

andor  
weininger

# andor weininger

and the netherlands  
en nederland

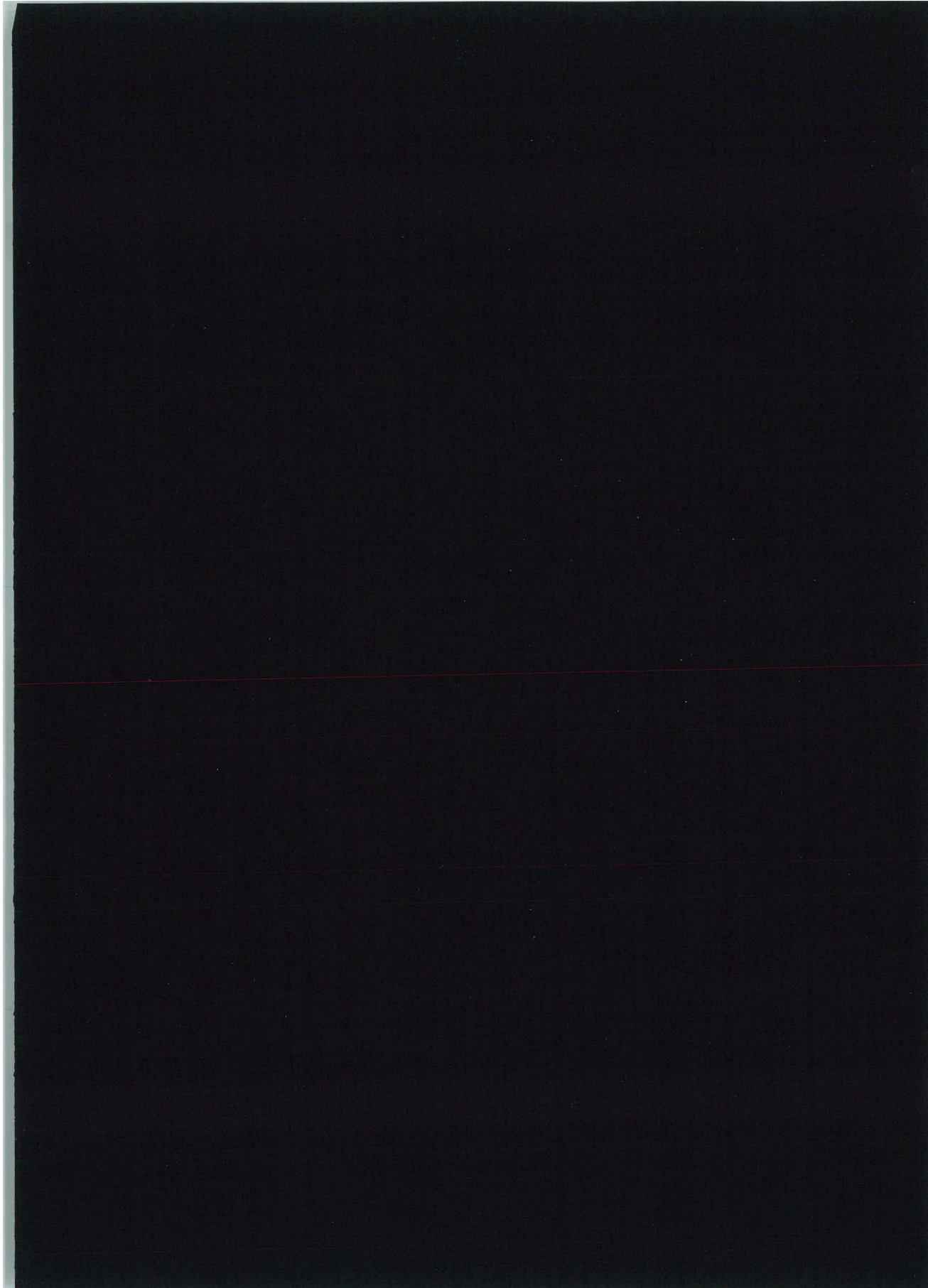
1938-1951

C C C C  
C C C C  
centraal  
museum















andor  
weininger

and the netherlands  
en nederland

1938-1951



## Inhoudsopgave

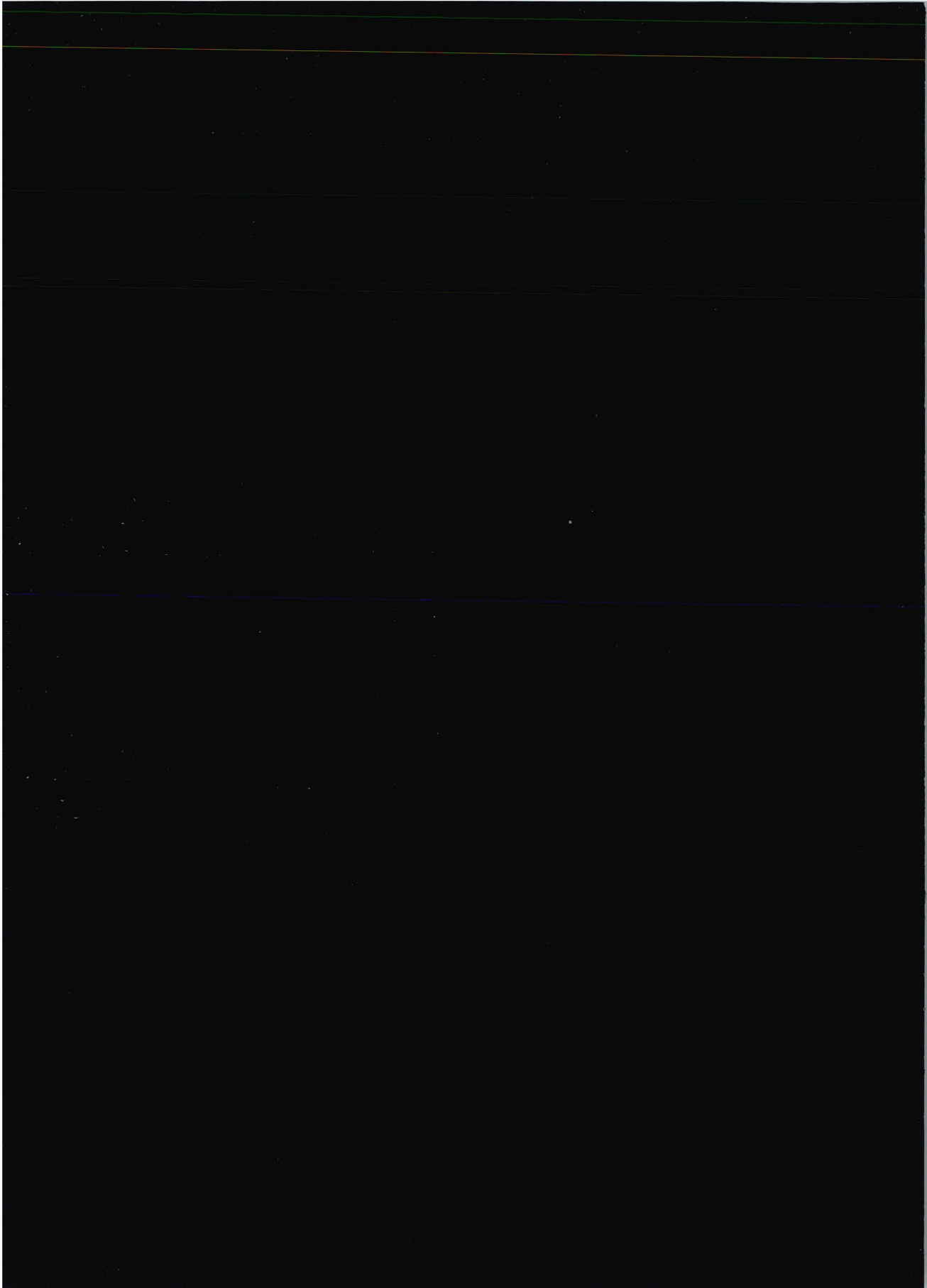
## Contents

|                                                            |     |                                                         |     |
|------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------|-----|
| Voorwoord Sjarel Ex                                        | 5   | Foreword by Sjarel Ex                                   | 5   |
| Weiningers verblijf in Amsterdam<br>by Jonneke Fritz-Jobse | 7   | Weininger's stay in Amsterdam<br>by Jonneke Fritz-Jobse | 7   |
| Interview door Sjarel Ex                                   | 17  | Interview by Sjarel Ex                                  | 17  |
| Catalogus                                                  | 36  | Catalogue                                               | 36  |
| Selected Biography                                         | 126 | Selected Biography                                      | 126 |
| Selection of Publications                                  | 128 | Selection of Publications                               | 128 |
| Exhibitions                                                | 129 | Exhibitions                                             | 129 |
| Colofon                                                    | 131 | Colophon                                                | 131 |









## Voorwoord

Andor Weininger volgde als Bauhausstudent in 1922 de Stijlcourse van Theo van Doesburg. Hij studeerde en werkte aan het Bauhaus in zowel Weimar als Dessau en voelde zich sterk aangetrokken tot de abstracte beeldtaal van De Stijl. Zoals veel andere Bauhaus studenten verwerkte Andor Weininger (1899, Karancs, Hongarije - 1986, New York, VS) de esthetiek van De Stijl in onder meer tekeningen en schilderijen en in ontwerpen voor poppentheater. In de periode van het Bauhaus in Dessau werd hij een naaste medewerker van Oskar Schlemmer en een vast lid van de Bauhausband. Na 1938 ontvluchtten hij en zijn vrouw Eva Weininger-Fermbach zoals veel avant-gardistische kunstenaars nazi-Duitsland. Van 1938 tot 1951 woonden ze in Nederland, eerst in Scheveningen en daarna in Amsterdam. Andor Weininger werd in Nederland een van de dragers van de naoorlogse geometrisch abstracte kunst en onderhield contacten met de groep Liga Nieuw Beelden en kunstenaars als Friedrich Vordemberge Gildewart. In tekeningen en boekillustraties die hij rondom de 2e Wereldoorlog maakte is ook zijn belangstelling voor meer realistische en magisch-realistische tendensen in de Nederlandse kunst zichtbaar.

Eva Weininger besloot een paar jaar geleden het oeuvre van haar man onder te brengen bij musea in Duitsland, Nederland, Hongarije, Canada en Amerika, de landen waar zij hadden gewoond en gewerkt. Omdat het Centraal Museum een belangrijk deel van de nalatenschap van Theo van Doesburg beheert en de overwegend Nederlandse moderne kunst collectie zich concentreert op specifieke figuratieve en abstracte tendenzen rondom De Stijl en latere vertegenwoordigers van de abstracte beweging, besloot het museum in overleg met de Nederlandse musea voor moderne kunst, als enig museum voor moderne kunst op het aanbod van Eva Weininger in te gaan. Na een bezoek aan het atelier van Andor Weininger ontving het Centraal Museum vorig jaar Van de Andor Weininger Foundation in NY een gift van 120 beelden, schilderijen, tekeningen en schetsboekjes. Deze geven inzicht in zijn gehele ontwikkeling, mede omdat Weininger gedurende zijn gehele leven teruggreep op eerdere periodes, maar zijn overwegend geselecteerd uit de Nederlandse periode. Het afgelopen jaar werd de donatie met

## Foreword

As a Bauhaus student, Andor Weininger took Theo van Doesburg's De Stijl course in 1922. He studied and worked at the Bauhaus in both Weimar and Dessau and was strongly attracted to the abstract visual language of De Stijl. Like many other Bauhaus students, Weininger (1899, Karancs, Hungary - 1986, New York, US) translated the De Stijl aesthetic into drawings, paintings, and designs for the puppet theatre, amongst other things. In the Bauhaus's Dessau period he was a close colleague of Oskar Schlemmer and a permanent member of the Bauhaus band. In 1938, he and his wife Eva Weininger-Fermbach, like many other avant-garde artists, fled Nazi Germany. From 1938 to 1951 they lived in the Netherlands, first in Scheveningen and then in Amsterdam. In the Netherlands, Weininger was one of the exponents of post war geometrical abstract art and maintained contacts with the Liga Nieuw Beelden group and artists such as Friederich Vordemberge Gildewart. In the drawings and book illustrations that he produced around the Second World War, his interest in the more realistic and magical-realist tendencies in Dutch art is apparent.

Several years ago Eva Weininger decided to lodge her husband's oeuvre with museums in Germany, the Netherlands, Hungary, Canada and the United States - the countries where they had lived and worked. The Centraal Museum presides over a major part of the estate of Theo van Doesburg, and the primarily Dutch modern art collection is focused on specific figurative and abstract tendencies surrounding De Stijl and later representatives of the abstract movement. For this reason it was decided in consultation with the other Dutch museums of modern art that the Centraal Museum would be the sole modern art museum to take up Eva Weininger's offer. After a visit to Andor Weininger's studio, the Centraal Museum last year received a gift of 120 figures, paintings, drawings, and sketchbooks from the Andor Weininger Foundation in New York. The selection offers an insight into his entire artistic development - in part because Weininger continually revisited earlier periods throughout his life - but focuses mainly on his Dutch period. In the past year, with the financial help of the Weininger Foundation, the donation has been conserved and catalogued and, in



financiële steun van de Andor Weininger Foundation geconserveerd en geregistreerd en in deze publicatie gedocumenteerd. Dank aan Anita Younes, President van de Weinger Foundation, jurist Aleena R. Shapiro en mevrouw Beverley Schreiber Ph.D., kunstadviser van de Weininger Foundation. Wij danken Eva Weininger en de Andor Weininger Foundation in New York zeer hartelijk voor de goede samenwerking en deze genereuze gift.

Sjarel Ex  
Directeur Centraal Museum

this publication, documented. Thanks for assistance and support to Anita Younes, President of the Foundation, Aleena R. Shapiro, attorney to the Foundation, and to Beverly Schreiber Jacoby Ph.D., art advisor to the Foundation. We would like to offer our heartfelt thanks to Eva Weininger and the Andor Weininger Foundation in New York for their close collaboration and this generous gift.

Sjarel Ex  
Director Centraal Museum

## Weiningers verblijf in Amsterdam

Toen Andor Weininger eind 1938 met zijn vrouw Eva Fernbach en hun dochtertje Cornelia naar Nederland kwam, was het eigenlijk niet zijn bedoeling hier te blijven. In Berlijn waren de Weiningers werkzaam geweest als meubel- en interieurontwerpers.<sup>1</sup> Zij hoopten deze werkzaamheden in Engeland te kunnen voortzetten, maar hoewel zij ook na de binnenvall van het Duitse leger nog pogingen ondernamen om dat land te bereiken slaagden zij er niet meer in om weg te komen. In de collectie van het Centraal Museum bevinden zich sinds kort vier kleine tekeningen die de stille getuigen vormen van deze mislukte onderneming. Ze zijn gemaakt op de achterkant van een brief van de Nederlandse Organisatie voor het Beroepsgoederenvervoer langs de weg (NOB) en een tarievenlijst van de Haagse Beurtvaart. Weininger had in Scheveningen woonruimte voor zijn gezin gevonden en blijkbaar onderzocht of zij van daaruit toch nog naar Engeland konden oversteken. De NOB kondigde in zijn schrijven van 7 januari 1941 echter controles op de beurtvaart aan, waardoor het gezin gedwongen werd in Nederland te blijven.

Toen Scheveningen in 1942 door de Duitsers werd ontruimd betrokken de Weiningers een paar kamers in Amsterdam, waar zij de bevrijding zo onopvallend mogelijk afwachten. Alleen met een kleine kring van geestverwante kunstenaars hadden zij af en toe contact, onder andere met de Duitse schilder Friedrich Vordemberge-Gildewart, die in 1938 eveneens naar Nederland was uitgeweken en in zijn brieven aan vrienden beschreef hoe Weininger op de piano bij hem thuis de spanningen van zich af probeerde te spelen. 'er spielt bei uns unter anderen die 2 Kallai-lieder, die sie ihm mal verschafft haben', schreef hij op 23 februari 1944 aan Ernst Kallai, een kunsthistoricus die in de

## Weininger's stay in Amsterdam

When Andor Weininger arrived in the Netherlands with his wife, Eva Fernbach, and his daughter, Cornelia, in late 1938, he did not intend to stay. In Berlin the Weiningers had worked as furniture and interior designers and they hoped to continue their careers in England<sup>1</sup>. But despite repeated attempts to cross the Channel - even after the invasion of the German army - they were unable to get away. The Centraal Museum has recently acquired four small drawings which bear silent witness to those failed attempts. They have been drawn on the back of a letter from the Nederlandse Organisatie voor het Beroepsgoederenvervoer langs de weg - Dutch Organisation for Commercial Goods Transport (NOB) and a price list from the line service in The Hague. Weininger took rooms for his family in Scheveningen and apparently investigated whether it was possible to cross to England from there. However in a letter dated January 7, 1941 the NOB informed Weininger that the liners were subject to surveillance checks, thereby effectively forcing the family to stay in the Netherlands.

After the Germans ordered the evacuation of Scheveningen in 1942, the Weiningers found rooms in Amsterdam where they awaited the liberation as inconspicuously as possible. Their social life was restricted to occasional contacts with a small circle of like-minded artists including the German painter Friedrich Vordemberge-Gildewart, who had fled to Holland in 1938 and whose letters to friends describe how Weininger tried to relieve his stress at the piano in Vordemberge's home. "At our house he plays, amongst other things, two Kallai songs that you once gave him," he wrote on February 23, 1944 to Ernst Kallai, an art historian who in the 1920s had edited the magazine **Bauhaus, Zeitschrift**

1 K. Kirsch, 'Möbel von Andor und Eva Weininger', Andor Weininger. Vom Bauhaus zur konzeptuellen Kunst. Exhibition cat. Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1990, 58-63.

1 K. Kirsch, 'Möbel von Andor und Eva Weininger', Andor Weininger. Vom Bauhaus zur konzeptuellen Kunst. Exhibition cat. Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1990, 58-63.



jaren twintig redacteur was geweest van het tijdschrift **Bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung**.<sup>2</sup> Weininger had Vordemberge leren kennen toen deze in 1923 in Weimar de eerste grote tentoonstelling van het Bauhaus bezocht. Hij moet toen niet alleen het **Triadische Ballet** van Oskar Schlemmer maar ook de voorstelling van het **Mechanische Kabarett** in Jena hebben bijgewoond van leerlingen van de theaterwerkplaats van Schlemmer.<sup>3</sup>

Weininger volgde in die tijd zelf een opleiding tot wandschilder in de werkplaats van Wassily Kandinsky en Carl Schlemmer. Hij had zijn medestudenten Kurt Schmidt en Georg Teltcher geholpen bij het vinden van een componist die de muziek voor hun in Jena op te voeren **Mechanische Ballet** kon schrijven en was zelf als 'mechanisierte Conferencier' opgetreden. Weininger had op dat gebied de nodige ervaring. Tijdens feesten van het Bauhaus trad hij regelmatig op als zanger, zichzelf begeleidend op de piano, en eerder dat jaar had hij ook in Hamburg met zelf geschreven acts op de planken gestaan toen hij daar enkele maanden werkte voor het literaire cabaretgezelschap **Die Jungfrau**.<sup>4</sup> Waarschijnlijk was Weininger door Oskar Schlemmer aan Vordemberge voorgesteld. Deze had grote waardering voor diens muzikale talenten. Weininger had de gebroeders Schlemmer in 1922 muzikaal bijgestaan toen zij tijdens een carnavalsfeest het Figurale Kabinett opvoerden en ook buiten het Bauhaus wist de met dadaïstische humor opererende Hongaar na zijn succesvolle optreden in Jena de aandacht te trekken met zijn Bauhaus-Kapelle.<sup>5</sup>

Nadat de school naar Dessau was verhuisd sloot Weininger zich aan bij de theaterwerkplaats van het Bauhaus. Tijdens de feestelijke opening in december 1926 van het nieuwe door Walter Gropius ontworpen complex trad hij op als muzikale clown, in een kostuum van Oskar

**für Gestaltung**.<sup>2</sup> Weininger had met Vordemberge in 1923 during his visit to the first major Bauhaus exhibition. During that visit Vordemberge appears to have attended not only Oskar Schlemmer's **Triadische Ballet** but also the **Mechanische Kabarett** in Jena performed by students of Schlemmer's theatre workshop<sup>3</sup>.

At that time Weininger was himself studying to be a mural painter in the workshop of Wassily Kandinsky and Carl Schlemmer. He had helped his fellow students, Kurt Schmidt and Georg Teltcher, find someone to compose the music for their **Mechanische Ballet** to be performed in Jena and even took on a role as 'mechanisierte Conferencier'. Weininger was not new to the performing arts. At Bauhaus parties he regularly performed as a singer, accompanying himself on the piano, and earlier that year he had performed his own sketches on the Hamburg stage, working for several months with the literary cabaret company **Die Jungfrau**.<sup>4</sup> It is likely that Weininger was introduced to Vordemberge by Oskar Schlemmer. Schlemmer valued Weininger's musical talents highly. Weininger had provided the musical accompaniment for the Schlemmer brothers' performance of the **Figurale Kabinett** during the carnival celebrations. Outside Bauhaus circles, too, the Hungarian's appearances with his Bauhaus-Kapelle larded with Dadaist humour attracted attention following his success in Jena<sup>5</sup>.

After the school moved to Dessau, Weininger joined the Bauhaus theatre workshop. In December 1926, during the festive opening of the Bauhaus complex designed by Walter Gropius, he appeared as a musical clown in a costume designed by Oskar Schlemmer. But his contribution didn't stop there. In Hamburg Weininger had designed theatre costumes and scenery for **Die Jungfrau** and he continued this line of work

2 Vordemberge-Gildewart maakte hiervan ook melding in een brief aan Justus Bier, voormalig hoofd van het Kestner Gesellschaft in Hannover. Een copie van deze brief, geschreven op 17 augustus 1945, wordt (evenals de brief aan Kallai) bewaard in het archief van de Stiftung Vordemberge-Gildewart in Rapperswil.

3 A. Valstar-Verhoff, 'Architecture and Interiors', Vordemberge-Gildewart. The complete works, red. D. Helms en A. Valstar-Verhoff, München 1990, 68-69.

4 K. Jászky Michaelsen, 'Weininger spricht über das Bauhaus', op. cit. (noot 1), 34-37.

5 Ibidem, 38-41 en D. Scheper, Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett und die Bauhaubühne, Berlin 1988.

2 'er spielt bei uns unter anderen die 2 Kallai-lieder, die sie ihm mal verschafft haben'. Vordemberge-Gildewart also mentions this in a letter to Justus Bier, former head of the Kestner Gesellschaft in Hannover. A copy of this letter written August 17, 1945 is (along with the letter to Kallai) preserved in the archive of the Stiftung Vordemberge-Gildewart in Rapperswil.

3 A. Valstar-Verhoff, 'Architecture and Interiors', Vordemberge-Gildewart: The Complete works, ed. D. Helms and A. Valstar-Verhoff, Munich 1990, 68-69.

4 K. Jászky Michaelsen, 'Weininger spricht über das Bauhaus', op. cit. (note 1), 34-37.

5 Ibid., 38-41 and D. Scheper, Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett und die Bauhaubühne, Berlin 1988.



Schlemmer, maar zijn bijdrage zou niet tot dergelijke acts beperkt blijven. In Hamburg had Weininger voor **Die Jungfrau** ook theaterkostums en decors ontworpen en in Dessau ging hij daarmee verder. Al in 1923 had hij het plan opgevat voor een mechanisch theater, waarin hij zijn bij Kandinsky en Theo van Doesburg opgedane inzichten in de dynamische werking van vorm en kleur wilde toepassen in een daadwerkelijk bewegende ruimte.<sup>6</sup> Ook dit plan werkte Weininger verder uit; in 1927 exposeerde hij zijn ontwerp voor een **Mechanische Bühnen-Revue** als onderdeel van de door Schlemmer samengestelde Bauhaus-presentatie op de **Deutsche Theater Ausstellung** in Magdeburg, samen met een ontwerp voor een **Kugeltheater**.<sup>7</sup>

Weininger moet in Nederland vaak aan die jaren in Weimar en Dessau hebben teruggedacht. Een van de tekeningen die hij maakte op de eerdergenoemde brief van het NOB lijkt de gemoedstoestand tot uitdrukking te brengen waarin hij tijdens de oorlog verkeerde. Het is hoogstwaarschijnlijk een zelfportret; het hoofd van de slechts met enkele lijnen aangeduide zittende figuur vertoont opvallende gelijkenissen met een portret dat Franz Frahm in 1922 van Weininger schilderde. De man kijkt strak voor zich uit, alsof hij met zijn gedachten bij de groep akrobaten is die naast hem evenwichtsoefeningen uitvoeren. Weininger bevolkte zijn tekeningen, aquarellen en gouaches in Nederland wel vaker met circusfiguren. Zo schilderde hij achterop de tarievenlijst van de Haagse beurtvaart een clown op grote flapschoenen en bezit het Centraal Museum bijvoorbeeld ook een kleine gouache waarop een clowntje een optocht van circusartiesten een lege ruimte binnenvoert.

Omdat Weininger zijn werk zelden van titels voorzag en er vaak onzekerheid bestaat over de datering, moet in veel gevallen worden gegist naar de exacte betekenis van de voorstelling. Een associatie met de nazi-dictatuur ligt hier echter voor de hand. Achter de lege ruimte gaapt een groot zwart gat. De grote vierpuntige ster, die hoog in deze duistere ruimte hangt, roept de ster

in Dessau. As early as 1923 he had already devised a plan for a mechanical theatre in which the insights acquired from Kandinsky and Theo van Doesburg into the dynamic relationship between form and colour could be rendered in an actually moving space<sup>6</sup>. This blueprint was also developed further: together with a design for a Kugeltheater, Weininger exhibited his design for a **Mechanische Bühnen-Revue** as part of the Bauhaus presentation organised by Schlemmer for the **Deutsche Theater Ausstellung** in Magdeburg in 1927<sup>7</sup>.

During his stay in the Netherlands Weininger must have often thought back to those years in Weimar and Dessau. One of the drawings on the NOB letter referred to above seems to express his state of mind during the War. It is almost certainly a self portrait: the head of the seated figure drawn with just a few strokes bears a striking resemblance to a portrait of Weininger painted by Franz Frahm in 1922. The man looks straight ahead as if concentrating on the group of acrobats practising balancing acts beside him. During his Dutch stay, Weininger frequently peopled his drawings, water colours and gouaches with circus figures. On the back of the price list from the liner in The Hague, for example, he painted a clown in huge flapping shoes, and the Centraal Museum also possesses a small gouache in which a clown leads a circus procession into an empty space.

Because Weininger rarely titled his works and the date is often uncertain, one often has to make an informed guess as to the exact significance of the representation. However in this gouache the link to the Nazi dictatorship seems evident. Beyond the empty space yawns a huge black hole. The large four-pointed star hanging high in the darkness suggests the star of Bethlehem and appears to symbolise the hope for a better future. From conversations Katherine Jászky Michaelsen had with Weininger at the end of his life, we know that the clown figure had a symbolic significance. Thus Weininger says of his stay at the Bauhaus in Weimar: "The techniques of the circus clowns were a major influen-

6 Van Doesburg gaf in 1922 een Stijl-cursus in Weimar, waar Weininger aan deelnam. Zie K. Jászky Michaelsen, op. cit. (noot 1), 29-35 en S. Ex, Theo van Doesburg en het Bauhaus. De invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa, Utrecht 2000.

7 Ibidem, 41-50 en N. Kuhn, 'Antwort auf die Fragen des Raumtheaters: Das Kugeltheater', op. cit. (noot 1), 55-57.

6 In 1922 Van Doesburg gave a De Stijl course in Weimar which Weininger attended. See K. Jászky Michaelsen, op. cit. (note 1), 29-35 and S. Ex, Theo van Doesburg en het Bauhaus. De invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa, Utrecht 2000.

7 Ibid. 41-50 and N. Kuhn, 'Antwort auf die Fragen des Raumtheaters: Das Kugeltheater', op. cit. (note 1), 55-57.



van Bethlehem in herrinering en symboliseert waarschijnlijk de hoop op een betere toekomst. Uit gesprekken die Katherine Jánzsky Michaelsen aan het eind van zijn leven met Weininger heeft gevoerd is bekend dat ook de clownsfiguur voor hem een symbolische betekenis had. Zo merkte Weininger over zijn verblijf op het Bauhaus in Weimar op: 'Die Techniken der Zirkus-Clowns hatten grossen Einfluss auf uns. Clowns machen sich lustig über reale Dinge und auch über sich selbst. Es ist ein doppeltes Spiel: man macht andere lächerlich, aber man macht sich auch selbst lächerlich, weil man es tut.'<sup>8</sup>

In de oorlogsjaren lijkt Weininger deze rol vooral in verband te hebben gebracht met het droevige lot van de mensheid, maar na de bevrijding belichaamde het circus voor hem opnieuw de exotische wereld die hem sinds zijn jeugd steeds weer gefascineerd had. Hij schilderde in 1945-1946 een aantal werken die aan die wereld lijken te refereren. Een van deze schilderijen roept Manets **Olympia** en Matisse's **Odalisques** in gedachten. Op de voorgrond ligt een vrouw bevallig uitgestrekt op een bank, geflankeerd door een negerin met waier en een klein spichtig figuurtje, terwijl boven haar een leeuw opdoemt. De heldere kleuren roepen de vrolijke sfeer op van het circus.<sup>9</sup> In zijn gesprekken met Katherine Jánzsky Michaelsen vertelde Weininger dat hij zeker niet de enige op het Bauhaus was die zich door de exotische kleurenpracht van het circus liet verleiden: 'Ich erinnere mich, dass viele Witze über die verschiedenen Typen im Zirkus gemacht wurden - die Tierbändiger, den Mann mit dem Zylinder und der Peitsche, die Pferde und die Ballerina. Wir redeten über all diese Dinge und diese Zirkus-Charaktere wurden in Witze, Sketche und Parodien umgesetzt. [...] All das hatte eine dadaistische Element. Aber es gab auch die Liebe zum Zirkus. [...] Zirkusleute bilden eine Enklave, vielleicht macht das ihre Anziehungskraft aus. Wenn sie in einer Stadt ankommen, starren alle sie an. Sind sie Zigeuner? Sie benehmen sich anders, sie rauchen ihre Zigaretten anders, sie haben andere Gesten. Sie sind Aussenseiter. Das Bauhaus konnte sich damit identifizieren. Ausserdem war das Bauhaus

ce on us. Clowns make fun of real things and also of themselves. It's a double play; one pokes fun at others, but at the same time one makes oneself ridiculous in doing so.'<sup>8</sup>

During the War years Weininger seems to have primarily associated this role with the sad fate of humanity, but after the liberation the circus once again came to embody the exotic world which had fascinated him since he was a boy. In the period 1945-1946 he painted a number of works that seem to refer to this world. One such canvas recalls Manet's **Olympia** and Matisse's **Odalisques**. In the foreground a reclining woman stretches gracefully on a couch, flanked by a negress with a fan and a small spindly figure, while above her looms a lion. The bright colours evoke the jollity of the circus. In his conversations with Katherine Jánzsky Michaelsen, Weininger said that he certainly wasn't the only one in the Bauhaus to be seduced by the exotic colours of the circus. "I remember there were always lots of jokes about the various circus types - the lion tamer, the man with the megaphone and the whip, the horses and the ballerina. We talked about all these things and these circus characters would be turned into jokes, sketches and parodies. [...] It all included a Dadaistic element, but there was also the sheer love of the circus. [...] Circus folk build an enclave, perhaps that's their power of attraction. When they come into town, everybody stares. Could they be gypsies? They act differently, they smoke their cigarettes differently, they use different gestures. They're outsiders. The Bauhaus could identify with that. Besides that Bauhaus was generally visually oriented and the circus is a visual experience."<sup>10</sup>

8 'Die Techniken der Zirkus-Clowns hatten grossen Einfluss auf uns. Clowns machen sich lustig über reale Dinge und auch über sich selbst. Es ist ein doppeltes Spiel: man macht andere lächerlich, aber man macht sich auch selbst lächerlich, weil man es tut.' K. Jánzsky Michaelsen, op. cit. (note 1), 47.

10 'Ich erinnere mich, dass viele Witze über die verschiedenen Typen im Zirkus gemacht wurden - die Tierbändiger, den Mann mit dem Zylinder und der Peitsche, die Pferde und die Ballerina. Wir redeten über all diese Dinge und diese Zirkus-Charaktere wurden in Witze, Sketche und Parodien umgesetzt. [...] All das hatte eine dadaistische Element. Aber es gab auch die Liebe zum Zirkus. [...] Zirkusleute bilden eine Enklave, vielleicht macht das ihre Anziehungskraft aus. Wenn sie in einer Stadt ankommen, starren alle sie an. Sind sie Zigeuner? Sie benehmen sich anders, sie rauchen ihre Zigaretten anders, sie haben andere Gesten. Sie sind Aussenseiter. Das Bauhaus konnte sich damit identifizieren. Ausserdem war das Bauhaus generell visuell orientiert, und der Zirkus ist eine visuelle Erfahrung'. K. Jánzsky Michaelsen, op. cit. (note 1), 48.

8 K. Jánzsky Michaelsen, op. cit. (noot 1), 47.

9 Mogelijk is deze voorstelling ingegeven door een boek van Til Brugman, Tijn Nix. De Tranendroger (1948), waarvoor Weininger illustraties maakte.



generell visuell orientiert, und der Zirkus ist eine visuelle Erfahrung.<sup>10</sup>

De dadaïstische geest waarvan het Bauhaus volgens Weininger in Weimar doortrokken moet zijn geweest zou Weininger later in Dessau hebben gemist; alleen binnen de theaterwerkplaats zou deze zich hebben kunnen handhaven. Hannes Meyer, die in 1927 de leiding kreeg over de architectuurwerkplaats en in 1928 de directeursfunctie overnam van Gropius, trok een nieuw soort studenten aan: 'eine Menge junger Leute, die sehr trocken und nüchtern waren.'<sup>11</sup> Hoewel Weininger zich in Weimar zelf voorstander had getoond van een analytische benadering van de kunst kon hij geen aansluiting vinden bij de mentaliteit van deze nieuwe generatie.<sup>12</sup> Hij was daarom in 1928 naar Berlijn vertrokken. Weininger had daar met Raoul Hausmann een nieuw Dada-cabaret willen oprichten waarbij ze ook Kurt Schwitters wilden betrekken, maar door de machtsovername van Hitler kwam daar niets van terecht.<sup>13</sup> Hausmann verliet vrijwel direct het land en ook Weininger moet vanaf dat moment pogingen hebben gedaan om naar Engeland te komen. Hij wilde vermoedelijk zijn landgenoot László Moholy-Nagy achterna, die hem in Berlijn wel eens een opdracht toespeelde. Omdat zij geen toestemming kregen om zich in Engeland te vestigen zochten de Weiningers hun toevlucht uiteindelijk in Nederland, omdat zij wisten dat enkele van hun vrienden daar al eerder een veilig heenkomen hadden gevonden.

De laatste jaren in Berlijn zullen niet gemakkelijk zijn geweest, temeer daar Weininger en zijn vrouw na 1934 nauwelijks nog opdrachten kregen. Meerdere schilderijen uit die tijd refereren aan de crisis waarin Duitsland na de machtsovername door de nazi's terecht kwam. Net als tijdens de oorlog ontleende Weininger zijn motieven vaak aan verhalen uit de Bijbel,

In Dessau Weininger missed the Dadaist spirit he saw as characterising the Bauhaus in Weimar; it survived only in the theatre workshop. Hannes Meyer, who became in charge over the architecture workshop in 1927 and in 1928 and succeeded the role of director from Gropius, took on a new kind of student: "a mix of young people who were all very dry and down to earth."<sup>11</sup> Although in Weimar Weininger had been an advocate of an analytic approach to art, he could not get connected with the mentality of this new generation.<sup>12</sup> Thus in 1928 he left for Berlin. In Berlin Weininger, together with Raoul Hausmann, had intended to set up a new Dadaist cabaret which would also involve Kurt Schwitters, but Hitler's seizure of power put an end to those plans.<sup>13</sup> Hausmann left the country almost immediately and Weininger must at that point also have started with his attempts to reach England. He probably wanted to follow his countryman László Moholy-Nagy who had secured him a number of commissions whilst in Berlin. Because they could not get permission to go to England, the Weiningers eventually fled to the Netherlands where they knew several of their friends had already found a safe haven.

The final years in Berlin could not have been easy, especially as Weininger and his wife received few commissions after 1934. Various paintings from that time refer to the crisis that overtook Germany after the Nazis seized power. Then, as during the War, Weininger often took his motifs from Bible stories, which at the time took on a new meaning. Thus **Komposition mit Seestück und Abstrakten Formen (Composition with sea-piece and abstract forms)** of 1933, which has been in the collection of the Erzbischöfliches Diözesan Museum in Cologne since 1999, evokes the story of the Flood. Similar religious themes underlie a number of gouaches made shortly after the war, (collection Centraal Museum). In one of these the human

10 K. Jászky Michaelsen, op. cit. (noot 1), 48.

11 Ibid.

12 Weininger verwoordde zijn opvattingen in 1924 samen met Sandor Bortnyik, Marcel Breuer en Farkas Molnár in het Hongaarse tijdschrift Magyar Írás. Een Duitse vertaling van deze tekst staat afgedrukt in Andor Weininger. Vom Bauhaus zur konzeptuellen Kunst. Tent. cat. Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1990, 52-54.

13 K. Jászky Michaelsen, 'Andor Weininger – Eine Einführung', Andor Weininger. Vom Bauhaus zur konzeptuellen Kunst. Tent. cat. Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1990, 21.

11 'eine Menge junger Leute, die sehr trocken und nüchtern waren.' Ibid.

12 Weininger set out his views in 1924 together with Sandor Bortnyik, Marcel Breuer and Farkas Molnár in the Hungarian magazine Magyar Írás. A German translation of the text is printed in Andor Weininger. Vom Bauhaus zur konzeptuellen Kunst. Exhibition cat., Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1990, 52-54.

13 K. Jászky Michaelsen, 'Andor Weininger – Eine Erfahrung', Andor Weininger Vom Bauhaus zur konzeptuellen Kunst. Exhibition catalogue, Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1990, 21.



die in het toenmalige tijdsgewricht voor hem blijkbaar een actuele betekenis kregen. Zo roept **Komposition mit Seestück und Abstrakten Formen** uit 1933, dat zich sinds 1999 in de collectie van het Erzbischöfliches Diözesan Museum in Keulen bevindt, het verhaal van de zondvloed in gedachten. Vergelijkbare religieuze thema's liggen vermoedelijk eveneens ten grondslag aan een aantal gouaches die het Centraal Museum bezit van vlak na de oorlog. Op één heeft de de menselijke figuur de gestalte van een marionet gekregen. Het motief doet denken aan de aanbidding van het gouden kalf. Weininger moet het hebben gemaakt toen de eerste euforie over de bevrijding weer wat begon af te nemen; wellicht in dezelfde tijd waarin hij aan een serie krijtstudies voor een marionettentheater werkte. Het ziet er naar uit dat de marionet na 1945 enige tijd de rol van de clown moest overnemen, zoals op een andere gouache uit 1946 het motief van een panopticum Weiningers visie op de toenmalige samenleving lijkt te visualiseren.

Weininger moet zich na de bevrijding nog steeds geïsoleerd hebben gevoeld. Toch ging hij niet met zijn gezin naar Duitsland terug; ook niet toen het land zich van de oorlogsschade begon te herstellen. Tot aan hun emigratie in 1951 naar Canada bleven de Weiningers in het Amsterdamse appartement van schrijfster Til Brugman wonen. Zij hadden elkaar via Cor van Eesteren en Lotte Beese ontmoet. Beide architecten kenden de Weiningers nog uit hun Bauhaus-tijd; net als Paul Citroen, Walter Dirks, Lise Oestreicher en Gertrud Preiswerk, met wie zij na hun komst naar Nederland eveneens het contact herstelden. Til Brugman had tussen 1929 en 1939 in Berlijn gewoond. Zij leefde er samen met Hannah Höch, de voormalige partner van Hausmann, maar Weiningers vrouw kon zich later niet meer herinneren of zij elkaar daar ooit ontmoet hadden.<sup>14</sup> In Amsterdam raakten zij echter goed bevriend. Weininger maakte illustraties voor de eerste boeken die Til Brugman na de oorlog publiceerde en liet zich door haar in die tijd inspireren tot het schilderen van enkele fraaie gouaches. Zo ontwierp hij omslagen en illustraties voor Bodem. **Marcus van Boven, Gods Knaap** (Amsterdam 1946), **Tijl Nix. De tranendroger** (Amsterdam 1948) en **Wieben en de Katten** (Amsterdam 1951) en maakte hij in 1949-1950 illustraties voor een nummer van de **Kroniek van Kunst en Cultuur**

figure has been given the form of a marionette. The motif suggests the worship of the golden calf. Weininger must have painted it as the first euphoria of the liberation began to pass; possibly during the same period that he was working on a series of chalk studies for a puppet theatre. After 1945 it appears that the marionette took over the role of the clown for a time, just as in another gouache Weininger appears to have used the motif of the panopticum to reflect his vision of society at the time.

Weininger must have continued to feel isolated after the War. Even so he did not take his family back to Germany, not even when the country began to recover from the War damage. The Weiningers continued to live in the Amsterdam apartment of writer Til Brugman up until their emigration to Canada in 1951. They had met Brugman via the architects Cor van Eesteren and Lotte Beese. The two architects knew the Weiningers from their Bauhaus period, as did Paul Citroen, Walter Dirks, Lise Oestreicher and Gertrud Preiswerk with whom they renewed contact after arriving in the Netherlands. Til Brugman had lived in Berlin from 1929 to 1939. While there, she had lived with Hannah Hoch, the ex-partner of Hausmann, but later Weininger's wife could not remember whether they actually ever met at that time.<sup>14</sup> In Amsterdam they became good friends. Weininger illustrated the first books Til Brugman published after the War and she in turn inspired him to paint a number of beautiful gouaches. Among them were covers and illustrations Weininger designed for Bodem. **Marcus van Boven, Gods Knaap** (Amsterdam 1946); **Tijl Nix. De Tranendroger** (Amsterdam 1948) and **Wieben en de Katten** (Amsterdam 1951). During the period 1949 to 1950, Weininger worked on illustrations for an issue of the magazine **Kroniek van Kunst en Cultuur** and designed the cover of M.E. van Ebbenhorst Tenbergen's **50 tweestemmige polyphone stukjes voor piano**.<sup>15</sup>

Possibly a number of gouaches featuring decorative, fluctuating planes of colour, stylized plants and heads are also linked to Weininger's activities as an illustrator. His attempts to resume his career as a furniture and interior designer after the War were however less successful.

14 Communicated by Eva Weininger-Fernbach, January 4, 1990.

15 Correspondence relating to these commissions are held in the archives of the Houghton Library at Harvard University.

14 Mededeling van Eva Weininger-Fernbach, 4 januari 1990.



en een omslag voor **50 tweestemmige polyphone stukjes voor piano** van M.E. van Ebbenhorst Tenbergen.<sup>15</sup>

Mogelijk kunnen ook een aantal gouaches met decoratief golvende kleurvlakken en gestileerde planten en hoofden met Weiningers activiteiten als illustrator in verband worden gebracht. De pogingen die hij na de bevrijding ondernam om ook weer als meubel- en interieurontwerper aan de slag te komen waren echter minder succesvol. Er zijn wel schetsboekjes met meubelontwerpen uit Nederland bewaard, maar voor zover bekend zijn de Weiningers er nooit in geslaagd opdrachten op dit gebied te krijgen. Wat dat betreft had Weininger als schilder iets meer succes. In Amsterdam was na de oorlog een kleine groep kunstenaars actief die de experimentele schildertant van vóór de oorlog nieuw leven in trachtten te blazen. In 1946 exposeerde deze groep onder de noemer **12 Schilders** in het Stedelijk Museum in Amsterdam en een jaar later presenteerden zij zich in hetzelfde museum onder de naam **Vrij Beelden**.<sup>16</sup> Ook Vordemberge bevond zich dat jaar onder de exposanten. Hij zal Weininger ongetwijfeld op het bestaan van de groep hebben gewezen, hoewel Weininger nooit met Vrij Beelden geëxposeerd heeft.

Wel nam hij tussen 1948 en 1950 jaarlijks deel aan de tentoonstelling **Amsterdamse Schilders van Nu**, die de gemeente Amsterdam in het Stedelijk Museum organiseerde om kunstenaars in de gelegenheid te stellen nieuw werk te tonen en te koop aan te bieden.<sup>17</sup> Tevens werd hij in 1949 lid van de Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars. Waarschijnlijk hebben Willy Boers en Ger Gerrits, die een actieve rol speelden binnen de vakgroep kunstschilders van de federatie, hem in datzelfde jaar uitgenodigd om deel te nemen aan een expositie in het Amsterdamse Museum Fodor van **De Keerkring**, een eenmalig tentoonstellingsverband dat was samengesteld uit het progressieve deel van de bij de federatie

Sketchbooks containing furniture designs from Holland survive, but there is no record of the Weiningers having ever received a commission. As such Weininger was more successful as a painter. In post-War Amsterdam a small group of painters were intent on reviving the pre-War experimental painting style. In 1946 this group staged an exhibition at Amsterdam's Stedelijk Museum entitled **12 Schilders** and again, a year later, one entitled **Vrij Beelden**.<sup>16</sup> Vordemberge was also among the exhibiting artists that year and would undoubtedly have told Weininger about the group even though Weininger never exhibited with Vrij Beelden.

Between 1948 and 1950 Weininger did however take part in the annual **Amsterdamse Schilders van Nu (Contemporary Amsterdam Artists)** exhibition mounted by the Amsterdam city council in the Stedelijk Museum to give artists a chance to display their new work and offer it for sale.<sup>17</sup> In 1949 he also joined the Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars - Professional Association of Dutch Artists. It's likely that Willy Boers and Ger Gerrits, active in the fine arts branch of the Association, invited him to take part in the De Keerkring exhibition held in Amsterdam's Fodor Museum that year a one-off collaborative exhibition featuring work by the progressive element among the Association's painters. Boers en Gerrits were probably also the ones to enable Weininger to show his work at the Salon des Realites Nouvelles in Paris in 1950 - the leading showcase for abstract art at that time. Weininger was also to show abstract work there. Influenced by Johannes Itten, Kandinsky and Van Doesburg Weiningers works at the Bauhaus in Weimar had been executed in a geometrical abstract style, but the abstract works he painted in the Netherlands from 1948 onwards took on a more organic character.

Although at first sight Weininger's later work appears to have little in common with the earlier Bauhaus activities, it certainly does not mark a radical change of direction. In Weimar, Oskar Schlemmer had also been master of design for the mural and stone mason's workshop. In 1923

15 Correspondentie met betrekking tot deze opdrachten bevindt zich in het archief van de Houghton Library van de Harvard University.

16 E. van Dooren, 'Kunstenaars verenigd: Vrij Beelden en Creatie', Vrij Beelden en Creatie, red. E. van Dooren, Bussum 1995, 16-26.

17 C. van Krooneburg-de Kousemaeker en A. Haase, 'De rol van Sandberg', De doorbraak van de moderne kunst in Nederland. De jaren 1945-1951, red. W. Stokvis, Amsterdam 1984, 86-90.

16 E. van Dooren, 'Kunstenaars verenigd: Vrij Beelden Creatie', Vrij Beelden en Creatie, ed. E. van Dooren, Bussum 1995, 16-26.

17 C. van Krooneburg-de Kousemaeker and A. Haase, 'De rol van Sandberg', De doorbraak van de moderne kunst in Nederland. De jaren 1945-1951, ed. W. Stokvis, Amsterdam 1984, 86-90.



aangesloten schilders. Zij zorgden er vermoedelijk ook voor dat Weininger zijn werk in 1950 kon tonen op de Salon des Réalités Nouvelles in Parijs, in die tijd hét platform voor de abstracte kunst. Ook Weininger trad daar met abstract werk naar buiten. Op het Bauhaus in Weimar had hij onder invloed van Johannes Itten, Kandinsky en Van Doesburg in geometrisch-abstracte trant geschilderd, maar het abstracte werk dat hij vanaf 1948 in Nederland maakte had een organischer karakter.

Hoewel dit latere werk op het eerste gezicht weinig meer van doen lijken te hebben met Weiningers eerdere activiteiten aan het Bauhaus, was er geen sprake van een volledig nieuwe benadering. Oskar Schlemmer was in Weimar ook vormmeester van de wandschilderen en de steenhouderswerkplaats geweest. Hij had in 1923 voor het door Henry van de Velde ontworpen Grossherzoglich Sächsischen Kunstgewerbe Schule, waar de werkplaatsen van het Bauhaus in 1919 ondergebracht waren, een nieuw decoratieprogramma bedacht. Hij had zijn leerlingen op de met lichte pastelinten beschilderde wanden reliëfs van gestileerde menselijke figuren laten aanbrengen. Net als in zijn balletten streefde Schlemmer in zijn ontwerp een harmonische relatie na tussen de organische vorm van de mens en de hem omringende geometrische ruimte. Een vergelijkbaar concept lag ook ten grondslag aan Weiningers Nederlandse werk. In zijn figuratieve tekeningen en gouaches stileerde hij de menselijke figuur vaak op een wijze die aan de schilderijen en reliëfs van Schlemmer doet denken en ook hij combineerde deze regelmatig met driehoeken en spiralen.

In Dessau had Weininger een boek van Raoul Francé onder ogen gekregen dat ook in Nederland nog een belangrijke invloed moet hebben uitgeoefend op zijn denken. Het betreffende boek, *Bios. Gesetzen der Welt* (1921) geheten, handelt over de vormscheppende krachten in de natuur. Francé wees op de universele principes die daarbinnen werkzaam zouden zijn; een thematiek die niet alleen Schlemmer, maar ook Kandinsky en Paul Klee aan het Bauhaus sterk bezig hield en die ook Weininger tot uitgangspunt nam toen hij in Dessau werkte aan het ontwerp voor zijn *Kugeltheater*.<sup>18</sup> Klee oefende in Nederland eveneens invloed uit op zijn werk. Uit bewaard gebleven schetsjes blijkt dat de natuur voor vrijwel al Weiningers

he developed a new decorative program for the Bauhaus workshops, which four years earlier had moved to the Grossherzoglich Sächsischen Kunstgewerbe Schule designed by Henry van de Velde. Schlemmer's students were instructed to make reliefs of stylized human figures on the pastel-tinted walls. As in his ballets, Schlemmer was trying to create a harmonious relationship between the organic form of the human figure and the surrounding geometric space. A similar concept underlies Weininger's Dutch work. In his figurative drawings and gouaches he often styled the human figure in a manner reminiscent of Schlemmer's paintings and reliefs and he also regularly combined them with triangles and spirals.

In Dessau, Weininger had read a book by Raoul France that must have continued to exert a major influence on his thought during the period he spent in the Netherlands. The book in question was entitled *Bios. Gesetzen der Welt* (1921), which deals with forces shaping natural forms. France pointed to the universal principles he saw to be at work in natural design: a theme which preoccupied not only Schlemmer but also Kandinsky and Paul Klee in the Bauhaus and which also formed a point of departure for Weininger's design for the Dessau *Kugeltheater*.<sup>18</sup> During Weininger's Dutch period, Klee was also an influence on his work. From surviving sketches it appears that nature provided the point of departure for virtually all Weininger's abstract work between the late 1940s and the early 1950s. This can be seen in a number of compositions from this period in the Centraal Museum's collection, in which the biomorphic forms are reminiscent of shells and stones. It also applies to a series of gouaches in which Weininger interlocks undulating blocks of colour like a puzzle and to a relief made up of angular blocks of colour seemingly based on a line of dancing human figures.

The Centraal Museum has only one study dated 1949 for this work. The relief itself is to be found in the Erzbischofliches Diözesan Museum in Cologne, but the Utrecht collection does contain one of Weininger's white painted biomorph reliefs dating from 1951 and displayed in the first Creatie exhibition. The Centraal Museum also holds a gouache in this style, which is related to the gouache purchased by Willem Sandberg for Amsterdam's Stedelijk Museum in 1948

18 K. Jászky Michaelsen, op. cit. (noot 1), 50.

18 K. Jászky Michaelsen, op. cit. (note 1), 50



abstracte werk uit het eind van de jaren veertig en het begin van de jaren vijftig het uitgangspunt heeft gevormd. Dat geldt niet alleen voor een aantal composities die het Centraal Museum uit deze jaren bezit, waarvan de biomorfe vormen aan stenen en schelpen doen denken), maar ook voor een serie gouaches waarin Weininger golvende kleurvlakken als puzzelstukken in elkaar deed grijpen en een uit hoekige kleurvlakken opgebouwd reliëf dat gebaseerd blijkt te zijn op een rij dansende menselijke gestalten.

Het Centraal Museum bezit alleen een studie uit 1949 voor dit laatstgenoemde werk. Het reliëf zelf bevindt zich in het Erzbischöfliches Diözesan Museum in Keulen, maar in de Utrechtse collectie bevindt zich wel een van Weiningers witgeschilderd biomorfe reliëfs dat hij in 1951 tentoonstelde op de eerste expositie van Creatie. Het Centraal Museum bezit ook een gouache in deze trant, verant aan de gouache die Willem Sandberg in 1948 op de tentoonstelling **Amsterdamse Schilders van Nu** aankocht voor het Stedelijk Museum; het enige werk dat nog tijdens Weiningers verblijf in een Nederlandse openbare collectie terecht kwam. Weininger had zich in 1950 op uitnodiging van Ger Gerrits en Willy Boers bij Creatie aangesloten. Zij vonden Vrij Beelden te heterogeen en hadden zich daarom in 1950 van deze groep afgescheiden. In een vouwblad dat zij ter gelegenheid van de eerste tentoonstelling verspreidden schreven zij dat Creatie was opgericht om de 'Absolute Beeldende Kunst' te bevorderen die mogelijk was geworden dankzij 'de ontdekking van het non-figuratieve schilderen door Kandinsky en de zuivering van het schilderij tot in de uiterste consequenties door Mondriaan.'<sup>19</sup>

Ook de Frans-Duitse kunstenaar Hans Arp genoot binnen deze groep een grote reputatie. In 1948, de tijd dat Boers en Gerrits nog een belangrijke rol speelden in Vrij Beelden, had hij een tekst voor een catalogus van die groep geschreven en zijn werk was na de oorlog af en toe te zien in het Stedelijk Museum.<sup>20</sup> Weiningers biomorfe reliëfs en gouaches zijn verwant aan het werk van Arp. Andere schilderijen, zoals **Wellenformen** uit 1949, dat helaas niet in het Centraal Museum terecht gekomen is, herinnert ook wel aan het werk van Willi Baumeister die eveneens invloeden van Schlemmer ondergaan

during the **Amsterdamse Schilders van Nu** exhibition. The Sandberg purchase was, incidentally, the only work by Weininger to be acquired for a Dutch public collection during the artist's entire stay in the Netherlands. In 1950 Weininger had joined Creatie at the invitation of Ger Gerrits and Willy Boers. They found Vrij Beelden too heterogeneous and had consequently left it that same year. In a pamphlet that was distributed to mark their first exhibition they wrote that Creatie had been established to promote the 'Absolute Visual Art' enabled by 'Kandinsky's discovery of non-figurative painting and Mondriaan having pursued the purification of the painting to its ultimate consequences.'<sup>19</sup>

The Franco-German artist Hans Arp also enjoyed a great reputation within this group. In 1948, during the period that Boers and Gerrits still played an important role in Vrij Beelden, Arp had written a catalogue for the group and after the War his work was shown from time to time at the Stedelijk Museum.<sup>20</sup> Weininger's biomorphic reliefs and gouaches are related to Arp's work. Other paintings such as **Wellenformen** (1949) - unfortunately not in the Centraal Museum collection - also recall the work of Willi Baumeister which in turn had also been influenced by Schlemmer. Weininger's handling of colour and form were largely in keeping with the formal characteristics of absolutist art required by Boers and Gerrits. Consequently one of his biomorphic reliefs was used as an illustration in their pamphlet of 1951. "In this way Absolutist art banishes the false suggestion of a natural space and equally the plastic effect, given that the latter effectively belongs to the art of sculpture. In this way abstract art wishes to retain the character of the surface area and acquires a new spatial dimension based exclusively on colour and line. Where a degree of relief is required, it is attained literally, with materials that extend beyond the surface area.'<sup>21</sup>

The works Weininger showed in Amsterdam and Rotterdam also gained an enthusiastic response in the press - particularly from the critic of **Algemeen Handelsblad**, who praised his sense of colour. But despite Weininger's participation in these exhibitions he failed to make much of a

19 'Ter kennismaking', Creatie nr. 1, 1951.

20 Vordemberge-Gildewart, die de catalogus van deze expositie vormgaf, had hierin bemiddeld.

19 'Ter kennismaking', Creatie nr. 1, 1951.

20 Vordemberge-Gildewart, who designed the catalogue to this exhibition, acted as mediator.

21 'Ter kennismaking', Creatie nr. 1, 1951.



heeft. Weiningers omgang met kleur en vorm beantwoordde goed aan de formele kenmerken die Boers en Gerrits van de absolute schilderkunst verlangden. Zij namen een van zijn biomorfe reliëfs in 1951 dan ook ter illustratie op in het vouwblad. 'Zo bijvoorbeeld verbant men in de Absolute schilderkunst', legden zij uit, 'de valse suggestie van een natuurlijke ruimte, evenals een plastische werking, daar die laatste in feite behoort tot de beeldhouwkunst. Aldus wil de abstracte schilderkunst het karakter van het vlak behouden en verkrijgt [zij] een nieuwe ruimtewerking uitsluitend met kleur en lijn. Waar reliëf nodig is, past ze deze ook in werkelijkheid toe met middelen die buiten het vlak komen.'<sup>21</sup>

Van de pers kreeg Weininger eveneens lof toegezwaid voor het werk dat hij in Amsterdam en Rotterdam toonde, met name van de criticus van het **Algemeen Handelsblad** die zich waardierend uitsprak over het kleurgevoel van Weininger, maar ondanks zijn deelname aan de genoemde exposities heeft hij in de Nederlandse particuliere en openbare collecties maar weinig sporen nagelaten.<sup>22</sup> Alleen Sandberg en Van Eesteren hebben voor zover bekend vóór Weiningers vertrek uit Nederland twee gouaches van hem gekocht. Net als andere abstract werkende kunstenaars kostte het Weininger na de oorlog moeite om zich een positie in de Nederlandse kunstwereld te veroveren. Vordemberge, die tot 1955 in Nederland bleef, lukte het bijvoorbeeld evenmin om veel werk te verkopen. Hoewel hij toch een niet onbelangrijke rol heeft gespeeld in de Nederlandse kunstwereld, is diens werk in de Nederlandse musea nog altijd slecht vertegenwoordigd. Zowel voor Vordemberge als voor Weininger was dit een van de redenen om Nederland weer te verlaten. Maar wat Weininger betreft is die lacune nu enigszins opgevuld door de recente aanwinst van het Centraal Museum. De aankoop sluit goed aan bij het werk dat het museum van de Nederlandse pioniers van de abstracte kunst en hun naoorlogse geestverwanten bezit en geeft een aardig beeld van de ontwikkeling die deze voormalige Bauhaus-leerling in Nederland doormaakte in de jaren 1938 tot 1951.

Jonneke Fritz-Jobse

mark on Dutch public and private collections.<sup>22</sup> Only Sandberg and Van Eesteren are known to have bought two gouaches by Weininger prior to his leaving the Netherlands. Like other abstract artists, Weininger found it difficult to establish a place for himself in the Dutch art world. Vordemberge, for example, who stayed in the Netherlands until 1955, was also unable to sell any work. Despite his not insignificant role in the Dutch art world, Vordemberge's work remains underrepresented in the collections of Dutch museums. For him, as for Weininger, it was a reason to leave the Netherlands. As far as Weininger is concerned, however, the lacunae in Dutch collections have to some extent been filled by the Centraal Museum's recent acquisition. The purchase fits well with the works the museum already owns by the Dutch pioneers of abstract art and their post-war kindred spirits and offers a good insight into the development of this former Bauhaus pupil during his stay in the Netherlands from 1938 to 1951.

Jonneke Fritz-Jobse

21 'Ter kennismaking', *Creatie* nr. 1, 1951.

22 *Algemeen Handelsblad*, 1 maart 1951.

22 *Algemeen Handelsblad*, March 1, 1951.

## Interview

met Andor Weininger (1899-1986)  
29 mei 1984

### introduction

In 1984 werkten Els Hoek en ik aan een overzichtstentoonstelling en monografie over Vilmos Huszár. In het kader hiervan voerde ik een vraaggesprek met Andor Weininger die toen met zijn vrouw Eva Weininger-Fernbach aan West End Avenue in New York woonde. Andor Weininger was vanaf oktober 1921 aan het Bauhaus gaan studeren en een enthousiaste deelnemer aan de Stijl-cursus die Theo van Doesburg begin 1922 in Weimar gaf. Weininger voelde zich zeer tot de abstracte beeldtaal van De Stijl aangetrokken en op de cursus van Van Doesburgs schopte hij het tot technisch assistent, hij bediende tijdens de lezingen de toverlantaarn. Het gesprek duurde drie uur, werd gevoerd in een van Duits doorspekt Amerikaans en bevatte veel interessante informatie, die ik later ook gebruikte voor de publicatie over Theo van Doesburg en het Bauhaus. Het interview met Andor Weininger, op de achtergrond zo nu en dan bijgevallen door Eva, ook een Bauhaus student van het eerste uur, bleef tot nu toe ongepubliceerd. Het gesprek spitste zich toe op zijn contacten met de Nederlandse avant-garde, zijn contact met Schlemmer en de periode aan het Bauhaus.

Sjarel Ex

SE: Vertelt u eens over uw kennismaking met Theo van Doesburg.

AW: Ik ontmoette Doesburg in 1922 in Weimar. Ik had gehoord van de ontwikkelingen in Nederland.<sup>1</sup> Doesburg introduceerde iets nieuws in Weimar, de zogehete open middagen - in het Duits Offener Nachmittage genoemd. Hij zei: 'Elke woensdagmiddag is iedereen welkom op mijn atelier.' Het was een noviteit in Weimar, een soort open atelier. Bij het Bauhaus, waar ik stu-

<sup>1</sup> Theo van Doesburg arriveerde op 29 april 1921 in Weimar en bleef er tot eind 1922 actief. In de zomer van 1921 startte hij met een soiree en op 8 maart met de Stijlcursus. Bij die cursus was Weininger aanwezig. Voor een verslag van zijn periode in Weimar zie: Sjarel Ex, *De invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa*, Utrecht, 2000.

## Interview

with Andor Weininger (1899-1986)  
May 29, 1984

### introduction

In 1984, Els Hoek and I were working on a retrospective exhibition and monograph on Vilmos Huszar. In connection with this I conducted an interview with Andor Weininger who at that time lived, together with his wife Eva Weininger-Fernbach, on New York's West End Avenue. Andor Weininger began his studies at the Bauhaus in 1921 and was an enthusiastic participant in the De Stijl course run by Theo van Doesburg in Weimar from the beginning of 1922. De Stijl's abstract imagery appealed strongly to Weininger, who was soon appointed technical assistant on Doesburg's course, taking charge of the projector during the lectures. The interview with Weininger lasted three hours and was conducted in American English heavily larded with German expressions. Our conversation yielded a wealth of interesting information that I also drew on later for my book on Theo van Doesburg and the Bauhaus. The interview with Andor Weininger - Eva Weininger, herself a Bauhaus student in Dessau, also makes occasional contributions - has never been published. The interview deals with his contacts with the Dutch avant-garde, his contact with Schlemmer and the Bauhaus period.

Sjarel Ex

SE: Please tell me about your acquaintance with Theo Van Doesburg.

AW: I met Doesburg when he was in Weimar in 1922, he told us about the things that were happening in Holland.<sup>1</sup> Doesburg introduced a new thing in Weimar: the so called open-afternoons or, Offener Nachmittage, in German. He said: 'Every Wednesday afternoon everybody is welcome in my studio.' That was a novelty in Weimar,

<sup>1</sup> Theo van Doesburg arrived in Weimar on April 29, 1921 and remained active there until the end of 1922. In the summer of 1921 he began his soirees and on March 8, the De Stijl lecture programme began. Weininger attended the lectures. For an account of his period in Weimar see: Sjarel Ex, *De invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa*, Utrecht, 2000.



dent was, hadden wij er over gehoord en het maakte ons nieuwsgierig. Een vriend van mij die iets meer wist, vertelde dat Doesburg een hele interessante man was. Dus gingen wij naar de open middag in Doesburg's atelier. Het was onze eerste kennismaking en Doesburg maakte zo'n indruk op ons dat een aantal jonge mensen zich blijvend aangetrokken voelde tot zijn activiteiten. Zodoende ontstond een soort losse groep in Weimar. Allerlei soorten mensen hadden interesse voor Doesburg, niet alleen vanuit het Bauhaus maar ook uit kunstenaarskringen. Toen deze belangstelling wat breder werd, werden wij nogmaals door Doesburg uitgenodigd en zagen we hem regelmatig. De kring die zo ontstond heette de Weimar-groep.

SE: Waren er tijdens de open atelier middagen ook kunstwerken aanwezig van andere De Stijl kunstenaars?

AW: Ik ben er niet helemaal zeker van, maar ik denk dat er ook een Mondriaan bij was.

SE: Welke?

AW: Het was een hele grote ruimte met veel schilderijen van Doesburg zelf natuurlijk; de eerste voorbeelden van De Stijl die wij zagen. Hij praatte over alle aspecten van De Stijl, maar hij converseerde eerder dan dat het een hoorcollege was - het bleef losjes en informeel en we staken veel op. Bijvoorbeeld over de ontwikkelingen in de Nederlandse architectuur die hij met foto's en plaatjes toelichtte, zodat wij ons een beeld vormden van de kenmerken van De Stijl.

SE: Had hij ook Nederlandse tijdschriften op zijn atelier? Bijvoorbeeld het blad De Stijl?

AW: Ja, die hebben we doorgekeken. Er was een goede sfeer, alles gebeurde op een vriendelijke sociale manier, met een typisch Nederlands gebrek aan autoriteit. Je weet hoe formeel Duitsers kunnen zijn. Doesburg was erg informeel, hij was echt een bijzonder type in Weimar, anders dan de Duitsers die we meemaakten. Dat kwam natuurlijk ook door de interessante dingen die hij te vertellen had; niet alleen door hemzelf.

SE: Sprak hij ook over andere kunstenaars?

AW: Hij was een groots propagandist. Hij haalde Mondriaan, Oud en Vantongerloo aan en sprak

a sort of open studio. We heard about this in the Bauhaus, where I had been a student from the very beginning, and we were curious. A friend who knew a little more about Doesburg said 'Oh, he is a very interesting man' and so we went to this open afternoon in his studio. That was the first time I met Doesburg. It was interesting that in just one afternoon he made such an impression on us young people. We were all very impressed by him and some of us wanted to get to know him better. And so, in a very easy-going sort of way a kind of group developed in Weimar. All kinds of people were interested in Doesburg, partly from the Bauhaus, but also from other groups of artists. When this circle got a little wider, Doesburg invited us again and so we saw him very often. The group built in this way was called the Weimar-group.

SE: And in this open studio of Doesburg, he had works of art of fellow De Stijl-artists?

AW: I cannot swear it, but I have the feeling that he had a Mondriaan in his studio too.

SE: Which one?

AW: It was such a big space. And he had his own paintings of course. And this was the first De Stijl piece we had seen. He told us everything about De Stijl. But it was a talk, not a lecture, it was very easy, informal, and we learned lots of things. For example he talked about what was happening in Dutch architecture, and then he showed us some pictures and photographs. And in this way we learned about the whole De Stijl idea.

SE: Did he also have the Dutch magazines in his studio? The magazine, **De Stijl**, for example?

AW: Yes, and we could look at it. It was very nice, everything happened in a very friendly, social way. It was not at all authoritarian, it was very Dutch. You know, the Germans are more formal. Doesburg was very informal. He was really a very different type in Weimar, different from the German people that we saw around. But it wasn't just a question of personal style, of course he also had very interesting things to tell.

SE: And so he mentioned some fellow artists?

AW: He was a great propagandist. He talked about Mondriaan, about Oud, and about Vantongerloo, he talked about Van der Leek and so on, about his friends. And maybe he mentioned



ook over Van der Leck die hij allemaal tot zijn vrienden rekende. Misschien heeft hij het ook over Huszár gehad. Hij praatte met de grootste bewondering over zijn collega's en hun idealistische samenwerking. Maar misschien was hij niet helemaal eerlijk in wat hij vertelde; het samenwerkingsverband van De Stijl begon namelijk al snel scheuren te vertonen, al was dat waarschijnlijk nog niet het geval in 1922.

SE: Hoezo was hij niet helemaal eerlijk?

AW: Omdat hij erover sprak alsof het één grote Nederlandse Stijl familie betrof, die werkte volgens zijn ideeën, en alsof je kon zien hoe die ideeën in praktijk gebracht werden.<sup>2</sup> Als je het op deze manier bekijkt, kun je begrijpen dat architecten mateloos nieuwsgierig waren naar ontwikkelingen in de Nederlandse architectuur, want in Duitsland gebeurde nagenoeg niets. Dus toen we hoorden wat Oud en Dudok en, hoe heet ie ook weer - Wils, aan het bouwen waren... Ik geloof niet dat de naam Rietveld in die tijd vaak werd genoemd. Dat kwam later... Luister, het is allemaal zo ontzettend lang geleden. Allereerst was het Mondriaan, Oud was zijn belangrijkste mentor - hij was 'swerelds invloedrijkste architect. Doesburg werd later een grote querulant, een iconoclast tot uiteindelijk de beweging uitelkaar viel. Maar tegen iedereen was hij erg enthousiast over zijn Nederlandse collega's en dat werkte aanstekelijk, ook voor ons.

SE: Wat herinnerd u nog meer over zijn lezingen in Weimar?

AW: Er wordt een hoop beweerd over de relatie tussen Bauhaus en Doesburg, omdat er veel contact was onderling, maar Doesburg heeft nooit lezingen gegeven op het Bauhaus. Nooit. Hij sprak buiten het Bauhaus, dat is iets anders. Mensen van het Bauhaus konden komen luisteren naar zijn lezingen. En wij zorgden voor reclame; ik zei dan tegen mensen: Doesburg houdt een toespraak, kom je ook? Sommigen zeggen dat hij de toespraken hield in z'n atelier, maar dat is niet waar. Het atelier was veel te klein om zoveel mensen te herbergen. Iemand van de groep, Peter Röhl, bood zijn atelier aan als locatie en het was Peter's atelier waar de

Huszár too. He took pride in emphasising how closely all his colleagues worked together. But maybe he also deceived us a little because even then the ideal of De Stijl wasn't as strong as it had been. But I won't say he was deceiving us in 1922.

SE: Deceived you? In what way?

AW: Because he was talking about the whole thing as a big Stijl-family in Holland, and saying that the Stijl-family worked according to his ideas.<sup>2</sup> And you could see what they were doing. So, with this in mind, you can imagine that an architect would be extremely curious about what was going on in Dutch architecture because there was nothing going on in Germany where there was great poverty. And then we heard about what Oud was building and Dudok and what's his name, Wils. I don't recall Rietveld being mentioned very often at this time: that came later. But it is all so horribly long ago. At first it was Mondriaan, Oud was his great mentor, he was the greatest architect in the world. Later Van Doesburg became a great quarreler, a cataclast and it all fell apart. But then he spoke of all his Dutch colleagues with the greatest enthusiasm, and it had a tremendous effect upon us.

SE: And what else do you remember about his lectures in Weimar?

AW: Many things can be said about the relationship between Bauhaus and Doesburg, because there were many contacts, but Doesburg never actually lectured at the Bauhaus at all. Never. He lectured outside the Bauhaus, and that is different. But Bauhaus people could come and listen to his lectures and we made propaganda for him. I would say: 'Doesburg is holding a lecture, hope you can come.' Some have said that he lectured in his studio, but that is not true. His studio wasn't big enough to accommodate a lecture audience. But one of the group, Peter Röhl, offered his studio for the lectures and it was in Peter's studio that the famous lectures took place.<sup>3</sup>

SE: And how many people attended the lecture, 30 people, 25?

2 Dat het beeld van eensgezindheid dat Van Doesburg verspreidde bezijden de waarheid was werd pas later duidelijk. Vooral J.J.P. Oud verzette zich vanaf 1923 tegen Van Doesburgs campagne in Weimar.

2 It only later became clear that the impression of unity conveyed by Doesburg was untrue. From 1923 J.J.P. Oud, in particular, opposed Van Doesburg's campaign in Weimar.

3 Peter Röhl's studio was located in the so-called Prellerhaus, a studio complex adjacent to the Bauhaus in Weimar.



beroemde lezingen hebben plaatsgevonden.<sup>3</sup>

SE: Hoeveel mensen bezochten zo'n lezing, 25, 30?

AW: Inderdaad ongeveer 25, misschien 30 mensen. Nou nee, als ik het atelier visualiseer... het atelier was natuurlijk groter dan deze kamer, langer met een hoog plafond - ik denk niet dat er 30 mensen waren. Ik weet het niet, het is moeilijk te zeggen, er waren stoelen en een projectiescherm en een projector die ik bediende. Er was een tekst die uitleg gaf over de dia's. Hoeveel introductie lezingen hij gegeven heeft blijft ook de vraag. Ik moet erg goed nadenken hoeveel het er precies waren. Ik denk niet meer dan drie. Nee, in eerste instantie dacht ik dat er vijf lezingen plaatsvonden, maar uiteindelijk waren het er maar drie geloof ik. In de eerste lezing gaf hij uitleg over de geschiedenis, het ging alleen daarover. Tijdens de tweede sprak hij over hoe de oorlog was voortgekomen uit de geschiedenis. Daarna, in de derde, besprak hij de architectuur, wat er gaande was en zijn aandeel daarin. En daarmee was eigenlijk alles gezegd. Dit waren de introductie lezingen in Peter's atelier. Daarnaast gaf Doesburg ook lezingen buiten het Bauhaus. Dat waren gecombineerde lezingen. Soms was de tekst afgedrukt in een boek.<sup>4</sup> Hij gaf deze lezingen in Jena, Weimar en Berlijn. Ik weet van vier lezingen die hij gaf op verschillende locaties, bij drie daarvan was ik zelf aanwezig. Bij de eerste sprak hij over een bepaald thema, maar dat was niet meer dan een soort inleidende lezing. Hierover bestaat nogal wat controverse.

SE: Kunt u me iets vertellen over uw doelstellingen bij die Abstrakte Raumbühne, een ontwerp voor theater uit 1923 (afb..)?

AW: Dit ontwerp heb ik in 1923 gemaakt. Ik was beïnvloed door De Stijl die mij de nodige impuls gaf. Maar het idee zelf heeft een andere oorsprong.

SE: Was het een eenmalig incident of heeft u meer van dit soort toneelbeelden gemaakt?

AW: Yes, 25, 30 maybe. No, if I visualize it, how I remember the studio, this studio was of course bigger than this room, high ceilings and a longish room, I don't think there were 30 people there. I don't know, it is very difficult to say, there were chairs and a screen and a projector and I was running the projector. There was a text there that explained the slides. I can't remember exactly how many introductory lectures he had. As far as I can remember it was no more than three. No. At first I actually believed that it was five lectures. But I don't think it was more than three. In the first lecture he explained the history, he only talked about history. In the second he talked about how history led to a war. And then in the third lecture he talked about architecture and what was going on and what he had done. And then there was actually no more to talk about. These were the introductory lectures in Peter's studio. Besides this Doesburg gave lectures outside of the Bauhaus. These were combined lectures. Sometimes the whole text was printed in a book.<sup>4</sup> For example he would talk in Jena or in Weimar, or in Berlin, that is where he held these lectures. I know of about four lectures he gave in different places. And I attended three of these lectures in different places. He would talk about some theme, but it was no more than an introductory lecture, that was the first one. But there was a lot of controversy about this.

SE: Can you tell me something about your design for a theatre in 1923, die Abstrakte Raumbühne, (ill.) ?

AW: I designed this in 1923. I was influenced by De Stijl. De Stijl gave me the push, but the idea had a different origin.

SE: Was it a one-off or did you make more of this kind of theatre?

AW: This was the only one in that sense. But what I wanted to say was, that the idea for this stage project came to me in 1923, but I had put it in my drawer and had forgotten about it. And when Doesburg was there, in '23 he came back again visiting, and I saw him and had a nice talk

3 Het atelier van Peter Röhl was in het zgn. Prellerhaus, een ateliercomplex naast het Bauhaus in Weimar.

4 Theo van Doesburg, 'Grondbegrippen van de nieuwe beeldende kunst', Tijdschrift voor Wijsbegeerte 13 (1919) nr. 1, pp. 30-49; nr. 2 pp. 169-188. Deze liet hij in 1922 in Weimar vertalen.

4 Theo van Doesburg, 'Grondbegrippen van de nieuwe beeldende kunst', Tijdschrift voor Wijsbegeerte 13 (1919) no. 1, pp. 30-49; no. 2 pp. 169-188. He had this translated in Weimar in 1922.



AW: Het is de enige in zijn soort. Wat ik wou vertellen is dat het idee uit 1923 stamt maar het verdween vervolgens in een la en is vergeten. Toen Doesburg in 1923 langs kwam, heb ik een interessant gesprek met hem gehad, maar mijn theaterproject bleef buiten beschouwing. Een jaar later, toen het idee verder uitgewerkt was, had ik het naar Doesburg in Parijs<sup>5</sup> kunnen sturen, om z'n interesse te wekken, maar het idee kwam niet bij me op.

SE: Hoe lang heeft u aan het idee gewerkt?

AW: Het idee ontstond heel spontaan. De voorbereidingen dateren van 1922, uit de tijd dat ik kennis maakte met Doesburg en mijn eerste schilderijen en tekeningen maakte inde trant van De Stijl. Ik begon over De Stijl te theoretiseren en ging van twee naar drie dimensionaal werk en dat betekende niet langer denken in termen van vlakken. Ik begon met het twee dimensionale en door veel tekenen en nadenken kwam ik uit bij de ontwikkeling van een theater in verschillende stadia, dus door middel van abstracte theorie. Het theater is een combinatie van vormen, beweging en tijd. Ik vond dat de ideale plek om mijn aspiraties te realiseren. Ik zocht het niet in de architectuur maar in het theater. Ik zag dat in theater al deze dingen mogelijk waren. Aan de basis van mijn theater idee stond mijn beïnvloeding door Doesburg in het begin in Weimar; ik probeerde altijd een twee dimensionaal schilderij te maken. Voor Doesburg gold: als je schildert ben je een schilder en moet je twee dimensionaal werken, niet drie dimensionaal, want dat is illusie - dat is licht - dat hoort niet bij een schilder. Dat was het eerste, als tweede zei hij dat een schilderij weer statisch moest zijn, beweging moest verbannen worden zodat een schilderij gewoon schilderij kon zijn, zonder dat het beweging uitdrukte. Dit waren ideeën die ons bezig hielden tijdens de periode van De Stijl.

SE: Van Doesburg had toch een grote voorkeur voor de vierde dimensie? Dus hij had een afkeer van de derde en...

AW: Het statische kwam aan de orde de eerste keer dat we het over het statische deel van een compositie praatten. Maar wanneer ik op deze manier probeerde te werken, was ik vooral heel

with him and it was a very interesting visit.<sup>5</sup>

I didn't mention my stage project, I had forgotten about it. But next year when I worked out the idea a little bit I should have sent it to Doesburg in Paris. Unfortunately it didn't occur to me, but I think he would have been pleased with it.

SE: How long did you work on this idea?

AW: Actually this idea came quite spontaneously, but the preliminary work on it was in 1922, Doesburg, the acquaintance with Doesburg, my Stijl-work, my Stijl-paintings, my drawings that's what I was busy with at the time. Then I began to theorize De Stijl and I began to make the move from two-dimensions into three-dimensions. And of course that means no longer thinking in terms of planes. I began in two-dimensions and through this kind of thinking and drawing I came theoretically to the stage, in an abstract theory. A stage is a combination of forms, movement and time. I found the stage an ideal place to realize these things. I didn't come to architecture, but to the stage. I saw that on stage you can do all these things. While I was in Weimar under the influence of Doesburg, I always tried to create two-dimensional paintings. And Doesburg's ideas about two-dimensional painting were clear: if you paint you are a painter, and you have to be two-dimensional and you should not try to get into the three-dimensional because that is illusion, that is light, and it does not belong to the painter. That was one thing and the second thing was that he also said that in the painting we have to be static, we have to cut out movement. Thus, painting should be what it is and have no feelings of movement or so. It is all cut out. And that is the idea we wanted to do in the Stijl-period.

SE: Van Doesburg favoured the fourth dimension? So he disliked the third and.

AW: Yes, he emphasised this from the beginning when he talked about the static part of the composition. But when I was working like this I always tried to find a kind of equilibrium and balance in my composition. I worked very hard on this. At a certain moment I had to go on. I made a kind of breakthrough when I left the circles and began to use space. But now...

<sup>5</sup> Van Doesburg verliet Weimar eind 1922 om via Berlijn en Nederland naar Parijs te gaan. Eind 1923 was hij terug in Weimar, mede vanwege zijn tentoonstelling in het Landesmuseum.

<sup>5</sup> Van Doesburg left Weimar at the end of 1922 to return to Paris via Berlin and the Netherlands. By the end of 1923 he was back in Weimar, partly because of his exhibition in the Landesmuseum.



hard bezig om een evenwicht of balans in mijn compositie te creëren. Op een bepaald moment moest ik door. Ik kwam tot een soort doorbraak toen ik de cirkels verliet en de ruimte inging. Maar nu...

SE: In welk jaar begon U de ruimte te verkennen?

AW: In 1922

Eva Weininger: Ging je in '22 al de ruimte in?

AW: Ja, in mijn tekeningen natuurlijk. Misschien maakte ik in januari kennis met Doesburg en in mei of juni begon ik een doorbraak te realiseren met mijn tekeningen en experimenten. Als ik zeg dat ik de ruimte inging, bedoel ik een kunstmatige, beeldende ruimte. Ik construeerde een echt perspectivische ruimte in mijn tekeningen en experimenteerde daarmee. Ik zei: dit is mijn ruimte en hier combineer ik mijn De Stijl vormen, mijn platte vormen en dergelijke. Deze experimenten brachten mij toch weer bij het idee van tijd; wat is tijd, een tijdsmoment. Want beweging heeft tijd nodig en binnen deze ruimte kon ik bewegen. Bewegen is heel simpel. Dit is bewegen. (AW maakt een gebaar). Als je deze oppervlakte daar hebt, en nu zie je dat het hier is; als ik het dichterbij haal binnen een bepaalde tijd is dat beweging. Beweging heeft tijd nodig terwijl het zich voltrekt, het kan langzaam of snel, het maakt niet uit. In ieder geval heeft beweging tijd nodig en dit bracht me op een idee. Doesburg had het ook over tijd gehad. Hij hield een demonstratie over herhaling. Hij herhaalde telkens de zelfde vorm en legde ze achter elkaar zodat ze steeds kleiner werden en vatte dit samen in een bepaalde tijd.<sup>6</sup>

SE: Dus in uw ontwerpen plaats je platte vormen of vlakken achter elkaar, de ene voor de andere. Wordt in uw werk door het gebruik van dit element tijd geïntroduceerd? Tijd en beweging?

AW: Denk maar aan een twee dimensionale compromis, alles is in evenwicht. Maar als je een platte vorm er uittrekt en naar voren haalt krijg je verandering. De oppervlakte blijft twee dimensionaal; dit bereik je alleen door beweging. Hier heeft Doesburg niks over gezegd.

SE: Hoe kwam u tot dit inzicht?

<sup>6</sup> Mogelijk doelt Weininger op Van Doesburgs Tesseractische Studies van 1924/1925 of het Dessin Arithmétique van 1930. Zie Els Hoek, Theo van Doesburg, oeuvre catalogus, Utrecht/Otterlo, 2000, nr. 739 en 871.

SE: In what year did you start to use space?

AW: In 1922.

Eva Weininger: You were already working with space in 1922 weren't you?

AW: Yes, in my drawings, of course. I think I must have met Doesburg in January and it must have been in May or in June that I began to make my breakthrough drawings and make my experiments. When I say I used space, I mean an artificial pictorial space. In my drawings I constructed a real perspective. And I experimented with this perspective-space. I said: 'this is my space and I will work on this space and combine my Stijl-forms, my planes and so forth with this spatial work-'. This kind of experiment brought me back to the idea of time. What is time, what is a moment of time? Because movement needs time and in this space I could move. Moving is very simple. Movement is just this. (AW gestures). You have this surface here, and now you see, it is here, when I do this and bring it nearer in time, that is movement. This is movement as it happens, it needs time. I can make it slow, or I can make it fast, it doesn't matter. But in any case, any movement needs time. And this brought me to the idea. Doesburg also talked about time. He demonstrated time using repetition. He repeated the same form and put one behind the other, smaller and smaller, and smaller, setting it in a kind of time.<sup>6</sup>

SE: So in your design you put planes before other planes, this one before this one. This is the element which brings time into your work? Time and movement?

AW: Yes, when you have a two dimensional compromise, everything is in balance. But when you take out one flat form and move it forward, then you get this change, the surface, the state is two dimensional, but you can do it only with movement. Doesburg never talked about this.

SE: How did you come to this solution?

AW: Through my experiments and thinking. I kept thinking about this idea of the different stages, you know. So when I was in Weimar and

<sup>6</sup> Weininger is possibly referring to Van Doesburg's Tesseractische Studies of 1924/1925 or the Dessin Arithmétique of 1930. See Els Hoek, Theo van Doesburg, oeuvre catalogus, Utrecht/Otterlo, 2000, nos. 739 and 871



AW: Door na te denken en te experimenteren. Ik bleef denken aan het idee van verschillende stadia. Toen ik in Weimar verbleef, veranderde mijn werk door mijn theoretische experimenten. Op 1 januari 1923 werd ik uitgenodigd om naar Hamburg te komen. In Hamburg had ik de gelegenheid om in een klein theater te werken. Ik werkte samen met Franz Frahm, een Bauhaus student uit Hamburg, aan een soort cabaret. Hij was niet echt geïnteresseerd, het was meer toevallig dat de cabaret opgezet was door een vriend van hem die kunstenaar en tandarts was. Deze tandarts had een hele mooie vriendin die graag zong en danste en die tegen hem zei dat ze haar talent wou etaleren. Dus kwam hij op het idee van een cabaret. Het werd opgevoerd in 1923 in Hamburg niet zozeer voor showbusiness publiek maar meer voor schrijvers, dichters en musici uit de intellectuele scene. Ik deed allerlei onbeduidend werk voor het cabaret; het stond ver af van het Bauhaus en dat soort dingen. Ik genoot ervan omdat het echt theater was. Op een avond in een lege bioscoop begon ik terug te denken aan Weimar en Doesburg. Ik zag opeens weer mijn De Stijl tekeningen en schetsen en dacht plotseling: waarom gebruik ik niet het theater voor mijn experimenten?<sup>7</sup>

In mijn fantasie maakte ik schetsen, een tweede en een derde tot ik bij een bepaald stadium kwam. Het basis idee was: hier heb ik de mogelijkheid om een De Stijl schilderij te creëren in een theater, het is niet statisch maar een continuüm; dat was het idee. Ik wou een De Stijl schilderij realiseren dat deel uitmaakt van beweging. De beweging kan je zien in de strepen die ik gebruikt heb. De strepen gaan in verschillende richtingen, deze naar links en de andere naar rechts; andere vlakken zijn in kleur. Dit gecombineerd met de verticalen die op en neer bewegingen voorstellen, en je hebt een De Stijl schilderij met verticalen en horizontalen.

SE: Kent u Huszar's schilderij van een stillevens met 'hamer en zaag' in geel, rood en wit.

AW: Had het te maken met het theater?

SE: Het was een schilderij - een plat vlak, maar het had ook een aantal vlakken die achter elkaar waren geplaatst.

did this kind of experiment in theory, then my work changed. On January 1st 1923 I was invited to Hamburg. In Hamburg I had the chance to work on a small stage. I worked on this cabaret with Franz Frahm, a Bauhaus student. He was from Hamburg. He wasn't really interested in cabaret, it was more of a coincidence: a friend of his just happened to build a cabaret at the same time. He was a creator and a dentist, he arranged the cabaret because he had a beautiful girlfriend that wanted to sing and dance. She said to him 'I would like to show off my talents' So he hit on the idea of arranging a cabaret. That was in 1923 in Hamburg and it was intended especially for intellectuals. Not people from show business, but from the cultural world, poets, and musicians, and artists. We did all kinds of trivial work in: it was far removed from Bauhaus and that sort of thing. I enjoyed it, because it was a real a stage. In the movies one evening when everything was empty I began to think back to Weimar and Van Doesburg. In the meantime I had seen De Stijl drawings and sketches. Then it came to me, why don't you use this stage now for your experiments. And then I began to think about what I could do. And that's how I came to use this cabaret stage for my work.<sup>7</sup>

In my fantasy I made sketches, a second sketch, a third sketch until it was just so. The basic thing was: here on this stage I have the possibility to create this De Stijl painting, it is not static, but a continuum, that was the idea. I wanted to create a moving De Stijl painting. And this is really what you can see on the strips, you can see what movement is. There are different strips, this one to the right and this one to the left side, and other sides in colour. Then verticals too, up and down and you get a combination which is a Stijl-painting with horizontals and verticals.

SE: Do you know Huszar's still life 'hammer and saw'. It is a yellow, red and white painting by Huszar.

AW: Was it a stage-thing?

SE: It was a painting, it was flat. But it had also planes one behind the other.

<sup>7</sup> Zie voor een beschrijving van deze periode Katherine Jánoszky Michaelsen, 'Weininger spricht über das Bauhaus' in Jiri Svestka, Andor Weininger, Vom Bauhaus zur konzeptuellen Kunst, Düsseldorf 1990, pp. 34-35.

<sup>7</sup> For a description of this period, see Katherine Jánoszky Michaelsen, 'Weininger spricht über das Bauhaus' in Jiri Svestka, Andor Weininger, Vom Bauhaus zur konzeptuellen Kunst, Düsseldorf 1990, pp. 34-35.



AW: Ja, ik heb dit schilderij gezien bij een De Stijl tentoonstelling in Washington.

SE: Met geel, rood en wit. Kent u het niet?

AW: Ik weet er heel weinig vanaf. Ik heb wat opgestoken van De Stijl tijdschriften die Doesburg ons liet zien en van wat ik later zag datzelfde jaar. Wij stonden overal voor open. Ik heb ook interieurs van Huszar gezien maar ik weet niet meer waar precies, misschien in een van de Stijl nummers die ik nog heb.<sup>8</sup>

SE: Huszar heeft ook een theater gemaakt in een ruimte met poppen waarnaast vierkanten waren geplaatst. Zou hij ook invloed op Bauhaus gehad kunnen hebben?

AW: Ik heb pas in 1984 hiervan gehoord. In 1923 toen mijn vrienden bezig waren met theater heb ik ze gevraagd wat ze wisten van Huszar's experimenten en wat hij ermee deed. Maar hoe konden ze in die tijd weten wat iemand in Nederland of waar dan ook uitspookte? Ze hadden het zelf ook kunnen bedenken. Wij wisten er niks vanaf. Tegenwoordig weet iedereen precies wat er in Amsterdam of New York gebeurt, alles wordt in beelden gevat. Maar toen ging dat niet zo. Nu zeggen mensen dat de stoel van Breuer beïnvloed is door Rietveld's stoel.

SE: Ik zou zeggen dat hij er door geïnspireerd werd.

AW: Waarschijnlijk wel. Robert Walsh gaf een lezing over Doesburg in New York. Over Doesburg als schilder maar niet als De Stijl schilder. Hij liet met behulp van veel dia's zien wat Doesburg maakte voor De Stijl en sprak ook uitsluitend over die tijd. Ik was blij om Doesburg's vroege werk te leren kennen omdat ik het nooit eerder had gezien. Doesburg had het een en ander laten zien maar ik heb nooit geweten dat hij zo'n sterke schilder was. Hij was geen Van Gogh maar hij kon goed schilderen. Ik bedoel Mondriaan was een formidabele schilder voor De Stijl. Doesburg was een goeie schilder maar geen Van Gogh. Ik zag landschappen van Mondriaan in een school in Den Haag in 1940 tijdens de bezetting en vroeg aan mijn Nederlandse leraar: wat is er aan de hand, waarom zijn deze schilderijen hier? Hij vertelde dat de

AW: Yes, I saw that painting in a De Stijl exhibition in Washington.

SE: Yes, the yellow, red and white. You did not know it?

AW: I know very little about it. I learned from the De Stijl works that Doesburg showed us and from those that I saw later in the year -- we were very open. And I have seen interiors from Huszar. But I just... maybe I have, I have some De Stijl-numbers. Maybe it's in one of those, but I don't know.<sup>8</sup>

SE: Huszar also made a stage with puppets which stood in a kind of space where squares were put next to puppets, maybe he influenced the Bauhaus?.

AW: Now, in 1984, this is the first time that I have heard that Huszar did this. In 1923 when my friends decided to do this I doubt whether they knew about Huszar's experiment and what Huszar had done with these things. How would they know about what Huszar had done in Holland, or wherever he was? And they could have invented this. We didn't know about it. I mean, today, it is much easier to know what is happening in New York and what is happening in Amsterdam because there are pictures, there are photographs and reproductions of everything, but in those years it wasn't like that. Now people say that the Breuer chair was influenced, by Rietveld's chair.

SE: He was inspired I would say..

AW: I suppose so. Robert Welsh gave a lecture in New York about Doesburg, Doesburg as a painter, but not as a De Stijl painter. He showed what he did before De Stijl, lots of slides and so on. And he talked only about Doesburg as a painter before De Stijl. I was very, very glad to see what Doesburg did before, because I had never seen any of his earlier work. Doesburg showed us this and that, but I never knew that Doesburg was such a formidable painter. I won't say that he was a Van Gogh, but he was a good painter. I mean, Mondriaan was a very very great painter before De Stijl. Van Doesburg was a good painter, but he was not a Van Gogh. I saw Mondriaan's landscapes in a school in The Hague. I was in The Hague in 1940 during the

<sup>8</sup> Stillevenkompositie (Hamer en Zaag) van Vilmos Huszár verscheen als kleurenbijlage in De Stijl, 1, 3 (1918) Bijl VII en werd in dat nummer ook door Van Doesburg besproken.

<sup>8</sup> Vilmos Huszár's still-life composition (Hamer en Zaag) appeared as a colour supplement to De Stijl, 1, 3 (1918) Bijl VII and was also reviewed by Van Doesburg in that issue.



eigenaar de schilderijen veilig wou opslaan. En ik zei, wat is er dan mis mee, het zijn toch maar landschappen, wie zou daar aanstoot aan hebben... Het was tijdens de Nazi bezetting.

SE: Wie was de eigenaar?

AW: Ik weet het niet, dat vertelde hij niet. Misschien heeft ie het gezegd, ik kan mij niet herinneren. Het was een aardige leraar. Hij zei tegen mij: weet je wie deze schilderijen gemaakt heeft? Ik wist het niet. Ze zijn geschilderd door Mondriaan. Dit zijn landschappen gemaakt door Mondriaan? Ja. Het leek belachelijk. Ik wist niet dat Mondriaan dit soort werk gemaakt had. Nu begrijp ik dat de eigenaar de Mondriaans in veiligheid wou brengen omdat de naam Mondriaan al bekend was en dat de Nazi's ze in beslag zouden nemen. Of misschien was de collector een jood.

SE: Misschien was het de Slijper collectie of Van den Briel?

AW: Ik weet het niet. Hoe dan ook, men ging er vanuit dat de schilderijen in de school veilig waren. Maar wat gebeurt er...Nazi officieren kwamen daar om Engels te leren en ze zaten aan de dezelfde tafel als mijn leraar en ik, maar het kon ons niks schelen.

SE: In 1927 nam u deel aan de balletten van Oscar Schlemmer. Hoe heeft u hem ontmoet; kunt u iets over hem vertellen en hoe het was om met hem te werken?

AW: In het Bauhaus hadden we meesters. De meesters waren vrij geïsoleerd, ze hadden weinig contact met de studenten. Ze waren misschien alleen betrokken bij de werkplaatsen en ze gaven lezingen. Maar over het algemeen was er niet veel contact. Soms ontstond er een persoonlijke relatie tussen meester en leerling. Ik had bijvoorbeeld een goede relatie met Klee. Ik respecteerde hem, hij kende mij en we groetten elkaar. Wat Schlemmer betreft was dat heel anders. Binnen een hele korte tijd werd ik erg goed bevriend met Schlemmer. Ik bedoel eigenlijk dat het door hem kwam; Schlemmer was zo aardig en vriendelijk naar mij toe en zijn betrokkenheid bij Bauhaus was enorm.

In het Bauhaus in Weimar werd niet veel aandacht aan theater besteed. Het werd overgelaten aan de studenten en er was geen georganiseerde werkplaats. Schlemmer stond er ook los

Nazi occupation, and I said to my Dutch language teacher: 'what's the matter why are these paintings here?' He said that the owner of the paintings wanted the paintings to be in a safe place away from his house. And I said what is the matter with these paintings, it is landscape paintings, who could object to it? It was the Nazi occupation.

SE: And who was the owner?

AW: I don't know, he didn't mention the name. Maybe he said it to me, I don't know. He was a nice Dutch teacher. He said to me: 'do you know who painted these?' I didn't know. 'They are by Mondriaan.' 'These landscapes are by Mondriaan?' I said. 'Yes.' Then I looked ridiculous. I never knew that Mondriaan had done such work. And now I understood why they were in the school: because he also had lots of Mondriaans and he wanted to clean out his house, because he was afraid that the Nazi's would seize them, because Mondriaan already had a name. Or maybe the collector was Jewish.

SE: Maybe it was the Slijper collection or Van den Briel?

AW: I don't know. Anyway, these paintings I saw in the school, they thought they were safe. And what happened in the school? Nazi-officers came there to learn English. And they were sitting at the same table where I sat with my teacher, but we didn't care.

SE: In 1927 you were involved in the ballets of Schlemmer. How did you meet Oscar Schlemmer, can you tell me something about him, what was it like to work with him?

AW: In the Bauhaus we had masters. Most of the masters were fairly isolated, they didn't have much contact with the students. They only had - maybe - an involvement in the workshop, and they would give a kind of lecture. But there was generally little contact. Sometimes a personal relationship developed between a student and a master. For example, I had a relationship with Klee. I respected Klee, he knew me and we greeted each other. In the case of Schlemmer it was very different. In a very short time I became a very good friend of Schlemmer. I mean, to put it another way; Schlemmer was very kind and friendly to me, and his involvement in the Bauhaus was enormous.



van, hij werkte in de kunststof werkplaats of aan zijn schilderijen of hij deed ander werk, maar het stond niet in direct verband met het theater. Ik herinner me wel een keer dat iedereen mee deed aan een studentenvoorstelling in Jena ter gelegenheid van een grote Bauhaus tentoonstelling. De studenten maakten een theaterstuk, dat heette **Mechanisches Ballet** en dat, zoals mij later werd verteld, geïnspireerd was door Huszár. Ik speelde ook een rol, die van ceremoniemeester, die heel belangrijk was omdat ik met mijn gepraat dingen die mis gingen of opbouwactiviteiten moest overbruggen. Deze rol speelde ik met verve, iedereen verzekerde mij dat ik de avond gered had. Schlemmer had ook iets dat hij ging opvoeren die avond. Hij noemde het het **Figurale Kabinett**, maar het stortte in elkaar. Ik moest deze mislukking zoveel mogelijk maskeren met mijn gepraat. Na twee of drie maanden had zijn broer het gereconstrueerd en werd het opnieuw opgevoerd en ik kreeg een rol toebedeeld in het **Figurale Kabinett**.<sup>9</sup> Dit geeft een beetje aan hoe hecht mijn relatie was met Schlemmer in Weimar. Ik was vermaard in Weimar omdat ik de muziek speelde bij de Bauhaus dansen en iedereen kende mij. Toen het Bauhaus verhuisde van Weimar naar Dessau kregen wij een theater en een werkplaats. Schlemmer werd als hoofd aangesteld en ik ben meteen bij hem gaan werken. In de werkplaats begonnen we met experimenteren en vanuit het niks bouwden we zijn werk op. Het kwam tot wasdom in 1927 met de eerste opvoeringen.<sup>10</sup>

SE: Hoeveel spelers en assistenten werkten aan een opvoering?

AW: In deze opvoering zie je altijd drie spelers. Maar bijelkaar waren er meestal vijf actieve deelnemers.

SE: Waren de spelers ook diegene die de kostuums maakten of schilderden?

AW: Nee de kostuums werden gemaakt in de werkplaats. Wij schilderden wel maar de meer complexer kostuums werden door iemand gemaakt die ze speciaal vulde met kapok, een soort katoen.

<sup>9</sup> Carl Schlemmer, Oskar Schlemmers broer, was 'Werkmeister' dwz. werkplaatsleider, een technische functie bij het Bauhaus.

<sup>10</sup> Oskar Schlemmer maakte balletten als *Szene der Drei*, *Raumtanz*, *Reifentanz* en *Treppenwitz*.

In the Bauhaus in Weimar there wasn't much interest in the stage. It was left to the students and it was not an organized workshop. And Schlemmer was in this sense aloft, he worked in the plastic workshop and he worked on his paintings, or he did his other work, but he was not directly involved with the stage. But on one occasion he became really involved in a stage-work. We had a student performance in Jena during the the great Bauhaus exhibition there. The students produced a kind of stage work which - I learned later - was influenced by Huszár. It was called a **Mechanisches Ballet**. I was in this performance, I was the master of ceremonies, a very important role: at least as important as a stage role because I had to cover what was not working with my talk. Everybody said that I did this very well and that I saved the evening. But in this evening, Schlemmer also had a number, it was the **Figurale Kabinett** and it was the one thing which collapsed. It didn't work and I had to cover the failure with my talk. And then after two or three months his brother reconstructed it and got it into good shape. It was performed and I was a performer in this **Figurale Kabinett**.<sup>9</sup> This shows the relationship between Schlemmer and me in Weimar. And I was a very illustrious person in Weimar, because I played the music for the Bauhaus dances and because of that, everybody knew me in Weimar. When the Bauhaus moved from Weimar to Dessau we got a stage and a workshop. Schlemmer was now the master and I immediately joined Schlemmer in his workshop and this workshop began to experiment. We built up our work from scratch, from nothing. The first performances were in 1927.<sup>10</sup> And we worked together during this period.

SE: How many players and contributors worked on one performance?

AW: In these plays you always see three actors. There were also around five people who were actively involved.

SE: The actors were also the persons who painted or made the costumes?

AW: No, the costumes were done in the workshop. When something had to be done with the paintbrush we could do it, but the costumes with

<sup>9</sup> Carl Schlemmer, Oskar Schlemmer's brother was a 'Werkmeister' at the Bauhaus.

<sup>10</sup> Oskar Schlemmer designed and choreographed ballets such as *Szene der Drei*, *Raumtanz*, *Reifentanz* and *Treppenwitz*.



AW: In ieder geval experimenteerden we elke avond in de werkplaats samen met studenten van andere werkplaatsen die ook wilden oefenen op het podium. S'avonds om zeven uur kwamen we bij elkaar en oefenden tot tien uur met het uitvoeren van experimenten op het podium. Dus door deze samenwerking werden onze voorstellingen vanuit het niks opgebouwd. Als de eerste resultaten werden geboekt, kwam Schlemmer die met zijn geniale inzicht meer vorm in het geheel aanbracht.

SE: Wat hield zijn genialiteit in? Had hij een visie van de mens die in een moderne technologische wereld beweegt. Hoe keek hij aan tegen zo'n ballet; wat waren zijn gedachten?

AW: Schlemmer had goede ervaringen met zijn *Triadisches Ballet* uit 1922. Hij was opgeleid tot kunstschilder maar dwaalde af naar het theater en het ballet. Hij ging altijd naar ballet voorstellingen in Stuttgart en raakte daar steeds meer bij betrokken. Wij dachten dat hij ook zelf wou dansen of leren hoe het moest. Maar hij was meer geïnteresseerd in de essentie - wat is ballet. Als kunstenaar ontwikkelde hij ideeën; hij wou het hele concept van ballet veranderen en zodoende kwam hij tot zijn **Triadisches Ballet**. Hij wou de menselijke figuur ontdoen van zijn natuurlijke houding en vervangen door plastische drie dimensionale gestalten die net als een mens bewegen. Waarschijnlijk zijn de meeste van deze dingen al vastgelegd of opgeschreven, mogelijkerwijs dacht hij dat de dansers veel meer konden met hun bewegingen, techniek en vakkundigheid. Schlemmer dacht: als ik kunstmatige figuren construeer kunnen die veel dynamischer doordringen in de ruimte dan de menselijke figuur. Dus hier werd de menselijke figuur tegenover het kunstmatige gesteld. Kunstmatige vormen die richting aangeven op het podium hebben een veel grotere dynamiek dan een balletdanser. Het menselijke figuur blijft altijd een mens maar wanneer ik plastische vormen in een ruimte beweeg, krijgt die ruimte een andere dimensie. En dit was juist het idee. Dit is goed te zien in een van zijn voorstellingen uit 1927, waarin een menselijke figuur beweegt. Juist door het gebruik van latten is deze figuur veel beter in staat de ruimte te beheersen en te doordringen dan een gewoon mens.<sup>11</sup> Symbolisch gezien

<sup>11</sup> Weininger doelde op Schlemmers *Stäbetanz* van 1927, waarin de bewegingen van een danser versterkt en geaccentueerd worden door lange aan armen, benen en lijf gebonden witte latten.

the complicated patterns were done for us. We used kapok, that is cotton,

AW: But anyway, in this workshop we experimented every evening, we came together in the evenings because some of the students were working in other workshops during the day and they wanted to practice on the stage. For example one was in the metal workshop and worked all day in the metal workshop, and in the evening, at seven o'clock, we came together and we worked till ten and we experimented on the stage. And this was all group work. So these plays that you saw were developed in the workshop from nothing. But then when the things came in shape, when you could begin to see some results, then Schlemmer came with his genius and he gave more form to things.

SE: And what was his genius? Did he have a particular idea about man moving in a modern technological world? How did he view such a ballet, what was the thought behind it?

AW: Schlemmer had great experience from his **Triadisches Ballet** of 1922, and, when he was young, Schlemmer had been an artist and painter. He studied to be a painter, but he made a sidestep to the theatre and to the ballet scene. And he fell in love with ballet. He always went to the ballet performances in Stuttgart and he became more and more involved. We thought he also wanted to become a ballet dancer or to learn how to practice ballet, but it was only that he was interested in these kind of things, in the question 'what is ballet?'. As a creative artist, he got ideas. He wanted to change the whole concept of ballet. And through this idea of changing the concept of ballet he came to the **Triadisches Ballet**. He wanted to denaturalize the human figure and make plastic three-dimensional shapes, that could move just like a human. Maybe, most of these things have already been written down. Maybe Schlemmer thought that the ballet dancers could already do a lot with their movements, and with their skill and with their technique but that if he constructed artificial figures they could penetrate the space much more dynamically than the human figure. Thus there was this opposition between the human figure and artificial things. Artificial shapes which can create a greater dynamic on stage than the ballet dancer does. The human figure stays always a human figure but when I move my plastic forms in a shape, the space gets another dimension. And this was his idea. This idea you can see



gaat dat verder dan in zijn **Triadisches ballet**.

AW: Met die latten kon Schlemmer in een meer versimpelde vorm doen wat hij bereikt had met zijn **Triadisches Ballet**. Voor ons in de theater-werkplaats waren deze ideeën allemaal erg avontuurlijk.

SE: Dus de kostuums en de maskers, ik weet niet of ik u goed begrijp, werden gebruikt om tot een andere ruimtelijke manier van bewegen te komen. Het was een doortastender, antihistorische manier van dansen in een balletscène.

AW: Helemaal juist. Ten eerste waren het de dansers in witte tricots gehuld, die alle bewegingen oefenden. Wij discussieerden uitvoerig over de individu en het collectief: de individuele figuur en zijn individuele gedaante en de collectieve gedaante. Ik weet zeker dat Schlemmer het idee had om een ideaal figuur te creëren die niet de karakteristieken van het individu had. Hij wou in plaats daarvan een uniforme figuur zonder individuele karakteristieken creëren, vandaar zijn gebruik van maskers. In dit stadium, bij deze transformatie, ben je bezig om het individu aan te passen om tot een ideale vorm te komen. In tweede instantie, om tot die ideale vorm te komen, moet je de poppen menselijke trekken geven en dit is precies wat Schlemmer deed. Dus eerst werden de individuele verschillen weggewerkt om tot een ideale vorm te komen en de poppen die toen ontstonden kregen weer iets levendigs.

SE: Hoe dan precies?

AW: Als je ze bekijkt bewegen de poppen niet zoals wat we tegenwoordig robots noemen. Ze zijn niet mechanisch als robots, eerder menselijk. Het zijn menselijke poppen die in een bepaalde context zijn geplaatst. Het tonen van expressieve menselijke emoties contrasteert met hun mechanische gebaren en dat is de essentie van de hele voorstelling.

SE: En de kleuren?

AW: Je weet dat Schlemmer een schilder was en zich interesseerde voor kleur, schilderen en aanverwante zaken. Omdat het om theater ging wou hij een overdreven kleurgebruik. Hij gebruikte de drie elementaire kleuren rood, geel en blauw die toen veelbesproken waren, maar associeerden ze niet met andere dingen. Ze stonden op zichzelf.

in one of his plays from 1927: there is the human figure, he can do the movement but it is with sticks, pointing into the space and in this way he can better 'beherrschen', or dominate and penetrate the space than a human figure could.<sup>11</sup> And symbolically that goes further than his **Triadisches ballet**.

AW: With these sticks, maybe Schlemmer could do in a more simplified form what he did with his **Triadisches Ballet**. We worked in the stage workshop and all these ideas were adventures.

SE: So the masks and the costumes were, I don't know if I understand you correctly, were used because it was another way to move in space. It was a more pregnant way, an anti-historical way to move in a ballet-scene?

AW: Very correctly. In the first place there was us, the dancers in white tricots, we did all the movements and carried out all these things. We talked a lot about the individual and the collective. The individual figure and his individual shapes and the collective shape. Schlemmer, I am very sure that it was his idea, wanted to create an ideal figure which didn't have individual characteristics: he wanted a uniform figure, thus the three figures should be the same and have no individual characteristics, so that is why he used masks. And when you come to this stage, with this transformation, you individualize the individual to come to the ideal form. The second thing to inspire this ideal form, was to humanize the puppet. And this is what Schlemmer did. Thus, at first the individual differences were eliminated to get to an ideal shape. And then when you had the ideal shape there were puppets. And then it is important to give this puppets life.

SE: In what way?

AW: What you see, the puppets don't work as what we call today robots, they are not robots. They are not robots in the mechanical sense. But they are human. So the puppets are human these figures are placed into a different context, once they are really more mechanic, they show more expressive human emotions. And this is what the whole play is about.

SE: And what about the colour?

<sup>11</sup> Weininger is referring to Schlemmer's *Stäbetanz* of 1927 in which the movements of the dancers are strengthened and exaggerated by long white slats fixed to their arms and legs.



SE: Welke kleurtheorie had zijn voorkeur? Die van Kandinsky of van Goethe?

AW: Ik zal je iets gemeens vertellen. Kandinsky denkt dat hij het idee van de drie elementaire kleuren heeft bedacht. Kandinsky heeft het niet uitgevonden, ik denk dat Doesburg er veel eerder mee werkte. Ik bedoel iemand propageerde het gebruik van deze drie kleuren en dat was Doesburg. Itten doceerde al over kleurharmonieën en kleurseries, en natuurlijk over de drie elementaire kleuren, mengkleuren en complementaire kleuren. Dit alles werd al besproken in het Bauhaus zonder Doesburg natuurlijk. Dit waren Goethe's kleurharmonieën en Farbenlehre die alom bekend waren in Duitsland en niet door iemand bedacht waren. In ieder geval, het accentueren van de elementaire kleuren en die loskoppelen van andere kleuren was de verdienste van Doesburg.

SE: Dus u bent van mening dat Schlemmer die kleurstelling is gaan gebruiken in het theater door Doesburg's bezoek aan de Bauhaus...?

AW: Nee, ik denk niet dat hij op dit punt beïnvloed is door Doesburg. De drie elementaire kleuren waren niet een uitvinding van iemand, niemand kan dat claimen, niet Mondriaan of wie dan ook... Maar de nadruk op het belang daarvan en het onder de aandacht brengen kan aan Doesburg worden toegeschreven. Ken je de theorie van Doesburg: er zijn drie kleuren en er zijn helemaal geen kleuren. Zwart en wit en grijs waren geen kleuren. Dus kleur en geen kleur. Schlemmer dacht nooit in deze termen. De drie kleuren waren alleen belangrijk in die zin dat ze elementair waren, het had niks te maken met De Stijl of zo. Het gebruik van kleuren op het podium had puur een visuele betekenis en geen associatieve. Ik bedoel rood had geen geëngageerde connotaties. Nee er was geen associatie; alleen kleur, differentiatie. Het was een pure vorm van theater maken. Wij moesten een voorstelling maken. Vanuit het niks, binnen een leeg theater. De enige impuls was om iets te maken.

SE: Was er een vacuüm?

AW: Ja, een soort vacuüm, een leegte en dit was een inspirerende factor. Schlemmer vroeg wat kunnen we doen? Wat willen we doen op het toneel? En dit is iets wat symbolisch is voor heel het Bauhaus, het was een begin, het was iets maken uit het niks.

AW: You must know that Schlemmer was a painter and that he was interested in colour and painting and other things. Thus he wanted us to bring in colour because it was the stage and on the stage everything should be exaggerated and so on. Thus this colour harmony and three elementary colours, they were almost common talk, the blue, red and yellow this trio of colours was brought onto the stage. They were not intended to be associated with all kinds of other things. It was I think more purely diffusion.

SE: Which colour theory did Schlemmer like most? Kandinsky's or Goethe's?

AW: I shall tell you something very mean. Kandinsky thinks that he invented the three colour theory. Kandinsky didn't invent it. I think Doesburg had already invented it much earlier. I mean somebody came with these three colours. It was Doesburg: Itten had already thought of colour - harmonies and coloursets - and of course the three elementary colours, colour mixtures, and complementary colours, and all these things were talked about in the Bauhaus without Doesburg, of course. That was the colour lehre, the Farben- lehre, from Goethe which we already had in Germany, I mean it was not an invention of somebody. But anyway the accentuation of the elementary colours and separating them from the other colours was a speciality of Doesburg.

SE: So you think that because Doesburg came to the Bauhaus Schlemmer afterwards used it in his theater.

AW: No, I don't think that he was influenced by Doesburg in that sense. The three main colours were not invented by any individual: not Mondriaan or anybody else. But it is true that Doesburg drew people's attention to their accentuation, to making them more important. You know the theory of Doesburg: that there are three colours and there are also noncolours. Black and white and grey were noncolours. Thus you have colour and non- colour. Schlemmer never thought like this. The three colours were only important in that they were three elementary colours: it had nothing to do with De Stijl in this sense. And the use of colours on the stage had a purely visual meaning and no associative meaning. I mean that red mainly signifies a communist, the yellow is a Chinese or so. No, there was no association, it was just colour, differentiation. But I mean, this was the basic involvement of the theatre. You must always



SE: Is dat ook de reden dat het zo'n pure vorm van theater en dans is, en dat de decors zo minimaal zijn?

AW: Als je iets wilt maken uit het niks, kijk je om je heen naar wat er gebeurt. Vanaf het begin probeerden wij de eerste stappen te zetten als een kind. Een kind imiteert dingen uit z'n omgeving, onbewust doen wij dat waarschijnlijk ook, dat kun je niet uitsluiten. Wij hebben geprobeerd om de beweging en de voorwerpen op het podium vanuit een leegte te ontwikkelen. Schlemmer heeft hier prachtig over geschreven, ik kan het niet zo goed in woorden vatten als hij. Hij werd echt gefascineerd door het verschil tussen theater en niet-theater. Het theater is een andere wereld, alles wat in het theater gebeurt is anders dan wat buiten het theater gebeurt. Dus als je op straat loopt, loop je anders dan als je op het toneel loopt of beter gezegd, als je op het toneel net zo wilt lopen als op straat moet je een onderscheid maken want op het toneel heerst een andere realiteit.

Ik bedoel, het toneel is een experimentele ruimte. De voorstelling komt tot stand tijdens het maken. Onze manier van lopen moest daarom ingestudeerd zijn. Eerst moest het lege toneel op je inwerken. Er stond niets op het toneel. Vervolgens gaat er iemand in het midden van het toneel staan. Wat voor situatie zou er ontstaan als deze persoon midden op straat stond? Dit wordt heel goed gedemonstreerd in een van Schlemmers dansen.<sup>12</sup>

Ik bedoel het stelt niks voor en nu opeens is het iets. Het is iets, misschien niet een persoon, het is een kubus met een bol of zo iets. Het krijgt meteen een nieuwe realiteit op het toneel. Het is het opvoeren van een stuk, een doorgaande handeling als manier van expressie. Wij maakten studies van dit soort dingen. Iemand staat roerloos op het toneel; wat gebeurt er als hij zijn arm omhoog trekt? Schlemmer zag toneel zuiver als ruimte, dus de ruimte is een gegeven en die moeten we activeren. Dat is denk ik het idee. Wellicht heb je om een ruimte te activeren acrobaten nodig. Naar de geest van Schlemmer zijn die de meest volmaakte acteurs. Zij kunnen de hele ruimte benutten. Wij hadden een ruimte als een kubus met een plafond en zijwanden die wij probeerden af te bakenen en te activeren met onze bewegingen; zo konden wij de ruimte penetreren. Ten tweede maakten wij een studie

remember our work came out of a kind of workshop, you know. We had a stage, the stage was of course empty, there was emptiness and there was the emptiness of the stage in this state. This was actually the factor, the impulse to create something.

SE: was there a vacuum?

AW: Yes, a kind of vacuum, an emptiness: and that inspired us. Schlemmer asked, 'what can we do? What do we want to do on this stage?' And that was typically Bauhaus, I would say it was symbolic of the whole Bauhaus idea. The Bauhaus was a beginning, for there was nothing there and they had to make something out of nothing.

SE: Is that also the reason that it is such a very pure kind of theatre and dancing? Is it also the reason that there is hardly any decor?

AW: if you want to create something, to create something from nothing you look at what is happening. And we tried to start from the beginning, to make the first steps, like a child. Maybe the child imitates, it is right. Maybe we too subconsciously do it, but here you cannot exclude what is subconsciously happening to you. We tried to do this in order to develop everything, the movement, and the things on this stage, coming out of this emptiness. Schlemmer wrote beautifully about these things, I can never put it in words like he did. But he was really fascinated with the difference between the stage and the not-stage. The stage is another world. Everything that happens on the stage is different from what is happening not on stage. Thus if you walk on the street it is a different walk than if you do the same walk on stage. Or better, if you want to walk on the stage like you walk on the street, you have to make it different because a stage is something different, it gives another reality. What I mean is that the stage is a kind of experimental space. And during the work you can think, in this way we wrote this kind of thing. Thus, our walking had to be studied. At first the empty stage had to be studied. There is nothing on the stage. then a person is standing in the middle of the stage. What is the situation when this person is standing in the street? It was very well demonstrated in one of Schlemmer's dances.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Weininger bedoelt Schlemmers Raumballet, 1927

<sup>12</sup> Weininger means Schlemmer's Raumballet, 1927



van wat beweging inhield, welke verschillen er waren, langzaam, snel, expressief enz.

Een hoop verschillende situaties deden zich voor, bijvoorbeeld spelen met een kubus of een bal en een relatie creëren tussen een menselijk figuur en een abstract voorwerp. Er is een soort spanning tussen een figuur en een bal, en een...

SE: Spanning - is dat het belangrijkste, de spanning tussen abstractie en het menselijke?

AW: Ja, die spanning is heel belangrijk op het podium, ik bedoel het moet er zijn. Als ik dorstig ben en naar een glas drinken kijk, is er spanning omdat ik het wil hebben. Maar ik kan er ook volslagen onverschillig onder blijven. Maar op toneel speelt dit een belangrijke rol. Het kan zijn dat wij een beetje expressionistisch waren, ik weet het niet. Als je het woord expressie hanteert, neigt het altijd naar expressionisme, omdat expressionisme expressie is. Maar wij hebben dit nooit geaccepteerd. Wij van het Bauhaus wilde juist af van het expressionisme. Dus tegenwoordig als iemand zou zeggen dat wij expressionistisch waren, zouden wij dat als een belediging opvatten of op z'n minst erom lachen.

SE: Wisten mensen van het Bauhaus wat Picasso of Leger in het theater deden?

AW: Wij praatten er nooit over. Nooit.

Eva Weininger: Er waren een aantal studenten die er vanaf wisten, zelfs een paar die les hadden gekregen. Een paar - niet veel, en niet voor lang.

AW: Wij woonden in Weimar en in Dessau in een soort conclave en de grote buitenwereld was voor ons Berlijn. Wat er in Berlijn gebeurde was natuurlijk interessant. Parijs was belangrijk en Londen ook, maar wat wisten wij ervan? Waarom bleef het Bauhaus zo onverschillig onder alle actuele ontwikkelingen? Dat blijft een onbeantwoorde vraag. En soms vraag ik mijzelf af: moet ik me erin gaan verdiepen om een reden te vinden; wat zou die kunnen zijn? Mijn uitleg is deze: de Bauhaus was zo bezig met al z'n eigen problemen dat het zich niks aantrok van wat er buiten gebeurde, het liet ze volkomen koud.

SE: Dus het Bauhaus had weinig informatie van buiten? Was het een kunstzinnig samenzijn en een poging om oplossingen te vinden voor artistieke problemen?

I mean, it was nothing and now it is something. It is something that could-be: not a person, it is a cube with a globe or something. It immediately takes on a new kind of reality on the stage. It is an act, it is something as constant as an expression. And we studied this kind of thing. A person is motionless on the stage and what happens if he begins to lift his arm or something. Because Schlemmer said the stage is nothing but space, thus the space is what we have and activate. And this is what I think is the idea. Maybe an activational stage needs acrobats, who are, in Schlemmer's terms, the most masterly actors. They can do things in the whole space. And we had also this cubic space, with ceiling and walls, and then we tried to bring this stage into action with our movements. To delineate this space. And this was the penetration of space. Secondly we studied the nature of movement, we studied movement in itself and different kinds of movement, rapid movements, slow movements and that kind of things, expressive movements and so on and so on.

There were a lot of different situations: for example, playing with a cube or a ball and creating a relationship between a human figure and an abstract thing. This is different from relationships between human figures. There is a kind of tension between a figure and a ball, and a...

SE: Tension is the most important thing, the tension between abstract and human?

AW: Yes, the tension is certainly important on the stage, I mean the tension must be there. When I see this glass, and when I'm thirsty then there is tension because I want to have it. But I can be completely indifferent about it. But on the stage this is something, that is a kind of thing. Maybe we were still a little bit expressionist, I don't know. Because when you see the word expression it always tends to expressionism, because expressionism is expression. But we never accepted this. In the Bauhaus, we wanted to get away from expressionism. Thus, if somebody would say today that we are expressionistic, we would have been offended, **mindestens**, we would have laughed about it.

SE: Did people in the Bauhaus know about what Picasso or Leger did?

AW: Never talked about it. Never.

Eva Weininger: there were some people among



AW: Je kunt het Bauhaus zien als een grote werkplaats, op een aparte manier. De werkplaats bood ruimte aan mensen die bezig waren hun eigen kunstzinnige problemen uit te werken. Het hele instituut was doordrongen van een eigen inspiratie, het keek nauwelijks naar wat elders gebeurde. Het Bauhaus in de twintiger jaren was een enorme werkplaats, maar een die geheel afweek van andere werkplaatsen in Duitsland, de Kunstgewerbe Schule of Arts and Crafts Schools die ook in Amsterdam bestonden. Deze scholen waren onze concurrenten, maar wij beschouwden hen niet zo omdat wij zo anders waren, zo anders dat het ons niks kon schelen wat ze deden; wij waren uitsluitend met onze eigen zaken bezig. We keken wel wat er bij hen gebeurde en zij namen vaag notitie van onze activiteiten. Dit was het Bauhaus, deze isolatie, het was een soort werkplaats waar onzichtbare problemen werden uitgewerkt, wat erg moeilijk was. Op deze manier werken was onze kracht. Het groepsgebeuren, de structuur van het Bauhaus met invloedrijke meesters schiep een unieke situatie die normaal niet bestond, bijvoorbeeld de aritmische manier van lesgeven. Als je naar het Bauhaus kwam om dingen te ontdekken werd je snel hierdoor aangestoken en veranderde je van persoonlijkheid. Als je er niet voor open stond, ging je weg. Als je bleef, raakte je er bij betrokken. Het was een grote werkplaats. Fascinerend was ook dat er indringers waren. Een van die indringers was Doesburg. En met het schenden van de grenzen van het Bauhaus, stuitte je op problemen. Er is veel over geschreven: pro en contra.

Een andere indringer was Moholy. Moholy probeerde constructivisme vanuit een Russisch perspectief het Bauhaus binnen te smokkelen. Naar mijn mening is hij er niet in geslaagd omdat dat soort activisme geen voedingsbodem had. Kenmerkend voor ons isolement was het volgende: omdat we in een politiek verscheurde wereld leefden, wou men voorkomen dat politiek een rol speelde binnen het Bauhaus. Men was bang dat als dat zou gebeuren een even grote crisis het gevolg zou zijn. Dus om de werkplaats te laten functioneren moest politiek uitgebannen worden. Dit betekende niet dat het verboden was om het communisme of welke andere overtuiging aan te hangen, als het maar niet uitgedragen werd op het instituut. Wij hielden ons hier zoveel mogelijk aan. Door samenwerking probeerden we onze ideeën te evolueren en te verbeteren.

the students who knew, there were several who had been students for a while. Several, not many, but not for very long.

AW: I mean, we lived in Weimar, and in Dessau in a kind of conclave and the big world was Berlin. What happened in Berlin, it was interesting, of course. Paris was very fine, and London also. But what did we know about it? Why was the Bauhaus so indifferent to these things that were happening at the time? It is a question which has never been answered. And I sometimes think that perhaps I should look into it and try to find out the reason. What could have been the reason? My explanation is this: that the Bauhaus was so busy with all its own problems, that it didn't care about what happened outside, it didn't care at all. It was absolutely indifferent.

SE: So the Bauhaus had little information from outside? It was an artistic way of being together and trying to find solutions for artistic problems?

AW: You can see the Bauhaus as a great workshop and in this workshop there are people who are busy with their own problems. And the whole institute was inspired by these things, we didn't look at what was happening elsewhere. No. The Bauhaus in the twenties, was a great workshop. But a very different workshop from the other workshops which existed in Germany like the Kunstgewerbe Schule, that is the Arts and Crafts School, you have them in Amsterdam too. These schools were actually our competitors but we didn't regard them as our competitors because we were so different from them that we didn't care what they were doing, we were only concerned about ourselves. We did look at what they were doing, they looked vaguely at what we were doing. And this was the Bauhaus, this kind of isolation, it was a kind of workshop, which worked out invisible problems. It is difficult. And working in this way was our strength. I would say, this group for example and the whole construction of the Bauhaus with a kind of masters influence, it gives a unique situation which did not exist normally. The whole teaching, the whole method -- for example arrhythmic teaching: when you came to the institute and encountered this for the first time, it was easy to get caught up in it and you became a different person. But if you didn't get caught up in it you left. If you were staying on, you would get involved in this big kind of workshop. And this was the fascination of it. There were intrusions in this kind



Het komt er op neer dat aan het begin toen de school en Bauhaus beweging werd opgezet, er een soort ideaal programma werd opgesteld; dat was nodig om de steun van de regering te verwerven. Maar toen de school en de werkplaatsen begonnen te functioneren kwam de praktijk aan de orde, los van wat er op papier stond. Welke kant zou het opgaan? Uit deze ervaringen groeide het Bauhaus. Maar een ding moet men begrijpen, er was niks dat als voorbeeld diende. Wij moesten leren vanuit het doen. En dit is terug te vinden in ons toneelwerk. Je moet het zien als een principiële houding.

SE: Wat was de rol van Moholy en Lissitzky?

AW: Moholy had connecties met Berlijn die hadden te maken met politieke affiliaties. Ik weet niet of de naam Piscard iets voor jou betekent; Piscard was een theater in Berlijn, het was het meest progressieve linkse theater in Berlijn en de naam van de directeur was Piscard. Piscard vroeg aan Moholy om een decor te ontwerpen en dus ontwierp Moholy een decor voor het Piscard theater in Berlijn. Maar het had niks te maken met ons of het Bauhaus. Schlemmer, bijvoorbeeld, kreeg soms ook een opdracht van een ander theater in Berlijn maar het had geen invloed op ons.

Maar je vroeg over Lissitzky. Lissitzky bezocht soms Weimar. Hij ging ook bij Doesburg langs en zo heb ik hem ontmoet. Toen Doesburg Weimar verliet was Moholy een van de meesters. Moholy en Lissitzky kenden elkaar en Lissitzky ging bij hem op bezoek in Weimar. Maar Lissitzky had niks te maken met het Bauhaus. In Dessau heeft Moholy een kleine tentoonstelling van Lissitzky's werk ingericht in een kamer; deze werkstukken zijn nu te zien in het museum voor moderne kunst in NY (MOMA). Lissitzky gaf geen lezingen en ik weet bijna zeker dat er maar weinig mensen in het Bauhaus waren die Lissitzky überhaupt kenden. Ik kende hem via Doesburg.

AW: Er wordt gezegd dat Malevich op bezoek kwam bij het Bauhaus. Ik heb hem nooit gezien en nooit gekend. Wellicht is ie er geweest, of niet. Ik weet het niet. Wat ik probeer te zeggen is: misschien kwam hij langs en bekeek hij alles. Misschien bezocht hij een van de meesters, of niet. Misschien heeft hij een toer gehad door het Bauhaus. Wij zouden het niet gemerkt hebben.

of system. And one of the intruders was Doesburg. He was an intruder. And that is again a problem of this intrusion of the border of the Bauhaus. A lot of things are written about it. Pro and contra.

Moholy was another intruder Moholy tried to bring constructivism into the Bauhaus, mainly from the Russian side. And in my opinion, and I think this is right, he didn't succeed. Because this kind of attack had no influence. For example, typical of our kind of isolation was the following. We lived in a world which was very very full of political unrest and the group said we have to cut politics out of the Bauhaus, because if we bring it in then we will end up in the same mess. Thus, in order to get this workshop working we had to cut politics out. This doesn't mean you can't be a communist or whatever in your heart, but don't bring politics into the institute. We kept as much as possible to this idea and worked together on this evolution and improvement and so on.

The whole thing is, that in the beginning of the school, when the Bauhaus movement was founded, we set out a kind of ideal program, because you had to do it, because otherwise we wouldn't have had the support of the government. But, when the school, the community, the workshop began to work, all these programs existed only on paper. We still needed to learn where the school would go practically. And it was out of this experience that the Bauhaus grew. But now you understand something, the group had no example: there was nothing there from which we could learn. Instead we had to learn from doing things. And this brings us to our method of stage working. You see it was an attitude based on principle.

SE: What was Moholy's role, and Lissitzky's?

AW: Moholy had a connection with Berlin, he had a connection because he was politically associated with Berlin. I don't know whether the name Piscard means anything to you, but Piscard was a theater in Berlin, it was the most progressive leftwing theatre in Berlin and the name of the director was Piscard. And this Piscard said to Moholy: 'can you make a scene for this and this performance?' And so Moholy designed a scene for the Piscard theatre. But it had nothing to do with us in the Bauhaus. It was a private commission from Piscard to Moholy. Schlemmer for example also sometimes had private commission



in Berlin with another theater. But I mean, it had no influence on us.

And you asked about Lissitzky. Lissitzky was a visitor in Weimar sometimes. He was visiting Doesburg, and in this way I met Lissitzky personally. When Doesburg left Weimar, Moholy was one of the masters. Moholy knew Lissitzky. So Lissitzky visited Moholy in Weimar. And so Lissitzky was sometimes in Weimar. But Lissitzky had nothing to do with the Bauhaus. In Dessau Moholy held a small exhibition - a room - of Lissitzky's works, these pieces are now exhibited in the Museum Of Modern Art. Lissitzky gave no lectures and I'm nearly sure that very few people in the Bauhaus knew Lissitzky at all. I knew him through Doesburg.

AW: It is said that Malevich visited the Bauhaus. I never saw him, I never knew him. Maybe he was there, maybe not. I don't know. But I mean, maybe he came there, and looked at it, to see what it was. Maybe he visited one of the masters or something, or not. Maybe he made a tour through the Bauhaus. We didn't know anything about it.







# Catalogue

The catalogue comprises 121 works in chronological order.

The works whose descriptions are printed in light blue are illustrated. The works described in dark blue text are not illustrated.

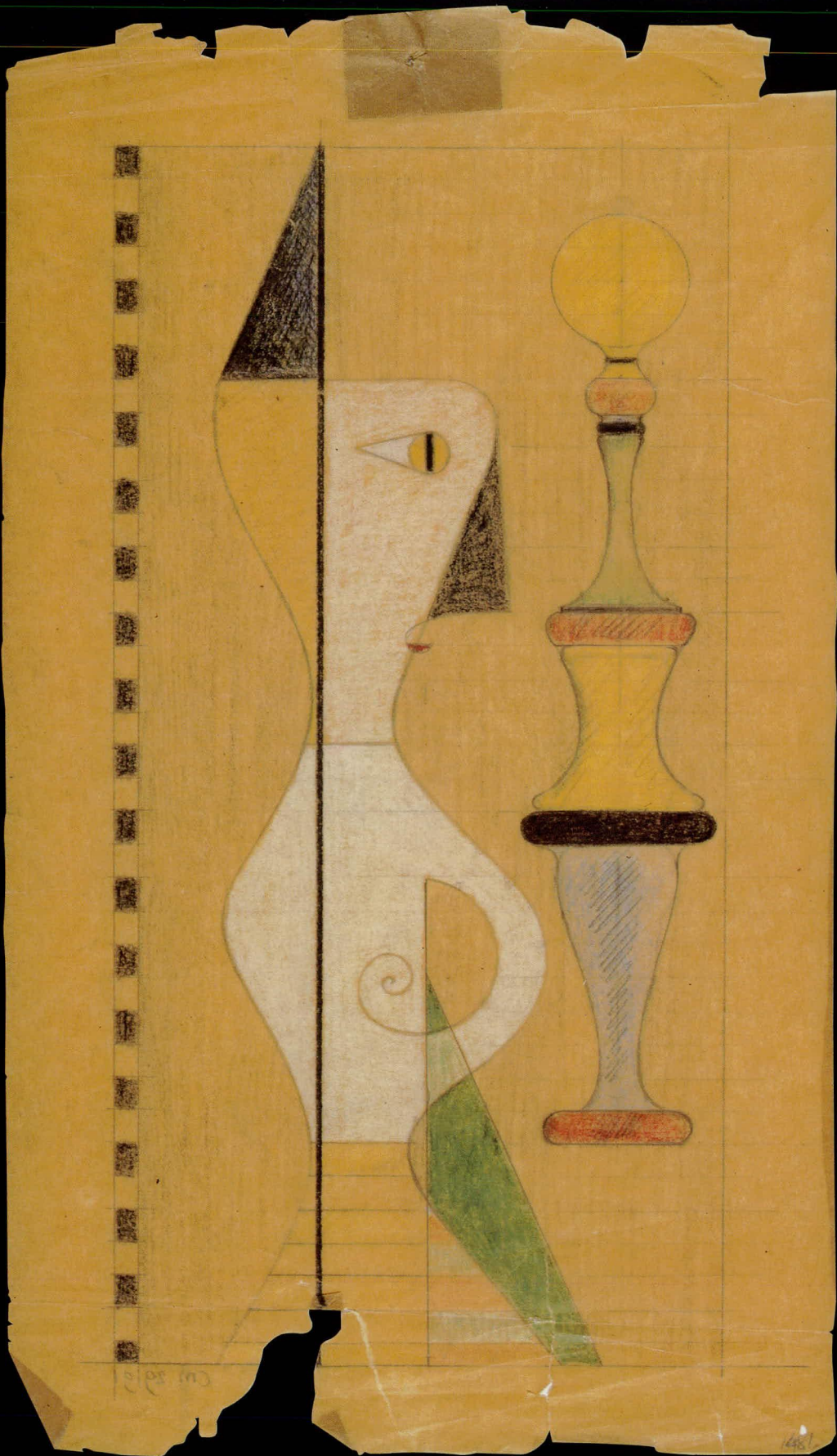
The catalogue is divided into two sections:

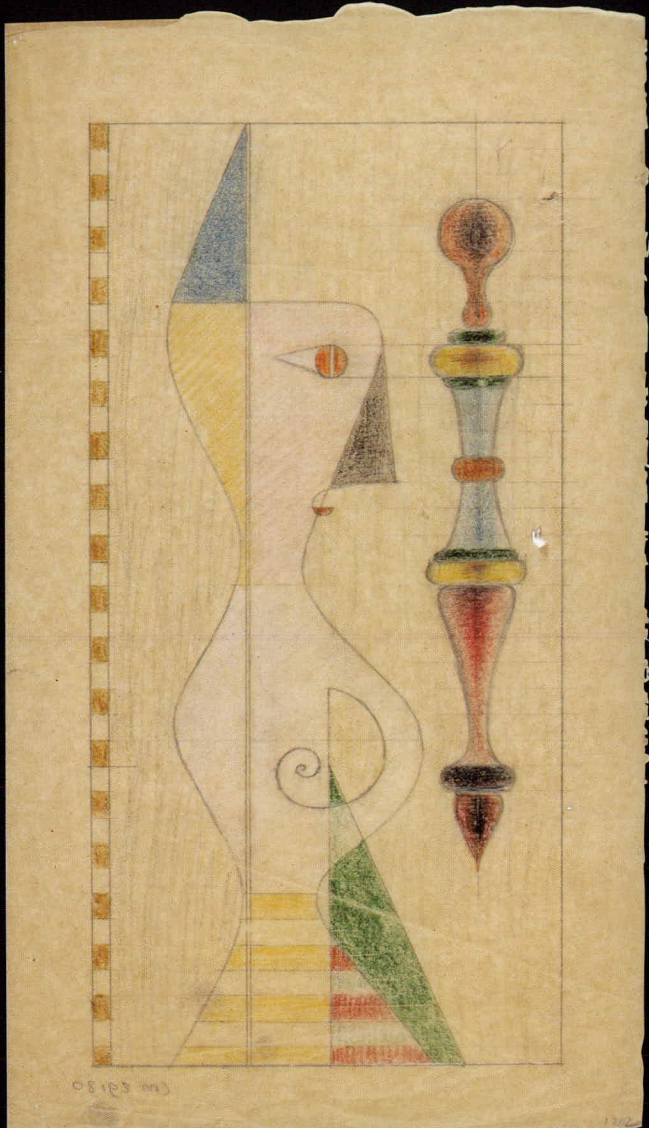
## **1 Theatre costumes and theatre puppets**

## **2 Other work**

# **Theatre costumes and theatre puppets**







**Untitled**

1923 - 1925

pencil, coloured pencil and chalk on paper

34 x 19 cm

Inv. no. 29180 has probably been traced from this work.

Inv. no. 29191

**Untitled**

1923 - 1925

pencil, coloured pencil and chalk on transparent paper

34.5 x 19 cm

This work is probably traced from inv. no. 29191.

inv. no. 29180



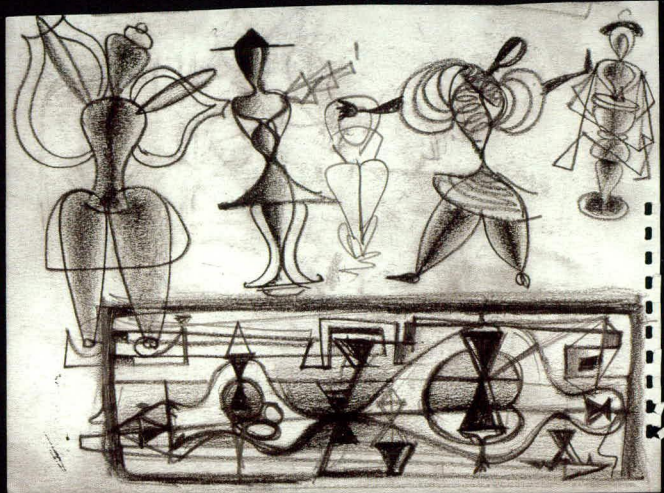


**Untitled**

ca. 1945, based on theatre designs from  
1922/1923

pencil and coloured pencil on paper  
16.5 x 10.5 cm

This drawing is from a sketchbook around 1945 – 1950. The sketchbook consists of another 12 pages, of which three have been used on both sides. They include designs for paintings and theatrical decors. The sketchbook contains work in pencil, coloured pencil, gouache, ink and ball-point. The cover bears the inscription "Geka-blok".  
Inv. no. 29249



# Untitled

ca. 1945, based on theatre designs from 1922/1923

pencil and black chalk on paper  
12.5 x 16.5 cm

On the rear are sketches in pencil and ink.  
Inv. no. 29241

# Marionetten [Marionettes]

ca. 1946

pencil, ballpoint, ink and chalk on paper  
recto lower right in ink:

Nr8 Marionetten...194...?

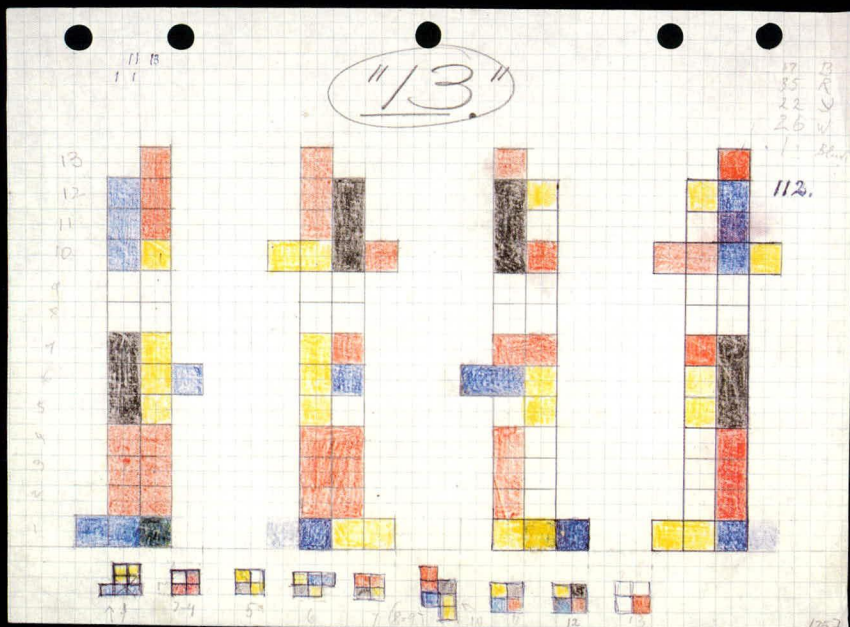
verso in pencil: Nr: 274 1940 // see 178

[this is a recent note]

16 x 23.5 cm

This is a preparatory study for two drawings of 'Marionettes' from the collection of the Bauhaus Museum in Weimar. Another work from the 'Marionettes' series is dated 1946. It may be assumed that this work also dates from that year.  
Inv. no. 29165





13

1970-1971

pencil, coloured pencil and ballpoint on squared paper

recto lower middle in pencil: "13" [underlined and ringed] Randomly placed on recto and verso, pencil and ink figures and calculations

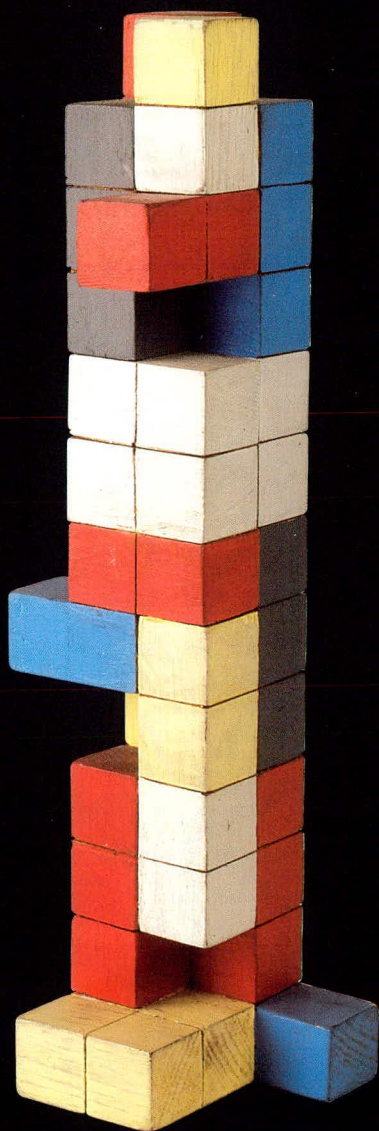
20 x 26.5 cm

This is a design for the figure "The 13 high".

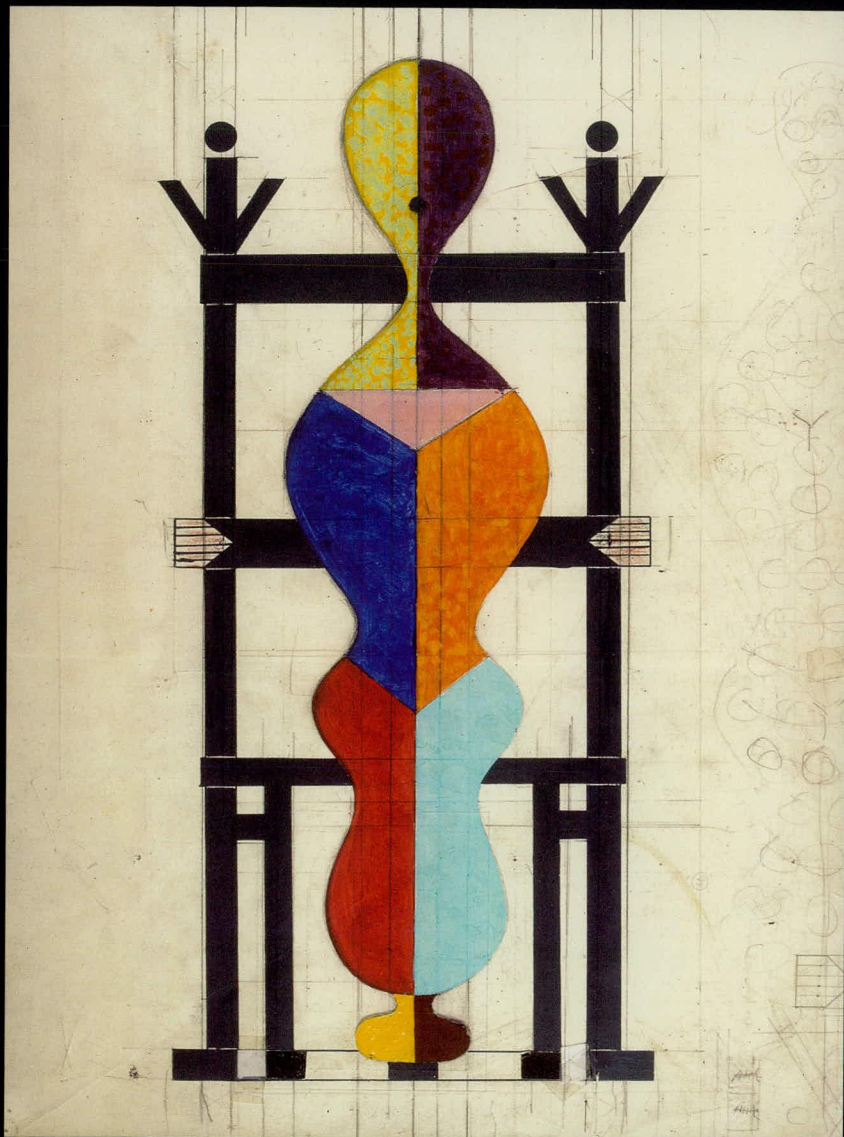
On the rear is a study for a painting with colour indications.

inv. no. 29181

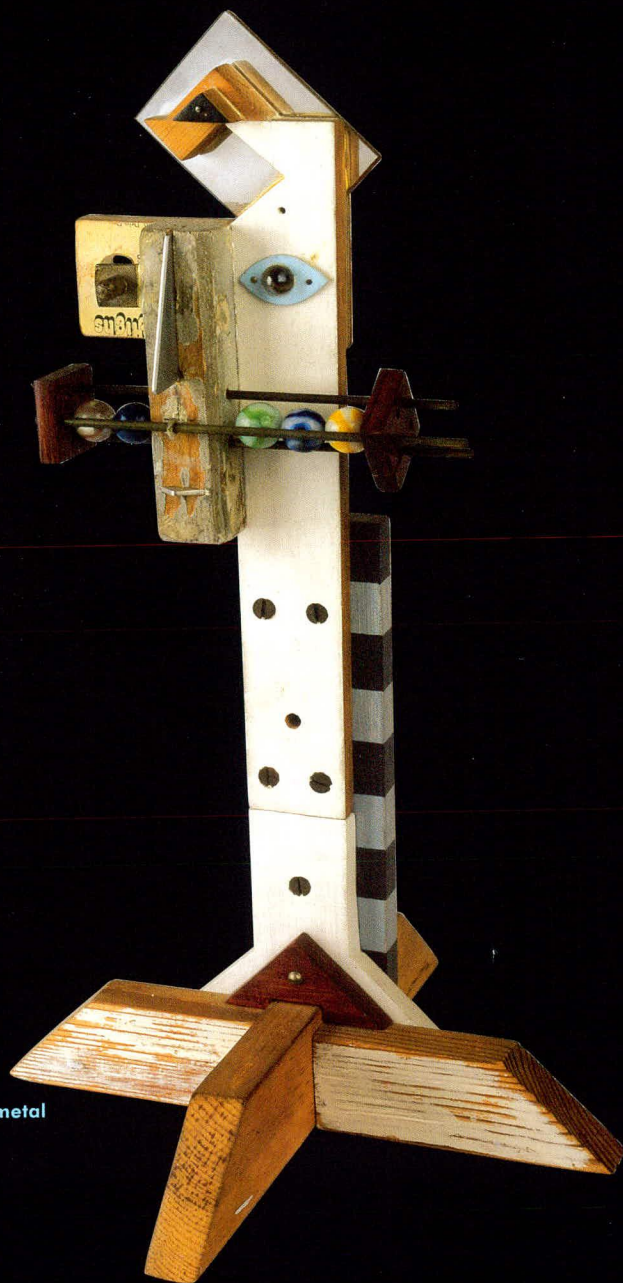
The 13 high  
1970-1971, apparently inspired by designs from  
the Bauhaus period.  
acrylic on wood  
bottom edge in ink: AW // 70/71  
bottom edge in ink: "The 13 high"  
24 x 6 x 6 cm  
Inv. no. 29152





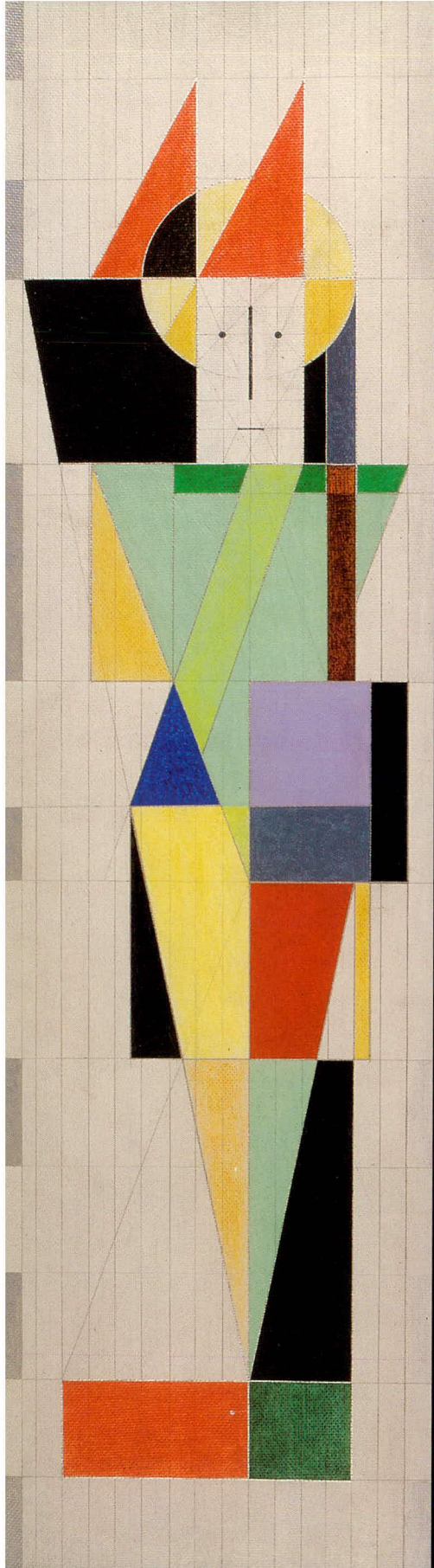


Untitled  
 design 1923; executed July/August 1979  
 pencil, coloured pencil, ink and gouache on  
 paper  
 verso in ink: July/August 1879 [sic] [underlined]  
 51 x 38.5 cm  
 On the rear are design sketches with measure-  
 ments in inches. It is unclear for what the designs  
 were intended.  
 inv. no. 29183



Monument  
6 March 1981  
painted wood, marbles, copper, mirror, metal  
and paper  
verso in ink: AW // VI 3. 81.  
Verso in ink: "Monument"  
41.5 x 24 x 24 cm  
Inv. no. 29151





Untitled

Design 1923; execution 1985

pencil and acrylic on hardboard with wooden  
frame and aluminium 'rails'

100.5 x 26.5 cm

103.5 x 30 cm (with frame)

verso in ink: Andrew Weininger one of 2 1923 2

color sketches (10" x 3") each) // executed

enlargement - 1985

[85 is underlined]

verso in ink: 'Figurine'

Inv. no. 29143

## Other work

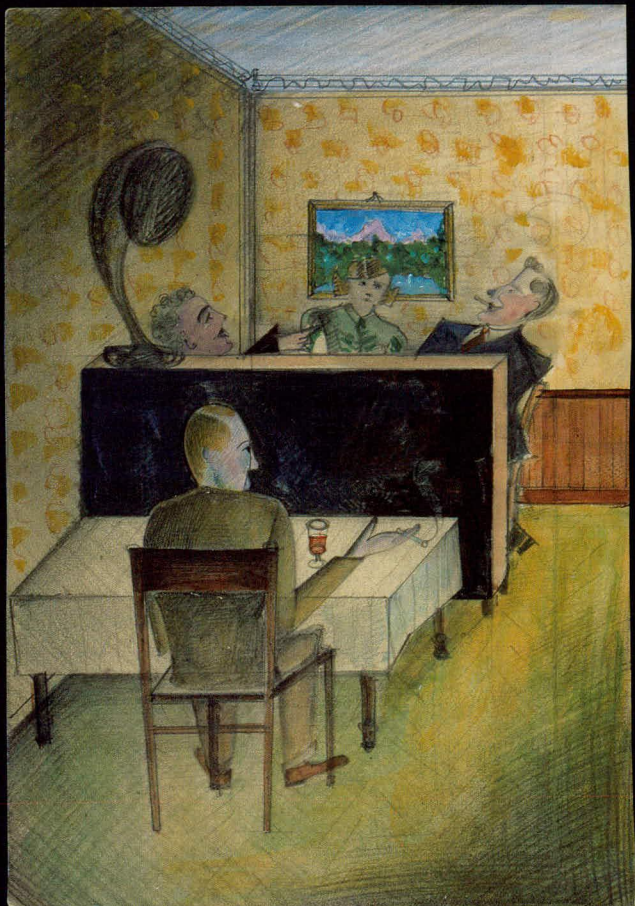




Untitled  
 ca. 1918  
 oil on cardboard  
 verso in felt-tip: ± 1918 // Pécs //  
 Weininger Andor  
 verso in ink: 21 [circled]  
 14 x 22 cm  
 Verso a sketch of a man's head.  
 Inv. no. 29153

Untitled  
 ca. 1918  
 pencil on paper  
 recto lower right in ink: A.W.// (Pécs)  
 19 x 24 cm  
 Verso pencil sketches which seem to be designs for  
 a monogram (W and M?)  
 Inv. no. 29247

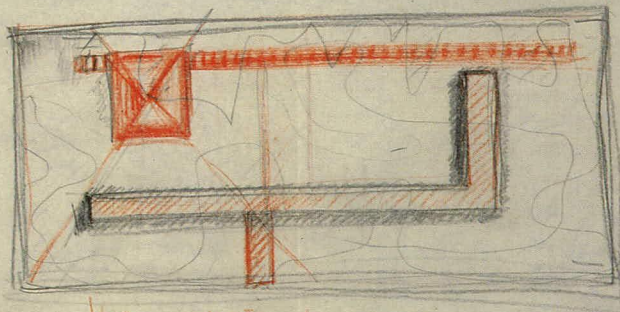
Untitled  
 1931 (?)  
 pencil on paper  
 recto lower right in pencil: Hörnum 1931?  
 19 x 22.5 cm  
 inv. no. 29204



Untitled  
 1935 (?)  
 pencil, coloured pencil and gouache on paper  
 verso in ink: Andreas Weininger // 1935 ? [the  
 '3' is underlined]  
 20.5 x 14 cm  
 inv. no. 29202

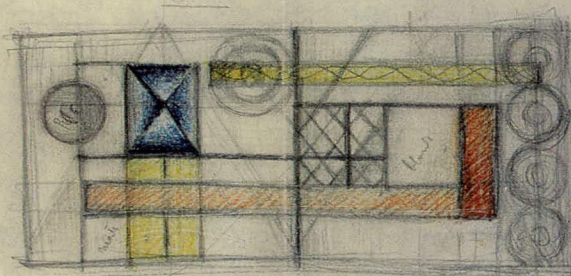


Gr. Fl. + Bekämpfung moment. Weiss - Grau. Rot  
 Form — | all. Verwirklichung aus der Gr. Fläche. Detrit!! (Farbig) Farbe

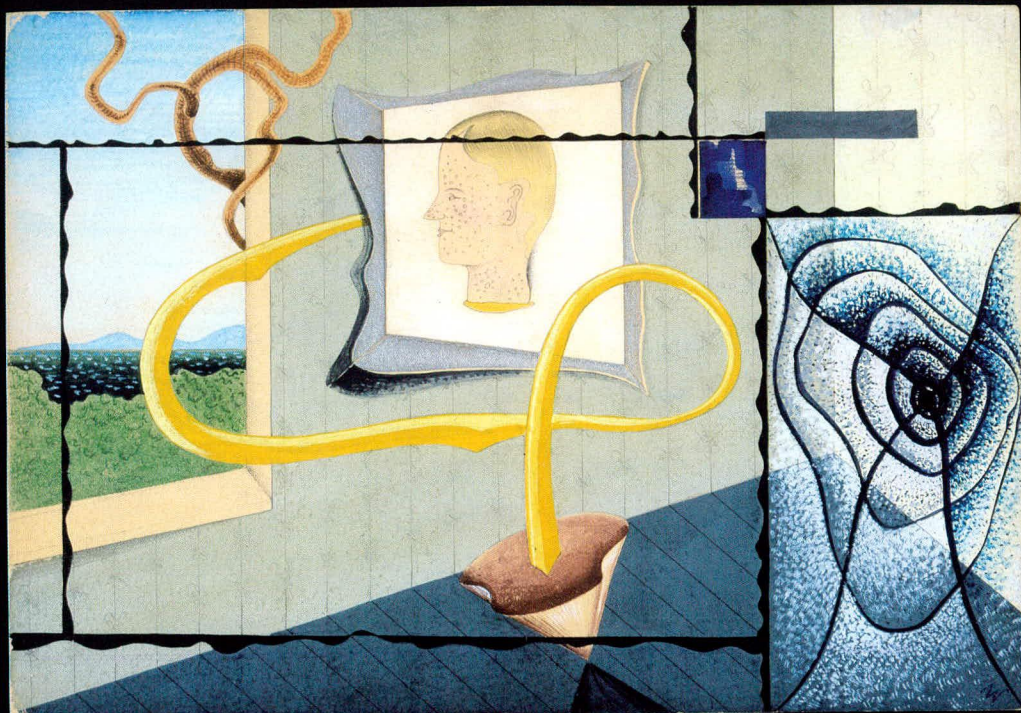


Farbe  
 Körper (Solid)  
 Fläche  
 Durchdringung

Fl. + F. Berlin 1936?



Untitled  
 possibly design for a stand or counter  
 1936 (?)  
 pencil and coloured pencil on paper  
 mid page, under the fold in pencil: Berlin 1936?  
 Scattered pencil and coloured pencil inscriptions,  
 most of which concern use of colour  
 29.5 x 21 cm  
 Verso pencil-sketches of, among other things, the  
 letters V and F.  
 Inv. no. 29200



Untitled  
ca. 1938  
pencil, ink and gouache on cardboard  
recto lower right in ink: W  
17 x 24 cm  
Inv. no. 29156



Untitled  
ca. 1938  
oil on hardboard, varnished  
diameter 26 cm  
Inv.no. 29145







Untitled

1939

pencil on paper

recto lower right in pencil: Scheveningen 1939

A.W.

verso in pencil: Blik von Harteveldstr. auf den

Club Haus in Scheveningen

19 x 23 cm

Photographs aided Weininger in executing this drawing. Three photos and a bill from 'Beck's foto-handel & Foto-Atelier van Bezuidenwood 115 in Den Haag' remain existant, of which the Centraal Museum holds copies.

inv. no. 29198

Untitled

1939

pencil on paper

verso in pencil: Scheveningen, 1939...

19 x 22.5 cm

inv. no. 29201

Untitled

1940

oil on paper

recto l.b. in pencil: W 1940

19 x 21 cm

inv. no. 29209

Untitled

1941

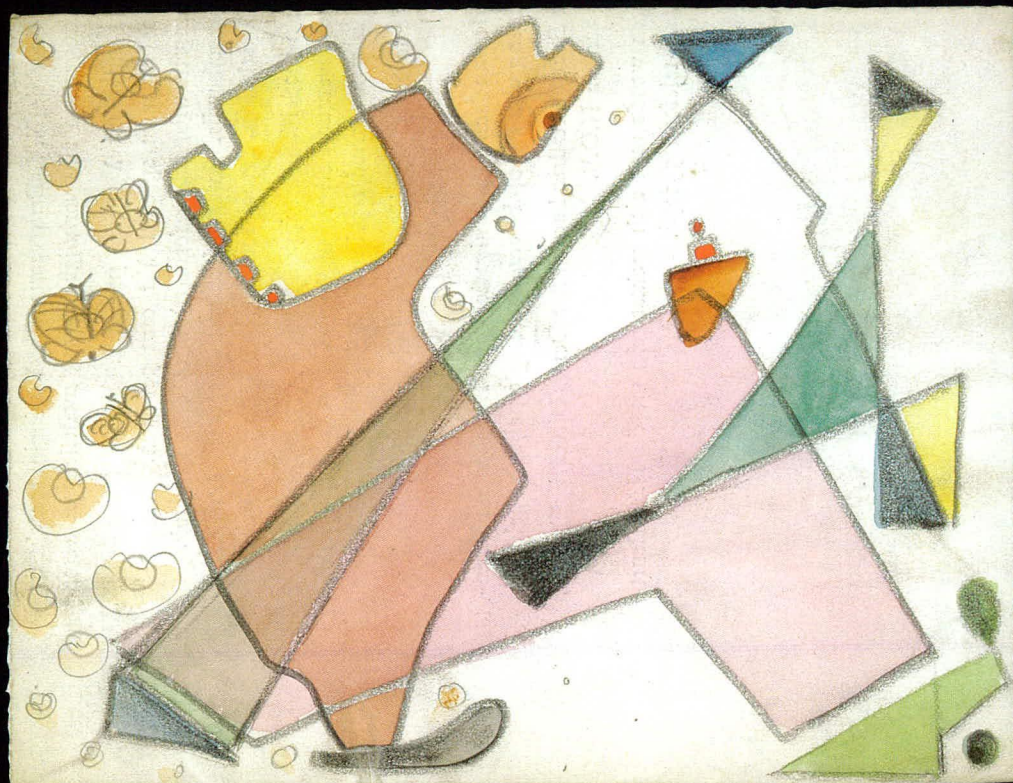
pencil and black chalk on (printed) paper (flyer)

10.5 x 13.5 cm

The reverse of this piece lists the tariffs for the ferry service from The Hague. These tariffs are also printed on the rear of inv. no. 29228. The paper used for inv. no. 29228 and inv. no.

29224 were originally a single sheet.

inv. no. 29224



Untitled

1941

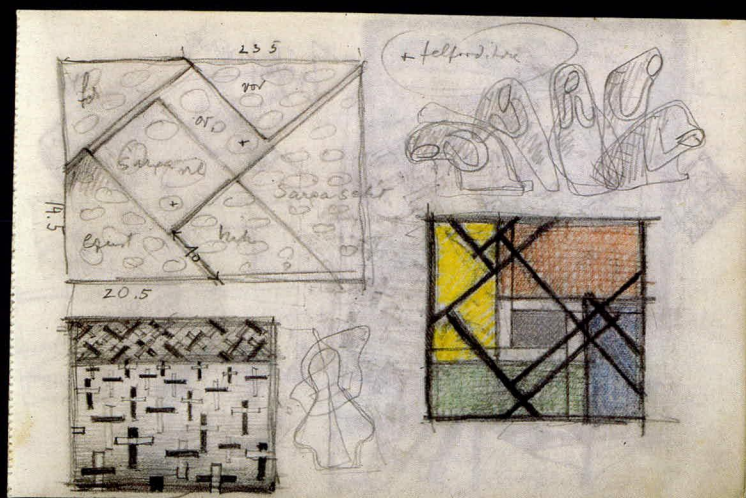
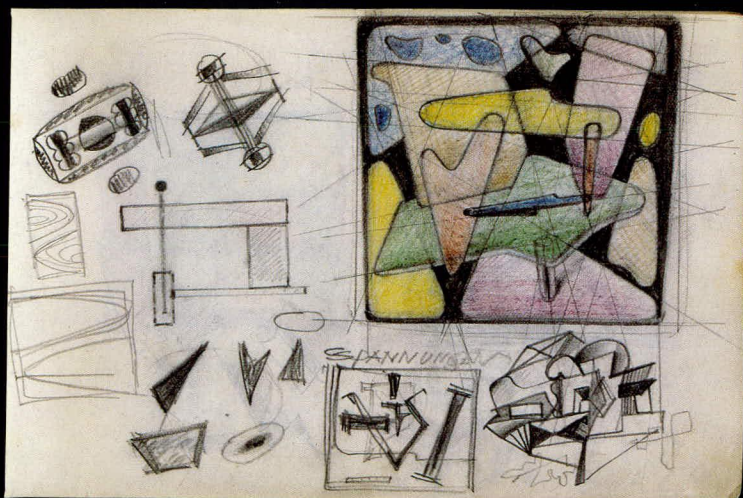
pencil and gouache on (printed) paper

11 x 13.5 cm

See remarks on inv. no. 29224.

inv. no. 29228





Untitled  
sketchbook

1940 - 1945

pencil, coloured pencil, gouache, ink and ball-point on paper

16.5 x 11

This sketchbook comprises 33 sheets, all of which have been used on both sides, with designs for paintings (abstract-geometrical and figurative), designs for theatrical decors and sketches from daily life at the time, such as bombing raids. Two pages are filled with hand-written Hungarian text. The cover bears the inscription "Kroonbloc 100 bladen prima kwaliteit paper ongelijmd and geperforeerd".

Inv. no. 29250



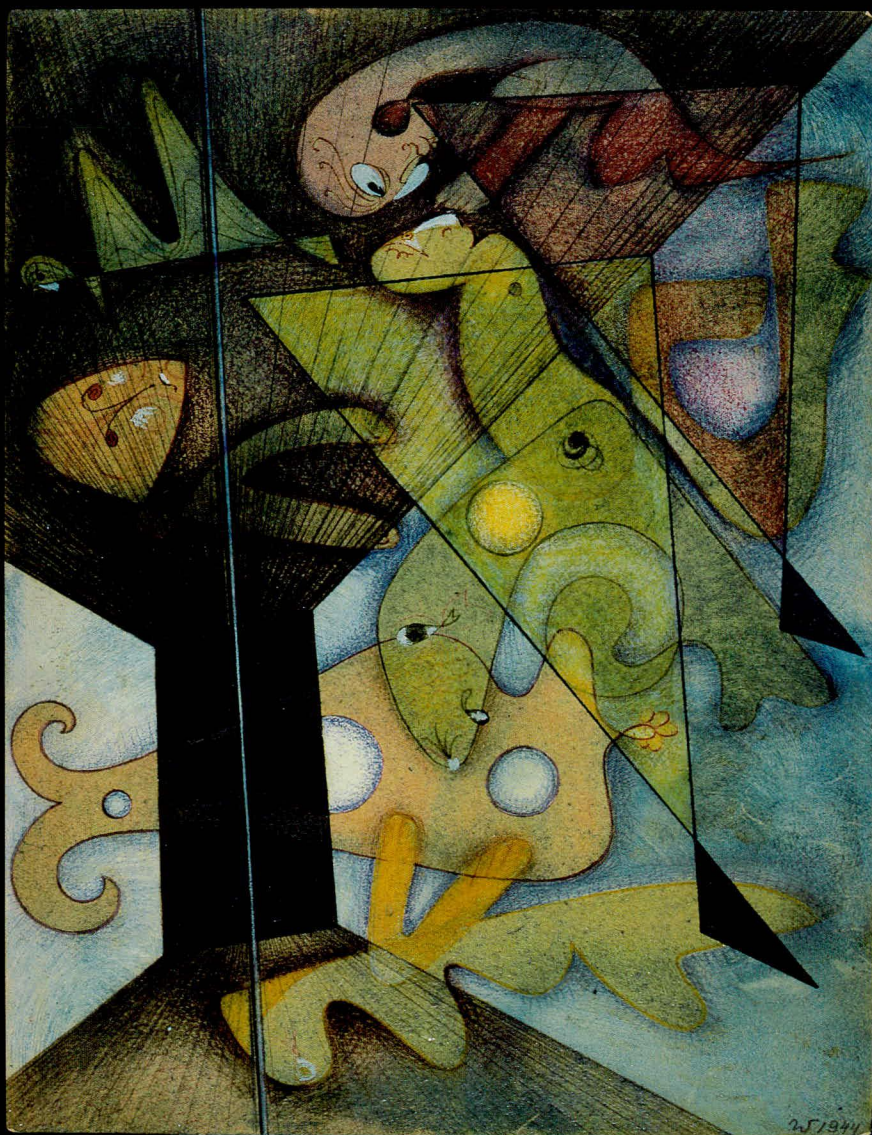
**Untitled**  
 1941  
 pencil, ink and gouache on paper  
 13 x 17.5 cm  
 inv. no. 29221

**Untitled**  
 1941  
 black ink on (printed) paper  
 recto l.b. in ink: 15123.  
 11 x 14 cm  
 The rear of this work shows part of a notice sent  
 by the Dutch road hauliers' organisation  
 Nederlandsche Organisatie voor het  
 Beroepsgoederenvervoer langs den weg (N.O.B.)  
 concerning checks on ferry terminals, dated  
 January 7, 1941.  
 inv. no. 29225

**Untitled**  
 1941  
 pencil, coloured pencil and ink on (printed)  
 paper  
 21.5 x 14 cm  
 The rear shows the same text as inv. no. 29225.  
 inv. no. 29226

**Untitled**  
 1941 - 1942  
 chalk on paper  
 recto lower right in ink: AW  
 verso in ink: Sheweningen // Leuvensche St. //  
 1941-42 ?  
 [refers to: Scheveningen, Leuvenchestraat]  
 27.5 x 21 cm  
 Inv. no. 29175





Untitled

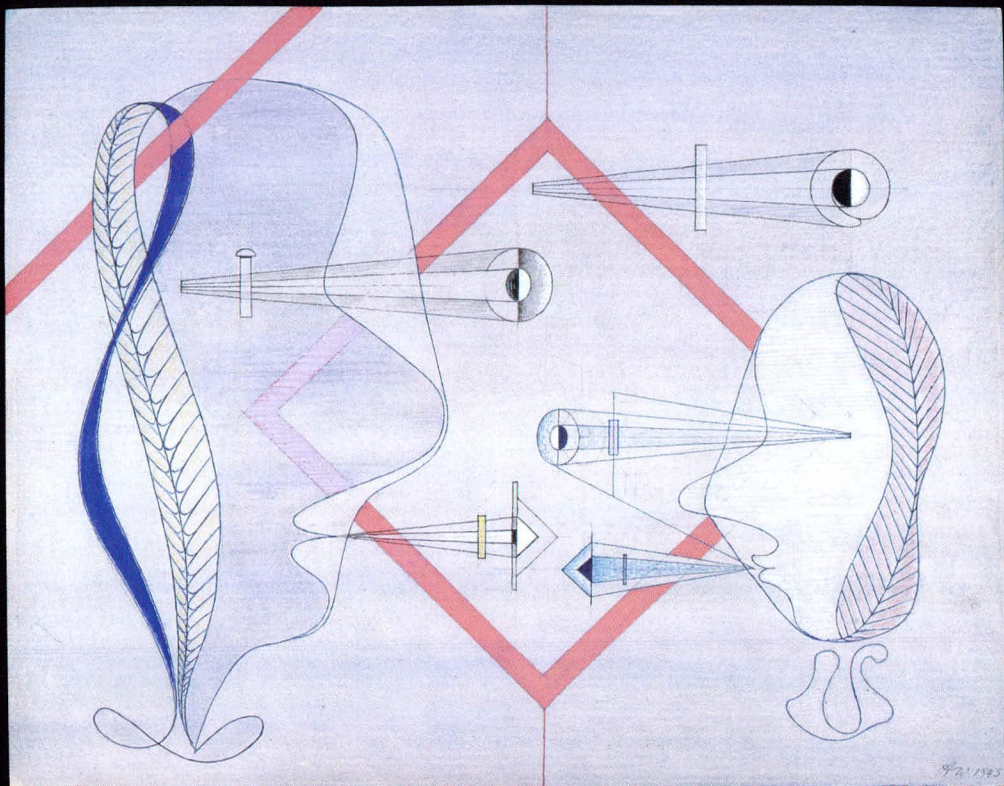
1944

chalk, ink, gouache on cardboard, varnished

28 x 21 cm

recto lower right in ink: W 1944

Inv. no. 29142



Untitled

1945

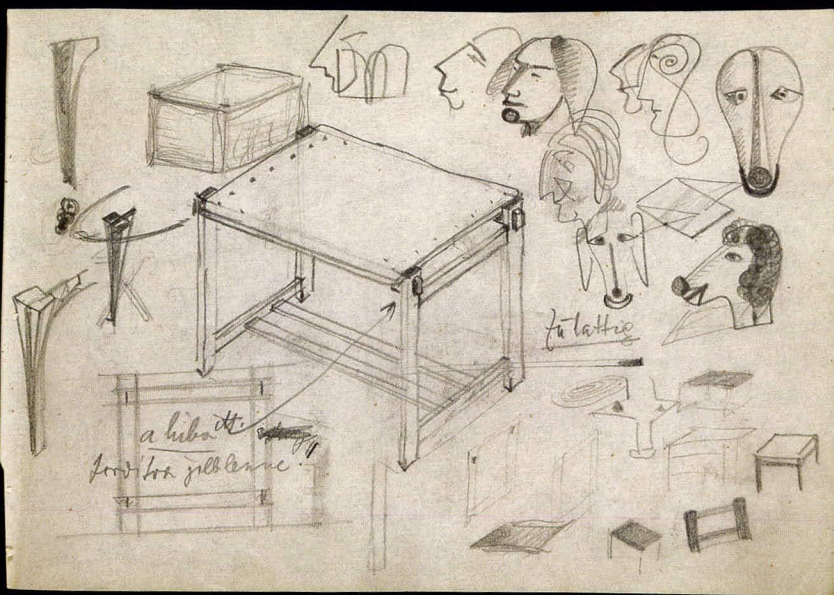
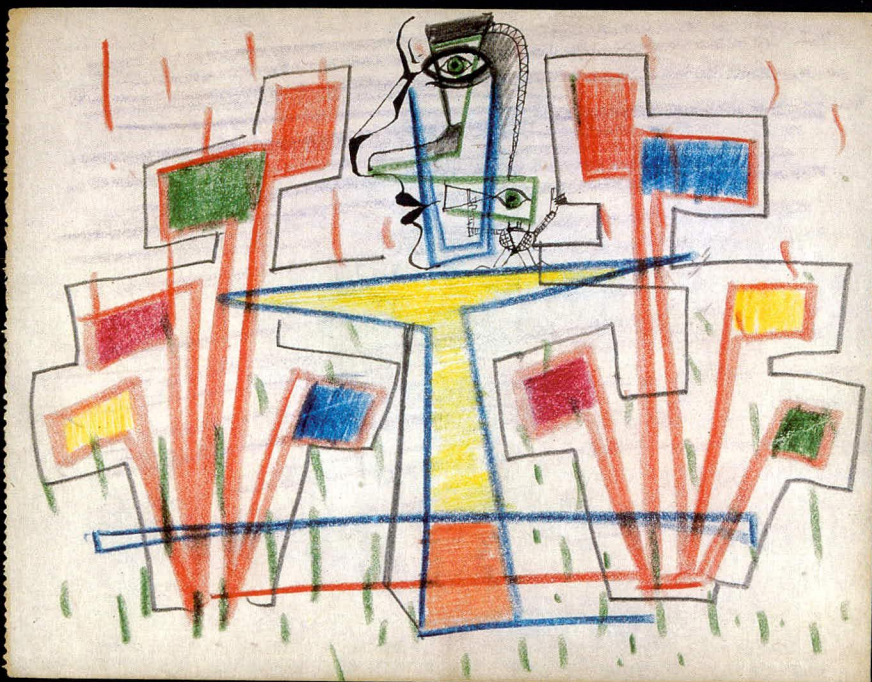
pencil, ink and gouache on paper

recto lower right in ink: AW 1945

20 x 25 cm

Inv. no. 29159









Untitled  
ca. 1945

gouache, inks and pencil on paper, varnished  
20 x 25 cm

Rear bears sketches and inscriptions: "1 x mastix  
varn // 1 x O Z wal polish // 1 x shellac" in pencil  
and red ballpoint.

This work was possibly intended as an illustration  
for a book by Til Brugman.

inv. no. 29199











Untitled

1945

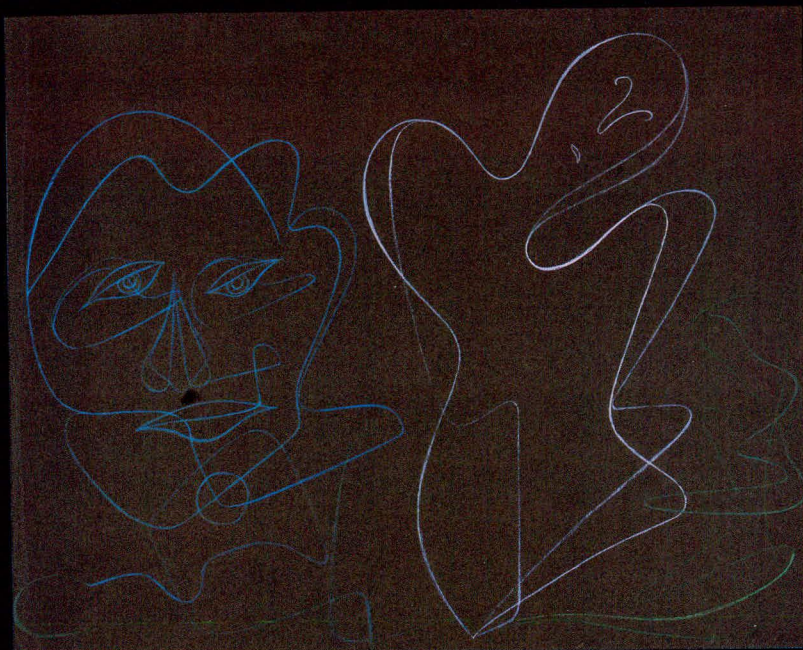
pencil, ink, chalk and gouache on black paper  
verso on the former passe-partout:

"Tischgesellschaft/ Reminiscenz. n 1941" and  
"Nr. 15"

23 x 33.5 cm

Despite the dating on the former passe-partout, it  
is likely that the work was created around 1945,  
like the other works on black paper.

Inv. no. 29158



Untitled  
ca. 1945  
gouache on black paper  
recto lower right in ink: A.W.  
21 x 25 cm  
Inv. no. 29163





Untitled

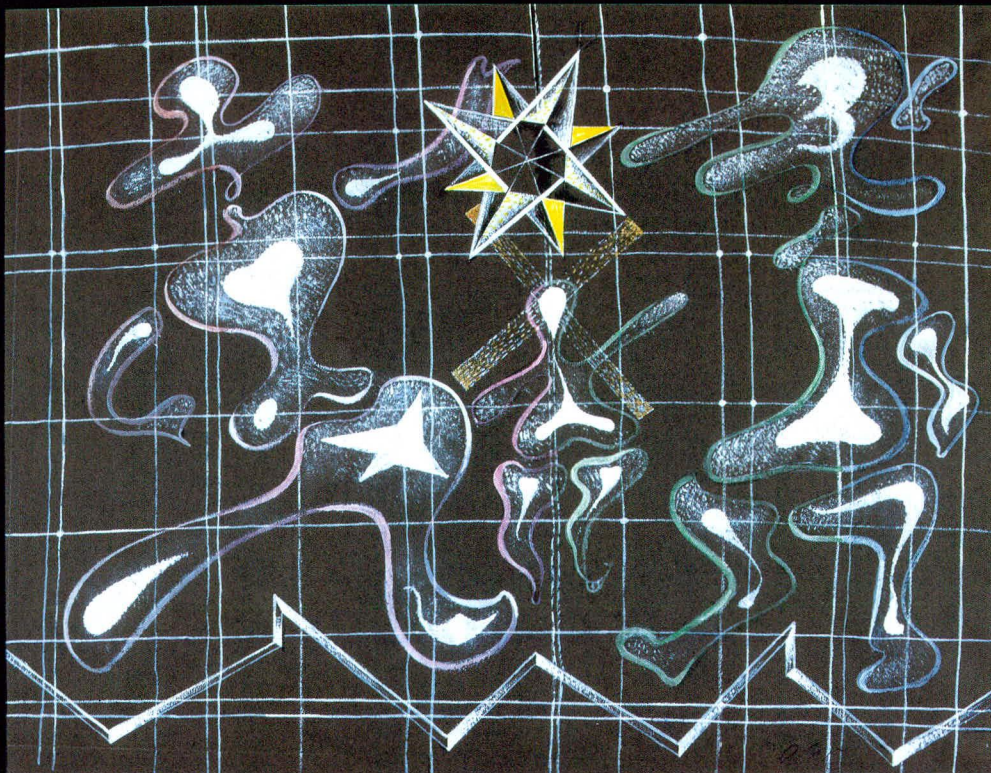
1945

gouache on black paper

recto lower right in ink over gouache: AW 45

23.5 x 31.5 cm

Inv. no. 29161



Untitled

1945

pencil, ink and gouache on black paper

recto lower right in ink: A.W.

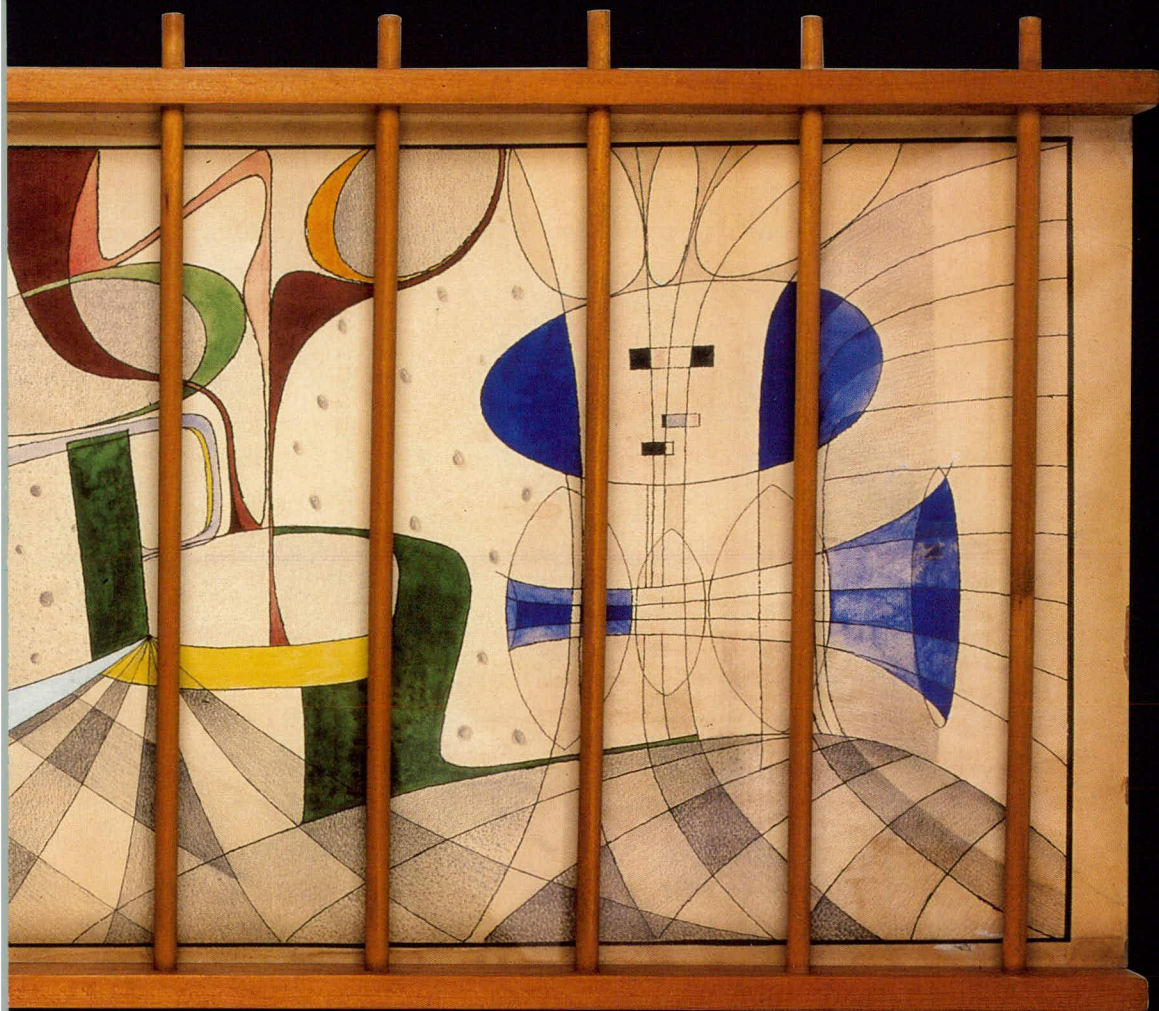
26 x 32 cm

Inv. no. 29157





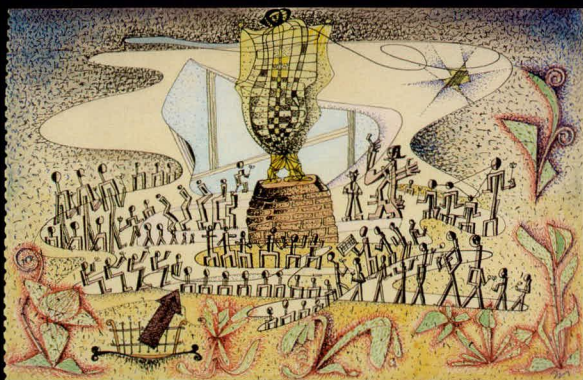
Untitled  
1945-1950  
pencil, coloured pencil, ink and gouache on  
paper in wooden fencing frame  
33 x 81 cm  
35 x 81.5 cm (with frame)  
inv. no. 29154







Untitled  
 1945 - 1946  
 gouache, ink and pencil on paper  
 recto lower right in pencil: W 45/46  
 14.5 x 23.5 cm  
 inv. no. 29211



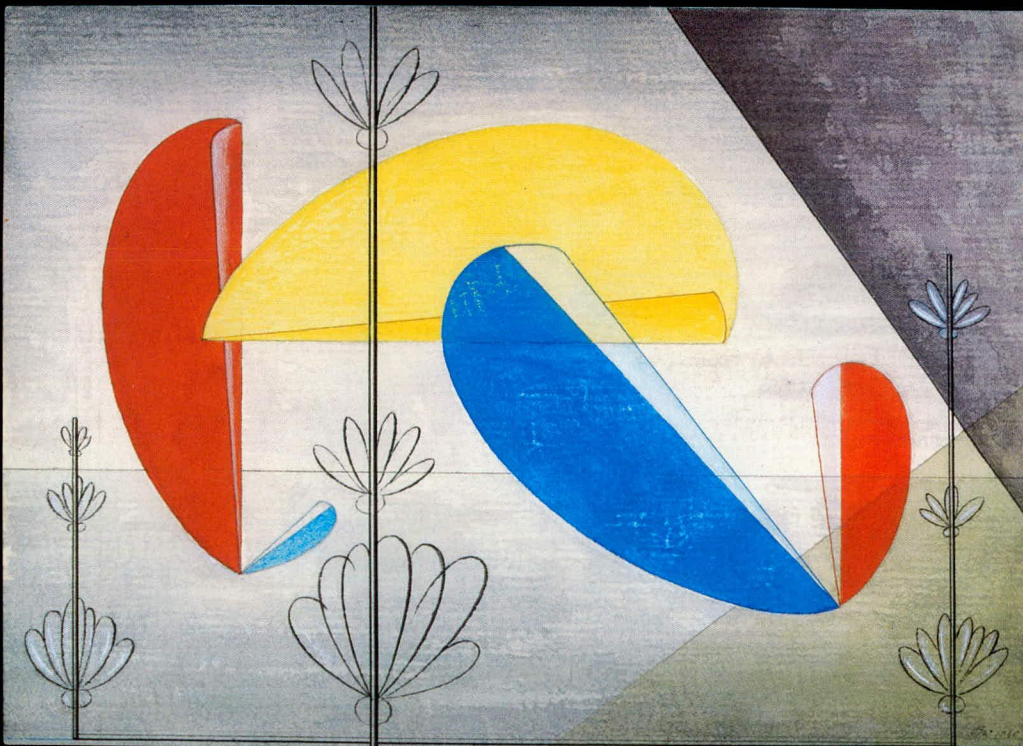
Untitled  
 ca. 1946  
 ink and gouache on paper  
 recto lower right in ink: W  
 16 x 23.5 cm  
 Inv. no. 29166



Untitled  
 1946  
 ballpoint and gouache on paper, varnished in  
 parts  
 recto lower right in ink: W 46  
 21 x 13.5 cm  
 Inv. no. 29164

Untitled  
 December 1946  
 gouache, ink and pencil on paper  
 verso upper left in pencil: Beginn Dez 1946  
 14.5x 23.5 cm  
 inv. no. 29197





Untitled

1946

pencil, ink and gouache on paper

recto lower right in ink: AW 1946

18.5 x 25 cm

Inv. no. 29160

Untitled

1947

gouache, ink and pencil on paper

15 x 21.5 cm

This is a study for 29195, a drawing for Til Brugman's birthday.

Verso a few pencil sketches

Inv. no. 29196



Untitled

1947

gouache, ink and pencil on transparent paper

recto lower right in ink: A W 47

recto lower right in ink: Zu Till Brugman's

Geburtstag!

16.5 x 26 cm

This work is traced from inv. no. 29196.

Inv. no. 29195



Untitled

September 1947

gouache, ink and pencil on paper

recto lower right in ink: AW [conjoined]

recto lower left in ink: 9.47.

verso l.o. in ink: Andor Weininger // Sept. 1947

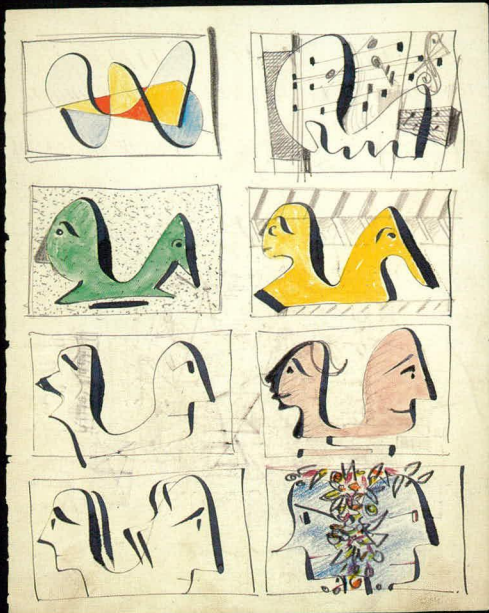
20 x 25 cm

inv. no. 29212





Untitled  
1947 (?)  
gouache, ink, pencil on paper  
recto lower right in pencil: 47 ?  
16.5 x 28.5 cm  
inv. no. 29193



Untitled

1947 – 1950

pencil, coloured pencil, ink and gouache on paper

20.5 x 16 cm

On the rear are various sketches in pencil and ink.

Inv. no. 29222

Untitled

1947 - 1950

pencil, ink and gouache on paper

21 x 16 cm

On the rear are sketches in pencil.

Inv. no. 29223



Untitled

ca. 1948

pencil, ink and gouache on paper

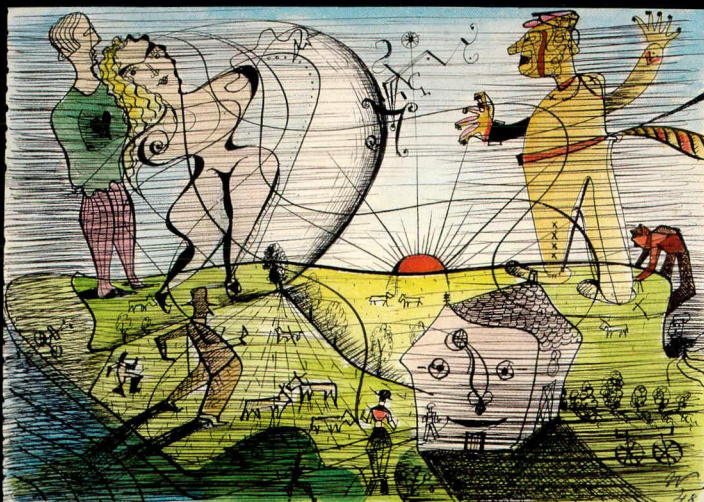
10.5 x 10.5

The paper on which this has been drawn comes from a larger sheet bearing pencil sketches.

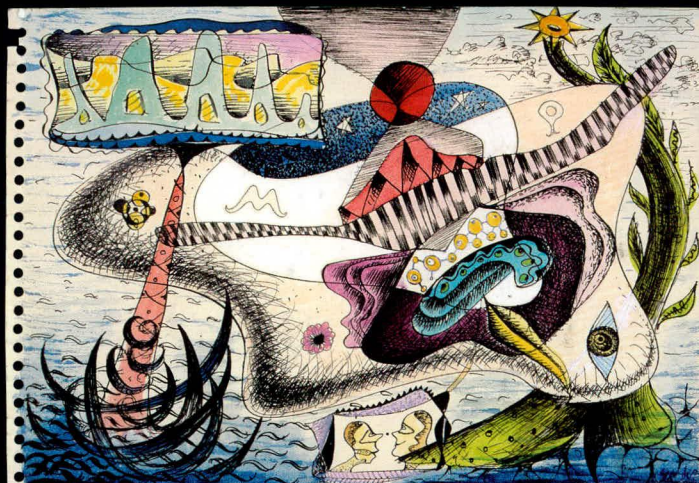
Fragments of this can be seen on the rear along with part of an inscription in Hungarian.

Inv. no. 29229





Untitled  
1948  
ink and gouache on paper  
recto lower right in ink: W // 48  
13 x 17.5 cm  
Inv. no. 29171



Untitled  
1948  
ink and gouache on paper  
recto lower right in ink: 48 W  
13 x 18 cm  
Inv. no. 29168

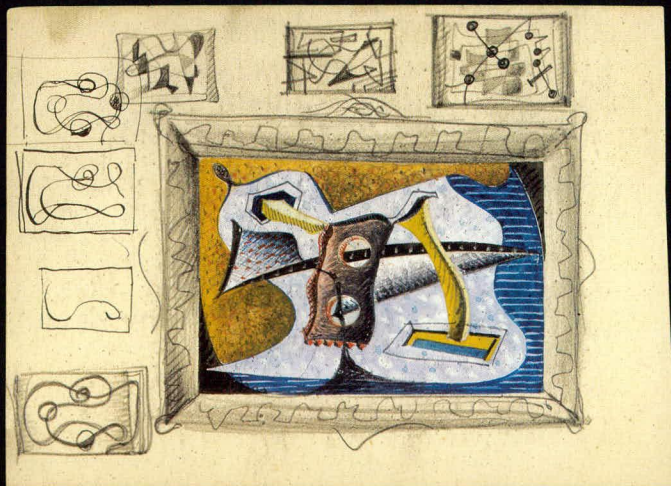
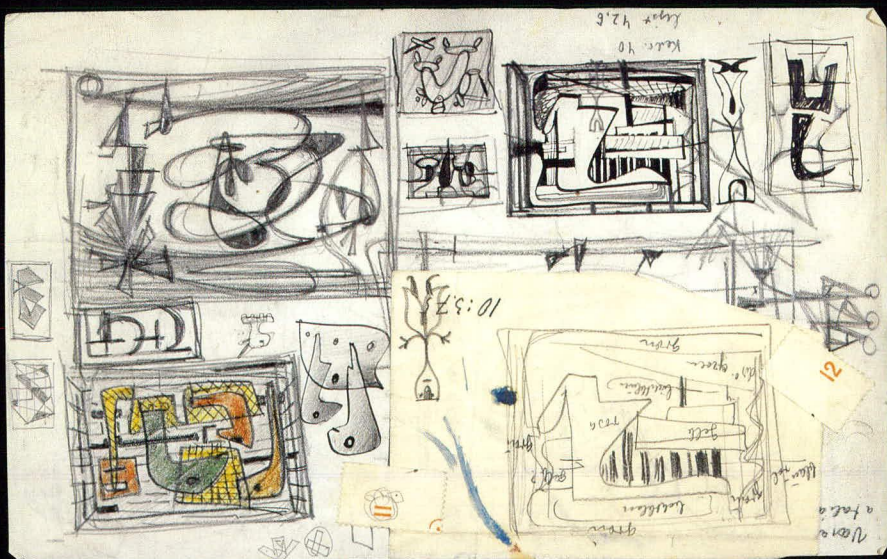
Untitled  
ca. 1948  
ink on paper (ballpoint)  
recto lower right in ink: W  
recto lower left in ink: 1944  
13 x 18 cm

Despite being dated '1944', this work probably dates from around 1948. The ballpoint only began to be used in the Netherlands from 1945 and its uptake was slow. This drawing comes from the same sketchbook as inv. no. 29168 from 1948.  
Inv. no. 29170

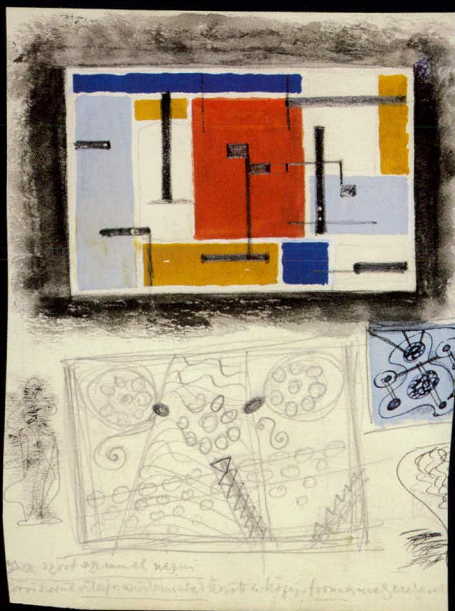


Untitled  
 ca. 1948  
 pencil, coloured pencil and ink on paper  
 scattered pencil marks including colour indica-  
 tions  
 14 x 21.5 cm  
 A smaller piece of paper has been glued top left  
 showing a design for a painting or relief with  
 colour indications.  
 On the rear are sketches in pencil.  
 Inv. no. 29236

Untitled  
 ca. 1950  
 pencil, ink and gouache on paper  
 13 x 17 cm  
 The rear bears a pencil sketch of the face of a  
 sleeping woman.  
 Inv. no. 29233







Untitled  
ca. 1948

pencil, ink, chalk and gouache on paper  
recto centre below, one and a half lines of  
Hungarian text in pencil  
14.5 x 10 cm

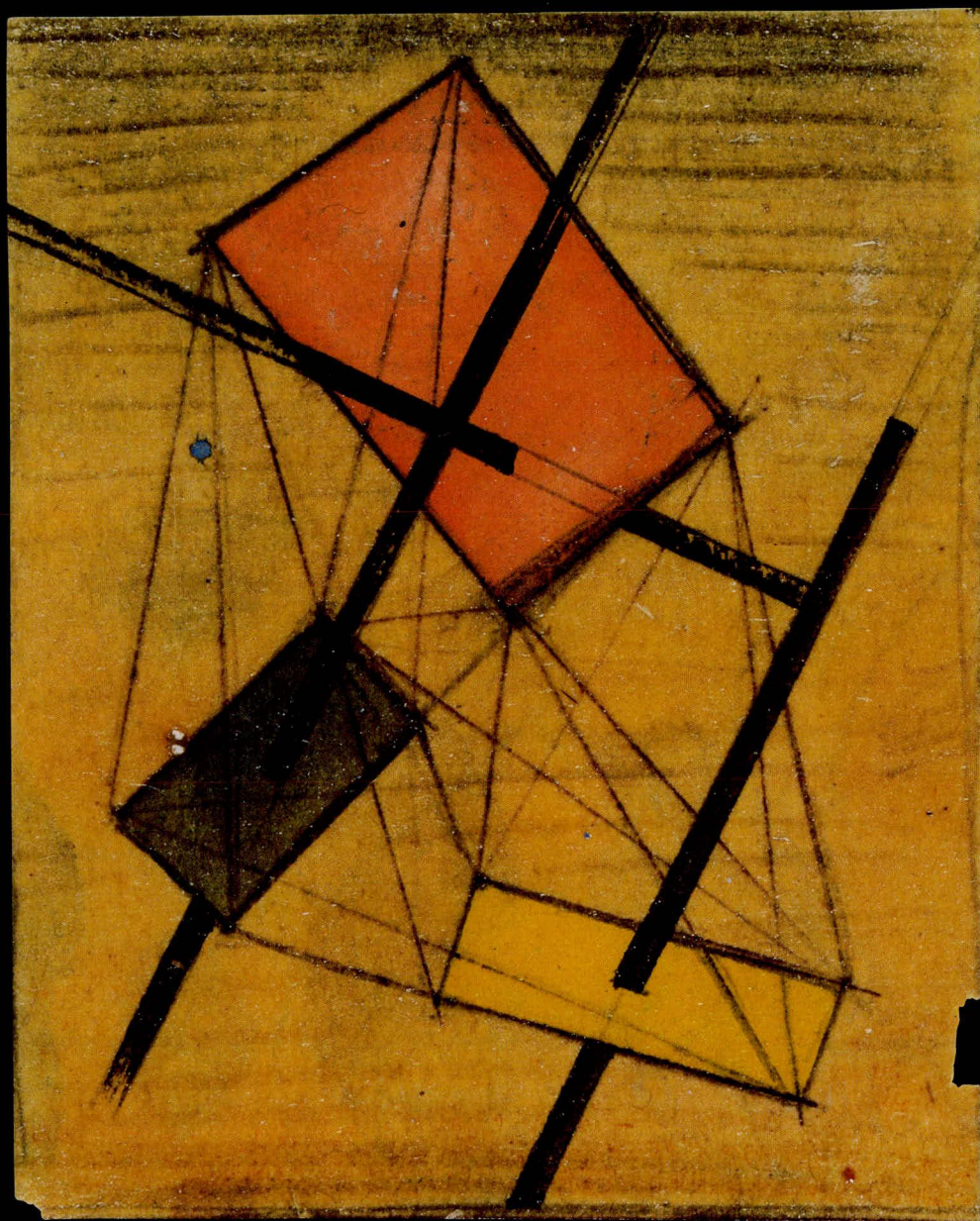
The paper for this work comes from a larger sheet  
bearing pencil sketches. Fragments of these can be  
seen on the rear.

inv. no. 29227

Untitled  
ca. 1948  
pencil, ink and gouache on paper  
6.5 x 8 cm  
inv. no. 29234



Untitled  
ca. 1948 – 1951, based on studies from  
1922/1923  
gouache and pencil on paper, varnished  
9 x 7 cm  
Inv. no. 29173





Untitled

1948

triplex and oil on hardboard

verso in pencil: Andor Weininger // 1948

[signature underlined]

verso in pencil: WEIMAR [circled]

verso in pencil a calculation

24.5 x 33 cm

31 x 40 cm x 2 cm (with frame)

The collection of the Stedelijk Museum in Amsterdam contains a preparatory study for this relief (inv. no. A 1977).

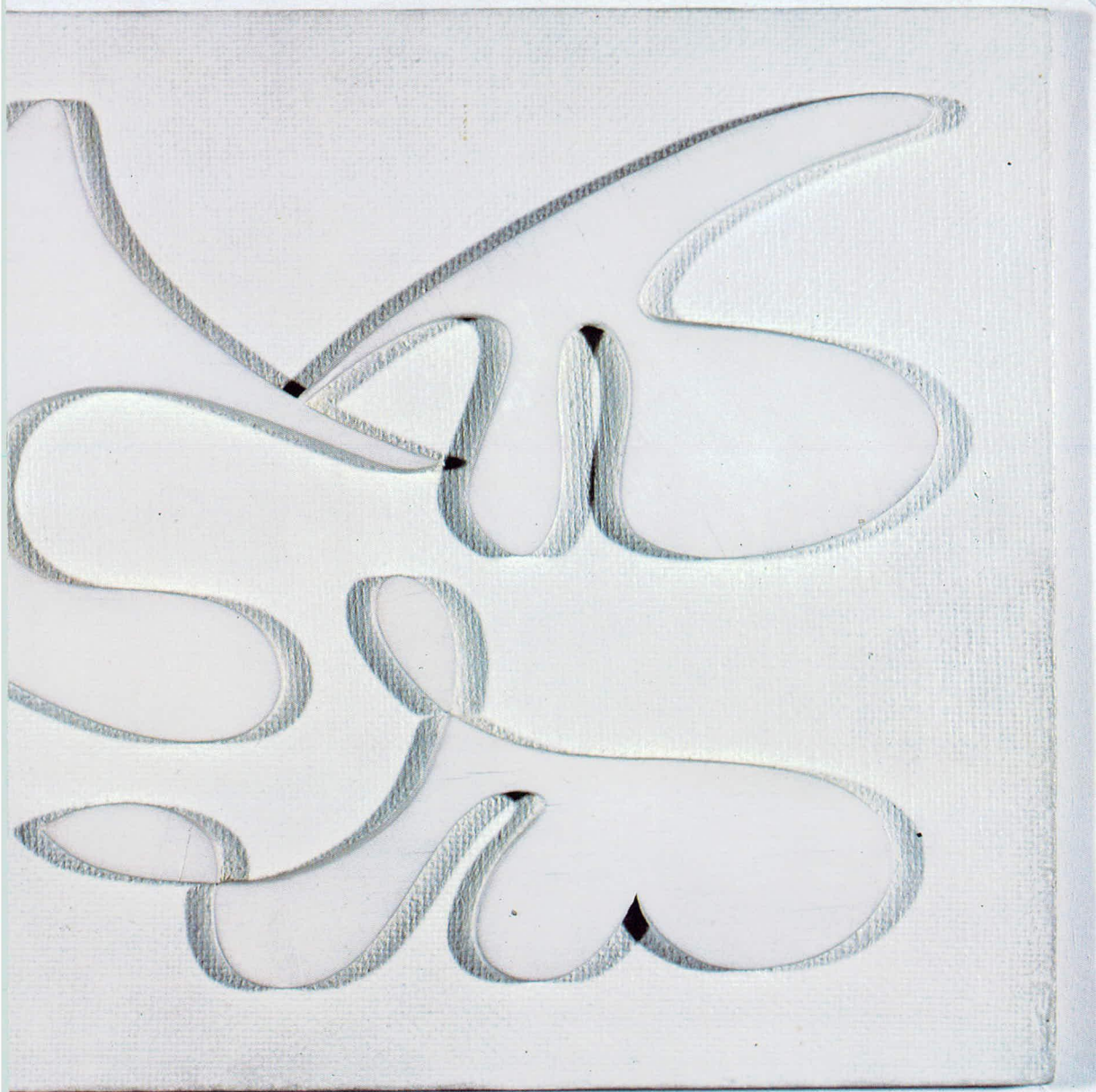
Inv. no. 29144

Untitled

ca. 1951

Work by Weininger at the exhibition of the 'Creatie' artists' group in Museum Fodor in Amsterdam, 1951. Second to the right on the wall inv. no. 29144 can be seen.

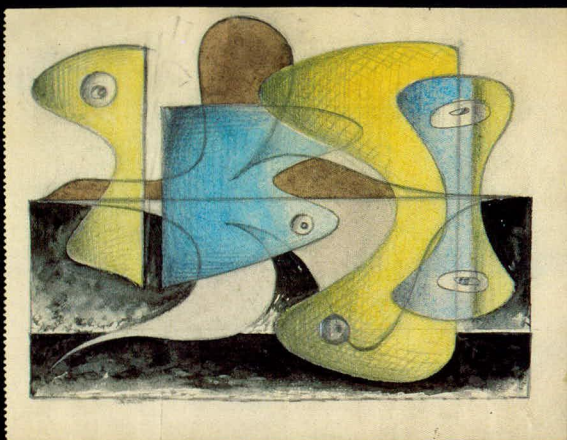








**Untitled**  
 ca. 1951  
 pencil and gouache and silver-paper on paper.  
 13.5 x 16 cm  
 A thin silver-coloured strip of paper has been pasted around the drawing by way of a frame.  
 On the rear are sketches in pencil and ballpoint and a list of English words with their Dutch translations.  
 inv. no. 29239



**Untitled**  
 ca. 1948  
 pencil and gouache on paper  
 12 x 15 cm  
 inv. no. 29235

Untitled

6 pages from a sketchbook

1948

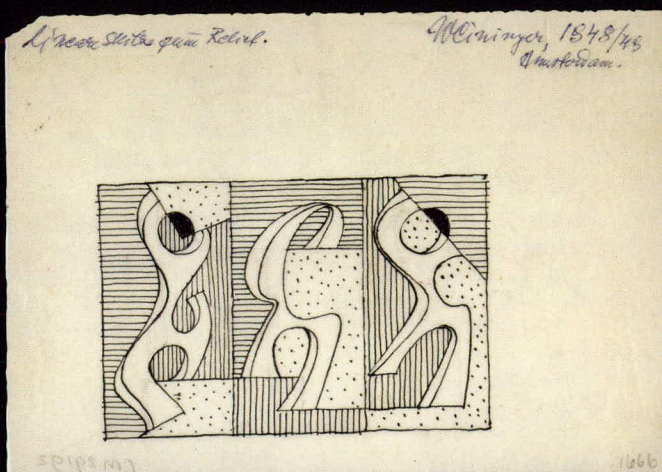
pencil on paper

one page (inv. no. 29203) with inscription recto

lower left in pencil: Texel 8.1948

14 x 24 cm

inv. no.s. 29203, 29205 t/m 29208



Untitled

1948 - 1949

Indian ink on transparent paper

recto upper right in ink: Weininger, 1948/49 // Amsterdam.

recto upper left in ink: Lineare Skizze zum Relief.

10.5 x 15 cm

inv. no. 29192



Untitled

1949

Indian ink on paper

recto lower right in ink: W 1949

12.5 x 11.5 cm

12.5 x 10 cm (present size) [The left side of the drawing has been pasted to the passe partout, while the right side has been inserted through a slit in the passe-partout and pushed to the back.]

25 x 21 cm (passe-partout)

inv. no. 29238



Untitled

1948 - 1950

pencil, coloured pencil and gouache on paper

5.5 x 9 cm

This work is on a piece of a paper with letterhead.

The piece of paper reads: "A. Wijninger [sic] // t

61 II // rdam Z"

inv. no. 29218



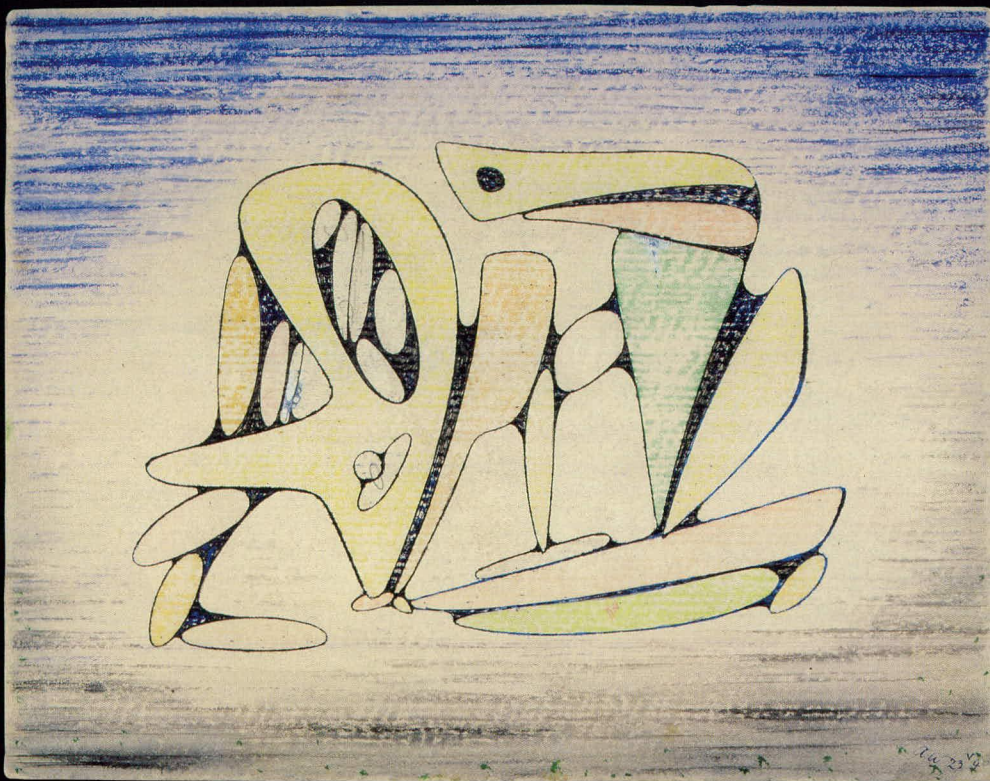
Untitled

1948 - 1950

pencil, coloured pencil and gouache on paper

9 x 12 cm

inv. no. 29219



**Untitled**

1948 - 1950

chalk, charcoal, ink and pencil on paper

recto lower right in ink: AW 23 V 40

20 x 25 cm

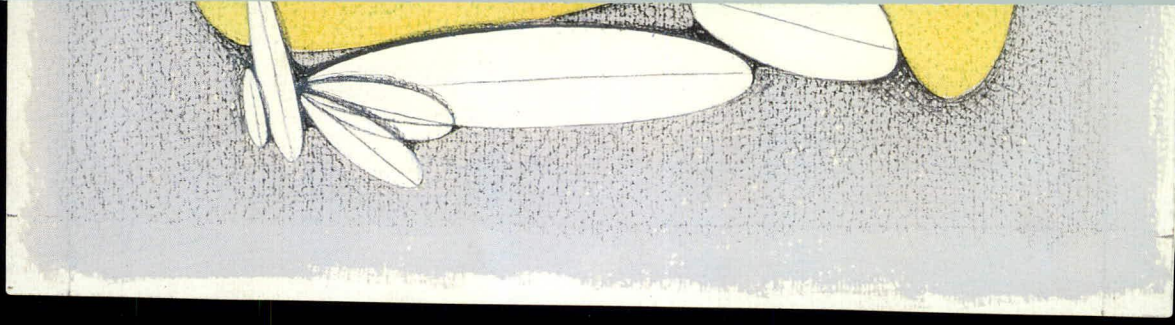
The work is incorrectly dated. Biomorphic, stone-like compositions only occur in Weisinger's oeuvre from about 1947 onwards.

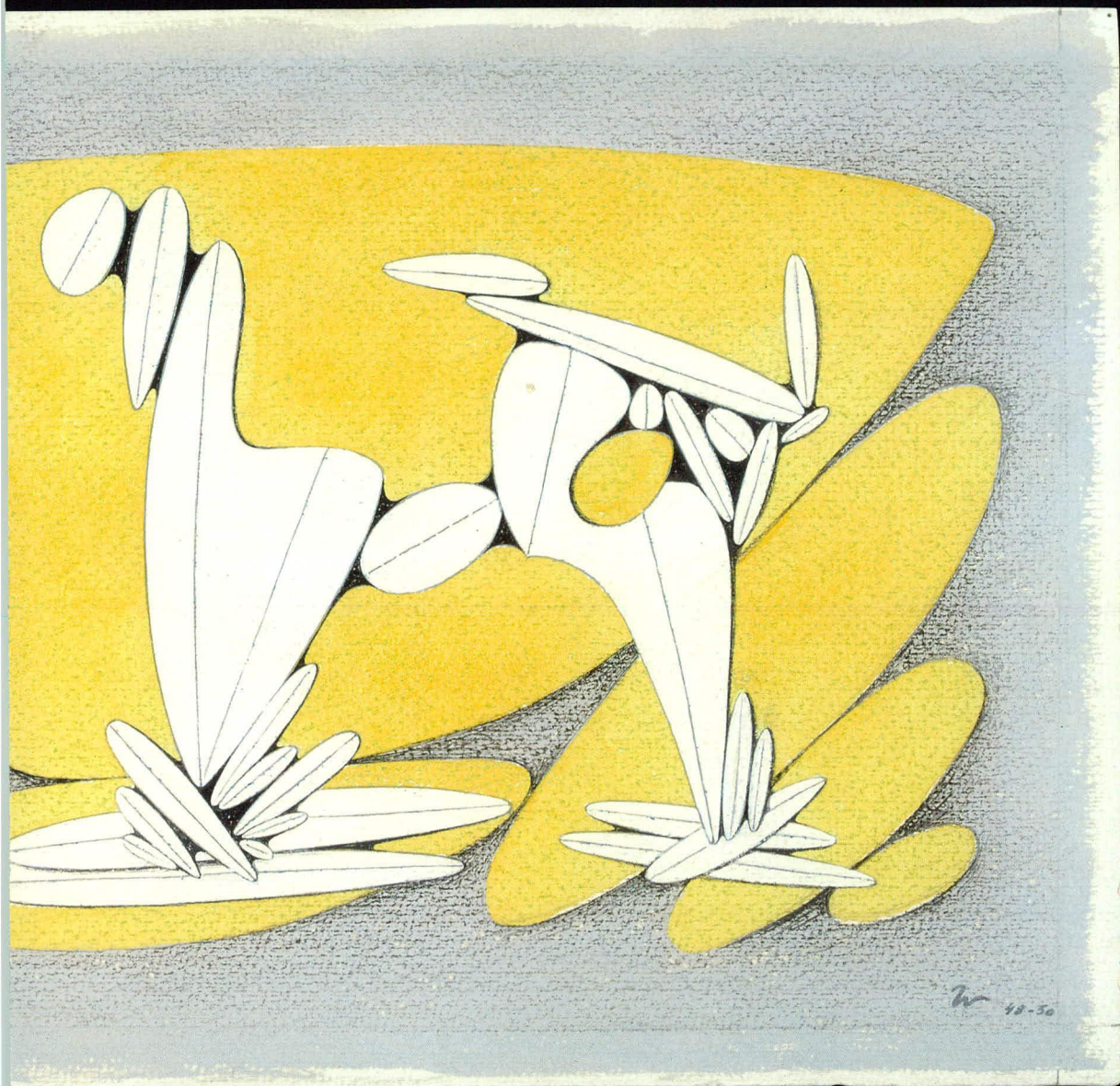
Verso upper right: a drawing in gouache, varnished; verso left: a plane in blue gouache, the upper part of which is varnished

Inv. no. 29210



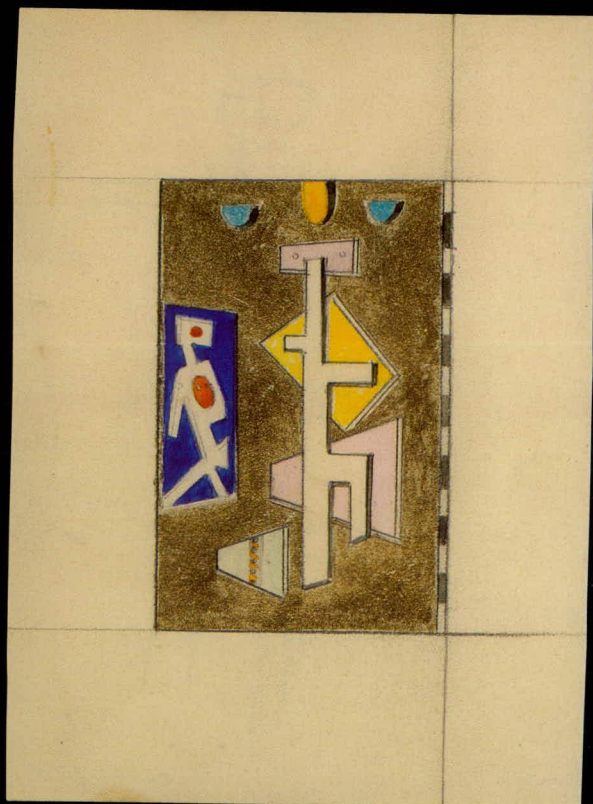
Untitled  
1948 - 1950  
pencil, black ink, black chalk, ballpoint and  
acrylic on paper  
recto lower right with acryl: W 48-50  
verso in ink: Andor Weininger // 1948 - 1950  
uitgevoerd. // Amsterdam  
verso on the passe-partout a piece of cardboard  
from an older passe-partout has been pasted,  
with the inscription: Participated in the Realit,  
Nouvelles Exhibition (with "Create") in 1950?  
30 x 40 cm  
47.5 x 56 cm (with passe-partout)  
Inv. no. 29174







Untitled  
 16 September 1949  
 ink and gouache on paper  
 recto lower right in ink: 16.9.49 aw  
 recto lower centre in ink: T // B  
 [This inscription is worked into the drawing]  
 23.5 x 16 cm  
 inv. no. 29162

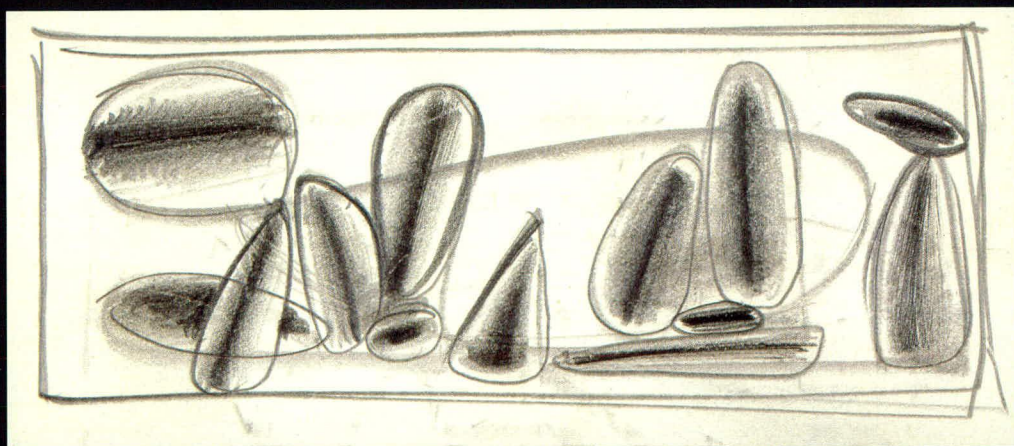


Untitled  
 ca. 1949  
 pencil and gouache on paper  
 16 x 11 cm

This is a design for the left-hand section of a diptych. Designs for the left and right-hand sections are held in the Bischöfliches Diözesanmuseum in Cologne. The diptych was executed as a relief. The piece of paper on which the drawing has been done comes from a larger sheet bearing pencil sketches. This can be seen from the rear.  
 Inv. no. 29230

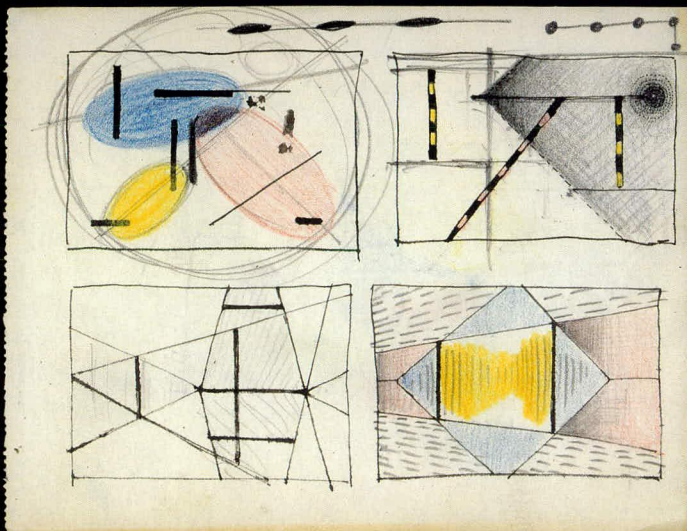


Untitled  
 1950  
 pencil, ballpoint and gouache on paper  
 recto lower right in ink: W 50  
 16 x 23.5 cm  
 Inv. no. 29169

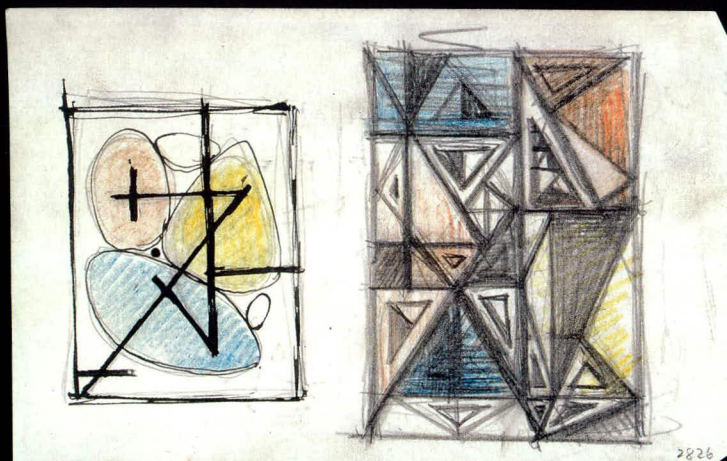


Untitled  
 ca. 1950  
 pencil on paper  
 7 x 16 cm  
 Inv. no. 29244

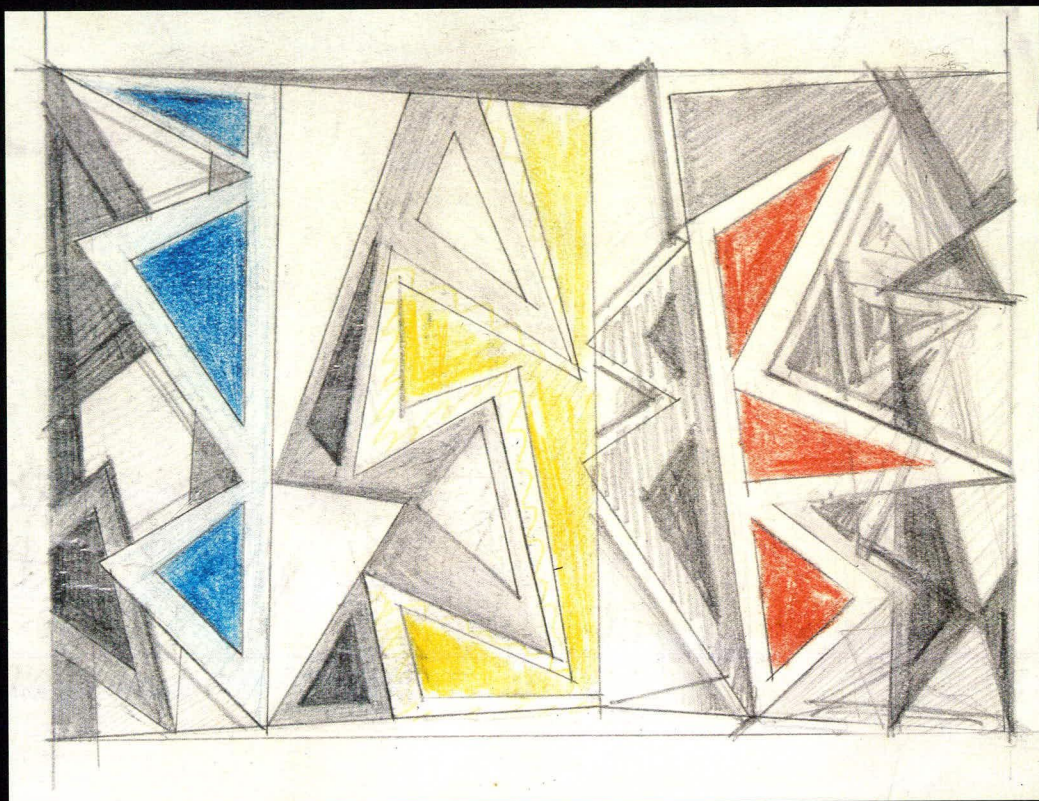




Untitled  
ca. 1950  
pencil, coloured pencil and ink on paper  
12 x 15 cm  
inv. no. 29245



Untitled  
ca. 1950  
pencil, coloured pencil and ink on paper (from sketchbook)  
10.5 x 15.5 cm  
On the rear are four figurative drawings, two in blue coloured pencil and two in black ink.  
inv. no. 29214



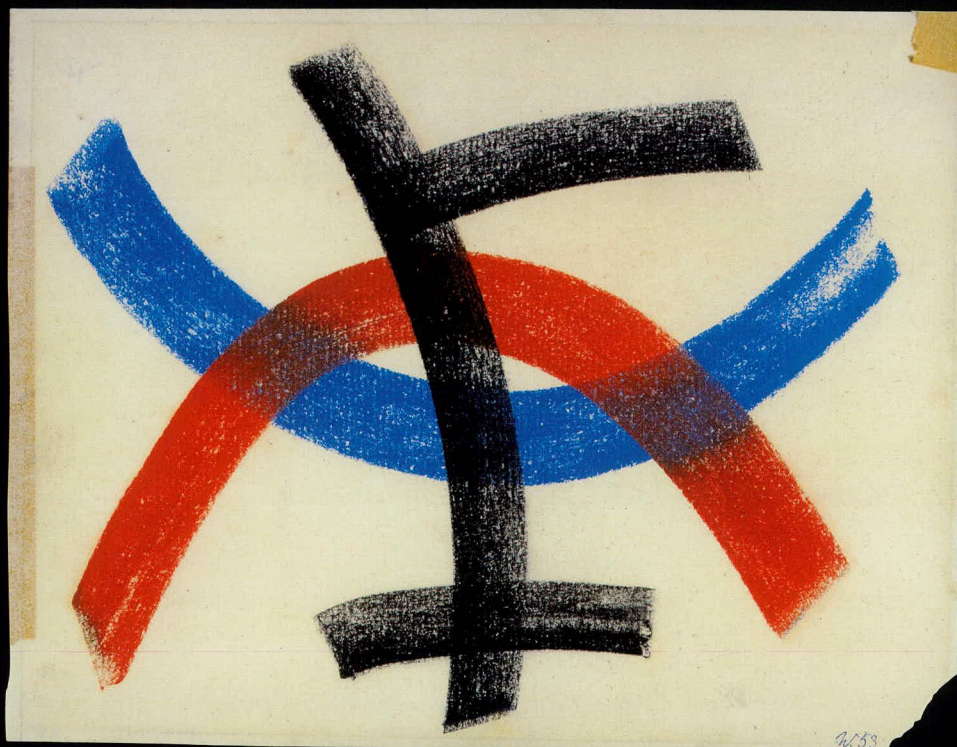
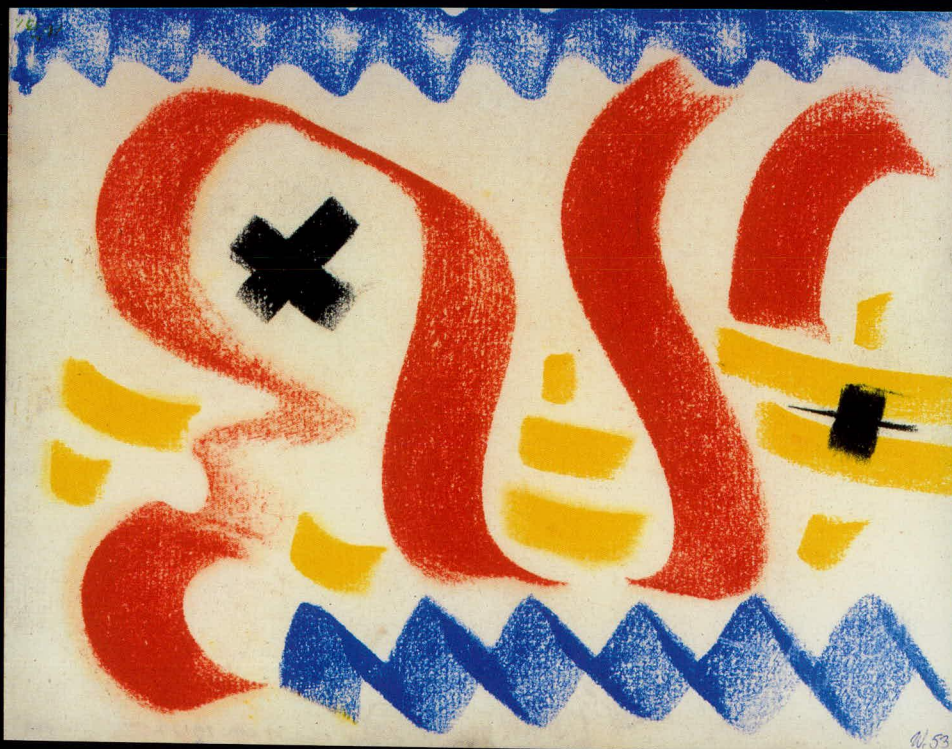
Untitled  
sketchbook  
ca. 1950

pencil, coloured pencil, pastel chalk, gouache  
and Indian ink on paper  
21.5 x 13.5 cm

This sketchbook consists of 36 sheets, of which two have been used on both sides. At the back are two loose sheets of paper from other sketchbooks. Within the sketchbook designs for abstract paintings predominate. Written on the cover, in red with blue letters, is the inscription 'R19 spiegelglad schrijfpaper' with a stamp from Kantoorboekhandel Frans Heems v/h C. v. Wolde of the Scheldestraat in Amsterdam.

Inv. no. 29248







Untitled  
 1953  
 chalk on paper  
 recto lower right in ink: W.53  
 20 x 25 cm  
 inv. no. 29177

Untitled  
 1953  
 chalk on paper  
 recto lower right in ink: W.53  
 20 x 25 cm  
 inv. no. 29179

Untitled  
 1953  
 chalk on paper  
 recto lower right in ink: W.53 1.  
 Verso in ink: A.W. // 1953 [the number 5 has  
 been underlined]  
 25 x 20.5 cm  
 inv. no. 29237

Untitled  
 1953  
 chalk on paper  
 recto lower right in ink: W.53 1.  
 25 x 20.5 cm  
 inv. no. 29178



**Untitled**

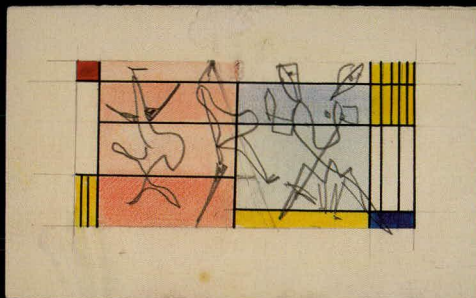
ca. 1951

pencil, coloured pencil, gouache and ink on  
(printed) paper

9 x 14 cm

On the rear is a programme of the forthcoming  
exhibitions at a Canadian museum. The flyer does-  
n't feature the name of the museum.

inv. no. 29243



**Untitled**

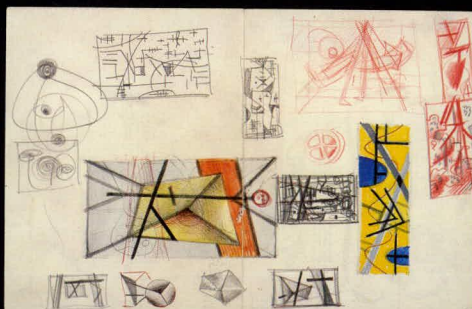
1951 - 1958

gouache, pencil, coloured pencil and ballpoint  
on paper

17.5 x 26.5 cm

On the rear is an advertisement for Nutrilac (baby  
milk) from Toronto, Canada.

Inv. no. 29176



**Untitled**

1952 - 1958

pencil, ink and gouache on (printed) paper

17 x 8.5 cm

On the rear is an advertisement for 'Kayser' tights.

inv. no. 29213



**Untitled**

ca. 1956

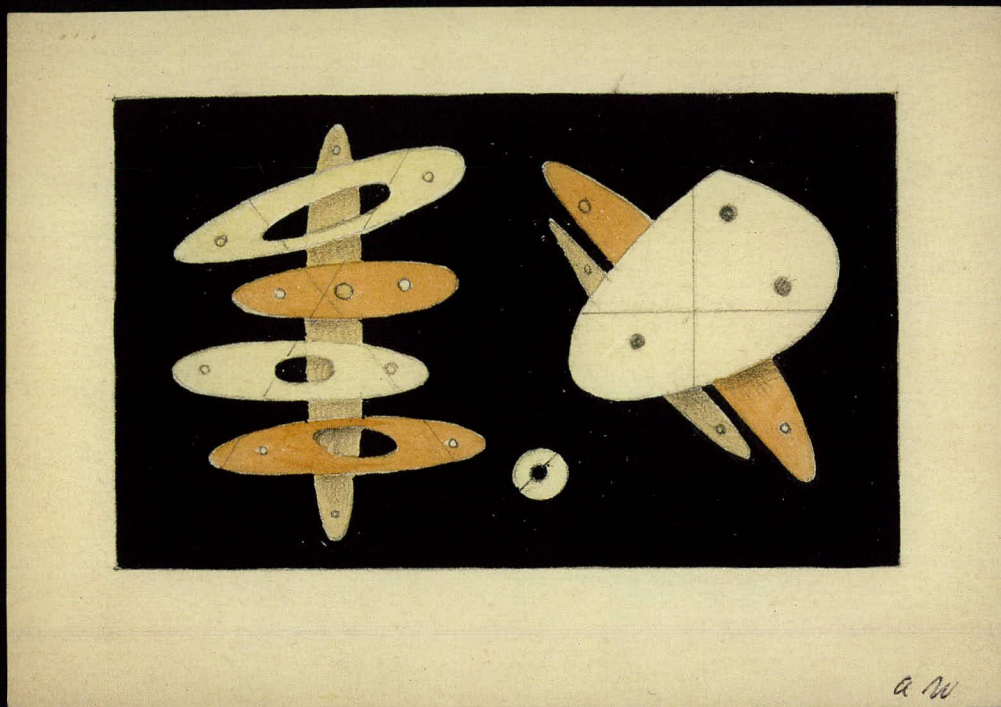
pencil and gouache on (printed) paper

15.5 x 16 cm

This is a study for a 1956 relief titled "Fasching".

On the rear is an advertisement for the Reader's  
Digest Association Canada.

Inv. no. 29232



Untitled

ca. 1956

pencil and gouache on paper

recto lower right ink: A W

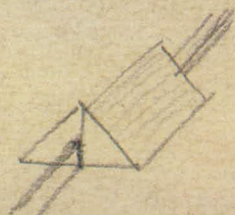
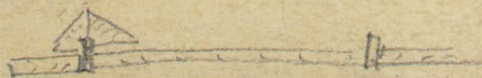
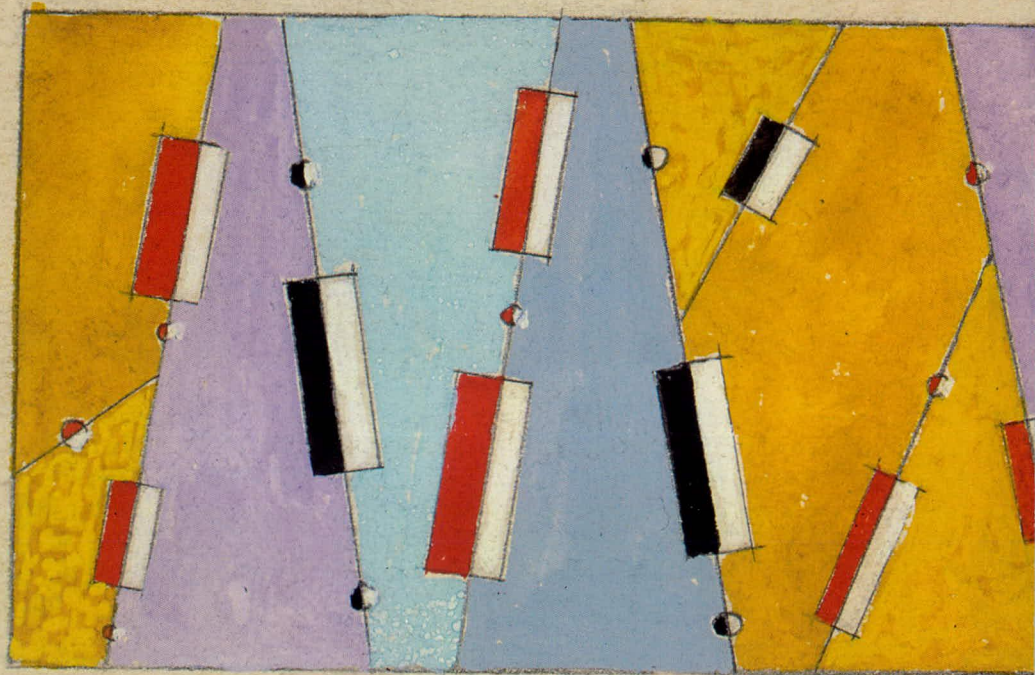
12 x 16.5

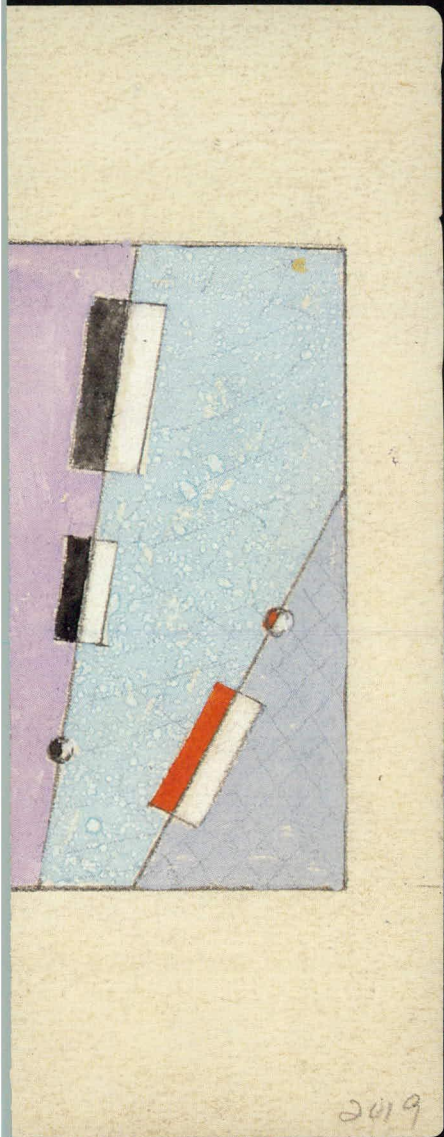
This is a study for the relief 'Oval' from the Ulmer  
Museum, Ulm (Germany).

Inv. no. 29231



Kupfer's messing





Untitled

1957

pencil and gouache on (printed) paper

recto upper left in pencil: Kupfer u // messing

verso in pencil: 57

12.5 x 17.5 cm

On the front and rear are sketches of a 'joint'. The purpose of the joint is unclear. Possibly the drawing is a study for a relief of which the joint will form a part.

The drawings have been executed on the reverse of a Christmas card from Anita and Andre Stern.

Inv. no. 29194



Untitled

Group of 16 studies for the 'Kugeltheater' in pencil and ballpoint on, among other things, envelopes and the rear of letters with inscriptions and calculations.

design 1927; remade 1960-1964

ballpoint and pencil on paper

7.5 - 35.5 cm x 10.5 - 24 cm

In 1927 Weininger sketched designs for a theatre with a completely circular form, the 'Kugeltheater'.

Between 1960 and 1964 he returned to the project and made new sketches for the 'Kugeltheater' entirely in line with the originals.

inv. no.s. 29217/001-016

Untitled

design 1927; remade ca. 1960

ballpoint on paper

35.5 x 17.5

inv. no. 29217/006

Untitled

design 1927; remade 1960-1964

pencil on paper

recto lower right in pencil: 25 cm

28 x 21.5 cm

Verso study 'Kugeltheater' in pencil with inscriptions "Renard [?] // Londra [?] F.R.". in ink "21"

inv. no. 29217/001

Untitled

design 1927; remade 1960-1964

pencil on paper (grooved and with perforations)

recto lower left in ink: AW Nr22

recto mid left calculations

10.5 x 17.5 cm

Verso study in pencil.

inv. no. 29217/002

Untitled

design 1927; remade 1960-1964

pencil on paper (grooved and with perforations)

recto upper right in ink: AW Nr22

10.5 x 17.5 cm

inv. no. 29217/003

Untitled

design 1927; remade 1960-1964

ballpoint on paper

recto upper right in ink: AW Nr22

21.5 x 14 cm

inv. no. 29217/004

Untitled

design 1927; remade 1960-1964

pencil on paper (grooved and with perforations)

recto lower right in ink: AW Nr22

11 17.5 cm

Verso: sketch of podium with small figure.

inv. no. 29217/005

Untitled

design 1927; remade 1960-1964

pencil and ballpoint on paper

7.5 x 10.5 cm

Verso study in ballpoint and pencil.

inv. no. 29217/007

Untitled

design 1927; remade 1960-1964

pencil on paper (grooved and with perforations)

recto lower right in ink: AW Nr22

11 x 17.5 cm

inv. no. 29217/010

Untitled

design 1927; remade 1960-1964

ballpoint on paper

15.5 x 23 cm

inv. no. 29217/011

Untitled

design 1927; remade 1960-1964

pencil and coloured pencil on paper (grooved and with perforations)

recto upper right in ink: AW Nr22

11 x 17.5 cm

inv. no. 29217/012

Untitled

design 1927; remade 1960-1964

ballpoint and pencil on paper

recto upper right in ink: AW Nr22

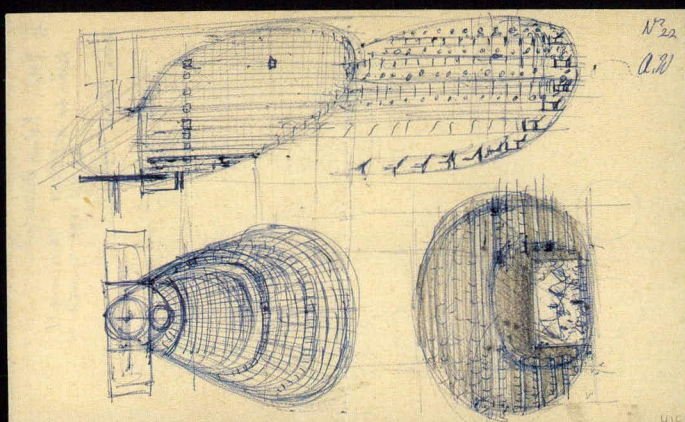
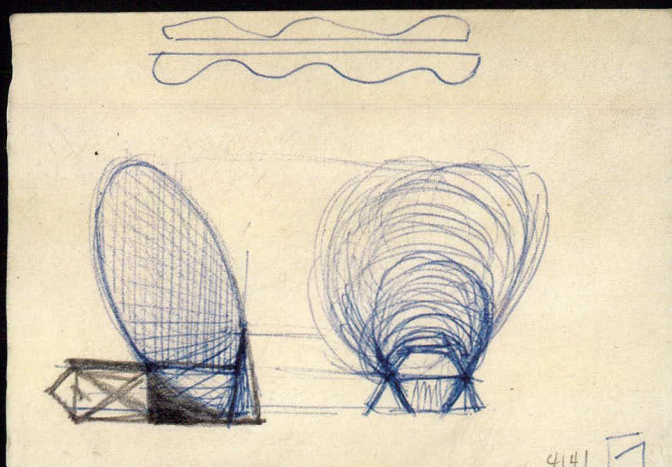
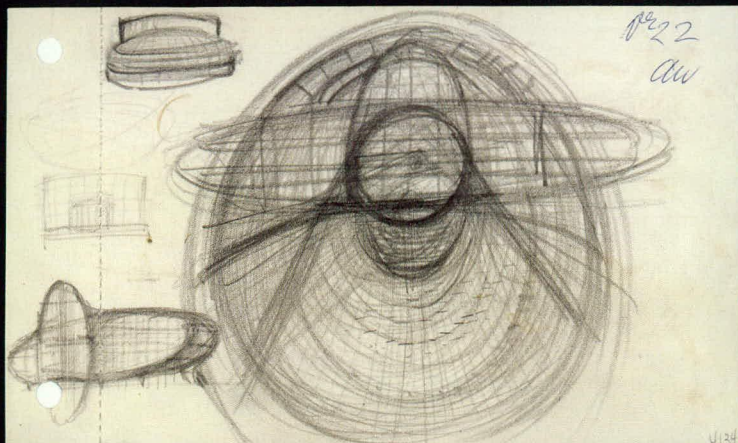
verso in ink: Fr. Vorv. Kölnerwerkschulen //

Leiter der Malklasse Hansaring 17 // 28 nov

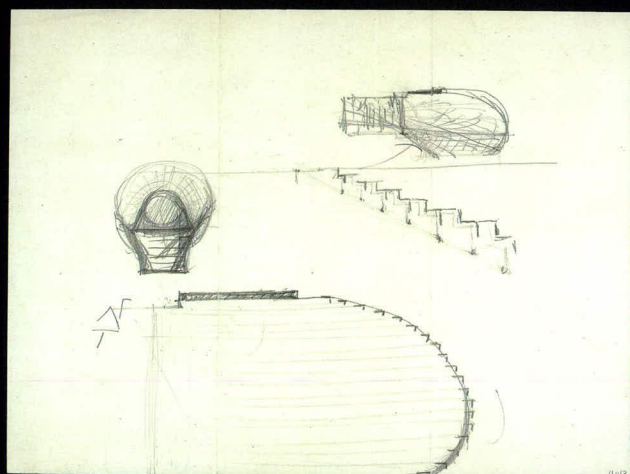
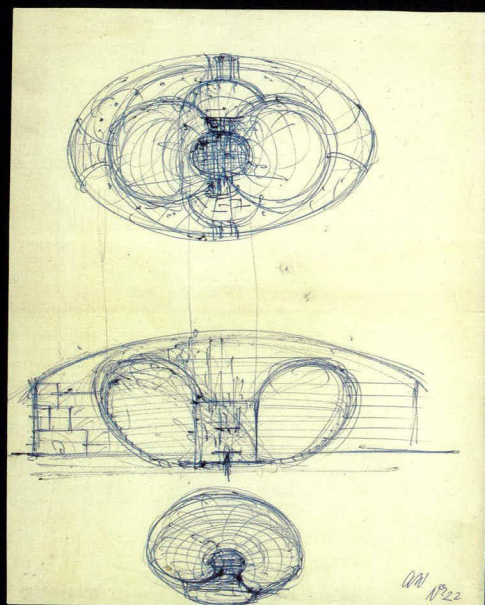
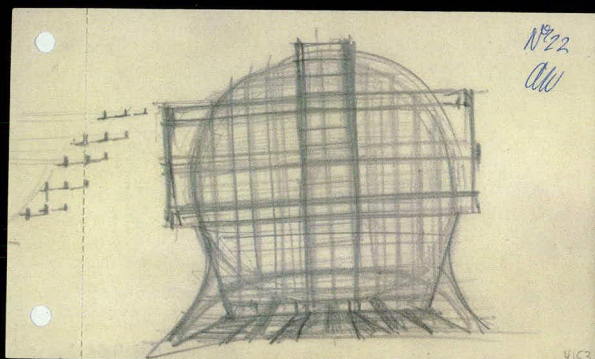
1887 Osnabrück. // verh. nr. Elß geb. Tinner

12.5 x 20 cm

inv. no. 29217/014







Untitled

design 1927; remade 1960-1964

pencil on paper (grooved and with perforations)

recto upper right in ink: AW Nr22

11 x 17.5 cm

inv. no. 29217/015

Untitled

design 1927; remade 1960-1964

recto lower right in ink: AW Nr22

28 x 21.5 cm

inv. no. 29217/016

Untitled

design 1927; remade ca. 1961

pencil on paper

recto lower right in pencil: are we mature et [?]

[the sketch and text are placed at a 45 degree angle to one another]

17 x 19.5 cm

Verso pencil sketches of moveable mechanical theatre figure and calculations in ink on printed paper with text "1961 Viel Zeit für Mussenstunden wünschen Alexandra und Klaus Bormann".

inv. no. 29217/013

Untitled

design 1927; remade ca. 1964

pencil on paper

21.5 x 28.5

inv. no. 29217/008

Untitled

design 1927; remade 1964

ballpoint on paper

24 x 11 cm

Verso studies in ink and calculations in pencil.

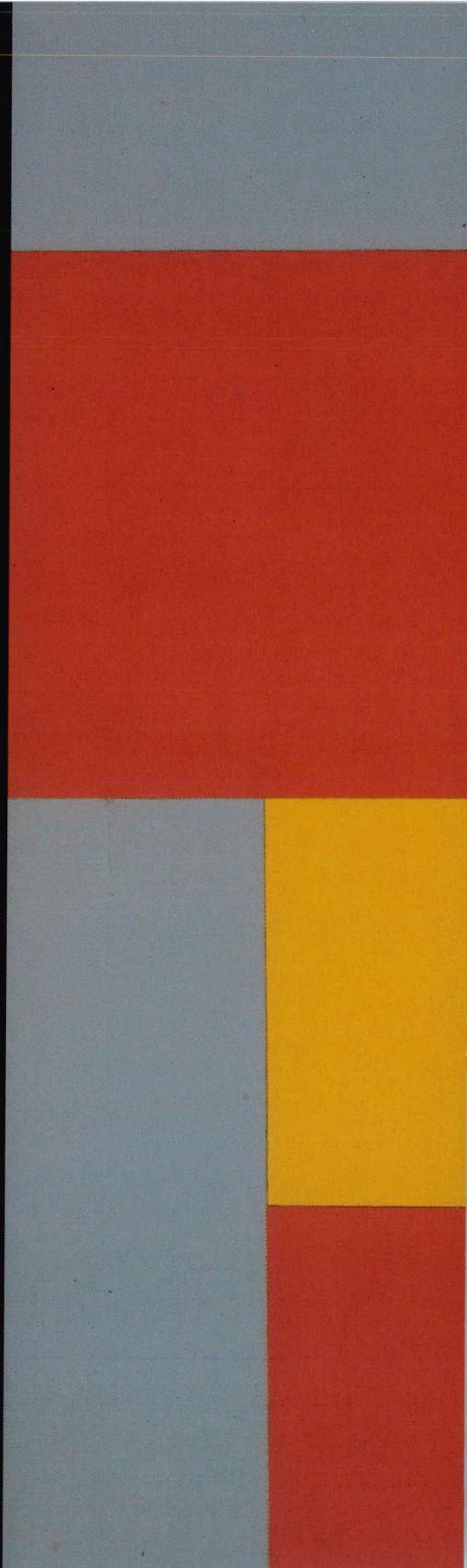
inv. no. 29217/009

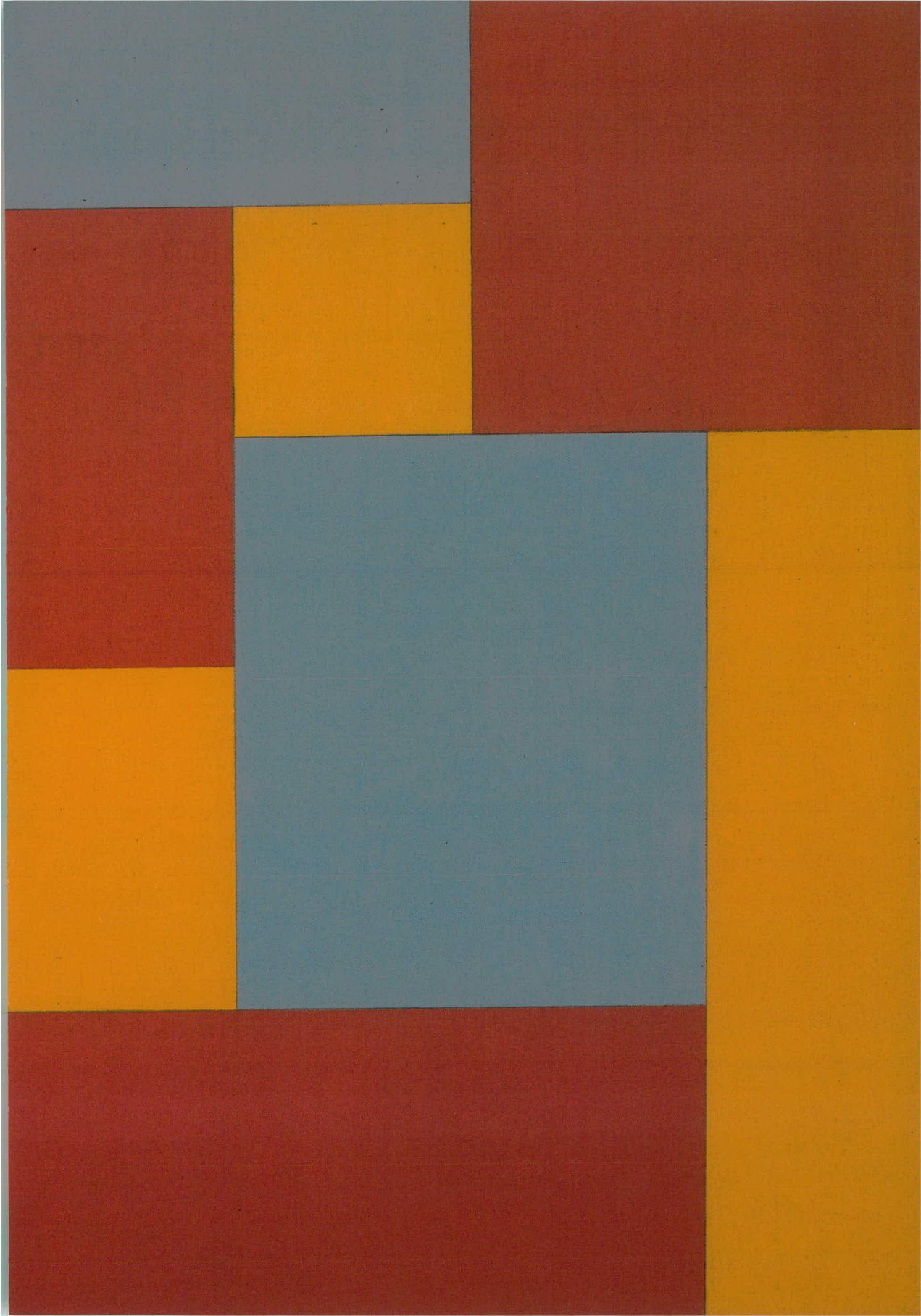


Untitled  
ca. 1964  
pencil on transparent paper  
21 x 14.5 cm  
inv. no. 29215

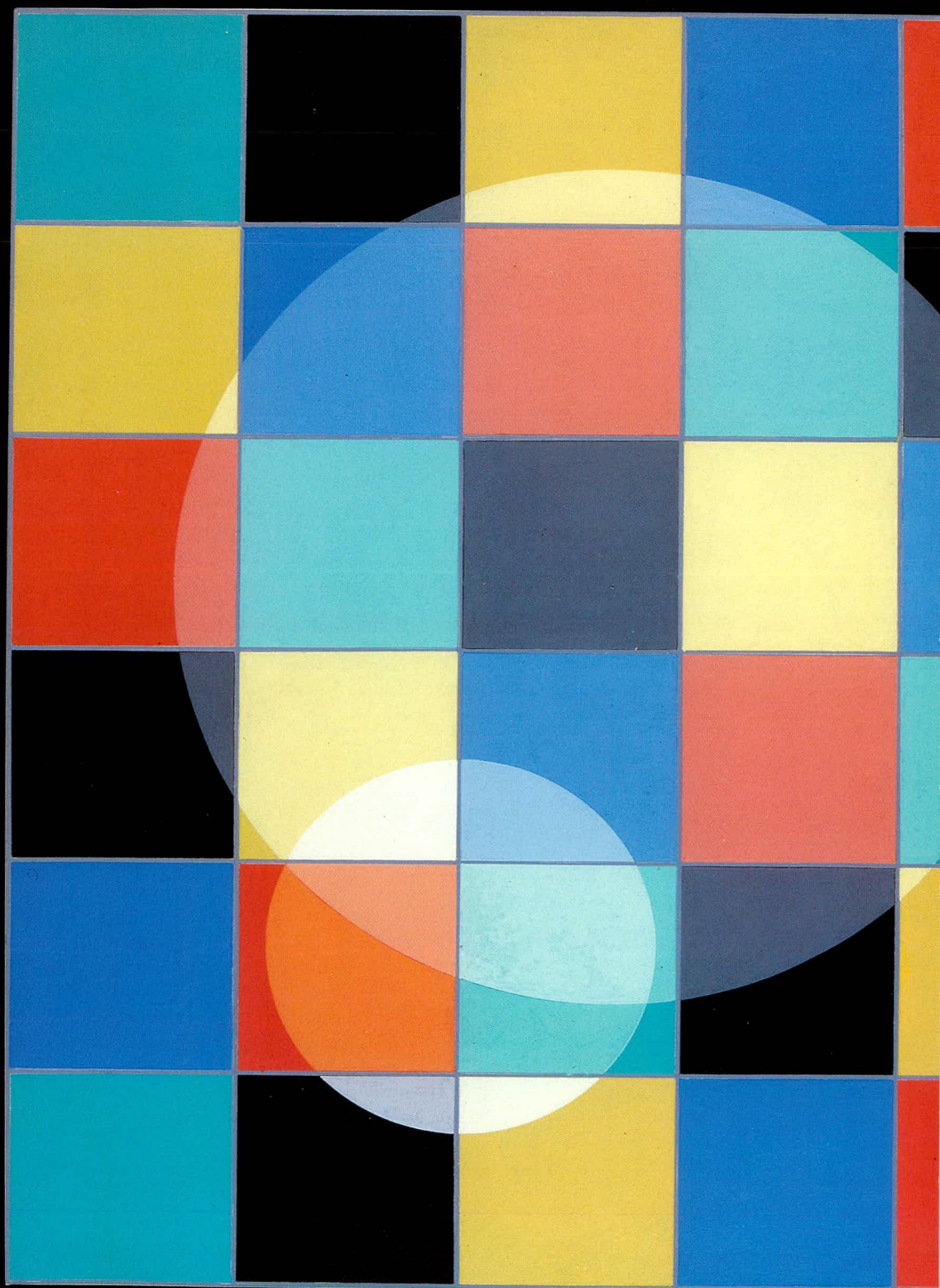
Untitled  
ca. 1964  
pencil on transparent paper  
21 x 14.5 cm  
This study has been partly traced from inv. no.  
29215.  
inv. no. 29216

Untitled  
design 1922; execution ca. 1960  
pencil and acrylic on canvas  
56 x 56 cm  
Inv. no. 29140





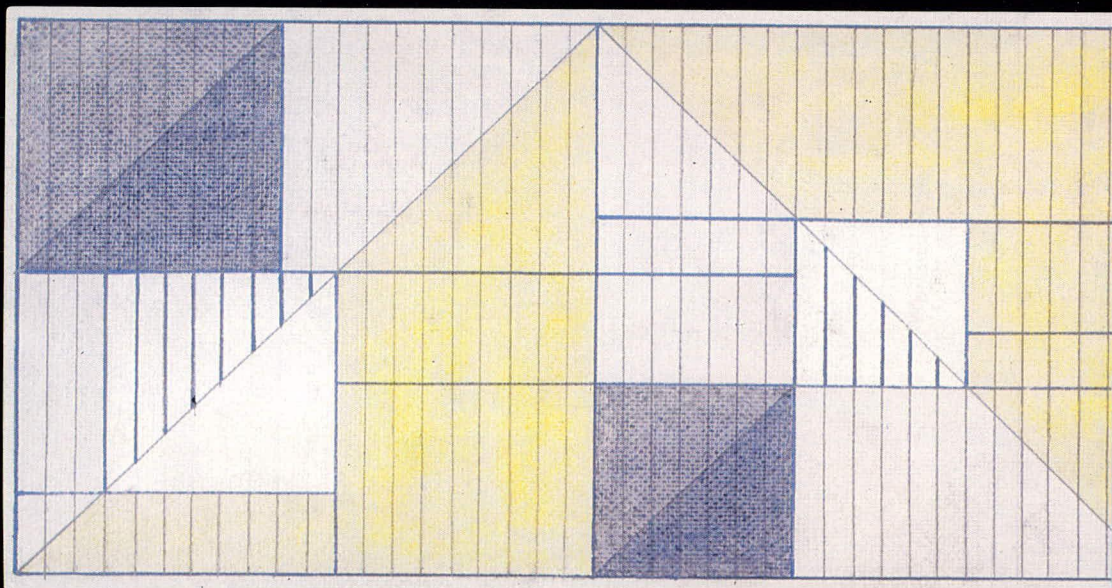


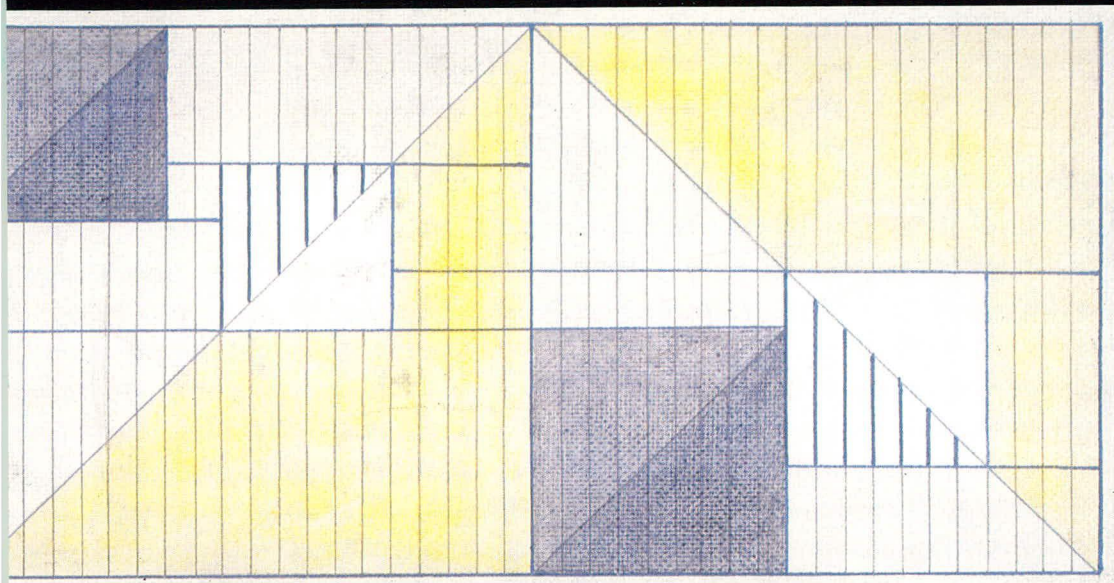




Untitled  
ca. 1960, based on Bauhaus studies of 1923  
acrylic on cardboard  
51 x 38 cm  
58.5 x 51 cm (with passe-partout)  
Inv. no. 29150







Untitled

1960 (?) – 27-12-1978, sequel to spatial studies  
1922/1923

pencil and gouache on hardboard

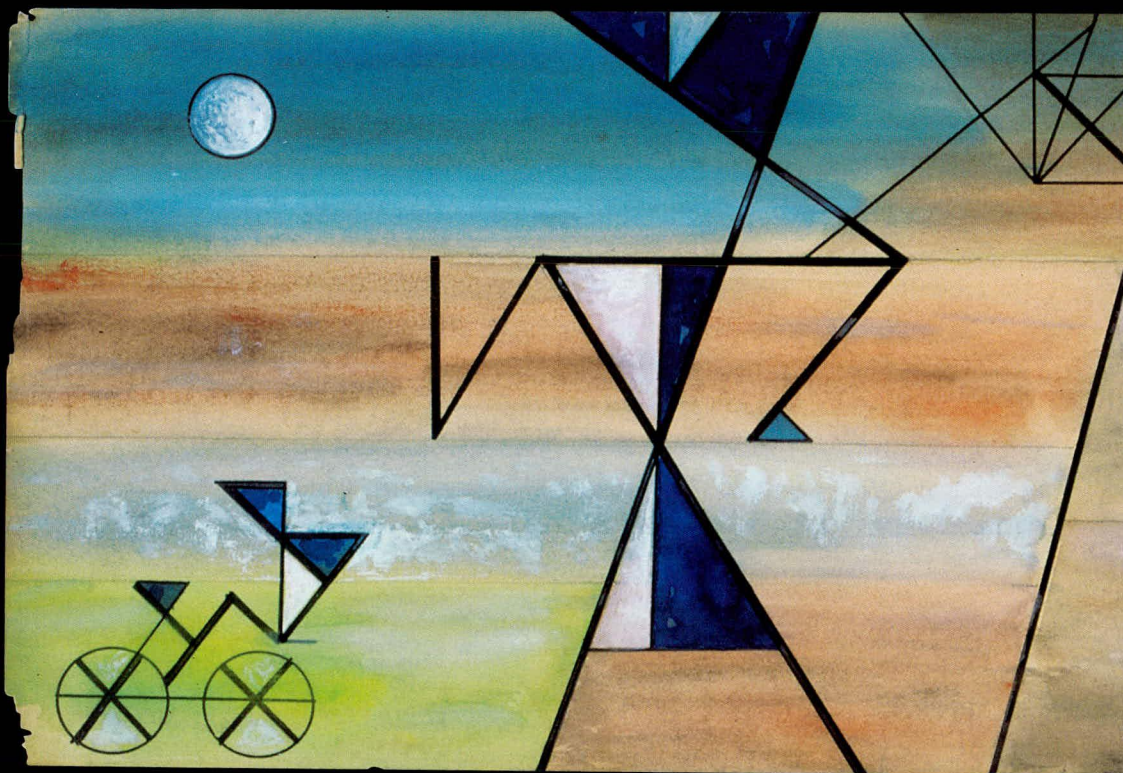
verso in ink: 196X-1978XII.27 // A. Weininger

14.5 x 56 cm

30 x 68 cm (with passe-partout)

Inv. no. 29149





Untitled

1963

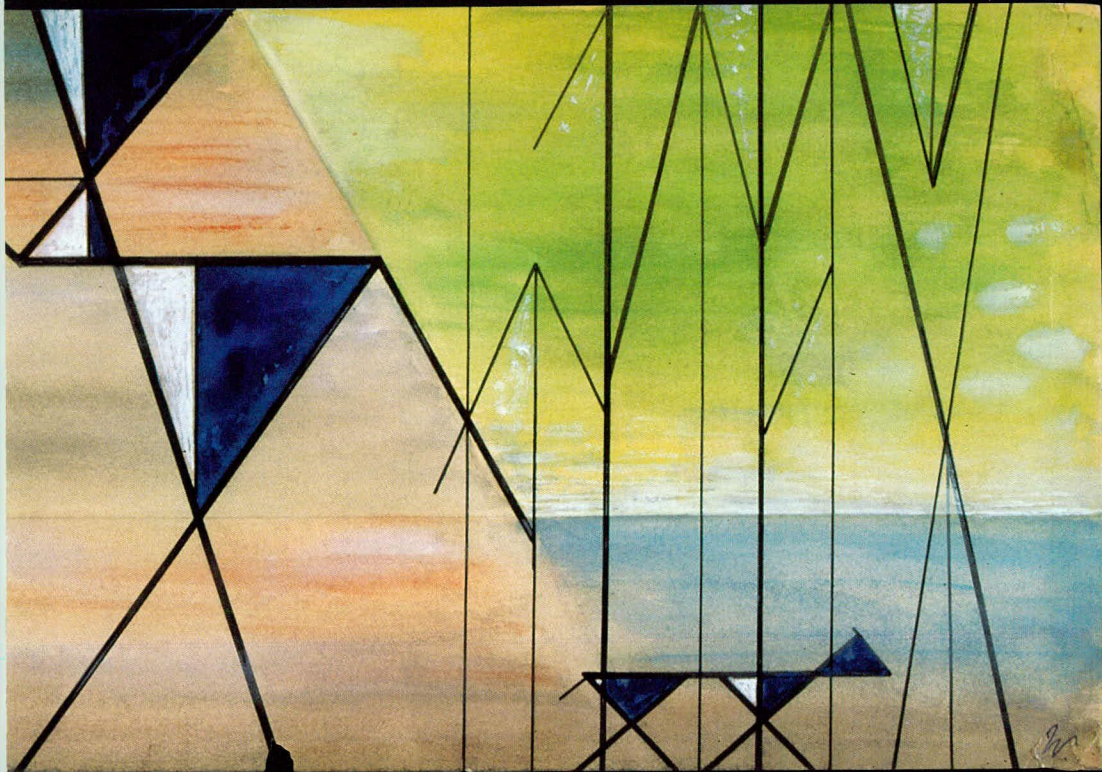
pencil, gouache with scratches on paper

recto lower right in ink: A.W. 1963

recto lower right in ink: A.Weininger // 1947 ? -  
1962 ?

40.5 x 30.5 cm

Inv. no. 29167



Untitled

1960 - 1970

pencil, ink, gouache, chalk on paper

recto lower right in ink: W.

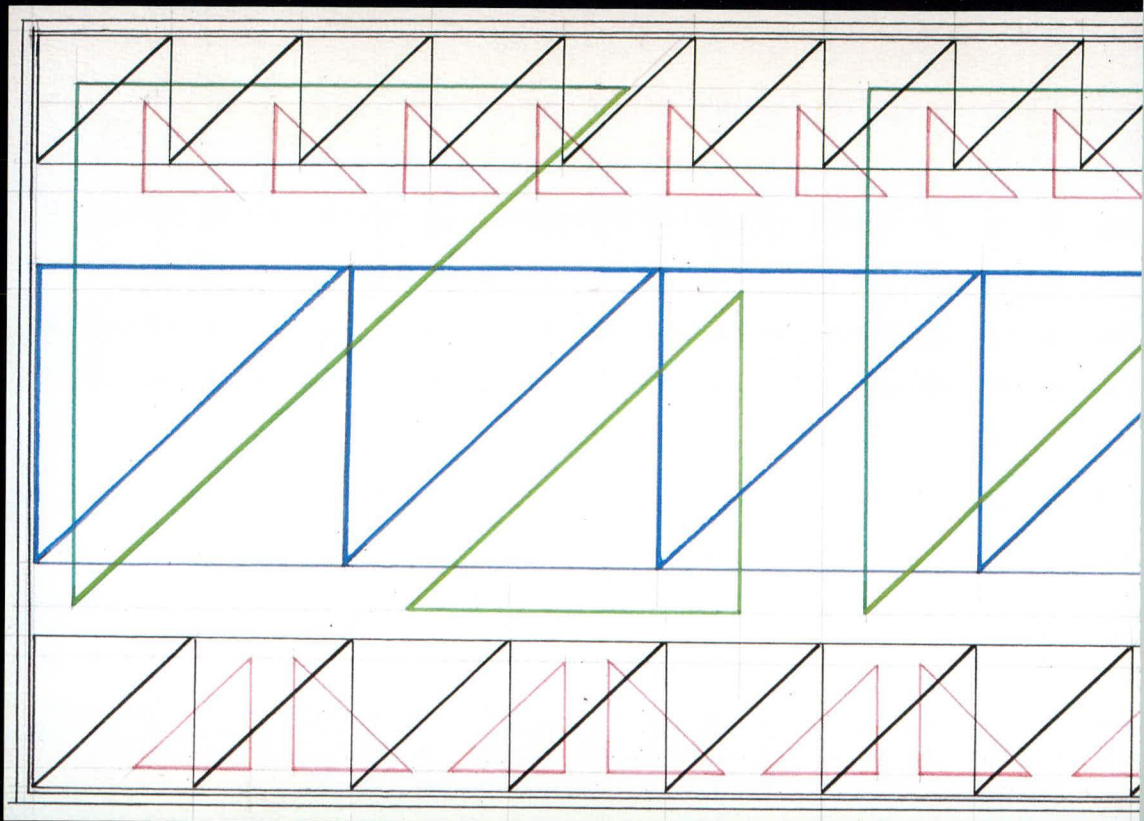
Verso in ink: AndorWeininger // 1960/1970

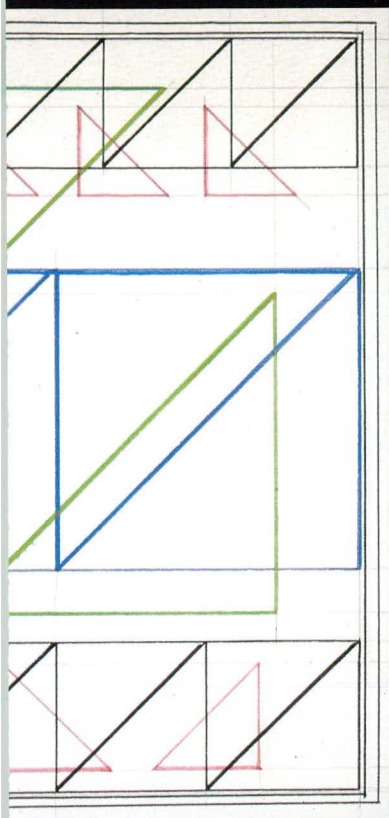
[forename and surname conjoined]

17.5 x 51 cm

inv. no. 29188

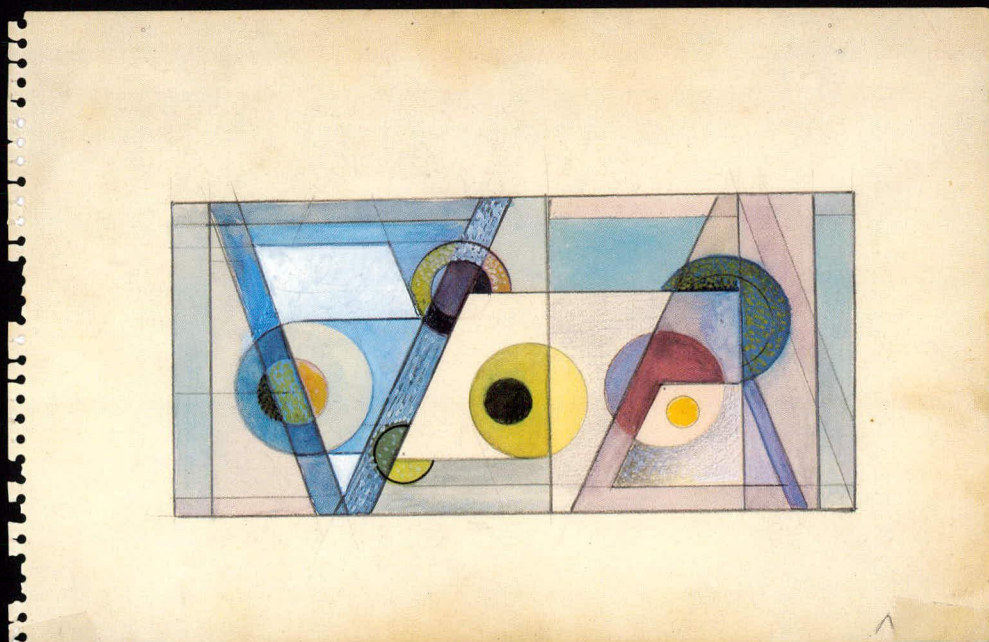




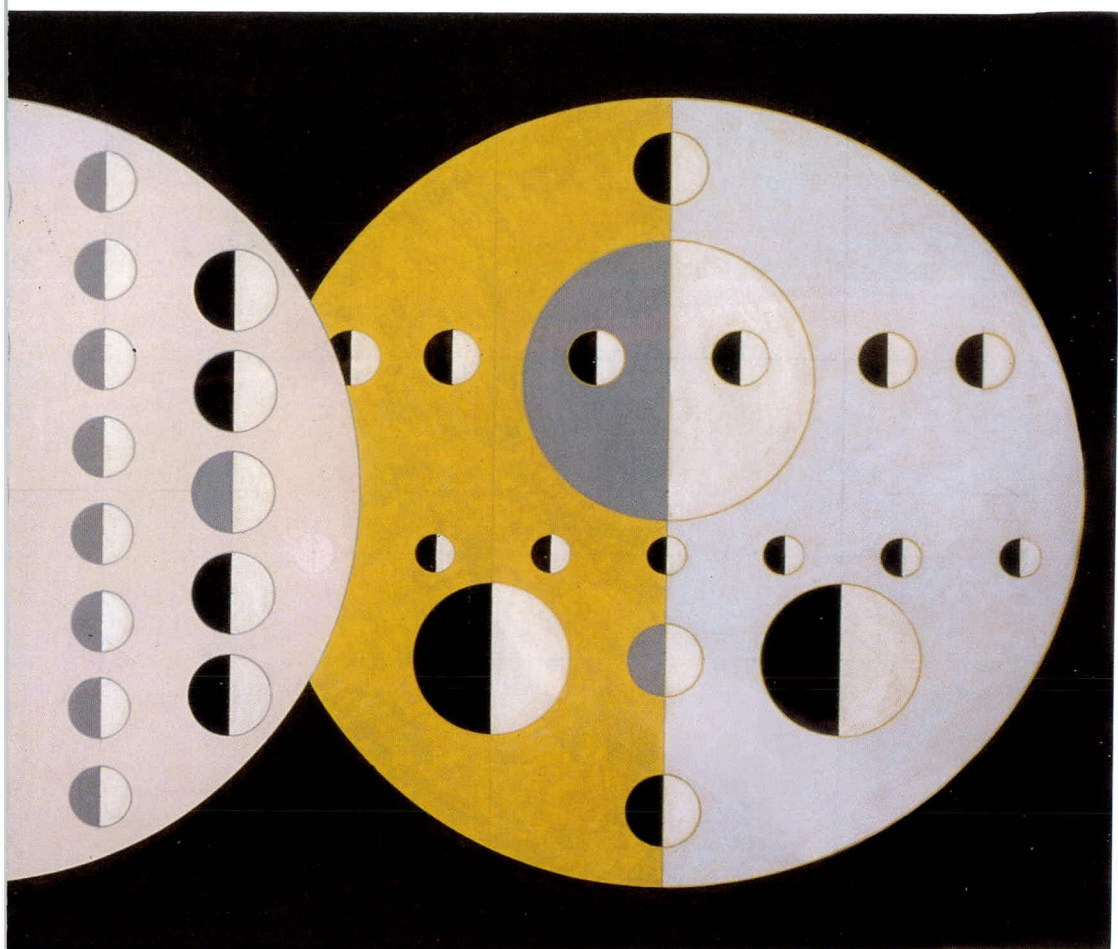


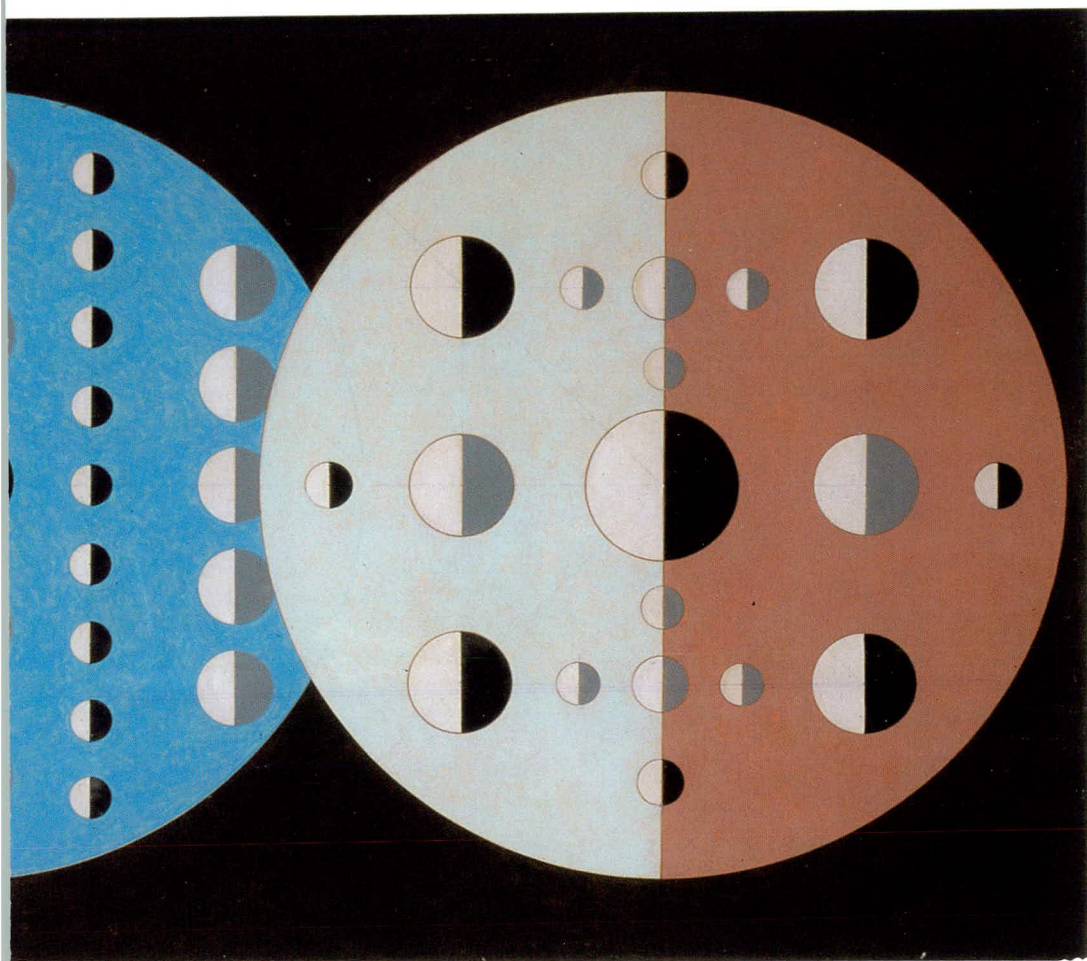
Untitled  
ca. 1970  
pencil, ink on paper  
recto lower right in ink: A.W.  
38 x 45.5 cm  
inv. no. 29190

Untitled  
ca. 1966  
pencil, coloured pencil, ink and gouache on  
paper  
16 x 24 cm  
inv. no. 29189









Untitled

1966

pencil and gouache on cardboard

recto lower right with gouache: W.66

verso on frame in ink: Andrew Weininger //

1966 // N.Y. I // A.W. II x [is transcription of  
verso artwork]

verso in ink stamp of the Kunstverein in

Düsseldorf, in ink: 150 Ohne Titel (Kat. nr. 146)

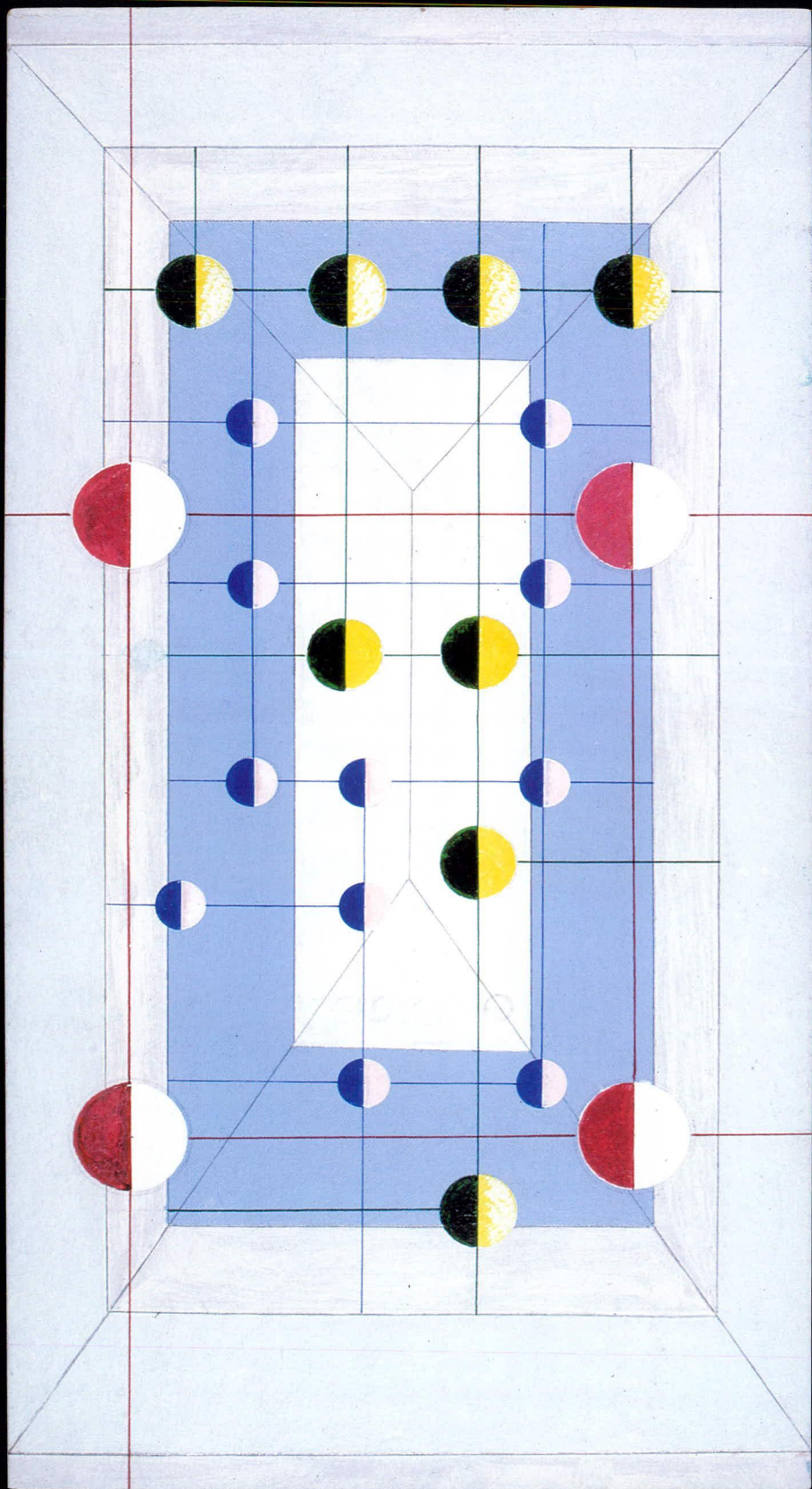
// [...] Sammlung Cornelia Weininger, New York

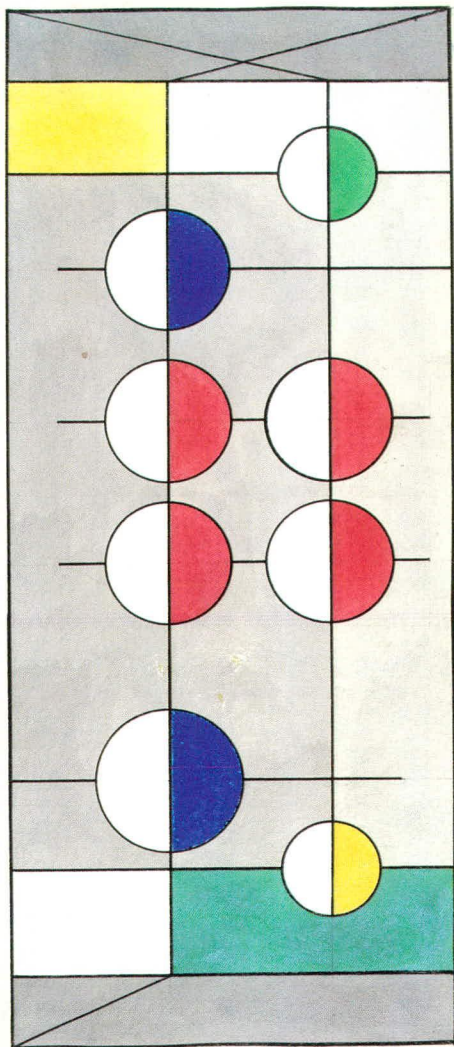
33 x 76 cm

55.5 x 100 cm (with frame)

Inv. no. 29147





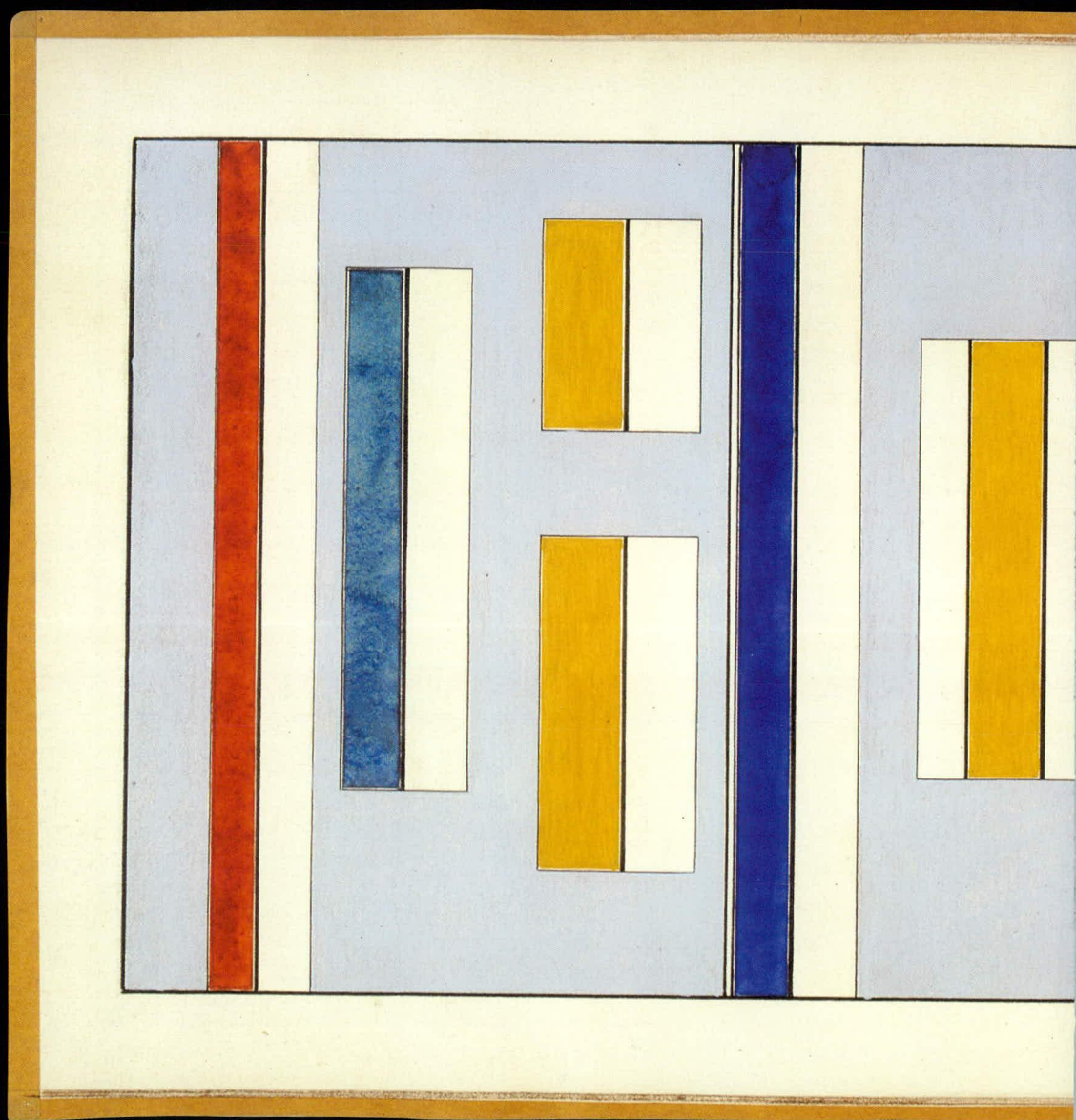


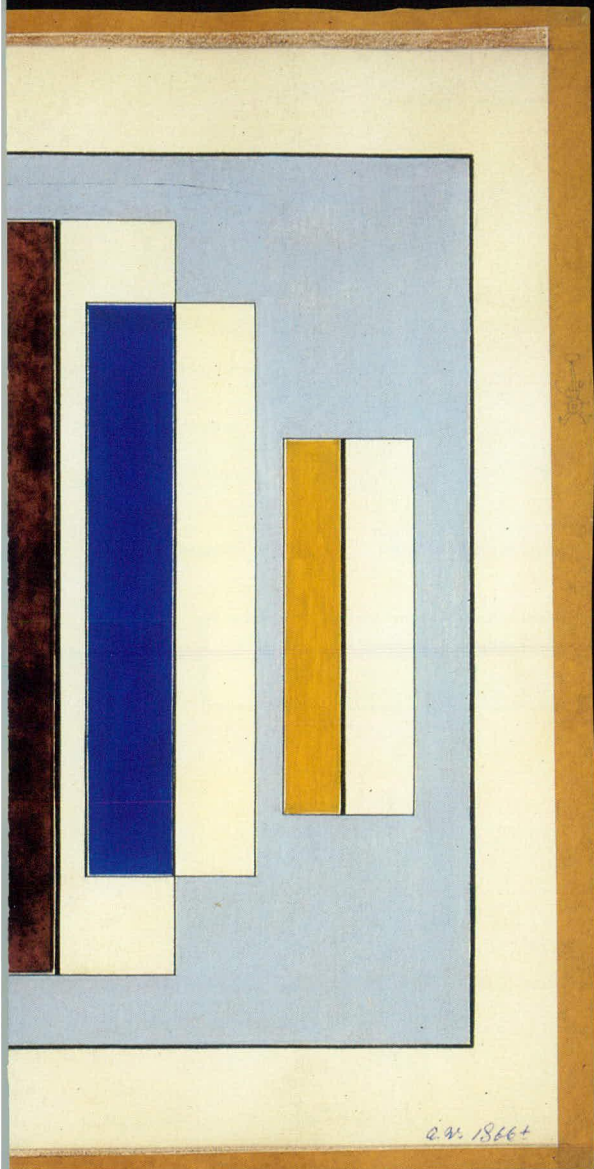
*A.W. 70-73*

Untitled  
ca. 1966, based on spatial studies from 1923  
pencil, gouache and ink on cardboard  
verso in pencil: oben  
42.5 x 22 cm  
70 x 50 cm (with passe-partout)  
Inv. no. 29146

Untitled  
1970 - 1973  
pencil, ink and gouache on paper  
recto lower right in ink: A.W.70-73  
49 x 26.5 cm  
On the rear are a couple of sketches.  
Inv. no. 29184







Untitled

Ca. 1966

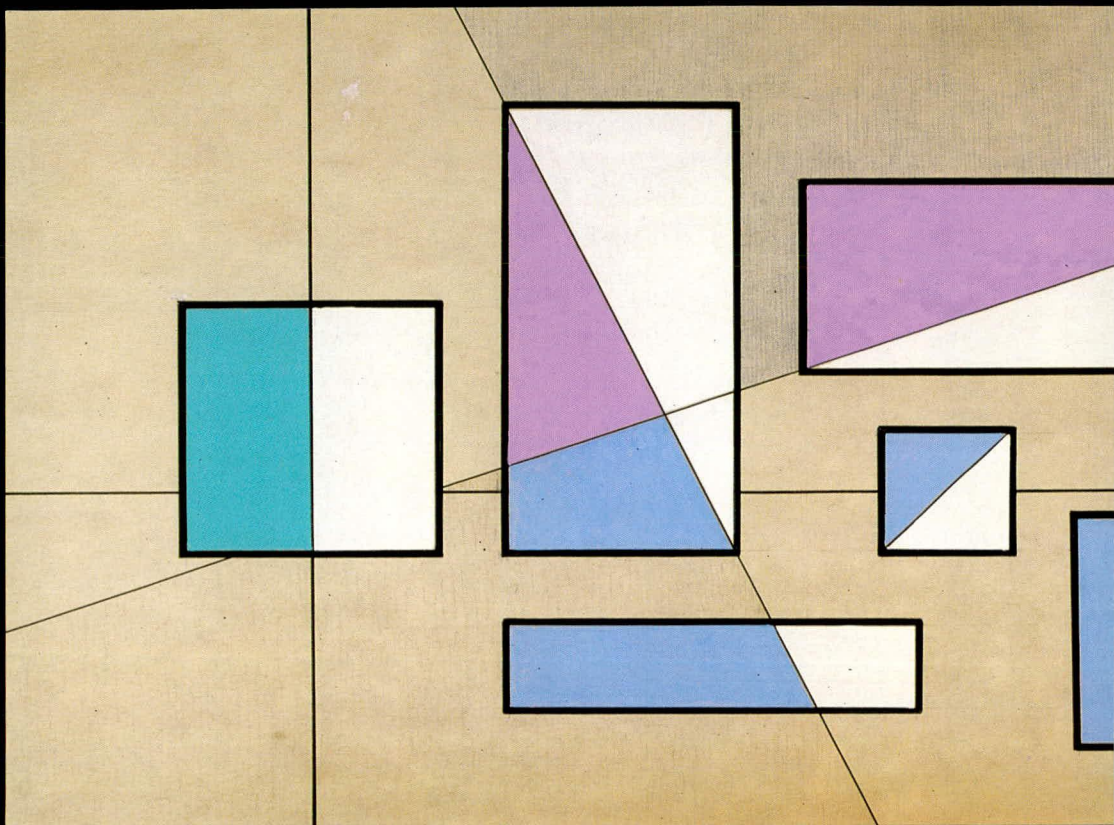
pencil, coloured pencil, ink and gouache on  
paper, the edges of which have been covered  
with brown sticking tape

recto lower right in ink: A.W. 1966 ±

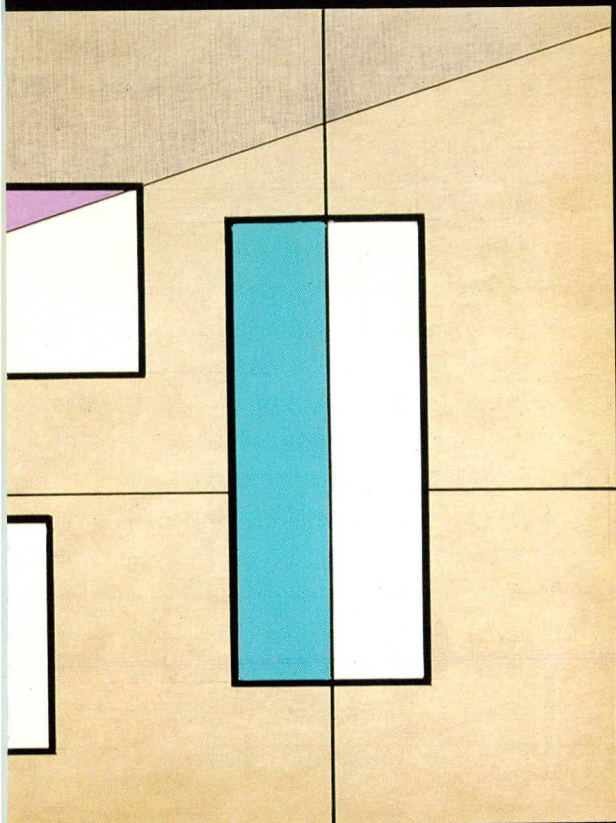
31 x 46 cm

inv. no. 29185



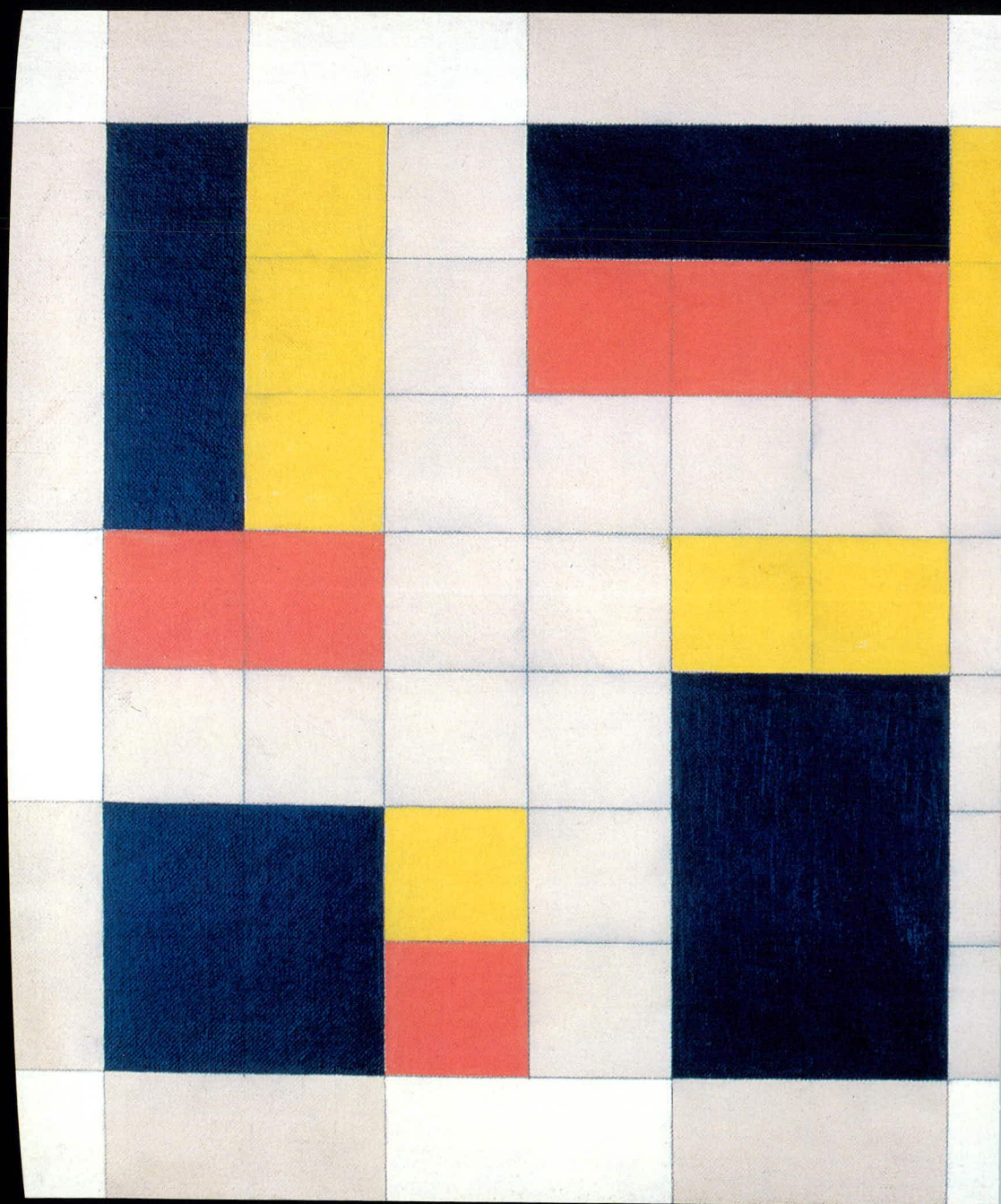


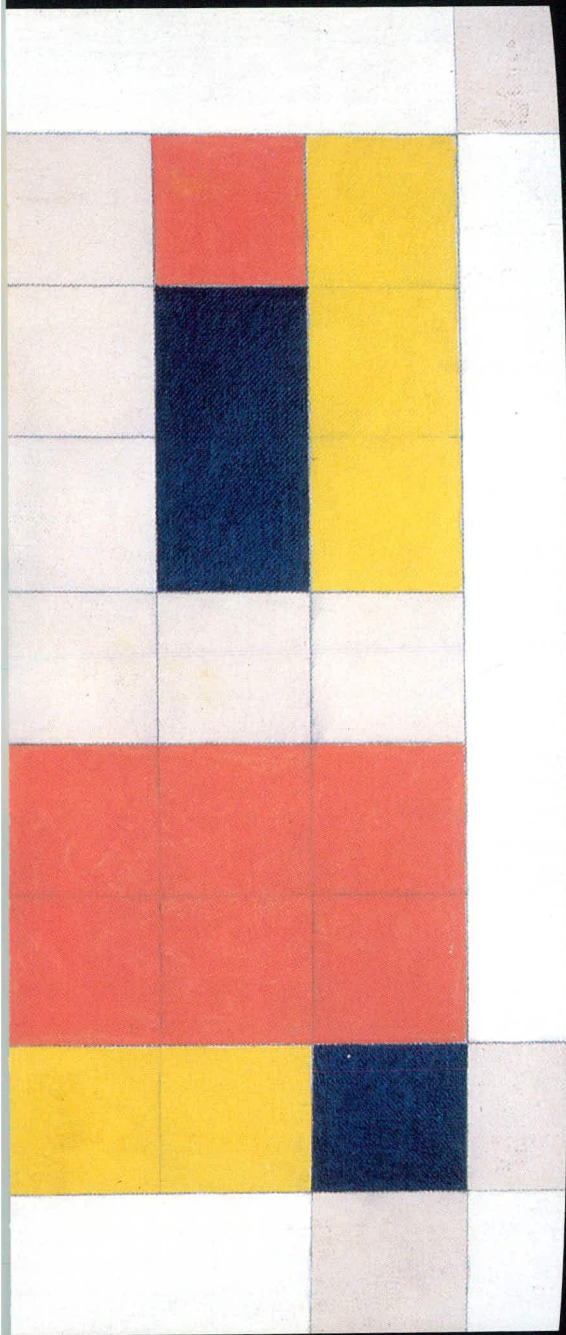
Untitled  
1970 (?)  
pencil, coloured pencil and gouache on card-  
board  
24 x 51 cm  
Inv. no. 29155



Untitled  
December 1976  
pencil, coloured pencil and ink on paper  
recto lower right in pencil: XII 76  
35.5 x 43 cm  
On the rear there is a pencilled grid.  
Inv. no. 29186







Untitled

1970-1971, based on De Stijl studies from 1922  
pencil and acrylic on canvas pasted on card-  
board

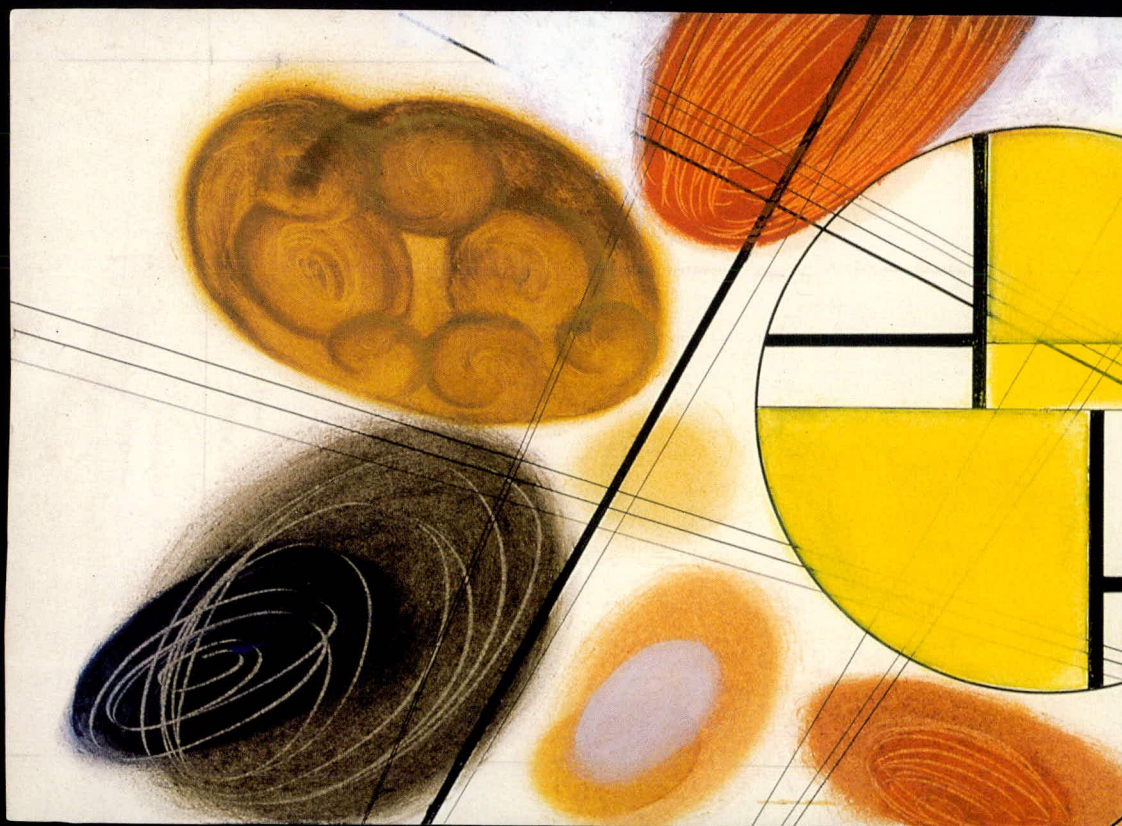
verso in ink: "Lichten"

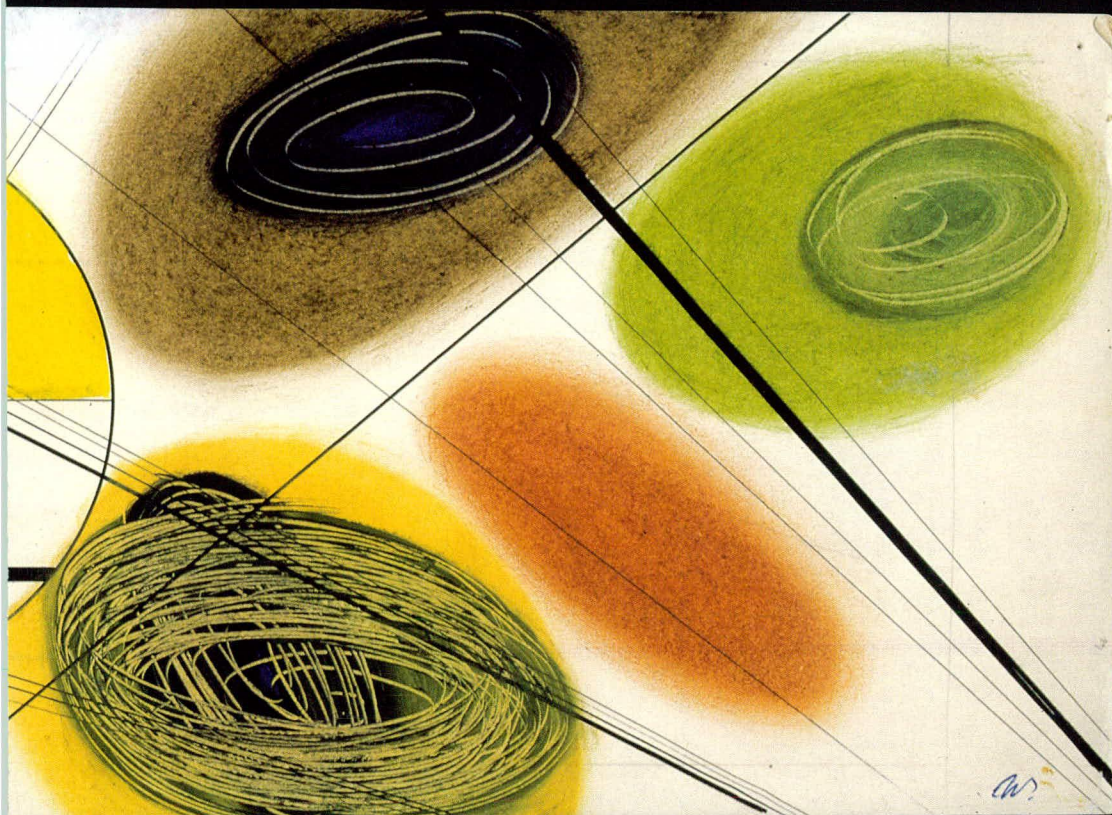
37 x 48 cm

46.5 x 57.5 cm (with frame)

Inv. no. 29148

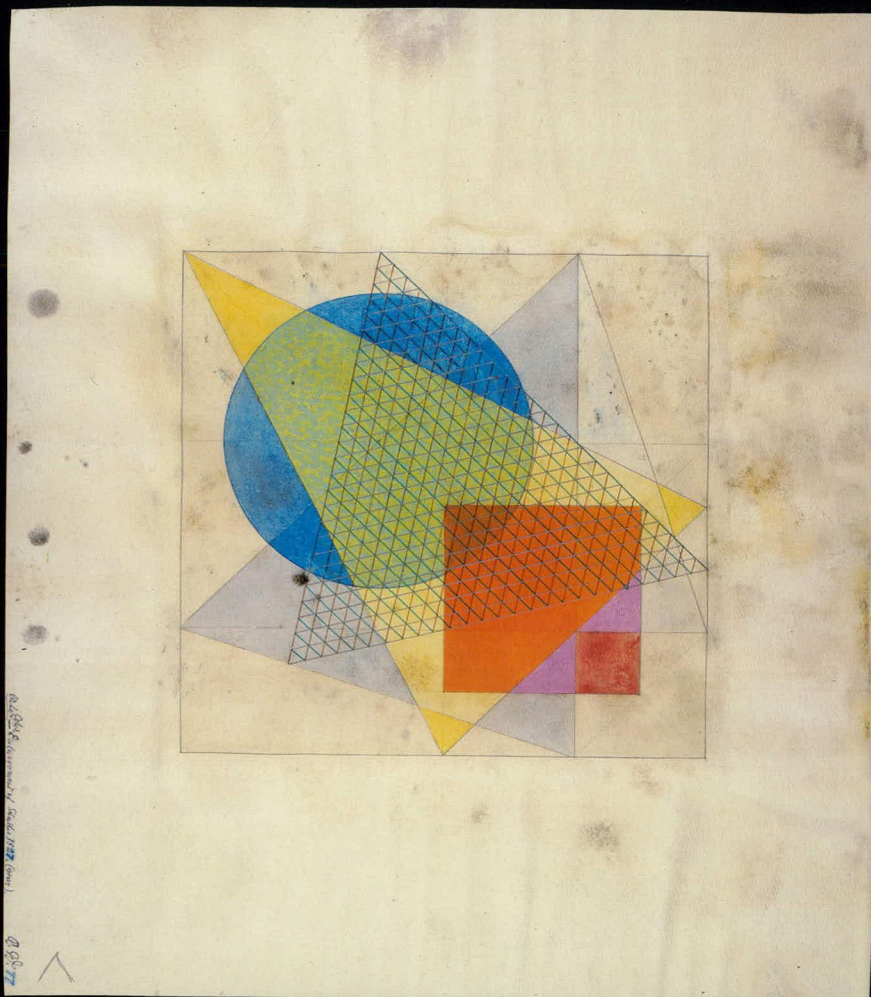






Untitled  
ca. 1975  
pencil, ink, gouache, pastel chalk and scratches  
on paper  
recto lower right in ink: W.  
13.5 x 37 cm  
inv. no. 29220





**Untitled**

1977, based on designs from 1922/1923

pencil, ink and gouache on paper

recto lower right in ink: A.W.77

recto lower right in ink: later Color Enlargement  
of studie 1927.(gray)[first two words underlined]

verso in pencil: enlargement 1927 - 77

37.5 x 45 cm

Inv. no. 29172

**Untitled**

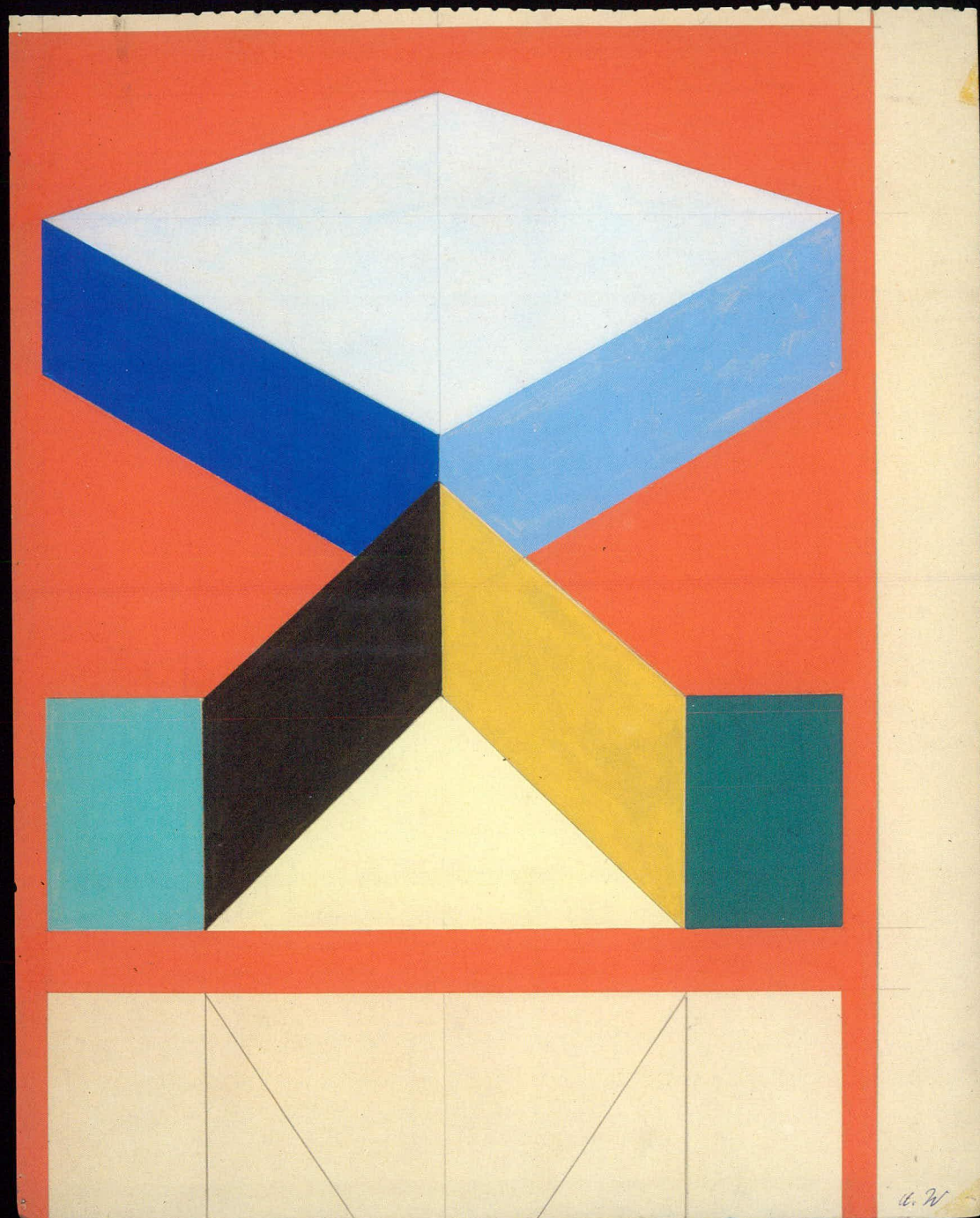
ca. 1980

pencil and gouache on paper

recto lower right in ink: A.W.

31 x 24.5 cm

inv. no. 29187





# Selected Biography

Andor Weininger 1899-1986 (Andreas, Andrew)

1899

Born in Hungary. Painter and Designer. Educated in Pécs and Budapest.

1921

Joined in October the newly formed Bauhaus in Weimar, Germany. Studied with Johannes Itten, then entered the mural class under direction of Kandinsky.

1922

Joined in March the informal circle which formed around Theo van Doesburg and was profoundly influenced by the Stijl movement. He exhibited with the Bauhaus as well as with the group of artists and architects that formed a De Stijl group in Weimar. He founded the Bauhaus Band which he directed from the piano, drawing from his very rich musical background. The band became an important part of Bauhaus life.

1923

He went to Hamburg, Germany, and stayed there 5 months working as stage designer, performer and musician. He created there several, short pieces (Antonio und Ninetta, Der Blaue Vogel)

During this time he developed his idea of a Mechanical Revue

Besides working for the Bauhaus exhibition he participated in the Bauhaus Woche at the Jenaer Stadttheater August 17, 1923.

1925

He entered the stage class under the direction of Oskar Schlemmer.

1927

He exhibited in the Magdeburger Theaterausstellung in March the Mechanical Revue of 1923 and the Spherical Theater (Kugel Theater) of 1926.

Met his later wife Eva Fernbach

Bauhaus 3, "Die Bühne", 10.Juli, reproduces the Spherical Theater

1928

He leaves the Bauhaus in April and settles in Berlin as an interior architect and industrial designer. He works for the wellknown developer A. Sommerfeld, patron of Walter Gropius, and other clients in Berlin and other cities.

1930-1931

The Mechanical Revue and the Spherical Theater are exhibited in The Problemtheater. Das Theaterwissenschaftliche Institut der Universität Köln, Prof. Carl Niessen, Köln, Essen, Zürich, Basel Gewerbemuseum 15. Februar 15. März 1931.

1938

Moved to Holland. After the war he illustrated several books for the writer Til Brugman, Amsterdam, (Tijl Nix, Arbeiderspers, Amsterdam, 1948; Wiben en de Katten, Wereldbibliotheek, Amsterdam Antwerpen, 1950), also made furniture design and illustrations for a music publisher.

1945

Joined the newly formed group Creatie and exhibited with them in Holland and other countries. The Stedelijk Museum bought one picture.

1951

Moved to Canada.

1955

One man show in the Gallery Karl May, Toronto.

1957

Andor Weininger published The "Fun Department" of the Bauhaus in Mosaic, Architectural Society, School of architecture, University of Toronto, Canada.

1959

Moved to New York. He wrote the article Bauhaus and Stijl at the request of director Sandberg, Stedelijk Museum, Amsterdam, The Form No. 6, 1959, International Revue, Kassel-Köln

1968

Included in 50 Jahre Bauhaus, Stuttgart, 5. Mai-28. Juli. Traveled to Amsterdam, Paris, Tokyo and other cities.

1971

Mechanical Revue of 1923 reconstructed. An Historic Construction by T.M. Stevens, Art Research Center, Kansas City, Mo. May 21.

1976

Included in Bauhaus Color, organized by Clark Poling. The High Museum of Art, Atlanta, Georgia; January 31-March 14; Museum of Fine Arts, Houston, Texas; Fine Arts Gallery San Diego, California.

1979

Included in Visionary Drawings of Architecture and Planning 20 th Century through the 1960s, George R. Collins, travelling exhibition, the Drawing Center, New York.

1983

Included in Kandinsky, Russian and Bauhaus years, the Guggenheim Museum, Clark V. Poling.

Participated in the exhibition in the University of Florida, Coral Gables.

Included in Die Ungarischen Konstruktivisten Galerie im Palais, Innsbruck, Austria.

Included in Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800. 22. Dezember 1983-3. Februar 1984, Orangerie des Schlosses Charlottenburg DAAD Galerie, Berlin, Kunsthaus Zurich and Düsseldorf.

1978-1984

He was instrumental in advising and helping Debra McCall in the reconstruction of the Bauhaus Dances of 1926 and providing lively reminiscences of the Bauhaus years for the 1982/1984 performances at the Kitchen, October 30- November 7, New York and at the Guggenheim Museum in January 1984, and in De Meervaart, Amsterdam, March 1984

1986

Dies in New York



# Selection of Publications

(in chronological order)

Bauhaus 3, Die Bühne, 10. Juli, Dessau, 1927

Die Magdeburger Theaterausstellung, Katalog, 1927

Carl Niessen, **Das Problemtheater**, Theaterwissenschaftliches Institut der Universität Köln, 1930-1931

Andor Weininger, **In der Schillerstrasse**, drawing. Die Neue Linie, Berlin, 1931

Andor Weininger illustrated two books: Til Brugman, **Tijl Nix**, Arbeiderspers, Amsterdam, 1948 and Til Brugman, **Wiben en de Katten**, Wereldbibliotheek, Amsterdam-Antwerpen, 1950.

Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius, **Bauhaus 1919-1928**, Boston, 1952.

Andor Weininger, **The Fun Department of the Bauhaus**, Mosaic, Architectural Society, school of architecture, University Toronto, Canada, 1957.

Andor Weininger, 'Bauhaus and Stijl', Form No.6, 1959, **International Revue**, Kassel-Köln, 1959. In English by Art Research Center, Kansas City, Mo., 1971.

Walter Gropius-A.S.Wensinger, **The Theater of the Bauhaus** Wesley University Press, Middletown, Connecticut, 1961.

W. Herzogenrath, **50 Jahre Bauhaus**, Katalog Stuttgart, 5.Mai-28.Juli, 1968.

T.M.Stevens, **An Historic Construction, Mechanical Revue 1923**, Art Research Center, Kansas City, 1971.

Clark V. Poling, **Bauhaus Color**, Atlanta, Georgia, 1975.

Roselee Goldberg, 'Oskar Schlemmer, Performance Art', **Artforum**, 1977

Roselee Goldberg, **Performance, Live Art 1909- to the Present** New York, 1979.

George R. Collins, **Visionary Drawings of Architecture and Planning 20 th Century through the 60s**, The Drawing Center, New York, 1979.

Anna Kisselgoff, the Bauhaus Dances, **New York Times**, October 29, 30, November 2, 1982.

Clark v. Poling, Kandinsky, **Russian and the Bauhaus Years**, the Guggenheim Museum, New York, 1983.

Valerie J. Fletcher, **Dreams and Nightmares, Utopian Visions in Modern Art**, the Hirshhorn Museum, Washington D.C., 1983.

Judith Perlman, 'Revisiting The Bauhaus', **The New York Times Magazine**, August 14, 1983.

Debra McCall, **Reconstruction Schlemmer's Bauhaus Dances, A Personal Narrative**, The Baltimore Museum of Art, 1986.

Katherine Jánosky Michaelsen, 'Die Bauhaus Bühnenentwürfe von Andor Weininger', **Wechselwirkungen, ungarische Avantgarde in der Weimar Republik**, Marburg, 1986, p. 427-431.

A film Bauhaus-Pécs was made in Hungary. An English version was shown in the program of the London Film Festival and received an award. Andor is speaking and playing the piano. Also shown December 6, 1986 at the National Gallery in Budapest.

Jiri Svestka, **Andor Weininger, Vom Bauhaus zur Konzeptuellen Kunst**, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1990. With Bibliography & list of exhibitions.

Stefan Kraus, Andor Weininger, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Köln 1999. With Bibliography & list of exhibitions.

Michael Siebenbrodt, Andor Weininger, Von Weimar nach New York, Kunst Sammlungen zu Weimar, Weimar, 2000. With extensive Bibliography, list of exhibitions.

Andor weininger en Nederland / and the Netherlands - 1938 - 1951, Utrecht 2002

# Participated in the following exhibitions:

1923

with the Stijl and the Bauhaus.

1927

Deutsche Theaterausstellung Magdeburg, Mechanische Revue, 1923 and Spherical Theater 1926.

1930-31

**Das Problemtheater**, Köln Kunstgewerbemuseum; Folkwangmuseum Essen; Zurich; Basel Gewerbemuseum 15. Februar-15. März, organized by Carl Niessen.

1938

Bauhaus 1919-1928, The Museum of Modern Art, New York, December 8 th. January 31 th 1939.

1948

Amsterdamse Schilders van Nu, Stedelijk Museum, Amsterdam

1949

Amsterdamse Schilders van Nu, Stedelijk Museum, Amsterdam

De Keerkring, Museum Fodor, Amsterdam

1950

Amsterdamse Schilders van Nu, Stedelijk Museum, Amsterdam

1951

Exhibition Artists Creatie, Museum Fodor, Amsterdam, idem Galerie 't Venster, Rotterdam.

1955

Karl May Gallery, Toronto, Canada. One man show.

1957

Bienal, Sao Paulo, Brazil.

1957

Bollag Galerie, Zurich. Second Generation Bauhaus.

1960

Bauhaus exhibition in Cambridge, Mass., the Carpenter Center.

1966

50 Jahre Bauhaus, Württembergischer Kunstverein, May 5 th- July 28, traveled to London, Amsterdam, Paris, Chicago, Toronto, Buenos Aires and Tokyo.

1968

50 Jahre Bauhaus, Stuttgart, by the Bauhaus Archiv in Darmstadt.

1971

Mechanical Revue and Spherical Theater exhibited in ARC, (Art Research Center) in Kansas City, Mo., The Mechanical Revue 1923 reconstructed, May 21.

1976

Bauhaus Color, The High Museum of Art, Atlanta, Georgia; January 31-March 14; Museum of Fine Arts, Houston, Texas; Fine Arts Gallery San Diego, California. Organized by Clark V. Poling.

Das Bauhaus 1919-1933, Galerie am Sachsenplatz, Leipzig.

1979,

Visionary Drawings of Architecture and Planning 20 th Century through the 60s, the drawing Center, New York.,

1982

Art of the Bauhaus, Helen Serger- La Boëtie, New York March 20- June 30.

1983

Dreams and Nightmares, Utopian Visions in Modern Art Hirshhorn Museum, Washington D.C.

Der Hang zum Gesamtkunstwerk, europäische Utopien seit 1800, 22. Dezember- 3. Februar 1984, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, DAAD Galerie, Berlin, Kunsthaus Zurich und Düsseldorf.

Klassiker der Avantgarde, die ungarischen Konstruktivisten, Galerie im Taxis Palais, Innsbruck, Austria.

Kandinsky, Russian and the Bauhaus Years, December 9- February 12, 1984. The Guggenheim Museum, New York, The High Museum of



Art, Atlanta, Georgia; Kunsthaus Zurich; Bauhaus Archiv Berlin. Exhibited in the Janus Pannonius Museum, Pécs, Ungarn and the National Galerie, Budapest.

1986

Raumkonzepte, Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen und Bildkunst 1910-1930. Städtische Galerie im Städtelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert  
Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main.

1986-1987

Wechselwirkungen, Ungarische Avantgards in der Weimarer Republik. Dr. H. Gassner. Also performance of the Mechanical Revue 1923.

1990

retrospective exhibition: Andor Weininger, Vom Bauhaus zur Konzeptuellen Kunst, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf. Continued to Bauhaus-Archiv, Berlin, Ulmer Museum, Ulm, Kunstsammlungen zu Weimar, Gemeentelijk Van Reekummuseum, Apeldoorn, and the Neuberger Museum, Purchase New York, the Neuberger Museum, State University of New York, Purchase [with English translation of catalogue]

1999

One-man exhibition: Andor Weininger, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Köln October 22 nd, 1999-March 1 th, 2000.

Andor Weininger zum 100 Geburtstag, Ulmer Museum

Weininger in Wahn-Arbeiten fürs Bauhaus, Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität zu Köln, Schloss Wahn

2000

Andor Weininger Works in the Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge

2002

One-man exhibition: Andor Weininger, a gift from his estate, Centraal Museum, Utrecht, October 4 Th. 2002 – February 6. Th 2003.

# Colofon

Andor Weininger en Nederland  
1938-1951

auteur  
Sjarel Ex  
Jonneke Fritz-Jobse

catalogus  
Natalie Kamphuijs

vertaling  
Niall Martin, Amsterdam  
Gosse van der Leij, Amsterdam

ontwerp  
Thonik, Amsterdam

druk  
Grafisch Bedrijf Tuijtel, Hardinxveld-Giessen-  
dam

uitgever  
Centraal Museum, postbus 2106, 3500 GC  
Utrecht, tel. 31 30 2362362, fax 31 30  
2332006 info@centraalmuseum.nl  
www.centraalmuseum.nl

ISBN 90 73285 917

© 2002 Centraal Museum and the auteurs

Van werken van beeldend kunstenaars, aange-  
sloten bij een CISAC-organisatie, zijn de publi-  
catierechten geregeld met stichting Beeldrecht  
te Amstelveen.

© 2002, c/o Beeldrecht, Amstelveen

All rights reserved. Nothing in this publication  
can be copied, stored in an automated data-  
base, or published in any matter or form, be it  
electronic, mechanical, by photocopying,  
recordings of in any other way, without prior  
written permission from the publisher.  
Niets uit deze uitgave mag worden verveelvou-  
digd en/of openbaar gemaakt door middel  
van druk, fotokopie, microfilm of welke wijze  
dan ook, zonder voorgaande schriftelijke toe-  
stemming van de uitgever.

# Colophon

Andor Weininger and the Netherlands  
1938-1951

author  
Sjarel Ex  
Jonneke Fritz-Jobse

catalogue  
Natalie Kamphuijs

translation  
Niall Martin, Amsterdam  
Gosse van der Leij, Amsterdam

design  
Thonik, Amsterdam

printer  
Grafisch Bedrijf Tuijtel, Hardinxveld-Giessen-  
dam

publisher  
Centraal Museum, postbus 2106, 3500 GC  
Utrecht, tel. 31 30 2362362, fax 31 30  
2332006 info@centraalmuseum.nl  
www.centraalmuseum.nl

ISBN 90 73285 917

© 2002 Centraal Museum and the authors

© 2002, c/o Beeldrecht, Amstelveen

All rights reserved. Nothing in this publication  
can be copied, stored in an automated data-  
base, or published in any matter or form, be it  
electronic, mechanical, by photocopying,  
recordings of in any other way, without prior  
written permission from the publisher.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvou-  
digd en/of openbaar gemaakt door middel  
van druk, fotokopie, microfilm of welke wijze  
dan ook, zonder voorgaande schriftelijke toe-  
stemming van de uitgever.





