

**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**



**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**



*Viking Eggeling*  
1880—1925.  
*Artist and film-maker.*  
*Life and work.*  
*By Louise O'Konor.*

*Akademisk avhandling som med tillstånd av  
Humanistiska fakulteten vid Stockholms Universitet  
för vinnande av filosofisk doktorsgrad framlägges till  
offentlig granskning på hörsal 3, hus B,  
Fiskartorpsvägen 160, Frescati, tisdagen den 25 maj 1971  
kl. 10.15 på förmiddagen.*



**VIKING EGGELING**  
**1880–1925**  
**ARTIST AND FILM-MAKER**  
**LIFE AND WORK**  
**BY**  
**LOUISE O'KONOR**

*Den som ger blodet, den originale, får sällan  
skörda; går genom lifvet som ett misstänkt subjekt.  
Så kommer kritikern, historikern, upptäckarna,  
hela hären af parasiter, som icke skulle hälsat  
på honom på gatan om de varit hans samtida –:  
de bli nobla män och nationens prydnad  
på trasorna af geniets elände.*

*Vilhelm Ekelund, Nordiskt och klassiskt.*

*He who provides his life-blood, the originator,  
seldom reaps the harvest; he passes through life  
as one who is suspect. Then come  
the critic, the historian, the discoverers – the whole  
horde of parasites who would not have nodded  
to him in the street had they been his  
contemporaries; they win illustrious reputations  
and national renown out of the tattered  
shreds of suffering genius.*

*Vilhelm Ekelund, Nordiskt och klassiskt.*

This study has been supported by Holger och Thyra Lauritzens stiftelse för främjande av filmhistorisk verksamhet; Stockholms Universitet; and Carl-Bertel Nathhorsts vetenskapliga och allmännyttiga stiftelser.

Translation by Catherine G. Sundström and Anne Bibby.

© Louise O'Konor and the Eggeling family.

Printed in Sweden.

Typography by Hubert Johansson.  
Tryckeri AB Björkmans Efterträdare.  
Stockholm 1971.



# CONTENTS

Preface	7
Acknowledgements	8
Abbreviations	10
Illustrations	10
<b>CHAPTER I</b>	
<b>BIOGRAPHICAL DATA</b>	11
1. The Eggeling family	12
2. Viking Eggeling	14
<b>CHAPTER II</b>	
<b>THE EGGELING HOME AT LUND</b>	
<b>CHILDHOOD DAYS</b>	
<b>DEPARTURE FROM SWEDEN</b>	15
<b>CHAPTER III</b>	
<b>PARIS, ASCONA AND ZURICH</b>	
<b>RELATIONS WITH THE DADA GROUP</b>	33
<b>CHAPTER IV</b>	
<b>KLEIN-KÖLZIG AND BERLIN</b>	
<b>THE FILM EXPERIMENTS:</b>	
<b>HORIZONTAL-VERTICAL ORCHESTRA AND</b>	
<b>DIAGONAL SYMPHONY</b>	
<b>(SYMPHONIE DIAGONALE)</b>	43
<b>CHAPTER V</b>	
<b>VIKING EGGELING AND HANS RICHTER</b>	57
1. Viking Eggeling's posthumous collection	58
2. The Eggeling scrolls	59
3. The Eggeling-Richter relationship	69
<b>CHAPTER VI</b>	
<b>VIKING EGGELING'S ART THEORY</b>	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
<b>APPENDIX: Hans Richter, Prinzipielles zur</b>	
<b>Bewegungskunst</b>	127
<b>CHAPTER VII</b>	
<b>ANALYSIS OF THE FILM DIAGONAL</b>	
<b>SYMPHONY (SYMPHONIE DIAGONALE)</b>	131
Stills from Diagonal Symphony	137
<b>CHAPTER VIII</b>	
<b>CATALOGUE</b>	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
<b>NOTES</b>	245
<b>BIOGRAPHICAL NOTES</b>	267
<b>SOURCES</b>	275
1. Sources cited	276
2. General references	282
<b>INDEX OF PERSONS</b>	293



## Preface

It would probably be hard to find anybody less interested than Viking Eggeling was in creating a legend or myth round his own person and life-work. And yet, that is what has happened after his death, in most of the articles and books on the art and the film of the 1910's and 20's in which his name is mentioned. This study of Viking Eggeling is an attempt to restore his identity, to lift him and his works out of contexts which often seem obscure and distracting. What has emerged is the outline of a man and his work; we might say, perhaps, that what this biography lacks in completeness as a documentary record or handbook on Eggeling is mirrored by the fragmentariness of his surviving production.

The material for this study has been collected through research into public archives, private records, libraries, collections, and museums in Europe and the U.S.A. (Regarding the distribution of Eggeling's surviving works over various collections, see the introduction to the catalogue, p. 145.) In the spring of 1965 I presented a paper on Viking Eggeling for my second degree – the Swedish "filosofie licentiat-examen" – at the University of Stockholm.<sup>1</sup> The present study is a more comprehensive treatment and further development of the theme of that paper. The emphasis in this account lies mainly on Eggeling's life and work. The reader who is looking for information describing the social and cultural environment of the Paris, Zurich, or Berlin of the period, or for a characterization of contemporary artists, is therefore referred to general surveys, autobiographies, and anthologies which deal with the various artistic activities of that era on a wider basis.

One day, when the whole of Eggeling's surviving works has been made available for publication, and when research into relevant sources for this period has gained greater depth, we shall also find our picture of Eggeling standing out in clearer detail. So far, biographies are still lacking for many of the pioneers of the first decades of the 20th century – that era in the history of the arts and the film when so many significant experiments were carried out and new discoveries and advances broke new ground, to form a basis for our time's contribution to progress.

It is the originality of his vision, the novel way in which he interprets tangible reality and what lies beyond it, that makes the pioneer in any field capture popular imagination and thought long after he himself has ceased to exist. It is a trite observation that he is sometimes deemed too individual or incomprehensible in the eyes of contemporary society, and during his lifetime seldom meets with appreciation for his ideas – history provides us with numerous examples of this. His engrossment in an idea may be

frightening to some people and perhaps be taken to indicate a rigid or narrow outlook.

The task Eggeling had set himself may seem an impossible one: to create a world beyond tangible reality. A transcendental, metaphysical state of existence would be opened up to our mind's eye. His experiments constituted a search for the non-corrupt word, the non-corrupt image. What he wished to create with his images were archetypes of forms to be used as communication-signs. As early as 1902, when he was 22, Eggeling provides a glimpse of these ideas in a letter to one of his sisters, Sara Oelrich, in which he says that his aspiration is to construct "a new communication machine". (See p. 25.) In common with Kandinsky and Malevich, Eggeling was a visionary to whom the spiritual element in man and the metaphysical elements in life were the true reality. The signs formulated by these artists, their words and images, are means and devices helping to make this reality tangible and communicable to others. To be confronted with such a reality is like entering into a world of paradoxes and contradictions: dizzying attempts to bridge space and shrink the distances between individuals. In Eggeling's work this is perhaps most clearly evinced by the individual sequences in his film *Diagonal Symphony*, in which pure, crystallized, abstract forms, and the movements they describe, are enacted in time, in black space. Eggeling's essential aim was not to create new works of art or new objects, but a new *conception* of existing objects; this is a point he has in common with Marcel Duchamp.

A characteristic feature of Eggeling's visual imagery is its dialectic pattern of composition: thesis – antithesis – synthesis. His annotations are at times contradictory: in content they are an expression of the polarity which he saw as a general principle of life and an elementary principle in our visual perception. His mode of expression is terse and given to laconic statement. Like an undercurrent in Eggeling's thinking runs a longing for redemption. Perhaps this is a desire to escape from the anxiety-ridden and brooding thoughts to which he was a prey. As he said to Erich Buchholz, one of the friends from his Berlin years: "*Wenn uns nur einer von der Kunst erlösen würde!*"

As is true for so many artists, Eggeling's works were achieved under difficult external conditions. His life bore the stamp of rootlessness – that rootlessness which is so often inherent in a life of emigration or exile. The cynics are liable to say that such a life is infeasible. But Eggeling's work, even in the mutilated form confronting us today, proves that he was capable of a way of life that rejected compromise – even though the price he paid was high.

Stockholm, March 1971.

L. O'K.

## Acknowledgements

I wish to address my warm thanks to the following persons and institutions.

Among those who have assisted me in the preparation of this book I wish to name first of all Viking Eggeling's nieces, Mrs. Ingrid Schupp, Essen, Germany; Mrs. Gunnvor Holtschmit,<sup>1</sup> Hamm, Germany; Mrs. Gertrud Mastbaum, Lisbon; Mrs. Nora Boëthius, Stockholm; and Mrs. Elisabeth Hammarskiöld, Falkenberg, Sweden. They have shown great patience and kindness in answering my numerous questions about the Eggeling family, as well as placing photographs and other documentary material at my disposal. Mrs. Karin Dahlström of Stockholm, their second cousin, has also provided information on the history of the Eggeling family. Mrs. Ursula Ehnimb of Malmö, Sweden, Viking Eggeling's great-niece, has placed documentary material at my disposal and furnished information about works by Eggeling in the possession of her mother in Lisbon.

Eggeling's friends and colleagues Raoul Hausmann,<sup>2</sup> Erich Buchholz, Werner Graeff, Marcel Janco, and Naum Gabo have given generously of their time and in personal conversations and letters entrusted me with their private recollections of Viking Eggeling. For the same courtesy I am indebted to the late Jean Arp and Tristan Tzara.

Mme Ré Niemeyer-Soupault, Paris, who collaborated with Eggeling on his film *Diagonal Symphony* during his last years in Berlin, has contributed valuable information about this important period in Eggeling's life. Also in Paris, Philippe Soupault and Nicolas Baudy have provided data that have assisted my work.

During my researches in Switzerland I benefited from the helpful interest demonstrated by the former Director of the Kunstmuseum in Basel, the late Dr. Georg Schmidt, as well as by its present Director, Dr. Franz Meyer, and by Professor Hanspeter Landolt and Detective Superintendent Ernst P. Martin, also of Basel. The latter gave me his generous permission to publish data relating to the examination made by him of drawings earlier attributed to Viking Eggeling.

Author and film-historian István Nemeskürty, Budapest, and Jay Leyda, New Haven, U.S.A., have imparted their expert knowledge of film history. New York artist Jasper Johns has been a source of encouragement and practical assistance during my stay in the U.S.A.

A number of institutions, both in Sweden and abroad, have assisted me in my work. The staff of the Royal Library and the library of the National Museum in Stockholm have devoted time and patience to obtaining literature which not always has been readily

accessible. Similar assistance has been rendered by the staff of the documentary section of the Swedish Film Institute and the library of the Academy of Fine Arts. The Regional Archives in Lund and Gothenburg, the Parish Office in Lund, the Regional Council of Malmöhus, the Swedish Consulate in Paris, and the Swedish Church in Paris have contributed by supplying personal data about the Eggeling family from their records. The former rector of Katedralskolan (the grammar-school which Viking Eggeling attended in Lund), Birger Bjerre, has provided information about Viking Eggeling's schooldays, while the Museum of Cultural History in Eggeling's home town has supplied information about the Lund of former days.

Kindly assistance has also been lent by the Archives of the Labour Movement in Stockholm. The Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, has permitted me access to hitherto unpublished letters written by Viking and Marion Eggeling.

The following film-archives and film-museums have placed their time and resources at my disposal: Svenska Filminstitutets filmarkiv, Stockholm; Det Danske Filmmuseum, Copenhagen; Österreichisches Filmmuseum, Vienna; Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik, East Berlin; Deutsche Kinemathek, West Berlin; la Cinémathèque Française, Paris.

Professor Seve Ljungman, Stockholm, has furnished advice and information on questions of copyright. Swedish artist Axel Olson, Halmstad, supplied his recollections of meetings with Eggeling in Berlin. Film-historian Gösta Werner, Stockholm, has furnished a photograph of Lund in the old days.

Per Bjurström, Keeper of the National Museum, Stockholm, and Beate Sydhoff, F.L., Stockholm, have helped me to clear up certain problems concerning that part of the works left behind by Viking Eggeling which is held by the Yale University Art Gallery, New Haven, Conn., U.S.A.

Professor Oscar Reutersvärd of Lund University has encouraged my endeavours from the earliest stages of my doctoral studies. My former teacher, Professor Willy Schwabacher, and Mr. Erik Kohn, both in Stockholm, have assisted me by discussing ideas and phraseology in the notes left behind by Eggeling. Mrs. Anne-Marie Schwabacher has helped me with the translation into Swedish of Théo van Doesburg's Dutch texts; Bertalan Kéry, F.L., and Professor Fred Forbat with the translation into Swedish of an article by Eggeling published in Hungarian, *Theoretical presentations of the art of movement*; the latter has also helped me with the translation of other Hungarian texts. Dr. Pär Bergman, Sollentuna, Sweden, has contributed to this book by his expert comments on questions within the field of Futurism.

Professor Ulf Linde and cinema photographer Albert Rudling, Stockholm, have furnished suggestions which have proved valuable. Cinema director Ingmar Bergman generously enabled me to follow the shooting and to assist with the editing of his film *Vargtimmen* (Hour of the Wolf) during the spring and summer of 1966 to gain practical knowledge of film-making.

The list of sources has been prepared in collaboration with Mrs. Marie Björling. The book has been translated into English by Mrs. Catherine G. Sundström, while Miss Anne Bibby has translated the catalogue text.

It remains to name the friends without whom it is doubtful whether any research project or creative work could be brought to a successful conclusion. Ulla Westermark has read the book in manuscript; Bengt Rönngren and Sven Mossige-Norheim, Torkel and Maria Hedenvind, Folke and Anne-Marie Hederus, Hubert Johansson and Siri Derkert have given my work their support and encouragement.

My special thanks are due to my teacher, Professor Sten Karling of the University of Stockholm. Without his help and confidence in my work, the numerous obstacles arising out of considerations of policy and prestige in the world of art would have made it impossible for me to bring this book to a conclusion.

A scholarship for doctoral studies and grants from the Holger and Thyra Lauritzen Foundation, Stockholm, and from the University of Stockholm, have provided me with the financial means for the preparation, translation, and printing of this book. I have also been assisted by a working-scholarship during the summer of 1970 from the Carl-Bertel Nathhorst Foundations, Stockholm.

## Abbreviations

*Apropå Eggeling* =  
 APROPÅ EGGELING. Ed. Karl G. Hultén. *En samling korta uppsatser om film utgiven med anledning av avantgardefilmserien i Moderna Museet maj 1958*. Stockholm, 1958.

*Cat. Galerie Tokanten* =  
 Galerie Tokanten. *Viking Eggeling*. Udstilling arrangeret af International eksperimentalfilm, København, i samarbejde med Hans Richter, New York. Copenhagen, 1951.

*Cat. Gutekunst & Klipstein* =  
 Gutekunst & Klipstein. *Graphik und Handzeichnungen moderner Meister aus verschiedenen schweizerischen und überseeischen Privatsammlungen*. (Auktion 87.) Berne, 1957.

*Cat. Klipstein und Kornfeld* =  
 Klipstein und Kornfeld. *Abstrakte und surrealistische Kunst aus Sammlung Dr. Robert Schnell*. (Auktion 107.) Berne, 1962.

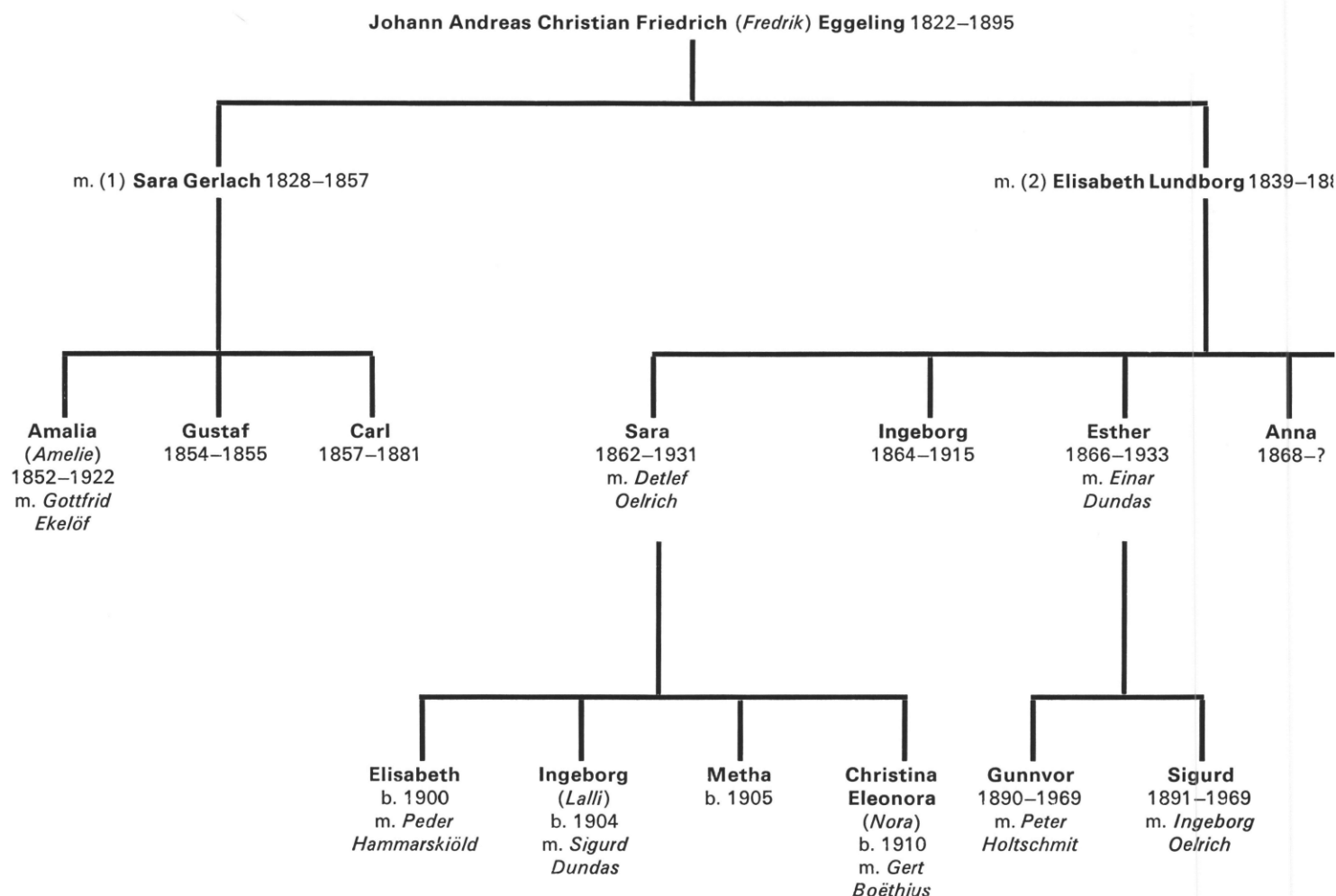
*Cat. Nationalmuseum* =  
 Nationalmuseum. *Viking Eggeling 1880–1925. Tecknare och filmkonstnär*. (Nationalmusei utställningskatalog nr 178. Red. av Carl Nordenfalk under medverkan av Hans Richter.) Stockholm, 1950.

*Cat. Skånska Konstmuseum* =  
 Skånska konstmuseum. (Lunds Universitets konstmuseum.) *Konstnärsgillets utställning Lundakonstnärer från äldre tid*. Lund, 1950.

## Illustrations

Viking Eggeling	6
Elisabeth Eggeling	16
Johann Andreas Christian Friedrich (Fredrik) Eggeling	17
Stortorget (main square) in Lund, ca. 1900	18
Family group at Eggeling's childhood home in Lund, 1893	19
Viking Eggeling, detail from preceding picture	20
Viking Eggeling. Flensburg, ca. 1897	21
Viking Eggeling and his first wife Noné, née Fiernkranz, ca. 1906	22
Fredrik (Figge) Eggeling	23
Sara Oelrich	24
Detlef Oelrich	25
Viking Eggeling as drawing-master at Zuoz in Switzerland, ca. 1907	26
Letter from Viking Eggeling to Sara Oelrich, 1902	27–32
Letter from Viking Eggeling to Gudrun and Hugo Mastbaum, 1914	34
Membership card of group <i>Das Neue Leben</i> for Viking Eggeling, 1919	37
Viking Eggeling, 1919. Drawing by Marcel Janco	38
Viking Eggeling and his second wife Marion, née Klein, with Richter family at Klein-Kölzig, ca. 1920	46
Viking Eggeling and Hans Richter at Klein-Kölzig, ca. 1920	47
Viking Eggeling	49
Viking Eggeling	52
Letter from Viking Eggeling to Tristan Tzara, 1925	54–55
Scrolls <i>Horizontal-vertical Orchestra I</i> and <i>Diagonal Symphony I–IV</i> (watermarks, chromatograms, details)	60–61; 66–68
Study for <i>Horizontal-vertical Orchestra III</i>	64–65
Viking Eggeling, Elvi fejtegetések a mozgóművészetről (Theoretical presentations of the art of movement)	88–89
Viking Eggeling's posthumous notes with sketches	107–124
Stills from film <i>Diagonal Symphony</i>	137–141
Catalogue (paintings, drawings, lithographs)	152–244
Contract between Hans Richter/Louise O'Konor. Drawn up by Richter, 1962	255–256

**BIOGRAPHICAL DATA**



**Johann Andreas Christian Friedrich (Fredrik) Eggeling**, colour-sergeant, bandmaster, and music-dealer, born Jan. 20, 1822, at Ohlendorf in Nieder-Sachsen, Germany. Emigrated to Sweden around 1850. Died at Lund Mar. 22, 1895.

*First marriage*

Married (1) Sept. 22, 1851, **Sara Gerlach**, born at Skara June 15, 1828, daughter of music-master C.G.A. Gerlach and his wife C.M. Bergman. Sara Gerlach died Dec. 14, 1857.

*Children*

**Amalia** (Amelie) *Christina Elisabeth*, born Sept. 28, 1852. In due course was given management of father's music-shop in Lund. Married Sept. 8, 1883, Gottfrid Ekelöf, tradesman. Amalia Ekelöf died Nov. 3, 1922.

**Gustaf Fredrik Stanislaus**, born May 8, 1854, died Jan. 22, 1855.

**Carl Oskar Fredrik**, born July 7, 1857, died Nov. 26, 1881. Unmarried. Probably seaman.

*Second marriage*

July 20, 1859, at Lund, J.A.C.F. (Fredrik) Eggeling married (2) **Elisabeth Eleonora Lundborg**, born at Lund Sept. 21, 1839, daughter of compositor Nils Lundborg and his wife Catharina Eriksson. Elisabeth Lundborg died at Lund June 5, 1889.

*Children*

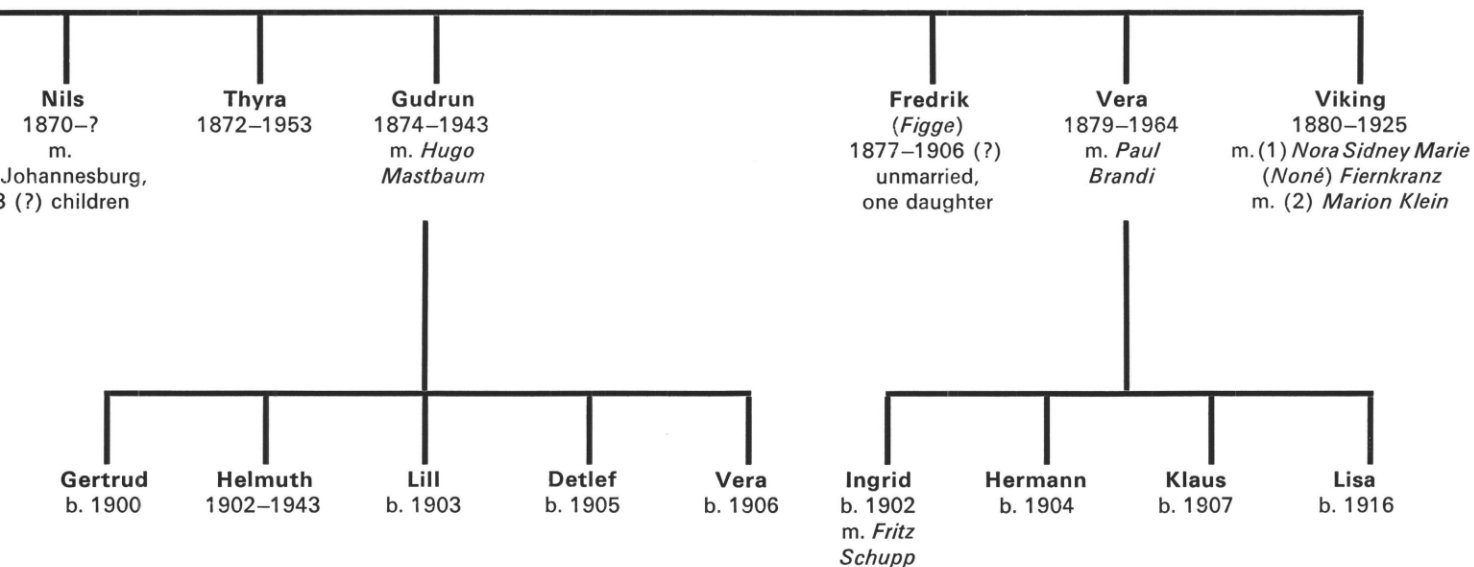
**Sara Catharina Gustava**, born June 5, 1862, married Dec. 18, 1898, Jürgen *Detlef* Oelrich, M.D., born Feb. 6, 1867. Children: **Anna Elisabeth**, born Sept. 25, 1900; **Ingeborg Margareta** (Lalli), born July 22, 1904; **Metha Viveca**, born Dec. 29, 1905; **Christina Eleonora** (Nora), born May 29, 1910. Sara Oelrich died June 7, 1931.

**Ingeborg Maria Margareta Augusta**, born Feb. 19, 1864, died in Berlin June 10, 1915. Employed in trade. Unmarried.

**Esther Fredrika**, born Apr. 22, 1866. Emigrated to Lisbon Apr. 2, 1889. There, Nov. 9, 1889, married Norwegian citizen



# 1. The Eggeling family



Einar Dundas, wholesale dealer, later consul-general. Children: **Gunnvor** and **Sigurd**. Esther Dundas died in Lisbon Dec. 23, 1933.

**Anna Gabriella**, born July 12, 1868. Emigrated to North America May 5, 1887. Worked as missionary in Africa. Married. No children.

**Nils Gustaf Fredrik**, born Sept. 6, 1870. Instrument-maker. Emigrated to South Africa Nov. 19, 1896. Married. Three (?) children. Died in Johannesburg.

**Thyra Elisabeth**, born Dec. 5, 1872. Emigrated to North America Aug. 5, 1892. Worked as missionary in Africa. Unmarried. Died in Lisbon in 1953.

**Gudrun Amalia**, born Dec. 16, 1874. Emigrated to Lisbon Jan. 16, 1899. There married German citizen Hugo Mastbaum, chemist. Children: **Gertrud**, **Helmuth**, **Lill**, **Detlef**, **Vera**. Gudrun Mastbaum died in Lisbon in 1943.

**Fredrik (Figge) Isak Leonard**, born Sept. 3, 1877. Painter, actor, and singer, resident in Sweden and Denmark. Unmarried, but lived with actress by whom he had one daughter. Fredrik Eggeling probably died in 1906.

**Vera Elisabeth**, born Apr. 17, 1879. Emigrated to Hamburg May 8, 1901. Married Paul Brandi of Essen, bank manager. Children: **Ingrid**, **Hermann**, **Klaus**, **Lisa**. Vera Brandi died in Essen in 1964.

**Hellmuth Viking Fredrik**, born Oct. 21, 1880. Emigrated to Germany May 24, 1897. Married (1) in Milan Oct. 5, 1903. **Nora Sidney Marie (Noné) Fiernkranz** of Vienna. Married (2) **Marion Klein** of German-American extraction. Both marriages probably without issue. Viking Eggeling died in Berlin May 19, 1925.

J.A.C.F. (Fredrik) Eggeling's children were all born at Lund.

## 2. Viking Eggeling

- 1880 Viking Eggeling born at Lund on October 21
- 1889 death of mother
- 1895 death of father
- 1897 emigrates to Germany and begins commercial training at Flensburg
- ca. 1900 book-keeper at watch-factory at Le Locle, Switzerland
- ca. 1901–1907 book-keeper in Milan, night-classes at the Brera Academy
- 1903 first marriage (to Nora Sidney Marie Fiernkranz of Vienna)
- ca. 1907 book-keeper and drawing-master at the Lyceum Alpinum at Zuoz, Switzerland
- 1910 brief visit to Berlin
- ca. 1911 works as an artist in Paris. Moves in circles including Modigliani, Arp, Othon Friesz, Kisling
- ca. 1915 living at Ascona, Switzerland. Produces ca. 1915–17 what are probably the first rough drafts for his scroll drawings *Horizontal-vertical Orchestra* and *Diagonal Symphony*
- ca. 1918 living in Zurich, where he renews acquaintance with Arp and comes into contact with other members of the Dada movement
- ca. 1918 through Tristan Tzara meets Hans Richter in Zurich
- 1919 moves with Richter to Germany (Klein-Kölzig, south-east of Berlin), where both work at form studies and experiments
- 1920 begins film-experiments together with Richter. Initial attempts intended for *Horizontal-vertical Orchestra*
- 1921 living in Berlin. Breaks off collaboration with Hans Richter. Brief visit to Sweden. Continues work on film *Horizontal-vertical Orchestra*
- 1922 (year of Russian exhibition at the Galerie van Diemen in Berlin). Among others comes into contact with Russian artists Nathan Altman, Zhenia Bogoslavskaya, Naum Gabo. Moves in circles including El Lissitzky, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Erich Buchholz, Werner Graeff, and others. Brief visit to Sweden in summer
- 1923 meets Erna Niemeyer (Ré Niemeyer-Soupault) and in collaboration with her begins work on film *Diagonal Symphony*
- 1924 short visit to Paris; meets Fernand Léger. Film *Diagonal Symphony* presented at private performance in Berlin November 5
- 1925 May 3, first public performance of *Diagonal Symphony*. May 19, Eggeling dies in Berlin hospital following some months' illness.



THE EGGELING HOME AT LUND  
CHILDHOOD DAYS  
DEPARTURE FROM SWEDEN

*Das problem des Kunstwerks kann nur der verstehen, der die sichtbare Natur als etwas durchaus Unfeststehendes, als etwas gar nicht im gewöhnlichen Sinne Reales erkannt hat, gerade so wie das Problem des Erkennens nur von dem erfaßt werden kann, dem es klar geworden ist, daß nicht die Wirklichkeit der Dinge das Beharrende ist, sondern allein die Form, die das Wirkliche durch uns annimmt.*

*Konrad Fiedler, Schriften über Kunst.*



*Elisabeth Eggeling, née Lundborg, Viking Eggeling's mother. Courtesy Mrs. Gunnvor Holtschmit, Hamm, Germany.*

The Eggeling family is of German origin. Viking Eggeling's father, Johann Andreas Christian Friedrich Eggeling, was born in 1822 at Ohlendorf, south-east of Hanover in Nieder-Sachsen, the son of a day-labourer, Franz Friedrich Heinrich Eggeling, and his wife Johanne Friederique.<sup>1</sup>

Little is known of Johann Andreas Christian Friedrich's life before his arrival in Sweden, which was probably immediately after the German upheavals of 1848. In Sweden he settled down at Lund, where he married and became the father of thirteen children.<sup>2</sup> The youngest of these was Viking Eggeling.

J.A.C.F. Eggeling – or Fredrik Eggeling, as he called himself in Sweden – was to make a career as a teacher of music and singing, in addition to becoming a musician in a military band and owner of a music-shop. He had received a musical training in his old country. Before he entered the army as assistant-bandmaster of the Royal Infantry Regiment of Southern Skåne, he is supposed to have been apprentice to an itinerant fiddler with whom he went round the villages of Skåne playing at weddings and other functions. Between 1857 and 1895 Fredrik Eggeling taught music at Råby Rådninginstitut, a home for deprived children and adolescents. From 1870 until 1881 he was singing-master at the adult continuation school at Hvilan, and in the years between 1874 and 1878 he also held a post as singing-master at the Karolinska Katedralskolan in Lund.<sup>3</sup> In 1881 he opened a music-shop in Lund, known as "Eggelings musikhandel" (Eggeling's music-shop).

In 1888 Fredrik Eggeling sent an application to the magistracy at Lund (the phrasing of the original shows that Eggeling had not fully mastered the Swedish language), which reads as follows:

"The undersigned who, having applied in 1881 for permission to carry on trade in musical instruments, music and conjurer's apparatus, has carried on and is still carrying on business under the name F. Eggeling, hereby, having enclosed the fee prescribed by law, applies for the insertion in the commercial register of my said business name, for which I below have signed with my personal signature and have let the said signature be attested by two witnesses. Lund, April 30, 1888.

Johann Andreas Christian Friedrich Eggeling.  
For my above-mentioned business I sign as follows:  
F. Eggeling."<sup>4</sup>

Fredrik Eggeling took a great interest in folk music, and among other things published a collection of ring-dances and Christmas games, as well as a collection of songs and ballads, many times re-printed and still well-known as "Eggelings sångbok" (Eggeling's song-book).<sup>5</sup>

It was Fredrik Eggeling's ambition to rescue folk music from oblivion and make it part of the living musical tradition. He himself noted down folk tunes and arranged them for choral performance, and his



*Johann Andreas Christian Friedrich (Fredrik) Eggeling, Viking Eggeling's father. From O. EKELIN, Råby Rådninginstitut. (Skyddshemmet i Råby.) Dess stiftande samt kort historik över dess verksamhet under åren 1838–1928. Lund, 1928, p. 72.*



*Stortorget (main square) in Lund, ca. 1900. "Eggelings musikhandel" (the Eggeling music-shop) is seen in building at left of picture. Photograph: P.O. Bagge, Lund. Courtesy Dr. Gösta Werner, Stockholm.*

song collections were used in music classes at adult continuation schools, training colleges, and secondary schools. He himself also composed and arranged music for military bands; he mastered several instruments and was moreover conductor of the "Borgarsångföreningen" (Citizens' Choral Society) at Lund.<sup>6</sup>

One of Fredrik Eggeling's pupils, who was in one of his singing-classes in 1874, has left us the following portrait:

"... He filled this post in a way which proved him to be one of the few real professionals throughout the period in question and as such he showed an exceptional versatility. He was familiar with practically every kind of instrument, and indeed taught in

any branch of music required of him. But his versatility had not prevented him from specializing in a particular instrument, the clarinet, on which he was a virtuoso. The incredible energy which he expended during the whole of his active life in the service of music can probably in part be explained by his origin. German by birth, he received his musical education in the country of Beethoven, Schumann, and Mendelssohn, to name but a few. As a teacher he was diligence personified. He positively radiated enthusiasm for his work from the start of the lesson until its very last minute. None of the many teachers I have had can be compared to him in this respect. . . ."<sup>7</sup>

Fredrik Eggeling's first marriage took place in 1851. His wife's maiden name was Sara Gerlach; she was the daughter of a music-master at Skara. They had



*Gudrun Eggeling*

*Viking Eggeling*

*J.A.C.F. (Fredrik) Eggeling*

*Einar Dundas*

*Ingeborg Eggeling*

*Sara Eggeling*

*Gottfrid Ekelöf*

*Gunnvor Dundas*

*Esther Dundas,  
née Eggeling*

*Amalia Ekelöf,  
née Eggeling*

*Sigurd Dundas*

*Vera Eggeling*

*Family group at Eggeling's childhood home in Lund, 1893. Boy with bird is Viking Eggeling. Courtesy Mrs. Ingrid Schupp, Essen, Germany.*

three children, one of whom died in infancy. Sara Eggeling succumbed to cholera in 1857, after only six years of marriage. In 1859 Fredrik Eggeling married again. His second wife was Elisabeth Eleonora Lundborg, daughter of Nils Lundborg, a composer at Lund. Ten children were born of this marriage.<sup>8</sup>

Elisabeth Eggeling was a quiet, sedate woman, who provided the element of stability in the inevitably boisterous existence of a family with so many children. She was a musical woman and moreover interested in child care, and people often asked her advice and help in matters to do with bringing up children. The marriage was a happy one and the children were surrounded with kindness and under-

standing in an atmosphere of domestic harmony. The family lived simply, but never knew any want. Fredrik Eggeling had a vivacious, high-spirited temperament. He was deeply in love with his wife, and they often used to tease each other in a playful way. His first wife, the mother of the two eldest children, was referred to as "mamma Sara" in the family circle.

Singing and music played a very important part in the daily life and upbringing of the children. They were all musical and sufficient in number to provide Father Eggeling with a whole little choir that could sing in different voices.<sup>9</sup> It is not surprising, therefore, that the thoughts and problems which were to occupy Viking Eggeling throughout his adult life also would



*Viking Eggeling, detail from family group at Lund home, 1893.*

always be closely linked to music.

Viking Eggeling was born on October 21, 1880.<sup>10</sup> When he was nine years old his mother, Elisabeth Eggeling, died, and the responsibility for the upbringing of the younger children devolved on the two eldest daughters, Amalia (known as Amelie) and Sara. At the time of their mother's death, five of the children were under seventeen years of age. Amelie was a good-looking woman with a calm, friendly manner, and by all accounts seems to have possessed considerable charm. Her nieces have referred to her in terms like "my charming aunt Amelie" and "grande dame". At the age of 31 Amelie married Gottfrid Ekelöf, a tradesman. The marriage was childless. Sara married a doctor by the name of Detlef Oelrich when she was 36 years old. She was a warm-hearted, motherly woman and besides Amelie was the person who was closest to Viking and gave him maternal affection and care. For many years Sara and Detlef Oelrich helped Viking financially and supported him in his work. In later years Viking often spoke with admiration and devotion of his sister Sara.

Viking's brother Fredrik, known to the family as Figge, was born in 1877. He became a painter, a singer, and an actor. As a member of a theatrical touring company he lived in Sweden and Denmark. He died, probably in 1906, of tuberculosis. Apart from Viking, Fredrik was the only one of the Eggeling children to pursue an artistic career, although there was undoubtedly an artistic streak in several other members of the family.

His sister Vera was closest to Viking in age, being only one year his senior. Of all his brothers and sisters she was the one he met most frequently in later years, when the family had dispersed. Both of them were then living in Germany.<sup>11</sup>

Viking attended Katedralskolan, Lund, for four-

and-a-half years (1890–1894).<sup>12</sup> Prior to that he had been educated at a private school in Lund. This practise seems to have been fairly common. Of the boys in Viking's class more than half came from private schools, while the remainder had previously attended elementary schools or secondary schools or had been educated at home. In his last grade at school, which he had to repeat, he took Latin. During his years at the Katedralskolan his best subject was gymnastics, while music came second. Mathematics was throughout his poorest subject. In drawing, his marks never exceeded "B" (satisfactory), although he had high marks for diligence.<sup>13</sup>

He also had high marks for diligence in penmanship. His marks in the academic subjects, including German, were poor. His performance at school was especially poor in the autumn term of 1893, when he received "C" (unsatisfactory) in all subjects except Swedish, in which he got "B". Viking seems to have been poorly adjusted at school, possibly because he had failed to get his remove. At the end of the spring term of 1894 he had to leave school, having spent four terms in the same grade without getting promoted. His absence record was low and his record throughout shows the highest mark ("A") for conduct, but poor marks for general diligence.<sup>14</sup>

In March 1895 Viking's father, Fredrik Eggeling, died and from this time on his large family began to disperse in earnest.<sup>15</sup>

In the Sweden of those days it was difficult for anyone without special training to earn a living. Unemployment was high and many Swedes emigrated. Of the twelve Eggeling children, eight were to emigrate from Sweden, dispersing to different parts of the world. Most of them kept in touch with each other – the family ties were strong – and several of the brothers and sisters returned more than once to visit their home country, although they could of course not maintain the same close contact as during their earlier years. Amelie and Sara remained in Lund and formed the fixed point of the "emigrants".

In May 1897, six months after his sixteenth birthday, Viking Eggeling emigrated to Germany. What he did in the three years since leaving school is not known. But with his departure from Sweden, when he left the security he had enjoyed in the family home in search of a future abroad, his life became a long, almost incessant struggle against difficulties of many kinds, among which the problem of earning a living loomed largest.

Even though Viking Eggeling's lifetime belongs to the recent past, the available biographical material is rather meagre. The most important sources for his childhood and adolescence, apart from the scanty data to be found in the records of parish registers, consular archives, etc., are his sister Vera and five of his nieces.<sup>16</sup> But even within the family little has been



preserved, and there are vast gaps in our knowledge of Eggeling's personal circumstances during these years.

When Viking Eggeling left Sweden – which later he was to revisit on at least two occasions, in 1921 and 1922 – he started out by acquiring a commercial training at Flensburg. His sister Vera has stated that Viking's artistic bent became apparent at this time.<sup>17</sup> Around 1900 Eggeling worked as a book-keeper at a watch-factory at Le Locle in Switzerland. From around 1901 until about 1907 he was living in Milan. There, too, he earned his living as a book-keeper, but in the evenings he attended the Brera Academy and also took up studying art history.<sup>18</sup>

If Viking Eggeling did set out to qualify himself as a book-keeper, it was of course not from choice, but because he was driven by the necessity of securing a livelihood. At times his dreams of becoming an artist must, even to him, have seemed difficult to realize, perhaps even futile. It is not without irony that a man of Eggeling's leanings should devote himself to commerce, an occupation which was alien to his whole nature and for which he must have felt a strong repugnance. It would not take long for the conflict to emerge which was to mark his life, like that of many other artists – a desire and a compelling urge to create, struggling with the need of providing the necessities of life.

In 1903 Eggeling married his first wife, who came from Vienna and was called Nora Sidney Marie Fiernkranz.<sup>19</sup> She was nicknamed Noné. The couple was very young and their future was uncertain. As early as 1907, despite the aid he received from his family in Sweden, there are signs that Eggeling has been jeopardizing his health. Sara Oelrich says in a letter to her husband:

"... Viking has been forbidden to paint and Noné is again working at an office. Gudrun is in miserable health and is planning to go to a spa in Germany. The later edition of the Eggelings really is a poor lot. It is a good thing that Fredrik need no longer suffer. There seem to be plenty of invalids as it is. . . ."<sup>20</sup>

Yet, that same year the horizon brightened. Eggeling obtained a post in a boarding-school for boys, the Lyceum Alpinum at Zuoz in Switzerland.<sup>21</sup> The principal of the school at the time, Dr. (later Professor) Anton Velleman, formally engaged him as a book-keeper in order to give him a chance of working in the field of art:

"... I must have met him [Eggeling] between 1898 and 1902, when I was professor at the Municipal Business College in Le Locle, Switzerland. Eggeling was at that time apprentice or assistant book-keeper in a commercial firm, if I am not mistaken, a watch-factory. But that profession did not give him any satisfaction, so when I was appointed principal of the Lyceum Alpinum in 1904, I immediately planned to offer Eggeling an appointment as art master, but as he had no degree, I could not get the appointment



*Viking Eggeling ca. 1897, during years of commercial training at Flensburg. Photograph: Martin Fröhlich, Flensburg. Courtesy Mrs. Gertrud Mastbaum, Lisbon.*

accepted by the Council. So I appointed him book-keeper in 1907. This post, however, left him plenty of free time so that he could simultaneously teach art. . . ."<sup>22</sup>

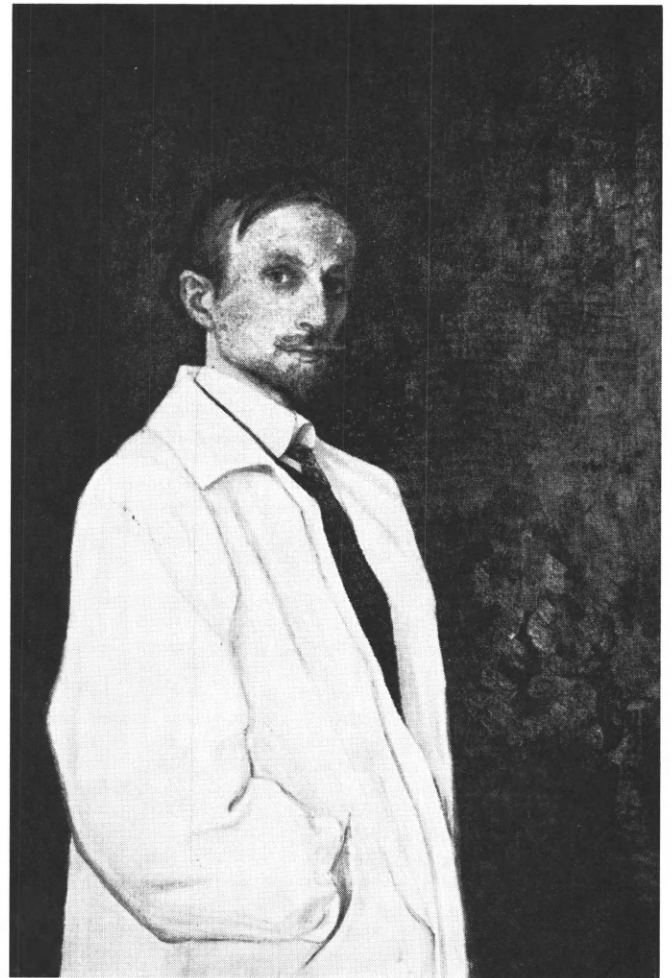
One of Eggeling's pupils at the Lyceum Alpinum was Georg Schmidt, who many years later was to become head of the Kunstmuseum in Basel. Georg Schmidt has recorded some of his recollections of Eggeling from that period:

"Im Jahre 1910, als 14-jähriger Schüler des Hochalpinen Lyceums in Zuoz im Engadin, habe ich Eggeling kennen gelernt: er war unser Zeichenlehrer und unser Schlittschuhlehrer. In beiden Disziplinen wurde er von uns im gleichen Masse geliebt, weil er sein uns unerreichbares Können uns still verehren und im übrigen uns ziemlich tun liess, was wir wollten. . . ."<sup>23</sup>

Yet another of Eggeling's pupils has noted some impressions from his teaching:



*Fredrik (Figge) Eggeling, brother of Viking Eggeling. Self-portrait, signed and dated at top right "Fr. Eggeling 1905". Oil on canvas. Courtesy Mrs. Nora Boëthius, Stockholm. Photograph: Bengt Rönngren, Stockholm.*



*Viking Eggeling and first wife Noné (Nora Sidney Marie, née Fiernkranz). Ca. 1906. From picture post-card, courtesy Mrs. Nora Boëthius, Stockholm. Writing on reverse side reads: "Signor e signora Dr D. Oelrich, Lund (Suède). Cordial New Year's greetings from Noné and Viking". (Card postmarked Milan. Date illegible, but Postmuseum in Stockholm identifies stamp as type not manufactured prior to 1906.)*





Sara Oelrich, sister of Viking Eggeling. Photograph: P.O. Bagge, Lund. Courtesy Mrs. Nora Boëthius, Stockholm.

“... Il avait quelque attention pour moi, car il pensait que j’avais du talent dans ce noble art (il se trompait, et c’est du reste la seule faute que je lui connais) en plus il parlait très volontiers l’italien et c’est aussi pour cette raison qu’il s’entretenait avec moi.

Les relations entre maître et élève étaient très bonnes mais naturellement elles se bornaient à la vie d’école; pour cette raison je ne pouvais pas avoir une grande intimité avec lui. Je me rappelle très bien que je trouvais admirable ce qu’il faisait en peinture, et j’aimais sa façon de traiter les élèves. Il était plein d’enthousiasme, poète, et bon chanteur. Une petite histoire sur sa vitalité (histoire qu’il racontait souvent volontiers aux élèves) c’était de la période où il étudiait à l’académie de Brera, une fois qu’il était en train de peindre en plein air, et s’efforçait de rendre sur la toile un arbre dans toute sa vigueur, force et sa vie, un Monsieur lui demanda si c’était une nature morte! Il se facha fort pour cette incompréhension de ses efforts, car dans tous ses travaux il mettait une grande vigueur et tout son élan. ...”<sup>24</sup>

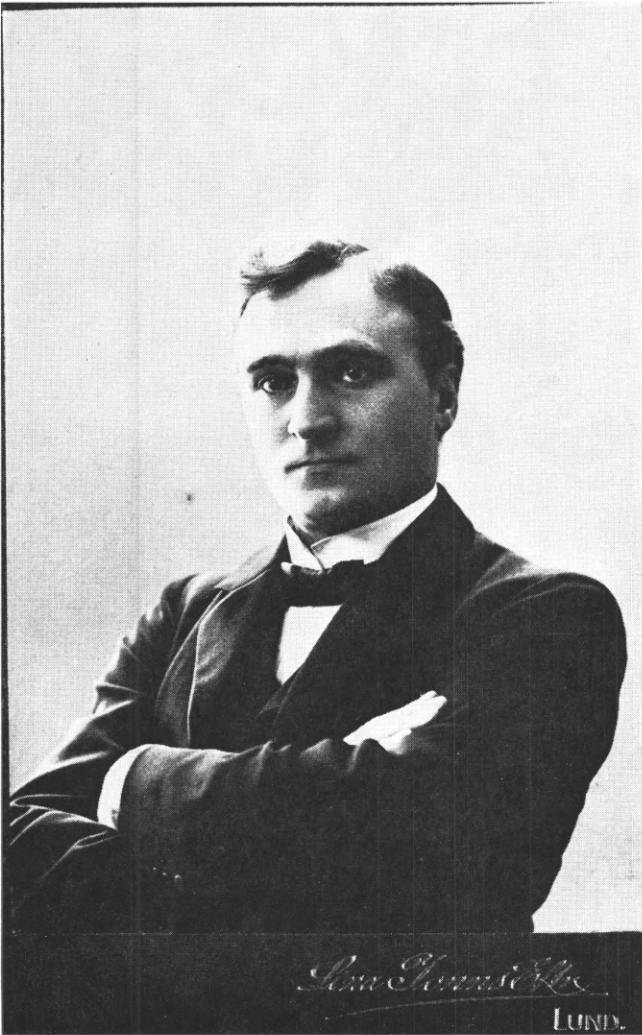
The years at Zuoz must have been a relief to Eggeling in many respects. Here he had time to work on what was vital to him. However, he did not stay long at the Lyceum Alpinum. His wife Noné had a heart complaint and could not stand the altitude of Zuoz.<sup>25</sup>

In a letter written to his sister Sara in 1902, Viking Eggeling gropingly, but with a strong inner conviction puts his innermost thoughts and hopes into words.<sup>26</sup> They are words which reflect a young man’s search to find his place in life and to understand himself. In this letter we can already discern speculations about the problems which were to occupy Eggeling later in his life and would become a leitmotif, the core of his creative work – the idea of community and man’s possibilities of communicating through art.

“Milan, 15.12 1902

Dear Sister Sara,

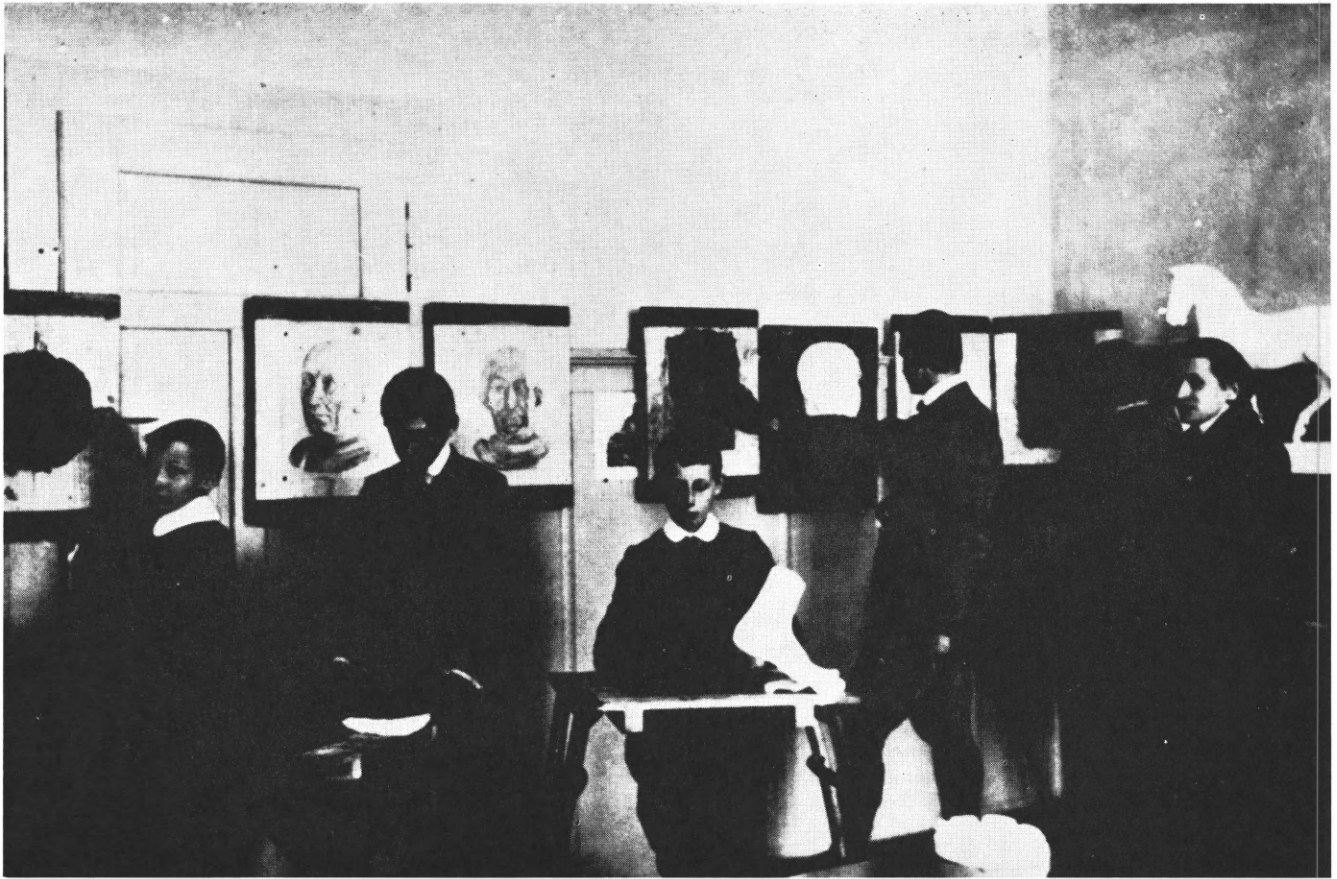
I have just received a postal order for twenty lire and such surprises as these always create rejoicing and do good in many quarters. Let me thank you all from the bottom of my heart, I truthfully do not know how to behave when I see that I, who certainly never made myself worthy of any encouragement, am so kindly remembered. Tell me, did you really get my letter of the 3rd November? The Doctor<sup>27</sup> has mentioned nothing about this. I had at the same time written to Figge, who had promised me to answer within a fortnight, but so far I have not heard from him. Where is he now? I no longer know where I am to write. – Oh, how I wished I were able to talk to one of my sisters or brothers, talk about my plans, for I have a goal, and I am certain that people now will not smile and think, hah, a juvenile artist’s fancies. No, indeed, it is the whole of my being which nowadays is absorbed in the idea of art, I withdraw myself from every kind of so-called pleasure, solitude is all I seek. 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. – Thus we see, that the more one loves something the more one sacrifices for it. This is so both in social life and in the world of art. But the less material the object of one’s love is, the more durable it is, we all realize that. – A man who has no sympathy at all for trade, for instance, can never become a good merchant, it is simply unthinkable. One must like what one chooses to undertake and like it very much if one is to triumph. – My inclination for commerce is small, or non-existent, I am however forced to grasp at this means of earning my living and it has long seemed to me the only way in which I in due course could honourably pave the road to my goal: I have no doubt whatever that I shall finally reach it, but late, oh very late, and my painting certainly would not benefit in the meantime. It has long plagued my



*Detlef Oelrich, brother-in-law of Viking Eggeling.  
 Photograph: P.O. Bagge, Lund. Courtesy Mrs.  
 Nora Boëthius, Stockholm.*

thoughts, what is needed would be to gain time, but studying is expensive. How to secure some capital to defray these costs? I have made all sorts of experiments for constructing a new communication machine, but I am of course prevented from making any practical experiments, the motors and other materials are too expensive, it would naturally be advantageous not to hand over these plans to others, and as my finances now stand it is quite impossible to carry out. For the moment I can do nothing about all this. – Some time ago it happened that I had to sing at a social gathering, and what do you think happened? A musician who was present took me on one side and declared that in my voice I possessed an extremely valuable talent and it would quite simply be irresponsible of me not to make an effort to train it. I was accorded the kindness to be taken to one of the most celebrated teachers of singing in Milan (which is the world's musical centre, where all the most famous composers live or have lived and where singers come from all corners of the world to be trained), who carries on his profession not as a job, but as an art. He is known to be a man of honour and states his honest opinion without beating about the bush and more often than not he refuses the pupils who beg to be allowed to sing under his excellent direction. He tested me very thoroughly and declared me to be definitively a tenor. He advised me most earnestly to study, as I was bound to achieve uncommon success with my voice. One or two years' study would probably be enough for me, I was told. – What bliss, [I] could scarcely wish for anything better. In this way, as you can see, I should be able to earn sufficiently to pay off my debts quickly and then still have enough for my painting. Just think, the last pupil of the professor in question, a baritone, went off to Lisbon only a few days ago with an engagement worth 2000.– gold frcs a week for three months. – I could still work in an office while taking these singing lessons, but it is of course somewhat bothersome as I do not earn enough to pay for the expensive lessons (I have heard that the professor sometimes agrees to give a lesson a day for a monthly fee of 150 lire). I am therefore thinking of asking whether one of my brothers or sisters or relatives might not be disinclined to make a contract with me on these lines. I [am] convinced that they will not think that my decision is not serious. I have considered it in every possible way and for that matter, it is not my final objective, but it is quite certainly the very best way of making myself independent for my future as a painter in a reasonable time. I wish they may put their trust in me, and it would be up to me that no one would regret the sacrifices he has made for my sake out of the goodness of his heart. Moreover it would enable me to fulfil my other obligations promptly, and above all my debts. I do not wish to be dissuaded and I assure that I shall not prove ungrateful if someone by any manner [or] means is able and willing to assist me. –

Now I have tired you sufficiently, and as we are nearing Christmas time I will not neglect to wish all of you a most peaceful and beautiful festival season. With this I conclude with sincere affection  
 [Your] brother Viking  
 Write soon!"



*Viking Eggeling, extreme right of picture, as drawing-master at the Lyceum Alpinum, Zuoz, Switzerland. Ca. 1907. From photograph donated 1950 by Hans Richter to the archives of the Nationalmuseum, Stockholm.*

Kära Syster Sara. Jag har just  
fått en anvisning på tjugo lire och  
sådana är öfverraskningar göra all-  
tid glädje och godt i en hel del hörn.  
Låt mig tacka in alla af hela mitt  
hjärta, jag vet somerligen ej huru  
betet när jag ser att jag som min-  
som aldrig gjort mig förfänt till  
någon uppmuntran blir så vänligt  
i håg kommit. Hur är det har ni  
synligen fått mitt brev från den  
Gode Nov. ? Dottorn har ingenting  
nämnt därom. Jag hade på samma  
gång skrivit till Tige, som hade  
lofvat mig att svara inom 14  
dar, men hittills har han ej lätit  
höra af sig. Hvar är han nu?  
Jag vet ej men hvartän jag må  
skrifva. — Bak, huru jag änsade  
att kunna tala med någon af mine  
system, tala om mina planer, för  
jag har ett mål, och jag är säker  
att man numera ej vill smälta och  
tänka, hak, ungdomskonstnärighet.  
Tij, det är hela mitt väsen som  
numera uppgår i tanken på konstens  
jag tillbakadrago från hvast sk. nåje,  
engambeten är det blot som jag söker!  
Jag vet allt för väl att en artist må

Letter from Viking Eggeling to Sara Oelrich, dated Milan, 15 Dec. 1902.

lida, och vara beredd på att lida, men  
hviteken oändligt hög lott är det ej, och  
förrstär för att göra något godt  
åt mänskligheten kan man tänka  
på att vilja lifva långt och makligt,  
tänke bara på den som gjorde det  
största godt här i världen, han offer-  
de sitt blod - hvarför? han älskade  
denne världen. Det kan tyckas som om  
jag vare religiös, men tyvärr (?) det  
är i fallit, det var helt enkelt det första  
hända exemplet jag fäste tag på. - Men  
nu alltså, att ju mera man älskar  
någonting desto mera uppoffrad man  
därför. Så är det så väl i det sociala  
som i konstlivet. Kan ju mindre ma-  
teriell föremått af ens kärlek är,  
desto mera är den tillbar, det er-  
känna vi alla. - En människas som  
ej tyger någonomhelst sympati  
till handeln till ett exempel, kan  
aldrig blifva en god köpsman, det är  
helt enkelt otänkbart. Man måste  
tycka ~~om~~ <sup>en</sup> och tycka mycket om det  
som man vill företaga för att  
föra det till en seger. - Min bjuvel  
för handeln är litan, eller finm i alla  
jag är emellertid trängem att tillgripa  
det medlet för mitt lifsuppträde,  
och det har länge velat ry nos mig



att det var den enda vägen för att  
ärligt nå smärningarnas bana vägen  
till mitt mål; jag tycker ingalunda  
tvifvel om att jag slutligen fram-  
komme, men rent, att mycket sent  
och min smärning hade följt säkert  
sig att ~~lotta~~<sup>vinna</sup> därvid. Längre har jag  
jag älskat mina tankar, det nödvändiga  
vore att vinna tid, men studierne äro  
kostbara. Kanu förskaffa sig ett kapital  
för des bestridande? Jag har gjort alla-  
hande försöke för att konstruere en  
ny communicationsmaskin, men jag är  
motorlyktvis hindrad att göra något  
praktiskt försöke, motorerna och de  
öfriga materialen äro för dyrbard,  
det vore naturligtvis fördelaktigt att ef-  
öfverlämna planerna till främmande,  
och ~~finansierna~~<sup>finansierna</sup> stå nu är det alldeles  
omöjligt att utföra. Däraf kan jag inte  
göra något för tillfället. - För någon  
tid sedan märkte jag spänna i ett sålt  
skep, och, hvad hände, en musiciist  
som var närvarande tog mig afsides  
och förklarade att jag hade i min  
sakt en i hög grad dyrbar gåfva och  
att det vore helt enkelt en lättnad, bet  
af mig om jag ej sökte att ~~stå~~ utblilla  
den. Han hade godheten att föra mig  
till en af de mest berömda Sångföro-

professorerna i Venedig (som är världens mu-  
sikcentrum, hvarest alla de berömdaste  
compositörerna lefva eller lefde och hvarest  
den kommande sängare från alla världens  
höra för att utbildta sig) som bedrifver  
sin profession ej som yttre, men som  
konst. Han är känd för att vara en  
ärons man och han f. säga uppriktligt  
utan anseende sin mening och efter  
refusorare han eleverna som göra sin  
ansökan att få sjunga under hans  
äfverdadiga ledning. Han profvade mig  
mycket noggrant och förklarade mig  
vara helt och hållet beredd, han rådde  
mig på det allvarigaste att studera ty  
jag var tvungen att göra ej ventlig tycke  
med min nöd. Ett eller två års studier  
vare förligta mig nog för mig har ma-  
caat mig. — Hvilken härlighet, bättre  
kunde väl knappast begära. På det  
sättet kunde jag ju förgäva mycket nog  
för att först betala mina skulden och  
sedan ändå hafva nog för målbrytning.  
Tänke, den nämnde professorns ritte  
slav, en brytaren är afrest just i dessa  
dagarna <sup>ett lördag</sup> med ett engagement af  
2000-fros. i guld pr. vecka under 3 må-  
nader. Jag kunde likväl hafva en plats  
på en byrå under tiden jag gjorde  
dessa sängstudier, men det är förstås  
blott illa för jag förtjänar ej nog

### III

förrätt betala de dyra lektionerna (jag  
har hört att proforn några gånger avordnar  
en lektion per dag för en månads lön af  
150.- linn) Jag tänker också att fråga om några  
ra system eller ståtningar ej vore obieniga  
fän att göra ett kontrakt med mig i den vägen.  
Jag öfverfygad om att man ej tänker att  
mitt beslut ej är allvarigt, jag har öfver  
lagt det på alla sätt och vis, och för öfrigt  
det är ej mitt slutmål, men det är helt  
säkert den allra bästa vägen för att i rätt  
tid kunna göra mig alldeles oafhængande  
i min målar framtid. Jag ville att man  
omä för lita sig på mig, och de må be-  
ro på mig att ingen skulle ängra de  
uppoffringen man af godhet gjort för  
min sak. Därför tjänade det till

att snart uppfylla mina andre förpliktelsen  
och skulderna framför allt. Jag vill ej  
blifva ofrödd och jag försäkrar att ej visa  
mig otacksam om man på något sätt  
vi kan och vill understödja mig. —

På hem jag tröttnat för mig, och  
eftersom vi äro nära julhögtiden vill  
jag ej iinderlåta att tilläncker för alla  
de allra fridfullaste och värdaste helga  
dagarna. Därmed slutar jag i upprigtig  
tillgifvenhet  
tron Viking.

Skrip snart!



**PARIS, ASCONA AND ZURICH  
RELATIONS WITH THE DADA GROUP**

*Es geht vielleicht gar nicht um die Kunst, sondern um  
das inkorrumpte Bild.*

*Hugo Ball, Die Flucht aus der Zeit.*

sein wird, wo Portugal  
doch ganz neutral ist,  
uns eine Anleihe zu  
machen, so dass wir  
bis die Verbindungen  
wieder hergestellt sind  
aus Liefer Not gerettet  
werden.

Alle unsere Hoff-  
nungen sind auf Euch  
gerichtet und ihre Antwort  
wird von uns allen mit  
grösster Spannung entzugen-  
gesehen.

Herzlichste Grüsse  
und Dank im Voraus

Euer Sohn  
und Bruder  
Viktor

5 Aug. 1914. Cassis, Gauthier de Rho  
Villa Dagier

Lieber Schwager Hugo!  
Kärske Lyster,

R. 12. VIII. 14.

Die Verhältnisse  
haben es leider Gottes nicht  
gewollt dass wir Leipzig  
die Freunde eines Wider-  
standes erleben sollten, -  
in dieser grausamen  
Stunde sehe ich aber  
keinen anderen Ausweg  
als Euch aufzusuchen  
und bei Euch um  
Hilfe zu bitten.

Mit meinem  
Lied es in Kürze  
folgt.

Seit Anfang Juli ist  
mein Sommeraufenthalt  
hier, in Gesellschaft  
meiner mir nahestehenden  
Familie Namens Klein  
aus Stuttgart, bestehend  
aus Grossmutter, Mutter  
mit Tochter und Sohn.  
Diese Familie zu der  
ich bald, wo meine  
Scheidung schon ausge-  
sprochen ist, ein Verwandt-  
schaftsverhältnis haben  
werde, hat durch den  
Krieg ihre ganze Besit-  
zung aus  
Land nicht emigriert.  
Somit ist ein

F. über von emigriert

regelmässig am 1. des jeden  
Monats eintröpfende Geld-  
sendung bestehend aus monat-  
lich 1000.-fr ausgeblieben,  
weil jede Verbindung  
mit Deutschland abge-  
brochen worden ist und  
da meine eigene Geldquelle  
ebenfalls in Deutschland  
liegt, bleiben alle Aussichten  
auf Empfang von Mitteln  
von der Seite vorderhand  
verschlossen.

Wir sitzen also zu  
fünf Personen ohne  
Geld hier im Grunde  
auf dem Land, ich hoffe nun  
zu Eurer Hilfe zu kommen  
Euch möglich

Letter from Viking Eggeling to Gudrun and Hugo Mastbaum, dated Cassis, 5 Aug. 1914.

From Viking Eggeling's letter to his sister Sara we learn that he had begun his studies in painting not later than 1902 and that he was picturing a future as an artist for himself. In the picture postcard with New Year's greetings sent several years later from Milan to Sara and her husband, which probably shows an interior from Eggeling's home, it is just possible to glimpse a few sketches on the wall. (See p. 22.)

In 1910 Eggeling paid a short visit to his relatives, the Brandt family in Essen.<sup>1</sup> Some time around 1911 he took up residence in Paris. It is here that his life as an unattached artist begins. It is possible that before settling down in Paris Eggeling had separated from – although not yet divorced – his first wife Noné. In Paris he lived at 216 Boulevard Raspail.<sup>2</sup>

Eggeling stayed in Paris until about 1915. Much later two people who knew him in those years wrote down their recollections of him. One was the author Emil Szittyá, who in an article published in 1925 wrote:

“... Es gab auch Aussenstehende, die still an der neuen Kunst arbeiteten, wie André Derain und Viking Eggeling, denen man nur auf Ausstellungen begegnete. ...”<sup>3</sup>

The other was Jean Arp, who in 1938 wrote:

“... J'ai connu Eggeling, en 1915, à Paris dans l'atelier de Madame Wassilieff. Cette dernière avait organisé dans ses deux ateliers une cantine où les artistes pouvaient manger le soir pour peu d'argent. Les amis qui revenaient du front nous parlaient de la guerre et quand le cafard était trop fort, une jeune femme à jolie voix chantait: *En passant par la Lorraine avec ses sabots*. Un Suédois ivre l'accompagnait au piano. Chaque nuit, je faisais à pied avec mon frère dans l'obscurité de ce Paris menacé par les Allemands les quelques kilomètres qui séparent Montmartre de la gare Montparnasse où se trouvait l'atelier de Wassilieff. Eggeling habitait Boulevard Raspail un atelier sinistre et humide, en face de lui demeurait Modigliani, qui venait souvent le voir, récitant Dante et se saoulant. Il prenait aussi de la cocaïne. Un soir il fut décidé que je serais en compagnie de plusieurs autres innocents initié aux paradis artificiels. Chacun de nous donna quelques francs à Modigliani pour qu'il pût aller faire provision de la drogue. Nous attendîmes des heures. Enfin il revint hilare et reniflant, ayant tout absorbé à lui seul. Eggeling peignait peu en ce temps, il discutait pendant des heures sur l'art. Je le rencontrai de nouveau en 1917, il travaillait à l'élaboration d'une nouvelle langue plastique et cherchait les règles d'un contre-point linéaire, en composait et dessinait les premiers éléments. Il se tourmentait à mort. Un jour à Ascona, je dus lui arracher son revolver des mains. Il avait formulé sur de grands rouleaux de papier une sorte d'écriture hiératique à l'aide de figures d'une rare beauté. Ces figures grandissent, se subdivisent, se multiplient, se déplacent, s'enchevêtrent d'un groupe à l'autre, disparaissent et reparissent, s'organisant en d'imposantes constructions qui évoquent l'architecture des formes végétales. Il les nommait « Symphonies ». Il mourut en 1922.<sup>4</sup> Il avait aussi avec son ami Hans Richter adapté son invention au cinéma. ...”<sup>5</sup>

Eggeling spent the years in Paris in looking at art

in museums and exhibitions and taking part in discussions and debates. He was a great admirer of André Derain – years later, in Berlin in the years 1922–23, he was to urge the importance of Derain's work upon Axel Olson, a Swedish artist who visited him in his studio (cf. chap. 4, n. 29). He probably also studied the works of Léger and the Cubists during this time.

The picture of Eggeling which emerges is complicated and difficult to interpret. He was a man who lived wholly for his ideas, who was obsessed by art. He was a zealous debater and in addition to Swedish he spoke Italian, German, and French. In company he was often lively and intense, but he never found it easy to give personal confidences. The ideas which occupied Eggeling's mind can be summed up in the words *universalism* and *community*. He wanted to get away from individualism to attain general validity, something common to all. It is therefore only logical that he never, so far as is known, dated his works and in only two cases is known to have signed them (see cat. nos. 123–124, 133). Eggeling was a classicist who after years of seeking and studying old masters was to come to the most modern of all media, the cinema, and use it to achieve a synthesis of his experiences and artistic aims, to which he was to devote the last five years of his life.

For long periods Eggeling's life must have been one of semi-starvation – for example during the war years and later during the inflation years in Germany. Moreover, Eggeling probably contracted syphilis in Paris and the disease in all likelihood gradually destroyed his health. His friend of the Berlin years, Erich Buchholz, has told how Eggeling sometimes alluded to his illness with an ironic smile as “*Erinnerung an Paris*”.<sup>6</sup>

In the summer of 1914 Eggeling was staying in the south of France. Among the documents that have been preserved is a letter, dated August 5, 1914, which he wrote at the outbreak of the first world war to his sister Gudrun and her husband Hugo Mastbaum, who were living in Lisbon.<sup>7</sup> Eggeling was living at Cassis, dept. Bouches-du-Rhône, between Marseilles and Toulon. The letter (which is partly damaged) reflects the anxiety and worries that were oppressing him. In this letter Eggeling also hints at his plans to marry again:

“5 Aug. 1914. Cassis, Bouches-du-Rhône  
Villa Dagier

Lieber Schwager Hugo!  
Käraste Syster, [Dearest Sister]

Die Verhältnisse haben es leider Gottes nicht gewollt dass wir letzthin die Freuden eines Wiedersehens erleben sollten, – in dieser grausamen Stunde sehe ich aber keinen anderen Ausweg als Euch aufzusuchen und bei Euch um Hilfe zu bitten.

Mit meinem . . . [illegible] es in Kurzem . . . [illegible] folgt:

Seit Anfang Juli ist mein Sommeraufenthalt hier,

in Gesellschaft einer mir nahestehenden Familie Namens Klein aus Stuttgart,\* bestehend aus Grossmutter, Mutter mit Tochter und Sohn. Diese Familie zu der ich bald, wo meine Scheidung schon ausgesprochen ist, in Verwandtschaftsverhältnis treten werde, hat durch den Krieg ihre ganze Korrespondenz, aus . . . [illegible] land nicht . . . [illegible] Somit ist . . . [illegible] regelmässig am 1sten jeden Monats eintreffende Geldsendung bestehend aus monatlich 1000.– fr ausgeblieben, weil jede Verbindung mit Deutschland abgebrochen worden ist, und da meine eigene Geldquelle ebenfalls in Deutschland liegt, bleiben alle Aussichten auf Empfang von Mitteln von der Seite vorderhand verschlossen.

Wir sitzen also zu fünf Personen ohne Geld hier im fremden . . . [illegible], ich hoffe nun . . . [illegible] Herzen . . . [illegible] Euch möglich sein wird, wo Portugal doch ganz neutral ist, uns eine Anleihe zu machen, so dass wir bis die Verbindungen wieder hergestellt sind aus tiefer Not gerettet werden.

Alle unsere Hoffnungen sind auf Euch gerichtet und eine Antwort wird von uns allen mit grösster Spannung entgegengesehen.

Herzlichste Grüsse und Dank im Voraus.

Euer Schw[ager]

und Bru[der]

Viki[ng]

\*aber von Amerika"

Around 1915 Eggeling moved to Switzerland, living first at Ascona in the Ticino and later, among other places, at Saconnex in the canton of Geneva.<sup>8</sup> Probably most of his landscape and figure studies, drawings as well as paintings, were done in Italy, Paris, and the Ticino. During his years in Switzerland Eggeling lived with his wife Marion, née Klein. It is not known where or when they were married.

In or about 1918 Viking and Marion Eggeling settle down in Zurich. Here, on February 5, 1916, the poet Hugo Ball had founded his literary cabaret, the *Cabaret Voltaire*.<sup>9</sup> Around Hugo Ball, Tristan Tzara (the group's strategist and foremost propagandist), Jean Arp, Sophie Taeuber, Emmy Hennings, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Hans Richter and others, a movement grew up which was to leave its mark on the whole of modern art. A few years later the Dada movement had conquered Germany: in Berlin Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Georg Grosz, John Heartfield, and Wieland Herzfelde were its most militant exponents; in Cologne Max Ernst, Johannes Baargeld, and Jean Arp were active, and in Hanover Kurt Schwitters practised a highly personal and distinct form of Dada with his one-man movement *Merz*. In Paris, the Dada movement was represented by Tristan Tzara, Francis Picabia, Louis Aragon, André Breton, Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Eluard, Philippe Soupault and others. As early as 1914 Marcel Duchamp had created (chosen) one of his first "ready-mades", *Bottlerack*, and exhibited it at a show in Paris as a sculpture. In New York a year later, together with Picabia, Duchamp was to present a variant of Dada, pre-Dada, which thus arose

independently prior to the existence of the *Cabaret Voltaire* in Zurich. (Duchamp's very first "ready-made", a bicycle-wheel in its fork set upside-down on a stool, dates from 1913.)

The word *Dada* occurs in print for the first time in 1916, in Hugo Ball's account of how he founded the *Cabaret Voltaire* in a small beerhall at 1 Spiegelgasse in Zurich, owned by an ex-sailor, a Dutchman by the name of Jan Ephraïm:

" . . . Lorsque je fondis le Cabaret Voltaire, j'étais convaincu qu'il y aurait en Suisse quelques jeunes hommes qui voudraient comme moi, non seulement jouir de leur indépendance, mais aussi la prouver.

Je me rendis chez Mr Ephraïm, le propriétaire de la « Meierei » et lui dis: « Je vous prie, Mr Ephraïm, de me donner la salle. Je voudrais fonder un Cabaret artistique. » Nous nous entendîmes et Mr Ephraïm me donna la salle. J'allais chez quelques connaissances. « Donnez-moi, je vous prie un tableau, un dessin, une gravure. J'aimerais associer une petite exposition à mon cabaret. » A la presse accueillante de Zurich, je dis: « Aidez-moi. Je veux faire un Cabaret international: nous ferons de belles choses. » On me donna des tableaux, on publia les entrefilets. Alors nous eûmes le 5 février un cabaret. Mme Hennings et Mme Leconte chantèrent en français et en danois. Mr Tristan Tzara lut de ses poésies roumaines. Un orchestre de balalaïka joua des chansons populaires et des danses russes. Je trouvai beaucoup d'appui et de sympathie chez Mr Slodki qui grava l'affiche du Cabaret et chez Mr Arp qui mit à ma disposition des œuvres originales, quelques eaux-fortes de Picasso, des tableaux de ses amis O. van Rees et Arthur Segal. Beaucoup d'appui encore chez Mrs Tristan Tzara, Marcel Janco et Max Oppenheimer qui parurent maintes fois sur la scène. Nous organisâmes une soirée russe, puis une française (on y lut des œuvres d'Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Jarry, Laforgue et Rimbaud). Le 26 février arriva Richard Huelsenbeck de Berlin et le 30 mars nous jouâmes deux admirables chants nègres (toujours avec la grosse caisse: bonn bonn bonn bonn drabatja mo gere, drabatja mo bonnoooooooooooooo;) . . .

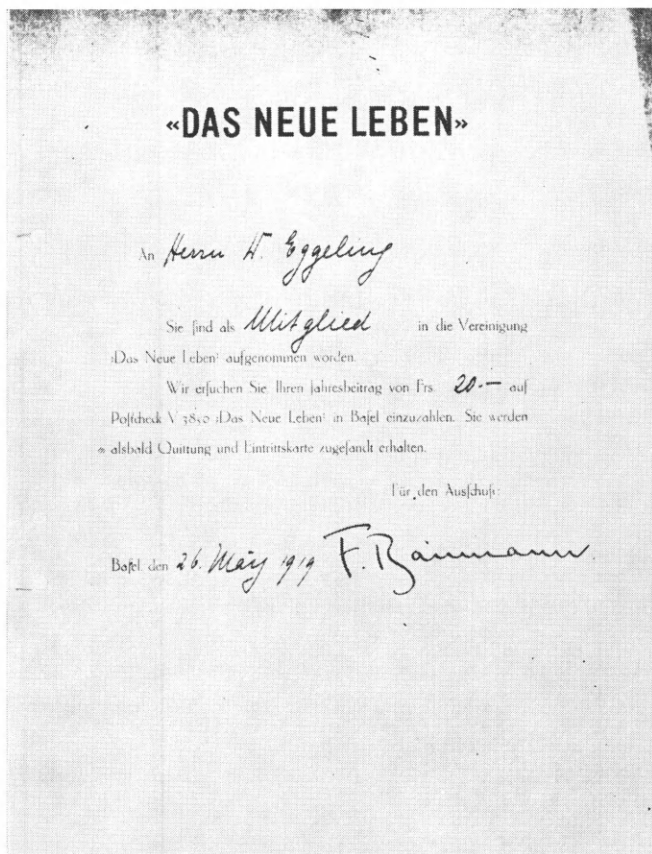
Aujourd'hui et avec l'aide de nos amis de France, d'Italie et de Russie nous publions ce petit cahier. Il doit préciser l'activité de ce Cabaret dont le but est de rappeler qu'il y a, au delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui vivent d'autres idéals.

L'intention des artistes assemblés ici est de publier une revue internationale. La revue paraîtra à Zurich et portera le nom « DADA » Dada Dada Dada Dada. . ."<sup>10</sup>

The circle of uprooted intellectuals from many European countries who had found a refuge in neutral Switzerland was joined by Eggeling. The group which had formed around the *Cabaret Voltaire* and which embraced so many controversial temperaments and purposes, acted on an artistic program urging protest against the war, against western civilization, against all aesthetic traditions and standards, against the bourgeoisie and the social conventions. In 1920 Richard Huelsenbeck described Zurich Dada as follows:

" . . . Wir waren alle durch den Krieg über die Grenze unserer Vaterländer geworfen worden. Ball





Membership card of the group Das neue Leben for Viking Eggeling, issued in Basel, 26 Mar. 1919.

und ich kamen aus Deutschland, Tzara und Janco aus Rumänien, Hans Arp aus Frankreich. Wir waren uns darüber einig, daß der Krieg von den einzelnen Regierungen aus den plattesten materialistischen Kabinettsgründen angezettelt worden war; wir Deutschen kannten das Buch „J'accuse“, ohne das wir auch kaum zu der Überzeugung zu bringen gewesen wären, daß der deutsche Kaiser und seine Generäle sich anständige Kerle nennen durften. Ball war Refraktär und ich selbst hatte mich nur mit genauer Not vor den Nachstellungen der Henkersknechte retten können, die für ihre sogenannten patriotischen Zwecke die Menschen in den Schützengräben Nordfrankreichs massierten und ihnen Granaten zu fressen gaben. Wir hatten alle keinen Sinn für den Mut, der dazu gehört, sich für die Idee einer Nation totschießen zu lassen, die im besten Fall eine Interessengemeinschaft von Fellhändlern und Leder-schiebern, im schlechtesten eine kulturelle Vereinigung von Psychopathen ist, die, wie im deutschen „Vaterlande“, mit dem Goetheband im Tornister auszogen, um Franzosen und Russen auf Bajonette zu speißen. Arp hatte als Elsässer den Kriegsbeginn und die ganze nationalistische Hetze in Paris mitgemacht und brachte ein unendliches dégoût vor den kleinlichen Schikanen und der jammervollen Veränderung einer Stadt und eines Volkes mit, an das wir vor dem Kriege unsere Liebe verschwendeten. Politiker sind sich überall gleich, flachköpfig und gemein. Soldaten haben überall denselben Gestus jener forschen Brutalität, die eine Todfeindschaft jeder geistigen

Regung darstellt. Die Energien und Ehrgeize der Mitarbeiter des Cabaret Voltaire in Zürich waren von Anfang an rein künstlerische. Wir wollten das Cabaret Voltaire zu einem Brennpunkt „jüngster Kunst“ machen, obwohl wir uns nicht scheuten, auch hin und wieder den feisten und vollkommen verständnislosen Zürcher Spießbürgern zu sagen, daß wir sie für Schweine und den deutschen Kaiser für den Initiator des Krieges hielten. Das gab dann jedesmal großen Lärm, und die Studenten, die auch in der Schweiz das dümmste und reaktionärste Gesindel sind, wenn dort überhaupt wegen der obligatorischen Nationalverblödung irgendeine Gruppe von Menschen den Superlativ der Verblödung und Dummheit für sich in Anspruch nehmen kann – die Studenten gaben an Grobheit und Wut eine Ahnung von dem Widerstand des Publikums, mit dem Dada später seinen Siegeslauf durch die Welt gemacht hat. Das Wort Dada wurde von Hugo Ball und mir zufällig in einem deutsch-französischen Diktionär entdeckt, als wir einen Namen für Madame le Roy, die Sängerin unseres Cabarets, suchten. Dada bedeutet im Französischen Holzpferdchen. Es imponiert durch seine Kürze und seine Suggestivität. Dada wurde nach kurzer Zeit das Aushängeschild für alles, was wir im Cabaret Voltaire an Kunst lancierten. Unter „jüngster Kunst“ verstanden wir damals im großen und ganzen: abstrakte Kunst. . . .

Die Mitarbeiter des Cabaret Voltaire waren alle Künstler in dem Sinne, daß sie die letzten Entwicklungen der artistischen Möglichkeiten in ihren Fingerspitzen empfanden. Ball und ich hatten in Deutschland den Expressionismus in aktivster Weise verbreiten helfen; Ball war ein intimer Freund Kandinskys und hatte versucht, mit ihm in München ein expressionistisches Theater zu gründen. Arp war in Paris mit Picasso und Braque, den Führern der kubistischen Richtung zusammengewesen und von der Notwendigkeit einer Abkehr von der naturalistischen Auffassung in jeder Form durchaus überzeugt. Tristan Tzara, jene romantisch-internationale Type, deren propagandistischen Eifer wir eigentlich die ungeheure Verbreitung des Dadaismus zu verdanken haben, brachte aus Rumänien eine unbegrenzte literarische Versiertheit mit. Abstrakte Kunst bedeutete uns damals, als wir allabendlich im Cabaret Voltaire tanzten, sangen und rezitierten, soviel als unbedingte Ehrlichkeit. Naturalismus war psychologisches Eingehen auf die Motive des Bürgers, in dem wir unseren Todfeind sahen, und psychologisches Eingehen brachte, mochte man sich auch dagegen sträuben, eine Identifikation mit den verschiedenen bürgerlichen Moralitäten mit sich. Archipenko, den wir als unerreichbares Vorbild in der plastischen Kunst verehrten, behauptete, die Kunst dürfe weder realistisch noch idealistisch sein, sie müsse wahr sein, womit vor allen Dingen gesagt sein sollte, daß jede, auch versteckte Imitation der Natur eine Lüge sei. Dada sollte der Wahrheit in diesem Sinne einen neuen Stoß geben. Dada sollte der Sammelpunkt abstrakter Energien und eine ständige Fronde der internationalen großen Kunstbewegungen sein. . . .<sup>11</sup>

For a man of Eggeling's intensity and earnestness there must have been a great deal in this cultural protest that agreed with his own outlook on life, his own attempts at bringing something new to art. He did indeed take part in at least one Dada soirée,



Viking Eggeling, 1919. Drawing by Marcel Janco. From W. VERKAUF, ed., *Dada. Monograph of a movement. . . . Teufen*, 1957, p. 151. By permission of Marcel Janco.

and moreover helped to draw up some of the Dada manifestoes and signed a few of them. He was on familiar terms with many of the Dadaists and on a few occasions contributed in their reviews. But he never took an active part in the calculated attempts to provoke the audience which played such an important rôle in Dadaist appearances. Eggeling's protest against the corrupt element in art, which to him meant the corrupt element in life, found expression in his efforts to create an abstract art, a *language* to establish, restore, a meaningful contact between public and artist. It is this, the core of Eggeling's aspirations, which sets him apart from the Dadaists. The aggressive and nihilistic manifestations of Dada seem to have found no answering chord in

Eggeling, even though he enjoyed the spectacular aspect of it all.

As early as 1916 Eggeling had exhibited with the Dadaists at the *Cabaret Voltaire*, which shows that his contact with them was established at an early stage, even before he moved to Zurich. It is possible that this contact was made through Jean Arp – as we know, he and Eggeling knew each other from their years in Paris. In Tristan Tzara's journal of the *Cabaret Voltaire*, *Chronique Zurichoise* 1915–1919, we read:

"... 1916 – février . . . Sur les murs: van Rees et Arp, Picasso et Eggeling, Segal & Janco, Slodky, Nadelmann, couleurs papiers, ascendance ART NOUVEAU, *abstrait* et des cartes-poèmes géographiques futuristes . . ."12

On April 9, 1919, Eggeling gave a talk on abstract art at the eighth big Dada soirée in Zurich, which in Tzara's diary is commented as follows:

"... Voilà Eggeling qui relie le mur à la mer et nous dit la ligne propre d'une peinture à venir. . . ."13

That same year two lithographs by Eggeling, *Basse générale de la peinture. Orchestration de la ligne*.<sup>14</sup> (see cat. no. 120) and *Basse générale de la peinture. Extension*.<sup>15</sup> (cat. no. 128) were published in the review *Dada*, nos. 4/5. The last Dada publication issued in Zurich, *Der Zeltweg* (1919), reproduced a study by Eggeling for his scroll drawing *Diagonal Symphony* (cat. no. 159).<sup>16</sup>

Also in 1919, Eggeling had an exhibition at the Galerie Wolfsberg in Zurich. A brief review in the art journal *Der Cicerone* reported:

"... Der rührige Kunstsalon Wolfsberg vereinigt in seiner letzten Ausstellung einige interessante Persönlichkeiten, die bisher noch nicht zu den europäisch Bekannten gehören. Von dem nordischen Maler Viking Eggeling sieht man eine Reihe figürlicher und landschaftlicher Kompositionen stark kubistischer Tendenz, die von feiner Farbigkeit sind. . . ."17

Thus we see that Eggeling during these years took part in a number of different activities in Zurich. In addition to his membership of the Dada group, he also – in 1919 – joined the group *Das neue Leben*, started the year before in Basel by Jean Arp, Fritz Baumann, Augusto Giacometti, Marcel Janco, Sophie Taeuber, and Otto Morach, among others.<sup>18</sup> The aim of this group was to link the Dadaists with other progressive artists in Switzerland.

Eggeling was moreover one of the founding members of the association *Radikale Künstler*. This group, set up in April 1919 in Zurich, had much the same membership as *Das neue Leben*, including Arp, Baumann, Giacometti, Walter Helbig, Janco, Hans Richter, and Otto Morach.<sup>19</sup>

Marcel Janco has noted down his memories of Eggeling and his acquaintance with him during this period in the following words:<sup>20</sup>

"... Son nom nous était déjà connu à Zürich au

Cabaret Voltaire en 1916 par les récits de Jean Arp qui l'avait rencontré à Paris. Il nous racontait des merveilles sur l'œuvre et surtout sur sa philosophie esthétique. Eggeling est arrivé à Zürich beaucoup plus tard, vers 1918, vers la fin de notre Galerie Dada et y est resté environ une année. A ce moment l'activité dada de notre groupe « littéraire » s'était un peu effacée et avait cédé la place aux recherches et expériences plus sérieuses. . . .

De nature sobre, froide, il était digne et fier, avec ses yeux bleus et le haut front, Eggeling avait l'air d'un prince de l'esprit. Souvent distrait et taciturne, il devenait tout à coup bavard, passionné et chaud pour vous exposer ses convictions sur l'art. Chez des amis et au café il était prêt à des vraies conférences sur le développement de l'art à venir, sur l'art abstrait et les lois de composition qu'il essayait à formuler.

Il parlait sur *les bases nouvelles* du « *contrepoint plastique* » auquel il vouait tout son travail après avoir interviewé le grand compositeur Ferruccio Busoni sur les lois et le parallélisme qu'on peut tracer entre la composition musicale et l'art plastique. C'est probablement dans ce temps que lui vint l'idée de la nouvelle dimension *du temps* qu'il introduisait dans l'art abstrait avec ses compositions en évolution.

Il n'aimait pas exhibitionner, ni exposer, mais à l'appui de ses théories il nous faisait voir des dizaines de dessins qui formaient des « suites », des dessins bien travaillés que j'admirais beaucoup. Il en faisait des centaines qu'il dessinait surtout dans le silence des longues nuits. Il était très fatigué de ce travail mais il était satisfait de son travail même s'il avait des fois dormi seulement 2 – 3 heures dans la nuit pour arriver à construire une « phrase » ou une « suite » qui lui demandait des longues études et des dizaines ou douzaines de dessins. Ce sont de cette époque et de ces dessins que j'ai pu échanger avec des miens, que j'ai obtenu chez Eggeling, pour les conserver durant les années avec sainteté et que j'ai fait don au Musée de Paris pour rafraîchir la mémoire de son art et de son génie. . . .<sup>21</sup>

Je me rappelle encore d'un soir en 1919. Je l'ai encore rencontré dans la rue. Il était souriant, ce qui se passait bien rarement et me promet une surprise: en sortant de sa poche un cahier épais d'environ 8×20 cm, il se plaça devant une vitrine où la lumière était plus forte, et avec un geste glorieux il fit tourner 40–60 pages dans une suite rapide; le carnet de papier plus gros formait « arc » et avec un geste habile du gros doigt il faisait courir chaque dessin sur l'autre dans un mouvement de vitesse. Il me regarda et il put lire mon admiration et ma surprise. J'ai eu l'illusion d'une course d'images qui se superposait dans un mouvement d'ensemble miraculeux comme au cinéma.

Des formes pures abstraites se dégageaient, augmentaient et disparaissaient dans un sens merveilleusement rythmé. « *C'est un art nouveau* », je lui ai dit. Il acquiesça avec satisfaction. C'était la découverte des éléments du temps dans la composition plastique qui est une chose acquise aujourd'hui.

Dada avait démolé et si certains des nôtres, surtout les poètes, continuaient, parmi nous les plasticiens il se passait des changements profonds. Et puis l'apparition du « socialisme » russe et les premiers succès des constructivistes nous a enthousiasmés. Nous

avons déjà depuis longtemps abandonné « *le tableau* » et chacun de son côté avait ses expériences avec la tapisserie, les collages, le plâtre peint, les papiers collés, les reliefs etc. etc. (objets trouvés), assemblages.

Notre groupe entrevoyait une autre révolution, une nouvelle orientation vers le social. Nous avons après des longues discussions et expériences décidé de publier un cahier de manifestes, on a même changé le nom dada en *groupe radical* dada.

La rédaction était décidée, on contactait des artistes à l'étranger et chacun de nous avait déjà donné son « manifeste » à publier dans les cahiers « Zürich 1919 ». Alors on s'adressa à Viking Eggeling d'écrire l'introduction. Il accepta et nous lut un soir le texte qui nous émerveilla. Avec des petits changements il fut décidé de l'imprimer *en premier page* et on l'envoya à la presse. Les correctures [épreuves] étaient prêtes, (je m'en occupais) et tout à coup le trésorier (H. Richter) dut quitter pour Munich. Les cahiers restèrent dans mes archives. Eggeling quitta bientôt lui aussi Zürich et avec son départ le groupe s'évanouit. Voici le texte du dernier manifeste paru dans la presse à Zürich:

« Ein Künstler-Manifest. Von einer Gruppe von Künstlern, die sich „radikale Künstler“ nennen, erhalten wir das nachfolgende Manifest mit der Bitte um Veröffentlichung. »

« Tiefe, einheitliche Gesichtspunkte müssen vordringen, wenn grosse, auf lange Zeit wirkende Entscheidungen fassen [sic] sollen. Geistig und materiell stellen wir folgende Forderungen auf: Wir Künstler als Vertreter eines wesentlichen Teiles der Gesamtkultur wollen uns „mitten in die Dinge“ hineinstellen, die Verantwortung für die kommende, ideelle Entwicklung im Staate mitübernehmen. Das ist unser Recht. Wir verkünden, dass dieses künstlerische Bewegungsgesetz unserer Epoche in umfassender Formulierung bereits vorliegt. Die Geistigkeit einer abstrakten Kunst bedeutet die ungeheure Erweiterung des freiheitlichen Gefühls des Menschen. Unser Glaubensziel ist brüderliche Kunst: Neue Sendung des Menschen in der Gemeinschaft. Die Kunst im Staat muss den Geist des gesamten Volkskörpers widerspiegeln. Kunst zwingt zur Eindeutigkeit, soll Fundament des neuen Menschen bilden, jedem Einzelnen und keiner Klasse gehören; wir wollen die bewusste Macht der produktiven Kraft jedes Individuums in der Erfüllung seiner Mission zur einheitlichen Leistung sammeln. Wir bekämpfen kraftverzehrende Systemlosigkeit. Unser oberster Gesichtspunkt: Erstreben einer allumfassenden Grundlage des geistigen Horizontes. Das ist unsere Pflicht. Solche Arbeit verbürgt dem Volke höchsten Lebenswert und ungeahnte Möglichkeiten. Die Initiative dafür gehört uns. Wir werden den gewaltigen Strömungen Ausdruck verleihen, den zerstreuten Bestrebungen greifbare Richtung geben. »

« Das Manifest ist unterschrieben von: Arp, Baumann, Eggeling, Giacometti, Henning, Helbig, Janco, Morach, Richter. »<sup>22</sup>

During his stay in Zurich Eggeling probably came into contact with most of the artists who lived and worked in the international milieu provided by that city during the first world war. It is possible, though, that he never met the Dadaist who perhaps would have understood him best and with whom he

had certain traits in common – Hugo Ball, the founder of the *Cabaret Voltaire* and the originator of Zurich Dada.

The story of Ball's life is an unusual and fascinating one. He was a man of a complex, deeply serious and searching nature. His intellectual and spiritual influence must have been great, its scope so wide that even now it can probably hardly be grasped. Hugo Ball first studied philosophy in his native country of Germany and wrote a treatise on Nietzsche, but never took his doctorate. After that he studied under Max Reinhardt in Berlin to become a dramatist and actor. At the outbreak of the first world war he enlisted as a volunteer, but following a personal crisis he became a confirmed pacifist. He found his way to Switzerland and together with his companion and helpmeet Emmy Hennings (later to become his wife) he eked out a precarious living as a cabaret pianist in Zurich until he founded the *Cabaret Voltaire*.

In the summer of 1917 Hugo Ball left the Dada movement definitely and moved to Berne, where he devoted himself to writing radical political essays and social criticism – among other things he studied anarchism, and particularly the works of Michail Bakunin. Subsequently he withdrew into seclusion in the Ticino, where he remained until his death in 1927. He became absorbed in humanistic studies and religious problems; he was a rebel, an ascetic, an erudite mystic and philosopher. Hermann Hesse, one of his close friends, wrote in 1930 in the introduction to an edition of Ball's letters and poems:

“. . . Ein Bild von ihm zu zeichnen, wäre mir vor fünf, sechs Jahren viel leichter erschienen als heute, wo die Mannigfaltigkeit seines Wesens, seines Werkes, die Vielstrahligkeit seines Charakters sich mehr und mehr zu enthüllen beginnt . . . . Das innerste in Balls Charakter, sein Urantrieb . . . war seine Religiosität. . . .”<sup>23</sup>

Hugo Ball and Eggeling may possibly have met in the course of some visit made by the latter to Zurich in the years 1915–17, but there is no evidence of this, either in Ball's diary *Die Flucht aus der Zeit* (1927, 1946), or in his letters, nor in the notes left behind by Eggeling.

According to Marcel Janco's recollections (*supra*, p. 39), Eggeling is in Zurich supposed to have met Ferruccio Busoni, who was working there between 1914 and 1919. This celebrated pianist, composer, pedagogue, and conductor exercised a great influence on his contemporaries. Busoni is in fact quoted in Eggeling's posthumous notes (see p. 101). It is possible that Busoni's theories and his writings on counterpoint may have had a direct influence on Eggeling at the time when he was feeling his way towards an abstract form of expression in his art, and they may perhaps have been particularly important for the conception of Eggeling's scroll drawings,

*Horizontal-vertical Orchestra I-III, Diagonal Symphony I-IV, and Diagonal Symphony* (see cat. nos. 121, 122, 123–124, 131 I-IV, 132). The available facts are too scarce, though, to make this more than a surmise. One thing seems certain: music had great importance for Eggeling, and all his later, abstract works were created as he was studying musical problems; they are conceived in analogy with music.

His stay at Ascona had no doubt been a period of isolation for Eggeling. Already during this period he had started working on his *universal language*, a theory of harmony for painting which was to open up a way for meaningful communication between viewer and artist. Eggeling experimented with zealous energy, making studies and sketches in which he concentrated on bringing out the pure lineate forms in order to arrive at a mode of expression which was not burdened and blunted by figurative associations. It is this approach which gradually leads him to the abstract image. Consequently, when Eggeling arrived in Zurich, he had already wrestled with these problems for some years. In his new surroundings he continued with the experiments which were his main interest, at the same time taking part in the debates and discussions that were of topical interest in the circles with which he now came into contact. But Eggeling's major concern during this period was to find a medium for the metaphysical problems which obsessed him, to articulate his forms in order that they should serve as *communication signs*. He was to give expression to these speculations in many hundreds of studies, until he finally gave shape to his form language in the large scroll drawings, which in their turn were to serve as models (score) for his later film experiments. Eggeling executed these scrolls during his years in Switzerland and showed them to his colleagues Arp, Tzara, Janco, and Richter. The works by Eggeling which were reproduced in the Dada reviews (cat. nos. 120, 128, 159) also formed a stage in the development leading to the scroll drawings.

In 1918 Eggeling had through Tristan Tzara been introduced to Hans Richter at the Hotel Limmatquai in Zurich. When the Dada group began to break up in the summer of 1919, Richter invited Eggeling to come with him to Germany and stay at his parents' home.

There they would both continue to work on the problems which Eggeling had studied so intensively for several years.

Thus began an association which was to last for about two years.

From this period in Eggeling's life, the following letter has been preserved. It is written by his wife Marion and addressed to Tristan Tzara:

“Ascona 15.1. 1919

Sehr geehrter Herr Tzara,

Beiliegend sende ich Ihnen die versprochene schwedische Zeitschrift, in dem Sie auch die erwünschte Zeichnung meines Mannes . . . [illegible] finden. Er bittet Sie dieselbe als Geschenk annehmen zu wollen. Da er weggereist ist u. seine Zeit so kurz war konnte er Ihnen nicht mehr selbst schreiben. Für die Dada Nummer dankt er Ihnen herzlichst – wir haben sie beide mit grossem Interesse gelesen.

Mit den herzlichsten Grüssen

Ihre

Marion Eggeling

Auf der Rückseite der Zeichnung finden Sie die Bezeichnung, die zur Publikation derselben nötig ist. Würden Sie bitte entweder: Eggeling oder Viking Eggeling sagen – nicht V. Eggeling.”<sup>24</sup>



KLEIN-KÖLZIG AND BERLIN  
THE FILM EXPERIMENTS:  
HORIZONTAL-VERTICAL ORCHESTRA AND  
DIAGONAL SYMPHONY  
(SYMPHONIE DIAGONALE)<sup>1</sup>

*Men den, vars tyngdpunkt ligger i tanken, hans liv kan klippas av när som helst och är dock som ormen i folktron: det lever lika fullt, det har sitt värde också som fragment, ja, det har nog räknat aldrig givit sig ut för att vilja vara något annat än ett fragment. Ty den, vars tyngdpunkt ligger i tanken, kan icke sätta sig något mänskligt mål före, eller om han stundom gör det, då är det oväsentligt och likgiltigt, och det har ingen betydelse, om han når det eller förfelar det.*

*Hjalmar Söderberg, Martin Bircks ungdom.*

*But he, whose main interest lies in the realm of thought, his life can be cut off at any moment and yet is like the serpent in folklore: it lives none the less, it has its value even as a fragment; indeed, it has never made any pretence of being anything but a fragment. For he, whose main interest lies in the realm of thought cannot pursue any human goal, or, if at times he does so, it is inessential and unimportant, and it is immaterial whether he attains it or misses it.*

*Hjalmar Söderberg, Martin Bircks ungdom.*





From the early 20's onwards Eggeling's work was to receive more attention in the press than previously. This makes it easier to keep track of him and to follow his activities, reported in news items and articles. This chapter is an attempt to give an account of Eggeling's last years, to reconstruct his work on his films *Horizontal-vertical Orchestra* and *Diagonal Symphony*, and to shed light on contemporary attitudes to Eggeling's ideas and experiments.

Eggeling and Richter first spent some time in Berlin, where Eggeling soon gained entrance into a circle of radical artists. The city had a flourishing and international artistic life, and even in the difficult conditions existing during the inflation years, when many people lived on the edge of starvation, Berlin was the centre of a many-faceted artistic activity. Eggeling became acquainted with several of the German Dadaists, including Raoul Hausmann and Hannah Höch. He also became a member of the *Novembergruppe*, an association of radical artists and architects set up in Berlin in 1918.<sup>2</sup>

Raoul Hausmann has described this period as follows:

“Je fis la connaissance de Viking Eggeling en Juin 1919. Hans Richter l'avait amené à l'atelier de Hannah Höch, à la Büsingstrasse à Friedenau, où j'habitais à cette époque.

J'avais justement édité ma revue « Der Dada » no. 1, et comme Richter et Eggeling avaient assisté à la fondation et au développement du mouvement dada, on parlait naturellement de cela. . . .

Eggeling, à cette époque, était invité au domaine du père de Hans Richter et il était occupé à transposer ses dessins du « Contrepoint des Formes » en une suite d'images cinématographiques. . . .

Par la suite je rencontrai plusieurs fois Eggeling aux soirées mensuelles chez le peintre Arthur Segal, que nous avons tous connu. Il avait même un peu participé au mouvement dada. L'ambiance chez Segal, où il n'y avait que des invités de l'avantgarde artistique de Berlin, et où la plupart de ces intellectuels ne voulaient rien d'autre que briller de leur propre lumière, n'était pas trop propice aux échanges de vues entre Eggeling et moi.

Mais, comme nous avons tous les deux l'intention de faire avancer les conceptions artistiques, et surtout de trouver de nouveaux moyens picturaux, Eggeling et moi avons convenu de nous rencontrer de temps à autre au « Romanische Café ».

J'avais de fréquentes discussions avec Eggeling sur la nature de la lumière et de l'optique en général. Je ne croyais pas aux théories des physiciens, car déjà les explications sur la trichromie et la production du jaune comme résultat des couleurs spectrales rouges et vertes, me paraissaient suspectes.

Cela était du plus grand intérêt pour Eggeling, car son « Contrepoint des Formes » était surtout conçu comme mouvement lumineux. Coordonner ces mouvements de lumière était une des conceptions principales d'Eggeling, qui les composait « dialectiquement ».

Evidemment, ni Eggeling, ni moi n'étions des opticiens, mais des artistes, pour lesquels la lumière

évoquait obligatoirement des formes, et pour Eggeling elle s'annonçait comme les formes d'un langage exact et logique.

Mais pour Eggeling, les couleurs ne jouaient pas de rôle, seuls les changements de signes en noir et blanc avaient de l'importance pour ses intentions créatrices de suites de formes en coïncidence oppositaire. Pour moi, les phénomènes colorés jouaient un rôle primordial.

Cependant, nous étions du même avis, ni le Constructivisme de Malévitch et de Mondrian, ni les formes « libres » de Kandinsky n'étaient capables d'expliquer les questions et contradictions élémentaires d'une optique universelle.

Pour nous, mais surtout pour Eggeling, le problème de la lumière et de la création optique ou visuelle, n'avait pas un caractère d'« actualité changeante ». Il y a des problèmes de la création artistique, qui se forment en dehors des tendances passagères. Cela veut dire, que dans toute époque il y a des nécessités pour trouver des formes d'expression universelle, qui sont en relation directe avec la perception primordiale de l'homme. . . .

Eggeling avait, aux environs de 1921, des divergences et certaines difficultés avec le père de Richter. Autant que je puisse me rappeler, il recevait à ce moment-là une aide financière par sa famille en Suède, et il logeait dans un atelier au Wittenbergplatz.

À la même époque j'eus l'occasion de voir dans un atelier, dont je ne sais plus à qui il appartenait, une petite exposition de ses tableaux-rouleaux, qui sont à l'origine de sa « Symphonie diagonale » et qui m'étonnèrent par la nouveauté de leurs formes et de leur développement consécutif.

Peu de temps après, se tenait à Berlin le premier congrès des Constructivistes, avec Hans Richter, Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy, Kemény, Buchholz et évidemment Eggeling et moi.<sup>3</sup>

Par la suite, Eggeling et moi publiâmes le 2e « manifeste PRÉsentiste » dans la revue « MA » éditée par Kassák et Moholy-Nagy.<sup>4</sup>

Pendant l'année 1924, je rencontrai assez souvent Eggeling dans son atelier au Wittenbergplatz, où j'eus l'occasion de voir la progression de son premier film abstrait. Il se servait de grandes feuilles d'étain. L'exécution technique de ses schémas et l'ordonnance en suites cinématographiques, il les réalisa avec la collaboration de Mme Renate Green.

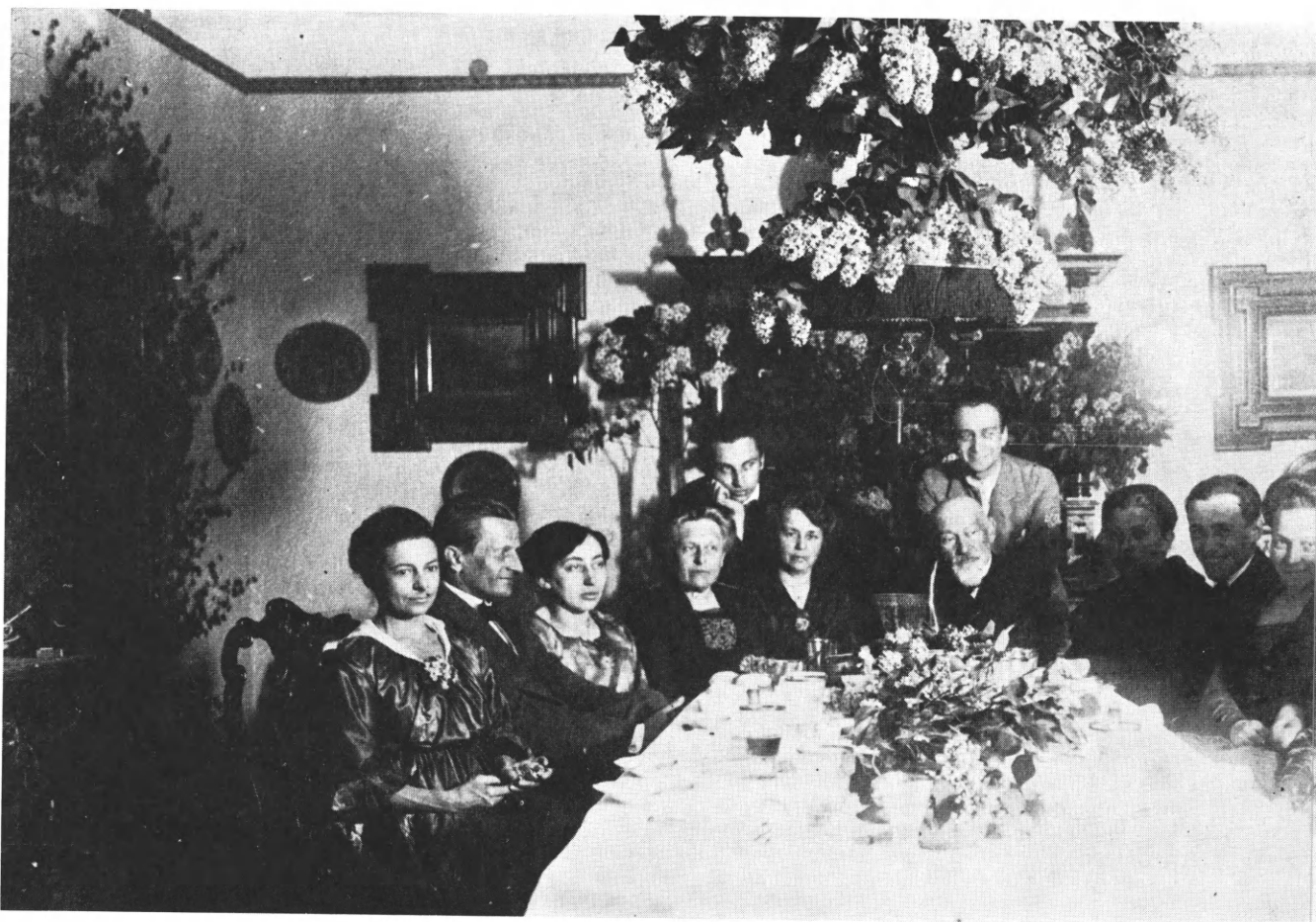
La personnalité d'Eggeling restera toujours dans ma mémoire comme l'image d'un homme qui, tout en suivant ses idées d'organisation, est toujours resté très clairvoyant et pur.

L'idée du « Contrepoint des Formes » était en réalité d'une très grande importance et on doit dire, que c'était une conception universelle et unique.

Ce système de formes en mouvement n'a pas eu le succès qu'il aurait mérité, et Eggeling lui-même n'a presque jamais eu l'occasion de voir pendant sa vie l'œuvre qu'il avait créée.

Eggeling est pour moi le grand novateur de la peinture statique par l'introduction des moyens cinématographiques.<sup>5</sup>

In all likelihood Eggeling left Berlin towards the end of 1919 and accompanied Hans Richter to Klein-Közig (Nieder-Lausitz), about 100 kilometers south-east of Berlin. Exactly how long Eggeling



*Viking Eggeling and second wife Marion, née Klein (both at extreme left of picture) with Richter family at Klein-Kölzig, Germany. Ca. 1920. Second from right in picture probably Hans Richter. From photograph donated 1950 by Hans Richter to the archives of the Nationalmuseum, Stockholm.*

stayed there is not quite clear, but his collaboration with Richter lasted until the end of 1921. Richter's parents had an estate at Klein-Kölzig (see also cat. no. 24), where Eggeling and his second wife Marion lived for some time. Eggeling probably separated from his wife some time around 1920 and stayed on alone with the Richter family.<sup>6</sup> Together with Hans Richter, Eggeling worked on sketches, form studies, analyses; Eggeling's ideas and his notions about creating a "universal language" probably influenced Richter's own work.

Already before that time, in 1919, Eggeling had shown Marcel Janco how he integrated *movement* in his drawings (cf. p. 39); he now searched for a medium which would permit him to develop this idea further. In his drawings, his sketches, and his large scrolls Eggeling worked at a plastic treatment of the abstract elements, but the cinema, to which he now turned, was to provide him with a new dimension: *time*.

In 1920 Eggeling and Richter applied to the UFA in Berlin for support to enable them to carry out their film plans.<sup>7</sup> Eggeling's first scroll drawings,

*Horizontal-vertical Orchestra I-III*, served as a synopsis or score for these initial film experiments. Eggeling and Richter now also got in touch with Théo van Doesburg, the Dutch painter and art theorist who in 1917, together with the architects Oud and Wils, founded the *De Stijl* group and the review of the same name, which became the organ of the Neoplasticists.

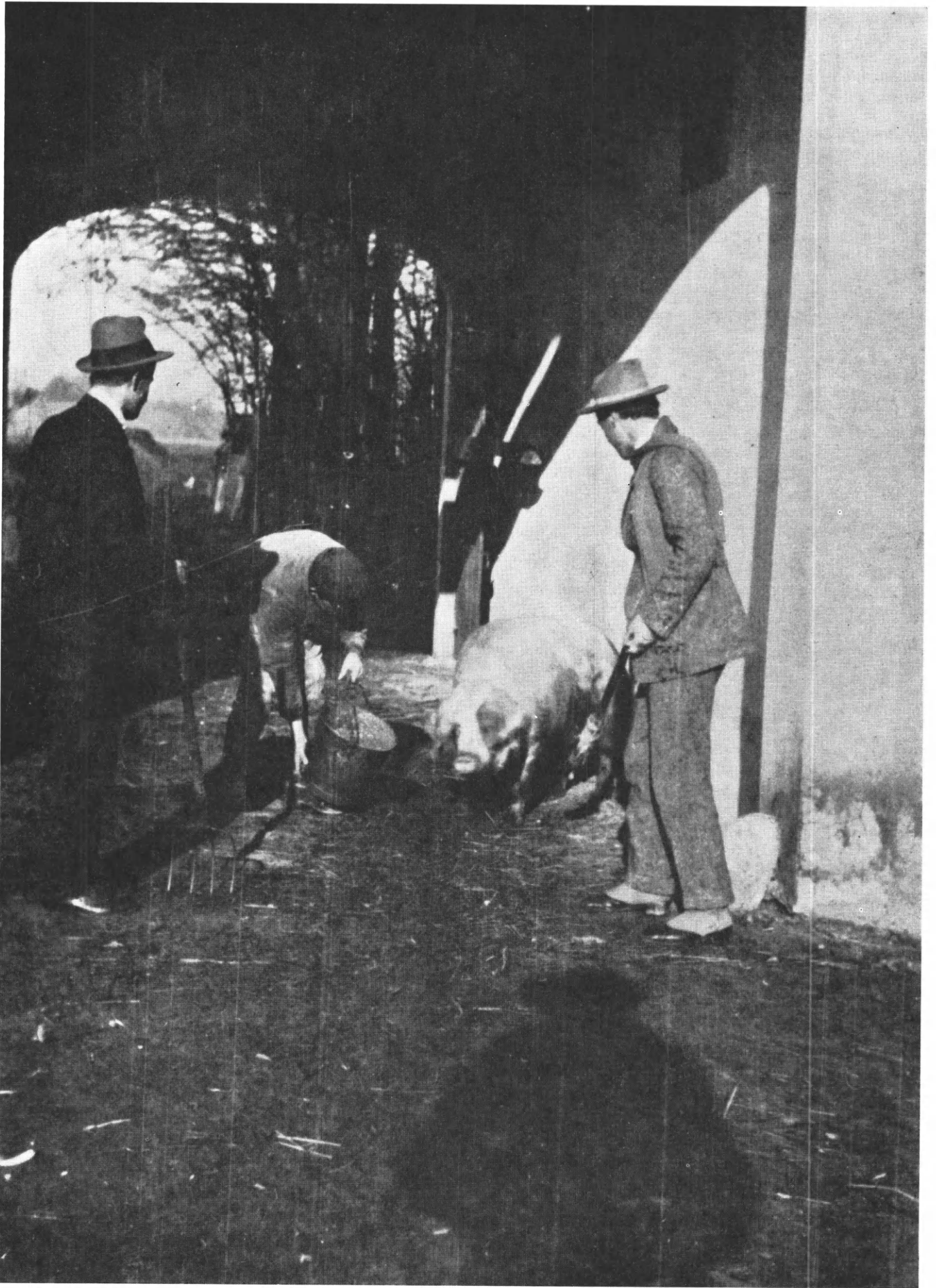
Van Doesburg visited Eggeling and Richter at Klein-Kölzig and wrote an article in *De Stijl* about their film experiments.<sup>8</sup>

### **Horizontal-vertical Orchestra**

Van Doesburg's article, which is dated Weimar, May 10 (1921), is one of the first published accounts of Eggeling's and Richter's film experiments:

"Abstract Film Composition.

The abstract style of film composition presented by the artists *Hans Richter* and *Viking Eggeling* does not come as a complete novelty. The idea of overcoming the static character of the painted image by making



*Viking Eggeling (at left) and Hans Richter in Klein-Kölzig, Germany. Ca. 1920. From photograph donated 1950 by Hans Richter to the archives of the Nationalmuseum, Stockholm.*

use of the dynamic principle of film technique already existed among those artists who wished to solve the topical problems of visual art by taking advantage of the great strides in film technique and thus to effect an aesthetic union between the dynamic and the static. As yet, however, this has not led to a satisfactory result, any more than the endeavour to express the dramatic content of a totally demolished ideology by means of a so-called Expressionist film (terse dramatism) is a solution which meets the demands of the new age. . . . And when the artists Richter and Eggeling appealed to „De Stijl“ for the realization of this idea I immediately set off to the Nieder-Lausitz, as in it I sensed an affinity in orientation which made me wish to acquaint myself with their work and its progress. Although they have not yet arrived at a complete discarding of form, I found that they not only have contrived to establish a thorough-bass for dynamo-plastics, but also for over a year, with favourable results, had investigated the technical possibilities for a practical application at the “Universum-Film-Aktiengesellschaft” (Ufa) in Berlin. The drawings needed for the mechanical production of a composition consist of long scrolls serving as a score in which the development of the composition is set down in a consecutive arrangement, but so that the intervening gaps are developed mechanically. These precisely executed drawings, in black, white, and grey, in spite of their careful execution, were still found to lack in precision. . . . The first experiments to be shown were confined to compositions in black, white, and grey; the reproduction found in this issue<sup>9</sup> gives a rough impression of such a composition at the moment that a particular sequence has reached its pitch through the effect of lighting. This “central part” is then gradually developed again until the arrangement has reached a total visual entity. Thus this reproduction presents no more than one particular point of one particular arrangement in the composition, but can in fact not be dissociated from the movement provided by the lighting mechanism of film. This motion-picture composition cannot only serve as a medium for collaboration of all the arts according to a new harmony, but it can also release the modern artist from the old primitive method of manual oil-painting.”<sup>10</sup>

That same year Ludwig Hilberseimer, the architect and art critic, also wrote an article about Eggeling’s and Richter’s experiments. This article, entitled *Bewegungskunst*, was published in the May 23 issue of the journal *Sozialistische Monatshefte*. Hilberseimer’s article testifies to a sound knowledge of Eggeling’s theories and ideas. He quotes some of the basic tenets which Eggeling was to present to the public in an article of his own a few months later, and which form the core of his creative work. Hilberseimer who seems to have been very interested in Eggeling’s experiments – in the years to come he would pay notice to his work in several articles – says here:

“. . . Viking Eggeling und Hans Richter haben unter Benutzung eines neuen Mittels, des Films, das Bewegungsproblem auf die radikalste Weise gelöst und durch Schöpfung neuer Ausdrucksmittel Grundlagen eines Generalbasses der Malerei geschaffen,

wie er bereits von Goethe ersehnt wurde, und der der Kunst ungeahnte Perspektiven eröffnet.

Die Arbeiten Eggelings und Richters sind Rollen mit graphischen Darstellungen der Hauptmomente von Bewegungsvorgängen. Entwurfszeichnungen für die Ausführung im Film, in dem sie bereits, zum Teil wenigstens, schon ausgeführt sind. Der Vorgang selbst ist eine dramatische Evolution und Revolution in der Sphäre des Reinkünstlerischen vermittelt abstrakter Formen; analog der uns für das Ohr geläufigen Geschehnisse der Musik. Die abstrakten Formen vermeiden gleich denen der Musik Analogien oder Erinnerungen an Naturobjekte, finden Spannung und Auflösung in sich, und sind, da alle materiellen Vergleiche und Erinnerungen wegfallen, elementar magisch.

Die *Sprache*, die da gesprochen wird, beruht auf einem *Alphabet*, das aus einem elementaren Prinzip der Anschauung mit der Polarität als Grundgedanken entstanden ist. Polarität als generelles Lebensprinzip, Kompositionsmethode jeder formalen Äußerung. Die ästhetischen Prinzipien dieses Alphabets zeigen den Weg zu einem Gesamtkunstwerk. Sie gelten, undogmatisch und synthetisch angewandt, in gleichem Maß für die übrigen Künste. Totalität aller schöpferischen Kräfte, aus einer gemeinsamen Wurzel zu unendlich vielfältigen Formen. Kunst ist Herrschaft über die Mittel, bei äußerster Ökonomie. Nur eine wirkliche Disziplin der Elemente und ihre elementarste Anwendung ermöglichen es darauf weiterzubauen. Die Kunst ist nicht die subjektive Explosion eines Individuums sondern organische Sprache von tiefster Bedeutung für die gesamte Menschheit. Daher muß sie in ihren Grundlagen irrtumsfrei und so lapidar sein, daß sie als solche wirklich benutzt werden kann.”<sup>11</sup>

The article in which Eggeling presents the theoretical basis of his work is entitled *Theoretical presentations of the art of movement*. This manifesto – for as such it can be regarded – was published on August 1, 1921, in the Hungarian journal *MA (Today)*.<sup>12</sup> *MA* was the organ of a group of Hungarian artists, mainly of the Constructivist school. Among its founders were Lajos (Ludwig) Kassák, László Moholy-Nagy, Sándor Bortnyik, and Sándor Barta.<sup>13</sup> Kassák was poet, painter, and art critic; Bortnyik painter and graphic artist; Barta poet and writer. Moholy-Nagy was active as a theoretician; he taught at the Bauhaus between 1923 and 1928 and acquired a reputation for introducing new trends in design and photography. At the time he also made experimental films and worked as a sculptor. *MA* was published in Budapest between 1917 and 1919 and in Vienna between 1920 and 1926 – when Horthy came to power in Hungary, the radical artists went into exile. Kassák acted as the editor of the journal, which was published with contributions in Hungarian and German.

Eggeling’s manifesto in *MA* was published in a Hungarian translation, but in all likelihood the original text was written in German. The article is illustrated by four stages (6–9) of Eggeling’s first scroll drawing, *Horizontal-vertical Orchestra I*,<sup>14</sup> and in the introduction Eggeling writes:

“... Die abgebildeten Zeichnungen stellen Hauptmomente von Vorgängen dar, die in Bewegung gedacht sind. Die Arbeiten werden im Film ihre Verwirklichung finden. Der Vorgang selbst: gestaltende Evolutionen und Revolutionen in der Sphäre des rein künstlerischen (abstrakte Formen) analog etwa den unserem Ohr geläufigen Geschehnissen der Musik. . . .

Die „Sprache“ (Form-Sprache), die da „gesprochen“ wird, beruht auf einem „Alphabet“, entstanden aus einem elementaren Prinzip der Anschauung: Polarität.

Polarität als generelles Lebensprinzip = Kompositionsmethode jeder formalen Äußerung. Proportion, Rhythmus, Zahl, Intensität, Lage, Klang, Zeitmaß. . . .”<sup>15</sup>

At the end of that year, 1921, Eggeling's and Richter's experiments are also discussed by the art historian Adolf Behne. In an article entitled *Der Film als Kunstwerk*, published in the December 15 issue of *Sozialistische Monatshefte*, Behne says:<sup>16</sup>

“... Ganz anders nun der Film Viking Eggelings. Es handelt sich vorerst nur um ein Bruchstück von 4 bis 5 Minuten Spieldauer. Aber obwohl auch hier nicht geringe technische Unvollkommenheiten noch zutage traten, war der Eindruck sehr tief. Hier ist die Aufgabe eines Films als eines selbständigen Kunstwerks in aller Klarheit erkannt. Nach den verschiedensten Richtungen handelt es sich um eine bedeutende Tat, für deren Weiterführung unbedingt Sorge getragen werden muß. Abgesehen von der großen künstlerischen Wirkung ganz neuer Art ruhen hier Möglichkeiten für einen wirklich sinnvollen Kunstunterricht und ebenso große Möglichkeiten für einen allgemein kunstpädagogischen Unterricht. Es ist charakteristisch, daß der Film, der eine gemeinsame technische Arbeit Eggelings und Hans Richters darstellt, den Wunsch nach einer musikalischen Begleitung nicht nur nicht aufkommen läßt sondern glatt abweist. Denn dieser Film, eine logische Abwicklung abstrakter Formen von geometrischer Präzision, ist eben zum erstenmal Film, als auf sich selbst gestelltes, keiner Ergänzung bedürftiges Kunstwerk. Das Gesetz künstlerischer Bewegungsvorgänge erscheint in völliger Klarheit und tektonischer Strenge, der sich ein künstlerisch empfindender Mensch nicht entziehen kann. Jede musikalische Ausdeutung wäre hier nur eine Banalisierung. . . .”<sup>17</sup>

Following a difference with Richter, Eggeling broke off their collaboration some time towards the end of 1921.<sup>18</sup> He moved to Berlin and installed himself at 6a Wormserstrasse, near the Wittenbergplatz, in a primitive studio which was freezing cold in winter, hot and stuffy in summer. In the summer of 1922 Eggeling paid a short visit to his sister Sara and her husband in Sweden<sup>19</sup> (he had also visited them the previous summer), and from them was able to borrow enough money to buy a film camera and a projector, both of them manually operated. Eggeling constructed an animation table, a simple box covered with a sheet of glass, and made himself a dark room in a space adjoining the studio. Here he continued his work on the first film, *Horizontal-vertical Orchestra*,



*Viking Eggeling. From KUNST DER ZEIT. Zeitschrift für Kunst und Literatur. Berlin, vol. 3, 1928, nos. 1/3. Sonderheft: Zehn Jahre Novembergruppe, p. 93.*

faced by constant technical difficulties; sometimes he called in a film technician to help him when the apparatus would not work.

At the same time Eggeling took an active part in the artistic life of Berlin. He met Naum Gabo, who has told me of the interest with which Eggeling's ideas were discussed in artist circles,<sup>20</sup> and counted Werner Graeff,<sup>21</sup> Arthur Segal, El Lissitzky, Nathan Altmann, Hannah Höch, Zhenia Bogoslavskaya, and Henryk Berlewi among his acquaintances. Among his close friends were also Erich Buchholz and Raoul Hausmann. Kurt Schwitters also moved in this circle when he visited Berlin.<sup>22</sup> That was the year 1922, when the great Russian exhibition, organized by Lissitzky, was held at the Galerie van Diemen in Berlin. Here, for the first time, the Western European public was presented with a general view of Russian art from 1890 up to Constructivism. It is possible that some information about the work of the young generation of Soviet artists had trickled out (before 1921) in spite of the commercial blockade and cultural boycott imposed on Russia by the Allies up

to 1921, but in any case the exhibition at the Galerie van Diemen was the first complete presentation of the new abstract art in the Soviet Union. It aroused great interest in Berlin and later went also to Amsterdam.

That same year (1922) Ludwig Hilberseimer published a revised and amplified version of his article *Bewegungskunst* (quoted *supra*, p. 48) in the review *Gegenstand. Objet. Vesch*, which was published in Berlin by El Lissitzky and Ilya Ehrenburg with contributions in German, French, and Russian.<sup>23</sup> Hilberseimer's article, which was printed in a Russian translation, contains a detailed description of one of the preliminary studies for Eggeling's first film, the scroll drawing *Horizontal-vertical Orchestra I*.<sup>24</sup> Hilberseimer goes on to describe Eggeling's attempts to make a film based on the same composition.

In 1923 the same article was published in German, under the title *Bewegungskunst*, in the Hungarian journal *MA*. The paragraphs describing Eggeling's first scroll drawing which are cited below are from this German version of Hilberseimer's article (see also cat. no. 121):

“. . . So erscheint bei der Dehnungskomposition mit horizontalem und vertikalem Aufbau auf einer dunklen rahmenlosen Fläche zunächst ein vertikales Grundmotiv als Dominante, das das Tempo angibt. Zuerst schwach erleuchtet, dann von wechselnder Lichtintensität. Gleichzeitig tritt am Fuße der vertikalen eine horizontale Figur auf, deren Lichtintensität im polaren Verhältnis zu der des Vertikalen steht. Es tritt ein Wechselspiel der Lichtintensitäten ein. Die Vertikale wie die Horizontale werden abwechselnd heller und dunkler. Während die vertikale Figur nur ihre Lichtintensität verändert, bewegt sich die Horizontale hin und her. Simultan damit tritt ein begleitendes stakatoartiges Wechselmotiv auf, das sich laufmässig von oben nach unten abspielt. Das zweite Hauptmoment zeigt eine weitere Phase der Größen und Lichtintensitätsveränderung und Wechselspiel der Läufe von rechts nach links. Das dritte Hauptmoment zeigt eine weitere Ausdehnung des Fußmotivs. Außer seiner Hin- und Herbewegung bewegt sein Endpunkt sich vertikal auf und ab. Von einschneidender, verändernder Wirkung aber ist ein kontrapunktisches Gegenspiel des vertikalen Hauptmotivs, das wechselnd zu dem erweiterten Fußmotiv bald rechts, bald links auftritt. Das vierte Hauptmoment wird dadurch erweitert, daß ein Teil des stakatoartigen Wechselmotivs auch eine vertikale Ausdehnung gewinnt. Ein Wellenmotiv, das sich kontinuierlich vor und zurück bewegt, erweitert das fünfte Hauptmoment in horizontaler Richtung. Neben dem vertikalen Hauptmotiv erscheint eine Variante desselben in anderen Proportionen. Von triolenartigem Bewegungsmodus. Die Hauptmomente 1 bis 8 stellen eine kontinuierliche Ausbreitung der Grundmotive dar, die anwachsen und variieren. Der erste Teil der Komposition stellt einen vollkommenen kontinuierlichen Ablauf dar, der im Hauptmoment 8 seinen Höhepunkt erreicht: Größter Formenreichtum, gesteigertste Proportion. In den folgenden Hauptmomenten wird der Ablauf diskontinuierlich. Das den ersten Teil der Komposition beherrschende vertikale Hauptmotiv hat seine führende Funktion verloren.

Das Wellenmotiv gewinnt seine maximalste Größe. Die letzten der dargestellten Hauptmomente zeigen die einzelnen Motive in ihrem größten Ausmaße. Das vertikale Hauptmotiv beschließt in seiner größten Ausdehnung in umgekehrter Lage die Komposition als Fermate.

Ein Teil dieser Komposition, und zwar Hauptmoment 1 bis 4 sind bereits im Film aufgenommen. Zu diesem Zwecke werden zirka 5000 Aufnahmen notwendig, um das Spiel der Formen anschaulich zu machen und die beabsichtigte Rhythmik zu erreichen.

Die Aufnahmen werden nach einer Partiturschrift gemacht, die ein besonderes Kompositionssystem darstellt. Die Aufnahmen erfolgen mittelst Tricktisches: Ein photographischer Apparat über einem Tisch, auf den die den Motiven entsprechenden Figuren aufgelegt, ausgewechselt gezeichnet werden oder indem die Figuren durch Widerstand oder Veränderung der Linsen variiert werden. . . .<sup>25</sup>

At the beginning of 1923 the Swedish journalist Birger Brinck-E:son saw Eggeling's film in Berlin, and wrote an article about his experiments in the Swedish periodical *Filmjournalen*. Birger Brinck is rightly regarded as one of the first in Sweden to draw attention to Eggeling's work. From the point of view of film history it is important to note, however, that his article does not refer to the film *Diagonal Symphony*. Birger Brinck's description of Eggeling's film is directly related to the six stages (1, 4, 5, 9, 10, 12) of the scroll drawing *Horizontal-vertical Orchestra I* which illustrate his article:

“. . . The writer of these lines had the opportunity of seeing Eggeling's film in Berlin this spring. As yet it is not particularly long, lasting only about ten minutes, but nevertheless needed over two thousand drawings for its realization.

He finds a theme (top picture). From this basis he proceeds, developing it in logical and dynamic continuity, repeating it in innumerable variations. New motifs are added, developed, intensified, toned down. The entire composition is in a constant dynamic crescendo, until finally it ends in a powerful, monumental finale (bottom picture).

The lines flicker and move in a suggestive rhythm. A rhythm which affects the senses like the rhythm in music. . . .<sup>26</sup>

Another Swede who met Eggeling at this time was the young artist Axel Olson, who was staying in Berlin to study under Alexander Archipenko. In two letters home he reported:

"27/11 1922 . . . I for my part believe more in Eggeling. I have met him a few times. He is a truly interesting person, a wholly modern artist – a visionary. He works with conviction on his invention – a film renaissance is his dream – on a basis of purely abstract speculation he tries to evolve a musical-cubistic style of film – completely divorced from the naturalistic style which he considers lunatic and scandalous. . . ."<sup>27</sup>

"4/6 1923 . . . Eggeling probably hardly considers himself a Swedish artist, otherwise he would certainly be one of the best. Lately I have seen things by him which have made me respect him more and more. He belongs to the extreme left wing – probably even more radical than GAN<sup>28</sup> – if one can speak of different degrees of extremism among painters. He

has led painting onto an entirely new road – that is to say, it has ceased to be painting in the old sense.

The drawings which make up his compositions are executed with an extraordinary sureness and sensitivity, almost wholly musical, and as far removed from German acrobatics as the earth is from the sun.

He also belongs to those who have not become prophets in their own country. Nor is there much hope that he will be understood at home very soon. . . .”<sup>29</sup>

The following year, in 1924, the Hungarian art historian and critic Ernő (Ernst) Kállai, who was working in Germany between 1920 and 1935, commented on Eggeling’s film experiments in an article entitled *Konstruktivismus* in the art journal *Jahrbuch der jungen Kunst*:

“. . . Ähnliche kunstphilosophische Perspektiven wie bei den kinetischen Konstruktionen Gabos ergeben sich aus dem abstrakten Filmspiel Viking Eggelings (Entwurf 1919), das der Künstler als horizontal-vertikal Orchester bezeichnet hat. Diese Benennung gibt zwei Grundzüge der Arbeit an. Der Film ist ein Kräftespiel polarer und analoger Beziehungen der Form, Proportion, Rhythmik, Zahl, Intensität, Lage und des Zeitmaßes. Das Moment der Zeit, unmittelbar erlebt durch den räumlich-optischen Ablauf der Bewegung, setzt Verwandtschaft mit der Musik. Als dritter Grundzug muß die Analogie mit der Baukunst erwähnt werden. Der strenge horizontal-vertikale Aufbau, die äußerste Ökonomie der Mittel haben architektonisches Gepräge. Symphonische Sätze, Fugen in räumliche Erscheinungen umgewandelt, architektonisiert. Nicht als starre Bewegungslosigkeit, sondern im unausgesetzten Fluß sich erhebender, senkender, dahineilender und gewellter linearer Lichtbahnen, gesteigert und gedämpft durch das wechselvolle Spiel von Hell und Dunkel. Diese geschwungene, pulsierende Organik des Films erinnert an klassisch-barocke Vergangenheit. Das Neue der technischen Mittel dient als Ausdruck eines traditionell idealistischen Seelentums.

Eggelings Schüler und früherer Mitarbeiter Hans Richter, sowie Werner Gräff haben Filme, die das von Eggeling formulierte Prinzip der Polarität, Analogie und der gegenseitigen Durchdringung dieser beiden Beziehungen auf quadratisch gestattete Lichtbewegungen anwenden. Was sie bieten ist verfilmter Stil, korrektes Vermeiden jeder Modulation, die das Prinzip der starren Trennung durchbrechen und jeder formalen Aktivität, die das Gleichgewicht des Horizontalen und Vertikalen aufheben könnte. Ob diese Enthaltsamkeit tatsächlich eine besondere Konzentration auf den Bewegungsvorgang bedeutet, wie das Richter behauptet, mag dahingestellt sein. Jedenfalls ist die doktrinaire Verpönung der Diagonale vorläufig ein empfindlicher Mangel eben an Kinetik. . . .”<sup>30</sup>

The cited paragraphs show that Kállai was familiar with Eggeling’s article in *MA, Theoretical presentations of the art of movement*.

From 1923 Eggeling no longer worked alone on his film experiments; under his direction Erna Niemeyer carried out the technical side of the work in the studio at the Wormserstrasse. She had first met Eggeling in the spring of 1923, when she was a

student at the Bauhaus in Weimar, and she lived with Eggeling and collaborated in his work from the summer of that year until January 1925. Erna Niemeyer (later known as Renate Green and subsequently, after she had settled down in Paris, as Ré Soupault) was married to Hans Richter from 1927 until 1929. In 1936 she married the writer Philippe Soupault.<sup>31</sup> According to Mme Niemeyer-Soupault Eggeling was not satisfied with the results of his experiments for a film based on the theme of *Horizontal-vertical Orchestra*. We cannot judge the results of his experiments for this perhaps fragmentary film for ourselves, since probably there is no longer any copy in existence.<sup>32</sup> However, Eggeling’s first scrolls, which, as we know, served as a synopsis or score for his film, were cast in a more static mould than the scrolls *Diagonal Symphony* he produced somewhat later. Perhaps this explains why Eggeling felt that he had failed to realize his original intentions in his first film. The technical difficulties no doubt contributed to the unsatisfactory results; Eggeling was not a practical man.

The American journal *The Little review* published in 1926 stages 8, 9, 11, and 12 from part I and the whole of part II of *Horizontal-vertical Orchestra* in an issue entirely devoted to the big international theatre exposition held in New York that year, where a copy of Eggeling’s scroll *Horizontal-vertical Orchestra I* was exhibited (on this see section *Viking Eggeling’s posthumous collection*, p. 58).<sup>33</sup>

Ivor Montagu’s review of the film *Diagonal Symphony* in the journal *Close Up* in 1927 includes the brief comment:

“. . . His more complex *Symphonie Horizontal-Vertical* seems less pleasing. . . .”<sup>34</sup>

### **Diagonal Symphony (Symphonie diagonale)**

In the summer of 1923 Eggeling started working on *Diagonal Symphony* under extremely trying conditions, although he could rely on Erna Niemeyer’s assistance. Here, too, the scrolls bearing the same name and the preliminary studies and sketches for them served as models for the film. The Ascania-Werke<sup>35</sup> placed some of the necessary apparatus at his disposal, and one of their engineers, who was interested in Eggeling’s film experiments, used to help him when some detail in the technical equipment did not function as it should.

At the beginning of the experiments the separate elements of the composition were cut out of paper, but later tin-foil was used, which proved more suitable. The film was made by the usual technique for animated film, i. e. single frame exposures (stop-motion photography).



Viking Eggeling. From E. LISSITZKY & H. ARP, ed., *Die Kunstismen . . . . Erlenbach-Zurich . . . .*, 1925, p. 2.

The notes which Eggeling left behind include a chapter under the heading of *Film*, which consists almost entirely of extracts from Henri Bergson's *L'évolution créatrice* of 1907 (or rather Eggeling's free quotations from the German translation of Bergson's work). It seems extremely likely that this book influenced the conception of *Diagonal Symphony*; (see pp. 79–80).

While he was working on *Diagonal Symphony*, Eggeling was evolving a theory based on his film experiments and his studies of form and colour. He called his theory "*Eidodynamik*" (visual dynamics). Little is known about it, but the fundamental principle was the projection of coloured lights against the sky to bear the elements of form.<sup>36</sup> Fernand Léger was the film-maker who interested Eggeling most among the experimentalists of that day, and the two met during a short visit which Eggeling made to Paris in 1924.<sup>37</sup>

*Diagonal Symphony* was completed in the autumn of 1924.<sup>38</sup> The film was shown for the first time on November 5 at a private performance to which Eggeling had invited his friends and those who had helped him and shown interest in his work. The

gathering included Adolf Behne, Arthur Segal, Moholy-Nagy, Erich Buchholz (all with wives), Lissitzky, Ernst Kállai, Alfréd Kemény, and Werner Graeff.<sup>39</sup> The critic Paul F. Schmidt wrote in his review:

" . . . Eingeweihte wußten schon seit Jahren um die lange und zähe Arbeit, die Viking Eggeling an seinen Kunstfilm wandte (er nennt ihn „Eidodynamik“). Jetzt ist er damit fertig geworden; am 5. November wurde er zum ersten Male vor einem geladenen Publikum in Berlin gezeigt, eingeführt vom Reichskunstwart<sup>40</sup> und kommentiert von Adolf Behne. Wir wissen nun, daß es möglich ist, den Film als Kunstwerk zu gestalten. Eggeling hat das Prinzip des Films: Bewegung und Licht, von aller Naturnachahmung abstrahiert und auf sich gestellt; er hat den Rhythmus der Bewegungsfolge auf klare Formen gebracht, die etwa so zum Spielfilm stehen, wie ein kubistisches Gemälde zur Naturphotographie; und er denkt in Kürze auch die Farbe in den Bereich seiner Bewegungskunst ziehen zu können, da die Kinotechnik endgültig auch diese Möglichkeit erobert zu haben scheint. Die Wirkung seines abstrakten Films ist ganz außerordentlich, am ehesten mit der der modernen Musik oder des Schlemmerschen<sup>41</sup> Ballets zu vergleichen. Für heutige Augen noch ungewohnt ist der ruckartige Wechsel im Rhythmus, die Überfülle der sich ablösenden Formfolgen, deren Sinn man nur musikalisch erfassen kann, aber nicht durch das Ohr, sondern durch das Auge erfassen muß: eine zwangsläufige Synästhesie, an die unsere Sinne sich erst noch gewöhnen müssen. . . ."<sup>42</sup>

Some weeks after this private showing of *Diagonal Symphony* an article bearing the title *Abstrakte Filmkunst* appeared in the Berlin journal *Film-Kurier* of November 22, 1924. In discussing Eggeling's and Richter's film experiments, the author of this article, B. G. Kawan, emphasizes in particular Eggeling's basic research on the laws governing art, and his discovery of polarity as the first, fundamental principle in the creative process:

" . . . Das Grosse Verdienst *Viking Eggelings* ist die Priorität in der Gestaltung kinetischer Kunstwerke mit einer tatsächlichen Bewegung. Er verwirklichte im Film als erster das Dynamische als reales (nicht nur illusionistisches) Element der bildenden Kunst.

Eggeling hat im Film ein neues Terrain der bildenden Kunst entdeckt. Seine prinzipiellen Erkenntnisse gehen weit über die Grenzen einer speziellen Kunstgattung hinaus. Er erforschte diejenigen grundsätzlichen Gesetzmässigkeiten als *Generalbass der Kunst*, die für sämtliche Kunstgattungen gültig sind, und fand als allerprimärstes Grundprinzip auch der Kunst die Polarität. Die Polarität vereint in sich die Gegensätzlichkeit *und* die Analogie; in jedem Kunstwerk müssen Verschiedenheiten und Aehnlichkeiten der Teilformen gegeben sein, um zu einer Einheit des ganzen Werkes zu gelangen. Wo auch ein scheinbar noch so nebensächlicher Teil beziehungslos zum Ganzen besteht, ist die Vollkommenheit des Kunstwerkes, seine Identität zerstört. . . .

*Viking Eggeling* und später *Hans Richter* setzten diese Erkenntnisse mit den abstrakten Filmkunstwerken in die Tat um. Die Verwirklichung dieser Erkenntnisse fordert die grösste Konzentration,



rücksichtslose Strenge und wissenschaftliche Exaktheit; unbedingte Beherrschung der künstlerischen Mittel. . . .

Gegensätzliche Verhältnisse der Richtung, der Lichtintensität, der Proportion, der Lagen, der Schnelligkeit, usw. entwickeln und verändern sich in strengster gesetzmässiger Folge. Bestimmt Richtungen (Vertikalität, Horizontalität, Diagonalität) oder Formen dominieren. Die Dominante wechselt ab. Mit der Vergrößerung des einen Motives verkleinert sich in rhythmischer Gegenbewegung das andere, der proportionalen Aenderung entsprechend verändert sich die Lage, der formalen Variation entsprechend variiert auch das Tempo. Da die Zeit die primäre Dimension auch der Musik ist, sind im Aufbau (der ersten abstrakten Film-Kunstwerke) einzelne Elemente der Musik beibehalten. Wie in der Musik ist auch hier jede Assoziation an Gegenstände oder Vorgänge in der Natur ausgeschlossen.

Bei Eggeling ist das Licht der Form untergeordnet. Die Bewegung der Form überwiegt und beansprucht das Licht für sich. In den letzten Filmen Hans Richters erscheint die Bewegung des Lichtes als Dominante, das Licht absorbiert die Form. Die Form wird der *Lichtbewegung* untergeordnet. Bei Eggeling ist die poliphone Instrumentation der Form mit Hilfe des Lichtes das Wesentliche; bei Richter tritt an die Stelle der poliphonen Instrumentation der Form die poliphone Instrumentation des Lichtes. . . .

Die Film-Kunstwerke von Eggeling und Hans Richter sind Pionierarbeiten. Die *Entdeckung* der abstrakten kinematographischen Bewegungskunst ist von ausserordentlicher Wichtigkeit. Sie eröffnet kaum übersehbare Zukunftsperspektiven. . . ."<sup>43</sup>

In January 1925 Eggeling addressed a letter to Tristan Tzara – probably shortly after returning from his visit to Paris at the end of 1924. He writes that a museum in Hanover has purchased "*la partition de mon film*", which probably refers to a scroll or a preliminary study for one. (This expression is additional confirmation that Eggeling conceived his films in analogy with music.)

"Wormser Str. 6a  
Berlin 10. Jan. 1925  
Maestro –  
Cher ami,

Mon départ fut si prompt, que malheureusement on ne se vit plus. Et pourtant j'aurais bien voulu un peu de matériel pour que les belles femmes en Allemagne s'éprennent de vous, n'oubliez donc pas votre photo pour *Die Dame* svp. Si vous pouvez me procurer quelque chose, au moins, de vos nouveaux écrits, vous me ferez le plus grand plaisir. – En passant Hanover, la ville c.a.d. le Musée a acheté la partition de mon film!<sup>44</sup> Etiez vous à la représentation Léger, Eggeling? Tout le monde s'est renseigné vivement à propos de vous. J'espère avoir bientôt de vos nouvelles, mon cher ami splendide.

Votre Viking Eggeling  
Dr philm."<sup>45</sup>

On May 3, 1925, *Diagonal Symphony* was shown publicly for the first time at a matinée performance jointly arranged by the *Novembergruppe* and the UFA at the UFA Palast on the Kurfürstendamm in Berlin. The program, which was repeated on May 10,

was composed as follows:

"**Film-Matinee, 3. Mai 1925.**

Der absolute Film.

Hirschfeld-Mack, Dessau (Bauhaus),  
*Dreiteilige Farbensonatine, Reflektorische  
Farbenspiele.*

Hans Richter, Berlin, *Film ist Rhythmus.*

Viking Eggeling, Berlin, *Symphonie diagonale.*

Walther Ruttmann, Berlin, *Opus 2, 3 und 4.*

Fernand Léger und Dudley Murphy, Paris,  
*Images mobiles. [Ballet mécanique.]*

Scénario de Francis Picabia, adapté et réalisé par  
René Clair, *Entr'acte.*"<sup>46</sup>

*Diagonal Symphony* was rather unfavourably reviewed by the critic Willi Wolfrad in *Das Kunstblatt*:

"*Symphonie diagonale* bleibt allerdings ein gleichförmig wechselndes Hintereinander von arabischen Schriftzügen, ein Vorgang ohne Raum und ohne Tempo, trockene Addition, die nirgends symphonisch sich schließt noch rhythmisch sich erhebt."<sup>47</sup>

Eggeling was not present at this performance. He had for some months been a patient at the Norbert-Krankenhaus at Schöneberg in Berlin,<sup>48</sup> and died there on May 19, worn out by the hardships of his existence. The cause of death was septic angina; he no longer had enough resistance to conquer the infection.

Adolf Behne wrote the following obituary:

" . . . Als Viking Eggelings Film am 3. Mai von der „Novembergruppe“ zum ersten Male öffentlich aufgeführt wurde, war Eggeling, an einer Blutvergiftung erkrankt, von den Aerzten schon aufgegeben. Sein Sieg fällt zusammen mit seinem Tod. – Man darf von einem Siege sprechen. Denn als Eggeling ein Jahr nach Kriegsende aus der Schweiz nach Berlin kam, um seinen abstrakten Film, an dessen Partitur er seit 1917 gearbeitet hatte, auszuführen, waren die Schwierigkeiten, die Widerstände, die Hemmnisse so riesengroß, daß in dem Kampfe jeder andere den Mut verloren hätte. Mit einer zähen Energie ging Eggeling an die Arbeit . . . auf einem völlig neuen Gebiet. Es gab hier und dort ein paar Menschen, die, ohne von einander zu wissen, Aehnliches wollten; aber es gab keine Erfahrungen, es gab keine technischen Einrichtungen, keine Methode und kein Vorbild. Jeder mußte sich alles selbst erst schaffen. Ohne jemals andere Mittel einzusetzen als seine auf das Höchste angespannte Leistung und seine tiefe Ueberzeugung, ohne jemals den Weg des Künstlers zu verlassen, gelang es Eggeling, sich Schritt für Schritt dem Ziele zu nähern. Seine „Diagonale Symphonie“ hat gewiß noch nicht alle Probleme eines absoluten Films erfaßt. Aber ich glaube doch, daß Eggeling alles in allem die entscheidende Arbeit geleistet hat, die wieder andere anregte und anderen nun die Arbeit erleichtert. Sicherlich hat er die Aufgabe am radikalsten, am elementarsten angefangen und sie am diszipliniertesten weitergeführt. Ich bin überzeugt, daß ein neuer Film Eggelings schon ganz anders ausgesehen hätte. Das Graphische, das der „Diagonalen Symphonie“ noch anhaftet, war nicht sein „Stil“, sondern eine Stufe der Entwicklung, die Eggeling für notwendig ansah.

Viking Eggeling war wohl der Erste, der die künstlerischen, die nichtliterarischen Möglichkeiten und Konsequenzen des Films in aller Klarheit erkannte. Er gehörte zu den wenigen wahrhaft modernen

Wormser Str. 6<sup>e</sup>  
Berlin 10 Jan. 1925

Tzara -

Cher ami,

Mon départ fut si  
prompt, que malheureu-  
ment on ne se vit plus.  
Et pourtant j'aurais bien  
voulu un peu de matériel  
pour que les belles femmes  
en Allemagne s'expriment  
de vous, n'oubliez donc  
pas, votre photo pour  
Die Dame sup. Si vous  
pouvez me prouver quelque  
chose, au moins de vos  
nouveaux écrits vous me  
feriez le plus grand plaisir.  
En passant Hanovre, la  
ville c.à. de Le Hussi, a  
acheté la partition de mon  
film. Etiez vous à la re-  
présentation Liger, Eggeling?  
Tout le monde s'est ren-

Letter from Viking Eggeling to Tristan Tzara, dated Berlin, 10 Jan. 1925.

saigné vivement à propos  
de vous. - J'espère avoir  
bientôt de vos nouvelles, mon  
cher ami splendide.

Votre Viking Eggeling

Dr. philm.

Künstlern, zu jenem neuen Typ, der besser an den Reißtisch paßt, als an die Staffelei, der lieber den Rechenstab zur Hand nimmt, als die Palette. Gemalt hat Eggeling, der ein außerordentlich feines Farbgefühl besaß, in den letzten Jahren kaum noch. Im Licht und in der Bewegung, deren Erscheinung er konstruktiv zu gestalten suchte, hatte er neue, reine und starke Materialien gefunden. Seine letzten Bemühungen galten einem absoluten Farbfilm. – In den Museen wird sich von Viking Eggeling kaum viel zusammenfinden, aber das Beste seiner strengen Arbeit wird in die moderne Kultur eingehen. . . .<sup>49</sup>

Yet another of Eggeling's contemporaries wrote an obituary in which he touched upon some of the ideas which lay at the core of Eggeling's work. This was László Moholy-Nagy, who says in his book *Malerei, Photographie, Film*:

“. . . Am wichtigsten aber waren die Arbeiten von Viking Eggeling (Schweden), der als erster die alle bisherige Ästhetik umstürzende Wichtigkeit des *Zeitproblems* nicht nur entdeckt, seine wissenschaftlich strenge Problematik aufgestellt, sondern dieses in gestaltete Arbeit umzusetzen versucht hat. Seine Versuche lehnten sich zunächst stark an die Problematik der Musik, an ihre Zeiteinteilung, Temporegelung und ihren ganzen Aufbau an. Aber langsam setzte sich bei ihm die Erkenntnis des Optisch-Zeitlichen durch und so wurde seine erst auf eine Formdramatik aufgebaute Arbeit zu einem ABC der Bewegungsphänomene in Hell-Dunkel und Richtungsvarianten.

Bei Eggeling wird aus dem ursprünglichen Farbenklavier ein neues Instrument, das nicht in erster Linie Farbenzusammenhänge, sondern die *Gliederung* eines *Bewegungsraumes* gibt. Sein Schüler Hans Richter hebt – vorläufig nur theoretisch – das Zeitmoment stärker heraus und nähert sich so der Schaffung einer licht-raum-zeitlichen Kontinuität in der Bewegungssynthese. . . .<sup>50</sup>

Moholy-Nagy added in a note:

“Beim Lesen der Korrektur erhalte ich die Nachricht von dem Tode Viking Eggelings. Er war einer der klarsten Denker und Gestalter unter den jungen heutigen Künstlern. Seine Bedeutung werden die somnambulen Geschichtsschreiber in einigen Jahren posauend entdecken.”<sup>51</sup>

**V**

**VIKING EGGELING AND HANS RICHTER**

# 1. Viking Eggeling's posthumous collection

We will never know what would have happened to Eggeling's posthumous collection if it had not come into the hands of Hans Richter in 1929, following the latter's divorce from Erna Niemeyer after two years of marriage.

In the forty-five years that have passed since Eggeling died, his and Richter's oeuvre have mostly been dealt with in one context; they have become a stock concept: "Eggeling and Richter". Eggeling has scarcely possessed an individual identity, a life of his own. For many years Richter has exerted himself to make Eggeling's name known, in articles, books, lectures, etc.; he has given Eggeling a great deal of publicity, shown his film *Diagonal Symphony*, and lent his efforts to bring about several exhibitions of Eggeling's drawings and paintings.<sup>1</sup> Richter has moreover donated works left behind by Eggeling to foundations, museums, and private persons.<sup>2</sup> He has also sold some of the drawings which have long been considered one of the central features of Eggeling's production (see section *The Eggeling scrolls*, pp. 59–68).

Viking Eggeling and Erna Niemeyer parted in January 1925. Both had fallen ill after the rigours of their poverty-stricken existence during their work on *Diagonal Symphony*. When Eggeling died in May 1925, his brother-in-law Paul Brandi came to Berlin and took charge of the practical arrangements in connexion with the funeral. Eggeling left no will, and no inventory of his estate appears to have been made.

Eggeling's brothers and sisters and their families made no claim to the works he left behind.<sup>3</sup> Probably this reflected no indifference or disdain, but resulted from their failure to understand his particular quality and ideas. It is possible that things might have been different if Sara and Detlef Oelrich could have been present in Berlin after Eggeling died. Relations between Viking Eggeling and other members of the family had always been good, even if their contacts at times had been rather sporadic. Throughout the years (with some restrictions during the period 1914–18 imposed by the first world war) Eggeling had kept in touch with his sisters, in particular with Sara Oelrich and Vera Brandi. His nieces Ingrid Brandi-Schupp and Elisabeth Oelrich-Hammarskiöld had both visited him in Berlin. However, Eggeling's brothers and sisters and their families lived a life worlds removed from his, in well-ordered, bourgeois surroundings, and they could hardly be expected to keep step with his artistic development, even though their sense of family was strong.

Erna Niemeyer returned to Berlin on Eggeling's

death, following a stay in Italy, and fell heir to his studio at 6a Wormserstrasse and all that remained there of Eggeling's work: paintings, drawings, studies and sketches, notes, the five scrolls *Horizontal-vertical Orchestra I* and *Diagonal Symphony I-IV*, the film *Diagonal Symphony*, as well as the negative of the film.<sup>4</sup> (The scrolls *Horizontal-vertical Orchestra II* and *III* and *Diagonal Symphony* had in 1922/23 been sold by Eggeling to a private collector; see p. 62 and cat. nos. 123–124, 133.)

In the summer of 1925 Eggeling's wife Marion came to Berlin, after living in France for several years with her mother. The scroll *Horizontal-vertical Orchestra I* was now turned over to Marion Eggeling,<sup>5</sup> but not until a copy had been made. This copy was made quite openly and with no view to profit. It was commissioned by Marion Eggeling from a Hungarian artist in Paris, Lajos (Louis) Béothy.<sup>6</sup> The reason for having this copy made was that architect Friedrich Kiesler was preparing an exhibition in New York, The International theatre exposition which opened the following year, in 1926, and wanted a sample of Eggeling's work shown there. Rather than sending the original, it was decided to have this copy made and send it to the exhibition in New York. When it came back from New York it was included with the rest of Eggeling's work left in his studio. The original (from which the copy had been made and with which it had been compared by Marion Eggeling, Erna Niemeyer, artist Lajos Béothy, Hans Richter, and Nicolas Baudy) remained in the possession of Marion Eggeling.<sup>7</sup> I have not succeeded in tracing it.

One of the first to recognize the value of the works left behind by Eggeling was Hans Richter. He has given several contradictory accounts of what happened to Eggeling's posthumous collection after his own divorce from Erna Niemeyer in 1929. In his article *Von der statischen zur dynamischen Form*, 1937, Richter says the following about Eggeling's scrolls:

“. . . Nur noch der abgebildete Satz ist als Rolle vorhanden (im Film als Ganzes verwirklicht). . . .”<sup>8</sup>

The scroll reproduced is *Diagonal Symphony III*. This statement of Richter's consequently indicates that this particular suite, or section, is the only Eggeling scroll still in existence at that time (1937). When I met Richter at Ascona in February 1962, and in New York in November and December of that year, he asserted that the works Eggeling left behind had been in his possession ever since Eggeling's death. This collection included several of Eggeling's scrolls, among them the ten which Richter sold to a private collector in Switzerland (1940) and to the Moderna Museet in Stockholm (1960); (see section *The Eggeling scrolls*).

According to another of Richter's versions, part of Eggeling's posthumous collection is supposed to have been destroyed in the following way:

“. . . There were numerous notebooks and many writings with illustrations by him [Eggeling] in my apartment in Berlin which was devastated by the Nazis (I was in Holland as the Nazis came to power and never came back). There is no doubt that a great amount of Eggeling's work also was destroyed at that time. . . ." (From a letter to Carl Nordenfalk, dated 22 July, 1950.)<sup>9</sup>

Twelve years later Richter states in a letter to Mme Niemeyer-Soupault:

“. . . Ich bin von Russland Ende Frühjahr 1933 nie mehr nach Deutschland zurückgekehrt. In der Woche des Reichstagsbrandes . . . wurde meine Wohnung in der Trabenerstrasse, in der ich mein ganzes Besitztum hatte, von der SA heimgesucht. Sie beschlagnahmte alles: meine Bücher, meine Bilder, jedes Stück Papier, incl. sämtliche Eggelingsche Zeichnungen, Rollen, Notizbücher. . . . Alles, was ich heute noch von Eggeling habe, habe ich ausserhalb Deutschlands durch einen glücklichen Zufall entdeckt und (das meiste) bei der Gelegenheit gefunden die mich mit einem Mann zusammenbrachte, der im Auftrage von Eggeling ein Buch oder eine Broschüre über Eggeling schrieb. . . . All das habe ich von ihm gekauft und bar bezahlt. . . ." (12/8 1962)

In 1963 I received a letter from Richter, in which he says:

“. . . Sure, there were more Elementar Tafeln<sup>10</sup> than the ones you saw. But they all got lost, when my apartment was raided by the Nazis in the week after the Reichstagsbrand in 1933. All my paintings, books and papers were taken away together with all the Eggeling material, and a whole box full of his notes, sketches and letters. . . ." (10/3 1963)

In 1965 Richter states in a letter to Carl Nordenfalk:

“. . . Eggeling's scrolls were in my possession: one since 1935, the other since 1938. . . ." (10/2 1965)

We cannot fail to note the discrepancies in these versions. Personally I do not believe that Eggeling's posthumous collection was ever lost in the way described by Richter in the letters quoted here (with the possible exception of one or two works),<sup>11</sup> but that all the time it is a question of the same collection of works by Eggeling, with the exception of the scrolls *Diagonal Symphony I-IV* which had been copied in the interval between 1933 and 1940; during these years an additional copy was probably also made of *Horizontal-vertical Orchestra I* (see section *The Eggeling scrolls*).

In 1929 Hans Richter attended the first international congress of independent film-makers, which took place at La Sarraz, near Geneva. One of the members of this congress was Georg Schmidt,<sup>12</sup> to whom Hans Richter on this occasion showed the Eggeling scrolls *Horizontal-vertical Orchestra I* and *Diagonal Symphony I-IV*.<sup>13</sup>

Eleven years later, in 1940 (following an interval during which Richter among other things spent almost three years in the Soviet Union and subsequently stayed in various places in Europe) he again

returned to Switzerland with five scrolls, which he showed to Georg Schmidt who by then had become head of the Kunstmuseum in Basel. Richter claimed these scrolls to be Eggeling originals, identical with those he had shown Schmidt at La Sarraz in 1929.<sup>14</sup>

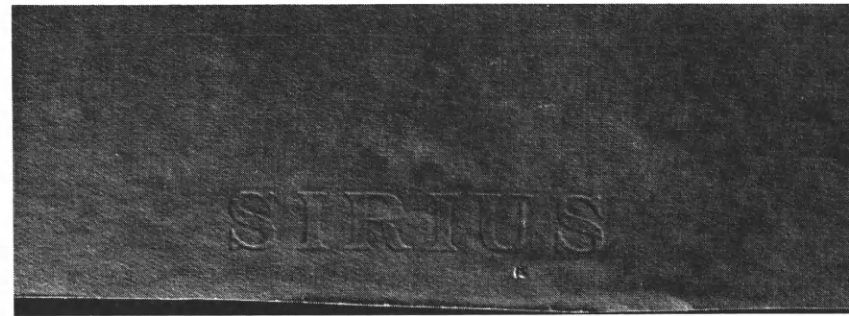
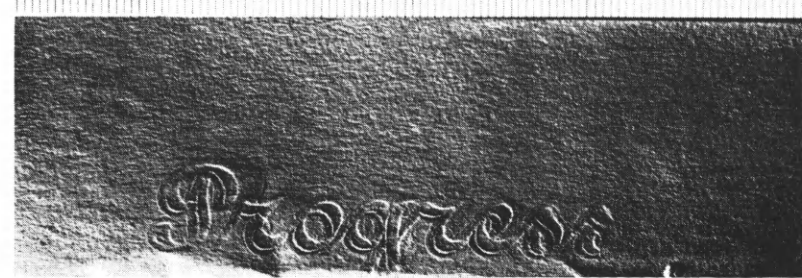
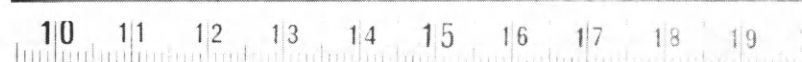
The following year, in 1941, Georg Schmidt with the assistance of Richter arranged an exhibition of Eggeling's works at the Kunstmuseum. In addition to paintings, drawings, and sketches, this exhibition also included the five scrolls mentioned above.<sup>15</sup> The year before Richter had sold them to a private collector in Basel, Mrs. Maja Hoffmann-Stehlin (now Mrs. Maja Sacher), who in 1953 sold *Horizontal-vertical Orchestra I* to the Emanuel Hoffmann-Stiftung at the Kunstmuseum and deposited *Diagonal Symphony I-IV* at this museum.

In 1940 Hans Richter emigrated to the U.S.A. and in 1942 became head of the Institute of Film Techniques at the College of the City of New York. He has remained active producing films, painting, and writing articles, and nowadays makes his home at Southbury, Conn., and at Tessin in Switzerland. Richter became an American citizen in the 1940's.<sup>16</sup> The strong interest which for the past twenty years has been focused on Dada, has meant that Richter's work from the 1920's has come in for rather a great deal of attention. In his books, *Dada Profile* (1961), *Dada – Kunst und Antikunst* (1964), and *Köpfe und Hinterköpfe* (1967), and in numerous articles based on his personal recollections, he has given his views on the development of modern art during these important years.

## 2. The Eggeling scrolls<sup>17</sup>

During the years I was working on my thesis on Eggeling (presented in 1965), I gradually became more and more convinced that much of what had been written about him after his death in 1925 was contradictory and misleading. Contemporary sources published during Eggeling's lifetime had been ignored. So had the material contained in his own publications. It was obvious, moreover, that there was a source of error somewhere – there were contextual discrepancies and several of the most important works were incorrectly dated. Eggeling's relationship with the Dadaists, too, had been presented in a rather biased light, despite the fact that his ideas were closer akin to those of other contemporary artists.

The scrolls *Horizontal-vertical Orchestra I* and *Diagonal Symphony I-IV*, which have been regarded



Figs. 1–3. Watermarks Schoellers-Hammer, Progress, and Sirius on the examined scrolls.

All photographs in this section by the Kriminaltechnische Abteilung der Staatsanwaltschaft Basel-Stadt.

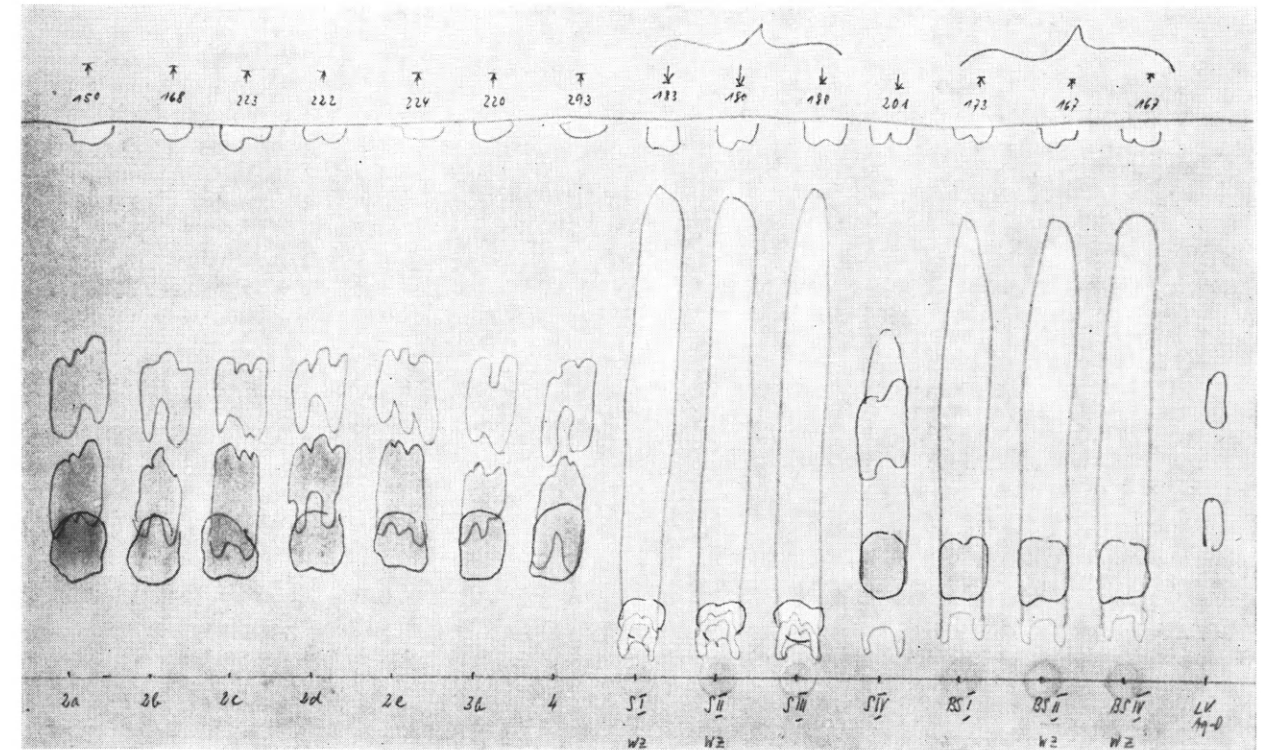
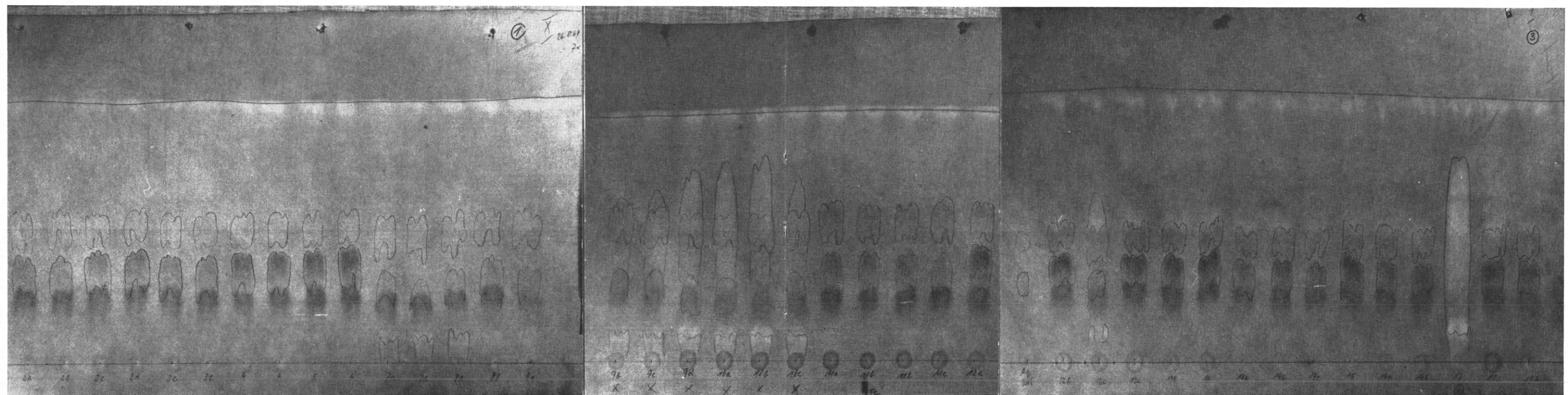


Fig. 7. Comparison of chromatograms of Sirius papers manufactured during Eggeling's lifetime (samples 2a–4), and of examined scrolls (S=Stockholm I-IV; BS = Basel I, II, IV).



Figs. 4–6. Chromatogram showing, in chronological order from 1923, material changes in manufacture of Sirius paper. Sample no. 17 (third from right in fig. 6), manufactured March 27, 1933, shows earliest points of correspondence with Sirius paper in examined scrolls.



as keystones in Eggeling's production and served as the model or synopsis for his film experiments, existed in duplicate. As we have seen in the foregoing, one of these scrolls is owned by the Emanuel Hoffmann-Stiftung at the Kunstmuseum in Basel, while four are held on loan by this museum (cf. cat. nos. 121, 131 I-IV). Five almost identical drawings were until the autumn of 1965 part of the collections of the Moderna Museet in Stockholm, which had purchased them from Hans Richter in 1960. All these works had been purchased under the impression that they were Eggeling originals.

However, it seemed odd and scarcely compatible with his outlook on life that Eggeling, a man who devoted all his efforts towards a creative idea, and under extremely trying conditions at that, would have made replicas of his drawings.

In the autumn of 1963, when the authenticity of the Eggeling scrolls had become an increasingly pressing question, the head of the Kunstmuseum in Basel, Dr. Franz Meyer, took steps to have a comparative examination made of the scrolls held by the Moderna Museet and those at the Kunstmuseum. In September of that year the Nationalmuseum and the Moderna Museet entrusted me with the task of taking the drawings owned by the latter museum to Basel to assist in the work of the expert which Dr. Meyer had called in for an analysis to determine the age of the paper in these scrolls.<sup>18</sup> This was Dr. Ernst P. Martin, a chemist with paper analysis as his specialty, and head of the technical section of the criminal investigation department in Basel.

The following is a brief résumé of Dr. Martin's report of his analysis of the paper in the ten scrolls whose authenticity was in question, as well as of the stylistic comparison between these ten drawings and works known for a fact to be Eggeling originals.<sup>19</sup>

It was clear from the outset that a mere visual comparison between the Stockholm and Basel versions would not be sufficient to settle the question of authenticity, since this would involve the risk of comparing one copy with another. A prerequisite for a stylistic collation that would not be entirely futile and merely lead to a vicious circle, was a comparison with one or more original works by Eggeling from his later, abstract period. By an odd coincidence, two scrolls by Eggeling of guaranteed authenticity (see cat. nos. 123–124, 133) were sold at an art gallery in Basel, Galerie Beyeler, just before this investigation was initiated. These scrolls were originally sold by Eggeling himself, in Berlin in 1922/23, to a Swedish collector, a real-estate broker called Hjalmar Gabrielson,<sup>20</sup> and remained in the possession of the Gabrielson family (in London) until they were turned over on commission to the Basel gallery. In the autumn of 1963 Hans Richter purchased them from the Galerie Beyeler.

Naturally I was anxious that in the course of my joint investigation with Dr. Martin I should be given an opportunity to make a detailed study of style and technique in these two scrolls, which, although not identical with any of the drawings from Stockholm and Basel, nevertheless were similar in motif, and to compare them with these drawings. Through his solicitor in Basel, Dr. Bernhard Gelzel, Hans Richter granted us permission to borrow these two unquestionably authentic works long enough for a stylistic comparison to be made. Unfortunately my request to photograph these scrolls was denied.

### Age determination of the paper

Several of the scrolls at the Moderna Museet and the Kunstmuseum, which are all drawn on sheets of approximately 50 cm. wide drawing-board paper, have watermarks along the top or bottom edge of the paper. Such watermarks usually serve as a specification of quality or material and are during the manufacturing process impressed in the still wet pulp, along the upper and lower edge of the endless web. These watermarks, which made it possible to identify the manufacturer of the paper used for the scrolls, are of three different kinds: SCHOELLERS-HAMMER, PROGRESS, and SIRIUS (figs. 1–3). The former two brands were manufactured by German firms whose files were destroyed during the second world war; consequently, there was no basis for comparison. With regard to the third brand, *Sirius*, conditions were more favourable. This paper was manufactured by a firm in Zurich, an der Sihl, who were able to provide Dr. Martin with samples from their production going back to 1923, the first year of manufacture for this paper, and up to and including 1960. The width of the drawings suggested that the sheets of paper might have been cut out from rolls of paper with the standard width of approximately 150 cm., so that one width yielded three sheets of paper. The middle sheet cut out of such a roll consequently had no watermarks. In two cases where the sheets of paper lacked watermarks, it was nevertheless possible to identify them as being *Sirius* quality, whereas for two sheets of paper place of manufacture and brand are unidentified. The various watermarks found on the different scrolls are shown in the table below:

## HORIZONTAL-VERTICAL ORCHESTRA

### PART I

Stockholm

*SCHOELLERS-HAMMER*

Basel

No watermark. Make unknown. Glued on pavatex, which prevented analysis of paper.

### DIAGONAL SYMPHONY I-IV

Stockholm

part I: *SIRIUS*

" II: *SIRIUS*

" III: No watermark, but definitely identified as *SIRIUS*

" IV: No watermark and definitely established as not manufactured by an der Sihl's paper works.

Basel

part I: No watermark, but definitely identified as *SIRIUS*

" II: *SIRIUS*

" III: *PROGRESS*

" IV: *SIRIUS*

Of the two scrolls definitely identified as authentic works (cat. nos. 123–124, 133), one, *Horizontal-vertical Orchestra II* and *III* (two drawings on one scroll) lacked watermarks, while the other, one section of *Diagonal Symphony*, bore the watermark *Progress*.

### Dr. Martin's analysis

This analysis included:

1. Comparative determination of weight per m<sup>2</sup>.
2. Comparative chromatographic determination (qualitative analysis) of the alkaline metals and earth cations contained in the paper fibres.
3. Microscopic analysis of the paper fibres.
4. Comparative qualitative analysis of the ash content.
5. Comparative spectrographic analysis of the inorganic elements contained in the examined samples of paper.

The analysis proved that the paper of the scrolls bearing the watermark *Sirius* (four scrolls) cannot have been manufactured during Eggeling's lifetime. The same applies to part III of the Stockholm version of *Diagonal Symphony* and part I of the Basel version. In these drawings the paper lacked watermarks, but nevertheless match the analysed *Sirius* qualities. The earliest points of correspondence established between samples from all these scrolls and the samples from the *Sirius* production taken from the firm's dated files (145 samples), occurred in a sample of paper manufactured on March 27, 1933, i.e. almost eight years after Eggeling's death (figs. 4–7).

The evidence yielded by the chemical analyses established that of the ten scrolls that were examined, six must have been executed after Eggeling's death. For the remaining four, the question of authenticity had to be settled by the stylistic analysis.

### Stylistic comparison

The characteristic qualities of Eggeling's draughtsmanship are a sureness and fluency of line, an openness and freeness of form, and a highly sensitive and finely gradated hatching, carefully executed with coarse and light strokes which do not cross each other, but form densely or thinly lineated conformations of parallel, often diagonally traced pencil strokes. These qualities also characterize the two scrolls definitely established to be authentic works by Eggeling. Yet another drawing, a study for *Horizontal-vertical Orchestra III* (owned by a private collector in Basel) which except for its size agrees exactly with the large scroll, is executed in the same technique; I am convinced that it is an original work by Eggeling (figs. 8–10). These drawings, together with the samples from Eggeling's earlier stages of development which I had seen over the years, formed the basis of a comparison with the ten scrolls from Stockholm and Basel.

The drawings at the Moderna Museet and the Kunstmuseum showed no variations in style amongst themselves. The differences which are found consist in a more or less careful execution and some dissimilarities with regard to motif. All of them show a poorly gradated and clumsily executed hatching in comparison with the works definitely identified as authentic Eggelings. When mechanical aids (ruler and compasses) have been used, the drawing is marked by a finicky and constrained technique, while the freehand motifs evince an uncertain and indefinite draughtsmanship (figs. 11–12). The two versions of *Diagonal Symphony I–IV* show the greatest differences. In some motifs the hatching is reversed (figs. 13–14). Parts which are shaded in one copy lack hatching in the other (figs. 15–16). The two versions of *Horizontal-vertical Orchestra I* show an almost complete coincidence in motif. In one detail, however, a difference is noted: a hatched area in one version lacks shading in the other.

None of the ten scrolls showed sufficient similarities of technique and style with Eggeling's original works to have been executed by him. The age analysis of the paper clearly established that six of the scrolls must have been executed after Eggeling's death. The characteristic qualities marking the four scrolls for which the age of the paper could not be established (*Horizontal-vertical Orchestra I*, both versions; the Stockholm version of part IV, and the

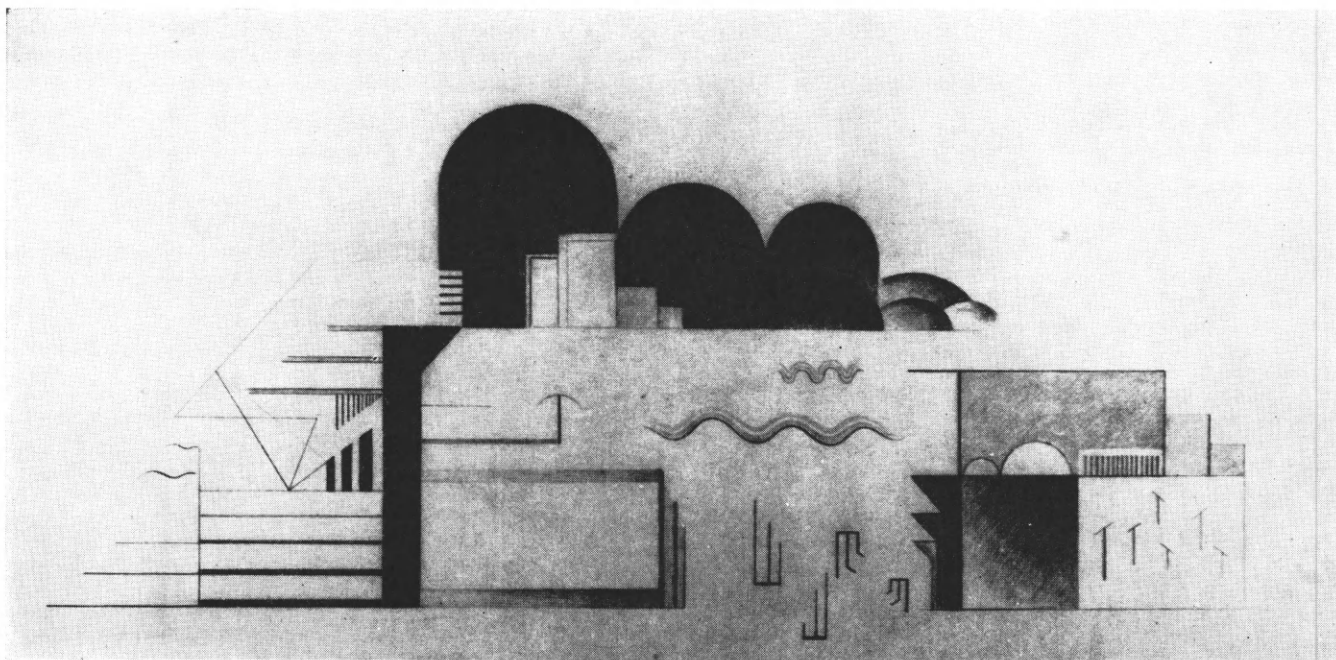


Fig. 8. Study for Horizontal-vertical Orchestra III. 39×70 cm. (Executed by Eggeling.)  
Identical with no. 129 in catalogue of this book.

Basel version of part III of *Diagonal Symphony*), agree with the corresponding characteristics in the six drawings identified as forgeries. It seems beyond doubt, therefore, that these four scrolls have also been executed after Eggeling's death.

So far there is nothing to indicate that Eggeling ever made replicas of his works. The study (figs. 8–10) which I consider to be an original work by Eggeling, and which corresponds exactly with the motif of *Horizontal-vertical Orchestra III*, cannot be regarded as a replica, since its dimensions are entirely different from those of the scroll.

To what extent are the forgeries based on original works by Eggeling? The original scrolls *Horizontal-vertical Orchestra I* and *Diagonal Symphony I-IV* have so far not been located, and we must consequently try to prove their existence from the evidence in sources published during Eggeling's lifetime.

Eggeling himself published parts of *Horizontal-vertical Orchestra I* in his article *Theoretical presentations of the art of movement*.<sup>21</sup> The complete scroll is also reproduced in two contemporary sources: Lajos Kassák and László Moholy-Nagy, *Buch neuer Künstler*, Vienna, 1922, p. [93]; and in *Gegenstand*, no. 3, Berlin, 1922, p. 18.

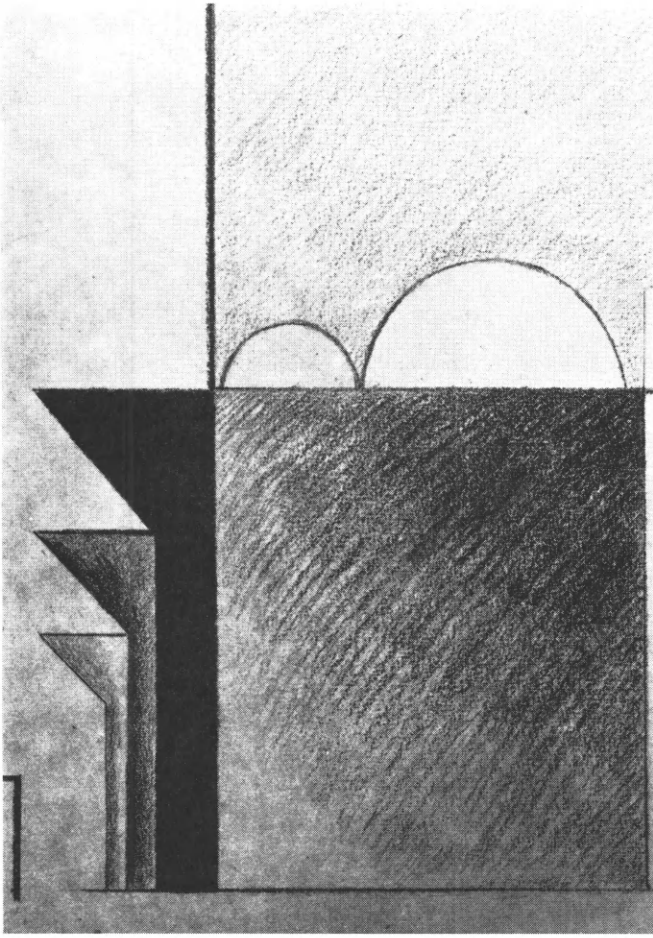
For *Diagonal Symphony I-IV* the principal documentary source is the film of that name. The Emanuel Hoffmann-Stiftung at the Kunstmuseum in Basel holds some thirty studies for these scrolls (see cat. nos. 134–157; 159–164).

Two studies for Eggeling's scrolls are held by the Musée National d'Art Moderne in Paris (cat. nos.

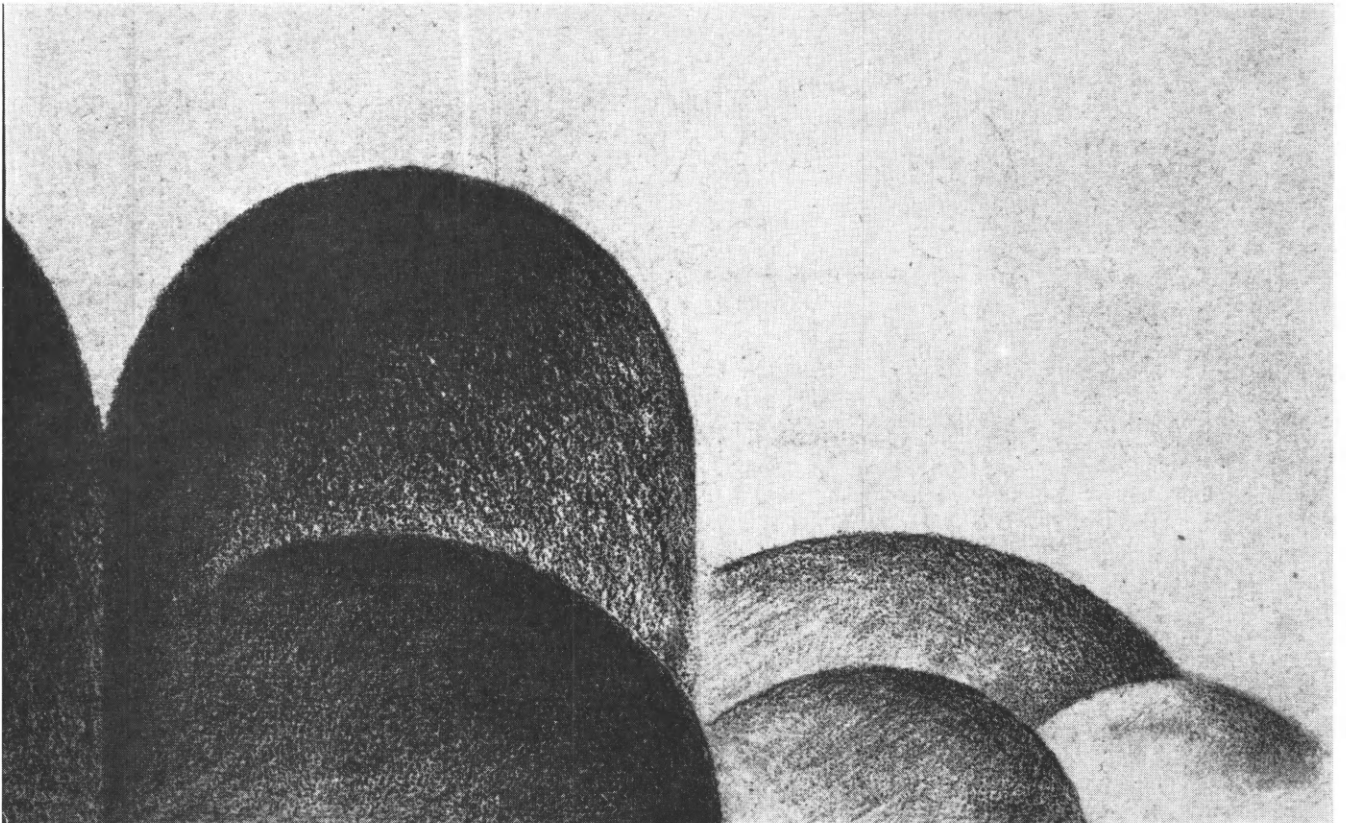
127, 165); yet another is owned by a relative of Eggeling's (cat. no. 126). The provenance of these three studies is beyond the slightest doubt.

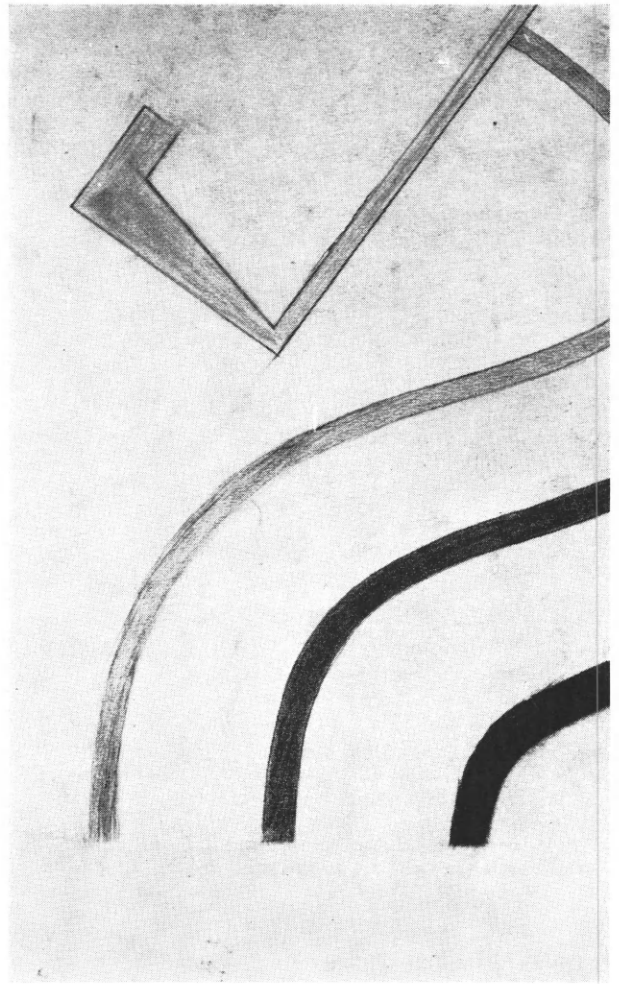
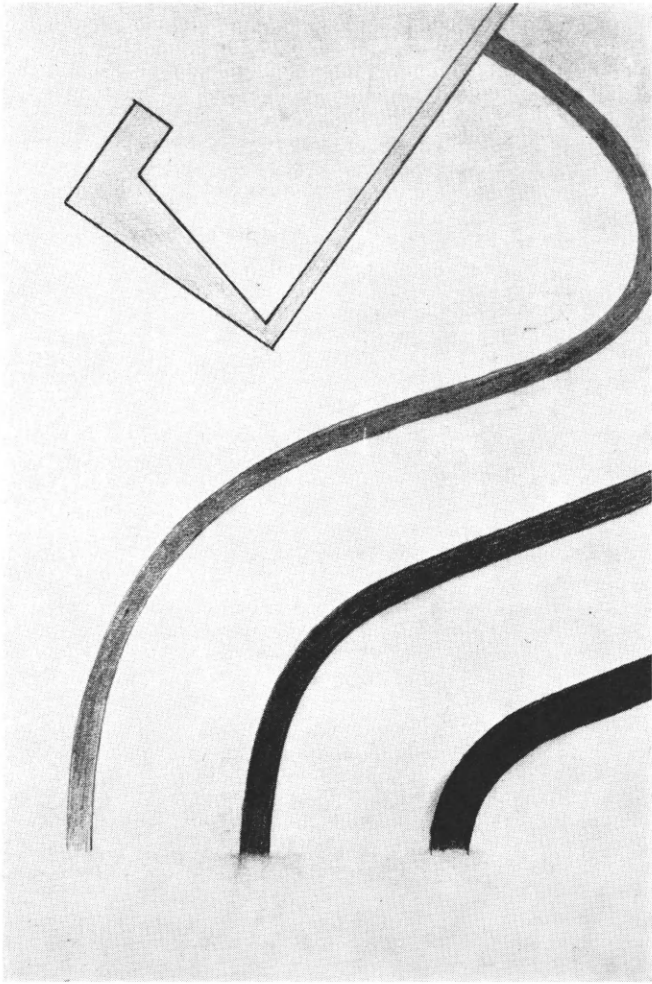
It is still an open question who has executed the forged scrolls. From the point of view of art history they are of value as long as the models, i.e. Eggeling's original scrolls, remain undiscovered. It seems wholly inconceivable, however, that anyone familiar with Eggeling's technique of drawing could have taken these clumsily executed copies for original works by Eggeling.<sup>22</sup>

The five scrolls held by the Moderna Museet were repurchased by Hans Richter in February 1965. Their purchase in 1960 had been preceded by two years' negotiations. Richter originally asked 3,200 dollars for *Horizontal-vertical Orchestra I* and 8,500 dollars for *Diagonal Symphony I-IV*. The final purchase price for all five scrolls together was 6,300 dollars, which sum was consequently returned by Richter in 1965.<sup>23</sup> At the same time he donated one of the two scrolls definitely established to be authentic works to the Moderna Museet. This was *Diagonal Symphony* (cat. no. 133), which he had purchased from the Galerie Beyeler in Basel in the autumn of 1963.<sup>24</sup> As to the Basel scrolls, which are still included in the collections of the Emanuel Hoffmann-Stiftung and the Kunstmuseum, respectively, the statutory period had lapsed and consequently no action was brought in this affair.<sup>25</sup>

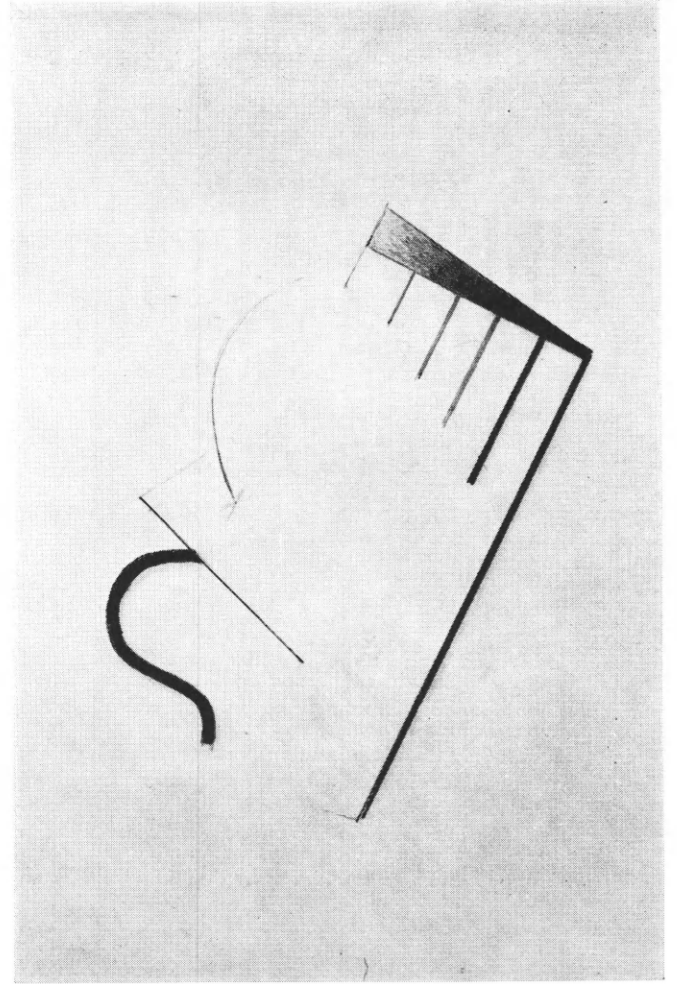
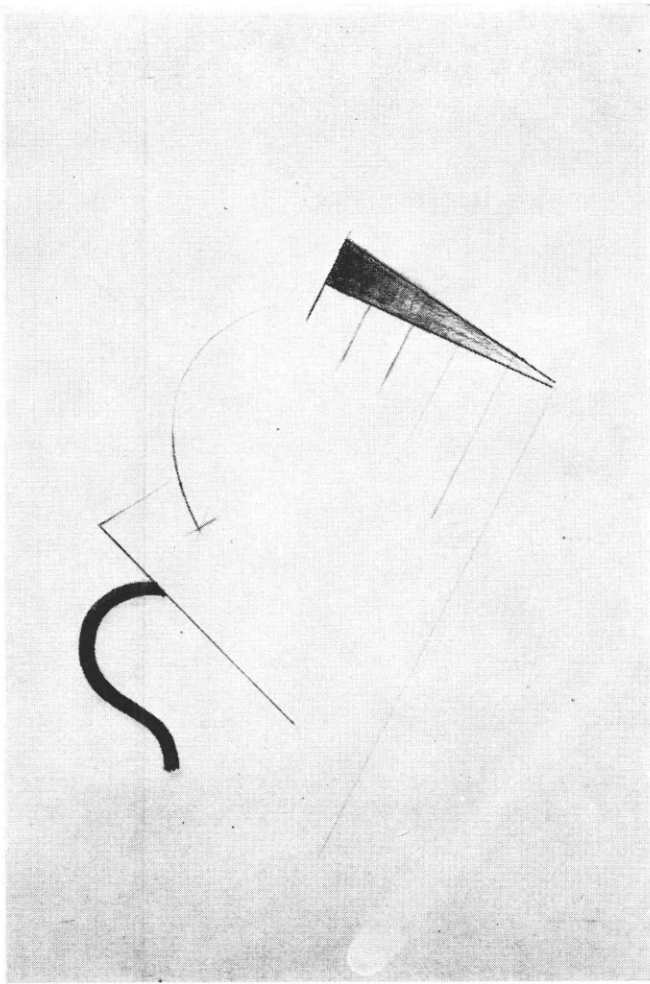


*Figs. 9–10. Details of Study for Horizontal-vertical Orchestra III.*

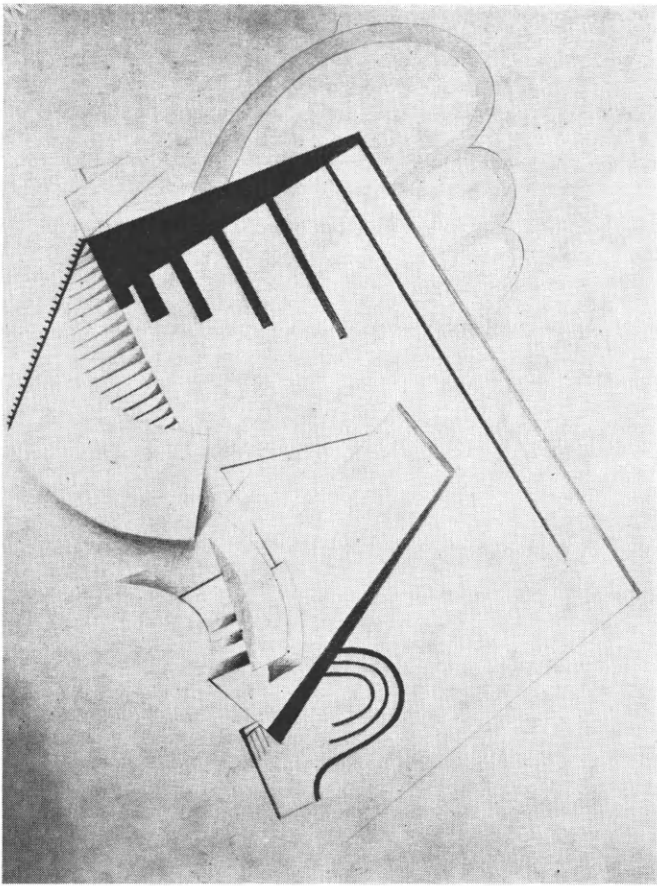




*Figs. 11–12. Details of Diagonal Symphony at Moderna Museet (left) and Kunstmuseum, Basel (right).*



*Figs. 13–14. Details of Diagonal Symphony at Moderna Museet (left) and Kunstmuseum, Basel (right).*



*Figs. 15–16. Details of Diagonal Symphony at Moderna Museet (left) and Kunstmuseum, Basel (right).*

### 3. The Eggeling-Richter relationship

There can be little doubt that Hans Richter was among the first to recognize Eggeling's genius and the importance of the experiments he carried out. As early as in 1924 Richter drew attention to some of the basic ideas in Eggeling's work (cf. chap. 4, n. 49), and in 1926 he published an essay on Eggeling which is one of the most serious pieces he has written about him, since it is based on the material itself; it evinces none of the superficiality and unreliability which marks many of Richter's subsequent writings on Eggeling. Richter's essay, written eight months after Eggeling's death, was published in the review *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*:

“. . . Das Entscheidende seines Werkes und seiner Person aber – was ihn zum *Artbildner* eines neuen Typus des künstlerischen Menschen macht, ist die Erkenntnis, die praktische und theoretische Formulierung eines allgemeinen Gestaltungsgesetzes, das aus tiefster Einsicht stammend imstande ist, die gesamte menschliche Schöpfungskraft neu zu beleben. Er durchschaute die Kompliziertheit der psychischen Vorgänge und erkannte auf ihrem Grunde deren gesetzmäßigen Charakter, ein – trotz aller Mannigfaltigkeit – einfaches Prinzip ihres Baues.

In seinem Material zum „Generalbaß der Malerei“ – sind die Grundgedanken seiner schöpferischen Tätigkeit in einer neuen Optik geordnet, einer neuen geistigen Konzeption des Lebens, der Kunst des Schaffens zwar bruchstückhaft und oft nur angedeutet, so wie sie waren, als er starb, aber klar in ihrem Prinzip und fruchtbar in ihren Konsequenzen. Dieses Werk basiert auf der Erkenntnis, daß jede Gestaltung zur Voraussetzung hat die Beherrschung zweier prinzipiell ordnender Kräfte: der polaren Gegensätze = Kontraste = der polaren Verwandtschaften = Analogien, daß Gestaltung die Fähigkeit ist, ein ständiges und völliges Verhältnis der Mittel in ihren Kontrasten und Analogien, ihrem geistigen und materiellen Innen und Außen . . . herzustellen, daß jedes Werk diesem mechanischen Gesetz, der Wechselwirkung von Kontrast und Analogie, unterworfen ist und es außerhalb dieses Gesetzes nur Improvisation geben kann.

Aus der Erkenntnis dieses psycho-mechanische Bewegung spendenden Vorgangs leiten sich in grundsätzlicher Weise seine Prinzipien einer neuen Optik ab, – einer malerischen, künstlerischen, menschlichen.

Der Ursprung dieser Erkenntnis ist durchaus allgemein menschlicher Art.

Die ethische Forderung, daß es eine Einheit gäbe, der in alles sonst Unüberbrückbare die unverständliche Vielheit der Erscheinungen einen Sinn erhalte, daß Gegensatz und Verwandtschaft, Fremdes und Gleiches nur der zeitlich verschiedene Ausdruck derselben Kraft seien, ist die Manifestation des *Glaubens an einen großen Sinn im Lebendigen*.

Alles, was er geschaffen hat: seine einzelnen

Werke, wie die allgemeinen Grundregeln einer neuen Gestaltung sind die unmittelbare und logisch geniale Konsequenz aus diesem Einheitsbewußtsein. Er sah die *Wirklichkeit einer Einheit* und seine künstlerische Arbeit konzentrierte sich darauf, die Mittel zu schaffen, um dieser gesehenen Wirklichkeit Gestalt zu geben, um sie dem Menschen organisch so einzuverleiben, daß sie Bestandteil seiner Natur wurde. – In diesem Sinne entindividualisierte er das Gestaltungs-Material, um es als Ausdrucksmittel allgemein verwendbar zu machen, und suchte nach der Natur der Mittel in ihnen selbst, um sie völlig und unbelastet entfalten zu können.

So kam er zu Gesetzmäßigkeiten. Das war ihm zeitlebens wichtiger, als möglichst viele und gute einzelne Werke fertig zu machen. – Schuf er aber eins, so enthielt es das Resultat seiner objektiv universellen Erfahrung – nicht ein *Gefühl*, sondern die ebenso exakte wie tiefgefühlte Vision seiner Welt-erkenntnis – bewußt, diszipliniert und unzweideutig.

Über allem, was die Kunst allgemein zu geben hat, was ein Künstler will und kann, steht dieser Wille als ein

#### *neuer Inhalt der Kunst*

– ein Inhalt, der in der Kunst, selbst ursprünglich gegeben ist und höchste individuelle Entfaltung in sich schließt.“<sup>26</sup>

Hans Richter's offer to let Eggeling stay at his parents' home at Klein-Kölzig may possibly have been occasioned by the fact that he recognized the value of Eggeling's experiments. Eggeling's acceptance of the offer and his decision to move away from Zurich in 1919 was probably due to the realization that he had no possibility of continuing his work. His life had up to then held a surfeit of financial difficulties and worries; we may assume that he had no alternative. Perhaps he also believed that the association would yield positive results.

What lay behind the break between Eggeling and Richter in 1921? Despite Richter's assertion that a reconciliation took place later,<sup>27</sup> all the evidence suggests that this is not true. Their association, and their friendship, came to an end in 1921.<sup>28</sup>

It is after all not unusual that relations grow strained between artists working together. In the relationship between Eggeling and Richter there were no doubt several factors which led up to the final break. Eggeling, unable to cope with the practical demands of life as he was, must have felt his position of dependence as a guest in Richter's parental home as a humiliating and oppressive situation. Mme Niemeyer-Soupault has told me that Eggeling often expressed his anxiety at the thought of the sacrifices his sister Sara and her husband had made for him, because he had such warm affection for them and felt that he had been unable to repay them in any form for all they had done to help him.

Eggeling must have found his position at the Richter home twice as difficult. The psychical strain imposed by his illness no doubt contributed; Eggeling suffered from syphilis and felt his powers weakening.



His life had been directed towards a single goal – to realize his ideas of creating a new art, to devote his efforts to what he felt to be essential: community, a universal language, the abstract art.

Another contributory cause must be mentioned in this context, since it keeps cropping up whenever the Eggeling-Richter relationship is touched upon. During his travels in Switzerland and Italy, Eggeling is said to have discovered a painting by Giorgione or an artist of his school.<sup>29</sup> This painting had great personal value to him, while probably also representing an element of security. It was sold by Richter's father, who retained the entire proceeds of the sale (the exact amount is not known) on the argument that it was to compensate him for the time Eggeling had lived as a guest at his home. In his preface to the catalogue for the Eggeling exhibition in Copenhagen in 1951, Richter describes the situation as follows:

“. . . Eggeling travelled much in Italy, studied Renaissance art, and discovered a painting by Giorgione. . . . He was greatly absorbed in Giorgione's works, and published an article revealing a thorough knowledge of the Renaissance painters. (The Giorgione painting has since disappeared, having been bought from Eggeling in 1921 by a certain Mr. Brown from the USA.) . . .”<sup>30</sup>

In response to my question in a personal interview in 1962, Richter informed me that he knew nothing about the painting's fate.

Werner Graeff, who knew both Eggeling and Richter, describes the matter as follows:

“. . . Diese Freundschaft endete damals, soviel Richter mir erzählte, bei Gelegenheit des Verkaufs eines alten italienischen Meisterwerks, weil Meinungsverschiedenheiten über die Verwendung oder Verteilung des Erlöses entstanden. Als ich beide (einzeln) im Frühjahr 1922 kennenlernte, waren sie vollkommen entzweit und blieben es m. Wissens auch bis zu Eggelings Tod. Ich habe Eggeling noch mehrfach in seinem Atelier in der Wormser Strasse (Berlin) besucht. . . .”<sup>31</sup>

In 1967 Richter returns to the subject in his book *Köpfe und Hinterköpfe*:

“. . . Auch unsere Paradiesfreundschaft wurde von diesem Chaos ergriffen. Ein 'Giorgione Schule'-Bild, das Eggeling aus Italien mitgebracht hatte und das er während unserer Paradiesjahre für eine uns geliebte grössere Summe als Pfand deponiert hatte, wurde zur Deckung dieses Pfandes verkauft. Eggeling, der wohl nie ernstlich an den eventuellen Verkauf geglaubt hatte, war verzweifelt, dann erbittert und schliesslich erbost. Da ich diese 'verlorene Hoffnung' nicht zurückbringen konnte, wandte sich seine Erbitterung gegen mich. Wir argumentierten, stritten, verdächtigten, und schliesslich bekämpften wir uns. . . .”<sup>32</sup>

Regardless of the painting's artistic and financial value, of which we have no definite knowledge, it has in all likelihood played its part in the Eggeling-Richter relationship and constituted *one* of the reasons contributing to the break-up of their association.

It seems likely that Eggeling's article *Theoretical*

*presentations of the art of movement*, which is of major importance for an understanding of his work, also played a rôle in this context, having been published by Eggeling in *MA* in 1921 and the same year in *De Stijl* under Richter's name.<sup>33</sup> It will probably never be possible to ascertain whether the publication of this article in both reviews was the result of an agreement between Eggeling and Richter, or whether Richter had Eggeling's article published under his own name without Eggeling's permission, adding the historical survey "Genealogie" to the original text. If the article had been a joint production by Eggeling and Richter, it should naturally have appeared under both their names. From a stylistic point of view, however, it is evident that the article as published by Richter in *De Stijl* falls into two distinct parts. The historical survey shows such marked differences from the part whose content is identical with the article Eggeling published in *MA*, that I am convinced that Eggeling is the sole author of this latter part. Both in spirit and in its choice of words this part also conforms to Eggeling's other writings, available to us in the shape of the notes he left behind. The structure of the article is also very reminiscent of the Dada manifesto (quoted on p. 39) which Marcel Janco claims to have been written by Eggeling and published in the *Neue Zürcher Zeitung* in 1919.

Personally I regard *Theoretical presentations of the art of movement* as Eggeling's spiritual property and a clear declaration of his artistic goals. It will not be possible to make a thorough analysis of Eggeling's works, or to attempt an exhaustive review of his contribution to modern art, until his entire production has been brought into the open and made available for research. If we are to be able to decide to what extent his work has influenced Richter, we will also need a publication dealing with Hans Richter's work, a publication founded on documentary evidence and facts.

Through his association with Eggeling over a period of almost two years, Hans Richter is a source of information about the latter's work, but a source full of contradictions and inconsistencies. Particularly striking in Richter's accounts of Eggeling's work is his tendency to ascribe Eggeling's major works, the scrolls *Horizontal-vertical Orchestra I-III*, *Diagonal Symphony I-IV* and *Diagonal Symphony*, and the film *Diagonal Symphony*, to the period coinciding with his own acquaintance and association with Eggeling.<sup>34</sup> That Eggeling has ever worked on a film based on the theme of *Horizontal-vertical Orchestra* has been denied by Richter.<sup>35</sup>

Eggeling himself was indifferent to success, to his own arrival as an artist, and to "fame". But in the long run he probably felt himself spiritually exploited by Richter and realized that their goals and outlook

on life were not compatible. That was why he left Klein-Kölzig in 1921 and settled down in Berlin. I feel that the evidence presented above warrants the conclusion that Richter's management of the works Eggeling left behind has been marked by a total lack of respect for his fellow man's personal integrity.

We will never know what would have happened to Eggeling's posthumous collection if it had not come into the hands of Hans Richter. It might have been completely lost to posterity, or it might have been entrusted to someone who would have discharged this trust in a more reverent way. As it is, the price for retaining part of Eggeling's posthumous collection has been its unscrupulous exploitation by Hans Richter.<sup>36</sup>



## VIKING EGGELING'S ART THEORY

*Da kommt aber unfehlbar einer von uns Menschen,  
der in allem uns gleich ist, aber eine geheimnisvoll in  
ihn gepflanzte Kraft des 'Sehens' in sich birgt.*

*Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst.*



## Introduction

It is in Viking Eggeling's posthumous notes and in the few writings he published that we must look for the doctrine underlying his work as an artist. Here again, as in everything else that survives of Eggeling's production, we must rely on isolated fragments. The value of such fragments need not be argued. Without such clues we would often be reduced to mere speculation and guesswork in our attempts to interpret an artist's work.

Eggeling's thoughts are mainly centred on questions regarding problems of composition, ethics, and artistic integrity. His tenets reflect a search for the non-corrupt word, the non-corrupt image. His concern is to give a suitable shape to his concepts, to create an effective language – *communication signs*.

Artistic creation to Eggeling was a social function, an act directed to his fellow man:

“... Den wirklichen Schöpfern sind ihre Künste nur *Verständigungszeichen*. Doch nicht das Zeichen selbst, nicht die Verständigung sind wichtig. Wichtig ist worüber man sich verständigt. . . .” (See p. 99 (12).)

### Theoretical presentations of the art of movement

In his article *Theoretical presentations of the art of movement*, which was published in *MA* in 1921 (cf. pp. 88–91), Eggeling describes the thorough-bass for painting which he wanted to achieve. Eggeling's ideas probably reflect the influence of Goethe, for one, who in his *Gespräch über Kunst* says:

“... In der Malerei fehle schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten, approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist. . . .”<sup>1</sup>

A book which has probably had a major influence on Eggeling when he was formulating his theories, is Kandinsky's *Über das Geistige in der Kunst*. In this book, which was written in 1910, printed in 1911, and published in 1912, Kandinsky introduces the idea of a theory of harmony for painting, in analogy with music. This theory of harmony is outlined as an objective insight which must be based on an inner necessity:

“... die tiefe Verwandtschaft der Künste überhaupt und der Musik und Malerei insbesondere. Auf dieser auffallenden Verwandtschaft hat sich sicher der Gedanke Goethes konstruiert, daß die Malerei ihren Generalbaß erhalten muß. Diese prophetische Äußerung Goethes ist ein Vorgefühl der Lage, in welcher sich heute die Malerei befindet. Diese Lage ist der Ausgangspunkt des Weges, auf welchem die Malerei durch Hilfe ihrer Mittel zur Kunst im abstrakten Sinne heranwachsen wird und wo sie schließlich die rein malerische *Komposition* erreichen wird. . . .

Die Proportionen und Wagen sind nicht außerhalb des Künstlers, sondern in ihm, sie sind das,

was man auch Grenzengefühl, künstlerischen Takt nennen kann – Eigenschaften, die dem Künstler angeboren sind und durch Begeisterung erhöht werden zur genialen Offenbarung. In diesem Sinne ist auch die Möglichkeit eines von Goethe prophezeiten Generalbasses in der Malerie zu verstehen. Eine derartige Malgrammatik läßt sich momentan nur vorahnen, und wenn es endlich zu derselben kommt, so wird dieseleb weniger auf Grund der physischen Gesetze gebaut werden (wie man schon versuchte und heute wieder versucht: „Kubismus“), sondern auf den *Gesetzen der inneren Notwendigkeit*, die man ruhig als *seelische* bezeichnen kann. . . .

Aber zu behaupten, daß es in der Malerei nie feste Regeln, an Generalbaß erinnernde Prinzipien geben wird, oder daß dieselben stets nur zu Akademismus führen werden, wäre doch übereilt. Auch die Musik kennt ihre Grammatik, die aber wie alles Lebende sich in großen Perioden verändert, die andererseits gleichzeitig, als Hilfe, als eine Art Wörterbuch immer erfolgreiche Anwendung fand. . . .”<sup>2</sup>

Kandinsky's activity in the group *Der blaue Reiter*, founded by him and Franz Marc in Munich in 1911 (it was this group which among other things evolved the idea of a work of art resulting from an interlinking of all branches of art, a synthesis of the arts) and the theories he later presented in his writings and as a teacher at the Bauhaus, have in all likelihood meant a great deal to Eggeling. His ideas on art have probably been influenced by the elements of mysticism in Kandinsky's theories and philosophy of art, which rejects all materialistic forms of expression and sees the *principle of man's inner need* as the vital point of the creative process. Another artist whose work and theories interested Eggeling was Paul Klee. Like Kandinsky, he was a teacher at the Bauhaus – the former in the period 1920–31, Klee from 1922 until 1933. Eggeling probably never met either Klee or Kandinsky, but he kept himself informed of their artistic activities and their work at the Bauhaus.<sup>3</sup>

In Eggeling's article in *MA* the metaphysical, speculative element in his personality is very conspicuous. He starts out by saying that the reproduced drawings represent main stages of evolving processes, conceived in movement (the illustrations show four stages from the scroll *Horizontal-vertical Orchestra I*).<sup>4</sup>

“... Der Vorgang selbst: gestaltende Evolutionen und Revolutionen in der Sphäre des rein künstlerischen (abstrakte Formen); analog etwa den unserem Ohr geläufigen Geschehnissen der Musik. Wie dort tritt die Handlung (in ganz geistiger Bedeutung) mit dem reinen Material auf, und findet in diesem reinen Material Spannung und Auflösung in einem Sinn, der, weil alle materiellen Vergleiche und Erinnerungen wegfallen, elementar-magisch ist. . . .”<sup>5</sup> (See p. 90.)

The second part of Eggeling's article is headed *Generalbaß* and starts out as follows:

“... Die „Sprache“ (Form-Sprache), die da „gesprochen“ wird, beruht auf einem „Alphabet“ entstanden aus einem elementaren Prinzip der Anschauung: Polarität. . . .”<sup>6</sup> (See p. 90.)

The principle of polarity plays an extremely important rôle as one of the basic tenets underlying Eggeling's creative work:

"... Empirisch als Kontrast-Beziehung der grossen und kleinen Gegensätze; spirituell als Analogie-Beziehung der Dinge, die sich in einer anderen Sphäre wieder von einander unterscheiden. . . ."7 (See p. 90.)

Eggeling goes on to explain the signification of his alphabet:

"... Die ästhetischen Prinzipien des Alphabets zeigen den Weg zum Gesamtkunstwerk, und zwar deswegen, weil diese Prinzipien, deren man sich undogmatisch, synthetisch bedient, nicht nur für die Malerei maßgebend sind, sondern in gleichem Maße für Musik, Sprache, Tanz, Architektur, Schauspiel. . . ."8 (See p. 90.)

Eggeling thereupon presents two definitions of art – a *transcendental* and a *practical* one.

The transcendental definition equates art with man's will to create. Art serves to realize a higher unity, the idea of man in mankind, the perfection of the individual in a higher form of organization. The will which makes us strive for this goal is an ethical obligation, and rests on man's insight into his innate potentiality to attain a life of greater perfection. These ethics hold the postulate that we must act upon our insight.

"... Das schöpferische Verhältnis zwischen dem Individuum und der dieses umfassenden Einheit, ist die Synthese; logisches Verhältnis, schöpferischer-nichtmathematischer Art. Eindeutigkeit des Vielfältigen, sinnvolle Beziehung der Kontraste in Analogien (polare Synthese). . . ."9 (See p. 90.)

His practical definition of art implies first of all strict economy of means:

"... Nur eine wirkliche Disziplin der Elemente und elementarste Anwendung derselben ermöglichen es, darauf weiterzubauen. . . ."10 (See p. 90.)

Art is man's organic language, which must be basically free from misconceptions, lapidary, so that it can be used as a vehicle of communication.

This significant article must be seen as a "credo" in Eggeling's work. At some future time, when Eggeling's entire production has become completely and freely accessible, this treatise and Eggeling's studies of abstract form will constitute the basic point of departure for an interpretation of his work. It is here we must look for the source of Eggeling's *Generalbass der Malerei*, in theory and in practice.

In the review *Dada*, nos. 4/5, 1919, we find a notice announcing the publication in Stockholm of a book by Eggeling, *Base de l'art*.<sup>11</sup> This edition was probably never issued. His article *Theoretical presentations of the art of movement* in all likelihood forms part of a book Eggeling planned to write.

## Zweite präsentistische Deklaration. Gerichtet an die internationalen Konstruktivisten

This manifesto appeared in *MA* in 1923<sup>12</sup> as a joint publication by Eggeling and Raoul Hausmann, and was meant to demonstrate their rejection of certain trends in Constructivism which they regarded as lacking in breadth of view. They protest against the utilitarian element in Constructivism and against the intrusion of politics into the arts. Their manifesto was written following a congress which some of the Constructivists had held in Berlin, probably in the early spring of 1923. Among those who attended were Hans Richter, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Moholy-Nagy, Alfréd Kemény, Erich Buchholz, as well as Hausmann and Eggeling (cf. Raoul Hausmann's recollections, p. 45).

Hausmann has the following to say on this point:

"... Le manifeste que Eggeling et moi, nous avons publié dans *MA* en 1923, exprimait notre intention de prendre une position à côté du Constructivisme, avec lequel ni Eggeling ni moi, nous n'étions d'accord. Cette décision a été prise après le Congrès de Berlin. . . . Eggeling et moi nous étions contre le congrès de Berlin, car surtout Kemény et Moholy ont lu un manifeste, *Magyare Ember* (l'homme Hongrois), qui nous paraissait trop restreint et rigide. . . ."13

The first Presentistic manifesto, *PRÉsentimus. Gegen den Puffkeïsmus der deutschen Seele*, appeared under Hausmann's name alone in *De Stijl* in 1921.<sup>14</sup> The phraseology of this first manifesto shows many similarities with the 1923 declaration in *MA* signed by Hausmann and Eggeling, which means that it was probably formulated by Hausmann. This has also been confirmed by Hausmann:

"... Le deuxième manifeste du PRÉsentisme publié dans *MA* en 1923 était entièrement écrit par moi. . . ."15

The term "Presentistic" is explained by Hausmann as follows:

"... Le terme « präsentistisch » se relate à ma conviction, qu'il n'y a pas eu un art ni du passé, comme il n'y aura pas un art du futur. L'art doit toujours être présent. . . ."16

In the 1921 manifesto Hausmann attacks all that belongs to the past, the bourgeoisie, an art that produces museum pieces; his demands are presented in a provocative style reminiscent of the one used by the Futurists and the Dadaists (of which latter group Hausmann was a member, after all), in which every other sentence ends with one or more exclamation marks:

"... Wir wollen das Licht, das in alle Körper eindringt, wir wollen die feinen, beziehungsreichen Emanationen nicht vor unserem ermüdeten Auge versinken lassen; wir wollen mit dem Licht das große, unentdeckte Amerika, das Leben! In dem ärgerlichen Grau einer protestantischen Verzweiflung wollen wir alle Ventile öffnen und die elektrischen Ventilatoren in rasende Umdrehung versetzen, um eine Athmosphäre zu schaffen für unsere zeitgemäßen Ideen! *Wir wollen in*

*dieser mitteleuropäischen Flachheit endlich den Aspekt einer Welt, die real ist, eine Synthese des Geistes und der Materie – anstatt der ewigen, nörglerischen Analysen und Bagatellen der deutschen Seele! . . .*

Der alte Staat und die Wirtschaftsformen verändern sich unter dem Anmarsch der Arbeiterklasse: unsere Aufgabe ist es, die entsprechenden Wirklichkeiten des geistigen Lebens, der sogenannten Wissenschaften und Künste auf den Stand der Gegenwart zu bringen. Warum können wir heute keine Bilder malen wie Botticelli, Michelangelo oder Leonardo und Tizian? *Weil sich der Mensch in unserem Bewußtsein vollkommen verändert hat, nicht nur weil wir Telefon und Flugzeug und elektrisches Klavier oder die Revolverdrehbank haben, sondern weil unsere ganze Psychophysis durch die Erfahrung umgewandelt ist. . . .*

Wir streben wieder nach der Konformität mit dem mechanischen Arbeitsprozeß: wir werden uns daran gewöhnen müssen, *die Kunst in den Werkstätten entstehen zu sehen!* Unsere Kunst, das ist schon heute der Film! . . .

*Unsere Aufgabe ist es, gegen die Allerweltsromantik in ihrer letzten und feinsten Form noch zu kämpfen und die Menschen zu veranlassen, sich ihrer heutigen, dringenden und notwendigen Aufgabe, die für jeden an seinem Platz wartet, bewußt zu werden und nicht wieder einer blauen Blume von unzeitgemäßen Wünschen nachzulaufen, die doch nur die Schwäche, in der Gegenwart zu arbeiten, verdecken soll! . . .*

*Wir fordern ein Ende des kleinen individualistischen Betruges und wir erklären, daß wir die Forderung nach einer Erweiterung und Erneuerung der menschlichen Sinnes-Emanationen nur erheben, weil ihr die Geburt eines unerschrockenen und unhistorischen Menschen in der Klasse der Werktätigen vorausgegangen ist. . . .”<sup>17</sup>*

The manifesto jointly published by Eggeling and Hausmann was directed against the Russian Proletcult movement (an abbreviation of *proletarskaya kultura*, proletarian culture), against the international Constructivists in general and in particular against the Hungarian Constructivists, who had issued a declaration in the Hungarian Constructivist (illegal communist) review, *Egység* (Unity).<sup>18</sup> This journal was published in Berlin during the years 1922–24. The declaration in *Egység*, which is signed by Ernő (Ernst) Kállai, Alfréd Kemény, László Moholy-Nagy, and László Péri, warns against an increasing bourgeois trend of Constructivism. The aestheticism of the Dutch Neoplastic group *De Stijl*, and the dynamic constructions of the Russian Constructivist group *Obmokhu* (Young artist’s association), which are characterized as “technical naturalism”, are adduced as examples of this trend. The signers of the manifesto are in favour of a Proletcult movement that will be turned against the bourgeois culture (its destructive function) and work for a new communist culture (the constructive part of their task). The artists within the Proletcult movement must pave the way for a proletarian and collective art of a high standard.<sup>19</sup>

The Proletcult movement started already at the time of the abortive revolution in 1905, but as an active

factor in society it made itself felt in the period of upheaval following 1917 and, largely speaking, remained an influence up to 1922.<sup>20</sup> The members of the Proletcult held that art is a social product, conditioned by the society and the social environment in which it arises. The aim of the Proletcult was to create a proletarian culture: to activate the common man and elicit his creative talents.

It is against this Constructivist declaration that Eggeling and Hausmann direct their polemic in the manifesto *Zweite präsentistische Deklaration . . .*, which among other things says:

“. . . Unsere Aufgabe ist es, gegen die Allerweltsromantik in ihrer letzten und feinsten Form noch zu kämpfen, wir fordern ein Ende des kleinen Individualistischen und wir erklären, daß wir die Forderung nach einer Erweiterung und Erneuerung der menschlichen Sinnesemanationen nur erheben, weil ihr die Geburt eines unerschrockenen und unhistorischen Menschen in der Klasse der Werktätigen vorausgegangen ist! Und nun wenden wir uns gegen die Deklaration der ungarischen Konstruktivisten im „Egység“ und rufen ihnen und den internationalen Konstruktivisten überhaupt zu: Unser Arbeitsgebiet ist weder der Proletcult der kommunistischen Partei, noch das Gebiet des l’art pour l’art! Der Konstruktivismus ist eine Angelegenheit der russischen Malerei und Plastik, die die ideoplastische (gehirnlich-nützliche) Einstellung des Ingenieurs als Spiel mit beliebigem Material nachahmt und damit weit unter der Ingenieursarbeit rangiert, die funktionell und erzieherisch ist. Versuchen wir auch keine intellektuelle Einwirkung auf das Proletariat, bevor wir uns über unsere Rolle als Deklassierte klar geworden sind. . . .”<sup>21</sup> (See p. 91.)

The function of the artist is to work on nature’s and mankind’s physical and physiological problems in a spirit of universal obligation:

“. . . und wir werden unsere Arbeit dort beginnen müssen, wo die moderne Wissenschaft aufhört, weil sie inobjektiv ist, weil sie nur das System der Ausbeutungsfähigkeit verfolgt und fortwährend Standpunkte einnimmt, die einer erledigten Zivilisationsform angehören. . . .”<sup>22</sup> (See p. 91.)

No area of human experience or effort exists for its own sake. A machine is not merely a device for economizing on the exertion of labour. Art, the only area of production where the laws of causality cannot be applied, is rid of the stamp of uselessness and abstraction. The common denominator for all the senses is our sense of time and space.

Following a reference to the German philosopher Ernst Marcus’s researches on “Optik” and “Haptik” (the processes of visual and tactile perception) in his book *Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung*,<sup>23</sup> the manifesto ends in the following declaration:

“. . . Die dynamische Naturanschauung kennt hierfür nur ein Funktionalitätsprinzip der Zeit, die als kinetische Energie Raum und Materie bildet.”<sup>24</sup> (See p. 92.)

This declaration of program meant a definite



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.<sup>25</sup> 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. . . .”<sup>26</sup>

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.”<sup>27</sup>

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*.<sup>28</sup> 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! . . .”<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup> The other contains a landscape sketch.<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup> 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”.<sup>33</sup>

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. . . .”<sup>34</sup>

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*”.<sup>35</sup> 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. . . .”<sup>36</sup>

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. . . .”<sup>37</sup>

Fundamentally, Worringer regards the whole complex of metaphysics as man's coming to terms with nature.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup>

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. . . .”<sup>40</sup>

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. . . .”<sup>41</sup>

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. . . .”<sup>42</sup>

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	Oktaven:	heute
	2 Arten	Neukomposition
		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.)





## 1. VIKING EGGELING

*Elvi fejtegetések a mozgóművészetről.*

[*Theoretical presentations of the art of movement.*]  
Reproduced from MA. Vienna, vol. 6, 1921, no. 8,  
pp. 105–106.

## 2.

*Prinzipielles zur Bewegungskunst.*

Extract from an article published by Hans Richter in  
De Stijl. Leyden, vol. 4, 1921, no. 7, pp. 109–112.  
This extract corresponds to Viking Eggeling's article  
*Elvi fejtegetések a mozgóművészetről*, published in  
MA in 1921.

## 3. RAOUL HAUSMANN AND VIKING EGGELING

*Zweite präsentistische Deklaration.*

*Gerichtet an die internationalen Konstruktivisten.* MA.  
Vienna, vol. 8, 1923, nos. 5/6, p. [5].  
Deutsches Sonderheft.

## 4–8. VIKING EGGELING, POSTHUMOUS NOTES

4. *Film.*

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

6. *Gemeinschaft.*

7. [*On composition. On criticism.*]

8. [*Seven separate sheets.*]

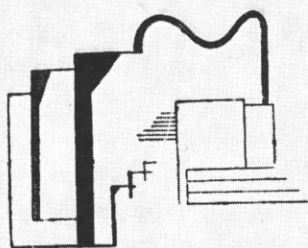
## APPENDIX

### HANS RICHTER

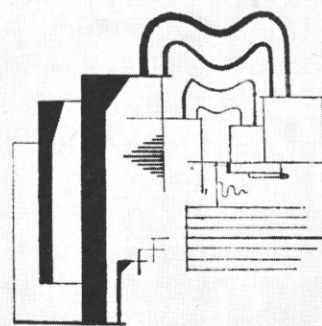
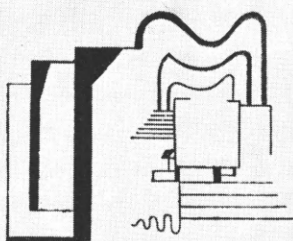
*Prinzipielles zur Bewegungskunst.*

De Stijl. Leyden, vol. 4, 1921, no. 7, pp. 109–112.

## 1. VIKING EGGELING



Viking Eggeling



Horizontál-vertikál-orchester

## ELVI FEJTEGETÉSEK A MOZGÓMŰVÉSZETRŐL

### I. Magyarázat

A reprodukált rajzok mozgásban elgondolt folyamatok főmozzanatait ábrázolják. A munkák filmben fognak megvalósulni. A folyamat maga: drámai fejlemények és forradalmak a tiszta művészet (elvont formák) szférájában; mondjuk, a hallásunk utján beidegződő zenei történések analógiájára. Mint a zenében, a cselekmény (egészen szellemi értelemben) itt is a tiszta anyaggal lép föl és ebben a tiszta anyagi anyagban jut feszültséghez és feloldáshoz, oly értelemben, amely minden anyagi összehasonlítás és emlékezés híján, elemi = mágikus.

### II. Generalbass

1. A „nyelv“ (a forma nyelve) amelyen a „beszéd“ itt folyik, a szemléletnek egy elemi elvől keletkezett „ábécé“ alapul; ez az elv: a polaritás. A polaritás mint egyetemes életelv = kompozíciós módszer minden formai megnyilvánulásnak. Arány, ritmus, szám, intenzitás, helyzet, csendülés, időmérték stb. stb. a tapasztalás szempontjából: nagy és kis ellentétek kontrasztvonalakozásai; szellemileg: analogonvonalakozásai ama dolgoknak, amelyek egy külső szférában újból elkülönülnek egymástól. Teremtő változások, logikus egyenlőségek és egyenlőtlenségek az alkotás központi gondolatában.

2. A munka nagy akarata és látható célja nem áll meg ezeknek a rajzoknak a határánál. Az ábécé esztétikai alapelvei összművészeti alkotásokhoz vezető utat mutatnak, még pedig azért, mert a dogmátalan és összegező értelemben használt alapelvek nemcsak a festőművészetre érvényesek, hanem egyenlő mértékben a zenére, nyelvre, táncra, architektúrára és a színművészetre is.

Olyan közműveltség gondolata ez, amely minden alkotó erők összességékepen, közös gyökérből végtelen, sokféleségű formába tornyosodik: nem összeadottság hanem szintézis.

### III. A „művészet“ meghatározása

#### a) Transzcendentális meghatározása

Művészet = emberi alkotó akarat. Mint ilyen egyéni szerv, amely arra való, hogy az egyén egy transzcendentális világban önmagának értelmet adjon. (Egyénfölötti = transzcendentális törekvés.)

Művészet egy magasabb egység megvalósítását szolgálja: az emberiséghez tartozó ember eszméjét: az egyén tökéletesedését, szervezetségének egy magasabb formájában: az „egész“, az „emberiség“ = az egyes szintézise (konstruktív elv).

E cél elérését akarni etikai követelés. Etika annak a megismerésén alapul, hogy képesek vagyunk egy tökéletesebb létre és e megismerés értelmében való cselekvés kategorikus imperatívuszát foglalja magában: egy teljes etika követelését (a vallásos vagy filozófiai etikától való különbözésüképen), mely szerint mindent a „teljesség“ szempontjából kell cselekednünk.

Az egyén és az őt átfogó egység között fennálló alkotó viszony a szintézis. Alkotó = nem matematikai természetű, logikus viszony.

Egyértelműsége a sokfélének, értelmes analógiává vonatkoztatása az ellentéteknek = poláris szintézis.

Ha egy teljes „lét“ eszméjén az emberi alkotó erők (amenynyiben szintézisre képesek) jelentős értékre kapnak, úgy a „szintézis“ (a poláris lényegű) transzcendentális meghatározottsággá emelkedik.

Az ily megismerésből az alkotó erők fegyelmezése következik, amely az ember valamennyi alkotó megnyilvánulásának egységéhez = közműveltséghez vezet.

#### b) Gyakorlati meghatározása

Az eszközök legvégletesebb gazdaságossága. Csak az elemeknek valóban szigorú fegyelmezése és legelembib alkalmazása teszik lehetővé a továbbépítkezést.

Ujból és újból hangsúlyozzuk, a művészet nem egy individuuum alanyi kirobbanása, hanem legkomolyabb jelentőségű szerves nyelve az embernek. Ezért alapjaiban annyira tévedéstől mentesnek és lapidárisnak kell lennie, hogy valóban használni is lehessen, mint az emberiség nyelvét. Tévedés azt hinni, hogy a művészet értéke az egyes művészeti alkotások színvonalától függ; a művészet igenis azt a feladatot rója az egyénekre, hogy alkotó tevékenységük az egyéni érzések sokaságát egy gondolattá összegezzék. Ez a feladat egész embert követel; megoldásában az egyes részeknek — tudatosságnak és ösztönösségnek — egyaránt közre kell működniök.

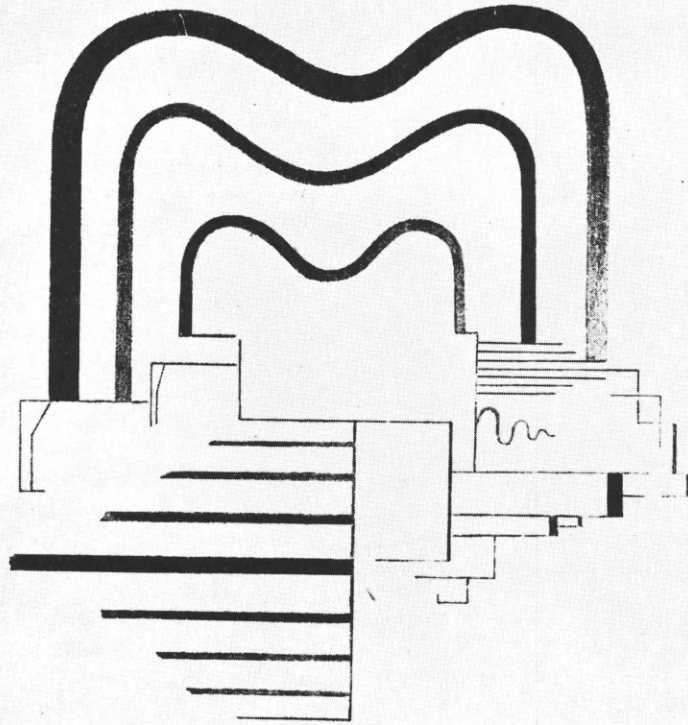
Mivel a psziche nyelve = a művészet, mélyebben járó, mert kevésbé gátolt hatással van az emberre, mint a fogalmak világa, amelylyel szemben a szavak

már eltompítottak bennünket, döntő módon fontos, hogy a művészeti nyelv összes alapjainak vizsgálata és megkülönböztetése = KRITIKÁJA tárgyilagos legyen, ne pedig szentimentális.

#### IV. Függetlenség

Kétségtelen, hogy a mozgókép (mint a képzőművészek új munkaterét), a képzőművészeti alkotások hamar és erősen igénybe fogják venni. Annál lényegesebb rámutatni, hogy formák egyszerű egymást követésének önmagában még nincs értelme és hogy ezt az értelmet csak (a fentebbi meghatározás szempontjából vett) művészet adhatja a folyamatnak. Ennek az új művészetnek feltétlenül egyértelmű elemekre van szüksége; ezek nélkül keletkezhetik ugyan (még oly csábító) játékok, de sohasem művészet: sohasem az a nyelv, amelyben az ember értelmet ad önmagának.

**Viking Eggeling**



Viking Eggeling

Horizontál-vertikál-orchester

## 2. Prinzipielles zur Bewegungskunst

Extract from an article published by Hans Richter in *De Stijl. Leyden, vol. 4, 1921, no. 7, pp. 109–112.* This extract corresponds to Viking Eggeling's article *Elvi fejtegetések a mozgóművészetről [Theoretical presentations of the art of movement]*.

### I. Erklärung

Die abgebildeten Zeichnungen stellen Hauptmomente von Vorgängen dar, die in Bewegung gedacht sind. Die Arbeiten werden im Film ihre Verwirklichung finden. Der Vorgang selbst: gestaltende Evolutionen und Revolutionen in der Sphäre des rein künstlerischen (abstrakte Formen); analog etwa den unserem Ohr geläufigen Geschehnissen der Musik. Wie dort tritt die Handlung (in ganz geistiger Bedeutung) mit dem reinen Material auf, und findet in diesem reinen Material Spannung und Auflösung in einem Sinn, der, weil alle materiellen Vergleiche und Erinnerungen wegfallen, elementar-magisch ist.

### II. Generalbaß

1. Die „Sprache“ (Form-Sprache), die da „gesprochen“ wird, beruht auf einem „Alphabet“, entstanden aus einem elementaren Prinzip der Anschauung: Polarität.

Polarität als generelles Lebensprinzip = Kompositionsmethode jeder formalen Äußerung. Proportion, Rhythmus, Zahl, Intensität, Lage, Klang, Zeitmaß usw. *Empirisch* als Kontrast-Beziehung der großen und kleinen Gegensätze; *spirituell* als Analogie-Beziehung der Dinge, die sich in einer anderen Sphäre wieder voneinander unterscheiden. Schöpferischer Wechsel und logisches Gleich und Ungleich im Gedanken des betreffenden Werks.

2. Der große Wille und das sichtbare Ziel dieser Arbeiten ist nicht in ihnen begrenzt.

Die ästhetischen Prinzipien des Alphabets zeigen den Weg zum Gesamtkunstwerk, und zwar deswegen, weil diese Prinzipien, deren man sich undogmatisch, synthetisch bedient, nicht nur für die Malerei maßgebend sind, sondern in gleichem Maße für Musik, Sprache, Tanz, Architektur, Schauspiel. Der Gedanke einer Kultur als die Totalität aller schöpferischen Kräfte von *einer gemeinsamen* Wurzel aus zu einer unendlichen, vielfältigen Form (nicht Addition, sondern Synthese).

### III. Definition von „Kunst“

#### a) *Transzendente Definition:*

Kunst = menschlicher Schöpfungswille. Als solches Organ des Individuums sich in einer transzendentalen Welt Sinn zu geben. (Über-individuelle = transzendente Bestrebung.) *Kunst*, dient der Verwirklichung einer höheren Einheit: der Idee des Menschen in der Menschheit: der Vollendung des Individuums in einer höheren Organisationsform. Das „Ganze“, die Menschheit, = Synthese des Einzelnen (konstruktives Prinzip). Der Wille, dieses Ziel zu erstreben, ist eine ethische Forderung. *Ethik* beruht auf der Erkenntnis, daß wir einer vollkommeneren Existenz fähig sind, und enthält das Postulat solcher Erkenntnis nach zu handeln; – Forderung einer totalen Ethik (zum Unterschied von religiöser oder philosophischer Ethik) „auf Totalität hin“ zu handeln.

Das schöpferische Verhältnis zwischen dem Individuum und der dieses umfassenden Einheit, ist die Synthese; logisches Verhältnis, schöpferischer-nichtmathematischer Art. Eindeutigkeit des Vielfältigen, sinnvolle Beziehung der Kontraste in Analogien (polare Synthese).

Wenn an der Idee von einem totalen „Sein“ die menschlichen Schöpfungskräfte (sofern sie zur Synthese fähig sind) bedeutenden Sinn bekommen, so bildet die „Synthese“ das Merkmal transzendentaler Bestimmung.

Folge solcher Erkenntnis = Zucht dieser Kraft, die zur Einheit sämtlicher schöpferischen Äußerungen des Menschen führt – Kultur.

#### b) *Praktische Definition:*

Äußerste Ökonomie der Mittel. Nur eine wirkliche Disziplin der Elemente und elementarste Anwendung derselben ermöglichen es, darauf weiterzubauen. – Immer wieder zu betonen: Kunst ist nicht subjektive Explosion eines Individuums, sondern organische Sprache der Menschen von allererstester Bedeutung, und muß deshalb in seinen [*sic*] Grundlagen so irrtumsfrei und so lapidar sein, daß es [*sic*] als solche: als Sprache der Menschheit, wirklich benutzt werden kann. Es ist ein Irrtum, zu glauben, daß der Sinn der Kunst in der einzelnen Leistung beruhe, vielmehr stellt die Kunst selbst dem Individuum die allgemeine Aufgabe, *den* Teil seiner Arbeit, der dem Willen zugänglich ist, für den Bau und die Bereicherung gerade *dieses* Gedankens zu verwenden. Solche gleichsam wissenschaftliche Problemstellung ist weniger eine Hemmung des Intuitiven (auf dem künstlerischen Schaffen letztlich beruht), als vielmehr dessen elementares Mittel. Der Impuls ist zwar die Voraussetzung der Schöpfung, aber die Macht über die Elemente ist Bedingung, eine solche zu vollenden.

Da die Sprache der Psyche = (die Kunst) von einschneidenderer, weil nicht so gehemmter Wirkung für

den Menschen ist, wie die Welt der Begriffe, gegen die uns das (mißbrauchte) Wort fast abgestumpft hat, so ist eine sachliche Art der Untersuchung und Unterscheidung – nicht sentimentaler Art all der Grundlagen der Kunstsprache von entscheidender Bedeutung für die kritische Beurteilung.

#### IV. Anhang

Es ist zweifellos, daß das Kino als neues Arbeitsfeld der bildenden Künstler, von Produktionen der bildenden Kunst schnell und stark beansprucht werden wird. Um so wesentlicher ist es darauf hinzuweisen, daß das einfache Nacheinander von Formen an und für sich sinnlos ist, und daß Sinn erst durch die Kunst (obige Definition) geschaffen werden kann. Für diese neue Kunst ist es absolut erforderlich, eindeutige *Elemente* zu haben. Ohne diese kann zwar ein (noch so verführerisches) Spiel entstehen, aber niemals eine Sprache.

### 3. RAOUL HAUSMANN AND VIKING EGGELING

#### Zweite präsentistische Deklaration. Gerichtet an die internationalen Konstruktivisten

MA. Vienna, vol. 8, 1923, nos. 5/6, p. [5]. *Deutsches Sonderheft.*

Im ersten präsentistischen Manifest erklärten wir den Aspekt einer Welt, die real ist, eine Synthese des Geistes und der Materie. Wir streben wieder nach der Konformität mit dem mechanischen Arbeitsprozeß. Wir fordern die Erweiterung und Eroberung aller unserer Sinne; wir werden in der Optik weiterschreiten bis zu den Grundphänomenen des Lichtes. Wir sprachen es unzweideutig aus: Unsere Aufgabe ist es, gegen die Allerweltsromantik in ihrer letzten und feinsten Form noch zu kämpfen, wir fordern ein Ende des kleinen Individualistischen und wir erklären, daß wir die Forderung nach einer Erweiterung und Erneuerung der menschlichen Sinnesemanationen nur erheben, weil ihr die Geburt eines unerschrockenen und unhistorischen Menschen in der Klasse der Werktätigen vorausgegangen ist! Und nun wenden wir uns gegen die Deklaration der ungarischen Konstruktivisten im „Egység“<sup>43</sup> und rufen ihnen und den internationalen Konstruktivisten überhaupt zu: Unser Arbeitsgebiet ist weder der Proletkult der kommunistischen Partei, noch das Gebiet des *l'art pour l'art*! Der Konstruktivismus ist eine Angelegenheit der russischen Malerei und Plastik, die die ideoplastische (gehirnlich-nützliche) Einstellung des Ingenieurs als Spiel mit beliebigem Material nachahmt und damit weit unter der Ingenieursarbeit rangiert, die funktionell und erzieherisch ist. Versuchen wir auch keine intellektuelle Einwirkung auf das Proletariat, bevor wir uns über unsere Rolle als Deklassierte klar geworden sind. Unsere Aufgabe ist es, im Sinne einer universalen Verbindlichkeit an den physikalischen und physiologischen Problemen der Natur und des Menschen zu arbeiten und wir werden unsere Arbeit dort beginnen müssen, wo die moderne Wissenschaft aufhört, weil sie inobjektiv ist, weil sie nur das System der Ausbeutungsfähigkeit verfolgt und fortwährend Standpunkte einnimmt, die einer erledigten Zivilisationsform angehören. Wir haben voraussetzungslos und unvoreingenommen die ersten Schritte einer Naturbetrachtung zu unternehmen, die die Physik und Physiologie auf ihre eigentliche Wirkungsebene bringt, im Sinne einer kommenden klassenlosen Gesellschaft, ohne dabei in Utopismus zu verfallen, und völliger Klarheit über die noch inner-

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 Marcus<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup>

*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.<sup>46</sup> Logisches Abstammungsverhältnis der Formen + chronologisches Folgeverhältnis der Arten.<sup>47</sup>

(2)

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

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

Gleiches Erzeugt Gleiches.<sup>50</sup>

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.<sup>51</sup>

Mechanik der Umbildung (nicht Umlagerung).<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup>

Neben den Dingen stehen die Beziehungen.<sup>54</sup>

Instinkt, ungeborene Stoff Erkenntnis auf *Dinge*  
Intellekt „ „ Form Erkenntnis „ *Beziehungen*.<sup>55</sup>

1° *Kategorisch* 2° *hypotetisch*.<sup>56</sup>

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.<sup>57</sup>

Bewegung ist die Realität selbst. Bewegungslosigkeit immer nur scheinbar, relativ.<sup>58</sup>

(4)

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

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

Meine Kunst organische Anorganische  
die andere anorganische Organische.

Leben – Kontinuität = Schöpferische Entwicklung.<sup>62</sup>

*Wichtig* – organische Gewebe in Zeichen zerlegt.

Intellekt *stellt* das *Werden* als eine Reihe von Zuständen dar.<sup>63</sup>

Vergangenes das sich wiederholt befriedigt unser Intellekt.<sup>64</sup>

(5)

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

Verstand sucht Kausalität endlos dasselbe Ergebnis.<sup>68</sup>

Der Verstand vermag nicht das was sich schöpferisches birgt zu ergreifen.<sup>69</sup>

*Genialität*:

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

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

(6)

Alle Wirklichkeit, noch so fließend als starr zu behandeln definitiv fester Körper.<sup>72</sup>

Intellekt natürliche Verständnislosigkeit für das Leben.<sup>73</sup>

*Instinkt* nach Form des Lebens gemodelt. Organisch.<sup>74</sup>

Wenn bewusst statt Handlung – beantwortet es die tiefsten Geheimnisse des Lebens.<sup>75</sup>

Fortsetzung der Arbeit Kraft darum das Leben die Materie Organisieren.<sup>76</sup>

*Leben* verfährt wie Bewusstsein n. Gedächtnis.<sup>77</sup>

*Blindgeborener* gibt nicht zu entfernten Gegenstand zu erkennen ohne vorherige Wahrnehmung der dazwischen liegenden Dinge.<sup>78</sup>

(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.<sup>79</sup>

*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.<sup>80</sup>

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

(8)

Weshalb denn verständlich?<sup>82</sup>



Instinkt nicht Reich des Verstandes aber nicht ausser der Grenzen des Geistes: Antipathie Sympathie.<sup>83</sup>

Beide wurden auseinander gesprengt statt durchdrungen gegenseitig zu bleiben.<sup>84</sup>

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

*Intuition eher gelebt als vorgestellt.*<sup>86</sup>

*Instinkt Vermögen Zeitpunkt mit Zeitpunkt in Bezug zu setzen, ist Sympathie.*<sup>87</sup>

(9)

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

Intellekt geht auf die tote Materie.  
Instinkt auf das Leben.<sup>89</sup>

Der bewusst gewordene Instinkt ist fähig ihn ins Unendliche zu erweitern.<sup>90</sup>

Bisherige ästhetische Intuition ergreift nur das Individuelle.<sup>91</sup>

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

(10)

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

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.<sup>95</sup>

Je mehr das Bewusstsein sich intellektualisiert, desto mehr verräumlicht sich die Materie.<sup>96</sup>

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.<sup>97</sup>

(11)

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

Ordnung: 1° Natürliche Bewegung Fortschritt  
kontinuierliche Schöpfung  
2° Umkehrung der Bewegung.<sup>99</sup>

Bei 1° das Lebendige  
2 „ leblose automatische.<sup>100</sup>  
... [illegible]

*Gesetze der leblosen Materie*  
*Gattungen im Reiche des Lebens.*<sup>101</sup>

Jedes Gesetz ist eine Beziehung zwischen Dingen und Vorgängen.<sup>102</sup>

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.<sup>103</sup>

Logisch Verstand Psychologisch Verstand + Instinkt.

Jede Qualität ist Veränderung.<sup>104</sup>

Form ist nur eine von einem sich Wandelnd genommene Momentaufnahme.<sup>105</sup>

Drei Arten von Vorstellungen:

- 1 Qualitäten
- 2 Formen
- 3 Handlungen

Drei Arten von Bewegungen:  
qualitative evolutive extensive.<sup>106</sup>

(12)

Qualitative Bewegung:

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

Erkenntnis: kinematographisch  
Anpassung: kaleidoskopisch.<sup>108</sup>

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.<sup>109</sup>

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

(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<sup>ter</sup>* [*sic*] Art ausgehen.<sup>111</sup>

Werden aber ist Tatsache.<sup>112</sup>  
*Grund-Realität*.

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

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

(14)

*Das bewegte Bild der Ewigkeit*.<sup>115</sup>

*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*.<sup>116</sup>

*abgeirrte Realität*.<sup>117</sup>

Sinnliche Gestalten immer bereit ihre Idealität zu ergreifen nur gehemmt durch die Materie.<sup>118</sup>

(14)

Alles physische ist verdorbene Logik. Form ist mehr als Veränderung, Unveränderlichkeit mehr als Werden.<sup>119</sup>

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.<sup>120</sup>

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.<sup>121</sup>

(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.<sup>122</sup>

Antike: Gesetze auf Gattungen  
Gattungen auf Gesetze reduziert.<sup>123</sup>

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

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

(16)

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

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.<sup>128</sup> *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.<sup>129</sup>

Moderne *misst* nur *experimentiert* nicht, experimentiert nur um zu messen.<sup>130</sup>

Alte Wissenschaft statisch. Veränderung als Ganzes oder Perioden als Ganzes. Trägt der Zeit nicht Rechnung.<sup>131</sup>

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

(18)

Einführung von Zeit Bewegung.  
Betrachtung der Figuren.<sup>132</sup>  
Tochter der Astronomie.<sup>133</sup>

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

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

Zeit als Zeugung mein Prinzip.  
Zeit als Länge Prinzip moderner Wissenschaft.<sup>136</sup>

*Verzicht auf teuerste Gewohnheiten.*<sup>137</sup>

(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.<sup>138</sup>

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.<sup>139</sup>

(20)

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

Bruch mit *Metaphysik* der Alten sie erblickten nur eine Art endgültige Erkenntnis.<sup>141</sup>

Alte Wissenschaft bruchstückhafte Metaphysik.<sup>142</sup>

Ihre Metaphysik systematische Wissenschaft.<sup>143</sup>

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

*Vereinheitlichte Naturerkenntnis* bei der Alten *Metaphysik*.<sup>145</sup>

(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.<sup>146</sup>

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

Gesetze nur Ausdruck von Beziehung.<sup>148</sup>

Physik quantitative Beziehungen konkreter Dinge.<sup>149</sup>

Bewusstsein koexistent der ganzen Natur überhaupt.<sup>150</sup>

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

[22]

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

Wahre Dauer Zeugung nicht Zusammensetzung von Teilen.

Leben u. Bewusstsein Aufstieg.<sup>153</sup> Materie sinkt.<sup>154</sup>

## 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.<sup>155</sup>

(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.<sup>156</sup>

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.<sup>157</sup>

(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 neuerweckten 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.<sup>158</sup> 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 Umwälzung 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.<sup>159</sup> *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.<sup>160</sup>

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.<sup>161</sup>

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 dunkel<sup>162</sup>

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. Krapotkin<sup>163</sup> 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.<sup>164</sup>

[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.<sup>165</sup>

[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]<sup>166</sup>

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]<sup>166</sup>

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.<sup>167</sup>

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

Der Armseligkeit rationalistisch – sinnlichen Erkennens sich stets bewusst bleiben.<sup>169</sup> 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 lauere menschlichere Atmosphäre gewöhnt hat – die Wunderwerke klassischer Skulptur wie Erzeugnisse einer kindlicheren harmloseren Menschheit erscheinen die von den grossen Schauern unberührt blieb.<sup>170</sup>

[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*.)<sup>171</sup>

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

*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.<sup>173</sup>

[29]

Successiv

Simultan

+ rot orange gelb

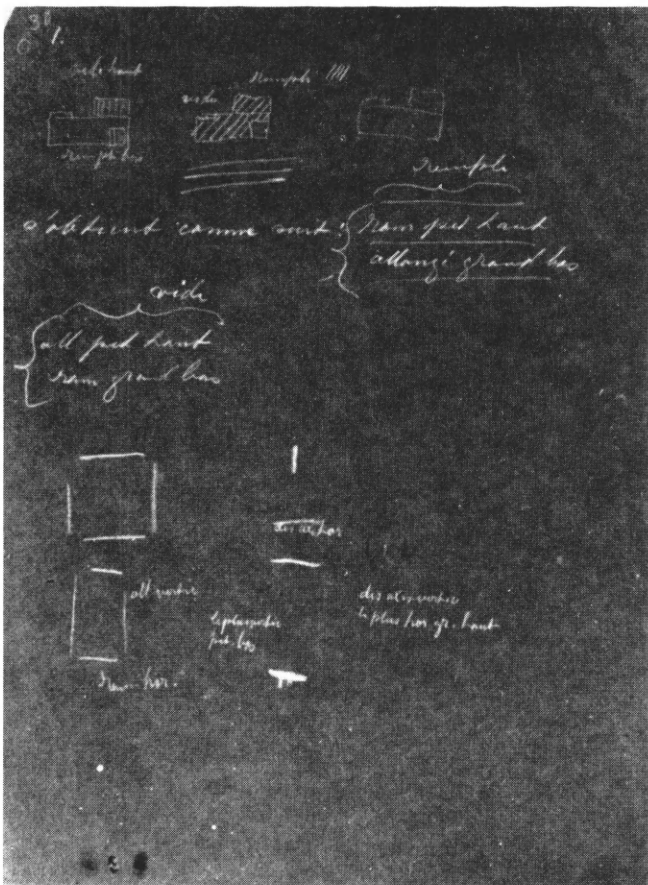
– grün blau Violett.

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.]<sup>174</sup>

(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.

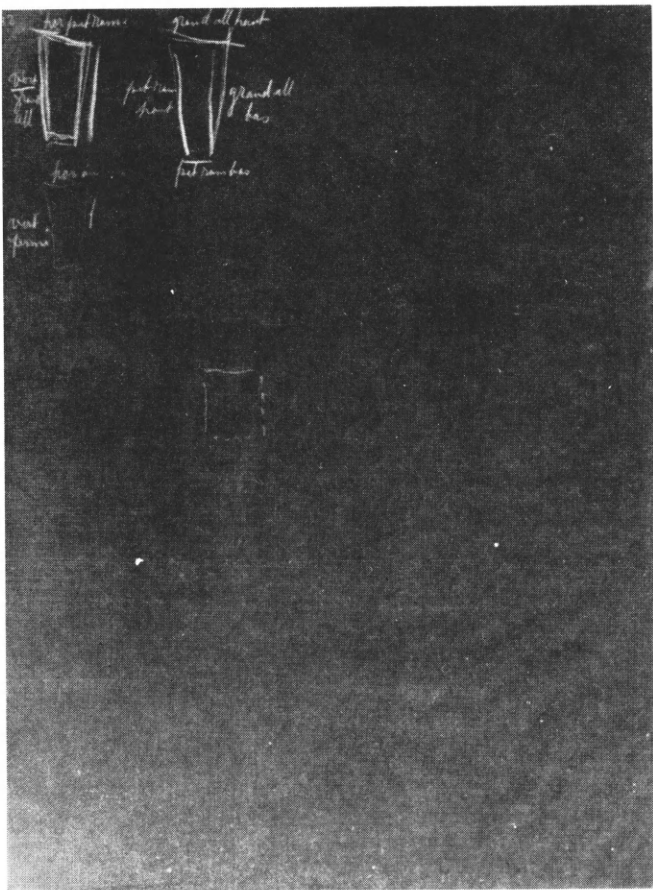
		all.	gr.	haut		
ram.	pet.	bas		ram.	gr.	haut
		all.	pet.	bas		

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.

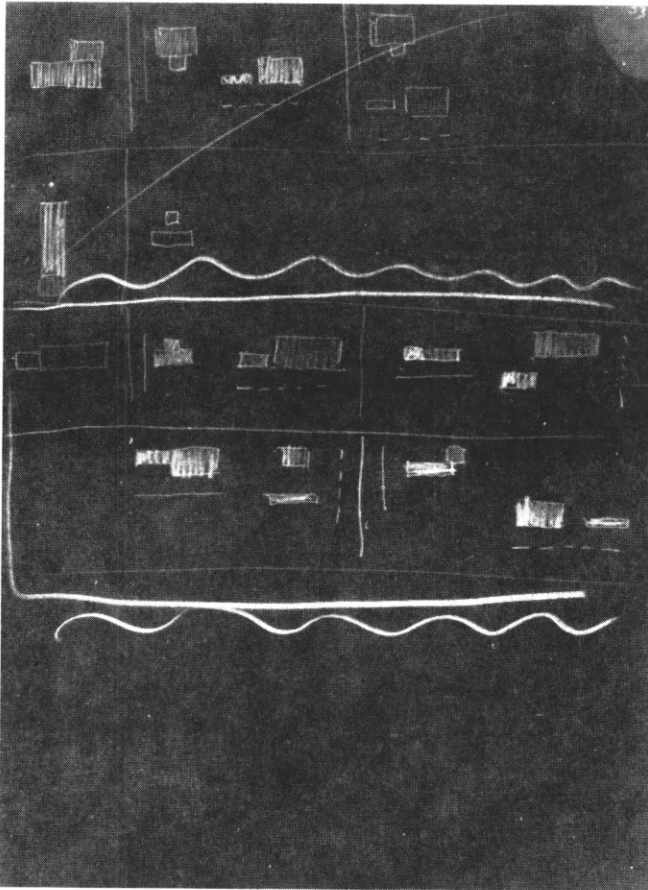
Rechercher les bases dont résultent la ressemblance.

(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

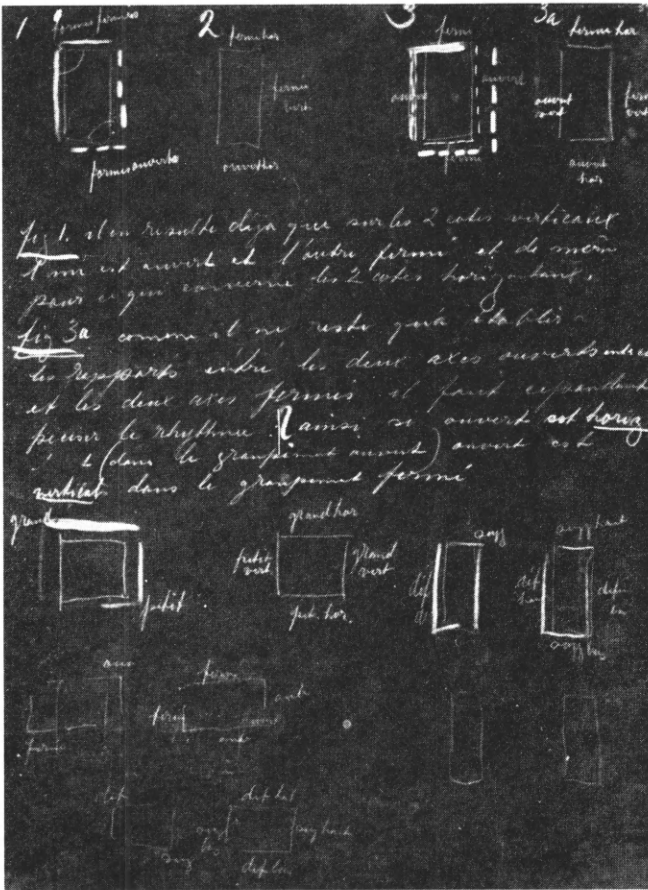
les deux axes horizontaux courbes  
l'axe **d'en bas** courbe maximale

2. ex. deux axes faisant angle courbe  
l'axe **vertical** courbe max.

les deux axes faisant angle opposé droit  
l'axe **horizontal** courbe







(37)

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

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

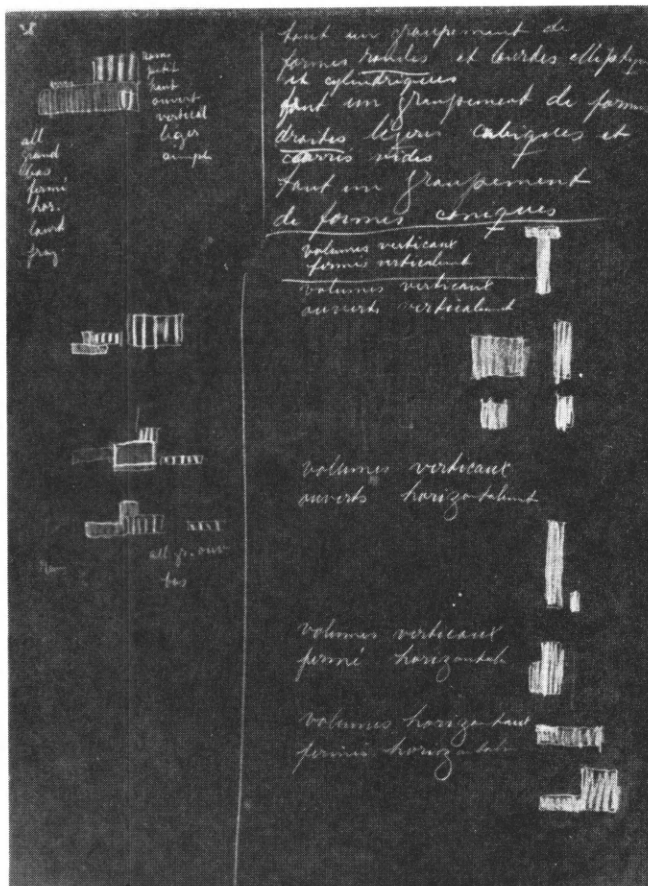
formes ouvertes ouvert hor. fermé ouvert hor.

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.

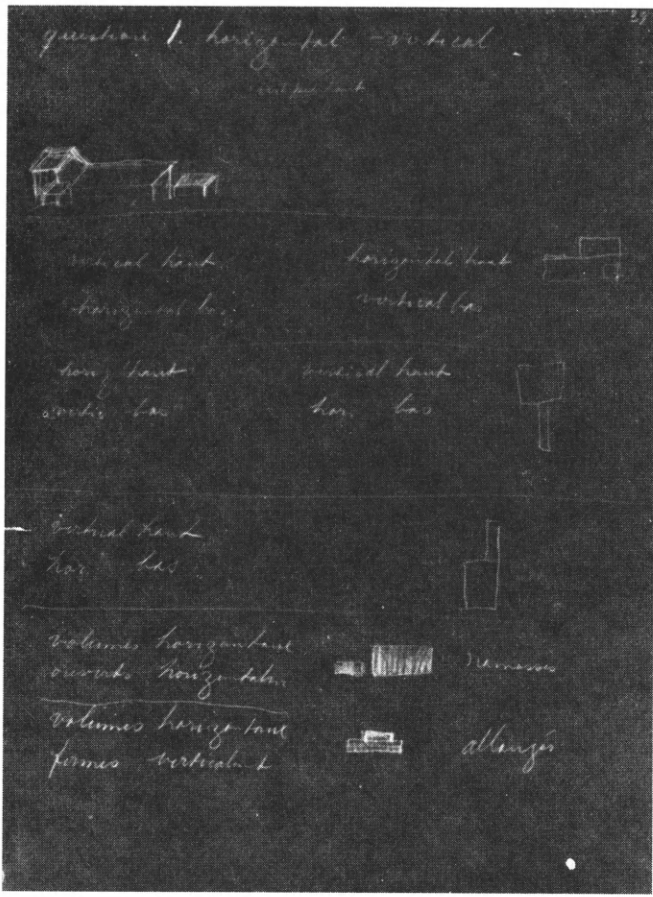
fig. 3a. comme il ne reste qu'à établir les rapports entre les deux axes ouverts entre eux et les deux axes fermés, il faut cependant préciser le rythme: ainsi si ouvert est *horiz.* (dans le groupement ouvert) ouvert est *vertical* dans le groupement fermé.

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	

(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 horizontalm.
	volumes horizontaux fermés horizontalm.

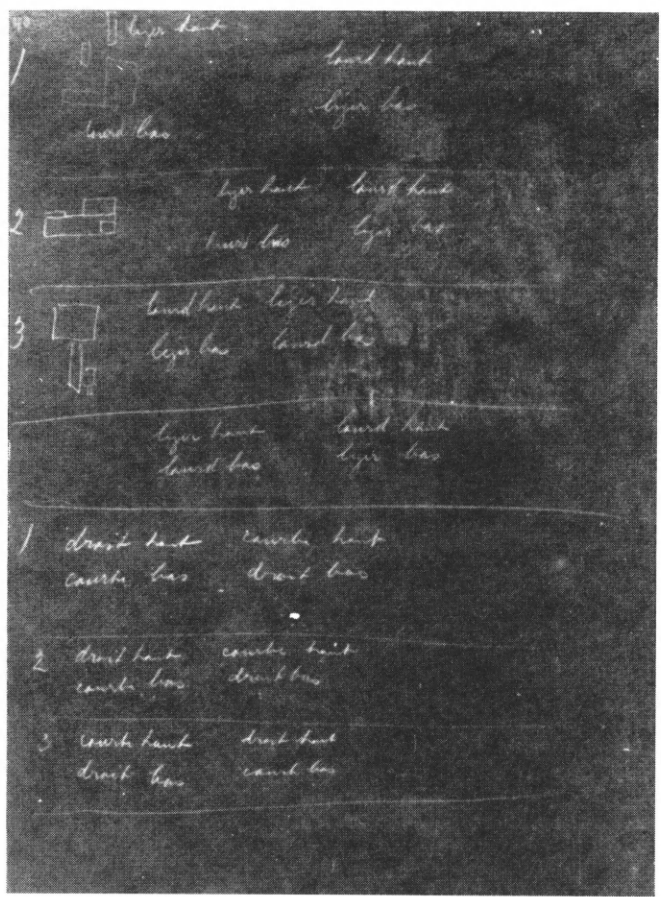


question 1. horizontal – vertical  
vert. pet. haut

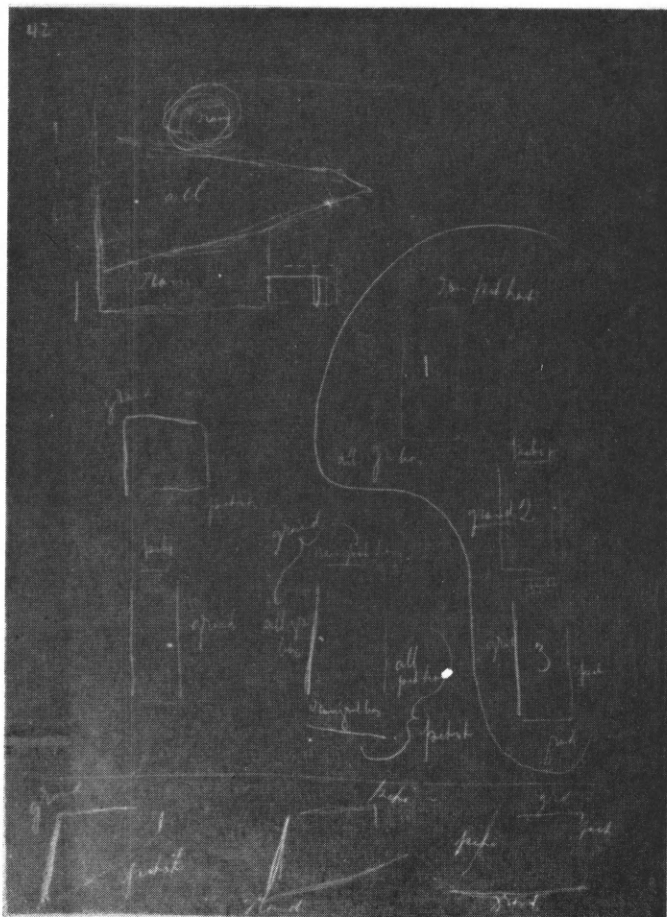
vertical haut	horizontal haut
horizontal bas	vertical bas
horizont. haut	vertical haut
vertic. bas	hor. bas
vertical haut	
hor. bas	
volumes horizontaux ouverts horizontalm.	ramassés
volumes horizontaux fermés verticalement	allongés

(39)

(40)



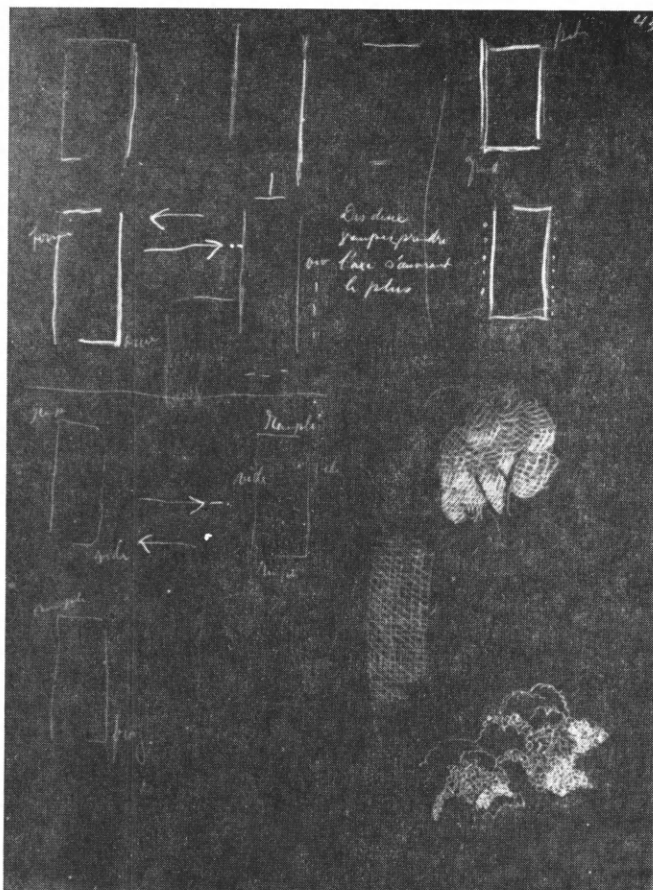
1	léger haut	lourd haut
	lourd bas	léger bas
2	léger haut	lourd haut
	lourd bas	léger bas
3	lourd haut	léger haut
	léger bas	lourd bas
	léger haut	lourd haut
	lourd bas	léger bas
1	droit haut	courbe haut
	courbe bas	droit bas
2	droit haut	courbe haut
	courbe bas	droit bas
3	courbe haut	droit bas
	droit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



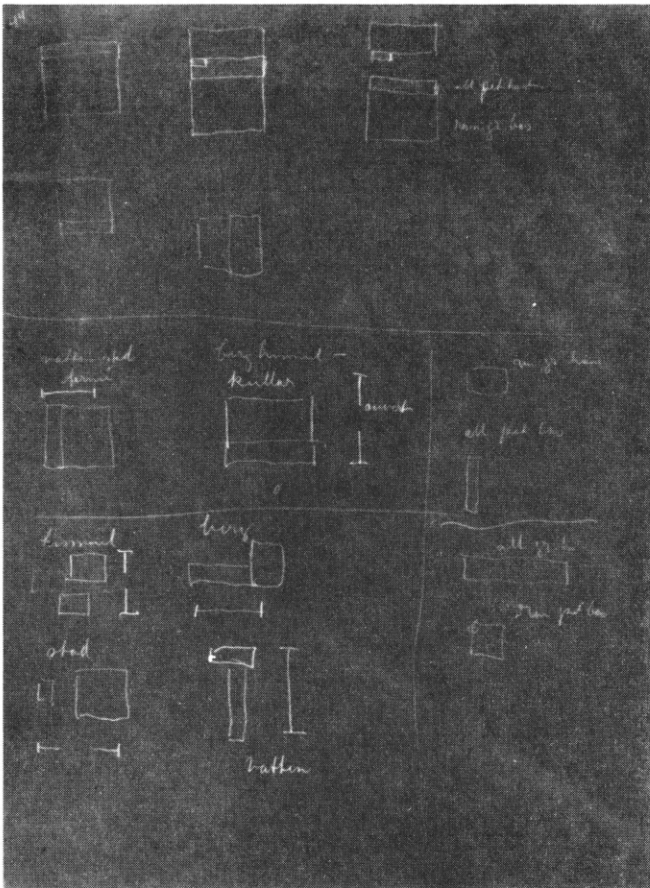
(42)

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  
 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.

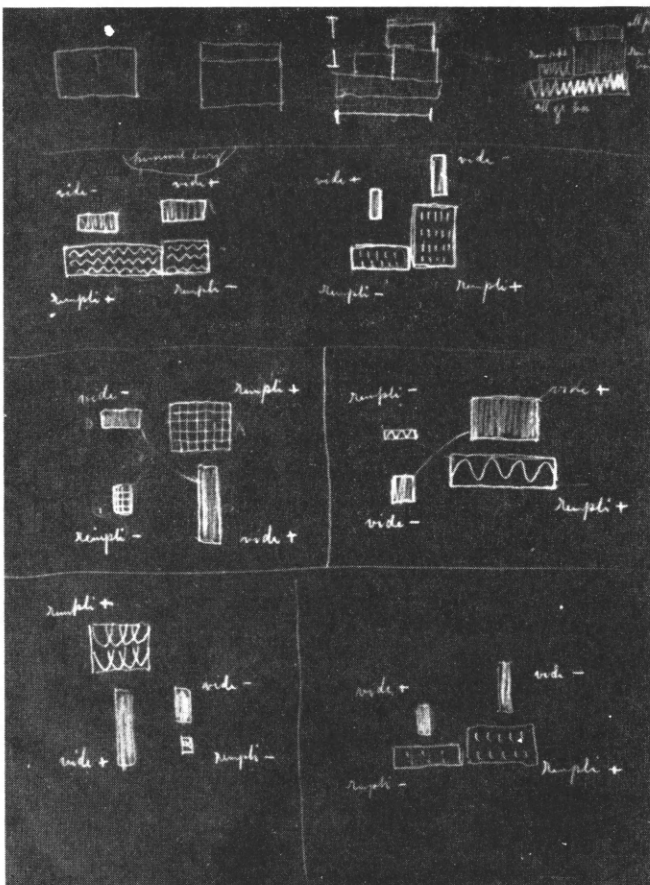


(44)

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

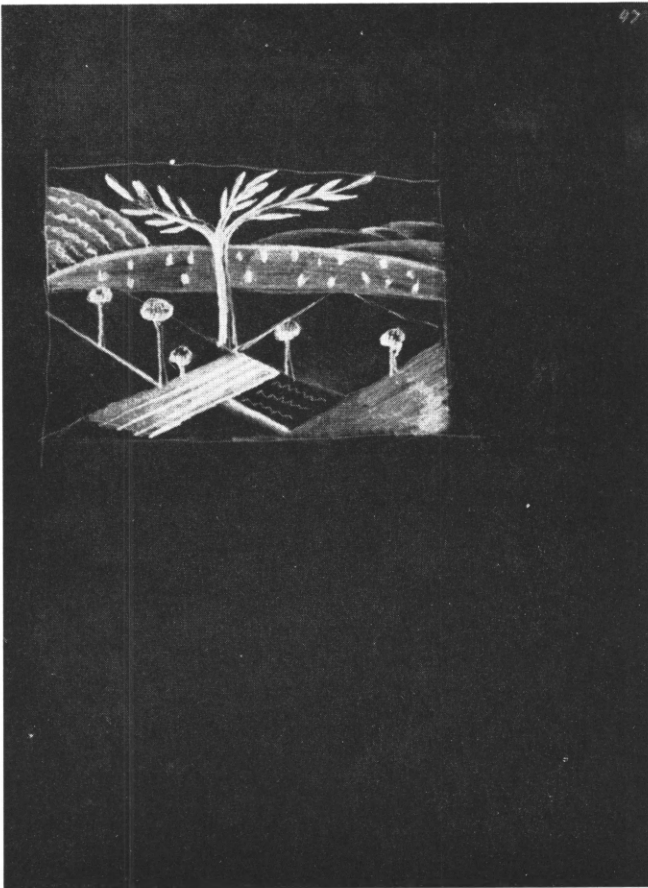
[vatten=water; stad=town; berg=mountain; himmel=sky; kullar=hills]

(45)



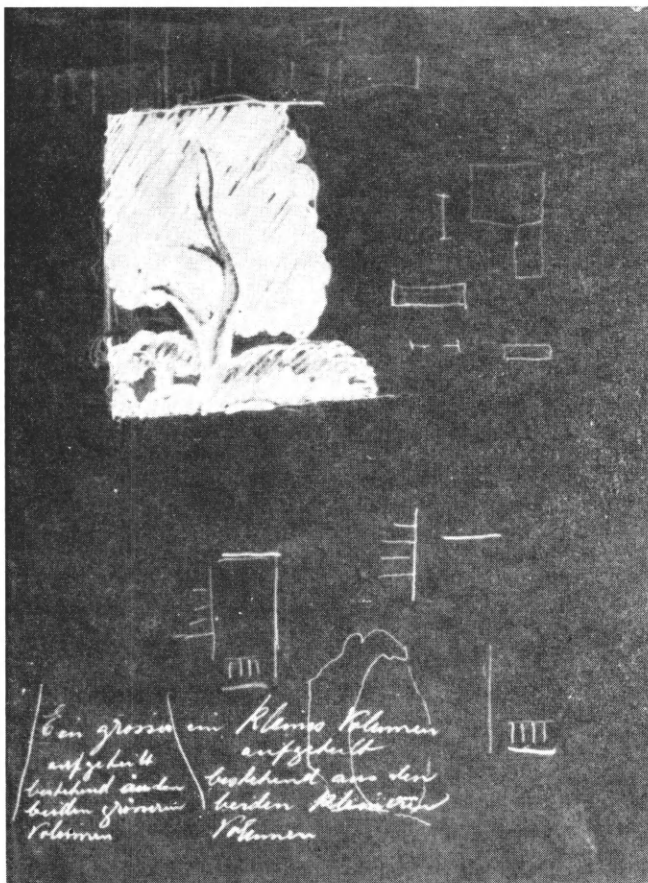
...	[illegible]	ram. petit	all. p[etit] h[aut]
		ram. gr.	ram. gr.
		bas	bas
		all. gr. bas	
himmel	berg		
vide -	vide +	vide +	vide -
rempli +	rempli -	rempli -	rempli +
vide -	rempli +	rempli -	vide +
rempli -	vide +	vide -	rempli +
rempli +			
	vide -	vide +	vide -
vide +	rempli -	rempli -	rempli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

[himmel=sky; berg=mountain]



(47)

(48)



Ein grosses  
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.

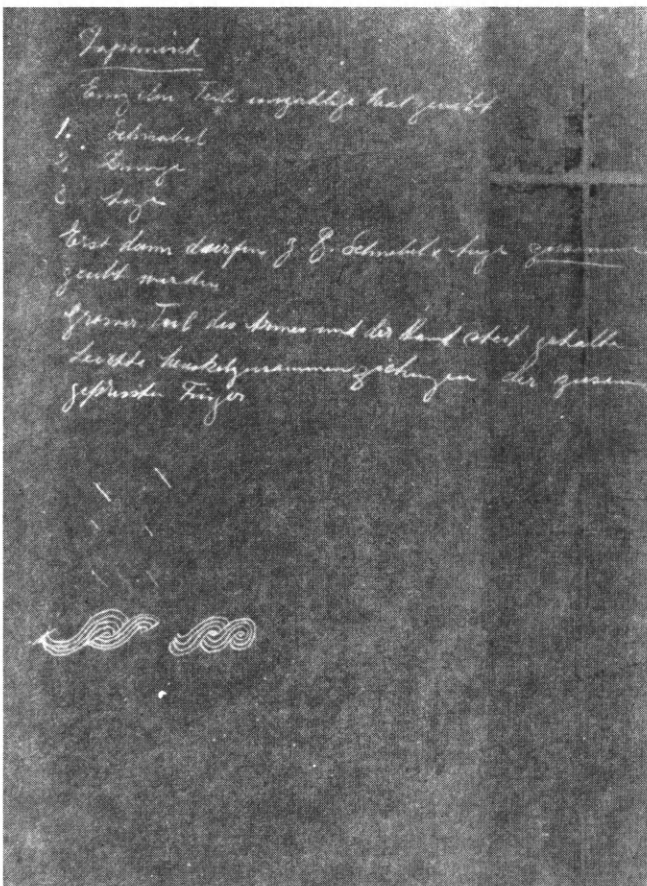
Wenn die Kritik tatsächlich sich ausweisen kann grundlegende Irrtümer in den grossen Zusammenhängen des Schöpferischen eines Werkes erbarmungslos blosszulegen, denn erfüllt er [*sic*] ausgezeichnet den Zweck seines [*sic*] Amtes. Solches Angreifen wird nie als Gehässigkeit aufgefasst werden können weil 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 *zusammengeübt* 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.

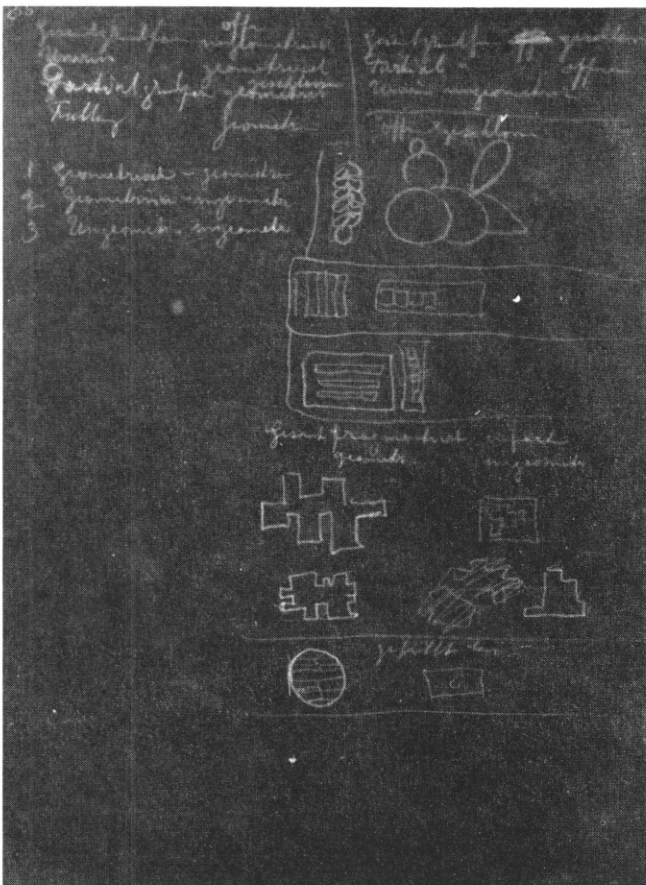
Die Einzelheit nicht für sich bestehen lassen sondern immer ganz Organ des Werkes.

*Ein selbstständiges Verhältnis zu den Mitteln.*

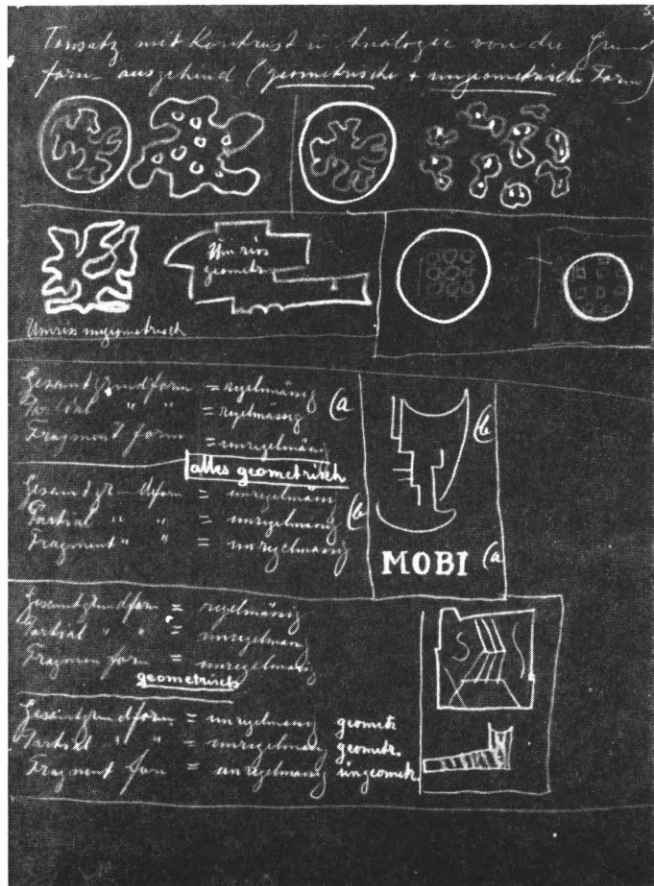
Das *Mittel* muss vom *Stofflichen* gelöst werden wenn *Stil* erstrebt wird. Vergeistigung des Symbols.

(55)

(56)

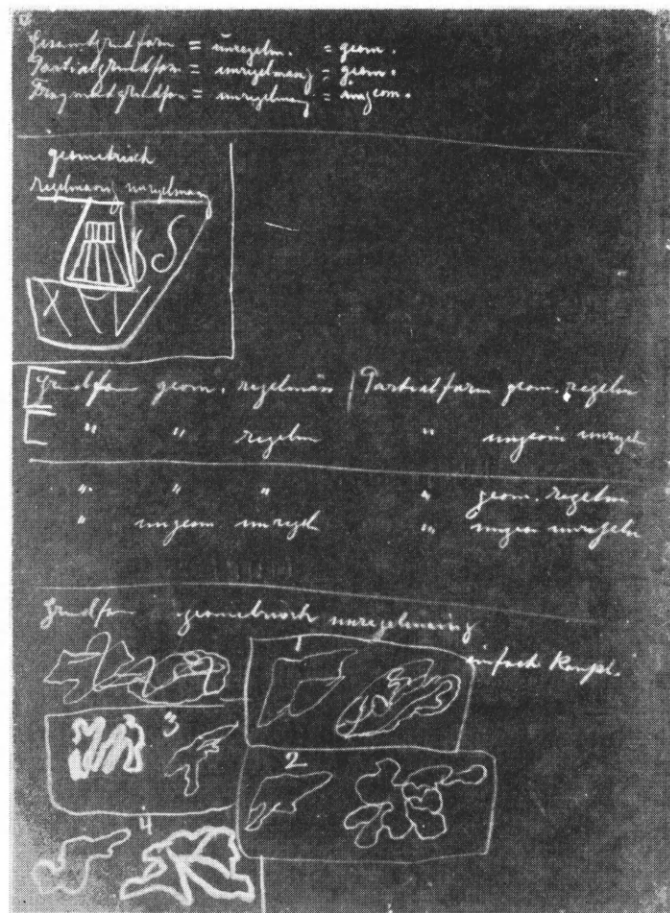


	offen	
Gesamtgrundform	ungeometrisch	Gesamtgrundform geschlossen
Umriss	geometrisch	Partial „ offen
	geschlossen	
Partialgrundform	geometrisch	Umriss ungeometrisch
Füllung	geometrisch	offen geschlossen
1	Geometrisch – geometrisch	
2	Geometrisch – ungeometrisch	
3	Ungeometrisch – ungeometrisch	
	Gesamtfragmentiert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

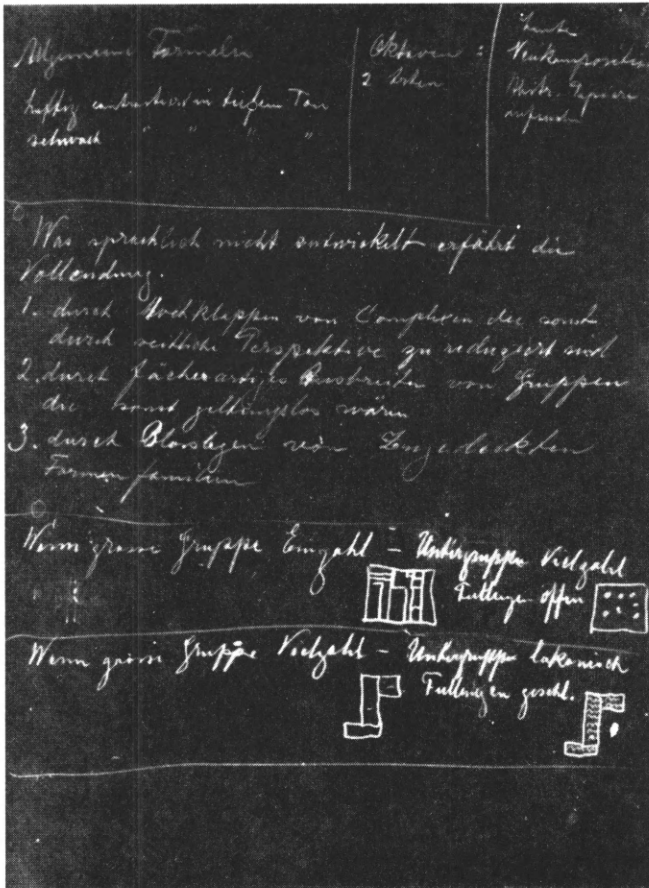
Gesamtgrundform = unregelmässig geometr.  
 Partial " " = unregelmässig geometr.  
 Fragmentform = unregelmässig ungeometr.

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)

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

heftig contrastiert in tiefem Ton  
 schwach " " " "

Was sprachlich nicht entwickelt erfährt die Vollendung:

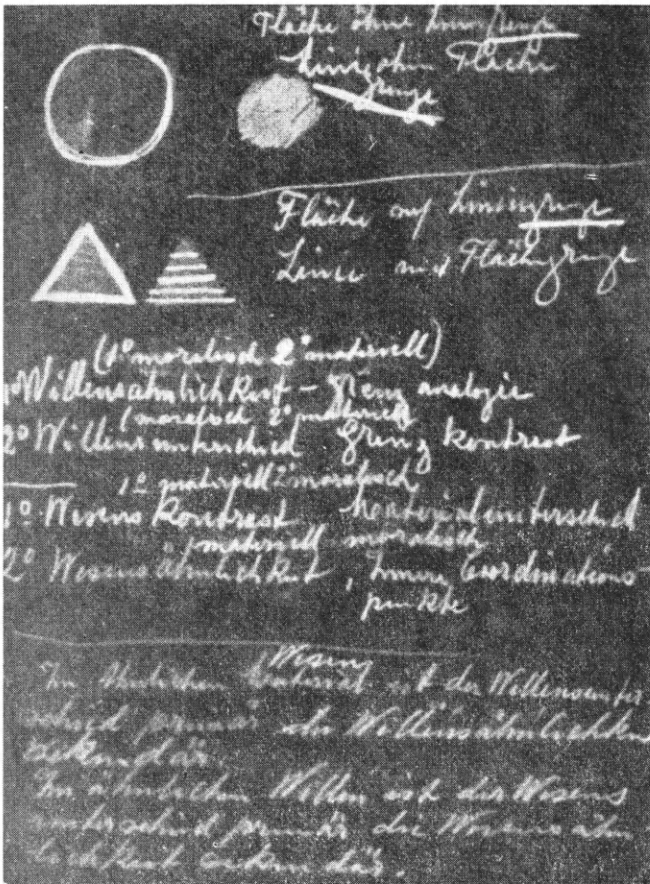
1. durch Hochklappen von Complexen die sonst durch seitliche Perspektive zu reduziert sind
2. durch fächerartiges Ausbreiten von Gruppen die sonst geltungslos wären
3. durch Blosslegen von Zugedeckten Formenfamilien.

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

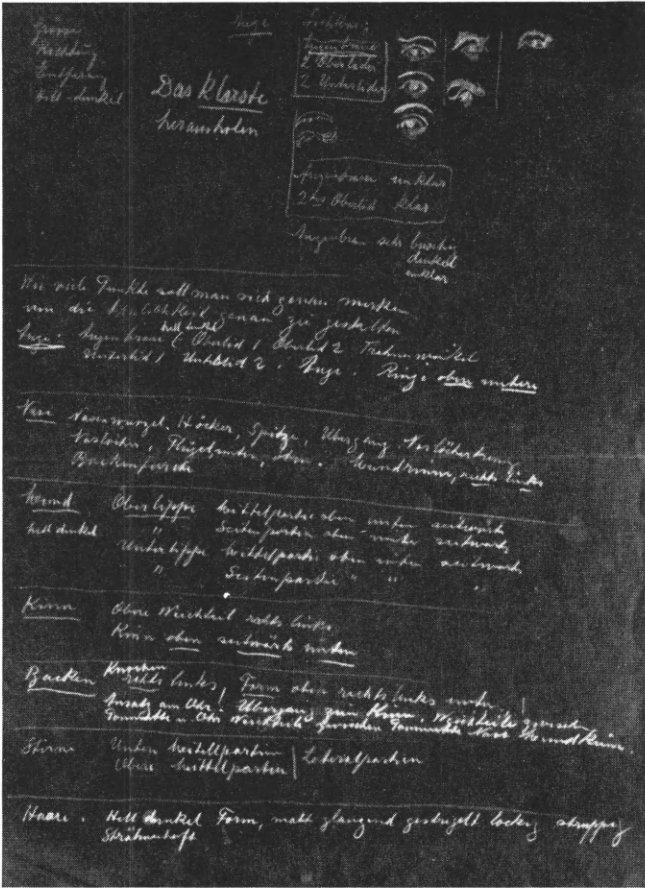
1° Wesenskontrast Materialunterschied

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]).

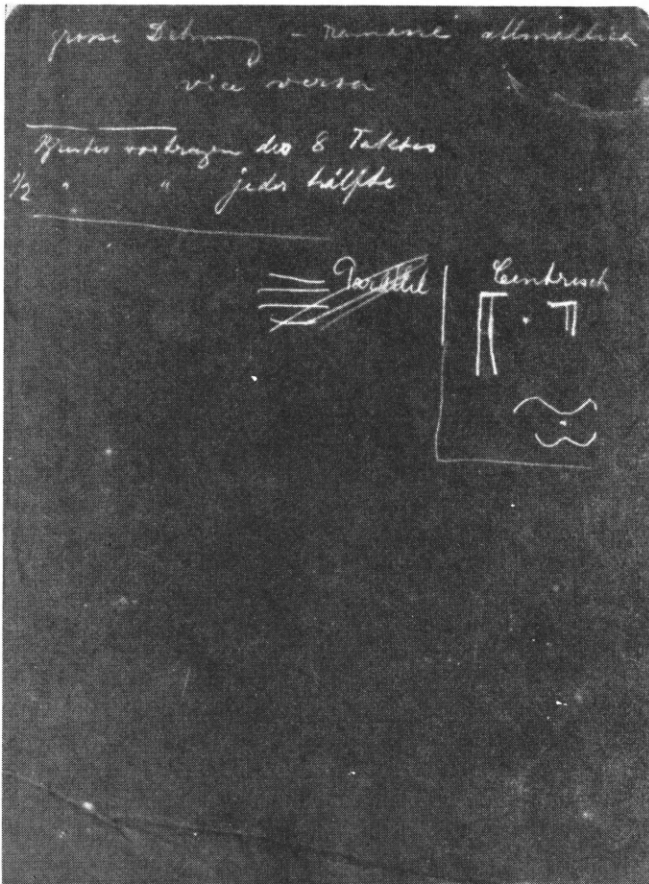
Hauptstück, Eröffnung Fuge Gesang 1 Stimme  
sodann übrige Singstimmen d. Reihe nach  
miteinstimmend anfänglich schwächer von  
wenigen Instrumenten begleitet, dann  
stärker in steigendem Gegeneinander wegen  
der Tongänge und unter vollem Orchester  
mit zwischeneingestreuten Nebenmotiven  
von *milderem* 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.<sup>175</sup> 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]



## Prinzipielles zur Bewegungskunst

De Stijl. *Leyden*, vol. 4, 1921, no. 7, pp. 109–112.

**Erklärung.** – Die abgebildeten Zeichnungen<sup>176</sup> stellen Hauptmomente von Vorgängen dar, die in Bewegung gedacht sind. Die Arbeiten werden im Film ihre Verwirklichung finden. Der Vorgang selbst: gestaltende Evolutionen und Revolutionen in der Sphäre des rein künstlerischen (abstrakte Formen); analog etwa den unserem Ohr geläufigen Geschehnissen der Musik. Wie dort tritt die Handlung (in ganz geistiger Bedeutung) mit dem reinen Material auf, und findet in diesem reinen Material Spannung und Auflösung in einem Sinn, der, weil alle materiellen Vergleiche und Erinnerungen wegfallen, elementar-magisch ist.

**I. Genealogie** (überhistorisch). a) Cézanne-Derain-Picasso versuchten durch wissenschaftlich-intuitive Methode eine Zerlegung von Naturobjekten vorzunehmen, die dahin führte, gewisse elementare Beziehungen der Form objektiv zu fixieren (und sie in einem einheitlich durch das ganze Bild gehenden Rhythmus anzuwenden).

b) Während bei diesen Malern alle Erfahrungen am Naturobjekt gemacht und auf dieses wieder angewandt wurden, geht ein neuer Weg nicht vom Naturobjekt aus, sondern von den reinen Beziehungen der Formen untereinander. – – – Damit entsteht die Möglichkeit, die Malerei nicht nur als Flächenkunst zu betrachten, sondern auch in die Zeit zu projizieren.

c) Daß Cézanne, Derain und Picasso nicht zum Resultat der realen Bewegung als Moment auch der bildenden Kunst gekommen sind, liegt daran, daß Derain und auch Cézanne trotz des polaren Konstruktionsgedankens, auf dem jedes ihrer Werke beruht, die Naturwahrscheinlichkeit *betonen* und sich (obgleich in dieser Betonung synthetisch) an etwas binden, was eine ganz reine Erkenntnis der Formbeziehungen (die zur Bewegung führen sollen) verunmöglicht. – Picasso dagegen löst das Naturobjekt zugunsten der Untersuchung reiner Formbeziehungen auf und erzielt damit neue Freiheiten wieder aber nicht von solcher Konsequenz und rhythmischen Einheitlichkeit (Synthetik) wie Cézanne und Derain.

d) Aus solchen Gründen konnten diese Maler das Zeitproblem nicht erkennen. – Erst durch die *synthetische* Lösung von Formbeziehungen, die *ohne* Naturanlehnung vielmehr auf einem polar-rhythmischen Anschauungsprinzip (mit allen Unterabteilungen der Rhythmik) beruhen, erkannte *Viking Eggeling* die Möglichkeit, rhythmische Vorgänge auch auf die Zeit

auszudehnen und erschloß damit das Gebiet einer neuen Kunst.

**II. Generalbaß.** Die „Sprache“ (Form-Sprache), die da „gesprochen“ wird, beruht auf einem „Alphabet“, entstanden aus einem elementaren Prinzip der Anschauung: Polarität.

Polarität als generelles Lebensprinzip = Kompositionsmethode jeder formalen Äußerung. Proportion, Rhythmus, Zahl, Intensität, Lage, Klang, Zeitmaß usw.

*Empirisch* als Kontrast-Beziehung der großen und kleinen Gegensätze; *spirituell* als Analogie-Beziehung der Dinge, die sich in einer anderen Sphäre wieder voneinander unterscheiden. Schöpferischer Wechsel und logisches Gleich und Ungleich im Gedanken des betreffenden Werks.

Der große Wille und das sichtbare Ziel dieser Arbeiten ist nicht in ihnen begrenzt.

Die ästhetischen Prinzipien des Alphabets zeigen den Weg zum Gesamtkunstwerk, und zwar deswegen, weil diese Prinzipien, deren man sich undogmatisch, synthetisch bedient, nicht nur für die Malerei maßgebend sind, sondern in gleichem Maße für Musik, Sprache, Tanz, Architektur, Schauspiel. Der Gedanke einer Kultur als die Totalität aller schöpferischen Kräfte von *einer gemeinsamen* Wurzel aus zu einer unendlichen, vielfältigen Form (nicht Addition, sondern Synthese).

**III. Definition von „Kunst“.** a) *Transzendente Definition:* Kunst = menschlicher Schöpfungswille. Als solches Organ des Individuums sich in einer transzendentalen Welt Sinn zu geben. (Über-individuelle = transzendente Bestrebung.) *Kunst*, dient der Verwirklichung einer höheren Einheit: der Idee des Menschen in der Menschheit: der Vollendung des Individuums in einer höheren Organisationsform. Das „Ganze“, die Menschheit, = Synthese des Einzelnen (konstruktives Prinzip).

Der Wille, dieses Ziel zu erstreben, ist eine ethische Forderung. *Ethik* beruht auf der Erkenntnis, daß wir einer vollkommeneren Existenz fähig sind, und enthält das Postulat solcher Erkenntnis nach zu handeln; – Forderung einer totalen Ethik (zum Unterschied von religiöser oder philosophischer Ethik) „auf Totalität hin“ zu handeln.

Das schöpferische Verhältnis zwischen dem Individuum und der dieses umfassenden Einheit, ist die Synthese; logisches Verhältnis, schöpferischer-nichtmathematischer Art. Eindeutigkeit des Vielfältigen, sinnvolle Beziehung der Kontraste in Analogien (polare Synthese).

Wenn an der Idee von einem totalen „Sein“ die menschlichen Schöpfungskräfte (sofern sie zur Synthese fähig sind) bedeutenden Sinn bekommen, so bildet die „Synthese“ das Merkmal transzendentaler Bestimmung.

Folge solcher Erkenntnis = Zucht dieser Kraft, die zur Einheit sämtlicher schöpferischen Äußerungen des

Menschen führt – Kultur.

b) *Praktische Definition*: Äußerste Ökonomie der Mittel. Nur eine wirkliche Disziplin der Elemente und elementarste Anwendung derselben ermöglichen es, darauf weiterzubauen. – Immer wieder zu betonen: Kunst ist nicht subjektive Explosion eines Individuums, sondern organische Sprache der Menschen von allererstester Bedeutung, und muß deshalb in seinen [*sic*] Grundlagen so irrtumsfrei und so lapidar sein, daß es [*sic*] als solche: als Sprache der Menschheit, wirklich benutzt werden kann. Es ist ein Irrtum, zu glauben, daß der Sinn der Kunst in der einzelnen Leistung beruhe, vielmehr stellt die Kunst selbst dem Individuum die allgemeine Aufgabe, *den* Teil seiner Arbeit, der dem Willen zugänglich ist, für den Bau und die Bereicherung gerade *dieses* Gedankens zu verwenden. Solche gleichsam wissenschaftliche Problemstellung ist weniger eine Hemmung des Intuitiven (auf dem künstlerisches Schaffen letztlich beruht), als vielmehr dessen elementares Mittel. Der Impuls ist zwar die Voraussetzung der Schöpfung, aber die Macht über die Elemente ist Bedingung, eine solche zu vollenden.

c) *Kritisches Verhältnis*. Da die Sprache der Psyche = (die Kunst) von einschneidenderer, weil nicht so gehemmter Wirkung für den Menschen ist, wie die Welt der Begriffe, gegen die uns das (mißbrauchte) Wort fast abgestumpft hat, so ist eine sachliche Art der Untersuchung und Unterscheidung – nicht sentimentaler Art all der Grundlagen der Kunstsprache von entscheidender Bedeutung für die kritische Beurteilung.

**Anhang.** Es ist zweifellos, daß das Kino als neues Arbeitsfeld der bildenden Künstler von Produktionen der bildenden Kunst schnell und stark beansprucht werden wird. Um so wesentlicher ist es darauf hinzuweisen, daß das einfache Nacheinander von Formen an und für sich sinnlos ist, und daß Sinn erst durch die Kunst (obige Definition) geschaffen werden kann. Für diese neue Kunst ist es absolut erforderlich, eindeutige *Elemente* zu haben. Ohne diese kann zwar ein (noch so verführerisches) Spiel entstehen, aber niemals eine Sprache.



# VII

## ANALYSIS OF THE FILM DIAGONAL SYMPHONY (SYMPHONIE DIAGONALE)

*Music. That was the key word. Music.*

*Anaïs Nin, The Journals of Anaïs Nin.*



My print of *Diagonal Symphony*, on which the following account is based, is reprinted from one of the prints which was made in Sweden in the 1950's from a copy in the possession of Hans Richter.<sup>1</sup> I am not quite sure whether Richter may have re-edited the print of *Diagonal Symphony* which Eggeling left behind on his death. Some splice-marks on the film suggest that this may have happened.<sup>2</sup> The original negative and the original print are probably lost.

*Diagonal Symphony* contains 7.356 frames.<sup>3</sup> When projected at the normal silent-film speed of 16 frames per second, it runs for 7 minutes and 40 seconds. (Stills see pp. 137–141.)

Describing or analysing abstract film means giving an account in words of a process which was never intended to be depicted verbally. What Eggeling aimed at with his compositions was to penetrate beyond tangible reality; his theme is a metaphysical one. In an analysis we also lose the film's basic element, the keystone in its conception – that is, its motion. That can never be recreated or reproduced in words. Words, like the stills from the film, are static. A film's continuity, the generation of forms, the process of creation, can never be experienced except at the actual moment of its projection. It is important to remember this, since the following description of *Diagonal Symphony* can do no more than list the form elements, movements, and directions which the film contains. Since the kinetic element is missing, therefore, the very essence of Eggeling's film is lost.

The following synopsis is divided in 40 brief sections. This is merely for reasons of expediency, since *Diagonal Symphony* is an organic whole. It starts out with a simple theme which develops, comes into focus, dissolves, and reappears in new forms. All this is enacted in time. There is logic and consistency in the process depicted. After seeing the film many times, one becomes aware of the sense of rhythm with which it is conceived: not the regular beat of a metronomic tempo – which would have made the film lifeless and monotonous – but constant variations and shiftings, transformations, reiterations of certain themes, repetition in reversed form, varying intervals between the sequences. *Diagonal Symphony* shows the ingenious creation and generation of forms, constantly rising and falling. The division into 40 parts follows the motifs which successively appear in Eggeling's film and recur intertwined with each other, motifs found in his scrolls *Diagonal Symphony I – IV*, *Diagonal Symphony*, and in the studies for these scrolls (see cat. nos. 131–165). Each part of the film is divided into sequences.

Viewing a strip of film can be compared to reading a music score: someone skilled in reading

scores can hear the music by following the written notes with his eyes. In the same way someone familiar with the medium of film can get an idea of the way *Diagonal Symphony* is conceived by studying the strip of film. One might try the experiment of having all the frames reproduced and thus make them serve as a score, as signs of what they stand for, i.e. movement, the dynamic element.

In *Diagonal Symphony* movement meets with counter-movement. Through the conflict in this dialectical method of composition new forms, new movements are generated, elements which together form a unity. Expressed schematically: thesis, anti-thesis, synthesis.

The complicated pattern of movement can be summarized as follows: the dominating direction of movement is diagonal, on one hand cutting across the surface of the image from left to right and from right to left; on the other hand also diagonally inwards from the surface of the image, and diagonally outwards from its depth. This movement, in which the form (the cut-out) seems to move away or come closer, is produced by moving it slightly in relation to the camera lens for each exposure (the film is made by the technique of single-frame exposures), or by varying the focus of the camera lens. While the film is being projected an effect of smooth, harmonious movement is produced. Horizontal-vertical movements are interwoven with the diagonal motion, the patterns are further developed and transformed, the rhythm of the sequences is changed. The forms and groups of forms cross all boundaries, attract and repel each other in continuous motion. They react to each other, are address and response in a continuous dialogue. The effect of two patterns simultaneously describing different movements in the picture has been produced by double exposure.

**Part 1.** 17 sequences. 495 frames, running time ca. 31 sec.

(Still see p. 137.)

This part starts out with a simple motif, a triangle-like form with a number of off-shoots. It is projected for one second during which it slowly vanishes. It returns twice, diminishes, grows larger. In the following sequences several new patterns of motion are added: a smaller, analogous configuration moves in the opposite direction: when the larger form disappears into the depth of the picture, the lesser one moves outwards towards the picture's foreground. The pattern of movement is further developed in this polar formation by the forms reversing every other time, while simultaneously their direction is varied by having them move diagonally inwards and outwards, upwards and downwards in the picture.



**Part 2.** 12 sequences. 211 frames, running time *ca.* 13 sec.

(Still see p. 137.)

This part has a quicker beat than the preceding one. Its theme is formed by a number of uncomplicated, perpendicular configurations moving diagonally upwards – downwards in the upper right part of the picture. They are continuously varied, change positions, are transformed and reversed. These linear configurations form a contrast to the more plastic aspect of the preceding and following forms.

**Part 3.** 32 sequences. 537 frames, running time *ca.* 33 1/2 sec.

(Still see p. 137.)

A motif consisting of an arched form, the perpendicular linear forms of part 2, and an arabesque-like configuration of three twisting, S-shaped lines starts this part. These forms are varied in seven sequences and reversed in the next six sections. Then, in the following nineteen sequences, the forms recur in specific, rhythmic repetition, the motifs being reversed either in one sequence or in groups of three sequences.

**Part 4.** 1 sequence, 45 frames, running time *ca.* 3 sec. (Still see p. 138.)

A segment of a circle, formed by parallel lines of varying length appears gradually, moves diagonally upwards towards the left and advances into the foreground of the picture.

**Part 5.** 3 sequences, 83 frames, running time *ca.* 5 sec. (Still see p. 138.)

A formation of merging segment of circle, arched form, and the initial, simple basic theme of *Diagonal Symphony* increases in size and diminishes in two sequences. In the third, and final sequence it slowly dissolves into two minute, scarcely visible lines.

**Part 6.** 2 sequences, 182 frames, running time *ca.* 11 sec.

(Still see p. 138.)

A semicircular form gradually fades out as the arched form moves into view in the first long sequence (6.5 sec.). The arched form slowly diminishes until it is reduced to a few rudimentary lines. In the next sequence the semicircle gradually emerges as the fragment of the arched form fades out. Finally the semicircle, too, slowly dissolves.

**Part 7.** 2 sequences, 233 frames, running time *ca.* 14 1/2 sec.

(Still see p. 138.)

In two sequences of almost equal length (116 and 117 frames), the twisting S-shape emerges, to fade out and be replaced by the arched form, which

gradually dissolves. In the second sequence this motif is repeated in reverse.

**Part 8.** 5 sequences, 486 frames, running time *ca.* 30 sec.

(Still see p. 138.)

A semicircular form gradually fades out as an arched form emerges to turn into an irregular linear formation. The second sequence starts with the same linear formation, after which the semicircular form appears; both motifs dissolve. This is followed by a brief sequence with a semicircular form which in ten frames emerges and fades out. The fourth sequence features the same configurations as the three preceding ones: the semicircular form fades out, leaving a diagonal line and arched form; the semicircular form reappears, finally to dissolve again. The final sequence starts with this form, which is replaced by an arched form and a twisting S-shaped form which disappears from view in a slight, thin, finely drawn curved line.

**Part 9.** 9 sequences, 322 frames, running time *ca.* 20 sec.

(Still see p. 138.)

A large S-shaped, twisting form, composed of six lines, facing right, is projected and dissolves. It recurs in rhythmic repetition in the following eight sequences: first facing left, then reduced to three lines facing right, left, left. In the sixth sequence it emerges reduced to two lines and facing left. In the final three sequences the S-shape, facing left through-out, consists first of one, then of two, and finally of three lines. The number of frames in the nine sequences is: 40, 40, 37, 35, 38, 38, 34, 30, 30.

**Part 10.** 2 sequences, 84 frames, running time *ca.* 5 sec. (Still see p. 139.)

A large, complex form (the principal motif of the scroll *Diagonal Symphony IV*), consisting of the basic theme from the beginning of the film, the twisting S-shape, and a number of arched forms, is projected and dissolves. In the second sequence the entire motif gradually appears in reverse and subsequently dissolves.

**Part 11.** 9 sequences, 533 frames, running time *ca.* 33 sec.

(Still see p. 139.)

Nine sequences show varying constellations of parts and fragments of the large main form: the twisting S-shape, arched forms, the basic theme from the film's initial sequence, circular configurations. They are reduced to lines and fragments of the original forms.

**Part 12.** 8 sequences, 162 frames, running time *ca.* 10 sec.

(Still see p. 139.)

In this part the motif consists of two semicircular forms. In the first sequence they are shown at rest, while during the next, brief sequence, consisting of nine frames (running a little over 1/2 sec.), they have advanced upon each other. The third sequence, six frames which pass at high speed, shows them at infinite distance from each other: the form at left has retreated far into the background. With the fourth sequence a more complex movement is introduced: the configuration at left moves diagonally outwards towards the right, while the one at right simultaneously disappears diagonally inwards towards the left. This is followed by a pause consisting in a reversal of the third sequence. The sixth sequence shows one form moving diagonally outwards towards the right as the other moves diagonally inwards towards the left. The seventh sequence shows one configuration far into the picture's background at left, the other in the picture's foreground at right. The last sequence repeats a diagonal movement and counter-movement; from the left outwards to the right and from right inwards to the left. The rhythm is based on the following number of frames: 19, 9, 6, 38, 6, 38, 9, 37.

**Part 13.** 9 sequences, 315 frames, running time *ca.* 19 1/2 sec.  
(Still see p. 139.)

The motif in all nine sequences is the simple basic theme of the film's initial sequence. They are all of almost equal length, i.e. about 2 seconds. The number of frames in each sequence varies between 32 and 38. Together they produce an impression of rhythmic variation in which the forms move diagonally inwards from and outwards to the surface of the picture. They are reversed: movement and counter-movement are produced when two forms simultaneously move in opposite directions in the picture.

**Part 14.** 8 sequences, 251 frames, running time *ca.* 15 1/2 sec.  
(Still see p. 139.)

In this part the first four sequences vary motifs from the large form (the principal motif) of the scroll *Diagonal Symphony IV*. Thereupon these four sequences are repeated in reverse in the last four sequences:

- 1 corresponds to 5
- 2 corresponds to 6
- 3 corresponds to 7
- 4 corresponds to 8

**Part 15.** 5 sequences, 202 frames, running time *ca.* 12 1/2 sec.  
(Still see p. 139.)

This part constitutes a culminating point in the film. Here the large form is projected in its full force. Five

times it emerges, powerful and dynamic, and fades out again. The configuration is repeated in identical form each time. The length of the sequences is: 41, 41, 39, 40, 41 frames.

**Part 16–26.**  
(Stills see p. 140.)

These parts constitute a rhythmic play of variations on the theme represented by the large form in part 15. Linear variations and transformations in part 16, 18, 20, 22, 24, and 26, alternate with brief sequences showing the large form in part 17, 19, 21, 23, and 25. Every such brief succession of images is a synthesis of the contents of the preceding sequence.

- Part 16. 1 sequence, 51 frames, running time *ca.* 3 sec.
- Part 17. 1 sequence, 41 frames, running time *ca.* 2 1/2 sec.
- Part 18. 5 sequences, 183 frames, running time *ca.* 11 1/2 sec.
- Part 19. 1 sequence, 33 frames, running time *ca.* 2 sec.
- Part 20. 1 sequence, 34 frames, running time *ca.* 2 sec.
- Part 21. 1 sequence, 39 frames, running time *ca.* 2 1/2 sec.
- Part 22. 3 sequences, 131 frames, running time *ca.* 8 sec.
- Part 23. 1 sequence, 33 frames, running time *ca.* 2 sec.
- Part 24. 1 sequence, 34 frames, running time *ca.* 2 sec.
- Part 25. 1 sequence, 39 frames, running time *ca.* 2 1/2 sec.
- Part 26. 7 sequences, 343 frames, running time *ca.* 21 1/2 sec.

**Part 27.** 10 sequences, 209 frames, running time *ca.* 13 sec.  
(Still see p. 140.)

In ten sequences the simple basic theme from the film's initial part and the twisting S-shape are elaborated, change positions, and are reversed.

**Part 28.** 8 sequences, 157 frames, running time *ca.* 10 sec.  
(Still see p. 140.)

In eight sequences, and in a dynamic, quick tempo, the basic theme is taken up again, with a semicircular form added to it. For every new sequence the motif recedes further into the depth of the frame and at the same time is reversed. The number of frames is: 35, 33, 12, 13, 22, 14, 14, 14.

**Part 29.** 13 sequences, 426 frames, running time *ca.* 26 1/2 sec.  
(Still see p. 140.)

In thirteen sequences the simple basic theme from the beginning of the film is varied in diagonal movements and counter-movements: a structure recedes into the depth of the frame, is met by a form moving towards us, fades out and returns in reverse conformation.

**Part 30.** 6 sequences, 106 frames, running time *ca.* 6 1/2 sec.

(Still see p. 140.)

In this part the theme from part 2 is taken up: small perpendicular structures move diagonally upwards and downwards. They appear here in the lower right part of the frame, as a contrasting form to part 2.

**Part 31.** 6 sequences, 218 frames, running time *ca.* 13 1/2 sec.

(Still see p. 141.)

In six sequences the simple basic theme is varied in regular rhythmic movements and counter-movements, is reversed, and returns. The number of frames in each sequence is: 36, 34, 36, 37, 38, 37.

**Part 32.** 8 sequences, 163 frames, running time *ca.* 10 sec.

(Still see p. 141.)

This part contains variations on the motif of part 12. Two semicircular forms describe diagonal movements outwards from or inwards into the frame, are depicted resting and transposed in a rhythm based on the following number of frames: 37, 8, 37, 9, 38, 6, 9, 19.

**Part 33.** 8 sequences, 140 frames, running time *ca.* 8 1/2 sec.

(Still see p. 141.)

The motifs are variations on the forms in part 28: the basic theme with a semicircular form. This theme is repeated in eight sequences, each time drawing nearer to our eye. At the same time the motif is reversed. The number of frames is: 13, 14, 14, 13, 13, 13, 31, 29.

#### **Part 34–39.**

(Stills see p. 141.)

These parts show permutations and variations of the large form which constituted the film's climax (in part 15) and is the key motif of the scroll *Diagonal Symphony IV*. Linear permutations in parts 34, 35, 36, and 38 alternate with sequences representing synthesis and conspectus in part 37 and part 39.

Part 34. 2 sequences, 184 frames, running time 11 1/2 sec.

Part 35. 1 sequence, 54 frames, running time *ca.* 3 1/2 sec.

Part 36. 2 sequences, 81 frames, running time *ca.* 5 sec.

Part 37. 3 sequences, 121 frames, running time *ca.* 7 1/2 sec.

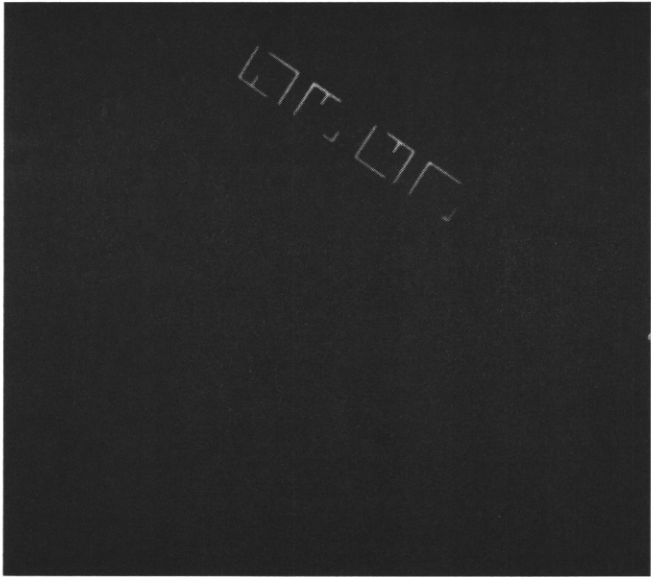
Part 38. 2 sequences, 246 frames, running time *ca.* 15 1/2 sec.

Part 39. 2 sequences, 82 frames, running time *ca.* 5 sec.

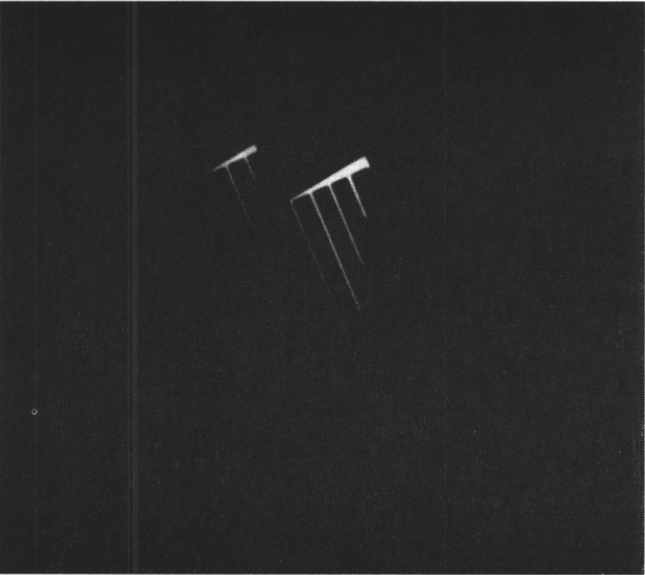
**Part 40.** 2 sequences, 67 frames, running time *ca.* 4 sec. (Still see p. 141.)

This constitutes the film's finale. In the first sequence we see the S-shape fading in. It consists of three curved lines twisting sharply to the right. In the last sequence the structure consists of six curved lines turned to the left. (Cf. fig. illustrating part 9.)

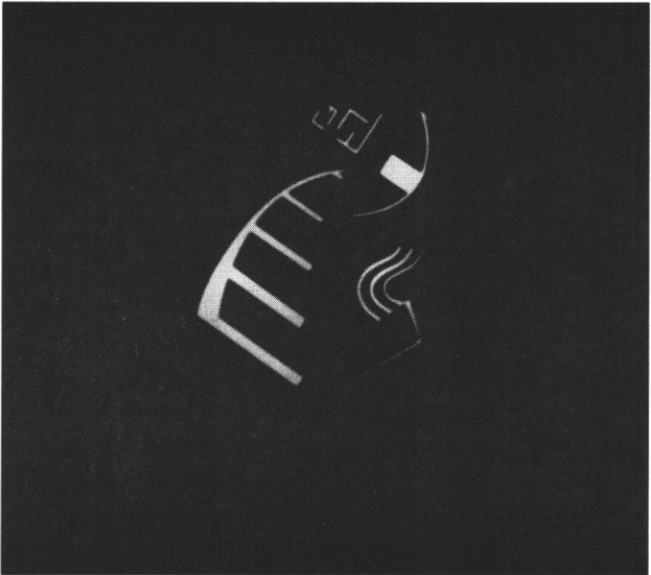
**Stills from Diagonal Symphony  
(Symphonie diagonale)**



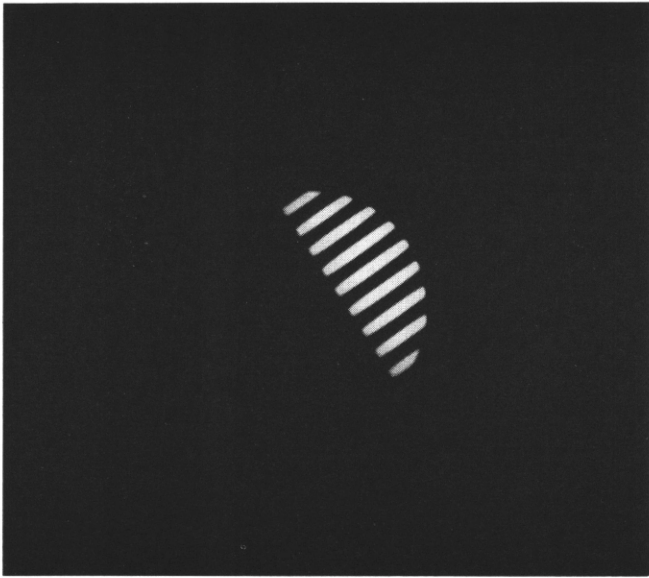
[Part 2.]



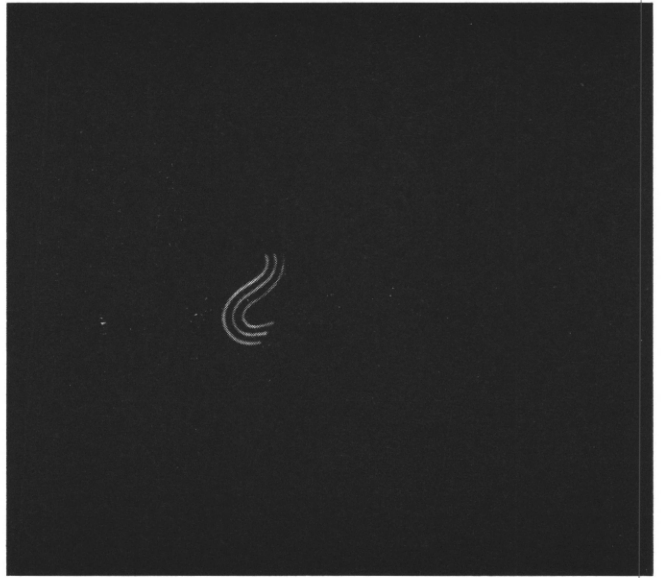
[Part 1.]



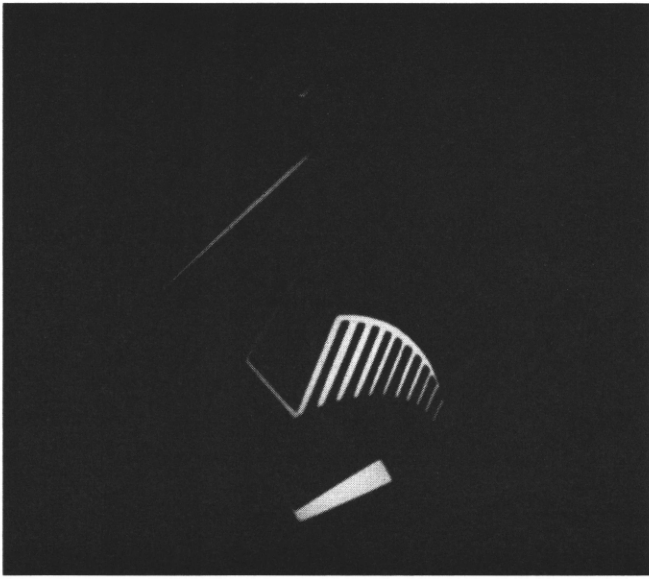
[Part 3.]



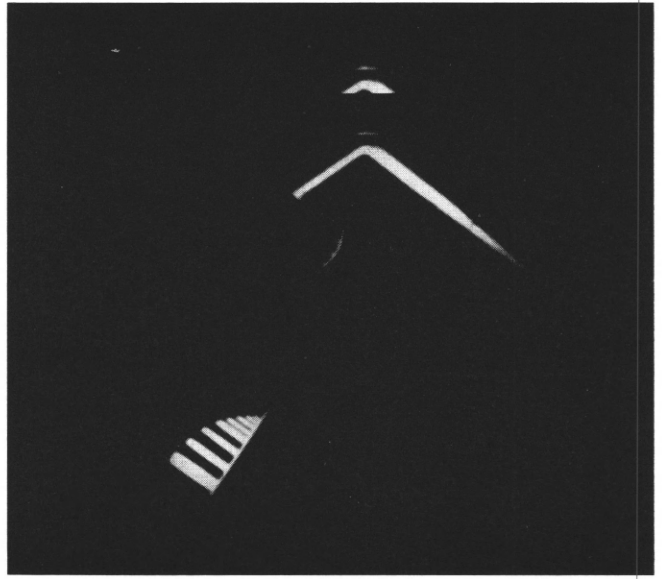
[Part 4.]



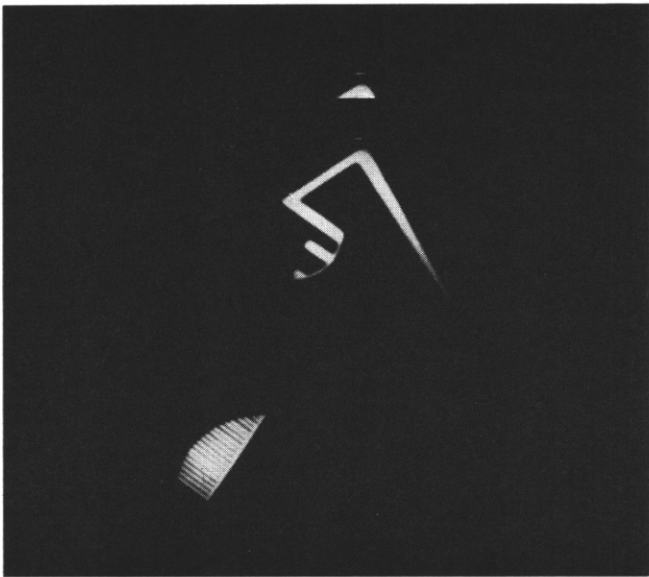
[Part 7.]



[Part 5.]



[Part 8.]



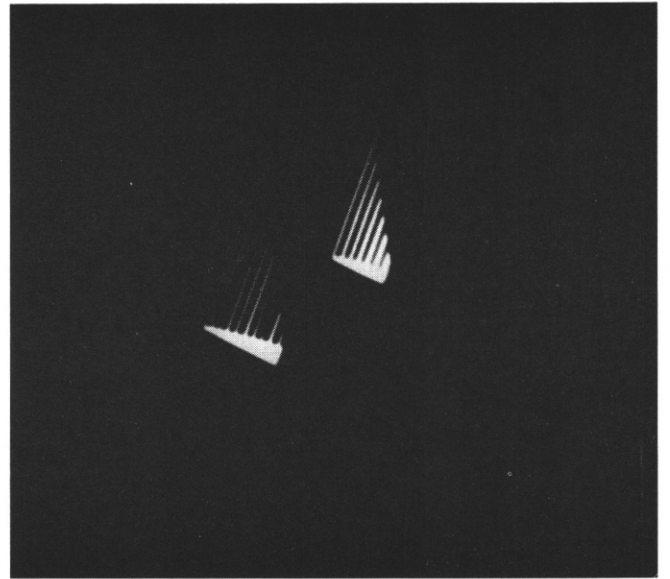
[Part 6.]



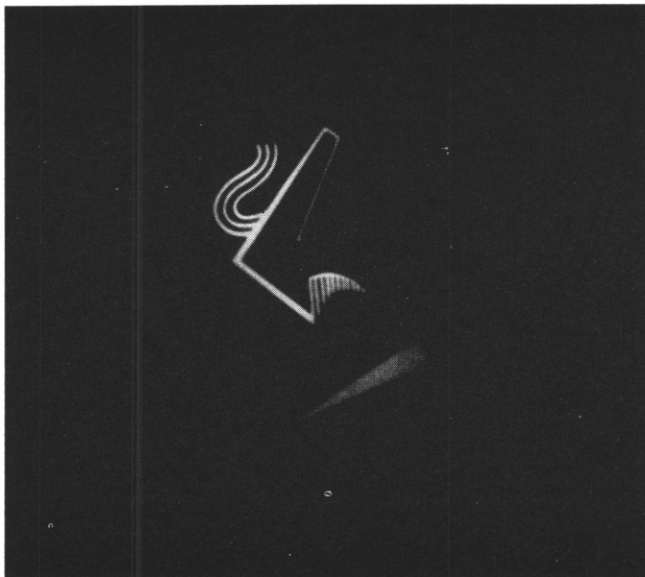
[Part 9.]



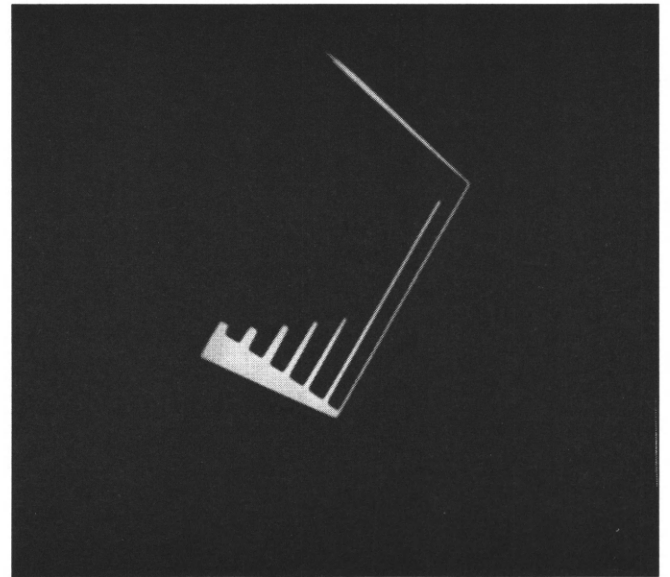
[Part 10.]



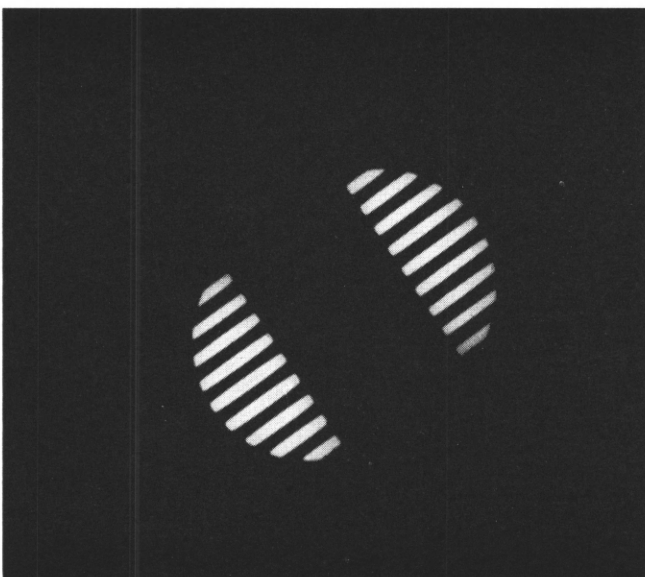
[Part 13.]



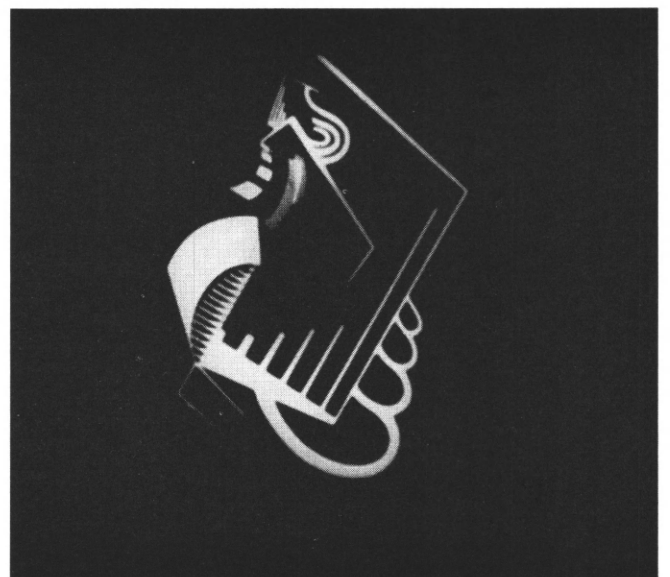
[Part 11.]



[Part 14.]



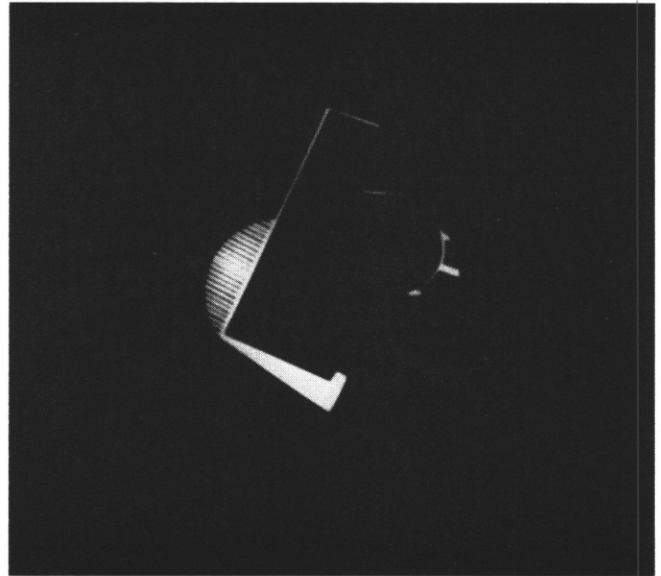
[Part 12.]



[Part 15.]



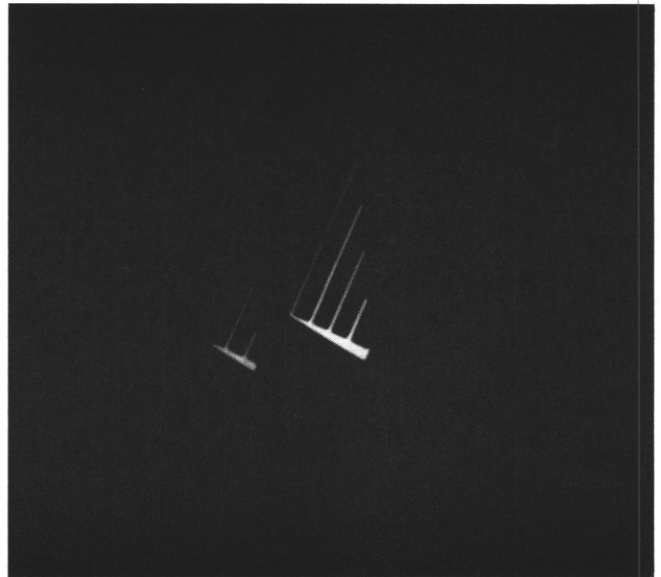
[Part 16–26.]



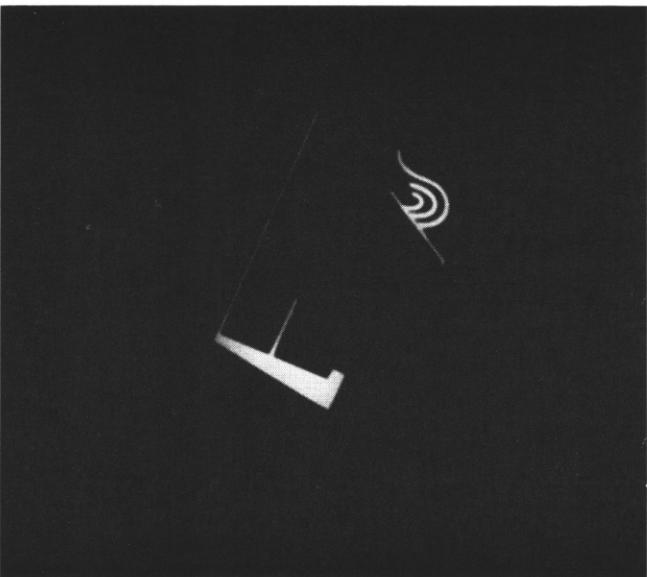
[Part 28.]



[Part 16–26.]



[Part 29.]



[Part 27.]



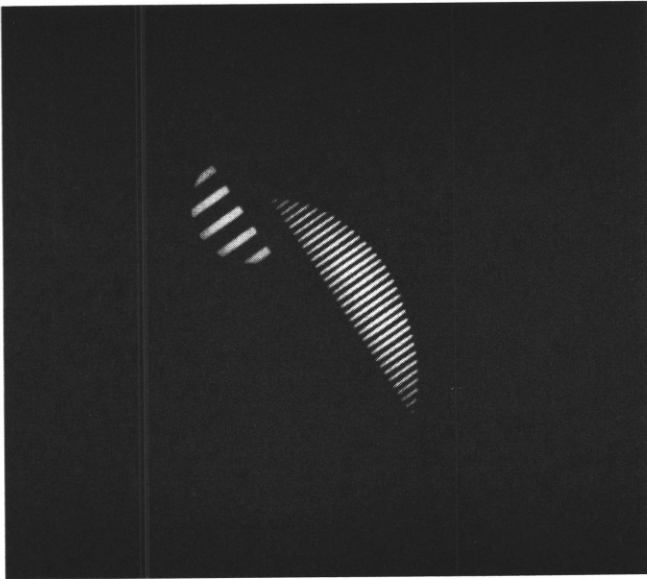
[Part 30.]



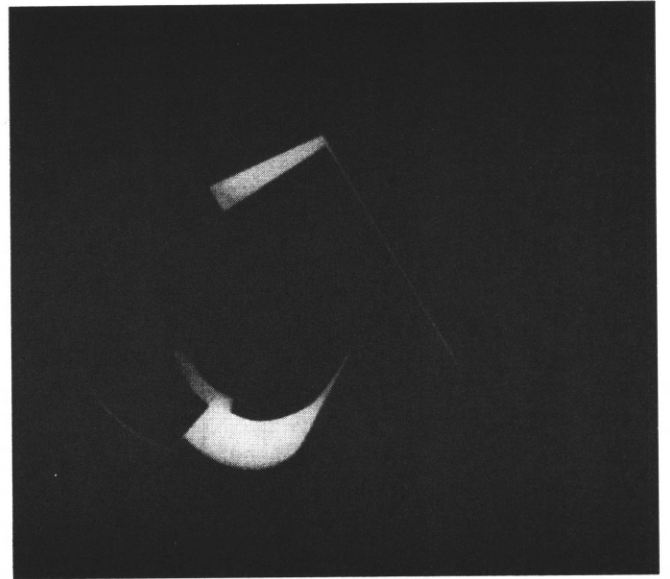
[Part 31.]



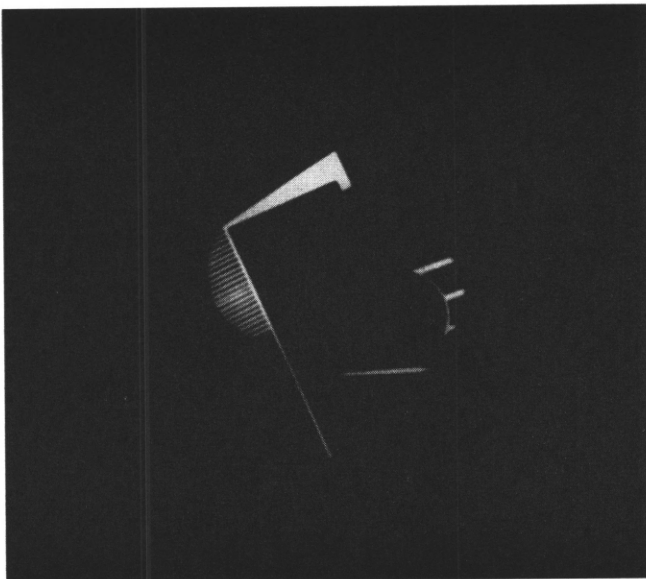
[Part 34–39.]



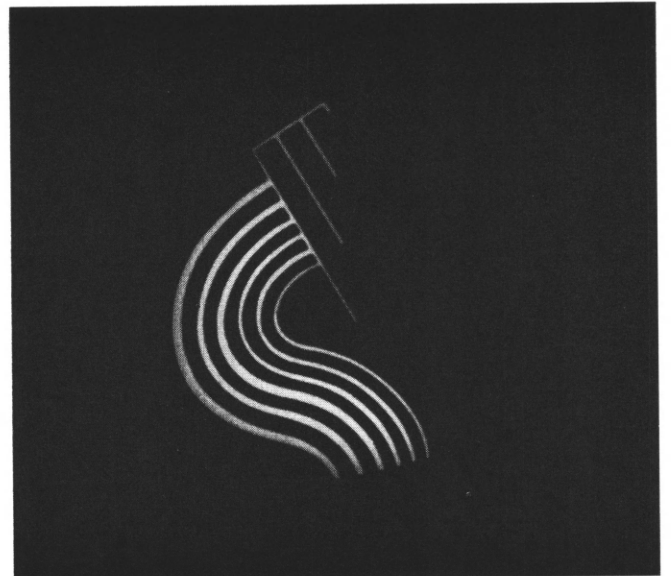
[Part 32.]



[Part 34–39.]



[Part 33.]



[Part 40.]





# VIII

## CATALOGUE

*La simplicité n'est pas un but dans l'art,  
mais on arrive à la simplicité malgré soi  
en s'approchant du sens réel des choses.  
La simplicité est complexité, et il faut être  
nourri de son essence pour en saisir la valeur.*

*Brancusi.*

List of major exhibitions including works by Viking Eggeling. Asterisk marks that exhibition collection included copies of Eggeling's scrolls executed after his death.

- 1916 **ZURICH**, Cabaret Voltaire, with the Dadaists
- 1919 **ZURICH**, Galerie Wolfsberg
- 1922 **BERLIN**, with the *Novembergruppe*
- 1923 **BERLIN**, *Sammlung Gabrielson Göteborg*
- 1926 **NEW YORK**, *The International theatre exposition\**
- 1928 **BERLIN**, *Zehn Jahre Novembergruppe*
- 1937 **BASEL**, Kunsthalle, *Konstruktivisten\**
- 1939 **PARIS**, Galerie Charpentier, *Réalités Nouvelles*
- 1941 **BASEL**, Kunstmuseum, *Viking Eggeling\**
- 1942 **NEW YORK**, New Art Center, *Masters of abstract art*
- 1944 **BASEL**, Kunsthalle, *Konkrete Kunst*
- 1950 **STOCKHOLM**, Nationalmuseum, *Viking Eggeling 1880–1925. Tecknare och filmkonstnär\**
- 1950 **LUND**, Skånska konstmuseum (Lunds Universitets konstmuseum), *Lundakonstnärer från äldre tid*
- 1951 **COPENHAGEN**, Galerie Tokanten, *Viking Eggeling\**
- 1953 **PARIS**, Galerie Denise René, *L'art suédois 1913–1953*
- 1953 **BASEL**, Kunstmuseum, *Zwanzig Jahre Emanuel Hoffmann-Stiftung 1933–1953\**
- 1953 **NEW YORK**, Sidney Janis Gallery, *Dada 1916–1923*
- 1958 **DÜSSELDORF** and **FRANKFURT AM MAIN**, *Dada, Dokumente einer Bewegung\**
- 1958/59 **AMSTERDAM**, Stedelijk museum, *Dada\**
- 1960 **ZURICH**, Helmhaus, *Konkrete Kunst. 50. Jahre Entwicklung*
- 1961 **AMSTERDAM**, Stedelijk museum, *Bewogen Bewegung\**
- 1961 **STOCKHOLM**, Moderna Museet, *Rörelse i konsten\**
- 1966 **STOCKHOLM**, Moderna Museet, *Dada lever – en utställning om en inställning*
- 1966 **ZURICH**, Kunsthaus, *Dada, Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum\**
- 1966/67 **PARIS**, Musée National d'Art Moderne, *Dada. Exposition commémorative du cinquantenaire\**
- 1966/67 **MUNICH**, *et alibi, Dada 1916–1966. Dokumente der internationalen Dada-Bewegung. Eine Ausstellung des Goethe-Instituts zur Pflege deutscher Sprache und Kultur im Ausland e. V. München*
- 1968 **STRASBOURG**, *L'Art en Europe autour de 1918.*

## Introduction

This catalogue contains data about 165 of Eggeling's works which I have been able to trace and which were accessible to me.<sup>1</sup> With the exception of 18 of these works, they all derive from the collection which Eggeling left behind on his death in Berlin in 1925. (See section *Viking Eggeling's posthumous collection*, pp. 58–59.) This posthumous collection has subsequently been scattered through Hans Richter's depositions, donations, and sales. The works by Eggeling known to be in existence today are distributed over the following collections:

Kunstmuseum, Basel, collection deposited by Hans Richter  
Kunstmuseum, Basel, collection deposited by Mrs. Maja Sacher  
Kunstmuseum, Basel, collection deposited by Mrs. Strohl  
Kunstmuseum, Basel, Emanuel Hoffmann-Stiftung  
Yale University Art Gallery, New Haven, U.S.A., collection deposited, alternatively donated by Hans Richter  
Nationalmuseum, Stockholm  
Moderna Museet, Stockholm  
Musée National d'Art Moderne, Paris

In addition there are some works owned by private collectors in France, Switzerland, Sweden, and Portugal.<sup>2</sup>

The entire collection at the Yale University Art Gallery is excluded from this catalogue, with the exception of six works, nos. 6, 7, 13, 21, 85, and 123–124, which I have been able to reproduce from other sources. The reason is that I was barred from access to this material, since the Yale Art Gallery had agreed to accept this donation from Hans Richter on conditions stipulating that:

“ . . . nothing can be photographed or published without the express permission of Mr. Richter. . . . ”<sup>3</sup>

The collection at the Yale University Art Gallery includes 100 works by Eggeling: 2 oil paintings, 1 oil sketch, 1 scroll drawing, and 96 drawings and sketches.<sup>4</sup>

So far as is known, Eggeling never dated any of his works, and in only two cases is known to have signed them (see nos. 123–124, 133).

One drawing (no. 126), contains a dedication by Eggeling to one of his nieces, Mrs. Ingeborg (Lalli) Dundas. One oil-sketch (no. 5), has been dated by its present owner, Mrs. Nora Boëthius (another of Eggeling's nieces), who was present when he painted it during one of his visits to Sweden. No. 4, a portrait of Viking Eggeling's nephew Sigurd Dundas, has been dated by the latter's wife.

So far as is known, Eggeling has given titles only to

the following works: *Basse générale de la peinture. Orchestration de la ligne* (no. 120)<sup>5</sup>; *Basse générale de la peinture. Extension* (no. 128)<sup>6</sup>; *Horizontal-vertical Orchestra II and III* (nos. 123–124); *Diagonal Symphony* (no. 133), and the models for the works forged after his death, *Horizontal-vertical Orchestra I* (nos. 121, 122), and *Diagonal Symphony I–IV* (nos. 131, 132).

In assembling this catalogue I have in most cases used the title given to a particular work in the cited sources. In a few cases, though, I have felt justified to change titles that were inadequate, incomplete, or incorrect. This applies for instance to nos. 6, 7, 14, 94, 121, 122.

In all other cases I have given titles to Eggeling's work myself. I have tried to make these titles short and descriptive.

Since the conditions for photographing have not always been ideal, part of the material reproduced here is of poor quality; this applies for instance to nos. 134–157, and nos. 159–164. In 1940–41, when the Eggeling exhibition at the Kunstmuseum in Basel was being arranged by Professor Georg Schmidt in collaboration with Hans Richter, part of Eggeling's posthumous collection was marked with the stamp *Viking Eggeling-Nachlass*, (e.g. no. 27). The inscription *Sacher No. . . .* on eight of the drawings included in the Sacher collection was made when Mrs. Maja Sacher deposited them in the Kunstmuseum in Basel, (e.g. no. 111).

When not stated otherwise, annotations on his works have probably been made by Eggeling himself. When not indicated differently, the material is pencil on paper. The measurements are in centimeters, height × width.

The grouping of the material is based on stylistic criteria, which means that works sharing certain characteristics of style have been grouped together. Drawings with figure and animal motifs, however, a still-life and a kitchen interior, as well as drawings copied from works by other artists, have been assembled in separate groups. Paintings have been assembled in a separate group, too.

By far the greater part of the drawings and studies by Eggeling still in existence consists of landscapes. After this, his production is dominated, numerically speaking, by sketches containing studies of abstract form. Only a few paintings have survived, which are insufficient as a basis for evaluating Eggeling's contribution as a painter.

Since there are huge gaps in this catalogue, it should be regarded as a mere embryo. In addition to the material at the Kunstmuseum in Basel presented here, there are some 50 more sketches by Eggeling at this institution. In the years to come works by Eggeling owned by private collectors will in all likelihood come to light, as well as reproductions of his work and data

in catalogues and reviews which have escaped my notice.

The catalogue's first section (nos. 1–120) contains reproductions of paintings, one lithograph, drawings, and sketches, as samples of Eggeling's production approximately up to the period in which the scroll drawings were created. The latter section (nos. 121–165) contains reproductions of the scrolls *Horizontal-vertical Orchestra I–III*, *Diagonal Symphony I–IV*, *Diagonal Symphony*, and studies for these works.

## 1. Paintings (cat. nos. 1–12)

*Landscape with Church on Hill, II* (no. 1), is painted in tones of brown and ochre (the hill in foreground); the smooth, rhythmic hills in the background pass into a warm yellowish red contrasting with the cold blue and grey values of the sky, and with the church, painted in yellow with touches of dark red. The picture is stratified in several levels: the foreground (stone formations and greenery) forms a ramp for the viewer. One gazes into a room with disciplined and stylized forms. The picture is static, closed. The elements of the composition have a robust and powerful strength, emphasized by continuous, unbroken lines and by groupings of rhythmic units: diagonal lines and arcs. The paint is laid on with diagonal, parallel brush strokes in a technique reminding of Cézanne and Derain.

The little study with similar motif (no. 2), has a stringent composition and pure tones: ochre, brown, black, green, in the landscape, in fresh contrast to the clear blue tone of the sky. The church is depicted in white and red.

*Sacré-Cœur* (no. 3), probably one of a number of paintings produced by Eggeling during his Paris years, shows a view of the church in an airy, Impressionist style: streaks of ochre in the foreground, the greenery is tinged with blue which passes into warm yellow in the group of houses and is toned down to a lighter nuance in the church. The sky has a pale blue tone with diagonal streaks in the same hue as the church. (Description based on colour photograph.)

The portrait of Eggeling's nephew *Sigurd Dundas* (no. 4), is executed in a rather stiff and rigid style – this applies in particular to the depiction of the figure in a dark grey with touches of brown. The face and hands are depicted in a freer style; the features are rather delicately chiselled. (Description based on colour photograph.)

In the summer of 1922, during a visit to Sweden, Eggeling made an oil sketch (no. 5), showing a motif from his relatives' summer cottage at Skälderviken in the south of Sweden. It has a fresh directness and, unpretentious though it is, is proof that nature study had not lost its interest to Eggeling; it was precisely during this period, as we know, that he was intensely preoccupied with his experiments for a film on the theme of *Horizontal-vertical Orchestra*. The house in this little study is painted in dark red, the greenery succulent; the tree in front of the gable has touches of pinkish lilac, like a fruit-tree in blossom. The sky is painted in a washed, blue-grey hue. The ground at right is done in warm tones shifting from red to yellow and orange, at left in lighter values streaked with lilac.

*Landscape with Contrasting Tree Forms, II* (no. 6), has a colour-scale spanning a fairly broad register: the hills in the foreground are a sharp green, passing into cobalt blue, the crowns of the trees are a somber bluish black, the group of houses is done in a monochrome scale of grey tints, while the sky is reddish brown. The composition is based on contrast in colour and motif: the verdant tree in the foreground is in contrast with the withered tree at right. Possibly Eggeling has been influenced by Derain's early Cubism in this painting. (Description mainly derived from *Cat. Gutekunst & Klipstein*, p. 19.)

*Landscape with Factory by Lake, II* (no. 7), is composed of vertical and diagonal elements in the foreground and background (trees and hills), which form a counter-balance to the verticals and horizontals of the house structures in the middle distance. The colours are dissonant: green, lilac, light ochre, blue. The rocks and verdure in the foreground are reminiscent of Henri Rousseau's stylized landscapes. (Description derived mainly from *Cat. Gutekunst & Klipstein*, p. 19.)

A small painting at the Moderna Museet in Stockholm, *Bare Tree and Gable, II* (no. 8), is executed in the grey-scale of the Cubists. There is a gentleness, an openness, and fluidity in this landscape which suggests that Eggeling has also been influenced by Cézanne. The motifs are not as sharply delimited, as isolated from each other as in the preceding works, even though this composition, too, is based on some contrasting motifs: the two diagonal lines in the foreground and, as antipoles, the vertical strokes in the tree and the house structures. The brushwork is characterized by parallel, short and energetic strokes running diagonally.

Two paintings at the Kunstmuseum in Basel, a town scene (no. 9), and a nude (no. 10), correspond in

technique with the landscape at the Moderna Museet. Both motifs, *Street with House, Trees and Stone Wall*, and *Seated Nude Bathing Her Feet*, are shown in bird's-eye view. We gaze down in a clearly defined and delimited room, in which the essential object is not the depiction of a certain scene or situation, but to create movement through the organization and grouping of the composition's elements. The illusion of depth in the picture is emphasized by the articulate volume of the structures, plastically elaborated by large, continuous planes oriented towards the centre of the picture.

In two subsequent paintings, *Abstract Composition, I* and *II*,<sup>7</sup> (nos. 11 and 12), Eggeling reverts to this theme of movement and reduces it to its basic elements in stringently constructed compositions. So far as we know, these are the only surviving paintings by Eggeling in which he has discarded every figurative element; they were probably painted some time between 1915 and 1920. They give the impression of a complex, but clear organization of the surface of the picture, and convey a pregnant tension between line and volume. Both paintings have an expansive force, a clearly articulate dynamic pattern, in which the movement is escalated step by step from the lower edge of the canvas by diagonal structures. The diagonals are balanced by smooth arcs and circle segments of compact and concentrated form. Bearing verticals and resting horizontals stabilize the composition.

## 2. Drawings and sketches, and one lithograph (nos. 13–120)

As a black-and-white artist Eggeling presents a more complete picture than the one we have of him as a painter. He used his pencil as an instrument for noting down his experiences, a tool of rich and shifting expressive possibilities. His observations are formulated in a distinct style. It is the rhythm in the landscape which interests Eggeling. In due course this rhythm is crystallized into a number of definite themes, which are divested of all that is inessential, and with great economy of means manage to give the picture a maximum of expression and concentration.

The first group of drawings (nos. 13–24), is characterized by a contrasting effect between line and substance. The structure of the landscape is indicated by curving, sweeping lines (hills, mountains, roads, fields). A keynote are the vertical or round forms of

the trees, which serve as perpendiculars or axes in the picture. The black is forceful, moulding forms which often lack outlines and acquire their shape from the hatching. In some of the drawings (nos. 14, 16, 17, 21, 24), trees and bushes are worked out in a static, hermetic style suggesting influences from Henri Rousseau (cf. also no. 108).

In the next group (nos. 25–55), Eggeling exploits line and values in a sensitive manner, at times with a facture reminiscent of van Gogh (no. 28).

In several of these sketches one or more trees in the centre or edge of the picture dominate the scene; round this motif the other elements of the composition group themselves, (e.g. nos. 30, 32, 35, 53, 54). *Group of Trees* (no. 29), is a good example of Eggeling's facture. In compact and condensed form it shows several of the characteristic features of his draughtsmanship and, despite its small dimensions, presents an almost monumental impression. Other sketches in this group, such as *View of Church, Village, Hills and Mountains* (no. 39), show mountain chains and hills as large, dominant structures, hovering over groups of houses clustering below, compressed by the weight of the landscape. Sometimes the same motif is treated in several sketches, as in nos. 42 and 43, *Woodland Scene with Group of Houses, I and II*, where the wide view and the soft, light tone of grey of the first sketch, in the second one has been replaced by a view concentrating on a section of the motif, worked out in a more forceful manner.

*View of Church and Houses* (no. 45), shows a group of houses whose slanting roofs create an irregular rhythm of hatched squares. In some of his sketches Eggeling has used a tremulous, thin line which almost escapes the eye (nos. 49–50, 51). The same delicate pencilling also marks the next two sketches (nos. 52, 53). The last sketch in this group, *Landscape with Fir-Trees and Mountain* (no. 55), is done in pencil and Indian ink. It is executed with a simplicity and concentration which provide a good illustration of Eggeling's skilful draughtsmanship.

A light, Impressionist touch characterizes the next group (nos. 56–74). The contour is strongly marked, but otherwise these sketches are executed in thin line, in some of them so fragile that it does no more than suggest a form, perceptible as a light pulse, a lyric, soft tone. Hatching is used only rarely, to accentuate a particular form.

In no. 72, *Study of Trees and Mountain Landscape*, the landscape has been divested of most of the figurative elements; what remains is really only a

structure, a construction hinting at the bearing and resting elements of the organic forms.

The next section (nos. 75–81), presents an ornamental and in part strictly stylized imagery. In some of the sketches the forms are drawn in Indian ink and stand out in bare, sharp outline against the light paper. In some motifs, e.g. the trees in the foreground of *Woods, Church and Village* (no. 79), the stylized treatment has been driven to the point where they are perceived as a pattern on a level surface, and not as organic, plastic forms. In *Trees in Landscape with Hills* (no. 80), this stylized treatment has been combined with a symmetric grouping of the compositional elements that gives the landscape a peculiar, fixed rhythm.

In the next group (nos. 82–91), the volumes acquire their shape from the hatching: light and shade emerge, fade away, and are intensified again. Eggeling explores all possible variations and shades of pencil drawing to the full; his technique is fluent and sure. The forms have no linear definition, they are bulging with pressure and counter-pressure, demanding space. They are constructed in large, unbroken planes. All elements of the composition are subjected to one coordinating idea, the same basic conception which activates the whole scene. What Eggeling has seen in the landscape, the selection of forms he has reproduced in his drawings, is given rhythmic expression in vertical, horizontal, and diagonal elements in which the hatched volumes are perceived as pauses, resting points, as in *Houses and Trees* (no. 87). Alternatively he creates a movement inwards into the picture through different planes of rounded forms resembling segments of circles, e.g. *Trees and Hills* (no. 89).

In the next group of sketches, which have figure motifs (nos. 92–103), the first four, *In the Trench, Soldier Borne on Stretcher, I and II*, and *Portrait (Half-Length) of Man*, have certain traits in common with the group described above (nos. 82–91). *In the Trench* has a severe monumentality; stylized forms which divide the surface into sections and are coordinated within each section by a common direction of movement: at left in the picture an oblique upwards movement, which at the bottom is crossed by a diagonal going inwards, and at the top by a horizontal form resting on a vertical. The remainder of this group includes a number of portrait studies, of which no. 97 may be studies for a selfportrait. Of the two sketches of seated women (nos. 98, 99), the latter is probably a study for a painting. The upper left of the sketch is divided into sections where Eggeling has noted the colours he intended to use, e.g.: "froid zone jaune chaud, froid ocre jaune", etc.

*Two Studies of Women and Woman Reading* (nos. 100, 101), have a sensitive, lyric, and fragile tone: the thin, delicate line in a simple, clear manner gives volume to the resting figures. The last two sketches, *Girl and Ivy* and *Convalescents* (nos. 102, 103), are drawn in a rigid, stiff style; the figures lack the plasticity marking the other figure studies.

*Studies of Dog and Cat* (no. 104), show some hastily jotted down instantaneous studies and a small drawing executed in a naturalistic style. This exact reproduction is even more pronounced in the study *Flowers in Vase* (no. 105). The details are drawn with an intimate realism which recurs in *Kitchen Interior* (no. 106), in which the line is the expressive element.

Eggeling occasionally copied works by other artists in his drawings. This catalogue contains three examples of this (nos. 107, 108, 109); after Hans Holbein the Younger, *Jakob Meyer zum Hasen. Burgomaster of Basel*; after Henri Rousseau, *Vue du Parc Montsouris*; and after the German artist Wilhelm Morgner, *Der Ziegelbäcker*.

Five drawings (nos. 110–114), illustrate a gradually increased reduction of the elements of composition, a simplification and condensation into only a few forms. *Mountain Landscape* (no. 110), may possibly be a preliminary study for a painting; the annotations “*Hell auf Dunkel, dunkler auf Hell*” suggest that this may be so. *Studies of Rocks and Trees, I* (no. 112), consists of a number of cut-outs and detail studies of landscapes, in which the reproductive and figurative element is retained, but has been reduced to rhythmic elements: soft, undulating wavy forms contrasting with vertical lines. *Studies of Rocks and Trees, II* (no. 113), which consists of six sketches, is furnished with an annotation giving some examples of the transformation of structures in the picture: *caractère accentué* in one case, *modifié* in the other. The last study in this group is a sketch of some rudimentary forms in a style tending towards abstraction; *Studies in Form* (no. 114).

In three abstract studies with annotations (nos. 115, 116, 117), Eggeling analyses the basic character of the forms, their elements, and experiments with various possibilities of line in a number of rough outlines and sketches. These studies are an important stage on the road to the synthesis and unity marking his subsequent scrolls *Horizontal-vertical Orchestra I–III*, *Diagonal Symphony I–IV*, and *Diagonal Symphony*. Probably these studies, together with Eggeling’s sketches in his posthumous notes (see pp. 107–124), are the archetypes of his form alphabet. Eggeling investigates the graphic and plastic qualities of line and volume. The first of these studies (no. 115), he has provided with

the superscription “*Begrenzungen mit Linien*”. These graphic forms express polar opposites, thesis and anti-thesis. From these and analogous signs Eggeling would select certain combinations and arrange them as one arranges the letters of an alphabet into words and phrases. The following sketch (no. 116), also shows such non-figurative forms, a restless search for new possibilities of communicating a message. The accompanying text shows a schematic arrangement of polar concepts. The will to organize the elements of composition by contrasting pairs is also evinced by the next study (no. 117), in which the text illustrates a similar relationship. *Übergang vom Organischen zum Anorganischen* (no. 118), depicts some Expressionist signs in a free, twisting conformation which has been combined with horizontal and vertical elements; they may possibly be early outlines for his scrolls *Horizontal-vertical Orchestra I–III*. It is evident that Eggeling has come far on the road towards the elimination of visualized space which characterizes the next two works, a pencil drawing and a lithograph (nos. 119, 120). Both depict the same motif. The drawing bears the annotation “*Aus dem Generalbass der Malerei. Abteilung: Orchestration der Linie. Thema: Rhythmus Vor – Zurück*”. The lithograph, which was printed in 1919 in the review *Dada*, nos. 4/5, is one of the few works which Eggeling himself published (cf. also no. 128). This motif shows how he has freed himself from the figurative element. The composition is severe, stringent. The lines are played against each other like instruments in an orchestra, in a continuous dialogue. At left two horizontal-vertical configurations are directed inwards towards the right of the picture. In the centre we see circle segments describing a movement directed towards the left. Round is opposed to straight, horizontal to vertical, large forms to small ones. The forms have a direction, they express movement and counter-movement in a pendulating interaction.

### 3. The scrolls *Horizontal-vertical Orchestra I, II and III*, and studies for them (nos. 121–130)

In the section *The Eggeling scrolls* (pp. 59–68), I have given an account of the complicated circumstances surrounding these keystones in Eggeling’s production. Since the original of *Horizontal-vertical Orchestra I* has probably been lost, the following description will refer to the copies of Eggeling’s work which were made after his death (nos. 121 and 122). In the chapter on Viking Eggeling’s film experiments, on p. 50, Ludwig Hilberseimer’s description of this scroll in *MA*, nos. 5/6, 1923, is



quoted. There can consequently be no doubt that the copies are made from an original work by Eggeling. Compared to the subsequent works, *Diagonal Symphony I–IV*, *Horizontal-vertical Orchestra I* can be said to have a static character; the movement which it expresses is monotonous and regular. The first seven stages of the drawing illustrate a process which does not leave room for transformations, interruptions, or any dynamic process. Horizontals and verticals constitute a system of coordinates making for balance and harmony, a static source of power. The dominating element is the large vertical. It dominates the composition as a simple monolithic form placed in relation to other, contrasting elements: a wave motif and a number of horizontal lines. A hermetic, introvert form against elongated, expansive forms.

The main theme, the darkly hatched vertical, is likewise placed in contrapuntal relation to the other verticals, starting in the third stage. Throughout the scroll an interaction takes place between polar opposites, on one hand expressed in values by a stronger or weaker shade of black, on the other by the positions of the two basic motifs, the horizontals and the verticals, and their relation to each other. The forms function as instruments in an orchestra.

The process reaches its climax in the eighth stage: all themes are interwoven, verticals, horizontals, wave motifs, in a composition of clarity and precision. In the last four stages (9th–12th), the dominating element is first constituted by the wave motifs in large, enclosing arcs providing an illusion of space and tension. After that the horizontals draw near in large, black ribbons, while wave motif and vertical have been pushed upwards. In the next but last stage we see an ingenious construction of verticals in the lower half of the picture, and above them the other motifs fading away in weaker tones. The composition ends in a repetition of the basic forms of the preceding stage, in which the black vertical marks a converging climax: a huge, reversed version of the main theme. Like a strong, high note, it marks the end of the composition.

In the following two parts of the same work, *Horizontal-vertical Orchestra II* and *III* (nos. 123–124), the hierarchy between the elements of the composition has been levelled out. In each of the two drawings we see a homogeneous process enacted, in contrast to the first part's twelve stages in continuous succession and a marked tempo.

Nuances and gradations serve also here (nos. 123–124), to indicate the value and significance of a particular form. The central motifs of part I are repeated in part II: verticals, horizontals, wave motifs. They have here taken shape as an organic unity and form an unbroken, extended composition with the darkly hatched wave conformation as its centre. The picture starts out with a softly shaded section, followed by a

series of thin, slender vertical forms which grow in size as they approach the centre of the picture, finally to end in a strongly marked vertical turned towards the central wave motif. At right the same forms are repeated, but now transformed into horizontals, drawn in soft shades. They lead the action on to the next part, where the vertical returns in the same position as in part II. Following this the picture shows a series of plastically elaborated, rounded forms, dense and black, which fade into soft grey shades. They form a central point in the picture and can be seen as an analogy to the dark wave form in part II.

A three times repeated vertical form shifting from black to grey fades away and is followed by some hatched parts. The final motif consists of six slight vertical lines, ending in a short diagonal stroke at the top. This scroll is marked by a quiet harmony and balance. The composition lacks dramatic tension, but has strength and sensitivity.

In all likelihood some of the sketches in the chapter of Eggeling's notes entitled [*On composition. On criticism.*] (pp. 107–121), must be regarded as rough outlines for *Horizontal-vertical Orchestra*. Here Eggeling examines the interaction of lines and volumes; he places the various forms of the composition in a continually shifting polar and analogous relationship. These geometric and abstract forms and signs are probably derived from organic forms – that is, from the volumes, the rhythms, and the linear effects which Eggeling observed and depicted in his landscape sketches.

In the studies and sketches which preceded the scrolls he was to free his forms more and more from figurative and associative elements, until in these large drawings he finally discovered a mode of expression divested from all similarities with an identifiable external reality, in which the pure, abstract form portrays a process from which every material suggestion has been eliminated or transferred to a metaphysical level. In this process of movement the visual reproduction of space is suppressed.

The studies (nos. 125–130), are links in this chain, fragments of Eggeling's thorough-bass for painting. The lithograph (no. 128), was published by Eggeling in *Dada*, nos. 4/5, 1919, under the title *Basse générale de la peinture. Extension* (cf. also no. 120).

## 4. The scrolls *Diagonal Symphony I–IV*, *Diagonal Symphony*, and studies for them (nos. 131–165)

With regard to *Diagonal Symphony I–IV* (nos. 131–132), we must also rely on copies made after Eggeling's death. This work depicts a rising and falling movement, a weightless condition. The substance is broken up, nothing is static, all forms have a direction in the composition.

The scrolls are divided into phrases, like a musical work. The first phrase, or part (no. 131 I), starts out with a simple triangular form, a basic theme which in the first stages is projected in groups of two: a thrice repeated theme which gains in strength each time. From the seventh stage the same basic theme is then repeated three times in increasingly complex form, with arched forms and circle fragments added to it. Each time the touch is changed. The studies for the 7th–9th stages (nos. 143–144), bear the annotations "a schwächer" and "Crescendo"; and "a schwach"; on the sketch for the following study (no. 145), we find the note "8b schwach". After this the basic theme is repeated, this time in fading, reduced forms with a twisting, softly curved ornament, four times repeated in the first figure, then gradually fading. In the next but last conformation the basic theme and the twisting S-shape are taken up again, until they are finally caught up in a counter-movement: a reversed, thrice repeated arabesque.

The second part (no. 131 II), starts out with a softly arching form in combination with a circle fragment, made up of parallel lines. The lesser form returns in staccato three times, after which it is included in the large, composite formation where two opposed arched shapes form a rest, a final chord. The lesser form appears again in a darkly shaded tone in triplicate form at the lower edge of the picture. The finale is represented by an opposed configuration of the two arched forms, intricately interwoven with all the preceding motifs.

The third part (no. 131 III), starts out with the twisting S-shape, thrice repeated in a crescendo. It is replaced by a large arched form, to return again in a soft shade, and is followed by diagonal forms repeated three times. In rhythmic alternation, subsequently, arched forms, S-shapes, and diagonal figures return, to end in the circle fragments turned to face each other, like a burst globe.

In the fourth and final part (no. 131 IV), the dynamic element is strongly emphasized: the basic theme from the first part forms the centre of a large, dominating formation, a powerful chord interweaving the elements of the composition's preceding parts. This chord is struck up three times, after which it is replaced by a

thrice repeated diagonal variant of the simple theme which set off the first part, to return three times in reversed shape in a monumental conclusion of the scroll. This finale contains an extraordinary force, which was to find even stronger expression in the film *Diagonal Symphony* through the organic succession of images produced by the film strip in a process of continuity in which each form is generated by the preceding one.

*Diagonal Symphony* (no. 133), is a variation on forms from *Diagonal Symphony I, II* and *III*. An opening chord is succeeded in falling tempo by a thrice repeated simple form which is a variation of the introductory theme of *Diagonal Symphony I*. The studies for these forms (nos. 160, 161, 162), bear the annotations "B da Capo", "C da Capo"; and "Wiederkehr des grossen Motivs", "D da Capo". After this the opening chord returns as a converging central configuration, to be replaced by three circle fragments whose diagonal projections are varied in three ways: first like a broad ribbon, after that divided into two groups of four thin lines, and finally with fine strokes evenly distributed over the entire surface. The whole phrase portrays a falling and rising theme, and ends in a third large arched form as the final chord. This scroll also enables us to study Eggeling's technique of drawing: emphasis on form by a heavily marked, dark hatching, reducing a figure's significance by soft values of grey. The lines are even and unbroken. In the hatched parts, the pencil strokes are parallel with graduated transitions and shifting nuances.

The studies for *Diagonal Symphony I–IV* and *Diagonal Symphony* (nos. 134–165), show us the individual elements of composition depicted in plastic configurations, pregnant and articulate. Most of them can be traced back to some form in the large scrolls. The chapter *Film* in Eggeling's posthumous notes, consisting of quotations from Bergson's *L'évolution créatrice*, includes some passages which seem to be applicable to the conception of *Diagonal Symphony I–IV*, *Diagonal Symphony*, and Eggeling's surviving film:

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

*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. Logisches Abstammungsverhältnis der Formen + chronologisches Folgeverhältnis der Arten. . . ." (See p. 92.)

## 5. Illustrations



1 Landscape with Church on Hill, II.

*Oil on canvas.*

55.5×61.5

*Cf. no 16.*

On the stretcher is a piece of paper, on which is the following note, probably written by the depositor: "Landschaft v. Viking Eggeling. Aus Jahren nach Weltkrieg (14–18) nachdem er 7 Jahre nicht zum Malen kam u. daran *nur* in Gedanken gemalt hatte. Er wohnte damals zeitweise in Zürich. Ich besitze aus gleicher Zeit signiert u. dediziert eine Zeichnung m. Motiven der sogen. Symphonie. Vielleicht gleiches Datum oder Jahre wie diese Landschaft."

Also attached to the stretcher is a label inscribed as follows: "Kunstmuseum Basel. Depositum vom 1. Oktober 1946. Viking Eggeling: Landschaft. Frau Professor Strohl, Dreikönigstrasse 34, Zürich."

The above-mentioned drawing has as yet not been traced.

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Strohl.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*

2 Landscape with Church on Hill, III.

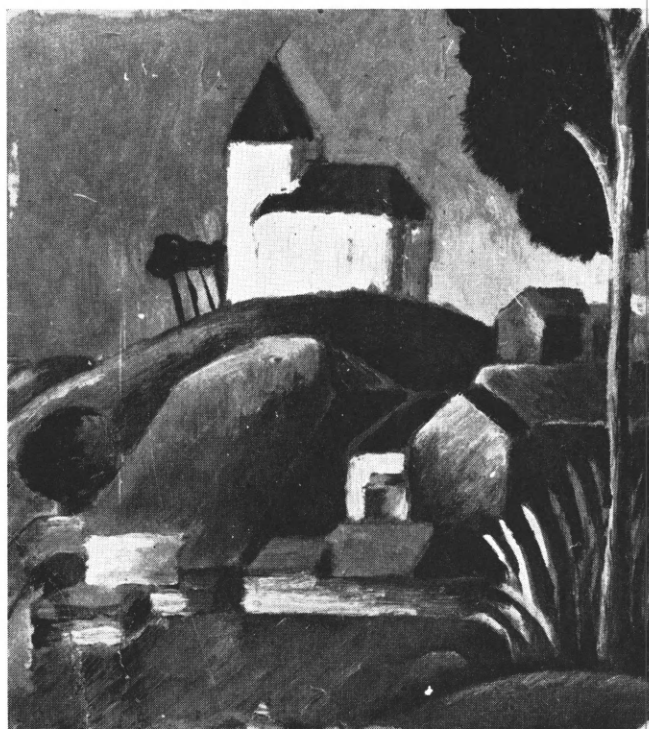
*Oil on paper.*

18×15.5

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*

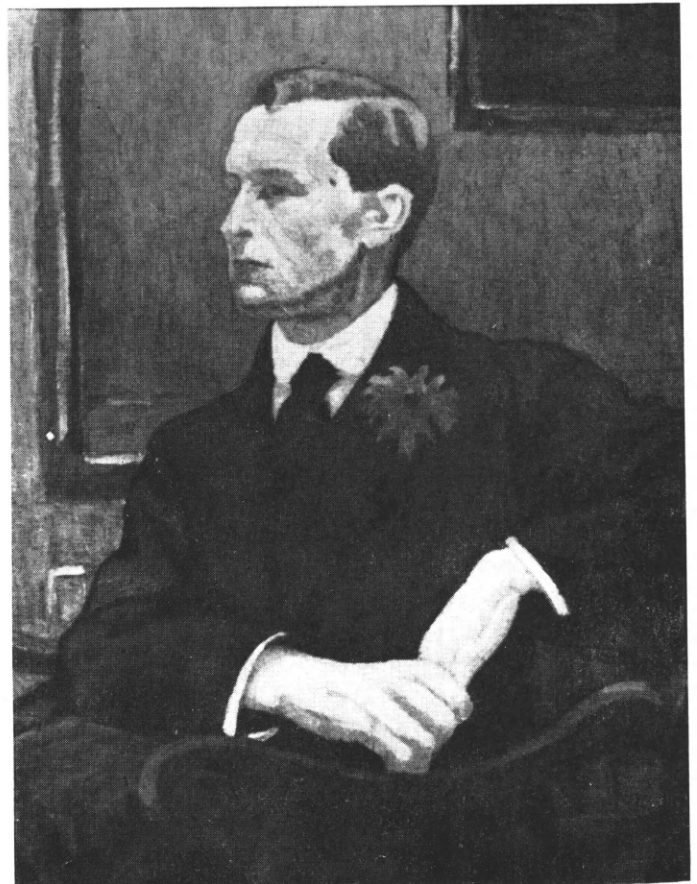




3 Sacré-Cœur, Paris.  
Ca. 1911–15.  
*Oil on paper.*  
27.5×19

Provenance:  
*Gift from Viking Eggeling.*

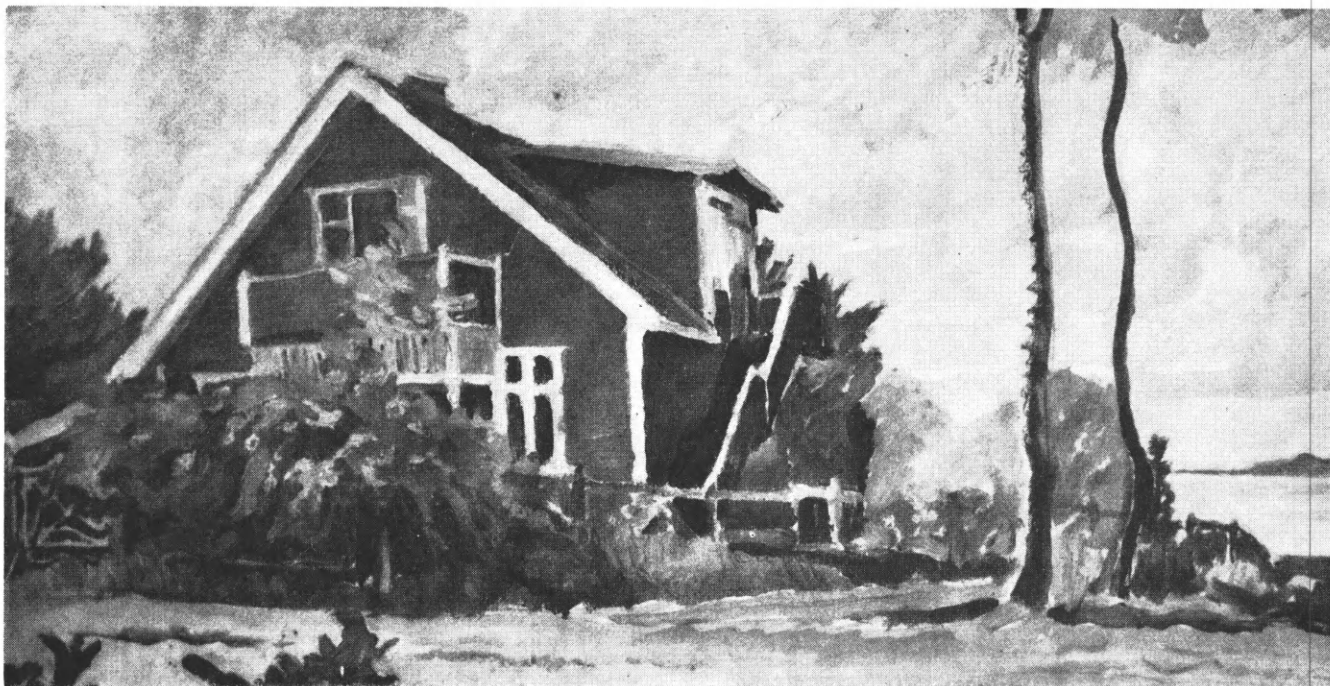
*Mrs. Ingeborg Dundas, Lisbon.*  
*Photo: Mrs. Ursula Ehnimb, Malmö.*



4 Portrait of Sigurd Dundas, 1910. (Detail.)  
*Dated by the owner, a niece of Viking Eggeling's.*  
*Oil on canvas.*  
60×50

Provenance:  
*Gift from Viking Eggeling.*

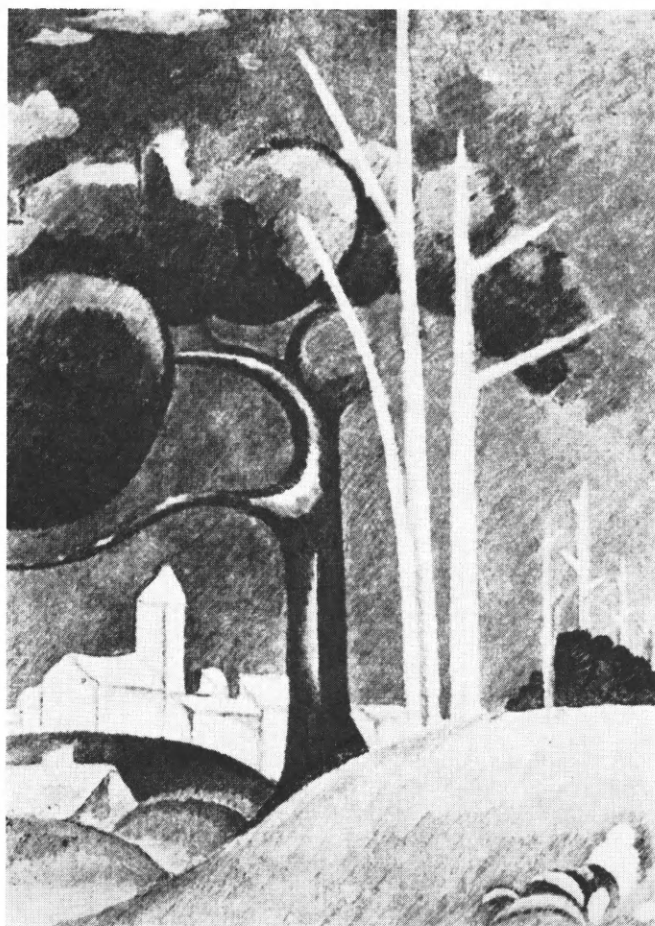
*Mrs. Ingeborg Dundas, Lisbon.*  
*Photo: Mrs. Ursula Ehnimb, Malmö.*



5 Solstugan.  
*Motif from Skålderviken, Skåne, 1922.*  
*Dated by the owner, a niece of Viking Eggeling's.*  
*Oil and water-colours on paper.*  
 24×46

Provenance:  
*Gift from Viking Eggeling.*

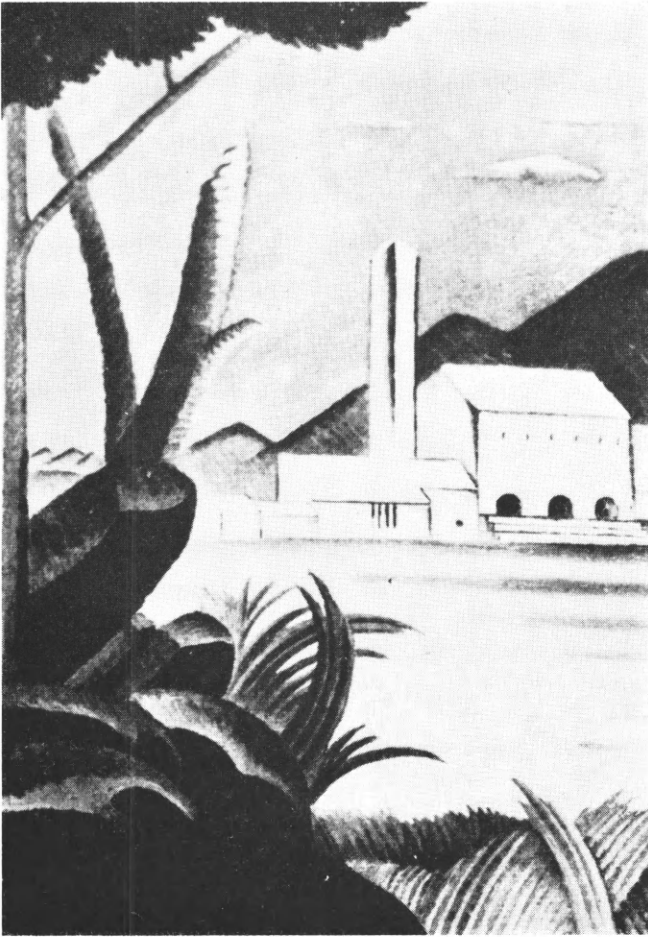
*Mrs. Nora Boëthius, Stockholm.*  
*Photo: Bengt Rönngren, Stockholm.*



6 Landscape with Contrasting Tree Forms, II.  
*Oil on canvas.*  
 49.5×36  
*Cf. no. 17.*

Sources:  
 Cat. Nationalmuseum, no. 87.  
 Cat. Gutekunst & Klipstein, no. 161, pl. 30 (this catalogue refers to no. 88 in the Nationalmuseum cat.; should read no. 87).  
 Cat. Klipstein und Kornfeld, no. 53, pl. [21].

Provenance:  
*Hans Richter sold the painting to Dr. Robert Schnell, Zurich, who left it with the art-dealers Klipstein & Kornfeld, Bern. Richter later bought it back from them.*  
*Yale University Art Gallery. Donator: Richter.*



7 Landscape with Factory by Lake, II.

*Oil on canvas.*

60×42.5

*Cf. no. 21.*

Sources:

Cat. Nationalmuseum, no. 88.

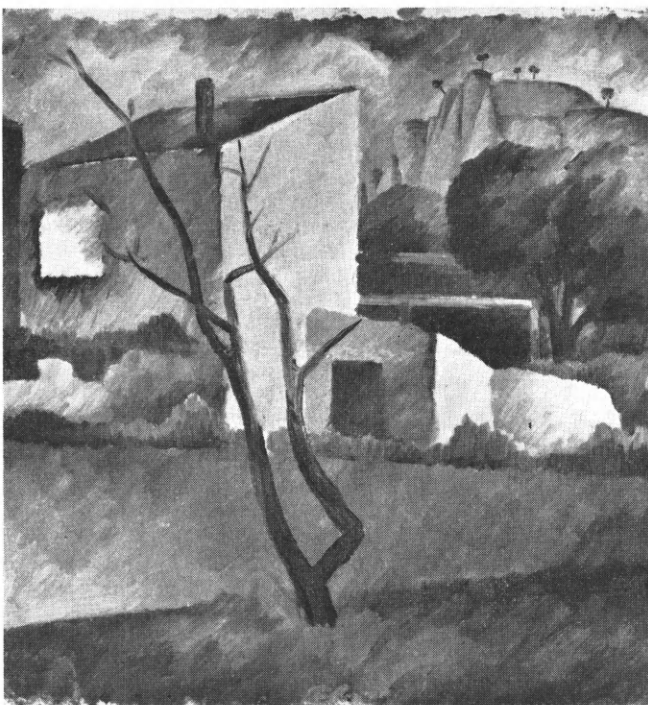
Cat. Gutekunst & Klipstein, no. 160, pl. 30 (this catalogue refers to no. 87 in the Nationalmuseum cat.; should read no. 88).

Cat. Klipstein und Kornfeld, no. 52, pl. [20].

Provenance:

*Hans Richter sold the painting to Dr. Robert Schnell, Zurich, who left it with the art-dealers Klipstein & Kornfeld, Bern. Richter later bought it back from them.*

*Yale University Art Gallery. Donator: Richter.*



8 Bare Tree and Gable, II.

*Oil on canvas.*

38×35.5

*Cf. no. 84.*

Source:

Cat. Nationalmuseum, no. 86.

Provenance:

*Purchase from Hans Richter in 1950.*

*Moderna Museet, Stockholm. Inventory no. NM 4638.*

*Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*



9 Street with House, Trees and Stone Wall.

*Oil on canvas.*

41.5×33.5

*Damaged.*

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



10 Seated Nude Bathing Her Feet.

*Oil on canvas.*

35.5×25.5

*Damaged.*

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*

11 Abstract Composition, I.

*Oil on canvas.*

50×36

Sources:

Cat. Nationalmuseum, no. 89, pl. [8].

Cat. Gutekunst & Klipstein, no. 162, pl. 30.

Dada. Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum.

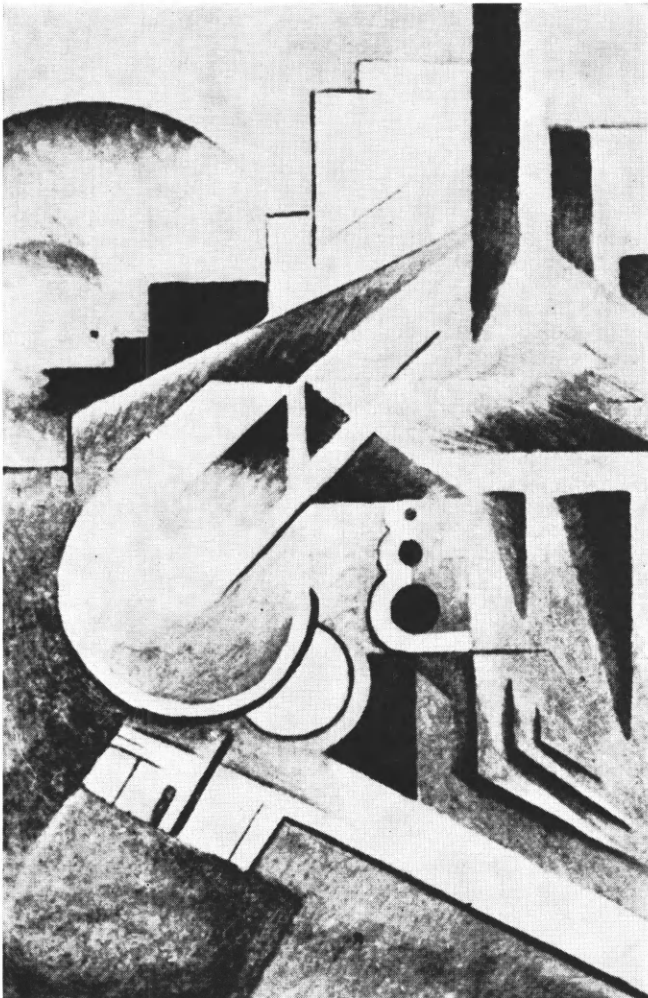
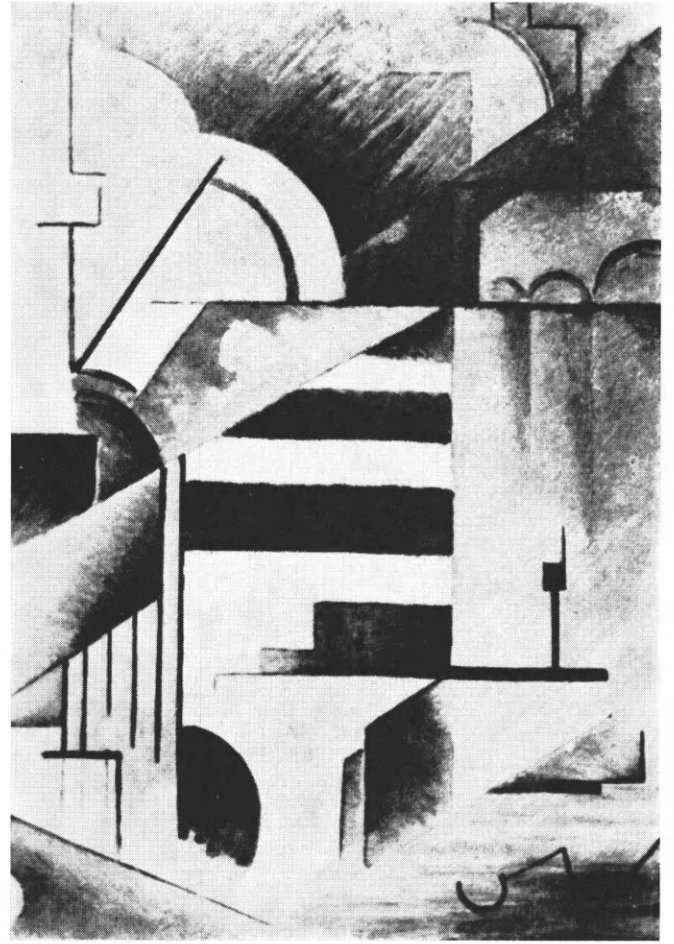
Exposition commémorative du cinquantenaire.

Kunsthau, Zurich, & Musée National d'Art Moderne,  
Paris, 1966, no. 51.

Provenance:

*Hans Richter sold the painting to Dr. Robert Schnell,  
Zurich, who left it with the art-dealers Klipstein &  
Kornfeld, Bern. It was purchased by Jean and  
Marguerite Arp.*

*Mme Marguerite Arp, Meudon.*



12 Abstract Composition, II.

*Oil on canvas.*

65.5×42.5

Sources:

Cat. Nationalmuseum, no. 90.

Cat. Gutekunst & Klipstein, no. 163, pl. 30.

Dada. Dokumente einer Bewegung. Kunsthalle,  
Düsseldorf, 1958, no. 31, pl. [10].

Dada. Dokumente einer Bewegung. Karmeliterkloster,  
Frankfurt-am-Main, 1958, no. 31.

Dada. Stedelijk museum, Amsterdam, 1958, no. 32.

Dada. Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum.

Exposition commémorative du cinquantenaire.

Kunsthau, Zurich, & Musée National d'Art Moderne,  
Paris, 1966, no. 52, pl. 7.

M. Sanouillet, *Il movimento Dada*. Milan, 1969, p. 28.

Provenance:

*Hans Richter sold the painting to Dr. Robert Schnell,  
Zurich, who left it with the art-dealers Klipstein &  
Kornfeld, Bern. It was purchased by Jean and  
Marguerite Arp.*

*Mme Marguerite Arp, Meudon.*





13 Landscape with Grove.

*Pencil.*

20.5×29

Source:

Cat. Nationalmuseum, no. 19.

*Yale University Art Gallery. Donator: Richter.*

*Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*



14 Village in the Alps.

*Pencil.*

28×38.5

*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass  
and Sacher No. 3.*

Source:

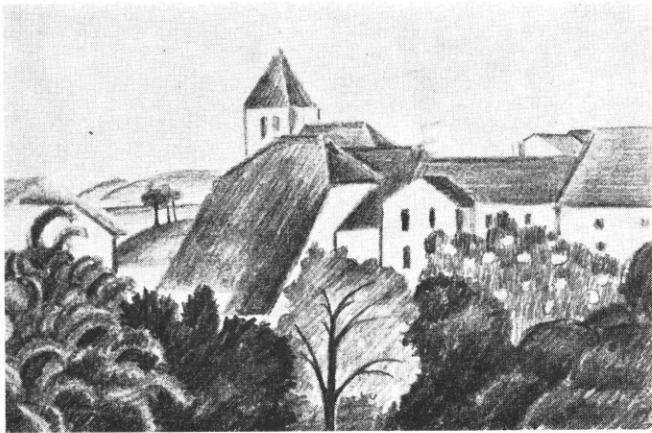
Cat. Nationalmuseum, no. 7.

Provenance:

*Purchase from Hans Richter.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Sacher.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*

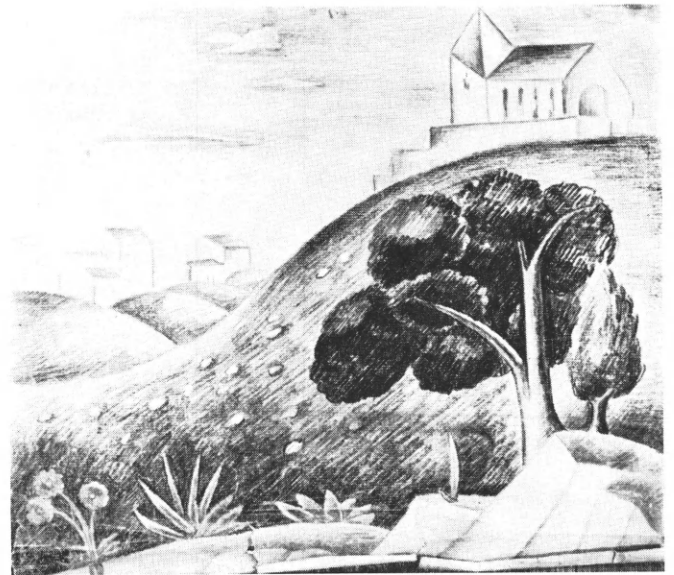


15 Cluster of Houses in Forest Landscape.  
*Pencil.*

13×20.5

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.  
Photo: Kunstmuseum, Basel.*

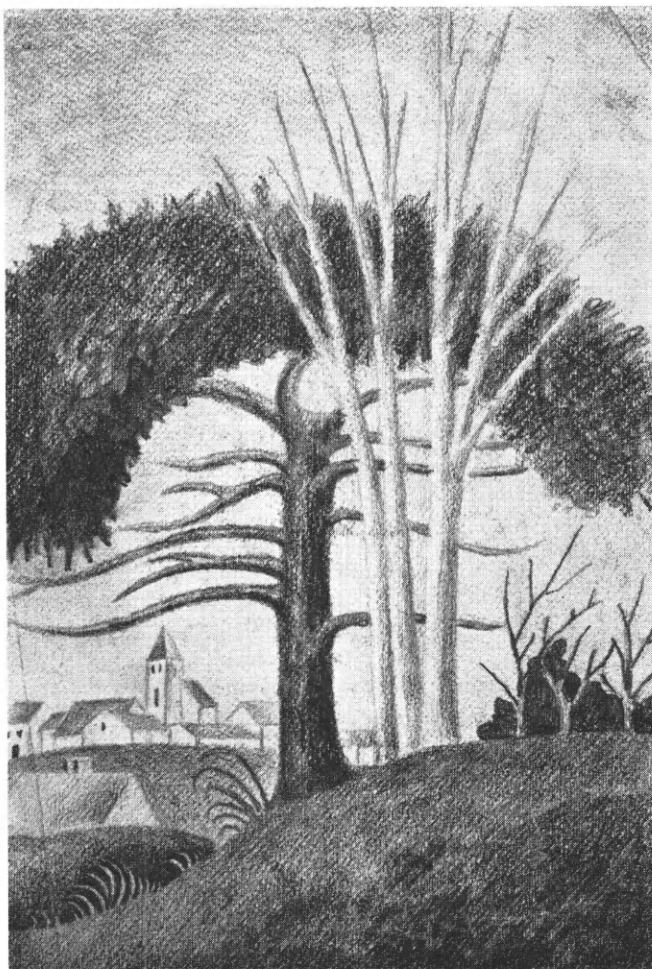


16 Landscape with Church on Hill, I.  
*Pencil.*

35.2×39.2

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.  
Study for no. 1.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.  
Photo: Kunstmuseum, Basel.*



17 Landscape with Contrasting Tree Forms, I.  
*Pencil.*

25×16.7

*Study for no. 6.*

Source:

Cat. Nationalmuseum, no. 10.

Present owner unknown.

*Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*



18 Landscape with Footpath, Trees and Houses.  
*Pencil.*  
 26.6×39.8  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

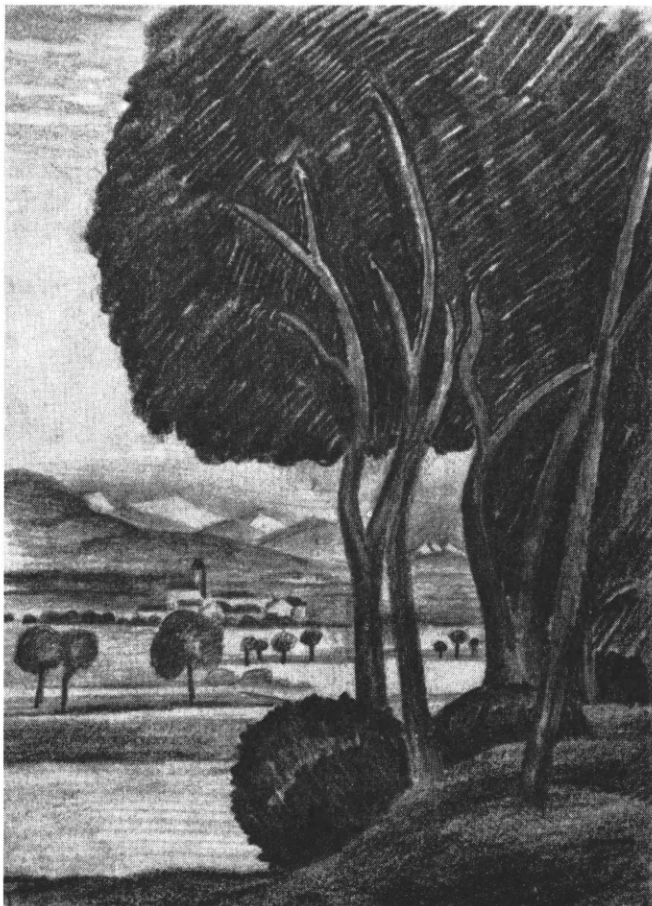
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



19 Landscape with Houses, Trees and Mountain Massif.  
*Pencil.*  
 10.5×13.5  
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass and Sacher No. 1.*

*Provenance:*  
*Purchase from Hans Richter.*

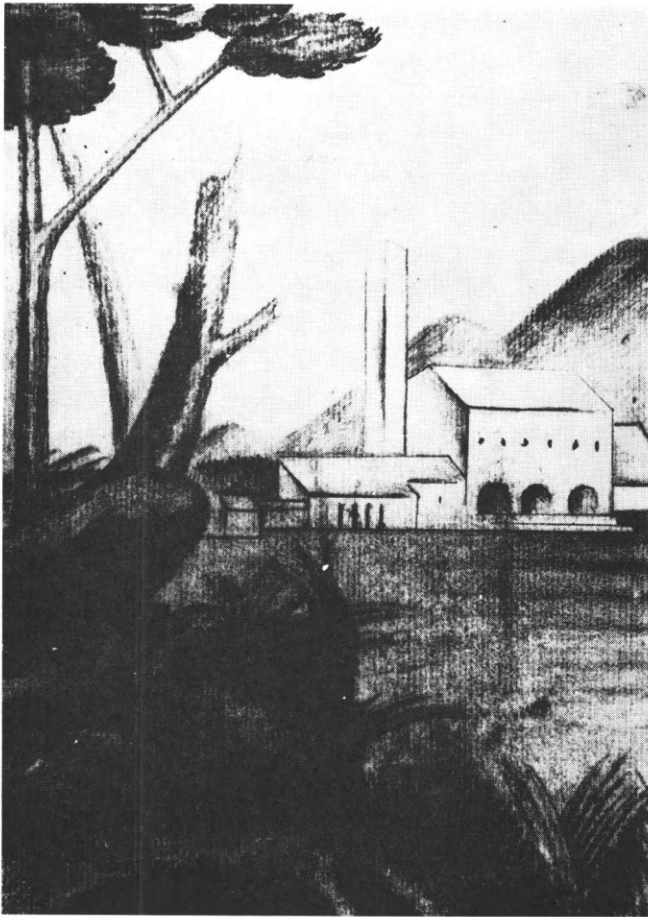
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Sacher.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



20 Landscape with Church, Village and Hills.  
*Pencil and blue crayon.*  
 20.5×15

*Provenance:*  
*Gift from Hans Richter in 1962.*

*Louise O'Konor, Stockholm.*  
*Photo: Bengt Rönngren, Stockholm.*



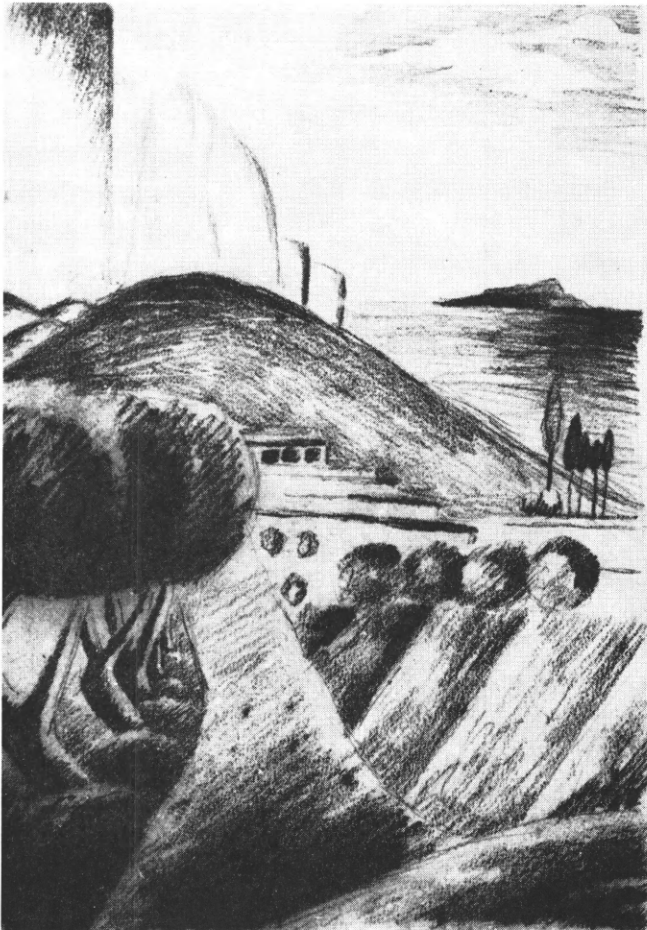
21 Landscape with Factory by Lake, I.  
*Pencil.*  
26.8×18.9  
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Study for no. 7.*

Provenance:

*Gift from Hans Richter to Jean Arp, who presented the drawing to the Yale University Art Gallery.*

*Yale University Art Gallery.*

*Photo taken from a photostat copy provided by Jean and Marguerite Arp.*



22 Landscape with Road towards Hill.  
*Pencil.*  
31.3×23.6  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

Provenance:

*Gift from Hans Richter to Jean Arp.*

*Mme Marguerite Arp, Meudon.*

*Photo taken from a photostat copy provided by Jean and Marguerite Arp.*



23 Landscape with Grave and Fragment of Column.

*Pencil.*

31.3×24.3

*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

Provenance:

*Gift from Hans Richter to Jean Arp.*

*Mme Marguerite Arp, Meudon.*

*Photo taken from a photostat copy provided by Jean and Marguerite Arp.*



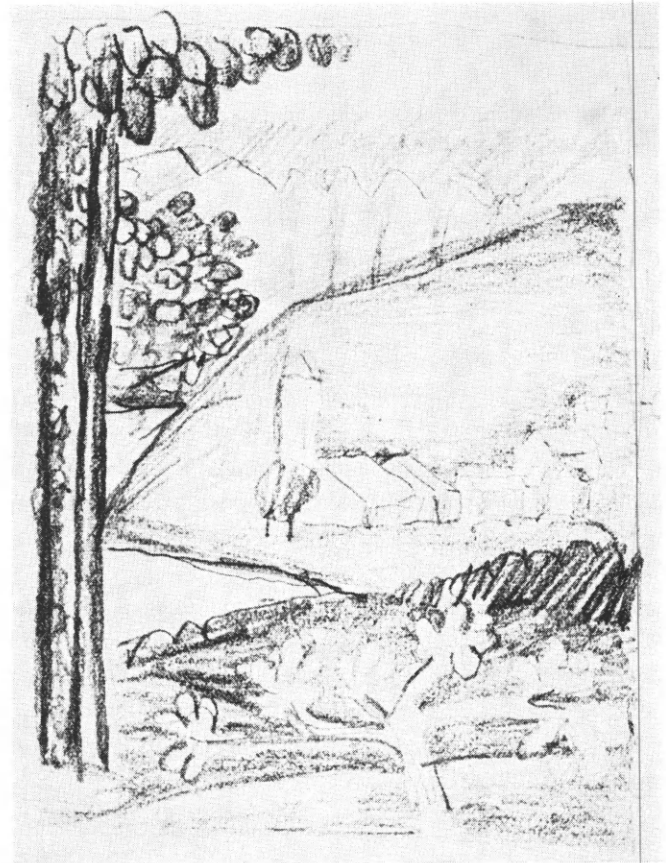
24 Picture postcard from a drawing by Viking Eggeling depicting Hans Richter's parental home at Klein-Kölszig, Germany.

14×9 (Picture 5×8.2.)

*Damaged on left side.*

*Nationalmuseum archives, Stockholm.*

*Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*



25 Landscape with View of Church and Village.

*Pencil.*

17.8×12.5

*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



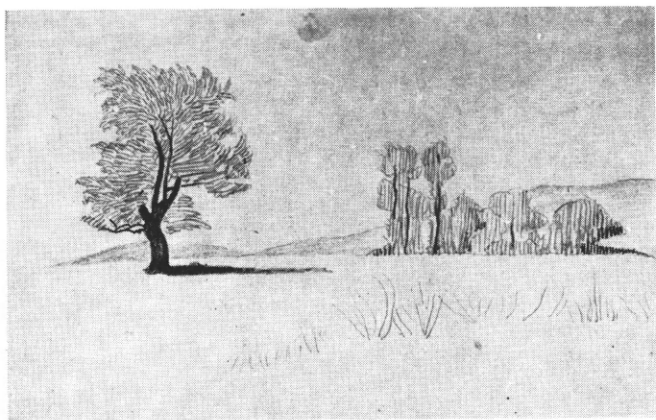
26 Field with Clumps of Trees.  
*Pencil.*  
14.8×20  
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



27 Landscape with Village Road and Trees.  
*Pencil.*  
23.5×37  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

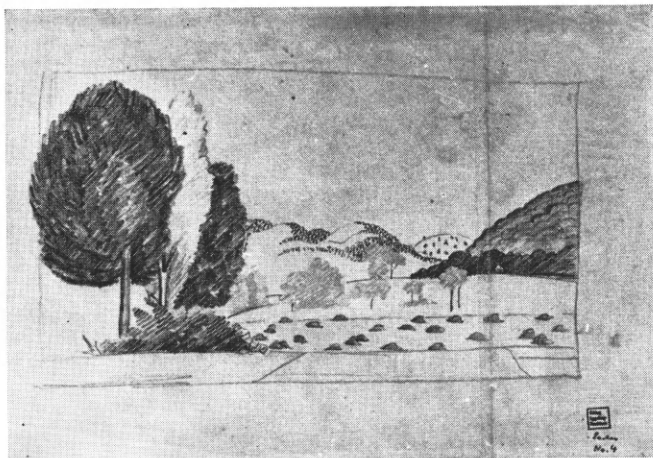
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



28 Trees in Field.  
*Pencil.*  
 14×20.7  
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



29 Group of Trees.  
*Pencil.*  
 6.7×13.5 (Size of drawing; the sheet measures  
 31.3×24.7.)  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



30 Meadow with Haycocks.  
*Pencil.*  
 22×30.5  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass*  
*and Sacher No. 4.*

Sources:

Cat. Nationalmuseum, no. 29.  
 Cat. Galerie Tokanten, no. 4.

Provenance:

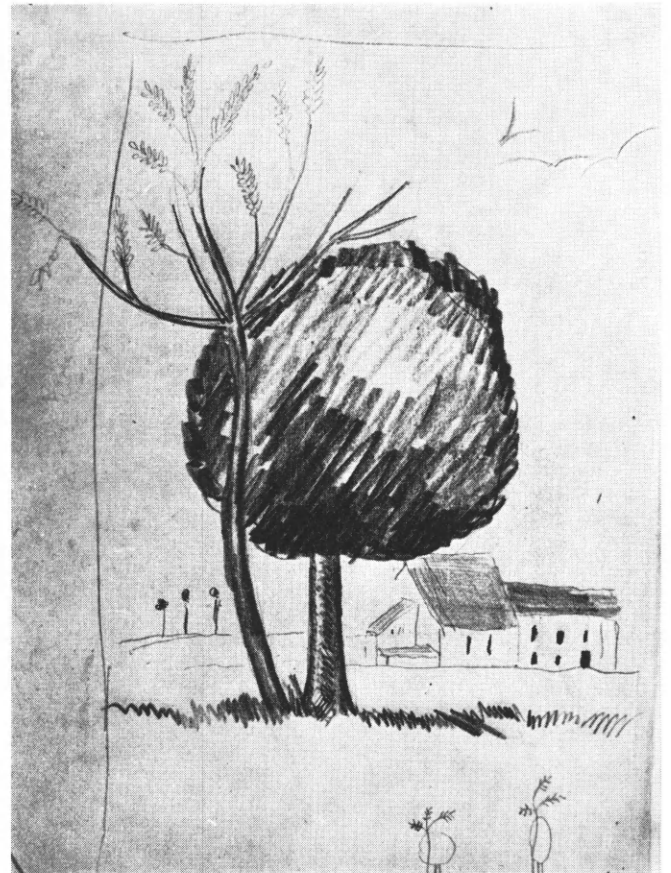
*Purchase from Hans Richter.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Sacher.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



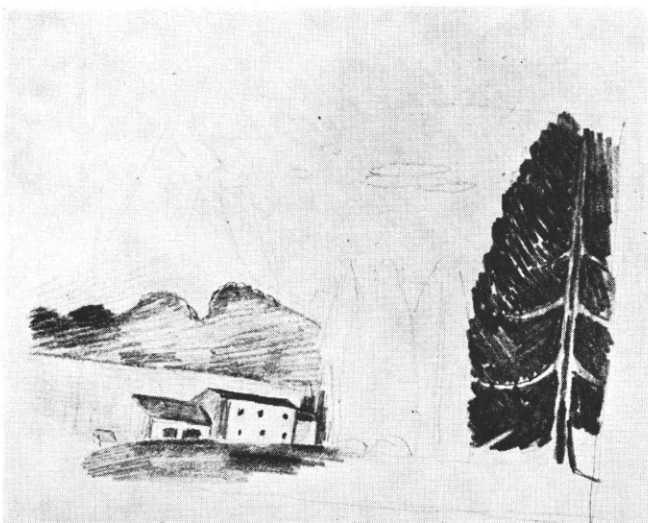
31 Trees, Wall and Steps.  
*Pencil.*  
 17.3×11.8  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



32 Trees and Houses on Plain.  
*Pencil.*  
 30.5×22.3  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

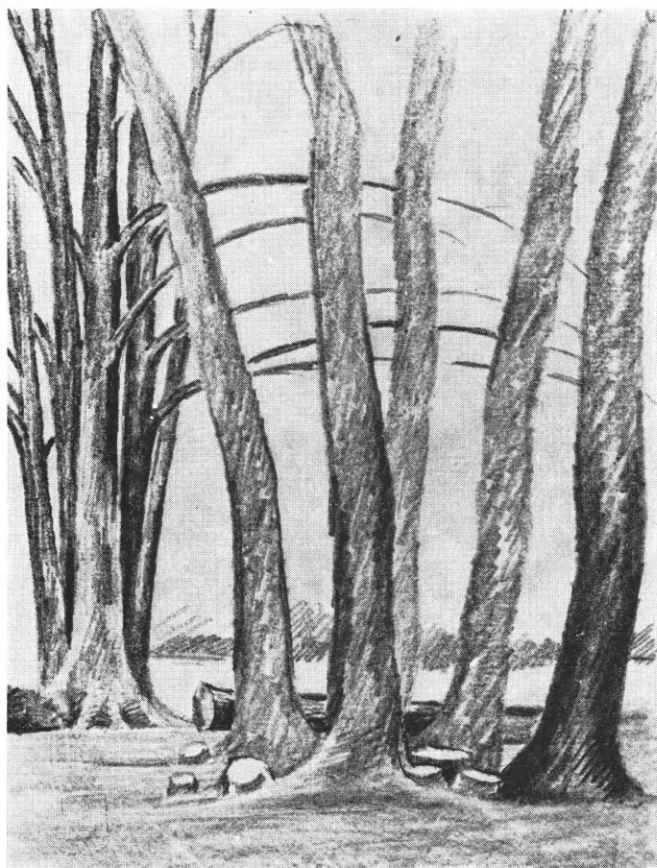
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



33 Landscape with Group of Houses, Lake and Mountain.  
*Pencil.*  
 24.3×34.5  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*





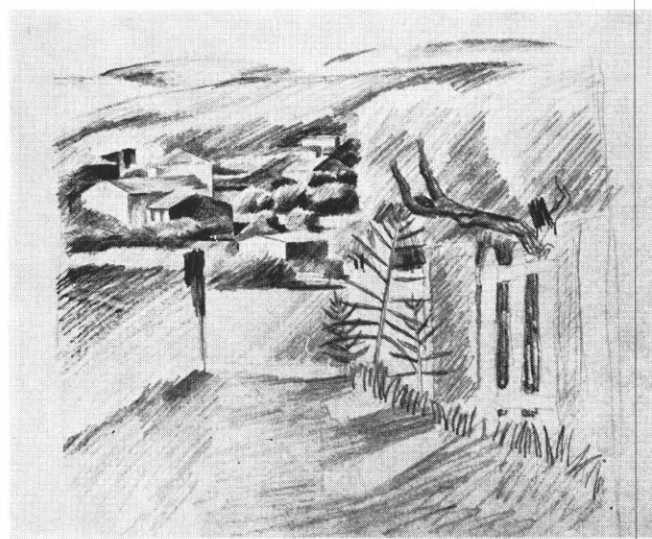
34 Park Landscape, I.  
*Pencil.*  
 20×14.8  
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Cf. no. 78.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



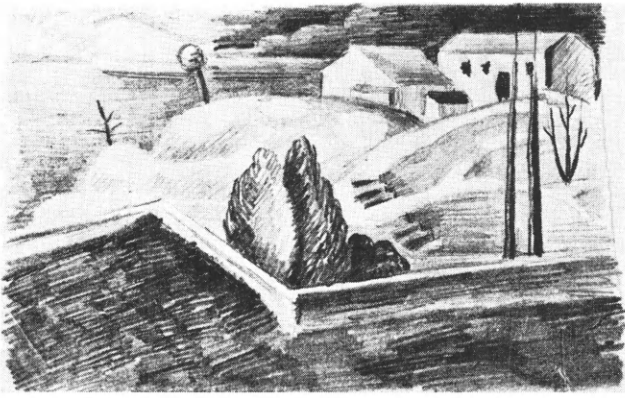
35 Landscape with View of Village and Hills.  
*Pencil.*  
 25.5×39.3  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



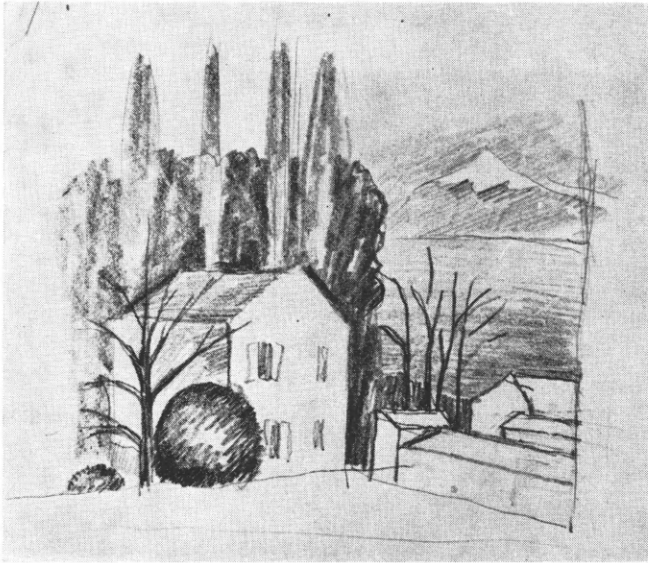
36 Mountain Village.  
*Pencil.*  
 23.7×31.5  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



37 Terrace, Houses and Hills.  
*Pencil.*  
 15.3×25.2  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



38 Landscape with House, Lake and Mountains.  
*Pencil and blue crayon.*  
 30.5×22  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

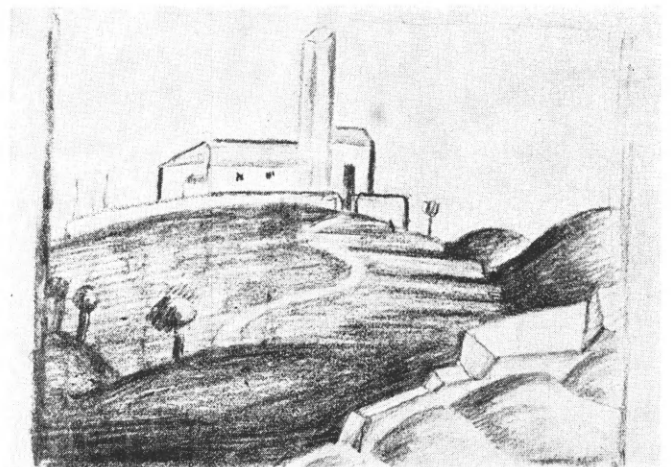
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



39 View of Church, Village, Hills and Mountains.  
*Pencil.*  
 11.8×17 (*Size of drawing; the sheet measures*  
 39×25.5.)

*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Drawing no. 60 on reverse side of paper.*

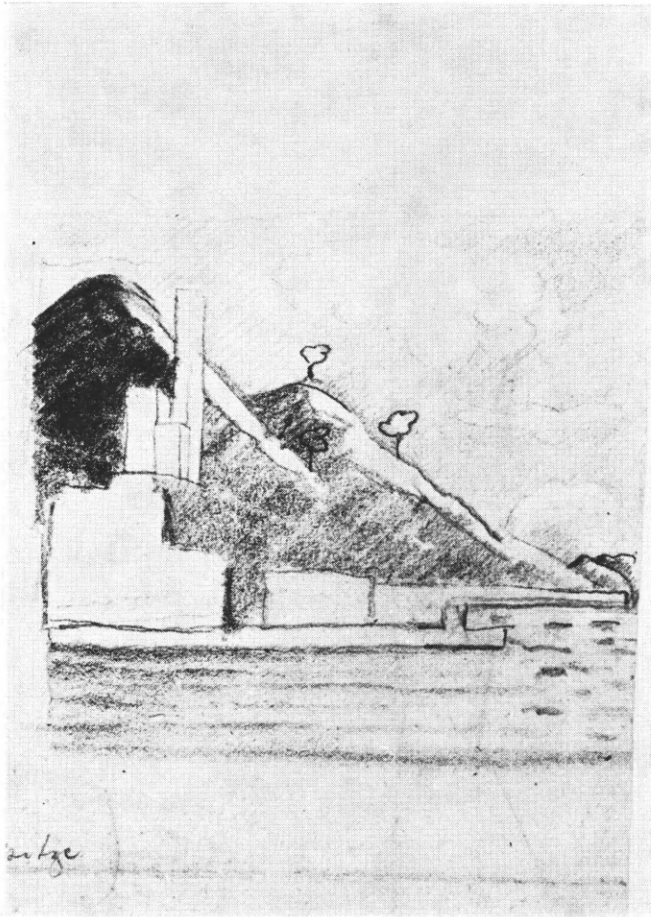
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



40 Church on Hill.  
*Pencil.*  
 11.5×14.3 (*Size of drawing; the sheet measures*  
 35.4×25.2.)

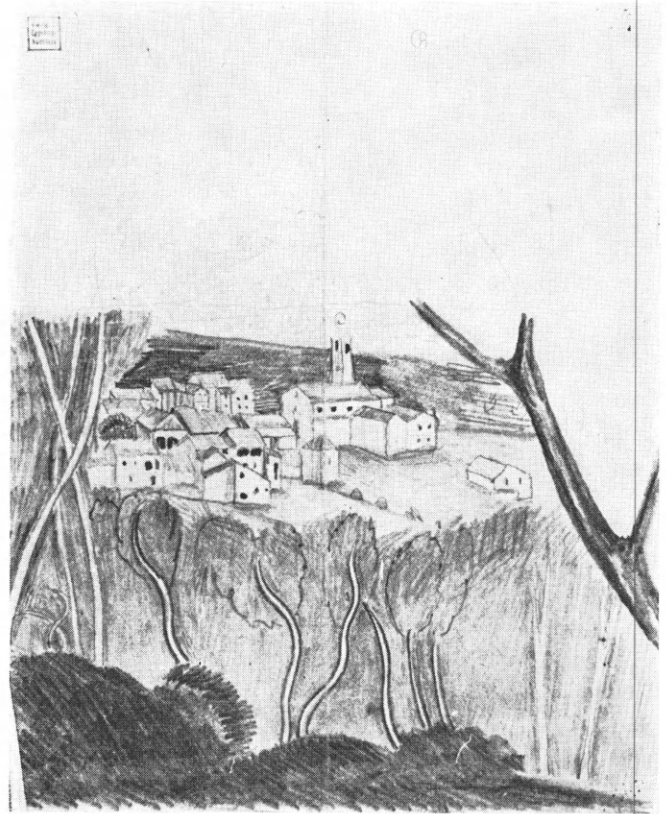
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



41 View of Lake, Hills and Houses.  
*Pencil.*  
 22.4×13.5  
 Annotation bottom left: "sitze".  
 Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



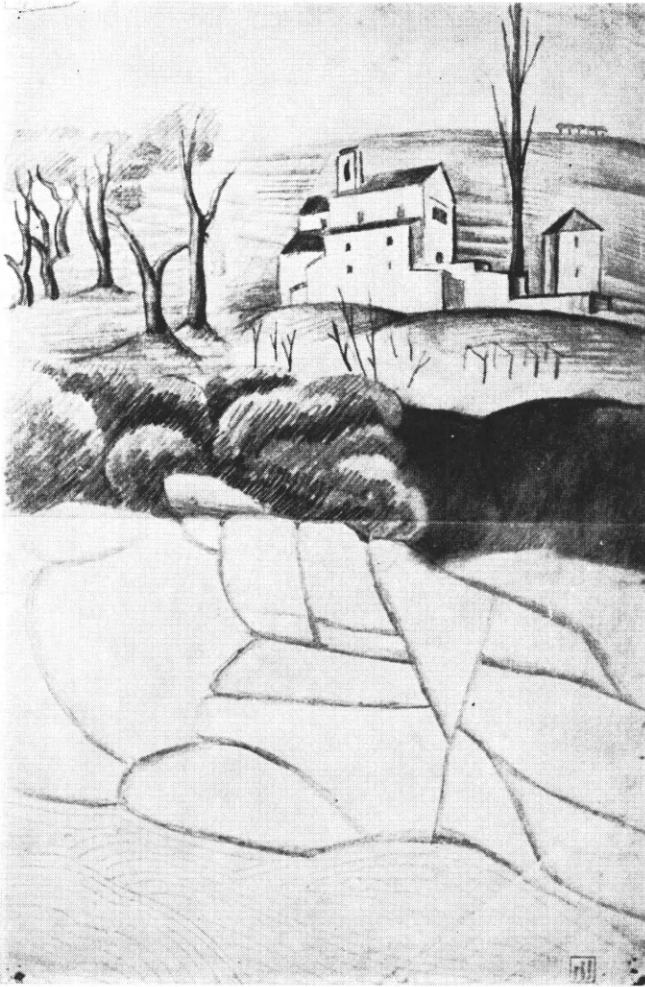
42 Woodland Scene with Group of Houses, I.  
*Pencil.*  
 25.3×20.8  
 Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.  
 Cf. nos. 43, 63.

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



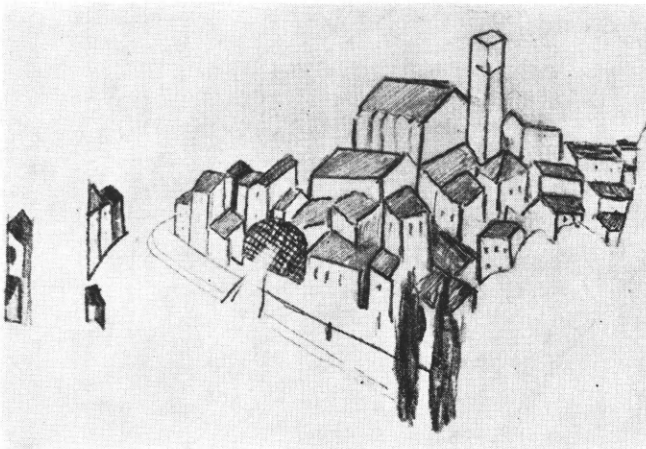
43 Woodland Scene with Group of Houses, II.  
*Pencil.*  
 12.5×12.5 (Size of drawing; the sheet measures  
 35.2×25.)  
 Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.  
 Cf. nos. 42, 63.

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



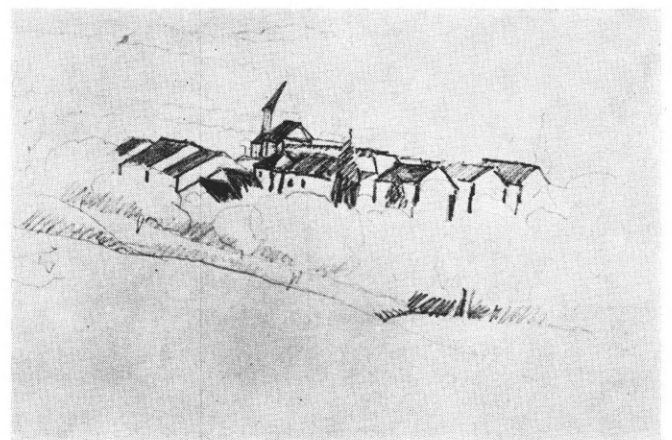
44 House on Hill-Side.  
*Pencil.*  
 39.7×26  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



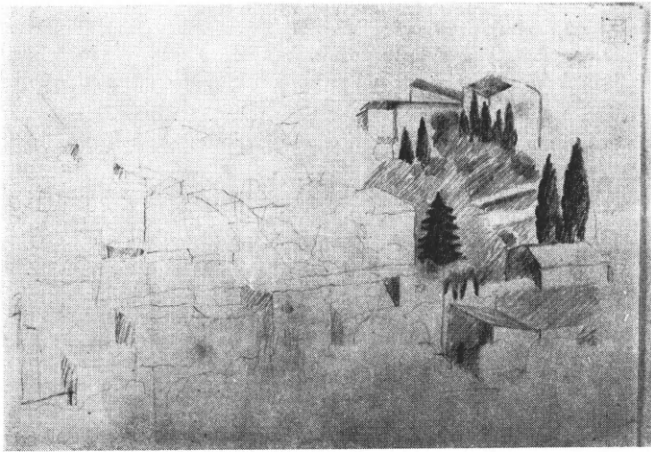
45 View of Church and Houses.  
*Pencil.*  
 14.8×19.5  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



46 View of Church and Village.  
*Pencil.*  
 23.5×31  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



47 View of Mountain Village.

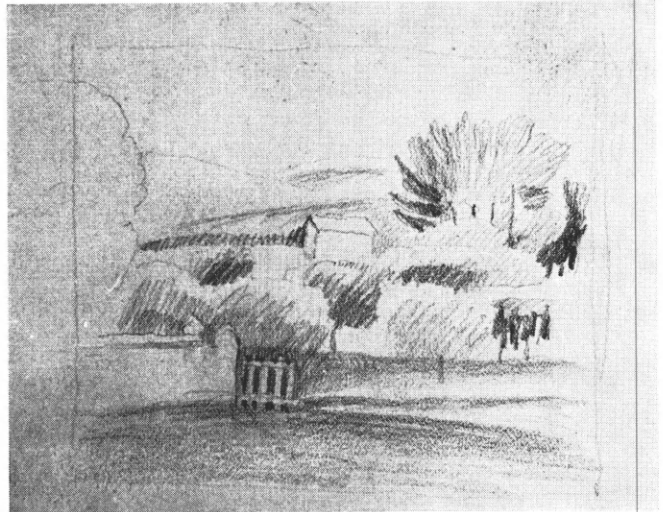
*Pencil.*

20.5×26.8

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



48 Stone Wall, Gate and Garden, I.

*Pencil.*

9.3×10.8 (Size of drawing; the sheet measures 31.7×23.7.)

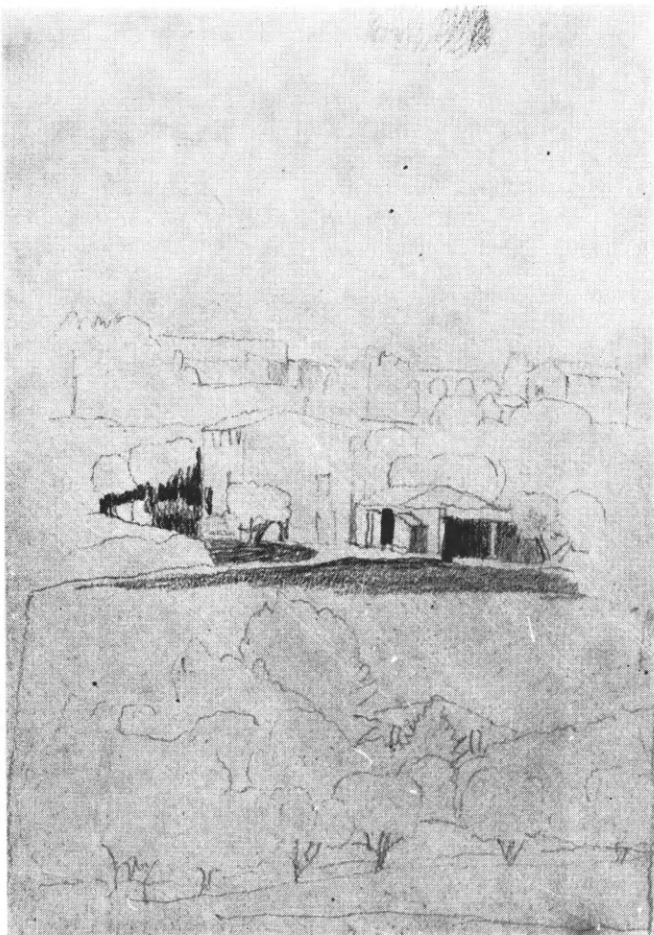
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*On the same side as no. 48 is a drawing with a similar motif: vide no. 67.*

*Drawings nos. 49 and 50 on reverse side of paper.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



Two landscape sketches:

49 House and Trees. (Above.)

50 Grove. (Below.)

*Pencil.*

5.5×12.2 (Above.)

7.5×12.2 (Below.)

*The sheet measures 31.7×23.7.*

*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

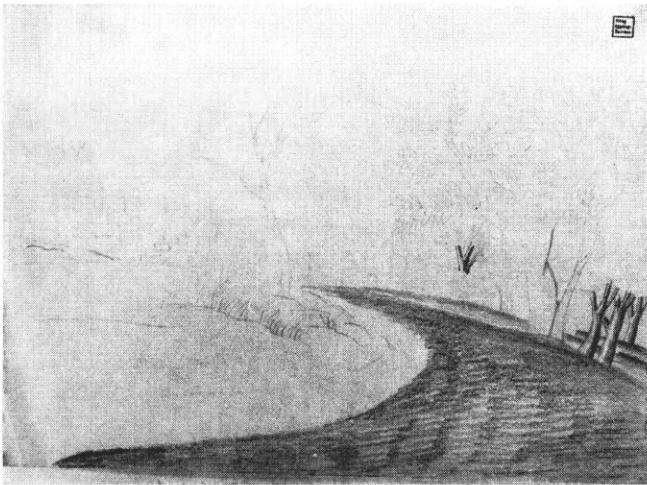
*Drawings nos. 48 and 67 on reverse side of paper.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

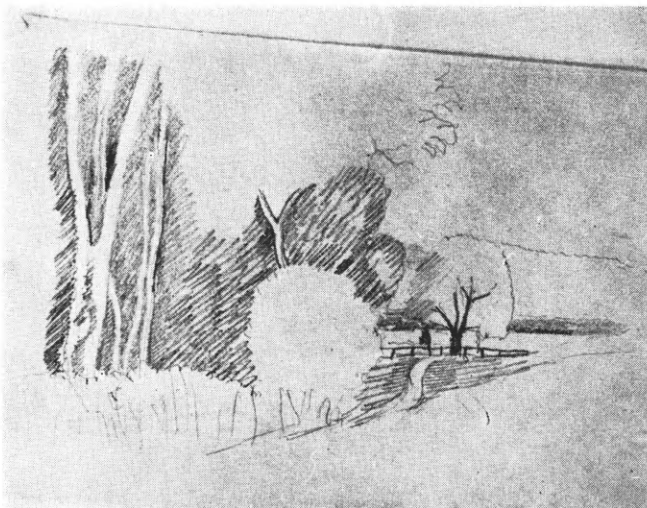
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



51 Sketch of Street and Houses.  
*Pencil.*  
24.3×31.3  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Drawing no. 90 on reverse side of paper.*  
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



52 Road and Houses.  
*Pencil.*  
23.8×31.5  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



53 Landscape with Trees and Footpath.  
*Pencil and blue crayon.*  
14.7×20.7  
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



54 Sketch of Trees and Mountain Landscape.

*Pencil.*

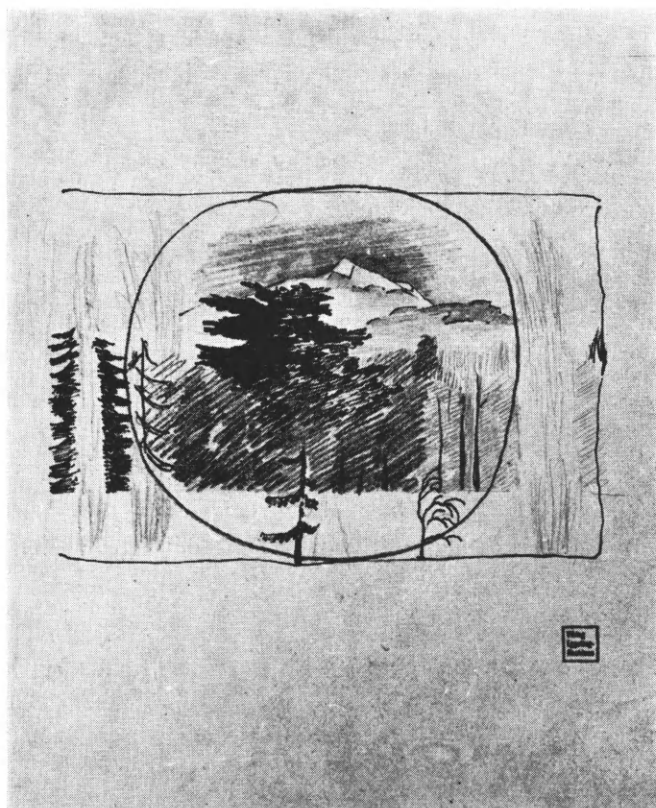
37.5×23.6

*Damaged.*

*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



55 Landscape with Fir-Trees and Mountain.

*Indian ink and pencil.*

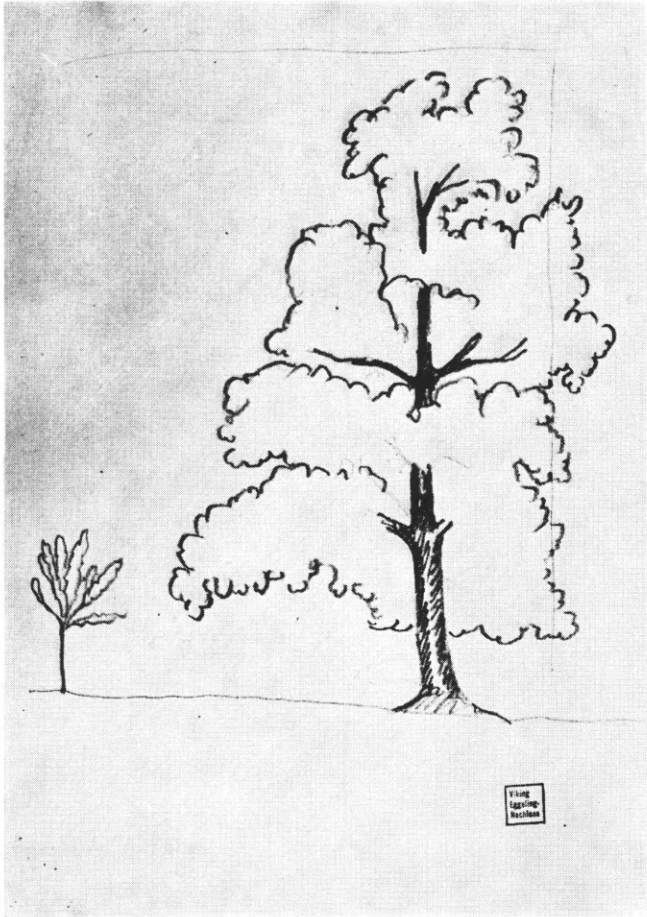
24.3×37.8

*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Drawing no. 96 on reverse side of paper.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



56 Studies of Trees.

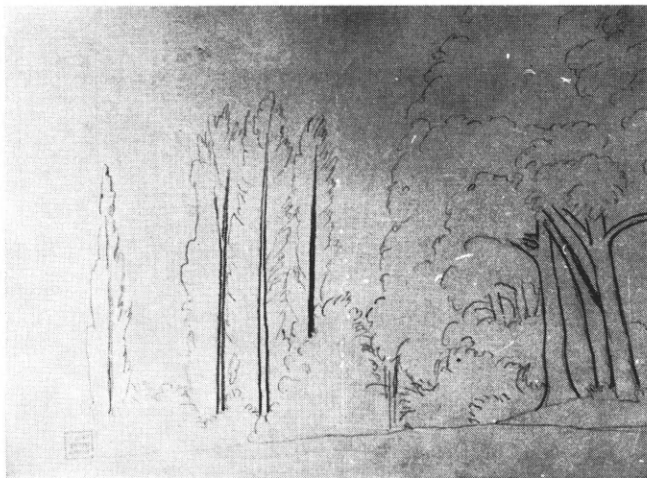
*Pencil.*

31×23.2

*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



57 Forest Landscape.

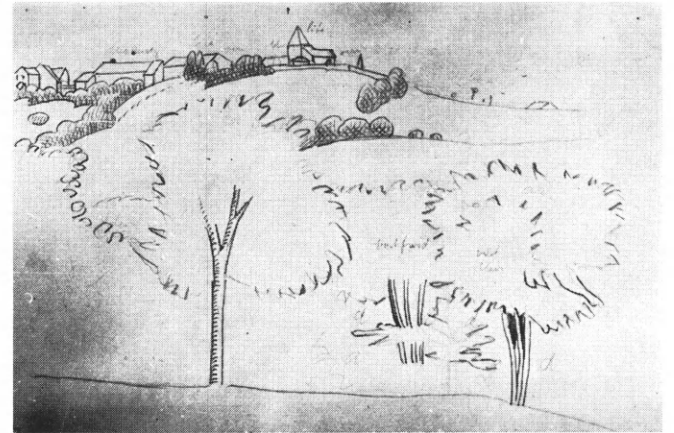
*Pencil.*

18×27

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



58 Landscape with Church and Village.

*Pencil.*

17.8×26.4

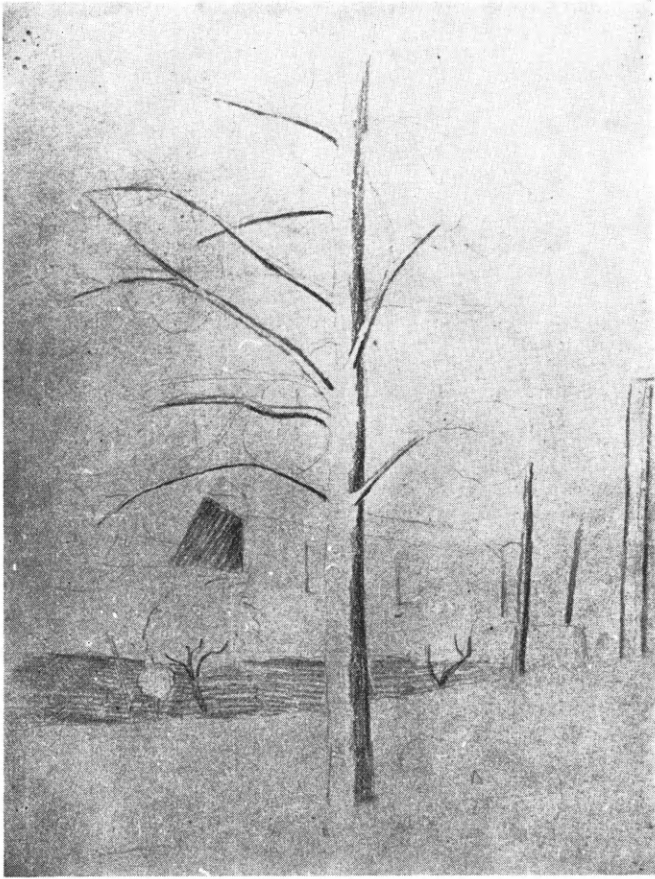
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Annotation on group of trees at right: "vert froid vert clair".*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*





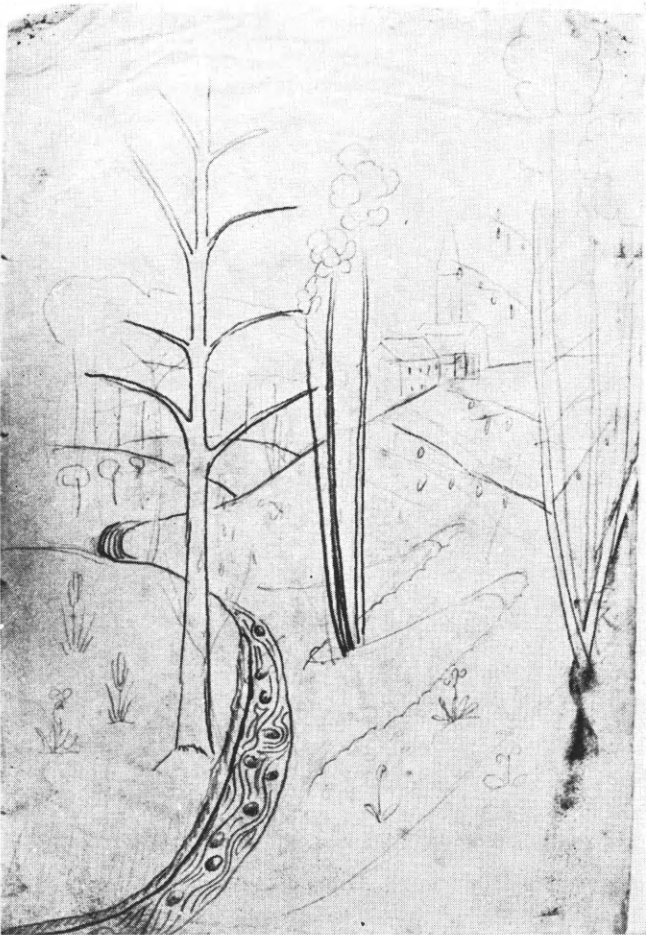
59 Leafless Tree.

*Pencil.*

31×24

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.  
Drawing no. 65 on reverse side of paper.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.  
Photo: Kunstmuseum, Basel.*



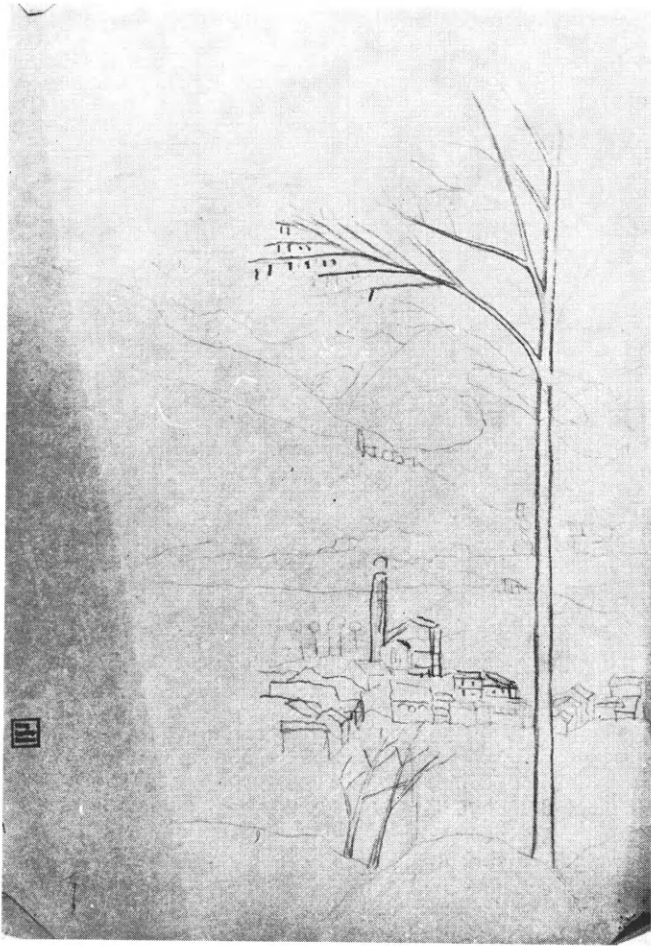
60 Woodland Path Leading to Church.

*Pencil.*

39×25.5

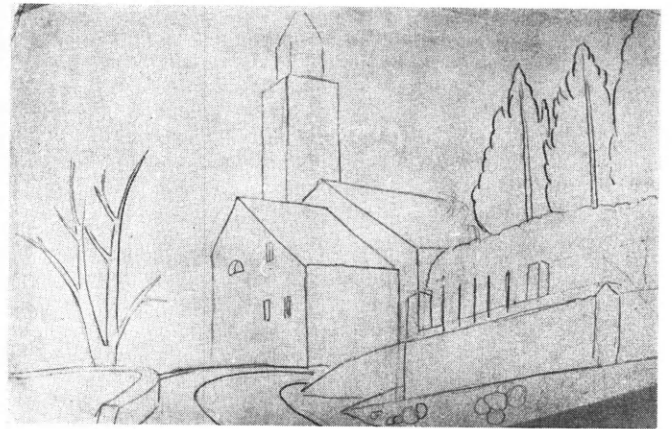
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.  
Drawing no. 39 on reverse side of paper.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.  
Photo: Kunstmuseum, Basel.*



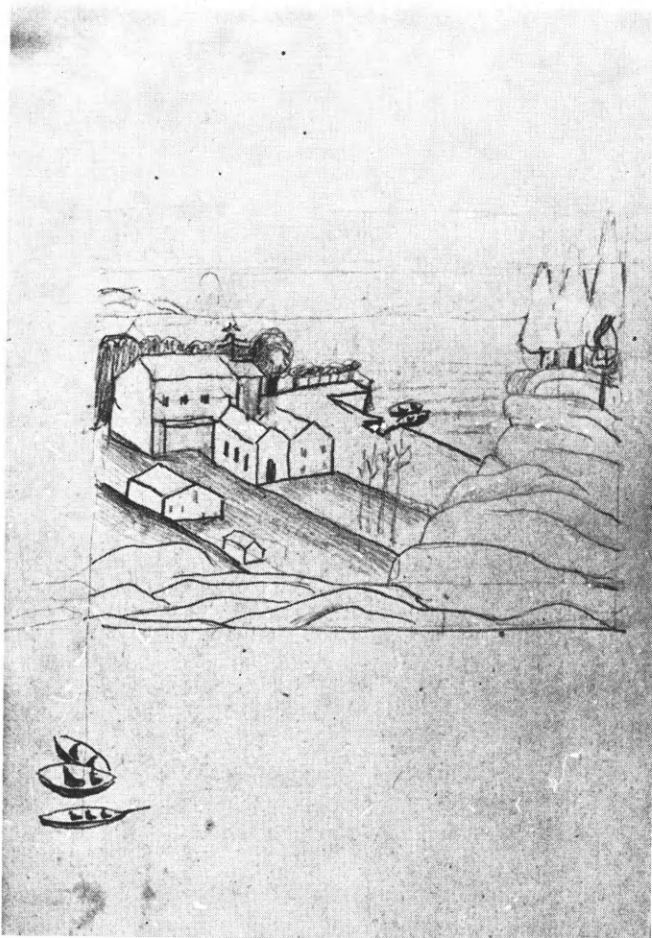
61 Bare Tree with Village in Background.  
*Pencil.*  
 39.2×25.5  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



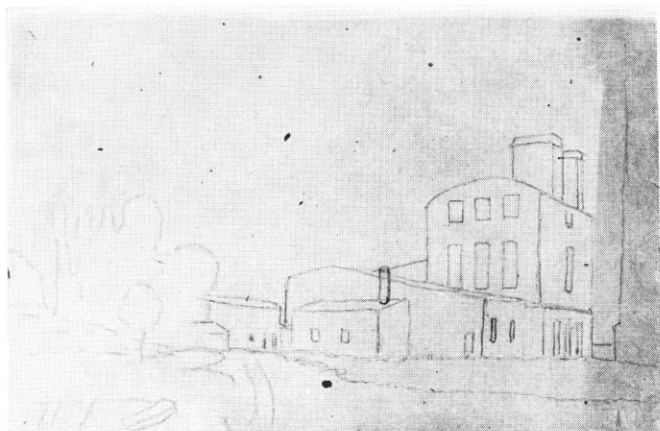
62 Road, Church and Churchyard Wall.  
*Pencil.*  
 25.3×39.4  
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



63 View of Wood and Group of Houses.  
*Pencil.*  
 37.3×23.8  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Cf. nos. 42, 43.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



64 Group of Houses and Trees.

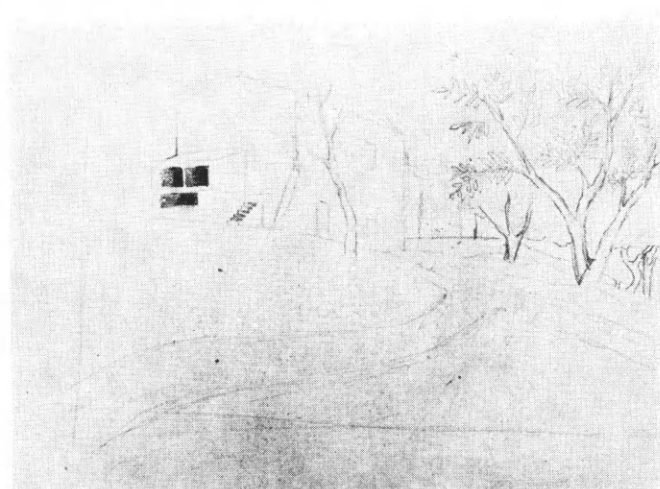
*Pencil.*

22.3×37

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



65 Houses on Hill, I.

*Pencil.*

24×31

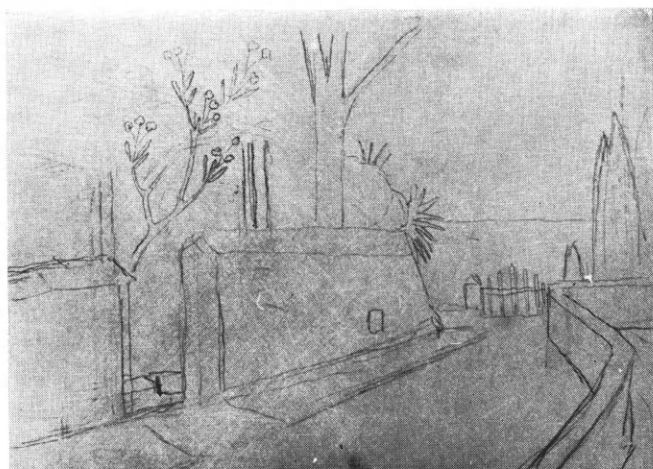
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Study for no. 83.*

*Drawing no. 59 on reverse side of paper.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



66 Pergola, Wall and Gate.

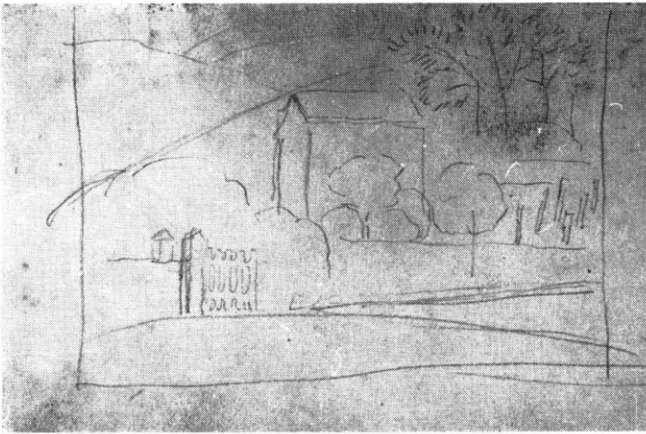
*Pencil.*

23.7×31.7

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



67 Stone Wall, Gate and Garden, II.

*Pencil.*

11.7×15.3 (Size of drawing; the sheet measures 31.7×23.7.)

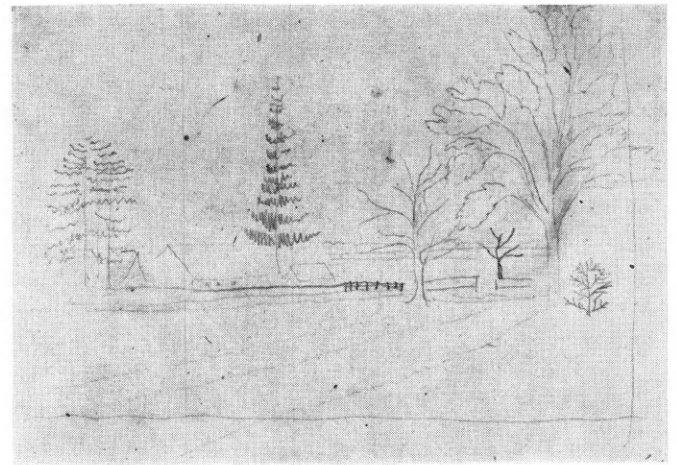
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*On the same side as no. 67 is a drawing with a similar motif: vide no. 48.*

*Drawings nos. 49 and 50 on reverse side of paper.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



68 Deciduous and Coniferous Trees on Farm.

*Pencil.*

23.5×31.3

Sources:

Cat. Nationalmuseum, no. 42.

Cat. Skånska Konstmuseum, no. 99.

Provenance:

*Presented to the Nationalmuseum in 1950 by Carl Nordenfalk, who received the drawing as a gift from Hans Richter.*

*Nationalmuseum, Stockholm.*

*Inventory no. NM 128/1950.*

*Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*



Two landscape drawings:

69 Mountain Landscape with Viaduct. (Above.)

70 View of Village. (Below. The drawing is upside down.)

*Pencil.*

27×18

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*

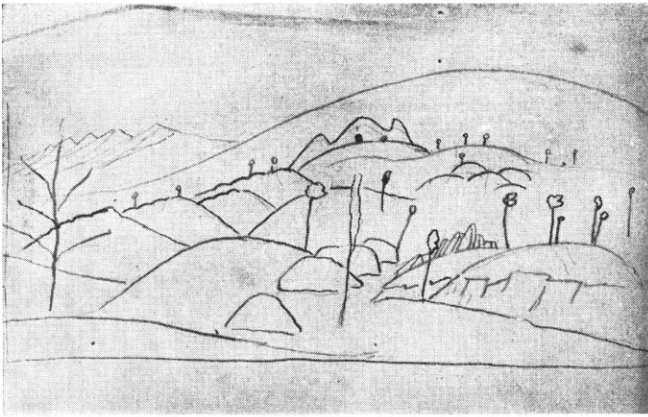
71 Road, Wood, Church and Village.  
Pencil.  
39.6×24.5  
Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.

Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.  
Photo: Kunstmuseum, Basel.



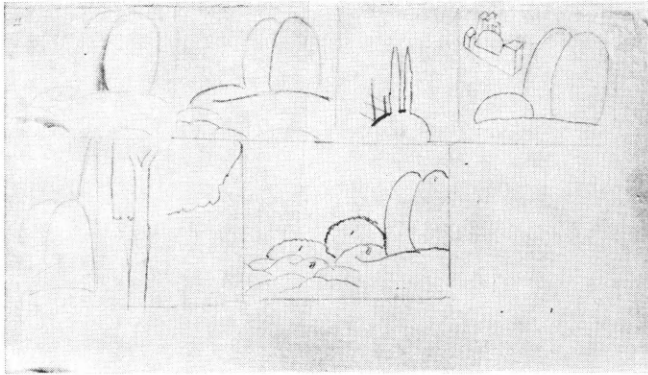
72 Study of Trees and Mountain Landscape.  
Pencil.  
48.5×26.3  
Damaged.  
Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.

Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.  
Photo: Kunstmuseum, Basel.



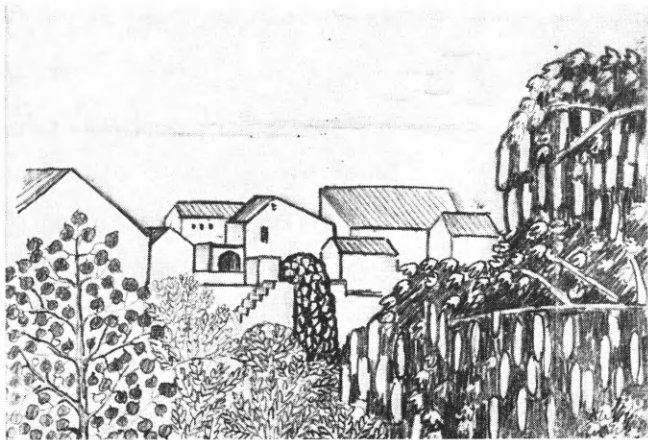
73 Study of Landscape with Hills.  
*Pencil.*  
 25.4×39.4  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



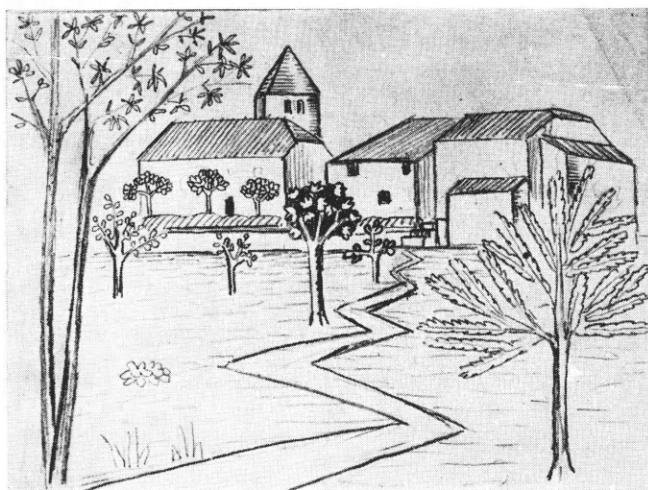
74 Six Studies of Trees, Shrubs and House.  
*Pencil.*  
 25.7×37.5

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



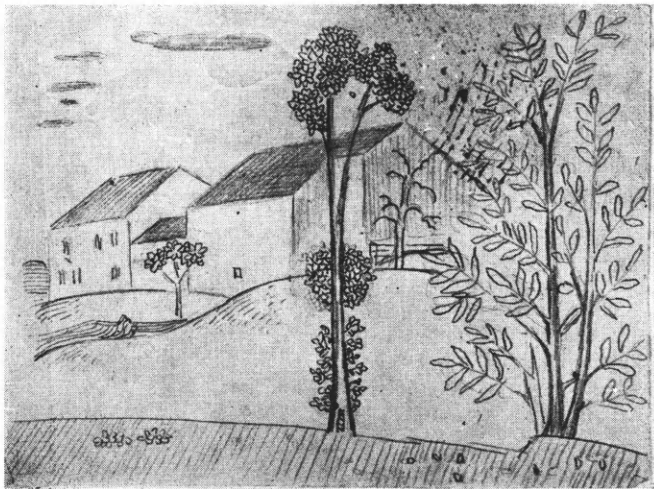
75 Houses amidst Greenery.  
*Pencil.*  
 15×30.3  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



76 Zigzag Path and Church.  
*Pencil.*  
 15.2×19.8  
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

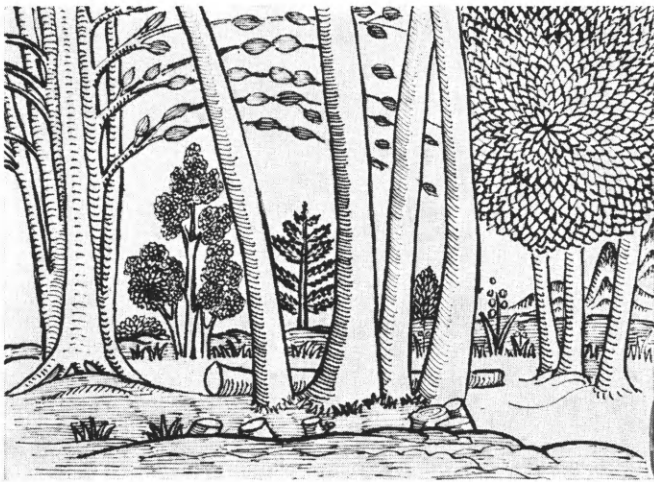
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



77 Trees with Houses in Background.  
*Pencil.*  
 15.2×19.6  
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass  
 and Sacher No. 6.*

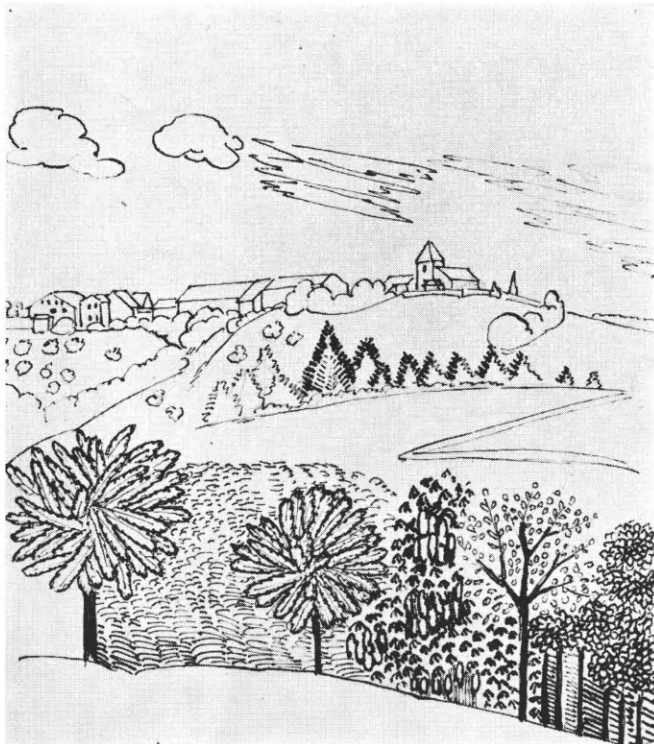
Provenance:  
*Purchase from Hans Richter.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Sacher.  
 Photo: Kunstmuseum, Basel.*



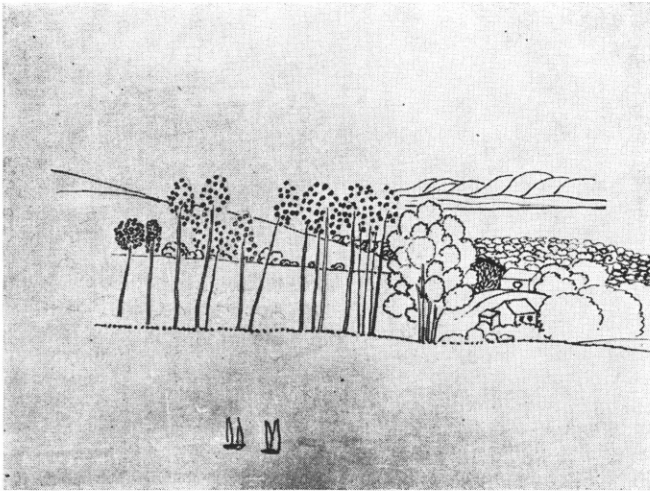
78 Park Landscape, II.  
*Indian ink and pencil.*  
 15×20  
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.  
 Cf. no. 34.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.  
 Photo: Kunstmuseum, Basel.*

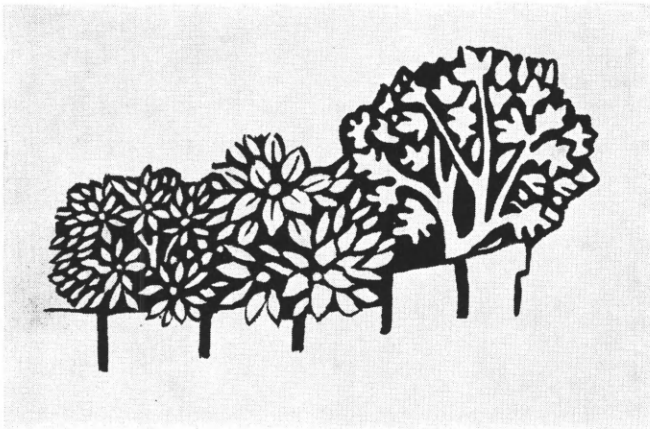


79 Woods, Church and Village.  
*Indian ink and pencil.*  
 26.2×18  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

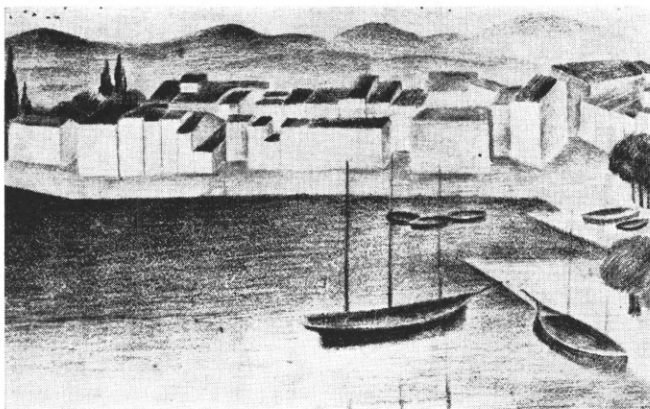
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.  
 Photo: Kunstmuseum, Basel.*



80 Trees in Landscape with Hills.  
*Indian ink and pencil.*  
 21.8×30.3  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*

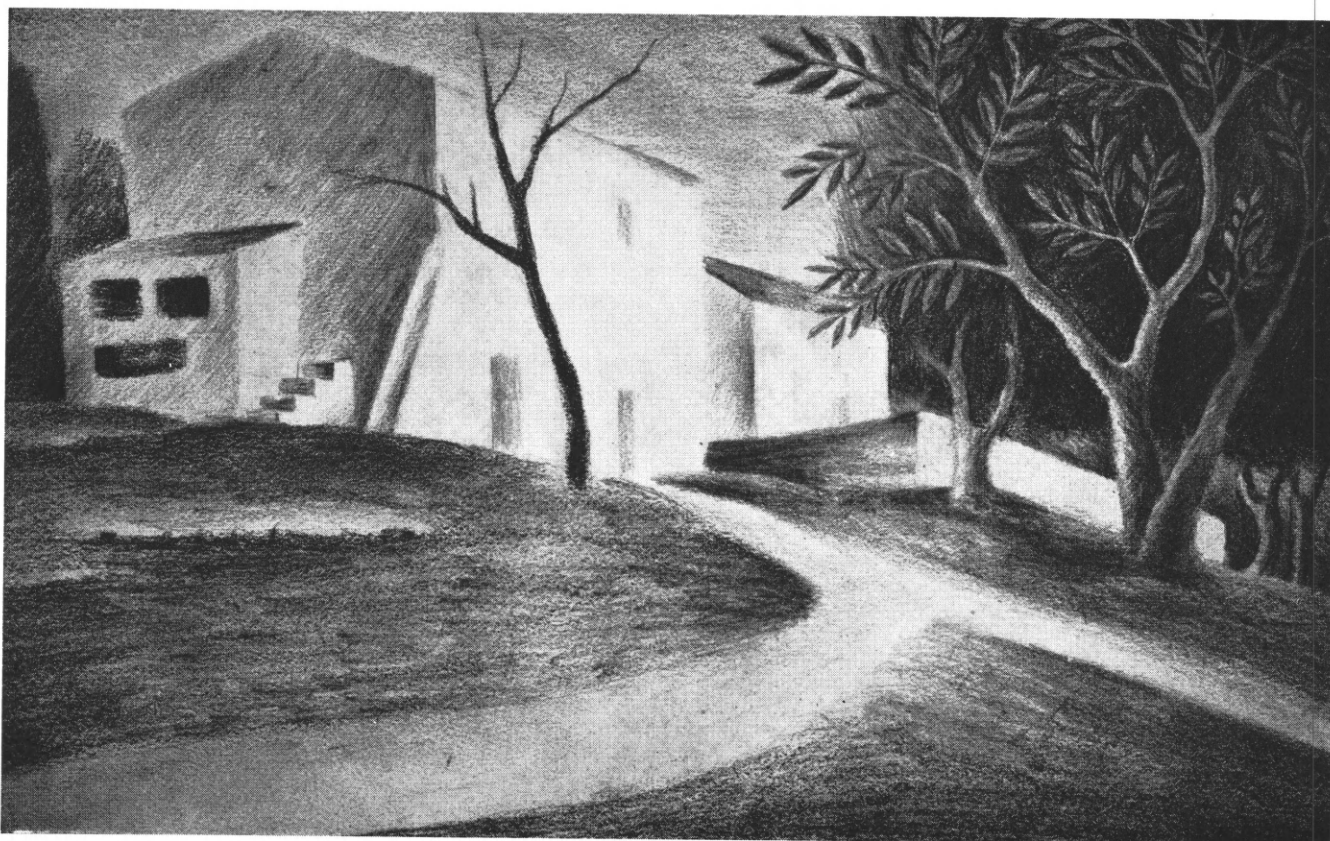


81 Stylized Foliage.  
*Indian ink and pencil.*  
 20.5×27  
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



82 Harbour with Sailing-Boats.  
*Pencil.*  
 24.3×30.5  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*





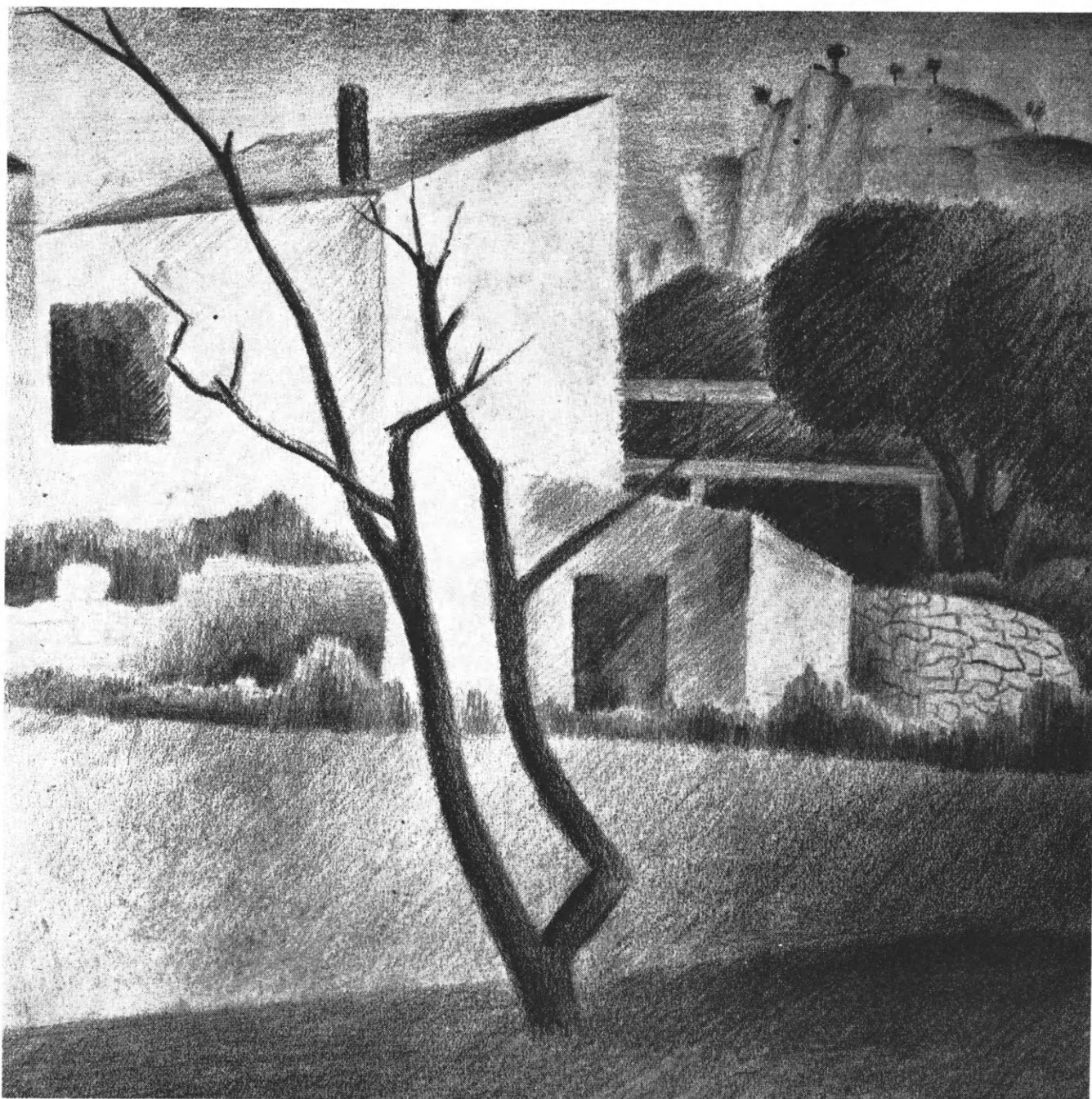
83 Houses on Hill, II.

*Pencil.*

*Cf. no. 65.*

Measurements and present owner unknown.  
The drawing was included in the Eggeling exhibition  
at the Nationalmuseum, Stockholm, in 1950.

*Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*



84 Bare Tree and Gable, I.

*Pencil.*

23.7×23.5

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Study for no. 8.*

Sources:

Cat. Nationalmuseum, no. 15.

Cat. Skånska Konstmuseum, no. 99.

Provenance:

*Gift to the Nationalmuseum in 1950 from Hans Richter.*

*Nationalmuseum, Stockholm.*

*Inventory no. NM 126/1950.*

*Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*



85 Trees and Bay.

*Pencil.*

33×26

*Damaged.*

Source:

Cat. Nationalmuseum, no. 3, pl. [2].

*Yale University Art Gallery. Depositor: Richter.*

*Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*



86 Steps and Church.

*Pencil.*

26×20.5

Source:

Cat. Nationalmuseum, no. 2.

Present owner unknown.

*Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*



87 Houses and Trees.

*Pencil.*

24×30.3

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass  
and Sacher No. 2.*

Source:

Cat. Nationalmuseum, no. 1.

Provenance:

*Purchase from Hans Richter.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Sacher.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



88 House and Garden.

*Pencil.*

10.3×10.7 (*Size of drawing; the sheet measures  
31.6×23.8.*)

*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

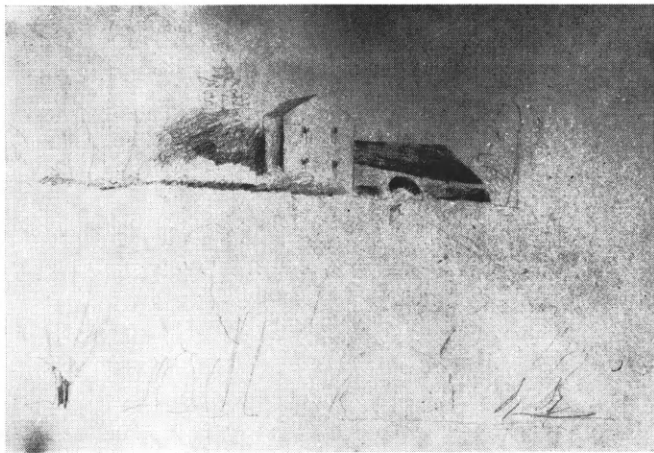
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



89 Trees and Hills.  
*Pencil.*  
20.5×27

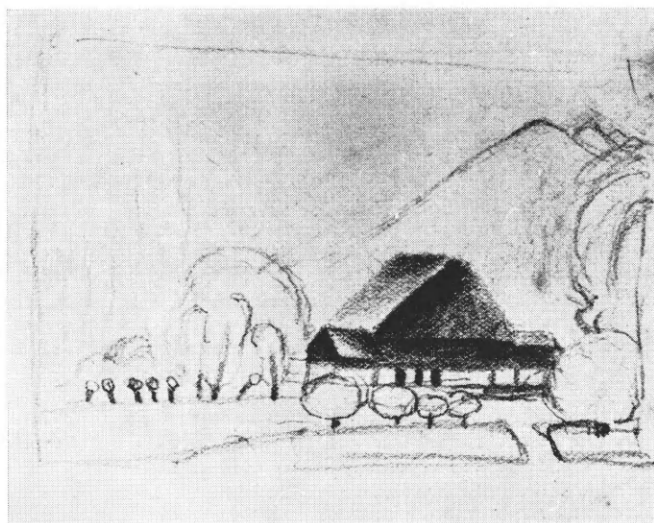
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



90 Farm.  
*Pencil.*  
24.3×31.3

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Drawing no. 51 on reverse side of paper.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



91 Farm, Trees and Hills.  
*Pencil.*  
14.3×24.2

*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*

92 In the Trench.

*Pencil.*

21.8×14.7

Sources:

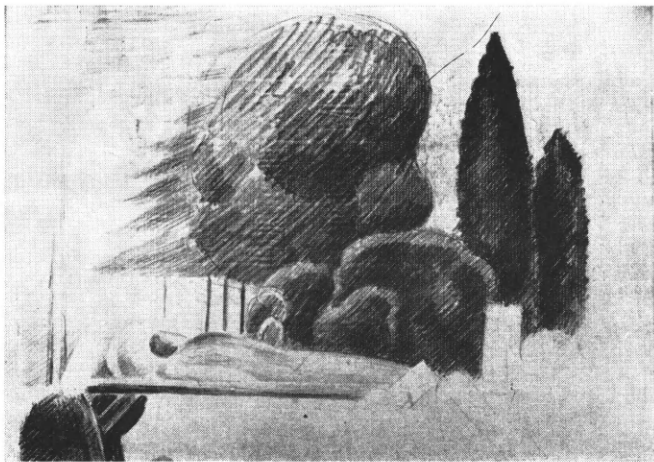
Cat. Nationalmuseum, no. 31, pl. [1].

Cat. Galerie Tokanten, no. 22.

Present owner unknown.

*Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*





93 Soldier Borne on Stretcher, I.  
*Pencil.*  
 21.2×27.2  
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Study for no. 94.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



94 Soldier Borne on Stretcher, II.  
*Pencil.*  
 24×31.3  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Cf. no. 93.*

Sources:

Cat. Nationalmuseum, no. 33.  
 Cat. Skånska Konstmuseum, no. 99.

Provenance:

*Presented to the Nationalmuseum in 1950 by Otte Sköld, who received the drawing as a gift from Hans Richter.*

*Nationalmuseum, Stockholm.*  
*Inventory no. NM 127/1950.*  
*Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*



95 Portrait (Half-Length) of Man.  
*Pencil.*  
31.3×24.3  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Drawing no. 99 on reverse side of paper.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



96 Portrait (Half-Length) of Man in Uniform.  
*Pencil.*  
37.8×24.3  
*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Drawing no. 55 on reverse side of paper.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*





97 Studies for Self-Portrait?

*Pencil.*

34.8×25.4

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass  
and Sacher No. 5.*

*Drawing no. 107 on reverse side of paper.*

Provenance:

*Purchase from Hans Richter.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Sacher.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*

98 Study of Elderly Woman Seated.  
*Pencil.*  
 31.3×23.5  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



99 Study of Seated Woman.  
*Pencil.*  
 31.3×24.3  
*Above the drawing is an annotation:*  
*"froid zone jaune chaud*  
*froid ocre jaune*  
*violet*  
*gris*  
*gris à peine rougi*  
*clair*  
*froid*  
*à peine ocré*  
*froid très ocré*  
*froid ocré".*

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Drawing no. 95 on reverse side of paper.*

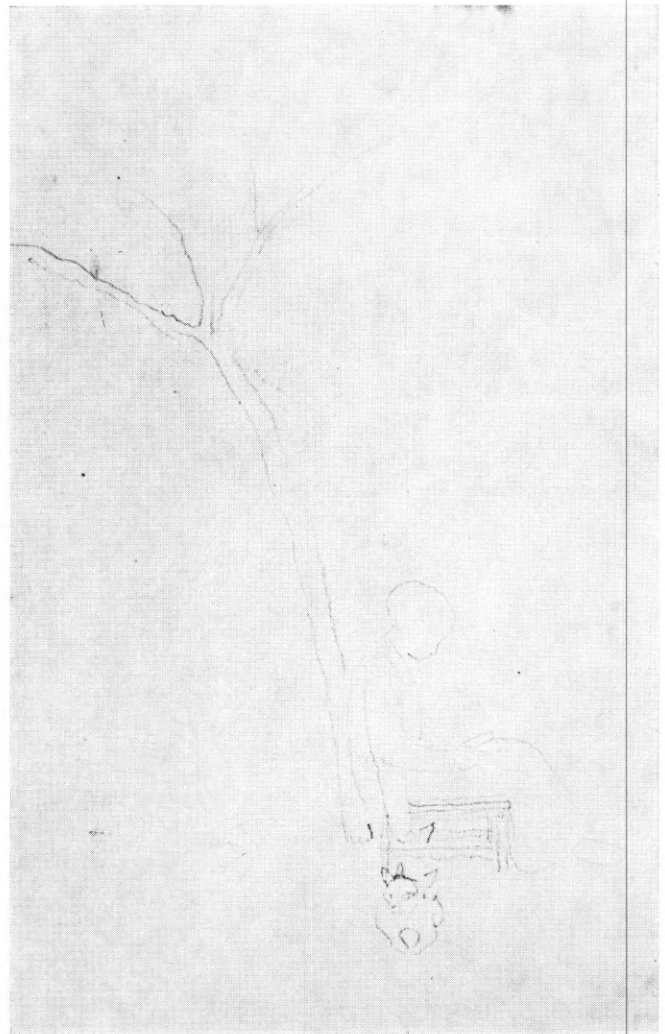
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*





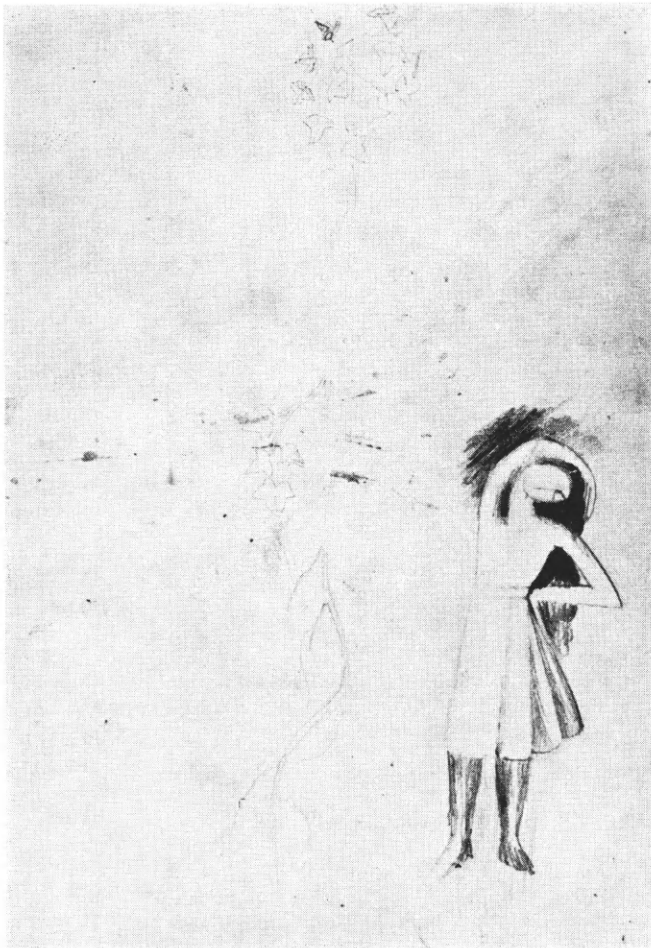
100 Two Studies of Women.  
*Indian ink and pencil (left); pencil (right).*  
 32.2×23.6  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

Portraits of Eggeling's second wife, Marion, née Klein?  
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



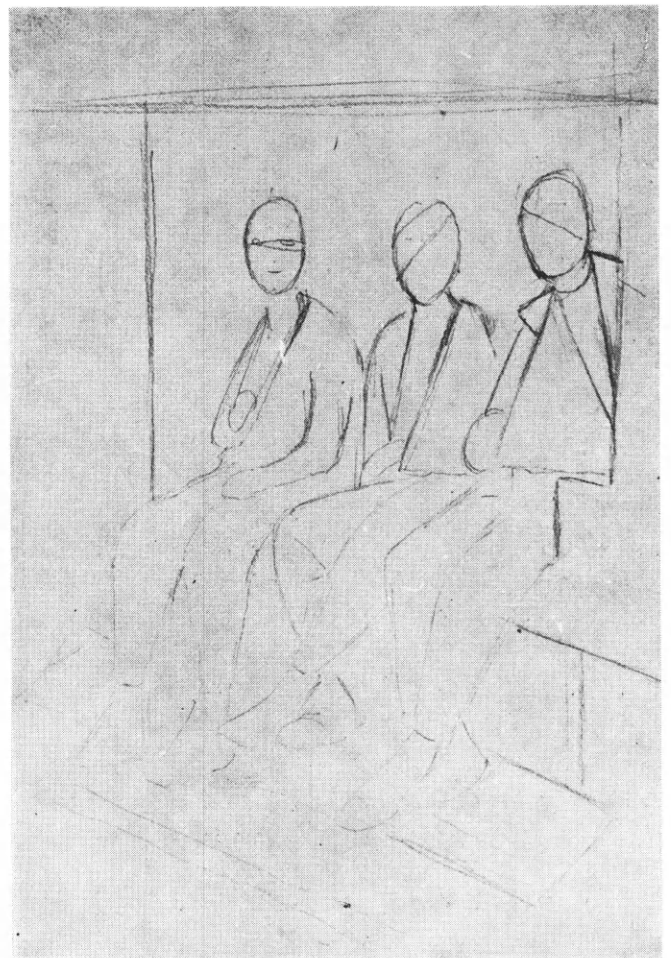
101 Woman Reading.  
*Pencil.*  
 31.8×23.8  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



102 Girl and Ivy.  
*Pencil.*  
31 × 23.7  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*

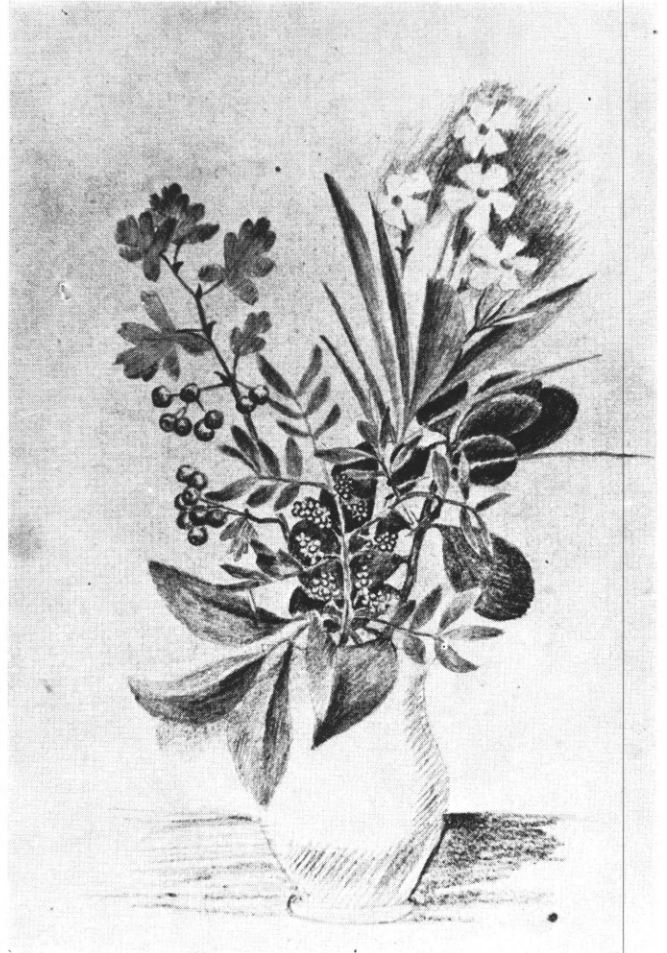


103 Convalescents.  
*Pencil.*  
31.5 × 23.8  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



104 Studies of Dog and Cat.  
*Pencil.*  
30.5×21.8  
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*  
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



105 Flowers in Vase.  
*Pencil.*  
26.8×20.5  
*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



106 Kitchen Interior.

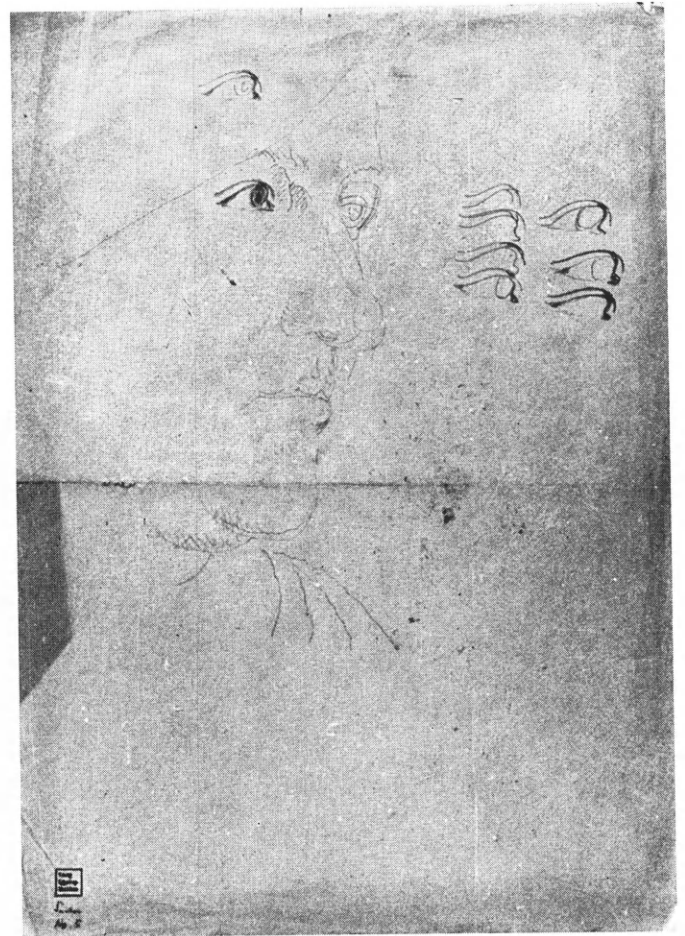
*Pencil.*

39.8×26.3

*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



107 After Hans Holbein the Younger.

"Jakob Meyer zum Hasen. Burgomaster of Basel."

The painting (dated 1516), and a study for it, in the Kunstmuseum, Basel.

*Pencil.*

34.8×25.4

*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass and Sacher No. 5.*

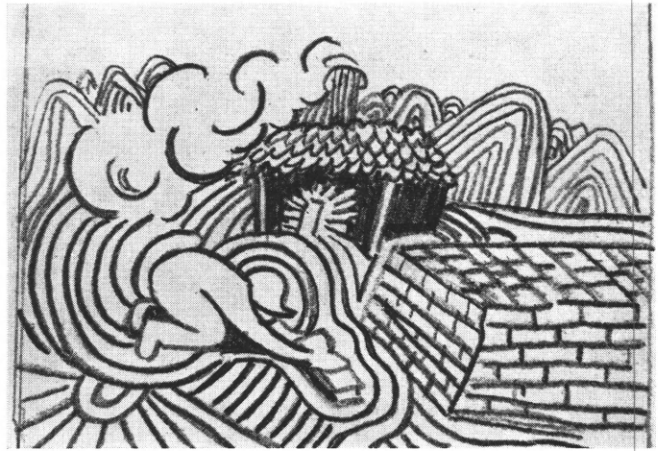
*Drawing no. 97 on reverse side of paper.*

Provenance:

*Purchase from Hans Richter.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Sacher.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



109 After Wilhelm Morgner.  
"Der Ziegelbäcker", 1911.

*Pencil.*

15.5×19

*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass.*

Sources:

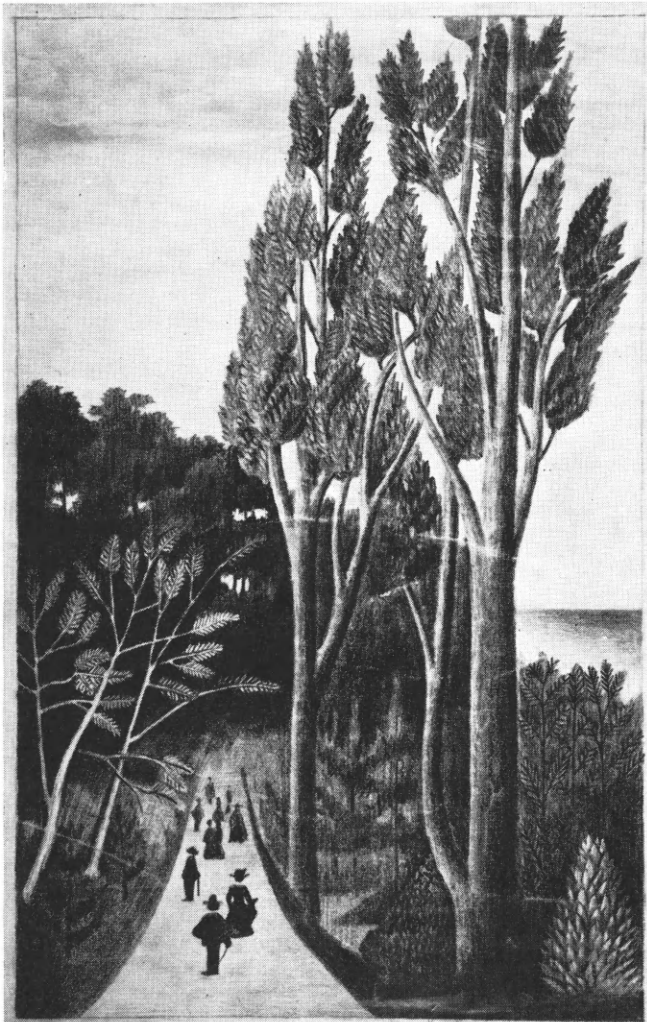
W. Kandinsky, & F. Marc, ed., *Der blaue Reiter*.  
2nd ed., Munich, 1914, p. 72.

*Der blaue Reiter*. Dokumentarische Neuausgabe von  
Klaus Lankheit. Munich, 1965, pp. 128, 349.

Wilhelm Morgner 1891–1917. Landesmuseum,  
Westfälischer Kunstverein, Münster. Münster, 1967,  
no. 74.

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



108 After Henri Rousseau.  
"Vue du Parc Montsouris."

*Pencil.*

65×40.4

Sources:

Cat. Nationalmuseum, no. 61.

Cat. Galerie Tokanten, no. 31.

H. Richter, *Köpfe und Hinterköpfe*. Zurich, 1967,  
p. [18].

*Hans Richter, Southbury, Conn., USA.*

*Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*



110 Mountain Landscape.

*Pencil.*

24.3×35.2

*Annotation above: "Hell auf Dunkel".*

*Annotation at right: "dunkler auf Hell".*

*Verso marked Viking Eggeling-Nachlass.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*

111 Studies of Rocks.

*Pencil.*

30.7×25

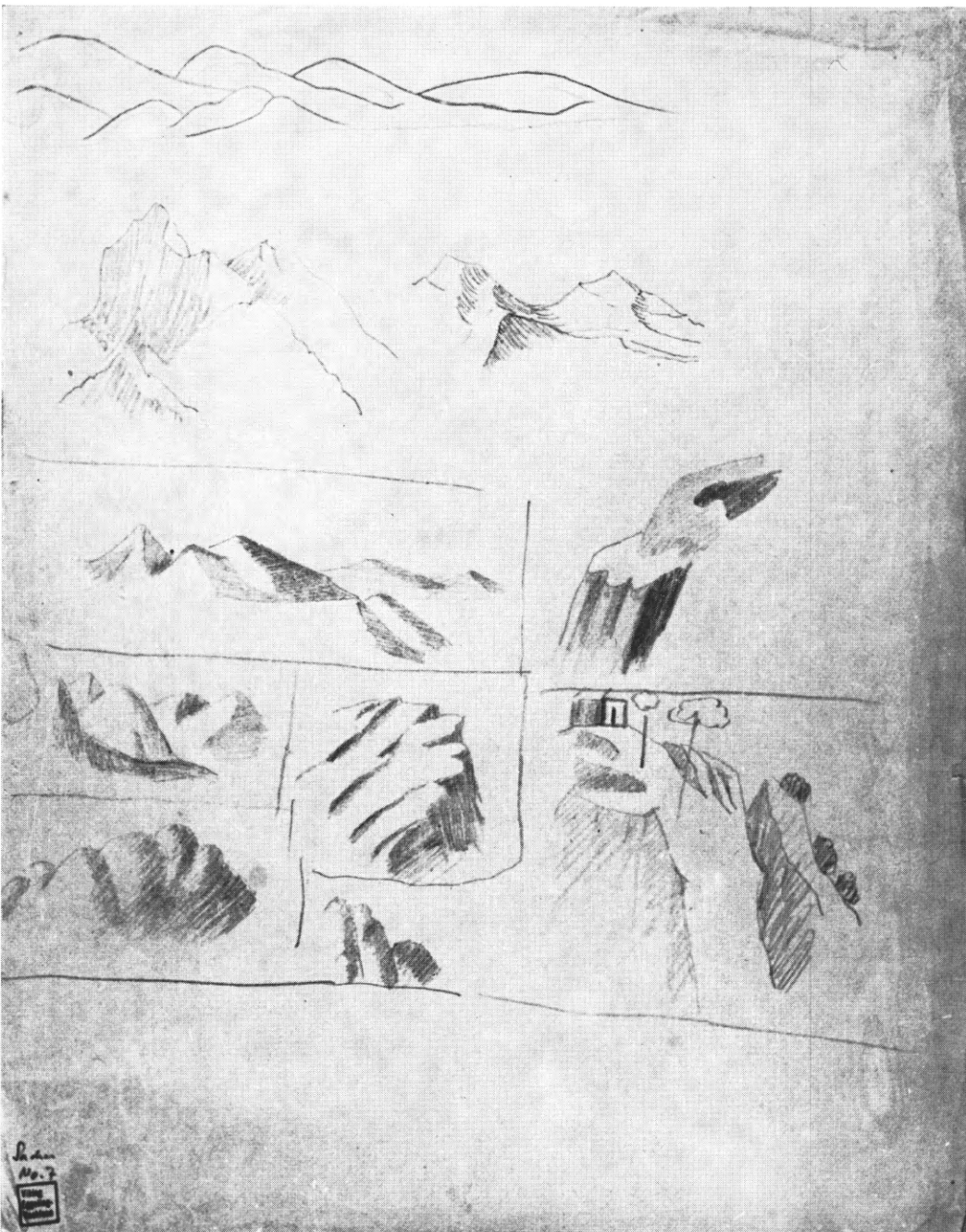
*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass  
and Sacher No. 7.*

Provenance:

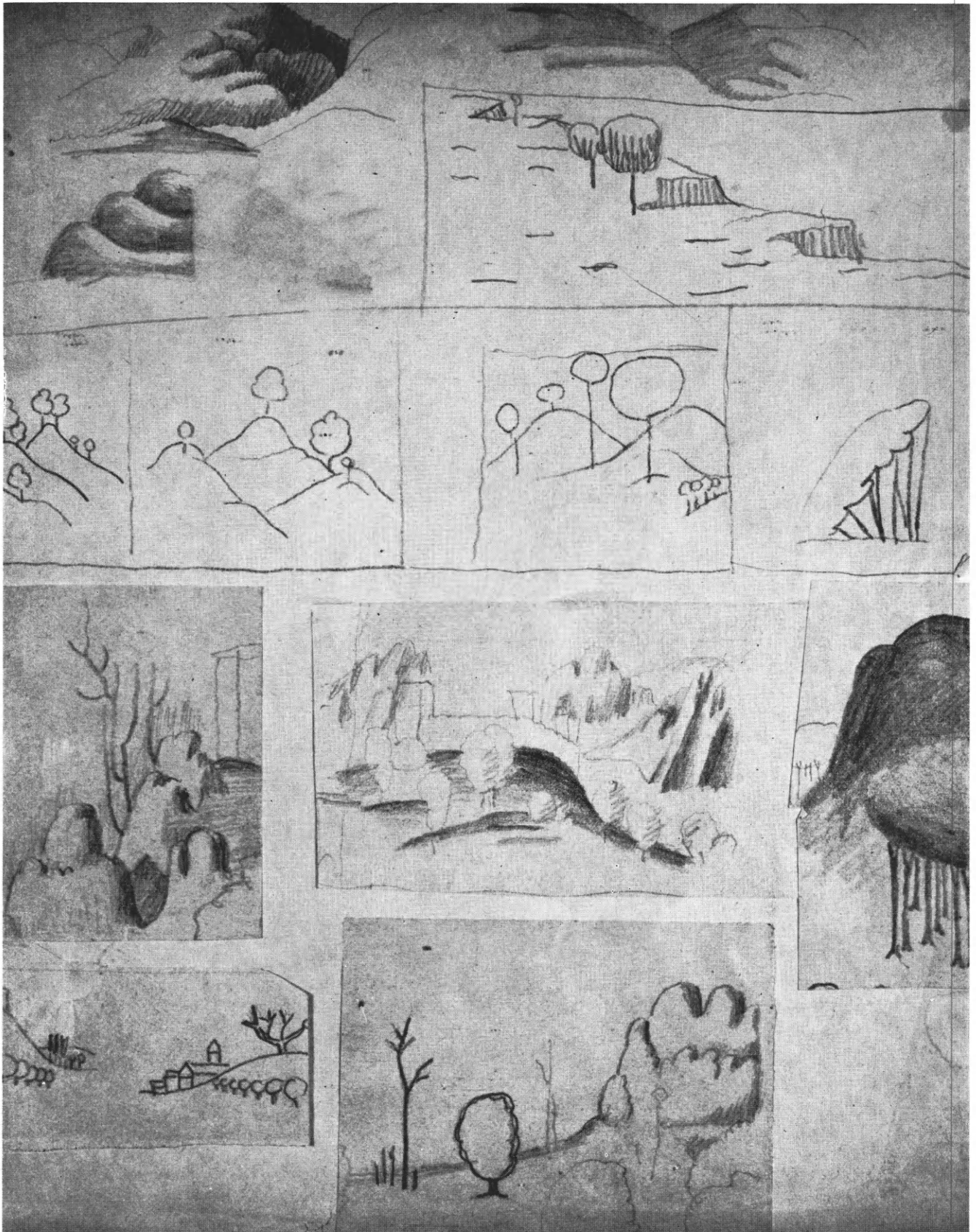
*Purchase from Hans Richter.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Sacher.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*







112 Studies of Rocks and Trees, I.  
Pencil.

Source:

Cat. Nationalmuseum, no. 69, pl. [3].

Measurements and present owner unknown.

Photo: Nationalmuseum, Stockholm.

113 Studies of Rocks and Trees, II.  
Pencil.

31.4×24

Annotation:

"Exemples de transformation:

Caractère accentué

enrichi plus

parfait plus

somptueux

**Modifiée**

plus complète

plus grande et

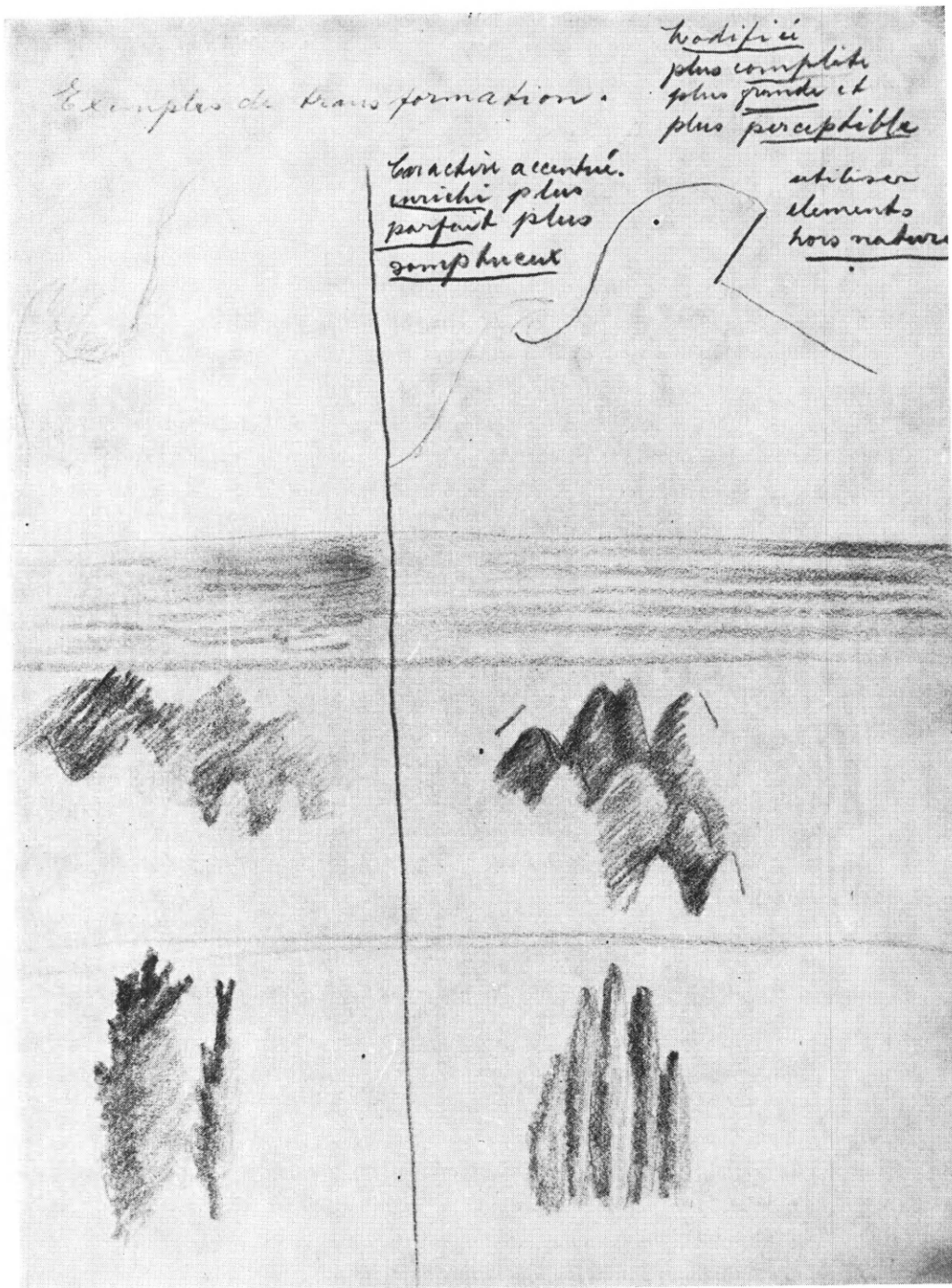
plus perceptible

utiliser éléments

hors nature".

Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.

Photo: Kunstmuseum, Basel.



115 Studies in Abstract Form, with Annotations, I.  
Pencil, and red and blue crayon.

30.7 × 23.3

Annotations:

**"Begrenzungen mit Linien.**

Strahlenförmig	von Punkt ausgehend
	" Linie "
	" Grundform "
	2 Seitig begrenzt
	1 Seitig "
	unbegrenzt

Parallel

Umschnitten

Sich treffend

" trennend

Kontrapostiert ähnliche Lage ähnliche Lage

Teil von Grundform

gleichmässig wiederholt

**Gesamtsilhouette**

Struktur der Silhouette

**Lage Raumorientierung**

Konträre	I Silhouette – Konträr
Lage	Füllung – ähnlich
Konträre Lage	II Silhouette – ähnlich
	Füllung – Konträr

**Raumorientierung**

A	Silhouette – Konträr
	Offen – Konträr
	Füllung – ähnlich
B	Silhouette – ähnlich
	Offen – Konträr
	Füllung – Konträr"

Verso marked Viking Eggeling-Nachlass  
and Sacher No. 8.

Drawing no. 116 on reverse side of paper.

Sources:

H. Richter, Dada – Kunst und Antikunst.

Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts.

Hrsg. von Werner Haftmann. Cologne, 1964, p. 63.

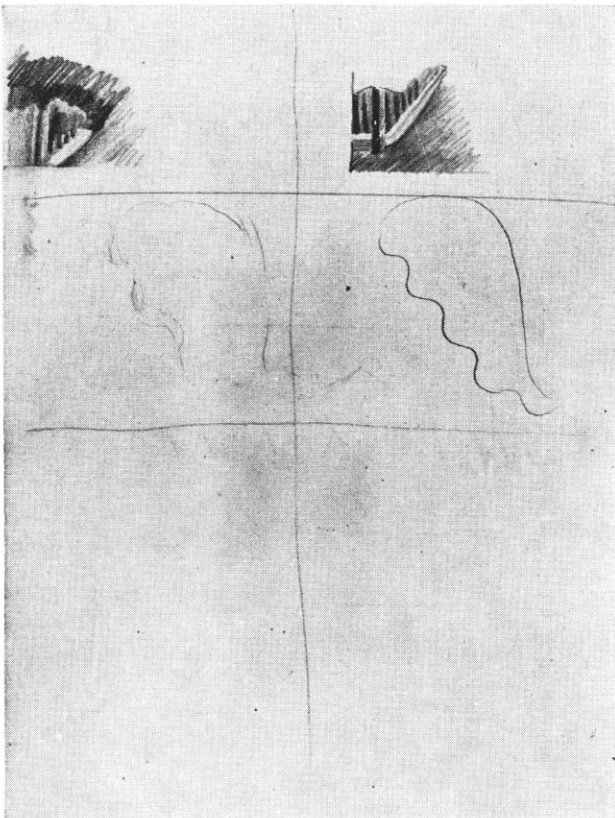
Dada 1916–1966. Dokumente der Internationalen  
Dada-Bewegung. Goethe-Institut, Munich [1966] p.29.

Provenance:

Purchase from Hans Richter.

Kunstmuseum, Basel. Depositor: Sacher.

Photo: Kunstmuseum, Basel.



114 Studies in Form.

Pencil.

31.4 × 24

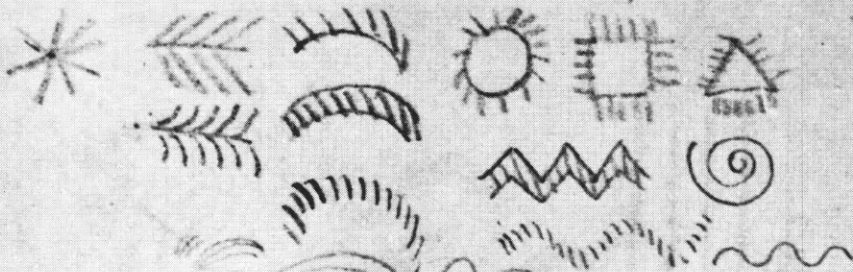
Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.

Photo: Kunstmuseum, Basel.

# Begegnungen mit Linien



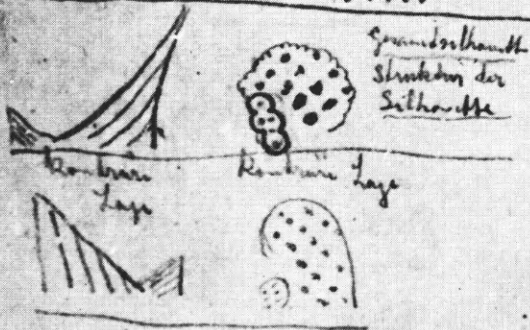
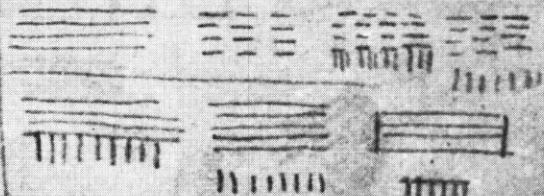
## Strahlenformig



von Punkt ausgehend  
 " Linien "  
 " Grundform "  
 2 Seite beginnt  
 1 Seite "  
 Anordnung

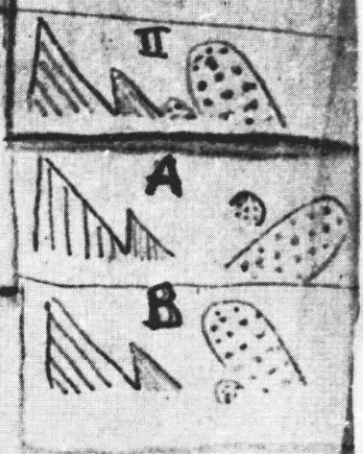
Parallel  
 Verschieben  
 Sich kreuzend  
 " kreuzend

Kompositum  
 Teil von Grundform gleichmäßig wiederholt



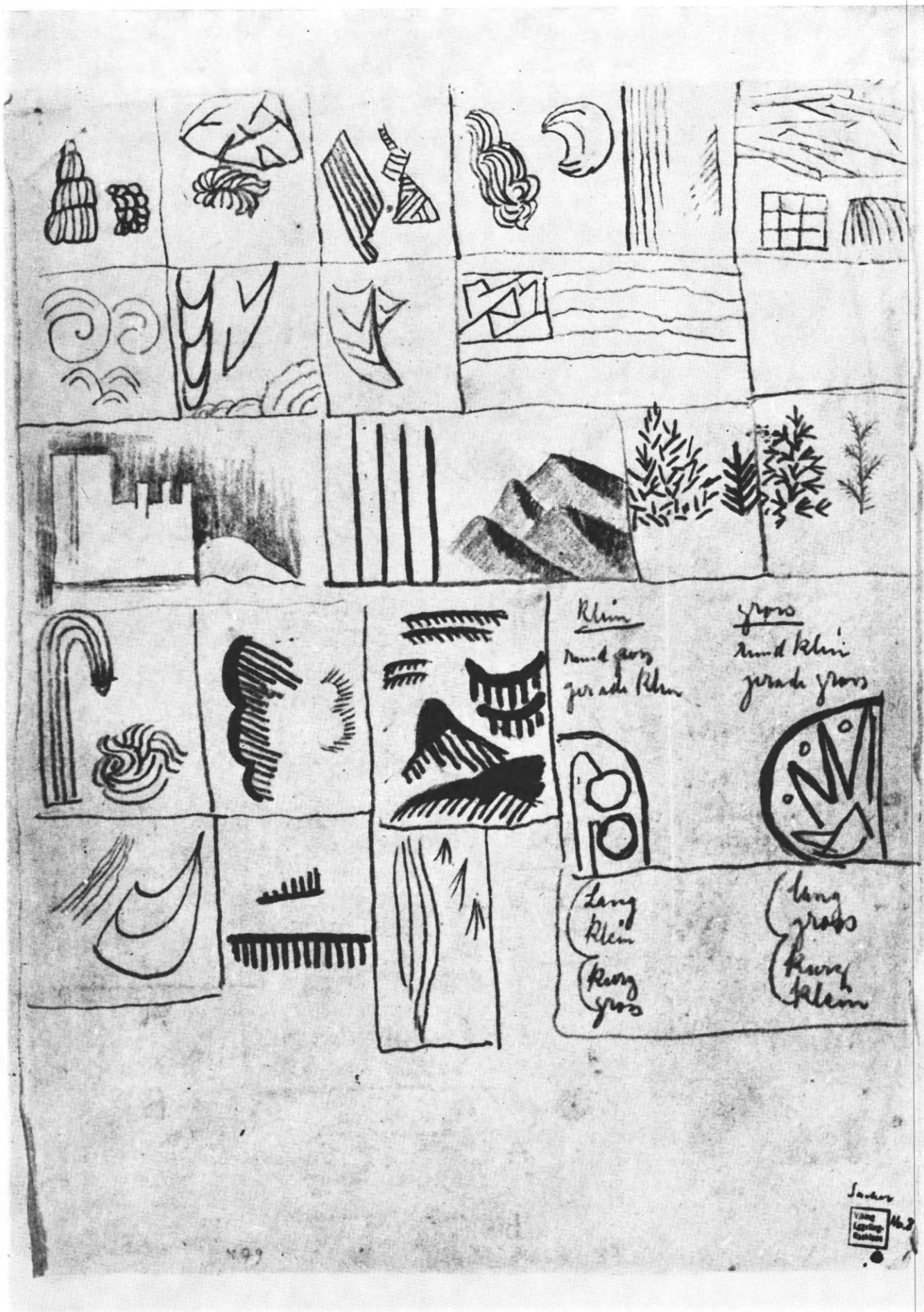
## Lage Paarmotivierung

I Silhouette - Konträr  
 Füllung - ähnlich  
 II Silhouette - ähnlich  
 Füllung - Konträr



## Paarorientierung

A Silhouette - Konträr  
 Offen - Konträr  
 Füllung - ähnlich  
 B Silhouette - ähnlich  
 Offen - Konträr  
 Füllung - Konträr



Sander  
 Lang Klein  
 Rund yros

116 Studies in Abstract Form, with Annotations, II.

*Pencil.*

30.7×23.3

*Annotations:*

<b>"klein</b>	<b>gross</b>
<i>rund gross</i>	<i>rund klein</i>
<i>gerade klein</i>	<i>gerade gross</i>
<i>Lang</i>	<i>lang</i>
<i>klein</i>	<i>gross</i>
<i>kurz</i>	<i>kurz</i>
<i>gross</i>	<i>klein"</i>

*Recto marked Viking Eggeling-Nachlass  
and Sacher No. 8.*

*Drawing no. 115 on reverse side of paper.*

Source:

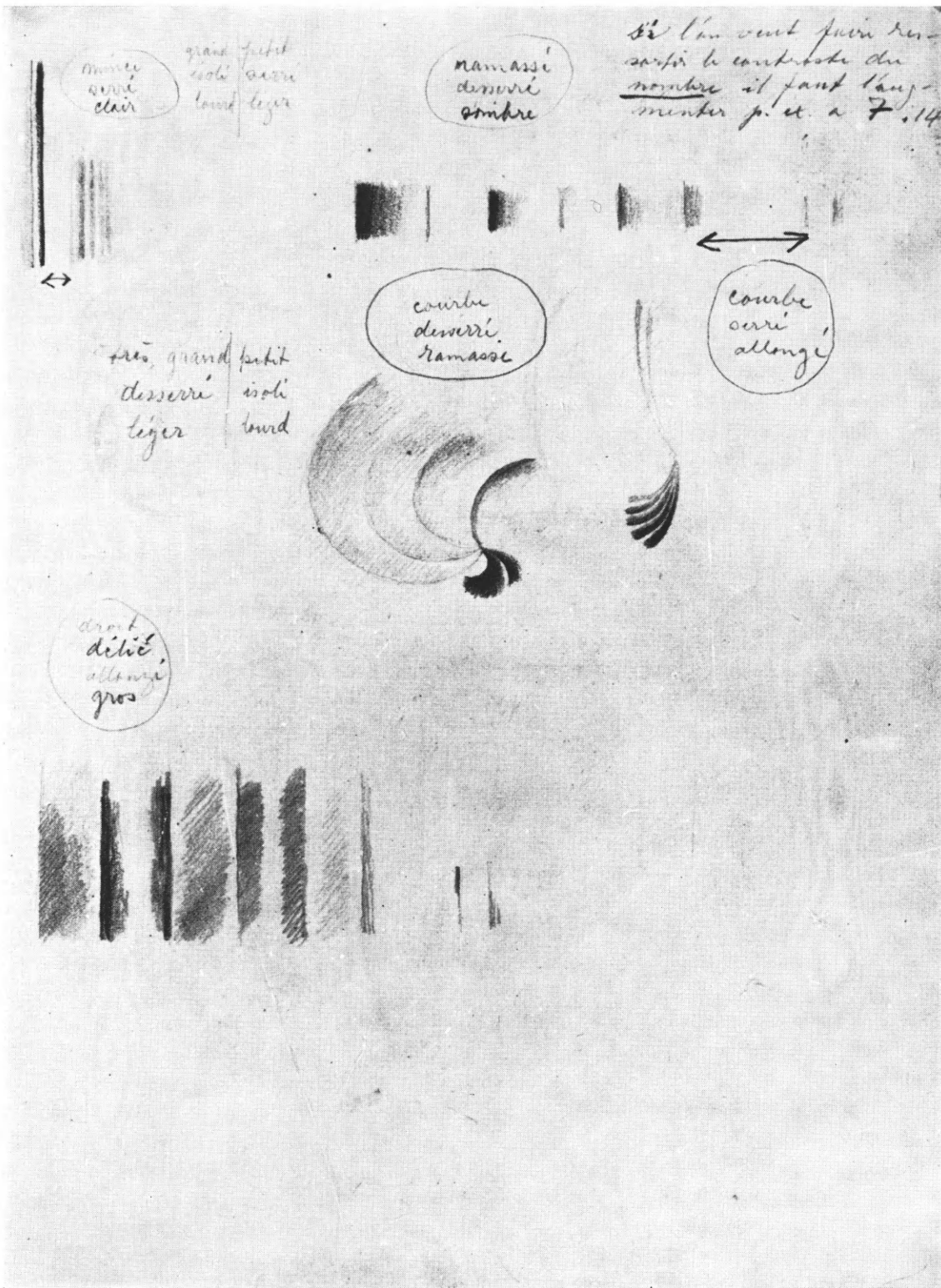
G. Kepes, ed., *The nature and art of motion.*  
London, 1965, p. 143.

Provenance:

*Purchase from Hans Richter.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Sacher.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*



117 Studies in Abstract Form, with Annotations, III.

Pencil.

31.4×24

Annotations:

"... [illegible] grand petit ramassé  
serré isolé serré desserré  
clair lourd léger sombre

Si l'on veut faire ressortir le contraste du nombre il faut l'augmenter p.ex. à 7. 14.

<i>très grand</i>	<i>petit</i>	<i>courbe</i>	<i>courbe</i>
<i>desserré</i>	<i>isolé</i>	<i>desserré</i>	<i>serré</i>
<i>léger</i>	<i>lourd</i>	<i>ramassé</i>	<i>allongé</i>
<i>droit</i>			
<i>délié</i>			
<i>allongé</i>			
<i>gros</i>			

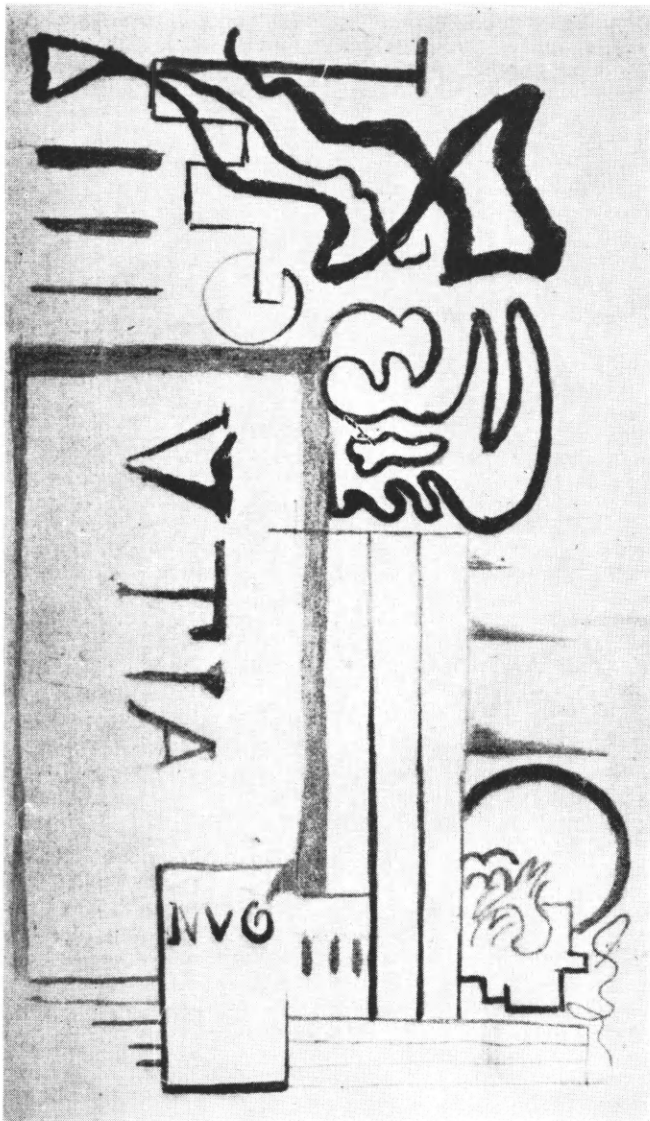
Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.  
Photo: Kunstmuseum, Basel.

118 "Übergang vom Organischen zum Anorganischen."

Source:

G. Zeitschrift für elementare Gestaltung.  
Berlin, 1926, nos. 5/6, p. [3].

Material, measurements and present owner unknown.



119 "Generalbass der Malerei. Orchestration der Linie."

Pencil.

24.7×17.4

Damaged.

Annotation below: "13,5 cm breit sehr kontrastreich."

Annotation verso: "Aus dem Generalbass der Malerei."

Abteilung: Orchestration der Linie.

Thema: Rhythmus Vor – Zurück."

Study for no. 120.

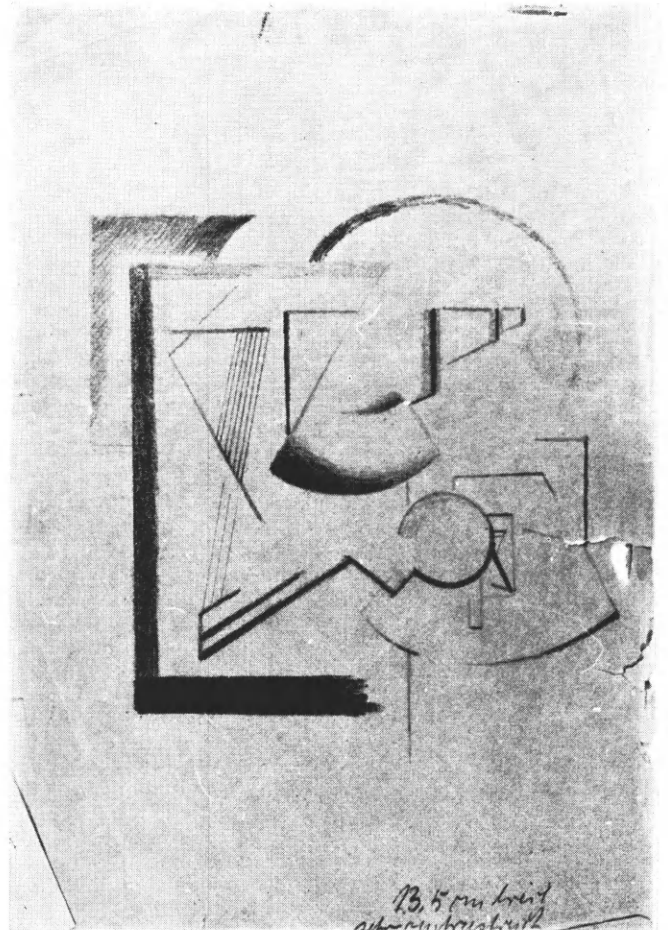
Sources:

G. Zeitschrift für elementare Gestaltung.  
Berlin, 1926, no. 4, p. 3.

R. Kurtz, Expressionismus und Film. Zurich, 1965, p. 85.  
Unveränderter, fotomechanischer Nachdruck der  
Originalausgabe [Berlin] 1926.

Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.

Photo: Kunstmuseum, Basel.

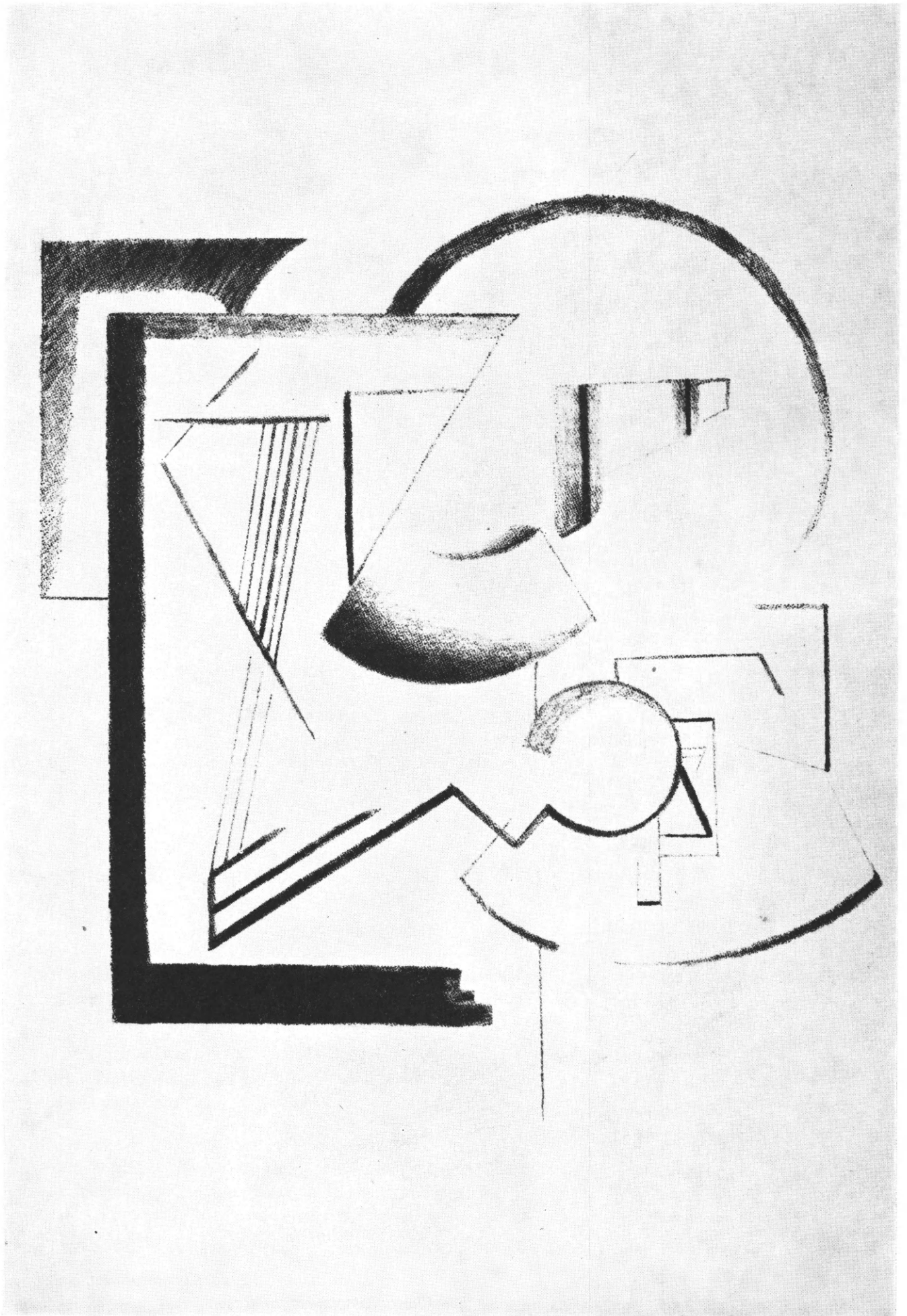




120 "Basse générale de la peinture.  
Orchestration de la ligne."  
*Lithograph.*  
27.5×18.5  
*Cf. no. 119.*

Sources:

Dada. Nos. 4/5. Anthologie Dada. Zurich, 1919, p. [12].  
Cat. Nationalmuseum, no. 91.  
Dada. Monograph of a movement. . . . Teufen, 1957,  
p. 47.  
Dada. Stedelijk museum, Amsterdam, 1958, no. 35.  
Tre linjer i svenskt måleri. 1916–1966. Svea-galleriet,  
Stockholm [1966] p. [9].



121 Horizontal-vertical Orchestra I.  
Copy from Eggeling's original.  
*Pencil and black wax crayon.*  
51.5×465  
*Cf. no. 122.*

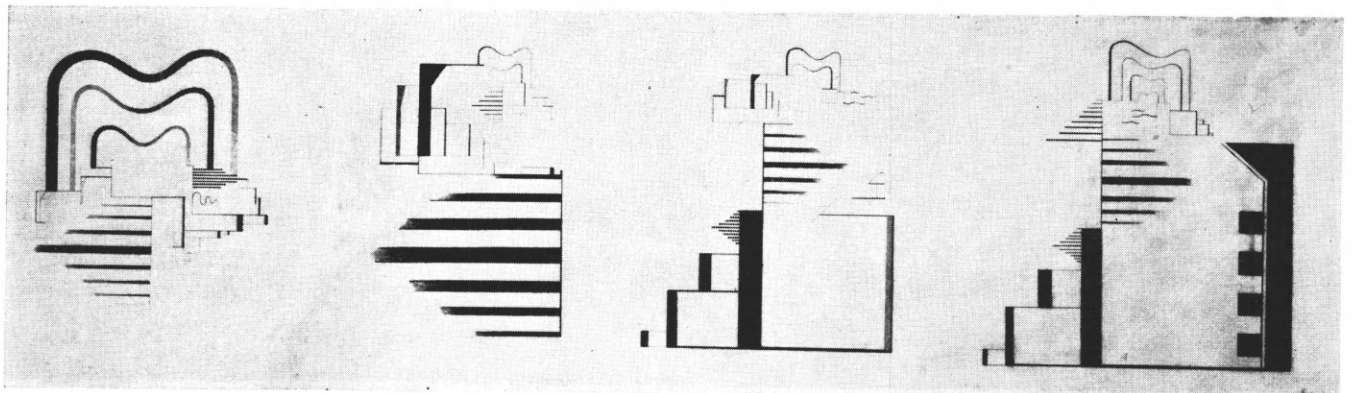
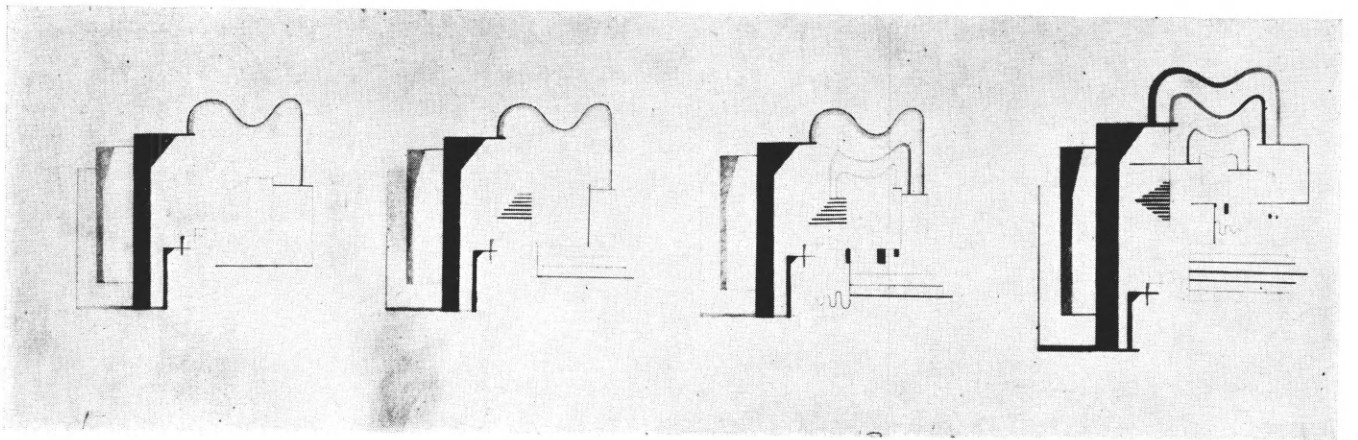
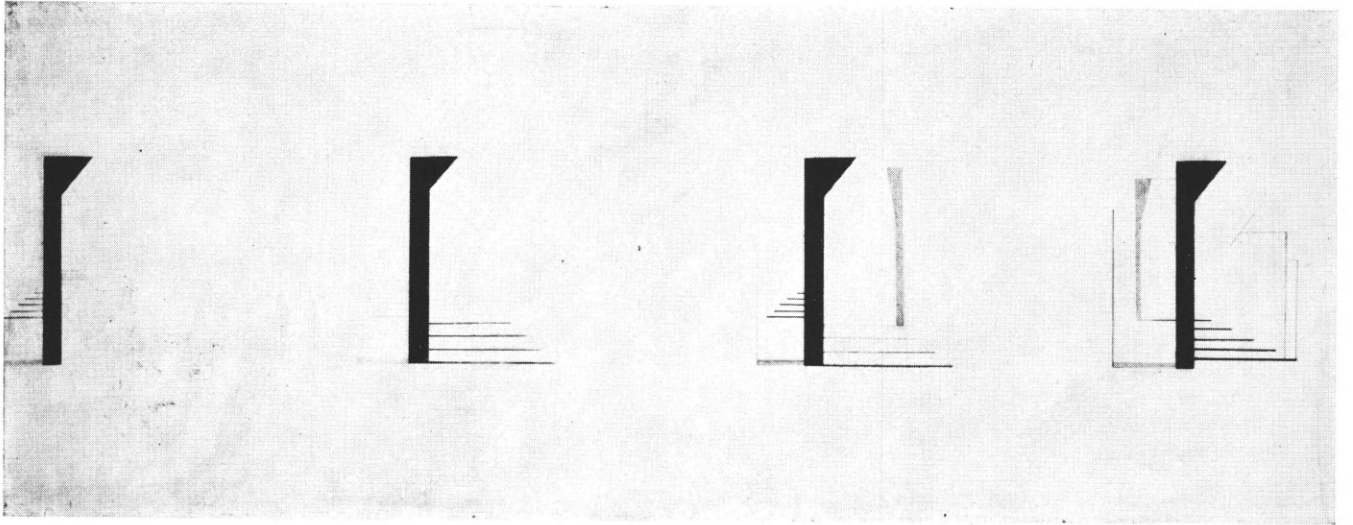
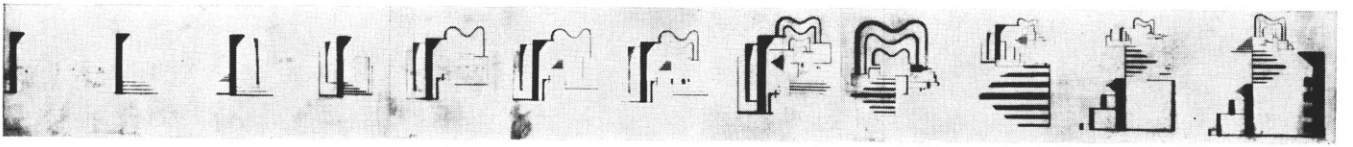
Sources:

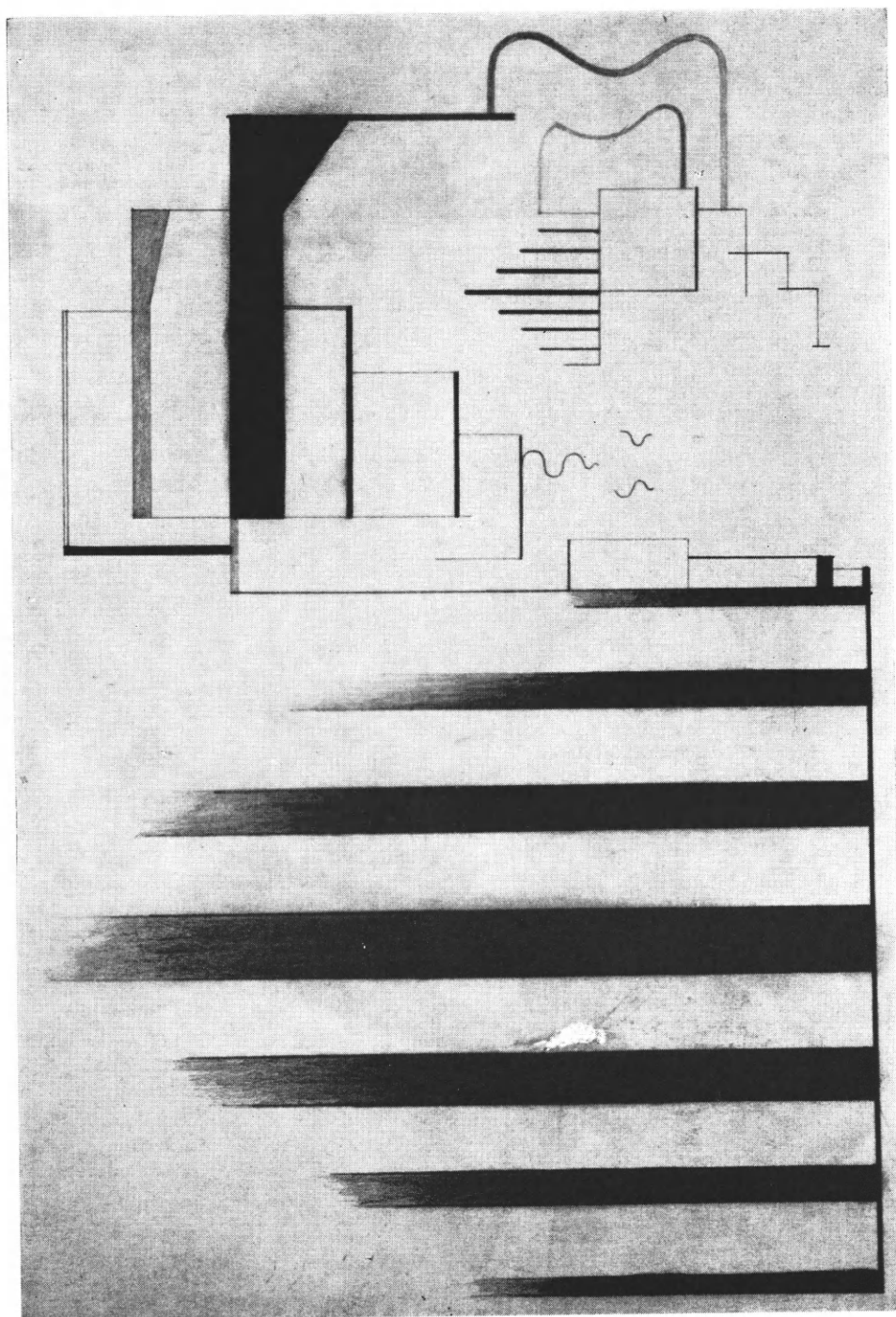
Zwanzig Jahre Emanuel Hoffmann-Stiftung, 1933–1953.  
Kunstmuseum, Basel, 1953, no. 34.  
Dada. Dokumente einer Bewegung.  
Kunsthalle, Düsseldorf, 1958, no. 32.  
Dada. Dokumente einer Bewegung.  
Karmeliterkloster, Frankfurt-am-Main, 1958, no. 32.  
Dada. Stedelijk museum, Amsterdam, 1958, no. 33.  
Vom Impressionismus bis zur Gegenwart.  
Kunstmuseum, Basel, 1961, pp. 140–141.

Provenance:

*Hans Richter sold the scroll in 1940 to Mrs. Maja Hoffmann-Stehlin, Basel (now Mrs. Maja Sacher), who deposited the work in the Kunstmuseum, Basel. The scroll was purchased in 1953 by the Emanuel Hoffmann-Stiftung.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.  
Photo: Kunstmuseum, Basel.*





122 Horizontal-vertical Orchestra I. (Detail.)  
Tenth stage.  
Copy made in the 1930's from Eggeling's original.  
*Pencil.*  
51.5×441  
*Paper watermarked "Schoellers-Hammer" along  
bottom edge.*  
*Cf. no. 121.*

Sources:

Cat. Nationalmuseum, no. 84.  
Cat. Galerie Tokanten, no. 100.  
Apropå Eggeling, pp. 31, 34.  
Bewogen – Beweging. In samenwerking met  
Moderna Museet, Stockholm. Stedelijk museum,  
Amsterdam, 1961, no. 78.

Rörelse i konsten. Moderna Museet, Stockholm, 1961,  
no. 81.

Smalfilm 64. Årsbok för amatör-, industri- och  
undervisningsfilm. Vol. 2, Stockholm, 1963, p. 62.

Dada. Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum.  
Exposition commémorative du cinquantenaire.  
Kunsthhaus, Zurich, & Musée National d'Art Moderne,  
Paris, 1966, no. 50.

Provenance:

*Hans Richter sold the scroll in 1960 to Moderna  
Museet, Stockholm. (Inventory no. NMB 1831.)  
Richter repurchased the work in spring 1965.*

*Hans Richter, Southbury, Conn., USA.  
Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*

123–124 Horizontal-vertical Orchestra II and III.  
(Drawn on one scroll.)

*Pencil and black wax crayon.*

50.7×325.6 (Total length.)

*Cf. nos. 129, 130.*

*Signed in pencil at bottom right: "Viking Eggeling".*

*Annotation at bottom left: "Periode II".*

Nos. 123–124, together with no. 133, are the only works known to have been signed by Eggeling.

Sources:

De Stijl. Leyden, 1921, no. 5, p. 74. (No. 124.)

De Stijl. Leyden, 1921, no. 7. (No. 123.)

MA. [Today.] Vienna, 1921, no. 8, p. 107. (No. 123.)

Gegenstand. Objekt. Vesch. Berlin, 1922, nos. 1/2, p. 28. (No. 123.)

Sammlung Gabrielson, Göteborg. Erwerbungen 1922/23. Berlin [1923] p. [29]. (Nos. 123 & 124.)

G. Zeitschrift für elementare Gestaltung.

Berlin, 1926, no. 4, p. 15. (No. 123.)

R. Kurtz, *Expressionismus und Film*. Zurich, 1965, p. 95. Unveränderter, fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe [Berlin] 1926. (No. 123.)

The International theatre exposition, New York 1926. The Little review. New York, 1926, Winter issue, p. 78. (No. 123.)

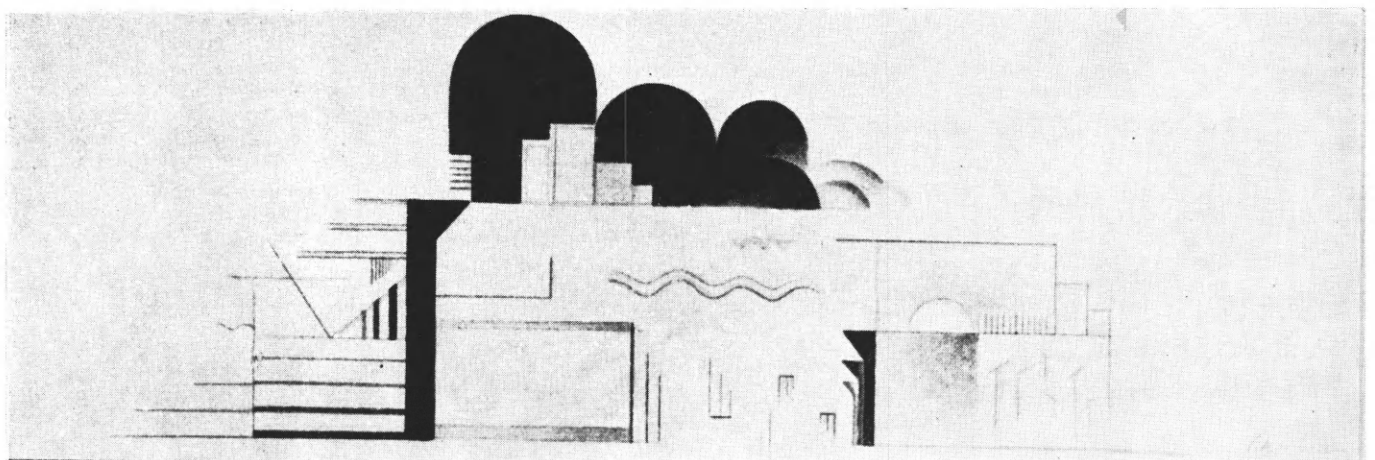
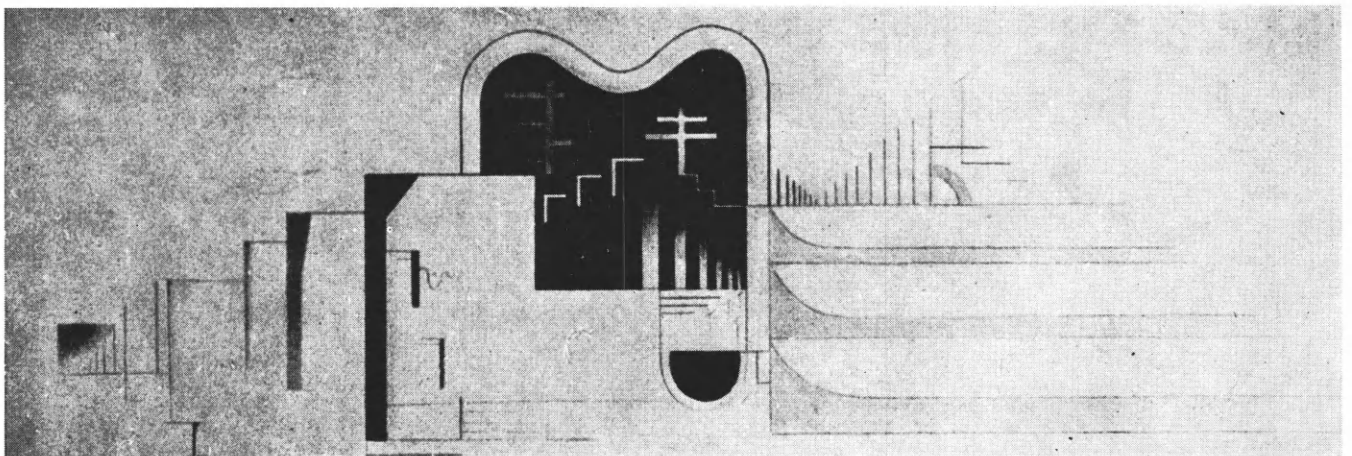
a bis z. Cologne, 1930, no. 9, p. 33. (No. 123.)

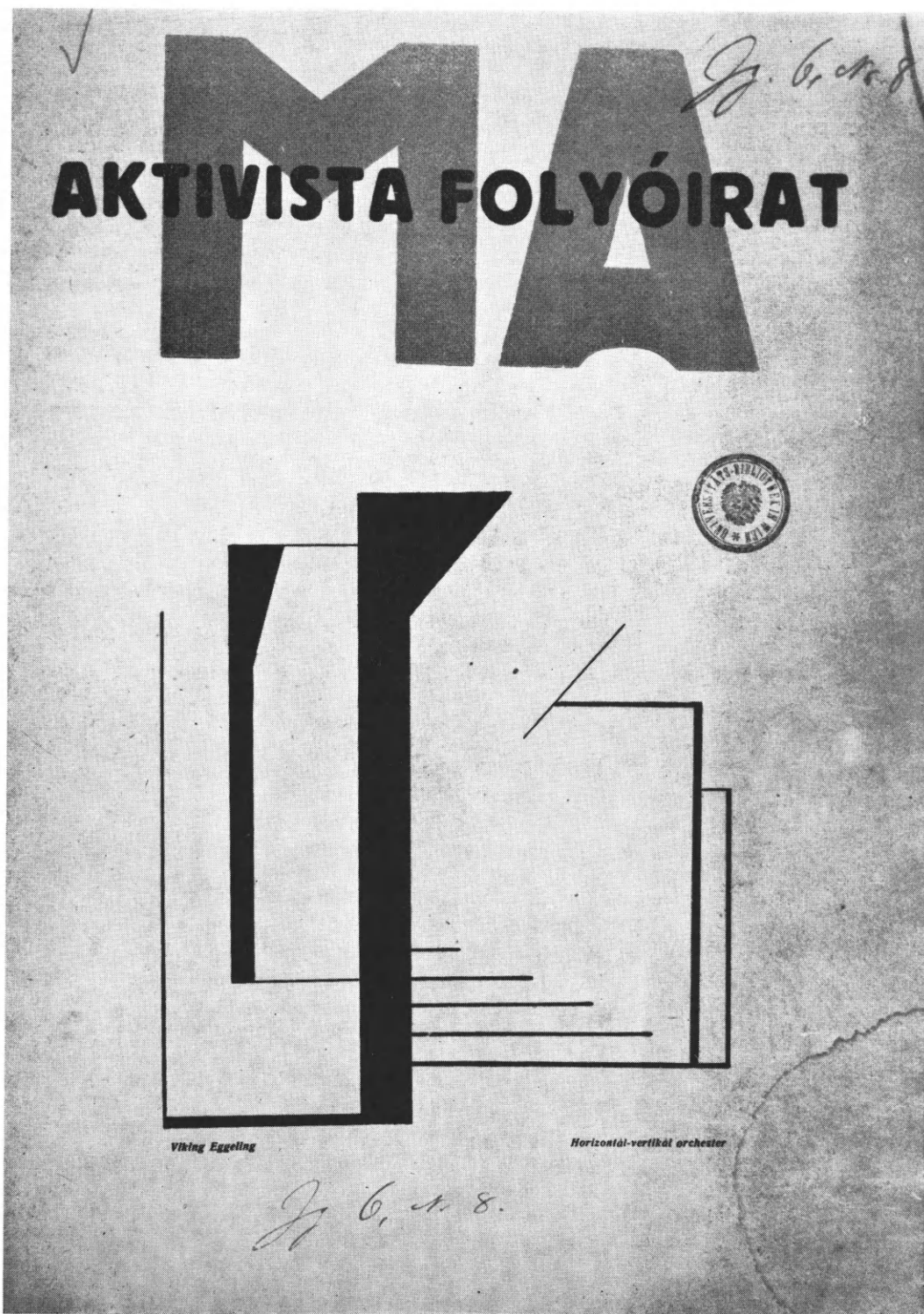
Cinema Studies. London, 1966, no. 2, pl. [4]. (No. 123.) (Concerning cat. no. 124, cf. L. Moholy-Nagy, *Vision in motion*. Chicago, 1956, p. 271.)

Provenance:

*Viking Eggeling sold the work in 1922/23 to Hjalmar Gabrielson, Gothenburg. The scroll remained in the possession of the family for about forty years, and was then left for sale at the Galerie Beyeler, Basel, by Gabrielson's son-in-law, Desmond Graham, living in London. It was purchased in autumn 1963 by Hans Richter, who probably donated the work to the Yale University Art Gallery in 1965.*

The drawings are reproduced from Sammlung Gabrielson, Göteborg. Erwerbungen 1922/23. Berlin [1923] p. [29].





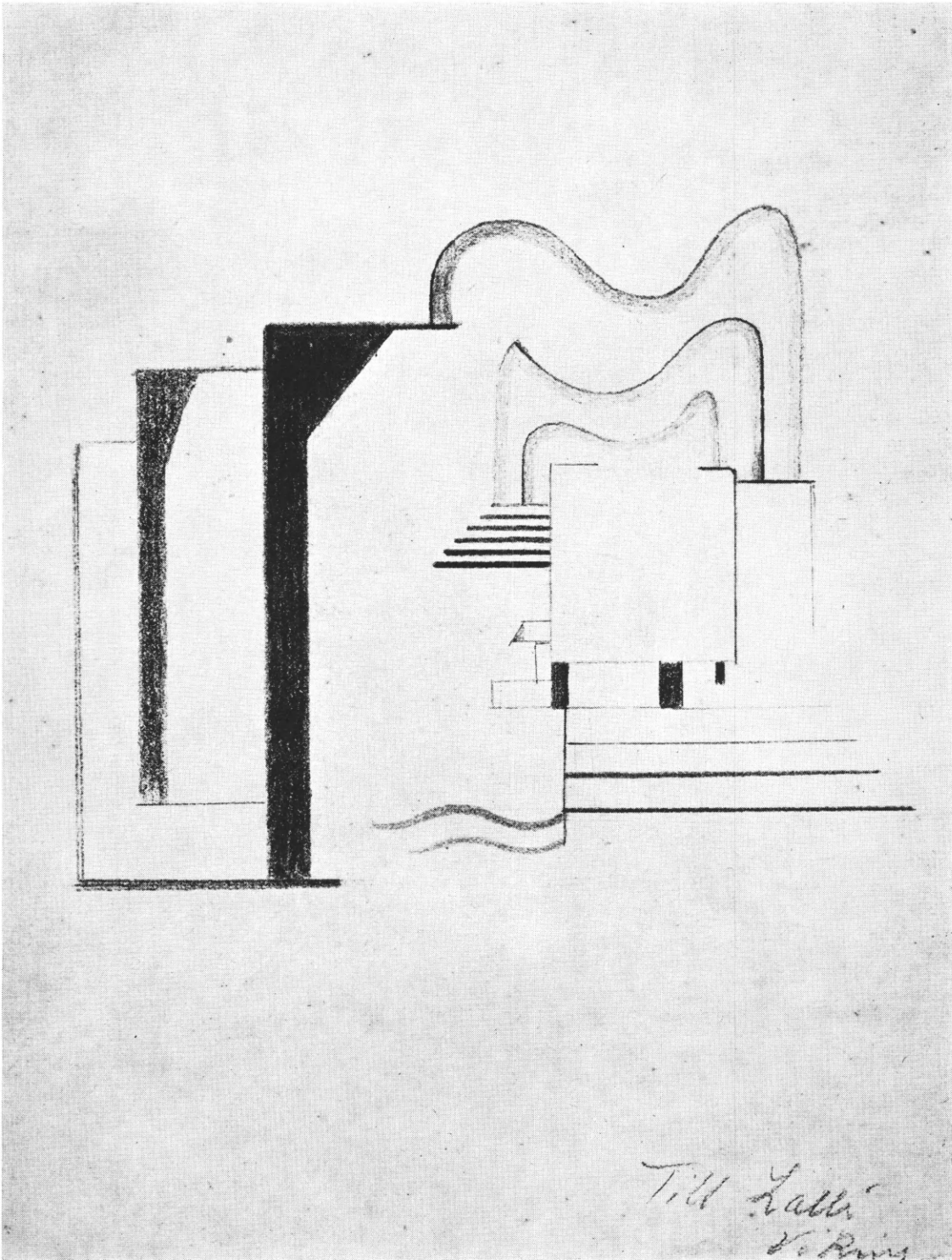
125 Horizontal-vertical Orchestra I.  
Fourth stage.  
Damaged.

Sources:

MA. [Today.] Vienna, 1921, no. 8, title page.

De Stijl. Leyden, 1921, no. 7, p. 83.

Material, measurements and present owner unknown.



126 Study for Horizontal-vertical Orchestra I.

*Pencil.*

20×15.5

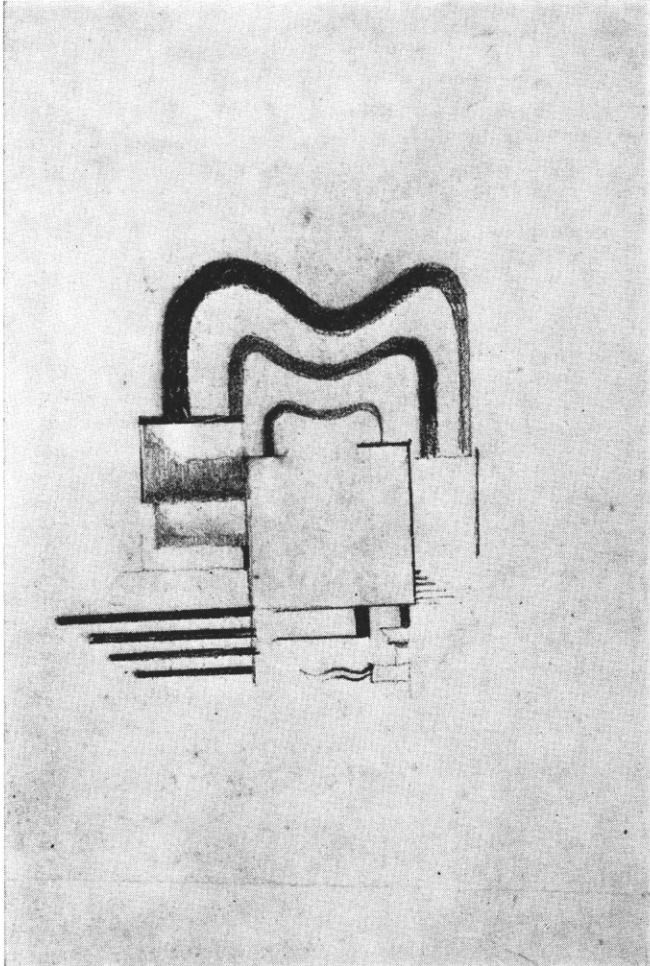
*At bottom right is a dedication: "Till [for] Lalli Viking".*

*(Lalli is Viking Eggeling's niece Ingeborg,  
married name: Dundas.)*

*Mrs. Ursula Ehnimb, Malmö.*

*Photo: Kungliga Biblioteket, Stockholm.*





127 Study for Horizontal-vertical Orchestra I.

*Pencil.*

27×18

Sources:

Dada. Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum.  
Exposition commémorative du cinquanteaire.  
Kunsthau, Zurich, & Musée National d'Art Moderne,  
Paris, 1966, no. 54.

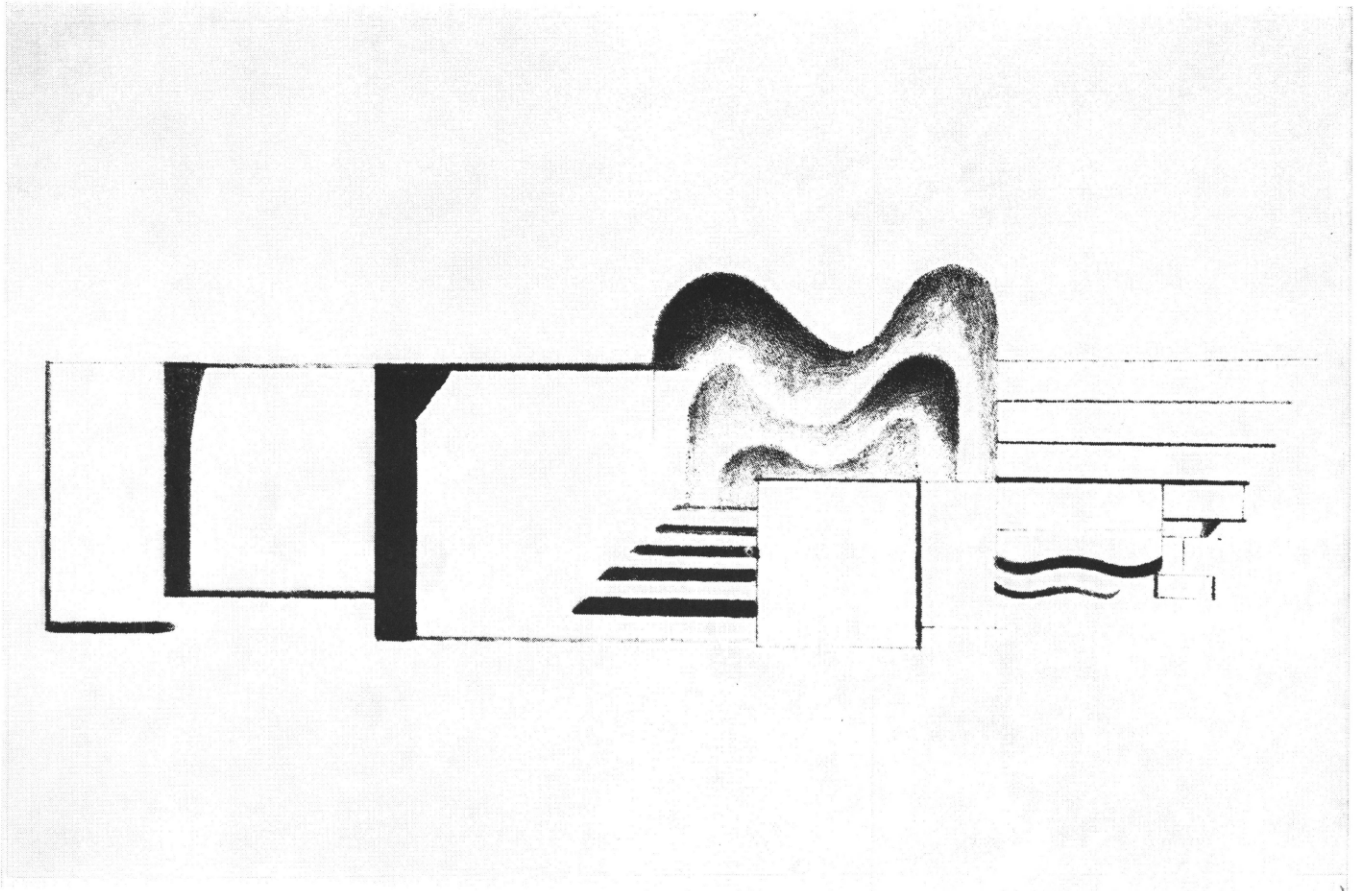
La Revue du Louvre et des musées de France.  
Paris, vol. 19, 1969, nos. 4/5, p. 272.

Provenance:

*Gift in 1919 from Viking Eggeling to Marcel Janco,  
who in 1967 presented the drawing to the Musée  
National d'Art Moderne, Paris.*

*Musée National d'Art Moderne, Paris.*

*Photo: Musée National d'Art Moderne, Paris.*



128 "Basse générale de la peinture. Extension."  
*Lithograph.*  
18.5×27.5

Sources:

Dada. Nos. 4/5. Anthologie Dada. Zurich, 1919, p. [25].

XXe siècle. Paris, 1938, no. 1, p. 42.

Cat. Nationalmuseum, no. 92.

R. Motherwell, ed., *The Dada painters and poets. An anthology.* New York, 1951, p. 252.

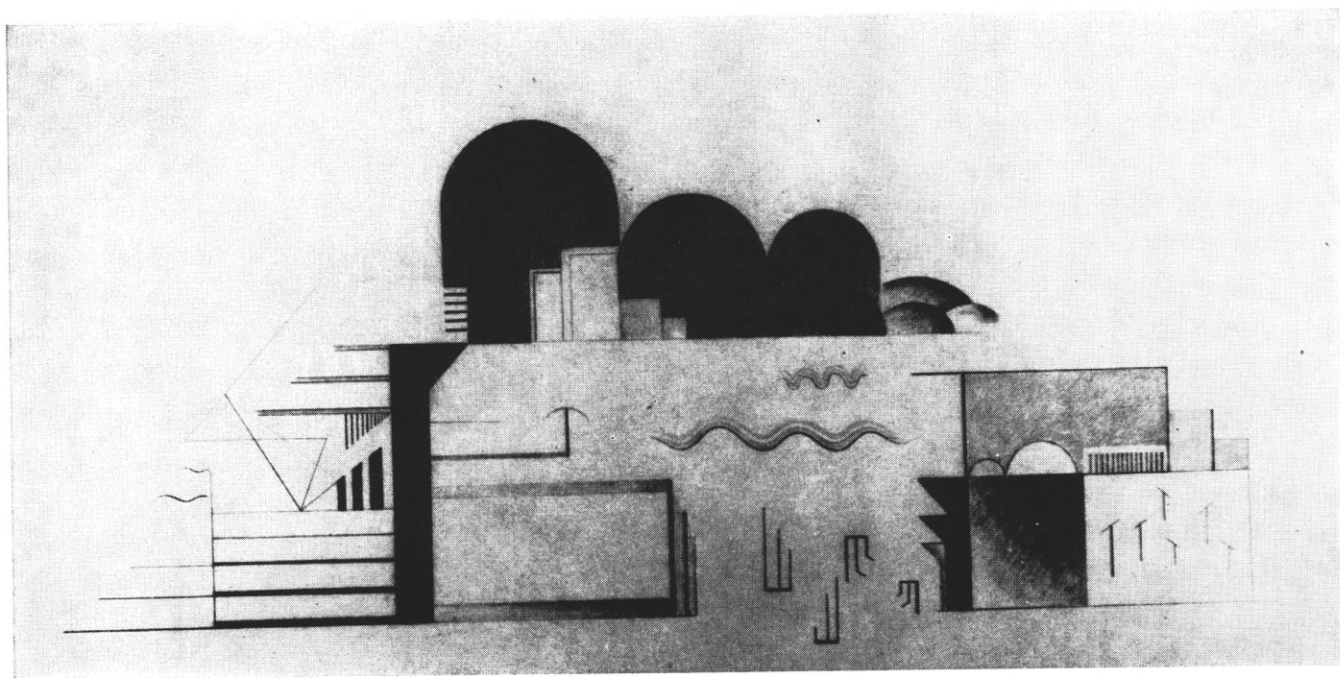
*Art d'Aujourd'hui.* Paris, 1953, no. 7, p. 3.

Dada. Stedelijk museum, Amsterdam, 1958, no. 35.

XXe siècle. Paris, 1959, no. 13, p. 25.

H. Richter, *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts.* Hrsg. von Werner Haftmann. Cologne, 1964, pl. 25.

M. Sanouillet, *Il movimento Dada.* Milan, 1969, p. 92.



129 Study for Horizontal-vertical Orchestra III.

*Pencil.*

39×70

The motif is completely in accordance with the motif in the scroll Horizontal-vertical Orchestra III, (no. 124).

*Cf. no. 130.*

Sources:

Konstruktivisten. Kunsthalle, Basel, 1937, pl. [11].

Konkrete Kunst. Kunsthalle, Basel, 1944, p. 16.

Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung. Helmhaus, Zurich, 1960, no. 25.

In memoriam Oskar Müller-Widmann 1887–1956.

Sammlung Oskar Müller-Widmann, Basel, p. [13].

Konstrevy. Stockholm, 1965, no. 6, pp. 192, 193.

Cinema Studies. London, 1966, no. 2, pl. [5].

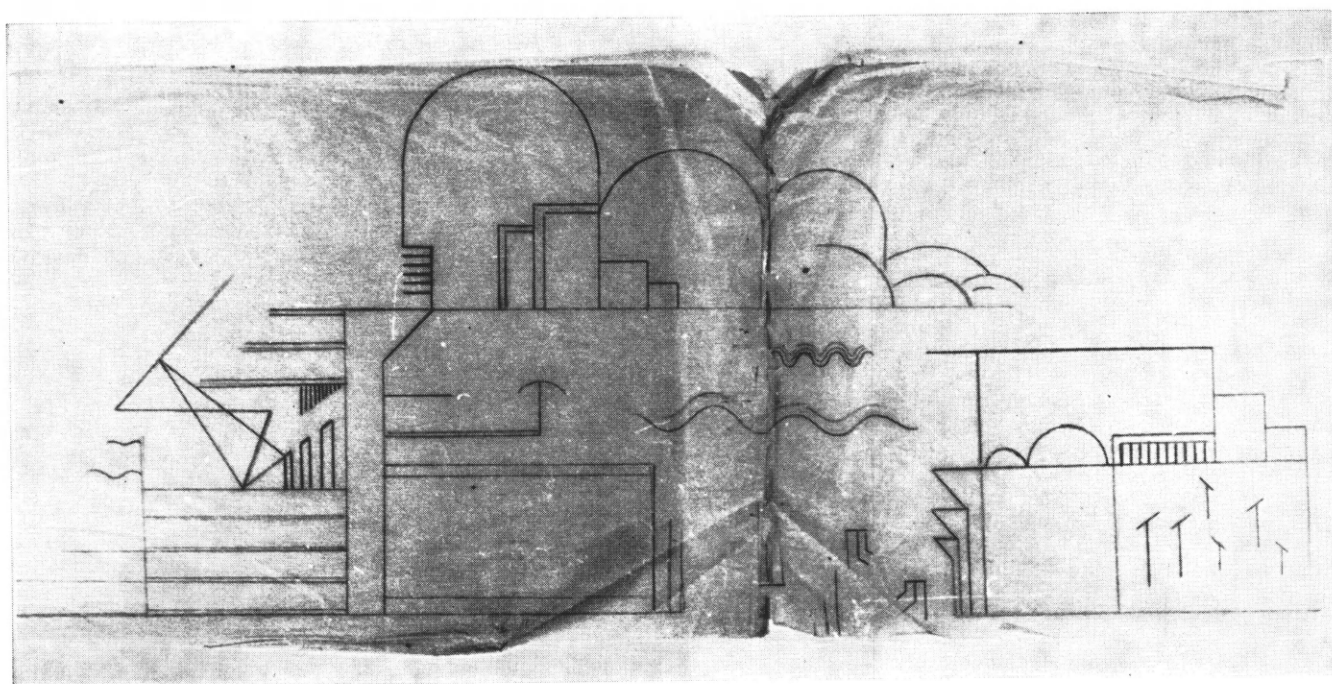
(*Cf. also L. Moholy-Nagy, Vision in motion. Chicago, 1956, p. 271.*)

Provenance:

*Gift from Hans Richter.*

*Mrs. Anni Müller-Widmann, Basel.*

*Photo: Kriminaltechnische Abteilung, Staatsanwaltschaft Basel-Stadt.*



130 Study (?) for Horizontal-vertical Orchestra III.

Executed by Eggeling?

*Pencil.*

25×112

*Cf. nos. 124, 129.*

Drawn on waxed paper and on both sides of the sheet.

The measurements agree exactly with the corresponding parts of the drawing in no. 129.

Possibly traced from the latter.

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Richter.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*

131 Diagonal Symphony I–IV.

Copies made in the 1930's from Eggeling's originals.

*Pencil.*

*Part I* 50×534

*Cf. nos.* 132, 134–150.

*Part II* 50×338.3

*Part III* 49.5×435

*Part IV* 50×370

*Same motifs as nos.* 132 I–IV.

Sources:

Dada. Dokumente einer Bewegung. Kunsthalle,  
Düsseldorf, 1958, no. 33.

Dada. Dokumente einer Bewegung. Karmeliterkloster,  
Frankfurt-am-Main, 1958, no. 33.

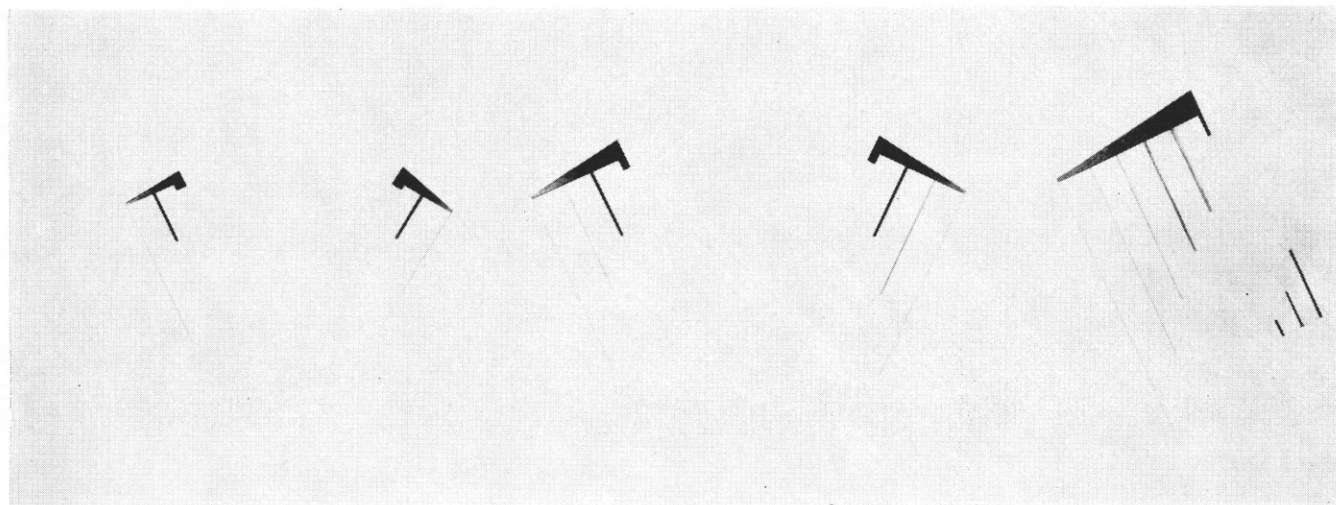
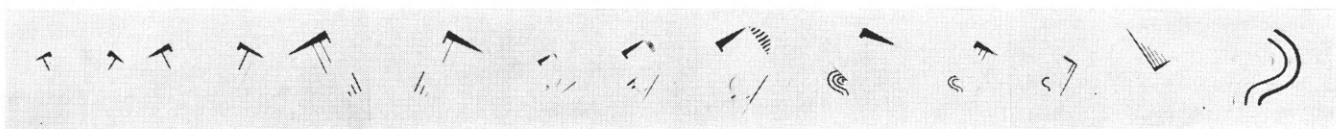
Dada. Stedelijk museum, Amsterdam, 1958, no. 34.

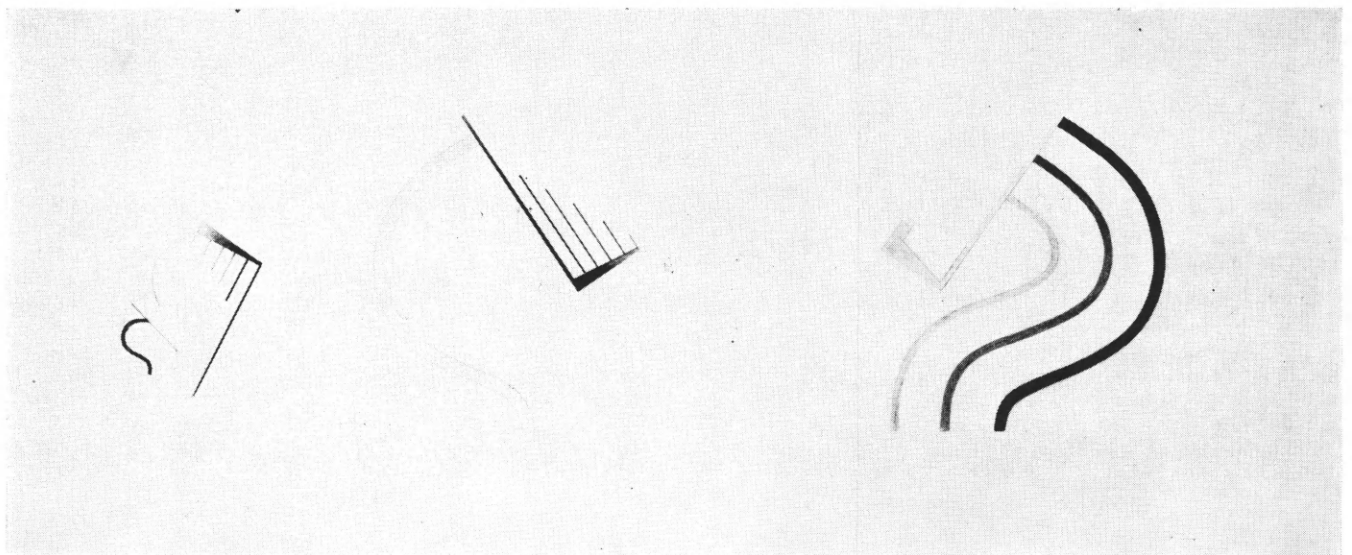
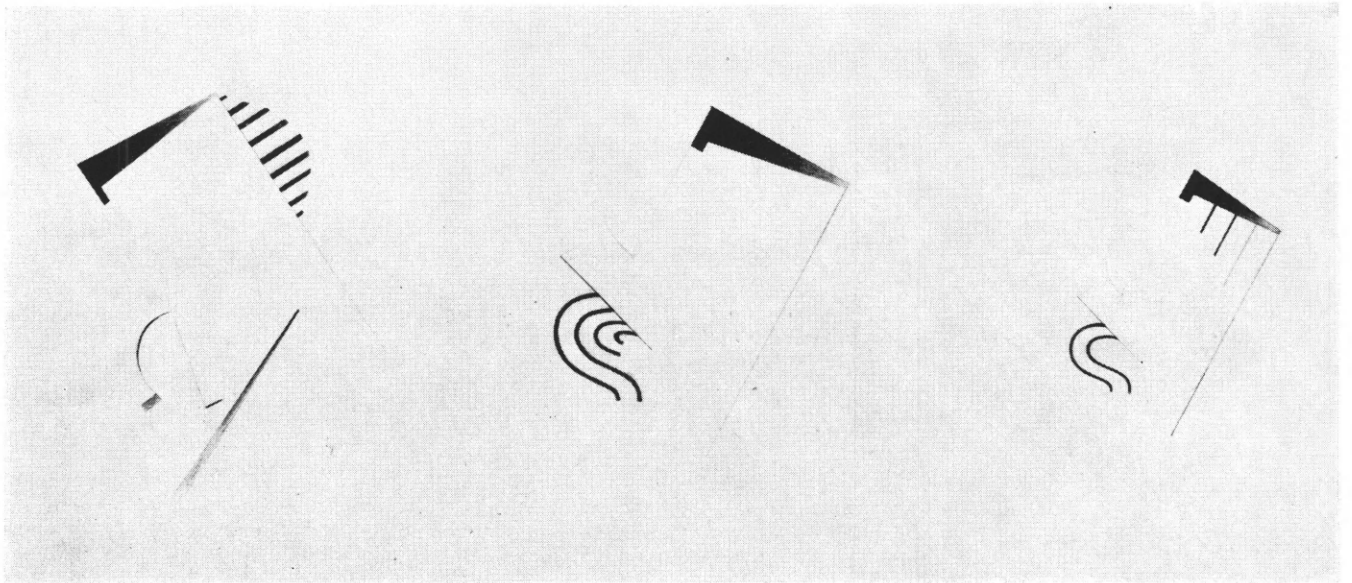
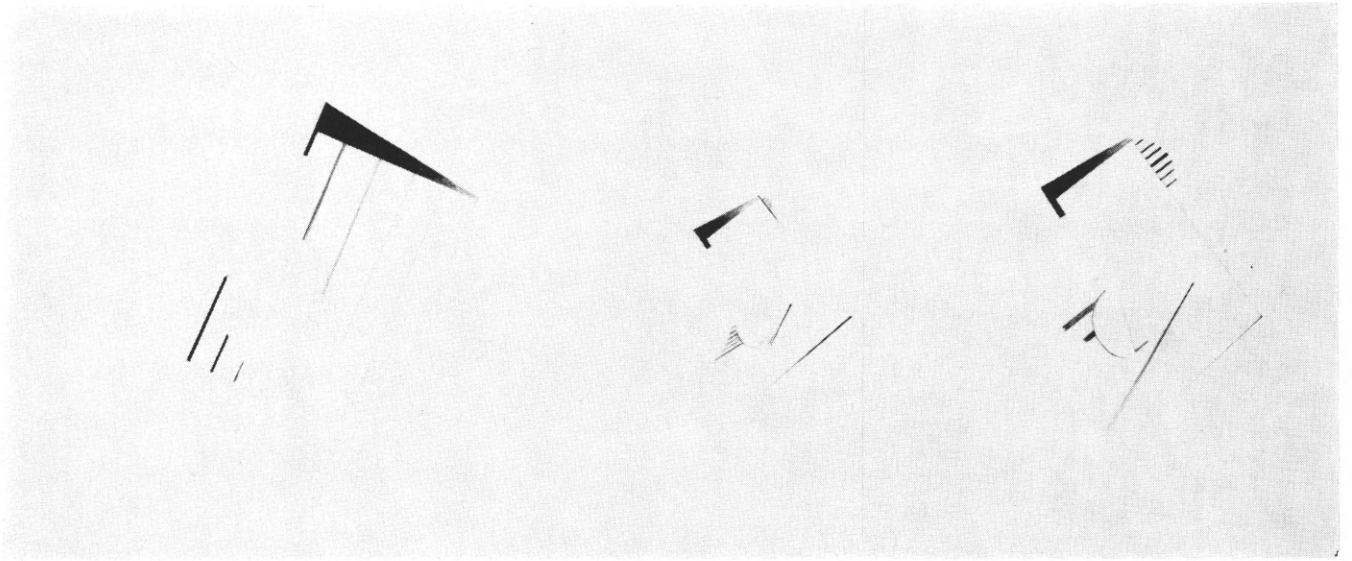
Provenance:

*Hans Richter sold the scrolls in 1940 to Mrs. Maja  
Hoffmann-Stehlin, Basel (now Mrs. Maja Sacher),  
who deposited them in the Kunstmuseum, Basel.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Sacher.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*





131 II Diagonal Symphony II.

Copy made in the 1930's from Eggeling's original.

*Pencil.*

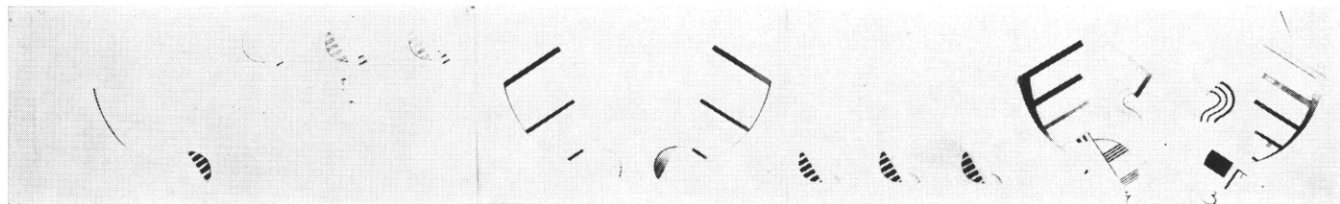
50×338.3

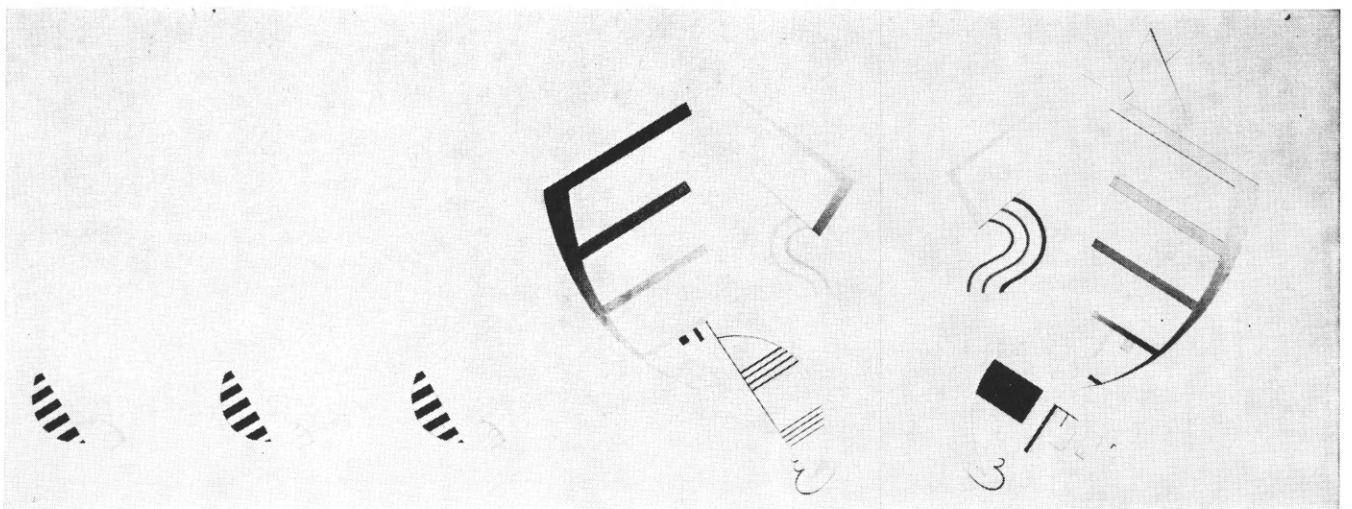
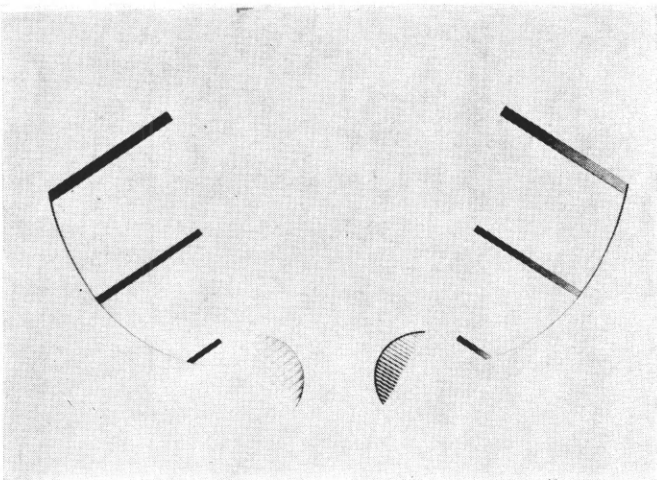
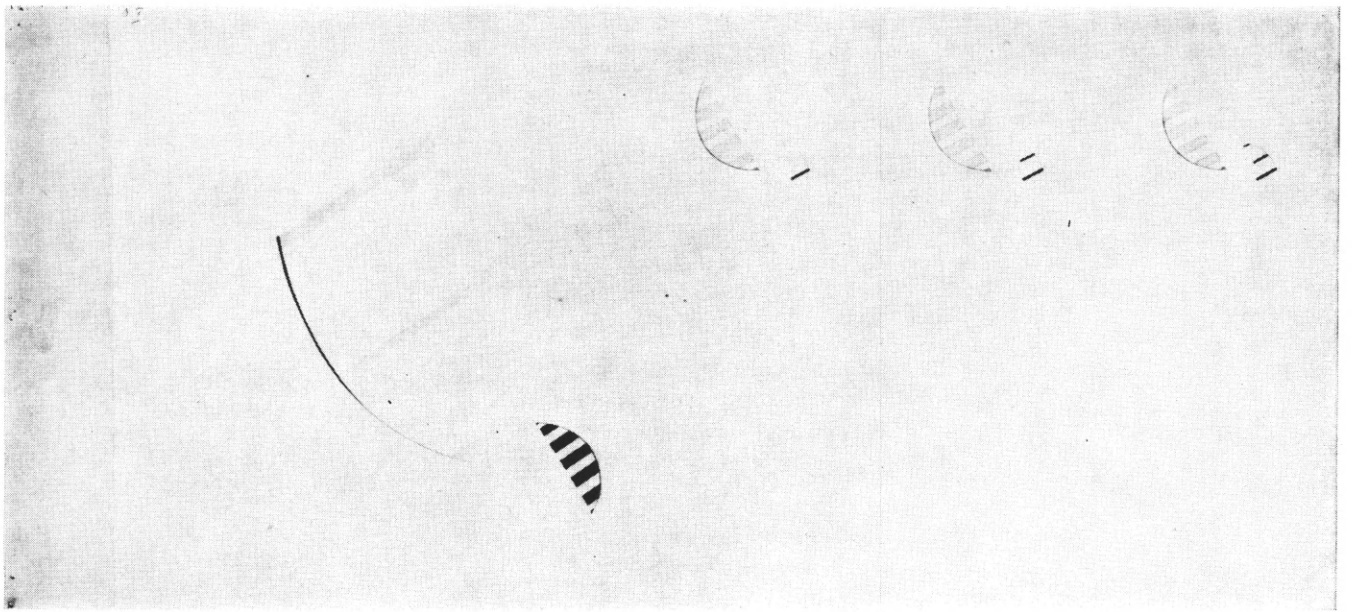
*Paper watermarked "Sirius" along bottom edge.*

*Cf. nos. 133, 151, 152, 159, 163.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Sacher.*

*Photo: Kunstmuseum, Basel.*







131 III Diagonal Symphony III.

Copy made in the 1930's from Eggeling's original.

*Pencil.*

49.5×435

*Paper watermarked "Progress" along top edge.*

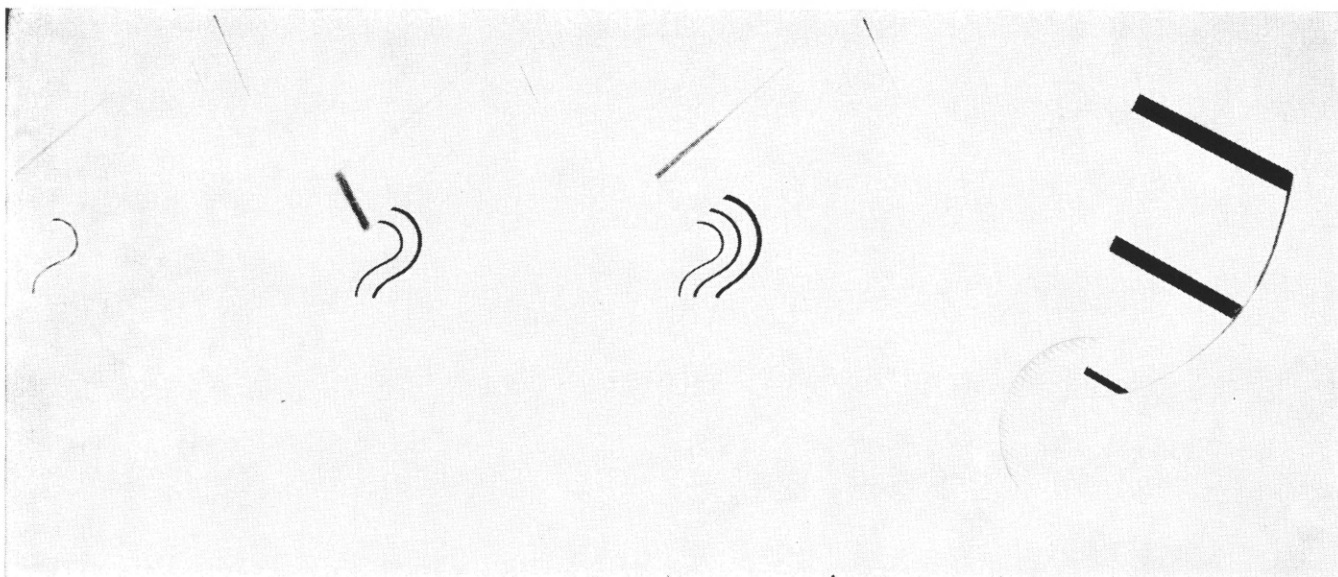
*Cf. nos. 151, 152.*

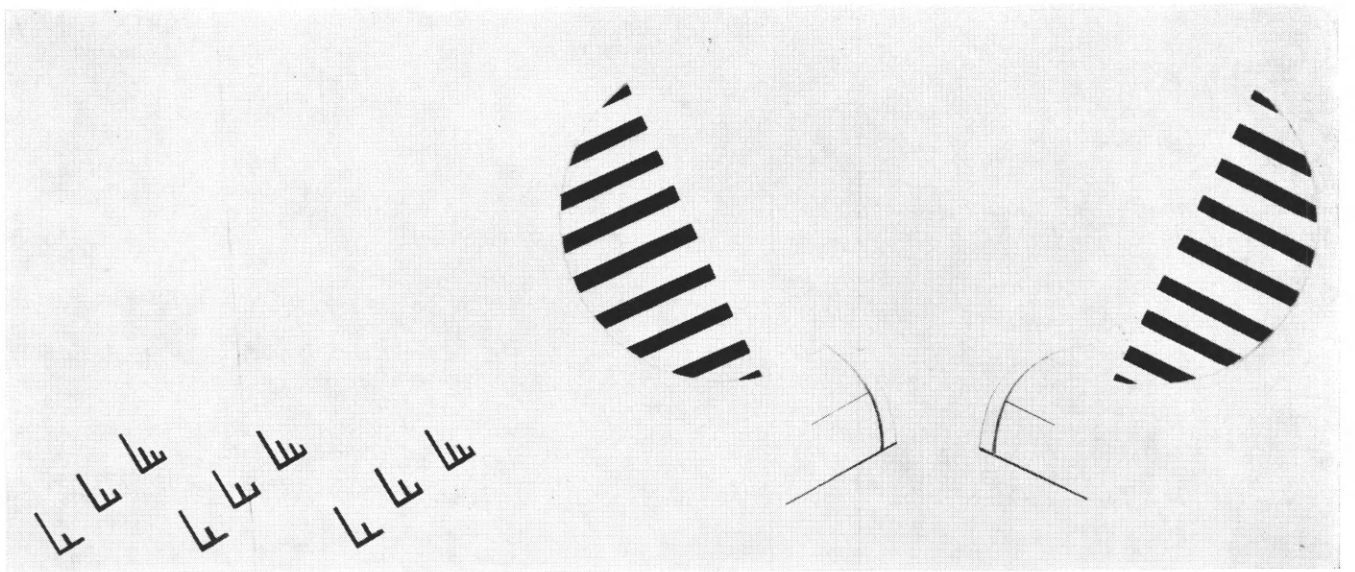
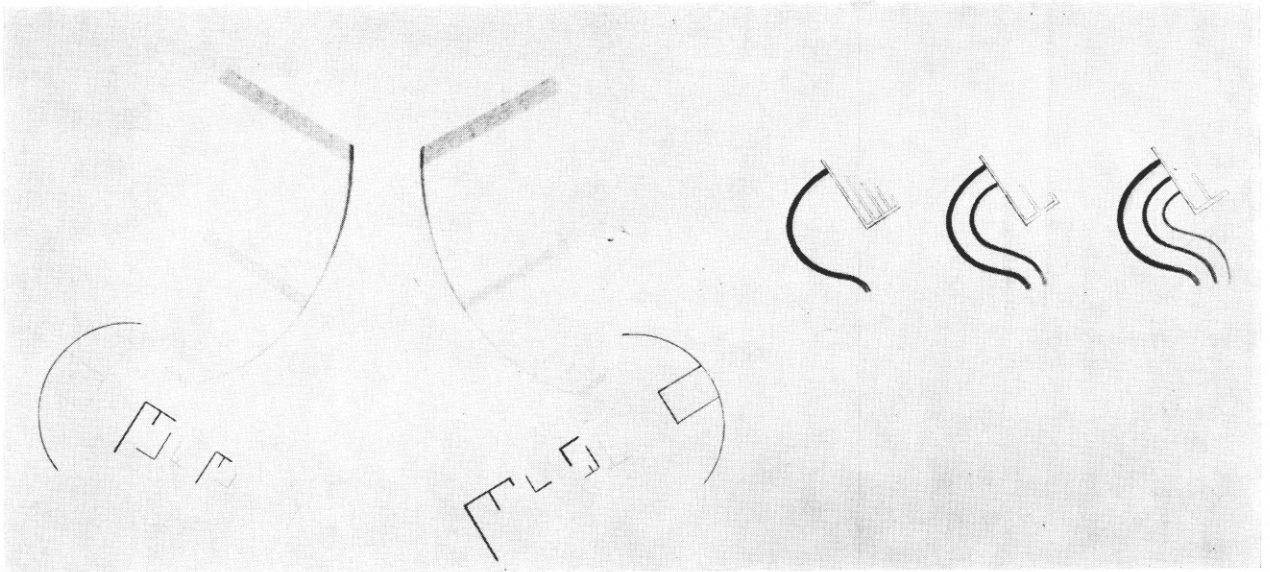
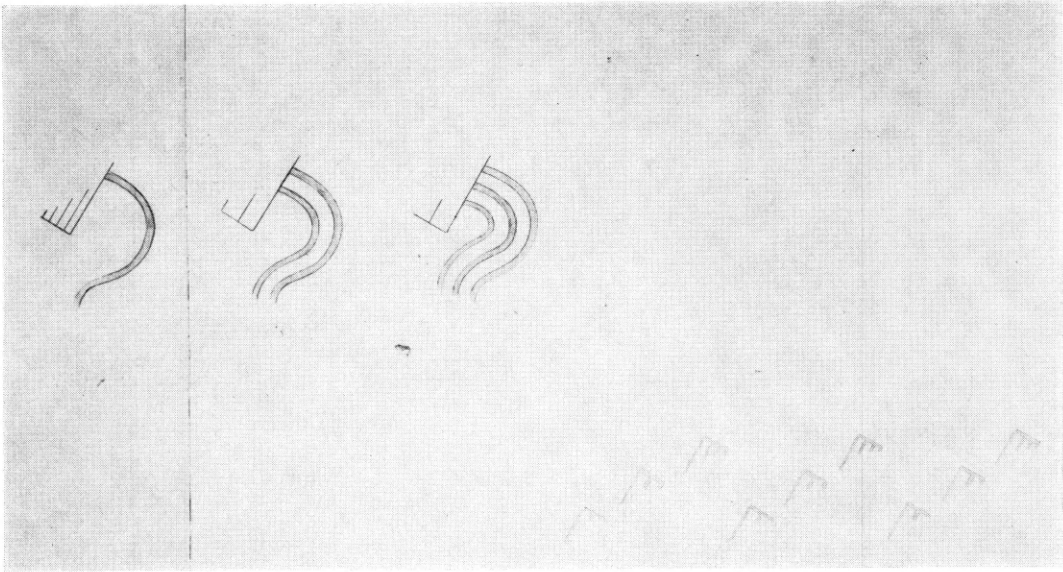
Source:

Plastique. Paris . . . , 1937, no. 2, pp. 12–13.

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Sacher.*

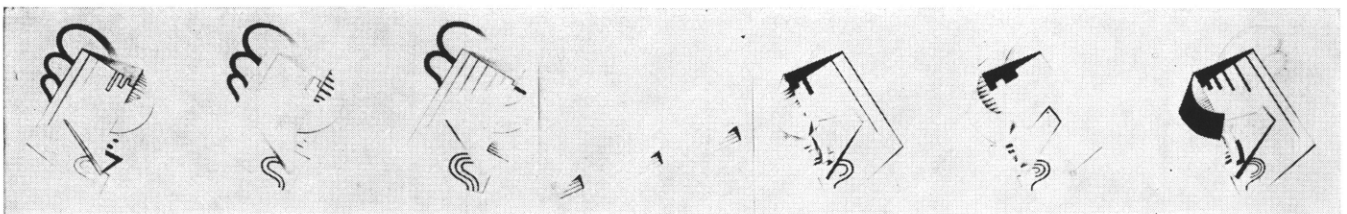
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*

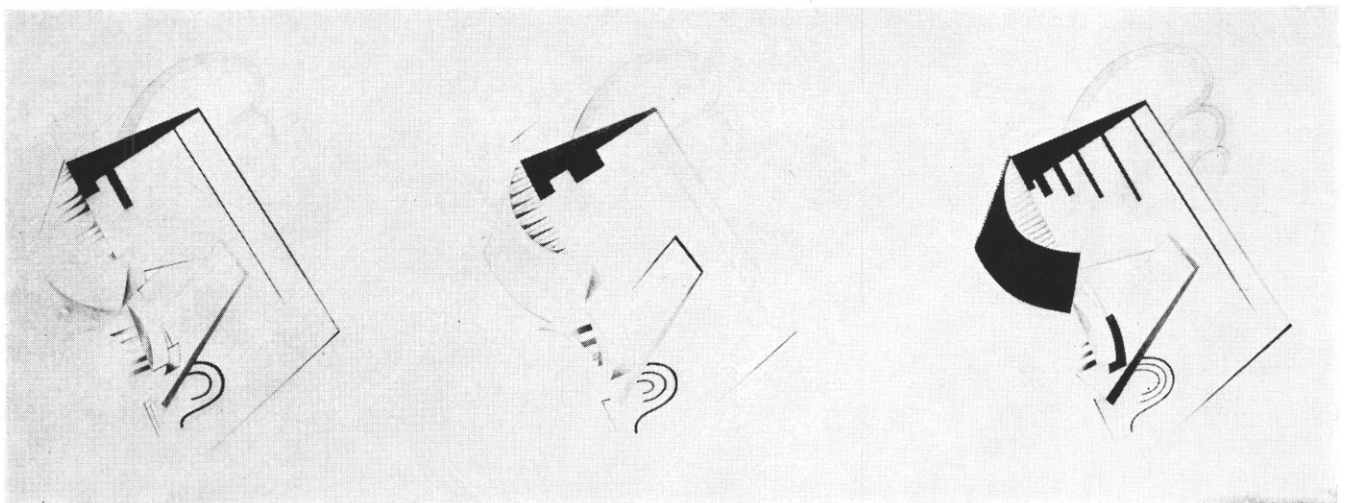
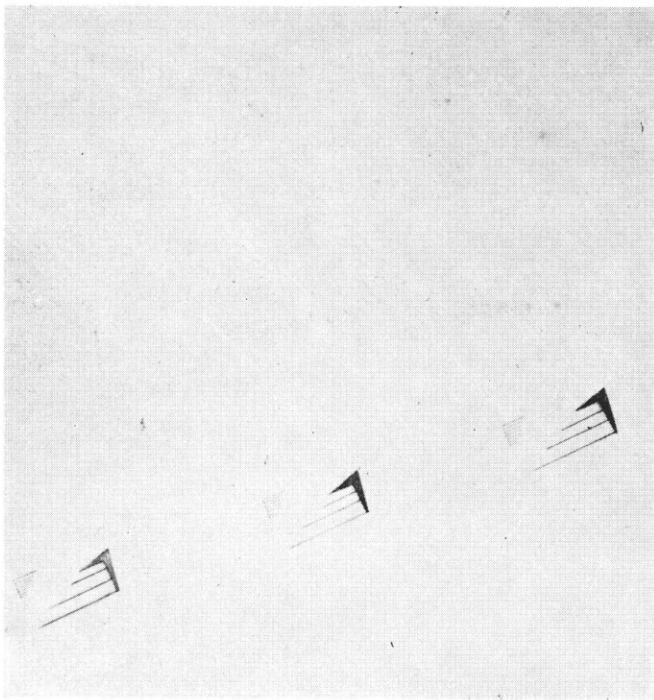
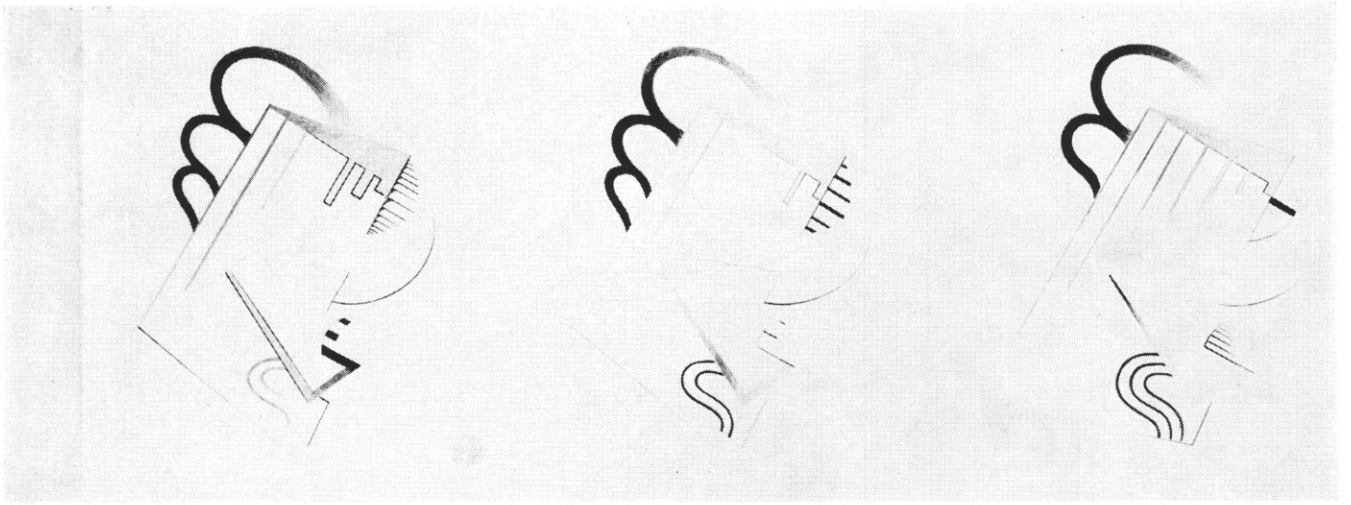


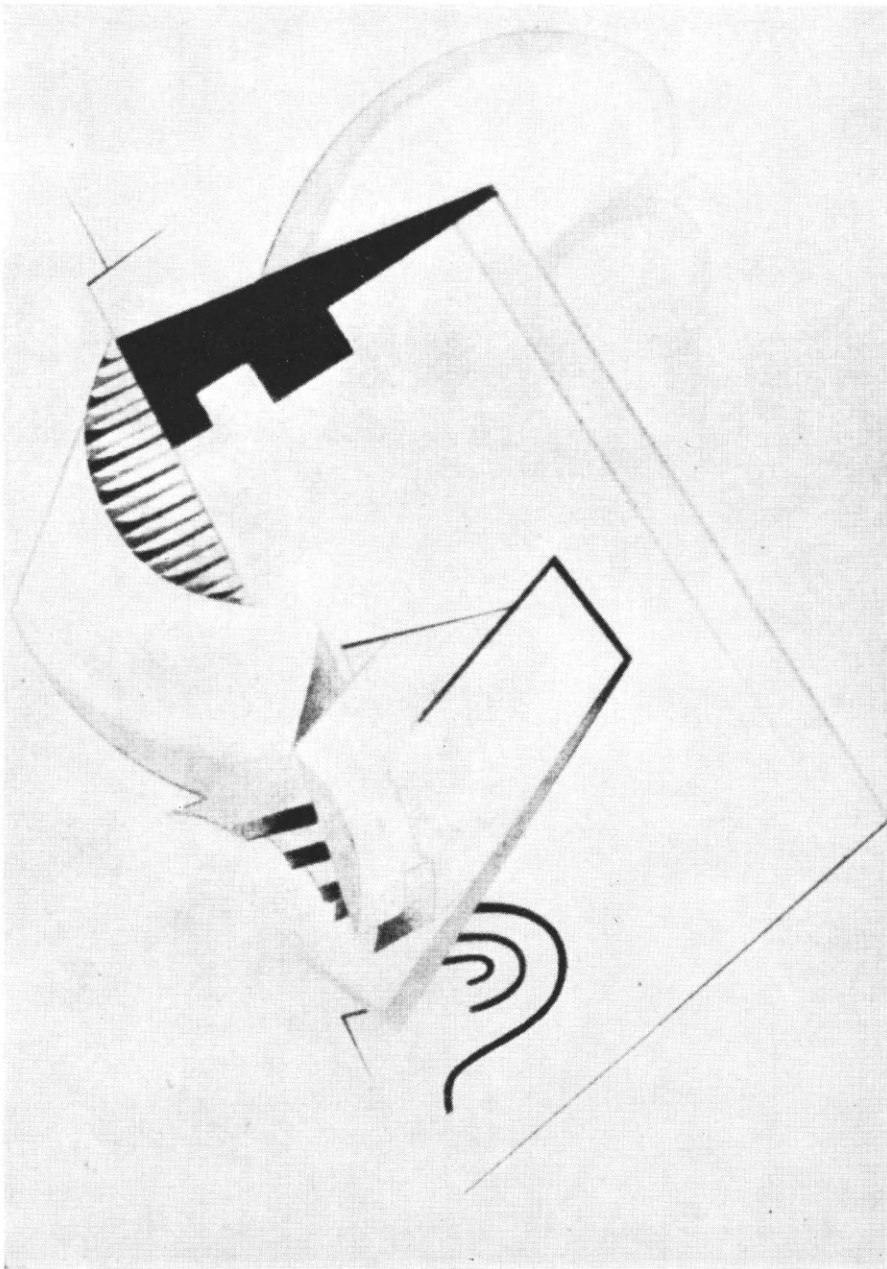


131 IV Diagonal Symphony IV.  
Copy made in the 1930's from Eggeling's original.  
*Pencil.*  
50×370  
*Paper watermarked "Sirius" along bottom edge.*  
*Cf. nos. 153–157.*

*Kunstmuseum, Basel. Depositor: Sacher.*  
*Photo: Kunstmuseum, Basel.*







132 Diagonal Symphony I–IV. (Detail.)  
Copies made in the 1930's from Eggeling's originals.  
The picture shows the eighth stage of part IV.

*Pencil.*

*Part I* 49.5×495.5. *Paper watermarked "Sirius" along bottom edge.*

*Part II* 48.5×441 *Paper watermarked "Sirius" along bottom edge.*

*Part III* 49.5×329.5

*Part IV* 49.5×352

*Same motifs as nos. 131 I–IV.*

Sources:

Cat. Nationalmuseum, no. 85.

Cat. Galerie Tokanten, nos. 96–99.

Apropå Eggeling, pp. 14, 18, 21.

Bewogen – Beweging. In samenwerking met Moderna Museet, Stockholm. Stedelijk museum, Amsterdam, 1961, no. 79.

Rörelse i konsten. Moderna Museet, Stockholm, 1961, no. 82.

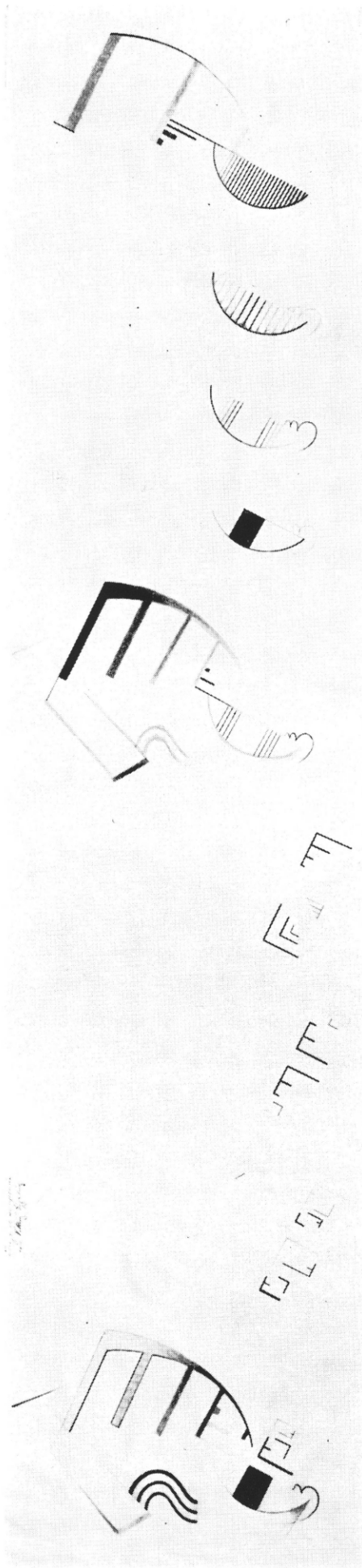
Smalfilm 64. Årsbok för amatör-, industri- och undervisningsfilm. Vol. 2, Stockholm, 1963, pp. 63, 65.

Provenance:

*Hans Richter sold the scrolls in 1960 to the Moderna Museet, Stockholm. (Inventory no. NMB 1830 a–d.) Richter repurchased them in spring 1965.*

*Hans Richter, Southbury, Conn., USA.*

*Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*



133 Diagonal Symphony.

*Pencil.*

50×212.6

*Paper watermarked "Progress" along top edge.*

*Signed in pencil at top left: "Diagonal Symphonie von Viking Eggeling".*

No. 133, together with nos. 123–124, are the only works known to have been signed by Eggeling.

*Cf. nos. 159–164, 131 II.*

Sources:

De Stijl. Leyden, 1921, no. 10, p. 157.

MA. [Today.] Vienna, 1921, no. 8, p. 108.

G. Zeitschrift für elementare Gestaltung.

Berlin, 1924, no. 3, p. 34.

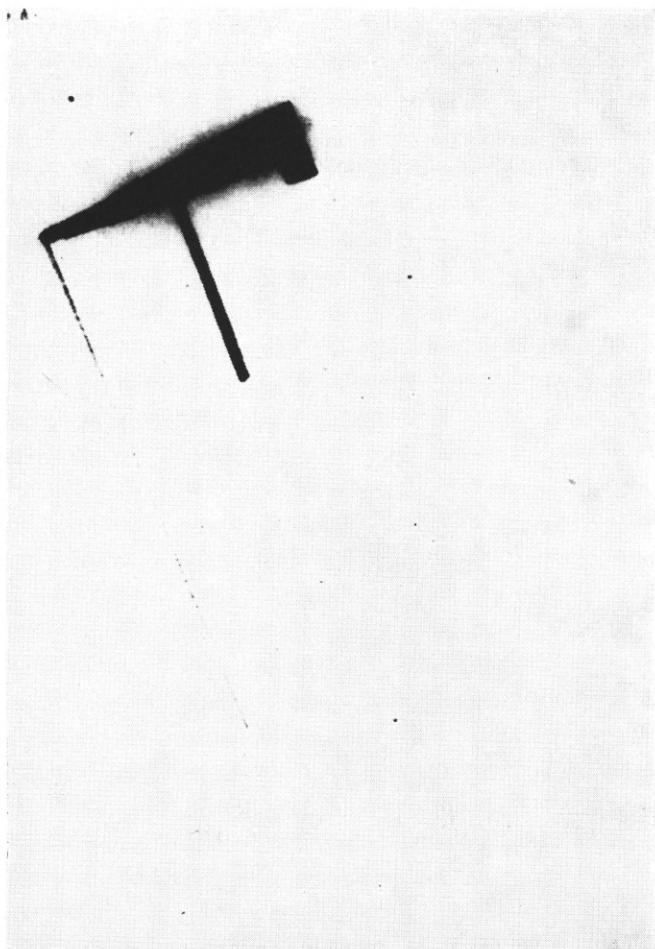
L'art en Europe autour de 1918. A l'Ancienne Douane, Strasbourg, 1968, no. 53.

Provenance:

*Viking Eggeling sold the work in 1922/23 to Hjalmar Gabrielson, Gothenburg. The scroll remained in the possession of the family for about forty years, and was then left for sale at the Galerie Beyeler, Basel, by Gabrielson's son-in-law Desmond Graham, living in London. It was purchased in autumn 1963 by Hans Richter, who the same year presented the work to the Yale University Art Gallery. In May 1965 Richter took back the scroll and donated it to the Moderna Museet, Stockholm.*

*Moderna Museet, Stockholm.*

*Photo: Nationalmuseum, Stockholm.*



134 Study for Diagonal Symphony I.

First stage.

*Pencil.*

21.5×17.5

*Annotation at top left: "6a".*

*Cf. no. 131 I.*

Provenance:

*Hans Richter gave the drawing (together with nos. 135–157, 159–164) to Jean and Marguerite Arp. After Jean Arp's death, Mme Arp returned the drawings to Richter. He then presented them to the Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel, in 1968.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.  
Photo taken from a photostat copy provided by Jean and Marguerite Arp.*



135 Study for Diagonal Symphony I.

Second stage.

*Pencil.*

21.5×17.5

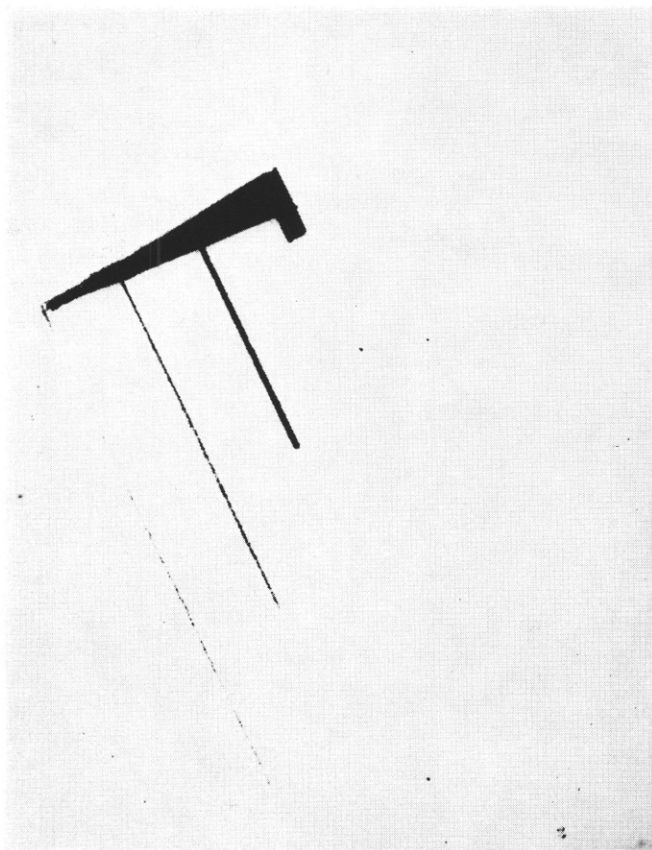
*Annotation at top left: "6e".*

*Cf. no. 131 I.*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.  
Photo: as no. 134.*



136 Study for Diagonal Symphony I.  
Third stage.

*Pencil.*

21.5×17.5

*Annotation at bottom right: "2".*

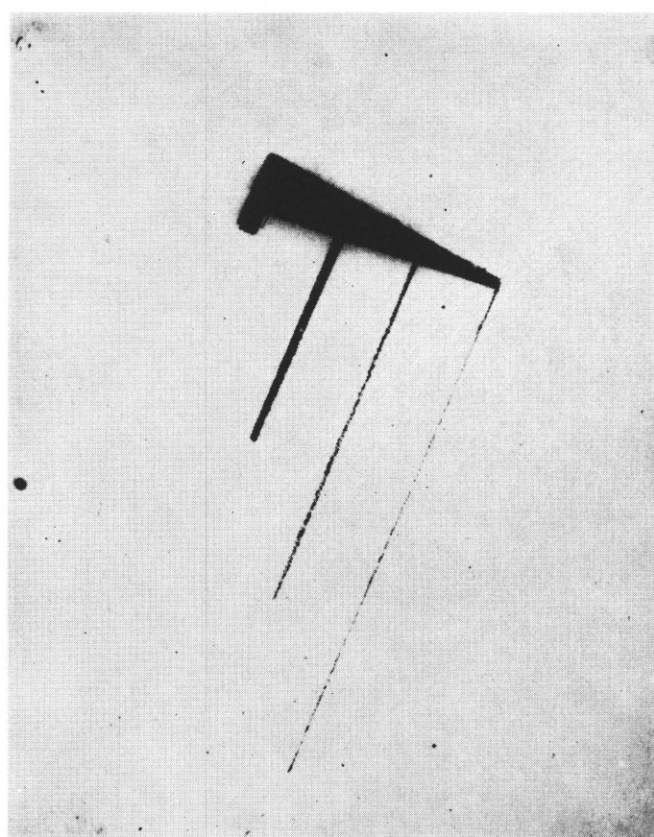
*Cf. no. 131 I.*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

*Photo: as no. 134.*



137 Study for Diagonal Symphony I.  
Fourth stage.

*Pencil.*

21.5×17.5

*Annotation at top left: "6e".*

*Cf. no. 131 I.*

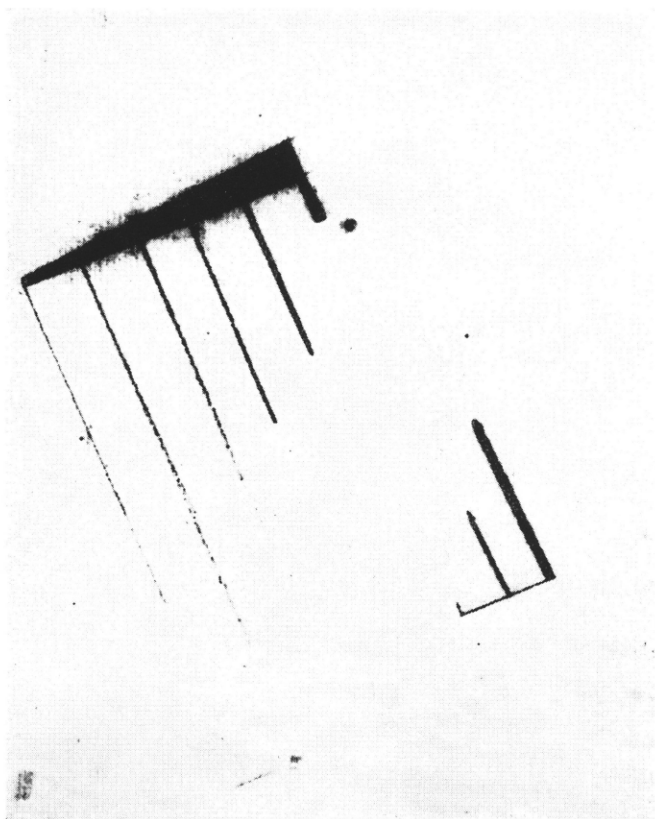
Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

*Photo: as no. 134.*

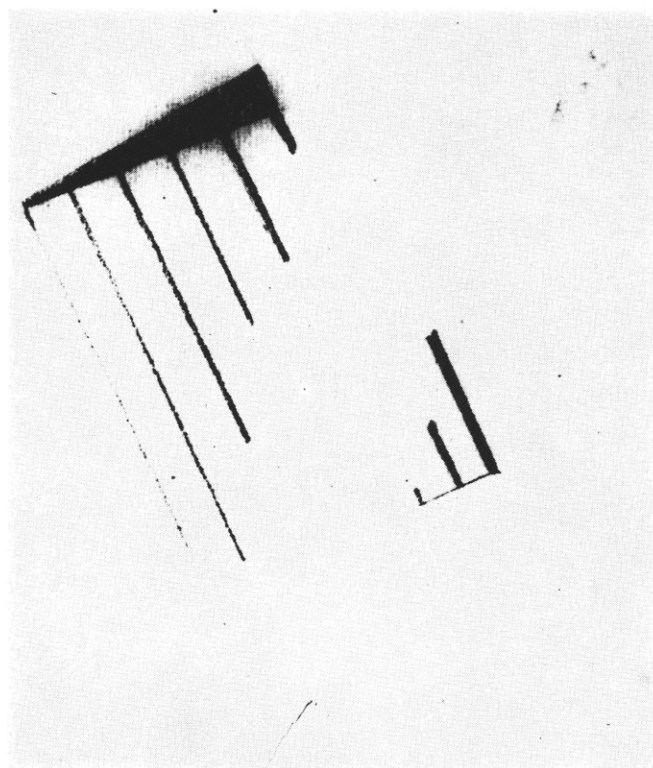




138 Study for Diagonal Symphony I.  
Fifth stage.  
*Pencil.*  
21.5×16  
*Cf. no. 131 I.*

Provenance:  
*as no. 134.*

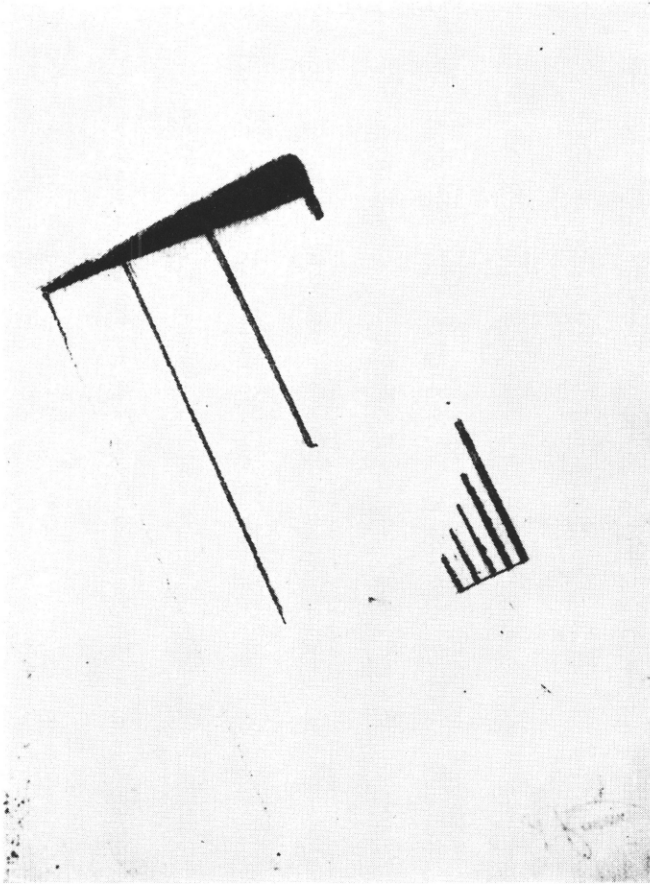
*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*  
*Photo: as no. 134.*



139 Study for Diagonal Symphony I.  
Fifth stage.  
*Pencil.*  
21.5×16  
*Cf. no. 131 I.*

Provenance:  
*as no. 134.*

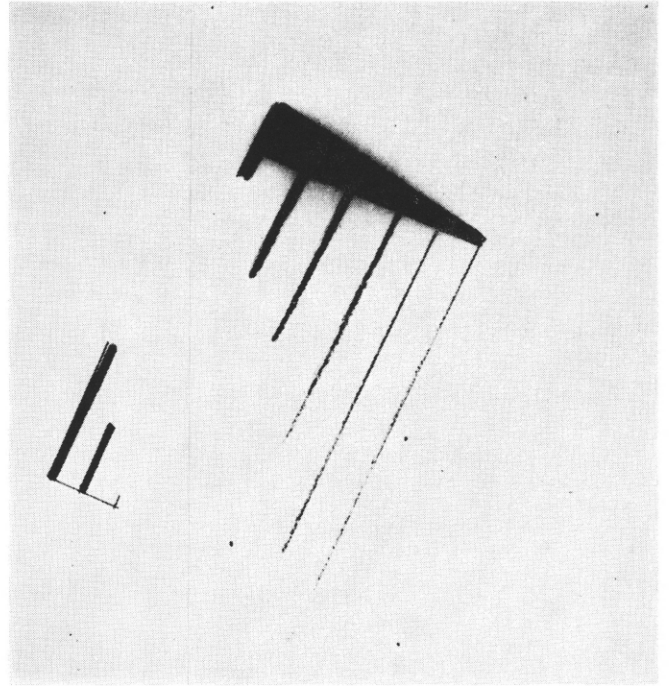
*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*  
*Photo: as no. 134.*



140 Study for Diagonal Symphony I.  
*Pencil.*  
21.5×16  
*Annotation at top left: "4".*  
*Cf. no. 131 I.*

Provenance:  
*as no. 134.*

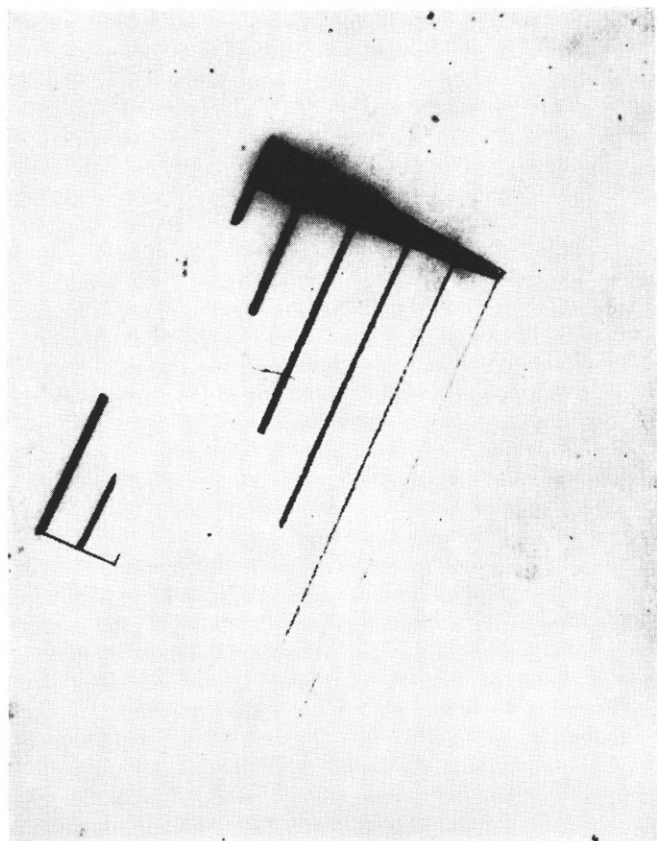
*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*  
*Photo: as no. 134.*



141 Study for Diagonal Symphony I.  
Sixth stage.  
*Pencil.*  
21.8×17.8  
*Cf. no. 131 I.*

Provenance:  
*as no. 134.*

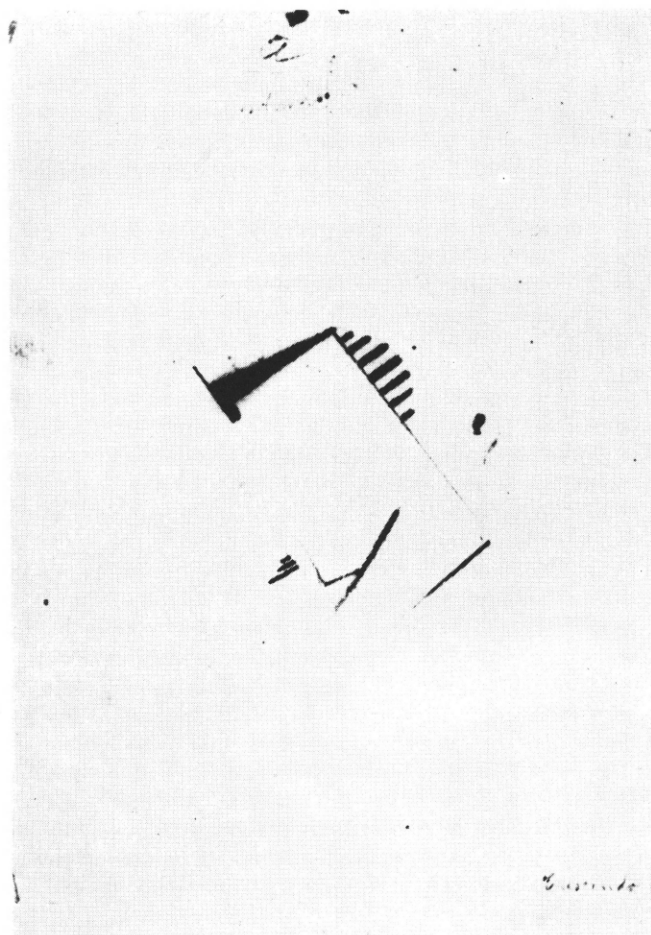
*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*  
*Photo: as no. 134.*



142 Study for Diagonal Symphony I.  
Sixth stage.  
*Pencil.*  
21.5×16  
*Cf. no. 131 I.*

Provenance:  
*as no. 134.*

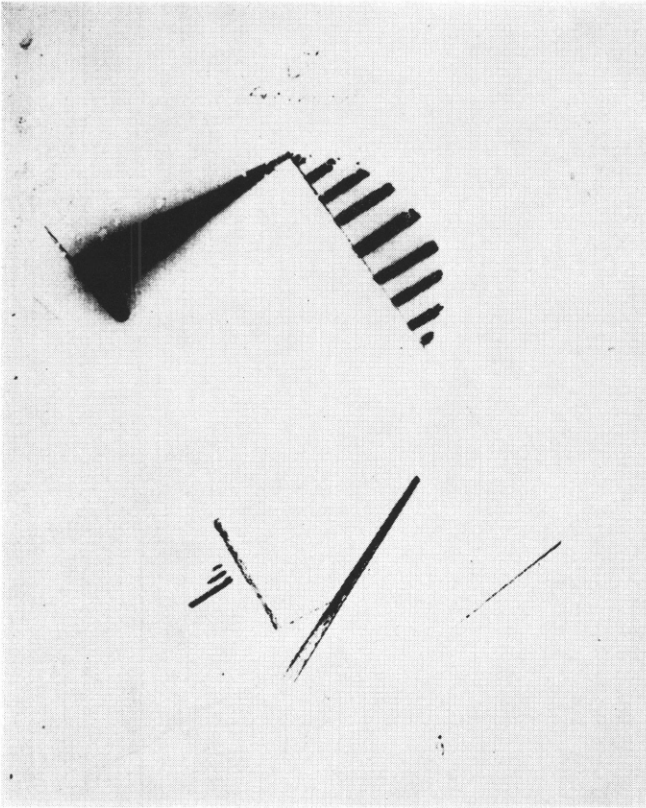
*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*  
*Photo: as no. 134.*



143 Study for Diagonal Symphony I.  
Seventh to ninth stage.  
*Pencil.*  
21.5×16  
*Annotation above: "a schwächer".*  
*Annotation below: "Crescendo".*  
*Cf. no. 131 I.*

Provenance:  
*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*  
*Photo: as no. 134.*



144 Study for Diagonal Symphony I.  
Seventh to ninth stage.

*Pencil.*

21.5×16

*Annotation above: "a schwach" (?).*

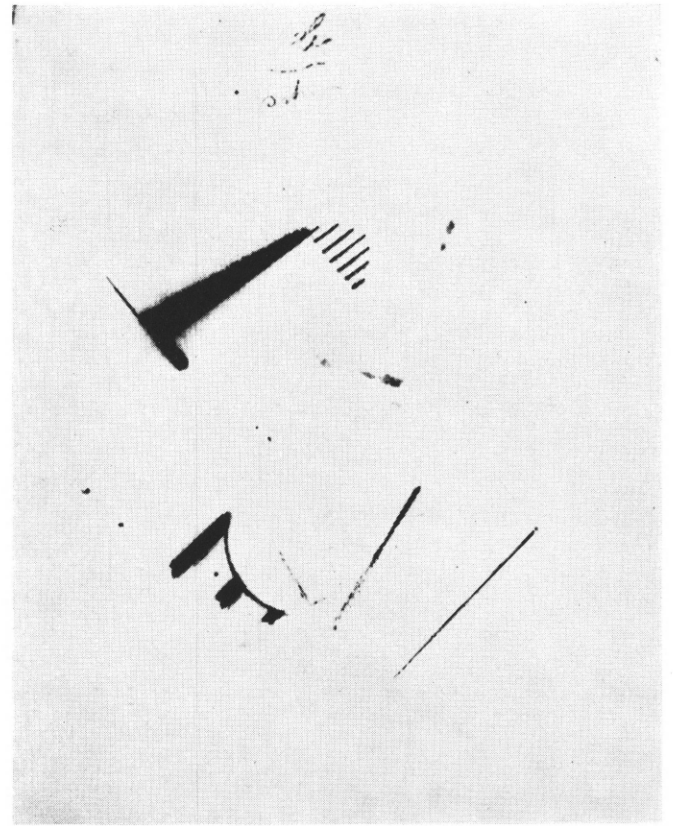
*Cf. no. 131 I.*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

*Photo: as no. 134.*



145 Study for Diagonal Symphony I.  
Eighth stage.

*Pencil.*

21.5×16

*Annotation above: "8b schwach".*

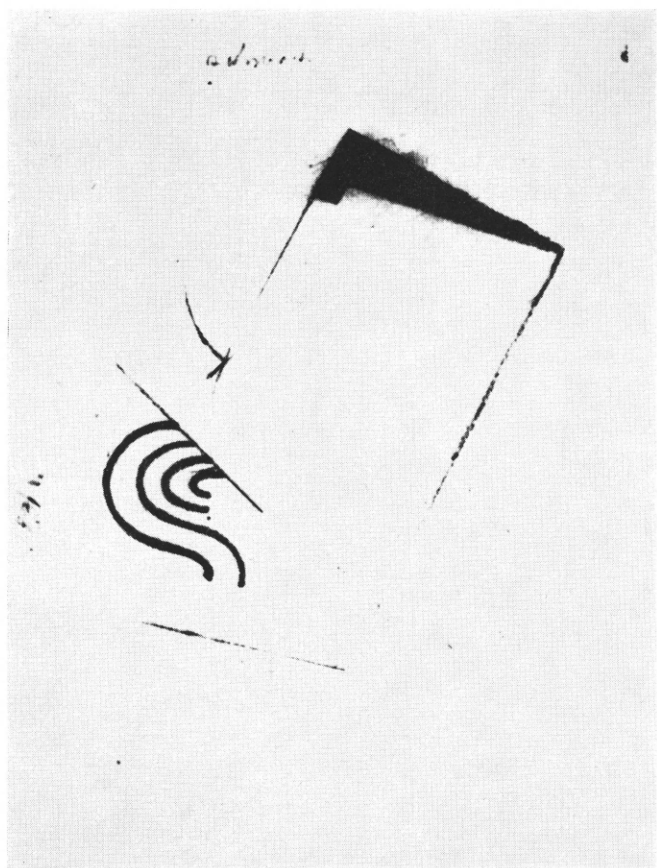
*Cf. no. 131 I.*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

*Photo: as no. 134.*



146 Study for Diagonal Symphony I.  
Tenth stage.

*Pencil.*

21.5×16

*Annotation above: "10 schwach".*

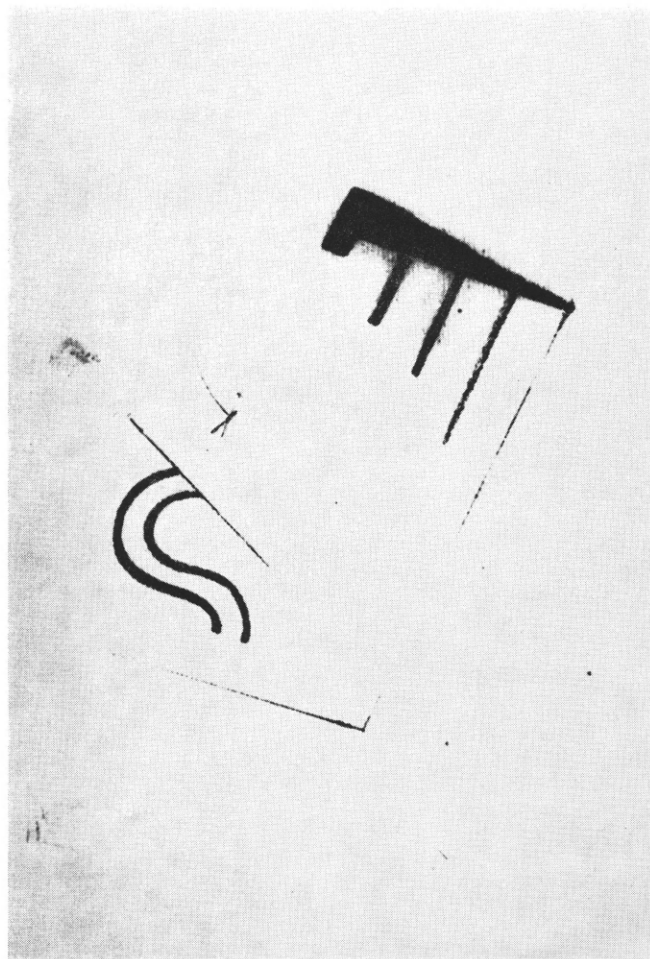
*Cf. no. 131 I.*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

*Photo: as no. 134.*



147 Study for Diagonal Symphony I.  
Eleventh stage.

*Pencil.*

21.5×16

*Annotation above: "11 schwach".*

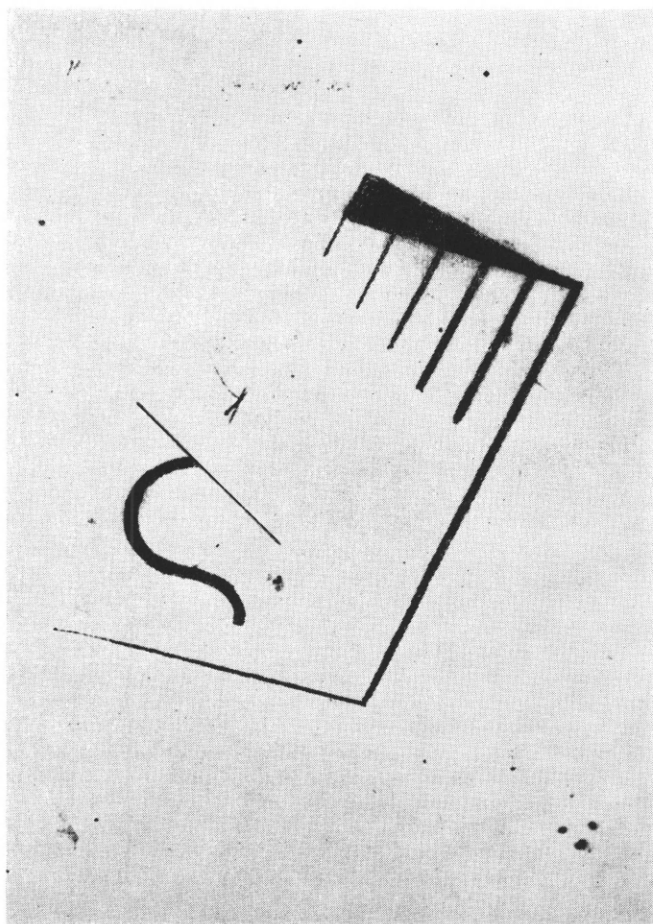
*Cf. no. 131 I.*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

*Photo: as no. 134.*



148 Study for Diagonal Symphony I.  
Twelfth stage.

*Pencil.*

21.5×16

*Annotation above: "12 schwach".*

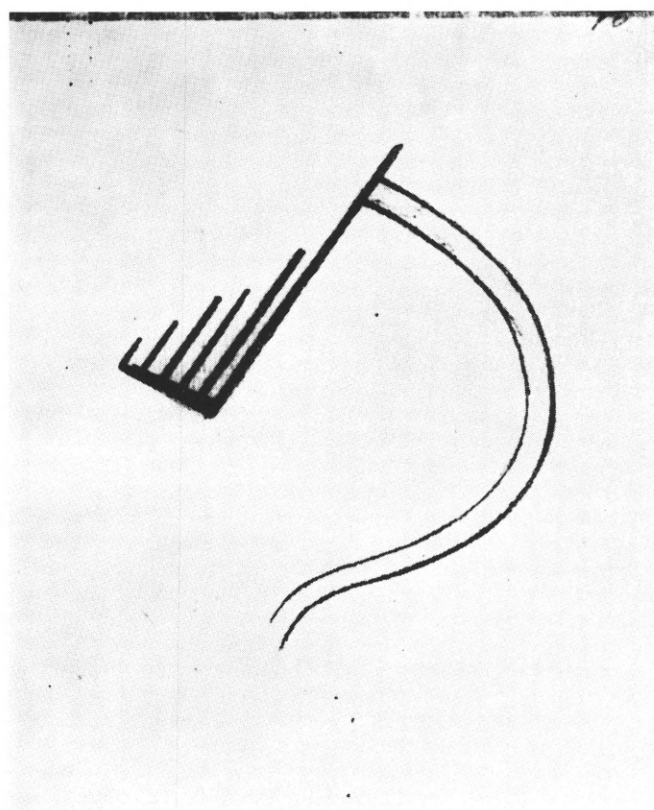
*Cf. no. 131 I.*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

*Photo: as no. 134.*



149 Study for Diagonal Symphony I.  
Thirteenth stage.

*Pencil.*

21.5×16

*Annotation at top right: "10".*

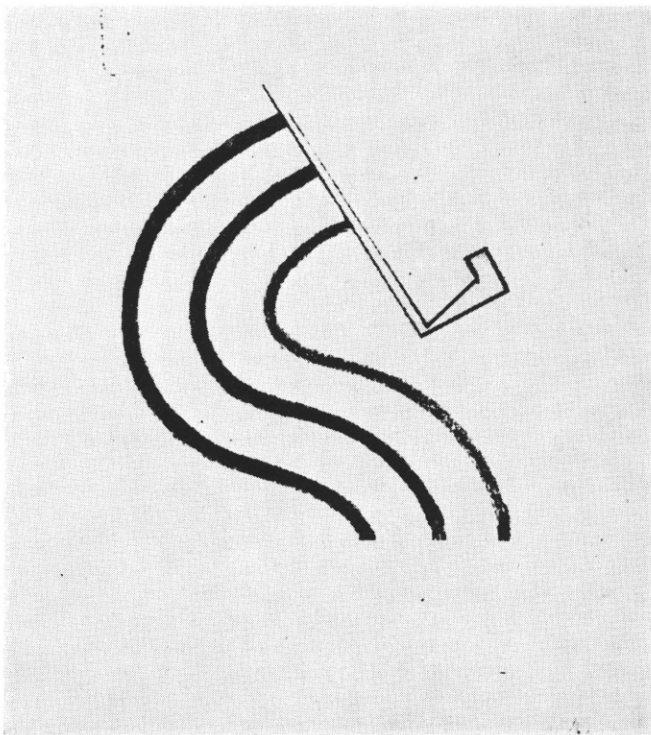
*Cf. no. 131 I (motif reversed).*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

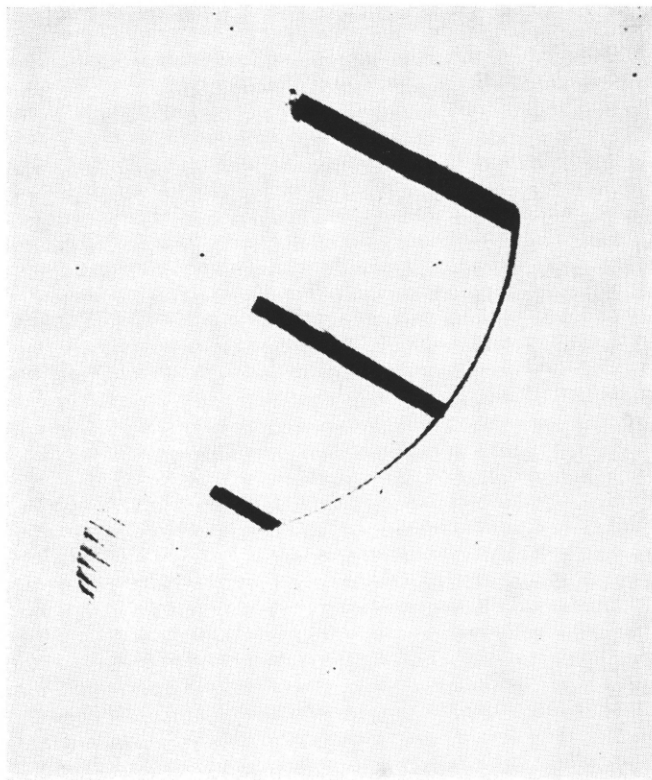
*Photo: as no. 134.*



150 Study for Diagonal Symphony I.  
 Fourteenth stage.  
*Pencil.*  
 21.5×16  
*Annotation at top right: "9".*  
*Annotation at bottom right: "rechts links".*  
*Cf. no. 131 I (motif reversed).*

Provenance:  
 as no. 134.

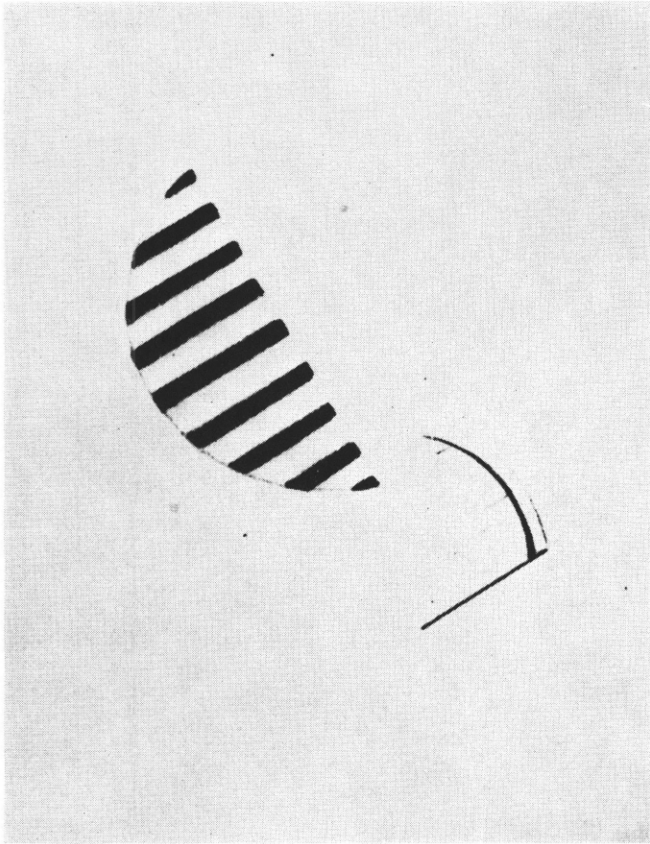
*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*  
*Photo: as no. 134.*



151 Study for Diagonal Symphony II and III.  
*Pencil.*  
 21.5×16  
*Annotation at top right: "12".*  
*Annotation at bottom right: "rechts links".*  
*Cf. nos. 131 II and III.*

Provenance:  
 as no. 134.

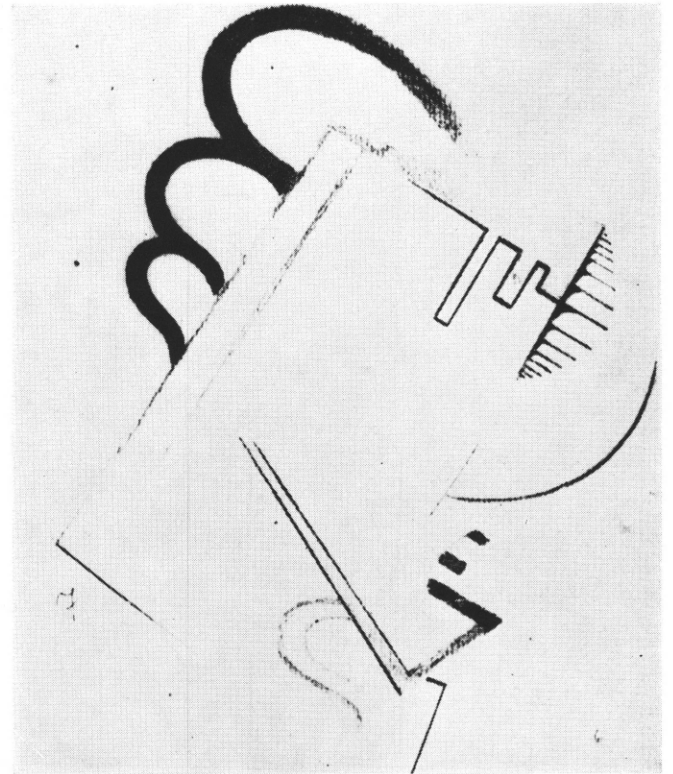
*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*  
*Photo: as no. 134.*



152 Study for Diagonal Symphony II and III.  
*Pencil.*  
 21.5×16  
*Annotation at bottom right: "oben unten rechts links".*  
*Cf. nos. 131 II and III, 165.*

Provenance:  
 as no. 134.

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*  
*Photo: as no. 134.*

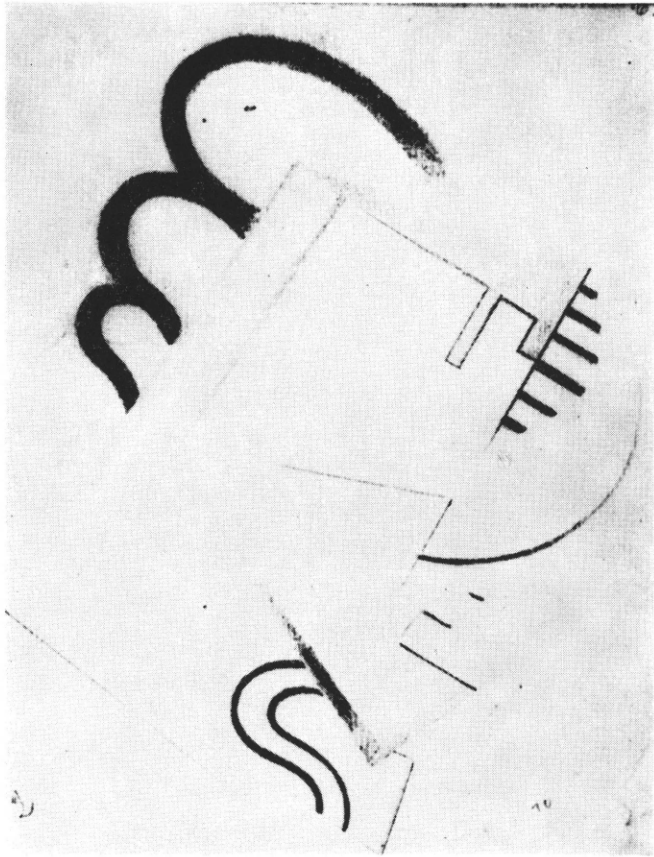


153 Study for Diagonal Symphony IV.  
 First stage.  
*Pencil.*  
 21.5×16  
*Annotation below: "7 6 von links n. rechts".*  
*Cf. no. 131 IV.*

Provenance:  
 as no. 134.

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*  
*Photo: as no. 134.*





154 Study for Diagonal Symphony IV.

Second stage.

*Pencil.*

21.5×16

*Annotation below: "2 10".*

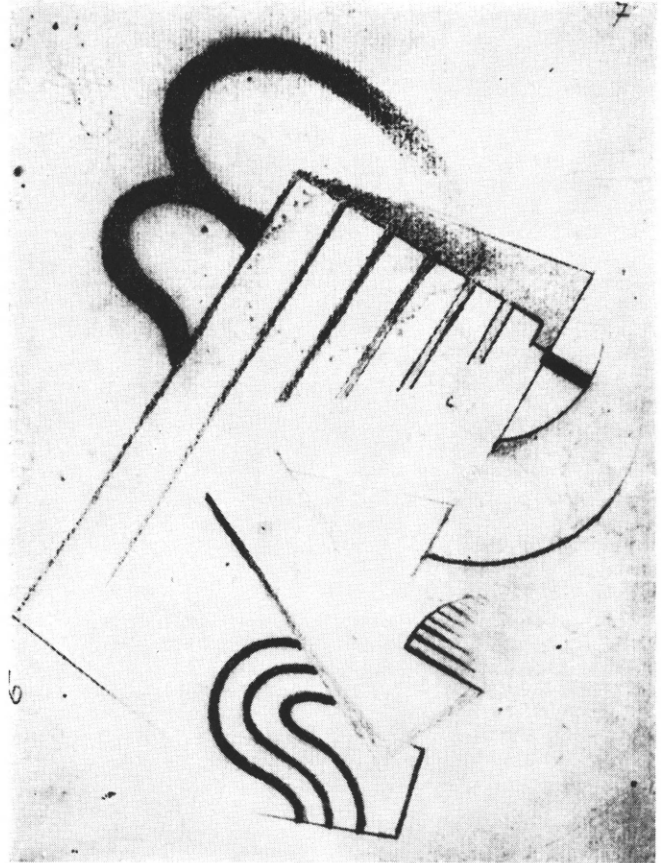
*Cf. no. 131 IV.*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

*Photo: as no. 134.*



155 Study for Diagonal Symphony IV.

Third stage.

*Pencil.*

21.5×16

*Annotation at top right: "7".*

*Annotation at bottom left: "6".*

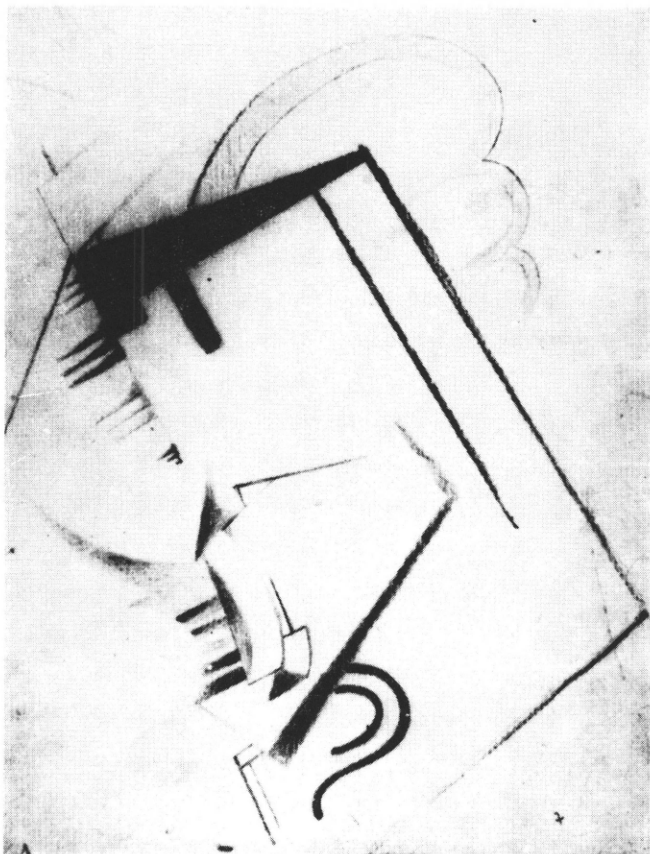
*Cf. no. 131 IV.*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

*Photo: as no. 134.*



156 Study for Diagonal Symphony IV.  
Seventh stage.

*Pencil.*

21.5×16

*Annotation at bottom right: "7".*

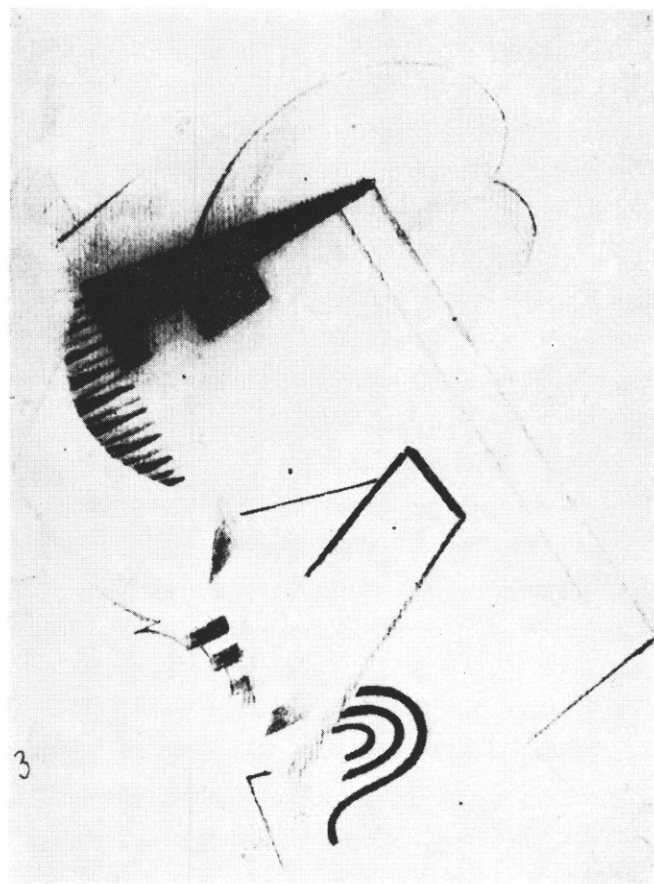
*Cf. no. 131 IV.*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

*Photo: as no. 134.*



157 Study for Diagonal Symphony IV.  
Eighth stage.

*Pencil.*

21.5×16

*Annotation at top right and bottom left: "3".*

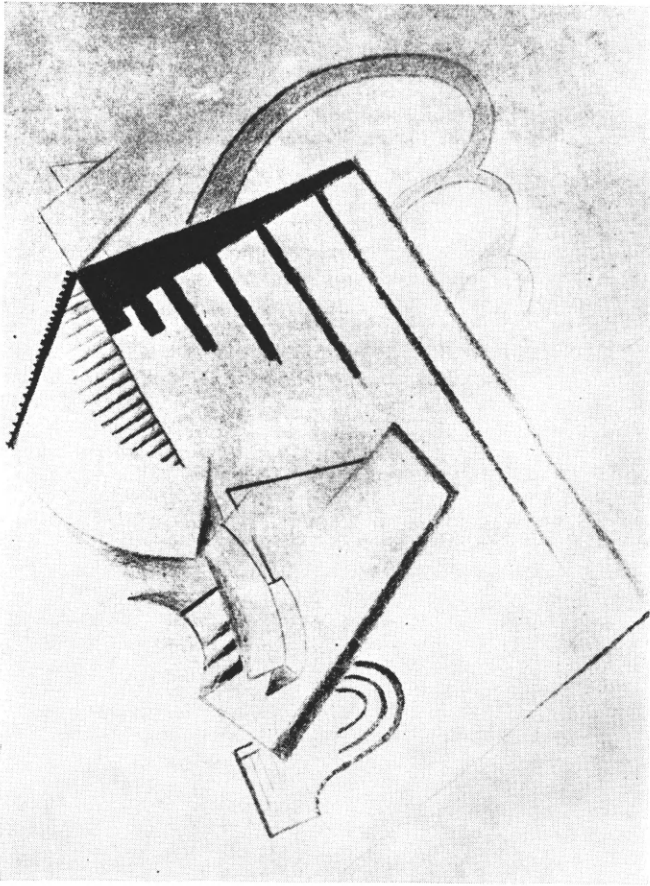
*Cf. no. 131 IV.*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

*Photo: as no. 134.*

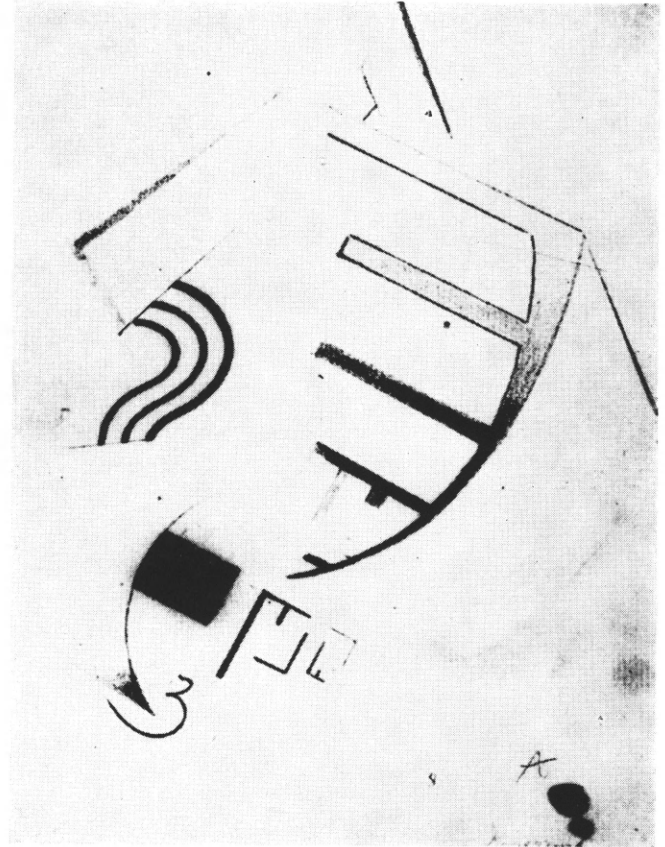


158 Study for Diagonal Symphony IV.

Source:

G. Hugnet, *L'aventure Dada* (1916–1922).  
Paris, 1957, pl. [7].  
(In Hugnet the picture is reproduced upside down.)  
Cf. MA. Vienna, 1921, no. 8, p. 108.

Material, measurements and present owner unknown.



159 Study for Diagonal Symphony.

First stage.

*Pencil.*

21.5 × 16

*Annotation at bottom right: "8 A . . . [illegible]".*

*Cf. nos. 133, 131 II.*

Source:

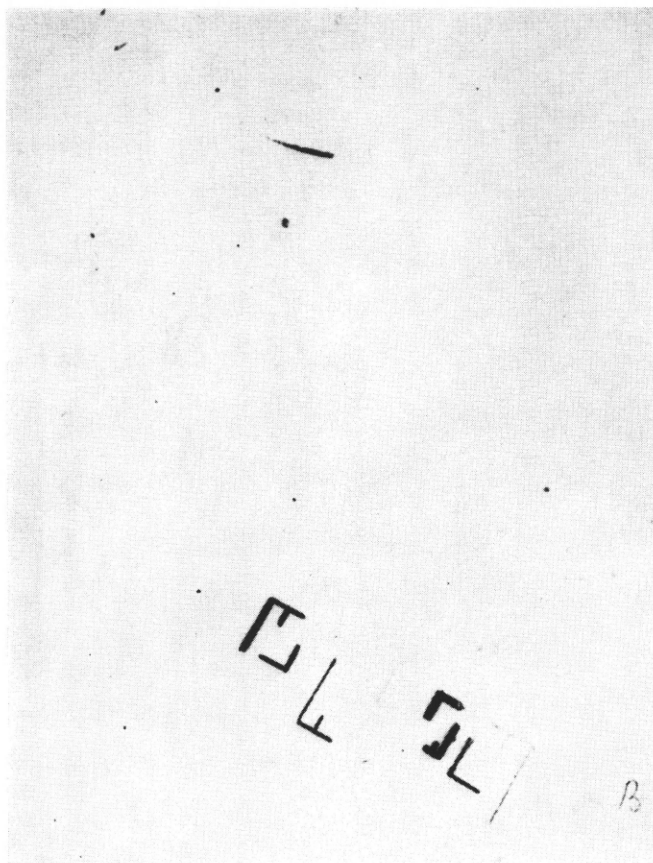
*Der Zeltweg*. Zurich, November, 1919, p. [25].

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

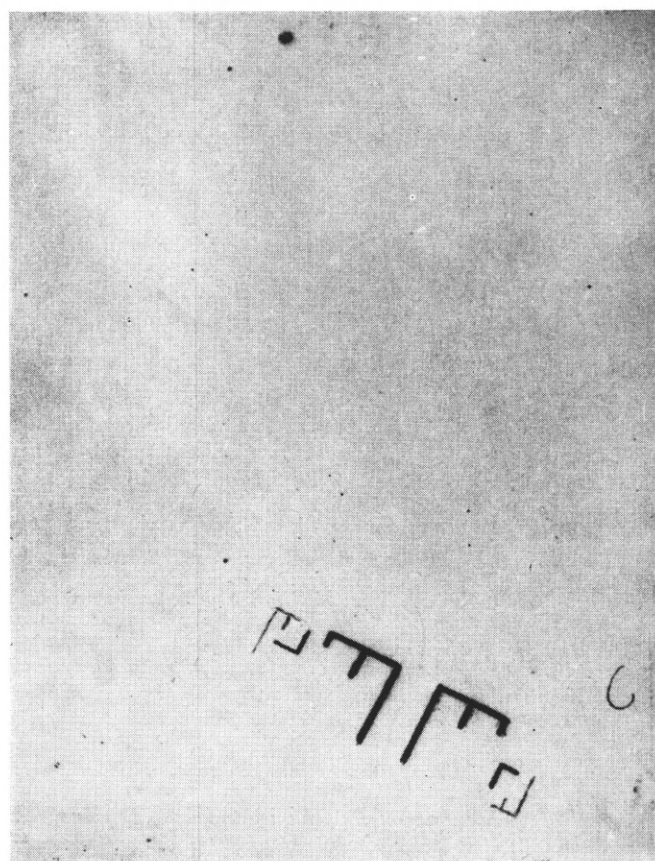
*Photo: as no. 134.*



160 Study for Diagonal Symphony.  
Second stage.  
*Pencil.*  
21.5×16  
*Annotation at bottom right: "B da Capo".*  
*Cf. no. 133.*

Provenance:  
*as no. 134.*

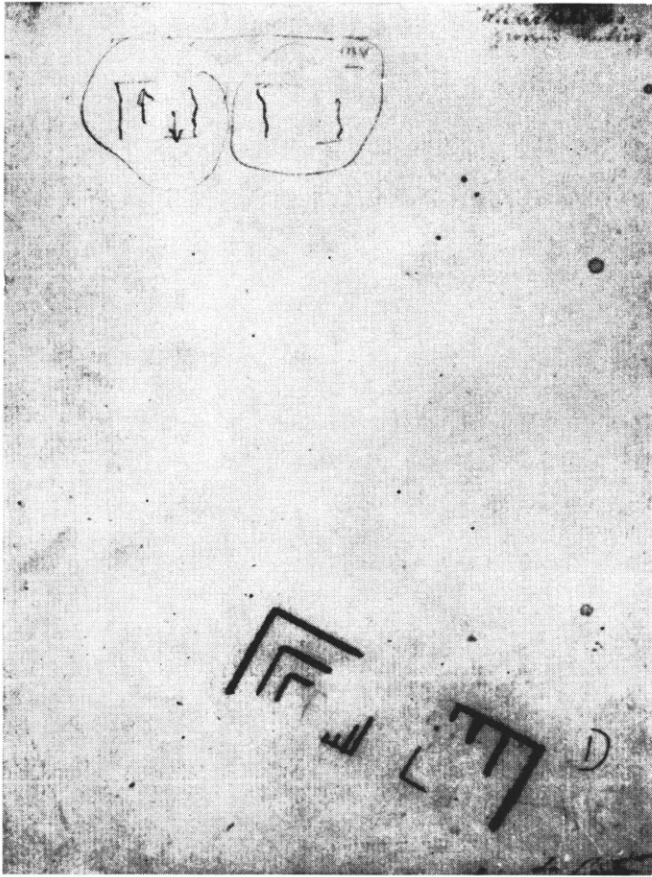
*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*  
*Photo: as no. 134.*



161 Study for Diagonal Symphony.  
Third stage.  
*Pencil.*  
21.5×16  
*Annotation at bottom right: "C da Capo".*  
*Cf. no. 133.*

Provenance:  
*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*  
*Photo: as no. 134.*



162 Study for Diagonal Symphony.

Fourth stage.

*Pencil.*

21.5×16

*Annotation at top right: "Wiederkehr  
des grossen Motivs".*

*Annotation at bottom right: "D da Capo".*

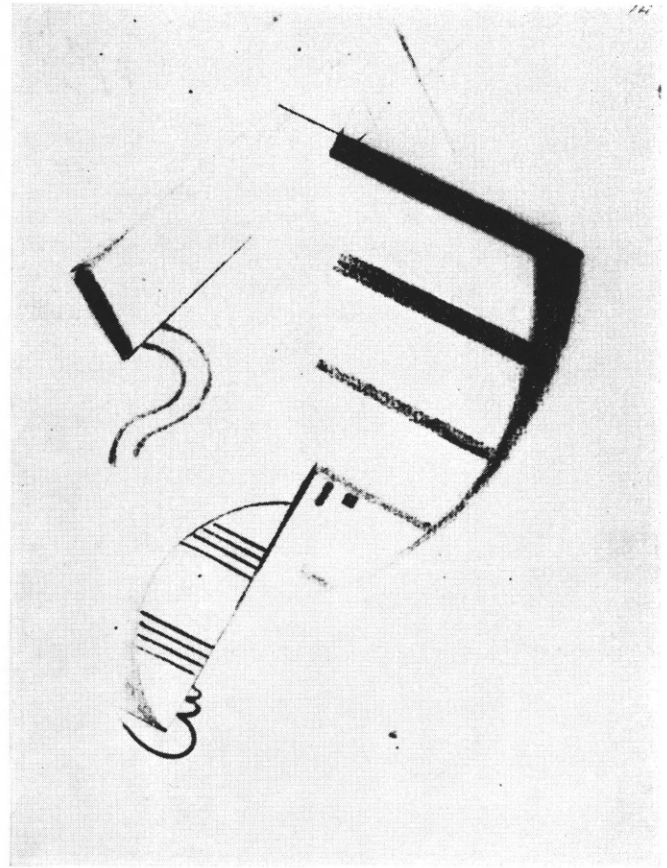
*Cf. no. 133.*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

*Photo: as no. 134.*



163 Study for Diagonal Symphony.

Fifth stage.

*Pencil.*

21.5×16

*Annotation at top right: "14".*

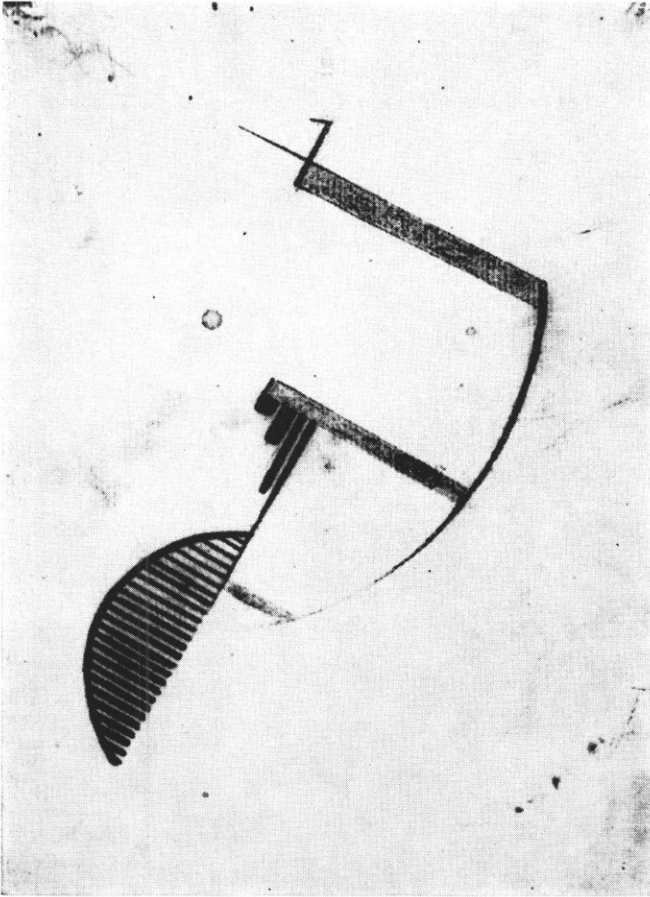
*Cf. nos. 133, 131 II (motifs reversed).*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

*Photo: as no. 134.*



164 Study for Diagonal Symphony.

Ninth stage.

*Pencil.*

21.5×16

*Annotation at top right: "13".*

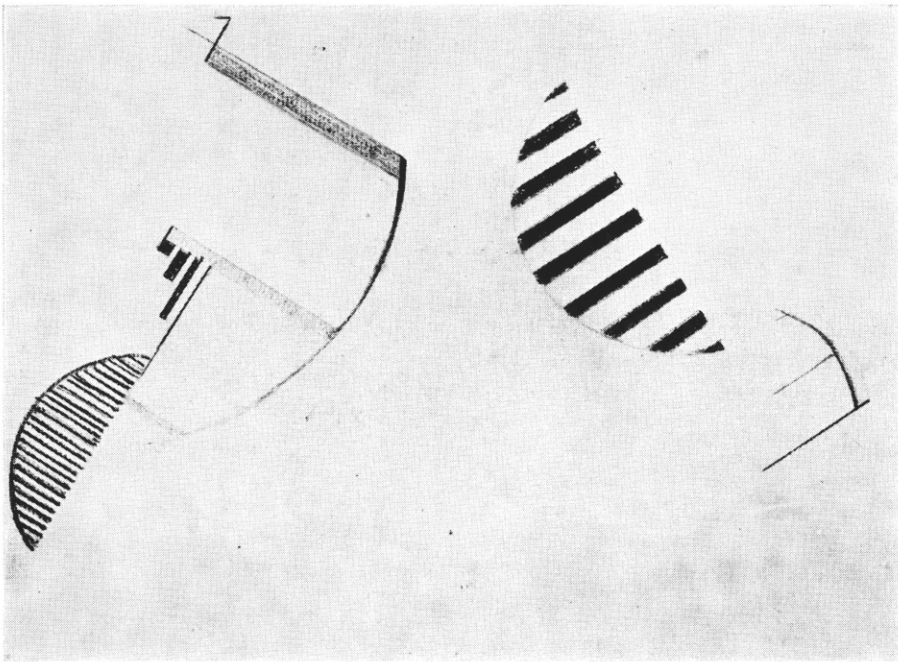
*Cf. nos. 133, 165.*

Provenance:

*as no. 134.*

*Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, Basel.*

*Photo: as no. 134.*



165 Study for Diagonal Symphony.

*Pencil.*

26×20

*Cf. nos. 152, 164.*

Sources:

Dada. Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum.  
Exposition commémorative du cinquantenaire.  
Kunsthau, Zurich, & Musée National d'Art Moderne,  
Paris, 1966, no. 53.

La Revue du Louvre et des musées de France.  
Paris, vol. 19, 1969, nos. 4/5, p. 272.

Provenance:

*Gift in 1919 from Viking Eggeling to Marcel Janco  
who in 1967 presented the drawing to the Musée  
National d'Art Moderne, Paris.*

*Musée National d'Art Moderne, Paris.*

*Photo: Musée National d'Art Moderne, Paris.*





## Preface.

1. L. O'KONOR, *Viking Eggeling 1880–1925. Licentiatavhandling framlagd för Konsthistoriska seminariet vid Stockholms Universitet den 28 april 1965.*

(Concerning the Eggeling family, see sections **Unprinted material**, **Correspondence**, and **Miscellaneous material**, under the heading **Sources cited** in this book.)

## Acknowledgements.

1. Mrs. Holtschmit died in 1969.

2. Raoul Hausmann died on February 1, 1971.

## Chapter II.

### The Eggeling home at Lund.

#### Childhood days.

#### Departure from Sweden.

1. (EGGELING, Johann Andreas Christian Friedrich), *Auszug aus dem Geburts- und Taufregister, Ohlendorf, Jahrgang 1822*, no. 1, p. 104.

2. In the 1870's the Eggeling family first lived at 78 A Mårtensgatan in Lund, and after that at 295 A Stora Gråbrödersgatan. Later, during the 1890's, their address for several years was 16 Stora Gråbrödersgatan.

KATALOG öfver Carolinska Katedral-skolan i Lund. Vårterminen 1874–vårterminen 1878. Lund, 1874–1876; 1877–1878. KATALOG öfver Carolinska Katedral-skolan i Lund. Lund, 1890–1894.

3. G. MORIN, Eggeling, Johan Andreas Christian Friedrich (Fredrik). In: *Svenskt biografiskt lexikon*. Stockholm, vol. 12, 1949, pp. 198–201.

4. "Undertecknad, som år 1881 anmält mig till utövande af handel med Musikaliska instrumenter, Musikalier och Trolleri-apparater, rörelse härstädes och fortfarande samma rörelse här utöfvat och ännu utöfvar under firma F. Eggeling får, med bifogande af lagstadgad afgift, härmed till införande i handelsregistret anmäla nämnda min firma, hvilken jag här nedanför egenhändigt tecknat och låtit firmateckningen af två vittnen bestyrkas.

Lund den 30 April 1888.

Johann Andreas Christian Friedrich Eggeling

Nämnda min firma tecknar jag så:

F. Eggeling"

On Fredrik Eggeling's death in 1895 the management of the music-shop was first assumed by his son Nils, instrument-maker by trade, and his daughter Sara. Between 1915–22 the management of the firm was in the hands of another of his daughters, Amalia (Amelie) Ekelöf, and a lady by the name of Anna Cornelia Wickström. After the death of Amelie Ekelöf in 1922 the music-shop was sold. Subsequently the business was carried on by several different owners, under the old name, up to 1958, when it ceased to exist.

(EGGELINGS MUSIKHANDEL, Lund), *Länsstyrelsen, Malmöhus län. Landskansliet. Utdrag ur handelsregister för enskilda näringsidkare och handelsbolag för staden Lund. Akt. nr 250/1888, 48/1895, 54/1915, 55/1915, 7/1945, 77/1945, 109/1955, 50/1956, 74/1958.*

5. Concerning Fredrik Eggeling's published and unpublished works, see G. MORIN, Eggeling, Johan Andreas Christian Friedrich (Fredrik). In: *Svenskt biografiskt lexikon*. Stockholm, vol. 12, 1949, pp. 200–201.

6. *Op. cit.*, pp. 199–200.

7. N. P. NORLIND, Några anteckningar om mina musik- och sånglärare vid Lunds Katedralskola. In: *När vi gingo i Lunds Katedralskola. Minnen upptecknade av gamla lärjungar. Samlade och utgivna av Carl Springchorn*. Lund, 1926, pp. 94–95.

8. Biographical data on the Eggeling family are derived from: (EGGELING, släkten), Church archives, Landsarkivet, Gothenburg; Church archives, Landsarkivet, Lund; Church archives, Parish office, Lunds Domkyrkoförsamling, Lund.

9. Information about the Eggelings' home at Lund has been supplied by Viking Eggeling's nieces, Mrs. Nora Boëthius, Mrs. Gunnvor Holtschmit, Mrs. Ingrid Schupp, and by their second cousin, Mrs. Karin Dahlström.

10. According to information received from the Parish office, Lunds Domkyrkoförsamling, Lund.

Later in life Viking Eggeling occasionally was to state 1886 as the year of his birth, according to what Mme Ré Niemeyer-Soupault told me. Some sources give still other dates for Eggeling's birth, as for instance the school catalogues of Katedralskolan, Lund.

11. Viking at Klein-Kölzig and in Berlin, and Vera (married Paul Brandi) in Essen. Mrs. Vera Brandi died in 1964. Her information on her brother is found in letters in (EGGELING, Viking), *V. Eggeling, Biographica*. [Correspondence and other material 1950–1952 concerning the Eggeling exhibition at the Nationalmuseum, Stockholm.] (Nationalmuseum, Arkivet. H 2 A 5 A 1.)

12. KATALOG öfver Karolinska Katedral-skolan i Lund. Lund, 1890–1894.

His registration at the school is recorded in the archives of the Karolinska Katedralskolan as follows:

"That Hellmuth Wiking Fredrik Eggeling, son of colour-sergeant F.A. Eggeling, born at Lund on 21 October, 1880, is well-behaved, vaccinated and so far as is known not afflicted with infectious disease, is herewith certified for the purpose of entrance into the local grammar school. Lund, January 21, 1890.

B.R. Segerberg

Curate-in-charge at the Cathedral church."

(V. EGGELING), *Hälsointyg* (health certificate) in respect of Hellmuth Wiking Fredrik Eggeling, issued by the Högre Allmänna Läroverket, Lund, 21 Jan. 1890.

13. Mrs. Vera Brandi, in a letter dated Halmstad, 28 Aug. 1950 to Carl Nordenfalk, then keeper of the Nationalmuseum in Stockholm, states that Viking is said to have shown no special talent for drawing or painting at school. That same year (1950) Carl Nordenfalk, in collaboration with Georg Schmidt, director of the Kunstmuseum in Basel, and the artist Hans Richter, arranged an Eggeling exhibition at the Nationalmuseum.

14. These data I have received from the former head of the Katedralskolan at Lund, Birger Bjerre.

15. Three daughters, Esther, Anna, and Thyra, had emigrated already before their father's death.

16. Cf. p. 8.

17. In a letter dated Halmstad, 28 Aug. 1950 to Carl Nordenfalk. (Mrs. Brandi gives no reasons for her statement, though.)

18. *Ibid.*

19. "... Married on October 5, 1903, before the mayor of Milan, Nora Sidney Marie Fienkranz of Vienna. Marriage certificate legalized by the Swedish Consulate in Milan. . . ." Information supplied by Svenska Kyrkan, Paris, in a letter to me dated 2 May, 1960.

20. Gudrun, one of the sisters, had emigrated to Lisbon in 1899. "Fredrik" refers to Viking's brother Figge. Sara Oelrich's

letter is dated 10 June, 1907. It has been placed at my disposal by her daughter, Mrs. Nora Boëthius.

21. The Lyceum Alpinum, which still exists, is at Engadin.

22. Copy of a letter from professor Anton Velleman to Hans Richter, dated Geneva, 11 July, 1950. In the same letter professor Velleman states that Eggeling at one time during his stay at Zuoz copied Michelangelo's sculpture *David* in snow.

23. *Cat. Nationalmuseum*, p. 12.

24. Copy of a letter from Mr. Luzio Linsel to Hans Richter, dated Leghorn, 18 July, 1950.

25. According to information supplied by Mrs. Vera Brandi in a letter dated Essen, 11 Oct. 1950 to Carl Nordenfalk.

26. This letter has been placed at my disposal by Mrs. Nora Boëthius.

So far as I know, only a few letters and other communications by Eggeling's hand have been brought to light. One letter, written in August 1914, is reproduced on p. 35. Another letter, dated January 1925 (the year of his death), is reproduced on pp. 54–55. A fragmentary draft for a letter is quoted in chap. 6, n. 30. – (About 1907 Eggeling sent a postcard with New Year's greetings to his sister Sara and her husband; cf. *supra* p. 23.)

27. Refers to Sara's husband, Detlef Oelrich.

### Chapter III.

#### Paris, Ascona, and Zurich.

#### Relations with the Dada group.

1. According to information I have received from Mrs. Gunnvor Holtschmit in a letter dated Hamm, 6 Jan. 1968. Mrs. Holtschmit met Viking Eggeling on this occasion.

2. According to information I have received from Svenska Kyrkan, Paris, in a letter dated 2 May, 1960.

3. E. SZITTYA, Paris am Anfang der neuen Kunst. *Das Kunstblatt*. Berlin, vol. 9, 1925, p. 118.

4. Arp is mistaken. Eggeling died in 1925.

5. H. ARP, Tibiis canere. Zurich 1915–1920. *XXe siècle*. Paris, 1938, no. 1, pp. 42–43.  
An extract of this text is published in English translation in *Cat. Nationalmuseum*, pp. 10–11.

6. In a letter to me, dated Berlin, 14 Apr. 1967.

7. This letter was placed at my disposal by Mrs. Gertrud Mastbaum.

8. (V. EGGELING), *Permis de séjour no 84762* concerning Eggeling Hellmuth Viking, issued in Geneva in October 1915 for the period until 1 Oct. 1916 and renewed on 10 Nov. 1916 for the period until 1 Oct. 1917.

9. On February 2, 1916, the Zurich papers carried the following notice:

“Cabaret Voltaire. Unter diesem Namen hat sich eine Gesellschaft junger Künstler und Literaten etabliert, deren Ziel es ist, einen Mittelpunkt für die künstlerische Unterhaltung zu schaffen. Das Prinzip des Kabarets soll sein, daß bei den täglichen Zusammenkünften musikalische und rezitatorische Vorträge der als Gäste verkehrenden Künstler stattfinden, und es ergeht an die junge Künstlerschaft Zürichs die Einladung, sich ohne Rücksicht auf eine besondere Richtung mit Vorschlägen und Beiträgen einzufinden.”

H. BALL, *Die Flucht aus der Zeit*. Lucerne, 1946, p. 71.

10. *Cabaret Voltaire*. Recueil littéraire et artistique. Ed. H. Ball. Zurich, June, 1916, p. 5.

In a discourse delivered at the first Dada soirée in Zurich on July 14, 1916, Hugo Ball remarked about the concept Dada: “Dada ist eine neue Kunstrichtung. Das kann man daran erkennen, daß bisher niemand etwas davon wußte und morgen ganz Zürich davon reden wird. Dada stammt aus dem Lexikon. Es ist furchtbar einfach. Im Französischen bedeutet es Steckenpferd. Im Deutschen: Addio, steigt mir bitte den Rücken runter, auf Wiedersehen, ein ander Mall! Im Rumänischen: „Ja, wahrhaftig, Sie haben Recht, so ist es. Jawohl, wirklich. Machen wir.“ Und so weiter.

Ein internationales Wort. Nur ein Wort und das Wort als Bewegung. Es ist einfach furchtbar. Wenn man eine Kunstrichtung daraus macht, muß das bedeuten, man will Komplikationen vorwegnehmen. Dada Psychologie, Dada Literatur, Dada Bourgeoisie und ihr, verehrteste Dichter, die ihr immer mit Worten, nie aber das Wort selber gedichtet habt. Dada Weltkrieg und kein Ende, Dada Revolution und kein Anfang. Dada ihr Freunde und Auchdichter, allerwerteste Evangelisten. Dada Tzara, Dada Huelsenbeck, Dada m' dada, Dada mhm' dada, Dada Hue, Dada Tza. . . .”  
H. BALL, Manifest zum 1. Dada-Abend in Zürich 1916. In: *Literatur-Revolution 1910–1925. Dokumente, Manifeste, Programme*. Ed. P. Pörtner. 2. Zur Begriffsbestimmung der Ismen. Darmstadt, 1961, p. 477.

A paragraph in Tristan Tzara's *Manifeste Dada* 1918 reads: “. . . Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est *dada*; proteste aux poings de tout son être en action destructive: *dada*; connaissance de tous les moyens rejétés jusqu'à présent par le sexe pudique du compromis commode et de la politesse: *dada*; abolition de la logique, danse des impuissants de la création: *dada*; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos valets: *DADA*; chaque objet, tous les objets, les sentiments et les obscurités, les apparitions et le choc précis des lignes parallèles, sont des moyens pour le combat: *DADA*; abolition de la mémoire: *DADA*; abolition de l'archéologie: *DADA*; abolition des prophètes: *DADA*, abolition du futur: *DADA*; croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité: *DADA*; . . .”

T. Tzara, Manifeste Dada 1918. *Dada*. Zürich, 1918, no. 3, p. [3].

11. R. HUELSENBECK, Aus: “En avant Dada”. In his *Dada. Eine literarische Dokumentation*. Hamburg, 1964, pp. 111–113. (First published as *En avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus*. Hanover . . . , 1920.)

12. T. TZARA, Chronique zurichoise, 1915–1919. In: R. HUELSENBECK, ed., *Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung*. Berlin, 1920, p. 10. In March 1917 the Dadaists opened their own gallery in Zurich, the Galerie Dada (earlier the Galerie Corray). It is possible that Eggeling also took part in the exhibitions held here.

13. *Op. cit.*, p. 25. (Eggeling's lecture is probably not preserved.) For the programme of this soirée, cf. *Dada*. Nos. 4/5. Anthologie Dada. Zurich, 1919, p. [27]. This famous Dada soirée was to cause an echo in the Scandinavian press as well. The Danish daily *Politiken* of 26 May, 1919, p. 11, says: “. . . From what our correspondent in Zurich tells us, Dadaism is in full flourish. Recently a Dada soirée was arranged, which turned into a very stormy event. The soirée began with a discourse by the Swedish painter V. Eggeling, which was quiet and sensible. Thereupon Madame Perottet played pieces by Erik Satie, Cyril Scott and Schönberg (whose compositions are known in this country from *Politiken's* Expressionist evenings). The audience listened more or less peacefully to Miss K. Wulff's recitations of poems by Hülsenbeck and Kandinsky, and to Richter's lecture on Hans Arp's remarkable poetry. But when Dadaism's leader Tristan Tzara set out to direct a simultaneous poem, *La fièvre du mâle*, executed by 20 persons, the audience became indignant. When Walter Serner read the poem *The last temptation*, the tumult broke out which ended in fights and calling for the police. . . .”

I am indebted to Elisabeth Lidén, F. L., for drawing my attention to this notice in *Politiken*.

14. *Dada*. Nos. 4/5. Anthologie Dada. Zurich, 1919, p. [10].

15. *Op. cit.*, p. [23].

16. DER ZELTWEG. Zurich, November, 1919, p. [25]. This unique issue was published in October 1919.

17. AUSSTELLUNGEN. *Der Cicerone*. Leipzig, vol. 11, 1919, p. 147. The notice is signed "n".

18. W. VERKAUF, ed., *Dada. Monograph of a movement*. . . . Teufen, 1957, p. 109.

19. This group was also known under the name *Association des Artistes Révolutionnaires*. Cf. *op. cit.* pp. 112, 141.

In 1937 Hans Richter wrote in the periodical *Plastique*, published by Sophie Taeuber:

"... Weder Eggeling noch ich haben je zu einer Gruppe gehört, weder zu „Dada“ noch zu „Stijl“, noch zu einer andern. . . ."

H. RICHTER, Von der statischen zur dynamischen Form.

*Plastique*. Paris . . . , 1937, no. 2, p. 18.

Cf. W. WILLRICH, *Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art*. Munich & Berlin, 1937, p. 169;

H.L.C. JAFFÉ, *De Stijl, 1917–1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst*. Berlin, 1965, p. 46. It appears from these sources that Richter was a member both of the two German associations *Novembergruppe* and *Die Aktion*, and of the Dutch group *De Stijl*. It is also established that Richter was a member of the Dada group: cf. R. MOTHERWELL, ed., *The Dada painters and poets. An anthology*. New York, 1951, p. 368.

20. M. JANCO, Viking Eggeling.

These recollections, which have not been published before, have been placed at my disposal by Marcel Janco. They are dated Tel Aviv, 14 Dec. 1967.

21. Musée National d'Art Moderne, Paris; see nos. 127, 165, in catalogue of this book.

22. EIN KÜNSTLER-MANIFEST. (In *Neue Zürcher Zeitung*, 1919?)

This text is derived from a photostat copy made from a printed original, placed at my disposal by Marcel Janco. According to the information I received from the latter (in a letter dated Tel Aviv, 21 July, 1968), the manifesto was delivered to the press (*Neue Zürcher Zeitung*) before the text had been gone over for final revision. This text is consequently supposed to be identical with the one written by Eggeling, which in view of the content and the style of the language seems likely. I have been unable so far to locate any number of the *Neue Zürcher Zeitung* carrying this manifesto. In VERKAUF, *Dada. Monograph of a movement*. . . . , p. 47, the same manifesto is quoted after the final revision had been made. Marcel Janco says on this point, in his article *Schöpferischer Dada*. . . . , *op. cit.*, p. 47:

"... Mit der Veröffentlichung der Zeitschrift „Zürich 1919“ sollte unsere schaffende Dada-Gruppe ihre Unabhängigkeit kundtun. Man nannte uns „radikale Dadas“, denn wir hatten ein Programm und bereits ein Manifest veröffentlicht, welches gut aufgenommen worden war und folgendermassen lautete: „Wird über Tatsachen von grosser Tragweite beschlossen, so muss eine klare und einheitliche Ansicht vorherrschen. Geistig und sachlich verlangen wir unser Recht: als Vertreter eines wesentlichen Teiles der Kultur wollen wir Künstler an der ideellen Entwicklung des Staates teilnehmen; wir wollen innerhalb des Staates existieren, innerhalb seines Lebens, und wir wollen an allen seinen Verantwortlichkeiten teilhaben. Wir stellen fest, dass die Kunstgesetze unserer Zeit in ihren grossen Linien bereits festgelegt sind. Der Geist einer abstrakten Kunst stellt eine enorme Entwicklung des Freiheitssinnes des Menschen dar. Unser Glaube gilt der brüderlichen Kunst: der neuen Mission der Kunst innerhalb der Gesellschaft. Kunst gebietet Klarheit, sie soll das Fundament des neuen Menschen darstellen. Sie soll

allen angehören, ohne Klassenunterschiede. Wir wollen die bewusste Schaffenskraft jedes einzelnen heranziehen zur Erfüllung seiner Aufgabe für das gemeinsame Werk. Wir bekämpfen den kräftezerstörenden Mangel an System. Unser höchstes Streben gilt der Schaffung einer geistigen Basis zur gegenseitigen Verständigung aller Menschen. Darin sehen wir unsere **Pflicht**. Diese Arbeit sichert dem Volk höchste Vitalität. Uns obliegt es, die Initiative zu ergreifen. Wir werden die Strömungen lenken, werden dem Wollen Ausdruck geben und gleichzeitig die verschiedenartigen Bemühungen vereinigen."

This question needs to be investigated. I am convinced that Marcel Janco's information that we are faced here by two versions of the same manifesto is correct. The date of publication in the *Neue Zürcher Zeitung* of the manifesto which has probably largely been drafted by Eggeling, is in Verkauf, p. 141, given as 11 Apr. 1919. This is probably incorrect.

23. H. BALL, *Briefe 1911–1927*. Einsiedeln, Zurich & Cologne, 1957, pp. 7, 11.

Hermann Hesse's introduction was originally published in E. BALL-HENNINGS, ed., *Hugo Ball. Sein Leben in Briefen und Gedichten*. Berlin, 1930.

An important and penetrating study on Hugo Ball is G. E. STEINKE, *The anarchistic, expressionistic and dadaistic phases in the life and work of Hugo Ball. A dissertation submitted to the Department of Germanic and Romanic languages . . . for the degree of doctor of philosophy in German*. Stanford University, Stanford, Calif., 1954.

24. M. EGGELING, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

Fonds Tzara. TZR. C. 1278.

I have been unable to locate the drawing by Eggeling mentioned in Marion Eggeling's letter.

#### Chapter IV.

##### Klein-Kölzig and Berlin.

##### The film experiments: Horizontal-vertical Orchestra and Diagonal Symphony (Symphonie diagonale).

1. In 1963 I published an article in Swedish on Eggeling's film experiments, L. O'KONOR, Viking Eggelings filmexperiment. *Smalfilm 64. Årsbok för amatör-, industri- och undervisningsfilm*. Stockholm, 1963, pp. 60–67. Three years later an expanded and revised version of this article was published under the title The film experiments of Viking Eggeling in *Cinema Studies*. London, vol. 2, June 1966, no. 2, pp. 26–31. The present chapter is a further expansion of my article in *Cinema Studies*.

2. See W. WILLRICH, *Säuberung des Kunsttempels. Eine Kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art*. Munich & Berlin, 1937, p. 168. (As also appears from its title, this book is written by a Nazi. On pp. 168–169 we find a list of the members of the *Novembergruppe*, under the heading *Die rote „Novembergruppe“*.)

The aims set up for the activities of the *Novembergruppe* appear from the following declaration:

"*Richtlinien der „Novembergruppe“* (Januar 1919).

- I. Die „Novembergruppe“ ist die (deutsche) Vereinigung der radikalen bildenden Künstler.
- II. Die „Novembergruppe“ ist kein wirtschaftlicher Schutzverband, kein (bloßer) Ausstellungsverein.
- III. Die „Novembergruppe“ will durch umfassenden Zusammenschluß der gleichgesinnten, schöpferischen Kräfte maßgebenden Einfluß auf die Entscheidung aller künstlerischen Fragen erlangen.
- IV. Wir fordern Einfluß und Mitarbeit:
  1. bei allen Aufgaben der Baukunst als einer öffentlichen Angelegenheit, Städtebau – Siedlungswesen – öffentliche Bauten der Verwaltung, der Industrie und der Volkswohlfahrt – private Bautätigkeit – Denkmalspflege – Beseitigung künstlerisch wertloser Prunkbauten
  2. bei der Neugestaltung der Kunstschulen und ihres Unter-

- rechts, Aufhebung behördlicher Bevormundung – Wahl der Lehrer durch die Künstlerverbände und die Studierenden – Aufhebung der Stipendien – Vereinheitlichung der Schulen für Baukunst, Bildhauerei, Malerei und Schmuckkunst – Einrichtung von Arbeits- und Ver- suchsstätten
3. bei der Umwandlung der Museen, Aufhebung der einseitig geführten Sammlertätigkeit – Beseitigung ihrer wissenschaftlichen Überfüllung – Umwandlung zu Volkskunststätten, zu vorurteilslosen Vermittlern zeitloser Gesetze
  4. bei der Vergebung der Ausstellungsräume, Beseitigung von Vorrechten und kapitalistischen Einflüssen
  5. bei der Kunstgesetzgebung, Soziale Gleichberechtigung der Künstler als geistig Schaffende – Schutz des künstlerischen Eigentums – Steuerfreiheit der Kunstwerke (freie Aus- und Einfuhr)
- V. Die „Novembergruppe“ wird durch fortlaufende Veröffentlichungen und eine alljährlich im November stattfindende Ausstellung ihre Geschlossenheit und ihre Leistungen beweisen. Die Organisation der laufenden Veröffentlichungen und Ausstellungen besorgt der Zentral-Arbeitsausschuß. Vereinsmitglieder haben Anspruch auf den gleichen Flächenraum und sind juryfrei. Über Sonderausstellungen entscheidet in gleicher Weise der Zentral-Arbeitsausschuß.“
- D. SCHMIDT, ed., *Manifeste Manifeste 1905–1933*. Dresden, 1965, p. 159.
3. Hausmann refers to the first Constructivist congress in Berlin. Earlier the Constructivists had among other places organized a congress in Düsseldorf. Cf. pp. 76–78.
  4. Cf. pp. 91–92. Regarding the periodical *MA* and the group of that name, cf. p. 48.
  5. R. HAUSMANN, Mémoire sur Viking Eggeling. Raoul Hausmann has placed these recollections, dated Limoges, 2 Apr. 1967, at my disposal. They have not been published before.
  6. In all likelihood Eggeling was never formally divorced from his wife Marion. In his death certificate she is named as his wife; cf. *infra*, n. 48.
  7. UFA, Universum-Film-Aktiengesellschaft, the largest film company in Germany for the production of German films.
  8. T. van DOESBURG, Abstracte filmbeelding. *De Stijl*. Leyden, vol. 4, 1921, no. 5, pp. 71–75.
  9. Here, *op. cit.*, p. 74, Eggeling's scroll drawing *Horizontal-vertical Orchestra III* is reproduced. This makes it clear that Eggeling's and Richter's first film experiments were concerned with *Horizontal-vertical Orchestra* and not with *Diagonal Symphony*.
  10. *Op. cit.*, pp. 71–75.
  11. L. HILBERSEIMER, Bewegungskunst. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 27, 1921, no. 56, p. 467.
  12. V. EGGELING, Elvi fejtegetések a mozgóművészetről. *MA*. Vienna, vol. 6, 1921, no. 8, pp. 105–106. *Supra*, pp. 88–89. In *De Stijl*. Leyden, vol. 4, 1921, no. 7, pp. 109–112, Hans Richter published an almost identical article entitled Prinzipielles zur Bewegungskunst; *supra*, pp. 128–129. For reasons explained in chap. 5, section *The Eggeling-Richter relationship*, pp. 69–71, I consider the contents of the article published by Eggeling in *MA* as his spiritual property, and regard the remaining parts as additions made by Hans Richter for publication in *De Stijl*.
  13. I am indebted to Sándor Bortnyik for some complementary information about the *MA* group in a letter dated Budapest, 30 May, 1969.
  14. The title page of this issue of *MA* shows the fourth stage of the same scroll (see cat. no. 125 in this book). All picture captions state that the work is entitled *Horizontal-vertical Orchestra*, not, as claimed by Richter, *Horizontal-vertical Mass*; cf. RICHTER, Om Viking Eggeling. *Apropå Eggeling*, p. 16.
  15. As Eggeling's original manuscript has probably been lost, this part is quoted from the article published under Hans Richter's name in *De Stijl*; cf. n. 12.
  16. Behne's article starts out with a rather negative comment on Walther Ruttmann's film *Lichtspiel Opus I*, which he had seen some months before. Since the credit of having been the first to complete and show an abstract animated film (modelled on painted originals) must probably be given to Ruttmann, there is reason to take a somewhat closer look at his work. Ruttmann (1887–1941) first studied architecture in Geneva, and in 1909 came to Munich to study painting. Here he became interested in abstract film experiments. His film *Lichtspiel Opus I* was shown at a private performance in Frankfurt in 1921. It was commented as follows by the critic Bernhard Diebold, under the heading Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films, in *Frankfurter Zeitung*, 2 Apr. 1921: "In einem Frankfurter Kino – „U.T. im Schwan“ – wurde vor wenigen geladenen Künstlern und Publizisten auf einer schwarzen Fläche folgendes vorgeführt: zu rhythmischer Abfolge erschienen blaue Rundungen, die sich aufspannten und zu elliptischen Gebilden auflösten. Spitze Formen stachelten sich vom Rand des Bildes nach der Mitte. Rosa und hellgrüne Bänder wehten tänzerisch über die Fläche. Wie Vögel flatterte es bald in unennbaren Umrissen, bald stachen runde und eckige Formen in Prestissimo kämpferisch aufeinander. Eine rote Sonne schwang wie im Kreisen, ein farbiger Strahl bewegte sich wie im Atem; Würfelformen wurden zur Mitte geschmettert; Wellen wogten und züngelten auf. Und der Eindruck dieses amorphen Schauspiels war: *die Schöpfung*. Ihr Gestalter ist der Münchener Maler Walther Ruttmann, der mit diesem noch unbetitelten „Photodram op. 1“ eine starke Phantasiearbeit geleistet, dazu 10 000 Filmphasen in dreiviertel Jahren gemalt hat und durch Erfindung eines technischen Hilfsapparates seinen gemalten Film zugleich auch in die Realität setzt. . . ." (The programme for the first public performance of *Lichtspiel Opus I* at the Marmorhaus in Berlin on April 27, 1921, cites Diebold's article, but erroneously gives its year of publication as 1920: W. RUTTMANN, *Lichtspiel Opus I. Musik von Max Butting. Uraufführung*. [Berlin], *Marmorhaus, Kurfürstendamm 236, 27. April 1921*.) Diebold's information that Ruttmann's first film was "painted" (i.e. that Ruttmann worked with colour effects) would later recur in Rudolf Schneider's article *Formspiel durch Kino*, published in *Frankfurter Zeitung*, 12 July, 1926. (Such colour effects could in the silent-film era for instance be achieved by chemical processes. Some of the procedures used are briefly mentioned here: the film could be toned by chemical means, that is, the black silver material was transformed into a coloured compound, blue, red, sepia, etc. Or else the film was printed on a coloured nitrate base. The two methods could also be combined. The prints could also be tinted with aniline colours. In addition the film could be coloured by hand. The introduction of sound and developing machines meant the end of these processes.) Yet another contemporary notice, signed "A" [Ferdinand Avenauer], *Bewegte Malerei und bewegte Zeichnung, Der Kunstwart und Kulturwart*, Munich, 1921, no. 9, pp. 173–174, cites an account of a performance of the film. (The cited source is given as Oskar Bie, who described the film in a Dresden paper.) This source, too, makes it quite clear that Ruttmann's conception of the film was based on colour effects. *Lichtspiel Opus I* has probably been lost, but in the Svenska Filminstitutets dokumentationsavdelning (earlier Filmhistoriska Samlingarna) in Stockholm, the original score for the music of this film has been preserved. It was donated to the institution in 1949 by the composer Max Butting who wrote the music in close collaboration with Ruttmann, who was very musical and an excellent cellist. In the score Ruttmann has made sketches with crayon. These abstract studies and sketches are perhaps the

only material preserved that can give us an idea of the film's conception. In the autumn of 1950 the original score was sent to Det Danske Filmmuseum in Copenhagen, where it was photographed, after which it was returned to Stockholm. At the end of 1967 I discovered the score in the archives of the Filmhistoriska Samlingarna. It had at that time not yet been published or placed in its correct historical context by the film historians. In early 1969 another copy of the score was made for Jay Leyda, then attached to the Staatliches Filmarchiv der DDR. This copy was sent to the archives in East Berlin. (See also my article *Två filmpionjärer. Dagens Nyheter*. Stockholm, 5 Apr. 1969, p. 3.)

Ruttmann's sketches in the score must of course be seen in connexion with contemporary descriptions of the film. In addition to Diebold's account from 1921 cited above, there is an account of a performance in Berlin of *Lichtspiel Opus I* from 1924 which lays strong emphasis on the picturesque, exuberant quality of the film. This account is found in H. G. SCHEFFAUER, *The new vision in the German arts*. New York, 1924, pp. 145–147.

It was at the first public showing of *Lichtspiel Opus I* that Butting's music for the film was performed. From Butting's correspondence with the Filmhistoriska Samlingarna in Stockholm, the following emerges:

“... Es [*Lichtspiel Opus I*] war der erste Film, der nur aus bewegten Formen und Farben bestand und nichts Gegenständliches aufwies. Ruttmann hatte mit einer selbst konstruierten Apparatur jede Phase dieses Filmes gezeichnet...” (Dated Berlin, 10 Feb. 1949.)

In an undated manuscript addressed to Filmhistoriska Samlingarna in 1949, Butting moreover says of Ruttmann, with whom he became acquainted in 1909:

“... Schließlich wurde 1917 Ruttmann vom Militär entlassen, heiratete, zog sich mit seiner jungen Frau nach Wasserburg am Inn in die Einsamkeit zurück und überraschte mich mit der Erklärung, daß er glaube, nun einen neuen, ihm adäquaten Weg gefunden zu haben. Bei einem Bild seien Farben und Formen das Wesentliche, also brauche es auch nur aus Farben und Formen zu bestehen, Gegenständliches sei überflüssig. Ruttmann hatte sieben oder acht größere Bilder in dieser Art gemalt...”

In diesen letzten Jahren war er aber zu der Überzeugung gekommen, daß den Wasserburger Bildern vielleicht doch gerade das Wesentliche fehle, obwohl er glaubte, sie als das konzentrierte Wesentliche erschaffen zu haben; und da er Gegenständliches immer noch als „Roman in der Malerei“ empfand, glaubte er, daß durch eine Verdeutlichung des Bewegungsmomentes in der Zeichnung die Bilder ihre Überzeugungskraft bekommen würden. Ruttmann war stets ein eifriger Besucher des Kinos gewesen, und alle Bewegungsvorgänge im Kino hatten ihn in der Evolution der Linie stark gefesselt. Er erkannte auch die ungeheure Bedeutung des Kinos für das allgemeine Publikum; lehnte den Film als Roman ab und überlegte immer wieder, wie ein Film als Kunstwerk gestaltet sein müßte. So kam er, der den Film optisch auffaßte, dazu, ein „bewegtes“ Bild schaffen zu wollen. Er konstruierte sich einen Tricktisch und schuf seinen Film Op. 1...”

M. BUTTING, Walther Ruttmann.

In a letter dated Berlin, 9 May, 1949, to Filmhistoriska Samlingarna Butting goes on to say:

“... Dafür will ich Ihnen aber die Partitur zu der Musik zum Ruttmann-Film opus 1 überlassen. „Historisch“ wird Ihnen das vielleicht insofern Vergnügen machen, als diese Partitur erstens einmal mit Buntstift Einzeichnungen von Ruttmanns Hand enthält, die immerhin ein ungefähres Bild davon geben, wie das filmische Material aussah. Und aus der Musik können Sie erkennen, in einer wie einfachen, fast Mozartischen Weise Ruttmann und ich den ersten Versuch unternahmen. Es war sehr amüsant, dass nach der Vorführung die visuellen Typen unter den Zuhörern meinten, der Butting hätte die Malerei mit seiner Musik ganz genau in das Tonliche übersetzt, während die akustischen Typen erklärten, Ruttmann hätte die Musik porträtähnlich gezeichnet. Entwicklungsmässig war dieses opus 1 von uns beiden allerdings sehr schnell überwunden. Leider habe ich von Ruttmann sonst eben nichts mehr...” (In his book *Musikgeschichte, die ich miterlebte*. Berlin, 1955,

p. 135, Max Butting makes passing mention of his collaboration with Walther Ruttmann.)

Ruttmann made three more Opus-films in the following years: *Opus II, III, and IV*. Here, too, he worked with colour effects. Fragmentary prints of these films exist at Det Danske Filmmuseum in Copenhagen. In the credits the titles are given as *Opus II, III, and IV*. This material has been edited by the film-museum, however, and is not identical with Ruttmann's original versions. Ruttmann's contribution to the cinema is an important one and calls for a thorough investigation; here I have only hinted at a few of the problems in connexion with both his production, and with that of many other pioneers of the cinema. (Concerning Ruttmann's film *Lichtspiel Opus II*, cf. JAHRBUCH DER FILMINDUSTRIE. Vol. 1, 1922/23. Berlin, 1923, p. 301.)

Ruttmann produced his films in analogy with painting and used the music as an integral part of these pictorial processes. In Eggeling's work, on the other hand, the music never formed an integral part of the film as an auditory element; he wanted to create a system of composition in analogy with that of music. Eggeling's film was conceived as abstract forms in movement, and enacted in time: it *is* music. Ruttmann's films were conceived in colour, which was given motion and synchronized with music. Their work is therefore distinguished by a basically different conception. Ruttmann was the painter who worked out his ideas in a new medium. Eggeling tried to create a form language to achieve a dialogue between artist and public, and his film experiments are based on a complex of speculations on philosophical problems. Still another film pioneer of this period whose life and work as yet are insufficiently known, is Ruttmann's colleague Oskar Fischinger (1900–1967), experimentalist and painter. William Moritz, attached to the Fischinger-Studio in Los Angeles, is preparing a book on him.

17. A. BEHNE, *Der Film als Kunstwerk. Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 27, 1921, no. 57, p. 1118. For his reference to this article I am indebted to the American art historian Standish Lawder. In his doctoral dissertation, *Structuralism and movement in experimental film and modern art, 1896–1925... Yale University... New Haven, Conn., 1967*, Lawder sets Behne's article in an incorrect chronological context, however, and relates it, without further explanation, to Eggeling's film *Diagonal Symphony*:

“... Thus in *Diagonal Symphony*, the emphasis is on objectively analyzed movement rather than expressiveness, on the surface patterning of lines into clearly defined movements, controlled by a mechanical, almost metro-nomic tempo. The spatial complexities and ambiguities of Richter's film are almost non-existent here, even when, as in *Rhythm 21*, pieces of negative film are inserted for contrapuntal effect. Above all, a sober clarity of rhythm articulation remains the most pronounced quality of the film, and the basis of Adolf Behne's enthusiastic critical note published in 1921, probably the first mention of Eggeling's film in print...” LAWDER, *op. cit.*, p. 62.

It is obvious that Lawder's data and his account in the chap *Post-war experiments in film and modern art, op. cit.*, pp. 50–63, are based on information supplied by Hans Richter. Cf. correspondence S. LAWDER / L. O'KONOR in the Yale University Art Gallery and at the Moderna Museet, Stockholm; Lawder: 8 Dec. 1966, 10 Feb. 1968; O'Konor: 19 Dec. 1966, 14 & 19 Feb., 8 May, 1968.

18. On this point see section *The Eggeling-Richter relationship*, pp. 69–71.

19. During this visit Eggeling did a naturalistic study in oil and water-colours showing a motif from Sara and Detlef Oelrich's summer cottage in Skåne (see cat. no. 5).

20. In a personal interview with Naum Gabo in Stockholm in January 1966.

21. In a letter dated Essen, 7 Apr. 1968, Werner Graeff has given me the following information concerning his own film experiments:

„... Ich habe mich mit Film erst beschäftigt, *nachdem* ich Eggeling und Richter kennenlernte. Ich kam als abstrakter junger Maler vom Bauhaus und war wie E. und R. Mitarbeiter des „Stijl“. 1922 entwarf ich „Filmpartituren“ (I und II) für abstrakte Filme. Der Anlaß war meine Beobachtung, daß die Entwürfe von E. und R. zu kompliziert waren, als daß sie technisch exakt und einfach hergestellt werden könnten. Ich schlug daher vor, anstatt gleichzeitig *mehrere* Figuren, Linien und dergleichen auf der Leinwand erscheinen zu lassen (und diese gar noch in verschiedenen Tempi), es lieber vorerst mit jeweils *einer* Figur zu versuchen. Wenn man das gut beherr[sch]te, könnte man – falls man unbedingt will – kompliziertere Sachen riskieren. (Ich muß bemerken, daß mir persönlich, auch in der Malerei, der einfachste Ausdruck stets am besten gelegen hat.) Meine Argumente beeindruckten u.a. van Doesburg, der meine „Filmpartitur II/1922“ in Heft 5 des folgenden Jahres abbildete und meine genaue technische Beschreibung dazu abdruckte. Diese Sache ist später u.a. in USA und Frankreich verschiedentlich nachgedruckt worden. Ich hatte aber nicht die Mittel, einen derartigen Film auszuführen. Das kurze Stück wurde erst nach dem zweiten Weltkrieg aufgenommen. Es ist übrigens nie öffentlich vorgeführt worden. Es ruht in meinem Schrank. – Eine „Filmpartitur I/1922“ wurde nie veröffentlicht, da sie einen Farb-Versuch betrifft. Der Druck wäre damals zu teuer geworden. Hier sollten ganz einfache Formen gezeigt werden (wie in Nr. II), wobei nicht nur jeweils nur eine Form auf der Leinwand erscheinen sollte, sondern das betreffende kurze Filmstück sollte immer nur eine Farbe zeigen. Also z.B. erscheint auf der Leinwand links ein blaues Quadrat, danach rechts ein rotes, links ein blaues, rechts ein rotes – technisch auch damals leicht ausführbar durch Einfärben („Virage“ hieß das) der betreffenden kurzen Filmstücke, die dann aneinanderzukleben wären. Dieser Film wurde nie ausgeführt – aus Geldmangel. (Es was Inflationszeit!) Der Anlaß zu diesem Entwurf war 1922 ein Vorhaben Richters für einen abstrakten Farbfilm, in dem nicht allein mehrere Figuren (in verschiedenen Tempi) zugleich auf der Leinwand erscheinen sollten, sondern diese Figuren (Linien) nebeneinander in Rot, Grün usw. *koloriert* werden sollten – was technisch einwandfrei nie gemacht werden könnte. (Heute wäre die Ausführung im Farbfilm selbstverständlich möglich.) – Nach 1922 habe ich mich mit Film nur befasst, wenn ich (von Richter) gebeten wurde, ein Filmanuskript zu schreiben. So 1928 mein Manuskript „Die Rebellion der Handfeuerwaffen“. Der kleine Film war dazu bestimmt, mit Musik von Paul Hindemith versehen zu werden. Richter änderte mein Manuskript stark ab. Der Film heißt heute „Vormittagsspuk“. Inzwischen wird auch mein Name (ursprünglich als Verfasser genannt) nicht mehr darin erwähnt. Aber das macht nichts. Ähnliches gilt für Richters Film „Alles dreht sich, alles bewegt sich“, zu dem ich ebenfalls das ursprüngliche Manuskript schrieb, das Richter stark abänderte. Übrigens spielte ich in beiden Filmen die „Hauptrolle“. Diese Filme sind nicht abstrakt, denn Richter hatte sich inzwischen den Avantgarde-Spielfilmen zugewandt. – Sie sehen: ich selbst habe mich mit Film nur nebenbei, d.h. neben anderen künstlerischen Betätigungen befasst. – ...“

22. Schwitters founded one of the most fantastic movements of the 20's, the one-man movement MERZ (1918). Like Dada, to which it bore a close resemblance, MERZ represented a philosophy of life: a way of writing and reciting poetry, of making collages, of painting. MERZ, which was wholly a product of Schwitters's imagination, his biting satirical humour and mild irony, and his unique talents as a painter, would find its most monumental expression in *MERZBAU* in Hanover, a combination of sculpture, painting, and collage. This journal of life in "Revon" (anagram of Hanover) existed in the shape of a construction in Schwitters's home, in which he in plastic form noted down the events of his life. The first *MERZBAU* was destroyed in 1943 during an air raid on Hanover. (MERZ, derived from "Kommerz- und Privatbank", found on one of the fragments of paper which Schwitters used in his collages.)

23. Three issues appeared, the first two of which as a double issue.

24. L. HILBERSEIMER, *Dinamicheskaya zhivopis'*. (Bespredmetnyi kinematograf.) [Dynamic painting. (Non-figurative film).] *Gegenstand. Objekt. Vesch.* Berlin, no. 3, May, 1922, pp. 17–19. On p. 18 the entire scroll *Horizontal-vertical Orchestra I* is reproduced. In reviewing an exhibition arranged by the *Novembergruppe* that same year, Hilberseimer makes mention of one of Eggeling's scroll drawings as being exposed here for the first time. It does not appear from the review which work this refers to; we can possibly assume that Hilberseimer refers to *Horizontal-vertical Orchestra*:

„... Viking Eggelings Filmkomposition wird in dieser Ausstellung zum erstenmal der Öffentlichkeit vorgeführt: eine synthetische Lösung von Formbeziehungen auf einem polarrhythmischen Anschauungsprinzip beruhend. Es ist für den Geist der Novembergruppe bezeichnend, dass sie dieses bedeutende Werk inmitten von Plakaten unterbringt. Wohl weil es mit Bleistift auf Papier gezeichnet und nicht mit Öl auf Leinwand gemalt ist. ...“

HILBERSEIMER, Berlin: Grosse Ausstellung 1922. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 28, 1922, no. 59, p. 833. (Among others taking part in this exhibition we find the names of Arthur Segal, Georg Grosz, Otto Dix, Ivan Puni, El Lissitzky.)

25. HILBERSEIMER, *Bewegungskunst. MA.* Vienna, vol. 8, 1923, nos. 5/6, pp. [13–14]. Deutsches Sonderheft.

26. B. BRINCK-E:SON, *Linjemusik på vita duken. "Konstruktiv film"*, ett intressant experiment av en svensk konstnär. *Filmjournalen*. Stockholm, vol. 5, 1923, no. 4, p. 50.

In his singular exposé of the bohemian and cultural life of Europe (chap. *Die Künstler in Zürich während des Krieges*), which was published in 1923, Emil Szittyta says:

„... Wir begegneten im Kabarett [Cabaret Voltaire] Else Lasker-Schüler, Christian Schad, Hans Arp, Slodky, Hans Richter, Viking Eggeling (die beiden letzteren arbeiten jetzt an der Schaffung einer neuen – sie sagen – Bewegungskunst. ...“

E. SZITTYA, *Das Kuriositäten-Kabinett. Begegnungen mit seltsamen Begebenheiten, Landstreichern, Verbrechern, Artisten, religiös Wahnsinnigen, sexuellen Merkwürdigkeiten, Sozialdemokraten, Syndikalisten, Kommunisten, Anarchisten, Politikern und Künstlern*. Konstanz, 1923, pp. 281–282.

27. F. HOLMÉR, E. LINDEGREN & E. ÖSTLUND, *Halmstadgruppen*. Stockholm, 1947, p. 26.

28. Refers to the Swedish artist Gösta Adrian-Nilsson who was studying in Berlin at the time.

29. *Op. cit.*, p. 30. Axel Olson has added to his recollections of Eggeling in a letter to me dated Halmstad, 26 Apr. 1960: „... I myself was young that time and did not wish to disturb him in his work, so that our meetings were confined to no more than two or three times. ... It was during this period, though, that he was working on his film, but he was not very informative about what he was doing and I was only allowed to see small fragments of the drawings he was busy on. As I said, he seemed extremely secretive and almost afraid that outsiders would catch a glimpse of his film plans. He mostly complained of economic difficulties and of how expensive his film experiments were. ... Of his earlier easel-painting I never got to see anything, nor do I have any definite information about his standing as an artist, during his Switzerland period, for instance. I seem to remember that he was very interested in Cézanne. But Derain too belonged among his favourites; he urged me to study the latter's works carefully in connexion with an exhibition which was then going on in Berlin. He seemed an extremely fascinating person, a thin, sharply chiselled face with deep-lying eyes, but on the whole he seemed at that time rather badly worn and perhaps not in perfect health. ...“

30. E. KÁLLAI, *Konstruktivismus. Jahrbuch der jungen Kunst*. Leipzig, vol. 5, 1924, p. 380.

31. Mme Niemeyer-Soupault, in letters dated Paris, 4 Nov. 1962 and 14 Jan. 1963, and during personal meetings in Paris in 1963, has supplied me with the information concerning

Eggeling's working methods as described in the following. (In H. M. WINGLER, *Das Bauhaus*, 1919–1933. Weimar, Dessau, Berlin. Bramsche, 1962, p. 555, Ré Niemeyer-Soupault is found under yet another nom de guerre: René Mensch.)

32. Mrs. Vera Brandi wrote in 1950 to Carl Nordenfalk: "... In Essen he [Viking Eggeling] at one time also showed small samples from his horizontal and vertical film. . . ." (Dated Skålderviken, 21 Aug. 1950.)

"... At the beginning of the 1920's my brother visited Essen, and then we were . . . shown parts of the Horizontal and Vertical film in the Kruppsche Versuchsanstalt. . . ." (Dated Halmstad, 28 Aug. 1950.)

That same year Georg Schmidt wrote to Carl Nordenfalk about some fragments of film found among the Eggeling works which Hans Richter had deposited in the Kunstmuseum in Basel:

"... Endlich – ich will im Museum nachschauen . . . ob ich die kleinen Filme noch finde, die sich im Nachlass befinden und die wir einmal zu montieren versucht haben. Ich möchte sie gerne einmal zwischen Gläser in ein Fenster des Museums hängen, da sie ausserordentlich schön sind. . . ." (Dated Basel, 13 Aug. 1950.)

During a visit to Basel in 1962 I asked Professor Schmidt about these film fragments, but he could no longer remember what they had looked like and they were not to be found among the posthumous Eggeling collection at the Kunstmuseum. Were they fragments of Eggeling's film *Horizontal-vertical Orchestra*?

That Eggeling's first film was never shown in public is confirmed by the fact that it is not included in the lists of films examined by the German filmcensorship; cf. JAHRBUCH DER FILM-INDUSTRIE. Vols. 1–2, 1922/23 – 1923/25. Berlin, 1923–1926. I am indebted to Dr. Gösta Werner for his reference to this source.

33. THE INTERNATIONAL THEATRE EXPOSITION, NEW YORK 1926. *The Little review*. New York, 1926, Winter issue, p. 78.

(According to the picture caption the illustration is derived "from the film Horizontal-vertical". This is incorrect.)

34. I. MONTAGU, Film society: Notes on the 17th programme. *Close up*. London & Geneva, vol. 1, 1927, no. 6, p. 80. Upon my inquiry Mr. Montagu informed me that "... it is just possible I was guessing on the basis of stills. . . ." (Letter dated Garstons, Herts., 23. Feb. 1966.)

35. Ascania-Werke A. G., a firm in Berlin which manufactures cameras and precision instruments.

36. P. F. SCHMIDT, Eggelings Kunstfilm. *Das Kunstblatt*. Berlin, vol. 8, 1924. p. 381, (quoted *supra*, p. 52). In his article La Symphonie diagonale de Vicking [*sic*] Eggeling. *Schémas*. Paris, 1927, no. 1, pp. 9–19, Miklos N. Bandi [Nicolas Baudy] also makes mention of this. Mr. Baudy (a Gallicized version of his Hungarian name) in this article also discusses Eggeling's film *Horizontal-vertical Orchestra*, but to my question during an interview with him in Paris in February 1963, Nicolas Baudy replied that he had never seen the film or even parts of it.

37. According to information I have received from Mme Niemeyer-Soupault in a letter dated Paris, 14 Jan. 1963.

38. In an unsigned article, MUSIK som inte hörs . . . – men syns – på Nationalmuseum! *Filmjournalen*. Stockholm, vol. 32, 1950, no. 47, pp. 7, 27, written on the occasion of the Eggeling exhibition at the Nationalmuseum that year, the critic (whom I have not been able to identify) claims to have seen *Diagonal Symphony* at a private performance at the Stockholm movie theatre Röda Kvarn in 1923. This statement seems scarcely credible; the article contains several incorrect data, and I consider it likely that the dating must be ascribed to the author's faulty memory. (Cf. chap. 6, n. 30.)

39. For this information, in a letter dated Berlin, 14 Apr. 1967, I am indebted to Erich Buchholz.

40. "*Reichskunstwart*" was Dr. Edwin Redslob. This was a special office created by the Weimar republic with the function of dealing with questions concerning art and museum matters within the state.

41. Refers to Oskar Schlemmer, painter, sculptor, choreographer, and director, attached to the Bauhaus. Schlemmer's major choreographic work was *Triadisches Ballett*. It was first performed in Stuttgart in September 1922. That same month Schlemmer wrote a comment on this ballet in his diary:

"... Der theatralische Tanz kann heute wieder Ausgangspunkt der Erneuerung sein. Nicht durch Tradition belastet, wie Oper und Schauspiel, und durch Wort, Ton und Geste verpflichtet, ist er frei und prädestiniert, das Neue auf sachte Weise in die Sinne zu senken. . . . So wird der Tanz, seiner Herkunft nach dionysisch und ganz Gefühl, apollinisch-streng in seiner endlichen Gestalt, Sinnbild des Ausgleichs von Polaritäten. . . ." O. SCHLEMMER, *Briefe und Tagebücher*. Hrsg. von Tut Schlemmer. Munich, 1958, p. 135.

42. P. F. SCHMIDT, Eggelings Kunstfilm. *Das Kunstblatt*. Berlin, vol. 8, 1924, p. 381.

43. B. G. KAWAN, Abstrakte Filmkunst. *Film-Kurier*. Berlin, 22 Nov. 1924, no. 276. I am indebted to Jay Leyda for drawing my attention to this article.

44. So far it has not been possible to determine which work Eggeling refers to. According to information I received from the Kestner-Museum in Hanover, in a letter dated 11 Dec. 1969, there is no work by Eggeling either in the collections of this museum or in those of the Landesmuseum in the same town. Nor is any such work listed among the items in these collections lost through war action.

45. V. EGGELING, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Fonds Tzara. TZR. C. 1279.

46. FILM-MATINEE, 3 MAI 1925. *Kunst der Zeit. Zeitschrift für Kunst und Literatur*. Berlin, vol. 3, 1928, nos. 1/3. Sonderheft: Zehn Jahre Novembergruppe, p. 39. See also JAHRBUCH DER FILMINDUSTRIE. Vol. 2, 1923/25. Berlin, 1926, p. 35.

47. W. WOLFRAD, Der absolute Film. *Das Kunstblatt*. Berlin, vol. 9, 1925, p. 187.

The performance was also reviewed the year after by the critic Lisbeth Stern: "... Die *Hirschfeld-Macksche* Farbensonatine war technisch nicht eigentlich filmisch sondern ein reflektorisches Farbenspiel. Auch *Viking Eggelings* Symphonie diagonale war nur im äußern Sinn Film zu nennen. Eggeling stellte seine Sachen durch Zeichnungen her wie die Trickfilme und kommt auch nicht über die etwas dünne Wirkung einer Zeichnung hinaus. Mit wirklich bewegten Flächen und Körpern waren nur die Filme *Walther Ruttmanns* und *Hans Richters* gearbeitet, was an sich eine weit größere Entwicklungsmöglichkeit in sich schließt. (In der Reklame sieht man auch oft Sachen von ihnen angewandt.) Wesentlich freier in den Mitteln sind offenbar die Franzosen, besonders *Fernand Léger* und *Francis Picabia*. . . ." L. STERN, Film. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 32, 1926, no. 63, p. 504.

48. According to information I have received from Mme Niemeyer-Soupault. This is also stated on Eggeling's death certificate (for which I am indebted to Erich Buchholz):

"Sterbeurkunde  
(Standesamt 2 Berlin-Schöneberg, jetzt Schöneberg von Berlin. Nr. 402/1925.)  
Helmut Viking Fredrik *Eggeling*,  
wohnhaft in Charlottenburg, Wormser Str.6a, -----  
-----  
ist am 19.Mai 1925 ----- um -- 5 -- Uhr -- Minuten

in Berlin-Schöneberg -----  
verstorben.  
Der Verstorbene war 38 [sic] Jahre alt und -----  
in Lund in Schweden geboren. -----  
Der Verstorbene war verheiratet mit Marion Eggeling geb. Klein.  
Berlin – Schöneberg, den 15. Juli 1968  
Der Standesbeamte  
In Vertretung [ . . . ]”  
(V. EGDELING), *Sterbeurkunde* Nr. 402/1925, concerning  
Helmut Viking Fredrik Eggeling.

49. A. BEHNE, Vicking [sic] Eggelingt. *Die Welt am Abend*.  
Berlin, 23 May, 1925.  
Several other obituaries were written on Eggeling:  
“. . . gestorben; kurz nachdem die Novembergruppe seinen  
abstrakten Film „Diagonale Symphonie“ mit verwandten Kunst-  
filmen der Öffentlichkeit vorgeführt hatte. Ein Künstler ist damit  
hingegangen, ein Lebenswerk vernichtet, von denen wir das  
wahrhaft Bedeutende noch zu erwarten hatten. . . .”  
[P. F. SCHMIDT], Eggelingt. *Der Cicerone*. Leipzig, vol. 17,  
1925, p. 615.  
The essayist Rudolf Kurtz wrote a few months after Eggeling’s  
death:  
“. . . Der Schöpfer des absoluten Films, Viking Eggeling, ist  
vor wenigen Monaten gestorben. . . . Eggeling hat mit Fanatis-  
mus an sein Werk geglaubt. Ein Mann, der ohne Sentimentalität  
von der Kunst sprach, logisch, nüchtern, immer mit einem  
Wissen um das Warum. Er war auf durchaus experimentelle  
Weise zu seiner Ausdrucksform gekommen. Aus Untersuchungen  
über die Beziehung von Form und Komposition gelangte er  
dazu, den Formen einen immer klareren Ausdruck zu ver-  
leihen. . . .”  
R. KURTZ, *Expressionismus und Film*. [Berlin] 1926, pp. 94,  
96.

Under the heading “Eggeling”, Ludwig Hilberseimer, too,  
wrote an obituary on Eggeling in *Sozialistische Monatshefte*.  
Berlin, vol. 31, 1925, no. 62, p. 517.  
In 1924 Hans Richter made the following comment on  
Eggeling’s film experiments, in the periodical *G (Gestaltung)*,  
which Richter published in Berlin between 1923–26 (first in  
collaboration with Werner Graeff and El Lissitzky, after that  
together with Graeff and Mies van der Rohe. The final issues  
of *G* were published by Richter alone):  
“Die Elemente des Bildes untersuchend fand VIKING  
EGGELING in der Synthese der Anziehungs- und Abstossungs-  
kraft, dem Verhalten von Kontrasten und Analogien das grund-  
legende Prinzip der Gestaltung. Die Möglichkeit, diese am  
statischen Bild gewonnenen Erfahrungen auch nacheinander,  
d.h. rhythmisch abzuwandeln, auch in der Zeit zu verwenden,  
führte ihn 1919 dazu die ersten Entwürfe für einen FILM (s.  
Abb.) [the fig. shows the first four stages from the scroll  
*Diagonal Symphony*] zu machen, der auf solchen, in der  
bildenden Kunst gewonnenen Resultaten beruhte und das erste  
Werk gesetzmäßigen Aufbaus der modernen Kunst, insbeson-  
dere die Zeit betreffend, darstellte.  
Die Tat E’S, einen schöpferischen Gesichtspunkt für die Ge-  
staltung gefunden zu haben, geht über jede Spezialität (auch  
die des Films) hinaus und verankert die Erfahrungen der Sinne  
im Gebiet tiefsten Wissens.”  
H. RICHTER, Viking Eggeling. *G. Zeitschrift für elementare  
Gestaltung*. Berlin, 1924, no. 3, p. 34.  
In an article in the same issue of *G*, Richter commented his  
relation to Eggeling’s work as follows:  
“. . . Die allgemeinen Grenzen des Prozesses, die Art seines  
Entstehens, charakterisieren im wesentlichen folgende 3  
Hauptmomente [three graphic notations by Richter which are  
to illustrate thesis, antithesis and synthesis], deren Kenntnis ich  
Viking Eggeling verdanke auf dessen grundlegenden For-  
schungen meine Arbeit beruht. . . .”  
RICHTER, Die schlecht trainierte Seele. *Op. cit.*, p. 35.

50. L. MOHOLY-NAGY, *Malerei, Photographie, Film*. Munich,  
1925, p. 16.

51. *Ibid.*  
Another contemporary source which deserves notice in this  
context is Lissitzky. He makes mention of Eggeling’s film a few  
times in his letters to Sophie Küppers (later to become his wife).  
The following quotations are derived from E. LISSITZKY,  
*El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*. Erinnerungen,  
Briefe, Schriften. Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers.  
Dresden, 1967:  
“Minusio-Locarno, 14.1.25 . . .  
. . . Eggelings Film kann man vielleicht hier im Kino kurbeln  
lassen. . . .” *Op. cit.*, p. 54.  
“Moskau, 1.7.25 . . .  
. . . Ich hoffe, die Filme von Eggeling später hierher zu be-  
kommen. . . .” *Op. cit.*, pp. 61–62.  
“Moskau, 30.1.26 . . .  
“Tilly Brugmann [an acquaintance of Lissitzky’s] schreibt,  
daß sie Weihnachten in Paris war. Dort hat sie Richter mit  
Erna Eggeling getroffen. Er ‚organisiert‘ Eggelings Film. . . .”  
*Op. cit.*, p. 70.  
(Viking Eggeling and Erna Niemeyer were never married to  
each other.)  
Erich Buchholz has noted down his impressions from these  
years in some paragraphs of recollections dated Berlin, 6 June,  
1970:  
“. . . unsere aggressivität kam nicht in verhüllungsmaskeraden  
einer verstaubten kulissenatmosphäre: nackt waren wir da. mit  
der offenheit ein böses ärgernis. nicht nur die wut des auf-  
geblasenen spießers, doch seltsame geschlossene masse so  
heterogener denkkomplexe sich gebärdender revoluzer wie  
moralisch hochgestelzter kirchenautoritäten . . . eine handvoll  
wir. bissig geduldeter snob manchmal im geleit. auf dieser  
schwelle war meine persönliche begegnung mit Eggeling. wie  
uns der zufall zusammengewürfelt. unsre nähere bekanntschafft  
bestätigte mir auch hier gedanklich formulierte parallelität. wo  
u. wann? ab 1922 in näherer berührung im kleinen kreis. was  
„uns band“? außer der menschlich offenen art, dinge ohne  
voreingenommenheit respektierend die tatsache unsrer hin-  
neigung zur musik. bei einem besuch bei ihm in der Wormser  
str. die frage an mich: spielen Sie Strawinsky? ich: nein: Bartók  
etwa (durch Péri – ungar wie Bartók – hatte ich möglichkeit aus  
dem manuskript zu spielen.) . . . aber eigentlich spiele ich  
mich selbst. das ließ ihn aufmerken. bei einem der besuche in  
meinem atelier erlebte er mich am flügel, das Hausmann zu dem  
ausruf brachte: mensch Buchholz: wir machen einen offenen  
abend: du spielst, ich tanze nackt.  
so um 15 waren wir als Eggeling zum erstenmal seinen ersten  
fertigen film vorführte. es war unser aller erlebnis: was hier  
gebracht, was im vorgang eines ablaufs abstrakter formelemente  
sich bindend, lösend, strich- u. flächenförmig in sukzessiver  
folge statischer art sich in imaginäre fläche schiebend, raum-  
gefüge, werdend in gedrängter weise den vorgängen unsrer  
arbeit parallel. geheimnisse des vorgeführten kinetischen vor-  
gangs gleichsam abtastend, den leinwandraum auf seine auf-  
nahmefähigkeit.  
kein wunder, daß der prozeß dieser raumeroberung einmalig  
ohne direkte nachfolge blieb. graphisch verlaufender notations-  
vorgang stumm im eigenen verlaufend aber auch unnachahm-  
lich sich gebende äußerung in der klarheit mathematisch-geo-  
metrischer exaktheit, fern jeglicher verschwommenheit.  
was wir erlebten war ausbruch u. durchbruch der grenzmög-  
lichkeit. wir hatten – als dann der tonfilm zusätzlich erschien –  
rückschauend vergeblich die uns selbst gestellte frage beant-  
wortet: könnte od. würde man den film in irgendeiner form  
durch ton verstärkend erhöhen? er war stumm u. blieb es u. war  
in seiner stummheit musikalisches gebilde. hier sprach das  
schweigen eine unüberhörbare sprache. dann bei einer zweiten  
vorführung andrer zusätzlich: vom statischen bau, aufbau zu  
stärker gewordenen schwingungsmomenten dynamischer art,  
flächen spielend tänzerisch tastend, choreographie reinster  
mathematischer formeln (formen). . . .”  
E. BUCHHOLZ, Viking Eggeling.



**Chapter V.**  
**Viking Eggeling and Hans Richter.**

1. At the Kunstmuseum, Basel, 1941 (for this exhibition no catalogue was printed); at the Nationalmuseum, Stockholm, 1950; at the Galerie Tokanten, Copenhagen, 1951 (all one-man shows), to mention some of them.
2. Richter presented me with a drawing by Eggeling (see cat. no. 20) on the occasion of a personal interview at Ascona, Switzerland, in February 1962.
3. Mrs. Ingrid Schupp has confirmed this in a letter to me dated Essen, 10 May, 1963.  
On a later occasion, in a letter dated Essen, 16 Nov. 1965, Mrs. Schupp informed me that she had made over her share in the copyright of Eggeling's works to Hans Richter. (So far as is known, none of Viking Eggeling's other relatives have transferred their share of the copyright to another person.)
4. According to information I received from Mme Niemeyer-Soupault in a letter dated Paris, 5 Nov. 1962, and in personal interviews in Paris in 1963.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*; this information has been confirmed by Nicolas Baudy in a letter to me dated Paris, 1 Nov. 1962, and in personal interviews in Paris in 1963. (Baudy had become acquainted with Eggeling shortly before the latter's death and wrote an article about his film experiments; cf. chap. 4, n. 36.)
7. According to information supplied by R. Niemeyer-Soupault and N. Baudy.
8. H. RICHTER, *Von der statischen zur dynamischen Form. Plastique*. Paris. . . , 1937, no. 2, p. 13.
9. The correspondence between Hans Richter/Carl Nordenfalk and K. G. Hultén is kept in the archives of the Nationalmuseum and the Moderna Museet, Stockholm.
10. By "Elementar Tafeln" Richter means the abstract form studies with annotations which Eggeling did as preliminary drafts for his scroll drawings.
11. In P. O. RAVE, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*. Hamburg, 1949, p. 86, it is stated that one of Eggeling's works had been confiscated as "entartet". The same source, p. 89, states that 13 works of an artist by the name of Richter were confiscated.
12. Among the other participants, mention can be made of Sergei Eisenstein, Béla Balász, Ivor Montagu, Eisenstein's photographer Edward Tisse, Walther Ruttmann.
13. G. SCHMIDT, [In commemoration of Viking Eggeling.] *Cat. Nationalmuseum*, p. 12.  
– Viking Eggeling. *Konstrevy*. Stockholm, vol. 26, 1950, nos. 4/5, p. 234.
14. According to information received from Georg Schmidt in personal interviews in Basel in 1962.
15. Professor Schmidt also informed me in Basel in 1962 that Hans Richter had left the Eggeling works shown at the exhibition at the Kunstmuseum in February 1941, which (apart from the scrolls) were considered to belong to Richter, on deposition to the museum. No deed of deposition was ever drawn up, though.
16. BERLIN, Akademie der Künste. *Hans Richter. Ein Leben für Bild und Film*. 1958, pp. 51–54.
17. This section is an expanded version of my article Viking Eggeling och bild-rullarna. *Konstrevy*. Stockholm, vol. 41, 1965, no. 6, pp. 190–194.
18. Between the years 1959–64 I worked for long periods at the Moderna Museet in Stockholm.
19. E. P. MARTIN, *Untersuchungsbericht und Gutachten i. S. Zeichnungen von Viking Eggeling*. Basel 1964.  
This report has not as yet been published, but is quoted in my article in *Konstrevy*, 1965; cf. n. 17.
20. Hjalmar Gabrielson, who lived in Gothenburg, had business connexions in Germany; cf. *infra*, p. 269. See also BERLIN. *Sammlung Gabrielson, Göteborg. Erwerbungen 1922/23*. [1923]
21. EGGELING, MA. Vienna, vol. 6, 1921, no. 8, pp. 105–106; cf. chap. 4, nn. 12, 14. Stages 4, 6–8, and 9 of *Horizontal-vertical Orchestra I* are shown in *De Stijl*. Leyden, vol. 4, 1929, no. 7, (Bijlagen van „De Stijl“).
22. R. Niemeyer-Soupault's and N. Baudy's information (*supra*, p. 58) also shows that the original of *Horizontal-vertical Orchestra I* in Richter's presence was transferred to Marion Eggeling (who probably had greatest claim to the works left behind by her husband).
23. Sources: correspondence between Hans Richter/Carl Nordenfalk and K. G. Hultén, 1959–65.
24. The other work known for a fact to be an original Eggeling, the scroll *Horizontal-vertical Orchestra II and III*, Richter probably donated to the Yale University Art Gallery; see cat. nos. 123–124.
25. According to information I received from Dr. Martin in a letter dated Basel, 2 Dec. 1964.
26. H. RICHTER, Viking Eggeling †. *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Berlin, 1926, no. 4, pp. 15–16.
27. RICHTER, Om Viking Eggeling. *Apropå Eggeling*, p. 17.
28. When Eggeling had fallen ill in Berlin in the spring of 1925, Richter visited him, and he also attended Eggeling's funeral, according to information received from Mrs. Ingrid Schupp in a letter to me dated Essen, 30 Nov. 1963.
29. Mrs. Vera Brandi, in a letter to Carl Nordenfalk dated Halmstad, 28 Aug. 1950, also makes mention of this.
30. RICHTER, *Cat. Galerie Tokanten*, p. 4.
31. Graeff, in a letter to me dated Essen, 8 May, 1963.
32. RICHTER, *Köpfe und Hinterköpfe*. Zurich, 1967, p. 14.
33. EGGELING, Elvi fejtegetések a mozgóművészetről. MA. Vienna, vol. 6, 1921, no. 8, pp. 105–106. (Issue dated 1 Aug.) RICHTER, Prinzipielles zur Bewegungskunst. *De Stijl*. Leyden, vol. 4, 1921, no. 7, pp. 109–112. (Issue dated July.)
34. See H. RICHTER, *Von der statischen zur dynamischen Form. Plastique*. Paris. . . , 1937, no. 2, pp. 12–18.  
– A history of the avantgarde. *Art in cinema*. Ed. F. Stauffacher. San Francisco, 1947, pp. 8, 11, 12.  
– Avant-garde film in Germany. *Experiment in the film*. Ed. R. Manvell. London, 1949, pp. 219–223.  
– Om Viking Eggeling. *Apropå Eggeling*, pp. 15–17.  
– *Dada Profile*. Zurich, 1961, pp. 35–39.  
– *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Cologne, 1964, pp. 62–65.  
– *Köpfe und Hinterköpfe*. Zurich, 1967, pp. 11–14.  
– Step by step. An account of the transition from painting to the first abstract films, 1919–1921. *Studies in the twentieth century*. Troy, N. Y., Fall 1968, no. 2, pp. 7–20.

November 30, 1962

Miss Louise O'Konnor  
128 Front Street  
New York, N. Y.

Dear Miss O'Konnor:

You have requested, and I am happy to grant to you, the non-exclusive right to examine and inspect the manuscripts written and the drawings made by my friend, the late Viking Eggeling, who died in 1925, which I have donated to the Yale Art Gallery at New Haven, Connecticut, for the purposes herein set forth.

You have informed me that presently you are in the United States on a grant from the University of Stockholm, for the purpose of obtaining factual information dealing with the life of Viking Eggeling, preliminary to the writing of a thesis for your Ph.D degree and possible publication of the thesis in book or manuscript form.

In consideration of the said rights, described above, you have requested, and I have agreed, to arrange with the Yale Art Gallery to have the manuscripts and drawings made available to you upon the following understandings:

1. Within one month after the completion of the thesis and before it is submitted to the University of Stockholm, I shall have the right to read the thesis for the purpose of verifying the statements contained therein and to eliminate any part, or statements, which I do not regard as being accurate and factual and which, in my opinion, might reflect more the personal animosity of Viking Eggeling's former girl friends in their distorted view, rather than a factual life story.

2. In the event that publication of the thesis is proposed or contemplated, either in book or in manuscript form, you agree to furnish me with the name of the publisher interested in said publication.

- 2a. I reserve the right of reproduction for myself any photos of any of this material which is exclusively for your use and is not to be made available to anybody without my written permission except members of the Moderna Museet and the personnel of the University of Stockholm.

Miss Louise O'Konnor

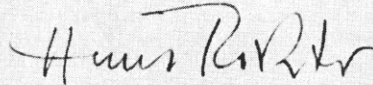
-2-

11/30/62

3. I have every confidence that you will keep and observe the understandings herein contained and specified, but because of my great desire to safeguard the memory of my friend, Viking Eggeling, it is herein provided that in the event you fail to keep and observe the understandings herein provided in this letter, you agree to pay me the sum of \$5,000.00, which sum I agree to deliver to the Yale Art Gallery to be used in connection with the administration of the Eggeling material.

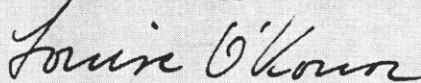
Please signify your acceptance and approval of these understandings and agreements by signing the annexed duplicate of this letter.

Yours sincerely,



Hans Richter

Accepted and Approved:



Louise O'Konnor

Date: 8.12.62  
New York

35. Personal communications in interviews which I had with Richter in Ascona and New York in 1962. See also RICHTER, *op. cit.*, *Plastique*. Paris . . . , 1937, no. 2, p. 18.

36. During my visit to New York for the purpose of studying the Eggeling material which Hans Richter was about to transfer to the Yale University Art Gallery, I was allowed to see it on condition that I signed a contract drawn up by Richter, which is reproduced on pp. 255–256.

## Chapter VI. Viking Eggeling's art theory.

1. J. W. v. GOETHE, *Goethe im Gespräch*. Hrsg. von Franz Deibel und Friedrich Gundelfinger. Leipzig, vol. 1, 1906, p. 94.

2. W. KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. 3. Aufl. Munich, 1912, pp. 51, 70–71, 97.

3. Klee was a skilful violinist and the old idea of a thorough-bass for painting derived from Romanticism held great importance to him as well:

"... Er selber [Klee] spielte die Klassiker, Mozart und Bach, und glaubte, er könnte aus ihrer Musik so etwas wie einen Generalbass herausfinden, der auch für die Malerei gültig wäre. . . ." W. GROHMANN, *Der Maler Paul Klee*. Cologne, 1966, p. 20.

4. Sixth-ninth stages; see pp. 88–89.

5. V. EGGELING, *Elvi fejtegetések a mozgóművészetről*. MA Vienna, vol. 6, 1921, no. 8, p. 105. H. RICHTER, *Prinzipielles zur Bewegungskunst*. *De Stijl*. Leyden, vol. 4, 1921, no. 7, p. 109.

Both this passage and the paragraphs cited in German in the following are derived from the article published by Richter in *De Stijl* in 1921.

For the paragraphs in the article published under Richter's name which correspond to the article published by Eggeling in Hungarian, cf. *supra* pp. 90–91. For a reproduction in full of the article published by Richter in *De Stijl*, cf. *supra*, pp. 128–129. See also section *The Eggeling-Richter relationship*, p. 70.

6. EGGELING, *op. cit.*, p. 105. RICHTER, *op. cit.*, p. 110.

7. EGGELING, *op. cit.*, p. 105. RICHTER, *op. cit.*, p. 110.

8. EGGELING, *op. cit.*, p. 105. RICHTER, *op. cit.*, p. 110.

9. EGGELING, *op. cit.*, p. 105. RICHTER, *op. cit.*, p. 111.

10. EGGELING, *op. cit.*, p. 105. RICHTER, *op. cit.*, p. 111.

11. DADA. Nos. 4/5. Anthologie Dada. Zurich, 1919, p. [30].

12. R. HAUSMANN & V. EGGELING, *Zweite präsentistische Deklaration. Gerichtet an die internationalen Konstruktivisten*. MA. Vienna, vol. 8, 1923, nos. 5/6, p. [5]. Deutsches Sonderheft.

13. Hausmann, in a letter to me dated Limoges, 8 Aug. 1969.

14. R. HAUSMANN, *PRÉsentimus. Gegen den Puffkeismus der teutschen Seele*. *De Stijl*. Leyden, vol. 4, 1921, no. 9, pp. 136–143. (In a French translation the same manifesto is published in: HAUSMANN, *Courrier Dada*. Paris, 1958, pp. 94–101.)

15. Hausmann, in a letter to me dated Limoges, 8 Aug. 1969.

16. Hausmann, in a letter to me dated Limoges, 27 Mar. 1967.

17. Hausmann, *op. cit.*, *De Stijl*, 1921, pp. 138, 139, 142, 143.

18. NYILATKOZAT. [Declaration.] *Egység*. [Unity.] Berlin, no. 4, 1923, p. 15.

I am indebted to István Nemeskürty, Budapest, for having located a copy of *Egység* for me.

19. *Ibid.*

20. R. FÜLÖP-MILLER, *Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Russland*. Zurich . . . , 1926;

K.-D. SEEMANN, *Der Versuch einer proletarischen Kulturrevolution in Russland 1917–1922. Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. Neue Folge*. Munich & Wiesbaden, vol. 9, 1961, pp. 179–222;

PROLETARISCHE KULTURREVOLUTION IN SOWJET-RUSSLAND (1917–1921). Dokumente des „Proletkult“ hrsg. von Richard Lorenz. Munich, 1969.

21. HAUSMANN & EGGELING, *op. cit.*, MA, 1923, p. [5].

22. *Ibid.*

23. Ernst Marcus was influenced by Kant and published several papers on him. In *Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung*. Berlin, 1918, Marcus mainly deals with problems of the natural sciences. Raoul Hausmann, who was very interested in these questions, has informed me (in a letter dated Limoges, 10 Apr. 1968) that it was he who knew Ernst Marcus and interested Eggeling in his theories. In the introduction to his book Marcus says:

"... Den Anlass gaben die Lehren Kants in der Kritik der reinen Vernunft . . . , zu deren Studium mich die Lektüre Schopenhauers angeregt hatte. Dass von hier aus die Anregung erfolgte, ist leicht erklärlich, da Kant mit grosser Wucht die Subjektivität sinnlicher Vorstellungen betont und das Interesse auf das Problem ihrer Genesis hinlenkt.

Uebrigens aber hat meine Erklärungs-Hypothese trotz diesem Anlass ihrer Entstehung einen rein naturwissenschaftlichen Charakter, setzt also keineswegs die Kenntnis der Lehre Kants voraus, und steht mit ihr in keinem notwendigen Zusammenhang, wenn sie auch geeignet ist, sie zu illustrieren . . . und zu bestätigen. . . ."

MARCUS, *op. cit.*, p. 1.

24. HAUSMANN & EGGELING, *op. cit.*, MA, 1923, p. [5].

25. Moholy-Nagy describes the event in the following words:

"... Arriving there, to our great amazement we found also the dadaists, Hans Arp. . . and Tristan Tzara. . . This caused a rebellion against the host, Doesburg, because at that time we felt in dadaism a destructive and obsolete force in comparison with the new outlook of the constructivists.

Doesburg, a powerful personality, quieted the storm and the guests were accepted to the dismay of the younger, purist members who slowly withdrew and let the congress turn into a dadaistic performance. At that time, we did not realize that Doesburg himself was both a constructivist and dadaist writing Dada poems under the pen name of I. K. Bonset . . . ." MOHOLY-NAGY, *Vision in motion*. Chicago, 1956, p. 315.

26. RICHTER, *Erklärung vor dem Kongress der Internationale fortschrittlicher Künstler Düsseldorf*. *De Stijl*. Leyden, vol. 5, 1922, no. 4, p. 57.

27. *Op. cit.*, p. 59.

28. F. T. MARINETTI, *Le futurisme mondial. Manifeste à Paris*. *Le Futurisme. Revue synthétique illustrée*. Milan, Jan. 1924, no. 9, pp. [1–3].

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 ».<sup>1</sup>  
<sup>1</sup> 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 vise 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[n]t 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 complèterait 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.

In JAHRBUCH DER FILMINDUSTRIE. Vol. 2, 1923/25. Berlin, 1926, p. 526, Eggeling's film is included in the section "*Genehmigte Filme. I. Allgemein zugelassene Filme (auch für Jugendliche). I. Semester 1925.*" The length of the film is here given as 149 meters. *Diagonal Symphony* was examined by the Reichsfilmzensur in Berlin on April 21, 1925.

## Chapter VIII. Catalogue.

1. Information is lacking, however, about a painting owned by Mrs. Ingrid Schupp in Essen. Mrs. Schupp inherited this painting from her mother. ". . . Aus der frühen Zeit haben wir ein Landschaftsbild mit 4 Gestalten darauf. . . ." (Mrs. I. Schupp in a letter to me dated Essen, 14 Sept. 1968.) Still another work by Eggeling exists (not shown in this catalogue), which is owned by Mrs. Ingeborg Dundas, Lisbon. This is a study (oil on paper, 17 × 29 cm.) with motifs from the family's summer place at Skälderviken, Skåne, perhaps executed the same year as no. 5.

2. An account of these is given in the catalogue. It is not impossible that Hans Richter still has one or more original Eggelings in his possession. (The scrolls forged after Eggeling's death, which Richter in 1965 repurchased from the Moderna Museet in Stockholm, are so far as I know still in his possession; cf. section *The Eggeling scrolls*, pp. 59–68.)

3. Information supplied by the Yale University Art Gallery in a letter to me dated New Haven, 14 Dec. 1967. In actual fact, though, Hans Richter does not own the copyright to Eggeling's work (cf. chap. 5, n. 3), of which I informed the Yale University Art Gallery in a letter dated Stockholm, 27 Nov. 1968.

4. Information supplied by the Yale University Art Gallery in a letter to me dated New Haven, 17 Sept. 1968. Three studies for *Horizontal-vertical Orchestra I* from this collection are reproduced in G. H. HAMILTON, *Painting and sculpture in Europe 1880 to 1940*. Hammondsworth & Baltimore, 1967, p. 133. (The plates).

5. Title in French and German. This lithograph was published in the review *Dada*. Nos. 4/5. Anthologie Dada. Zurich, 1919, which appeared in a French and a German edition.

6. *Ibid.*

7. For a reproduction in colour of *Abstract Composition, II*, see M. SANOUILLET, *Il movimento Dada*. Milan, 1969, p. 28.



## BIOGRAPHICAL NOTES

**ADRIAN-NILSSON, Gösta** 1884–1965

Swedish artist. 1912–14 studies in Germany and contact with *Der Sturm*. 1920–25 in Paris. Contacts with Fernand Léger and Alexander Archipenko.

Publications:

*Den gudomliga geometrien*. (1923)

*Nutida svenskt måleri*. (1936)

(Swedish sources on art often refer to the artist as GAN.)

**BALÁSZ, Béla** 1884–1949

Hungarian author and film theorist. In his ample production we note: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. (1924); *Der Geist des Films*. (1930). Balász, in collaboration with Ernő Vajda and Leo Lania, among others, wrote the scenario for *Die Dreigroschenoper*, filmed by Pabst in 1931. From 1933–45 teacher at Moscow film school. Returned to work in Hungary in 1945, while at the same time active as a film pedagogue in Poland and Czechoslovakia.

**BALL, Hugo** 1886–1927

German poet and author. Studies in Munich and Heidelberg. Emigrated to Switzerland in 1915. On February 5, 1916, Hugo Ball founded the *Cabaret Voltaire* in Zurich. The circle around Ball was joined, among others, by Tristan Tzara, Marcel Janco, Jean Arp, Richard Huelsenbeck; they formed the core of the Dada movement in Zurich.

Among Hugo Ball's works we note:

*Flametti oder vom Dandysmus der Armen*. (1918)

*Zur Kritik der deutschen Intelligenz*. (1919)

*Byzantinisches Christentum*. (1923)

*Die Folgen der Reformation*. (1924)

*Hermann Hesse, sein Leben und sein Werk*. (1927)

*Die Flucht aus der Zeit*. (1927, 1946.)

**BANDI, Miklos N.**

See BAUDY, NICOLAS

**BAUDY, Nicolas**

(Bandi, Miklos N.) Writer, of Hungarian origin. Working in Paris.

**BAUMANN, Fritz**

Swiss painter, born 1886. In 1918 one of the founders of the group *Das neue Leben* in Basel. Among the founders, the year after, of the group *Radikale Künstler* in Zurich.

**BEHNE, Adolf** 1885–1948

German art historian. Set himself up as a champion of modern art and experimental film in articles and books. In 1945 became professor at Hochschule für Bildende Kunst in Berlin.

Among his works we note:

*Zur neuen Kunst*. (1915)

*Die Wiederkehr der Kunst*. (1920)

*Der moderne Zweckbau*. (1925)

*Neues Bauen – Neues Wohnen*. (1927)

*Entartete Kunst*. (1947)

**BERGMAN, Pär**

Swedish literary historian, born 1933. In 1962 took his doctorate on 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*. Has published papers on French-Italian modernism in Swedish and French scientific publications, e.g. on Blaise Cendrars and Guillaume Apollinaire. Assistant professor at the University of Uppsala, senior master at Rudbecksskolan, Sollentuna, Stockholm.

**BERGSON, Henri** 1859–1941

French philosopher. Bergson published his doctoral thesis *Essai sur les données immédiates de la conscience* in 1889. In it he discusses problems of space, time, and freedom. In his *Matière et mémoire* (1896), he dealt with the relation between body and soul. *Le rire*, which appeared in 1900, is a study of the comic. His perhaps most influential work, *L'évolution créatrice*, was published in 1907. Here Bergson presents a new theory of evolution and deals with time, intuition, and intelligence.

**BERLEWI, Henryk** 1894–1967

Polish painter and graphic artist, born in Warsaw. In 1922–23 Berlewi was working in Berlin, where he became acquainted with Hans Richter, Werner Graeff, Ludwig Mies van der Rohe, and Viking Eggeling. During these and the following years Berlewi worked on his theory of *mécano-facture*, a system of depiction for painting and graphic art, based on the principles of mechanical production. In 1928 Berlewi settled down in Paris, where he worked until his death.

**BORTNYIK, Sándor**

Hungarian painter and graphic artist, born 1893. Together with Moholy-Nagy, Kassák, and Sándor Barta one of the founders of the group *MA* (Today). Between 1949–56 director of Budapest academy of fine arts. Working in Budapest.

**BRINCK-E:SON, Birger** 1901–1937

Swedish journalist. Studied art in Berlin 1922–23. On his return to Sweden worked first as reporter for provincial press; from 1931, until his death in the crash of the airship Hindenburg in 1937, for *Stockholms-Tidningen*.

**BUCHHOLZ, Erich**

German artist, born 1891 at Bromberg (now in Poland). Painter, has also been active as scenographer. In 1921 first one-man show at Galerie Der Sturm in Berlin. During 1920's also devoted himself to architecture, spatial constructions, typography. Became acquainted with Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Kurt Schwitters, Hans Richter, and Viking Eggeling. Produced a series of abstract drawings and paintings and between 1918–25 painted reliefs. During 1920's published articles in Berlin journals. From 1933–45 forbidden to paint and exhibit. After the war Buchholz has exhibited in group and one-man shows. Working in West Berlin.

**BUSONI, Ferruccio** 1866–1924

Italian composer and music writer, one of the most famous pianists of his time. Worked as a pedagogue in Helsinki, Moscow, Boston, Berlin, Vienna and Bologna. During 1914–19 Busoni lived in Zurich. Returned to Berlin in 1920.

Among Busoni's writings we note:

*Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*. (1907, 1916, 1954.)

*Von der Einheit der Musik*. (1922)

*Über die Möglichkeiten der Oper*. (1926)

Busoni devoted many years' work to two large Bach editions, e.g. *Bach-Busoni Ausgabe*. (1890–1920)

**BUTTING, Max**

German composer, born 1888. Music studies in Berlin and Munich. Teacher of composition at Klindworth-Scharwenka conservatory in Berlin. Has mainly composed chamber music. Close friend to Walther Ruttmann, with whom he wrote the music for the latter's film *Lichtspiel Opus I*. In 1955 Butting published his autobiography *Musikgeschichte, die ich miterlebte*. Working in East Berlin.

**DERAIN, André** 1880–1954

French painter. Motifs encompassed by his artistic production include nudes, portraits, landscapes, still lifes. Influenced among others by van Gogh, Matisse, Cézanne. Member of the group *Les Fauves*. About 1910 Derain's style of expression tended towards Cubism, while his later work shows influences of Impressionism.

**DIEBOLD, Bernhard** 1886–1945

Swiss dramatist, theatre historian, and critic. Published several works on the drama and the theatre. Worked as a critic for *Frankfurter Zeitung* and *Neue Zürcher Zeitung*, in which he among other things published a series of articles on the cinema. Thesis, in 1913, on *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*.

**DOESBURG, Théo van** 1883–1931

Pseudonym of Christian Emile Marie Küpper. Dutch painter, building constructor, and art theorist. In 1917, together with architects J.J. Oud and J. Wils, founded the group and journal

**De Stijl.** During 1922 taught at the Bauhaus, Weimar. During 1920's worked on several large architectural projects. In 1922–23, together with Arp, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Schwitters, and Hausmann, published the Dada review *Mécano*. Van Doesburg occasionally made use of the pseudonym I.K. Bonset.

**EKELUND, Vilhelm 1880–1949**

Swedish author. Influenced by the Greek classics and Nietzsche. Ekelund published volumes of poetry and intimate journals. Was a master of the aphorism. His language is marked for its concentrated, balanced, terse style; in content his writings are characterized by a continuous self-examination. Ekelund has exerted considerable influence on younger Swedish authors.

Among his works we note:

*Elegier.* (1903)

*Antikt ideal.* (1909)

*Nordiskt och klassiskt.* (1914)

*Atticism-humanism.* (1943)

**FIEDLER, Konrad 1841–1895**

German art theorist and philosopher. Studied law in Heidelberg, Berlin, and Leipzig. Travels to Paris, London, Italy, Greece, Spain, Egypt, Syria, Palestine. In Italy associated among others with artists Hans von Marées and Adolf Hildebrand. From the end of the 1860's Fiedler devoted himself entirely to studies concerning the theory of fine arts and to philosophy; he was a great expert on Kant's philosophy. In the 1870's and 1880's Fiedler published essays on art criticism and on the creative process; e.g. *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876), and *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887). After Fiedler's death several editions of his writings were published; they have in all likelihood influenced the abstract art created during the first two decades of the twentieth century. Konrad Fiedler, *Schriften über Kunst*. Hrsg. von Hermann Konnerth. (1913–1914)

**FORBAT, Fred**

Architect, born 1897 in Pécs, Hungary. Studies in Budapest and Munich, collaborator with Walter Gropius at the Bauhaus in Weimar 1920–22. During 1925 worked in Macedonia for League of Nations' popular redisposal sector. Architect in Berlin 1925–32; teacher at local Itten-Schule 1929–31. City-planning architect in Moscow 1932–33. Architect in Hungary 1933–38. City-planning architect in Lund, Sweden, 1938–42; in Stockholm since 1942. Forbat has among other things published papers on city-planning questions.

**FRIEDLÄNDER-MYNONA, Salomo 1871–1946**

German author. Studied philosophy in Munich, Berlin, Jena. Influenced by Kant, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche. Contributor to *Der Sturm*, *Die Aktion*, and several other journals. Under pseudonym Mynona (anagram of anonym = anonymous), wrote satirical and grotesque pieces. Emigrated to Paris after 1933 and worked there until his death.

**FRIESZ, Othon 1879–1949**

French painter, influenced by Cézanne, Matisse, Braque, and the Expressionists. Member of the group *Les Fauves*.

**GABRIELSON, Hjalmar 1876–1949**

Swedish art collector and donator. Originally a post-office clerk, he also engaged in various forms of business activities, especially as a real-estate broker. During the years following the first world war he acquired several buildings in Berlin. Gabrielson laid the foundation for his collection of modern art in the decade between 1910 and 1920. It included works by contemporary Scandinavian artists, as well as French painters like Renoir, Gauguin, Matisse, Bonnard, Léger, Braque, etc. During his stays in Berlin in the 1920's and 30's, Gabrielson acquired works by Chagall, Kandinsky, Kokoschka, Klee, Schwitters, Lissitzky, and Eggeling. The Gabrielson collection in Gothenburg, which was accessible to artists and art devotees, filled its place in Sweden as a complement to the national and communal collections.

**GIACOMETTI, Augusto 1877–1947**

Swiss painter. Studied in Paris and Florence, after that worked in Zurich. Among other things did frescoes and stained-glass pictures.

**GRAEFF, Werner**

German painter and graphic artist, born 1901. Student at the Bauhaus, Weimar, 1921–22. Member of the group *De Stijl*, 1922–31. Outline for abstract film entitled *Filmpartitur Komp.* II/22. In 1923, together with Hans Richter, founded journal *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*. In 1928–29 film scenarios together with Richter. Director of Berliner Fotoschule 1932–33. Lived in exile in Spain, Switzerland, and France, 1934–51. Worked on film scenarios and novels, 1937–38. Director of Fotoschule in Locarno 1940–45. Returned to Germany 1951. Taught at Folkwangschule für Gestaltung in Essen 1951–59. Working at Mülheim.

**GREEN, Renate**

See NIEMEYER-SOUPAULT, RÉ

**GROPIUS, Walter 1883-1969**

Architect, born in Germany. Director and teacher at the Bauhaus in Weimar and Dessau 1919–28. Emigrated to England 1934 and worked there until 1937. From 1937 until his death worked in the USA.

**GROSZ, Georg 1893–1959**

Painter, black-and-white artist, author, born in Berlin. Studies at academies in Dresden and Berlin. One of the founders of Berlin Dada. In 1919 published journals *Die Pleite*, together with Wieland Herzfelde; *Jedermann sein eigener Fussball*, together with Franz Jung; *Der blutige Ernst*, together with Carl Einstein. In *Die Kunst ist in Gefahr* (1925), Grosz describes his Dada period. Together with Raoul Hausmann and John Heartfield organized *Erste Internationale Dada-Messe* in Berlin 1920. Grosz was one of the most implacable critics of the German bourgeoisie. Moved to the USA in 1932.

**HAUSMANN, Raoul 1886–1971**

Born in Vienna. Painter, sculptor, poet. One of the founders of the Dada movement in Berlin, 1918. Published the review *Der Dada* 1919–20. Together with Georg Grosz and John Heartfield organized *Erste Internationale Dada-Messe* in Berlin 1920. Participated in extensive Dada tour to Dresden, Hamburg, Leipzig, Teplitz-Schönau and Prague. From 1918 worked on photo montages and sound poems. Contributed to numerous Dada reviews and took part in Dada manifestations. Moved in circle including Schwitters, Moholy-Nagy, and Eggeling. Left Germany in 1933. During 1930's stayed in Paris, on Ibiza, in Switzerland, and Prague. Devoted himself to technical experiments, photography, painting, and participated in several international exhibitions. In 1944 Hausmann settled in Limoges, where he worked until his death.

Among his published works we note:

*Courrier Dada.* (1958)

*poèmes et bois.* (1961)

*Sprechspäne.* (1962)

*Pin.* (1962, together with Kurt Schwitters.)

*Hyle.* (1969)

**HEARTFIELD, John 1891–1968**

One of the leading lights of Berlin Dada. Worked on photo montages and photo collages. Together with Georg Grosz and Raoul Hausmann one of the organizers of the *Erste Internationale Dada-Messe* in Berlin 1920. John Heartfield (born Helmut Herzfeld) adopted his English name following 1918 as a protest against the German militarism. Heartfield joined communist party in late 1918. In 1920's begins his career as a political agitator: using photo montage and collage, he attacks militarism and fascism. From the late 1920's this campaign is also directed against the growing Nazism in Germany. During period 1938–50 Heartfield worked in England, returning to Germany in 1950, where he worked in East Berlin until his death.



**HELBIG, Walter 1878–1968**

German painter, born at Frankenstein. Exhibited in Zurich together with the Dadaists. Member of the group *Radikale Künstler* in Zurich.

**HENNINGS, Emmy 1885–1948**

German poetess. In 1913 met Hugo Ball (whom she later married) and emigrated with him to Switzerland in 1915. Took part in founding the *Cabaret Voltaire*, where she performed as *chanteuse*.

Among her works we note:

*Die letzte Freude*. (1913)

*Der Gang zur Liebe*. (1926)

*Hugo Balls Leben in Briefen und Gedichten*. (1929)

*Hugo Balls Weg zu Gott*. (1931)

*Ruf und Echo. Mein Leben mit Hugo Ball*. (1935)

**HERZFELDE, Wieland**

German author and publisher, born 1896. Brother of John Heartfield. Together with his brother founded Malik-Verlag, of which he was director. Malik-Verlag were the leading German publishers of radical political literature.

**HILBERSEIMER, Ludwig 1885–1967**

Architect and art critic. Born 1885 in Karlsruhe. Following studies there moved to Berlin in 1910. Member of *Novembergruppe* 1919. Teacher at the Bauhaus in Dessau 1928–32. Moved to Chicago 1938, where he collaborated with Ludwig Mies van der Rohe. Professor at Illinois Institute of Technology, Chicago, 1938–55. In 1955 became director of Department of City and Regional Planning, Illinois Institute.

**HIRSCHFELD-MACK, Ludwig 1893–1965**

German artist. Studied under Adolf Hölzel at academy of fine arts in Stuttgart. Student of the Bauhaus in Weimar 1920–25. Experiments with "*reflektorische Lichtspiele*" 1922–23, "*Farbenlichtspiel*" 1924. Teacher at the Bauhaus in Dessau 1926–27. Teacher at Wickersdorf bei Saalfeld, Frankfurt an der Oder, Kiel and Berlin, 1927–35. Teacher in England 1938–40. From 1940 until his death worked as a pedagogue in Australia.

**HÖCH, Hannah**

Born 1889 in Gotha, Germany. Painter, also produced photo montages and collages. Member of the Dada movement in Berlin 1918–20. Working in West Berlin.

**HUELSENBECK, Richard**

Born 1892 at Frankenau, Germany. Active as Expressionist poet and author. A pacifist, he emigrated in 1916 to Zurich, where he became one of the founders of the Dada movement. In 1918, together with Raoul Hausmann, Georg Grosz, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Hannah Höch, Walter Mehring, and Johannes Baader, founded the Dada movement in Berlin. Has published several books on Dada and contributed in numerous Dada periodicals. Now living in New York as practising psychoanalyst under the name Charles R. Hulbeck.

Among his published works we note:

*Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung*. (1920, 1966)

*Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus*. (1957)

*Dada. Eine literarische Dokumentation*. (1964)

**HULTÉN, Karl Gunnar Pontus**

Swedish art historian, born 1924. Keeper of Moderna Museet in Stockholm 1960. Director of this museum since 1963.

**JANCO, Marcel**

Roumanian painter and architect, born 1895 in Bucharest. One of the founders of the Dada movement in Zurich, together with Hugo Ball, Arp, Tzara, and Huelsenbeck. Designed posters, decorations and masks for *Cabaret Voltaire*. Helped to found the group *Radikale Künstler* in Zurich in 1919. On friendly terms with Viking Eggeling. Working in Tel Aviv where he has founded artist village Ein Hod.

**KÁLLAI, Ernő (Ernst) 1890–1954**

Hungarian art historian, working in Germany 1920–35, from 1935 until his death in Budapest. Edited the periodical *Bauhaus* 1928–29. Published among other things *Neue Malerei in Ungarn*. (1925.) Contributed in German and Hungarian art reviews. In 1946 called to professor's chair at academy of fine arts in Budapest.

**KARLING, Sten**

Swedish art historian, born 1906. Assistant professor at the University of Gothenburg 1931; professor at the University of Dorpat (Tartu), Esthonia, 1933–41; professor at the University of Stockholm since 1947. In his research work Karling mainly deals with problems concerning the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque.

Among his works we note:

*Mathias Holl från Augsburg och hans verksamhet som arkitekt*. (1932)

*Narva, eine baugeschichtliche Untersuchung*. (1936)

*Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland*. (1943)

*Medeltida träskulptur i Estland*. (1946)

*Baltikum och Sverige*. (1948)

**KASSÁK, Lajos (Ludwig) 1887–1967**

Hungarian painter, author, poet, and art critic. In 1915 founded periodical *Tett* (Action). Together with Moholy-Nagy, Bortnyik, and Barta published the periodical *MA* (Today), in Budapest 1917–19, in Vienna 1920–26.

**KEMÉNY, Alfréd 1896–1945**

Hungarian art critic. In 1918–19 close to circle centering round periodical *MA* (Today). After that went into exile, first to Vienna, after that to Berlin. Contributed in organ of revolutionary Hungarian authors, *Egység* (Unity). Under pseudonym DURUS wrote for communist press, e.g. *Rote Fahne*. In 1933 emigrated to Czechoslovakia and subsequently settled down in the Soviet Union.

**KIESLER, Friedrich (Frederick)**

Artist and architect, born in Vienna 1896. Active in Vienna and Berlin, among other things as scenographer. Member of the group *De Stijl* 1923. Has worked in the USA since 1926.

**KISLING, Moïse 1891–1953**

Painter and graphic artist, born in Poland. Came to Paris 1910 and worked in France until his death. His works show influences from Impressionism, Cézanne, Cubism.

**KURTZ, Rudolf 1884–1960**

German film critic and essayist. In December 1919, together with playwright Heinz Herold, opened the cabaret *Schall und Rauch* in Berlin. Was among other things editor of the periodical *Lichtbildbühne*. Best known perhaps for his book *Expressionismus und Film*. (1926, 1965)

**LEYDA, Jay**

American film historian and literary historian, born 1910. Has translated a selection of S. M. Eisenstein's essays into English and furnished them with a commentary.

Among his other works we note:

*The Melville log. A documentary life of Herman Melville, 1819–1891*. (1951)

*The years and hours of Emily Dickinson*. (1960)

*Kino. A history of the Russian and Soviet film*. (1960)

*Films beget films*. (1964)

Leyda has also published a large number of essays and articles on film.

**LINDE, Ulf**

Swedish art historian and art critic, born 1929. Professor of the history and theory of modern art at Kungliga Konsthögskolan in Stockholm.

Among his published works we note:

*Kubism.* (1956)

*Spejare.* (1960)

*Marcel Duchamp.* (1963)

**LIPPS, Theodor 1851–1914**

German philosopher and aesthetician. Worked in Bonn, Breslau and Munich.

Among his works we note:

*Grundtatsachen des Seelenlebens.* (1883)

*Ästhetische Faktoren der Raumschauung.* (1891)

*Vom Fühlen, Wollen und Denken.* (1902)

**MARCUS, Ernst 1856–1928**

German philosopher of the Kant school.

Among other things published several works on Kant:

*Kants Revolutionsprinzip.* (1902)

*Das Erkenntnisproblem.* (1905)

*Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung.* (1918)

*Die Zeit- und Raumlehre Kants in Anwendung auf Mathematik und Logik.* (1927)

**MARINETTI, Filippo Tommaso 1876–1944**

Italian artist. Founded Futurist school 1909 and was its leader, theoretician, and organizer. Marinetti was the author of many of the Futurist manifestoes and left a large literary production. In his youth studied law at the universities of Padova and Genova; afterwards turned to literary career. In 1905 founded the periodical *Poesia* in Milan.

Among his works we note:

*La conquête des étoiles.* (1902)

*Destruction.* (1904)

*Mafarka le futuriste.* (1910)

*Zang-tumb-tumb. Assedio di Costantinopoli.* (1914)

*Les mots en liberté futuristes.* (1919)

*Poemi simultanei.* (1933)

**MARTIN, Ernst P.**

Swiss chemist and criminal technician, born 1915. Training in photographic reproduction and technique of macro and micro-photography at institute of pathology of the University in Basel. In 1941 attached to newly established technical section of criminal investigation department of the canton Basel. In 1953 became head of its laboratory. Rationalized its work and developed methods of investigation. As lecturer at the institute of physical and inorganic chemistry at the University of Basel, and as visiting lecturer in Europe and the USA, Martin has presented findings within his special fields: paper chromatography, thin-section chromatography, emission spectography, and microcrystallization and microscopy technique.

**MEYER, Franz**

Swiss art historian, born 1919. During 1955–61 director of Kunsthalle, Berne. Since 1962 director of Kunst-museum, Basel. Has among other things published works on Marc Chagall and Alberto Giacometti.

**MIES VAN DER ROHE, Ludwig 1886–1969**

Architect, born in Germany. Worked in Berlin 1908–37. During 1921–25 organized exhibitions of *Novembergruppe* in Berlin. Director of the Bauhaus in Dessau and Berlin 1930–33. Went into exile to the USA 1938 and worked there until his death, mainly in Chicago.

**MODIGLIANI, Amedeo 1884–1920**

Italian painter, black-and-white artist, and sculptor, born in Leghorn, worked in Paris from 1906 until his death. At first influenced by Cézanne, Matisse, Picasso, subsequently developed his own style, characterized by elongated, slender-limbed figures often wearing a melancholic expression.

**MOHOLY-NAGY, László 1895–1946**

Born in Hungary. Started out studying law. 1920–23 worked in Berlin as a painter and art critic. Together with Lajos Kassák, Sándor Barta, and Sándor Bortnyik one of founders of the group *MA* (Today). Teacher at the Bauhaus in Weimar and Dessau 1923–28. In 1928 returned to Berlin and worked as theoretician, experimental film-maker, painter, constructor, also actively engaged in typographic work and as scenographer. Worked in London 1935–37. In 1937 one of founders, subsequently head of the New Bauhaus (since 1939 Institute of Design), Chicago.

**MONTAGU, Ivor**

British film producer, director, author, and critic, born 1904. In 1925 founded *Film Society* (London). Worked with Alfred Hitchcock in London and S.M. Eisenstein in Hollywood. Montagu has translated a selection of Vsevolod Pudovkin's essays into English and furnished them with a commentary.

Films:

*Wings over Everest.* (1933)

*Defence of Madrid.* (1936)

*Man – one family.* (1947)

Among books published by Montagu we note:

*Plot against peace.* (1952)

*Film world. A guide to cinema.* (1964)

*With Eisenstein in Hollywood.* (1968)

**MORGNER, Wilhelm 1891–1917**

German painter, black-and-white artist, and graphic artist, whose work shows influences by Rembrandt and van Gogh. The growing interest in the Expressionist painters following the second world war has brought Morgner's work to notice in Germany.

**NEMESKÜRTY, István**

Born 1925 in Budapest. Film critic, literary historian, author. Works as producer at *Ma*-film, Budapest. Has published books on Hungarian Renaissance literature, in addition to *Story of the Hungarian film theories. I & II* (1961 & 1965, in Hungarian), and *Word and image. History of the Hungarian Cinema.* (1968) Contributor in cinema reviews *Cinema Nuovo, Bianco e Nero, Image et Son, Fernsehen und Bildung.*

**NIEMEYER-SOUPAULT, Ré**

(Green, Renate; Niemeyer, Erna.)

Studies at the Bauhaus in early 1920's. Met Viking Eggeling in Berlin in spring of 1923. Learned trick film technique and from summer of 1923 until January 1925 collaborated with Eggeling. Made a number of experiments for his first, probably unfinished film *Horizontal-vertical Orchestra*, and together with him made the film *Diagonal Symphony*. Married to Hans Richter 1927–29, since 1936 to Philippe Soupault. Has translated poetry by Lautréamont into German; also engaged in cinema production. Working in Paris.

**NIN, Anaïs**

Woman author, of Spanish-Cuban and French extraction, born 1903.

Among her works we note:

*House of incest.* (1936)

*Children of the albatross.* (1947)

The most remarkable part of Anaïs Nin's production are the diaries she has kept ever since childhood; they chart spiritual experiences and crises, while at the same time constituting an autobiography in which she describes her association and friendship with writers and artists, e.g. Henry Miller and Antonin Artaud. So far two volumes have been published of these legendary diaries, *The journals of Anaïs Nin.* 1931–34; 1934–39. (1966) Working in the USA.

**NORDENFALK, Carl**

Swedish art historian, born 1907. Keeper of Nationalmuseum in Stockholm 1944. Director of this museum 1958–67. Since 1967 visiting research fellow at Institute for Advanced Study, Princeton, USA. Nordenfalk has done research on problems of medieval art, specifically miniature painting, and on Rembrandt, Watteau, van Gogh, among others.

**OLSON, Axel**

Swedish artist, born 1899. Studies in Berlin 1922–23, as a pupil of Alexander Archipenko. Member of *Halmstad-gruppen*, an association formed by six Swedish Surrealist artists in 1929.

**REDSLOB, Edwin**

German art historian and curator, born 1884. During 1920–33 attached to *Reichsinnenministerium*, Berlin, with title of *Reichskunstwart*; dealt with questions concerning art and museum matters within the state. During 1948–54 professor at Freie Universität, West Berlin.

**VAN REES, Otto 1884–1957**

Dutch painter, born in Freiburg. Belonged to circle round the *Cabaret Voltaire*, later took part in Berlin Dada.

**RIBEMONT-DESSAINES, Georges**

French painter and author, born 1884. Active in Paris Dada circles. Contributed to several Dada periodicals. Among other things published the book *Déjà jadis, ou Du mouvement Dada à l'espace abstrait*. (1958)

**RICHTER, Hans**

Born in Berlin 1888. Painter, graphic artist, experimental filmmaker, director. Contributed in periodicals *Die Aktion* and *De Stijl*; was also a member of the groups of that name and of Dada group in Zurich and *Novembergruppe* in Berlin. During 1919–21 collaborated with Viking Eggeling. During 1923–26 Richter published periodical *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*, first together with Lissitzky and Werner Graeff, later with Graeff and Ludwig Mies van der Rohe. During 1927–29 married to Erna Niemeyer. During 1929–33 worked in Soviet, and during 1933–40 in various places in Europe. Richter emigrated to the USA in 1940. In 1942 became head of Institute of Film Techniques at the College of the City of New York. Nowadays makes his home in Tessin, Switzerland, and Connecticut, USA.

Among Richter's films we note:

*Rhythmus 21*.

*Filmstudie*.

*Vormittagsspuk*.

*Rennsymphonie*.

*Dreams that money can buy*. (1944)

*Dadascope*. (1956)

8×8. (1956–57)

Richter has also published several books on Dada and a number of articles on avant-garde film, art, Dada,

**RIEGL, Alois 1858–1905**

Austrian art historian, from 1897 professor at the University of Vienna.

Among his works are:

*Altorientalische Teppiche*. (1891)

*Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. (1893)

*Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich*. (1901–1923)

Riegl did basic research on the development of ornamental art, based on strict observation of phenomena of evolutionary history.

**RUTTMANN, Walther 1887–1941**

German film-maker. In 1921 Ruttman completed one of the first abstract animated films, modelled on painted originals, *Lichtspiel Opus I*. In collaboration with composer Max Butting he also created the music for this film.

Among Ruttman's later films we note:

*Berlin, Symphonie einer Grosstadt*. (1927)

*Melodie der Welt*. (1929)

*Der Feind im Blut*. (1931)

*Die Waffenkammern Deutschlands*. (1940)

**SCHMIDT, Georg 1896–1965**

Swiss art historian. During 1921–38 art critic for *Basler Nationalzeitung*. During 1939–61 director of Kunstmuseum in Basel. 1958–65 professor of art history at Akademie der Bildenden Künste in Munich.

**SCHWABACHER, Willy**

Numismatist, born in Frankfurt am Main 1897. Studies in architecture and art history in Darmstadt and Munich 1919–21; in classical art history and archaeology in Munich and Berlin 1921–24. Doctoral thesis 1924, on *Die Tetradrachmenprägung von Selinunt*. Attached to museum at Augsburg; 1932–33 research fellowship in Rome and Athens. In 1938 Schwabacher escaped to England and subsequently to Denmark, where he worked for 5 years at Den Kongelige Mønt- og Medaillesamling in Copenhagen. Came to Sweden in 1943, attached to Kungliga Myntkabinettet in Stockholm 1943–63. In 1952 became assistant professor of classical archaeology at the University of Stockholm. In 1959 became honorary professor in Bonn. Schwabacher has dealt with many problems of Greek numismatics in his research work.

**SCHWITTERS, Kurt 1887–1948**

Born in Hanover, painter, sculptor, poet. Studied at academy of fine arts in Dresden; afterwards, following an interval of architectural studies, came to Herwarth Walden's Galerie Der Sturm in Berlin. In 1918 created MERZ, a one-man movement which had certain similarities to Dada, but with highly personal and individual variations. During his time in Berlin moved in circles including Arp, Hausmann, Hannah Höch, Eggeling. During 1923–32 published the periodical MERZ. First public MERZ matinée was held in Hanover in December 1923. In 1937 Schwitters emigrated to Norway and worked there until 1940, when he escaped to England. There he supported himself as a portrait painter, but continued making collages and sculptures in the MERZ spirit.

**SEGAL, Arthur 1875–1944**

Roumanian painter. Studies in Berlin and Munich, later also in Paris and Italy. In 1904 moves to Berlin and exhibits with *Berliner Sezession*. In 1910 one of founders of *Neue Sezession (Salon der Refusierten)* and exhibits there together with members of the group *Die Brücke*. During 1914–20 living in Switzerland. Takes part in Dada movement in Zurich and exhibits at *Cabaret Voltaire*. Returns to Berlin in 1920 and becomes one of the leading forces of *Novembergruppe* until 1933, when he emigrates to Spain. Stays there until 1936, when he moves to London. Founds the Arthur Segal School of Painting. Worked in London until his death.

**SKÖLD, Otte 1894–1958**

Swedish artist. Worked in Stockholm, Copenhagen, and Paris. During 1941–50 director of Kungliga Konsthögskolan in Stockholm. From 1950 and until his death director of Nationalmuseum, Stockholm.

**SLODKI, Marcel 1892–1943**

Painter and graphic artist. Born in Lodz, died in Auschwitz. Member of Dada group in Zurich.

**SÖDERBERG, Hjalmar 1869–1941**

Swedish author, one of the foremost prose writers in Swedish literature. His style is marked for its clarity, terse mode of expression, and esprit. Söderberg frequently portrays modern man's unrest, his moods of desillusion, and his nostalgia.

Among his works we note:

*Förvillelser*. (1895)

*Martin Bircks ungdom*. (1901)

*Doktor Glas*. (1905)

The play *Gertrud*. (1906) (Filmed by Carl Th. Dreyer 1964.)

*Den allvarsamma leken*. (1912)

Söderberg also devoted himself to translations of Heine, Maupassant, Anatole France.

**SOUPAULT, Philippe**

French poet, novelist, and essayist, born 1897. One of the leading figures in Paris Dada. Contributor to numerous Dada publications. During 1919–21, in collaboration with Louis Aragon and André Breton, Soupault published the periodical *Littérature*. Soupault subsequently joined the Surrealist movement founded by André Breton.

Among his publications are:

*Les champs magnétiques*. (In collaboration with André Breton, 1920.)

*Guillaume Apollinaire*. (1927)

*Lautréamont*. (1927)

*Baudelaire*. (1930)

*Poésies complètes*. 1917–1937. (1937)

*Le temps des assassins*. (1945)

*Alfred de Musset*. (1957)

Working in Paris.

**TAEUBER, Sophie 1889–1943**

Swiss painter, trained at St. Gallen and Munich. In 1916 met Jean Arp and with him took part in Dada manifestations at *Cabaret Voltaire*. Married to Jean Arp 1921–43. Taught at Kunstgewerbeschule in Zurich until 1928 and produced exceptional paintings, collages, and applications. Between the years 1937–39 Sophie Taeuber published the periodical *Plastique*. It was mainly devoted to abstract art and contained articles in French, German, and English.

**TZARA, Tristan 1896–1963**

Pseudonym of Sami Rosenstock. Born in Roumania, raised in France. Came to Zurich to study mathematics, but at once joined Hugo Ball, Jean Arp, and Marcel Janco to form circle round *Cabaret Voltaire*. Contributed criticism, essays, and poems to most Dada publications in Zurich, Paris, New York, Berlin. Tzara was one of the leading figures of the Dada movement as organizer, propagandist, and tactician.

**WORRINGER, Wilhelm 1881–1965**

German art historian, professor in Bonn, Königsberg, and Halle. Among his most influential works are *Abstraktion und Einfühlung*. *Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (first presented as a dissertation in 1906, published in 1908 and up to date issued in several new editions), and *Formprobleme der Gotik* (1911). Worringer's research deals with problems of ornamental and abstract art and the connexion between Oriental and classic art.





## SOURCES CITED

### Books

- APROPÅ EGGELING**, Ed. Karl G. Hultén. *En samling korta uppsatser om film utgiven med anledning av avantgardefilmserien i Moderna Museet maj 1958*. Stockholm, Moderna Museet, 1958. (38 pp.)
- BALL, Hugo**, *Briefe 1911–1927*. Einsiedeln, Zurich & Cologne, Benziger, 1957.
- BALL, Hugo**, *Die Flucht aus der Zeit*. Lucerne, Stocker, 1946. [First ed.: Munich, Duncker & Humblot, 1927.]
- BALL-HENNINGS, Emmy**, ed., *Hugo Ball. Sein Leben in Briefen und Gedichten*. Berlin, Fischer, 1930.
- BERGMAN, Pär**, "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*. (Diss. Uppsala.) Stockholm 1962. (Scandinavian University books.) (Studia litterarum Upsaliensia. 2.)
- BERGSON, Henri**, *L'évolution créatrice*. 3me éd. Paris, Alcan, 1907. (Bibliothèque de philosophie contemporaine.)
- BERGSON, Henri**, *Schöpferische Entwicklung*. Jena, Diederich, 1912.
- BUSONI, Ferruccio**, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. 2., erw. Ausg. Leipzig, Insel-Verlag, [1916]. (Insel-Bücherei. Nr. 202.) (Neue Ausg. mit einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt. Wiesbaden, Insel-Verlag, 1954.)
- BUTTING, Max**, *Musikgeschichte, die ich miterlebte*. Berlin, Henschelverlag, 1955.
- EGGELING, Fredrik**, *Sångbok för folkhögskolor*. Lund, Lindstedt, 1877. [New editions appeared in 1882 and 1890.]
- EKELIN, Oskar**, *Råby Räddningsinstitut. (Skyddshemmet i Råby.) Dess stiftande samt kort historik över dess verksamhet under åren 1838–1928*. Lund, Berling, 1928.
- FIEDLER, Konrad**, *Schriften über Kunst*. Hrsg. von Hermann Konnerth. 2 vols. Munich, Piper, 1913–1914.
- FÜLÖP-MILLER, René**, *Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Russland*. Zurich, Leipzig & Vienna, Amalthea-Verlag, 1926.
- GOETHE, Johann Wolfgang von**, *Faust*. Erklärt von Adolf Trendelenburg. Vol. 2. Berlin & Leipzig, Gruyter, 1921.
- GOETHE, Johann Wolfgang von**, *Goethe im Gespräch*. Hrsg. von Franz Deibel und Friedrich Gundelfinger. 2 vols. Leipzig, Insel-Verlag, 1906.
- GOETHE, Johann Wolfgang von**, *Maximen und Reflexionen*. Nach der Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs hrsg. von Max Hecker. Weimar, Goethe-Gesellschaft, 1907.
- GROHMANN, Will**, *Der Maler Paul Klee*. Cologne, DuMont Schauberg, 1966.
- HAMILTON, George Heard**, *Painting and sculpture in Europe, 1880 to 1940*. Harmondsworth & Baltimore, Md., Penguin, 1967. (The Pelican history of art. Z 29.)
- HAUSMANN, Raoul**, *Courrier Dada*. Suivi d'une bio-bibliographie de l'auteur par Poupard-Lieussou. Paris, Le Terrain vague, 1958.
- HOLMÉR, Folke, LINDEGREN, Erik, & ÖSTLUND, Egon**, *Halmstadgruppen*. Stockholm, Rabén & Sjögren, 1947.
- HUELSENBECK, Richard**, *En avant Dada. Eine Geschichte des Dadaismus*. Hanover, Leipzig, Vienna & Zurich, Steegemann, 1920. (Die Silbergäule. 50/51.)
- HUELSENBECK, Richard**, ed., *Dada. Eine literarische Dokumentation*. (Bibliographie von Bernard Karpel.) Hamburg, Rowohlt, 1964.
- HUELSENBECK, Richard**, ed., *Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung*. Berlin, Reiss, 1920. (Reprinted: New York, Something Else press, 1966.)
- HUGNET, Georges**, *L'aventure Dada (1916–1922)*. Introduction de Tristan Tzara. Paris, Galerie de l'Institut, 1957.
- JAFFÉ, Hans Ludwig C.**, *De Stijl, 1917–1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst*. Berlin, Ullstein, 1965. (Bauwelt Fundamente. 7.)
- KANDINSKY, Wassily**, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. 3. Aufl. Munich, Piper, 1912.
- KANDINSKY, Wassily, & Marc, Franz**, ed., *Der blaue Reiter*. 2. Aufl. Munich, Piper, 1914. – Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. Munich, Piper, 1965. (Piper paperback.) [Including reprint of the original edition, Munich, 1912.]
- KASSÁK, Ludwig [Lajos], & MOHOLY-NAGY, Ladislav [László]**, ed., *Buch neuer Künstler*. Vienna, MA, 1922.
- KATALOG öfver Carolinska Katedral-skolan i Lund. Vårterminen 1874–vårterminen 1878**. Lund, Håkan Ohlsson, 1874–1876; Berling, 1877–1878.
- KATALOG öfver Karolinska Katedral-skolan i Lund**. Lund, Berling, 1890–1894.
- KEPES, Gyorgy**, ed., *The nature and art of motion*. London, Studio Vista, 1965.
- KURTZ, Rudolf**, *Expressionismus und Film*. Zurich, Rohr, 1965. (Filmwissenschaftliche Studientexte. Bd 1.) Unveränderter, foto-mechanischer Nachdruck der Originalausgabe [Berlin] 1926.
- LANDQUIST, John**, *Essayer. Ny samling*. Stockholm, Bonnier, 1913.
- LISSITZKY, El**, *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*. Erinnerungen, Briefe, Schriften. Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers. Dresden, Verlag der Kunst, 1967.
- LISSITZKY, El, & ARP, Hans**, ed., *Die Kunstisten. Les ismes de l'art. The isms of art*. Erlenbach-Zurich, Munich & Leipzig, Rentsch, 1925. (Cover title: Kunstismus 1914–1924.)
- MANVELL, Roger**, ed., *Experiment in the film*. London, Grey Walls press, 1949.
- MARCUS, Ernst**, *Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung*. Berlin, Verlag der Sturm, 1918.
- MOHOLY-NAGY, László**, *Malerei, Photographie, Film*. Munich, Langen, 1925. (Bauhausbücher. 8.)
- MOHOLY-NAGY, László**, *Vision in motion*. 5th printing. Chicago, Theobald, 1956. (ID book, Institute of Design.)

**MOTHERWELL, Robert**, ed., *The Dada painters and poets. An anthology*. New York, Wittenborn, Schultz, 1951. (The documents of modern art. 8.) 2nd printing 1967. (Bibliography by Bernard Karpel.)

**PÖRTNER, Paul**, ed., *Literatur-Revolution 1910–1925. Dokumente, Manifeste, Programme*. 1. *Zur Aesthetik und Poetik*. 2. *Zur Begriffsbestimmung der Ismen*. Darmstadt, Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau, Luchterhand, 1960–61. (Die Mainzer Reihe. 13.)

**PROLETARISCHE KULTURREVOLUTION IN SOWJET-RUSSLAND** (1917–1921). *Dokumente des „Proletkult“* hrsg. von Richard Lorenz. Übersetzt von Uwe Brüggemann und Gert Meyer. Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969. (Sonderreihe. 74.)

**RAVE, Paul Ortwin**, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*. Hamburg, Mann, 1949.

**RICHTER, Hans**, *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Werner Haftmann. Mit einer Bibliographie von Bernard Karpel. Cologne, DuMont Schauberg, 1964.

**RICHTER, Hans**, *Dada Profile*. Zurich, Verlag der Arche, 1961. (Sammlung Horizont.)

**RICHTER, Hans**, *Köpfe und Hinterköpfe*. Zurich, Verlag der Arche, 1967.

**RUSSELL, Bertrand**, *A history of western philosophy, and its connection with political and social circumstances from the earliest times to the present day*. New York, Simon and Schuster, 1945.

**SANOUILLET, Michel**, *Il movimento Dada. Milan, Fabbri*, 1969. (Mensili d'arte. 29.)

**SCHEFFAUER, Herman George**, *The new vision in the German arts*. New York, Huebsch, 1924.

**SCHLEMMER, Oskar**, *Briefe und Tagebücher*. Hrsg. von Tut Schlemmer. Munich, Langen & Müller, 1958.

**SCHMIDT, Diether**, ed., *Manifeste Manifeste 1905–1933*. Dresden, Verlag der Kunst, 1965. (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, gesammelt und hrsg. von Diether Schmidt. Bd 1.) (Fundus-Bücher. 15/16/17.)

**SMALFILM 64**. *Årsbok för amatör-, industri- och undervisningsfilm*. Ed. Alf Agdler. Vol. 2. Stockholm, Nordisk Rotogravyr, 1963.

**STAUFFACHER, Frank**, ed., *Art in cinema. A symposium on the avantgarde film together with program notes and references for Series One of Art in Cinema*. San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1947.

**SZITTYA, Emil**, *Das Kuriositäten-Kabinett. Begegnungen mit seltsamen Begebenheiten, Landstreichern, Verbrechern, Artisten, religiös Wahnsinnigen, sexuellen Merkwürdigkeiten, Sozialdemokraten, Syndikalisten, Kommunisten, Anarchisten, Politikern und Künstlern*. Konstanz, See-Verlag, 1923.

**VERKAUF, Willy**, ed., *Dada. Monograph of a movement. Monographie einer Bewegung. Monographie d'un mouvement*. Co-editors: Marcel Janco, Hans Bolliger. Teufen, Niggli, 1957.

**WILLRICH, Wolfgang**, *Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art*. Munich & Berlin, Lehmann, 1937.

**WINGLER, Hans Maria**, *Das Bauhaus, 1919–1933*. Weimar, Dessau, Berlin. Bramsche, Rasch, 1962.

**WORRINGER, Wilhelm**, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. 5., unveränd. Aufl. Munich, Piper, 1918.

## Periodicals

**A BIS Z**. Ed. Heinrich Hoerle. Cologne, no. 9, 1930.

**ART D'AUJOURD'HUI**. Paris, série 4, 1953, no. 7.

**CABARET VOLTAIRE**. Recueil littéraire et artistique. Ed. Hugo Ball. Zurich, June, 1916. [One issue.]

**DER CICERONE**. Ed. Georg Biermann. Jahrg. 7–22. Leipzig, Berlin, 1915–1930.

**CINEMA STUDIES**. The Journal of the Society for film history research. London, vol. 2, 1966, no. 2.

**CLOSE UP**. London & Geneva, vol. 1, 1927, no. 6.

**DADA**. Ed. Tristan Tzara. Nos. 1–4/5. Zurich, 1917–1919. (4/5 = Anthologie Dada.)

**EGYSÉG**. [Unity.] Berlin, no. 4, 1923.

**G. ZEITSCHRIFT FÜR ELEMENTARE GESTALTUNG**. Ed. Hans Richter; co-editors: El Lissitzky, Werner Gräff, Ludwig Mies van der Rohe [second series]. Nos. 1–5/6. Berlin, 1923–1926.

**GEGENSTAND. OBJET. VESCH**. Internationale Rundschau der Gegenwart. Ed. El Lissitzky & Ilya Ehrenburg. Nos. 1/2–3. Berlin, 1922.

**JAHRBUCH DER FILMINDUSTRIE**. Vols. 1–2. 1922/23–1923/25. Berlin, Lichtbildbühne, 1923–1926.

**JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST**. Ed. Georg Biermann. Leipzig, vol. 5, 1924.

**KONSTREVVY**. Stockholm, vol. 41, 1965, no. 6.

**KUNST DER ZEIT**. Zeitschrift für Kunst und Literatur. Berlin, vol. 3, 1928, nos. 1/3. Sonderheft: Zehn Jahre Novembergruppe.

**DAS KUNSTBLATT**. Ed. Paul Westheim. Jahrg. 1–14. Weimar, Berlin, 1917–1930.

**MA**. [Today.] Aktivista folyóirat. Ed. Lajos Kassák. Budapest, 1917–1919; Vienna, 1920–1926.

**PLASTIQUE**. Ed. Sophie Taeuber-Arp. Paris . . . , no. 2, 1937.

**LA REVUE DU LOUVRE ET DES MUSÉES DE FRANCE**. Chronique des amis du Louvre. Paris, vol. 19, 1969, nos. 4/5.

**SOZIALISTISCHE MONATSFESTE**. Jahrg. 26–36. Berlin, 1920–1930.

**DE STIJL**. Ed. Theo van Doesburg. Nos. 1–[90]. Leyden etc., 1917–1932.

**DE STIJL**. 1–2. (1917–1932.) Complete reprint. Amsterdam, Polak & Van Gennep; The Hague, Bakker, 1968.

**XXe siècle**. Paris, année 1, 1938, no. 1. Reprinting: *XXe siècle*. Paris, nouv. série, vol. 21, 1959, no. 13.

**DER ZELTWEG**. Ed. Otto Flake, Walter Serner, & Tristan Tzara. Zurich, November, 1919. [One issue.]



## Articles

**ARP, Hans**, [In commemoration of Viking Eggeling]. In: *Viking Eggeling 1880–1925*. (Exhibition catalogue.) Stockholm, Nationalmuseum, 1950, pp. 10–11.

**ARP, Hans**, Tibiis canere. Zurich 1915–1920. *XXe siècle*. Paris, 1938, no. 1, pp. 41–44. (Reprinted in: *XXe siècle*. 1959, no. 13, pp. 24–26.)

**AUSSTELLUNGEN**. *Der Cicerone*. Leipzig, vol. 11, 1919, p. 147. (Signed: n.)

[**AVENAUER, Ferdinand**], Bewegte Malerei und bewegte Zeichnung. *Der Kunstwart und Kulturwart*. Munich, 1921, no. 9, pp. 173–174. (Signed: A.)

**BALL, Hugo**, Manifest zum 1. Dada-Abend in Zürich 1916. In: *Literatur-Revolution 1910–1925. Dokumente, Manifeste, Programme*. Ed. Paul Pörtner. 2. Zur Begriffsbestimmung der Ismen. Darmstadt, 1961, pp. 477–478.

**BANDI, Miklos N.** [Baudy, Nicolas], La Symphonie diagonale de Vicking [sic] Eggeling. *Schémas*. Paris, 1927, no. 1, pp. 9–19.

**BEHNE, Adolf**, Der Film als Kunstwerk. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 27, 1921, no. 57, pp. 1116–1118.

**BEHNE, Adolf**, Vicking [sic] Eggeling †. In: *Die Welt am Abend*. Berlin, 23 May, 1925. (Reprinted in: *Kunst der Zeit. Zeitschrift für Kunst und Literatur*. Berlin, vol. 3, 1928, nos. 1/3, p. 32. Sonderheft: Zehn Jahre Novembergruppe.)

**BRINCK-E:SON, Birger**, Linjemusik på vita duken. "Konstruktiv film", ett intressant experiment av en svensk konstnär. *Filmjournalen*. Stockholm, vol. 5, 1923, no. 4, p. 50.

**DADAISTERNE**. In: *Politiken*. Copenhagen, 26 May, 1919, p. 11.

**DIEBOLD, Bernhard**, Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films. In: *Frankfurter Zeitung*, 2 Apr. 1921. (No. 242.)

**DIEBOLD, Bernhard**, Expressionismus und Kino. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 14, 15, and 16 Sept. 1916. (Nos. 1453, 1459, and 1466.)

**DOESBURG, Théo van**, Abstracte filmbeelding. *De Stijl*. Leyden, vol. 4, 1921, no. 5, pp. 71–75. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 54–56.)

**EGGELING, Viking**, Anteckningar. Ett urval av Viking Eggelings efterlämnade anteckningar tolkade till svenska från den tyska originaltexten av Louise O'Konor. *Konstrevy*. Stockholm, vol. 43, 1967, no. 4, pp. 145–146. (Corrections, see: nos. 5/6, p. 260.)

**EGGELING, Viking**, Aus dem Nachlass Viking Eggelings. Ed. Hans Richter. *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Berlin, 1926, no. 4, pp. 2–3.

**EGGELING, Viking**, Elvi fejtegetések a mozgóművészetről. *MA*. Vienna, vol. 6, 1921, no. 8, pp. 105–106.

**EGGELING, Viking**, Ur Viking Eggelings efterlämnade papper. In: *Apropå Eggeling*. Ed. K. G. Hultén. Stockholm, 1958, p. 18.

**FILM-MATINEE, 3. MAI 1925**. *Kunst der Zeit. Zeitschrift für Kunst und Literatur*. Berlin, vol. 3, 1928, nos. 1/3, p. 39. Sonderheft: Zehn Jahre Novembergruppe.

**HAUSMANN, Raoul**, PRÉsentismus. A fajnémet lélek puffkeiz-musa ellen. (Berlin.) *MA*. Vienna, vol. 7, 1922, no. 3, pp. 42–43. [First published in: *De Stijl* (PRÉsentismus. Gegen den Puffkeismus der deutschen Seele). Leyden, vol. 4, 1921, no. 9, pp. 136–143. — Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 110–114.]

**HAUSMANN, Raoul, & EGGELING, Viking**, Zweite präsentische Deklaration. Gerichtet an die internationalen Konstruktivisten. *MA*. Vienna, vol. 8, 1923, nos. 5/6, p. [5]. Deutsches Sonderheft.

**HILBERSEIMER, Ludwig**, Berlin: Grosse Ausstellung 1922. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 28, 1922, no. 59, p. 833.

**HILBERSEIMER, Ludwig**, Bewegungskunst. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 27, 1921, no. 56, pp. 467–468. [Draft for the author's articles in *Gegenstand ... and MA*.]

**HILBERSEIMER, Ludwig**, Bewegungskunst. *MA*. Vienna, vol. 8, 1923, nos. 5/6, pp. [13–14]. Deutsches Sonderheft. [The same article appeared in *Gegenstand ...*, 1922, (entitled "Dinamicheskaya ...").]

**HILBERSEIMER, Ludwig**, Dinamicheskaya zhivopis'. (Bespredmetnyi kinematograf.) *Gegenstand. Objet. Vesch*. Berlin, no. 3, May, 1922, pp. 17–19. (Signed: **Liudvig Gil'berseimer**.) [The same article appeared in *MA*, 1923, (entitled "Bewegungskunst").]

**HILBERSEIMER, Ludwig**, Eggeling †. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 31, 1925, no. 62, p. 517.

**HOOG, Michel**, Dada au Musée national d'art moderne. *La Revue du Louvre et des musées de France*. Paris, vol. 19, 1969, nos. 4/5, pp. 269–276.

**HUELSENBECK, Richard**, Aus: "En avant Dada". In his *Dada. Eine literarische Dokumentation*. Hamburg, Rowohlt, 1964, pp. 111–116.

**HUSZAR, V.**, Iets over die Farbenfibel van W. Ostwald. *De Stijl*. Leyden, vol. 1, 1918, no. 10, p. 113–118. (Reprinted in: *De Stijl*, 1, 1917–1920. Amsterdam, 1968, pp. 169–174.)

**THE INTERNATIONAL THEATRE EXPOSITION, NEW YORK 1926**. *The Little review*. New York, 1926, Winter issue, p. 78.

**JANCO, Marcel**, Schöpferischer Dada . . . In: Verkauf, W., ed., *Dada. Monograph of a movement . . .* Teufen, 1957, pp. 26–49.

**KÁLLAI, Ernst**, Konstruktivismus. *Jahrbuch der jungen Kunst*. Leipzig, vol. 5, 1924, pp. 374–384.

**KAWAN, B. G.**, Abstrakte Filmkunst. In: *Film-Kurier*. Berlin, 22 Nov. 1924, no. 276. 3. Beiblatt.

**EIN KÜNSTLER-MANIFEST**. (Signed: Arp, Baumann, Eggeling, Giacometti, Henning, Helbig, Janco, Morach, Richter.) [In: *Neue Zürcher Zeitung*, 1919.(?)]

**MARINETTI, Filippo Tommasi**, Le futurisme mondial. Manifeste à Paris. *Le Futurisme. Revue synthétique illustrée*. Milan, Jan. 1924, no. 9, pp. [1–3].

**MIES VAN DER ROHE, Ludwig**, [In commemoration of Viking Eggeling]. In: *Viking Eggeling 1880–1925*. (Exhibition catalogue.) Stockholm, Nationalmuseum, 1950, p. 11.

**MONTAGU, Ivor**, Film society: Notes on the 17th programme. *Close up*. London & Geneva, vol. 1, 1927, no. 6, p. 80.

**MORIN, Gösta**, Eggeling, Johan Andreas Christian Friedrich (Fredrik). In: *Svenskt biografiskt lexikon*. Stockholm, Bonnier, vol. 12, 1949, pp. 198–201.

**MUSIK** som inte hörs ... – men syns – på Nationalmuseum! *Filmjournalen*. Stockholm, vol. 32, 1950, no. 47, pp. 7, 27. (Unsigned.)

**NORLIND, Nils Peter**, Några anteckningar om mina musik- och sånglärare vid Lunds Katedralskola. In: *När vi gingo i Lunds Katedralskola. Minnen upptecknade av gamla lärjungar. Samlade och utgivna av Carl Sprinchorn*. Lund, Gleerupska universitetsbokhandeln, 1926, pp. 81–95. (Minnen från svenska läroverk. 1.)

**NYILATKOZAT**. [Declaration.] *Egység*. [Unity.] Berlin, no. 4, 1923, p. 15. (Signed: Ernő [Ernst] Kállai, Alfréd Kemény, László Moholy-Nagy, László Péri.)

**O'KONOR, Louise**, The film experiments of Viking Eggeling. *Cinema studies*. London, vol. 2, June 1966, no. 2, pp. 26–31. [Transl. from the Swedish by George Simpson.]

**O'KONOR, Louise**, Två filmpionjärer. In: *Dagens Nyheter*. Stockholm, 5 Apr. 1969, p. 3. [Concerns the film experiments of Walther Ruttmann and Viking Eggeling and Max Butting's score in the Svenska Filminstitutets dokumentationsavdelning, Stockholm, for Ruttmann's film *Lichtspiel Opus I*.]

**O'KONOR, Louise**, Viking Eggeling och bild-rullarna. *Konstrevy*. Stockholm, vol. 41, 1965, no. 6, pp. 190–194.

**O'KONOR, Louise**, Viking Eggelings filmexperiment. In: *Smal-film 64. Årsbok för amatör-, industri- och undervisningsfilm*. Stockholm, vol. 2, 1963, pp. 60–67.

**RICHTER, Hans**, Avant-garde film in Germany. In: *Experiment in the film*. Ed. Roger Manvell. London, 1949, pp. 219–233.

**RICHTER, Hans**, Erklärung vor dem Kongress der Internationale fortschrittlicher Künstler Düsseldorf. *De Stijl*. Leyden, vol. 5, 1922, no. 4, pp. 57–59. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 203–204.)

**RICHTER, Hans**, A history of the avantgarde. In: *Art in cinema*. Ed. Frank Stauffacher. San Francisco, 1947, pp. 6–21.

**RICHTER, Hans**, [In commemoration of Viking Eggeling]. In: *Viking Eggeling 1880–1925*. (Exhibition catalogue.) Stockholm, Nationalmuseum, 1950, pp. 9–10.

**RICHTER, Hans**, Om Viking Eggeling. In: *Apropå Eggeling*. Ed. K. G. Hultén. Stockholm, 1958, pp. 15–17.

**RICHTER, Hans**, Prinzipielles zur Bewegungskunst. *De Stijl*. Leyden, vol. 4, 1921, no. 7, pp. 109–112. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 81–82. – Also reprinted in: **Jaffé, H. L. C.**, *Mondrian und De Stijl*. Cologne, DuMont Schauberg, 1967, pp. 135–137.)

**RICHTER, Hans**, Die schlecht trainierte Seele. *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Berlin, 1924, no. 3, pp. 34–35.

**RICHTER, Hans**, Step by step. An account of the transition from painting to the first abstract films, 1919–1921. *Studies in the twentieth century*. Troy, N. Y., Fall 1968, no. 2, pp. 7–20.

**RICHTER, Hans**, Viking Eggeling †. *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Berlin, 1926, no. 4, pp. 14–16.

**RICHTER, Hans**, Von der statischen zur dynamischen Form. *Plastique*. Paris ..., 1937, no. 2, pp. 12–18. (Reprinted in: *Dada. Eine literarische Dokumentation*. Ed. Richard Huelsenbeck. Hamburg, Rowohlt, 1964, pp. 250–252.)

**RICHTLINIEN DER "NOVEMBERGRUPPE"** (Januar 1919). In: **Schmidt, Diether**, ed., *Manifeste Manifeste 1905–1933*. Dresden, Verlag der Kunst, 1965, p. 159. (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, gesammelt und hrsg. von Diether Schmidt. Bd 1.)

**SCHMIDT, Georg**, [In commemoration of Viking Eggeling]. In: *Viking Eggeling 1880–1925*. (Exhibition catalogue.) Stockholm, Nationalmuseum, 1950, pp. 12–15.

**SCHMIDT, Georg**, Viking Eggeling. *Konstrevy*. Stockholm, vol. 26, 1950, nos. 4/5, pp. 234–237. (Signed: **Georg Schmith**.)

[**SCHMIDT, Paul F.**], Eggeling †. *Der Cicerone*. Leipzig, vol. 17, 1925, p. 615. (Signed: **P. F. Sch.**)

**SCHMIDT, Paul F.**, Eggelings Kunstfilm. *Das Kunstblatt*. Berlin, vol. 8, 1924, p. 381.

**SCHNEIDER, Rudolf**, Formspiel durch Kino. In: *Frankfurter Zeitung*, 12 July, 1926, p. 1. (No. 511.)

**SEEMANN, Klaus-Dieter**, Der Versuch einer proletarischen Kulturrevolution in Russland 1917–1922. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. Neue Folge*. Munich & Wiesbaden, vol. 9, 1961, pp. 179–222.

**STERN, Lisbeth**, Film. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 32, 1926, no. 63, pp. 501–505.

**SZITTYA, Emil**, Paris am Anfang der neuen Kunst. *Das Kunstblatt*. Berlin, vol. 9, 1925, pp. 115–119.

**TZARA, Tristan**, Chronique zurichoise, 1915–1919. In: **Huelsenbeck, Richard**, ed., *Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung*. Berlin, Reiss, 1920, pp. 10–29. (Reprinted: New York, Something Else press, 1966.)

**TZARA, Tristan**, [In commemoration of Viking Eggeling]. In: *Viking Eggeling 1880–1925*. (Exhibition catalogue.) Stockholm, Nationalmuseum, 1950, p. 11.

**TZARA, Tristan**, Manifeste Dada 1918. *Dada*. Zurich, 1918, no. 3, pp. [1–3].

**WOLFRADT, Willi**, Der absolute Film. *Das Kunstblatt*. Berlin, vol. 9, 1925, pp. 187–188.

## Exhibition catalogues

**AMSTERDAM**, Stedelijk museum. *Bewogen – Beweging*. 10 maart–17 april 1961. In samenwerking met Moderna Museet, Stockholm. (Amsterdam, Gemeentemusea. Cat. 264.)

**AMSTERDAM**, Stedelijk museum. *Dada*. 23.12.58–2.2.59. (Cat. 199.)

**BASEL**, Kunsthalle. *Konkrete Kunst*. 18. März–16. April 1944.

**BASEL**, Kunsthalle. *Konstruktivisten*. Vom 16. Januar bis 14. Februar 1937.

**BASEL**, Kunstmuseum. *Zwanzig Jahre Emanuel Hoffmann-Stiftung 1933–1953*.

**BASEL**, Kunstmuseum. Öffentliche Kunstsammlung. Katalog. T. 3. *Vom Impressionismus bis zur Gegenwart*. 1961.

**BASEL**, Sammlung Oskar Müller-Widmann. *In memoriam Oskar Müller-Widmann 1887–1956*.

**BERLIN**, Akademie der Künste. *Hans Richter. Ein Leben für Bild und Film*. Vom 17. Oktober bis 16. November 1958.

**BERLIN**, [locality unknown]. *Sammlung Gabrielson, Göteborg. Erwerbungen 1922/23*. Mit Beiträgen von Adolf Behne, Ludwig Hilberseimer, S. Friedländer-Mynona. [1923]

**BERNE**, Gutekunst & Klipstein. *Graphik und Handzeichnungen moderner Meister aus verschiedenen schweizerischen und überseeischen Privatsammlungen*. 6.–7. Juni 1957. (Auktion 87.)

**BERNE**, Klipstein und Kornfeld. *Abstrakte und surrealistische Kunst aus Sammlung Dr. Robert Schnell*. 24. Mai 1962. (Auktion 107.)

**COPENHAGEN**, Galerie Tokanten. *Viking Eggeling*. 26. juli til 9. august 1951. Udstilling arrangeret af International eksperimentalfilm, København, i samarbejde med Hans Richter, New York.

**DÜSSELDORF**, Kunsthalle. *Dada. Dokumente einer Bewegung*. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. 5. September bis 19. Oktober 1958.

**FRANKFURT-am-MAIN**, Karmeliterkloster. *Dada. Dokumente einer Bewegung*. Herbst 1958. Stadt Frankfurt a. M. in Verbindung mit der Adolf u. Luisa Haeuser Stiftung für Kunst u. Kulturpflege.

**LUND**, Skånska konstmuseum. (Lunds Universitets konstmuseum.) *Konstnärsgilletts utställning Lundakonstnärer från äldre tid*. 24 september–8 oktober 1950.

**MUNICH**, Goethe-Institut. *Dada 1916–1966. Dokumente der Internationalen Dada-Bewegung*. Eine Ausstellung des Goethe-Instituts ... München. Zusammengestellt und kommentiert von Hans Richter. [1966]

**MÜNSTER**, Landesmuseum. *Wilhelm Morgner 1891–1917*. Westfälischer Kunstverein Münster 1967.

**PARIS**, Musée National d'Art Moderne. *Dada. Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum. Exposition commémorative du cinquantenaire*. 30 novembre 1966–30 janvier 1967. [Marked as no. 2 of *Cahiers de l'Association internationale pour l'étude de dada et du surréalisme*.]

**STOCKHOLM**, Moderna Museet. *Rörelse i konsten*. 17 maj–3 september 1961. (Moderna Museets utställningskatalog. [18])

**STOCKHOLM**, Nationalmuseum. *Viking Eggeling 1880–1925. Tecknare och filmkonstnär*. 27 oktober–19 november 1950. (Nationalmusei utställningskatalog nr 178. Red. av Carl Nordenfalk under medverkan av Hans Richter.)

**STOCKHOLM**, Svea-galleriet. *Tre linjer i svenskt måleri*. 1916–1966. [1966]

**STRASBOURG**, A l'Ancienne Douane. *L'art en Europe autour de 1918*. 8 mai–15 septembre 1968. (Sous les auspices du Conseil de l'Europe.) [Catalogue items on Eggeling's work, no. 53, are incorrect. Cf. no. 133 in the catalogue of this thesis.]

**ZÜRICH**, Helmhäus. *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung*. 8. Juni bis 14. August 1960.

**ZÜRICH**, Kunsthäus. *Dada. Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum. Exposition commémorative du cinquantenaire*. 8. Oktober bis 17. November 1966. [Marked as no. 2 of *Cahiers de l'Association internationale pour l'étude de dada et du surréalisme*.]

## Unprinted material

**BUTTING, Max**, Original score for Walther Ruttmann's film *Lichtspiel Opus I*, dated 1921. (Svenska Filminstitutets dokumentationsavdelning, Stockholm.) (Copy at, *inter alia*, Det Danske Filmmuseum, Copenhagen.)

**BUTTING, MAX**, Walther Ruttmann. [Manuscript in the Svenska Filminstitutets dokumentationsavdelning, Stockholm.]

(**EGGELING, Viking**), *V. Eggeling, Biographica*. [Correspondence and other material 1950–1952 concerning the Eggeling exhibition at the Nationalmuseum, Stockholm.] (Nationalmuseum, Arkivet. H 2 A 5 A 1.)

**LAWDER, Standish Dyer**, *Structuralism and movement in experimental film and modern art, 1896–1925. A dissertation presented to the Faculty of the Graduate school of Yale University in candidacy for the degree of doctor of philosophy*. New Haven, Conn., 1967.

**MARTIN, Ernst P.**, *Untersuchungsbericht und Gutachten i. S. Zeichnungen von Viking Eggeling*. Basel 1964. (Extract in: **O'Konor, Louise**, Viking Eggeling och bild-rullarna. *Konstrevy*. Stockholm, vol. 41, 1965, no. 6, pp. 190–194.) [Copies at the Kunstmuseum, Basel, and the Moderna Museet, Stockholm.]

**O'KONOR, Louise**, *Viking Eggeling 1880–1925. Licentiatavhandling framlagd för Konsthistoriska seminariet vid Stockholms Universitet den 28 april 1965*.

**STEINKE, Gerhardt Edward**, *The anarchistic, expressionistic and dadaistic phases in the life and work of Hugo Ball. A dissertation submitted to the Department of Germanic and Romanic languages . . . for the degree of doctor of philosophy in German*. Stanford University, Stanford, Calif., 1954.

## Correspondence

**BRANDI, Vera**  
– Nationalmuseum, Stockholm (Carl Nordenfalk). 1950.

**BUTTING, Max**  
– Filmhistoriska Samlingarna, Stockholm (Ernst Sulzbach). 1949.

**EGGELING, Marion**  
– Tzara, Tristan. Letter from Eggeling to Tzara, dated Ascona, 15 Jan. 1919. (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Fonds Tzara. TZR. C. 1278.)

**EGGELING, Viking**  
– Mastbaum, Gudrun & Hugo. Letter from Eggeling to the Mastbaums, dated Cassis, 5 Aug. 1914.  
– Oelrich, Sara. Letter from Eggeling to Oelrich, dated Milan, 15 Dec. 1902.  
– Tzara, Tristan. Letter from Eggeling to Tzara, dated Berlin, 10 Jan. 1925. (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Fonds Tzara. TZR. C. 1279.)

**KUNSTMUSEUM, BASEL** (Franz Meyer)  
– Moderna Museet, Stockholm (K. G. Hultén, L. O'Konor). 1963–1964.  
– Niemeyer-Soupault, Ré. 1963.  
– Richter, Hans. 1963.

**KUNSTMUSEUM, BASEL** (Georg Schmidt)  
– Nationalmuseum, Stockholm (Carl Nordenfalk). 1950.

**LANSEL, Luzio**

- Richter, Hans. Letter from Lansel to Richter, dated Leghorn, 18 July, 1950. [Copy in the archives of the Nationalmuseum, Stockholm.]

**LEYDA, Jay**

- Svenska Filminstitutets filmarkiv, Stockholm (Nils-Hugo Geber). (Leyda: 9 Dec. 1968; Geber: 21 Jan. 1969.)

**MASTBAUM, Gudrun**

- Eggeling, Viking. Letter from Mastbaum to Eggeling, dated Lisbon, 2 Dec. 1915.

**OELRICH, Sara**

- Oelrich, Detlef. Letter from S. to D. Oelrich, dated 10 June, 1907.

**O'KONOR, Louise**

- Baudy, Nicolas [Bandi, Miklos N.]. Letter from Baudy to O'Konor, dated Paris, 1 Nov. 1962.
- Bergman, Pär. Letter from Bergman to O'Konor, dated Sollentuna, 14 Dec. 1968.
- Boëthius, Nora. 1967–1969.
- Buchholz, Erich. 1967–1970.
- Graeff, Werner. 1963, 1968.
- Hammarskiöld, Elisabeth. 1960, 1963, 1967, 1968.
- Hausmann, Raoul. 1967–1970.
- Holtschmit, Gunnvor. 1967–1968.
- Janco, Marcel. 1967–1969.
- Kestner-Museum, Hanover. Letter from the museum to O'Konor, dated Hanover, 11 Dec. 1969.
- Kunstmuseum, Basel (Franz Meyer, Hanspeter Landolt, Inge Dürst-Bannier). 1963–1970.
- Lawder, Standish D. 1966–1968. (Lawder: 8 Dec. 1966, 10 Feb. 1968; O'Konor: 19 Dec. 1966, 14 & 19 Feb., 8 May, 1968.) [Copies in the Yale University Art Gallery and at the Moderna Museet, Stockholm.]
- Martin, Ernst P. 1963–1968, 1970.
- Mastbaum, Gertrud. 1970.
- Montagu, Ivor. Letter from Montagu to O'Konor dated 23 Feb. 1966.
- Niemeyer-Soupault, Ré. 1962–1963, 1969–1970.
- Olson, Axel. Letter from Olson to O'Konor dated Halmstad, 26 Apr. 1960.
- Richter, Hans. 1960–1963.
- Schupp, Ingrid. 1963–1968.
- Svenska Kyrkan, Paris. Letter from Svenska Kyrkan to O'Konor dated Paris, 2 May, 1960.
- Yale University Art Gallery, New Haven, USA (George H. Hamilton, Andrew C. Ritchie, Egbert Haverkamp-Begemann). 1963–1969.

**RICHTER, Hans**

- Moderna Museet, Stockholm (K. G. Hultén). 1959–1965.
- Nationalmuseum, Stockholm (Carl Nordenfalk). 1950–1952, 1963–1965.
- Niemeyer-Soupault, Ré. 1962.

**VELLEMAN, Anton**

- Richter, Hans. Letter from Velleman to Richter, dated Geneva, 11 July, 1950. [Copy in the archives of the Nationalmuseum, Stockholm.]

## Miscellaneous material

**BUCHHOLZ, Erich**, Viking Eggeling. [Personal recollections, dated Berlin, 6 June, 1970, to L. O'K.]

(**EGGELING, Johann Andreas Christian Friedrich**), *Auszug aus dem Geburts- und Taufregister, Ohlendorf, Jahrgang 1822*, concerning J. A. C. F. Eggeling.

**(EGGELING, släkten)**

Church archives, Landsarkivet, Gothenburg.

**(EGGELING, släkten)**

Church archives, Landsarkivet, Lund.

**(EGGELING, släkten)**

Church archives, Parish office, Lunds Domkyrkoförsamling, Lund.

(**EGGELING, Viking**), *Hälsointyg* (health certificate) in respect of Hellmuth Wiking Fredrik Eggeling, issued by the Högre Allmänna Läroverket, Lund, 21 Jan. 1890. [Original at the Katedralskolan, Lund.]

(**EGGELING, Viking**), Membership card of *Das neue Leben* for V. Eggeling, issued at Basel, 26 Mar. 1919. [Original at the Kunstmuseum, Basel.]

(**EGGELING, Viking**), *Permis de séjour no 84762* concerning Eggeling Hellmuth Viking, issued in Geneva in October 1915 for the period until 1 Oct. 1916 and renewed on 10 Nov. 1916 for the period until 1 Oct. 1917. [Original at the Kunstmuseum, Basel.]

(**EGGELING, Viking**), *Sterbeurkunde Nr. 402/1925*, concerning Helmut Viking Fredrik Eggeling. [Original at the Standesamt, Berlin-Schöneberg.]

(**EGGELINGS MUSIKHANDEL, Lund**), *Länsstyrelsen, Malmöhus län. Landskansliet. Utdrag ur handelsregister för enskilda näringsidkare och handelsbolag för staden Lund. Akt nr 250/1888, 48/1895, 54/1915, 55/1915, 7/1945, 77/1945, 109/1955, 50/1956, 74/1958.*

**HAUSMANN, Raoul**, Mémoire sur Viking Eggeling. [Personal recollections, dated Limoges, 2 Apr. 1967, to L. O'K.]

**JANCO, Marcel**, Viking Eggeling. [Personal recollections, dated Tel Aviv, 14 Dec. 1967, to L. O'K.]

**RUTTMANN, WALTHER**, *Lichtspiel Opus I. Musik von Max Butting. Uraufführung*. [Berlin], *Marmorhaus, Kurfürstendamm 236, 27. April 1921*. [Programme of first performance.] Svenska Filminstitutets dokumentationsavdelning, Stockholm.

# GENERAL REFERENCES

## Books

**ADRIAN-NILSSON, Gösta**, *Kandinsky*. 2nd ed. Stockholm, Gummesons konsthandel, 1916. (8 pp.) [Suppl. to exhibition catalogue.]

**ADRIAN-NILSSON, Gösta**, *Den gudomliga geometrien. En uppsats om konst*. Stockholm, Wahledow, 1922.

**AGEL, Henri**, *Esthétique du cinéma*. 3me éd. Paris, Presses universitaires de France, 1962. (Que sais-je? Le point des connaissances actuelles. 751.)

**ALBERTI, Walter**, *Il cinema di animazione, 1832–1956*. Turin, Edizioni Radio italiana, 1957.

**ANDERSEN, Troels**, *Moderne russisk kunst. 1910–1930*. Copenhagen, Borgen, 1967. (Borgens billigbøger. 72.)

**APOLLINAIRE, Guillaume**, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Paris, Figuière, 1913. (Tous les arts. Collection publ. sous la direction de Guillaume Apollinaire.)

**ARNHEIM, Rudolf**, *Film als Kunst*. Berlin, Rowohlt, 1932.

**ARNHEIM, Rudolf**, *Film as art*. Berkeley & Los Angeles, University of California press, 1967.

**ARP, Hans**, *On my way. Poetry and essays 1912 ... 1947*. New York, Wittenborn, Schultz, 1948. (The documents of modern art. 6.)

**ARP, Hans**, *Unsern täglichen Traum ... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*. Zurich, Verlag der Arche, 1955.

**L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE**. Vol. 2. [Essays by] Léon-Pierre Quint, Germaine Dulac, Lionel Landry, Abel Gance. Paris, Alcan, 1927.

**L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE**. Vol. 4. [Essays by] Marcel L'Herbier, Léon Moussinac, André Levinson, Albert Valentin. Paris, Alcan, 1927.

**BAGIER, Guido**, *Der kommende Film. Eine Abrechnung und eine Hoffnung. Was war? Was ist? Was wird?* Stuttgart, Berlin & Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1928.

**BALÁZS, Béla**, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Vienna & Leipzig, Deutsch-österreichischer Verlag, 1924.

**BALL, Hugo**, *Flametti oder vom Dandysmus der Armen. Roman*. Berlin, Reiss, 1918.

**BALL-HENNINGS, Emmy**, *Ruf und Echo. Mein Leben mit Hugo Ball*. Einsiedeln, Zurich & Cologne, Benziger, 1953.

**BARDÈCHE, Maurice, & BRASILLACH, Robert**, *Histoire du cinéma*. Paris, Denoël et Steele, 1935. – *The history of motion pictures*. Transl. and ed. by Iris Barry. New York, Norton & Museum of Modern Art, 1938.

**BARR, Alfred H., jr.**, *Cubism and abstract art*. New York, Museum of Modern Art, 1936. (Reprinted: New York, Arno press, 1966.)

**BARR, Alfred H., jr., ed.**, *Fantastic art, dada, surrealism*. Essays by Georges Hugnet. 3rd ed. New York, Museum of Modern Art, 1947. (Recording and explaining the exhibition, New York, Museum of Modern Art, Dec. 1936 – Jan. 1937.)

**BAUMGARTH, Christa**, *Geschichte des Futurismus*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1966. (Rowohlts deutsche Enzyklopädie. 248/249.)

**BAYER, Herbert, ed.**, *Bauhaus, 1919–1928*. Ed. by Herbert Bayer, Walter Gropius & Ise Gropius. Boston, Branford, 1959. (Cover title: Bauhaus, Weimar, 1919–1925; Dessau, 1925–1928.)

**BAZIN, André**, *Qu'est-ce que le cinéma?* Vols. 1–4. Paris, Éditions du Cerf, 1958–1962. (Collection 7e art.)

**BEHNE, Adolf**, *Die Wiederkehr der Kunst*. Munich, Wolff, 1920.

**BERGMAN, Gösta M.**, *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925*. Stockholm, Bonnier, 1966.

**BERNARD, Émile**, *Souvenirs sur Paul Cézanne. Une conversation avec Cézanne*. Paris, Michel, 1925/26.

**BIHALJI-MERIN, Oto**, *Ende der Kunst im Zeitalter der Wissenschaft?* Stuttgart, Berlin, Cologne & Mainz, Kohlhammer, 1969.

**BØGER OM FILM**. *Fortegnelse over bøgerne i Det Danske Filmmuseums bibliotek*. Copenhagen, Det Danske Filmmuseum, 1961.

**BROCKHAUS-ENZYKLOPÄDIE** in zwanzig Bänden. 17., völlig neubearb. Aufl. des Grossen Brockhaus. Vols. 1–9. Wiesbaden, Brockhaus, 1966–70.

**BUCHHOLZ, Erich**, *Die grosse Zäsur*. Berlin [1955]. (10 pp.)

**BUSONI, Ferruccio**, *Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des "Doktor Faust"*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926.

**CANUDO, Ricciotto**, *L'usine aux images*. Paris, Pascal, 1926.

**CAUMAN, Samuel**, *Das lebende Museum. Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museums-Direktors: Alexander Dörner*. Hanover, Fackelträger-Verlag, 1960.

**CÉZANNE, Paul**, *Correspondance*. Recueillie, annotée et préfacée par John Rewald. Paris, Grasset, 1937.

**CHAGALL, Marc**, *Ma vie*. Paris, Stock, 1931.

**CHIPP, Herschel B., ed.**, *Theories of modern art. A source book by artists and critics*. Contributions by Peter Selz and Joshua C. Taylor. Berkeley & Los Angeles, University of California press, 1968.

**CLAIR, René**, *Entr'acte*. A cura di Glauco Viazzi. Milan, Poligono, 1945. (Biblioteca cinematografica. Ser. 2. Sceneggiatura. 1.)

**CLAUS, Jürgen**, *Kunst heute. Personen. Analysen. Dokumente*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1965. (Rowohlts deutsche Enzyklopädie. Nr 238/239.)

**CLOUGH, Rosa Trillo**, *Futurism: the story of a modern art movement, a new appraisal*. New York, Philosophical library, 1961.

**COHEN-SÉAT, Gilbert**, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaires de filmologie*. Nouv. éd. Paris, Presses universitaires de France, 1958. (Bibliothèque de philosophie contemporaine.)

**COLLIN, Philippe, & WYN, Michel**, *Le cinéma d'animation dans le monde*. Paris, Institut des Hautes Études Cinématographiques, 1956.

**DELEVOY, Robert L.**, *Léger. Étude biographique et critique*. Geneva, Skira, 1962. (Le goût de notre temps. Vol. 38.)

- DOESBURG, Theo van**, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*. Munich, Langen, [1925]. (Bauhausbücher. Ser. 1:6.)
- DOMBURG, Adrianus J. P. van**, *Walt[h]er Ruttmann en het beginsel*. Purmerend, Muusses, [1956]. (Cinegrafia. D. 1.)
- DRUDI GAMBILLO, Maria**, ed., *Archivi del futurismo*. Raccolti e ordinati da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori. 2 vols. Rome, De Luca, 1958–1962. (Archivi dell'arte contemporanea.)
- EGGER, Eugen**, *Hugo Ball. Ein Weg aus dem Chaos*. Olten, Walter, 1951. (Kämpfer und Gestalter. Bd 11.)
- EHRENBURG, Ilya**, *Men, years, life. – 2. First years of revolution 1918–1921. 3. Truce. 1921–1933*. London, Macgibbon & Kee, 1962–1963.
- EINSTEIN, Carl**, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin, Propyläen-Verlag, 1926. (Propyläen-Kunstgeschichte. 16.)
- EISENSTEIN, Sergei**, *Film essays with a lecture*. Ed. by Jay Leyda. London, Dobson, 1968.
- EISENSTEIN, Sergei**, *Film form. Essays in film theory. – The film sense*. Ed. and transl. by Jay Leyda. New York, Meridian books, 1957. (Reprinted from two different vols., *Film form*, 1949, and the new rev. ed., 1947, of *The film sense*.)
- EISNER, Lotte H.**, *Dämonische Leinwand. Die Blütezeit des deutschen Films*. Wiesbaden – Biebrich, Feldt, 1955. (Der neue Film.)
- ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO**. 11 vols. Rome, Le maschere, Unione editoriale, 1954–1968.
- FAURE, Élie**, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*. Nouv. éd., revue et augm. Paris, Gonthier, 1963. (Bibliothèque Médiations.)
- THE FILM INDEX**. A bibliography. Vol. 1. The film as art. New York, Museum of Modern Art Film Library & Wilson, 1941.
- FLAKE, Otto**, *Ja und nein. Roman*. Berlin, Fischer, 1920.
- FRAENKEL, Heinrich**, *Unsterblicher Film. Die grosse Chronik. Vom ersten Ton bis zur farbigen Breitwand*. Bildteil von Wilhelm Winckel. Munich, Kindler, 1957.
- FRAENKEL, Heinrich**, *Unsterblicher Film. Die grosse Chronik. Von der Laterna magica bis zum Tonfilm*. Bildteil von Wilhelm Winckel. Munich, Kindler, 1956.
- (**GABO, Naum**), *Gabo. Constructions, sculpture, paintings, drawings, engravings*. With introductory essays by Herbert Read and Leslie Martin. London, Lund Humphries, 1957.
- GIEDION-WELCKER, Carola**, *Poètes à l'écart. Anthologie der Abseitigen*. Bern-Bümpliz, Benteli, 1946.
- GLEIZES, Albert, & METZINGER, Jean**, *Du "cubisme"*. 6me éd. Paris, Figuière, 1912.
- GRAY, Camilla**, *The great experiment: Russian art, 1863–1922*. New York, Abrams; London, Thames & Hudson, 1962.
- GREGOR, Ulrich, & PATALAS, Enno**, *Geschichte des Films*. Gütersloh, Mohn, 1962.
- GREGOR, Ulrich, & PATALAS, Enno**, *Geschichte des modernen Films*. Gütersloh, Mohn, 1965.
- GROHMANN, Will**, *Wassily Kandinsky. Life and work*. New York, Abrams, 1958.
- DER GROSSE BROCKHAUS**. 16., völlig Neubearb. Aufl. in zwölf Bänden. 1–12 + Atlas. Wiesbaden, Brockhaus, 1952–60.
- GROSZ, George**, *Ein kleines Ja und ein grosses Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*. Hamburg, Rowohlt, 1955.
- HAFTMANN, Werner**, *Malerei im 20. Jahrhundert*. Munich, Prestel-Verlag, 1954.
- HALAS, John**, *The technique of film animation*. Written and compiled by John Halas and Roger Manvell. London & New York, Focal press, 1959.
- HAUSMANN, Raoul**, *Hurrah! Hurrah! Hurrah! 12 Satiren*. Berlin, Malik-Verlag, 1921.
- HAUSMANN, Raoul, & SCHWITTERS, Kurt**, *Pin*. London, Gaberbocchus, 1962.
- HENRY, Daniel**, [Kahnweiler, Daniel-Henry], *Der Weg zum Kubismus*. Munich, Delphin-Verlag, 1920.
- HERZFELDE, Wieland**, *John Heartfield. Leben und Werk. Dargestellt von seinem Bruder*. Dresden, Verlag der Kunst, 1962.
- HILAIRE, Georges**, *Derain*. Geneva, Cailler, 1959. (Les grandes monographies. 7.)
- HOFMANN, Werner**, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart, Kröner, 1966. (Kröners Taschenausgabe. Bd 355.)
- HÖSCH, Rudolf**, *Kabarett von gestern; nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen. Band I: 1900–1933*. Berlin, Henschelverlag, 1969.
- HUELSENBECK, Richard**, *Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus*. Wiesbaden, Limes-Verlag, 1957.
- HUYGHE, René**, *Histoire de l'art contemporain. La peinture*. Paris, Alcan, 1935.
- JAFFÉ, Hans Ludwig C.**, *Mondrian und De Stijl*. Cologne, DuMont Schauberg, 1967. (DuMont Dokumente. R. 2. Texte und Perspektiven.)
- JANIS, Harriet, & BLESCH, Rudi**, *Collage. Personalities, concepts, techniques*. Philadelphia & New York, Chilton, 1962. (Arts and crafts series.)
- JEANNE, René, & FORD, Charles**, *Histoire encyclopédique du cinéma*. 5 vols. Paris, Laffont, 1947–1962.
- JOSEPHSON, Matthew**, *Life among the surrealists. A memoir*. New York, Holt, Rinehart & Winston, 1962.
- KANDINSKY, Wassily**, *Essays über Kunst und Künstler*. Hrsg. und kommentiert von Max Bill. Stuttgart, Hatje, 1955.
- KANDINSKY, Wassily**, *Om konstnären*. Stockholm, Gumme-sons konsthandels förlag, 1916. (29 pp.)
- KANDINSKY, Wassily**, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. 2. Aufl. Munich, Langen, 1928. (Bauhausbücher. 9.)
- KLEE, Paul**, *Das bildnerische Denken*. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Hrsg. und bearb. von J. Spiller. Basel & Stuttgart, Schwabe, 1956.
- KLEE, Paul**, *Pädagogisches Skizzenbuch*. 2. Aufl. Munich, Langen, 1928. (Bauhausbücher. 2.)
- KLEE, Paul**, *Tagebücher Paul Klee 1898–1918*. Hrsg. und eingeleitet von Felix Klee. Cologne, DuMont Schauberg, 1957.
- KLEE, Paul**, *Über die moderne Kunst*. Bern-Bümpliz, Benteli, 1945.

- KNIGHT, Arthur**, *The liveliest art. A panoramic history of the movies*. New York & Toronto, The New American library, 1957. (A Mentor book. MQ 824.)
- KRACAUER, Siegfried**, *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*. Princeton, N. J., Princeton University press, 1947.
- KRACAUER, Siegfried**, *Nature of film. The redemption of physical reality*. London, Dobson, 1961.
- KYROU, Ado**, *Le surréalisme au cinéma*. Éd. mise à jour. Paris, Le Terrain vague, 1963.
- LAPIERRE, Marcel**, *Les cent visages du cinéma*. Paris, Grasset, 1948.
- LÁSZLÓ, Alexander**, *Die Farblichtmusik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1925.
- LAWSON, John Howard**, *Film: the creative process. The search for an audio-visual language and structure*. New York, Hill & Wang, 1964.
- LÉGER, Fernand**, *Fonctions de la peinture*. Paris, Gonthier, 1965. (Bibliothèque Médiations. 35.)
- LEXIKON FÖR KONST. Bildkonst. Arkitektur. Konsthantverk. Konstindustri**. 3 vols. Stockholm, Nordiska uppslagsböcker, 1957–1960.
- LEYDA, Jay**, *Films beget films*. London, Allen & Unwin, 1964.
- LHERMINIER, Pierre**, *L'art du cinéma*. Paris, Seghers, 1960.
- LINDE, Ulf**, *Marcel Duchamp*. Stockholm, Galerie Burén, 1963.
- LO DUCA, Joseph M.**, *Le dessin animé. Histoire, esthétique, technique*. Paris, Prisma, 1948.
- LUNACHARSKII, Anatolii Vasil'evich**, (Lunatscharski, Anatoli), *Die Revolution und die Kunst. Essays, Reden, Notizen*. Ausgewählt und aus dem Russischen übersetzt von Franz Leschnitzer. Dresden, Verlag der Kunst, 1962. (Fundus-Bücher. 6.)
- MA, Kassák**. Basel, Panderma Carl Laszlo, 1968.
- MALEVICH, Kasimir**, *Essays on art 1915–1933*. Ed. by Troels Andersen. 2 vols. Copenhagen, Borgen, 1968.
- MALEVICH, Kasimir**, (Malévic, K.), *Om nye systemer i kunsten. Skrifter 1915–1922*. Ved Troels Andersen. Copenhagen, Kunst og kultur, 1963.
- MALRAUX, André**, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Paris, Gallimard, 1946.
- MANVELL, Roger**, *The animated film*. With pictures from the film 'Animal Farm' by Halas & Batchelor. London, Sylvan press, 1954.
- MEHRING, Walter**, *Berlin Dada. Eine Chronik mit Photos und Dokumenten*. Zurich, Verlag der Arche, 1959.
- MEHRING, Walter**, *Die verlorene Bibliothek. Autobiographie einer Kultur*. Hamburg, Rowohlt, 1952.
- MITRY, Jean**, *Esthétique et psychologie du cinéma*. – 1. *Les structures*. 2. *Les formes*. Paris, Éditions universitaires, 1963–1965. (Collection Encyclopédie universitaire.)
- MOHOLY-NAGY, László**, *The new vision* (1928; 4th rev. ed. 1947) and *Abstract of an artist*. New York, Wittenborn, (1947), 1955. (The documents of modern art. 3.)
- MONDRIAN, Piet**, *Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe beelding*. Munich, Langen, [1925]. (Bauhausbücher. Ser. 1:5.)
- MUCHE, Georg**, *Blickpunkt: Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart*. Munich, Langen & Müller, 1961.
- NADEAU, Maurice**, *Histoire du surréalisme, suivie de documents surréalistes*. Paris, Seuil, 1964.
- NEMESKÜRTY, István**, *Word and image. History of the Hungarian cinema*. Budapest, Corvina, 1968.
- NILSEN, Vladimir**, *The cinema as a graphic art. (On a theory of representation in the cinema.)* With an appreciation by S.M. Eisenstein. With editorial advice from Ivor Montagu. London, Newnes, [1937].
- NIZHNII, Vladimir B.** (Nizhny, Vladimir), *Lessons with Eisenstein*. Transl. and ed. by Ivor Montagu and Jay Leyda. London, Allen & Unwin, 1962.
- OZENFANT, Amédée, & LE CORBUSIER, Charles Édouard**, *La peinture moderne*. Paris, Crès, 1925. (Collection de l'Esprit nouveau.) (Above title: Ozenfant & Jeanneret.)
- PAUL, Eden, & PAUL, Cedar**, *Proletcult (proletarian culture)*. New York, Seltzer, 1921.
- PAULI, Georg**, *I Paris, nya konstens källa. Anteckningar ur dagböcker och brev*. Stockholm, Bonnier, 1915.
- PETERSEN, Vilhelm Bjerke**, *Konkret konst*. Stockholm, Rabén & Sjögren, 1956.
- PEVSNER, Alexei**, *A biographical sketch of my brothers, Naum Gabo and Antoine Pevsner*. Amsterdam, Augustin & Schoonman, 1964.
- (**PEVSNER, Antoine**), *Antoine Pevsner*. Tribute by a friend, by Pierre Peissi. Antoine Pevsner's spatial imagination, by Carola Giedion-Welcker. Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1961. (The sculpture of the twentieth century.)
- POENSGEN, Georg, & ZAHN, Leopold**, *Abstrakte Kunst. Eine Weltsprache*. Mit einem Beitrag von Werner Hofmann: Quellen zur abstrakten Kunst. Baden-Baden, Klein, 1958.
- PONCET, Marie-Thérèse**, *L'esthétique du dessin animé*. Paris, Nizet, 1952.
- POPPER, Frank**, *Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*. Saverne, Gauthier-Villars, 1967.
- PROSENC, Miklavz**, *Die Dadaisten in Zürich*. Bonn, Bouvier, 1967. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Bd 42.)
- RAABE, Paul**, ed., *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen. Olten & Freiburg i. Br., Walter, 1965. (Walter-Texte und Dokumente zur Literatur des Expressionismus.)
- RAABE, Paul**, ed., *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910–1921*. Stuttgart, Metzler, 1964. (His *Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte*. Vol. 1.)
- RABÉN & SJÖGRENS LEXIKON ÖVER MODERN SKANDINAVISK KONST**. Stockholm, 1958.
- RAY, Man**, *Self portrait*. London, Deutsch, 1963.

- RENAN, Sheldon**, *An introduction to the American underground film*. New York, Dutton, 1967. (A Dutton paperback.)
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges**, *Déjà jadis, ou Du mouvement Dada à l'espace abstrait*. Paris, Julliard, Sequana, 1958. (Collection Lettres nouvelles.)
- RICHTER, Hans**, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*. Unter Mitarbeit von Werner Gräff. Berlin, Reckendorf, 1929.
- RICHTER, Hans**, *Hans Richter*. Einführung von Herbert Read. Autobiographischer Text des Künstlers. Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1965. (Kunst des 20. Jahrhunderts.)
- RICHTER, Horst**, *El Lissitzky. Sieg über die Sonne. Zur Kunst des Konstruktivismus*. Cologne, Galerie Czwiklitzer, 1958.
- RICKEY, George**, *Constructivism. Origins and evolution*. New York, Braziller, 1967. (Bibliography by Bernard Karpel.)
- RIMINGTON, A. Wallace**, *Colour-music, the art of mobile colour*. London, Hutchinson, 1912.
- ROH, Franz**, *"Entartete" Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich*. Hanover, Fackelträger-Verlag, 1962.
- LE RÔLE INTELLECTUEL DU CINÉMA**. [Essays by] Rudolf Arnheim, Alexandre Arnoux, Alberto Consiglio, Élie Faure, Umberto Barbaro, Alberto Cavalcanti, Walt Disney, Boris V. Morkovin, Georg Wilhelm Pabst, Paul Rotha, Marcel Aboucaya, Fayette Ward Allport. Paris, Société des Nations, Institut international de coopération intellectuelle, 1937. (Cahiers. 3.)
- ROTHA, Paul**, *The film till now. A survey of the cinema*. London, Cape, 1930.
- RUBIN, William S.**, *Dada and surrealist art*. New York, Abrams, 1969.
- SADOUL, Georges**, *Dictionnaire des cinéastes*. Paris, Seuil, 1965. (Collections Microcosme. 4.)
- SADOUL, Georges**, *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*. 6me éd. revue et augm. Paris, Flammarion, 1961.
- SADOUL, Georges**, *Histoire générale du cinéma*. Vols. 1–3, 6:1. Paris, Denoël, 1946–1954.
- SANOUILLET, Michel**, *Dada à Paris*. [Diss.] Paris, Pauvert, 1965.
- SCHIFFERLI, Peter**, ed., *Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer*. In Zusammenarbeit mit Hans Arp, Richard Huelsenbeck und Tristan Tzara. Zurich, Verlag der Arche, 1957.
- SCHIFFERLI, Peter**, ed., *Das war Dada. Dichtungen und Dokumente*. Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963. (dtv-Taschenbücher. Sonderreihe. 18.)
- SCHLEMMER, Oskar, MOHOLY-NAGY, László, & MOLNÁR, Farkas**, *Die Bühne im Bauhaus*. Munich, Langen, 1925. (Bauhausbücher. Ser. 1:4.) – Faksimile-Nachdruck nach der Ausg. von 1925. Mainz & Berlin, Kupferberg, 1965. (Neue Bauhausbücher.)
- SCHMALENBACH, Werner**, *Kurt Schwitters*. Cologne, DuMont Schauberg, 1967.
- SCHMIDT, Diether**, *Bauhaus. Weimar 1919 bis 1925. Dessau 1925 bis 1932. Berlin 1932 bis 1933*. Dresden, Verlag der Kunst, 1966.
- SCHMIDT, Diether**, ed., *In letzter Stunde, 1933–1945*. Dresden, Verlag der Kunst, 1964. (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, gesammelt und hrsg. von Diether Schmidt. Bd 2.) (Fundus-Bücher. 10/11.)
- SCHMIDT, Georg, SCHMALENBACH, Werner, & BÄCHLIN, Peter**, *Der Film. Wirtschaftlich, gesellschaftlich, künstlerisch*. Hrsg. vom Schweizerischen Filmarchiv, Basel. Basel, Holbein-Verlag, 1947.
- SCHMIDT, Paul F.**, *Geschichte der modernen Malerei*. 5. Aufl. Stuttgart, Kohlhammer, 1954.
- SCHMIDT, Paul F.**, *Die Kunst der Gegenwart*. Potsdam, Athenaion, 1926. (Sechs Bücher der Kunst. 6.)
- SCHREYER, Lothar**, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild?* Munich, Langen & Müller, 1956.
- SCHWARZ, Arturo**, *The complete works of Marcel Duchamp*. New York, Abrams, 1969.
- SCRIVO, Luigi**, *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*. Rome, Bulzoni, 1968.
- SEUPHOR, Michel**, *L'art abstrait. Ses origines, ses premiers maîtres*. Nouv. éd. Paris, Maeght, 1950.
- SEUPHOR, Michel**, *Dictionnaire de la peinture abstraite*. Paris, Hazan, 1956.
- SHATTUCK, Roger**, *The banquet years. The arts in France, 1885–1918. Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire*. London, Faber, 1959. (Anchor books.)
- SKRJABIN, Alexander**, *Prometheische Phantasien*. Übersetzt und eingeleitet von Oskar von Riesemann. Stuttgart & Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1924.
- SOUPAULT, Philippe**, *Henri Rousseau le Douanier*. Geneva, Skira, 1948.
- SOURIAU, Étienne**, ed., *L'univers filmique*. Paris, Flammarion, 1953. (Bibliothèque d'esthétique.)
- SPOTTISWOODE, Raymond**, *A grammar of the film. An analysis of film technique*. Berkeley & Los Angeles, University of California press, 1962.
- STEINITZ, Kate T.**, *Kurt Schwitters. Erinnerungen aus den Jahren 1918–1930*. Zurich, Verlag der Arche, 1963.
- STELZER, Otto**, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder*. Munich, Piper, 1964.
- STEPHENSON, Ralph, & DEBRIX, Jean R.**, *The cinema as art*. Rev. ed. Harmondsworth, Penguin books, 1969. (A 677.)
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, Ferruccio Busoni**, *Zeittafel eines Europäers*. Zurich & Freiburg i. Br., Atlantis-Verlag, 1967.
- SYDOW, Eckart von**, *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei*. Berlin, Furche-Verlag, 1920. (Furche-Kunstgaben. Veröffentlichung. 2.)
- TROTZKI, Leo**, *Literatur und Revolution*. Nach der russischen Erstausgabe von 1924 übersetzt von Eugen Schaefer und Hans von Riesen. Berlin, Gerhardt, 1968.
- UMANSKI, Konstantin**, *Neue Kunst in Russland 1914–1919*. Potsdam, Kiepenheuer; Munich, Goltz, 1920.
- VALLIER, Dora**, *L'art abstrait*. Paris, Le Livre de poche, 1967.



**VALLIER, Dora**, *Rousseau*. Paris, Flammarion, 1961. (Collection Grandes monographies illustrées. Sér. 1.)

**VINCENT, Carl**, ed., *Bibliografia generale del cinema. Bibliographie générale du cinéma. General bibliography of motion pictures*. A cura di Carl Vincent, Riccardo Redi e Franco Venturini. Rome, Ateneo, 1953. (Collana di studi cinematografici di Bianco e Nero.)

**VOLLMER, Hans**, ed., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts*. Vols. 1–6. Leipzig, Seemann, 1953–1962.

**WALDEN, Herwarth**, *Die neue Malerei*. Berlin, Verlag der Sturm, 1919.

**WALDEN, Nell, & SCHREYER, Lothar**, ed., *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*. Baden-Baden, Klein, 1954.

**WEINBERG, Herman G.**, *An index to the creative work of Hans Richter*. Publ. by Film Culture magazine, New York, 1957. [8 pp.] (Revised to date from the original edition published in 1946 by the British Film Institute as no. 6 in the Index series.)

**WEISS, Peter**, *Avantgardefilm*. Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1956. (Svenskt filmbibliotek. 7.)

**WESCHER, Herta**, *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*. Cologne, DuMont Schauberg, 1968.

**WESTHEIM, Paul**, ed., *Künstlerbekenntnisse. Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler*. Gesammelt und hrsg. von Paul Westheim. Berlin, Propyläen-Verlag, 1925.

**WILSON, Edmund**, *Axel's castle. A study in the imaginative literature of 1870–1930*. New York & London, Scribner's, 1936. (Appendix: Memoirs of dadaism. By Tristan Tzara.)

**WORTZELIUS, Hugo, & LARSSON, Nils**, ed., *Filmboken. En bok om film och filmskapare*. 2 vols. Uppsala, Orbis, 1951–1957.

**WULF, Joseph**, ed., *Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Gütersloh, Mohn, 1963.

**WULF, Joseph**, ed., *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Gütersloh, Mohn, 1964. (Kunst und Kultur im Dritten Reich. Vol. 4.)

**ZGLINICKI, Friedrich von**, *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*. Berlin, Rembrandt-Verlag, 1956.

## Periodicals

**DIE AKTION**. Ed. Franz Pfemfert. Vols. 1–8. Berlin, 1911–1918.

**CAHIERS DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE POUR L'ÉTUDE DE DADA ET DU SURREALISME**. Nos. 1–2. Paris, 1966–1968.

**CLUB DADA**. Ed. Richard Huelsenbeck, Franz Jung, & Raoul Hausmann. Berlin, 1918. [One issue.]

**DER DADA**. Ed. Raoul Hausmann. Nos. 1–3. Berlin, 1919–1920.

**DADACO**. Dadaistischer Weltatlas. Munich, Wolff, 1920.

**IMAGE**. Cineplastics (experimental abstract film). Cambridge, October, 1965. [Special issue.]

**MÉCANO**. Ed. Theo van Doesburg. No. 1 (Bleu), no. 2 (Jaune) no. 3 (Rouge), nos. 4/5 (Blanc). Leyden, 1922–1923.

**PRISMA**. Ed. by Sonja Henie – Niels Onstad Foundations. Oslo, vol. 2, 1969, nos. 2/3.

**RONGWRONG**. Ed. Marcel Duchamp. New York, 1917. [One issue.]

**LES SOIRÉES DE PARIS**. No. spécial. Consacré au peintre Henri Rousseau le Douanier. Paris, vol. 3, 15 Jan. [1914]. [On cover: 1913.]

**391**. Ed. Francis Picabia. Nos. 1–19. Barcelona, New York, Zurich, Paris, 1917–1924.

## Articles

**ANDERSEN, Troels**, Anteckningar om Tatlin. Notes on Tatlin. *Vladimir Tatlin*. (Exhibition catalogue.) Stockholm, Moderna Museet, 1968, pp. 6–11.

**ANDERSEN, Troels**, Kasimir Malevich 1912–1935. In: *Den inre och den yttre rymden. En utställning rörande en universell konst*. (Exhibition catalogue.) Stockholm, Moderna Museet, 1965, pp. 4–19.

**ANTHEIL, Georges**, Manifest der musico-mechanico. *De Stijl*. Leyden, vol. 6, 1924, no. 8, pp. 99–102. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 406–407.)

**ANTHEIL, Georges**, My Ballet mécanique. *De Stijl*. Leyden, vol. 6, 1924/25, no. 12, pp. 141–144. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 455–456.)

**ARNHEIM, Rudolf**, Über Bewegungskunst. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 32, 1926, no. 63, pp. 312–315.

**ASHMORE, Jerome**, The old and the new in non-objective painting. *The Journal of aesthetics & art criticism*. Baltimore, Md., vol. 9, no. 4, June, 1951, pp. 294–300.

[**ÅSTRÖM, Lars-Erik**], Kubister och futurister. In: *Tidens konst-historia. Bildkonsten genom århundradena*. Stockholm, vol. 3, 1950, p. 559. (Signed: L. E. Å.)

**AURIOL, J. G.**, Les premiers dessins animés cinématographiés. Émile Cohl. *Revue du cinéma*. Paris, no. 6, 1930, pp. 12–19.

**BALJEU, Joost**, Den hegelianska romantiska negationen i den moderna bildkonsten. In: *Den inre och den yttre rymden. En utställning rörande en universell konst*. (Exhibition catalogue.) Stockholm, Moderna Museet, 1965, pp. 126–128.

**BALJEU, Joost**, The problem of reality with suprematism, constructivism, proun, neoplasticism and elementarism. *Lugano review*. Zurich, vol. 1, 1965, no. 1, pp. 105–124.

(**BALL, Hugo**), Hugo Ball †. *De Stijl*. Leyden, vol. 8, 1928, nos. 85/86, pp. 97–102. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 589–591.) (Unsigned.)

**BALL, Hugo**, Die Kunst unserer Tage. In: *Literatur-Revolution 1910–1925. Dokumente, Manifeste, Programme*. Ed. Paul Pörtner. 1. Zur Ästhetik und Poetik. Darmstadt, 1960, pp. 136–140.

(**BALL, Hugo**), Hugo Ball 1916. *De Stijl*. Leyden, vol. 7, 1927, no. 79/84, pp. 77–80. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 77–80.)

- BAUER, Curt**, Berliner Ausstellungen. *Der Cicerone*. Leipzig, vol. 14, 1922, pp. 868–869.
- BAUR, John I. H.**, Revolution in subject. The machine and the subconscious. In his *Revolution and tradition in modern American art*. 2nd printing. Cambridge, Mass., Harvard University press, 1954, pp. 23–33. (The Library of Congress series in American civilization.)
- BAYL, Friedrich**, Gespräch mit Hans Richter. *Art international*. Zurich, vol. 3, 1959, nos. 1/2, pp. 54–55.
- BAYL, Friedrich**, On Hans Richter. *Art international*. Zurich, vol. 4, 1960, no. 10, pp. 34–38.
- BEHNE, Adolf**, Die Sammlung Gabrielson-Göteborg. In: *Berlin. Sammlung Gabrielson, Göteborg. Erwerbungen 1922/23*. (Catalogue.) Berlin, [1923], pp. [1–3].
- BERNSON, Bernhard**, Dadaistenwitz. *Die weissen Blätter*. Berlin, vol. 7, 1920, pp. 330–333.
- [**BIERMANN, Georg**], Russische Kunst. VI. Ausstellung der Galerie von Garvens (Hannover). *Der Cicerone*. Leipzig, vol. 13, 1921, p. 189. (Signed: G. B.)
- BRAND, Guido R.**, Dada. *Das literarische Echo*. Berlin, vol. 23, 1920/21, pp. 788–792.
- BREER, Robert**, Hur man gör en film. In: *Apropå Eggeling*. Ed. K. G. Hultén. Stockholm, 1958, p. 28.
- (**BRINCK, Birger**), [Birger Brinck †.] In: *Stockholms-Tidningen*. Stockholm, 8 May, 1937, pp. 1, 11.
- (**BUCHHOLZ, Erich**), Erich Buchholz. Maler, Bildhauer, Architekt. Dokumentation der Jahre 1919–1925. In: *Eau de Cologne*. Cologne, 1968, no. 1.
- BUTTING, Max**, Farblichtmusik. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 32, 1926, no. 63, pp. 880–882.
- CLAUS, Jürgen**, Der bildnerische Film: seine Typologie, Daten und Dokumente. In his *Kunst heute*. Reinbek bei Hamburg, 1965, pp. 165–180.
- COWLEY, Malcolm**, The religion of art. 2. A discourse over the grave of Dada. In: *The New republic*. New York, vol. 77, 1934, 10 Jan., pp. 246–249.
- DIEBOLD, Bernhard**, Film und Kunst. Ein Memento an die Filmkulturträger. In: *Frankfurter Zeitung*, 7 Sept. 1920, pp. 1–2. (No. 660.)
- DOESBURG, Theo van**, Der Kampf um den neuen Stil. *Neue Schweizer Rundschau*. Zurich, vol. 22, 1929, pp. 535–541.
- DOESBURG, Théo van**, Licht – en tijdbeelding. (Film.) *De Stijl*. Leyden, vol. 6, 1923, no. 5, pp. 58–62. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 373–375.)
- DOESBURG, Theo van, LISSITZKY, El, & RICHTER, Hans**, Erklärung der internationalen Fraktion der Konstruktivisten des ersten internationalen Kongresses der fortschrittlichen Künstler. *De Stijl*. Leyden, vol. 5, 1922, no. 4, pp. 61–64. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 205–206.)
- DULAC, Germaine**, Le cinéma d'avant-garde. Les oeuvres d'avant-garde cinématographique. Leur destin devant le public et l'industrie du film. In: *Le cinéma des origines à nos jours*. Préface par Henri Fescourt. Paris, 1932, pp. 357–364.
- (**EGGELING, Viking**), [Articles, reviews, notes, etc., in Scandinavian daily newspapers, referring to the exhibitions of his works at Stockholm in 1950 and at Copenhagen in 1951 and to the motion picture performances in this connexion.]
- Swedish newspapers* (in 1950):
- AFTONTIDNINGEN**, Stockholm, 15 Nov.  
**ARBETAREN**, Stockholm, 22 Aug., 3 Nov.  
**DAGENS NYHETER**, Stockholm, 28 Oct., 2 Nov.  
**DAGSPOSTEN**, Stockholm, 31 Oct.  
**EXPRESSEN**, Stockholm, 9 Oct., 4 & 7 Nov.  
**KVÄLLSPOSTEN**, Malmö, 3 Dec.  
**MORGONTIDNINGEN**, Stockholm, 28 Oct., 2 Nov.  
**NY TID**, Gothenburg, 10 Nov.  
**STOCKHOLMS-TIDNINGEN**, Stockholm, 13 Aug., 27 & 28 Oct., 19 Nov.  
**SVENSKA DAGBLADET**, Stockholm, 13 Aug., 22 & 28 Oct., 1 Nov.  
**SVENSKA MORGONBLADET**, Stockholm, 2 Nov.  
**VESTMANLANDS LÄNS TIDNING**, Västerås, 10 Nov.
- Danish newspapers* (in 1951):
- INFORMATION**, Copenhagen, 26 July.  
**NATIONALTIDNING**, Copenhagen, 28 July.
- (**EGGELING, Viking**), Eggelingrullarna köpta av museet. *Bulletinen. Meddelande till Moderna Museets vänner*. Stockholm, 1961, no. 5, p. 3.
- (**EGGELING, Viking**), [On the Eggeling exhibition at the Nationalmuseum, 1950, and performances of experimental films. Gift to Filmhistoriska Samlingarna (no titles.)] In: *Daedalus. Tekniska Museets årsbok* 1951. Stockholm, 1951, p. 34.
- (**EGGELING, Viking**), Viking Eggeling †. [Obituary.] In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Berlin, 22 June, 1925.
- EHRENBURG, Ilya**, L'art russe d'aujourd'hui. *L'Amour de l'art*. Paris, vol. 2, 1921, no. 11, pp. 367–370. (Signed: Élie Ehrenbourg.)
- FEUK, Douglas**, Space formation in the work of Theo van Doesburg. *ARIS (Art research in Scandinavia)*. Lund, 1969, no. 1, pp. 2–19.
- FLAKE, Otto**, Über abstrakte Kunst. *Jahrbuch der jungen Kunst*. Leipzig, 1920, pp. 96–109.
- FRANJU, Georges**, Avant-garde. In: *Apropå Eggeling*. Ed. K. G. Hultén. Stockholm, 1958, pp. 19–21.
- FREUNDLICH, Otto**, Über eine unveröffentlichte Schrift. *Die weissen Blätter*. Zurich & Leipzig, vol. 3, 1916, July–Sept., pp. 297–300.
- FRIEDLÄNDER, Salomo**, Das kosmische Gehirn. *Veröffentlichung der Novembergruppe*. Hrsg. von H. S. v. Heister & R. Hausmann. No. 1. Hanover, Steegemann, May, 1921, pp. 6–14.
- FRIEDLÄNDER-MYNONA, Salomo**, Goethes Farbenlehre und die moderne Malerei. In: *Berlin. Sammlung Gabrielson, Göteborg. Erwerbungen 1922/23*. (Catalogue.) Berlin, [1923], pp. [7–10].
- GRAEFF, Werner**, Anmerkungen zur Filmpartitur Komp. II/22. *De Stijl*. Leyden, vol. 6, 1923, no. 5, pp. 70–71. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 379–380.)
- GRAEFF, Werner**, Concerning the so-called G group. *The Art journal*. New York, vol. 23, Summer, 1964, no. 4, pp. 280–282.
- GROHMANN, Will**, Wassily Kandinsky. *Der Cicerone*. Leipzig, vol. 16, 1924, pp. 887–898.

- HABASQUE, Guy**, Art et technique: la cinétique. *XXe siècle. Nouv. série*. Paris, vol. 23, 1961, no 17, pp. 81–92.
- HABASQUE, Guy**, Documents inédits sur les débuts du suprématisme. *Aujourd'hui*. Paris, vol. 1, 1955, no. 4, pp. 14–16.
- HABASQUE, Guy**, Hans Richter. *Quadrum. Revue internationale d'art moderne*. Brussels, 1962, no. 13, pp. 61–74.
- HABASQUE, Guy**, Malévitch. *L'Oeil*. Paris, November, 1960, no. 71, pp. 40–47.
- HALAS, John, & Manvell, Roger**, Experiment med tecknad film. In: *Apropå Eggeling*. Ed. K. G. Hultén. Stockholm, 1958, pp. 35–36.
- HAUSMANN, Raoul**, Dada ist mehr als Dada. *De Stijl*. Leyden, vol. 4, 1921, no. 3, pp. 40–47. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 30–34.)
- HAUSMANN, Raoul**, De l'enregistrement cinématographique à la vision filmée. *L'âge du cinéma*. No. 6, 1951.
- HAUSMANN, Raoul**, Filmdämmerung. In: *a bis z*. Ed. Heinrich Hoerle. Cologne, 1930.
- HAUSMANN, Raoul**, Die Kunst und die Zeit. *Veröffentlichung der Novembergruppe*. Hrsg. von H. S. v. Heister & R. Hausmann. No. 1. Hanover, Steegemann, May, 1921, pp. 3–5. [Also published in: *Kunst der Zeit. Zeitschrift für Kunst und Literatur*. Berlin, vol. 3, 1928, nos. 1/3, pp. 76–81. Sonderheft: Zehn Jahre Novembergruppe. – Reprinted in: *Manifeste Manifeste 1905–1933*. Ed. by Diether Schmidt. Dresden, 1965, pp. 185–189.]
- HAUSMANN, Raoul**, Schnitt durch die Zeit. In: *Erde*. Breslau, 1919.
- HAUSMANN, Raoul**, Viking Eggeling. In: *a bis z*. Ed. Heinrich Hoerle. Cologne, no. 9, 1930, p. 33.
- HELLMAN, Gunnar**, Konstkrönika. *Utlandssvenskarna. Organ för Utlandssvenskarnas förening*. Stockholm, vol. 13, 1951, no. 3, pp. 13–16.
- HENRY, Daniel**, [Kahnweiler, Daniel-Henry], Der Kubismus. *Die weissen Blätter*. Zurich & Leipzig, vol. 3, 1916, July–Sept., pp. 209–222.
- HILBERSEIMER, Ludwig**, Anmerkungen zur neuen Kunst. In: *Berlin. Sammlung Gabrielson, Göteborg. Erwerbungen 1922/23*. (Catalogue.) Berlin, [1923], pp. [4–6].
- HILBERSEIMER, Ludwig**, Berlin: Grosse Ausstellung 1923. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 29, 1923, no. 60, p. 451.
- HILBERSEIMER, Ludwig**, Dadaismus. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 26, 1920, no. 55, pp. 1120–1122.
- HILBERSEIMER, Ludwig**, Filmmöglichkeiten. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 28, 1922, no. 59, pp. 741–743.
- HILBERSEIMER, Ludwig**, Konstruktivismus. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 28, 1922, no. 59, pp. 831–832.
- HILBERSEIMER, Ludwig**, Schöpfung und Entwicklung. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 28, 1922, no. 59, pp. 993–997.
- HILBERSEIMER, Ludwig**, Von der Wirkung des Krieges auf die Kunst. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 29, 1923, no. 60, pp. 730–732.
- HILDEBRANDT, Hans**, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. *Handbuch der Kunstwissenschaft*. Wildpark-Potsdam, Athenaeon, vol. 15, 1924, p. 451. (Film und bildende Kunst.)
- HIRSCHFELD-MACK, Ludwig**, Farbenlicht-Spiele. (From: *Farbenlicht-Spiele. Wesen, Ziele, Kritiken*. Privatdruck, Weimar, 1925.) In: **Wingler, Hans M.**, *Das Bauhaus, 1919–1933*. Bramsche, 1962, pp. 96–98.
- HIRSCHFELD-MACK, Ludwig**, Die reflektorischen Farben-spiele. In: *Berliner Börsenkurier*, 24 Aug. 1924.
- HOCHDORF, Max**, Dadaismus. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 24, 1918, no. 50, pp. 650–651.
- HOFMANN, Werner**, Beziehung zwischen Malerei und Musik. In: *Schönberg/Webern/Berg. Portretten, partituren, documenten*. (Exhibition catalogue.) The Hague, Gemeentemuseum, 1969, pp. [87–101].
- HUELSENBECK, Richard**, Die dadaistische Bewegung. Eine Selbstbiographie. *Die neue Rundschau*. Berlin, vol. 31, 1920, pp. 972–979.
- HUELSENBECK, Richard**, Wozu war Dada da? *UHO*. Berlin, 1927, no. 5, pp. 86–94.
- HUELSENBECK, Richard**, Zürich 1916; wie es wirklich war. *Neue Bücherschau*. Berlin, vol. 6, 1928, pp. 611–617.
- HUGNET, Georges**, L'esprit Dada dans la peinture. *Cahiers d'art*. Paris, vol. 7, 1932, pp. 57–65, 281–285, 358–364; vol. 9, 1934, pp. 109–114; vol. 11, 1936, pp. 267–272.
- HULTÉN, Karl G.**, Viking Eggeling. *Art d'aujourd'hui*. Paris, no. 7, 1953, p. 3.
- HUNT, Ronald**, The constructivist ethos: Russia 1913–1932. P. 1–2. *Artforum*. Los Angeles, vol. 6, 1967. (P. 1 in the September issue, pp. 23–29; p. 2 in the October issue, pp. 26–32.)
- JANGFELDT, Bengt**, Proletkult, traditionen och partiet. *Rysk kulturrevy*. Stockholm, vol. 1, 1969, no. 4, pp. 13–16.
- KÁLLAI, Ernst**, El Lissitzky. *Der Cicerone*. Leipzig, vol. 16, 1924, pp. 1058–1063.
- KÁLLAI, Ernst**, Filmrhythmus. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 36, 1930, no. 72, pp. 942–944.
- KÁLLAI, Ernst**, Kasimir Malewitsch. *Das Kunstblatt*. Wildpark-Potsdam, vol. 11, 1927, pp. 264–266.
- KÁLLAI, Ernst**, Ladislaus Moholy-Nagy. *Jahrbuch der jungen Kunst*. Leipzig, 1924, pp. 181–189.
- KÁLLAI, Ernst**, Lissitzky. *Das Kunstblatt*. Potsdam-Berlin, vol. 6, 1922, pp. 296–298.
- KÁLLAI, Ernst**, Malerei und Film. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 32, 1926, no. 63, pp. 164–168.
- KÁLLAI, Ernst**, Malerei und Photographie. In: *De internationale avant-garde tussen de twee wereldoorlogen. Een keuze uit de Internationale revue i 10, door Arthur Lehning en Jurriaan Schrofer*. The Hague, Bakker, 1963, pp. 86–96. (Discussion: pp. 97–110.) [Originally published in "i 10", no. 5, 1927, pp. 148–157; 227–236.]
- KANDINSKY, Wassily**, Abstrakte Kunst. *Der Cicerone*. Leipzig, vol. 17, 1925, pp. 639–647.
- KANDINSKY, Wassily**, Rückblicke. In: *Kandinsky, 1901–1913*. (Exhibition catalogue.) Berlin, Der Sturm, 1913, pp. 3–29.

- KANDINSKY, Wassily**, Selbstcharakteristik. *Das Kunstblatt*. Potsdam-Berlin, vol. 3, 1919, pp. 172–174.
- KASSÁK, Lajos**, [ & others], Stellungnahme der Gruppe "MA" in Wien zum ersten Kongress der fortschrittlichen Künstler in Düsseldorf. (Signed: Ludwig Kassák, Alexander Barta, Andreas Gaspar, Ernst Kállai, Ludwig Kudláč, Johann Mácza, Ladislaus Moholy-Nagy, Jolan Simon, Elisabeth Ujvari.) *De Stijl*, Leyden, vol. 5, 1922, no. 8, pp. 125–128. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 253–254.)
- KEMÉNY, Alfréd**, Die abstrakte Gestaltung vom Suprematismus bis heute. *Das Kunstblatt*. Potsdam-Berlin, vol. 8, 1924, pp. 245–249.
- LAWDER, Standish D.**, A chronology of abstract film, 1892–1930. In: *Image*. Cambridge, October, 1965, p. 23.
- LAWDER, Standish D.**, Fernand Léger and Ballet mécanique. In: *Image*. Cambridge, October, 1965, pp. 13–15.
- LÉGER, Fernand**, A propos du cinéma. *Cahiers d'art*. Paris, vol. 8, 1933, nos. 3/4, p. 135.
- LÉGER, Fernand**, Ballet mécanique. (Film.) In: *Internationale Ausstellung neuer Theater-technik*. (Exhibition catalogue.) Vienna, 1924, pp. 39–42.
- LÉGER, Fernand**, Det moderne maleri. Et foredrag holdt paa den russiske malerinde Marie Vassilief's atelier i Paris. *Kunst og kultur*. Bergen, vol. 4, 1913/14, pp. 41–51.
- LÉGER, Fernand**, Les réalisations picturales actuelles. Conférence faite à l'Académie Wassilieff. *Les Soirées de Paris*. Paris, vol. 3, 1914, no. 25, 15 June, pp. 349–356.
- LEISER, Erwin**, Målare och filmskapare. Om Hans Richter. In: *Stockholms-Tidningen*, 28 Dec. 1965, pp. 18–19.
- LINDE, Ulf**, Dada jubilerar. In: *Dagens Nyheter*, Stockholm, 15 Feb. 1966, p. 4.
- LINDE, Ulf**, Den fjärde dimensionen. In: *Den inre och den yttre rymden. En utställning rörande en universell konst*. (Exhibition catalogue.) Stockholm, Moderna Museet, 1965, p. 129.
- LINDE, Ulf**, Ur materialet självt. [On Tatlin's sketch for a monument to the 3rd International.] In: *Dagens Nyheter*. Stockholm, 28 July, 1968, p. 4.
- LISSITZKY, El, & EHRENBURG, Eli** (Ilya), Deklaration an den ersten Kongress fortschrittlicher Künstler, Düsseldorf. *De Stijl*, Leyden, vol. 5, 1922, no. 4, pp. 56–57. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 202–203.)
- LUKÁCS, Georg von**, Gedanken zu einer Aesthetik des Kino. In: *Frankfurter Zeitung*, 10 Sept. 1913, pp. 1–2. (No. 251.)
- MC LAREN, Norman**, Animation is not the art of drawings-that-move but the art of movements-that-are-drawn . . . In: *Apropå Eggeling*. Ed. K. G. Hultén. Stockholm, 1958, p. 25.
- MASON, Wilton**, Father Castel and his color clavecin. *The Journal of aesthetics & art criticism*. Baltimore, Md., vol. 17, no. 1, September, 1958, pp. 103–116.
- MIDDLETON, J. C.**, Dada versus expressionism; or the Red King's Dream. *German life & letters*. Oxford, vol. 15, 1962, no. 4, pp. 37–52.
- MIERENDORFF, Carlo**, Hätte ich das Kino!! *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung*. Berlin, Reiss, 1920. No. 15. (56 pp.) – Extract in: *Die weissen Blätter*. Berlin, vol. 7, 1920, pp. 86–92.
- MOHOLY-NAGY, László**, Problèmes du nouveau film. *Cahiers d'art*. Paris, vol. 7, 1932, nos. 6/7, pp. 277–280.
- [**MORIN, Gösta**], Eggeling, Friedrich (Fredrik) Andreas. In: *Svenska män och kvinnor. Biografisk uppslagsbok*. Stockholm, Bonnier, 1944. Vol. 2, p. 319. (Signed: G. M.)
- [**MORIN, Gösta**], Eggeling, Johan Andreas Christian Friedrich (Fredrik). In: *Sohlmans musiklexikon. Nordiskt och allmänt uppslagsverk för tonkonst, musikliv och dans*. Stockholm, Sohlmans, 1948. Vol. 1, cols. 1271–1272. (Signed: G. M.)
- MORITZ, William**, Oskar Fischinger: "Fantasia's" forerunner. In: *Coast FM & fine arts*. Beverly Hills, vol. 11, June, 1970, no. 6, pp. 44–45.
- MUSSMAN, Toby**, Marcel Duchamp's Anemic cinema. In: *The new American cinema. A critical anthology*. Ed. Gregory Battcock. New York, 1967, pp. 147–155.
- MUSSMAN, Toby**, The surrealist film. *Artforum*. Los Angeles, vol. 5, no. 1, September, 1966, pp. 26–31. Special issue: Surrealism.
- NORDENFALK, Carl**, Viking Eggeling, målare och filmpionjär. In: *Dagens Nyheter*, Stockholm, 13 Aug. 1950, p. 2.
- O'KONOR, Louise**, Raoul Hausmann. *Filmrutan*. Stockholm, vol. 12, 1969, no. 2, p. 117.
- O'KONOR, Louise**, Viking Eggelings bild-rullar. *Konstrevy*. Stockholm, vol. 37, 1961, no. 3, pp. 94–95, 120.
- OSBORN, Max**, Die junge Kunst in den russischen Museen und Sammlungen. *Der Cicerone*. Leipzig, vol. 16, 1924, pp. 899–908.
- PANOFSKY, Erwin**, Style and medium in the motion pictures. *Transition*. Paris . . . no. 26, 1937. (Revised and reprinted in: *Critique. A review of contemporary art*. New York, vol. 1, 1946/47, no. 3. – Also reprinted in: *Film. An anthology*. Comp. and ed. by Daniel Talbot. New York, Simon and Schuster, 1959, pp. 15–32.)
- PÖRTNER, Paul**, Dada vor Dada. Dokumente zur Geschichte des Dadaismus. *Du*. Zurich, March, 1960, no. 229, pp. 59–60.
- PUNI, Ivan**, Russie. L'art. *L'Esprit nouveau*. Paris, 1924, no. 22, pp. [13–15].
- PUNI, Iwan**, Zur Kunst von heute. *Das Kunstblatt*. Potsdam-Berlin, vol. 7, 1923, pp. 193–201.
- REUTERSVÄRD, Oscar**, Carlsund och neoplasticismen. *Konst-historisk tidskrift*. Stockholm, vol. 18, 1949, no. 1, pp. 19–27.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges**, Dadaïsme. *De Stijl*. Leyden, vol. 6, 1923, no. 2, pp. 28–30; nos. 3/4, pp. 38–40. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, pp. 346–347; 355–356.)
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges**, Histoire de Dada. *Nouvelle revue française*. Paris, vol. 36, 1931, pp. 867–879.
- RICHTER, Hans**, The avant-garde film seen from within. *Hollywood quarterly*. Los Angeles, vol. 4, Fall, 1949, no. 1, pp. 34–41.
- RICHTER, Hans**, Begegnungen in Berlin. In: *Avantgarde Ost-europa 1910–1930*. (Exhibition catalogue.) Berlin, Akademie der Künste, 1967, pp. 13–21.
- RICHTER, Hans**, Dada and the film . . . In: **Verkauf, W.**, ed., *Dada. Monograph of a movement* . . . Teufen, 1957, pp. 64–71.

**RICHTER, Hans**, Film. *De Stijl*. Leyden, vol. 5, 1922, no. 6, pp. 91–92. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, p. 228. – Also reprinted in: **Jaffé, H. L. C.**, *Mondrian und De Stijl*. Cologne, 1967, pp. 171–173.)

**RICHTER, Hans**, Film. *De Stijl*. Leyden, vol. 6, 1923, no. 5, pp. 65–66. (Reprinted in: *De Stijl*, 2, 1921–1932. Amsterdam, 1968, p. 377. – Also reprinted in: **Jaffé, H. L. C.**, *Mondrian und De Stijl*. Cologne, 1967, pp. 188–189.)

**RICHTER, Hans**, The film as an original art form. *Film Culture*. New York, vol. 1, no. 1, January, 1955, pp. 19–23.

**RICHTER, Hans**, Filmen som konstform. In: *Apropå Eggeling*. Ed. K. G. Hultén. Stockholm, 1958, pp. 8–14.

**RICHTER, Hans**, Nyilatkozat, felolvastott a haladó művészek internacionálójának düsseldorfi kongresszusán. (Manifesto dated Düsseldorf, 30 May, 1922. Signed: **Hans Richter**. Baumann, Viking Eggeling, Janco nevében is.) *MA*. Vienna, vol. 7, 1922, no. 8, p. 63.

**RICHTER, Hans**, Peinture et film. *XXe siècle*. Paris, vol. 21, 1959, no. 12, May–June, pp. 25–28.

**RICHTER, Hans**, Ur-Kino. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 25 Feb. 1940, p. 6.

[**ROMARE, Kristian**], Eggeling, Helmuth Viking. In: *Svenskt konstnärslexikon*. Malmö, Allhem, 1953. Vol. 2, pp. 76–77. (Signed: **K. R.**)

**ROMARE, Kristian**, Två Lundapågar i den moderna konstens avantgarde. *Lundagård*. Lund, vol. 31, 1950, no. 12, pp. 281–283.

**RUTTMANN, Walther**, Tonfilm ? –: [Article at Det Danske Filmmuseum. Date and place of publication unknown.]

**SANDSTRÖM, Sven**, The dream of a pure art. In: *ARIS* (Art research in Scandinavia.) Lund, 1969, no. 2, pp. 36–48.

**SCHAD, Christian**, Zürich/Genf: Dada. In: *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*. Ed. Paul Raabe. Olten ... 1965, pp. 169–174.

**SCHUHL, Pierre-Maxime**, Pour un cinéma abstrait. *Revue internationale de filmologie*. Paris, Sept.–Oct. 1947, pp. 183–185.

**SEGOND, Joseph**, "Film pur" et dessins animés. *Revue internationale de filmologie*. Paris, July–Aug. 1947, pp. 65–66.

**SEUPHOR, Michel**, Au temps de l'avant-garde. *L'Oeil*. Paris, November, 1955, no. 11, pp. 24–39.

**SOURIAU, Étienne**, Time in the plastic arts. *The Journal of aesthetics & art criticism*. Baltimore, Md., vol. 7, no. 4, June, 1949, pp. 294–307.

**SPAEMANN, Heinrich**, Kurze Chronik. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 34, 1928, no. 66, p. 453.

**STEEGEN, Ina**, Léger und das Theater. In: *Fernand Léger*. (Exhibition catalogue.) Wien, Museum des 20. Jahrhunderts, 1968, pp. 67–70.

**STERENBERG, David**, Die künstlerische Situation in Russland. (Zur Ausstellung in der Galerie van Diemen, Berlin.) *Das Kunstblatt*. Potsdam-Berlin, vol. 6, 1922, pp. 485–492.

**STERN, Lisbeth**, Farblichtmusik. *Sozialistische Monatshefte*. Berlin, vol. 33, 1927, no. 64, p. 164.

**STURZWAGE, Léopold**, [Survage, L.], Le rythme coloré. *Les Soirées de Paris*. Paris, vol. 3, 1914, nos. 26/27, July–Aug., pp. 426–429. [Cf. **Weaver, M.**, for transl. into English.]

**TEIGE, Karl**, Zur Ästhetik des Filmes. *Das Kunstblatt*. Berlin, vol. 9, 1925, pp. 332–339.

**THEISEN, Earl**, The history of the animated cartoon. *Journal of the Society of motion picture engineers*. New York, vol. 21, 1933, no. 3, pp. 239–249.

**TÜRCK, Walter C.**, Den första abstrakta filmen. In: *Apropå Eggeling*. Ed. K. G. Hultén. Stockholm, 1958, p. 27.

**VELGUTH, Paul**, Notes on the musical accompaniment to the silent films. In: *Art in cinema*. Ed. Frank Stauffacher. San Francisco, 1947, pp. 91–95.

**WEAVER, Mike**, Cineplastics or Film as kinetic art. In: *Image*. Cambridge, October, 1965, pp. 10–11.

**WEAVER, Mike**, Hans Richter – constructivist and dadaist. In: *Image*. Cambridge, October, 1965, pp. 16–17.

**WEAVER, Mike**, Léopold Survage and rythme coloré. In: *Image*. Cambridge, October, 1965, pp. 11–12.

**WEDDERKOP, H. von**, Dadaismus. *Der Cicerone*. Leipzig, vol. 13, 1921, pp. 422–430.

**WEIBEL, Peter**, Kino klipp und klar. Viking Eggeling. *Film*. Velber bei Hannover, vol. 7, 1969, no. 2, p. 13.

**WERNER, Gösta**, Kortfilm, experimentfilm, dokumentärfilm. In: **Wortzelius, Hugo, & Larsson, Nils**, ed., *Filmboken*. Uppsala, Orbis, 1951. Vol. I, pp. 333–384.

**WESTHEIM, Paul**, Die Ausstellung der Russen. *Das Kunstblatt*. Potsdam-Berlin, vol. 6, 1922, pp. 493–498.

**WESTHEIM, Paul**, Gegenstandslose Kunst. *Das Kunstblatt*. Potsdam-Berlin, vol. 5, 1921, pp. 111–121.

**WOLFRADT, Willi**, Grosse Berliner Kunstausstellung. (Novembergruppe.) *Der Cicerone*. Leipzig, vol. 15, 1923, pp. 522–523.

**YOUNG, Vernon**, Painter and cinematographer . . . [Hans Richter.] *Arts*. New York, September, 1959, no. 33, pp. 48–55.

## Exhibition catalogues

**BERLIN**, Akademie der Künste. *Avantgarde Osteuropa 1910–1930*. Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für bildende Kunst (Kunstverein Berlin) und der Akademie der Künste. Oktober–November 1967.

**BERLIN**, Europa-Center. *Erich Buchholz*. Veranstalter: Deutsche Gesellschaft für bildende Kunst (Kunstverein Berlin) in Zusammenarbeit mit Theater und Galerie im Europa-Center. Dezember 1966.

**BERLIN**, Galerie van Diemen. *Erste russische Kunstausstellung*. 1922.

**BERLIN**, Schloss Charlottenburg. *Der Sturm. Herwarth Walden und die europäische Avantgarde Berlin 1912–1932*. Veranstaltet von der Nationalgalerie in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin, 24. September bis 19. November 1961.

**BERLIN**, Der Sturm. *Kandinsky, 1901–1913*. 1913.

- BERNE**, Gutekunst und Klipstein. *Dokumentations-Bibliothek zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. 5. Juni 1957. (Auktion 86.)
- BERNE**, Gutekunst und Klipstein. *Dokumentations-Bibliothek zur Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts*. 13.–14. Mai 1958. (Auktion 88.)
- FRANKFURT-am-MAIN**, Frankfurter Kunstverein. *Konstruktive Malerei 1915–1930*. 19. November 1966 bis 8. Januar 1967.
- HANOVER**, Kunstverein. *Die zwanziger Jahre in Hannover*. 1962.
- LUCERNE**, Luzerner Kunstmuseum. *These, Antithese, Synthese*. 1935.
- MARBACH**, Schiller-Nationalmuseum. *Expressionismus. Literatur und Kunst 1910–1923*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a. N. Vom 8. Mai bis 31. Oktober 1960.
- MILAN**, Galleria Pagani del Grattacielo. *Hans Richter. Meditazioni sul tempo*. 1960.
- MILAN**, Galleria Pagani del Grattacielo. *Mostra personale di Hans Richter*. 1962.
- MILAN**, Galleria Schwarz. *Cinquant'anni a Dada. Dada in Italia*. 1916–1966. 24 giugno–30 settembre 1966.
- MILAN**, Galleria Schwarz. *Hans Richter: Dadaismo e astrazione (1909–1923)*. Dal 10 marzo al 7 aprile 1965.
- MUNICH**, Haus der Kunst. *Die Maler am Bauhaus*. Mai–Juni 1950.
- NEW HAVEN**, Yale University Art Gallery. *Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*. 17/4–21/5 1950. (The collection ... presented to Yale University by Katherine S. Dreier and Marcel Duchamp ... Oct. 11th, 1941.)
- NEW YORK**, Museum of Modern Art. *Dada, surrealism, and their heritage*. 27.3–9.6. 1968.
- NEW YORK**, Museum of Modern Art. *The machine as seen at the end of the mechanical age*. [Exhibition organized and catalogue ed. by] K. G. Pontus Hultén [ & others]. November 25, 1968 – February 9, 1969.
- NEW YORK**, New Art Center. *Masters of abstract art*. April 1–May 15, 1942.
- NEW YORK**, Sidney Janis. *Dada 1916–1923*. April 15 to May 9, 1953.
- NUREMBERG**, Kunsthalle. *Biennale 1969. Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien*. 18. April–3. August 1969. 2 vols.
- PARIS**, Centre d'art cybernétique. *Berlewi. Témoignages*. 1965.
- PARIS**, Chez Madame Bongard. *Peintures de Léopold Survage. Dessins et aquarelles d'Irène Lagut*. Catalogue avec deux préfaces de Guillaume Apollinaire. Du 21 au 31 janvier 1917. (Première exposition des "Soirées de Paris".)
- PARIS**, Galerie Charpentier. *Réalités nouvelles*. Ensemble d'œuvres choisies et coordonnées par MM. Yvanhoé Rambosson et Frédo Sidès pour constituer un tableau synoptique de l'évolution esthétique et technique d'un art totalement dégagé de la vision directe de la nature. 1re exposition, 2me série. (Oeuvres des artistes étrangers.) 30 juin–15 juillet 1939.
- PARIS**, Galerie Denise René. *L'art suédois 1913–1953. Exposition d'art suédois cubiste, futuriste, constructiviste*. Mars–avril 1953.
- PARIS**, Galerie Denise René. *Exposition Hans Richter. 40 ans de peintures-rouleaux*. Mars 4–mars 31, 1960.
- PARIS**, Galerie Denise René. *Marcel Janco*. Octobre–novembre 1963.
- PARIS**, Galerie Montaigne. *Salon Dada. Exposition internationale*. Du 6 au 30 juin [1922].
- STOCKHOLM**, Gummesons konsthandel. *"Der Sturms" konstutställning. Kandinsky, oljemålningar och grafik*. 1916.
- STOCKHOLM**, Moderna Museet. *Dada lever – en utställning om en inställning*. Till 50-årsdagen av den 2 februari 1916. 3 februari till 27 mars 1966. (Meddelande från Moderna Museet. No. 19. 1966.)
- STOCKHOLM**, Moderna Museet. *Den inre och den yttre rymden. En utställning rörande en universell konst. – The inner and the outer space. An exhibition devoted to universal art. – 26/12 1965–13/2 1966*. (Moderna Museets utställningskatalog. 51.)
- STOCKHOLM**, Moderna Museet. *Poesin måste göras av alla! Poetry must be made by all! – Förändra världen! Transform the world!* November 15–December 21, 1969. (Moderna Museets utställningskatalog. 84.)
- STOCKHOLM**, Moderna Museet. *Raoul Hausmann*. 21 oktober–19 november 1967. (Moderna Museets utställningskatalog. 69.)
- STOCKHOLM**, Moderna Museet. *Vladimir Tatlin*. Juli–september 1968. (Moderna Museets utställningskatalog. 75.)
- STOCKHOLM**, Moderna Museet. *Önskemuseet. The museum of our wishes. Notre musée tel qu'il devrait être. Museum unserer Wünsche*. 26 december 1963–16 februari 1964. (Moderna Museets utställningskatalog. 36.)
- STOCKHOLM**, Riksförbundet för bildande konst. *Kubism. Vandringsutställning no. 167*. 1956.
- STUTTART**, Kunstgebäude am Schlossplatz. *50 Jahre Bauhaus*. Ausstellung ... veranstaltet vom Württembergischen Kunstverein, Stuttgart. 5. Mai–28. Juli 1968.
- TURIN**, Galleria civica d'arte moderna. *Hans Richter*. 19 maggio–12 giugno 1962.
- VIENNA**, Konzerthaus. *Internationale Ausstellung neuer Theater-technik*. Katalog, Programm, Almanach. Hrsg. von Friedrich Kiesler. 1924.
- ZURICH**, Kunstgewerbemuseum. *Hans Richter. Ein Leben für Bild und Film*. Ausstellung, 7. März bis 19. April 1959.
- ZURICH**, Kunsthau. *Exposition Peinture et sculpture abstraite et surréaliste*. 1929.

## Unpublished sources

**BRUSENDORFF, Ove**, Tape-recorded interview with Hans Richter at Det Danske Filmmuseum, Copenhagen, 27 Sept. 1957. (Approx. 1 1/2 hours long.) Extract in: **Richter, Hans**, Om Viking Eggeling. In: *Apropå Eggeling*. Ed. K. G. Hultén. Stockholm, 1958, pp. 15–17.

**HAUSMANN, Raoul**, *Im Anfang war Dada*. [In manuscript.]

**RINMAN, Christian,** *Uppbrott i öster. En översiktsstudie av den moderna ryska konstens framväxt och resultat under 1900-talets första decennier och dess förhållande till den samtida konsten i väst ... Licentiatavhandling. Konsthistoriska seminariet vid Stockholms Universitet, höstterminen 1962.*

**RUTTMANN, Walther,** Farbfilm. [Manuscript in the Svenska Filminstitutets dokumentationsavdelning, Stockholm.]

# INDEX OF PERSONS



- ADRIAN-NILSSON, Gösta 50, 251, 268
- ALTMAN, Nathan 14, 49
- APOLLINAIRE, Guillaume 36, 268
- ARAGON, Louis 36, 273
- ARCHIMEDES 95, 262
- ARCHIPENKO, Alexander 37, 50, 268, 272
- ARISTOTLE 93, 260, 263
- ARP, Hans Jean 8, 14, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 157, 161, 162, 228, 247, 251, 257, 268, 269, 270, 272, 273
- ARP, Marguerite 157, 161, 162, 228
- ARTAUD, Antonin 271
- AVENAUER, Ferdinand 249
- BAADER, Johannes 270
- BAARGELD, Johannes 36
- BACH, Johann Sebastian 257
- BAGGE, P. O. 18, 24, 25
- BAKUNIN, Michail 40
- BALÁSZ, Béla 254, 268
- BALL, Hugo 33, 36, 37, 40, 247, 248, 268, 270, 273
- BANDI, Miklos N.  
see  
BAUDY, Nicolas
- BARTA, Sándor 48, 268, 270, 271
- BARTÓK, Béla 253
- BAUDY, Nicolas 8, 252, 254, 268
- BAUMANN, Fritz 37, 38, 39, 78, 268
- BEETHOVEN, Ludwig van 18
- BEHNE, Adolf 49, 52, 53, 249, 250, 268
- BÉOTHY, Lajos (Louis) 58
- BERGMAN, C. M. 12
- BERGMAN, Ingmar 9
- BERGMAN, Pär 8, 258, 268
- BERGSON, Henri 52, 78, 79, 80, 151, 264, 268
- BERLEWI, Henryk 49, 268
- BIBBY, Anne 9
- BIE, Oskar 249
- BJERRE, Birger 8, 246
- BJURSTRÖM, Per 8
- BJÖRLING, Marie 9
- BOËTHIUS, Gert 12
- BOËTHIUS, Nora 8, 12, 23, 24, 25, 145, 154, 246, 247
- BOGOSLAVSKAYA, Zhenia 14, 49
- BONNARD, Pierre 269
- BONSET, I. K.  
see  
DOESBURG, Théo van
- BORTNYIK, Sándor 48, 249, 268, 270, 271
- BOTTICELLI, Sandro 77
- BRANCUSI, Constantin 143
- BRANDI family 35
- BRANDI, Hermann 13
- BRANDI, Ingrid  
see  
SCHUPP, Ingrid
- BRANDI, Klaus 13
- BRANDI, Lisa 13
- BRANDI, Paul 13, 58, 246
- BRANDI, Vera 13, 19, 20, 21, 58, 246, 247, 252, 254
- BRAQUE, Georges 37, 269
- BRETON, André 36, 273
- BRINCK-E:SON, Birger 50, 268
- BROWN 70
- BRUGMANN, Tilly 253
- BUCHHOLZ, Erich 7, 8, 14, 35, 45, 49, 52, 76, 82, 252, 253, 268
- BUSONI, Ferruccio 39, 40, 80, 101, 264, 268
- BUTTING, Max 249, 250, 268, 272
- CENDRARS, Blaise 268
- CÉZANNE, Paul 101, 128, 146, 147, 251, 264, 268, 269, 270, 271
- CHAGALL, Marc 269, 271
- CLAIR, René 53
- DAHLSTRÖM, Karin 8, 246
- DANTE, Alighieri 35
- DAVID 247
- DERAIN, André 35, 128, 146, 147, 251, 268
- DERKERT, Siri 9
- DIEBOLD, Bernhard 249, 250, 263, 268

- DIX, Otto 251
- DOESBURG, Théo (Theo) van 8, 46, 78, 251, 257, 268, 269
- DREYER, Carl Th. 272
- DUCHAMP, Marcel 7, 36
- DUNDAS, Einar 12, 19
- DUNDAS, Esther 12, 19, 246
- DUNDAS, Gunnvor  
see  
HOLTSCHMIT, Gunnvor
- DUNDAS, Ingeborg (Lalli) 12, 145, 153, 213, 265
- DUNDAS, Sigurd 12, 19, 145, 146, 153
- DURUS  
see  
KEMÉNY, Alfréd
- EGGELING, Amalia (Amelie)  
see  
EKELÖF, Amalia (Amelie)
- EGGELING, Anna 12, 246
- EGGELING, Carl 12
- EGGELING, Elisabeth 10, 12, 16, 19, 20
- EGGELING, Erna 253  
see also  
NIEMEYER-SOUPAULT, Ré
- EGGELING, Esther  
see  
DUNDAS, Esther
- EGGELING family 8, 12–13, 246
- EGGELING, Franz Friedrich Heinrich 17
- EGGELING, Fredrik (Figge) 10, 13, 20, 23, 24, 27, 246
- EGGELING, Fredrik (Johann Andreas Christian Friedrich)  
see  
EGGELING, Johann Andreas Christian Friedrich (Fredrik)
- EGGELING, Gudrun  
see  
MASTBAUM, Gudrun
- EGGELING, Gustaf 12
- EGGELING, Ingeborg 12, 19
- EGGELING, Johann Andreas Christian Friedrich (Fredrik) 10, 12, 17, 18, 19, 20, 246
- EGGELING, Johanne Friederique 17
- EGGELING, Marion 8, 10, 13, 36, 40, 41, 46, 58, 192, 248, 249, 253, 254
- EGGELING, Nils 13, 246
- EGGELING, Nora Sidney Marie (Noné) 10, 13, 14, 21, 23, 24, 35, 246
- EGGELING, Sara  
see  
OELRICH, Sara
- EGGELING, Sara née GERLACH  
see  
GERLACH-EGGELING, Sara
- EGGELING, Thyra 13, 246
- EGGELING, Vera  
see  
BRANDI, Vera
- EHNIMB, Ursula 8, 153, 213
- EHRENBURG, Ilya 50
- EINSTEIN, Carl 269
- EISENSTEIN, Sergei 254, 270, 271
- EKELÖF, Amalia (Amelie) 12, 19, 20, 246
- EKELÖF, Gottfrid 12, 19, 20
- EKELUND, Vilhelm 3, 269
- ELUARD, Paul 36
- EPHRAÏM, Jan 36
- ERIKSSON, Catharina 12
- ERNST, Max 36
- FEININGER, Lyonel 78
- FIEDLER, Konrad 15, 79, 269
- FIERNKRANZ, Nora Sidney Marie (Noné)  
see  
EGGELING, Nora Sidney Marie (Noné)
- FISCHINGER, Oskar 250
- FORBAT, Fred 8, 269
- FRANCE, Anatole 272
- FRIEDLÄNDER-MYNONA, Salomo 269
- FRIESZ, Othon 14, 269
- FRÖHLICH, Martin 21
- GABO, Naum 8, 14, 45, 49, 51, 76, 250
- GABRIELSON, Hjalmar 62, 211, 227, 254, 269
- GALILEI, Galileo 96, 263
- GAN  
see  
ADRIAN-NILSSON, Gösta
- GAUGUIN, Paul 269
- GELZEL, Bernhard 62
- GERLACH, C. G. A. 12

- GERLACH-EGGELING, Sara 12, 18, 19
- GIACOMETTI, Alberto 271
- GIACOMETTI, Augusto 38, 39, 269
- GIORGIONE (Giorgio da Castelfranco) 70
- GOETHE, Johann Wolfgang von 48, 75, 97, 263, 264, 269
- GOGH, Vincent van 148, 268, 271
- GRAEFF, Werner 8, 14, 49, 51, 52, 70, 250, 253, 268, 269, 272
- GRAHAM, Desmond 211, 227
- GREEN, Renate  
see  
NIEMEYER-SOUPAULT, Ré
- GROPIUS, Walter 78, 269
- GROSZ, Georg 36, 251, 269, 270
- HAMMARSKIÖLD, Elisabeth 8, 12, 58
- HAMMARSKIÖLD, Peder 12
- HAUSMANN, Raoul 8, 14, 36, 45, 49, 76, 77, 78, 80, 87, 91, 92, 249, 253, 257, 268, 269, 270, 272
- HEARTFIELD, John 36, 269, 270
- HEDEVIND, Maria 9
- HEDEVIND, Torkel 9
- HEDERUS, Anne-Marie 9
- HEDERUS, Folke 9
- HEINE, Heinrich 272
- HELBIG, Walter 38, 39, 270
- HENNING, P.R. 39
- HENNINGS, Emmy 36, 40, 270
- HERODOTUS 99
- HEROLD, Heinz 270
- HERZFELD, Helmut  
see  
HEARTFIELD, John
- HERZFELDE, Wieland 36, 269, 270
- HESSE, Hermann 40, 248
- HILBERSEIMER, Ludwig 48, 50, 149, 251, 253, 270
- HILDEBRAND, Adolf 269
- HINDEMITH, Paul 251
- HIRSCHFELD-MACK, Ludwig 53, 252, 270
- HITCHCOCK, Alfred 271
- HÖCH, Hannah 45, 49, 268, 270, 272
- HOFFMANN-STEHLIN, Maja  
see  
SACHER, Maja
- HOLBEIN THE YOUNGER, Hans 149, 195
- HOLTSCMIT, Gunnvor 8, 12, 16, 19, 246, 247
- HOLTSCMIT, Peter 12
- HÖLZEL, Adolf 270
- HORTHY, Miklós 48
- HUGNET, Georges 240
- HUELSENBECK, Richard 36, 247, 268, 270
- HÜLSENBECK, Richard  
see  
HUELSENBECK, Richard
- HULBECK, Charles R.  
see  
HUELSENBECK, Richard
- HULTÉN, Karl Gunnar Pontus 254, 270
- HUSZAR, V. 263
- JACOB, Max 36
- JANCO, Marcel 8, 10, 36, 37, 38, 39, 40, 46, 70, 78, 214, 244, 248, 268, 270, 273
- JARRY, Alfred 36
- JOHANSSON, Hubert 9
- JOHNS, Jasper 8
- JUNG, Franz 269
- KÁLLAI, Ernő (Ernst) 51, 52, 77, 270
- KANDINSKY, Wassily 7, 37, 45, 73, 75, 247, 264, 269
- KANT, Immanuel 79, 257, 269, 271
- KARLING, Sten 9, 270
- KASSÁK, Lajos (Ludwig) 45, 48, 64, 268, 270, 271
- KAWAN, B. G. 52
- KEMÉNY, Alfréd 45, 52, 76, 77, 78, 270
- KEPLER, Johannes 96, 263
- KÉRY, Bertalan 8
- KIESLER, Friedrich (Frederick) 58, 270
- KISLING, Moïse 14, 270
- KLEE, Paul 75, 257, 269
- KLEIN family 34, 36
- KLEIN, Marion  
see  
EGGELING, Marion

- KOHN, Erik 8
- KOKOSCHKA, Oskar 269
- KROPOTKIN, Pyotr (Peter) 81, 103, 264
- KÜPPER, Christian Emile Marie  
see  
DOESBURG, Théo van
- KÜPPERS, Sophie 253
- KURTZ, Rudolf 253, 270
- LAFORGE, Jules 36
- LANDOLT, Hanspeter 8
- LANDQUIST, John 79
- LANIA, Leo 268
- LANSEL, Luzio 247
- LASKER-SCHÜLER, Else 251
- LAUTRÉAMONT, [Isidor Ducasse] 271
- LAWDER, Standish D. 250
- LECONTE 36
- LÉGER, Fernand 14, 35, 52, 53, 54, 252, 268
- LEYDA, Jay 8, 250, 252, 270
- LIDÉN, Elisabeth 248
- LINDE, Ulf 9, 271
- LIONARDO, da Vinci 77
- LIPPS, Theodor 81, 271
- LISSITZKY, El 14, 49, 50, 52, 78, 251, 253, 269, 272
- LJUNGMAN, Seve 8
- LUNDBORG, Elisabeth  
see  
EGGELING, Elisabeth
- LUNDBORG, Nils 12, 19
- MALEVICH, Kasimir 7, 45
- MARC, Franz 75
- MARCUS, Ernst 77, 92, 257, 271
- MARÉES, Hans von 269
- MARINETTI, Filippo Tommaso 78, 258, 271
- MARTIN, Ernst P. 8, 62, 63, 254, 271
- MASTBAUM, Detlef 13
- MASTBAUM, Gertrud 8, 13, 21, 247
- MASTBAUM, Gudrun 10, 13, 19, 21, 34, 35, 246
- MASTBAUM, Helmuth 13
- MASTBAUM, Hugo 10, 13, 34, 35
- MASTBAUM, Lill 13
- MASTBAUM, Vera 13
- MATISSE, Henri 268, 269, 271
- MAUPASSANT, Guy de 272
- MEHRING, Walter 270
- MENDELSSOHN, Felix 18
- MENSCH, René  
see  
NIEMEYER-SOUPAULT, Ré
- MEYER, Franz 8, 62, 271
- MEYER ZUM HASEN, Jacob 149, 195
- MICHELANGELO, Buonarroti 77, 247
- MIES VAN DER ROHE, Ludwig 253, 268, 270, 271, 272
- MILLER, Henry 271
- MODIGLIANI, Amedeo 14, 35, 271
- MOHOLY-NAGY, László 45, 48, 52, 56, 64, 76, 77, 78, 257, 268, 269, 270, 271
- MONDRIAN, Piet 45
- MONTAGU, Ivor 51, 252, 254, 271
- MORACH, Otto 38, 39
- MORGNER, Wilhelm 149, 196, 271
- MORITZ, William 250
- MOSSIGE-NORHEIM, Sven 9
- MOZART, Wolfgang Amadeus 250, 257
- MURPHY, Dudley 53
- MÜLLER-WIDMANN, Annie 216
- MYNONA  
see  
FRIEDLÄNDER-MYNONA, Salomo
- NADELMANN, Eli 38
- NEMESKÜRTY, István 8, 257, 271
- NEWTON, Isaac 263
- NIEMEYER, Erna  
see  
NIEMEYER-SOUPAULT, Ré
- NIEMEYER-SOUPAULT, Ré 8, 14, 45, 51, 58, 59, 69, 246, 251, 252, 253, 254, 264, 269, 271, 272
- NIETZSCHE, Friedrich 40, 80, 81, 103, 269
- NIN, Anaïs 131, 271

- NORDENFALK, Carl 59, 78, 177, 246, 247, 252, 254, 271
- OELRICH, Christina Eleonora  
see  
BOËTHIUS, Nora
- OELRICH, Detlef 10, 12, 20, 23, 25, 58, 247, 250
- OELRICH, Elisabeth  
see  
HAMMARSKIÖLD, Elisabeth
- OELRICH, Ingeborg (Lalli)  
see  
DUNDAS, Ingeborg (Lalli)
- OELRICH, Metha 12
- OELRICH, Sara 7, 10, 12, 19, 20, 21, 24, 27, 35, 49, 58, 69, 81, 246, 247, 250
- O'KONOR, Louise 7, 10, 250, 255, 256
- OLSON, Axel 8, 35, 50, 251, 272
- OPPENHEIMER, Max 36
- OUD, Jacobus Joh. Pieter 46, 268
- PABST, Georg Wilhelm 268
- PÉRI, László 77, 253
- PEROTTET 247
- PEVSNER, Antoine 45, 76
- PICABIA, Francis 36, 53, 252
- PICASSO, Pablo 36, 37, 38, 128, 271
- PLATO 93, 262
- PUDOVKIN, Vsevolod 271
- PUNI, Ivan 251
- RACINE, Jean 97
- REDSLOB, Edwin 252, 272
- REES, Otto van 36, 38, 272
- REINHARDT, Max 40
- REMBRANDT, Harmensz van Rhijn 271
- RENOIR, Pierre Auguste 269
- REUTERSVÄRD, Oscar 8
- RIBEMOND-DESSAIGNES, Georges 36, 269, 272
- RICHTER family 10, 46
- RICHTER, Hans 10, 14, 26, 35, 36, 38, 39, 40, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 56, 57-71, 76, 78, 79, 87, 90, 128, 133, 145, 146, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 203, 204, 205, 208, 210, 211, 216, 217, 218, 226, 227, 228, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 264, 265, 268, 269, 271, 272
- RIEGL, Alois 81, 272
- RIMBAUD, Arthur 36
- RÖNNGREN, Bengt 9, 23, 154
- ROSENSTOCK, Sami  
see  
TZARA, Tristan
- ROUSSEAU, Henri 147, 148, 149, 196
- le ROY 37
- RUDLING, Albert 9
- RUSSELL, Bertrand 79
- RUTTMANN, Walther 53, 249, 250, 252, 254, 268, 272
- SACHER, Maja 59, 145, 146, 158, 160, 164, 180, 185, 190, 195, 197, 200, 203, 208, 218, 220, 222, 224
- SALMON, André 36
- SATIE, Erik 247
- SCHAD, Christian 251
- SCHLEMMER, Oskar 252
- SCHMIDT, Georg 8, 21, 59, 146, 246, 252, 254, 272
- SCHMIDT, Paul F. 52
- SCHNEIDER, Rudolf 249
- SCHNELL, Robert 154, 155, 157
- SCHÖNBERG, Arnold 247
- SCHOPENHAUER, Arthur 257, 269
- SCHUMANN, Robert 18
- SCHUPP, Fritz 13
- SCHUPP, Ingrid 8, 13, 19, 58, 246, 254, 265
- SCHWABACHER, Annemarie 8
- SCHWABACHER, Willy 8, 264, 272
- SCHWITTERS, Kurt 14, 36, 49, 78, 251, 268, 269, 272
- SCOTT, Cyril 247
- SEGAL, Arthur 36, 38, 45, 49, 52, 251, 272
- SEGERBERG, B. R. 246
- SERNER, Walter 247

SHAKESPEARE, William 97  
SKÖLD, Otte 188, 272  
SLODKI, Marcel 36, 38, 251, 272  
SÖDERBERG, Hjalmar 43, 272  
SOUPAULT, Philippe 8, 36, 51, 271, 273  
SOUPAULT, Ré,  
see  
NIEMEYER-SOUPAULT, Ré  
STERN, Lisbeth 252  
STRAWINSKY, Igor 253  
STROHL 145, 152  
STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz 80  
SUNDSTRÖM, Catherine G. 9  
SYDHOFF, Beate 8  
SZITTYA, Emil 35, 251  
  
TAEUBER, Sophie 36, 38, 248, 273  
TISSE, Edward 254  
TIZIAN (Tiziano Vecellio) 77  
TZARA, Tristan 8, 10, 14, 36, 37, 38, 40, 41, 53, 54, 247,  
257, 268, 269, 270, 273  
  
VAJDA, Ernö 268  
WALDEN, Herwarth 272  
WASSILIEFF, Marie 35  
WATTEAU, Jean Antoine 271  
VELLEMAN, Anton 21, 247  
WERNER, Gösta 8, 18, 252  
WESTERMARK, Ulla 9  
WICKSTRÖM, Anna Cornelia 246  
WILS, Jan 46, 268  
WOLFRAD, Willi 53  
WORRINGER, Wilhelm 79, 81, 82, 264, 273  
WULFF, Käthe 247



Romanica Stockholmiensia  
 Stockholm Contributions in Geology  
 Stockholm Economic Studies. New series  
 Stockholm Economic Studies. Pamphlet series  
 Stockholm Oriental Studies  
 Stockholm Slavic Studies  
 Stockholm Studies in Classical Archaeology  
 Stockholm Studies in Comparative Religion  
 Stockholm Studies in Educational Psychology  
 Stockholm Studies in English  
 Stockholm Studies in History  
 Stockholm Studies in History of Art  
 Stockholm Studies in History of Literature  
 Stockholm Studies in Modern Philology. New series  
 Stockholm Studies in Philosophy  
 Stockholm Studies in Psychology  
 Stockholm Studies in Scandinavian Philology. New series  
 Stockholm Studies in Sociology  
 Stockholm Studies in Theatrical History  
 Stockholmer Germanistische Forschungen  
 Studia Graeca Stockholmiensia  
 Studia Hungarica Stockholmiensia  
 Studia Juridica Stockholmiensia  
 Studia Latina Stockholmiensia  
 Studies in North-European Archaeology

*Published by the University of Stockholm*

Editors: Sten Karling and Armin Tuulse

Subscriptions to the series and orders for single volumes should be addressed to any international bookseller or directly to the publishers Almqvist & Wiksell, Box 159, 101 22 Stockholm 1, Sweden. Universities, libraries, learned societies and publishers of learned periodicals may obtain the volumes of this series and other publications of the University of Stockholm in exchange for their own publications. Inquiries should be addressed to Konstvetenskapliga Institutionen, Box 6801, 113 86 Stockholm, or to Humanistiska Biblioteket, Box 6404, 113 82 Stockholm, Sweden.

- 1 *Erik Forssman*. Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts. Stockholm 1956. 260+XL pp., ill. Sw. Kr. 35:—.
- 2 *Carl Gustaf Stridbeck*. Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus. Stockholm 1956. 379+LXIX pp., ill. Sw. Kr. 45:—.
- 3 *Patrik Reuterswärd*. Studien zur Polychromie der Plastik. I. Ägypten. Erwägungen über die ursprüngliche Farberscheinung der Skulpturen aus schwarzem und grünlichem Hartstein. Mit einem Exkurs über die Hautfarben der ägyptischen Götter. Stockholm 1958. 68+XII pp., ill. Sw. Kr. 24:—.
- 4 *Carl Gustaf Stridbeck*. Raphael Studies. I. A Puzzling Passage in Vasari's "Vite". Stockholm 1960. 45+V pp., ill. Sw. Kr. 14:—.
- 5 *Erik Forssman*. Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts. Stockholm 1961. 128+XXXII pp., ill. Out of print.
- 6 *Gerhard Eimer*. Carl Gustaf Wrangel som byggherre i Pommern och Sverige. Ett bidrag till stormaktstidens konsthistoria. (Carl Gustaf Wrangel als Bauherr in Schweden und Pommern. Ein Beitrag zur Kenntnis der nordischen Barockarchitektur.) German Summary. Stockholm 1961. 192+XLV pp., ill. Sw. Kr. 28:—.



- 7 *Gunnar Berefelt*. Philipp Otto Runge – Zwischen Aufbruch und Opposition 1777–1802. Stockholm 1961. 249+71 pp., ill. Sw. Kr. 48:–.
- 8 *Carl Gustaf Stridbeck*. Raphael Studies. II. Raphael and Tradition. Stockholm 1963. 83+XXVIII pp., ill. Sw. Kr. 28:–.
- 9 *Erik Forssman*. Palladios Lehrgebäude. Studien über den Zusammenhang von Architektur und Architekturtheorie bei Andrea Palladio. Stockholm 1964. 204+XL pp., ill. Sw. Kr. 45:–.
- 10 *Sune Schéle*. Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grottesque. Stockholm 1965. 240+LXX pp., ill. Sw. Kr. 120:–; bound Sw. Kr. 138:–.
- 11 *Ingrid Swartling*. Nydala Abbey. An Outline of its Architecture from Foundation to Dissolution. Stockholm 1967. 110 pp., ill. Sw. Kr. 36:–.
- 12 *Maja Lundqvist*. Svensk konsthistorisk bibliografi. Sammanställd ur litteraturen till och med år 1950. (Bibliography to Swedish History of Art.) Stockholm 1967. XXXI, 432, (1) pp. Sw. Kr. 100:–.
- 13 Nordisk medeltid. Konsthistoriska studier tillägnade Armin Tuulse. Stockholm 1967. 343 pp., ill. Sw. Kr. 60:–.
- 14 *Gunnar Berefelt*. A Study on the Winged Angel. The Origin of a Motif. Stockholm 1967. 122 pp., ill. Sw. Kr. 40:–.
- 15 *Bengt M. Holmquist*. Das Problem David Richter. Studien in der Kunstgeschichte des Spätbarocks. Stockholm 1968. 127 pp., ill. Sw. Kr. 40:–.
- 16 *Ingrid Swartling*. Alvastra Abbey. The first Cistercian Settlement in Sweden. Stockholm 1969. 163 pp., ill. Sw. Kr. 48:–.
- 17 *Gerhard Eimer*. La Fabbrica di S. Agnese in Navona. Römische Bauherren, Architekten und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus. I. Stockholm 1970. 392+CXII pp., ill. Sw. Kr. 100:–.
- 18 *Gerhard Eimer*. La Fabbrica di S. Agnese in Navona. Römische Bauherren, Architekten und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus. II. Stockholm 1970. 412+CXII pp., ill. Sw. Kr. 100:–.
- 19 *Axel Unnerbäck*. Ållonö. Studier kring ett östgötskt 1600-talsslott. Stockholm 1970. 273 pp., ill. Sw. Kr. 60:–.
- 20 *Hans Henrik Brummer*. The Statue Court in the Vatican Belvedere. Stockholm 1970. 292 pp., ill. Sw. Kr. 125:–.
- 21 *Götz Pochat*. Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars. Stockholm 1970. 250 pp., ill. Sw. Kr. 80:–.
- 22 *Erik Forssman*. Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts. Stockholm 1971. 208 pp., ill. Sw. Kr. 60:–.
- 23 *Louise O'Konor*. Viking Eggeling 1880–1925. Artist and Film-Maker. Life and Work. Stockholm 1971. 304 pp., ill. Sw. Kr. 150:–.







