



Livets rytme, kapitalens rytme

Noter om abstraktion, inflation og akkumuleret sammenbrud i og omkring Hans Richters *Inflation*

Et kontrapunkt af sammenbrudte mennesker og voksende nuller. Inflation. Dansende lys, der viser sig at være pengemønter, en regn af sedler, der tælles: 100, 1.000. De stabler sig, helt af sig selv, og gennemtrænges af lys og cigaretrøg. Svævende ansigter. En mand køber en avis, læser, måber, tager hatten af og rækker den ud i en tiggende gestus. Desperate gestusser på en børsauktion, pengesedler nu på gulvet, 1\$ = 50.000.000 Reichsmark, alle billederne går ind i hinanden, det hele bryder sammen.

I 1928 producerede maleren og filmskaberens Hans Richter eksperimentalfilmen *Inflation*. Finansieret af det tyske produktionsselskab UFA blev Richters film vist før instruktøren Wilhelm Thieles mere kommercielle film *Die Dame mit der Maske*. Begge film omhandlede, ligesom mange andre kunstneriske og kulturelle repræsentationer i 1920'ernes Tyskland, den samtidige inflation, der i 1923 ramte en række (øst)europæiske lande med et brag: arbejdsløsheden steg, købekraften faldt drastisk, så arbejderklassen måtte hæve deres løn op til tre gange om dagen, og penge- og papirdistributører blev sat under massivt pres og bragte fyldte trillebørene med pengesedler på gaderne (se Widdig 2001). Særligt i Tyskland, hvor inflationen ramte hårdest, udspillede der sig et sandt socialt og økonomisk kaos. Som den engelske økonom John Maynard Keynes i 1919 bemærkede i en længere ekskursion om inflationens konsekvenser i efterkrigstiden

<
[1] Hans Richter: *Inflation*, 1928
© Estate Hans Richter.

i bogen *The Economic Consequence of the Peace*, havde Lenin ret: “[d]en bedste måde at destruere det kapitalistiske system, var at korrumpere valutaen” (2003, 235).¹ Trods vidt forskellige ideologiske ståsteder var Keynes og Lenin enige i, at inflationen “antændte alle [...] økonomiske loves skjulte kræfter til fordel for destruktionen”, som Keynes formulerede det (2003, 236). Mens Keynes således spekulerede i, hvordan stater kunne undgå det “lotteri”, som de høje inflationsrater skabte, anså Lenin inflationens destruktive og værdiudhulende mekanismer som et revolutionært værktøj. “Hundredtusindvis af rubelsedler udstedes dagligt af statskassen”, skulle Lenin have sagt i et interview med *New York Times* i 1919, “med den bevidste intention at destruere pengenes værdi” (*New York Times* 1919, 1).²

Set i lyset af dette virvar af omvæltende sociale og økonomiske dynamikker og intellektuelle diskussioner mellem “bolsjevismens ypperstepræst” og “den britiske filister” fremstår Hans Richters kun cirka tre minutter lange “essayfilm” måske nok så ubetydelig – både hvad angår historisk reception og skala (White og Schuler 2009, 217; 219). I denne artikel vil jeg imidlertid vise, hvordan vi hos Richter finder en hidtil stort set ubehandlet, men ikke desto mindre ganske unik billedpolitisk udforskning af 1920’ernes pengeøkonomiske kaos. Jeg vil vise, hvordan Richter behandler den samtidige hyperinflation som en særlig *abstrakt* og pengeøkonomisk formidlet *social relation*, dvs. som en *realabstraktion*, – med et begreb lånt fra marxisten Alfred Sohn-Rethel (1989) – der først og fremmest skal forstås *rytmisk*: vitterligt som et “kontrapunkt af sammenbrudte mennesker og voksende nuller”, som den indledningsvise mellemtekst hedder, der filmen igennem udfoldes i et unikt, visuelt formidlet socialt netværk. Som Richters ven Walter Benjamin gjorde opmærksom på, samme år som *Inflation* blev vist, havde hyperinflationen ikke blot skabt en forstyrret tidsforståelse, hvor sammenbruddet udgjorde stabiliteten selv, “og livet tælles i sekunder fremfor år [...] [der] formindskes ligesom en bunke af banksedler” (Benjamin 1972, 139). Den havde også “antændt en nærmest ubærlig og gennemborende *klarhed* [Klarheit] i [alle tætte relationer], som de [menneskene] næppe overlever” (Benjamin 1993, 12, oversættelse revideret, min kursivering). Denne klarhed, som Benjamin så som en konsekvens af, at pengene under hyperinflationen havde trængt ind i selv de mest intime menneskelige relationer, modsvarede Richter i *Inflation* med abstrakte billeder af dansende pengesedler, bedrøvede ansigter og skinnenet fra mønsterne i, hvad han selv betegnede som en montage af “filmpoesi” (Richter 1976, 35). Sammenbruddet, hvis økonomiske form var hyperinflation, fordrede nye kunstneriske og visuelle repræsentationsformer. Hos Richter bliver den samtidige hyperinflation således eksponent for en mærkværdig relation mellem

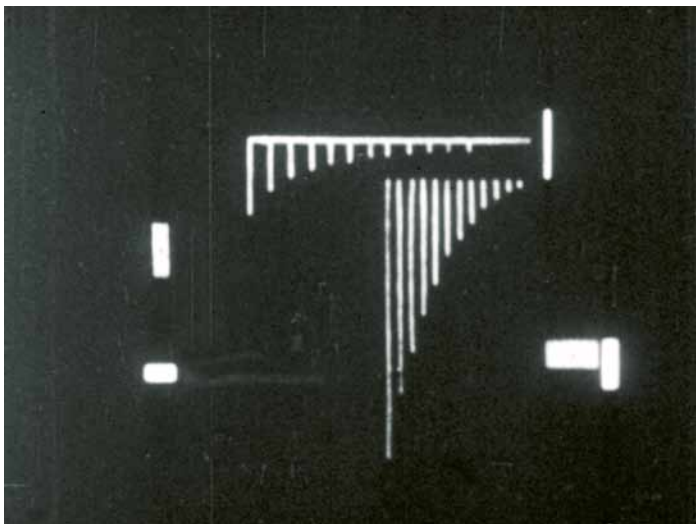
abstraktion og sammenbrud – en form for akkumuleret og automatiseret apokalypse, der for Richter skulle gribes teoretisk i billeder, eller som han selv formulerede det, ved “at give tanken form på lærredet” i “en tænkende forestilling” (1940).

Artiklen følger Richters kunstneriske forskning fra de tidlige såkaldte “absolutte film” fra starten af 1920’erne, hvor han sammen med den svenske kunstner Viking Eggeling eksperimenterer med at visualisere abstrakte vitale og organiske rytmer, til *Inflation*, der i en rytmisk montage af billeder udforsker den samtidige hyperinflation som et abstrakt sammenbrud, hvori pengene udgør drivkraften. Afslutningsvis vil jeg vise, hvordan Richter i udfoldelsen af dette netværk berører en række samtidige marxistiske diskussioner om abstrakt økonomisk sammenbrud – en diskussion, der med åbenlyse paralleller til Lenins og Keynes’ indirekte udveksling stillede det helt fundamentale spørgsmål: Hvem iværksætter sammenbruddet af den kapitalistiske produktionsmåde? Kapitalen selv eller proletariatet?

Fra metafysisk-organisk til ideologisk-materiel rytme (eller fra Bach og Goethe til Marx)

Mens Richters mere dokumentariske og politiserede eksperimentalfilm fra slutningen af 1920’erne og op igennem 1930’erne ofte er blevet forbigået i forskningslitteraturen, er historien en helt anden, hvad angår hans tidlige abstrakte rytmefilm fra starten af 1920’erne. Richters *Rhythmus 21* har længe haft en plads som en af de første abstrakte film i kunst- og filmhistorien – ikke mindst takket være Richters eget idiosynkratiske historiografiske arbejde i den indflydelsesrige *Dada – Kunst und Antikunst* fra 1964.³ Før *Inflation* og filmen *Film-Studie* fra 1926, der var den første film, hvori Richter benyttede sig af realistisk billedmateriale, og alt imens hyperinflationen var på sit højeste, arbejdede Richter intensivt på sine rytmefilm (*Rhythmus 21*, *Rhythmus 23* og den ufærdige *Rhythmus 25*). Sammen med samarbejdspartneren Viking Eggeling forsøgte Richter her at flytte malerlærredets nonfigurative former, som udforsket i bl.a. kubismen og den russiske suprematisme, til filmmediet, i bestræbelsen på at visualisere bevægelige, abstrakte, geometriske former og linjer i rytmiske og dynamiske montager.

Som Richter beskriver i 1921 i tidsskriftet *De Stijl*, havde først Eggeling og sidenhen ham selv med filmmediet frigjort sig fra den statiske “fladekunst” (1921, 81). En lignende bestræbelse på at temporalisere abstrakte former var ret beset allerede igangsat af malere som Cézanne, Derain og Picasso, men igen af disse havde ifølge Richter (1921) modet til fulgyldigt at forlade fladekun-



[2] Hans Richter: *Rhythmus 23*, 1923 © Estate Hans Richter.

der foreslog Richter at studere Johann Sebastian Bachs kontrapunktsteori – en musikteori omhandlende kompositionen af flere jævnbrydige og samtidige melodiske stemmer, som Richter hurtigt mente passede som fod i hose til hans filmeksperimenter. Richters *Rhythmus 21* og *Rhythmus 23* kan således ses som et orkestreret, kontrapunktelt – dvs. grundlæggende rytmisk – arrangement af ikke blot den konfliktfyldte kontakt mellem de gestaltede “levende” og dynamiske former, men også kontrapunktet mellem lærred, og hvad der fremtræder på lærredet, baggrund og form, og i sidste ende også betragterens og filmens rum i et bevægeligt arkitektonisk arrangement uden narrativ eller subjektiv intention (Michaud 2013, 52).⁴ I abstrakte, bevægelige billeder mente Richter at kunne visualisere intet mindre end en “gestaltende evolution og revolution i den rent kunstneriske sfære” (1921, 81). Hverken Richter eller Eggeling skortede på optimisme eller ambitioner. Det handlede om at skabe en objektiv og universel kunst. Med den abstrakte og absolutte film var midlerne opnået til at konstruere en højere syntetisk “enhed i mangfoldighed”, et formelt konstrueret “hele”, måske ligefrem en ny “menneskehed” (Richter 1921, 82. Konteksten for Richters og Eggelings utopiske eksperimenter var den første Internationale Kongres for Progressive Kunstnere i 1922, med afsæt i hvilken Richter sammen med bl.a. hollænderen Theo van Doesburg og sovjetten El Lissitskij havde dannet den Internationale Fraktion for Konstruktivism, hvilket i 1923 bl.a. udmøntede sig i tidsskriftet *G: Material zur elementaren Gestaltung*, som Richter var drivkraften bag. En række år senere vakte Richter endvidere suprematisten Kazimir Malevitjs opmærksomhed, et samarbejde, der dog aldrig blev realiseret (se Benson og Shatskikh 2013). [2]

Som det er blevet redegjort for i forskellige sammenhænge, blev rytmebegrebet i høj grad et *catchword* i begyndelsen af det 20. århundrede – et “Leitmotif

stens statiske rum. Det havde Richter og Eggeling imidlertid, og i denne frigørelse havde de fundet en hidtil uset “syntetisk løsning”, en kinematografisk løsning på et malerisk problem (Richter 1921, 81). Med denne formåede de at tildele de “rene” former løsrevet fra enhver naturefterligning, hvad Richter betegnede som et “polar-rytmisk anskuelsesprincip” (1921, 81). Inspirationen hertil fandt Richter ifølge ham selv i en samtale med den italienske komponist Ferruccio Busoni,

for en [ny] epoke” – med stor epistemisk værdi inden for bl.a. billedkunsten, arkitektur, dans, psykologi og fysiologi (Schall 1989, 2).⁵ I Sovjet oprettede man ligefrem et Institut for Rytmask Uddannelse. Ifølge Richter skulle det rytmiske imidlertid først og fremmest identificeres med filmmediet. *Film ist Rhythmus* var den oprindelige titel på Richters to første eksperimentalfilm. Som han skrev i 1924 i teksten “Die schlecht trainierte Seele”, bestod hans abstrakte films elementære operationer først og fremmest i at producere “optiske rytmer” i rene geometriske former og linjer, der for en umiddelbar betragtning var løsrevet fra enhver materiel eller kropslig repræsentation. Læser man Richters og Eggelings tekster nærmere efter, skulle denne anti-mimesis imidlertid blot ses som et forsøg på at skabe et nyt abstrakt forhold til det materielle og biologiske, en ny måde at undersøge virkeligheden på. Som rene abstraktioner henviste rytmerne nemlig samtidig til de mest dybdeliggende biologiske og sensoriske rytmer – en idé om det levendes grundlæggende rytmiske karakter, Richter endda understregede i *G* ved at indsætte et lille avisudklip med den bulgarsk-franske videnskabsmand Georges Lakhovsky, der i sine studier af “livets oprindelse” var nået til den konklusion, at “den basale organiske eksistens består af uendelige kortbølger ved uendelig høj frekvens [...] voilà, sådan er livet” (Richter 1986, 120). Med implicit reference til denne grundlæggende rytmiske forståelse af det levende beskriver Richter således sin film *Rhythmus 23* i *G* på følgende måde:

Denne film tilbyder ingen “holdepunkter”, hvorfra man kan returnere til erindringer; betragteren er – ved sin nåde – tvunget til at “føle” – at gå med rytmen – åndedrættet, hjertebanken; –... der gennem processens op og ned kan klarlægge, hvad at føle og sanse virkelig er... en proces – en bevægelse. (Richter 1986, 44)

Det af Richter udforskede forhold mellem formmæssig abstraktion og biologiske og sensoriske processer – med afsæt i en forståelse af rytmen som en form for “livsprincip”, som Richter også kalder det – er også tydeligt i Eggelings film *Symphonie Diagonale* (Richter 1971, 136). Som filmhistorikeren R. Bruce Elder har observeret, er der her åbenlyst tale om abstrakte simulationer eller notationer over forskellige naturformers udvikling og metamorfoser – en observation, der flugter med Eggelings eget signalement af sin film med vendingen “organisk anorganisk” (Elder 2007, 19; Eggeling 1971, 93). Det synes med dette sagt rimeligt at karakterisere Richters og Eggelings rytmiske abstrakte formprocesser som *morfologiske* operationer. Hvor morfologien – navngivet af Goethe, der både kaldte den en “ny videnskab” og en “hjælpevidenskab” – havde til hensigt

at studere bl.a. naturformernes udvikling fra kimform til blomst, dvs. udforske de formforandringer, som naturen er genstand for, med afsæt i en forestilling om naturens helhed og idealitet, som Goethe forsøgte at indfange med det enigmatiske begreb *Urpflanze*, kan man argumentere for, at Eggeling og Richter i deres filmeksperimenter udvikler en *abstrakt morfologi*. Som Richter understregede flere gange, blev de optiske rytmer – udfoldet i abstrakte morfogenetiske “evolutioner” – produceret med udgangspunkt i “de mest elementære og regelmæssige aspekter af vor sanselige funktioner” (2010, 146). De geometriske former skulle med andre ord forstås som simulationer over det levendes rytmiske karakter, dvs. som bærer af et materielt og biologisk indeks eller referencepunkt – i Eggelings tilfælde forskellige naturformers rytmiske udvikling, i Richters tilfælde sensoriske og biologiske rytmer (se Goethe 1977). Ikke blot Goethe, men også Henri Bergson, hvis bog *L'évolution créatrice* Eggeling citerer og kommenterer hyppigt i sine noter, spillede en vis rolle her, med den konsekvens, at filmmediets illusoriske bevægelse og kontinuitet måske ligefrem skulle forstås – stik imod Bergsons egen intention – som udfoldelsen af, hvad Bergson berømt betegner som *élan vital*: en skabende *anorganisk livskraft*, der ifølge Bergson forlener materien med uforudsigelighed og “indetermination” (Bergson 1944, 139). Ligesom Goethes morfologi beroede på en forestilling om at gøre “empirien til teori”, kan man således sige, at Richter og Eggeling bestræbte sig på at transponere den skabende, morfogenetiske livskraft til bevægelige billeder af rene geometriske former og linjer, der, som Richter formulerede det, benyttede sig af naturens “principper”, ikke dens former (1986, 135). Goethesk idealitet og bergsons vitalitet, geometrien og åndedrættet, gestaltede således takket være den abstrakte kunstfilm en form for anorganisk liv, der måske ligefrem skulle forstås som et nyt universelt sprog, et visuelt, abstrakt ursprog (Dimendberg 2010, 62). Ikke langt fra Richters forestilling om, at de morfologisk-geometriske rytmer skulle tage afsæt i biologiske og materielle processer, samtidig med at de havde til opgave at fremtvinge en biologisk og materiel rytmisk effekt – hvori betragteren var “tvunget til at føle – at gå med rytmen – åndedrættet, hjertebanken” – formulerede Sergej Eisenstein, som Richter arbejdede sammen med i slutningen af 1920'erne, en række år senere en beslægtet idé om “den rytmiske tromme”: et fundamentalt og transhistorisk behov for at producere rytmer, der, forbundet med det organiske livs rytmer, i det 20. århundrede nu angiveligt manifesterede sig i filmmediet (Vogman 2018, 336; Somaini 2015, 212).⁶

Synes Richter i starten af 1920'erne at tildele filmens rytmiske operationer en vital, fysiologisk og metafysisk værdi, sker der imidlertid noget i løbet af 1920'erne. Mod slutningen af 1920'erne omfavnes i langt højere grad end før, hvad

han i 1939 i bogen *Der Kampf um den Film* via Sergej Tretjakov kalder filmens "sociale mandat" (1976, 83). Det er her, *Inflation* kommer ind i billedet. Selvom det sociale mandat bestemt ikke er fraværende i de tidlige rytme-film, er *Inflation* nemlig i langt højere grad kendetegnet ved et forsøg på at *politisere og socialisere* de rytmiske abstraktionsprocesser som konstitutive for en konkret social virkelighed. "Levende" geometriske former og linjer blev udskiftet med billeder af pengesedler, konfronterende tal, cigarrygende finansmænd, desperate gestusser på aktiemarkedet og bedrøvede ansigter. Richter synes fortsat, som han senere vil beskrive det, at "bruge objekter som jeg brugte abstrakte former, og mennesker som jeg brugte objekter" (1971, 173). Men rytmen fremstod nu snarere som en form for anorganisk liv, der diktatorisk og undertrykkende havde forvandlet sig til en akkumulerende organisationsform på en naturaliseret social tidsøkonomi – et forhold mellem økonomi, rytme og divergente fysiologiske og biologiske undertoner, som Richter langtfra var alene om at undersøge.⁷ Det abstrakte billedsprog var nu mindre at forstå som et kunstnerisk og epistemisk medium til at udforske materielle og fysiologiske processer end som et forsøg på at analysere virkeligheden som *allerede* abstrakt. Hvad var der sket? Richter var vandret fra én metafysik til en anden – en vandring, der både indebar brud og kontinuitet: fra Bachs kontrapunkter, Goethes morfologi og Bergsons élan vital til kapitalens abstrakte kontrapunkter og metamorfoser. Rytmen var stadig filmens *Urphänomen*, men den refererede ikke længere til et vitalt og universelt livsprincip, men derimod til en mindst lige så vital kapital, hvis rytme under den samtidige kapitalisme distribuerede selvstabilende pengesedler og social forarmelse.

"Lichtspiel" mellem vitale pengesedler og depraverede menneske-ansigter

Som en unavngiven journalist i et interview i 1929 observerede, var Richter med *Inflation* kravlet ud af avantgardens perifere afkroge og havde nærmet sig masserne (Richter 2003a, 43). Richters film blev ikke, som det var gældende for hans rytme-film, vist til en Dada-soiré i Paris, men som forfilm til den kommer-cielle *Die Dame mit der Maske* af Wilhelm Thiele. Trods tilnærmelserne til masserne – der naturligvis også blev forstærket af, at Richter faktisk benyttede sig af realistisk billedmateriale – gør filmkritikeren Hans Feld i en anmeldelse af Thieles film imidlertid opmærksom på en betydelig forskel mellem Richters og Thieles film: Som Feld skriver, skal Richters *Inflation* betragtes som en "almengørelse" af, hvad der i Thieles film forbliver et "isoleret" tilfælde (2003, 95). Ifølge Richter selv foregreb *Inflation* således også, hvad han elleve år senere berømt kaldte "essayfilm", hvis centrale ærinde var at gøre den "usynlige verden



[3] Hans Richter: *Inflation*, 1928
© Estate Hans Richter.

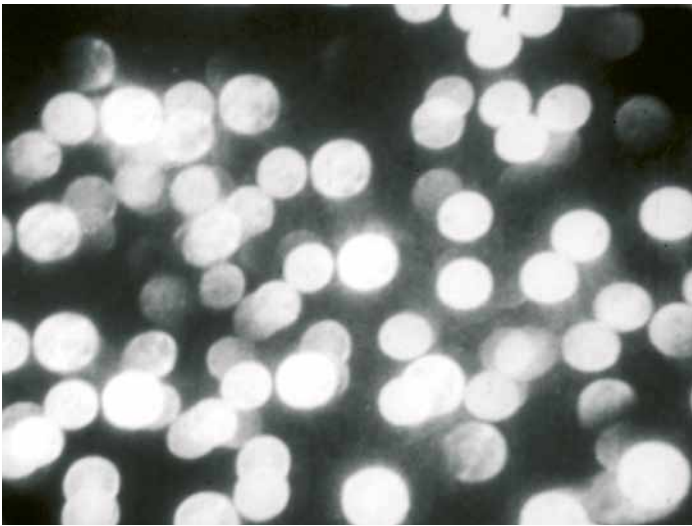
af forestillinger, tanker og idéer synlig” (Richter 1940). Det handlede her mindre om at visualisere tanker i en simpel form for oversættelse fra sprog til billede end om at tildele “abstrakte idéer en billedlig objektivering [bildmäßige Gegenständlichkeit]” (Richter 1976, 58). Det var på billedets niveau, at den idémæssige abstraktion skulle finde sit eget uoversættelige udtryk, sin objektivering. [3]

I det følgende vil jeg således vise, hvordan Richter udforsker hyperinflationen som

en form for økonomisk krise, hvor selve den usynlige og abstrakte årsag – pengeøkonomien – træder synligt frem og herved udstiller nogle af de grundlæggende kapitalistiske abstraktionsprocesser som *reelle*.⁸ Ikke langt fra Eisenstein, der i de samme år legede med idéen om at transformere Marx’ *Kapitalen* til film, kan Richters *Inflation* siges at udforske økonomiske dynamikker ud fra en “æstetisk” synsvinkel, hvilket indebærer en opmærksomhed på pengenes visuelle fremtrædelse og de abstrakte relationer og udtryk, der opstår i et samfund, hvor pengene på kaotisk vis medierer *alle* sociale relationer (se Eisenstein 1976). Frem for statisk at fastholde eller helt at ophæve grænsen mellem det abstrakte og konkrete, synlige og usynlige, kan man altså sige, at Richter i *Inflation* udforsker hyperinflationens *realabstraktioner*, hvis rytmiske “lov” han som nævnt stadfæster i den indledningsvise mellemtekst, filmens *Leitmotiv*: “Et kontrapunkt af sammenbrudte mennesker og voksende nuller”.

Lad mig starte med at redegøre for sidstnævntes – pengenes og de “voksende nullers” – funktion i *Inflation*. I lighed med Walter Benjamin, der samme år som *Inflation* registrerede den forkrøblende “klarhed”, hyperinflationen havde forårsaget, i og med at pengene på en ganske synlig og åbenlys måde medierede selv de mest intime relationer, udforsker Richter i en nonnarrativ og billedessay-istisk form det mærkværdige abstrakte miljø under hyperinflationen i abstrakte billedserier af pengene selv og det relationelle netværk, de indgår i med andre varer (fx hus, bil, sko), fortabte menneskeansigter, børsaktionærer og meget andet. Hyper-inflationens arnested, pengene, tilskrives her en særlig selvstændig betydning. I abstrakte, eksperimenterende billedserier, der leder tankerne hen på andre samtidige avantgardefilm såsom Man Rays *Emak Bakia*, indleder *Inflation* sigende med billedserier af cirkulære lysfelter, der hurtigt viser sig at være mønter, for dernæst at blive erstattet af billeder af vertikalt, elegant

faldende pengesedler. Denne *autonomisering* af pengene i, hvad førnævnte Hans Feld sigende formulerede som “flagrende skin” og “tal der raser frem” (2003, 95), understreges ikke mindst i en billedserie af quasi-transparente hænder, der, frataget deres kødlige soliditet, gennemtrænger hinanden og pengesedlerne for dernæst – via et 1.000-tal, der i filmbilledets dybdekomposition “rasende” bevæger sig fra baggrund til forgrund – at transformeres til billeder af penge, der tæller og sorterer sig selv hinsides filmbilledet. Under hyperinflationen udskrives der enorme mængder af penge med abnorme prisstigninger til følge uden en tilsvarende kommensurabel værdi i form af varer eller arbejde, en proces, der hos Richter tager form som en art enigmatisk selvcirkulerende pengeudskrivelse uden håndens mellemværende – der ellers i årtusinder havde været ikke bare arbejdet, men også handlens gesturale manifestationsform, og som det da også deler etymologiske rødder med – men derimod pengenes enigmatisk selvcirkulation (Stäheli og Verdicchio 2006, 115-119). Richter visualiserer således en abstraktionsproces fra hånden til pengene til “flagrende skin” og “tal der raser frem”. *Viser* Richter her pengenes værdi “fuld af metafysisk spidsfindighed og teologiske nykker”, som Marx berømt beskrev det i kapitlet om varens fetichkarakter i første bog af *Kapitalen* (1970, 170)? Selvom en sådan tanke ville være tillokkende, ville det være at ramme ved siden af. Mens tesen om varens fetichkarakter hos Marx havde til opgave at beskrive den proces, der opstår, når sociale relationer tager form som “sanselige-oversanselige” ting, synes Richter nemlig i stedet at udforske den “forunderlige” måde, pengene under inflation træder synlig-usynligt frem som en form for historisk aktør - med reminiscenser til Marx’ idé om kapitalen som et “automatisk subjekt” – mere eller mindre løsrevet fra den ellers så fundamentale “socialt nødvendige arbejdstid” (Marx 1970, 170; 1971, 266-267, min oversættelse). Det er med andre ord ikke varen, men den “almene ækvivalent”, pengene selv, der i *Inflation* “frembringer griller, der er langt mere forunderlig end hvis [...] [de] af sig selv begyndte at danse” (Marx 1970, 170). Som Keynes frygtede og Lenin håbede på, kunne kapitalismen simpelthen styrte sammen ved en intensiv og systematisk udskrivelse af pengesedler til det punkt, hvor selv den “enfoldige landmand vil indse, at den [pengesedlen] blot er et styk lap papir”, som Lenin eftersigende formulerede det (*New York Times* 1919, 1). Mens Lenin altså hyldede ikke bare seddelfabrikken, men også “profitmageren”, der udnyttede inflationens og efterkrigstidens kaotiske tilstand, som “vore bedste propagandister”, i forsøget på at ophæve pengenes værdi til papir, udforskede Richter imidlertid i stedet på mere dialektisk vis inflationens realabstrakte miljø i spændingsfeltet mellem pengenes synlige materialitet og usynlige, abstrakte (og stadig faldende) værdi (*New York Times*



[4] Hans Richter: *Inflation*,
1929 © Estate Hans Richter.

1919, 1). Billederne af det “flagrende skin” og de svævende og selvstablende pengesedler skal i dette lys ikke ses som andet end et abstrakt eller spekulativt spejl – i den latinske betydning *speculum* – der mindre alluderer til en ophævelse af kapitalismen end til en intensivering af hyperinflationens abstraktionsprocesser, “hvor livet tælles i sekunder [...] og således bliver klattet bort som et bundt sedler”, som Walter Benjamin noterede i 1926 (Benjamin 1993, 46). [4]

Man kan med dette in mente måske formulere det sådan, at Richter – i tråd med hans tidlige rytme-film, men med omvendt fortegn – visualiserer, hvad Marx på et tidspunkt kaldte kapitalens “abstraktion in actu” (1971, 133); en form for dansende kapital, der for en umiddelbar betragtning er løsrevet fra produktionen og håndens arbejde, men som *reelt* set indgår i en rytmisk forbindelse til en bevægelig social virkelighed. Richter skærper ikke blot opmærksomheden på pengeøkonomiens automatiske, abstrakte bevægelser, men først og fremmest på, hvordan sådanne abstrakte rytmer af pengesedler, tal og skinnende lys er vævet ind i det sociale miljø – en relation mellem menneske, objekter og miljø, han senere vil understrege i *Der Kampf und den Film* (1976, 55). *Inflation* forsøger således takket være “den nye kunststart”, filmen, der har bevægelsen, lyset og rytmen som sine grundlæggende elementer, at udfolde menneskets kontinuerlige og stadig mere desperate og afmægtige reaktion på dets abstrakte sociale miljø. Gennem, hvad Richter kaldte “det associative medie”, hvor distinkt forskellige objekter og former sættes i relation til hinanden og herved skaber en “ny værdi” (1976, 148-49), udfoldes den rytmiske og formelle relation mellem menneskene og pengene i ofte parodiske forbindelser: Vi ser det isomorfe kontrastpunkt mellem en bunke af penge på jorden og en bunke af desperate håndsregninger på aktiemarkedet, eller den morfologiske proces – filmens eneste narrative billedserie – en borgerligt klædt mand undergår fra at købe en avis for i næste øjeblik at læse, hvor lidt hans penge er værd, hvilket får ham til at kaste sin hånd ud i en tiggende gestus. Med sådanne gesturale forbindelser billedliggør Richter mennesket som intet andet end en passiv reaktion på pengenes overmagt, hvilket ikke mindst understreges i en billedserie, hvor de svævende forarmede menneskeansigter ligefrem omdannes til nulformede tal. Kontrasteret med de langt mere dynamiske og perspektiviske “tal der raser frem” og de forskellige omdan-

nelser til “flagrende skin” er man ikke i tvivl om, hvor Richter vil hen: Situeret i pengenes abstrakte miljø er mennesket intet andet end et nul, et isomorft væsen. Pacificeret i en kaotisk, accelererende billedstorm – i en *inflation af billeder* – af voksende priser, dollartegn, papirpenge, cigarrygende børsaktionærer og et sammenstyrtet hus afslutter filmen med billeder af førnævnte berøvede mand, der går fortabt rundt med hænderne godt fast i jakken, der tæt omslynger hans krop. Husker man på, at Keynes i 1919 hævdede, at man ikke kunne finde én blandt en million, der kunne sige noget meningsfuldt om inflation, er det svært ikke at forstå sammenfaldet mellem inflation som økonomisk-socialt fænomen og filmens afsluttende inflation af billeder som udtryk for en vis repræsentationsvanskelighed: hyperinflationens abstrakte, automatiserede sammenbrud fordrer selv en abstrakt repræsentationsform, en nærmest sublim billedspekulation af “levende abstraktioner” kontrolleret af penge – og penge alene (Keynes 2003, 236). Eller som filmteoretikeren Bela Balázs rammende beskrev Richters *Inflation* to år efter dens visning – om end nogle af beskrivelserne ikke er til at finde i filmen – var filmen “[d]esignet til at være en mareridtssekvens af billeder: bunker af banknoter, tomme hylder, sultne og angstfulde ansigter, panik på aktiemarkedet, champagneorgier, selvmord, aktiekurser på telegrafstrimler, penge, penge, penge” (1930, 112).

Mens Eisenstein i film som *Panserkrydseren Potemkin* og *Strejke* i det kommunistiske Øst var optaget af at visualisere proletariatets agens og “det menneskelige ansigt [...] med ny uendelig betydning”, som Walter Benjamin (1998, 75) beskrev det, hævdede Richter sit “sociale mandat” ved at fokusere på de abstraktionsprocesser, der (stadig) medvirkede til en udmagrende pacificering af den selvsamme sociale klasse i det kapitalistiske Vest. Den didaktiske ambition delte Richter imidlertid med Eisenstein: I en “montage af attraktioner”, som Eisenstein (1988) kaldte det, eftersøgte Richter mindre en ren teoretisk idé, der på rationel vis skulle overbevise publikum, end et tænkende billedes handling og affektive “virkning”, som Richter (2003b, 66) selv kaldte det. Med denne virkning – i sig selv en rytmisk operation – forsøgte Richter ikke blot at fremtvinge en kritisk bevidsthed om, hvor udmagrende og mareridtsagtig kapitalismens pengeøkonomi er. I forlængelse af den franske satiriker Honoré Daumier og den tyske satiriker Wilhelm Busch kastede Richter også et parodisk lys over håbløsheden med de gakkede morfologiske og isomorfe analogier. Richter installerede herved en form for bevidsthedsmæssig “oprustning”: Kapitalen er givetvis stærkere end os, men “vi” har latteren, det kreative vanvid og abstraktionsevnen på “vores” side. Faren for via formelle analogier og abstraktioner at maskere det kritiske potentiale var imidlertid ifølge samtidige kritikere som Siegfried Kracauer og

Walter Benjamin svær at komme uden om. Abstraktionsprocesserne var først og fremmest på kapitalens "side", hvorfor Benjamin tørt, men tvetydigt noterede i *Passageværket*: "abstraktioner kan være farlige" (2007, 485).

Vækst af sammenbrud – og revolutionære kontrapunkter

Ser man på Richters værkproduktion i dens helhed, er billedliggørelsen af en nærmest automatiseret og programmeret forarmelsesproces uden for det "egentlige" historiske subjekts – proletariatet – rækkevidde bemærkelsesværdig. Netop arbejderklassens selvstændige agens og vitalitet havde optaget Richter i revolutionsårene i slutningen af 1910'erne, hvor han bl.a. deltog aktivt i den bayerske rådsrepublik som formand for Handlingskomitéen for revolutionære kunstnere (Aktionsausschuß revolutionärer Künstler) (se Hoffmann 1998b). I forlængelse af sin såkaldte *Arbeiter*-serie fra 1912, hvor Richter udforskede arbejdernes repetitive rytmiske bevægelser, undersøgte Richter i disse år i en række såkaldte revolutionsskitser revolutionens og den revolterede krops gesturale rytmicitet. Forankret i kontrapunktet mellem det hvide papir og sorte blæk var revolutionen her slet og ret at forstå som "en begivenhed forandret til et *levende rytmisk fællesskab*", som vennen og skribenten Franz Jung formulerede det (1921, 24, min kursiv). I 1920'erne var sådanne billeder imidlertid helt fraværende i Richters værkproduktion. Som allerede nævnt lignede proletariatet i *Inflation* – og i *Everyday* produceret året efter i samarbejde med bl.a. Sergej Eisenstein, men først færdigproduceret i 1968 – mere et passivt offer for end en historisk agent i den samtidige kapitalisme, svævende ansigter hen mod sammenbruddet. Som kompensation herfor udforskede Richter i bl.a. *Everyday* og ikke mindst *Vormittagsspuk* – med undertitlen "Genstandenes oprør" – fra 1927 revolten i improviserede dansende objekter: Under frokosten bevæger pølserne sig af sig selv, og hatte flyver væk fra deres ejermænds hoveder i en uforudsigelig revolteret bevægelse, der som et "biprodukt" af et rytmisk koncept bryder de daglige rytmer, som Richter (1971, 145) beskriver det. Ræsonnementet var ligetil og vældig "dada": Hvis pølsen og hatten kunne bryde dagligdagens rytmer i spontane og uforudsigelige bevægelser, hvad kunne så ikke? [5]

Det komplicerede spørgsmål vedrørende forholdet mellem den kapitalistiske produktionsmådes historiske logik og en idé om proletariatet som et relativt spontant historisk subjekt var et omdiskuteret emne i 1920'erne og 30'erne i marxistiske kredse. De apokalyptiske varslinger i Keynes' og Lenins diskussioner af inflationen tog i slutningen af 1920'erne andre former. Som rådskommunisten Paul Mattick skrev i 1934, skulle de tidlige 1920'eres hyperinflation blot ses som "begyndelsen på enden" (1934, 14). Inflationens profitskabelse, understregede

Mattick i en række bemærkninger, der synes at flugte med Richters “tænkende billeder” i *Inflation*, er alene vundet takket være “en pauperiseringsproces [...] det er et ‘boom’ i døds krisen, en fortjeneste der ikke indikerer udvikling men forfald” (1934, 14). Matticks bemærkninger fandt sted i en begejstret diskussion af den første udgivelse i Institut für Socialforschungs monografiserie i 1929, Henryk Grossmanns *Das Akkumulations- und Zusammenbruchsgesetz des kapitalistischen Systems*, der blev læst vidt og bredt ved dens udgivelse (Kuhn 2007, 124). Her hævdede Grossmann i en kritisk diskussion af en lang række marxistiske teoretikere, heriblandt ikke mindst Rosa Luxembourgs *Die Akkumulation des Kapitals* fra 1913, at kapitalismens sammenbrud skulle findes i den kapitalistiske produktionsmådes indre modsætninger selv – modsætninger, hvis effekt Marx notorisk havde omtalt som *profitratens tendens til fald*. Grundet den ulige balance, der opstår mellem den “konstante” og “variable” kapital, når arbejdsgivere i stigende grad effektiviserer arbejdsprocessen og investerer i ny teknologi, vil den stagnerende kapitalakkumuleringen ifølge Grossman (1929) efter ca. 35 år ikke kunne følge med befolkningstilvæksten, og en stor reservearmé af arbejdsløse og ubrugt kapital vil vokse for hvert år med den konsekvens, at merværdien vil formindskes, og det endelige sammenbrud vil nærme sig. Sammenbrudsteorien var allerede blevet demeteret af den indflydelsesrige socialdemokrat Eduard Bernstein (se Bernstein 1898), og der skulle ikke gå længe, før de kritiske røster igen ville dukke op. En af de mere raffinerede kritikere stod den hollandske rådskommunist Anthon Pannekoek for i teksten “Die Zusammenbruchstheorie des Kapitalismus”. Her medgiver Pannekoek den eskatologiske tiltrækningskraft og de strategiske muligheder, tesen om den “kapitalistiske døds Krise” medfører i kritikken af socialdemokratiets reformisme og elitære parlamentarisme (1934). Ikke desto mindre fastslår Pannekoek, at “det ikke skyldes et økonomisk sammenbrud af kapitalismen, men dens enorme udvikling af dens styrke, fra dens ekspansion over hele verden til den akutte forværring af politiske oppositioner, [...] at proletariatet må gå til massehandling, stævne hele bevægelsens styrke” (1934). Således var kapitalismen for Pannekoek grundlæggende at forstå som et *akkumuleret sammenbrud* oscillerende mellem produktion og destruktion, ikke blot økonomisk, men også politisk takket være proletariatets vedvarende modstandskamp og produktion af nye antagonistiske temporalitetsformer. Arbejderbevægelsen



[5] Hans Richter: *Revolution (Arbeiter)* © Estate Hans Richter.

skulle af den grund ikke “forvente en endelig katastrofe, men mange katastrofer, politiske – både krige og økonomiske” (1934). Det endelige sammenbrud stod de imidlertid selv for: ikke det kapitalistiske system selv, men proletariats selvemancipation er kapitalismens sammenbrud, afslutter Pannekoek (1934) sin tekst med at påpege.

Selvom Richter måtte opgive projektet, samme år som Pannekoek forfattede sin kritik af Grossmann, synes det afslutningsvis ikke uvæsenligt at nævnte, at Richter i årene 1931-34, inspireret af en stor arbejderstrejke organiseret af mere end 140.000 metalarbejdere i Hennigsdorf nord for Berlin, arbejdede på det tysk-russiske filmprojekt *Metall*. Her genoptog Richter i samarbejde med bl.a. Eisensteins senere kone Pearl Attachewa interessen for proletariats heroiske selvemancipation – proletariats som kapitalens kontrapunkt. Penduleringen i Richters værkproduktion mellem jagten på orden og kaos, fortabt, økonomisk sammenbrud og vital, revolutionær gesturalitet, kan her læses som paradigmatiske for en mere grundlæggende porøs spænding i den marxistiske samfundsanalyse mellem økonomisk determinisme og politisk kontingens, der ifølge Pannekoek mindre skulle forstås som en logisk selvmodsigelse end som et teoretisk og praktisk *problem*. Som han fremhævede i den populære bog *Marxismus und Darwinismus* fra 1909, skulle kapitalismens historie nemlig takket være den indbyggede akkumulationslogik forstås evolutionært i en helt specifik betydning: som *klassekamp* (se Pannekoek 1914). Året efter Richters *Inflation* krakkelede finanssystemet på Wall Street til stor forundring for de fleste økonomer, men ikke desto mindre med destruktive sociale følger, der hurtigt bredte sig til Europa. “It’s an ill wind that blows nobody any good”, som *The Economist* skrev i november 1929 (1929, 955). Men selv her, midt i kaosset og den økonomiske undtagelsestilstand, der stadig herskede i 1934 – nu blot også med et nazistisk styre i Tyskland – følte Pannekoek sig nødsaget til at stadfæste den evolutionære horisont: “[S]kulle den nuværende krise fordufte vil nye kriser og nye kampe opstå” (1934).⁹

ABSTRACT

How do the rhythms of cinema visualise the rhythms of capital? What is the adequate visual form in which to critique capitalist crisis such as hyperinflation? And how does the representative logic of such forms express wider concerns for the “evolutionary” logic of the historical process we call capitalism? Beginning with an account of the German artist and filmmaker Hans Richter’s abstract rhythm-films from the early 1920s, I analyse how Richter’s experimental film *Inflation* from 1928 explores the peculiar rhythm of the economic crisis of hyperinflation as a complex social network governed by “fluttering

shine” and “numbers raging out” of stacking paper money and grieving, hovering faces. Richter’s *Inflation*, I argue, is to be understood as a critical image-political montage of the abstract morphological and isomorphic rhythm of capital. I conclude the article by examining how Richter in *Inflation* was dealing with questions akin to Marxist discussions on the so-called “theory of collapse”, in which inflation – in the words of Marxist and council communist Paul Mattick – had to be viewed as the “beginning of the end of the death-crisis of capitalism”. Underlying these discussions – and Richter’s film as well – was the fundamental question: Who carries out the collapse of the capitalist mode of production? Capital itself or the proletariat?

NOTER

- 1 Oversættelserne er mine egne, medmindre andet er angivet.
- 2 Om end en række af Lenins udtalelser flugter med, hvad han siger og skriver i andre sammenhænge, er det vigtigt at bemærke, at *New York Times*-artiklens kildepålidelighed er tvivlsom. Se White og Schuler 2009.
- 3 Se bl.a. Lawder 1975; Turvey 2013.
- 4 For en redegørelse for Goethes morfologi og dens reception i 1800- og 1900-tallet se Geulen 2016.
- 5 Se eksempelvis også Konersmann og Westerkamp 2013.
- 6 For en række behandlinger af Eisensteins “rytmeantropologi”, se Vogman 2017, 2018.
- 7 Se fx Karl Büchers *Arbeit und Rhythmus* (1896), der blev genudgivet i 1924, eller Wagemanns (1928) rytmiske konjunkturlære, der udkom samme år som *Inflation*.
- 8 Jeg adskiller mig her fra de meget få og ganske overfladiske behandlinger af *Inflation*, der enten i det psykoanalytiske register har identificeret “det usynlige” og “abstrakte” som den desorienterede, hjemsogte følelse hyperinflationen angiveligt skulle have vakt ved at være en begivenhed uden klar årsag, og i et mere sociologisk register som den ofte usynliggjorte finansøkonomi (Stäheli og Verdicchio 2006: 109; Niebisch 2013).
- 9 For en redegørelse af Pannekoeks forhold til og senere reception i avantgardebevægelsen op igennem det 20. århundrede se Lütticken 2018.

LITTERATUR

- Balázs, Béla. 1930. *Der Geist des Films*. Halle: Verlag Wilhelm Knapp.
- Benjamin, Walter. 1993. *Ensrettet gade*. Aarhus: Modtryk.
- Benjamin, Walter. 1998. “Lille fotografihistorie.” I *Walter Benjamin – Kulturkritiske essays*. København: Gyldendal.
- Benjamin, Walter. 2007. *Passageværket*. København: Rævens Sorte Bibliotek.
- Benson, Timothy og Aleksandra O. Shatskikh. 2013. “Malevich and Richter: An Indeterminate Encounter.” *October* 143: 52-68.
- Bergson, Henri. 1944. *Creative Evolution*. New York: Random House.
- Bernstein, Eduard. 1898. “Zusammenbruchstheorie und Colonialpolitik.” Tilgået august 2019. <https://www.marxists.org/deutsch/referenz/bernstein/1898/xx/colonial.html>
- Bucher, Karl. 1896. *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig: S. Hirzel Verlag.
- Dimendberg, Edward. 2010. “Towards an Elemental Cinema: Film Aesthetics and Practice.” I *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923-1926*, redigeret af Michael Jennings et al., 53-69. London: Tate Publishing.

- Elder, R. Bruce, Hans Richter og Viking Eggeling. 2007. "The Dream of Universal Language and the Birth of the Absolute Film." I *Avant-garde Film*, redigeret af Alexander Graf et al., 3-53. Amsterdam: Rodopi.
- Eggeling, Viking. 1971. "Viking Eggeling, posthumous notes edited and commented." I Louise O'Konor, *Viktor Eggeling: 1880-1925: Artist and film-maker: Life and work*, 92-126. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Eisenstein, S.M. 1976. "Notes for a Film of 'Capital'." *October* 2 (Summer): 3-26.
- Eisenstein, S.M. 1988. "The Montage of Attractions." I *Selected Works: Vol. 1. Writings, 1922-34*, redigeret af Richard Taylor, 33-38. London: British Film Institute.
- Feld, Hans. 2003. "Inflation." I *Hans Richter – Film ist Rhythmus*, redigeret af Jeanpaul Goergen, Angelika Hoch og Ulrich Gregor, 94-95. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- Geulen, Eva. 2016. *Aus dem Leben der Form – Goethes Morphologie und die Nager*. Berlin: August Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1977. "Zur Morphologie." I *Schriften zur Naturwissenschaft*, redigeret af Michael Böhler, 45-174. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Grossmann, Henryk. 1929. *Das Akkumulations- und Zusammenbruchsgesetz des kapitalistischen Systems*. Leipzig: Verlag C.L. Hirschfeld.
- Hofacker, Marion von. 1998. "Richter's Films and the Role of the Radical Artists, 1927-1941." I *Hans Richter – Activism, Modernism and The Avant-Garde*, redigeret af Stephen C. Foster et al., 122-159. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Hoffmann, Justin. 1998a. "Hans Richter, Munich Dada, and the Munich Republic of Workers' Councils." I *Hans Richter – Activism, Modernism and The Avant-Garde*, redigeret af Stephen C. Foster et al., 48-71. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Hoffmann, Justin. 1998b. "Hans Richter: Constructivist Filmmaker." I *Hans Richter – Activism, Modernism and The Avant-Garde*, redigeret af Stephen Foster et al., 72-91. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Jung, Franz. 1921. *Die Technik des Glücks*. Berlin: Der Malik Verlag.
- Keynes, John Maynard. 2003. *The Economic Consequences of the Peace*. New York: Routledge.
- Konersmann, R. og Westerkamp, D. (red.). 2013. *Rhythmus und Moderne : Zeitschrift für Kulturphilosophie*. Hamburg: Felix Meiner, hæfte 1.
- Kuhn, Rick. 2007. *Henryk Grossmann and the recovery of Marxism*. Urbana og Chicago: University of Illinois Press.
- Lawder, Standish D. 1975. *The Cubist Cinema*. New York: New York University Press.
- Lütticken, Sven. 2018. "Council aestheticism? Pannekoek, the avant-garde and contemporary art." *Studi di estetica*, anno XLVI, IV serie, nr. 3: 173-197.
- Marx, Karl. 1970. *Kapitalen. Kritik af den politiske økonomi. Første bog*. København: Rhodos.
- Marx, Karl. 1971. *Kapitalen. Kritik af den politiske økonomi. Anden bog*. København: Rhodos.
- Mattick, Paul. 1934. "The Permanent Crisis – Henryk Grossman's Interpretation of Marx' Theory of Capitalist Accumulation." *International Council Correspondence* 1, nr. 2 (november): 1-20.
- Michaud, Philippe-Alain. 2013. "Toward the Fourth Dimension: Rhythmus and the Genesis of Filmic Abstraction." I *Hans Richter: Encounters*, redigeret af Timothy O. Benson, 55-85. München, London, New York: DelMonico Books.
- Niebisch, Arndt. 2013. "Excess-Zero. Dada and the Logic of Inflation." I *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik* 5: 10-21.
- Pannekoek, Anton. 1914. *Marxismus und Darwinismus*. Leipzig: Verlag der Leipziger Buchdruckerei AG.
- Pannekoek, Anton. 1934. "Zusammenbruchstheori des Kapitalismus." Tilgæet august 2019. <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/pannekoek/1934/06/z-bruch.htm>

- “Reactions Of The Wall Street Slump.” 1929. *The Economist*, 23. november.
- Richter, Hans. 1968. “Prinzipielles zur Bewegungskunst.” I *De Stijl, 1921-1932*, 2. bind, redigeret af Ad Petersen, faksimileudgave, 81-82. Amsterdam og Haag: Athenaeum, Bert Baker, Polak & Van Gennep.
- Richter, Hans. 1940. “Der Filmessay – Eine Neue Form des Dokumentarfilms.” Berlin: Sammlung Hans Richter, Akademie der Künste.
- Richter, Hans. 1971. *Hans Richter*, redigeret af Cleve Gray. London: Thames and Hudson.
- Richter, Hans. 1976. *Der Kampf um den Film*. Wien og München: Carl Hanser Verlag.
- Stäheli, Urs og Dirk Verdicchio. 2006. “Das Unsichtbare sichtbar machen. Hans Richters ‘Die Börse’ als Barometer der Wirtschaftslage.” *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 15 (1): 108-122.
- Richter, Hans. 1986. “Die schlecht trainierte Seele.” I *G. Material zur elementarung Gestaltung – Herausgeber: Hans Richter*, redigeret af Marion von Hofacker, 44-47. München: Der Kern Verlag.
- Richter, Hans. 1998. “Demonstration of the ‘Universal Language’.” I *Hans Richter – Activism, Modernism and The Avant-Garde*, redigeret af Stephen C. Foster et al., 184-239. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Richter, Hans. 2003a. “Der Absolute Film braucht die Industrie – Ein Gespräch mit Hans Richter.” I *Hans Richter – Film ist Rhythmus*, redigeret af Jeanpaul Goergen, Angelika Hoch og Ulrich Gregor, 43-45. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- Richter, Hans. 2003b. “Der moderne Film.” I *Hans Richter – Film ist Rhythmus*, redigeret af Jeanpaul Goergen, Angelika Hoch og Ulrich Gregor, 62-65. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- Schall, Janice Joan. 1989. *Rhythm and Art in Germany 1900-1930*. Ph.D.-afhandling, University of Texas at Austin.
- Somani, Antonio. 2015. “Cinématique, Cinématisme and ‘the Urphänomen of Cinema’.” I *Mouvement. Bewegung. Über die dynamischen Potenziale der Kunst*, redigeret af Andreas Beyer og Guillaume Cassegrain, 203-216. München: Deutscher Kunstverlag.
- Sohn-Rethel, Alfred. 1989. *Geistige und körperliche Arbeit*. Weinheim: VCH.
- “Talk With Bolshevik Head.” 1919. *New York Times*, 23. april: 1.
- Turvey, Malcolm. 2013. *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*. Cambridge: MIT Press.
- Vogman, Elena og Marie Rebecchi. 2017. *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm*. Rom: Nero.
- Vogman, Elena. 2018. *Sinnliches Denken: Eisensteins excentrische Methode*. Zürich: Diaphanes.
- Wagemann, Ernst. 1928. *Konjunkturlehre: Eine Grundlegung zur Lehre vom Rhythmus der Wirtschaft*. Berlin: Hobbings.
- White, Michael V. og Kurt Schuler. 2009. “Retrospectives: Who Said ‘Debauch the Currency’: Keynes or Lenin.” *Journal of Economic Perspectives* 23 (2): 213-222.
- Widdig, Bernd. 2001. *Culture and Inflation in Weimar Germany*. London: University of California Press.