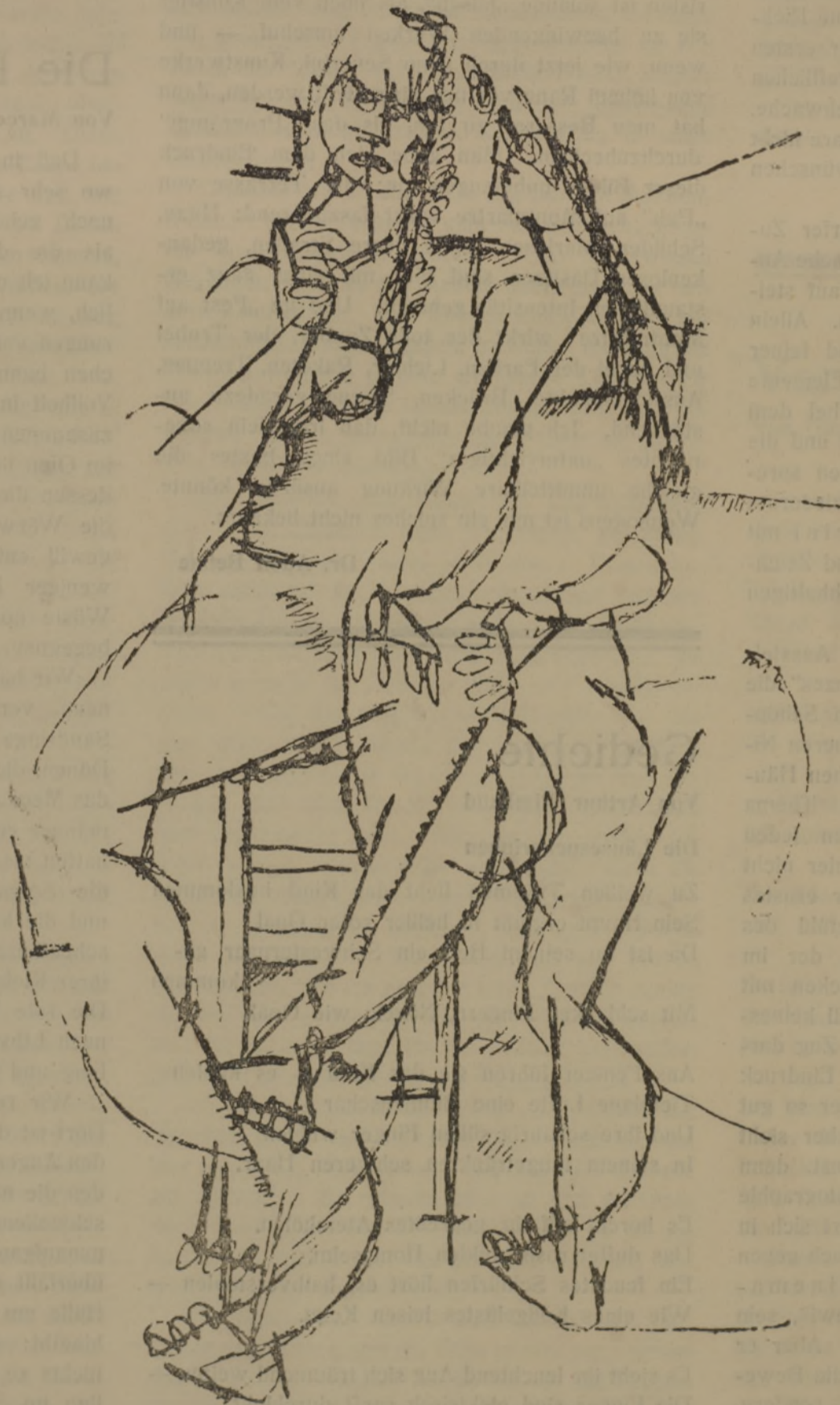
Ausstellungsräume
Berlin W 9/Potsdamer Straße 134 a

VIERTER JAHRGANG

BERLIN-PARIS AUGUST 1913

NUMMER 172/173

Inhalt: Adolf Behne: Gino Severini / Arthur Rimbaud: Gedichte: Die Läusesucherinnen / Der Schläfer im Tal / Marcel Schwob: Die Leichenfrauen / Günther Mürr: Vergottung in Marie / Josef Tress: Vater / Fernand Léger: Les Origines de la peinture contemporaine et sa valeur représentative / H. W.: Der Tafel / Empfohlene Bücher / Vom Kubismus / Fernand Léger: Zeichnung / Artur Segal: Originalholzschnitt



Fernand Léger: Zeichnung

Gino Severini

Wenn das Programm die Kunstempfindenden stört oder gleichgültig läßt, so erregt es erfahrungsgemäß bei den Gebildeten lebhafteste Anteilnahme. Ueber „Programme“ läßt sich so schön debattieren, so scharf und anregend diskutieren, auch wenn man noch so weit vom Schuß ist, nämlich selbst wenn man kein einziges der in Frage stehenden Bilder überhaupt gesehen hat! So hat man denn auch den Futuristen kurzerhand den Prozeß gemacht, nicht etwa, weil man die Bilder unkünstlerisch fand — man hatte sie sich daraufhin wirklich nicht angesehen! — sondern weil die von den Futuristen gepredigte Vernichtung der Museen, ihre Verherrlichung des Krieges, ihre Apotheose der Aeroplane, die Darstellung sich folgender Zustände in einem Bilde usw. usw. als „falsch“, als „unlogisch“ oder als „irrtümlich“ erschienen!

Inzwischen ging es, wie es der Kunst immer geschieht: während die „Intellektuellen“ ihre Verdikte fällten und über das Programm Hinrichtung auf Hinrichtung häuften, wuchs unter den Händen der produktiven Künstler eine Welt des Schönen hervor!

Was über das Schicksal einer „Richtung“ entscheidet, ist allemal die künstlerische Begabung ihrer Anhänger. „Nichtskönnen“, hat Arnold Böcklin einmal gesagt, „ist noch lange keine neue Richtung!“ Nun waren unter den Bildern der ersten „Sturm“-Ausstellung“ neben einigen vortrefflichen doch auch manche unzulängliche und schwache. Dadurch trat das Brauchbare und Fruchtbare nicht so deutlich in die Erscheinung, wie es zu wünschen gewesen wäre.

Wenigstens schien es so! Der schärfer Zusehende erkannte in der Folgezeit, daß manche Anregungen der Futuristen doch nicht nur auf steinigen und dornigen Boden gefallen waren. Allein der Umstand, daß ein so innerlicher und feiner Künstler wie Franz Marc futuristische Elemente in seine Bilder übernahm, mußte auch bei dem größten Skeptiker für den Anregungswert und die künstlerische Bedeutsamkeit der Futuristen sprechen. Und jetzt überrascht uns nun, wiederum vom „Sturm“ eingeladen, Gino Severini mit einer Kollektion futuristischer Gemälde und Zeichnungen, die einen sehr starken und nachhaltigen Eindruck machen!

Severini hatte schon in jener ersten Ausstellung mit seinem Bilde des „Pan-Pan-Tanzes“ die Aufmerksamkeit gefesselt — seine neuen Schöpfungen stehen jedoch auf einem weit höheren Niveau. Jene Bilder etwa, die einen zwischen Häusern durchfahrenden Schnellzug zum Thema haben, mußten nach meinem Dafürhalten jeden Unbefangenen überzeugen, daß es sich hier nicht um einen Bierulk, sondern um ein sehr ernstes Problem handelt! Severini will das Gefühl des Sausens, des Donnerns, den Eindruck, der im Sturme vorbeifliegenden Häuser ausdrücken mit Linien, mit Flecken, mit Formen. Er will keineswegs einen an Häusern vorbeifahrenden Zug darstellend abmalen. Daß der rein opische Eindruck auf der Netzhaut anders aussieht, weiß er so gut wie wir alle! In solchem „Abmalen“ aber sieht Severini nicht die Aufgabe der Malkunst, denn solches Wiedergeben leistet ja die Photographie weit genauer und besser. Severini wehrt sich in seinem sehr klugen Vorwort mit Recht auch gegen das Mißverständnis, als wolle er dem Kinematographen Konkurrenz machen! Gewiß, sein Ziel ist die Suggestion der Bewegung. Aber er will es nicht erreichen dadurch, daß er die Bewegung in die einzelnen Phasen zerlegt, sondern, ganz im Gegenteil, durch ein Zusammenballen, ein Konzentrieren alles dessen, was wesentlich ist,

durch Ausscheiden alles Nebensächlichen! „Der Kinematograph stellt eine Analyse der Bewegung dar, unsre Kunst jedoch ist eine Synthese!“ Man muß Severini auch zustimmen, wenn er den Ausdruck „Bewegung“ als irreführend durch den besseren Ausdruck „Dynamismus“ ersetzen möchte. Der Futurist will nicht so sehr die Abwicklung einer äußeren Bewegung geben, als die innere Lebendigkeit, die allen Dingen innewohnende Beweglichkeit. Nicht „déplacement“ will er geben, sondern „dynamisme“.

Das Mittel, das zum Ziele führt, ist vielleicht am besten so zu charakterisieren: der Futurist schafft nach der Erinnerung, nach dem seelischen Erlebnis, das er sich als „Vision“ aus dem Inneren heraufruft. Aber auch das Erinnerungsbild gibt er keineswegs genau wieder. Er zerbricht es gleichsam und baut es aus dem Wesentlichen neu auf. Zu diesem Aufbau gehört eine Stärke des Gefühls, eine Intensität des „Gesichtes“, die man bewundern muß. Das, was entsteht, ist der schärfste Gegensatz zum Impressionismus, ist nicht die möglichst objektive Wiedergabe des Bildes auf der Netzhaut, sondern ein subjektives Erlebnis, belastet mit „den vielfältigen Einflüssen der Erinnerung, des veränderlichen Standpunktes und des Gefühls!“

Um es zu wiederholen: die „Lehre“ der Futuristen ist solange „falsch“, als noch kein Künstler sie zu bezwingenden Werken umschuf — und wenn, wie jetzt durch Gino Severini, Kunstwerke von hohem Rang vor uns hingestellt werden, dann hat man Besseres zu tun, als das „Programm“ durchzuhecheln. Man gebe sich dem Eindruck dieser Bilder unbefangen hin: die Terrasse von „Pub“ auf Montmartre wirkt faszinierend: Hitze, Schilder, Markisen, Stille, leere Straßen, gedankenloses Dasitzen sind hier mit einer ganz erstaunlichen Intensität gebannt. Und im „Fest auf Montmartre“ wirkt der tolle Zauber, der Trubel und Jubel der Farben, Lichter, Raketen, Treppen, Aussichtspunkte, Brücken, Sterne geradezu ansteckend. Ich glaube nicht, daß irgendein sogenanntes „naturrechtiges“ Bild eines Festes die gleiche unmittelbare Wirkung ausüben könnte. Wenigstens ist mir ein solches nicht bekannt.

Dr. Adolf Behne

Gedichte

Von Arthur Rimbaud

Die Läusesucherinnen

Zu weißen Träumen fleht das Kind beklommen
Sein Haupt erglüht in heißer roter Qual
Da ist zu seinem Bett ein Schwesterpaar gekommen
Mit schlanken Fingern, Nägeln wie Opal.

Ans Fenster führen sie das Kind — es kühlen
Tiefblaue Lüfte eine Blumenschar —
Und ihre schaurig süßen Finger wühlen
In seinem taugetränkten schweren Haar.

Es horcht auf ihr gepreßtes Atemholen.
Das duftet rosig milden Honigseim,
Ein feuchtes Schlürfen hört es, halbverstohlen —
Wie eines Kußgelüstes leisen Keim.

Es sieht ihr leuchtend Aug sich träumend weiten —
Die Finger sind elektrisch sanft durchloht,
Es fühlt der königlichen Nägel Gleiten
Und hört der kleinen Läuse Knistertod.

Da fließt der Trägheit Wein in goldnen Wellen
— Harmonikagetön durchs blaue Land —
Und immer wollen seine Tränen quellen
Und sterben bei dem Streicheln ihrer Hand.

Der Schläfer im Tal

Ein Fleck von Grün, drin eines Bächleins Singen,
das Silberflitter an die Gräser hängt,
die in dem stolzen Sonnenglanz entspringen —
ein kleines Tal von Helle ganz durchtränkt.

Mit unbedecktem Haupt und offenem Munde
schläft ein Soldat, im frischen roten Kraut
den Nacken badend, blaß auf grünem Grunde
im Bett von Gras, darauf die Wolke schaut.

Mit Blättern deckt ihn leise zu der Wind
er schläft und lächelt wie ein krankes Kind —
o wieg ihn warm Natur, ihn friert so heute . . .

Die Nüster bebt vom starken Waldduft nicht
er liegt ganz still im weißen Sonnenlicht —
er hat zwei rote Löcher in der Seite.

Nachdichtung von Heinrich Horvát
für Vilma Balogh

Die Leichenfrauen

Von Marcel Schwob

Daß in Libyen, an den Grenzen Aethiopiens, wo sehr alte und sehr weise Menschen leben, noch geheimnisreichere Zaubereien vorkommen als die der thessalischen SchwarzkünstlerInnen, kann ich nicht bezweifeln. Es ist gewiß entsetzlich, wenn man sich vorstellt, wie die Beschwörungen von Frauen den Mond in ein Spiegelkästchen bannen können oder ihm zur Zeit seiner Vollheit in einen Silberkübel untertauchen heißen, zusammen mit den aufzischenden Sternen, oder im Ofen ihn wie eine Quabbe braten, und daß indessen die thessalische Nacht schwarz bleibt und die Wärvölfe frei umherlaufen dürfen; das ist gewiß entsetzlich. Aber vor all dem wäre mir weniger bang, als in der blutroten lybischen Wüste noch einmal libyschen Leichenfrauen zu begegnen.

Wir hatten, mein Bruder Ophelion und ich, die neun verschiedenen, Aethiopien umspannenden Sandringe durchwandert. Da gibt es erdfarbne Dünen, die weit draußen graugrün schimmern wie das Meer oder himmelhell wie Teiche. Die Zwergmänner reichen nicht bis an diese Strecken; wir hatten sie hinter uns gelassen, in den großen, für die Sonne undurchdringlichen Schattenwäldern; und die kupferfarbnen Völker, die sich von Menschenfleisch nähren und einander am Knirschen ihrer Kiefer erkennen, wohnen weiter im Westen. Die rote Wüste, wohin wir eindringen, um uns nach Libyen zu begeben, ist scheinbar von Siedlung und Sippe gänzlich entblößt.

Wir reisten sieben Tage und sieben Nächte. Dort ist die Nacht durchsichtig und blau, kalt und den Augen so gefährlich, daß zuweilen sechs Stunden die nächtlich blaue Klarheit den Augapfel anschwellend auftreibt, und der Erkrankte den Sonnenaufgang nicht mehr sieht. Aber dies Uebel überfällt den Wanderer nur, wenn er sich ohne Hülle um den Kopf auf dem Sande dem Schlaf hingibt; wer Tag und Nacht ausschreitet, hat nichts zu befürchten; bloß der weiße Staub reizt ihm im Sonnenlicht die Lider.

Am Abend des achten Tages bemerkten wir auf der blutroten Fläche einen Kreis blanker,

wenig umfangreicher Kuppeln, und Ophelion meinte, sie genau zu betrachten wäre nicht unnütz. Es wurde, wie gewöhnlich in Libyen, rasch Nacht, und als wir an die Erhöhungen herankamen, war dichte Dunkelheit um uns. Die Kuppeln tauchten aus dem Boden, doch vorerst konnten wir keinen Eingang entdecken. Erst als wir den von ihnen gebildeten Ring überschritten hatten, sahen wir, daß sie von mannshohen Türen durchbohrt und diese alle in der Richtung zur Mitte angeordnet waren. Die Türfüllung zeigte sich finster; aber durch enge, rundherum angebrachte Löcher sickerten Strahlen, die wie mit langen roten Fingern auf unsere Gesichter wiesen. Auch waren wir von einem uns unbekannten Duft umwallt; uns schien er ein Gemisch aus Riechwasser und Fäulnis.

Ophelion hielt mich an und sagte mir, daß man uns aus einem der Kuppelbauten winke. Eine Frau, die wir nicht deutlich wahrnehmen konnten, stand unter der Tür und lud uns ein. Ich zögerte, aber Ophelion zerrt mich mit sich. Die Vorhalle war düster, ebenso der Rundsaal unter der Kuppel; und sobald wir drinnen waren, verschwand, die uns gerufen hatte. Wir hörten eine sanfte Stimme Barbarenlaute flüstern. Dann war diese Frau wieder bei uns, in ihrer Hand eine rauchende Lampe aus Ton. Wir begrüßten sie, und sie antwortete in unserm Griechisch, mit libyscher Aussprache, und hieß uns willkommen. Sie zeigte auf Betten, die aus gebranntem Lehm mit Abbildern nackter Menschen und fremder Vögel überschmolzen waren, und bot uns Platz an. Dann, nachdem sie erklärt hatte, sie ginge uns Essen besorgen entfernte sie sich wieder, ohne daß wir bei dem schwachen Schein des auf den Boden hingestellten Lichtes hätten beobachten können, durch welche Oeffnung sie den Raum verließ. Ihr Haar war schwarz, ihre Augen dunkel; sie trug ein leinenes Ueberkleid, ein blaues Gürtelband unter der Brust, und sie duftete nach Erde.

Das Mahl, das sie uns auf Steinzeug und in undurchsichtigen Gläsern hereinbrachte, bestand aus einem kronenförmigen Brotgebäck, gefüllt mit Feigen und eingesalzenen Fischen; es gab kein Fleisch, nur verzuckerte Heuschrecken; der Wein war blaßrosa, wohl mit Wasser vermengt, und schmeckte ausgezeichnet. Sie aß mit uns, berührte aber weder die Fische, noch die Heuschrecken. Und so lang ich unter dieser Kuppel weilte, sah ich sie nie ein Stück Fleisch zum Munde führen; sie begnügte sich mit einem bißchen Brot und gesottenen Früchten. Der Grund dieser Enthaltbarkeit stammt sicherlich von einem Widerwillen, den man bald begreifen wird; vielleicht auch raubten die Ruchsalben und die Gewürze, inmitten deren die Frau lebte, ihr die Lust an Speise und sättigten sie mit feinen losgelösten Teilchen.

Sie fragte nicht viel, und wir wagten kaum, sie anzureden; denn ihre Gebräuche dünkten uns gar zu fremdartig. Nach dem Essen streckten wir uns auf unsere Betten; sie ließ uns eine Lampe und versah sich selbst mit einer andern, viel kleinern; darauf nahm sie Abschied, und ich gewahrte, wie sie hinter der Kuppel in eine unter die Erde leitende Höhle glitt. Ophelion war wenig geneigt, meine Vermutungen mit mir zu beraten, so schlief ich einen unruhigen Schlaf, bis gegen Mitternacht.

Das Knistern der Lampe, deren Oel kaum noch den Docht benetzte, weckte mich, und mein Bruder Ophelion lag nicht mehr neben mir. Ich erhob mich und nannte leise seinen Namen; aber er war nicht unter der Kuppel. Da ging ich in die Nacht hinaus, und mir war, als ob ich unterirdisch das Gejammer und Geschrei von Klageweibern vernähme. Dieser widerhallende Klang erstarb plötz-

lich: ich umwandelte die Bauten, ohne daß mir das Mindeste aufgefallen wäre. Nur ein gewisses Beben war da, wie von einem Gewühl unter der Erde, und im Fernen das Trauerbellen eines wilden Hundes.

Ich näherte mich einem der Löcher, woraus die roten Strahlen sprühten, und es gelang mir, eine Kuppel zu erklimmen und hineinzublicken. Da erfaßte ich die Wunderlichkeit dieser Anlage und des ganzen Kuppeldorfs. Denn die Stelle, die ich überschaute, die von Fackeln erleuchtete Stätte, war mit Toten bedeckt; und zwischen Klageweibern bemühten sich andre Frauen um dicke Urnen und mancherlei Gerätschaften. Ich sah, wie sie frische Bauchdecken schlitzten, und die gelben, braunen, grünen und blauen Därme hervorzogen, das Geweide dann in Henkelgefäße senkten, den Gesichtern durch die Nase einen Silberhaken einbohrten, die zarten Knochen an der Nasenwurzel durchbrachen und mit Spateln das Gehirn herausholten; über die Leichname gossen sie gefärbtes Wasser, salbten sie mit rhodischem Balsam, mit Myrrhen und Zinnamon, strichen ihnen das Haar zurecht, überklebten mit buntem Leim die Wimpern und die Brauen, bemalten die Zähne und härteten die Lippen, rieben ihnen die Nägel an Händen und Füßen, bis sie glänzten und umwickelten sie mit einer Goldschnur. Dann, als der Bauch flach, eine Mulde, war, der Nabel eingesunken, die Mitte von kreisrunden Falten umzingelt, dehnten sie den Toten die fahlen, verschrumpften Finger, legten ihnen um das Handgelenk und die Fußknöchel Bernsteinreifen und rollten sie geduldig in lange Linnenbänder.

Offenbar waren alle diese Kuppeln ein Mumienfriedhof; hierhin schaffte man aus den benachbarten Ansiedlungen die Toten. Und in gewissen Gegenden geschah die Arbeit oberirdisch, in andern unterirdisch. Der Anblick eines Körpers mit zusammengepreßten Lippen, zwischen die man ein Myrthenzweiglein preßte, entbissene Lippen, wie bei Frauen, die nicht lachen können und sich gewöhnen wollen, wenigstens die Zähne zu entsiegeln, flößte mir Schrecken ein.

Ich entschloß mich, sobald der Tag anbrechen werde, mit Ophelion diese Totenstadt zu fliehn. Und als ich mich wieder unter unsrer Kuppel befand, setzte ich den Lampendocht in stand und entzündete ihn am Herdfeuer unter der Wölbung: aber Ophelion war noch nicht zurückgekehrt. Ich begab mich in die Tiefe der Halle und erhellte die ersten Stufen der unterirdischen Treppe; und von dort unten herauf ertönte das Geräusch von Küssen. Da zuckten mir die Mundwinkel bei dem Gedanken, daß mein Bruder mit einer Leichenfrau eine Liebesnacht feire. Bald jedoch wußte ich nicht, was ich denken sollte: durch eine Pforte, die zweifellos einen ins Innre der Mörtelmauer eingebauten Wandelgang abschloß, trat unsre Wirtin unter das Gewölbe. Sie wandte sich zur Treppe und lauschte, wie ich es getan hatte. Danach drehte sie sich um, dorthin, wo ich stand, und ihr Gesicht war furchtbar. Ihre Brauen stießen aneinander, und dann stieg sie wie in die Mauer zurück.

Ich fiel in einem tiefen Schlaf. Am Morgen lag Ophelion neben mir auf dem Bett. Sein Gesicht war aschgrau. Ich rüttelte ihn auf und drängte zur Abreise. Er schaute mich an und erkannte mich nicht. Die Frau kam herein, und da ich sie bestürmte, sprach sie von einem Pesthauch, der meinen Bruder angeweht hätte.

Den ganzen Tag warf er sich hin und her, vom Fieber erschüttert, und die Frau blickte aus starren Augen auf ihn. Gegen Abend hob er die Lippen und verschied. Schluchzend umschlang ich seine Kniee und weinte bis zwei Stunden vor Mitternacht. Dann flog meine Seele mit den Schwingen

der Träume. Der Schmerz über den Verlust Ophelions packte mich und riß mich aus dem Schlummer. Sein Leichnam war nicht mehr an meiner Seite, und die Frau war auch verschwunden.

Da stieß ich laute Schreie aus, und lief durch die Halle: aber die Treppe war nicht wiederzufinden. Ich eilte aus dem Rundbau, zu auf den roten Strahl, und drückte meine Augen an die Oeffnung. Hier, was ich mitansah:

Der Leib meines Bruders war hingestreckt zwischen Urnen und Schalen; mit dem Haken und den Spateln aus Silber hatte man ihm das Gehirn entwunden, und sein Bauch klaffte weit offen.

Schon waren seine Nägel vergoldet und seine Haut mit Asphalt gebräunt. Aber er ruhte zwischen zwei Leichenfrauen, die einander so seltsam glichen, daß ich nicht entscheiden konnte, welche uns eigentlich empfangen hatte. Alle beide weinten sie und zerfleischten sich die Wangen und küßten meinen Bruder Ophelion und stürzten einander in die Arme.

Und ich rief durch die Kuppelöffnung, und ich suchte den Eingang zu diesem unterirdischen Gelaß, und ich rannte zu den andern Kuppeln; aber ich erhielt keine Antwort, und ich durchirrte vergebens die glasklar blaue Nacht.

Und ich, war überzeugt, daß diese beiden Leichenbestatterinnen Schwestern und Zauberinnen und eifersüchtig waren, und daß sie meinen Bruder Ophelion getötet hatten, damit ihnen sein schöner Leib verbliebe.

Ich hüllte mein Haupt in meinen Mantel, und ich floh verstört, hinweg aus diesem Hexenland.

Deutsch von Hegner

Vergottung in Marie

Von Günther Mürr

1

„Also —“ Zögerndes Händefassen.
„Leb wohl!“ Ein Blick und gelöste Hände
Grüßen. „Schlaf gut!“ Auseinandergehn
Das kurze Enden von übervollen Stunden,
denen Zärtlichkeiten alle Zeit genommen haben.

Ganz dünner Schnee sinkt durch das Laternenlicht
und flimmert in Pünktchen auf den Straßen.
Ich gehe, etwas ermattet, ich fühle Kühle wehn.

Wirst du mich noch lieb haben morgen?
Ich spüre auf meinem Schenkel, wo du gesessen hast.

Die Küsse von halboffenen Munden,
und die kleine, weiche Brust in meiner trinkenden Hand.

Es ist noch nicht lange,
daß unsre Worte und Blicke sich tastend suchten.
Nur beim Trennen wollten die nackten Hände sich
nie lassen.

Du hast das Küssen rasch gelernt.
Ueber deiner Traurigkeit lachen Kinderworte.
Schenkel an Schenkel zieht feine Linien.
Dein Denken läuft neben meinem,
zwei Pferde, vor unserm Schweigen.

Deine Haut war kühl in der Parkkühle,
und deine Worte lindern,
als läge deine geküßte Hand auf meiner Stirn.
Ich spüre noch den Druck deiner Glieder,
und wie der Kopf ergeben zurücksank,
und die traurigen blauen Augen wurden dunkel,
stauend, daß es auch Wonnen gibt.
Ich möchte dein Haar wieder offen sehn.

Dann meine Zähne in deine geliebtesten Lippen.
Ich spüre den Schlag, der all deine Muskeln in
mich preßt,

Du auf meinem Schoß.

Daß zwei nie eins werden!

Bis wir uns zum Lachen gestreichelt haben.

Ganz wenig spüre ich noch den Druck deiner
Glieder.

Dünnere Schnee durch das kalte Laternenlicht.

Auf einmal gelbt das Verlangen nach dir.

Dann der ruhige Wunsch, dein braunes Haar zu
sehen.

Wir lieben uns zum Verwechseln.

II

Du bist mein Ja und bist mein Herz.
Ich falle immer weiter von allem fort,
immer einsamer werde ich
in deiner braunhaarigen, zagenden Einsamkeit.
Dein schlingender, runder Arm mit dem seidigen
Haarflaum

verwischt alle bunten Bilder in mir.

In deiner Stimme ertrinken nach einander
alle Geräusche um mich.

Noch wagt unser Entsagen kaum

Das Wissen unsrer Zwei-Einsamkeit.

Nur wenn du dich in meinen Armen windest,
wenn dich mein Hunger in Angst und Vergessen
taucht,

daß du ergeben den Kopf sinken läßt,

wenn dein kleiner Leib mich ganz spüren muß,
dann bin ich ganz allein.

Meine Lüfte reißen mich durch die Leere,

und erst beim Erschlaffen

lassen sie mich in deine Einsamkeit zurücksinken.

III

Dir, mein Ich,
mir von Marie geboren,
dir, mein Ich, beuge ich mein Haupt,
wenn du auch nicht einmal lächelst;
dir, mein Ich, kniee ich ergeben,
Denn ich bin in deiner allmächtigen Hand.
Die Erde dreht sich, und du stehst fest.
Wenn meine Nerven beben,
bleibst du reglos und unverwandt,
denn mir kommt alles aus dir.

Wut und Hohn und Liebe ist an dir,
wie Wind an einem Felsen.

Allem läßt du sein Ja und Nein.

Du, mein Ich, du mußt vergehen, weil du ge-
boren bist.

Du bist durch mich,
du schaffst mir die Welt.

Das wirre Bunt wimmelnder Städte
mit Farben, Klängen und Kräften,
mit Hunger und Ekel, Hinken und fliegen,
Gieren, Erschlaffen, Suchen und wehem Verzichten,
Arbeitshäusern, durchtanzten Bars;
Die Kirchen mit runden und spitzen Bogen,
Ketzer und Gläubigen, Predigern und Päpsten;
das Meer mit dem wechselnden Mond;
Wälder und wellige Hügel
und schmelzende Musik;
Die Menschen, die vorüberspülen, quälend,
freuend:

Jedes ist ohne das andre.

Mir sind alles deine Geschöpfe.

Aber du, mein Ich,
mir von ihr geboren,
wie du winkst, müssen sie mir werden und
schwinden.

Du bist nicht gnädig, nicht grausam.

Nichts kann dich lösen, nichts dich binden.

Unbeweglich thronst du in deiner Allmacht.

Ich bitte um nichts, ich danke nicht.

Ich beuge Haupt und Knie

vor dir, mein Ich.

Vater

Bangnis durchwält mich nach bunten Nächten.

Viele Aehren zertrat mein Tänzerinfuß. ---

Der Schweiß deiner Stirne tötet meine Dornen-
pfade,

Doch immer fühl ich Angst vor deinem Fluch.

Blutig krampften sich deine makellosen

Männeraugen,

Als meine Schwester, der bleiche Engel, starb.

Aber die Augen deiner Liebe sind meine Henkers-
knechte.

Meinen Rücken beugt deiner Liebe Rutenlast.

Furcht hat ich einmal vor den Falten deiner Stirn,

Da scheut ich die Riemen meines Schuh's zu lösen

Vor den Schwellen deiner brennenden Dornbusch-
augen.

Deinen Händen möcht ich manchmal Blumen
kaufen.

Josef Treß

Les Origines de la peinture contemporaine et sa valeur représen- tative

Notes réunies pour une Conférence

Fernand Léger

ans avoir la prétention d'expliquer le but et les
moyens d'un art arrivé déjà à une réalisation assez
avancée, je vais tâcher de répondre autant que
cela est possible à une des questions les plus sou-
vent posées devant la plupart des travaux moder-
nes. Je transcris cette question dans toute sa sim-
plicité: Qu'est-ce que cela représente? Je me fixe
donc comme but cette simple interrogation et je
vais m'efforcer dans une causerie très courte d'en
prouver la parfaite inanité.

Si l'imitation de l'objet dans le domaine de la
peinture avait une valeur en soi tout tableau du
premier venu ayant une qualité imitative aurait
en plus une valeur picturale; comme je ne crois
pas qu'il soit nécessaire d'insister et de discuter
un cas semblable, j'affirme donc une chose déjà
dite mais qu'il est nécessaire de redire ici: „La
valeur réaliste d'une oeuvre est parfaitement indé-
pendante de toute qualité imitative“.

Il faut que cette vérité soit admise comme un
dogme et fasse axiome dans la compréhension gé-
nérale de la peinture.

J'emploie à dessein le mot réaliste dans son
sens le plus propre car la qualité d'une oeuvre pic-
turale est en raison directe de sa quantité de réa-
lisme.

En quoi consiste en peinture ce que l'on appelle
réalisme?

Les définitions sont toujours dangereuses, car
pour enfermer en quelques mots tout un concept
il faut une concision qui souvent manque de clarté
ou est trop simpliste.

J'en risquerai une malgré tout et je dirai à mon
sens „Le réalisme pictural est l'ordonnation si-
multanée des trois grandes quantités plastiques qui
sont Les Lignes, Les Formes et Les Couleurs“.

Aucune oeuvre ne peut prétendre au pur clas-
sicisme c'est-à-dire à la durée indépendamment
de l'époque de création si l'on sacrifie complète-
ment une de ces quantités au détriment des deux
autres.

Je sens très bien le côté un peu dogmatique
d'une pareille définition mais je la crois néces-
saire pour bien différencier les tableaux à tendance
complète d'avec ceux qui ne les réalisent pas.

Toutes les époques ont vu des productions fa-
ciles d'un succès aussi immédiat qu'il est éphé-
mère. L'un sacrifiant totalement la profondeur
pour donner un charme de surface coloré l'autre se
contentant d'une écriture et d'une forme extérieure
qui fut même baptisée „Peinture de Caractère“.

Je le répète toutes les époques ont eu de ces
productions, ces oeuvres mêmes avec tout le talent
qu'elles comportent restent comme des manifes-
tations d'époque. Elles datent elles peuvent éton-
ner, intriguer les générations avenir, mais comme
elles ne possèdent pas les moyens qui doivent
atteindre au réalisme pur elles doivent finalement
disparaître. Ces trois quantités indispensable dont
j'ai parlé plus haut ont été chez la plupart des
peintres qui ont précédé les impressionnistes liés
étroitement à l'imitative d'un sujet qui comportait
en lui même une valeur absolue. A part les por-
traits toutes les compositions aussi bien décoratives
que autres se sont toujours asservies à la descrip-
tion des grandes manifestations humaines soit illus-
trant des dogmes religieux et mythologiques soit
des parts historiques contemporaines

Les impressionnistes les premiers, ont rejeté
la valeur absolu du sujet pour ne plus en considé-
rer que la valeur relative.

Là est le lien qui rattache et explique toute
l'évolution moderne. Les impressionnistes sont
les grands novateurs du mouvement actuel, ils en
sont les primitifs en ce sens que voulant se déga-
ger du côté imitatif ils n'ont considéré la peinture
que dans sa couleur, négligeant presque dans leurs
efforts toute forme et toute ligne.

Leur oeuvre admirable sortie de cette concep-
tion impose la compréhension d'une couleur nou-
velle. Leur recherche d'atmosphère réelle est déjà
relative au sujet, les arbres les maisons se confon-
dent et sont étroitement liés enveloppés dans un
dynamisme coloré que leurs moyens ne leur per-
mettaient pas encore de développer.

L'imitation du sujet que comporte encore leur
oeuvre n'est donc déjà plus qu'une raison de varié-
té un thème et rien de plus. Une pomme verte
sur un tapis rouge n'est plus pour les impression-
nistes le rapport de deux objets mais le rapport de
deux tons un vert et un rouge.

Lorsque cette vérité fut formulée par des oe-
uvres vivantes le mouvement actuel devait fatale-
ment se produire, j'insisterai tout particulièrement
sur cette époque de la peinture française car je
pense que c'est en ce moment que les deux grands
concepts picturaux le réalisme visuel et le
réalisme de conception se rencontrent.

Le premier finissant sa courbe qui comprend
toute la peinture ancienne jusqu'aux impressionnis-
tes et l'autre le réalisme de conception qui com-
mence avec eux.

Le premier je l'ai dit comporte la nécessité de
l'objet, du sujet, de moyens perspectifs qui sont
considérés actuellement comme négatifs et anti-
réaliste.

Le second négligeant tout ce bagage encom-
brant et déjà réalisé dans de nombreux tableaux
actuels.



Artur Segal: Originalholzschnitt

Un peintre parmi les impressionnistes, Cézanne compris tout ce qu'il y avait d'incomplet dans cet acquis de la couleur, il sentit la nécessité d'une forme et d'un dessin nouveau s'adaptant étroitement à une couleur nouvelle. Toute sa vie, toute son oeuvre se passent dans cette bataille. Il en eut la furieuse inquiétude.

J'emprunterai au livre si bien documenté de Monsieur Emile Bernard quelques observations faites par lui sur le Maître d'Aix et aussi quelques réflexions tirées de la conception de Cézanne lui-même „Son optique dit-il était bien plus dans sa cervelle que dans son oeil, il interprétait trop ce qu'il voyait en somme ce qu'il faisait sortait absolument de son génie, et s'il avait eu l'imagination créatrice, il eut pu se dispenser d'aller „Au Motif“ suivant sa propre expression ou de poser des natures mortes devant lui. Je relève dans les lettres de Cézanne des idées comme celles-ci: „Il faut que les objets tournent s'éloignent et vivent. — J'ai voulu faire de l'impressionnisme quelque chose de durable comme l'art des musées „et plus loin il écrit encore — Ce qui vient à l'appui de ce que j'ai dit plus haut“. Peindre d'après nature n'est pas pour un impressionniste peindre l'objectif mais réaliser des sensations“ Il pleura de désespoir devant les dessins de Signorelli et s'écria: „Je n'ai pu réaliser, je reste le primitif de la voie que j'ai découverte“.

Dans ses moments de doutes et de dépression Cézanne crut momentanément à la nécessité des formules ancienne. Il fréquenta les musées il étudia les moyens d'expression des peintres qui l'avaient précédé; il fit des copies il espéra trouver de ce côté ce que sa sensibilité inquiète cherchait. Son oeuvre toute belle et admirable qu'elle est, porte fréquemment avec elle la marque de cette inquiétude. Il comprit l'erreur de cette culture, il comprit qu'il est dangereux de revenir en arrière et que la valeur traditionnelle d'une oeuvre est personnelle et subjective. Il écrit d'ailleurs encore lui-même et je cite textuellement le fragment d'une de ses lettres „Après avoir vu les grands maîtres il faut se hâter d'en sortir et vérifier en soi les instincts les sensations qui résident en nous“.

Cette notation du grand peintre mérite d'être relevé attentivement.

Tout peintre devant des oeuvres aux procédés anciens doit conserver toute sa personnalité il peut les regarder les étudier mais dans son sens le plus objectif.

Il doit les dominer les analyser mais non être absorbé par elles; c'est le fait de l'amateur d'art de substituer sa propre personnalité à l'oeuvre qui s'impose.

Il est très dangereux pour des artistes qui sont dans une époque d'évolution et de création de trop s'attarder aux moyens périmés. Ils doivent toujours contrôler avec leur époque et équilibrer par ce fait le besoin toujours naturel d'impressions variées.

Cézanne tiendra dans l'histoire de la peinture moderne la même place que Manet quelques années auparavant. Ce furent deux peintres de transition.

L'un Manet par ses recherches et par sa sensibilité abandonne petit à petit les moyens de ses prédécesseurs pour arriver à l'impressionnisme dont il est incontestablement le grand créateur.

Plus on examine l'oeuvre de ces deux peintres plus on est frappé par leur analogie historique.

Manet s'inspira des Espagnols, de Velasquez de Goya des plus lumineux pour aboutir aux formules nouvelles.

Cézanne trouve une couleur et au rebours de Manet s'efforce de trouver un dessin et une forme que Manet a détruit et qu'il sent absolument nécessaire pour exprimer la grande réalité.

Une autre preuve que la peinture actuelle n'est pas en réaction contre l'impressionnisme et n'est pas un retour aux vieilles formules comme voudrait le faire croire certains critiques modernes c'est qu'elle ne procède nullement envers eux par réaction.

Tout les grands mouvements picturaux de tendance différente ont toujours procédé par révolution par réactivité et non par évolution.

Manet a détruit pour arriver à sa création. Remontons plus haut. Aux peintres du Dix Huitième siècle trop sensuels et trop maniérés succèdent David et Ingres et leur école réactive par l'abus des formules contraires, froideur dans la forme, cérébralisme et statisme: Ils négligent tous les éléments sensuels propres employés par leurs prédécesseurs.

L'école de David se termine dans l'abus équivalent de ces formules et nécessite Delacroix qui rompant violemment avec le concept précédent revient au sensualisme dans la couleur et au grand dynamisme dans les formes et dans le dessin.

Ces exemples me suffiront pour faire voir clairement que le concept moderne n'est pas en réaction contre les impressionnistes mais au contraire son développement et l'agrandissement du but par l'emploi de moyens négligés par eux.

Aux divisionnisme de la couleur aussi timides soit il mais qui existe chez les impressionnistes, succède non un contrast statique, mais une recherche semblable dans le divisionnisme de la forme et du dessin.

L'oeuvre des impressionnistes n'est donc pas la fin d'un mouvement mais bien le commencement d'un autre dont les peintres actuels sont les continuateurs.

Cézanne prévoit tellement cette évolution que dans une autre lettre dont malheureusement je n'ai pas le texte ici, il note que les objets, les choses qui sont dans la nature peuvent se voir d'une manière initiale dans des sphères, des cônes et des cylindres.

Si la tendance synthétique actuelle qui a été s'y manifester dans les premières oeuvres cubistes et qui a tant fait protester contre les moyens que la foule jugeait purement géométrique et anti-plastique. C'est au rebours de cela pour arriver à une plus grande réalité subjective prévu par Cézanne.

Il n'a d'ailleurs pas fait que de l'écrire beaucoup de ses oeuvres certaines natures mortes sont dessinées dans des formes contrastées, et ses derniers paysages et aquarelles sont complètement dégagées de toute perspective.

Le but étant désormais nouveau les moyens changent avec lui. La recherche imitative disparaît, la perspective est elle-même reléguée aux accessoires anciens.

Les peintres actuels se trouvent libérés et conçoivent une oeuvre avec des moyens purement plastiques.

Des rapports de volumes de lignes et de couleurs vont dormir, toute la production de ces dernières années, et toute l'influence exercés sur les milieux artistiques aussi bien Français qu'étranger aura là son origine.

Tout désormais peut concorder vers une intensité de réalisme obtenu par des moyens purement dynamiques.

Les contrastes picturaux seront employés dans leur acceptation la plus pure. La compréhension de couleur et de lignes les formes contrastées sont désormais les armatures des tableaux modernes.

Une part imitative reste employée mais non dans son sens objectif et sentimental mais comme nécessité de variété.

La conception Cézannienne se réalise et les oeuvres modernes en font foi.

Quelques peintres ont craint qu'une conception aussi synthétique ne nuise à la variétés, qu'une certaine monotonie ne soit le danger de cette dernière création. Mais si vous opposez un nombre égal de tableaux modernes à un même nombre de tableaux impressionnistes je suis persuadé que la variété sera plus grande pour les tableaux actuels.

Par le fait que les moyens plastiques employés actuellement sont plus nombreux que ceux employés précédemment par les impressionnistes, l'oeuvre sera forcément plus variée.

Les influences de milieux, d'éducation et de race s'imposeront plus; suivant que les artistes sont d'une race différente. Ils produiront des oeuvres variant suivant les influences extérieures.

Comme dans l'histoire des peintres avant les impressionnistes les artistes Nordiques chercheront plus tôt leurs moyens dynamiques en insistant sur la couleur les peintres méridionaux donneront probablement plus d'importance aux formes et aux lignes.

Cette compréhension de la peinture actuelle née en France et d'un concept universel qui permet à toutes les sensibilités de se développer, le mouvement futuriste Italien en est une des preuves.

Par le fait que la peinture nouvelle est a tendance synthétique sa production sera forcément plus restreinte. Également le tableau s'agrandit. Les oeuvres impressionnistes sont en générale de dimensions assez faibles ce qui répondait d'ailleurs à leur but, leur conception étant restreinte au développement unique de la couleur.

Mais les moyens actuels plus riches plus complets nécessitent progressivement des tableaux de plus grandes dimensions.

Toute tendance dynamique doit forcément s'orienter vers un élargissement des moyens pour pouvoir se manifester dans toute son ampleur. —

Beaucoup de personnes attendent patiemment que ce qu'ils appellent un moment dans l'histoire de l'art soit passé; ils attendent autre chose et pensent que la peinture moderne passe par une époque peut être nécessaire mais reviendra à ce que l'on est convenu d'appeler „La Peinture comme tout le monde.“

C'est une très grosse erreur. Lorsqu'un art comme celui-ci est en possession de tous ces moyens qui permettent de réaliser des oeuvres absolument complète il doit s'imposer pendant très longtemps.

Nous arrivons j'en suis persuadé à une conception d'art aussi vaste que les plus grandes époques précédentes mêmes tendance aux grandes dimensions, même effort partagé par une collectivité. Cette dernière remarque mériterait que l'on s'y arrêtat plus longtemps, Elle a son importance.

La plupart des mouvements littéraires et artistiques français se sont en général manifestés de la même manière. — C'est une preuve de grande vitalité et de puissance de rayonnement. Si l'on peut mettre en doute une création isolée, la preuve vitale doit être faite lorsqu'elle se manifeste collectivement, dans des moyens d'expression personnelle très distincts. —

La conception sentimentale en art plastique est certainement celle qui tient le plus au coeur des grosses majorités. Les belles histoires que l'on raconte tout au long d'interminables tableaux, le fait divers étalé en peinture ont toujours l'approbation et l'admiration de la foule.

Les peintres anciens devraient en plus des qualités plastiques satisfaire au besoin dans leurs tableaux, et réaliser une oeuvre complète et sociale il devrait aider l'architecture dans ce qu'elle avait d'expression populaire, il leur fallait une valeur littéraire propre pour instruire, éduquer et amener le peuple. Dans ce but ils illustrèrent les

églises et les monuments, les palais des fresques décoratives et des tableaux représentent les grands peintres de l'université. — Les quantités descriptive était une nécessité d'époque.

Il fallait donc pour que des peintres vivant comme tout le monde, et dans la vie comme tout le monde, dans une époque ni plus ni moins intellectuelle que des époques précédentes mais seulement autre, il fallait, pour pouvoir imposer une pareille manière de voir, pour détruire tout ce que la perspective et le sentimentalisme avaient aidé à édifier, il fallait autre chose que leur audace et que leur concept individuel.

Si l'époque ne s'y était pas prêtée, je dis plus, si leur art ne se fut pas trouvé en rapport avec l'époque est en evolution avec les recherches précédantes elle n'eat pas été viable. —

La vie actuelle plusmouvementée, plus rapide, plus vite, que les époques précédentes doit subir comme moyen d'exprimer un art de divisionnlisme dynamique, et le coté sentimental l'expression du sujet dans son sens expression populaire, est arrivé à un moment critique qu'il est nécessaire de bien préciser.

Pour trouver une époque de comparaison, je remonterai au quinzisième siècle, époque de l'apogée du style gothique et de sa décadence; l'architecture fut pendant toute cette période le grand moyen d'expression populaire, l'armature des cathédrales s'orna de tout ce que l'imagination française put trouver et inventer comme ornementation vivante. „La draperie populaire laisse à peine deviner l'ossement religieux“ écrit Victor Hugo dans „Notre Dame de Paris“. A cette époque ajoute-t-il „Pour la pensée écrite en pierre un privilège tout à fait comparable à notre liberté actuelle de la presse, la liberté de l'architecture.“

Mais l'invention de l'imprimerie devait révolutionner et changer intégralement les moyens d'expression.

Je citerai encore le passage fameux de Victor Hugo dans „Notre Dame de Paris“ au chapitre „Ceci, tuera Cela“:

„Au Quinzisième siècle, dit-il, la pensée humaine découvre un moyen de se perpétuer non seulement plus durable et plus résistant que l'architecture mais encore plus simple et plus facile; aux lettres de pierre d'Orphée vont succéder les lettres de plomb de Gutenberg.

Le livre va tuer l'édifice.“

Sans vouloir comparer l'évolution actuelle avec ses inventions scientifiques à la révolution accomplie à la fin du moyen âge par l'invention de Gutemberg dans le domaine des moyens d'expression de l'humanité, je tiens à faire remarquer que les réalisations mécaniques modernes tels que la photographie en couleurs, le cinématographe, la profusion des romans plus ou moins populaires, la vulgarisation des théâtres, remplacent efficacement et rendent désormais parfaitement inutile en art pictural le développement du sujet visuel, sentimental, représentatif, et populaire.

Les moyens mécaniques sont devenus tellement supérieurs que je trouve ridicule de vouloir continuer un effort avec des moyens dont l'impuissance est manifeste.

Je me demande vraiment à quoi peuvent prétendre tous ces tableaux plus ou moins historiques ou dramatiques des Salons Français devant le premier écran de cinématographe venu.

Jamais le Réalisme visuel n'a été rendu aussi intensivement.

L'on pouvait soutenir encore il y a quelques années qu'il leur manquait tout au moins la couleur; mais la photographie en couleur est inventée. Les tableaux à sujet n' ont même plus cette ressource, le coté populaire de leur oeuvre, le seul

qui leur donna une raison d'être, disparaît, et les quelques ouvriers, que l'on pouvait apercevoir dans les musée ebahis devant une change de M. Detaille ou une vocation historique de M. J. P. Laurens, on ne les y voit plus, ils sont au cinématographe. —

Le Bourgeois moyen lui aussi, le petit commerçant qui faisait vivre il y a 50 ans tous ces petits maîtres de quartier et de province, se passent maintenant parfaitement de leurs services.

La photographie exige moins de pose que le portrait, rend plus fidèlement la ressemblance et coûte moins cher. Le peintre de portraits se meurt, les peintres de genre et d'histoire mourront, non pas de leur belle mort mais tués par leur époque.

Ceci aura tué cela.

Les moyens d'expression s'étaient multipliés l'art plastique devrait logiquement se restreindre à son but: Le Réalisme de Conception (il naît avec Manet, se développe chez les Impressionistes et chez Cézanne et arrive aux généralisateurs avec les peintres actuels.)

L'architecture elle-même dépouillée de tous ses agréments représentatifs parvient après plusieurs siècles de faux traditionalisme à un concept moderne et utilitaire.

L'art architectural se renferme dans ses moyens, les rapports de lignes et les équilibres de grands volumes la partie décorative est elle-même plastique et architectural . .

Chaque art s'isole et se limite dans son domaine.

La spécialisation est chose moderne — et l'art pictural aussi bien que toutes les autres manifestations du génie humain doit en subir la loi, elle est logique, car en imposant à chacun la restriction à son but propre elle permet d'intensifier les réalisations. L'art pictural y gagne en réalisme. —

La concept moderne n'est donc pas une abstraction passagère, bon pour qq. initiés seulement, il est l'expression totale d'une génération nouvelle dont il subit les nécessités et répond à toutes les aspirations —

Der Tafel

„Im Neuen Kunstsalon zu Stuttgart. Der neue Mann heißt Huber, ausgerechnet Hermann Huber. Das klingt nicht wie Marat und Robespierre, o nein, das klingt eher nach der schönen Stadt „Münka“, wo es „Huber“ die schwere Menge gibt, wie bei uns Rühle und Stöckle.“ Der neue Mann, den ich hierdurch den Lesern dieser Zeitschrift vorstelle, heißt Hermann Tafel, ausgerechnet Hermann Tafel. Das klingt nicht wie Friedrich und Fahrenkrog, bedeutet aber dasselbe, klingt aber eher nach München als nach Barmen. Der Zweck dieser Vorstellung ist, diese drei Deutschen mit einander bekannt zu machen. Ein Gott gab mir, daß sie darunter leiden, was sie sagen. Fahrenkrog ist Professor, Friedrich Doktor und Tafel hölzern. Man muß den Fahrenkrog auf Tafel stellen und diesen durch Friedrich stützen. Solche Brüder verbrüdre ich gern. Tafels Witze wackeln bedenklich. Sein Magen gerät in Unordnung und der Leser bricht. Vorausgesetzt, daß Tafel Leser hat. Dieser Hermann Tafel lebt in einer Stadt namens Stuttgart (Deutschland). Sie wurde entdeckt durch Herrn Kurt Aram im Jahre 1911. Auf seinen Entdeckungsfahrten für den Berliner Lokalanzeiger fand Herr Aram diese Stadt. Er

stellte fest daß „die Fäkalien leider dort durch das sogenannte pneumatische Abfuhrsystem beseitigt werden.“ (Näheres hierüber findet man in Nummer 81 dieser Zeitschrift.) Herr Aram sprach die Hoffnung aus, „daß auch in Stuttgart das längst gebräuchliche Schwemmsystem durchgeführt werden würde.“ Es scheint nichts daraus geworden zu sein. Vom Tafelsystem merkt der Herr Aram nichts, der überhaupt kein guter Beobachter ist. Sonst hätte er auch hier für das Schwemmsystem plädieren können, was den Tafelbildern nichts geschadet hätte. Zum Beispiel: „ . . wie uns auch seine sehr leicht und rassig heruntergemalte Fischerhude-Bäuerin beweist, die nur in der Struktur des Schädels einige Wünsche offen läßt.“

Der Schädel des Herrn Tafel ist hingegen ganz platt und die Struktur läßt keine Wünsche zu. Herr Tafel will für Hermann Huber beten. Aber, lieber Hermann Huber, etwas haben Sie doch erreicht mit Ihren Bildern „aus einigen Laugenbretzeln“, der Tafel dichtet. Nämlich:

Der „Salon“ wird schöner mit jedem Tag.

Was da noch alles werden mag?! — —

Ich kann nur hinzufügen: Das Blühen will nicht enden. Es muß sich alles, alles wenden. Nur nicht Herr Tafel. Wenn man so abgetragen ist, nützt auch das Umwenden nichts mehr. Genäht wie gestochen. Dem Schädel ist nicht beizukommen, der Cézanne für einen „Welthumbug“ hält. Und selber in Stuttgart (Deutschland) seinen Humbug drucken läßt.

H. W.

Empfohlene Bücher

Die Schriftleitung behält sich Besprechung der hier genannten Bücher vor. Die Aufführung bedeutet bereits eine Empfehlung. Verleger erhalten hier nicht erwähnte Bücher zurück, falls Rückporto beigefügt wurde.

Canudo

Les Transplantés / Roman

Paris / Verlag Eugène Fasquelle

Curt Stoermer

Metamorphosen / In Gedichten

Horen-Verlag / Worpswede-Charlottenburg

Vom Kubismus

In diesem Aufsatz (Nummer 170/171) muß es heißen:

1. Spalte unterste Zeile: künstliches
3. Spalte, 13. Zeile: einen **wissenschaftlichen**, einen orphischen usw.
4. Spalte, 3 Zeile: **équation** (nicht équitation).
4. Spalte, 10. Zeile von unten: **Kinematographische**.
4. Spalte, 15. Zeile von unten: **die** Bleilinen.
5. Spalte, 21. Zeile: **bedeuten**.
5. Spalte, 19. Zeile von unten: nach „hier ist“ soll **„natürlich“** eingeschoben werden.

Ständige Ausstellungen der Zeitschrift Der Sturm

Berlin W / Potsdamer Straße 134 a

Sechzehnte Ausstellung

Gemälde und Zeichnungen des

Futuristen

Gino Severini

Geöffnet täglich von 10—6 Uhr / Sonntags von 10—2 Uhr

Eintritt 1 Mark / Jahreskarte 6 Mark

Am 20. September 1913 / Eröffnung

Erster Deutscher Herbstsalon

75 Potsdamer Straße 75 zu Berlin

Es beteiligen sich Künstler folgender Länder:
Deutschland / Amerika / Böhmen / Frankreich /
Holland / Indien / Italien / Oesterreich / Rumänien
/ Rußland / Schweiz / Spanien

Eintritt 1 Mark / Dauerkarte 2 Mark

Verlag der Sturm

Berlin W 9 Potsdamer Straße 134 a

Fernruf Amt Lützow 4443

Zeitschrift der Sturm

Dauerbezug

Gewöhnliche Ausgabe: Für Deutschland
und Oesterreich-Ungarn: Ein Jahr 6
Mark / Ein Halbjahr 3 Mark / Ein Vierteljahr
1 Mark 50 / Einzelnummer 20 Pfennig / Doppel-
nummer 40 Pfennig X Für das Ausland bei
direkter Zustellung durch die Post:
Ein Jahr 9 francs / Ein Halbjahr 4 francs 50 cen-
times / Ein Vierteljahr 3 francs / Einzelnummer
25 centimes / Doppelnummer 50 centimes.

Probenummer umsonst

Sonderausgabe: Ungebrochene Exem-
plare auf holzfreiem Papier, Ver-
sendung in Rollen direkt durch die
Post für Deutschland und Oester-
reich-Ungarn: Ein Jahr 12 Mark /
Ein Halbjahr 6 Mark X Für das Ausland:
Ein Jahr 18 francs / Ein Halbjahr 9 francs / Von
dieser Ausgabe werden Vierteljahrsbezüge, Einzel-
nummern und Probenummern nicht abgegeben

Der Sturm: Erster Jahrgang, Nummer 1—56:
25 Mark / Zweiter Jahrgang, Nummer 57—104:
10 Mark / Dritter Jahrgang, Nummer 105—152/153:
6 Mark / Vom 1. Juli 1913 ab 10 Mark

Die Zeitschrift Der Sturm ist durch alle Buch- und
Kunsthandlungen, durch die Post, sowie direkt
durch den Verlag Der Sturm, Berlin W 9, zu be-
ziehen / Zum Einzelverkauf liegt Der Sturm in allen
Bahnhofshandlungen, Kiosken u. Straßenständen auf
Falls direkte Zustellung durch den Verlag
Der Sturm unter Streifband oder in Rolle ge-
wünscht wird, bitten wir den Betrag für den
Dauerbezug bei der Bestellung oder bei
Beginn des neuen Vierteljahres bis
zum fünften des ersten Monats einzu-
senden / Andernfalls nehmen wir an, daß Ein-
ziehung des Betrages durch Nachnahme
unter Berechnung des Nachnahmeportes ge-
wünscht wird

Generalvertretung des Verlags Eugène Figulère /
Paris

Sonderdrucke

Franz Marc: Originalholzschnitte / je 10 nume-
rierte und signierte Handabzüge: Versöhnung /
Tierlegende / Pferde / Tiger / Pferde
Hochformat / Die Hirtin / Der Stier /
Schlafende Hirtin / Wildpferde /
Ruhende Pferde (handaquarelliert) / Das
Exemplar 40 Mark

Max Pechstein: Die Erlegung des Fest-
bratens / Originalholzschnitt / Auf Nummer 94
der Zeitschrift Der Sturm sind einhundert
Exemplare vom Künstler mit der Hand aquarel-
liert, signiert und numeriert / Das Exemplar
5 Mark

W. Kandinsky: Handdrucke / Das Exemplar 30 M.

Wilhelm Morgner: Acker mit Weib / Tierdres-
seur / Holzarbeiterfamilie / Fressende Holzar-
beiter / Je zehn oder sieben nummerierte und
signierte Handdrucke / Das Exemplar 15 Mark

G. Münter: Neujahrswunsch / Fünf signierte und
numerierte Exemplare / Das Exemplar 20 Mark

Walter Helbig: Landschaft / Originalholzschnitt /
Fünf nummerierte und signierte Handdrucke / Das
Exemplar 25 Mark

Schmidt-Rottluff: Mann und Weib / Sonnige Straße
/ Zwölf handgedruckte, nummerierte und signierte
Holzschnitte / Das Exemplar 30 Mark

Arthur Segal: Vom Strande I / Vom Strande III /
je fünfzehn signierte und nummerierte Holzschnitte /
Das Exemplar 20 Mark

H. Campendonk: Originalholzschnitte [Nummer 131,
134/135, 140/141] zwölf signierte und nummerierte
Exemplare / Das Exemplar 25 Mark

Oskar Kokoschka: Plakat für die Zeitschrift
Der Sturm / Originallithographie / Das Exem-
plar 3 Mark

Oskar Kokoschka: Nijinsky / Porträt Licht-
druck, großes Format / 10 Mark

R. Delaunay: Album / Elf Phototypien von
Gemälden (ein Farbenlichtbild) mit einem Gedicht
von Guillaume Apollinaire / Das Exemplar 10 Mark

Musik

Herwarth Walden: Daphnislieder / Zu Ge-
dichten von Arno Holz / Für Gesang und Kla-
vier / 3 Mark / 50 Seiten

Künstlerpostkarten

Futuristen: Umberto Boccioni: Das
Lachen / Luigi Russolo: Erinnerung einer
Nacht / Zug in voller Fahrt / Gino Seve-
rini: Die Modistin / Ruhelose Tänzerin / Pan-
Pan Tanz / Umberto Boccioni: Abschied /
Das Exemplar 20 Pfennig

Franz Marc: Affenfries / 20 Pfennig

Robert Delaunay: La Tour / 20 Pfennig

Mappen

Oskar Kokoschka: Zwanzig Blatt Zeichnungen /
Strichätzung / Auf Kaiserlich Japan-Papier in
Luxus-Mappe 25 Mark / Auf Costa-Karton in ein-
facherer Mappe 12 Mark

Zeitschriften

Wiecker Bote / Herausgeber: Oskar Kanehl /
Wieck-Eldena in Pommern

L'Effort Libre / früher L'Effort / Monatsschrift /
Herausgeber: Jean Richard Bloch / Poitiers
[Vienne]

L'Indépendance / Halbmonatsschrift / Künste /
Kultur / Philosophie / Politik / Jahresbezug
15 Francs / Paris 31 rue Jacob

La Renaissance Contemporaine / Halbmonatsschrift
Paris / 41 Rue Monge

La Nouvelle Revue Française / Monatsschrift /
Paris VIe 35/37 Rue Madame / Nummer 1 Francs
50 centimes

Montjoie / Halbmonatsschrift / Paris / Chaussée
d'Antin 38

Haro / Monatsschrift / Brüssel

Les Cahiers du Centre / Moulins [Allier]

Les Soirées de Paris / Recueil Mensuel / Paris
9 rue Jacob

Umelecky Mesicnik / Monatsschrift für neue und
alte Kunst / Heft 6—8 bringt: Bilder: Picasso (9) /
Braque (3) / Cézanne (3) / Soffici (1) / Sculpturen:
Picasso (2) / Negersche (10) / Architektur: Gocár
(6) / Jährlich M 12.50 / Administration Prag I /
Veleslavina 5

Anzeigen

Es werden nur Anzeigen tatsächlichen Inhalts fort-
laufend gesetzt aufgenommen. Hervorhebungen von
Worten ist nur durch Sperrdruck, von Namen nur durch
halbfette Schrift, gestattet. Die dreigespaltene Zeile
60 Pfennig. Annahme von Anzeigen durch den Verlag
der Sturm Berlin W 9

Die Zurückweisung von Anzeigen behält sich der Ver-
lag Der Sturm ohne Angabe der Gründe vor

Akademie für moderne Skulptur in Paris / 18 Im-
passe du Maine Montparnasse / Korrektur: A. Ar-
chipenko / Arbeiten in Stein / Studien
der Stilarten / Mäßige Preise

Poetry and Drama / Dichtung und Drama / Be-
gründet Januar 1912 / Eine Dreimonatsschrift, ge-
widmet der Dichtung und dem Drama der Gegen-
wart in allen Ländern / Probeheft gegen Einsen-
dung von 2 Mark 50 Pfennig / Jahresbezug
10 Mark 50 Pfennig / Verlag The Poetry
Bookshop / London WC / 35 Devonshire
Street / Theobalds Road

Reuß und Pollack / Buchhandlung und Antiqua-
riat / Potsdamerstraße 118 c. Fernsprecher Amt
Lützow 2829 / Graphisches Kabinett der Neuen
Sezession / Vorlesungen über moderne und buch-
gewerbliche Themen / Eintritt frei / Anmeldungen
erbeten / Ständige Ausstellung von Luxusausgaben
in ausländischer Literatur

Saturn-Verlag Hermann Meister in Heidelberg:
Demnächst erscheint: Paul Hatvani: Salto
Mortale / Aphorismen, Essais, Skizzen / Einfache
Ausgabe, gebunden M. 2.50

Neue Sezession / Berlin / Eingetragener Verein
Passive Mitglieder der Neuen Sezession
erhalten jährlich 1 / mehrere graphische Arbeiten
2 / die Zeitschrift Der Sturm frei zugestellt 3 /
freien Eintritt zu den Veranstaltungen der Neuen
Sezession. Mitgliedsbeitrag halbjährlich 15 Mark.
Geschäftsstelle der Neuen Sezession: Steg-
litz, Miquelstraße 7 a. Fernruf Amt Steglitz 2699

Edmund Meyer / Buchhändler und Antiquar / Ber-
lin W 35, Potsdamer Straße 27 b / Fernruf Amt
Lützow 5850 / Spezialgeschäft für bibliophile Lite-
ratur aller Zeit / Wertvolle und seltene Bücher
jeder Art vom XVI.—XX. Jahrhundert / Alte und
neue Kunstblätter / Ständige Ausstellung biblio-
philer Publikationen

The Lantern: Eine Monatschrift beiseite geschobe-
ner Wahrheit und zurückgewiesener Dichtung /
Geputzt und entzündet, so oft der Mond dunkel
ist / Die amerikanische Zeitschrift des Protestes /
Organ der Gesellschaft Jünger des Diogenes /
Drama, Dichtung, Kritik, Malerei / Probenummern
50 Pfennig / Mortimer Building, Chicago, USA.

Verein für Kunst / Leitung Herwarth Walden
/ Zehntes Jahr / Man verlange kostenlose
Mitteilungen über die Neuorganisation durch den
Verlag Der Sturm / Berlin W 9

Verantwortlich für den gesamten Inhalt:

F. Harnisch / Berlin W 35

Verlag Der Sturm / Berlin W 9

Druck Carl Hause / Berlin SO 26