

rejection of the goals and ideas of Constructivism. The year before, in 1922, the international Constructivists had arranged several congresses. The Constructivists working in Germany, Théo van Doesburg, Lissitzky, Alfréd Kemény, Moholy-Nagy, and others, had in the autumn of that year called together an international Constructivist-Dadaist congress in Weimar.²⁵ For the first Constructivist congress, which was held in Düsseldorf in the spring of 1922, Hans Richter published a manifesto in *De Stijl*, in which he made himself the voice of the Constructivist spirit:

“Ich spreche hier als Beauftragter von Gruppen konstruktiver Künstler aus der Schweiz, Skandinavien, Rumänien und Deutschland. . . .”²⁶

The appeal is dated Düsseldorf, May 30, 1922, and signed:

“. . . Für die konstruktivistischen Gruppen von Rumänien, Schweiz, Skandinavien, Deutschland gez. Hans Richter. Für Baumann, Viking Eggeling, Janco.”²⁷

Richter’s manifesto is a clear declaration for Constructivism. It seems out of character for Eggeling to sign a manifesto of this tenor, only to reject Constructivism a year later (in his and Hausmann’s joint manifesto in *MA*). The most likely explanation for the appearance of Eggeling’s name among the signatures to the *De Stijl* manifesto of 1922, is that Richter put his name to it without Eggeling’s knowledge. This interpretation is supported by the fact that Eggeling’s association with Richter came to an end in late 1921.

In this context it may be mentioned that Eggeling’s name is included in a manifesto written in 1924 by the Italian Futurist F.T. Marinetti and published in the Futurist review *Le Futurisme. Revue synthétique illustrée*.²⁸ Here Marinetti lists the names of quite a number of poets, authors, composers, and painters working in different cities all over the world:

“. . . Vous tous, futuristes sans le savoir, ou futuristes déclarés, unissez donc vos efforts aux nôtres! . . .”²⁹

Together with Herwarth Walden, Schwitters, Gropius, Richter, and Feininger, Eggeling’s name is listed under the heading Berlin.

Viking Eggeling’s posthumous notes Edited and commented

Eggeling’s posthumous notes consist of four sections or chapters. They are largely made up of quotations – verbatim and paraphrased extracts – of what Eggeling read. Naturally they also provide us with a running commentary to his work, marginal notes and tentative ideas, clues to his philosophy.

Two of the four sections have been given a heading by Eggeling himself; they are entitled *Film* and *Gemeinschaft*, respectively. The other two chapters, which lack a heading in Eggeling’s manuscript, I have

called [*On the spiritual element in man. On different methods of composition.*] and [*On composition. On criticism.*]. Several of the pages in this last chapter contain sketches and drawings. Photographic reproductions of these pages are included in this book.

In addition to these four chapters, three separate pages of sketches and notes (shown in photographic reproductions) and four separate pages of notes are presented here. These seven sheets, which were also part of the material left behind by Eggeling, all deal with methods of composition. Except for one sheet (see p. 124) they are all unpagged.

Whenever I have been able to identify the quotations in Eggeling’s annotations, the source is indicated in a note. Where Eggeling paraphrases his source, the original text is given in a note. It should be stressed that Eggeling’s annotations in all likelihood contain several other quotations – concealed or not – which I have been unable to identify or locate.

By far the greater part of Eggeling’s notes is written in German. A few passages are written in French. Only one sentence and a few isolated words are in Swedish; one sentence is written in Italian, followed by a German translation (probably a quotation; see. p. 101(23)).

The individual chapters (with the exception of the one entitled *Film*, which consists almost entirely of extracts from Henri Bergson’s *L’évolution créatrice*) should not be regarded as a connected whole. They are divided into smaller and larger units. The language is terse and laconic. In content, the notes at times repeat themselves or revert to a subject. It has not been possible to establish exactly during which years Eggeling set down these annotations, nor is it possible to define the correct chronological relationship between the different sections.

The material at my disposal in editing Eggeling’s posthumous notes consisted of photostat negatives made from Eggeling’s original annotations. These photostats (which are kept in the archives of the Nationalmuseum, Stockholm) were sent by Hans Richter to Carl Nordenfalk at the Nationalmuseum in 1950, in connexion with the Eggeling exhibition that was being prepared there. The photostats are of very varying quality; whereas most of these loose sheets are fairly easily legible, others are extremely difficult to decipher, as the pencilled text of the original has been partly effaced. The originals of Eggeling’s notes are kept at the Yale University Art Gallery, as part of the collection deposited by Richter.

Where Eggeling has paged his manuscript, his page number is set within parentheses in the margin of this book. Where his manuscript is unpagged, the page number is set in the margin within brackets, indicating that the editing is mine.

As a general rule, every addition by my hand to Eggeling’s text is indicated by brackets, as for instance

the heading of the chapter [*On the spiritual element in man. On different methods of composition.*].

Orthographic errors which would only distract the reader have on the other hand been corrected. To give some examples: “*Erlebnisse*” (instead of “*Elebnisse*” in the original, p. 105[24]); “*Nichts*” (instead of “*Nicht*” in the original, p. 106[27]); “*recueillir*” (instead of “*receuilir*” in the original, p. 108(31)); “*rythme*” (instead of “*rhythme*” in the original, p. 110(36)). I have also improved on Eggeling’s punctuation whenever the context so required. In the linguistic sphere my edited version follows the original text with respect to the grammatical errors which occur. When one or more words have been impossible to decipher, I have omitted them with the addition “illegible” within brackets.

In addition to the texts and illustrations from Eggeling’s posthumous notes that are presented here, the archives of the Nationalmuseum in Stockholm also contain photostat negatives of two more sheets, both of them in very fragmentary state. One is a draft of a letter written by Eggeling.³⁰ The other contains a landscape sketch.³¹

Earlier publications have presented only isolated, brief extracts from Eggeling’s notes: e.g. *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Berlin, 1926, no. 4, p. 2, (ed. Hans Richter); *Apropå Eggeling*, p. 18; Hans Richter, *Dada Profile*. Zurich, 1961, p. 35; and *Konstrevy*. Stockholm, 1967, no. 4, pp. 145–146, (selection and translation by me). In this selection I have erroneously attributed several aphorisms to Eggeling, which at a later stage of my research proved to be quotations from Henri Bergson and the German art historian Wilhelm Worringer. In my article on Eggeling’s film experiments, published in Swedish in 1963 and in an expanded English translation in 1966, I have moreover erroneously attributed some maxims likely to have influenced the conception of his film *Diagonal Symphony* to Eggeling. Actually they are quotations from Bergson’s *L’évolution créatrice*.

Another writer on the theory of art and philosophy who may well have influenced Eggeling is the German Konrad Fiedler. Fiedler, who had made a thorough study of the philosophy of Kant, has analysed the creative process and also examined the use of language in the analysis of art. (See Konrad Fiedler, *Schriften über Kunst*. Hrsg. von Hermann Konnerth. Munich, 1913–1914.)

Film

As has been stated earlier (pp. 52, 78), this part of Eggeling’s notes consists almost entirely of quotations from Henri Bergson’s *L’évolution créatrice*, which was published in Paris in 1907. This is perhaps Bergson’s most famous book and exerted great influence during

the 1910’s and 20’s, not least upon the Futurists. Bergson’s language is conspicuous for its use of figures of speech and metaphors, and his ideas have a visual force which must have appealed strongly to the artists of that period.

Modern opinion, in the person of Bertrand Russell, among others, has sometimes strongly criticized Bergson for his negative evaluation of the intellect and his revolt against reason.³² Others have been less critical in their interpretation of Bergson’s anti-intellectualism and John Landquist, to name one of Bergson’s Swedish commentators for instance, has characterized his philosophy as a “philosophy of life”.³³

Some of the central concepts in Bergson’s philosophy are briefly defined below:

Time, “*la durée*”, is invention. The astronomically measurable time has a practical value. But the real time, the becoming, the current flow, is “*la durée*”. The time spent on an artist’s work is an integral part of it. The time in an invention is *one* with the invention. What happens is a vital process, comparable to the process of an idea maturing. The real time implies creation.

Intelligence helps man to orient himself in the material world, and to understand it, but it is essentially alien to life, unable to understand life. It can only understand immobility and conceives becoming as a series of static conditions. The human intellect fixes concepts in time. The zenith of development in the evolution of intelligence has been reached by man.

Intuition has its source in life itself, and centers round the metaphysical elements. Art, religion, and morals are metaphysical products in human life. Intuition provides man with knowledge of the essence of life, and this knowledge is metaphysics.

Instinct is another element in man’s capacity for knowledge. It has its origin in the world of inanimate things. Instinct implies the ability to make use of organic tools. It is especially well-developed among insects, in particular among the hymenoptera. Instinct is an organic process, intelligence a mechanical one. Instinct does not belong to the sphere of intelligence; nor is it beyond the bounds of intellectual life.

Bergson’s philosophy is marked by its dualism between spirit and matter. Space stands for matter. Time stands for life or spirit. His doctrine is also in many respects founded on biology. As the vital force of development he sees “*l’élan vital*”, the spurt of life. Life’s motion is upwards and productive, that of matter downwards.

It seems more than likely that Bergson’s ideas have had great significance for Eggeling’s film experiments. We may say that the film *Diagonal Symphony* is enacted entirely in time, and from the extensive quotations in Eggeling’s notes it is evident that Bergson’s ideas (perhaps just because Bergson is a metaphysician) have played a rôle for the conception

of this film. Eggeling uses “*la méthode cinématographique*” (cf. p. 95(13); nn. 109, 114, 146). In his film the forms are *generated* by the past and the present pervading each other; this is what produces continuity. This is the current flow, “*la durée*” in Bergson’s philosophy.

In my notes I cite the third edition of *L’évolution créatrice*. Paris, 1907. In 1912 the book was published in Jena in a German translation. The quotations in Eggeling’s annotations are paraphrased from this German edition of Bergson’s work.

[On the spiritual element in man. On different methods of composition.]

This chapter contains aphorisms on the subject of man’s possibilities of altering his existence through art. As in the manifesto he published jointly with Raoul Hausmann, *Zweite präsentistische Deklaration . . .*, Eggeling here clearly dissociates himself from an art which exists merely for its own sake. As he puts it:

“. . . Wir sind *gegen* die *Musik* – für die Erweckung zur *Gemeinschaft gegen Gedicht* für die Aufrufung zur *Liebe gegen Roman* für die Anleitung zum *Leben*. . . .” (See p. 99(12).)

His exalted ethical standards, his insistence upon identification between person and thing, are at the basis of this whole chapter. The spiritual element in man is a positive, creative force. Matter stands for isolation. This dualism between spirit and matter is one of the central features in Eggeling’s philosophy.

The soul represents the negative principle in this world:

“. . . Die Welt könnte voller Wunder sein, aber die Seele hält uns von ihnen zurück. . . . Sie wird darum stets zur Apotheose der Gewalt, denn die Gewalt beruft sich auf Macht, Geheimnis und inneren Besitz. . . .” (See p. 101(21)(22).)

We can also discern strong trends towards a creed embodying the idea of the overman and leader, a power doctrine possibly influenced by the writings of Nietzsche, but in which the belief in the superior species is tempered by a doctrine of love, tinged with Christian views which had no place in Nietzsche’s philosophy.

Our actions towards our fellow men, says Eggeling, must be based on love for them and on a universal sympathy:

“. . . Ohne persönliches Beispiel können wir auch nicht Führer sein. Nur die Führer haben das Recht, die Fähigkeit und den Standpunkt zu einem Lebensurteil über andere zu haben. Ein Urteil abgegeben aus Hochmut, ist gar nichts wert, es ändert nichts. Zwingend ist nur ein Urteil aus Liebe. . . .” (See p. 100(16).)

“. . . Jeder Mensch ist geschaffen, ein Führer zu sein, ist unersetzlich. Aber Leben im Geiste ist zuerst

Leben auf der Erde, wirkliches Leben, Lebendigsein im Fleisch. Und nur wenn wir zuerst selig sind über die Existenz des Nebenmenschen werden wir dem Nebenmenschen Führer sein. . . .

Aber wohin führt der Führer er führt zum Geist. Führer sein heisst zum Geist führen. Allein zum Geist. Wer nicht zum Geist führt kann vielleicht ein begabter Vortänzer sein, aber nie ein Führer. *Der Geist ist das Palladium der Gemeinschaft. . . .*” (See p. 100(17)(18).)

Among the quotations hitherto identified in Eggeling’s notes is a passage by Ferruccio Busoni (Eggeling in fact mentions his name; see p. 101), whose essay *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* was published in 1907, when Busoni was working in Berlin. Busoni’s biographer, H.H. Stuckenschmidt, in a commentary to a new edition of Busoni’s treatise, has called it a Utopian vision,

“. . . ein Sprachkunstwerk, . . . ein Manifest von hymnischem Schwung, voller Witz, Ironie und beglückender Polemik, aber auch voller romantischer Visionen. . . .”³⁴

Eggeling’s quotation from Busoni (taken from the expanded version of the original 1907 edition, published in Leipzig in 1916), and his subsequent reflection show that what interested him in Busoni’s commentary on the function of opera, in which Eggeling perceives an analogy with painting, is the idea of freeing opera from its spatial, three-dimensional form and its imitative features; what is needed instead is to create an art which follows its own laws and is not tied down by a shackling organic logic. (See p. 101.)

Eggeling concludes this chapter by listing a series of concepts in a schematic form exemplifying the polarity which he regards as an elementary principle in human perception:

“. . . schwer	– leicht
warm	kalt
offen	geschlossen
gefüllt	leer
allongé	ramassé

Alles was *natürlich* ist *meiden*, sich also in bewusstem Gegensatz zur Natur stellen. . . .” (See p. 101(25).)

His text ends in a statement regarding the figurative and the non-figurative element in visual art:

“. . . Ein Kompromiss muss immer da sein und das Wesentliche ist nicht ob gegenständlich oder gegenstandslos sondern *wie* die Stilbildenden Organe durch einheitliche Verkettung und Ordnung verwendet worden sind.” (See p. 102(26).)

Gemeinschaft

The fundamental theme of this part, which is particularly marked by a laconic turn of speech, is the idea of community:

“. . . Ich stehe im Gegensatz zum bisherigen Künstler, er verkörperte Inbegriff Einzelwesen statt Allgemeingültigkeit. In grossen Zeiten war Künstler Allgemeingültigkeit. . . .” (See p. 103[6].)

Here we also find a comment on Nietzsche which, viewed in relation to the idea of community which permeates Eggeling's whole outlook on life, must be interpreted as a criticism – even though in very condensed form:

“... Nietzsche Loslösung des Einzelnen von der Umwelt. . . .” (See p. 103[6].)

Dada is not mentioned anywhere in Eggeling's notes except in a brief comment in this chapter:

“... Dada Kulmination inhaltlich geistig unverantwortliche Person zur Unterhaltung der Gesellschaft. . . .” (See p. 103[6].)

This should not be taken as a rejection of Dadaism, but Eggeling's words very likely imply a reservation – and an essential reservation, at that – against certain trends in Dada. Eggeling's creative activities were entirely based on his conviction of the spiritual value which art should have for man; its value as a means of communication, a source of community, which also implies a very strong consciousness of man's spiritual responsibility for his fellow-men:

“... Kunst an sich ist nichts – der Inhalt ist alles. Das heisst Inhalt in dem Sinne des Geistigen, Heiligen genannt. . . .” (Section [*On the spiritual element in man. On different methods of composition.*] See p. 99.)

Eggeling sees free will as the basic condition for spiritual life, as shown by the following passage, in which he refers to the Russian physicist, sociologist, and anarchist Pyotr (Peter) Kropotkin:

“... Traditionelle Geistigkeit – Kirche einst nicht mehr – knechtet. Kropotkin notwendig mechanistisch fatalistisch – Grundbedingung freier Wille für geistiges Leben. . . .” (See p. 103(5).)

The note of religious mysticism which crops up repeatedly in Eggeling's annotations can hardly be interpreted as indicating that he embraced a Christian confession. It testifies to a religious awareness emanating from a recognition of the existence of his fellow-men. As early as 1902, in the letter he wrote to his sister Sara, Eggeling manifests this awareness:

“... I know only too well that an artist must suffer, and be prepared to suffer, but what an immeasurably exalted lot is his, and for that matter, if one wishes to do some good for mankind, how can one think of living peacefully and leisurely? Think only of Him who did the greatest good in this world, he gave his blood – why? he loved this world. It may seem as though I were religious but unfortunately (?) that is not the case, it was quite simply the first example that came to my mind. . . .” (See p. 24.)

Eggeling's notes also contain the following passage:

“... Ansteckend sein, aber den Anforderungen des religiösen Bewusstseins genügen. Entdecken die Schönheit weil wir lieben. . . .” (See p. 102[4].)

Eggeling's conception of God does not imply a personal God to profess adherence to or believe in. God's significance is His superindividual quality, His quality of infinity:

“... Gott – durch nichts begrenzt also unpersönlich. . . .” (See p. 103[7].)

In the section [*On the spiritual element in man. On different methods of composition.*] he says:

“... Geist ist eine Äusserungsform Gottes gegenüber dem Menschen und die darum eine *Gemeinsamkeit* für alle Menschen bildet. . . .” (See p. 99(14).)

Eggeling's striving for the absolute in art, this final reckoning with nature which we shall return to in a later context, is based on his conviction that it is only by penetrating the surface of things that one can achieve community:

“... Die heutige Gemeinschaft des Publikums ist falsch. Alles was ihm dargeboten wird geht von der Oberfläche der Dinge aus. Erst wenn mit der Erscheinung gebrochen wird und die Tiefe als Masstab aufgestellt wird, kann eine Gemeinschaft ermöglicht werden. . . .” (See p. 105[22].)

Man's function is not to record life – such an existence would be merely vegetative – but to record the spiritual element in life.

The last part of *Gemeinschaft* is devoted to several quotations from Wilhelm Worringer's book *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. First presented as an academic thesis in 1906, it was published two years later and has since then appeared in several new editions, the most recent of which were issued in 1948 and 1959. This admirable treatise with its sensitive and objective analyses elicited a strong contemporary response and played a prominent rôle in the artistic debate of the 1910's and 20's.

As Worringer points out, he relies in many respects on the researches of the Vienna historian Alois Riegl, as presented in the latter's important works *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. (1893), and *Die spätromische Kunstindustrie*. (1901–1923). Like Worringer's own, Riegl's researches are concerned with the points of contact between Oriental art and that of antique times, and the transition of classic art into the Western European art of the Middle Ages.

Worringer's study is based on the theory that modern aesthetics in its researches starts out from its own situation and transfers its own impressions and feelings to the object of appreciation. Worringer, borrowing a quotation from Theodor Lipps (a German aesthetician and philosopher, and one of the most prominent advocates of *the idea of empathy*), describes this as “*Aesthetischer Genuss ist objektivierter Selbstgenuss*”.³⁵ Modern aesthetics, Worringer feels, taking the idea of empathy (*der Begriff der Einfühlung*) as its point of departure, is inapplicable to large areas of art history. As a complement to this aesthetic subjectivism a doctrine is needed which starts out from the shape of the object of aesthetic appreciation and strives to understand and interpret the artistic will (*Kunstwollen*) underlying the product of artistic creation.

One such complementary antipole is man's urge towards abstraction (*Abstraktionsdrang*). Worringer

defines the two concepts underlying this dualistic approach as follows:

“. . . Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebenverneinenden Anorganischen, im Kristallinen oder allgemein gesprochen in aller abstrakten Gesetzmässigkeit und Notwendigkeit. . . .”³⁶

The materialistic school of thought prevailing in 19th century art appreciation saw the primitive work of art as a product of three factors: utility value, raw materials, and technique. This school of thought consequently adopted skill (*das Können*) as its point of departure. The modern school, on the other hand, regards the evolutionary history of art as a history of will (*eine Geschichte des Wollens*), starting out as it does from the psychological premise that skill is a secondary result of will.

Worringer holds that the will towards abstraction is what originates *all* art, and remains the dominant factor among certain peoples on a higher level of culture, whereas in the civilization of ancient Greece and other western cultures, for instance, it gradually diminishes to be replaced by the will towards empathy (*der Einfühlungsdrang*).

Worringer defines the psychic conditions for artistic creation as follows:

“. . . Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Aussenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer grossen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Aussenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transzendentalen Färbung aller Vorstellungen. . . .”³⁷

Fundamentally, Worringer regards the whole complex of metaphysics as man’s coming to terms with nature.³⁸ He also sees the elimination of space in visual form as a prominent element in the will towards abstraction, since space links material objects together.³⁹

Worringer’s book ends in a statement explaining that transcendental art lost ground with the arrival of science. Art was divorced from science. The new art that took its place was the classic art. The conception of a world organized by intellect that was presenting itself to man, gave him the same sense of security which his transcendently inclined fellow

“. . . nur auf dem mühsamen und freudlosen Umweg völliger Entorganisierung und Lebensverneinung erreicht hatte. . . .”⁴⁰

Worringer’s book has indubitably influenced Eggeling’s artistic doctrine a great deal. It even seems as though Worringer’s definition of the will towards abstraction might apply to Eggeling’s personality as well:

“. . . der Abstraktionsdrang [ist] die Folge einer grossen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Aussenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transzendentalen

Färbung aller Vorstellungen. . . .”⁴¹

Worringer also discerns a strong desire for redemption (*Erlösung*) in this philosophy:

“. . . In der transzendentalen Färbung der religiösen Vorstellungen dokumentiert sich aufs klarste ein starkes, vom tiefsten Weltinstinkt bedingtes Erlösungsbedürfnis. . . .”⁴²

And we recall Eggeling’s words to Erich Buchholz, quoted in the preface to this book: “*Wenn uns nur einer von der Kunst erlösen würde!*”

My notes refer to the fifth, unrevised edition of Worringer’s book *Abstraktion und Einfühlung*. . . , published in Munich in 1918.

[On composition. On criticism.]

The fourth chapter of Eggeling’s posthumous notes consists of annotated (in French and German) sketches. These sketches are studies of form in which Eggeling experiments with the expressional values and potential of line. They are part of his form alphabet and express his search for a code of laws for art; they are probably archetypes for Eggeling’s *Generalbass der Malerei*.

This search for a code of laws, for an absolute art, can be interpreted as an intellectual need to organize a world in which the order of things is constantly threatened. Eggeling’s personality hints at a profound dualism: the restlessness and desire for redemption typical of a man tending towards a transcendental view of life, and, possibly in conflict with this, the intellectual urge to establish a code of laws regulating this world. It is these two poles which define the scope of Eggeling’s artistic development.

A basic theme in Eggeling’s thorough-bass is his antithetic ordering of terms: horizontal and vertical axes are placed in contrast to each other. Empty, filled, assembled, extended, open, closed, small, large – these are some of the polar contrasts Eggeling uses. They serve as formulas, invariable units – Eggeling applies them to geometrical figures which he calls volumes – which in rhythmical order change their positions in the picture.

The sketches in this chapter probably form an initial stage in the conception of Eggeling’s scrolls *Horizontal-vertical Orchestra I–III*.

In annotating his sketches, Eggeling uses the following French terms, written in full or in abbreviated form (see pp. 107–114):

vide = empty

haut = high

rempli = filled

ram. (*ramassé*) = assembled

all. (*allongé*) = extended

gr. (*grand*) = large

bas = low

hor. (horizontal) = horizontal

vertic. (vertical) = vertical

droit = straight

courbe = curved

fermé = closed

ouvert = open

déf. (défini) = defined

ronde = round

lourd = heavy

elliptique = elliptic

cylindrique = cylindrical

léger = light

cubique = cubic

carré = square

simple = simple

conique = conic

frag. (fragmentaire) = fragmentary

He also uses a few Swedish nouns in these annotated sketches (see p. 114):

vatten = water

stad = town

berg = mountain

himmel = sky

kullar = hills

In the sketches annotated in German we find the following formulas (see pp. 119–121):

Gesamtgrundform = total basic form

offen = open

ungeometrisch = ungeometrical

geschlossen = closed

geometrisch = geometrical

Partialgrundform = partial basic form

Füllung = filling

gesamtfragmentiert = total fragmentation

einfach = simple

gefüllt = filled

leer = empty

Tonsatz = suite, movement

Umriss = outline

regelmässig = regular

Fragmentform = fragment form

unregelmässig = irregular

kompl. (kompliziert) = complex

heftig = vigorous

schwach = weak

Einzahl = unit

Vielzahl = multiple

lakonisch = laconic

Eggeling describes the system he follows in his work in the following words:

“... En organisant l'ensemble il n'est pas question de commencer en dessinant tel ou tel objet ou même tel groupe de formes. Il faut décider exclusivement la forme générale des volumes tout en les mettant dans le rapport voulu. Puis il faut décider quelles formes ces volumes sont destinés à recueillir. . . .” (See p. 108.)

The annotations on the sketches on p. 110(36) comment on:

1) the *vertical* axes (drawn with coarse pencil strokes), extended large form (*allongé grand*); the *horizontal* axes (drawn with thinner lines, shorter than the verticals), assembled small form (*ramassé petit*);

2) the need which remains is to establish the relations between the *verticals*, and subsequently between the *horizontal*s, at the same time defining the rhythm: if one vertical axis is *assembled high large*, the other is *extended low small*.

The sketches in the middle of the same page show similar configurations, turned a quarter of a turn. The verticals (in 1 and 2 above) have been transformed into horizontals, the horizontals into verticals. Through this interplay the image acquires an effect of movement and tension, of analogies and contrasts between the elements of the composition.

This reciprocity and contrasting effect is further developed on p. 111(37) in open and closed forms. *Fig. 1* has one open and one closed vertical, and one open and one closed horizontal side. *Fig. 2* has one closed horizontal and one open horizontal side. *Fig. 3* has two open vertical and two closed horizontal sides. *Fig. 3a* has one closed horizontal, one closed vertical, one open vertical, and one open horizontal side.

The note to *fig. 3a* reads:

“comme il ne reste qu'à établir les rapports entre les deux axes ouverts entre eux et les deux axes fermés, il faut cependant préciser le rythme: ainsi si ouvert est *horiz[ontal]* (dans le groupement ouvert) ouvert est *vertical* dans le groupement fermé.”

In the next page (p. 111(38)) Eggeling works with hatched vertical and horizontal volumes and demonstrates how they are closed vertically by letting a horizontal form block the upper part of the vertical body. After that the vertical volumes are opened in the vertical line. The sketches at the bottom of the page show vertical and horizontal volumes, open and closed horizontally.

The next page shows a variation on the same basic forms: the vertical form over the horizontal one, the horizontal one over the vertical one, etc. Below this some shaded volumes are sketched: one smaller and one larger, detached from each other and representing horizontally open, assembled volumes.

Below these sketches we see two horizontal volumes, a smaller one laid over the larger one. This configuration represents vertically closed, extended volumes. It is interesting to note that some sketches at the top of this page (p. 112(39)) depict the main structures of four houses. Probably this naturalistic motif formed the basis of Eggeling's abstract forms; having divested them from every figurative element, he retains their most expressive features: the horizontal and vertical axes.

Page 112(40) shows a variation of the same figures,

but uses the denominations *léger haut* for the lesser form, *lourd bas* for the larger, and in the following two sketches lets them change positions. A similar combination is practised for the terms *droit haut*, *courbe bas* – *courbe bas*, *droit haut*, etc.

The next page of sketches (p. 113(42)) shows a similar contrasting arrangement of the concepts *ramassé*, *allongé*, *petit*, *haut*, *grand*, *bas*.

Page 113(43) shows groupings of the same basic forms as in the preceding sketches, with the annotation: "Des deux groupes prendre l'axe s'ouvrant le plus".

Arrows indicate the direction in which the volume moves, or to which of the other volumes it is attracted; a new element – *movement* – enters the picture.

The next page (p. 114(44)) contains a hint (cf. p. 112) of an earlier stage and an origin of naturalistic elements before Eggeling arrived at his abstract form, as evinced by his use of terms like "water", "town", "mountain", "sky", and "hills" – incidentally one of the few times he uses the Swedish language. (See p. 114.) The basic forms are the same as in the preceding sketches, arranged in groups in which each figure changes position and varies in shape within the individual group.

Page 114(45) shows paraphrases of the same basic forms, arranged in complexes with four volumes of different dimensions whose surfaces are covered with varying patterns: each two of the four volumes show the same pattern; vertical hatching; horizontal wavy lines; short vertical strokes, etc. The "code" is probably that volumes with similar markings attract each other, in a horizontal or vertical direction, respectively. The shaded forms are designated by the word *vide* (+ or -), the others by the word *rempli* (+ or -). Part of the code is also that a plus and a minus form attract each other; here too, consequently, we find a movement or direction indicated.

The next page (p. 115(47)) holds a sketch of a landscape which in disciplined, stylized form depicts fields, hills, and a tree in a strictly symmetrical division of the picture's surface. A point worth noting is that the texture of the volumes resembles that filling out the forms on the preceding page of sketches.

Page 115(48) contains sketches of trees and bushes, among other things, all hatched with the diagonal, parallel pencil strokes that are a typical Eggeling touch. Surrounding these naturalistic motifs, several groups of abstract volumes are drawn, similar to those shown on pp. 112–114.

The text reads:

"Ein grosses aufgeteilt bestehend aus den beiden grösseren Volumen	ein kleines Volumen aufgeteilt bestehend aus den beiden kleineren Volumen."
--	---

The next pages (116(49)(50), 117(51)) deal with

the relations between public, artist, and critic. What Eggeling demands of the critic are an objective argument and a language free from subjective statements (similar ideas, as we know, are expressed in his article *Theoretical presentations of the art of movement*, and in the chapter of his notes called [*On the spiritual element in man. On different methods of composition.*]). What Eggeling demands of the artist is an articulate and clear form language.

The next four pages (117(52)), 118(53)(54)), 119(55)) deal with problems of composition. The first, which bears the title *Japanisch*, carries the instruction that each individual part of a drawing must first be practised separately, "unzählige Mal", before the different parts may be practised in combination.

The following pages contain aphorisms and sentences stressing the need for a work of art to contain a maximum of expression, conveyed by the most effective means. Here we also find a sentence embodying the antitheses and contrasts which Eggeling expressed in his compositions:

"... Synthese x Analyse bedingen einander in Feindschaft. Die grösste Verständlichkeit mit der grössten Unverständlichkeit vereinen. . . ." (See p. 118.)

Page 119(56) shows a series of abstract sketches, divested from all naturalistic resemblance. They are grouped in pairs and, although composed of similar elements, of varying expression. Reading these forms, we find that each one of them includes elements from the next: one stands to the other as a part to the whole. Eggeling arranges these basic materials in the following system:

	offen			
„Gesamtgrundform	ungeometrisch	Gesamtgrundform		
geschlossen				
Umriss	geometrisch	Partial	„	offen
		geschlossen		
Partialgrundform	geometrisch	Umriss	ungeometrisch	
Füllung	geometrisch	offen	geschlossen	
1	Geometrisch – geometrisch			
2	Geometrisch – ungeometr.			
3	Ungeometr. ungeometr. . . ."			

On the next page (120(57)) Eggeling has sketched a suite illustrating contrast and analogy and based on geometrical and ungeometrical form. The two sketches forming the group at the top left show a mutually contrasting relationship, which is in polar contrast to the analogous relationship obtaining between the forms in the group at left and the one at right, resulting from the fact that each group's geometrical and ungeometrical form has analogous elements.

This theme is then varied by the introduction of two new forms, one with an ungeometrical, the other with a geometrical contour. The contrast and analogy motif is repeated in two sketches: a circle surrounding a square, and a square surrounding a circle. In these

two sketches the surface pattern is analogous.

Below, we find a form system in which total basic form, partial basic form, and fragment form are ordered in rhythmic groups: regular and irregular sequences alternate in metrical succession.

On the next page (see p. 120(58)) we find, among other things, four groups of drawings containing eight basic forms in geometrical and irregular (simple and complex) composition; each group contains one such basic form of either kind.

The last page of this section (see p. 121) starts with some condensed notes on music. It is not quite clear what they refer to:

“Allgemeine Formeln heute
 Oktaven: Neukomposition
 2 Arten Abstr. Papiere
 aufsuchen.”

heftig kontrastiert in tiefem Ton
schwach “ “ “ “

Below this we find three solutions to problems of visual representation:

“Was sprachlich nicht entwickelt erfährt die Vollendung:

- 1. durch Hochklappen von Complexen die sonst durch seitliche Perspektive zu reduziert sind.
- 2. durch fächerartiges Ausbreiten von Gruppen die sonst geltungslos wären.
- 3. durch Blosslegen von Zugedeckten Formenfamilien.”

At the bottom of this page are four sketches in which unit, multiple, open, and closed are set in polar relation to each other. Two of the sketches illustrate the following relationship: when the large group, or main group, expresses a unit, the subgroup should express a multiple and have an open (approximate meaning = “thinly lineated”) surface structure. The other two sketches show the reverse relationship.

The pages of Eggeling’s manuscript are numbered from 30 to 59. Page 41 and page 46 of these were lacking in the copies to which I have had access.

[Seven separate sheets.]

The last seven pages of Eggeling’s posthumous notes likewise deal with methods of composition. First comes a page with four sketches and accompanying text (see p. 122) in which Eggeling, as he so often does, uses dialectical concepts to illustrate the form’s function and significance in the image.

The figures demonstrate the potentialities of line and surface: a circle drawn in outline (linear definition without surface); a hatched circle (surface without linear definition); a shaded triangle with heavily outlined contour (surface with linear definition); a hatched triangle with horizontal, parallel lines (line

with surface definition).

These concepts are arranged in the following form system:

“(1° moralisch 2° materiell)
1° Willensähnlichkeit – Grenzanalogie
(moralisch 2° materiell)
2° Willensunterschied Grenzkontrast
1° materiell 2° moralisch
1° Wesenskontrast Materialunterschied
materiell moralisch
2° Wesensähnlichkeit, Innere Coordinationspunkte.”

The text that follows comments these relationships of analogy and contrast as follows: when essence and material are similar, dissimilarity of will is primary, similarity of will secondary. When there is similarity of will, dissimilarity in essence is primary, similarity in essence secondary.

The forms attract and repel each other through the analogies and contrasts they convey; in other words, they express movement.

The next page (see p. 123) contains sketches and rules to be observed in sketching (or painting) portraits – “. . . um die Ähnlichkeit genau zu gestalten. . . .” Point by point Eggeling indicates the details that must be observed, as for instance with regard to the eyes:

“Augenbraue hell, dunkel, Oberlid 1, Oberlid 2, Tränenwinkel, Unterlid 1, Unterlid 2, Auge, Ringe, obere, untere. . . .”

The principal rule is to elicit the most characteristic and prominent features in a face.

This page is followed by two pages of musical comments, which may possibly be fragmentary quotations from a longer text (see p. 124).

The next page (p. 125[5]) is connected with the scrolls *Horizontal-vertical Orchestra*. The text begins:

“*D’abord l’ouvert et fermé se réfère aux deux groupements: allongé et ramassé. . . .*”

Eggeling goes on to develop the idea that this contrast between open and closed, extended and assembled, also refers to the vertical and horizontal position, without regard to dissimilarities in material. The two assembled volumes must retain their assembled, their horizontal or vertical character. In the last paragraph Eggeling reverts to the concepts open and closed, stating that they refer to:

“*deux groupements de matière différente dont l’un ramassé, l’autre allongé, l’un horizontal, l’autre vertical. . . .*”

(In the section [*On composition. On criticism.*], p. 110, similar relationships are illustrated in sketches and annotations.)

The remaining two of these separate sheets from Eggeling’s notes contain aphorisms and maxims (see pp. 125, 126), for the greater part dealing with ethics, as for instance:

“. . . Ordnung in ein Chaos zu bringen, und die neue Lehre zu schaffen nach der die ganze Welt verlangt. . . .” (See p. 125.)

halb der bestehenden Gesellschaftswissenschaft und ihrer Methoden zu leistende Destruktionsarbeit. Wir haben die Zeit eines objektiven und positiven Aufbaues nur vorzubereiten, weil wir aus der Bedingtheit unserer Welt nicht hinaustreten können und wollen.

Unsere sinnesphysiologische und formfunktionell-physikalische Orientierung stellt uns im Gegensatz zu den bisherigen Techniken und Künsten vor die Einsicht, daß kein menschliches Erfahrungs- und Arbeitsgebiet um seiner selbst willen da ist, es ist in jedem ein analytisches Vorgehen im Unterbewußtsein über die Organmängel und Funktionshemmungen der menschlichen Psychophysis gebunden; dieses Tasten muß, in die Bewußtheit gerückt, eine unterste Annäherungs- und Ausgleichsgrenze zur Steigerung der somatischen Funktionalität ergeben. Von hier aus gesehen, ist die Maschine kein Apparat zur bloßen Ökonomisierung der Arbeitsleistung und die Kunst als einziges Produktionsgebiet, auf das das Kausalitätsgesetz keine Anwendung finden kann, trotzdem das Gesetz der Erhaltung der Energie auch dafür gilt, verliert ihren Charakter des Nutzlosen und Abstrakten. Die universale Funktionalität des Menschen verändert die Gesamteinstellung aller Arbeitsgebiete im Sinne erdatmosphärischer Bedingtheit und Notwendigkeit. Hieraus ergibt sich die dynamische Naturanschauung und die allgemeine Erweiterung aller menschlichen Funktionen, eine Anschauungsform wird geschaffen, die sich von der Dreidimensionalität als allzumenschlicher Hilfskonstruktion löst, ebenso wie sie die Vorstellung von der Trägheit aller Materie ablehnt. Der Generalnenner aller unserer Sinne ist der Zeit-Raum-Sinn. Die Sprache, der Tanz und die Musik waren Höchstleistungen der intuitiven Zeit-Raum-Funktionalität, und die Optik, Haptik etc. müssen auf einem neuen Wege nachfolgen, für den Ernst Marcus⁴⁴ im *Problem der exzentrischen Empfindung* wichtige Vorarbeit geleistet hat. Das Zentralorgan Gehirn ergänzt gewissermaßen einen Sinn durch den andern, es vervollkommt jeden durch gegenseitige Schwingungssteigerung unter Zeitübereinstimmung der Größe von Frequenz und Amplitude. Die dynamische Naturanschauung kennt hierfür nur ein Funktionalitätsprinzip der Zeit, die als kinetische Energie Raum und Materie bildet.

V. Eggeling

R. Hausmann

4–8. VIKING EGGELING, POSTHUMOUS NOTES EDITED AND COMMENTED

4. Film

[1]

Dauer bedeutet Erfindung, Schöpfung von Formen, ununterbrochenes Hervortreiben vom absolut neuen. Abstieg – Aufstieg. Aufstieg entspricht Reifen Schaffen und zwingt dem Abstieg ihren Rhythmus auf.⁴⁵

Entwicklungslehre: Zutreffende Deutung.

Natürliche Klassifikation: Zusammenrücken der Organismen, Teilung der Gruppen in Untergruppen, bei denen die Ähnlichkeit noch stärker ist u.s.f. Immer erscheinen die Gruppencharaktere als gemeinsame Themata die jede Untergruppe auf ihre besondere Art variiert. Verhältnis: zwischen Zeugender und Erzeugtem: Ideelle Verwandtschaftsbeziehungen.⁴⁶ Logisches Abstammungsverhältnis der Formen + chronologisches Folgeverhältnis der Arten.⁴⁷

(2)

Organismus: Mittler der Keime z. Fortsetzung. Entscheidend ist die Kontinuität des ins Unendliche gehenden Fortschritts.⁴⁸

Vorhersehbar in der Zukunft ist nur was der Vergangenheit gleicht, oder aus gleichen Elementen zusammengesetzt ist.⁴⁹

Gleiches Erzeugt Gleiches.⁵⁰

Alte *Geometrie* operierte mit statischen Figuren. Neue: erforscht die Variation einer Funktion d.h. die Kontinuität der Bewegung durch welche die Figur erzeugt wird. Grössere Schärfe bei unbewegtheit. Mit Einführung der Bewegung beginnt die Genese der Figuren.⁵¹

Mechanik der Umbildung (nicht Umlagerung).⁵²
Evolutionistische nicht mechanistische Anschauung.

(3)

Lehre mit starren Grenzen.

Unordnung neben Ordnung.
Weg der Natur: nicht Zusammenfügung und Summierung sondern *Zerlegung* und *Zweiteilung*.

Abstand zwischen Handlung u. Vorstellung = Bewußtsein.⁵³

Neben den Dingen stehen die Beziehungen.⁵⁴

Instinkt, ungeborene Stoff Erkenntnis auf *Dinge*
Intellekt „ „ Form Erkenntnis „ *Beziehungen*.⁵⁵

1° *Kategorisch* 2° *hypotetisch*.⁵⁶

Unser Intellekt hat das anorganisch Starre zum entscheidenden Gegenstand. Was das Reale an Fließendem birgt entgeht ihm ganz u. gar. Das Lebendige am wirklichen Leben.⁵⁷

Bewegung ist die Realität selbst. Bewegungslosigkeit immer nur scheinbar, relativ.⁵⁸

(4)

Verständigung der Gesellschaft: durch Zeichen.⁵⁹
Das *Instinktive* Zeichen ist *ein angewachsenes*.
„ Intelligente „ „ bewegliches.⁶⁰

Intellekt will anorganische Materie sowohl als Leben u. Denken umfassen. Sprache geschaffen z. Bezeichnung von *Dingen*.⁶¹

Meine Kunst organische Anorganische
die andere anorganische Organische.

Leben – Kontinuität = Schöpferische Entwicklung.⁶²

Wichtig – organische Gewebe in Zeichen zerlegt.

Intellekt *stellt* das *Werden* als eine Reihe von Zuständen dar.⁶³

Vergangenes das sich wiederholt befriedigt unser Intellekt.⁶⁴

(5)

Hier. Hier. Jeder Moment einer Geschichte birgt *Neues* das bisher dem Intellekt entschlüpfte.⁶⁵ Jeder Augenblick ist ein *Neues* ein *Mehr*. Das *Fühlen* wir sympathetisch, . . . [illegible];⁶⁶ ahnen es ausser uns, aber unser *Verstand* kann das nicht ausdrücken.⁶⁷

Verstand sucht Kausalität endlos dasselbe Ergebnis.⁶⁸

Der Verstand vermag nicht das was sich schöpferisches birgt zu ergreifen.⁶⁹

Genialität:

Das restlos Neue, wie das radikale Werden erkennt der Verstand nicht an. Lässt sich also eine wesentliche Ansicht des Lebens entgehen.⁷⁰

Verrantheit das Lebendige wie Totes zu behandeln. Alle Irrtümer in der Evolution der Menschheit sind davon abzuleiten.⁷¹

(6)

Alle Wirklichkeit, noch so fließend als starr zu behandeln definitiv fester Körper.⁷²

Intellekt natürliche Verständnislosigkeit für das Leben.⁷³

Instinkt nach Form des Lebens gemodelt. Organisch.⁷⁴

Wenn bewusst statt Handlung – beantwortet es die tiefsten Geheimnisse des Lebens.⁷⁵

Fortsetzung der Arbeit Kraft darum das Leben die Materie Organisieren.⁷⁶

Leben verfährt wie Bewusstsein n. Gedächtnis.⁷⁷

Blindgeborener gibt nicht zu entfernten Gegenstand zu erkennen ohne vorherige Wahrnehmung der dazwischen liegenden Dinge.⁷⁸

(7)

Sehen vollbringt das Wunder. Leben Neues gewordenen wird vom Instinkt vom innern Auge erfasst. Sieht in die Ferne: ist dem Verstand was das Sehen dem Tasten gegenüber.⁷⁹

Musikalisches Thema zuerst als Ganzes in eine gewisse Anzahl von Tönen transponiert – weiter ebenfalls als *ganzes* mannigfaltige Variationen – einfach die einen, kompliziert die anderen. Das Ursprüngliche Thema ist aber überall u. nirgends. Mehr *geföhlt* als gedacht.⁸⁰

gerade Linie Aristoteles Intellekt divergierende Linie (Plato) ist die Entwicklungsform *Instinkt*. Instinkt lässt sich nicht in Verstandeselemente auflösen.⁸¹

(8)

Weshalb denn verständlich?⁸²

Instinkt nicht Reich des Verstandes aber nicht ausser der Grenzen des Geistes: Antipathie Sympathie.⁸³

Beide wurden auseinander gesprengt statt durchdrungen gegenseitig zu bleiben.⁸⁴

Intellekt = Vermögen Raumpunkt mit Raumpunkt stofflichen Gegenstand mit stoffl. Gegenstand in Bezug zu setzen. Bleibt eher ausserhalb.⁸⁵

*Intuition eher gelebt als vorgestellt.*⁸⁶

*Instinkt Vermögen Zeitpunkt mit Zeitpunkt in Bezug zu setzen, ist Sympathie.*⁸⁷

(9)

Vermag diese Sympathie ihren Gegenstand zu erweitern, vermag sie über sich selbst zu reflektieren, so wird sie uns den Schlüssel des Lebensgeschehens reichen.⁸⁸

Intellekt geht auf die tote Materie.
Instinkt auf das Leben.⁸⁹

Der bewusst gewordene Instinkt ist fähig ihn ins Unendliche zu erweitern.⁹⁰

Bisherige ästhetische Intuition ergreift nur das Individuelle.⁹¹

Ein im gleichen Sinn orientiertes Suchen das sich das Leben als Ganzes zum Gegenstand macht führt die individuellen Vorgänge *in allgemeine* Gesetze über.⁹²

(10)

Leben wechselseitige Durchdringung und unendlich fortgesetzte Schöpfung.⁹³ Tier-Erinnerung abhängig von der Wahrnehmung. Menschen-Erinnerung *unabhängig* von der Wahrnehmung.⁹⁴

Vorteil der Erfindung geringes verglichen mit den neuen Ideen u. neuen Gefühlen die dadurch emporquellen überall. Erweiterung unseres Horizonts. Etwas frei walten zu lassen was durch die Materie gehemmt war – Hauptzweck.⁹⁵

Je mehr das Bewusstsein sich intellektualisiert, desto mehr verräumlicht sich die Materie.⁹⁶

Gemeinsame Form von Intellekt und Materie ist die Umkehrung einer und derselben Bewegung die gleichzeitig die Intellektualität des Geistes u. die Materialität der Dinge erschafft.⁹⁷

(11)

Was aber wirklich an sich bewundernswert ist u. Staunen zu erregen verdiente, das ist die unaufhörlich erneute Schöpfung.⁹⁸

Ordnung: 1° Natürliche Bewegung Fortschritt
kontinuierliche Schöpfung
2° Umkehrung der Bewegung.⁹⁹

Bei 1° das Lebendige
2 „ leblose automatische.¹⁰⁰
... [illegible]

Gesetze der leblosen Materie
Gattungen im Reiche des Lebens.¹⁰¹

Jedes Gesetz ist eine Beziehung zwischen Dingen und Vorgängen.¹⁰²

Wärmelehre: die sichtbaren verschiedenartigen Veränderungen lösen sich mehr u. mehr in unsichtbare gleichartige Zustände auf.

(11)

Wachstum u. Abnahme lösen sich endlos ab. Verwirklichung höherer Stufen werden erreicht durch Aufgabe eines Teils des Wesens unterwegs.¹⁰³

Logisch Verstand Psychologisch Verstand + Instinkt.

Jede Qualität ist Veränderung.¹⁰⁴

Form ist nur eine von einem sich Wandelnd genommene Momentaufnahme.¹⁰⁵

Drei Arten von Vorstellungen:

- 1 Qualitäten
- 2 Formen
- 3 Handlungen

Drei Arten von Bewegungen:
qualitative evolutive extensive.¹⁰⁶

(12)

Qualitative Bewegung:

Werden von gelb zu grün
evolutive: „ „ Blüte zur Frucht
extensive: „ „ Essen Trinken.¹⁰⁷

Erkenntnis: kinematographisch
Anpassung: kaleidoskopisch.¹⁰⁸

Gesamthaltung der Erkenntnis nach der Gesamthaltung des Handelns regeln. Intellekt muss der Handlung immer beiwohnen. Nur muss der Intellekt, um den Gang der Aktivität zu begleiten und ihre Richtung zu sichern, damit beginnen ihren Rhythmus anzunehmen.¹⁰⁹

Idee bedeutet: *Qualität*,
Form – Zweck oder *Plan* also adjektiv substantiv
Verbum.¹¹⁰

(13)

Bewegung meint mehr als nur Folge von Lagen es ist Entwicklung. Also kann die Philosophie jenen Grössen erster Art zwar die zweiten, nicht aber diesen zweiten die *Grössen erster Art* entnehmen. Spekulation muss von jener *2^{ter}* [*sic*] Art ausgehen.¹¹¹

Werden aber ist Tatsache.¹¹²
Grund-Realität.

Sprache: vom Geist isolierte aufgespeicherte Formen bloss, von der Wirklichkeit aufgenommene Ansichten aus der Dauer aufgegriffte Momente.¹¹³

Kinematographisch: kontinuierliche Bestandteile der Veränderung. *Alles Positive des Werdens*. Nicht wie eine Abstraktion schwebt die Ewigkeit über der Zeit. *Beziehung zwischen Zeit u. Ewigkeit*.¹¹⁴

(14)

Das bewegte Bild der Ewigkeit.¹¹⁵

Jede Form nimmt Raum ein wie sie Zeit einnimmt. Antike Ideenphilosophie geht umgekehrten Weg. Sie geht von *Form* aus. Sie sieht in der Form das Wesen der *Realität selbst*. Nicht eine von der Realität aufgenommene Ansicht, Schnitt sie setzt die Form in der Ewigkeit. Werden und Dauer sind Herabminderungen dieser unbeweglichen Ewigkeit. *Dehnung* in der Zeit *Ausdehnung* im *Raume*.¹¹⁶

abgeirrte Realität.¹¹⁷

Sinnliche Gestalten immer bereit ihre Idealität zu ergreifen nur gehemmt durch die Materie.¹¹⁸

(14)

Alles physische ist verdorbene Logik. Form ist mehr als Veränderung, Unveränderlichkeit mehr als Werden.¹¹⁹

Physische Ordnung wahrhafte Minderung der logischen Ordnung – Sturz der Logik in Raum u. Zeit. Was das physische an positiver Realität besitzt verdichtet sich zur Logik. Vom Sein im Raume ergreift man das unveränderliche System der Ideen.¹²⁰

Zum Wesen der Wissenschaft gehört Handhabung von *Zeichen* an Stelle der Gegenstände. Diese Zeichen sind an die allgemeine Bedingung aller Zeichen gebunden in dem sie eine starre Ansicht der Wirklichkeit unter festgelegter Form benutzen müssen.¹²¹

(15)

Um Bewegung zu denken bedarf es unablässige erneute Anstrengung des Geistes. Die Zeichen sind dazu da uns dieser Anstrengung zu entheben. Sie geben die Kontinuität künstlich für die Praxis bequem wieder.¹²²

Antike: Gesetze auf Gattungen
Gattungen auf Gesetze reduziert.¹²³

Beider Stellung zur Veränderung:
Alten glaubten ihren Gegenstand genugsam erkannt wenn sie seine Hauptmomente feststellten. Modernen betrachten ihn in jedem beliebigen Moment.¹²⁴

Um für jeden beliebigen Zeitpunkt die Lage eines Körpers festzustellen bedarf es *Zeichen* von anderer Exaktheit als jener der Sprache.¹²⁵

(16)

Unterschied tiefgehend aber eher Grad, als Wesensunterschied.¹²⁶ Moderne sieht Phasen Formen auf Formen: begnügt sich mit einer *qualitativen Beschreibung* der Gegenstände die sie organischen Wesen anähneln.¹²⁷

Antike die irgend ein Zeitmoment innerhalb dieser Periode sucht erzieht etwas völlig anderes. Keine *Veränderungen der Qualität* sondern *Quantitative* Abwandlungen. Also Messung der Grössen Merkmal der modernen. Moderne: Konstante Beziehungen zwischen variablen Grössen.¹²⁸ *Archimedes* Prinzip wahrhaft experimentelles Gesetz:

(17)

Gleichung drei variable Grössen:
1. Volumen eines Körpers
2. Dichtigkeit der Flüssigkeit worin man ihn taucht
3. Antrieb den er erleidet.

Die eine dieser Grössen ist die Funktion der andern.¹²⁹

Moderne *misst* nur *experimentiert* nicht, experimentiert nur um zu messen.¹³⁰

Alte Wissenschaft statisch. Veränderung als Ganzes oder Perioden als Ganzes. Trägt der Zeit nicht Rechnung.¹³¹

Modernen: Beziehung zwischen der grossen Achse der Bahn und der *Verlaufszeit* Galilei.

(18)

Einführung von Zeit Bewegung.
Betrachtung der Figuren.¹³²
Tochter der Astronomie.¹³³

Kepler aus der Kenntnis des gegenseitigen Standes der Planeten in einem gegebenen Moment Ihre Stellung für jeden beliebigen anderen Moment berechnen.¹³⁴

Jedes statische Gesetz nur Sonderansicht eines dynamischen Gesetzes – . . . [illegible] allein gewährt definitive Erkenntnis.¹³⁵

Zeit als Zeugung mein Prinzip.
Zeit als Länge Prinzip moderner Wissenschaft.¹³⁶

*Verzicht auf teuerste Gewohnheiten.*¹³⁷

(19)

Vervollständigung der Kenntnis der Materie. Entwicklung eines neuen Vermögens eine Perspektive über die andere Hälfte des Wirklichen. Denn einmal in Gegenwart der realen Dauer – so erkennt man dass sie Schöpfung bedeutet. Werden + Entwerden eine Einheit. Das Leben der Realität tut sich auf. Zum Intellekt tritt die Intuition.¹³⁸

Bei Wissenschaft, die alle Zeitmomente auf gleiche Stufe stellt ist Veränderung. Dauer keine Herabminderung, sondern der Fluss der Zeit die Realität selbst und was erforscht wird sind die Dinge die fliessen.¹³⁹

(20)

Neue Auffassung fortschreitende Wachstum des absoluten in der Entwicklung der Dinge, die unablässige Erfindung neuer Formen.¹⁴⁰

Bruch mit *Metaphysik* der Alten sie erblickten nur eine Art endgültige Erkenntnis.¹⁴¹

Alte Wissenschaft bruchstückhafte Metaphysik.¹⁴²

Ihre Metaphysik systematische Wissenschaft.¹⁴³

Unsere: dagegen Wissenschaft u. Metaphysik 2 entgegengesetzte *komplementäre Erkenntnisarten* deren erste ausschliesslich Momente während die zweite auf die Dauer selbst geht.¹⁴⁴

Vereinheitlichte Naturerkenntnis bei der Alten *Metaphysik*.¹⁴⁵

(21)

Dauer = Wirkende Kraft.

Rolle besteht darin den Rhythmus des Flusses der Dinge zu skandieren nicht aber darin sich anzuschmiegen dies sind die beiden Wege die sich der Metaphysik boten.¹⁴⁶

Gesetze die das Werden in bezug auf ein anderes Werden bedingen, ergreifen, sie sind ein beharrendes Substrat der Erscheinungen.¹⁴⁷

Gesetze nur Ausdruck von Beziehung.¹⁴⁸

Physik quantitative Beziehungen konkreter Dinge.¹⁴⁹

Bewusstsein koexistent der ganzen Natur überhaupt.¹⁵⁰

Von dem was sich entwickelt lehrt man uns nichts u. nicht von der Entwicklung,¹⁵¹ und das gerade habe ich gefunden.

[22]

Teile nicht auf dieselbe Weise behandeln wie das Ganze nicht dieselben Prinzipien auf Ursprung u. Ende.¹⁵²

Wahre Dauer Zeugung nicht Zusammensetzung von Teilen.

Leben u. Bewusstsein Aufstieg.¹⁵³ Materie sinkt.¹⁵⁴

5. [On the spiritual element in man. On different methods of composition.]

(1)

L'obscurité est le royaume de l'erreur.
Geistige Erneuerung im grossen Stil.

Wer zuerst den Weg sucht auf dem er sich zu einem Ziele begeben kann will nicht zum Ziele kommen; denn er macht den Erfolg abhängig vom Vorhandensein des Weges. Das *Ziel* muss er sehen und erreichen wollen und den Weg dazu *schaffen*.

Der Geist war ausgegangen von der Stadt, da Männer sich zusammentaten der Welt die Lehre zu bringen getragen von einer Kraft, der des Glaubens an ihre Tat.

Um bedeutend zu sein, muss eine Sache hin und wieder nachlässig sein, muss sie unregelmässig, abgerissen wild aussehen. Das Sublime und das Genie Shakespeares buchten wie die Blitze in einer langen Nacht; Racine ist immer schön.

(2)

Die grösste Schwierigkeit im Leben bleibt die Angst vor den Schwierigkeiten.

Unsere ganze Erkenntnis in allen Gebieten der Kultur, setzt sich aus einem System von Relationen zusammen; d.h. jedes Einzelne und Besondere darin hängt mit dem Ganzen derart zusammen, dass es nur in bezug auf dieses Ganze von Geltung ist, nur in Relation zu ihm Wahrheit besitzt, nur aus dem Ganzen heraus begriffen, erklärt werden kann. Eine einzelne Erkenntnis bleibt sinn= und belanglos so lange sie nicht in Beziehung zur Gesamtheit der Erkenntnisse des betreffenden Gebietes gebracht, in das Ganze, das Erkenntnisssystem dieses Gebietes eingeordnet wird. Mit anderen Worten: unsere Vernunft ist nichts anderes als ein Inbegriff, ein System von Relationen.

Wirtschaftliches. Sätt dig i förbindelse med en fotogr. och radera porträtt på gelatin för billiga pängar.¹⁵⁵

(3)

De l'impuissance de la Presse. Allmächtig wenn es gilt das Gute zu verhindern, gehässig zu machen – völlig machtlos, konstruktiv zu wirken, dem Guten den Weg zu ebnet. Gut zu tun ist niemals so einträglich als das

Gegenteil.

La mesure, la réserve, la proportion, la loi suprême de la raison. On peut dire que la modération est la respiration même du philosophe.

Kunst ist nicht was die grösste Anzahl regelloser Erregungen auslöst; es ist die zielbewusste strenge Kanalisierung einer möglichst knappen präzisen Wiedergabe zahlreicher sich aus wenigen Ausgangspunkten ergebenden Erregungen.

Gott verkauft uns alle Güter um den Preis der Mühe.

(4)

Das oberste und letzte Ziel aller intellektuellen Erziehung sei die Übung im Denken über die grossen Interessen der Menschen als moralischer und sozialer Wesen.

Es ist etwas unbekanntes Gesetzliches im Objekt, welches dem unbekanntem Gesetzlichen im Subjekt entspricht. Goethe.¹⁵⁶

Nur durch die „allseitige Offensivbewegung des menschlichen Willens“ durch den ewigen „Tagesbefehl des Geistes“ an die ungeordnete Natur kann der Krieg heilbringende Früchte bringen.

Bodenbeschaffenheit: steinig

sandig	Punkt	Geist
moosig		Körper
sumpfig	Linie	Freude
grasig		
nackt	Ruhe	Schmerz
eisglatt	Bewegung	

(5)

Vorgang: . . . [illegible]

- I. Einteilung offen geschlossen
- II. Rhythmus der Volumen untereinander
- III. Rhythmus der Volumen in sich
- IV. Bildresultat

Oft bietet die Natur zu viel, die Darstellung derselben würde die Klarheit des Ausdrucks völlig zerstören: man lasse denn fast alles fallen nehme einen einzigen typischen Fall und stelle ihn rein dar. – Im Falle wo zu wenig in der Natur geboten ist muss das Gegenteil gemacht werden.

Wenn ein Gegenstand vorhanden ist muss eine zweite Gruppe mehrere ähnliche Gegenstände enthalten und vice versa.

(6)

In der ursprünglichen Einheit des ersten Dinges liegt die Ursache aller Dinge.

Die Farbe spricht da, wo die Form nicht mehr sprechen kann. *Farben* benutzen und ausspielen die die Natur nicht hat, die in ihr nie vorkommen, sich also in *bewusstem Gegensatz* zu ihr stellen.

Der Ägypter betont einzig den Gegensatz der *organischen* und der *geometrischen* Formenwelt.

Die innere Einheit des Werkes verlangt in der Farbe dieselbe Distanz zur Wirklichkeit.

Mit Weiss, schwarz, reines Gelb Dunkelrot Türkisgrün lassen sich zugleich summarisch und eindeutig die Stoffdifferenzen der Erscheinung aussprechen.

Stoffunterschiede als *Formunterschiede* interpretieren ohne die malerische Einheit zu zerstückeln.

(7)

Neben Form und Farbe, um die Stoffdifferenzen zu vermitteln das zeichnerische Ornament setzen.

Lauter Varianten einfachster Körper benutzen. Jede Form auf ihre einfachste *Grundlage* zurückführen.

Der künstlerische Reichtum liegt nicht im willkürlichen Erfinden sondern im formalen Abwandeln der einfachsten Motive.

Gesamtorganisation bestehend aus vier in rhythmischem Verhältnis stehenden Bildern.¹⁵⁷

(8)

Durch die Inkonsequenz des Weglassens der den Rhythmus ausmachenden Bestandteile in den *Volumen an sich*, (Fall III), lässt sich zweifellos eine Wirkung von grösserer elementarer Kraft erreichen. Das dadurch entstehende Summarische, Primitive wird unter Umständen die Inkonsequenz aufwiegen, denn die unerbitterliche Konsequenz bis in die letzten Teile, welche zwar eine gewaltige Bereicherung bedeutet, muss jedenfalls durch eine Schwächung des Elementaren bezahlt werden.

Entschlossen heisst: Linie als Linie wirken zu lassen, Fläche als Fläche u.s.f.

(9)

Man muss das Weglassen verstehen; wenn ein Produkt sagen wir 21 Teile hat, nur sieben aber genügen um alle guten und wirksamen Ausdruckselemente zu enthalten, dann lasse man getrost die 14 überzähligen Teile fallen.

Der Stil, das ist die durch das Zusammenfassen erzeugte Ordnung.

Sich peinlich im Nötigen seiner Kunst bescheiden und nie die Grenzen überschreiten.

Zu den Quellen seiner Kunst zurückkehren.

Die Zutaten eintägiger Einfälle vernichten, diese nackte Sensibilität der modernen Kunst. Das mit dem Klassischen verwandte verlangt dauerhafte Formeln.

(10)

Alle Menschen sind beteiligt an dem Ziel, die Erde zu einem himmlischen Reich zu machen, in dem jede irdische Verrichtung auch einen geistigen Sinn hat; den Sinn da zu sein auch für den fernsten Nebenmenschen.

Entweder beharren sie in Trägheit: Untermensch oder sie vergessen die Existenz der anderen Menschen: Übermensch. Beides ist Sieg des dämonischen Elementes der Natur und gleich chaotisch vernichtend. Die Gegner des Menschen sind demnach die Trägen und die Vornehmen. Wer das Ringen um das geistige Ziel des Menschen zu Ende kämpft, der findet zuletzt, dass sein Ende kein Ende ist, sondern jedes seiner Worte, jede seiner Taten werden mit tausend neu-erweckten Menschen ringen.

Wir können gar nicht endgültig genug, gar nicht äusserst genug sein. Vergessen wir nie, dass erst wir selbst die Tatsachen schaffen.

Feststellungen allein, auch die tiefsten, fördern weder Euch noch uns. Es kommt darauf an dass wir unser Ziel unser Tatsache, unsere Schöpfung! bewusst wirklich vor uns hinsetzen.

(11)

Eine ungeheure Umgrabung des Bewusstseinszustandes ist nötig, ist möglich. Man denke, welche unermessliche Güte dazu gehört verständlich zu sein, immer wieder von vorn anfangen, das heisst doch: menschlich! – In Kritiken sind Urteile wie: schön nicht schön, gefährlich, harmlos u.s.f. nur dumpfes Gerede. Vielmehr gehen Sie zu jenen Leuten hin und reden Sie Ihnen zu. Ihr Erscheinen wird schon die höchste Verblüffung hervorrufen, und Sie haben halb gesiegt. Sehn Sie dass Sie ein neuer heutiger Typus sind noch hingerissener als es ehemals die Urchristen waren. Dass Sie allen Gefahren entgegengehen. Tun Sie alles was physisch auf den Menschen wirkt. Reden Sie laut und leise, taktvoll und taktlos. Singen Sie, beten Sie, rutschen Sie auf den Knien durchs Zimmer. Nur zeigen Sie, dass Sie die Person von der Sache nicht trennen! So sollt Ihr Euer Fühlen lenken! Wenn unsere Gegner sagen „Gesinnung allein

(12)

sei nichts – wenn die künstlerische Fähigkeit mangle“, denn müssen wir immer zeigen dass Gesinnung sich nie am Unvollkommenen nachweisen lässt, sondern stets nur da, wo sie zu Ende spricht.

Kunst an sich ist nichts – der Inhalt ist alles. Das heisst Inhalt in dem Sinne des Geistigen, Heiligen genannt. Es sei nun enthüllt: wir, wir gaben der Kunst indem wir sie aus dem angemassten Inhaltswert vertrieben – erst wieder den Inhalt. Sie empfing neuen Quell, neues Sein, Neue Aufgaben, Wir befreiten sie vom Totgebären und führten zur Schöpfung.¹⁵⁸ Den wirklichen Schöpfern sind ihre Künste nur *Verständigungszeichen*. Doch nicht das Zeichen selbst nicht die Verständigung sind wichtig. Wichtig ist worüber man sich verständigt.

Wir sind *gegen* die *Musik* – für die Erweckung zur Gemeinschaft

gegen Gedicht für die Aufrufung zur Liebe

gegen Roman für die Anleitung zum Leben

(13)

gegen das Drama, für Anleitung zum Handeln

gegen das Bild – für das Vorbild.

Und ist man nur einigermaßen Mensch, dann wird man auch nicht Künstler sein, sondern Mitteleiter, inspirierter Geber, Ausrufer der ewigsten Forderungen von Menschensinn.

Wir müssen die Würde des Geistwesens Mensch als letztes und erstes Ziel des Lebens vor uns setzen.

Zielsetzen ist Rationalismus.

Kein Ziel setzen ist: Sünde.

Das Ziel selbst nur zu nennen ist ein ungeheurer Griff in die Welt. Allein nie dürfen wir die furchtbarste Mahnung in Vergessenheit fallen lassen: Das Dasein selbst existiert nicht; das Bestehende existiert nicht. Wir machen alles erst!

Ohne eine Änderung unseres Bewusstseinszustandes aus dem geduldig Dumpfen ins menschenartig Helle hilft nichts.

(14)

diese Gigantenarbeit, das Leben nicht im Relativem, welches uns fesselt, sondern zum Absoluten, welches frei macht, diese erbitterte aller Tiefbohrungen diese Umwühlung von Ewigkeit her ist *Rationalismus*.

Lasst nichts unversucht. Denn es geschieht nichts von selbst, sondern der Mensch erlangt alles erst durch seine Unternehmungen. (Herodot)

Geist ist eine Äusserungsform Gottes gegenüber dem Menschen und die darum eine *Gemeinsamkeit* für *alle Menschen* bildet. Geistige sind die Menschen welche durch die *Gemeinsamkeit* vor dem Absoluten sich in einer besonders grossen Verantwortlichkeit gegenüber den anderen Menschen verpflichtet fühlen. Bisher war: Nehmen, Wucher, Selbstgenuss. Unser Ziel ist die strömende, zeugende Fruchtbarkeit.

(15)

Der Gegner, hält das Erlebnis nicht für die Lehre des Lebens, nicht für den Weg, den wir durchs Material hindurch zum Unbedingten nehmen müssen, sondern für sein Ziel. Aber Gegner sind sie keine. Nur Mitläufer der vergangenen Zeit. Wenn sich herausstellt dass sie nur die Oberhand suchen, dass ihnen die Sache gleichgültig und nur der Streit wichtig ist; dass ihnen das Vergnügen künstlerischer Schlussfolgerungen lieber ist als der Ruf der Menschlichkeit; dass sie nur blosse Themen behandeln und nicht Handlungen vertreten und dass sie auch nur über ihre

Themen denken, schreiben, reden, ohne im geringsten ihren persönlichen Leib mit ihren Worten zu identifizieren – Wenn sich herausstellt dass jene nur ruchlose Betrachter sind, anstatt Zeuger zu sein, dann ist damit nur ein gravierender

(16)

Beweis gegen uns selbst geliefert. Dann haben wir selbst nichts getan um irgendeinen Menschen von der Würde des geistigen Lebens zu überzeugen. Wir überzeugen eben nicht, weil wir selbst kein Beispiel geben. Ohne persönliches Beispiel können wir auch nicht Führer sein. Nur die Führer haben das Recht, die Fähigkeit und den Standpunkt zu einem Lebensurteil über andere zu haben. Ein Urteil abgegeben aus Hochmut, ist gar nichts wert, es ändert nichts. Zwingend ist nur ein Urteil aus Liebe.

Es kommt zuerst nicht darauf an Meinungen einzupreisen sondern sie zu vertreten. Es kommt zuerst darauf an seine Meinung selbst zu sein. Es gibt kein Privatleben. Nur öffentliche Menschen oder wir sind nichts – oder wiederum

(17)

wird, wenn die Person von der Sache getrennt ist, alles wieder niedergebrannt werden.

Jeder Mensch ist geschaffen, ein Führer zu sein, ist unersetzlich. Aber Leben im Geiste ist zuerst Leben auf der Erde, wirkliches Leben, Lebendigsein im Fleisch. Und nur wenn wir zuerst selig sind über die Existenz des Nebenmenschen werden wir dem Nebenmenschen Führer sein. Der Führer weiss wie er seinen Augen kommandieren kann und er muss auf neue Register der Erregung sinnen. Er weiss dass die Menschen um ihn grauenhaft ungewiss leben und dass er sie nur aufrecht erhält in dem er ihnen von Z. zu Z. die Ewigkeit nennt.

Der Führer befremdet uns weil ihm nichts Thema ist sondern alles Idee. Er denkt nicht wie wir fahrlässig zurückgezogenen *über* eine Idee nach, sondern er denkt *in* einer Idee. Er scheint uns beschränkt

(18)

zu sein. Doch seine Begrenzung lässt in Wahrheit nur diejenigen unserer Lebensangelegenheiten zu sich, die ihm zu wirklichen Lebensleitern werden. Wir erwarten vergeblich, dass er unsere bequeme Allseitigkeit zum Ausgang des Führerthums nehme. Wir erwarten dies

darum, weil wir selbst nichts für unsere Angelegenheiten tun, sondern sie nur betrachten wollen. Weil wir die *Tat für uns* immer einem anderen zuschieben wollen. Aber wohin führt der Führer er führt zum Geist. Führer sein heisst zum Geist führen. Allein zum Geist. Wer nicht zum Geist führt kann vielleicht ein begabter Vortänzer sein, aber nie ein Führer. *Der Geist ist das Palladium der Gemeinschaft.*

Die Materie ist das Abzeichen der Isolation.

(19)

Alles was an uns erlebt, das Seelische, das Aussergeistige, ist ungöttlich. Das Leben ist Liebe, wir haben zu geben, geben geben. Das vergehende Zeitalter versuchte das blosses Bild des Lebens zu geniessen ohne es selbst zu schaffen. *Aber wir haben zu leben, um mit unserem Leben der Welt geben zu können.*

Erbsünde: Isolation, Insichsein, Einzelner sein. Nehmen der sein.

Erliebe: Geber, Schöpfer sein Genosse Mitmensch, Bruder sein.

Gemeinschaft.

Nichts übrig lassen von sich für einen anderen als den öffentlichen Menschen. Kein Privatleben keine Privatansichten, Privatfreunde Privatfreuden mehr.

Das Denken der Wille die Verwirklichung sind untrennbar.

(20)

Aber schon das Denken, das mit unserem Leibe sich völlig decken muss um uns zu geistigen Wesen zu machen errichtet uns Hindernisse auf dem Weg zum Geist. Unsere Feigheit vor dem Verwirklichen müssen rettet sich zu den niederen Anwendungsarten des Denkens in ungeistige Surrogatprozesse. Diese sind auf der Seite der Abstraktion: der Formalismus. Auf der Seite des Figürlichen: das Bild die Vorstellung. Beides Mangel an *Verwirklichungsursprung*, führt also zu noch grösserer Isolation.

Der Glücksfall ist kein Zufall. Vielmehr, er ist das Wunder. Und jedesmal wenn der Mensch das Denken ganz mit sich identifiziert, wenn das Geistige so um ihn Sphäre bildet, dann perlen um ihn die Wunder auf.

(21)

Die Welt könnte voller Wunder sein, aber die Seele hält uns von ihnen zurück. Nicht das Geistige des Menschen nicht sein wollendes Denken in Wirkung wartet auf Wunder; das Denken *tut* das Wunder.

Die Seele wartet auf das Wunder weil sie von ihm eine Bereicherung erhofft. Die Seele ist vom Denken abgesondert, geflissentlich. Sie ist nicht da um zu verwirklichen, sie will sogar nicht verwirklichen. Sie will in sich sein. Die Seele ist ein Zufluchtsort. Ein Besitz. Es kommt aber darauf an kein Geheimnis mehr zu haben, kein Fürsichsein, kein Privatleben. Es kommt darauf an zu verwirklichen. Die Seele kennt nicht Werte. Nicht Recht noch Unrecht, nicht den Ursprung der Handlungen noch ihr Ziel. Sie kennt nur Wirkungen und sie nimmt alle als gleichen Sinnes an.

(22)

Sie wird darum stets zur Apotheose der Gewalt, denn die Gewalt beruft sich auf Macht, Geheimnis und inneren Besitz.

Busoni. Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen als des allein ihr zufallenden Bezirks der Erscheinungen und der Empfindungen sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder in einen Lachspiegel reflektiert die bewusst das geben will was in dem wirklichen Leben *nicht* zu finden ist: Aussergewöhnliches mag mit eingeflochten sein damit der Zuschauer der Lüge auf jeden Schritt gewahr werde und nicht sich hingebende wie einem Erlebnis.¹⁵⁹ *Also* wie in der *Malerei* – von der drückenden Schwere des Gegenständlichen dem Zwange des dreidimensional

(23)

Räumlichen sich loslösen, über den Zwang fesselnder organischer Logik hinausheben, in eine Sphäre die nicht das Leben, sondern seinen farbigen Abglanz gibt.¹⁶⁰

Lo spirito è arrivato per mezzo dello sviluppo della intelligenza a dominare il ritmo della materia e ad asservirselo. Der Geist ist durch die Entwicklung der Intelligenz in die Lage gekommen den Rhythmus der Materie zu beherrschen und ihn sich zu ... [illegible] zu bedienen.

Cézanne. Ich wollte die Natur kopieren und nie gelang es. Dann sah ich dass die Sonne z. B. sich nicht abbilden lässt, dass man sie durch eine andere Sache, durch die Farbe, bildlich darstellen muss.¹⁶¹

Die Tatsache besteht, dass man ein Werk peinlicher Anstrengung missachtet; man bewundert künstlerischen Nihilismus. In Zeiten des Niedergangs ist jedermann Anarchist, die, die es sind, und solche, die wähnen es nicht zu sein. Denn jeder nimmt die Regel an sich selbst

(24)

man liebt leidenschaftlich die Ordnung, aber nicht die Regel, die man empfängt, sondern die man selbst schafft.

Wie kam alles Gute auf den Hund?

Die atmosphärischen Valeurs verschwinden und sind gleichgültig.

Synthetisieren heisst nicht notwendig vereinfachen in dem Sinn dass man gewisse Teile des Gegenstandes unterdrückt, das heisst vereinfachen um es verständlich zu machen. Synthetisieren heisst vor allem, einer Hierarchie einfügen; jedes Bild einem einzigen Rhythmus unterwerfen, einer Dominante; opfern, unterordnen – verallgemeinern. Alle Formen auf die kleine Anzahl der Gebilde, die wir denken können zurückführen. Die Formeln Cézannes sind lichtvoll und bestimmt, niemals vage.

Er belastet das gerechte Gleichgewicht zwischen Natur und Stil durch keine Abstraktion.

(25)

So vollbringt man das Wunder unter Mühe und Bedenken die ganze naive Frische zu bewahren.

Unwirklich.

Umwertung – *dunkel* auf hell
in *hell* auf dunkel¹⁶²

desgleichen	schwer	–	leicht
	warm		kalt
	offen		geschlossen
	gefüllt		leer
	allongé		ramassé

Alles was *natürlich* ist *meiden*,
sich also in bewusstem Gegensatz zur Natur stellen.

Will der Geist zur Vermittlung dienen muss er sich eines Körpers bedienen, ob nun dieser Körper in dem Sinne gegenständlich ist dass lauter flache geometrische Gegenstände darin enthalten ist oder ob auch raumkörperliche

(26)

Gegenstände die zwar geometrisch aber auch Körper die in der Natur vorkommen erinnern – etwas absolutes kommt dabei nicht zu Stande. Ein Kompromiss muss immer da sein und das Wesentliche ist nicht ob gegenständlich oder gegenstandslos sondern *wie* die Stilbildenden Organe durch einheitliche Verkettung und Ordnung verwendet worden sind.

6. Gemeinschaft

[1]

Eigentliches Lebenswerk ist enthalten in dem was uns quält u. scheinbar hindert unser vermeintliches Lebenswerk zu erfüllen. Sich bedauern grösster Fehler.

Persönliche Zwecke des Individuums ausschalten. Liebe in sich steigern unbekümmert um die Folgen des Tuns. Wir gehören der Erde – nicht umgekehrt. Keine Utopie. Materielle Einstellung Utopie. Kein Gegen-einanderleben. Gemeinschaftsziel: Verwirklichung auf den letzten Grundlagen der Existenz des Menschen als eines geistigen Wesens. Aufbau eines neuen geistigen u. einfachen Lebens. Mensch v. göttliche Geburt.

[2]

Das Geistige Leben existiert schon vor unserer Geburt – nach dem Tode. Dem wahrnehmbaren zeitgenössischen Leben möglichst viel Raum u. Freiheit.

Die Sinne geben nur eine einseitige u. sehr beschränkte Erkenntnis der andern Wesen. Wir müssen unsere Erkenntnisphäre erweitern.

Welt mitschaffen.

Ich – Ursprung aller Dinge aber nur Teil.

Mensch allein vor Gott gestellt.

Bewusstsein umwälzen.

Bekämpfung jeder Gesellschaftsform die nur [um] ihrer-selbstwillen auftritt.

[3]

Unsere Vernunft z. Bewertung der fleischlichen Begierde benutzt.

Geistiges Verhältnis – alles Fremde aussondern um das Geistige recht schätzen zu können.

Rein geistige Kunst, Vorbild des geistigen Handelns.

Gesellschaftsprodukt Kunst abgelehnt = Besitz Privileg abgelehnt was die Gesellschaft in ihren inner. Neigung zur Isolation bestätigt. Vertretung des göttlichen vor dem Menschen. „Verständlichkeit“ = Aufhebung des Geniesserprivilegs. Grosses Gefühls Vorbild für alle Menschen zu aller Zeit – keine Nachahmung.

Eindeutige Bestimmtheit.

Kein Eigengebiet Malerei in dessen Bann der Mensch von der Gemeinschaft

[4]

abgesondert wird. Verschmelzung. Ungeheurer Gefühls-weg z. Gemeinschaft darin ruht Existenz der Kunst. Ansteckend sein, aber den Anforderungen des religiösen Bewusstseins genügen. Entdecken die Schönheit weil wir lieben.

Geistiger Zentralpunkt sein als tätiges Glied in das aus Tiefstem handelnde Leben der Menschheit.

Leichendasein zerstören. Neues Bewusstsein. 2000 Jahre Arbeit. Rezepte geben. Ersetze Hass durch Liebe.

Unselbstverständlichkeit = Occident.

Selbstverständlichkeit = Orient.

Erstes Frage der Macht, Orient Frage der Heiligkeit in der Vollendung des Handelns.

(5)

Erinnerer Enthüller sein nichtalles vergessen lassen: Nicht Macht sondern Heiligkeit herrschen lassen. In Euch, gerade so wie um Euch. Zwischen Einzelner u. Masse kein Unterschied zwischen Wissen u. Tun ebenso.

Bisher Zeitalter der Isolation. Einzel-ich. Du der Umwelt in der lebendigen Realität unter vollkommen geistigen Gesichtspunkt wurde noch garnicht gestellt. Sondern nur vom ökonom. Standpunkt betrachtet – nach Nützlichkeit.

Traditionelle Geistigkeit – Kirche einst nicht mehr – knechtet. Krapotkin¹⁶³ notwendig mechanistisch fatalistisch –. Grundbedingung freier Wille für geistiges Leben.

[6]

Ziel war geistig – Mittel materiell.

Ich stehe im Gegensatz zum bisherigen Künstler, er verkörperte Inbegriff Einzelwesen statt Allgemeingültigkeit. In grossen Zeiten war Künstler Allgemeingültigkeit.

Errichtung der innern Gestalten die das Leben im Geiste leiten handwerkliche Errichtung. Dada Kulmination inhaltlich geistig unverantwortliche Person zur Unterhaltung der Gesellschaft. Ideen zum Aufbau der Menschheit. Nietzsche Loslösung des Einzelnen von der Umwelt.

Naturgesetz – Mechanisch fatalistisch + Sollen, Anforderung zum Schaffen der Welt also Freier Wille.

[7]

So ist der Mensch *frei* sonst stets *unfrei*.

Zeit Vermehrung der Liebe.

Eine Aufgabe für die Menschen: die Erkenntnis aus der blossen Sphäre des Denkens u. Fühlens durch Handeln schöpferisch zu verwirklichen. An Zukunft denken unwesentlich schöpferisches Werk der Liebe – wesentlich.

Gott – durch nichts begrenzt also *unpersönlich*.

Selbst an der Welt mit Hand anlegen. Weckung des Schöpferischen. Selbsthandeln – geistig.

Leben als *Tat*. Leben grosse *Tat*.

[8]

Letzte Grundlage der Existenz des Menschen als geistiges Wesen. Erkenntnisphäre erweitern über unsere beschränkten Sinne hinweg. Alle Anhängsel

aussondern um das Geistige richtig zu sehen. Vorbild geistigen Handelns.

Geistiger Zentralpunkt.

Heutige Kunst, Tod, Asche, Leichenexistenz, Erstickung der Menschheit in Isolation. Einzig Standpunkt des gigantischen Krämers Erwürgung des Geistes.

Eine Aufgabe: Schöpferkraft wecken.

(9)

logisch chronologisch
kategorisch hypotetisch
Intellekt Wiederholung
Instinkt Neues unfähig Verstandesmässig
Lebendiges wie Totes
gerade Linie divergierende.¹⁶⁴

[10]

Hier Dynamit. Möge die endlose Belastung der Erlebniskunst explodieren.

Sonnigkeit beginnt. Gerade Zeichensetzung. Eigene Schöpfung. Kulmination dynamischer Kraft. Alte Welt Realität zweiten Ranges. Neue Welt Glanz aus sieben Sonnen. Entmenschter Wille.

[11]

Entschleierung der schöpferisch neutralen Kraft des unzufälligen Schicksals. Wie nie zuvor paradiesische Nacktheit auf Erden.¹⁶⁵

[12]

Um sich selbst denken zu können, muss man seinen Gegensatz denken, also schaffen.

Seelische Erfahrungen:

Aus Instinkten abgeleitete Methoden – regulierte Gewohnheiten z. B. Ausschluss der Zwecke. Darüber sind die Entschlüsse zu fassen.

Wir haben wider Willen Formeln entgegengesetzter Abkunft im Leibe, sind gefährdet. Unsere Instinkte aus dieser Widersprüchlichkeit herauslösen.

Erste Sprache für eine neue Reihe von Erfahrungen unsere Originalität. Bejahung des Vergehens Vernichtens, der Gegensätze, des Werdens.

Tat + geistige Kühnheit, die anderen: Verbrecher. Mit der Herausforderung anfangen. Gegner wählen. Zwiespalt mit ... [illegible] Gegnern. Volle Realität. Ich schaffe als Erster die Sprache der Wahrheit.

[13]

Bequemlichkeit in Kunstdingen Vergnügung et.c.

gegen die dominierende Geistigkeit.

Aufgabe gross genug die Völker wieder zu binden.

Zuerst untergraben erschüttern.

(3)

[14]

je richtiger gegenständlich das Objekt wiedergegeben auch bei grösster Geschicktheit desto entfernter v. Kunst.

je unrichtiger desto grösser die Möglichkeit z. Kunst.

Völlig davon getrennt, Weg offen z. Absolutem zur reinsten Kunst.

Bisher Teilwahrheiten die letzten Endes z. Lüge erziehen – Jetzt absolute Wahrheiten die den Menschen ganz umerziehen.

(3)

[15]

Die Kunst von diesem Zustande nur naiver kindlicher Anschauung zu befreien und sie zu ernster abstrakter Auffassung zu erheben. Bleibende allgemeine Erkenntnis und keine flüchtigen einstweiligen Bilder sondern gänzliche finale Befriedigung ist die letzte Aufgabe der Kunst. Genau wie der Künstler dem Publikum den Nebel objektiver und subjektiver Zufälligkeit wegnimmt müssen heute

(4)

[16]

den Künstlern selbst untereinander gezeigt werden wie das wahrhaft Seiende in adäquatester *Form* vermittelbar ist. *Anschauliche* und *abstrakte* Erkenntnis scharf unterscheiden.

(3 IIV)

[17]

Wir wollen Gesetze! Wir wollen die Klarheit die tiefe Macht der ersten Schöpfungstage herstellen. Das Bewusstsein der Gebundenheit der Gesamtheit soll wach gerufen, Kunst und Leben einem einzigen Rhythmus unterworfen werden! Die hellen Zeichen des Wesens der Produktivität sind geheimnisvoll, geisterhaft.

[18]

Auch im Leben muss das Individuum zum Individuum die Beziehungen sorgfältig pflegen, aber die geistigen und materiellen Interessen der Gattung müssen prädominieren.

Die stets vorhandenen nie auszurottenden und so notwendigen *Kontraste* müssen von einem *permanenten* einheitlichen *Willen* zum einen stark empfundenen Rhythmus des einfühlenden Ausgleichs erfüllt sein.

[19]

Abstraktion ist neues Bewusstsein Abschüttelung des Respektes vor Bildung Abscheu vor Aberglauben Abtrünnigkeit von der Ehrfurcht vor Menschlichkeiten – Abstraktion will mündiges will erwachsenes Bewusstsein will das Absolute. ... [illegible]

Die Kunst wirft die Clownzutaten über Bord und

[20]

seine Lawine rollt durch ... [illegible]. Abstraktion ist die ungeheuerlichste Manifestation des Willens der Menschheit zu reiner Anschauung. Solcher Wille ist mehr als Wille. eine grossartige Wahrheit geht zu Grunde. Die Welt des Verrats ... [illegible]

Das Stadium der Ahnungen der Respektlosigkeit steht auf dem Kopf die Gebundenheit des Gesetzes tritt auf. Wir haben mehr als Ahnungen erwachsenes Bewusstsein. Allseitig in der Anschauung.

(I)

[21]¹⁶⁶

Der Philosoph behauptet: das Denken sei nur begrifflich möglich. Als ob unbegriffliches Denken nicht existierte.

Die begriffliche Cultur hat zwar einzelne „gebildet“ das Volk als grosses aber entartet. Das Auftreten einer unbegrifflichen allgemeinen Künstlerischen Cultur wird die Einheit von Künstler und Aufnehmende wiederstellen. Eine solche Cultur ist ohne Anspruch auf besondere Verstandes- u. Sinnesbildung und bietet ein weitaus vollständigeres Weltbild als begriffliches Denken zu vermitteln kann.

(II)
[22]¹⁶⁶

Vor allen Dingen ist das unbegriffliche das Element der Gemeinschaft. Es ist der Masse zugänglich, der Einzelne ist nicht auf sich allein angewiesen. Allerdings muss der Künstler sich ein von Grund aus anderes Denkvermögen verschaffen. Die seiner Kunst zugrunde Liegenden Begriffe ausmerzen. Die heutige Gemeinschaft des Publikums ist falsch. Alles was ihm dargeboten wird geht von der Oberfläche der Dinge aus. Erst wenn mit der Erscheinung gebrochen wird und die Tiefe als Masstab aufgestellt wird, kann eine Gemeinschaft ermöglicht werden. Da erst liegt das Terrain ungetrübter Erkenntnis und die Grundlage zum Verständnis unter den Menschen. Jeder Einzelne nimmt das Dargebotene als Feierliches in innerer Gemeinschaft mit seinen Nachbarn auf.

[23]

Wenn ihr sein wollt wirklich sein sein sein so müsst ihr ganz unzufällig ganz unbedingt sein. Nicht Sklaven Bürger nicht interessant absonderlich nicht Wesen eurer Umwelt. Eure eigene Schöpfer ganz göttlich. Ganz Willen Glanzwesen.

Kulmination unseres Willens, nur aufgeschlossen aus *unsern* Kräften.

Ich nehme fort alles was wir hassen, lasse was uns lieben macht.

Abwerfung tausendjähriger mytischer Belastung. Leidenschaft des Geistes – der Willen. Neue Unbefangenheit. Zeichensetzung einer neuen Welt. Mir gilt das Menschenleben allein nicht die schönen Ansichten

[24]

ganz von Anfang an. Die Menschen ändern sie hell licht machen. Die Geheimnisse öffnen. Nicht einfach Denker Seher mit Phantasie nur Schau Spass. Mitten durch die Befriedigten – zum Geist durch die

schlafende Mauer des Gegebenen. Durch alles Gewesene Abgestorbene. Propagandist des Verlorengehens? Ins Künftige. Es stockt.

Die Welt ist abgelaufen. Grenze aus. Mehr kann man nicht.

Neu Schaffen. Neue Welten. Neue Wesen. Die alte Welt ist vorbei. Pläne eines neuen Lebens. Verzicht darauf die Erlebnisse auszunutzen. Zerschmetterung des gewesenen. Ungeheuerlich neues.

Nicht erlebtes Erfahrens Gewesenes irgendwie umgesetzt sublimiert

[25]

zu subtilerem. Tief erlebnislos unabhängig vom zufälligen Anstoss der Weltmechanik, ganz aufgelockert schafft der Geist. Rache der Welt ausschalten. Weniger Medium mehr Magier sein. Beherrscher des Schicksals. Keine Angelegenheit der Mystik sondern des Willens. Erlebnis, ein Mythos! Wenn ihr erst glaubt an Erforderlichkeit des Erlebnisses, Notwendigkeit der Beweise für das Leben seid ihr verloren. Seid ihr denn nicht Wesen durchschienen vom Strahlen des Geistes? Ihr seid da um das Göttliche zu verwirklichen. Ihr seid nicht da um das Leben zu dokumentieren denn da bleibt ihr blasse Vegetation. Ihr habt den Geist zu dokumentieren mit

[26]

der Durchsetzung, der Realisierung des Geistigen in der Welt, in der Vegetativen Welt gegen sie. Schöpfer seid ihr. Hebelwerk des Geistes – den Willen benutzen.

Neue Lebenspläne – nicht Abschluss. Vollendung. Umbruch.

Erbauer Agitator Gesetzgeben.

Neue Menschen züchten nicht Nachfolger. Sich selbst vervielfältigen.

Ich habe euer Unglück hinter mir so sollt ihr leben – richtet euch danach.

Lichtzeugung-höchstes Nur – Wollen. Befreiung von der Billigung des Gegebenen. Überwindung aller blosser Dolmetschung des Lebens.

Zuchtpläne für länger. Entschleierung unserer Kräfte wie nie zuvor.

(3)

[27]

Nichts dem Trieb, dem Zufälligen überlassen sondern die bestmögliche Entwicklung für die Zukunft fest ins Auge fassen und überhaupt das bessere Los der künftigen Geschlechter als Wesentliches sich bewusst gegenwärtig halten.¹⁶⁷

Eigenes Wohl darin erblicken dass man von dem engen eigenen Individuum abstrahiert die grossen Ziele der ganzen Menschheit zum Gegenstand seines Strebens macht.¹⁶⁸

Der Armseligkeit rationalistisch – sinnlichen Erkennens sich stets bewusst bleiben.¹⁶⁹ Jenseits u. Diesseits-mensch sein.

Wer von der unser Auffassungsvermögen fast übersteigenden Grossartigkeit ägyptischer Monumentalkunst kommt u. ihre *psychischen Voraussetzungen* nur ahnungsweise empfunden hat den werden im ersten Moment – ehe Masstab wiedergefunden – und sich an diese laure menschlichere Atmosphäre gewöhnt hat – die Wunderwerke klassischer Skulptur wie Erzeugnisse einer kindlicheren harmloseren Menschheit erscheinen die von den grossen Schauern unberührt blieb.¹⁷⁰

[28]

Ganz klein u. *dürrtig* wird ihm plötzlich das Wort *schön* vorkommen. Und dem Philosophen, der mit seiner aristotelisch scholastischen Erziehung orientalischer Weltweisheit gegenübertritt und dort allen mühsam erarbeiteten europäischen Kritizismus schon als selbstverständliche Voraussetzung findet, geht es nicht besser. Hier wie dort will es erscheinen als ob *der Aufbau in Europa auf einer kleineren Basis, auf kleineren Voraussetzungen* errichtet sei. (Nicht dimensional gemeint sondern auf die *Grösse der Empfindungen*.)¹⁷¹

Urbedürfnis des Menschen das sinnliche Objekt mittels der künstlerischen Darstellung von der *Unklarheit* zu *befreien* die es durch die *Dreidimensionalität* besitzt.¹⁷²

Neues Reich der Kunst.

Transzendentes Wollen von der Wissenschaft aufgefangen – darum entstand Trennung der Einheit Abstraktion Einfühlung. – Mensch glaubte dass die beiden Verrichtungen getrennt bleiben müssten, so schwand transzendente Kunst hin, wir erkennen aber die Notwendigkeit der Verbindung beider Elemente.¹⁷³

[29]

Successiv

Simultan

+ rot orange gelb

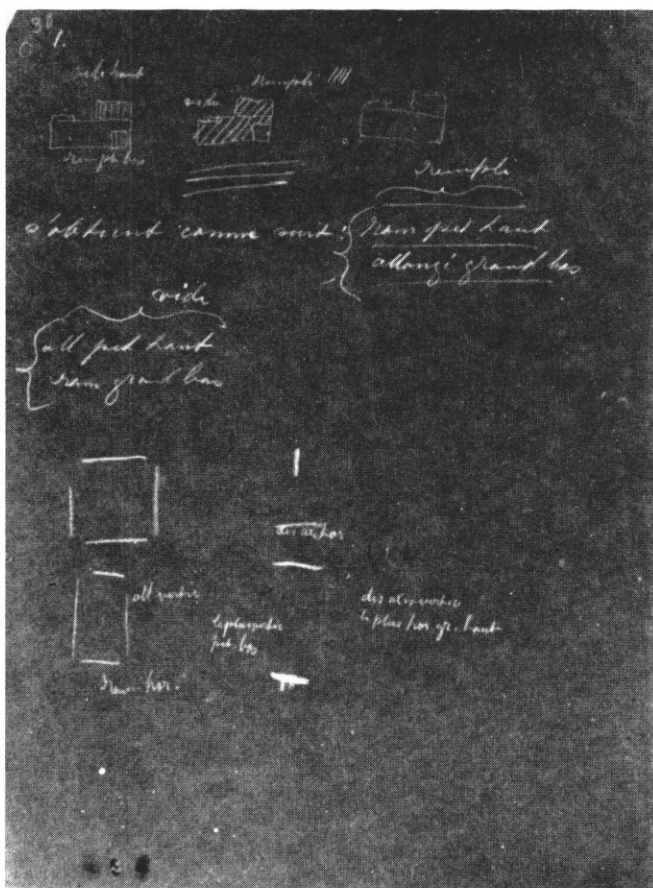
– grün blau Violett.

Die psychischen Werte einer naturalistischen Kunst sind, gemessen an solchen einer gross' abstrakten Kunst unendlich viel grösser.

Wie der Völkerbund die Grenzen des menschl. Denkens erweitert so strebt der Geist danach den grösser werdenden Empfindungen Gestalt zu geben.

7. [On composition. On criticism.]¹⁷⁴

(30)



1.
 vide haut vide rempli
 rempli bas

s'obtient comme suit: *ram. pet. haut* rempli
 allongé grand bas

vide
 all. pet. haut
 ram. grand bas

des axes hor.

all. vertic. le plus vertic. des axes vertic.
 pet. bas le plus hor. gr. haut
 ram. hor.

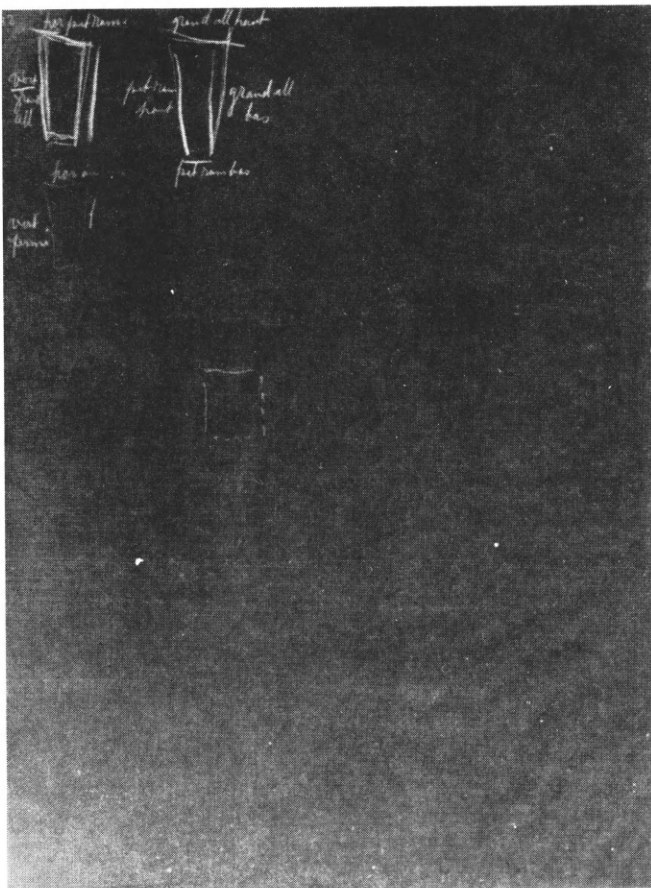
		all.	gr.	haut		
ram.	pet.	bas		ram.	gr.	haut
		all.	pet.	bas		

En organisant l'ensemble il n'est pas question de commencer en dessinant tel ou tel objet ou même tel groupe de formes. Il faut décider exclusivement la forme générale des volumes tout en les mettant dans le rapport voulu. Puis il faut décider quelles formes ces volumes sont destinés à recueillir.

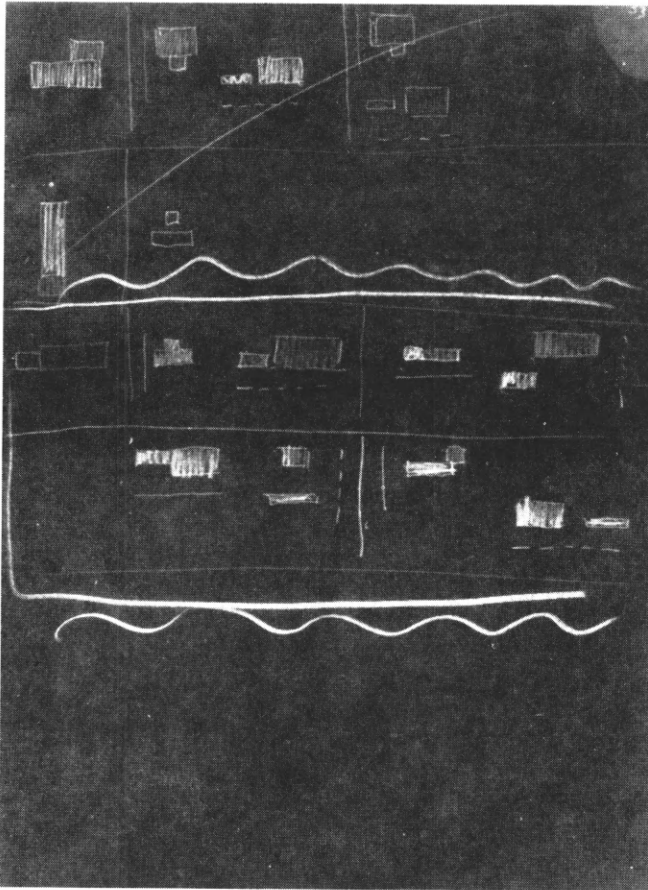
Rechercher les bases dont résultent la ressemblance.

(31)

(32)



hor.	pet.	ram.	grand all.	haut	
vert.			pet.	ram.	grand all.
grand			haut		bas
all.					
			pet.	ram.	bas
hor. ouv.					
vert.					
fermé					



(33)

(34)

Courbe droit

1. ex. les deux axes verticaux droits

l'axe **d'en haut** *courbe*

les deux axes horizontaux courbes

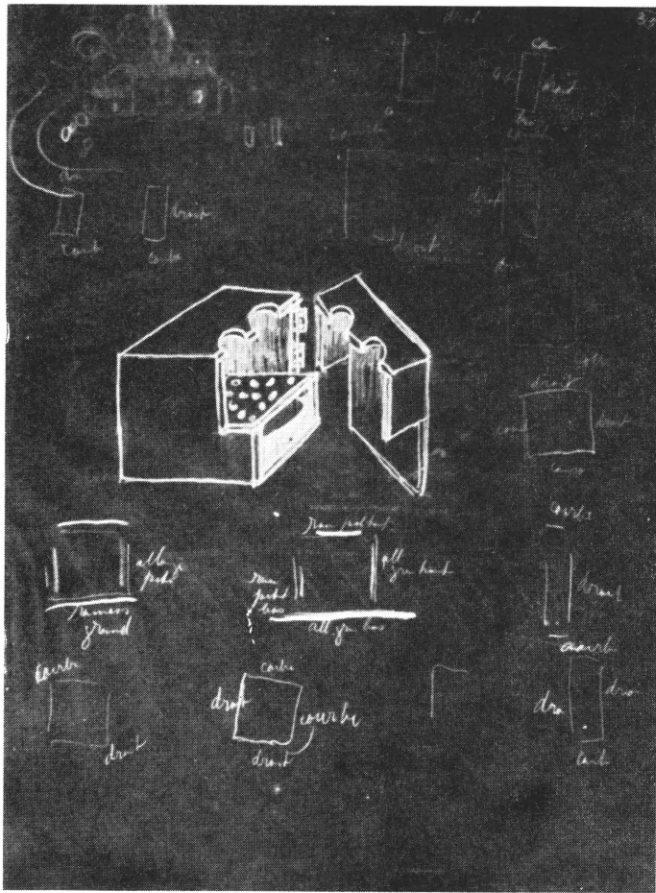
l'axe **d'en bas** *courbe maximale*

2. ex. deux axes faisant angle courbe

l'axe **vertical** *courbe max.*

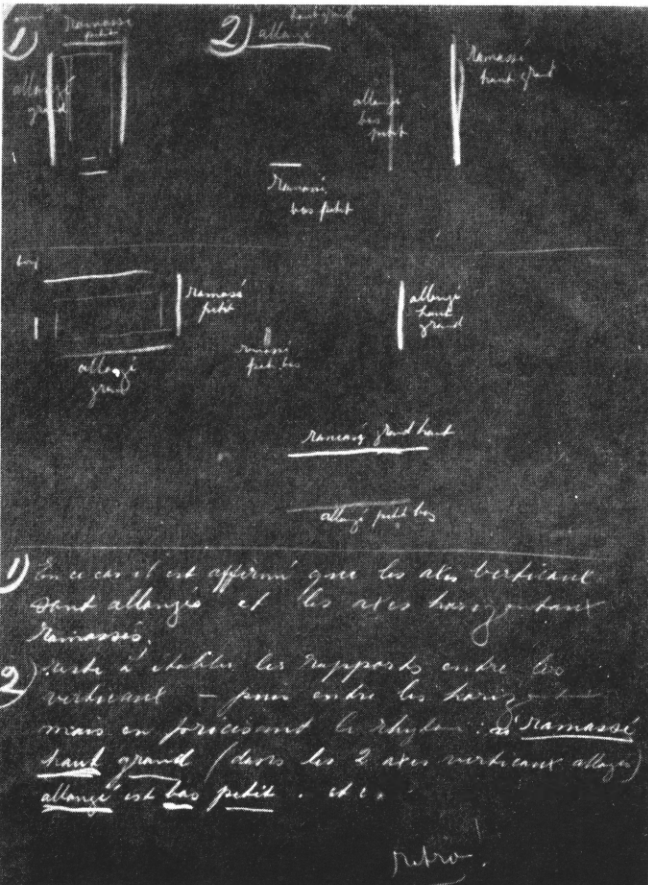
les deux axes faisant angle opposé droit

l'axe **horizontal** *courbe*



(35)

(36)



		droit		courbe
			courbe	droit
				droit
droit	droit		courbe	courbe
				droit
courbe	courbe		droit	droit
				droit
				courbe
				droit
			ram. pet. haut	courbe
allongé	ram.		all.	
petit	petit		grand haut	droit
	bas			
ramassé			all. grand bas	
grand				
courbe		courbe		courbe
droit	droit	courbe	droit	droit
		droit		courbe

... [illegible]

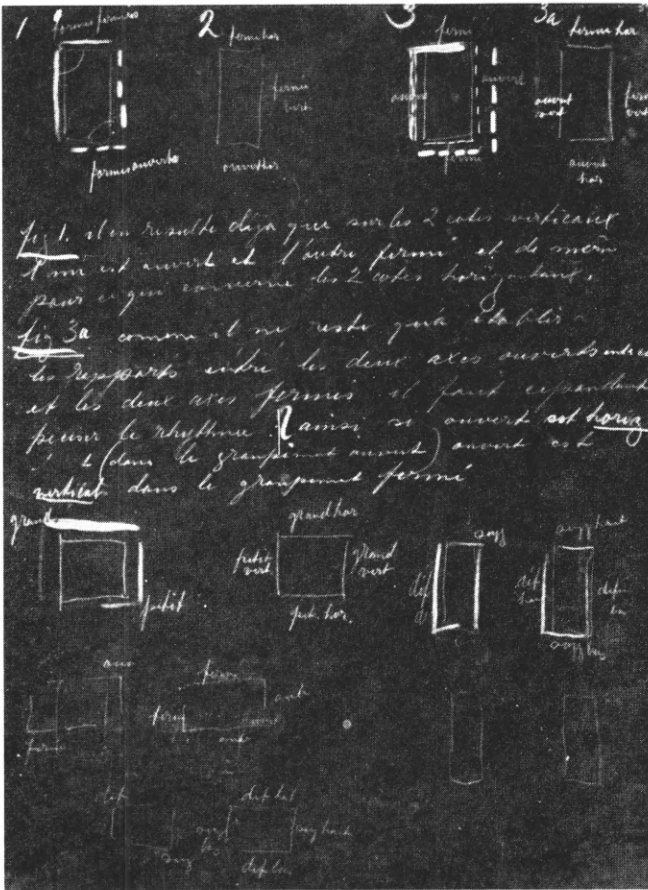
1) ramassé	2) haut grand	ramassé
petit	allongé	haut grand
allongé		allongé
grand		bas
		petit
	ramassé	
	bas petit	

... [illegible]

	ramassé	allongé
	petit	haut
allongé		grand
grand	ramassé	
	petit bas	
		ramassé grand haut
		allongé petit bas

- 1) En ce cas il est affirmé que les axes verticaux sont allongés et les axes horizontaux ramassés;
- 2) reste à établir les rapports entre les verticaux – puis entre les horizontaux mais en précisant le rythme: si ramassé haut grand (dans les 2 axes verticaux allongés) allongé est bas petit, et c.

retro!



1 formes fermées 2 fermé hor. 3 fermé 3a fermé hor.

fermé ouvert ouvert ouvert fermé
vert. vert. vert. vert. vert.

formes ouvertes ouvert hor. fermé ouvert hor.

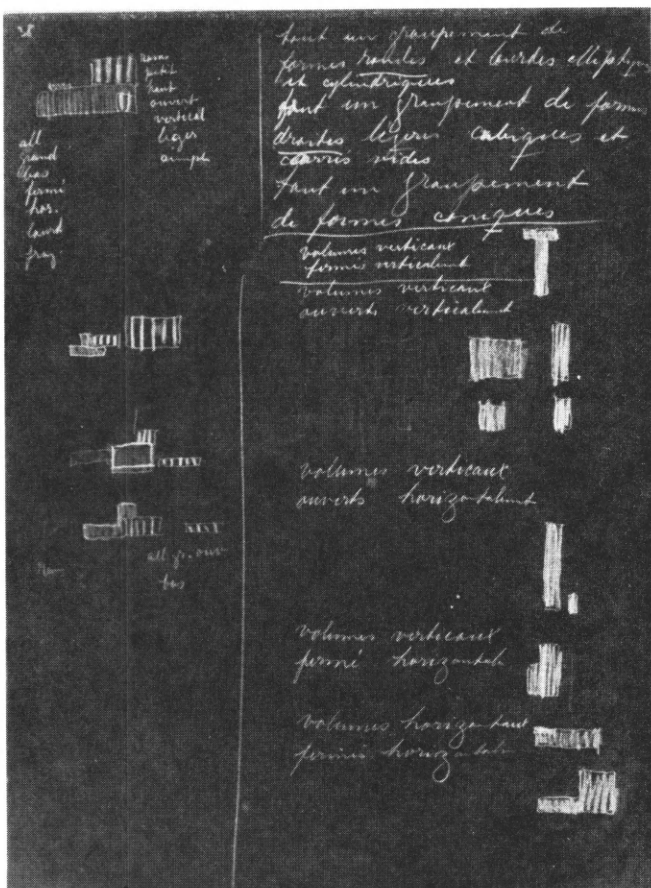
fig. 1. il en résulte déjà que sur les 2 côtés verticaux l'un est ouvert et l'autre fermé et de même pour ce qui concerne les 2 côtés horizontaux.

fig. 3a. comme il ne reste qu'à établir les rapports entre les deux axes ouverts entre eux et les deux axes fermés, il faut cependant préciser le rythme: ainsi si ouvert est *horiz.* (dans le groupement ouvert) ouvert est *vertical* dans le groupement fermé.

grand	grand hor.	... [illegible]	... [illegible]	haut
petit	grand	déf.	déf.	déf.
vert.	vert.		haut ... [illegible]	
petit	pet. hor.		... [illegible]	
ouv.	fermé			
	fermé ouv.			
fermé	ouv.			
	déf.	déf.	haut	
		... [illegible]	... [illegible] haut	
... [illegible]	bas	déf.	bas	

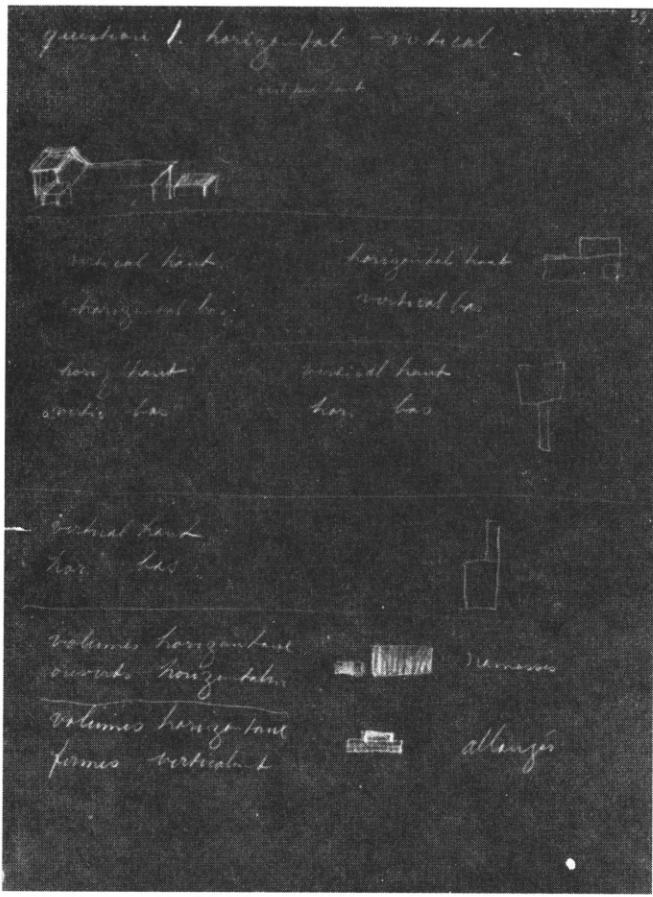
(37)

(38)



ram.	tout un groupement de formes <i>rondes</i> et lourdes elliptiques et cylindriques;
petit	
haut	
ouvert	tout un groupement de formes <i>droites</i> , légères, cubiques et carrés vides;
vertical	
léger	
simple	tout un groupement de formes coniques;

all.	
grand	volumes verticaux fermés verticalement
bas	
fermé	
hor.	volumes verticaux ouverts verticalement
lourd	
frag.	
	volumes verticaux ouverts horizontalement
all. gr. ouv.	
ram.	
bas	volumes verticaux fermés horizontalement.
	volumes horizontaux fermés horizontalement.

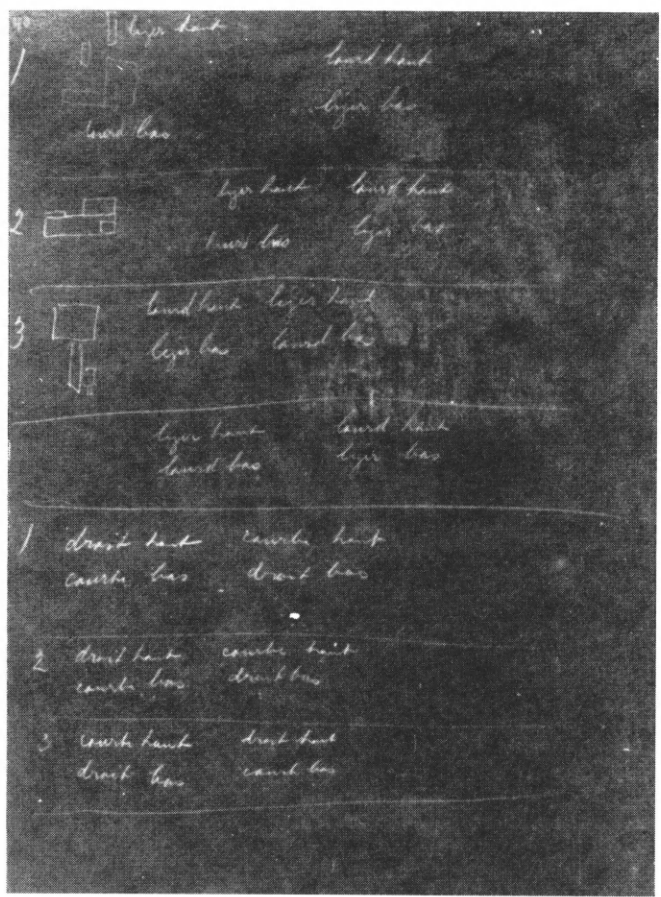


question 1. horizontal – vertical
vert. pet. haut

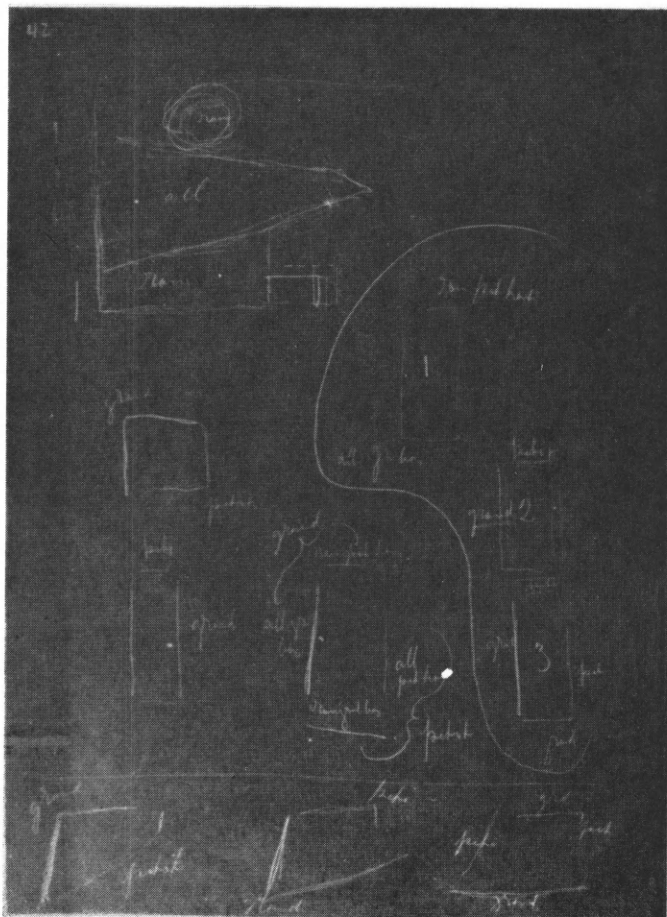
vertical haut	horizontal haut
horizontal bas	vertical bas
horizont. haut	vertical haut
vertic. bas	hor. bas
vertical haut	
hor. bas	
volumes horizontaux ouverts horizontalm.	ramassés
volumes horizontaux fermés verticalement	allongés

(39)

(40)



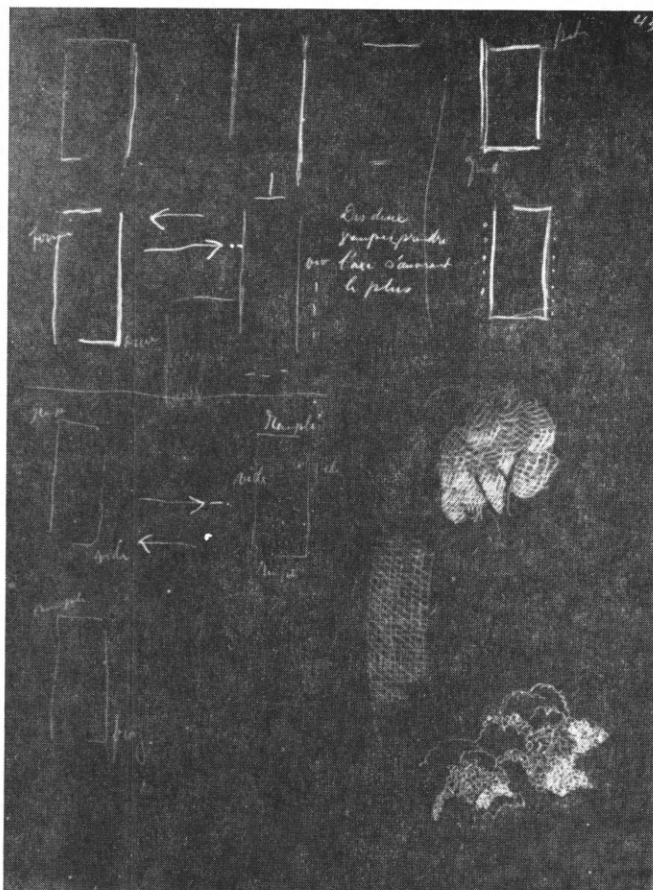
1	léger haut	lourd haut
	lourd bas	léger bas
2	léger haut	lourd haut
	lourd bas	léger bas
3	lourd haut	léger haut
	léger bas	lourd bas
	léger haut	lourd haut
	lourd bas	léger bas
1	droit haut	courbe haut
	courbe bas	droit bas
2	droit haut	courbe haut
	courbe bas	droit bas
3	courbe haut	droit bas
	droit bas	courbe bas



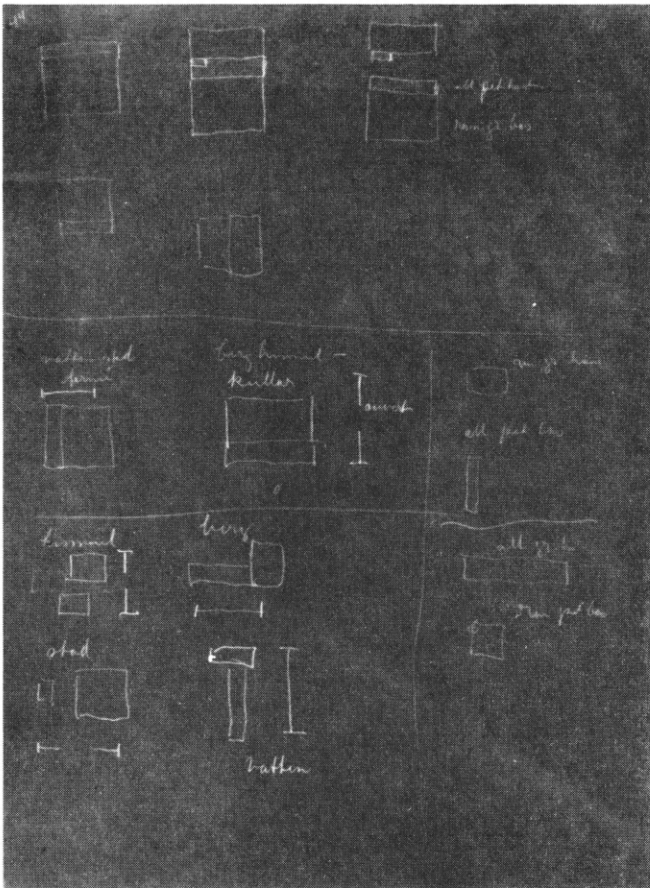
(42)

ram.
 all.
 ram. ram. pet. haut
 1
 grand all. gr. bas petit
 grand 2
 petit grand petit
 petit grand ram. pet. haut
 grand all. gr. all. grand 3 pet.
 bas pet. haut grand
 grand ram. grand bas
 petit petit grd.
 petit grand petit pet.
 grand

(43)



petit
 grand
 fermé Des deux groupes prendre l'axe s'ouvrant le plus.
 ouv. ouv.
 rem. rempli
 vide vide
 vide rempli
 simple
 frag.

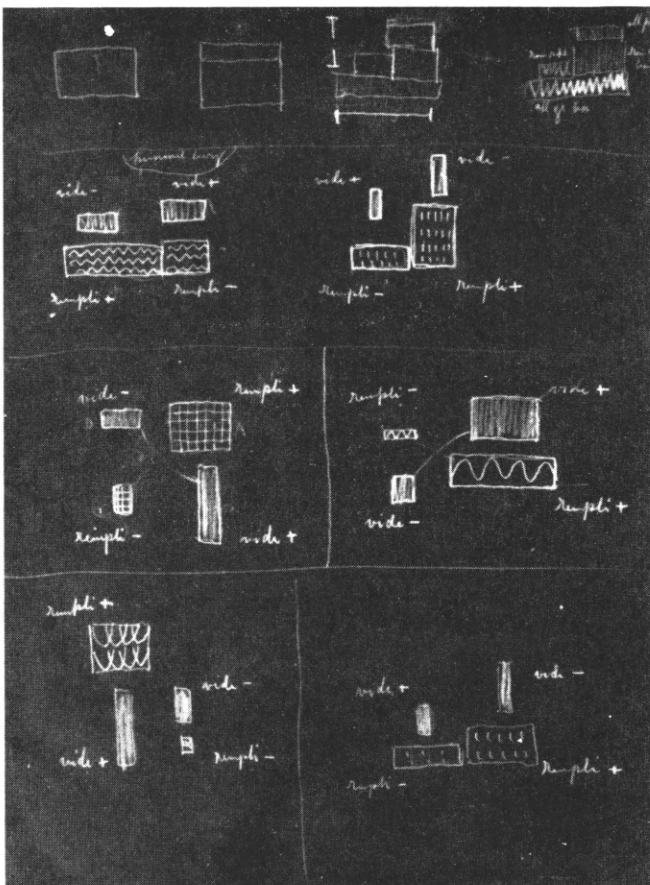


(44)

vatten stad fermé	berg himmel kullar	ram. gr. haut
	ouvert	all. pet. bas
himmel	berg	all. gr. haut
stad		ram. pet. bas
	vatten	

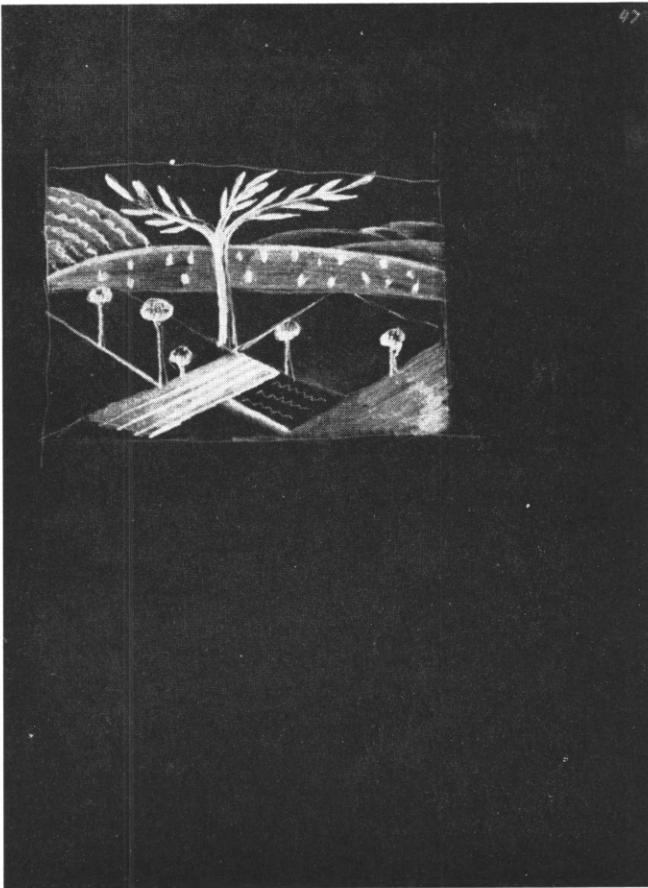
[vatten=water; stad=town; berg=mountain; himmel=sky; kullar=hills]

(45)



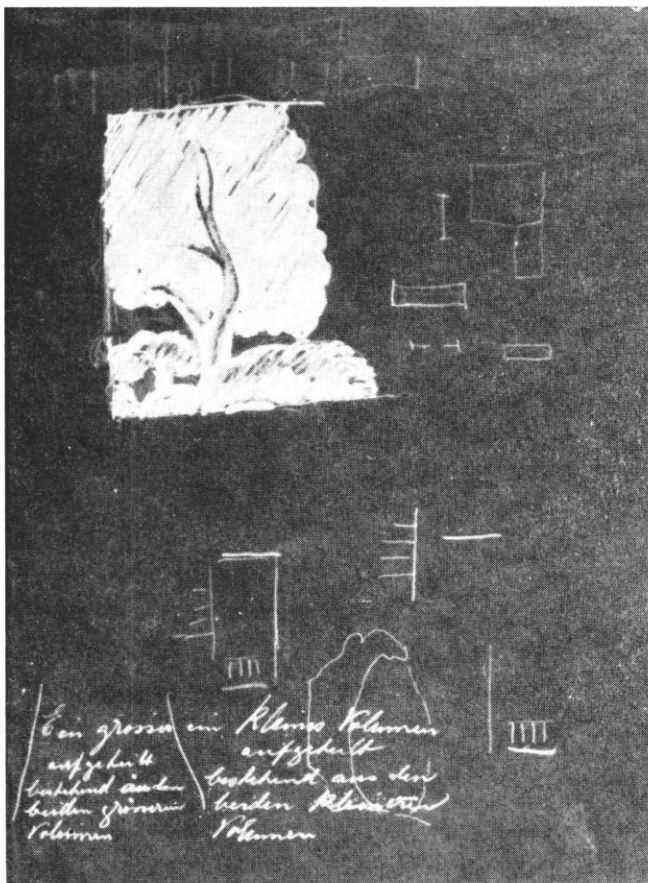
...	[illegible]	ram. petit	all. p[etit] h[aut]
		ram. gr.	ram. gr.
		bas	bas
		all. gr. bas	
	himmel berg		
vide -	vide +	vide +	vide -
rempli +	rempli -	rempli -	rempli +
vide -	rempli +	rempli -	vide +
rempli -	vide +	vide -	rempli +
rempli +			
	vide -	vide +	vide -
vide +	rempli -	rempli -	rempli +

[himmel=sky; berg=mountain]



(47)

(48)



Ein grosses ein kleines Volumen
 aufgeteilt aufgeteilt
 bestehend aus den bestehend aus den
 beiden grösseren beiden kleineren
 Volumen Volumen

Ein grosses
 aufgeteilt
 bestehend aus den
 beiden grösseren
 Volumen

ein kleines Volumen
 aufgeteilt
 bestehend aus den
 beiden kleineren
 Volumen.

Wir Menschen, Publikum und Künstler, sind letzten Endes da um uns zu verstehen; wenn nun ein solches Bestreben auf beiden Seiten vorhanden ist, müssen wenigstens die elementärsten Missverständnisse vermieden werden können. Wie oft geschah es schon dass Werke vom Publikum mit wahrer Leidenschaft verbreitet und bekannt gemacht wurden, ja ich bin gewiss dass mancher Zuschauer mit ebensoviel Takt und Überzeugung in der Bekanntmachung neuer Werke hineinlegt wie die Künstler selbst.

Vor allen Dingen, so scheint es mir, muss man suchen zu entdecken was man zu bewundern die Fähigkeit hat. Was voreingenommene Kritik und Spottlust auszurichten vermag . . . [illegible] geeignet ist.

Damit sei nicht gesagt dass sich die Künstler, die öffentlich ausstellen,

(49)

(50)

die Kritik ausschalten wollen.

Im Gegenteil, sie begeben sich ganz bewusst in die Welt der Kritik, Angriffe und Kämpfe.

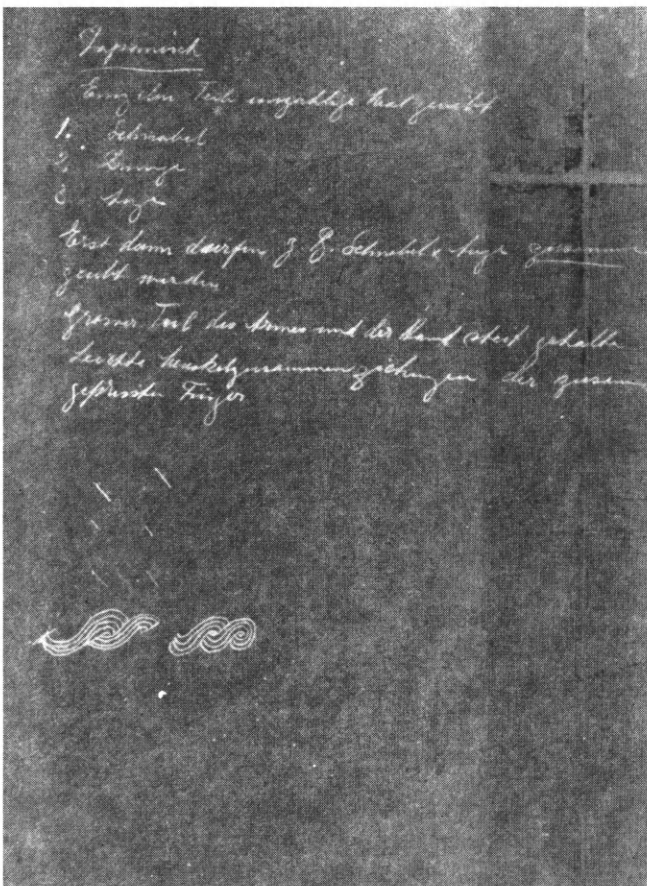
Wenn die Kritik tatsächlich sich ausweisen kann grundlegende Irrtümer in den grossen Zusammenhängen des Schöpferischen eines Werkes erbarmungslos blosszulegen, denn erfüllt er [*sic*] ausgezeichnet den Zweck seines [*sic*] Amtes. Solches Angreifen wird nie als Gehässigkeit aufgefasst werden können weil es sich nur mit strenger Objektivität vereinbaren lässt. Will die Kritik aber selbst nur mit schönen Worten glänzen so wird grosses Unheil angestiftet.

Wir wollen uns so klar wie möglich verständigen und die grundsätzlichen Bestrebungen unseres Schaffens darlegen; le silence expressif führt schwerlich zu dem gewünschten Ergebnis.

Sind die Zuschauer guten Willens werden sie bald finden dass eine unendlich reiche Welt zu entdecken ist.

(51)

(52)



Japanisch.

Einzelne Teile unzählige Mal geübt:

1. Schnabel
2. Zunge
3. Auge

Erst dann dürfen z. B. Schnabel x Auge *zusammen-*geübt werden.

Grosser Teil des Armes und der Hand steif gehalten. Leichte Muskelzusammenziehungen der zusammengepressten Finger.

Der Künstler muss in den Mitteln, deren er sich bedient, in den greifbaren Elementen, die er anwendet, die wirksamsten aber auch die ästhetischsten äusseren Zeichen finden. So gross ist die Kraft der von bewusst Schöpfenden zusammengefassten Proportionen, Formen, Farben, dass sie jedem beliebigen Beschauer den Seelenzustand aufzwingt, der das Kunstwerk erschuf.

Kunst ist nicht eine Sensation, die wir mit den Augen aufnehmen, sondern eine Schöpfung des Geistes.

Man muss Formen, Farben, Bewegungen konkret beschreiben können um moderne Kunst zu erläutern. Schwingung aber ist alles Jahrhunderts Kanon der Malerei.

... [illegible] mathematik – ist aber das Leben selbst. Erhebung des Primären zum Objekt der Darstellung.

Das Ganze ist nur eine Frage von Intensität und Ernst, jedoch muss man Intensität und Ernst in diesem Grad haben.

(53)

(54)

Ein Stilist ist einer, dem die Natur nicht recht ist, dem sie zu viel ist und zu wenig, zu massenhaft und zu zerstreut, zu endlos und zu endlich. Der mit fertigen Vorurteilen in die Natur tritt. Der seine Vorurteile von den Gesetzen der Wärme und die Kälte etc. herholt.

Züge und Formen sind nur die Schrift der Schwere, man muss aber die Schwere selbst geben um die Schrift zu erklären.

rauh

glatt

hart

wolkig

glänzend

stumpf

Synthese \times Analyse bedingen einander in Feindschaft. Die grösste Verständlichkeit mit der grössten Unverständlichkeit vereinen.

Erkenntnis \times Mystik.

Sehnen nach Zusammenhängen um das Chaos unserer Erkenntnisse zu ordnen.

Das Mittel vom Stofflichen lösen.

Die Vision des Gegenständlichen entkleiden.

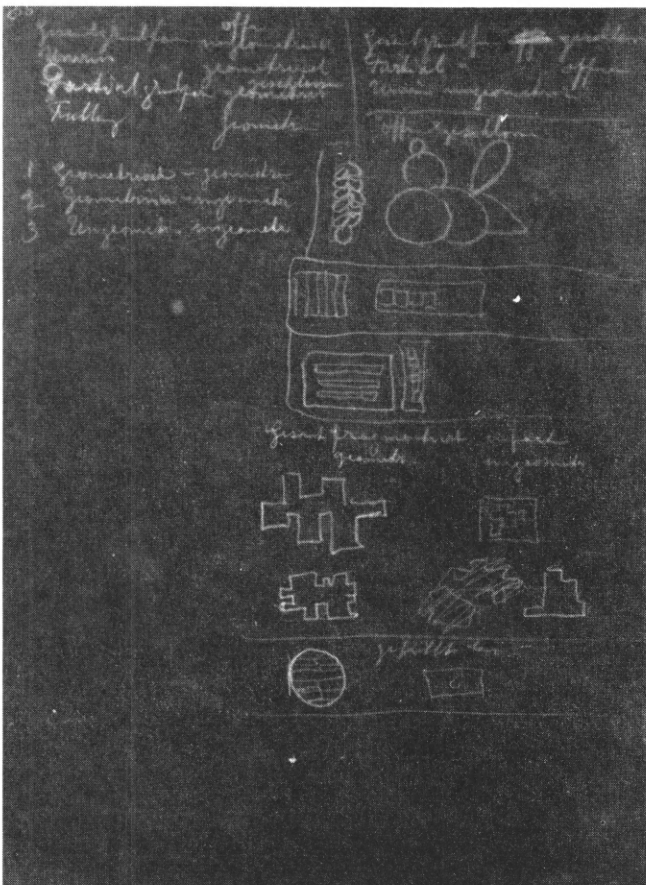
Die Einzelheit nicht für sich bestehen lassen sondern immer ganz Organ des Werkes.

Ein selbstständiges Verhältnis zu den Mitteln.

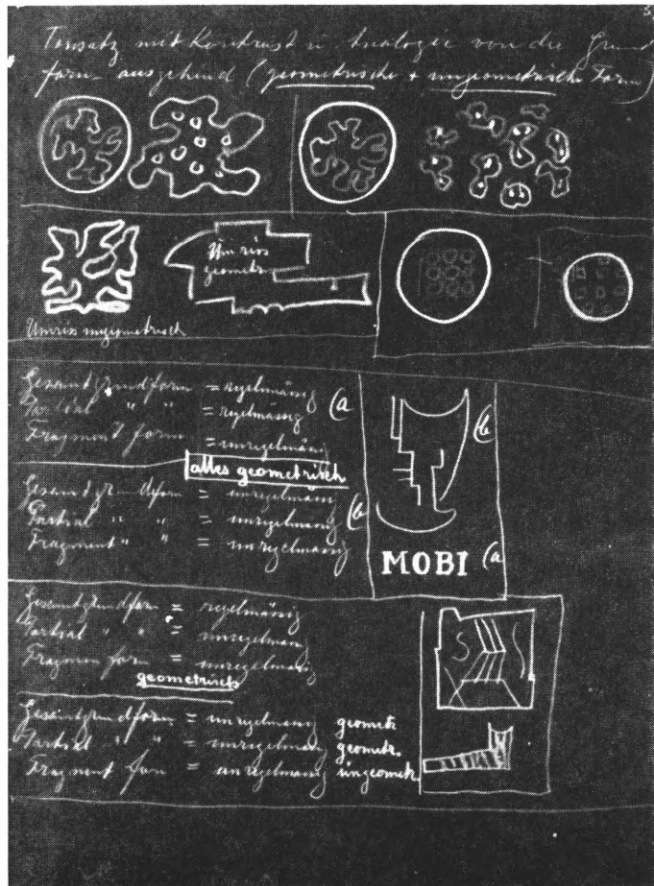
Das *Mittel* muss vom *Stofflichen* gelöst werden wenn *Stil* erstrebt wird. Vergeistigung des Symbols.

(55)

(56)

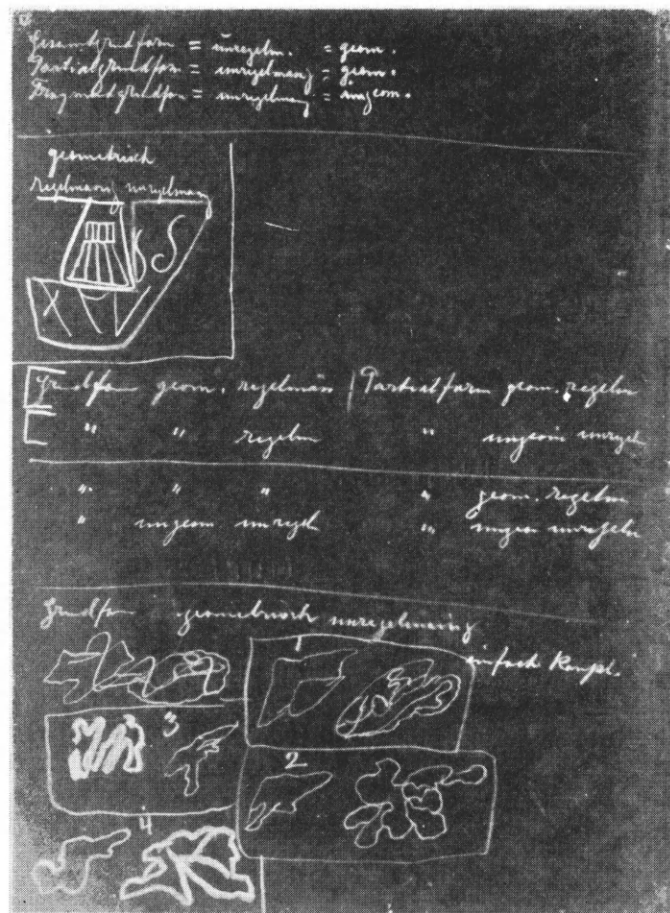


	offen	
Gesamtgrundform	ungeometrisch	Gesamtgrundform geschlossen
Umriss	geometrisch	Partial „ offen
	geschlossen	
Partialgrundform	geometrisch	Umriss ungeometrisch
Füllung	geometrisch	offen geschlossen
1	Geometrisch – geometrisch	
2	Geometrisch – ungeometrisch	
3	Ungeometrisch – ungeometrisch	
	Gesamtfragmentiert	einfach
	geometrisch	ungeometrisch
	gefüllt	leer



(57)

(58)



Tonsatz mit Kontrast u. Analogie von der Grundform ausgehend (*geometrische + ungeometrische Form*).

Umriss
geometrisch

Umriss ungeometrisch

Gesamtgrundform = regelmässig (a)
 Partial " " = regelmässig (b)
 Fragmentform = unregelmässig

alles geometrisch

Gesamtgrundform = unregelmässig (b)
 Partial " " = unregelmässig
 Fragment " " = unregelmässig MOBI (a)

Gesamtgrundform = regelmässig
 Partial " " = unregelmässig
 Fragmentform = unregelmässig

geometrisch

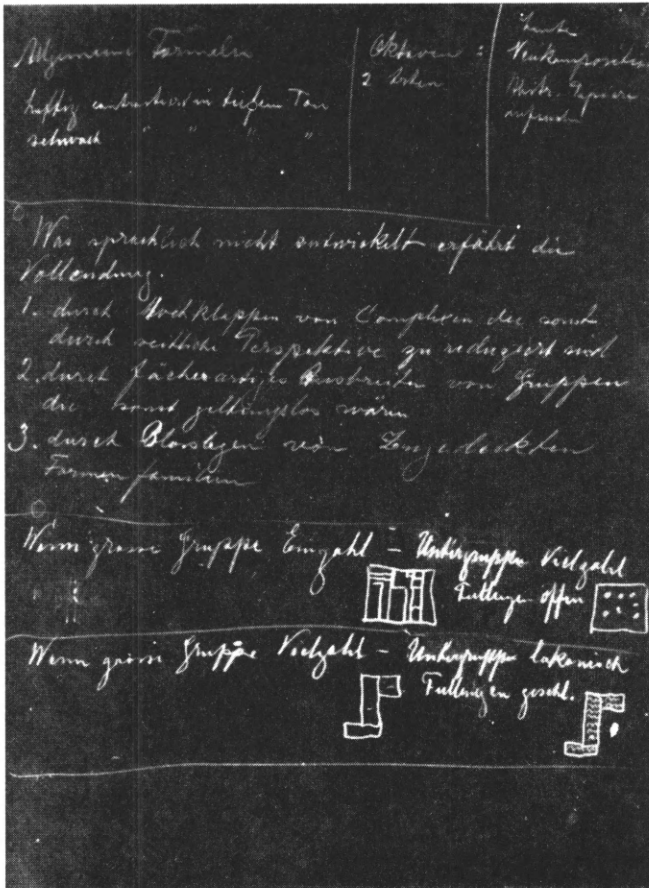
Gesamtgrundform = unregelmässig geometr.
 Partial " " = unregelmässig geometr.
 Fragmentform = unregelmässig ungeometr.

Gesamtgrundform = unregelm. = geom.
 Partialgrundform = unregelmässig = geom.
 Fragmentgrundform = unregelmässig = ungeom.

geometrisch
 regelmässig unregelmässig

Grundform geom. regelmäss. Partialform geom. regelm.
 " " regelm. " ungeom. unregelm.
 " " " " geom. regelm.
 " ungeom. unregelm. " ungeom. unregelm.

Grundform geometrisch unregelmässig
 einfach kompl.



(59)

Allgemeine Formeln

heftig contrastiert in tiefem Ton
schwach " " " "

Was sprachlich nicht entwickelt erfährt die Vollendung:

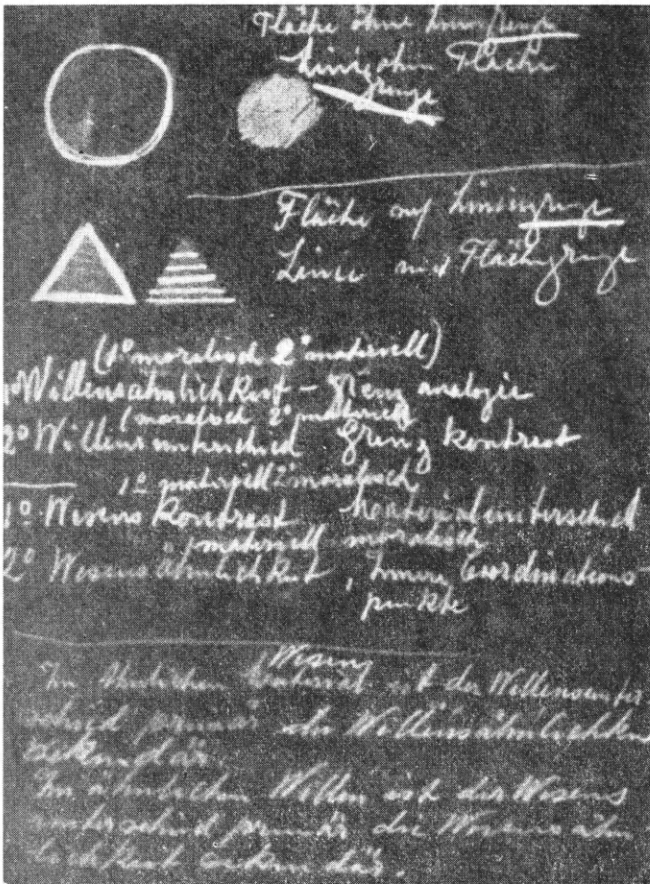
1. durch Hochklappen von Complexen die sonst durch seitliche Perspektive zu reduziert sind
2. durch fächerartiges Ausbreiten von Gruppen die sonst geltungslos wären
3. durch Blosslegen von Zugedeckten Formenfamilien.

Wenn grosse Gruppe Einzahl – Untergruppe Vielzahl
Füllungen offen

Wenn grosse Gruppe Vielzahl – Untergruppe lakonisch
Füllungen geschl.

8. [Seven separate sheets.]

[1]



Fläche ohne Liniegrenze
Liniegrenze ohne Fläche

Fläche mit Liniegrenze
Linie mit Flächegrenze

(1° moralisch 2° materiell)

1° Willensähnlichkeit – Grenzanalogie

(moralisch 2° materiell)

2° Willensunterschied Grenzkontrast

1° materiell 2° moralisch

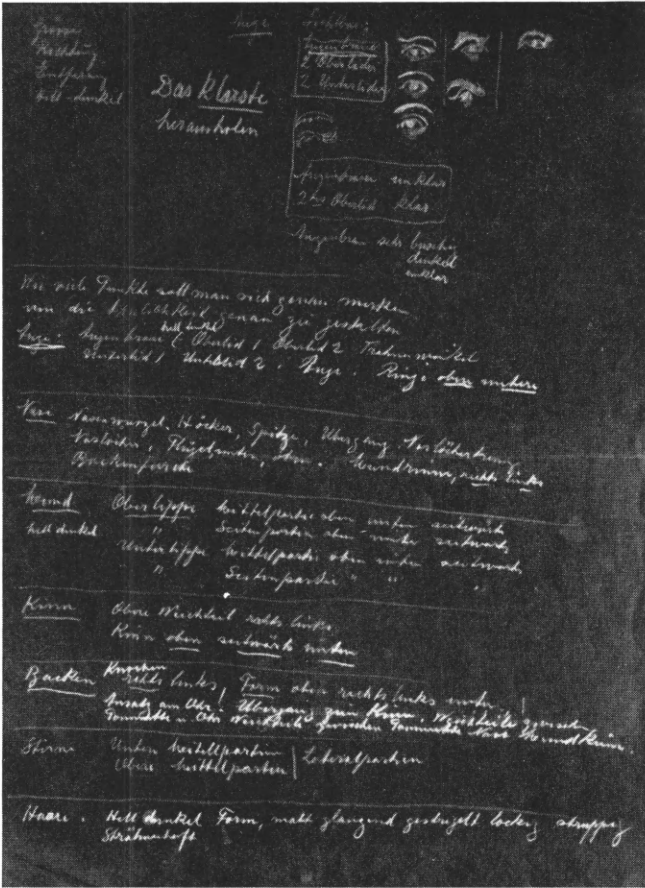
1° Wesenskontrast Materialunterschied

materiell moralisch

2° Wesensähnlichkeit, Innere Koordinationspunkte

Im ähnlichen Wesensmaterial ist der Willensunterschied primär, die Willensähnlichkeit sekundär.

Im ähnlichen Willen ist der Wesensunterschied primär, die Wesensähnlichkeit sekundär.



[2]

Grösse *Auge* Sichtbar:
Richtung *Augenbraue*
Entfernung 2 Oberlider
Hell-dunkel Das klarste 2 Unterlider
herausholen.

Augenbraue unklar
2tes Oberlid klar
Augenbraue sehr buschig
dunkel
unklar

Wie viele Punkte soll man sich genau merken um die Ähnlichkeit genau zu gestalten.

Auge: Augenbraue hell, dunkel, Oberlid 1, Oberlid 2, Tränenwinkel, Unterlid 1, Unterlid 2, Auge, Ringe, obere, untere.

Nase Nasenwurzel, Höcker, Spitze, Übergang, Naslöchertrennung, Naslöcher, Flügel unten oben. Mundrinne rechts links, Backenfurche.

Mund Oberlippe Mittelpartie oben unten seitwärts hell dunkel „ Seitenpartie oben unten seitwärts Unterlippe Mittelpartie oben unten seitwärts „ Seitenpartie „ „ „

Kinn Obere Weichteil rechts links Kinn oben seitwärts unten

Backen Knochen rechts links, Form oben rechts links unten, Ansatz am Ohr. Übergang zum Kinn. Weichteile zwischen ... [illegible] u. Ohr. Weichteile zwischen ... [illegible] Nase Mund Kinn.

Stirne Untere Mittelpartien Lateralpartien Obere Mittelpartien

Haare Hell, dunkel, Form, matt, glänzend, gestriegelt, lockig, struppig, Strähnenhaft.

(I)

Kurze vierteilige Einleitung (bedeutsam vorbereitend).
Vorspiel = längere Instrumentalsatz (Hauptstück im engeren ... [illegible]).

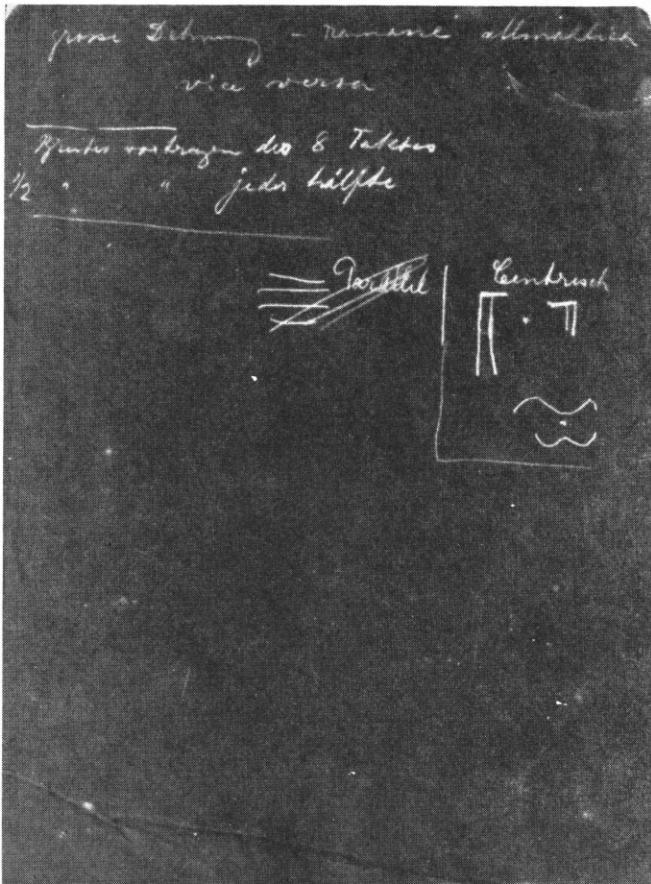
Hauptstück, Eröffnung Fuge Gesang 1 Stimme
sodann übrige Singstimmen d. Reihe nach
miteinstimmend anfänglich schwächer von
wenigen Instrumenten begleitet, dann
stärker in steigendem Gegeneinander wegen
der Tongänge und unter vollem Orchester
mit zwischeneingestreuten Nebenmotiven
von *milderem* Ausdruck und *Fortspinnung*
einzelner Figuren des *Hauptthemas* bis vor-
läufigem Abschluss des Chorgesangs.

Kurzes Orchesterzwischenpiel gleicher In-
halt neu verarbeitet.

Chor mit jenem Fugenthema Stimme um
Stimme aber in anderer Ordnung vom Bass
angeführt u. Begleitung aller Streich- u.
Holzinstr. mit Änderungen u. Modulations-
wendungen, Lagen etc.

[3]

[4]



grosse Dehnung – ramassé allmählich

vice versa

Breites vortragen des 8 Taktes

1/2 " " jeder Hälfte

Parallel

Centrisch

D'abord l'ouvert et fermé se réfère aux deux groupements: allongé et ramassé

ensuite ce contraste se réfère aussi à la position verticale ou horizontale sans égard pour la diversité de matière.

Les deux volumes ramassés doivent bien garder dans l'ensemble *leur caractère ramassé, leur caractère horizontal* ou vertical.

D'abord l'ouvert et fermé se réfèrent à deux groupements *de matière différente* dont *l'un ramassé, l'autre allongé, l'un horizontal, l'autre vertical, et.c.*

[5]

[6]

Klassisch nur insofern sie die Ordnung mit grösserer Eindringlichkeit und Klarheit ausdrücken.

So menschlich wie möglich, so banal wie möglich, aus diesem Streben schafft er seine individuelle Persönlichkeit.

Nicht um das Wunder herumschleichen, nicht nur was es umzieht und was uns sinnesfällig vor Augen tritt definieren.

Nicht das Spontane zu verringern wünschen wir. Urteil des Verstandes unterwerfen; erhoffen aber von dieser Hemmung dass sie seine Fähigkeiten erhöhen, grössere Konzentration, Kraft \times Tiefe gewinnt. Wir sind müde des individualistischen Geistes der darin gipfelt jede Lehre, jede Disziplin über Bord zu werfen.¹⁷⁵ Laune statt Regeln. Basis bleibt stets die Empfindung.

Ordnung in ein Chaos zu bringen, und die neue Lehre zu schaffen nach der die ganze Welt verlangt.

Nur auf Tatsachen bauen.

Ausgehend von der Theorie des Äquivalents dass mit jedem Stadium unserer Empfindungen eine objektive Harmonie korrespondiert.

Positive anbauende Wahrheiten

festere Lebensregel

gemeinschaftliche Ideale greifbare Realitäten nachdem man die Regionen der reinen Vernunft durchirrt.

Die Idee der Schule hat nicht nur eine Technik, auch eine Ästhetik als Voraussetzung.

Ein Bild zu Ende malen können,
allgemeine Prinzipien und eine gewisse Geistes-
richtung.

Eine Wiedergeburt kann weniger auf der Vollendung der Vorbilder gegründet werden, die man sich stellt, als auf der Stärke und der *Gemeinsamkeit des Ideals* einer gesunden, kraftvollen Generation.

Negative Systeme über Bord werfen.

Die Geschichte der Kunst ist ein ewig neues Anfangen.

Uns sind nur eine kleine Anzahl positiver Wahrheiten bekannt. Aber daraus entsteht die Tendenz den zuerst formlosen, unausgebildeten Gedanken der Tradition zu entwickeln. Instinktives Bedürfnis nach Symmetrie. Gleichgewicht × Geometrie – gefunden durch die richtigen Masse, deren numerische Proportion.

[7]

29. *Op. cit.*, p. [2].

Dr. Pär Bergman, Sollentuna, Sweden, who by his doctoral thesis "*Modernolatria*" et "*simultaneità*". *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*. Stockholm, 1962, has documented an exceptionally thorough knowledge of Futurism, has commented Marinetti's manifesto in the following words (in a letter to me dated Sollentuna, 14 Dec. 1968):

"... Le Futurisme. Revue synthétique illustrée., appeared in the promised number of issues (12) – although irregularly – during the years 1922–25. It was published in Milan ("headquarters" – Corso Venezia, 61) both in Italian and in French – the French version primarily intended for an international public. Le futurisme mondial. Manifeste à Paris., on the other hand, as indicated by the subtitle, is a typically Futurist manifesto, which was definitively written by Marinetti alone. It has the same date of publication as the issue of the periodical and it is no doubt the fact that this manifesto was written which gave Marinetti occasion to publish no. 9 of the periodical immediately, thus spreading the manifesto in 50.000 copies, (if the "tirage" figure is correct); the French version automatically to several countries, then, and as an homage to Paris, naturally perhaps first of all in Paris.

Another reason to issue a number of the periodical at this juncture was naturally, that Marinetti before an international (and of course also a national) public could "review" his quite recently published work "*Futurismo e fascismo*" (ed. Campitelli, Foligno, 1924), in which he had dealt with a burning problem, certainly the one he at that moment was most interested in and reflected upon most – namely the rôle of political Futurism after the fascist take-over. . . .

The thought in this manifesto is in brief that all those who in some respect work for the same aims as the Futurists, *actually* are Futurists, even if they are not aware of it; a dogmatic statement which gives Marinetti a free hand to enlist whomever he wishes to and name them in his manifesto; there is no reason to assume therefore that Marinetti would have asked any of those he names whether they wanted to be included (several of them would certainly have refused). Marinetti's personal selection is not without interest, among other things for the reason that there are so many names he mentions which he certainly knew very little about (probably only the names in many cases, even though he on his tours naturally also met many "odd" artists personally). One of the things this manifesto strives for is the global, "mondial" spread of "Futurism", which after all is marked by the title and the grouping – such as South-America and Japan, Lithuania, etc. It seems very likely that Marinetti regarded Eggeling as German – maybe he had met Eggeling in connexion with one of his many visits to Berlin? . . .

Eggeling has probably done nothing to "be included" in this manifesto, apart from the fact that his work by his Berlin friends (possibly by Marinetti directly) was regarded as modernistic – and therefore sufficient reason for Marinetti to name him. That he "has been included" at any rate proves that someone close to Marinetti (possibly Marinetti himself) has considered him enough of a "modernist" to be mentioned in the heterogeneous gathering of "Futurists without knowing it", which encompasses most of the avant-garde trends with contacts in Paris around 1924. . . ."

30. It is not clear to whom the letter is addressed. The fragmentary text speaks among other things of "Filmzeichnungen" and "Filmsymphonie". Eggeling seems to apply to the addressee in connexion with the preparations for an exhibition. He suggests that he intends to present a "Filmsymphonie" in Sweden:
"[. . . illegible] In Ihrer Sammlung befinden sich einige meiner Filmzeichnungen [. . . illegible] dass eine öffentliche Ausstellung Ihrer [. . . illegible] stattgefunden haben soll, so nehme ich [. . . illegible] etwas vorbereitet sein dürfte und sich für den [. . . illegible] selbst. [. . . illegible] Da ich Anfang [. . . illegible] Jahres eine derartige Filmsymphonie auch in Schweden vorzuführen beabsichtige wäre es vielleicht doch ganz gut wenn die Presse schon vorher noch einiges darüber berichten würde denn die Neuheit des Phänomens erschwert

die Möglichkeit des sofortigen Erfassens dieser Kunstgattung. Ein umfangreiches publizistisches Material zu diesem Thema liegt aus vielen Ländern vor und ich würde Ihnen gern geeignete Aufsätze zur Verfügung stellen falls Sie für deren Unterbringung in der schwed. Presse sorgen können. Ferner beabsichtige ich hernach eine Allianz mit einem Filmkonzern meiner Heimat anzubahnen und die Produktion und den Vertrieb meiner Malerei [. . . illegible] in grösserem [. . . illegible] fange. Mit den besten Empfehlungen zeichne [. . . illegible] Erwartung Ihrer gefl. Antwort. [. . . illegible]"

31. Among the photostats of Eggeling's notes at the archives of the Nationalmuseum there is also a page with the superscription "Viking Zusammenhängendes Manuskript 1–21. 1921/22. Nr. 18". Another loose leaf holds the annotation "Zusammenhängendes Manuskript. Eggeling 20 S. + unzusammenhängende Ausführungen – Mit Einfügung. Nr 19". The handwriting may in both cases possibly be Eggeling's. It is not clear which part of his notes the text refers to.

32. E. g., B. RUSSELL, *A history of western philosophy, and its connection with political and social circumstances from the earliest times to the present day*. New York, 1945, pp. 791–810.

33. J. LANDQUIST, *Essayer. Ny samling*. Stockholm, 1913, pp. 131–199.

34. F. BUSONI, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Wiesbaden, 1954, p. 53.

35. W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Munich, 1918, p. 4.

36. *Ibid.*

37. *Op. cit.*, pp. 19–20.

38. *Op. cit.*, pp. 15–16.

39. *Op. cit.*, p. 29.

40. *Op. cit.*, op. 178.

41. *Op. cit.*, pp. 19–20.

42. *Op. cit.*, p. 174.

43. Cf. *supra*, p. 77.

44. Cf. *supra*, n. 23.

45. H. BERGSON, *L'évolution créatrice*. 3me éd. Paris, 1907, pp. 11–12:

"Plus nous approfondirons la nature du temps, plus nous comprendrons que durée signifie invention, création de formes, élaboration continue de l'absolument nouveau. Les systèmes délimités par la science ne durent que parce qu'ils sont indissolublement liés au reste de l'univers. Il est vrai que, dans l'univers lui-même, il faut distinguer, comme nous le dirons plus loin, deux mouvements opposés, l'un de « descente », l'autre de « montée ». Le premier ne fait que dérouler un rouleau tout préparé. Il pourrait, en principe, s'accomplir d'une manière presque instantanée, comme il arrive à un ressort qui se détend. Mais le second, qui correspond à un travail intérieur de maturation ou de création, dure essentiellement, et impose son rythme au premier, qui en est inséparable."

46. BERGSON, *op. cit.*, p. 25:

"Le naturaliste rapproche en effet les uns des autres les organismes qui se ressemblent, puis divise le groupe en sous-groupes à l'intérieur desquels la ressemblance est plus grande encore, et ainsi de suite: tout le long de l'opération, les caractères du groupe apparaissent comme des thèmes généraux sur lesquels chacun des sous-groupes exécuterait ses

variations particulières. Or, telle est précisément la relation que nous trouvons, dans le monde animal et dans le monde végétal, entre ce qui engendre et ce qui est engendré: sur le canevas que l'ancêtre transmet à ses descendants, et que ceux-ci possèdent en commun, chacun met sa broderie originale."

47. BERGSON, *op. cit.*, p. 27:

"Elle [la théorie évolutionniste] consiste surtout à constater des relations de parenté idéale et à soutenir que, là où il y a ce rapport de filiation pour ainsi dire *logique* entre des formes, il y a aussi un rapport de succession *chronologique* entre les espèces où ces formes se matérialisent."

48. BERGSON, *op. cit.*, p. 29:

"Tout se passe comme si l'organisme lui-même n'était qu'une excroissance, un bourgeon que fait saillir le germe ancien travaillant à se continuer en un germe nouveau. L'essentiel est la continuité de progrès qui se poursuit indéfiniment, progrès invisible sur lequel chaque organisme visible chevauche pendant le court intervalle de temps qu'il lui est donné de vivre."

49. BERGSON, *op. cit.*, p. 30:

"On ne prévoit de l'avenir que ce qui ressemble au passé ou ce qui est reconstitué avec des éléments semblables à ceux du passé."

50. BERGSON, *op. cit.*, p. 31:

"Elle [l'intelligence] isole donc instinctivement, dans une situation, ce qui ressemble au déjà connu; elle cherche le même, afin de pouvoir appliquer son principe que « le même produit le même. »"

51. BERGSON, *op. cit.*, p. 34:

"Telle est, par exemple, la relation de la géométrie des modernes à celle des anciens. Celle-ci, purement statique, opérait sur les figures une fois décrites; celle-là étudie la variation d'une fonction, c'est-à-dire la continuité du mouvement qui décrit la figure. On peut sans doute, pour plus de rigueur, éliminer de nos procédés mathématiques toute considération de mouvement; il n'en est pas moins vrai que l'introduction du mouvement dans la genèse des figures est à l'origine de la mathématique moderne."

52. BERGSON, *op. cit.*, p. 35:

"Une pareille science serait une *mécanique de la transformation*, dont notre *mécanique de la translation* deviendrait un cas particulier, une simplification, une projection sur le plan de la quantité pure."

53. BERGSON, *op. cit.*, p. 157:

"De ce point de vue, on définirait la conscience de l'être vivant une différence arithmétique entre l'activité virtuelle et l'activité réelle. Elle mesure l'écart entre la représentation et l'action."

54. BERGSON, *op. cit.*, p. 160:

"A côté des choses, il y a les rapports."

55. BERGSON, *op. cit.*, p. 161:

"Disons donc que si l'on envisage dans l'instinct et dans l'intelligence ce qu'ils renferment de connaissance innée, on trouve que cette connaissance innée porte dans le premier cas sur des choses et dans le second sur des rapports."

56. BERGSON, *op. cit.*, p. 162:

"Bref, la première connaissance, de nature instinctive, se formulerait dans ce que les philosophes appellent des propositions *catégoriques*, tandis que la seconde, de nature intellectuelle, s'exprime toujours *hypothétiquement*."

57. BERGSON, *op. cit.*, p. 166:

"La fabrication s'exerce exclusivement sur la matière brute, en ce sens que, même si elle emploie des matériaux organisés, elle les traite en objets inertes, sans se préoccuper de la vie qui les a informés. . . . Si donc l'intelligence tend à fabriquer,

on peut prévoir que ce qu'il y a de fluide dans le réel lui échappera en partie, et que ce qu'il y a de proprement vital dans le vivant lui échappera tout à fait."

58. BERGSON, *op. cit.*, p. 168:

"Si elle [l'intelligence] était destinée à la théorie pure, c'est dans le mouvement qu'elle s'installerait, car le mouvement est sans doute la réalité même, et l'immobilité n'est jamais qu'apparente ou relative."

59. BERGSON, *op. cit.*, p. 171:

"Or, il est difficile d'imaginer une société dont les membres ne communiquent pas entre eux par des signes."

60. BERGSON, *op. cit.*, p. 172:

"Le signe instinctif est un signe adhérent, le signe intelligent est un signe mobile."

61. BERGSON, *op. cit.*, pp. 173–174:

"Et sa théorie [de l'intelligence] voudrait tout embrasser, non seulement la matière brute, sur laquelle elle a naturellement prise, mais encore la vie et la pensée. . . . Le langage même, qui lui a permis d'étendre son champ d'opérations, est fait pour désigner des choses et rien que des choses: c'est seulement parce que le mot est mobile, parce qu'il chemine d'une chose à une autre, que l'intelligence devait tôt ou tard le prendre *en chemin*, alors qu'il n'était posé sur rien, pour l'appliquer à un objet qui n'est pas une chose et qui, dissimulé jusque-là, attendait le secours du mot pour passer de l'ombre à la lumière."

62. BERGSON, *op. cit.*, p. 175:

"Quoi qu'elle [l'intelligence] fasse alors, elle résout l'organisé en inorganisé, car elle ne saurait, sans renverser sa direction naturelle et sans se tordre sur elle-même, penser la continuité vraie, la mobilité réelle, la compénétration réciproque et, pour tout dire, cette évolution créatrice qui est la vie."

63. BERGSON, *op. cit.*, p. 177:

"Disons seulement que l'intelligence se représente le devenir comme une série d'états, dont chacun est homogène avec lui-même et par conséquent ne change pas."

64. BERGSON, *op. cit.*, p. 177:

"Dans les deux cas nous avons affaire à du connu qui se compose avec du connu et, en somme, à de l'ancien qui se répète. Notre intelligence est là à son aise."

65. BERGSON, *op. cit.*, p. 177:

"Justement parce qu'elle cherche toujours à reconstituer, et à reconstituer avec du donné, l'intelligence laisse échapper ce qu'il y a de *nouveau* à chaque moment d'une histoire."

66. Possibly it says "zm" (abbreviation of "zumal" = in particular, above all) in Eggeling's manuscript.

67. BERGSON, *op. cit.*, p. 178:

"Mais que chaque instant soit un apport, que du nouveau jaillisse sans cesse, qu'une forme naisse dont on dira sans doute, une fois produite, qu'elle est un effet déterminé par ses causes, mais dont il était impossible de supposer prévu ce qu'elle serait, attendu qu'ici les causes, uniques en leur genre, font partie de l'effet, ont pris corps en même temps que lui, et sont déterminées par lui autant qu'elles le déterminent: c'est là quelque chose que nous pouvons sentir en nous et deviner par sympathie hors de nous, mais non pas exprimer en termes de pur entendement ni, au sens étroit du mot, penser."

68. BERGSON, *op. cit.*, p. 178:

"La causalité qu'il [l'entendement] cherche et retrouve partout exprime le mécanisme même de notre industrie, où nous recomposons indéfiniment le même tout avec les mêmes éléments, où nous répétons les mêmes mouvements pour obtenir le même résultat."

69. BERGSON, *op. cit.*, p. 178:

“Quant à l’invention proprement dite, qui est pourtant le point de départ de l’industrie elle-même, notre intelligence n’arrive pas à la saisir dans son *jaillissement*, c’est-à-dire dans ce qu’elle a d’indivisible, ni dans sa *génialité*, c’est-à-dire dans ce qu’elle a de créateur.”

70. BERGSON, *op. cit.*, p. 178:

“L’intelligence n’admet pas plus la nouveauté complète que le devenir radical. C’est dire qu’ici encore elle laisse échapper un aspect essentiel de la vie, comme si elle n’était point faite pour penser un tel objet.”

71. BERGSON, *op. cit.*, p. 179:

“Aisément on en découvrirait l’origine dans notre obstination à traiter le vivant comme l’inerte et à penser toute réalité, si fluide soit-elle, sous forme de solide définitivement arrêté.”

72. *Loc. cit.*

73. BERGSON, *op. cit.*, p. 179:

L’intelligence est caractérisée par une incompréhension naturelle de la vie.”

74. BERGSON, *op. cit.*, p. 179:

“C’est sur la forme même de la vie, au contraire, qu’est moulé l’instinct. Tandis que l’intelligence traite toutes choses mécaniquement, l’instinct procède, si l’on peut parler ainsi, organiquement.”

75. BERGSON, *op. cit.*, p. 179:

“Si la conscience qui sommeille en lui [l’instinct] se réveillait, s’il s’intériorisait en connaissance au lieu de s’extérioriser en action, si nous savions l’interroger et s’il pouvait répondre, il nous livrerait les secrets les plus intimes de la vie.”

76. BERGSON, *op. cit.*, pp. 179–180:

“Car il ne fait que continuer le travail par lequel la vie organise la matière, à tel point que nous ne saurions dire, comme on l’a montré bien souvent, où l’organisation finit et où l’instinct commence.”

77. BERGSON, *op. cit.*, p. 181:

“Comment ne pas voir que la vie procède ici comme la conscience en général, comme la mémoire?”

78. BERGSON, *op. cit.*, p. 182:

“Un aveugle-né qui aurait vécu parmi des aveugles-nés n’admettrait pas qu’il fût possible de percevoir un objet distant sans avoir passé par la perception de tous les objets intermédiaires.”

79. BERGSON, *op. cit.*, p. 183:

“Or l’instinct, lui aussi, est une connaissance à distance. Il est à l’intelligence ce que la vision est au toucher.”

80. BERGSON, *op. cit.*, p. 186:

“Nous nous trouvons bien plutôt devant un certain *thème musical* qui se serait d’abord transposé lui-même, tout entier, dans un certain nombre de tons, et sur lequel, tout entier aussi, se seraient exécutées ensuite des variations diverses, les unes très simples, les autres infiniment savantes. Quant au thème originel, il est partout et il n’est nulle part. C’est en vain qu’on voudrait le noter en termes de représentation: ce fut sans doute, à l’origine, du *senti* plutôt que du *pensé*.”

81. BERGSON, *op. cit.*, pp. 189–190:

“Si notre biologie en était encore à Aristote, si elle tenait la série des êtres vivants pour unilinéaire, si elle nous montrait la vie tout entière évoluant vers l’intelligence et passant, pour cela, par la sensibilité et l’instinct, nous aurions le droit, nous, êtres intelligents, de nous retourner vers les manifestations antérieures et par conséquent inférieures de la vie, et de prétendre les faire tenir, sans les déformer, dans les cadres de

notre intelligence. Mais un des résultats les plus clairs de la biologie a été de montrer que l’évolution s’est faite selon des lignes divergentes. C’est à l’extrémité de deux de ces lignes, – les deux principales, – que nous trouvons l’intelligence et l’instinct sous leurs formes à peu près pures. Pourquoi l’instinct se résoudrait-il alors en éléments intelligents?”

82. BERGSON, *op. cit.*, p. 190:

“Pourquoi même en termes tout à fait intelligibles?”

83. BERGSON, *op. cit.*, p. 190:

“Mais, pour n’être pas du domaine de l’intelligence, l’instinct n’est pas situé hors des limites de l’esprit. Dans des phénomènes de sentiment, dans des sympathies et des antipathies irréfléchies, nous expérimentons en nous-mêmes, sous une forme bien plus vague, et trop pénétrée aussi d’intelligence, quelque chose de ce qui doit se passer dans la conscience d’un insecte agissant par instinct.”

84. BERGSON, *op. cit.*, p. 190:

“L’évolution n’a fait qu’écarter l’un de l’autre, pour les développer jusqu’au bout, des éléments qui se compénétraient à l’origine.”

85. BERGSON, *op. cit.*, p. 190:

“Plus précisément, l’intelligence est, avant tout, la faculté de rapporter un point de l’espace à un autre point de l’espace, un objet matériel à un objet matériel; elle s’applique à toutes choses, mais en restant en dehors d’elles, et elle n’aperçoit jamais d’une cause profonde que sa diffusion en effets juxtaposés.”

86. BERGSON, *op. cit.*, pp. 190–191:

“Le Spheer, lui, n’en saisit sans doute que peu de chose, juste ce qui l’intéresse; du moins le saisit-il du dedans, tout autrement que par un processus de connaissance, par une intuition, (*vécue* plutôt que *représentée*) qui ressemble sans doute à ce qui s’appelle chez nous sympathie divinatrice.”

87. BERGSON, *op. cit.*, p. 191:

“L’instinct est sympathie.”

88. BERGSON, *op. cit.*, p. 191:

“Si cette sympathie pouvait étendre son objet et aussi réfléchir sur elle-même, elle nous donnerait la clef des opérations vitales, – de même que l’intelligence, développée et redressée, nous introduit dans la matière.”

89. BERGSON, *op. cit.*, p. 191:

“Car, nous ne saurions trop le répéter, l’intelligence et l’instinct sont tournés dans deux sens opposés, celle-là vers la matière inerte, celui-ci vers la vie.”

90. BERGSON, *op. cit.*, p. 192:

“Mais c’est à l’intérieur même de la vie que nous conduirait l’*intuition*, je veux dire l’instinct devenu désintéressé, conscient de lui-même, capable de réfléchir sur son objet et de l’élargir indéfiniment.”

91. BERGSON, *op. cit.*, p. 192:

“Il est vrai que cette intuition esthétique, comme d’ailleurs la perception extérieure, n’atteint que l’individuel.”

92. BERGSON, *op. cit.*, p. 192:

“Mais on peut concevoir une recherche orientée dans le même sens que l’art et qui prendrait pour objet la vie en général, de même que la science physique, en suivant jusqu’au bout la direction marquée par la perception extérieure, prolonge en lois générales les faits individuels.”

93. BERGSON, *op. cit.*, p. 193:

“Puis, par la communication sympathique qu’elle [l’intuition] établira entre nous et le reste des vivants, par la dilatation qu’elle obtiendra de notre conscience, elle nous introduira dans le domaine propre de la vie, qui est compénétration réciproque, création indéfiniment continuée.”

94. BERGSON, *op. cit.*, p. 196:
 "Chez le chien, le souvenir restera captif de la perception; il ne se réveillera que lorsqu'une perception analogue viendra le rappeler en reproduisant le même spectacle, et il se manifestera alors par la reconnaissance, plutôt *jouée* que *pensée*, de la perception actuelle bien plus que par une renaissance véritable du souvenir lui-même. L'homme, au contraire, est capable d'évoquer le souvenir à son gré, à n'importe quel moment, indépendamment de la perception actuelle."
95. BERGSON, *op. cit.*, pp. 198–199:
 "Si nous retirons un avantage immédiat de l'objet fabriqué, comme pourrait le faire un animal intelligent, si même cet avantage est tout ce que l'inventeur recherchait, il est peu de chose en comparaison des idées nouvelles, des sentiments nouveaux que l'invention peut faire surgir de tous côtés, comme si elle avait pour effet essentiel de nous hausser au-dessus de nous-mêmes et, par là, d'élargir notre horizon. . . . Tout se passe enfin comme si la mainmise de l'intelligence sur la matière avait pour principal objet de *laisser passer quelque chose* que la matière arrête."
96. BERGSON, *op. cit.*, p. 206:
 "*Plus la conscience s'intellectualise, plus la matière se spatialise.*"
97. BERGSON, *op. cit.*, p. 225:
 "*Cette adaptation [entre l'intelligence et la matière] se serait d'ailleurs effectuée tout naturellement, parce que c'est la même inversion du même mouvement qui crée à la fois l'intellectualité de l'esprit et la matérialité des choses.*"
98. BERGSON, *op. cit.*, p. 237:
 "Mais ce qui est admirable *en soi*, ce qui mériterait de provoquer l'étonnement, c'est la création sans cesse renouvelée que le tout du réel, indivisé, accomplit en avançant, car aucune complication de l'ordre mathématique avec lui-même, si savante qu'on la suppose, n'introduira un atome de nouveauté dans le monde, au lieu que, cette puissance de création une fois posée (et elle existe, puisque nous en prenons conscience en nous, tout au moins, quand nous agissons librement), elle n'a qu'à se distraire d'elle-même pour se détendre, à se détendre pour s'étendre, à s'étendre pour que l'ordre mathématique qui préside à la disposition des éléments ainsi distingués, et le déterminisme inflexible qui les lie, manifestent l'interruption de l'acte créateur; ils ne font qu'un, d'ailleurs, avec cette interruption même."
99. BERGSON, *op. cit.*, p. 243:
 "Tantôt il [l'esprit] suit sa direction naturelle: c'est alors le progrès sous forme de tension, la création continue, l'activité libre. Tantôt il l'invertit, et cette inversion, poussée jusqu'au bout, menerait à l'extension, à la détermination réciproque nécessaire des éléments extériorisés les uns par rapport aux autres, enfin au mécanisme géométrique."
100. BERGSON, *op. cit.*, p. 244:
 "On pourrait donc dire que ce premier genre d'ordre est celui du *vital* ou du *voulu*, par opposition au second, qui est celui de l'*inerte* et de l'*automatique*."
101. BERGSON, *op. cit.*, pp. 246–247:
 "De là notre habitude de désigner par le même mot, et de nous représenter de la même manière, l'existence de *lois* dans le domaine de la matière inerte et celle de *genres* dans le domaine de la vie."
102. BERGSON, *op. cit.*, p. 249:
 "Or, une loi est une relation entre des choses ou entre des faits."
103. BERGSON, *op. cit.*, p. 289:
 "*Tout se passe comme si un être indécis et flou, qu'on pourra appeler, comme on voudra, homme ou sur-homme,*
- avait cherché à se réaliser, et n'y était parvenu qu'en abandonnant en route une partie de lui-même.*"
104. BERGSON, *op. cit.*, p. 325:
 "Qu'on y voie des vibrations ou qu'on se la représente de toute autre manière, un fait est certain, c'est que toute qualité est changement."
105. BERGSON, *op. cit.*, p. 327:
 "Ce qui est réel, c'est le changement continu de forme: *la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition.*"
106. BERGSON, *op. cit.*, p. 328:
 "Qu'il s'agisse de mouvement qualitatif ou de mouvement évolutif ou de mouvement extensif, l'esprit s'arrange pour prendre des vues stables sur l'instabilité. Et il aboutit ainsi, comme nous venons de le montrer, à trois espèces de représentations: 1° les qualités, 2° les formes ou essences, 3° les actes."
107. BERGSON, *op. cit.*, p. 329:
 "Celui qui va du jaune au vert ne ressemble pas à celui qui va du vert au bleu: ce sont des mouvements qualitatifs différents. Celui qui va de la fleur au fruit ne ressemble pas à celui qui va de la larve à la nymphe et de la nymphe à l'insecte parfait: ce sont des mouvements évolutifs différents. L'action de manger ou de boire ne ressemble pas à l'action de se battre: se sont des mouvements extensifs différents."
108. BERGSON, *op. cit.*, p. 331:
 "En ce sens on pourrait dire, si ce n'était abuser d'un certain genre de comparaison, que *le caractère cinématographique de notre connaissance des choses tient au caractère kaléidoscopique de notre adaptation à elles.*"
109. BERGSON, *op. cit.*, p. 332:
 "La méthode cinématographique est donc la seule pratique, puisqu'elle consiste à régler l'allure générale de la connaissance sur celle de l'action, en attendant que le détail de chaque acte se règle à son tour sur celui de la connaissance. Pour que l'action soit toujours éclairée, il faut que l'intelligence y soit toujours présente; mais l'intelligence, pour accompagner ainsi la marche de l'activité et en assurer la direction, doit commencer par en adopter le rythme."
110. BERGSON, *op. cit.*, p. 340:
 "Le mot *εἶδος*, que nous traduisons ici par *Idée*, a en effet ce triple sens. Il désigne: 1° la qualité, 2° la forme ou essence, 3° le but ou *dessein* de l'acte s'accomplissant, c'est-à-dire, au fond, le *dessin* de l'acte supposé accompli. *Ces trois points de vue sont ceux de l'adjectif, du substantif et du verbe, et correspondent aux trois catégories essentielles du langage.*"
111. BERGSON, *op. cit.*, pp. 341–342:
 "Nous disions qu'il y a *plus* dans un mouvement que dans les positions successives attribuées au mobile, *plus* dans un devenir que dans les formes traversées tour à tour, *plus* dans l'évolution de la forme que les formes réalisées l'une après l'autre. La philosophie pourra donc, des termes du premier genre, tirer ceux du second, mais non pas du second le premier: c'est du premier que la spéculation devrait partir."
112. BERGSON, *op. cit.*, p. 342:
 "Pourtant il y a du devenir, c'est un fait."
113. BERGSON, *op. cit.*, p. 343:
 "Les Formes, que l'esprit isole et emmagasine dans des concepts, ne sont alors que des vues prises sur la réalité changeante. Elles sont des moments cueillis le long de la durée et, précisément parce qu'on a coupé le fil qui les reliait au temps, elles ne durent plus."
114. BERGSON, *op. cit.*, p. 343:
 "Au contraire, si l'on traite le devenir par la méthode cinématographique, les Formes ne sont plus des vues prises

sur le changement, elles en sont les éléments constitutifs, elles représentent tout ce qu'il y a de positif dans le devenir. L'éternité ne plane plus au-dessus du temps comme une abstraction, elle le fonde comme une réalité. Telle est précisément, sur ce point, l'attitude de la philosophie des Formes ou des Idées. Elle établit entre l'éternité et le temps le même rapport qu'entre la pièce d'or et la menue monnaie, — monnaie si menue que le paiement se poursuit indéfiniment sans que la dette soit jamais payée: on se libérerait d'un seul coup avec la pièce d'or."

115. BERGSON, *op. cit.*, p. 343:
"C'est ce que Platon exprime dans son magnifique langage quand il dit que Dieu, ne pouvant faire le monde éternel, lui donna le Temps, « image mobile de l'éternité ».¹
¹ Platon, *Timée*, 37 D."

116. BERGSON, *op. cit.*, p. 344:
"Toute forme occupe ainsi de l'espace comme elle occupe du temps. Mais la philosophie des Idées suit la marche inverse. Elle part de la Forme, elle y voit l'essence même de la réalité. Elle n'obtient pas la forme par une vue prise sur le devenir; elle se donne des formes dans l'éternel; de cette éternité immobile la durée et le devenir ne seraient que la dégradation. . . . C'est la même diminution de l'être qui s'exprime par une distension dans le temps et par une extension dans l'espace."

117. BERGSON, *op. cit.*, p. 344:
"Du point de vue où la philosophie antique se place, l'espace et le temps ne peuvent être que le champ que se donne une réalité incomplète, ou plutôt égarée hors de soi, pour y courir à la recherche d'elle-même."

118. BERGSON, *op. cit.*, p. 345:
"Les formes sensibles sont devant nous, toujours prêtes à ressaisir leur idéalité, toujours empêchées par la matière qu'elles portent en elles, c'est-à-dire par leur vide intérieur, par l'intervalle qu'elles laissent entre ce qu'elles sont et ce qu'elles devraient être."

119. BERGSON, *op. cit.*, p. 346:
"Cela revient à dire que le physique est du logique gâté. . . . Si l'immutabilité est plus que le devenir, la forme est plus que le changement, et c'est par une véritable chute que le système logique des Idées, rationnellement subordonnées et coordonnées entre elles, s'éparpille en une série physique d'objets et d'événements accidentellement placés les uns à la suite des autres."

120. BERGSON, *op. cit.*, p. 347:
"Cet ordre physique, véritable affaiblissement de l'ordre logique, n'est point autre chose que la chute du logique dans l'espace et le temps. Mais le philosophe, remontant du percept au concept, voit se condenser en logique tout ce que le physique avait de réalité positive. Son intelligence, faisant abstraction de la matérialité qui distend l'être, le ressaisit en lui-même dans l'immuable système des Idées."

121. BERGSON, *op. cit.*, p. 356:
"Il est de l'essence de la science, en effet, de manipuler des *signes* qu'elle substitue aux objets eux-mêmes. Ces signes diffèrent sans doute de ceux du langage par leur précision plus grande et leur efficacité plus haute; ils n'en sont pas moins astreints à la condition générale du signe, qui est de noter sous une forme arrêtée un aspect fixe de la réalité."

122. BERGSON, *op. cit.*, p. 356:
"Pour penser le mouvement, il faut un effort sans cesse renouvelé de l'esprit. Les signes sont faits pour nous dispenser de cet effort en substituant à la continuité mouvante des choses une recombinaison artificielle qui lui équivaut dans la pratique et qui ait l'avantage de se manipuler sans peine."

123. BERGSON, *op. cit.*, p. 357:
"Où est donc la différence entre ces deux sciences? Nous l'avons indiquée, quand nous avons dit que les anciens ramenaient l'ordre physique à l'ordre vital, c'est-à-dire les lois aux genres, tandis que les modernes veulent résoudre les genres en lois."

124. BERGSON, *op. cit.*, p. 357:
"En quoi consiste la différence d'attitude de ces deux sciences vis-à-vis du changement? Nous la formulerons en disant que *la science antique croit connaître suffisamment son objet quand elle en a noté des moments privilégiés, au lieu que la science moderne le considère à n'importe quel moment.*"

125. BERGSON, *op. cit.*, p. 358:
"La vraie science de la pesanteur sera celle qui déterminera, pour un instant quelconque du temps, la position du corps dans l'espace. Il lui faudra pour cela, il est vrai, des signes autrement précis que ceux du langage."

126. BERGSON, *op. cit.*, p. 359:
"La différence est profonde. Elle est même radicale par un certain côté. Mais, du point de vue d'où nous l'envisageons, c'est une différence de degré plutôt que de nature."

127. BERGSON, *op. cit.*, p. 360:
"Une science qui considère tour à tour des périodes indivises de durée ne voit que des phases succédant à des phases, des formes qui remplacent des formes; elle se contente d'une description *qualitative* des objets, qu'elle assimile à des êtres organisés."

128. BERGSON, *op. cit.*, p. 360:
"Mais, quand on cherche ce qui se passe à l'intérieur d'une de ces périodes, en un moment quelconque du temps, on voit tout autre chose: les changements qui se produisent d'un moment à un autre ne sont plus, par hypothèse, des changements de qualité; ce sont dès lors des variations *quantitatives*, soit du phénomène lui-même, soit de ses parties élémentaires. On a donc eu raison de dire que la science moderne tranche sur celle des anciens en ce qu'elle porte sur des grandeurs et se propose, avant tout, de les mesurer. . . . C'est pourquoi l'on a encore eu raison de dire que la science antique portait sur des *concepts*, tandis que la science moderne cherche des *lois*, des relations constantes entre des grandeurs variables."

129. BERGSON, *op. cit.*, p. 361:
"Le principe d'Archimède est une véritable loi expérimentale. Il fait entrer en ligne de compte trois grandeurs variables: le volume d'un corps, la densité du liquide où on l'immerge, la poussée de bas en haut qu'il subit. Et il énonce bien, en somme, que l'un de ces trois termes est fonction des deux autres."

130. BERGSON, *op. cit.*, p. 360:
"Ce qui distingue notre science, ce n'est pas qu'elle expérimente, mais qu'elle n'expérimente et plus généralement ne travaille qu'en vue de mesurer."

131. BERGSON, *op. cit.*, p. 361:
"La science des anciens est statique. Ou elle considère en bloc le changement qu'elle étudie, ou, si elle le divise en périodes, elle fait de chacune de ces périodes un bloc à son tour: ce qui revient à dire qu'elle ne tient pas compte du temps."

132. BERGSON, *op. cit.*, p. 361:
"En quoi consista la première des grandes transformations de la géométrie dans les temps modernes? A introduire, sous une forme voilée, il est vrai, le temps et le mouvement jusque dans la considération des figures."

133. BERGSON, *op. cit.*, p. 362:
 "La science moderne est fille de l'astronomie; elle est descendue du ciel sur la terre le long du plan incliné de Galilée, car c'est par Galilée que Newton et ses successeurs se relie à Kepler."
134. BERGSON, *op. cit.*, p. 362:
 "Or, comment se posait pour Kepler le problème astronomique? Il s'agissait, connaissant les positions respectives des planètes à un moment donné, de calculer leurs positions à n'importe quel autre moment."
135. BERGSON, *op. cit.*, p. 363:
 "C'est pourquoi toute loi à forme statique nous apparaît comme un acompte provisoire ou comme un point de vue particulier sur une loi dynamique qui, seule, nous donnerait la connaissance intégrale et définitive."
136. BERGSON, *op. cit.*, p. 370:
 "En résumé, si la physique moderne se distingue de l'ancienne en ce qu'elle considère n'importe quel moment du temps, elle repose tout entière sur une substitution du temps-longueur au temps-invention."
137. BERGSON, *op. cit.*, p. 370:
 "On eût exigé de l'esprit qu'il renonçât à ses habitudes les plus chères."
138. BERGSON, *op. cit.*, p. 371:
 "Par là, on ne compléterait pas seulement l'intelligence et sa connaissance de la matière, en l'habituant à s'installer dans le mouvant: en développant aussi une autre faculté, complémentaire de celle-là, on s'ouvrirait une perspective sur l'autre moitié du réel. Car, dès qu'on se retrouve en présence de la durée vraie, on voit qu'elle signifie création, et que, si ce qui se défait dure, ce ne peut être que par sa solidarité avec ce qui se fait. Ainsi, la nécessité d'un accroissement continu de l'univers apparaît, je veux dire d'une *vie* du réel. . . . A l'intelligence enfin on adjoindrait l'intuition."
139. BERGSON, *op. cit.*, p. 372:
 "Mais, pour une science qui place tous les instants du temps sur le même rang, qui n'admet pas de moment essentiel, pas de point culminant, pas d'apogée, le changement n'est plus une diminution de l'essence, ni la durée un délayage de l'éternité. Le flux du temps devient ici la réalité même, et, ce qu'on étudie, ce sont les choses qui s'écoulent."
140. BERGSON, *op. cit.*, p. 372:
 "Tandis que la conception antique de la connaissance scientifique aboutissait à faire du temps une dégradation, du changement la diminution d'une Forme donnée de toute éternité, au contraire, en suivant jusqu'au bout la conception nouvelle, on fût arrivé à voir dans le temps un accroissement progressif de l'absolu et dans l'évolution des choses une invention continue de formes nouvelles."
141. BERGSON, *op. cit.*, p. 372:
 "Il est vrai que c'eût été rompre avec la métaphysique des anciens. Ceux-ci n'apercevaient qu'une seule manière de savoir définitivement."
142. BERGSON, *op. cit.*, p. 372:
 "Leur science consistait en une métaphysique éparpillée et fragmentaire, leur métaphysique en une science concentrée et systématique: c'étaient, tout au plus, deux espèces d'un même genre."
143. *Loc. cit.*
144. BERGSON, *op. cit.*, p. 372:
 "Au contraire, dans l'hypothèse où nous nous plaçons, science et métaphysique seraient deux manières opposées, quoique complémentaires, de connaître, la première ne retenant que des instants, c'est-à-dire ce qui ne dure pas, la seconde portant sur la durée même."
145. BERGSON, *op. cit.*, pp. 372–373:
 "La tentation devait même être grande de recommencer sur la nouvelle science ce qui avait été essayé sur l'ancienne, de supposer tout de suite achevée notre connaissance scientifique de la nature, de l'unifier complètement, et de donner à cette unification, comme l'avaient déjà fait les Grecs, le nom de métaphysique."
146. BERGSON, *op. cit.*, pp. 374–375:
 "Il [le mécanisme] exprimait que la science doit procéder à la manière cinématographique, que son rôle est de scander le rythme d'écoulement des choses et non pas de s'y insérer. Telles étaient les deux conceptions opposées de la métaphysique qui s'offraient à la philosophie."
147. BERGSON, *op. cit.*, p. 377:
 "Celle-là [la nouvelle philosophie] allait prendre chacune des *lois* qui conditionnent un devenir par rapport à d'autres et qui sont comme le substrat permanent des phénomènes; elle les supposerait toutes connues et les ramasserait en une unité qui les exprimât, elle aussi, éminemment, mais qui, comme le Dieu d'Aristote et pour les mêmes raisons, devait rester immuablement enfermée en elle-même."
148. BERGSON, *op. cit.*, p. 377:
 "Mais une loi, en général, n'exprime qu'un rapport, et les lois physiques en particulier ne traduisent que des relations quantitatives entre les choses concrètes."
149. *Loc. cit.*
150. BERGSON, *op. cit.*, p. 384:
 "On s'arrête à mi-chemin. On suppose la conscience coextensive à telle ou telle partie de la nature, et non plus à la nature entière."
151. BERGSON, *op. cit.*, p. 398:
 "Et, soit qu'on pose la structure actuelle de l'esprit soit qu'on se donne la subdivision actuelle de la matière, dans les deux cas on reste dans l'évolué: on ne nous dit rien de ce qui évolue, rien de l'évolution."
152. BERGSON, *op. cit.*, p. 398:
 "Déjà, dans le domaine de la physique elle-même, les savants qui poussent le plus loin l'approfondissement de leur science inclinent à croire qu'on ne peut pas raisonner sur les parties comme on raisonne sur le tout, que les mêmes principes ne sont pas applicables à l'origine et au terme d'un progrès, que ni la création ni l'annihilation, par exemple, ne sont inadmissibles quand il s'agit des corpuscules constitutifs de l'atome."
153. BERGSON, *op. cit.*, p. 399:
 "Mais la vie et la conscience sont cette montée même."
154. BERGSON, *op. cit.*, p. 267:
 "Toutes nos analyses nous montrent en effet dans la vie un effort pour remonter la pente que la matière descend."
155. This sentence is written in Swedish. In English translation it reads: "Get in touch with a photogr[apher] and etch portraits on gelatine at a cheap rate."
156. This aphorism is no. 1344 in J. W. v. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*. Weimar, 1907, p. 278 (ed. Max Hecker). It is possible that Eggeling read this aphorism in Bernhard Diebold's article Expressionismus und Kino, *Neue Zürcher Zeitung*, 14 Sept. 1916, in which it is quoted as a motto. (In this and two subsequent articles with the same title in *Neue Zürcher Zeitung*, 15 Sept. and 16 Sept. 1916, Diebold discusses Expressionist art and the concept of movement; in kinetic energy he sees Expressionism reaching its consummation.) The same aphorism by Goethe also serves as a motto to V. Huszar's article Iets over die Farbenfibel van W. Ostwald. *De Stijl*. Leyden, vol. 1, 1918, no. 10, p. 113.

157. Small sketch, included in manuscript, depicting two standing and two lying rectangles (vertical-horizontal forms).

158. Cf. Kandinsky, “. . . Eine Bestrebung, vergangene Kunstprinzipien zu beleben, kann höchstens Kunstwerke zur Folge haben, die einem totgeborenen Kinde gleichen. . . .” *Über das Geistige in der Kunst*. 3. Aufl. Munich, 1912, p. 3.

159. This passage is a slightly varied quotation from F. BUSONI, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. 2., erw. Ausg. Leipzig [1916], pp. 18–19.

In Busoni this passage reads as follows:

“. . . Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen, als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist. Der Zauberspiegel für die ernste Oper, der Lachspiegel für die heitere. Und lasset Tanz und Maskenspiel und Spuk mit eingeflochten sein, auf daß der Zuschauer der anmutigen Lüge auf jedem Schritt gewahr bleibe und nicht sich ihr hingebe wie einem Erlebnis. . . .”

160. Professor Willy Schwabacher has called my attention to the following quotation from the first act of the second part of Goethe's *Faust*: “Am farbigen Abglanz haben wir das Leben”, of which Eggeling's words possibly are a paraphrase.

161. This is in all likelihood a quotation from Cézanne, which I have failed to localize.

162. Sketch, included in manuscript, of two rectangles, one hatched, the other outlined against a hatched background. The drawing consequently illustrates the contrasting relationship expressed in the text, “. . . *dunkel* auf *hell* . . . *hell* auf *dunkel* . . .”

163. Refers to the Russian scientist, sociologist, and anarchist Pyotr (Peter) Kropotkin (1842–1921).

164. This arrangement of polar concepts is reminiscent of the sentences from Bergson's *L'évolution créatrice*, quoted in the chapter *Film* of Eggeling's notes; cf. *supra*, pp. 92–94.

165. Under Eggeling's text, faintly visible, is a sketch with motifs from *Horizontal-vertical Orchestra*; the sketch resembles the ninth form in the first part of this work.

166. The text of these pages [21, 22], (in Eggeling's paging I and II), is in abbreviated and slightly varied form quoted in V. EGGELING, Aus dem Nachlass Viking Eggelings. Ed. Hans Richter. *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Berlin, 1926, no. 4, p. 2.

The same text is quoted in Swedish translation in *Apropå Eggeling*, p. 18.

167. V. EGGELING, *op. cit.* *Apropå Eggeling*, p. 18.

168. V. EGGELING, *op. cit.* *Apropå Eggeling*, p. 18.

169. V. EGGELING, *op. cit.*

This is a free quotation from Worringer. Worringer's text, in his *Abstraktion und Einfühlung*. Munich, 1918, p. 62, reads: “. . . Der Armseligkeit rationalistisch – sinnlichen Erkennens bleibt er [der Orientale] sich stets bewusst. . . .”

170. This passage is a slightly varied quotation from Worringer, *op. cit.*, pp. 62–63. Worringer's text reads: “. . . Wer von der unser Auffassungsvermögen fast übersteigenden Grossartigkeit ägyptischer Monumentalkunst kommt und ihre psychischen Voraussetzungen nur ahnungsweise empfunden hat, den werden im ersten Augenblick – ehe er den anderen Massstab wiedergefunden und sich an diese

laure menschlichere Atmosphäre gewöhnt hat – die Wunderwerke klassisch-antiker Skulptur wie die Erzeugnisse einer kindlicheren, harmloseren Menschheit erscheinen, die von den grossen Schauern unberührt blieb. Ganz klein und dürtig wird ihm plötzlich das Wort „schön“ vorkommen. Und dem Philosophen, der mit seiner aristotelisch-scholastischen Erziehung orientalischer Weltweisheit gegenübertritt und dort allen mühsam erarbeiteten europäischen Kritizismus schon als selbstverständliche Voraussetzung findet, geht es nicht besser. Hier wie dort will es erscheinen, als ob der Aufbau in Europa auf einer kleineren Basis, auf kleineren Voraussetzungen errichtet sei. Man möchte fast von fein ausgearbeiteten Miniaturwerken reden. Damit soll natürlich nicht auf die dimensionale Grösse orientalischer Kunstwerke angespielt werden, sondern nur auf die Grösse der Empfindung, die sie schuf. . . .”

171. *Loc. cit.*

172. This sentence is a free quotation from Worringer, *op. cit.*, p. 29. Worringer's text reads:

“. . . Wem diese These von dem Urbedürfnis des Menschen, das sinnliche Objekt mittels der künstlerischen Darstellung von der Unklarheit zu befreien, die es durch seine Dreidimensionalität besitzt, als konstruiert und geschraubt erscheint, der möge sich daran erinnern, dass ein moderner Künstler und sogar ein Plastiker wieder ein sehr starkes Gefühl von diesem Bedürfnis hat. . . .”

173. This sentence is a free quotation from Worringer, *op. cit.*, pp. 178–179. Worringer's text reads:

“. . . Die alte Kunst war ein freudloser Selbsterhaltungstrieb gewesen; nun, da ihr transzendentes Wollen vom wissenschaftlichen Erkenntnisstreben aufgefangen und beruhigt wurde, schied sich das Reich der Kunst vom Reich der Wissenschaft. . . .”

174. In this chapter two pages, (41) and (46), are missing in the photostats of Eggeling's manuscript.

175. This sentence is quoted in a free version in H. RICHTER, *Dada Profile*. Zurich, 1961, p. 35.

176. Following this article, under the heading (Bijlagen van „De Stijl”, 4e Jaarg., No. 7, Juli 1921), stages 4, 6–8, and 9 of Eggeling's *Horizontal-vertical Orchestra I*, and part II of this same work are reproduced.

Chapter VII.

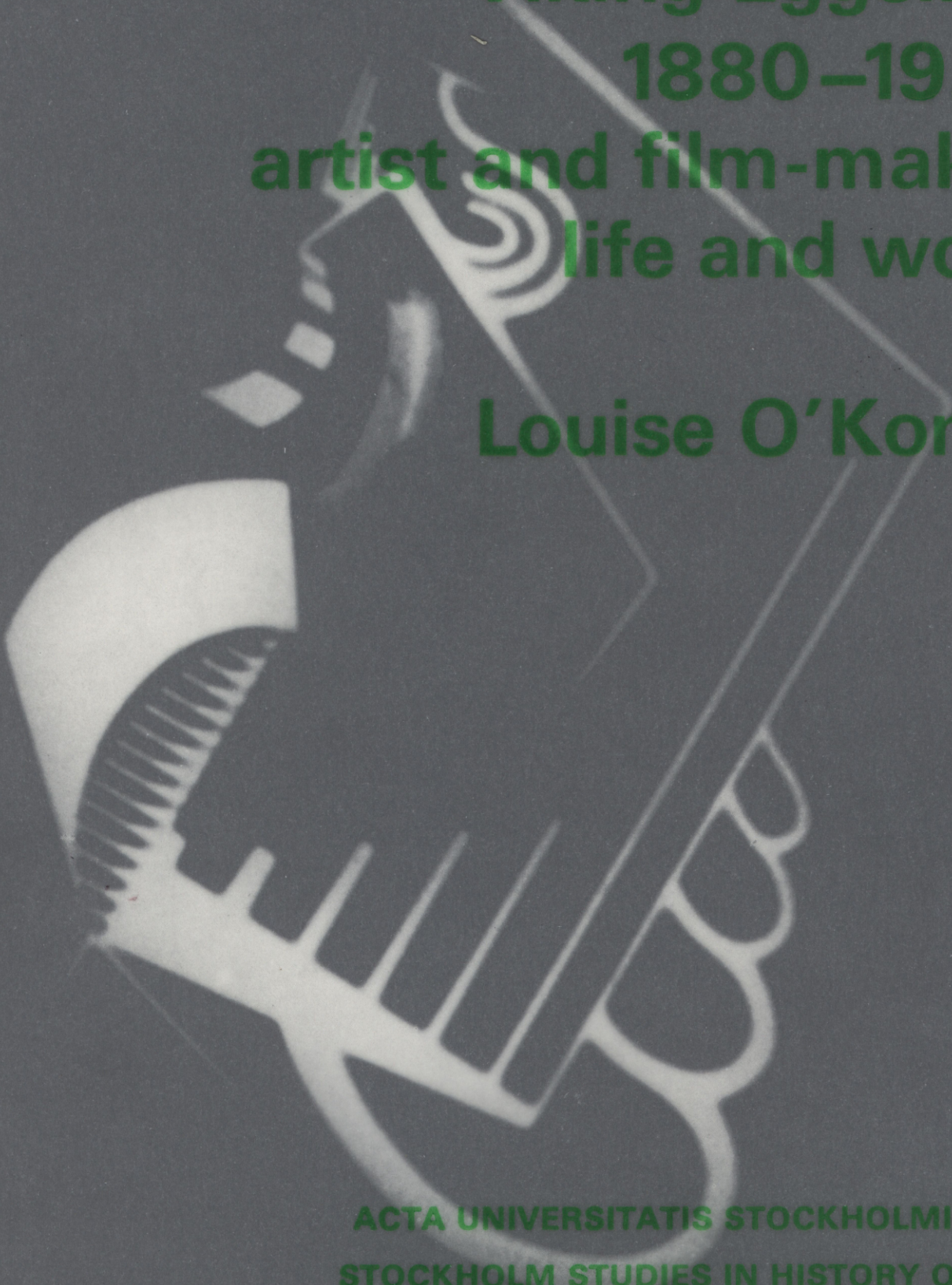
Analysis of the film *Diagonal Symphony*.

1. From duplicate negatives of my print five prints of *Diagonal Symphony* have been made: for the Österreichisches Filmmuseum, Vienna (1967); the Konstvetenskapliga Institutionen at Lund's University (1969); Sonja Henies og Niels Onstads Stiftelser, Baerum, Norway (1969); Fischinger-Studio, Los Angeles (1970); and for the Moderna Museet, Stockholm (1970).

The print in my possession was made in 1966 from a duplicate negative of a print in the possession of Hans Richter made in 1958, in connexion with the Moderna Museet's avant-garde film festival in Stockholm in that year.

2. According to information which I received in a personal interview with Mme Niemeyer-Soupault, the versions of *Diagonal Symphony* derived from Hans Richter's print of the film are not identical with the film completed by Eggeling and her in 1924.

3. This does not include the credit title, “SYMPHONIE DIAGONALE PAR VIKING EGGELING”, or the concluding text, “THE END”. In all prints of the film which I have seen the main title has been in French, and the concluding text in English. The main title is probably original, and the concluding text added later.



Viking Eggeling
1880–1925
artist and film-maker
life and work
by
Louise O’Konor

ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS
STOCKHOLM STUDIES IN HISTORY OF ART

23

ALMQVIST & WIKSELL, STOCKHOLM

CONTENTS

Preface	7
Acknowledgements	8
Abbreviations	10
Illustrations	10
CHAPTER I	
BIOGRAPHICAL DATA	11
1. The Eggeling family	12
2. Viking Eggeling	14
CHAPTER II	
THE EGGELING HOME AT LUND	
CHILDHOOD DAYS	
DEPARTURE FROM SWEDEN	15
CHAPTER III	
PARIS, ASCONA AND ZURICH	
RELATIONS WITH THE DADA GROUP	33
CHAPTER IV	
KLEIN-KÖLZIG AND BERLIN	
THE FILM EXPERIMENTS:	
HORIZONTAL-VERTICAL ORCHESTRA AND	
DIAGONAL SYMPHONY	
(SYMPHONIE DIAGONALE)	43
CHAPTER V	
VIKING EGGELING AND HANS RICHTER	57
1. Viking Eggeling's posthumous collection	58
2. The Eggeling scrolls	59
3. The Eggeling-Richter relationship	69
CHAPTER VI	
VIKING EGGELING'S ART THEORY	73
Introduction	75
1. Elvi fejtegetések a mozgóművészetről	88
[<i>Theoretical presentations of the art of movement</i>]	
2. Prinzipielles zur Bewegungskunst	90
3. Raoul Hausmann and Viking Eggeling, Zweite präsentistische Deklaration. Gerichtet an die internationalen Konstruktivisten	91
4–8. Viking Eggeling, posthumous notes Edited and commented	92
4. Film	92
5. [On the spiritual element in man. On different methods of composition]	97
6. Gemeinschaft	102
7. [On composition. On criticism]	107
8. [Seven separate sheets]	122
APPENDIX: Hans Richter, Prinzipielles zur Bewegungskunst	127
CHAPTER VII	
ANALYSIS OF THE FILM DIAGONAL SYMPHONY (SYMPHONIE DIAGONALE)	131
Stills from Diagonal Symphony	137
CHAPTER VIII	
CATALOGUE	143
List of major exhibitions including works by Viking Eggeling	144
Introduction	145
1. Paintings	146
2. Drawings and sketches, and one lithograph	147
3. The scrolls Horizontal-vertical Orchestra I, II and III, and studies for them	149
4. The scrolls Diagonal Symphony I–IV, Diagonal Symphony, and studies for them	151
5. Illustrations	152
NOTES	245
BIOGRAPHICAL NOTES	267
SOURCES	275
1. Sources cited	276
2. General references	282
INDEX OF PERSONS	293