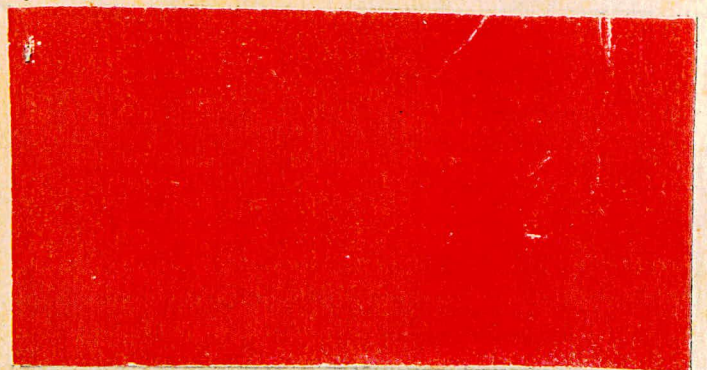


Lajos d'Ébneth en de
avant-garde, 1923-1933

Lajos d'Ébneth and the
avant-garde, 1923-1933



Sjarel Ex

Lajos d'Ébneth and the avant-garde, 1923-1933
Lajos d'Ébneth en de avant-garde, 1923-1933

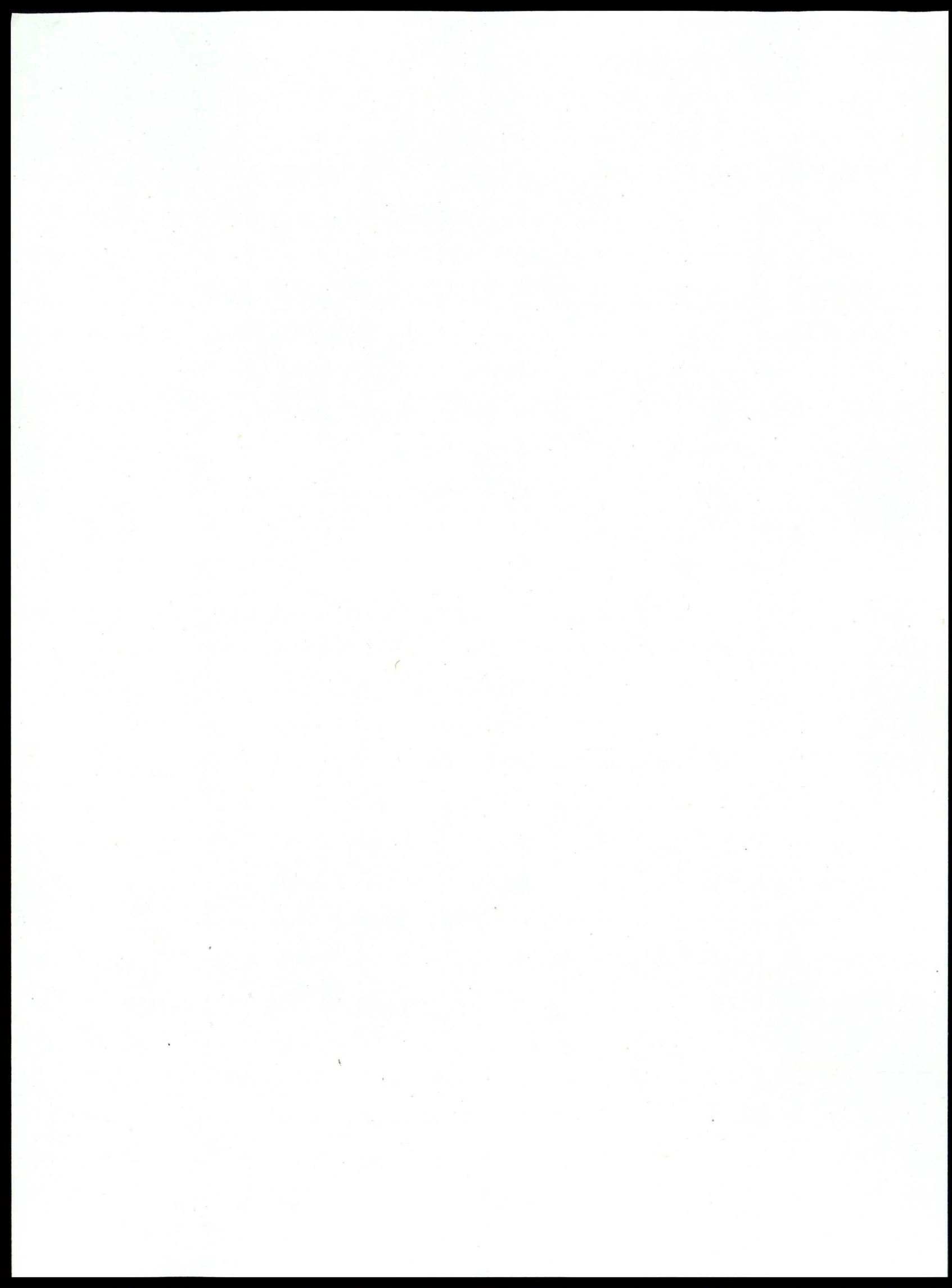
The rediscovery presumed lost contribution to modern art
De herontdekking van een verloren gewaande bijdrage aan de moderne kunst

Sjarel
Ex

C C
C C
centraal
museum

den interessirtesten Leuten hier. Wir sind hier in Holland meistens mit
parisischen Maler namens Ebneeth zusammen. Kennen Sie ihn? Ich male in sei-
ner Bilder, bis jetzt schon 6 Stück, alle ziemlich gut. Ein Bild haben
zusammen gemalt. Er ist sehr begabt, und ich bedaure, dass ich ihn erst
kennen gelernt habe. Aber er ist noch sehr jung, 24 Jahre alt. Er hat einige
Bilder dabei, und ich möchte Sie fragen, ob es noch früh genug wäre,
sich an der Ausstellung beteiligte. Ich glaube, er wird später einmal ei-
nen Namen in der Kunst haben. Es ist herrlich hier. Wir malen, disputieren
in der See und haben richtig Sommerfrische. So, das wäre ungefähr alles.
Liebe Sie sehr herzlich. Ihr

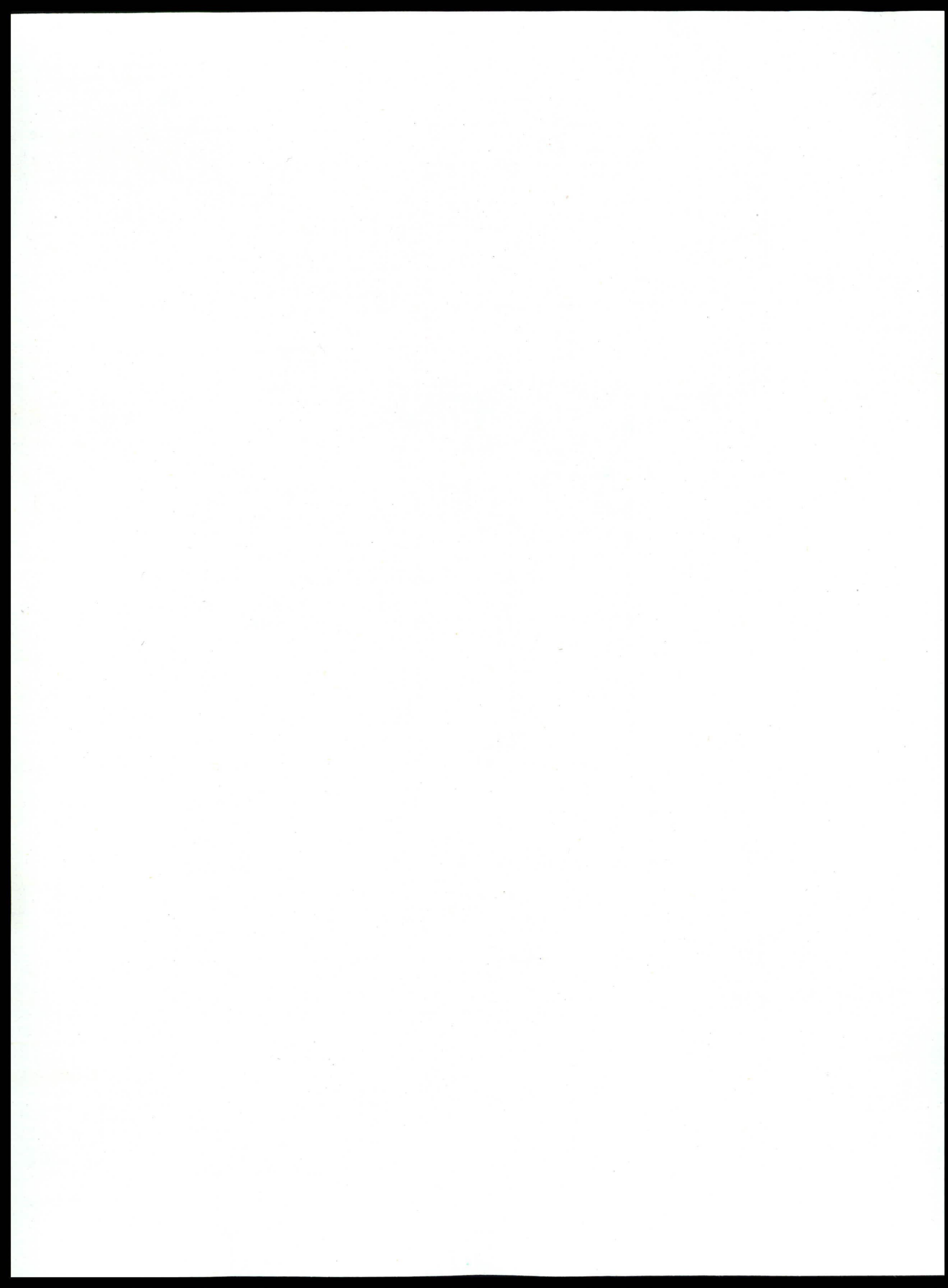
Wm. J. J. J.



erken. In 1923 exposeerde hij als medelid der Gross Deutsche Vernichtung Bildender Künstler met de expressionistische schilderstukken „Juryfreie“ (tentoonstelling) te Berlijn, terwijl hij aan het eind datzelfde jaar naar Holland kwam om zich in den Haag te vestigen. En in Holland, waar groot mannen als Vilmos Huszar, Piet Mondriaan en van der Leek met hun strenge lijnen en strakke vormen in primaire kleuren reeds jaren eerder den meest abstracten, verestelijkten vorm der moderne kunst hadden gebracht, begon Ebneeth zich snel te ontwikkelen. Ongetwijfeld valt in den jongst verleden van dezen schilder een zekere invloed van het latere werk van Sluyters te constateren, terwijl de strenge kleuren en stralenden vormen-combinaties van den geproceerd modernen kunstenaar Huszar aan de deze zoo'n schoon en rhythmisch beschaafd geheel weet bereiken, en waarvan het atelier Bessenbrugge en de beide door hem gebrachte gevels ter weersziden van het Kurhaus te Scheveningen een goed voorbeeld verschaften, een weerlegbaar een diepen indruk hebben gemaakt. In een zoo snelle ontwikkeling echter, als hij von Ebneeth het geval is, schuilt voorzeker een gevaar, daar het voortijlende tempo leiden kan tot een zekere uiterlijkheid. In slechte jaren tracht hij zich te uiten in den gansch abstracten



9 789073 285903



Lajos d'Ébneth en de avant-garde, 1923-1933

voor Lisz

Lajos d'Ébneth en de avant-garde, 1923-1933

*De herontdekking van een verloren gewaande bijdrage aan
de moderne kunst*



Lajos d'Ébneth and the avant-garde, 1923-1933

The rediscovery of a presumed lost contribution to modern art

Sjarel Ex

auteur/author:

Sjarel Ex

met dank aan/thanks to:

Carel Blotkamp, Ines Campos, Meta Knol en Cecile Ogink

vertaling/translation:

Niall Martin

eindredactie/editor:

Dorine Duyster en Sjarel Ex

fotografie/photography:

Willem Coret, Den Haag (pp. 7, 8)

Markus Hawlik, Berlijn (pp. 47, 97, 102, 103, 107 links/left, 117, 119)

Michael Herling, Hannover (pp. 67, 71, 73)

Michael Herling/Aline Gwose, Hannover (p. 77)

Michael Herling/Uwe Vogt, Hannover (p. 79)

Ko Karman, Amsterdam (p. 111 onder/bottom)

Hermann E. Kiessling, Berlijn (pp. 57 boven/top, 114)

Alexander Moes, Amsterdam (p. 31)

Lucia Moholy, New York (p. 13)

Ernst Moritz, Den Haag (pp. 89, 91, 111 boven/top, 153)

Gert Jan van Rooij, Amsterdam (pp. 63, 87, 95, 99, 100, 101, 104, 105 links/left,

106, 107 rechts/right, 108, 113, 115, 119 onder/bottom, 131, 133, 151)

Schwitters Archiv, Bonn (p. 69)

Photo Umbo, Hannover (p. 75)

Joachim Wilken, Sarstedt (p. 77)

ontwerp/design:

van Rosmalen & Schenk, Amsterdam

druk/printer:

Grafisch Bedrijf Tuijtel, Hardinxveld-Giessendam

omslag/cover:

Lajos d'Ébner, *Collage*, 1926, collectie Centraal Museum/Lajos d'Ébner, ca 1934. Foto nalatenschap kunstenaar.

publisher/uitgever:

Centraal Museum, postbus 2106, 3500 GC Utrecht, tel. +31 (0)30 2362362, fax +31 (0)30 2332006

info@centraalmuseum.nl www.centraalmuseum.nl

ISBN 90 73285 909

© 2002 Centraal Museum and the author

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

inhoud

6	Inleiding
10	Wie was Lajos d'Ébneth ?
16	Midden jaren twintig
26	Experimenten met theater
34	Met Schwitters aan zee
44	1926, constructies, collages, reliëfs
62	De wisselwerking met Schwitters
88	Collages
110	Overige composities 1926-1933
118	Andere activiteiten 1926-1927
124	Experimenten met reclame
140	Slot
146	Epiloog
154	Dankwoord
155	Lijst tentoonstellingen
158	Biografie
159	Namenregister

Contents

6	Introduction
10	Who was Lajos d'Ébneth?
16	The mid-1920s
26	Experiments with theatre
34	With Schwitters at the seaside
44	1926, constructions, collages, reliefs
62	The interaction with Schwitters
86	Collages
110	Other compositions, 1926- 1933
118	Other activities 1926/27
124	Experiments with advertising
140	Conclusion
146	Epilogue
156	Acknowledgements
157	List of exhibitions
158	Biography
159	Register of names

Lajos d'Ébneth, ca. 1925

Collectie nalatenschap Hannah Höch, Berlinische Galerie, Berlin; foto Willem Coret, Den Haag.

Inleiding

Als 16-jarige soldaat overleefde Lajos d'Ébneth een wereldoorlog en vervolgens een communistische opstand. Hij besloot om kunstenaar te worden. Na een korte opleiding ging hij op reis om elders af te studeren en nieuwe ervaringen op te doen. Na wat omzwervingen belandde hij in 1923 op 21-jarige leeftijd in Berlijn. Met zijn neus in de boter, want de wereldstad gonsde. Berlijn was een artistieke smeltkroes van het expressionisme, het dadaïsme en de modernistische beweging van De Stijl vanuit het westen en van het Russisch suprematisme vanuit het oosten. In Berlijn kon je grote kunstenaars als Kandinsky, Lissitzky en Hausmann op straat tegenkomen en er liepen meer artistiek interessante landgenoten van hem rond dan in heel zijn vaderland Hongarije bij elkaar. Hij stortte zich vol overgave in het discours. De economische crisis dreef hem bij toeval naar Den Haag. Daar belandde hij in het hart van de Nederlandse moderne beweging en na een spoedcursus Nederlandse moderne kunst kon hij gelijk op met bekendheden als Vilmos Huszár en Piet Zwart. Bij hen kwam Kurt Schwitters over de vloer.

Bij toeval liep hij Schwitters tegen het lijf en nodigde hem uit te komen logeren in het huis dat hij had gehuurd in Kijkduin. Schwitters trok onmiddellijk bij hem in, bleef geruime tijd, liet vrienden overkomen en raakte op hem gesteld, deed moeite voor hem en verdiepte zich in zijn werk. Hij was enthousiast. 'Nog wat jong, maar zeker ons soort mensen' schreef Schwitters' vrouw Helma geruststellend aan vrienden.¹ En zo zat

1 Brief van Helma Schwitters aan Hannah Höch, 4 juli 1926, geciteerd in Jörn Merkert en

Eva Züchner, *Hannah Höch, eine Lebenscollage*, Bd. II, 1921-1945, 2 Abt., Berlin 1995, p. 261.

Introduction

As a 16 year-old soldier Lajos d'Ébneth survived a World War and subsequently a Communist uprising. He resolved to become an artist. After a brief period in academia he went travelling in search of new experiences and to finish his studies elsewhere. After a period of wandering he ended up in Berlin in 1923 at the age of 21. He was in the right place at the right time, for the international metropolis was buzzing. Berlin was an artistic melting pot where the expressionist, Dadaist, and modernist De Stijl movements emanating from the West met Russian supremacism from the East. In Berlin you could encounter great artists such as Kandinsky, Lissitzky and Hausmann on the street, and on the same streets there were more artistically interesting compatriots to be found than in the whole of Hungary. D'Ébneth immersed himself in the discourse. The economic crisis led him, by accident, to The Hague. There he found himself at the centre of the Dutch modern movement and after a crash course in Dutch modern art he was a match for well known figures such as Vilmos Huszár and Piet Zwart, to whom Kurt Schwitters paid regular visits. D'Ébneth happened to bump into Kurt Schwitters and invited him to stay at the house he had rented in Kijkduin. Schwitters immediately accepted, stayed for some time, invited friends round, grew fond of his host and went out of his way to help him. After examining his work he was enthusiastic. 'Still a bit young, but definitely one of us,' wrote Schwitters' wife Helma reassuringly to friends.¹ And so all at once

1 Letter from Helma Schwitters to Hannah Höch, July 4, 1926, quoted in Jörn Merkert and

Eva Züchner, *Hannah Höch, eine Lebenscollage*, Bd II, 1921-1945, 2 Abt, Berlin, 1995, p. 261

Lajos d'Ébneth, ca. 1925

Estate of Hannah Höch collection, Berlinische Galerie, Berlin; photo Willem Coret, The Hague.

DRY HNEE
LEH DOWA



het huis aan het strand ineens vol genietende avant-gardisten wier naam en faam hij daarvoor alleen maar van horen zeggen kende. Schwitters genoot mee, deelde zijn inzichten met hem en bovendien ook zijn eigen atelier. En zo zat hij een paar jaar na zijn eindexamen ineens in de vriendenclub van de Andy Warhol van de jaren twintig. Maar het was halverwege 1926, het interbellum raakte al aardig bewolkt, de grote stromingen waren bekend, de echte ontdekkingen gedaan en de kaarten geschud. Of zoals ze aan het Bauhaus zeiden, Mondriaan is god, Van Doesburg zijn profeet. En dus was Malevich een estheet en Lissitzky zijn boodschapper, Gropius Bauhaus-directeur en toeval of niet, zijn medewerker en jouw vriend Moholy-Nagy is de man die alles weet. En wie ben jij? Ben je een rafelrandje aan de zoom van de avant-garde?

Hij koos voor de flow, voor de kleuren van de kameleon, voor het spreken van de taal van zijn tijd. Kijken wat er overal gebeurde. Erbij horen en een kans afwachten om zich vervolgens te onderscheiden. Hij was van nature innovatief en beschikte over de kennis om bestaande ideeën te verbeteren, of zeg maar, hij kon door het uitnutten daarvan op een hoger plan komen. Hij leerde snel, kon accelereren en remmen tegelijkertijd en ging als een ontdekkingsreiziger steeds weer nieuwe kusten tegemoet. Om zijn zoektocht tot een goed einde te brengen moest hij breken en bouwen. Hij had wat verborgen talenten, hij was uitvinder, ontwerper en schilder tegelijk.

Er zaten afbreukrisico's aan dit bestaan. Hij emigreerde in vijfentwintig jaar drie keer, trouwde twee keer en ging wel eens failliet. Soms was, zeker in zijn begintijd in Nederland, hoon en spot zijn deel. Eclectisch en anticyclisch zijn is het tegendeel van wat de moderne

d'Ébneth's rented house on the beach was full of appreciative members of the avant-garde previously known to him only by repute. Schwitters joined in the fun, and shared his insights – and furthermore a studio – with d'Ébneth. So it was that, within just a couple of years of finishing his final exams, d'Ébneth found himself part of the circle of intimates of the Andy Warhol of the 1920s. But it was already mid-1926 and the interbellum was well underway, the great movements were already known, the real discoveries made and the cards dealt. Or, as they said in the Bauhaus: Mondriaan is God, Van Doesburg his prophet. And by extension, Malevich was a genius and Lissitzky his messenger. And Gropius was the director of the Bauhaus, and coincidence or not, his colleague was your friend, Moholy-Nagy, the man who knows everything. And who are you? Are you just a frayed thread on the fringe of the avant-garde?

He chose to go with the flow, to assume the colours of the chameleon, to speak the language of his time. Observing everything around him. Part of the scene, waiting for an opportunity to stand out. Naturally innovative he had the knowledge to improve on existing ideas, or to put it another way, by putting ideas into practice he lifted them to a higher plane. He was a quick learner, could accelerate and brake at the same time, and explored continually in search of new art. In order to bring his search to a successful conclusion he had continually to dissolve and rebuild. He had some hidden talents; he was an inventor, designer and painter all at once.

The risk of discontinuity was inherent in such an existence. In twenty-five years he emigrated three times, married twice and was bankrupted at least once. At times – and certainly when he first came to the

Nell Salzwedel, ca. 1925
Collectie nalatenschap Hannah Höch, Berlinische Galerie,
Berlijn; foto Willem Coret, Den Haag.



Nell Salzwedel, ca. 1925
Estate of Hannah Höch collection, Berlinische Galerie,
Berlin; photo Willem Coret, The Hague.

Kurt Schwitters, ca. 1926

Foto reproductie Kurt Schwitters Archief in het Sprengel Museum Hannover; © VG Bild-Kunst, Bonn.

kunstkritiek waardeert. Zijn werk weerspiegelde wat hij waarnam om zich heen, ademde de geest van de tijd. Het plaatste hem ergens tussen Huszár, Moholy-Nagy en Schwitters. Van de eerste leerde hij over de werking van kleuren in de ruimte, kleurgevoel en De Stijl. Van de tweede het constructivisme en over de positie van kunst in de moderne maatschappij. En van de derde over mentaliteit, talent en een bijzondere speelsheid. Vervolgens voegde hij er iets aan toe. Een bepaalde intuïtie, een vorm van muzikaliteit. Zo leverde hij in de tweede helft van de jaren twintig een bescheiden maar bijzondere bijdrage aan de internationale avant-gardebeweging.

Wie was Lajos d'Ébneth ?

Lajos d'Ébneth werd in 1902 geboren in Hongarije. Hij was van adel, vocht als jonge officier in 1918 in het Hongaarse leger en kwam in 1919 opnieuw onder de wapenen tijdens de communistische opstand. Dit overleefde hij ternauwernood. Daarna bezocht hij in Boedapest de kunstacademie en volgde een paar jaar de ingenieursopleiding aan de Technische Hogeschool. In de loop van 1922 vertrok d'Ébneth naar München, waar hij afstudeerde bij de symbolist Franz von Stuck. Na zijn debuuttentoonstelling met eindexamenwerk in het Glaspalast verbleef hij in Dresden om een collectie met moderne en hedendaagse meesters te bestuderen. Om welke collectie het ging staat nergens vermeld. Waarschijnlijk was het de verzameling die Ida Bienert sinds 1911 in Dresden gevormd had met werken van onder anderen Cézanne, Van Gogh, Picasso, Kandinsky en ook van actuele kunstenaars als Lissitzky, Moholy-Nagy en Schwitters. D'Ébneth was er zo van onder de indruk dat hij besloot een nieuw begin te maken. Hij

Netherlands – he encountered scorn and derision. His eclecticism and anti-cyclicism ran contrary to the values espoused by modern art criticism. His work reflected what he observed happening around him and breathed the spirit of the time. It positioned him somewhere between Huszár, Moholy-Nagy and Schwitters. From the first of these three he learned about the working of colour in space and the feeling of colour and De Stijl, from the second he learned about constructivism and the place of art in modern society, and from the third, attitude, talent and a distinctive playfulness. To this he added something of his own: a certain intuition a form of musicality. As such he made a modest but distinctive contribution to the international avant-garde in the latter half of the 1920s.

Who was Lajos d'Ébneth?

Lajos d'Ébneth was born in Hungary in 1902. Of noble birth, he fought in the Hungarian army as a young officer in 1918 and saw action again during the Communist uprising of 1919, narrowly escaping with his life. Thereafter he attended the Art School in Budapest followed by a couple of years studying engineering at the Technical High School. During the course of 1922 d'Ébneth left for Munich where he finished his studies under the symbolist Franz von Stuck. After his debut exhibition featuring his final year work in the Glaspalast he stayed for a time in Dresden in order to study a collection of modern and contemporary masters. Which collection that was, has not been recorded. Most probably it was the collection begun by Ida Bienert in Dresden in 1911 with works by among others Cezanne, Van Gogh, Picasso, Kandinsky and

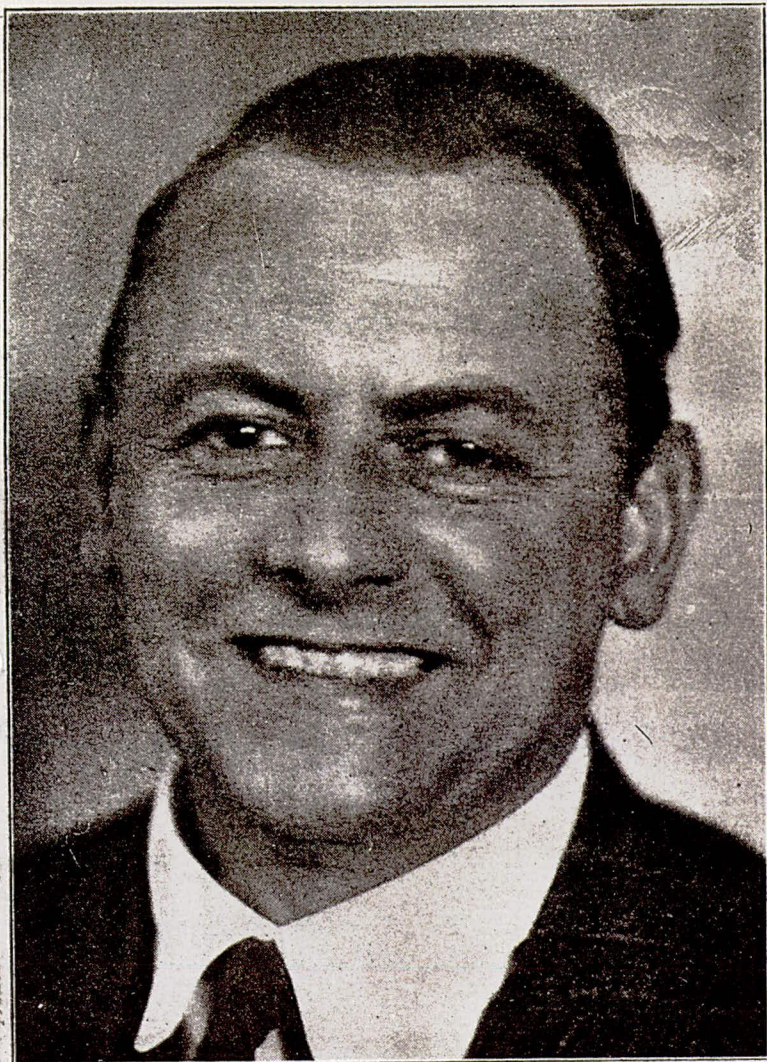
Kurt Schwitters, ca 1926

Photo reproduction Kurt Schwitters Archief in the Sprengel Museum Hanover; © VG Bild-Kunst, Bonn.

MERZ

ABEND

Groteske, Satire, Lyrik, Epik, dadá, Umlautdichtungen.
Jeden Abend neues Programm.



KURT SCHWITTERS

Dr. Ad. Behne schreibt im Cicerone: „Zwischen dem entzückend Heiteren und verwirrend Ernsten schweben Schwitters' Dichtungen in einer ganz seltsam packenden Sphäre zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit.“

Sehr geehrte gnädige Frau und sehr geehrter Herr!
Gestatten Sie mir, Sie zu meinem nächsten Merzabend am

Mittwoch, den 2. Februar 1927, bei Herrn Dr. Ackermann in der Ferdinand-Wallbrecht-Straße 15, Hannover, höflichst einzuladen. Mein humorvolles Lachen sei Ihnen ein Zeichen dafür, daß wir uns gut zusammen unterhalten werden. Nach dem Vortrage Tee und Tanz. Zur Deckung meiner Unkosten bitte ich um 1,50 Mk. Bringen Sie auch bitte Ihre wertten Freunde und Bekannten mit, und sagen Sie es nachher allen, wie nett es gewesen ist. Sie werden mir durch Ihr Kommen eine außerordentlich große Freude bereiten.

Mit vorzüglichster Hochachtung Ihr ergebener Kurt Schwitters.

preis

vernietigde zijn impressionistische en symbolistische schilderijen en vestigde zich in april 1923 in Berlijn, dat toen een brandpunt was van artistieke ontwikkelingen en een magische aantrekkingskracht uitoefende op kunstenaars uit heel Europa. De stad had roem geoogst als het hoofdkwartier van de dada-beweging. Het was bovendien de pleisterplaats van Hongaarse en Russische constructivisten, van wie er vanaf 1921 werk werd getoond.

Uit het paspoort van Lajos d'Ébneth blijkt dat hij zijn verblijfsvisum twee keer voor drie maanden verlengde. Het moet voor de toen twintigjarige kunstenaar een belangrijke tijd geweest zijn. Hij was waarschijnlijk met name benieuwd naar Der Sturm. Deze galerie onder directie van Herwarth Walden, uitgever van een veelgelezen tijdschrift, vormde een centrum voor de expressionistische en constructivistische kunstenaars, van wie een paar ook in de collectie Bienert waren vertegenwoordigd. D'Ébneth ontmoette mogelijk toen zijn landgenoot László Moholy-Nagy, die een 'intieme' vriend werd.² Moholy-Nagy exposeerde wel eens in Der Sturm, was vertegenwoordiger in Berlijn van *MA*, een avant-gardetijdschrift en de Hongaarse bondgenoot van *De Stijl*. Door zijn grote vriendenkring was Moholy-Nagy een soort verbindingsofficier voor Hongaarse kunstenaars in het buitenland; bovendien was hij bevriend met Nederlandse modernisten en leden van de Stijlbeweging als J.J.P. Oud, Theo van Doesburg en Vilmos Huszár.

2 L. d'Ébneth in een interview met Gerhard Hock, Lima, ca. 1980. Hock was directeur van het Goethe Instituut in Lima, dat in 1972 een reizend overzicht van

hem organiseerde. Het interview werd gepubliceerd in de *Lima Koerier* van november 1980. Een afschrift ervan bevindt zich in de nalatenschap van de kunstenaar.

living masters such as Lissitzky, Moholy-Nagy and Schwitters. D'Ébneth was so impressed that he decided to make a fresh start. He destroyed his impressionist and symbolist works and in April 1923 established himself in Berlin, at that time a focal point for artistic developments that exercised a magical attraction on artists from all over Europe. Berlin had achieved fame as the headquarters of the Dada movement. It was moreover a magnet for the Hungarian and Russian constructivists, who exhibited work there from 1921.

D'Ébneth's passport shows that he twice extended his visa, each time for three months. For the twenty-year old artist it must have been a seminal period. He was probably particularly intrigued by Der Sturm. This gallery owned by Herwarth Walden, publisher of a widely-read journal, formed a centre for the expressionist and constructivist artists, a couple of whom were represented in the Bienert collection. Possibly it was here that d'Ébneth met his countryman László Moholy-Nagy, who was to become an 'intimate' friend.² Moholy, who sometimes exhibited in Der Sturm, was the Berlin representative of *MA*, Hungary's avant-garde sister journal to *De Stijl*. Thanks to his large circle of friends, Moholy-Nagy acted as a sort of liaison officer for the Hungarian artists abroad and he was also friends with the Dutch modernists and such *De Stijl* movement luminaries as J.J.P. Oud, Theo van Doesburg and Vilmos Huszár.

2 L. d'Ébneth in an interview with Gerhard Hock, Lima, ca. 1980. Hock was director of the Goethe Institute in Lima, which in 1972 organised a travelling overview of him.

The interview was published in the *Lima Koerier* of November 1980. A transcript of this interview is to be found in the estate of the artist.



Lajos d'Ébneth nam al spoedig deel aan het artistieke discours in Berlijn, zoals blijkt uit zijn inzending in oktober 1923 naar de belangrijke Juryfreie Kunstschau. Onder de honderden kunstenaars die daar exposeerden, waren ook landgenoten als Marcel Breuer, László Peri, Vilmos Huszár en Moholy-Nagy. D'Ébneth exposeerde er drie doeken in expressionistische stijl. Huszár toonde in maquette een interieur voor een tentoonstellingsstand, die bestond uit een abstracte wandschildering in primaire kleuren. Hierin was te zien hoe kleur de ruimtelijke werking van architectuur kon beïnvloeden. De maquette was ontworpen door Gerrit Rietveld, die ook de meubels leverde. Het een en ander volgens het programma van De Stijl, de samenwerking van kunstenaars en architecten gebaseerd op eenzelfde stilistische basis. Slechts een bescheiden aantal interieurs was tot dan toe gerealiseerd, maar toch genoot Huszár er internationaal bekendheid mee.³ De deelnemers- en zaalijst van de Juryfreie Kunstschau in Berlijn toont dat d'Ébneths werk niet werd ingedeeld bij dat van zijn in moderne, want constructivistische stijl werkende collega's. Maar naar ik aanneem heeft hij het werk van Huszár er wel gezien. Huszár bezocht de opening in Berlijn en mogelijk heeft Moholy-Nagy hen bij die gelegenheid aan elkaar voorgesteld. Hoe dan ook is dat de enige aantoonbare kans op een ontmoeting vóór 1924 van Lajos d'Ébneth en zijn latere vriend, de toen al in-

It wasn't long before Lajos d'Ébneth began to take part in the artistic discourse of Berlin, as can be seen by his entry in October 1923 to the important Juryfreie Kunstschau (Art Show Without Jury). Among the hundreds of artists exhibiting there were compatriots such as Marcel Breuer, László Peri, Vilmos Huszár and Moholy-Nagy. D'Ébneth contributed three canvases in the expressionist style. Huszár presented a model of the interior of an exhibition stand comprising an abstract mural in primary colours. This showed the influence of colour on the spatial impact of architecture. The model was designed by Gerrit Rietveld, who also provided the furniture. All of this was in accordance with the precepts set out by De Stijl, the group of artists and architects based on shared stylistic principles. At that time very few interiors had actually been executed, but even so they had afforded Huszár an international reputation.³ The exhibitor and room list from the Juryfreie Kunstschau shows that d'Ébneth's work was not displayed alongside that of his modern, constructivist colleagues. But it can be assumed that he saw Huszár's work. Huszár visited Berlin for the exhibition opening and Moholy-Nagy possibly introduced them at that time. However it happened, this was the only demonstrable opportunity prior to 1924 for a meeting between d'Ébneth and his later friend,

3 Huszár en Wils hadden samen in 1921 het atelier van de Haagse fotograaf Berssenbrugge op die wijze behandeld. Dit project werd in 1922 in *De Stijl* gepubliceerd en Van Doesburg toonde het ook in zijn lezingen over De Stijl in Weimar en elders in Duitsland. Van mei

tot september 1923 exposeerde Huszár in Berlijn ontwerpen voor abstract vormgegeven interieurs in de Grosse Berliner Kunstausstellung (Novembergruppe). Die tentoonstelling, waar ook Theo van Doesburg en A.C. Willink aan deelnamen, zal d'Ébneth ook hebben gezien.

3 Huszár and Wils treated the studio of the Hague photographer Berssenbrugge in this way in 1921. This project was published in *De Stijl* in 1922 and Van Doesburg also showed it during his lectures on De Stijl in Weimar and elsewhere in Germany. From

May to September 1923 Huszár's designs for abstract interiors were exhibited in the Grosse Berliner Kunstausstellung (Novembergruppe) in Berlin. D'Ébneth would also have seen this exhibition, in which Theo van Doesburg and A.C. Willink also took part.

ternationaal bekende Vilmos Huszár van De Stijl. Op 14 december 1923 passeerde Lajos d'Ébneth bij Bad Bentheim de Nederlandse grens. Hij was toen 21 jaar, had zoals veel actieve Hongaarse kunstenaars alle artistieke banden met zijn vaderland verbroken en was goed geïnformeerd over de internationale kunstwereld. Nederland was het land van De Stijl en daarin speelde zijn landgenoot Huszár een vooraanstaande rol. Bovendien had hij sinds kort familie in Nederland: hij was getrouwd met de in Berlijn geboren Nell Salzwedel en haar moeder dreef in Scheveningen een pension.⁴ Na een periode bij haar op kamers, huurde het jonge paar in 1926 een mooie woning aan zee in het 133 huizen tellende nieuwe woningcomplex in Kijkduin, dat door Duiker en Bijvoet in de stijl van Frank Lloyd Wright was gebouwd (afb. p. 17). Dat was het begin van een korte maar intensieve periode die d'Ébneth naar het centrum zou voeren van de kunstwereld en die hem getuige maakte van het artistieke discours in de dagen van de Europese avant-gardebeweging.

Midden jaren twintig

Over het eerste jaar van d'Ébneth in Nederland is niet veel bekend.⁵ Zijn archief bevat er nauwelijks informatie over en in openbare bronnen zoals kranten

the already internationally renowned Vilmos Huszár of De Stijl.

On December 14, 1923, d'Ébneth crossed the Dutch border at Bad Bentheim. He was 21 years old. Like many other young Hungarian artists then active he had severed all artistic ties with his homeland and was *au fait* with the international art world. Holland was the land of De Stijl and his countryman Huszár was one of its leading lights. Moreover he had recently acquired a Dutch family. He had married Nell Salzwedel, whose mother ran a guesthouse in the seaside resort of Scheveningen (ill. p. 17).⁴ In 1926, after a period living in rooms at the guesthouse, the young couple rented an attractive house by the sea in the 133-unit housing development built by Duiker and Bijvoet in Kijkduin. This inaugurated a short but intense period which was to take d'Ébneth to the centre of the art world and which would make him a witness to the artistic discourse in the latter days of the European avant-garde movement.

The mid-1920s

Little is known about d'Ébneth's first year in the Netherlands.⁵ His personal archive contains hardly any information about this period and the public

4 Kees Broos, 'Den Haag - verblijfplaats en doorgangshuis', *Haagse Nieuwen*, Den Haag 1998, p. 23.

5 Lajos d'Ébneth (geb. Szilágyosomlyó, 13 mei 1902) en Nelly Justinia Salzwedel (geb. Berlijn, 17 juli 1899) waren op 23 mei 1923 in Balassagyarmat (Hongarije) getrouwd. Ze stonden van

13 juni 1924 tot 17 september 1926 ingeschreven in een pension aan de De Ruyterstraat 54. Vanaf 17 september 1926 tot 31 mei 1927 woonde het echtpaar formeel aan de Zandvoortselaan 12 in Kijkduin. Uiteraard werd het huis al eerder door hen in gebruik genomen. Daarna woonden ze aan Anemoonstraat 172.

4 Kees Broos, 'Den Haag-verblijfplaats en doorgangshuis', *Haagse Nieuwen*, The Hague, 1998, p. 23.

5 Lajos D'Ébneth (born Szilágyosomlyó, May 13, 1902) and Nelly Justinia Salzwedel (born Berlin, July 17, 1899) were married May 23, 1923 in Balassagyarmat (Hungary). They were

registered at a guest house at De Ruyterstraat 54 from June 13, 1924 to September 17, 1926. From September 17, 1926 to May 31, 1927 the couple officially lived at Zandvoortselaan 12 in Kijkduin. Evidently they actually started using this address at an earlier date. After this they lived at Anemoonstraat 172.

Duiker en Bijvoet

Villa park Kuikduin, 1923. Het tweede huis van rechts, met als plattegrond een h vorm en grote naar voren liggende veranda's, bestaand uit de huisnummers 12, 14 en 16 werd in 1926 bewoond door Lajos d'Ébneth. Het huis is verloren gegaan.



Villapark "Kijkduin" Loosduinen.

Duiker and Bijvoet

Villa park Kijkduin, 1923. The second house from the right, with an 'H' shaped ground plan and large protruding verandas, comprising the house numbers 12, 14, and 16 was occupied by Lajos d'Ébneth in 1926. The house no longer exists.

en archieven is weinig tot niets over hem gedocumenteerd. Lajos d'Ébneth moest in 1924 zijn draai nog vinden. Wellicht nam hij als eerste contact op met Huszár, die hij zoals gezegd uit Berlijn kende dan wel in Nederland voor het eerst ontmoette. Nieuwe Hongaarse kunstenaar-immigranten werden in de jaren twintig bij binnenkomst door de Hongaarse ambassade aan al meer ervaren collega's gekoppeld – zo kan het dus ook zijn gegaan. D'Ébneth was vervolgens vanaf het midden van de jaren twintig actief in dezelfde sociale en artistieke kring als Huszár. Hij stortte zich in het Haagse kunstleven, exposeerde veel, werd lid van de Haagsche Kunstkring en stond in regelmatig contact met kunstenaars, ontwerpers en architecten als Piet Zwart, J.J.P. Oud, Cornelis van Eesteren. Tot de kunstenaars in zijn kring behoorden ook vooral in Den Haag en Voorburg actieve kunstenaars als J.R.B. de Roos en Christiaan de Moor.

Vanaf 1925 exposeerde d'Ébneth regelmatig in Haagse en Rotterdamse galleries. Uit de aankondigingen en besprekingen blijkt dat hij zich in eerste instantie toelegde op tekenen en grafiek. Hij ontwikkelde een tekenstijl op het grensgebied van abstractie en figuratie. Van deze periode is geen enkel werk bewaard gebleven maar in het archief van de kunstenaar en bij besprekingen trof ik foto's aan van drie tekeningen die toen zijn gemaakt. Ze hebben alle drie een religieus onderwerp: een afbeelding van Christus, een afbeelding van Maria en een dubbelportret van Christus en Maria Magdalena (afb. p. 20-21). In de tekening van Maria is de stilering opvallend en in de achtergrond is zelfs een soort kubistische abstrahering te zien. Zou d'Ébneth toen het vroege werk van Mondriaan al gekend hebben? Wel als hij de eerste publicatie over diens werk van Herman Hana, die kort daarvoor was verschenen en

records such as newspapers and official archives reveal no trace of his activities. In 1924, Lajos d'Ébneth had yet to find his feet. It's likely that he first made contact with Huszár, whom, as we've said, d'Ébneth had known in Berlin if he didn't meet him for the first time in Holland. In 1924, new Hungarian artist-immigrants were introduced to more experienced colleagues by the Hungarian embassy, so this is another possibility. He plunged himself into the art world of The Hague, exhibited widely, became a member of the artists' circle, De Haagsche Kunstkring, and maintained regular contact with artists, designers and architects such as Piet Zwart, J.J.P. Oud, Cornelis van Eesteren. Also belonging to his circle were The Hague and Voorburg-based artists J.R.B. de Roos and Christiaan de Moor.

From 1925 d'Ébneth exhibited regularly in galleries in The Hague and Rotterdam. From surviving invitations and contemporary reviews it seems that he concentrated mainly on drawings and graphics. During this time d'Ébneth developed a style of drawing that straddled the border between the abstract and the figurative. None of this work survives but from the artist's archive and accompanying reviews I have acquired three photos of drawings from this period. All three have a religious theme: an image of Christ, an image of Mary and a double portrait of Christ and Mary Magdalene (ill. p. 20-21). The drawing of Mary is strikingly stylised and in the background a sort of cubist abstraction can even be seen. Could d'Ébneth have already discovered the early work of Mondriaan? He might well have if he had got hold of the first publication on Mondriaan's work by Herman Hana, which had been recently published and was being passed around his



Lajos d'Ébneth

Portret van Maria, 1925, techniek en afmetingen onbekend, verblijfplaats onbekend; foto nalatenschap van de kunstenaar.



Lajos d'Ébneth

Portret van Christus en Maria Magdalena, 1925, techniek en afmetingen onbekend; foto nalatenschap van de kunstenaar.



Lajos d'Ébneth

Portret van Maria, [Portrait of Mary] 1925, technique and dimensions unknown, whereabouts unknown; photo estate of the artist.

Lajos d'Ébneth

Portret van Christus en Maria Magdalena, [Portrait of Christ and Mary Magdalene] 1925, technique and dimensions unknown; photo estate of the artist.

Lajos d'Ébneth

Portret van Christus, ca. 1925, techniek en afmetingen onbekend, verblijfplaats onbekend; foto afbeelding Nederland, 1926, pp. 1138-1144.



Jan Toorop

Portret van de Apostel Paulus, 1913, zwart krijt, 63 x 76 cm; courtesy Galerie Studio 2000, Amsterdam.



Lajos d'Ébneth

Portret van Christus, [Portrait of Christ] ca. 1925, technique and dimensions unknown, whereabouts unknown; photo reproduction *Illustration Nederland*, 1926, pp. 1138-1144.

Jan Toorop

Portret van de Apostel Paulus, [Portrait of Paul the Apostle] 1913, black chalk, 63 x 76 cm; courtesy Galerie Studio 2000, Amsterdam.

in zijn vriendenkring circuleerde, in handen heeft gekregen.⁶ D'Ébneth lijkt in deze tekeningen twee stijlen in de ontwikkeling van Mondriaan te combineren, diens devote symbolisme van rond 1911 en de kubistische abstrahering van een jaar later. In de beide andere portretten zijn voor- en achtergrond verweven. De figuratie is wat plechtig en stijfjes en doet denken aan het vroege religieuze werk van Jan Toorop; in geometrische zin zijn er sporen van Willem van Konijnenburg. Het is alsof d'Ébneth in hoog tempo de stadia doorloopt van de ontdekking van de moderne kunst in Nederland, maar dan niet in chronologische volgorde.

Werken als deze werden eind 1925 getoond bij een tentoonstelling van Ernst Leyden in de Haagsche Kunstkring, waarvoor d'Ébneth eveneens was uitgenodigd (afb. p. 23). De pers karakteriseerde hem als iemand die nog zoekende was. Zijn expressionistische stijl ging niet zomaar samen met de nieuwe indrukken die hij in Nederland opdeed. D'Ébneth liet in de exposities zijn worsteling met de ismen overigens gewoon zien, hij toonde zijn figuratieve en abstracte werk gelijktijdig. Zijn houding werd als weinig principieel uitgelegd en zijn eerste tentoonstellingen in Nederland werden aanvankelijk dan ook met gemengde gevoelens ontvangen. 'Hij ondergaat invloed van Sluyters en Huszár, en zijn vooral bruine en zwarte tinten veranderen gaandeweg in heldere kleuren, terwijl de lijnen in zijn werk ver-

circle of friends.⁶ From these drawings it seems as though d'Ébneth combines two styles from different periods in Mondriaan's artistic development: his devotional symbolism from around 1911 and the cubist abstraction of a year later. In the other two portraits, foreground and background are interwoven. The figures are somewhat solemn and lifeless, and reminiscent of the early religious work of Jan Toorop; in a geometrical sense there are also traces of Willem van Konijnenburg. It seems as though d'Ébneth is racing through the stages of the discovery of modern Dutch art, but not in chronological order.

Works such as these were exhibited at the end of 1925 in a show mounted by Ernst Leyden of the Haagsche Kunstkring, to which d'Ébneth was also invited to contribute (ill. p. 23). The press described him as someone in search of a personal style. It was difficult to match his expressionist style with the new experiences he had gained in the Netherlands. In the exhibition, d'Ébneth put his struggles with the -isms on display, showing his figurative alongside his abstract work. His approach was considered unprincipled and consequently his first exhibition in the Netherlands initially aroused mixed feelings. 'He is influenced by Sluyters and Huszár, and his, primarily brown and black tones gradually modulate into bright colours, while the lines in his work become tighter,' wrote a

6 Herman Hana, 'Piet Mondriaan, De Pionier', *De Fakkel* 1 nr. 6 (september 1925), pp. 62-69 en *idem* nr. 7 (oktober 1925), pp. 74-79. *De Fakkel* was een uitgave van de Rotterdamse Kunstacademie. D'Ébneth kan het tijdschrift bij Piet Zwart

gezien hebben, die les gaf aan de Rotterdamse academie en de genoemde exemplaren bezat. Mogelijk had d'Ébneth toegang tot de Collectie Slijper en zag hij daar vroeg werk van Mondriaan, zie ook noot 21.

6 Herman Hana, 'Piet Mondriaan, De Pionier', *De Fakkel*, 1, no. 6, (September 1925), pp. 62-69 and *idem*, no. 7, (October 1925), pp. 74-79. *De Fakkel* was published by the Rotterdam Kunstacademie (Rotterdam art school). D'Ébneth could

have seen the journal at Piet Zwart's who taught at the Rotterdam academy and owned this issue. He may also have seen early work by Mondriaan in the Slijper collection, see also note 21.

Opening tentoonstelling Ernst Leyden in de Haagsche Kunstkring,
dinsdag 8 december 1925; foto uit onbekende krant. Geheel rechts
Lajos d'Ébneth.



DE TENTOONSTELLING IN „DE HAAGSCHE KUNSTKRING” — van werk van Ernst Leyden e.a., is gister geopend. Een groepje bij de opening genomen. V.l.n.r.: mevr. Leyden, mejuffrouw Rie Gilhuys, en de heeren Snyder van Wissenkerke, Ernst Leyden, Cossaar, Christian de Moor, Fokko Mees en Lajoe von Ebneeth.

Opening exhibition Ernst Leyden in the Haagsche Kunstkring,
Tuesday December 8, 1925. Photo from unknown paper, collection
estate of the artist. Far right, Lajos d'Ébneth.

Lajos d'Ébneth (boven)

Stad, ca. 1925, aquarel en oostindische inkt op papier,
8,3 x 17,8 cm; particuliere collectie.

strakken,'schrijft een criticus eind 1925.⁷ Een enkeling herkent in hem een colorist. Maar de een gaat het te vlug, de ander vindt zijn ontwikkeling niet geloofwaardig, en weer een derde criticus beticht hem van het verkeerde gebruik van zijn talent.

Uit het verslag van een tentoonstelling in januari 1926 blijkt dat d'Ébneth aan een nieuw experiment was begonnen. In de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 21 januari constateert een criticus na het zien van een expositie in de toonkamers van Kunstnijverheidshuis De Distel in Rotterdam dat de stijl van het nieuwste werk niet meer te volgen is: 'Waar de teekenaar zich den laatsten tijd in abstracties uit, zooals in "stad", een soort van rechtlijnige constructietekening is hij voor den buitenstaander niet te begrijpen. Het verband met de werkelijkheid is hierin volslagen verloren gegaan.'⁸ Deze journalist refereert mogelijk aan een schets die zich in de nalatenschap bevindt, waarop een geabstraheerde stad zichtbaar is tegen een helling, tussen paarse bomen die in rode aarde staan (afb. p. 25). Het werk is abstract en expressionistisch tegelijk, een synthese van de invloeden waaraan hij bloot stond. De stijl en vooral het uitbundige kleurgebruik lijkt op ontwerpen voor glas-in-loodramen en tekeningen van Jacoba van Heemskerck, die in augustus 1923 was overleden en aan wie in 1924 en 1925 in Berlijn en in Nederland verscheidene herdenkingstentoonstellingen werden gewijd.⁹ Van Heemskerck was verbonden geweest aan Waldens galerie Der Sturm in Berlijn, die in 1924

critic at the end of 1925.⁷ An odd critic saw him as a colorist, but another thought it all too glib, and another thought his development lacked credibility, while yet another reprimanded him for abusing his talent.

A review of an exhibition in January 1926 indicates that d'Ébneth had embarked on a new experiment. After viewing an exhibition at the Kunstnijverheidshuis De Distel in Rotterdam, a critic writing in the *Nieuwe Rotterdamsche Courant* of January 21 concludes that the style of his new work can no longer be followed: 'When, as of late, the artist chooses to express himself in abstractions, as in "stad" [city], a sort of angular bluebrint, he is incomprehensible to the outsider. The connection with reality has been completely severed.'⁸ The reviewer may have been referring to a sketch which survives in the artist's estate of an abstract city seen against a hill between purple trees standing in red earth (ill. p. 25) The work is simultaneously abstract and expressionist, a synthesis of the influences to which d'Ébneth had been exposed. The style, and above all the exuberant use of colour suggest a design for stained glass windows and recall the drawings of Jacoba van Heemskerck. Heemskerck had died in August 1923, and various retrospective exhibitions were held in Berlin and the Netherlands in 1924 and 1925.⁹ She was represented by Walden's Der Sturm Gallery in Berlin, which in 1924 dedicated a richly illustrated 'Bilderbuch' to

7 Henriette Rodéro in *d'Orient*, december 1926. Haar artikel is gedateerd 21 november 1925, knipsel in de nalatenschap van de kunstenaar.

8 Anon., *Nieuwe Rotterdamsche*

Courant, 21 januari 1926, knipsel in de nalatenschap van de kunstenaar.

9 Carel Blotkamp wees me op de mogelijke belangstelling van d'Ébneth voor Van Heemskerck.

7 Henriette Roderó in *d'Orient*, December 1926. Her article is dated November 21, 1925. Cutting in the estate of the artist.

8 Anonymous, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, January 21,

1926, cutting in the estate of the artist.

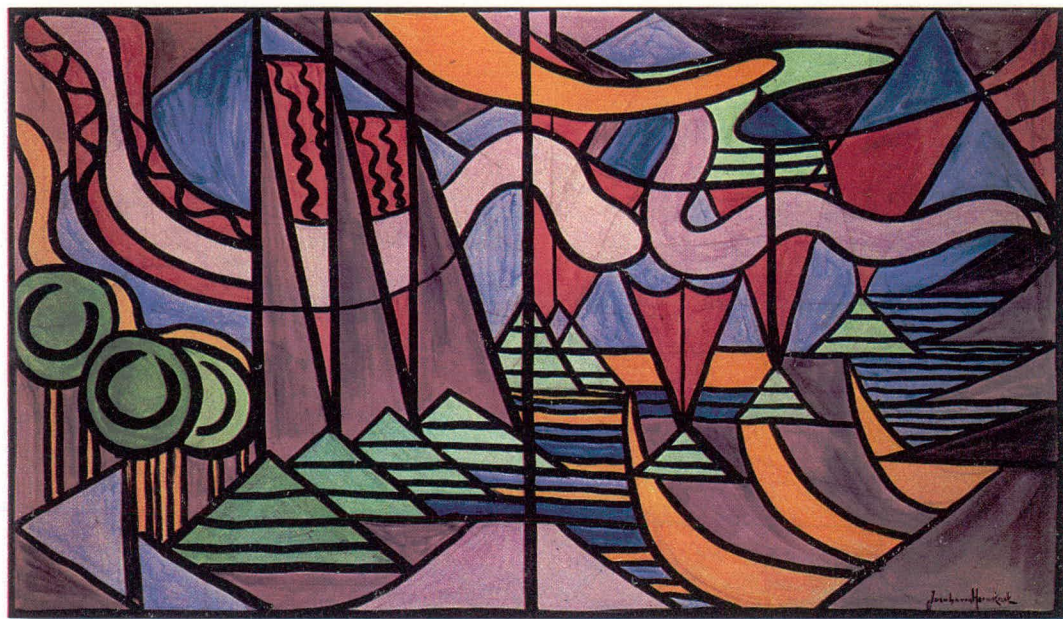
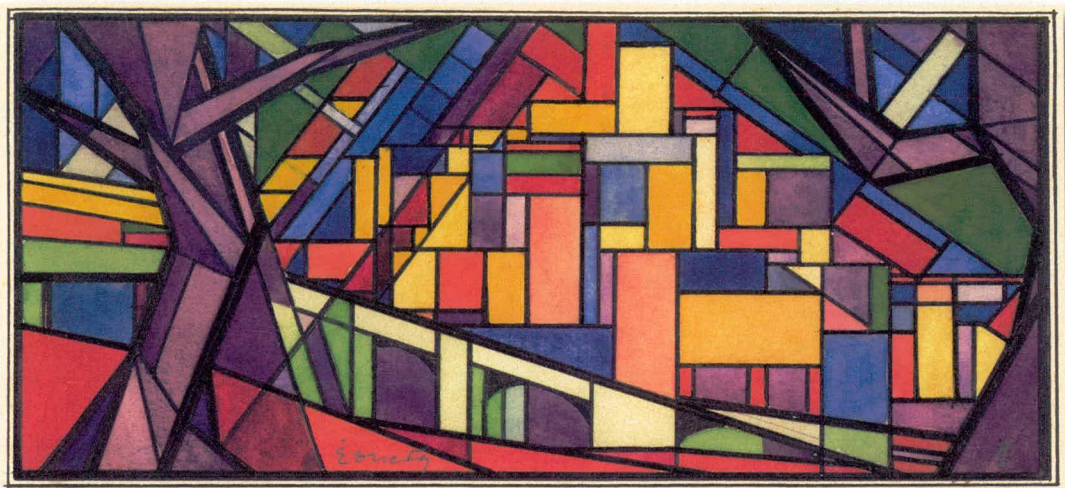
9 Carel Blotkamp alerted me to d'Ébneth's possible interest in Van Heemskerck.

Lajos d'Ébneth (top)

Stad, [City] ca 1925, water colour and Indian ink on paper,
8.3 x 17.8 cm; private collection.

Jacoba van Heemskerck (onder)

De Zee, aquarel, no. 22, 85 x 135 cm, z.j. verblijfplaats onbekend; reproductie uit *Jacoba van Heemskerck Sturm=Bilderbuch VII*, Verlag Der Sturm, Berlin, 1924.



Jacoba van Heemskerck (bottom)

De Zee, [The Sea] watercolour, no. 22, 85 x 135 cm, undated, whereabouts unknown; reproduction from *Jacoba van Heemskerck Sturm=Bilderbuch VII*, Verlag Der Sturm, Berlin, 1924.

Lajos d'Ébneth, ca 1926.
Foto nalatenschap van de kunstenaar.

een kleurrijk geïllustreerd 'Bilderbuch' aan haar wijdde. Lajos d'Ébneth zal haar werk dus zeker hebben gekend. In besprekingen van eind 1926 valt op dat d'Ébneth zich definitief bij de categorie kunstenaars heeft gevoegd die als vooruitstrevend te boek staat. Eind 1926 exposeerde hij in de Haagsche Kunstkring. Met de kunstenaar Herman Bieling, aangesloten bij de Rotterdamse experimentele groep De Branding, wordt hij in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* als modernist gekarakteriseerd en de recensent van *De Avondpost* acht de relatieve nieuwkomer, na alle goede raad van hem en zijn collega's, rijp voor een wat persoonlijker toontje: 'Daar komt met een spynigen glimlach de heer von Ebneth, kriebelende in zijn mysterieuze baardje en legt ons een puzzle voor van kleuren en lijnen als ware het een schilderkunstige apocalypse. Dit gaat mij óf te diep... óf niet diep genoeg (...)'.¹⁰ Hoe raar het ook klinkt, dit was goed nieuws! Voor een vooruitstrevend kunstenaar was in die tijd de weg naar erkenning met negatieve kritiek gepleveid. En zonder deed je het niet goed. Zijn groeiende status blijkt ook uit het feit dat Henriëtte Roderó, chroniqueur van het Haagse Kunstleven, een bewonderend artikel met veel biografische informatie aan hem wijdde.¹¹

Experimenten met theater

Wat was er in 1926 gebeurd? Lajos d'Ébneth raakte betrokken bij bijzondere projecten waarin Vilmos

her, thus d'Ébneth would certainly have known her work.

From reviews of late 1926 it further transpires that d'Ébneth had become definitively identified with the group of artists regarded as progressive. At the end of 1926 he exhibited in the Haagsche Kunstkring. Along with the artist Herman Bieling – part of the experimental Rotterdam group, De Branding – he was characterised by the *Nieuwe Rotterdamse Courant* as a modernist, while the reviewer of *De Avondpost* considered the relative newcomer, after all the good advice he had received from his colleagues and himself, ripe for a more personal mode of address: 'Here comes Mr. d'Ébneth with a waspish grin, scratching in his mysterious beard and setting out a puzzle of colours and lines for us as if it was an artistic apocalypse. This is too deep for me ... or not deep enough (...)'.¹⁰ However strange it may sound, this was good news! For an ambitious artist at that time, the road to recognition was paved with bad reviews. And without bad notices you were nothing. His growing status is also apparent from the fact that Henriette Roderó, chronicler of the art world in The Hague, devoted an admiring article to him containing much biographical information.¹¹

Experiments with theatre

So what happened in 1926? In that year d'Ébneth became involved in a number of special projects in

¹⁰ Anonieme besprekingen in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* en *De Avondpost*, 'Haagsche Kunstkring', oktober 1926, knipsels in de nalatenschap van de kunstenaar.

¹¹ Dit artikel verscheen in het tijdschrift *Nederland* (1926), pp. 1138-1144 en in *d'Orient* (zie noot 7). Voor de voorliggende tekst is uit dit artikel van Rodéro geput.

¹⁰ Anonymous commentary in the *Nieuwe Rotterdamse Courant* and *De Avondpost*, 'Haagsche Kunstkring', Oct. 1926, cuttings in the estate of the artist.

¹¹ This article appeared in the journal *Nederland*, (1926), pp. 1138-1144 and in *d'Orient*, (see note 7). The text before you draws on this article by Rodéro



Huszár en andere leden van de Haagsche Kunstkring een rol speelden. Huszár had begin jaren twintig furore gemaakt met plannen voor een Mechanisch Beeldend Toneel en met de Mechanisch dansende Figuur, een beweegbare pop die als een schaduw achter een scherm stond opgesteld en met zijn contour, en met de rode en groene mica deeltjes die in de ledematen verwerkt zaten, steeds nieuwe 'bewegende' composities uitbeeldde (afb. p. 29). D'Ébneth trad af en toe op met de illustere Voorburgsche Schimmenclub, waarvan ook Huszár, Piet Zwart, J.R.B. de Roos en Christiaan de Moor lid waren. Een van de uitvoeringen werd gegeven op 12 februari 1926 in de Rotterdamsche Kring.¹² De voorstelling in acht programmaonderdelen werd op 13 februari gerecenseerd in een niet meer identificeerbare krant. Lajos d'Ébneth toonde er als opening van de avond een 'Harlekijnspel' van drie 'vlakke poppen', een blauwe in het midden en twee zwarte ter weerszijden, die grillig en ritmisch bewogen als 'reuze-spinnen in een web', op de maat van pianomuziek, zo schreef de recensent over de zeer druk bezochte avond.¹³ Dit experiment met poppentheater moet meer zijn geweest dan een bevestiging want nog geen maand later, van 28 februari tot 28 maart, was er een tentoonstelling van Maskers, Marionetten en Schimmen te zien in de Koninklijke Bazar in Den Haag. Prominente medewerkers waren onder anderen Cris Agterberg, Otto van Tussenbroek, Gerard Rutten en de Russin

which Vilmos Huszár and other members of the Haagsche Kunstkring played a role. In the early 1920s Huszár had created a furore with his plans for a Mechanisch Beeldend Toneel (Mechanical Image Theatre) and a Mechanisch dansende Figuur (Mechanical Dancing Figure), a movable puppet which was placed in silhouette behind a screen. The contours of the figure and the red and green mica sections worked into the limbs created continually new 'moving' compositions (ill. p. 29). D'Ébneth occasionally performed with the illustrious Voorburgsche Schimmenclub (Voorburg Shadow Club), of which Huszár, Piet Zwart, J.R.B. de Roos and Christiaan de Moor were members. One performance took place on February 12, 1926 in the Rotterdam Circle.¹² The show's eight-part programme was reviewed on February 13 in a newspaper that is no longer identifiable. D'Ébneth opened the evening with a 'Harlequin play' featuring 'three, two-dimensional puppets'; a blue puppet flanked by two black ones, which moved capriciously and rhythmically like 'giant spiders in a web' in time with the piano accompaniment, the reviewer wrote of this well-attended evening.¹³ This experiment with puppet theatre must have been more than a whim for less than a month later, from February 28 to March 28; there was an exhibition of Masks, Marionettes, and Shadows on display at The Hague's Koninklijke Bazar (Royal Bazaar). Prominent

¹² Zie ook Christiaan de Moor, *De eeuw is mooi begonnen maar niet uitgegroeid*, Amsterdam 1994, pp. 43-44.

¹³ Knipsel in de nalatenschap van de kunstenaar. Zie ook: Sjarel Ex en Els Hoek, *De Mechanisch dansende Figuur van Vilmos*

Huszár, Utrecht 1984 (toelichting verschenen bij het bouwpakket van de Mechanisch dansende Figuur) en Sjarel Ex, Els Hoek, *Vilmos Huszár kunstenaar en ontwerper 1884-1960*, Utrecht 1985, pp. 70-73 en 105-107.

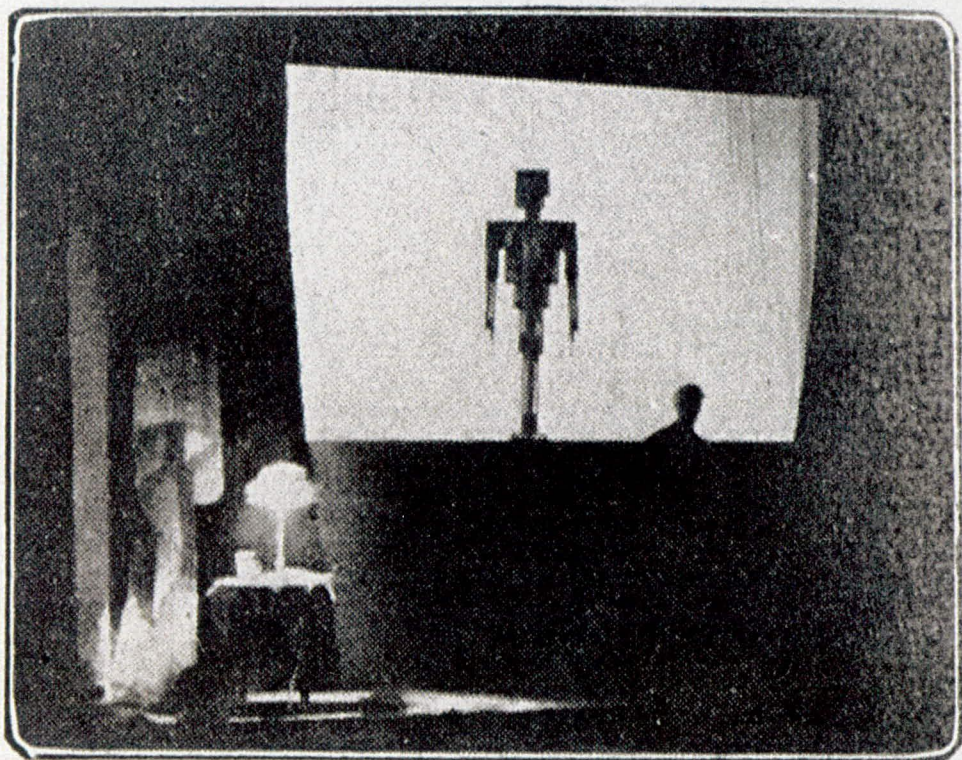
¹² See also Christiaan de Moor, *De eeuw is mooi begonnen maar niet uitgegroeid*, Amsterdam, 1994, pp. 43-44.

¹³ Cutting in the estate of the artist. See also: Sjarel Ex and Els Hoek, *De Mechanisch dansende Figuur van Vilmos*

Huszár, Utrecht, 1984, (booklet published with the construction kit for the Mechanisch dansende Figuur) and Sjarel Ex, Els Hoek, *Vilmos Huszár kunstenaar en ontwerper 1884-1960*, Utrecht, 1985, pp. 70-73 and 105-107.

Vilmos Huszár

Mechanisch dansende Figuur, geprojecteerd op een scherm op
de Dada-avond van 19 januari 1923 in Bellevue; reproductie uit
Het Leven van 27 januari 1923.



Het tooneel met het rare poppetje.

Vilmos Huszár

Mechanisch dansende Figuur, [Mechanical dancing figure] projected
on a screen during the Dada-evening of January 19, 1923 in
Bellevue; photo reproduction from *Het Leven*, January 27, 1923.

Lajos d'Ébneth en Vilmos Huszár

Twee Mechano Dansers, 1925/26, techniek, afmetingen en verblijfplaats onbekend. Collectie RKD, Den Haag. Met deze poppen werd een voorstelling gegeven in de Grote Bazar in Den Haag, van 28 februari tot 26 maart 1928.

Gontcharova. Van Huszár waren er drie poppen of ontwerpen te zien en van d'Ébneth ontwerpen voor maskers. Bovendien werden er 'vertooningen' aangekondigd van 'Vilmos Huszár's en Lajos d'Ébneth's Mechano-Marionetten'.¹⁴ Mogelijk zijn dus de mechanische poppen waarvan eerder werd aangenomen dat ze van Huszár alleen waren, door hen samen gemaakt (afb. p. 31). In de nalatenschap van d'Ébneth is maar één werk bewaard dat van deze belangstelling getuigt, een in min of meer geometrische vormen en decoratieve patronen opgebouwde Ridder met zwaard (afb. p. 33).

De belangstelling beperkte zich niet tot het schimmentheater. In 1925 of 1926 trad d'Ébneth toe tot de Vereniging *Wij NU!*, een internationaal forum waarmee kunstenaars als Cocteau, Goll, Tsara, Schwitters, Huszár en Zwart, die ook de typografie voor de Vereniging deed, in samenwerking met toneelspelers en schrijvers bewegingstheater en film in de breedste betekenis van het woord trachtten te stimuleren. Het initiatief voor *Wij NU!* was tot spijt van de initiatiefnemers door geldgebrek weer spoedig ten einde (afb. p. 35).¹⁵ Misschien doet d'Ébneth's serieuze belangstelling voor een luchthartig genre als poppen- en schimmenspelen tegenwoordig wat vreemd aan. Maar de avant-garde van midden jaren twintig had er veel affiniteit mee. In het interbellum deden zich veel technologische en maatschappelijke veranderingen voor, nieuwe media stonden echter nog niet ter beschikking. Fotografie was nog niet zo gewoon als tegenwoordig, hanteerbare camera's kwamen pas in 1926 op de markt. Film stond

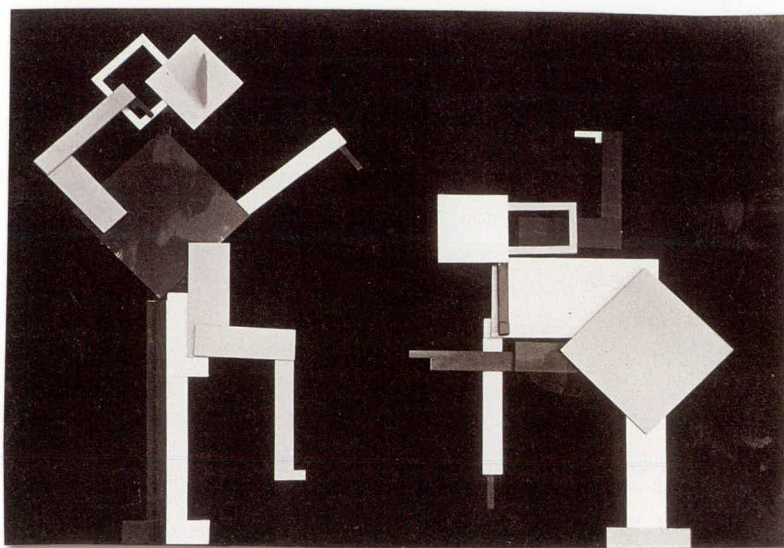
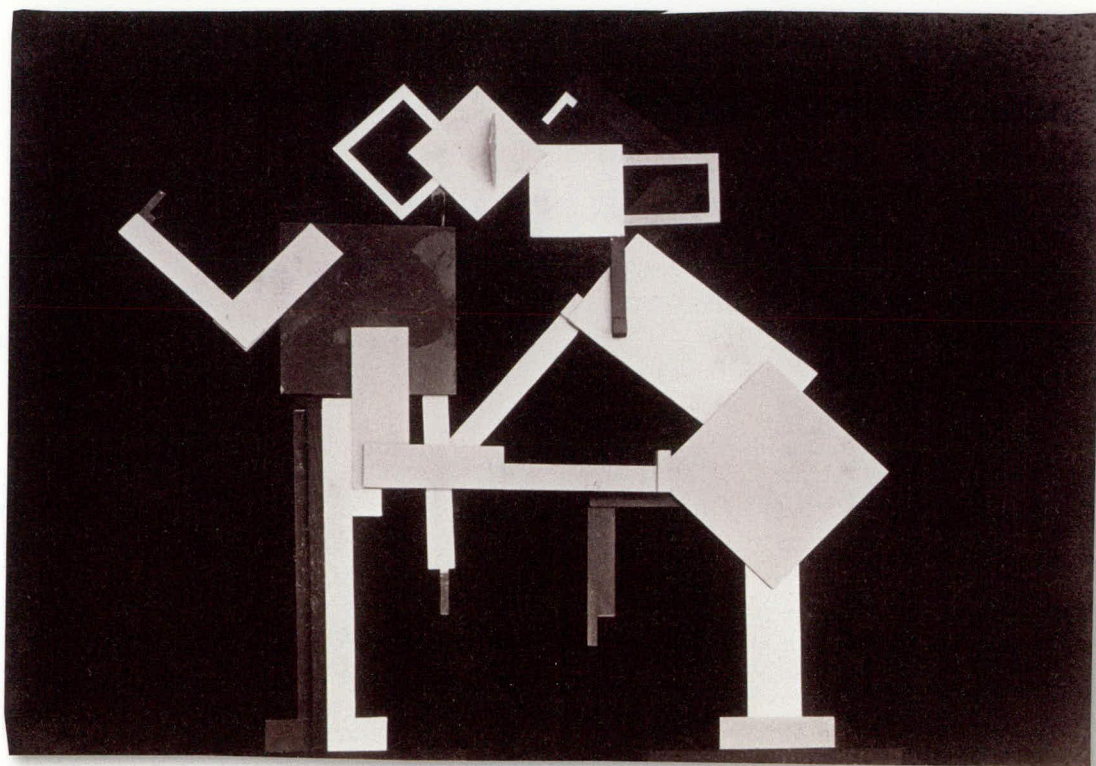
contributors included Cris Agterberg, Otto van Tussenbroek, Gerard Rutten and the Russian, Gontcharova. Huszár showed three puppets or designs of puppets and the exhibits further included a number of masks designed by d'Ébneth. In addition performances of 'Vilmos Huszár's and Lajos d'Ébneth's Mechanico-Marionetten' were also announced.¹⁴

Possibly then, the mechanical puppets previously attributed to Huszár alone were actually created in collaboration with d'Ébneth (ill. p. 31). In the artist's estate there remains just one work testifying to this interest: a knight with sword composed from more or less geometrical forms and decorative patterns (ill. p. 33). His interests were not restricted to the shadow theatre, for in 1925 or 1926 d'Ébneth joined the *Wij NU!* group, an international forum in which artists such as Cocteau, Goll, Tsara, Schwitters, Huszár and Zwart – who also did the group's typography – collaborated with actors and writers in an attempt to stimulate the theatre of movement and film in its broadest sense. However, due to a lack of funds, the *Wij NU!* initiative was short-lived – much to the regret of its instigators (ill. p. 35).¹⁵

D'Ébneth's serious interest in an apparently lightweight genre such as puppet and shadow plays may now strike us as slightly strange. But the avant-garde of the mid-1920s had a great affinity with this form of theatre. The inter-war years saw many technological and social changes but new media were not readily available. Photography had not yet become a commonplace, portable cameras only appeared on the market

¹⁴ Programmaboekje *Marionetten, Maskers, Schimmen*, Groote Koninklijke Bazar Den Haag, 28 februari – 28 maart 1926, coll. nalatenschap van de kunstenaar.
¹⁵ Zie Ex en Hoek, *op. cit.* (noot 13, 1985), p. 105.

¹⁴ Programme booklet, *Marionetten, Maskers Schimmen*, Groote Koninklijke Bazar, The Hague, February 28 – March 28, 1926, coll. estate of the artist.
¹⁵ See Ex and Hoek, *op. cit.* (note 13, 1985), p. 105.



Lajos d'Ébneth and Vilmos Huszár

Twee Mechano Dansers, [Two Mechano Dancers] 1925\26, technique, dimensions and whereabouts unknown. Photo estate of Vilmos Huszar, RKD collection, The Hague. These puppets were used in a performance in the Grote Bazar [Grand Bazaar] in The Hague from February 28 to March 26, 1928.

Lajos d'Ébneth

Ridder met Zwaard, potlood op papier, 34 x 21 cm;
particuliere collectie.

aan het begin van zijn ontwikkeling, een massamedium als radio werd toen pas ingevoerd. Het poppen- en schimmentheater was een oude theatervorm met een eigen repertoire. Desalniettemin liet het zich toch volledig door de kunstenaar regisseren. Juist in dit visueel krachtige en voor iedereen toegankelijke medium kon, ook ten opzichte van de meer statische en autonome disciplines als de schilderkunst, worden gewerkt met een bijzondere combinatie van beweging, compositie en geluid.

De publieke belangstelling voor poppentheatervoorstellingen was groot en uit verslagen in kranten blijkt ook dat de kunstenaars zich er, als bespelers van het publiek, flink in uitleefden. In het boven geciteerde krantenverslag van de gezamenlijke voorstelling in de Rotterdamse Kring is de opwindende van de volle zaal te proeven: 'De heer Huszár stak telkenmalen den oolijken kop om het gordijn, om aan te kondigen wat men te zien zou krijgen en iedereen ontdekte de lachlust opnieuw (...)' De kunstenaars konden in het populaire medium veel nieuwe technieken toepassen. Een tweedimensionale schaduwvoorstelling werkte sterk abstraherend en de ene compositie kon vloeiend in de andere overgaan, ondersteund door veranderingen van licht, waarbij al dan niet speciale muziek ten gehore werd gebracht. Een van de vernieuwingen die Huszár en in zijn kielzog d'Ébneth introduceerden, was het benutten van mechanische beweging, dus de beweging van poppen en schimmen via onzichtbare energiebronnen. Dit werd als symbool gezien voor de invloed van snelheid en mechanisatie op de moderne mens en de moderne maatschappij.¹⁶

in 1926. Film was at the beginning of its development between the Wars and, in the Netherlands at least, mass media such as radio had only just been introduced. Puppet and shadow theatre was an old form of theatre with its own repertoire, but nonetheless it allowed the artist complete directorial control. It was precisely in this visually powerful and universally accessible medium, rather than the more static disciplines of the fine arts, that one could work with unusual combinations of movement, composition and sound.

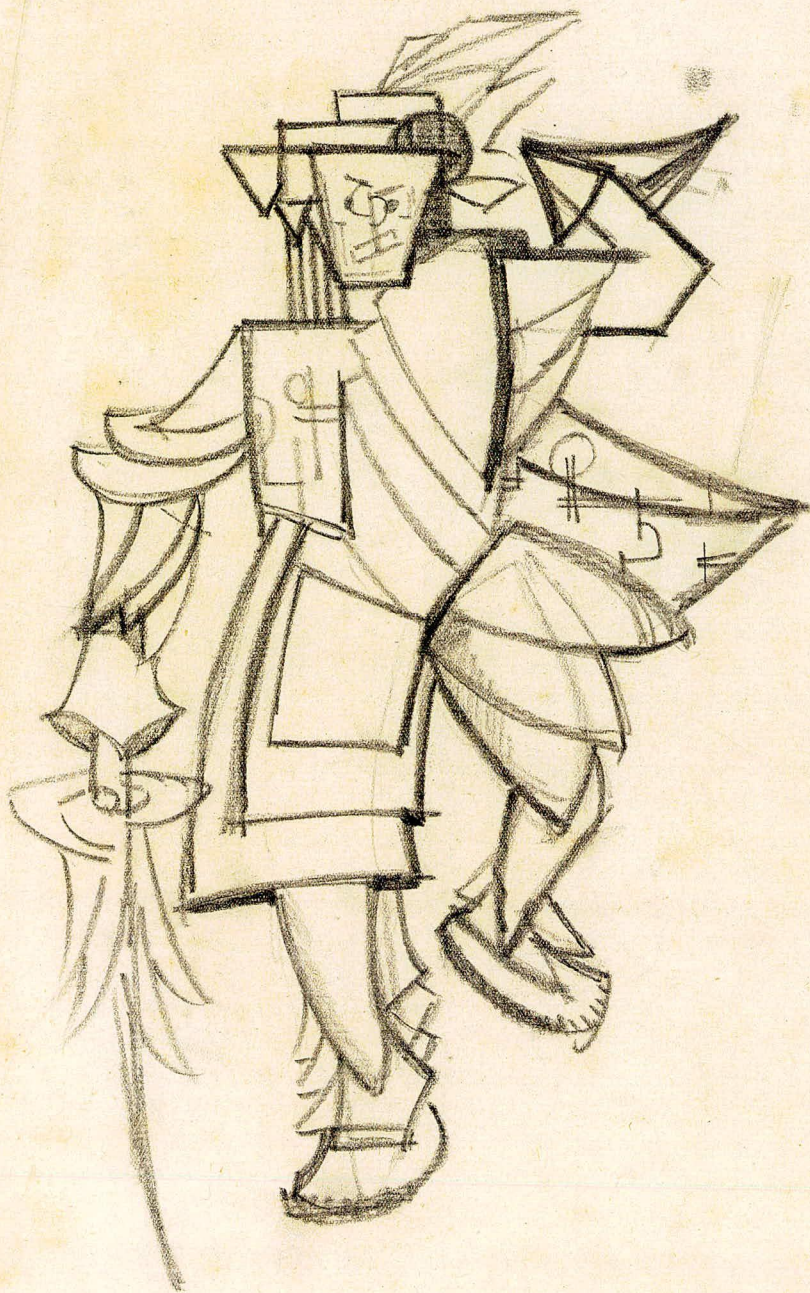
There was great public interest in puppet theatre, and from newspaper reports it seems that the artists themselves fully enjoyed their role as public performers. In the newspaper report of the joint production in the Rotterdam circle, the excitement of a full house can be tasted: 'Mr. Huszár kept poking his head roguishly around the stage curtain to announce what was to come and each time everybody fell about laughing (...)' In this popular medium, the artists were able to apply many new techniques. The two-dimensional shadow play was by nature strongly abstract and allowed for one composition to flow into another, helped by lighting changes that might or might not be accompanied by music. One of the innovations introduced by Huszár — and d'Ébneth in his wake — was the use of mechanical movement, the movement of puppets and shadows through invisible sources of energy. This was seen as a symbol of the influence of speed and mechanisation on the modern citizen and modern society.¹⁶

¹⁶ Zie Nancy J. Troy, 'Figures of the Dance in De Stijl', *The Art Bulletin* LXVI nr. 4 (1984), pp. 645-657. In februari/maart 1926 vond in New York *The International Theatre Exhibition* plaats, ↓

¹⁶ See Nancy J. Troy, 'Figures of the Dance in De Stijl', *The Art Bulletin*, LXVI no. 4, 1984, pp. 645-657. In February/March 1926 *The International Theatre Exhibition* took place in New ↓

Lajos d'Ébneth

Ridder met Zwaard, [Knight with Sword] pencil on paper;
34 x 21 cm, private collection.



Antique 26

De kunstvorm stond niet alleen in kringen van Nederlandse avant-gardekunstenaars in de belangstelling. De aandacht voor poppen- en schimmenspelen was, net als die voor dans en theater, een internationaal fenomeen dat decennia lang aanhield. De Italiaanse futuristen en de invloedrijke beeldhouwer Archipenko hielden zich er al mee bezig, Picasso maakte in 1917 de kostuums voor *Parade*, die de dansers transformeerden tot abstracte, uit geometrische vormen opgebouwde wezens. Oskar Schlemmer opende aan het Bauhaus in Dessau een theaterwerkplaats die talloze studenten trok, onder wie Andor Weininger en Kurt Schmidt. De dadaïst Kurt Schwitters ontwikkelde in 1925 een 'Merzbühne' waarmee hij voorstellingen gaf en de Bauhaus-directeur en architect Hannes Meyer werkte in Zwitserland tot in de jaren dertig aan het 'Theater CO-OP'. In de jaren veertig was beeldhouwer en 'evenwichtskunstenaar' Alexander Calder op dit gebied actief. Het poppen- en schaduwtheater was, kortom, bij uitstek een medium waarin de onderzoekende en spelende kunstenaar zijn gang kon gaan.

Met Schwitters aan zee

In de zomer van 1926 raakten werk en carrière van Lajos d'Ébneth in een stroomversnelling. Hij kwam in een van de productiefste en artistiek interessantste periodes van zijn kunstenaarschap. Dat leidde halverwege 1926 en de daarop volgende jaren tot een grote serie vooral abstracte werken. Zijn snelle ontwikkeling had vermoedelijk veel, zo niet alles te maken met de stimulans die uitging van de vriendschap die

Interest in this art form was not peculiar to the circles of the Dutch avant-garde. Attention to puppet and shadow theatre was an international phenomenon that endured for decades. The Italian Futurists and the influential sculptor Archipenko were already active in the genre. In 1917, Picasso made the costumes for *Parade*, which transformed the dancers into abstract creatures constituted out of geometrical shapes. At the Bauhaus in Dessau, Oskar Schlemmer opened a theatre workshop which was attended by countless students, including Andor Weininger and Kurt Schmidt. In 1925, the dadaist Kurt Schwitters designed a 'Merzbühne' with which he gave performances, and Bauhaus director and architect Hannes Meyer worked on the 'Theater CO-OP' in Switzerland into the 1930s. In the 1940s, sculptor and 'balance artist' Alexander Calder was active in the genre. The puppet and shadow theatre was, in short, an excellent medium for providing enquiring and playful artists with room for expression.

With Schwitters at the seaside

In the summer of 1926, d'Ébneth's life and career were in full swing. As far as his art was concerned he had embarked on one of his most productive and artistically interesting periods: from mid-1926 onwards down the following years, this resulted in the creation of a great series of mainly abstract works. D'Ébneth's rapid development stemmed largely – if not wholly – from the stimulus offered by his friendship with the Dada performer and Merz grand master,

† georganiseerd door F. Kiesler en J. Heap, waar verscheidene ontwerpen op het gebied van theater van Huszár te zien waren.

† York organised by F. Kiesler and J. Heap, where various theatrical objects by Huszár were displayed.

Piet Zwart
Letterhead design for *Vereeniging Experimenteel Tooneel Wijn* 1925;
collection Gemeentemuseum, The Hague; © St. Beeldrecht.

hij sloot met de vijftien jaar oudere dada-performer en Merzgrootmeester Kurt Schwitters. Deze verbleef in juni 1926 in Den Haag en d'Ébneth nodigde hem uit voor een werk- en vakantieverblijf in zijn grote huis in Kijkduin. Schwitters was in Nederland voor een oriëntatiereis samen met Katherine Dreier, de Amerikaanse verzamelaarster en tentoonstellingsmaker van de Société Anonyme, die een expositie aan het voorbereiden was. D'Ébneth moet Schwitters al van diens bezoek aan Nederland in 1925 hebben gekend.¹⁷ Waar de eerste ontmoeting precies plaatsvond is niet duidelijk, zeker is wel dat hij toen al wist van Schwitters' naam en reputatie. Achteraf beschreef d'Ébneth hoezeer hij het gevoel had een 'kunstprofeet' te hebben ontmoet en hoe levendig, intens en direct de eerste ontmoeting, net als alle latere, was.¹⁸

De logeerpartij van Kurt Schwitters en zijn vrouw Helma in Kijkduin liep uit op een verblijf van een maand en een jarenlange vriendschap. Het leidde tot een stormachtige ontwikkeling in werk en carrière van d'Ébneth. En tevens, al lag dat wellicht ook aan de zeelucht, tot een prachtige serie werken van Schwitters, die de logeervertrekken en het atelier van d'Ébneth tot zijn beschikking kreeg. Het huis met de mooie veranda aan de Zandvoortselaan veranderde bovendien met de komst van Schwitters een zomerseizoen lang in een ontmoetingsplaats voor de Europese avant-garde. Al dan niet binnengeloodst door Helma en Kurt Schwitters kwamen er illustere figuren over de vloer als László en Lucia Moholy-Nagy, die overwogen

Kurt Schwitters, who was fifteen years his senior. In June 1926, d'Ébneth invited Schwitters – who was staying in The Hague at the time – for a working holiday at his large house in Kijkduin. Schwitters had come to the Netherlands on an exploratory trip with Katherine Dreier, the American collector and exhibition organiser of the Société Anonyme, who was preparing an exhibition at that time. D'Ébneth would have known Schwitters from his visit to the Netherlands the previous year.¹⁷ Where they first met is unclear, but it is certain that d'Ébneth already knew him by name and reputation. Later d'Ébneth described his deep conviction that he had met a 'prophet of art' and how vital, intense and direct their first meeting had been, just as all those they'd had subsequently.¹⁸

Kurt and Helma Schwitters' visit to Kijkduin lasted a month and led to a friendship that was to endure many years. It triggered a creative burst in d'Ébneth's work and career. Furthermore, possibly due in part to the sea air, it resulted in a magnificent series of works by Schwitters, who had the guests' wing and d'Ébneth's studio at his disposal. Schwitters' stay at the d'Ébneth home transformed the house with the pleasant veranda on the Zandvoortselaan into the summer rendezvous of the European avant-garde. Whether or not invited by Helma and Kurt Schwitters, a string of illustrious figures such as László and Lucia Moholy-Nagy came to visit. The latter even considered enlisting d'Ébneth's help in looking for their own house in

17 Zie Merkert en Züchner, *Hannah Höch, eine Lebenskollage 1921-1945*, Bd. II, 1. Abt., Berlijn, 1995, p. 143.

18 Brief van Lajos d'Ébneth aan Ernst Nündel d.d. 10 mei 1977, coll. Mw. H. Nündel, Roetgen.

17 See Jörn Merkert and Eva Züchner, *Hannah Höch, eine Lebenskollage 1921-1945*, II, 1. Abteilung, Berlin, 1995, p. 143.

18 Letter from Lajos d'Ébneth to Ernst Nündel, May 10, 1977, coll. Mrs. H. Nündel, Roetgen.

Uitnodiging tentoonstelling Kurt Schwitters, Lajos d'Ébneth,
Arnold Topp in Galerie Der Sturm, Berlijn, 31 oktober 1926;
nalatenschap van de kunstenaar.

Kunstausstellung Der Sturm
Berlin W 9 / Potsdamer Straße 134a'

November 1926

Kurt Schwitters liest am
31. Oktober, nachm. 5 Uhr

Kurt Schwitters
Lajos Ebneth
Arnold Topp

Eröffnung 31. Oktober 5 Uhr

Monstre Merz Muster Messe

Sonntag den 31. Oktober nachmittags 5 Uhr
5 Uhr-Tee: Vorlesung Kurt Schwitters

Invitation to an exhibition featuring Kurt Schwitters,
Lajos d'Ébneth and Arnold Topp in Galerie Der Sturm,
Berlin, October 31 1926; estate of the artist.

met hulp van d'Ébneth een huis in Kijkduin te zoeken.¹⁹ Naar verluidt kwamen de invloedrijke Zwitserse kunst-historici Siegfried Giedion en Carola Giedion-Welcker langs, die met zowel Schwitters als Moholy-Nagy bevriend waren. Ook de verzamelaarster Ida Bienert uit Dresden, bevriend met Schwitters en mogelijk ook een bekende van d'Ébneth, en de Berlijnse dadaïste Hannah Höch waren van de partij.²⁰ Vooral voor de laatste moet het bezoek een bijzondere gebeurtenis zijn geweest. Ze ontmoette er de Nederlandse schrijfster Til Brugman met wie ze meer dan tien jaar samen bleef. In haar archief bewaarde ze brieven van Nell en Lajos d'Ébneth en zelfs diens visitekaartje met tips voor avant-gardistisch verantwoorde uitstapjes, onder andere naar Rietvelds Schröderhuis in Utrecht.²¹ In Kijkduin meldde zich bovendien een keur aan Nederlandse vrienden, onder wie Theo en Nelly van Doesburg en

Kijkduin.¹⁹ The influential Swiss art historians, Siegfried Giedion and Carola Giedion-Welcker, are also said to have visited. The couple were friends with both Schwitters and Moholy. The collector Ida Bienert from Dresden was also one of the party. She was a friend of Schwitters and, as previously noted, probably knew d'Ébneth. The Dadaist Hanna Höch also came from Berlin and for her the visit had a special significance, for it was here she met the Dutch author Til Brugman with whom she was to live for over ten years.²⁰ In her archive she kept letters from Nell and Lajos d'Ébneth and even one of d'Ébneth's visiting cards inscribed during the visit with tips for avant-garde day trips, including a visit to Rietveld's Schroederhuis in Utrecht.²¹ Furthermore Kijkduin functioned as a meeting place for a string of Dutch

19 Brief van L. Moholy-Nagy aan J.J.P. Oud d.d. 20 juli 1926, coll. NAI, Rotterdam. In publicaties van en over Moholy-Nagy staan geen gegevens over de vriendschap met d'Ébneth, onderzoek van zijn archief en dat van zijn vrouw Lucia zou mogelijk iets kunnen opleveren.
20 Zie Chris Rehorst, 'Hannah Höch en Nederland', *Jong Holland* 4 nr. 6 (1988), pp. 10-15. Hannah Höch arriveerde op 8 juli 1926 in Kijkduin en vertrok op 26 juli 1926, zie Merkert en Züchner, *op. cit.* (noot 1), p. 270. In het archief van S. Giedion bevindt zich geen correspondentie van Lajos d'Ébneth. Uit berichten van Moholy-Nagy, F.M. Huebner en

C. van Eesteren blijkt wel dat hij een oriëntatieris maakte om Nederlandse architectuur te zien en in augustus 1926 in Kijkduin vakantie heeft gevierd. Niet duidelijk is of hij en zijn vrouw bij de d'Ébneths gelogeed waren dan wel in een hotel in Kijkduin verbleven. Informatie D. Weiss, gta-Archiv, ETH Zürich.

21 Nalatenschap H. Höch, coll. Berlinische Galerie, Berlijn. Uit de aantekeningen op d'Ébneths visitekaartje blijkt dat Höch van plan was de Mondriaan-verzamelaar S. Slijper te bezoeken en bovendien Bart van der Leek, Dudok en de schilder P. Alma. Zie Merkert en Züchner, *op. cit.* (noot 1), p. 270.

19 Letter from L. Moholy-Nagy to J.J.P. Oud, July 20, 1926, coll. NAI Rotterdam. In publications by and about Moholy-Nagy there are no details of his friendship with d'Ébneth. Research in his and his wife, Lucia's, archive might yield some information.

20 See Chris Rehorst, 'Hannah Höch in Nederland', *Jong Holland*, 4, 6, 1988, pp. 10-15. Höch arrived in Kijkduin on July 8, 1926 and left on July 26, 1926, see Jörn Merkert and Eva Züchner, *op. cit.* (note 1), Band II, 1921-1945, 2. Abteilung, p. 270. There is no correspondence with Lajos d'Ébneth in S. Giedion's archive. From reports from Moholy-Nagy, F.M. Huebner and C. van Ees-

teren it transpires that he did make an exploratory visit in order to view Dutch architecture, and that he enjoyed a holiday in Kijkduin in August 1926. It is unclear whether he and his wife stayed with the d'Ébneths or lodged in a hotel in Kijkduin. Information from D. Weiss, gta-Archiv, ETH Zürich.

21 Estate of H. Höch, Coll. Berlinische Galerie, Berlin. From the marginalia, written on d'Ébneths visiting card, it transpires she was planning to visit the Mondriaan collector S. Slijper, and further Bart van der Leek, Dudok and the painter P. Alma. See Merkert and Züchner, *op. cit.* (note 1), p. 270.

Uitnodiging tentoonstelling Schilderijen en tekening van
Lajos d'Ébneth in De Bron, 20 januari tot 19 februari 1927;
nalatenschap van de kunstenaar.



Invitation to the exhibition Schilderijen en tekening van Lajos
d'Ébneth [Paintings and drawing by Lajos d'Ébneth] in De Bron,
January 20 to February 19, 1927; estate of the artist.

de architecten Jan Buijs, J.J.P. Oud, Gerrit Rietveld en Cornelis van Eesteren.²² Aandoenlijk is de haastige vermelding in Van Eesterens adresboekje van de nieuwe *place to be*: Ebeneth [sic], Zandvoortselaan 12, Kijkduin, bus 4.²³

De exacte data van de gezamenlijke vakantie zijn niet bekend.²⁴ Kurt en Helma Schwitters verbleven zoals gezegd al enige tijd in Nederland. Op 22 juni 1926 schreef Helma Schwitters nog een brief aan Theo en Nelly van Doesburg dat ze heerlijk vakantie vierden en bij ene Van Deelen woonden, waarschijnlijk een pension, en vaak naar Kijkduin reisden.²⁵ Dezelfde dag ging ook een brief uit van Kurt Schwitters aan Hannah Höch om haar over te halen naar Nederland te komen, hij had voor haar een soort doe-Nederland-in-vijf-dagen-vakantie in gedachten, met Scheveningen en Kijkduin als uitvalsbasis. In deze uitnodiging komt logeren bij de d'Ébneths nog niet ter sprake. Op 4 juli laat Helma Schwitters vervolgens aan Hannah Höch weten hoe blij ze zijn met haar aangekondigde komst en in die briefkaart valt voor het eerst de naam d'Ébneth. De kans is dus groot dat Schwitters en d'Ébneth elkaar ergens tussen 22 juni en 4 juli bij toeval tegen het lijf zijn gelopen. Dat gebeurde mogelijk dichterbij de 22

friends including Theo and Nelly Doesburg, the architects Jan Buijs, J.J.P. Oud, Gerrit Rietveld and Cornelis van Eesteren.²² The scribbled entry in the latter's address book noting the new place to be is rather endearing: Ebeneth [sic], Zandvoortselaan 12, Kijkduin, bus 4.²³

The exact dates of the joint holiday are not known.²⁴ As previously noted, Kurt and Helma Schwitters had already been in the Netherlands for some time. On June 22, 1926, Helma Schwitters had written to Theo and Nelly Doesburg informing them that they were having a lovely holiday and staying with a certain Van Deelen, — presumably at a guesthouse — and travelling frequently to Kijkduin.²⁵ The same day Kurt Schwitters wrote to Hannah Höch in an attempt to persuade her to come to Holland. He envisaged a type of see-Holland in-five-days tour for her, with Scheveningen and Kijkduin as a base. The invitation makes no mention of staying with the d'Ébneths. In a postcard of July 4, however, Helma Schwitters tells Hannah Höch how pleased she is to hear of her forthcoming arrival and mentions the name d'Ébneth for the first time. It seems likely, therefore, that Schwitters and d'Ébneth bumped into each other some time

22 Hannah Höch herinnerde zich dat ook Theo en Nelly van Doesburg zich in Kijkduin lieten zien, zij zaten in juli en augustus echter in Italië en Frankrijk, dus mogelijk viel dat bezoek pas later in de zomer, na het vertrek van Schwitters. Zie Merkert en Züchner, *op. cit.* (noot 17), p. 261.

23 Nalatenschap C. van Eesteren, coll. NAI, Rotterdam.

24 Hannah Höch schreef dat het verblijf van de Schwitters enige maanden duurde; zie Merkert en Züchner, *op. cit.* (noot 17), p. 261. Kurt Schwitters' biograaf W. Schmalenbach houdt het op acht weken.

25 Brief van Helma Schwitters aan Theo en Nelly van Doesburg d.d. 22 juni 1926, coll. RKD, Den Haag, Schenking Van Moorsel.

22 Hannah Höch also recalled that Theo and Nelly van Doesburg put in an appearance at Kijkduin, but in July and August they were in Italy and France, so the visit possibly took place later in the summer, after Schwitters' departure. See Merkert and Züchner, *op. cit.* (note 17), p. 261.

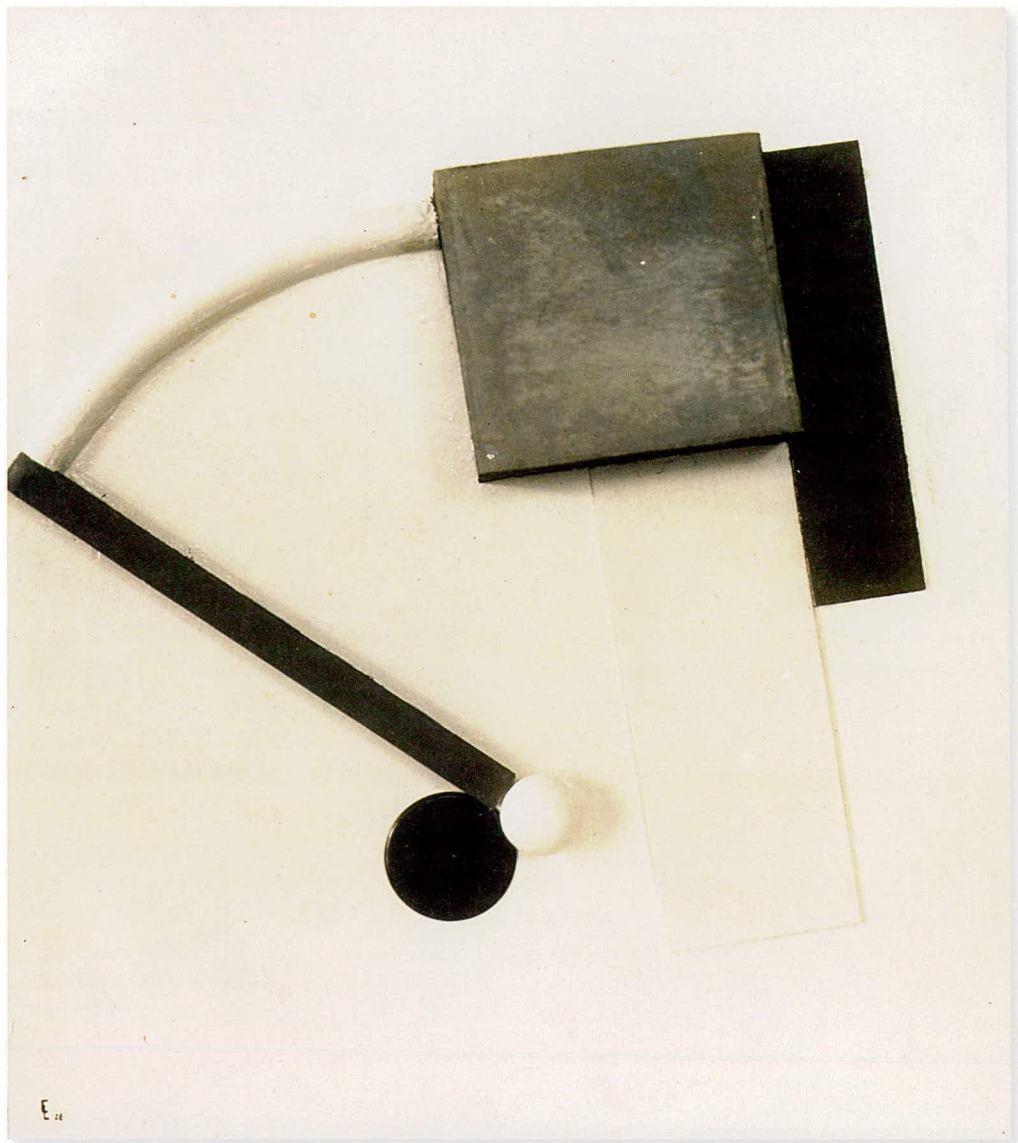
23 Estate of C. van Eesteren, Coll. NAI, Rotterdam.

24 Hannah Höch wrote that Schwitters' stay lasted a few months, see Merkert and Züchner, *op. cit.* (note 17), p. 261. Kurt Schwitters biographer W. Schmalenbach says eight weeks.

25 Letter from Helma Schwitters to Theo and Nelly van Doesburg, June 22, 1926, collection RKD, The Hague, donation Van Moorsel.

Lajos d'Ébneth

Compositie met Biljartbal, 1926, gemengde techniek, afmetingen en verblijfsplaats onbekend; foto nalatenschap van de kunstenaar.



Lajos d'Ébneth

Compositie met Biljartbal, [Composition with billiard ball] 1926, mixed technique, dimensions and whereabouts unknown; photo estate of the artist.

dan bij de 4, omdat Schwitters op 6 juli al zes nieuwe schilderijen had gemaakt, zoals hij aan Katherine Dreier schreef. Een maand later was de logeerpartij van de Schwitters voorbij, zoals blijkt uit een brief van 1 augustus van Helma Schwitters aan Hannah Höch en Til Brugman.²⁶

Het verbond met Schwitters leidde tot een doorbraak van d'Ébneeth in het internationale kunstcircuit. Schwitters nodigde hem uit in Hannover, introduceerde hem bij zijn vrienden en ging samen met hem exposeren bij Der Sturm (samen met Arnold Topp) en de Nassauischer Kunstverein in Wiesbaden (samen met Oskar Schlemmer, Robert Michel en Ella Bergmann-Michel, en Georg Muche). Het enthousiasme van Schwitters over zijn nieuwe jonge vriend blijkt onder meer uit de reeds geciteerde brief aan de zojuist naar huis vertrokken Katherine Dreier.²⁷ Op 6 juli 1926 schreef Schwitters haar dat hij in Kijkduin, nota bene in het atelier van d'Ébneeth, al zes goede nieuwe werken had gemaakt, ook een samen met d'Ébneeth, die hij zeer getalenteerd achtte, van wie hij het betreurde dat hij hem nu pas had leren kennen en die, dacht hij, later een goede naam in de kunst zou hebben. D'Ébneeth had, zo vervolgde Schwitters, een paar zeer goede werken gemaakt, die in de komende tentoonstelling van de Société Anonyme niet zouden misstaan.²⁸ Als een

between June 22 and July 4. The exact date would seem to be nearer to the 22nd than the 4th, for Schwitters had already executed six new paintings by July 6, as he wrote to Katherine Dreier. A month later the extended stay was over, it transpires in a letter from Helma Schwitters to Hannah Höch and Til Brugman dated August 1.²⁶

The connection with Schwitters led to d'Ébneeth's breakthrough onto the international art scene. Schwitters invited him to Hanover, introduced him to his friends and exhibited alongside him in Der Sturm (together with Arnold Topp) and the Nassauischer Kunstverein (Nassau Arts Society) in Wiesbaden (together with Oskar Schlemmer, Georg Muche, Robert Michel and Ella Bergmann-Michel). Schwitters' enthusiasm for his new young protege is apparent from the previously cited letter to Katherine Dreier, who had just left for home. On July 6, 1926, Schwitters wrote that in d'Ébneeth's studio in Kijkduin he had produced six good new works, and also one in collaboration with d'Ébneeth, whom he considered very talented. Schwitters wrote that he regretted that he had only just got to know d'Ébneeth, and that he believed that he would one day make a name for himself in the art world.²⁷ According to Schwitters, d'Ébneeth had already produced a couple of very good works which wouldn't be out of place in the forthcoming exhibition of the Société Anonyme.²⁸ If an

26 Brief van Helma Schwitters aan Hannah Höch en Til Brugman; zie Merkert en Züchner, *op. cit.* (noot 17), p. 264.

27 Brief van K. Schwitters aan K. Dreier d.d. 6 juli 1926. Courtesy Société Anonyme/Dreier Papers, Beinecke Library, Yale University.

28 Deze tentoonstelling, *An International Exhibition of Modern Art Assembled by the Société Anonyme*, vond van 19 november 1926 tot 9 januari 1927 plaats in het Brooklyn Museum in New York. Lajos d'Ébneeth werd er echter niet voor uitgenodigd.

26 Letter from Helma Schwitters to Hannah Höch and Til Brugman, see Merkert and Züchner, *op. cit.* note 17, p. 264.

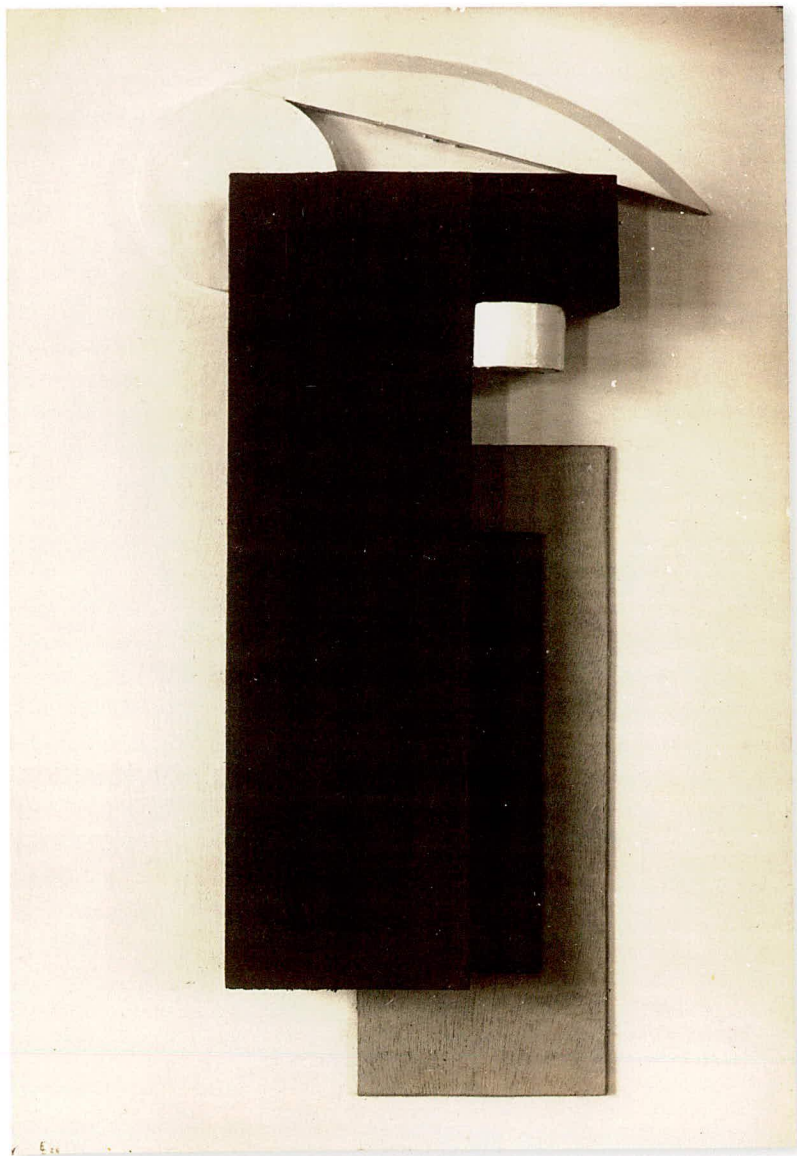
27 Letter from K. Schwitters to K. Dreier dated July 6, 1926.

Courtesy Société Anonyme/Dreier Papers, Beinecke Library, Yale University.

28 This exhibition, *An International Exhibition of Modern Art Assembled by the Société Anonyme*, ran from November 19, 1926 ↓

Lajos d'Ébneth

Konstruktion 6, 1926, gemengde techniek, afmetingen en
verblijfplaats onbekend; foto nalatenschap van de kunstenaar.



Lajos d'Ébneth

Konstruktion 6, [Construction 6] 1926, mixed technique, dimensions
and whereabouts unknown; photo estate of the artist.

doorgewinterde, beroemde en internationaal goed geïnformeerde man als Schwitters zo veel in je ziet, moet je meer te bieden hebben dan een leuk logeeradres aan zee. De spannende vraag is natuurlijk wat Schwitters zo enthousiasmeerde toen hij deze passage schreef.

1926, constructies, collages, reliëfs

Lajos d'Ébneth maakte vanaf de zomer van 1926 constructies, collages en minstens één reliëf. Bij het in kaart brengen van dit deel van zijn oeuvre moet ik wel wat slagen om de arm houden, omdat sommige kunstwerken alleen via documentatie bekend zijn, andere bestaan maar zijn niet gedocumenteerd of nog niet technisch onderzocht. Een goed uitgangspunt voor de reconstructie van het oeuvre zijn de inzendingen naar en de besprekingen van drie tentoonstellingen tussen november 1926 en begin 1927. Op de eerste, in Galerie Der Sturm in Berlijn, toonde hij twee tekeningen en twee schilderijen, waarvan minstens één 'Konstruktion'. Over een tentoonstelling in De Bron in Den Haag zijn alleen indirect verkregen gegevens bekend. Een criticus in *Het Vaderland* maakte in februari 1927 melding van 'constructies', 'waar plankjes, tegels, stukjes zink, latjes van verschillende kleur en vorm in een zeker rythmisch verband zijn samengevoegd.' Ook Elseviers *Geïllustreerd Maandschrift* merkte op dat d'Ébneth constructies exposeerde, benoemd of beschreven worden ze echter niet. In maart 1927 in Wiesbaden bij de Nassauischer Kunstverein exposeerde d'Ébneth zes werken met de titel 'Konstruktion' zoals uit de tentoonstellingscatalogus blijkt, en daarnaast een reliëf en tien werken in 'aquarel en tempera'.

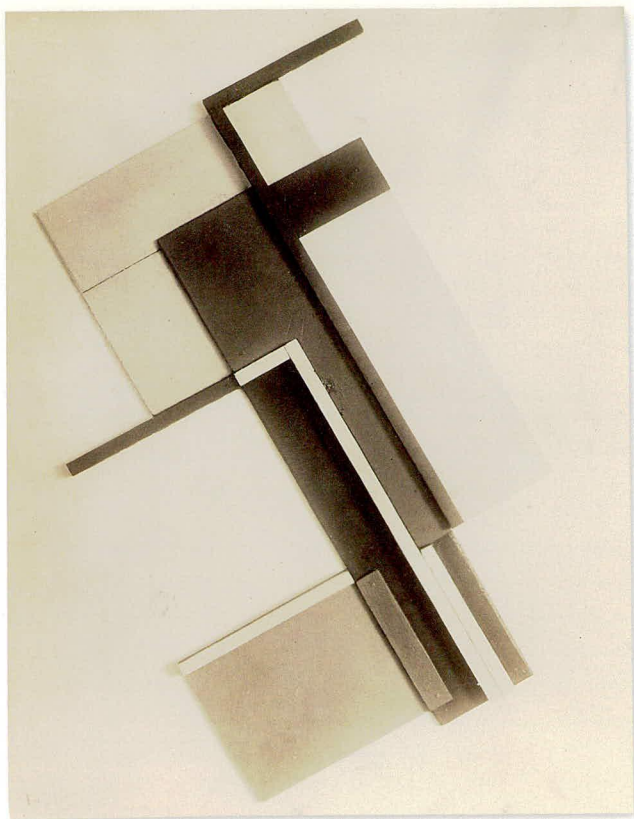
experienced, famous and internationally well-informed figure such as Schwitters values your stock so highly, then you must have more to offer than a congenial seaside holiday address. The interesting question is what lay behind Schwitters' enthusiasm when he wrote this passage.

1926: constructions, collages, and reliefs

From the summer of 1926, d'Ébneth made constructions, collages and at least one relief. Cataloguing this part of his oeuvre will necessarily involve some reservations, as in some cases the works are known only through their documentation, while others exist, but have not been documented or have not yet been technically researched. Useful starting points are the contributions to, and the commentary on, three exhibitions held between November 1926 and the beginning of 1927. At the first, in Berlin's Der Sturm gallery, d'Ébneth showed four works: two drawings and two paintings, of which at least one was a 'construction'. Details of an exhibition in the De Bron gallery in The Hague, are only available through secondary sources. In February 1927, a critic in *Het Vaderland* wrote of 'constructions' in which 'planks, tiles, pieces of zinc, slats of different colours and shapes are joined in a certain rhythmical union.' Elsevier's *Illustrated Monthly magazine* also noted that d'Ébneth had exhibited constructions, although they were not named or described. In Wiesbaden in March 1927, at the Nassauischer Kunstverein, according to the catalogue, d'Ébneth exhibited six works

↓ to January 9, 1927 in the Brooklyn Museum in New

York, Lajos d'Ébneth was not invited to contribute.



Lajos d'Ébneth
Compositie met Haakvormen, 1926,
 gemengde technieken, afmetingen en
 verblijfplaats onbekend; foto nalaten-
 schap van de kunstenaar.

Omslag *Der Sturm*, 17, 8, november 1926.



Lajos d'Ébneth
Compositie met Haakvormen, [Composition
 with hook shapes] 1926, mixed technique,
 dimensions and whereabouts unknown;
 photo collection estate of the artist.

Cover of *Der Sturm*, 17,8, November 1926.

D'Ébneth heeft dus minstens drie keer constructies geëxposeerd. Maar wat verstond hij onder die term? In Nederland was het geen gangbaar woord en omdat Schwitters die naam al vanaf 1924 gebruikte, lijkt het aannemelijk dat d'Ébneth deze in 1926 van hem overnam. In de gewone betekenis – zo wordt de naam door bijvoorbeeld Moholy-Nagy gebruikt – is een constructie een schilderij of compositie waaraan plastische elementen zijn toegevoegd. Die omschrijving roept de vraag op waarvoor d'Ébneth dan de term reliëf gebruikte. In de tentoonstellingscatalogus van Wiesbaden staan de reliëfs van Schwitters, Schlemmer en d'Ébneth apart genoemd en d'Ébneths werken met 'Konstruktion' in de titel zijn ingedeeld bij de 'Ölgemälde'. Het is daarom aannemelijk dat d'Ébneth de term 'Konstruktion' in een dubbele betekenis gebruikte. Hij bedoelde er waarschijnlijk zowel een schilderij mee in constructivistische stijl als een compositie waaraan plastische elementen zijn toegevoegd. Dat blijkt ook uit de tentoonstelling bij Der Sturm, waar volgens de catalogus twee schilderijen te zien waren. Maar de 'Konstruktion' van d'Ébneth op de voorplaat van het tijdschrift van deze galerie geeft aan dat, net als in Wiesbaden, een schilderij een 'konstruktion' met veel plastische elementen kon zijn. De term reliëf reserveerde hij dan mogelijk voor meer sculpturale werken die uit één stuk gemaakt waren.

Constructies van d'Ébneth waarin plastische elementen verwerkt zijn, bestaan amper meer: er bleef welgeteld één constructie bewaard en in de nalatenschap van de kunstenaar bevinden zich nog foto's van drie werken.

De eerste op foto overgeleverde constructie is een *compositie met biljartbal*. Deze bestaat uit een egaal gekleurd vierkant, twee witte rechthoeken, een

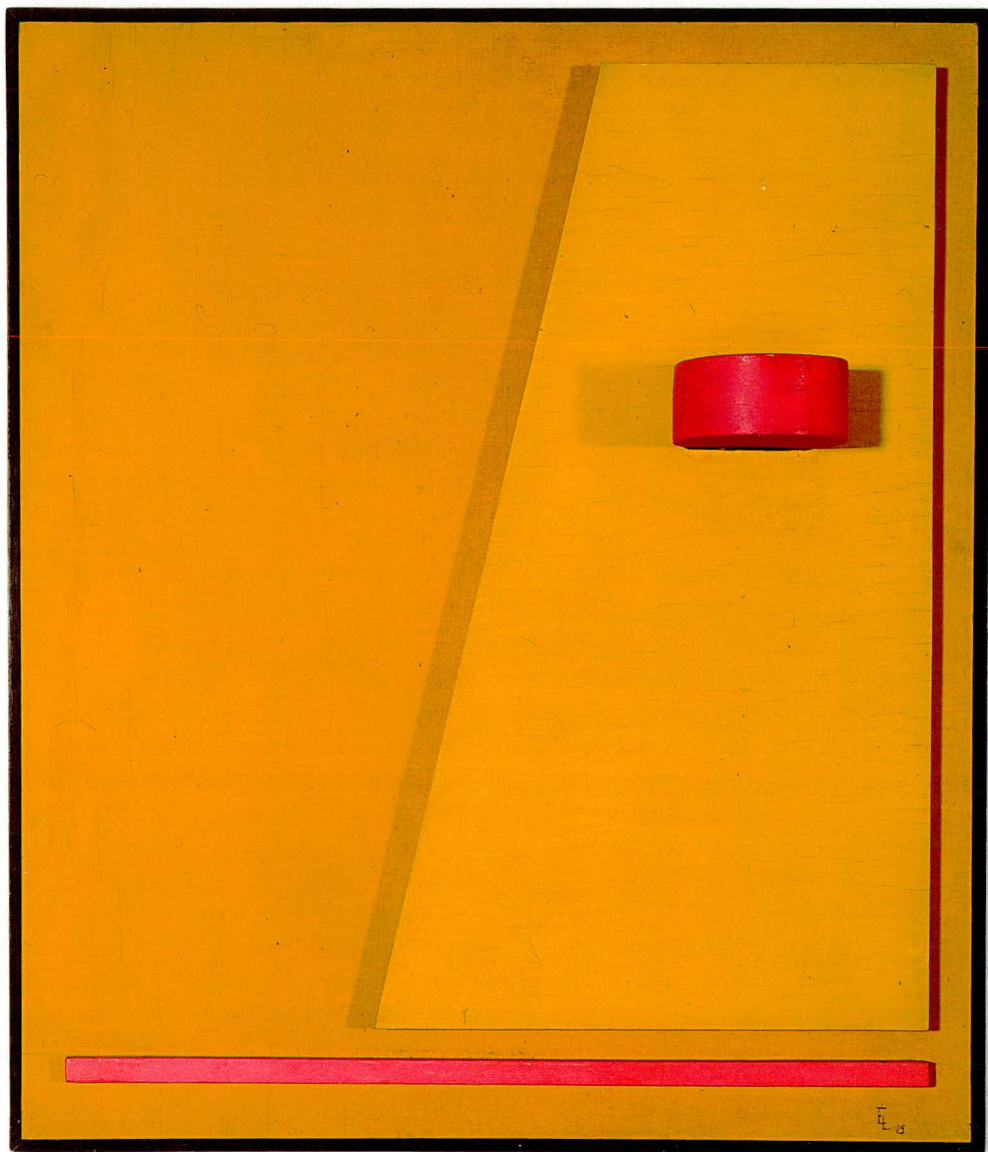
titled 'Konstruktion', along with a 'relief' and ten works in 'watercolour and tempera'.

D'Ébneth thus exhibited 'constructions' on at least three occasions. But what did he mean by the term 'construction'? In the Netherlands the word had no wide currency, and considering that Schwitters used the term in 1924 it seems likely that d'Ébneth took it over from him. In the usual sense, as used by, for example, Moholy-Nagy, a construction is a painting or composition to which plastic elements have been added. But this description begs the question of what d'Ébneth means by the term 'relief'? In the catalogue for the Wiesbaden exhibition, the reliefs made by Schwitters, Schlemmer and d'Ébneth himself are named separately and d'Ébneth's works with 'Konstruktion' in the title are classified under 'Ölgemälde'. For this reason it may be assumed that d'Ébneth used the term 'Construction' in a double sense. He apparently means both a painting in the constructivist style and a composition to which plastic elements have been added. This is borne out by the exhibition at Der Sturm where, according to the catalogue, two *paintings* were shown. However the 'Konstruktion' by d'Ébneth on the cover of the journal Der Sturm indicates that, just as in Wiesbaden, a painting could be a 'konstruktion' incorporating a large number of plastic elements. Possibly, then, he reserved the term 'relief' to denote more sculptural works fashioned from a single piece.

Hardly any constructions by d'Ébneth containing plastic elements have survived. Just one of d'Ébneth's constructions now exists, while his estate contains photos of three more. The first of these seen on photograph is a *composition with billiard ball*. This comprises

Lajos d'Ébneth

Compositie met roze cilinder, ca 1926 (voorheen Reliëf, 1925), gemengde technieken, 62 x 52 x 11 cm; collectie Berlinische Galerie.



Lajos d'Ébneth

Compositie met roze cilinder [Composition with pink cylinder], circa 1926 (formerly Reliëf [Relief], 1925) mixed techniques, 62 x 52 x 11 cm; collection Berlinische Galerie.

ronde, cilindervormige lijn en een latje. Deze zijn tegen een witte achtergrond gekleefd en verbonden aan een biljartbal die tegen een rond plaatje steunt (afb. p. 41). Het werk is gesignd met het monogram EL en '26 gedateerd.

De tweede constructie is gecomponeerd uit drie rechthoekige plankjes, zo te zien van triplex of multiplex, die vlakken vormen, en drie cilinders of delen daarvan die onder meer de compositie als een hoedje bedekken. Naast het grote vlak, bovenin de compositie, zit een zwart blok dat de dikte van het werk bepaalt en de compositie fysiek draagt. Ook deze constructie is gesignd met het monogram EL en '26 gedateerd (afb. p. 43). Achterop de foto van dit werk staat in pen geschreven 'Konstruktion' en in potlood 'nr. 6'. Mogelijk is dit het laatste van de zes in Wiesbaden getoonde werken.²⁹

Het werk dat d'Ébneeth liet plaatsnemen op het omslag van het novembernummer van *Der Sturm* ter gelegenheid van zijn tentoonstelling in Berlijn, was waarschijnlijk zijn favoriete constructie (afb. p. 44). Deze bestond uit een compositie van contrasterend gekleurde latten en planken die, elk op eigen dikte, vierkanten en rechthoeken vormen, die zijn doorsneden met haakvormige lijnen. Een enkele haak grijpt als een tentakel naar buiten. Het is alsof de kunstenaar zo geprobeerd heeft de ruimte rondom bij de compositie te betrekken. De tentakels geven de compositie, die licht kantelt, de suggestie van beweging, alsof het werk als een stuk vuurwerk kan roteren.

De enige nog bestaande constructie bevindt zich in de collectie van de Berlinische Galerie (afb. p. 47).³⁰

a uniformly coloured square, two white rectangles, a circle and a cylindrical line and a slat. These are stuck on a white background and linked to a billiard ball leaning on a round plate (ill. p. 41). The work is signed with the monogram EL and dated '26.

The second construction comprises three rectangular planks, apparently of triplex (plywood) or multiplex, which form blocks and three cylinders or parts of cylinders covering the composition like a hat. Alongside the large surface in the upper part of the composition, there is a black block that determines the thickness of the work and supports the composition physically. This construction is also signed with the monogram EL and dated '26 (ill. p. 43). On the rear of the photo of this work 'Konstruktion' is written in pen, and 'nr. 6' in pencil. This is possibly the last of the six works shown in Wiesbaden.²⁹

The work that d'Ébneeth had featured on the cover of the November issue of *Der Sturm* to mark his exhibition was probably his favourite construction (ill. p. 44). This comprises a composition of contrasting coloured slats and planks, all of different widths, which form squares and rectangles dissected by hook-shaped lines. Here and there a hook protrudes like a tentacle. It is as if the artist is attempting to implicate the surrounding space in his composition. The tentacles give the composition, which is slightly tilted, the suggestion of movement, as if the work could rotate like a firework.

The only extant construction is to be found in the collection of the Berlinische Galerie (ill. p. 47).³⁰ The middle block of this remarkable pink and yellow work

²⁹ In de catalogus van de Nassauischer Kunstverein in Wiesbaden staan de zes con-

structies in Romeinse cijfers genummerd.

³⁰ Dit werk wordt sinds de ↓

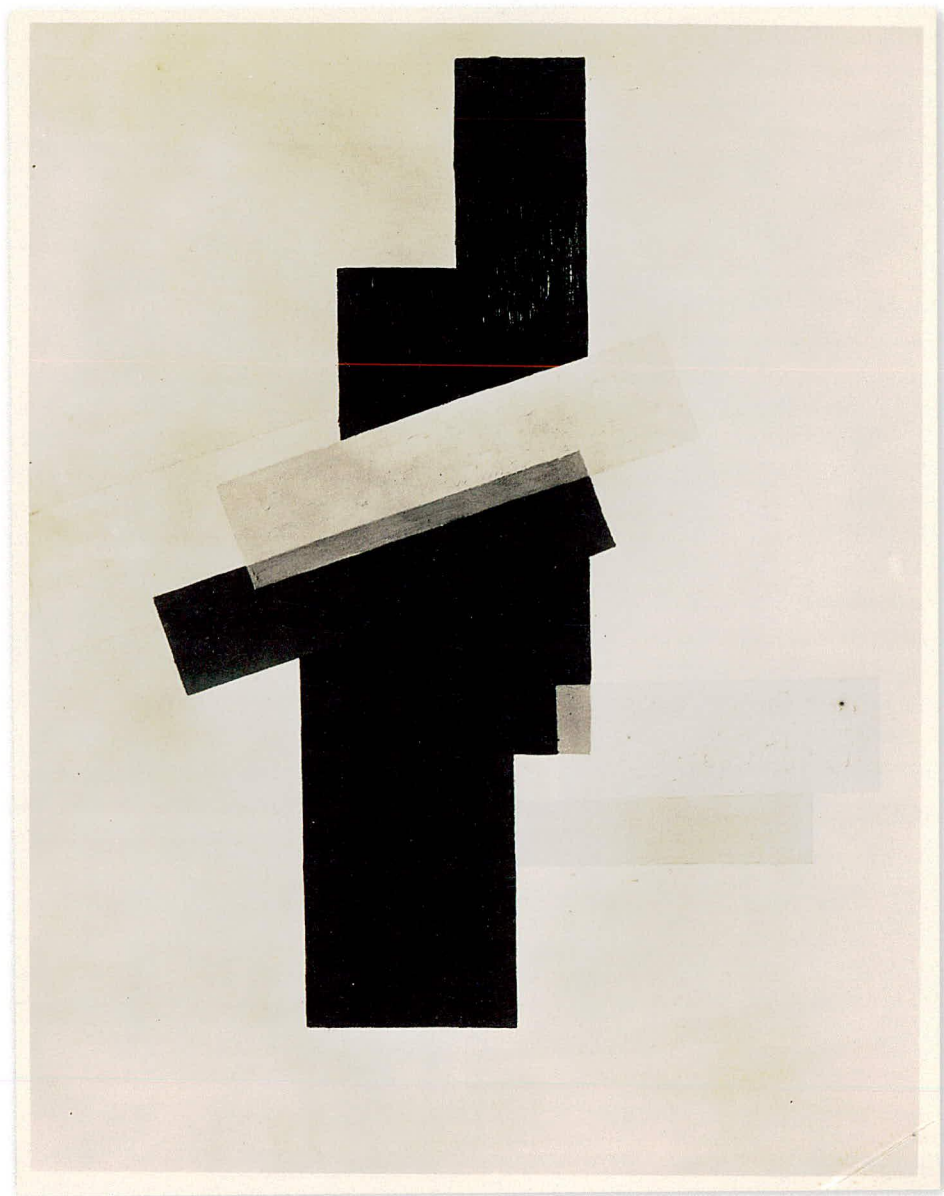
²⁹ In the catalogue of the Nassauischer Kunstverein in Wiesbaden the six are num-

bered with Roman numerals.

³⁰ Since its donation to the Berlinische Galerie in 1980, ↓

Lajos d'Ébneth

Compositie met dwarsbalken, ca. 1926, techniek, afmeting en
verblijfplaats onbekend; foto nalatenschap van de kunstenaar.



Lajos d'Ébneth

Compositie met dwarsbalken, [Composition with cross beams]
ca 1926, technique, dimensions and whereabouts unknown;
photo estate of the artist.

Het middenvlak van dit merkwaardige geel-rose werk is aan de rechterzijde verhoogd met een parallellogram, die het beeldvlak in twee gelijke delen snijdt. Een roze lat en een kleine cilindervorm zijn dwars op het parallellogram geplaatst. Een dergelijk cilindertje is ook gebruikt in de hierboven genoemde *Konstruktion* nr 6. Vreemd genoeg is het werk 1925 gedateerd, hetgeen zou betekenen dat d'Ébner het maakte voordat hij Schwitters kende. Dat lijkt niet erg waarschijnlijk en het is dus de vraag of deze datum wel klopt. Daarover later meer.

Bovenstaande werken lopen qua stijl en opvatting zeer uiteen. D'Ébner, die voorheen nog symbolist en expressionist was, experimenteert hier naar hartelust met diverse abstractiemethodes en vliedert van voorbeeld naar voorbeeld. Is het de ene keer Moholy, de volgende keer is het Schwitters of diens in Hannover werkzame vriend Vordemberge-Gildewart. Hij beschouwt de avant-garde als een soort encyclopedie waaruit naar believen kan worden geput. Net als in zijn leertijd nam hij de vrijheid om een opvatting uit te proberen en ook weer achter zich te laten. Het is alsof hij zich voortdurend oriënteert in het aanbod om hem heen en zich afvraagt van wie hij het stokje zal overnemen.

Dezelfde houding blijkt uit een aantal om uiteenlopende redenen interessante schilderijen in constructieve stijl van deze jaren. Ze zijn stilistisch verwant met de hierboven genoemde werken, of juist helemaal niet, en aantoonbaar van deze tijd omdat ze door dezelfde

is raised on the right side with a parallelogram, bisecting the image surface. A pink strip and a small cylinder shape are placed across the parallelogram. A similar cylinder is also used in *Konstruktion* nr 6, the work mentioned above. Strangely enough this piece is dated 1925, which would mean that it was produced before d'Ébner met Schwitters. That doesn't seem very likely and consequently the reliability of the date is called into question – of which more below.

The above works differ considerably from each other in terms of style and concept. d'Ébner, previously both a symbolist and an expressionist, delighted in experimenting with various methods of abstraction and flitted from model to model. At one point he looks to Moholy, and then to Schwitters or his Hanover-based friend, Vordemberge-Gildewart. He regarded the avant-garde as a sort of encyclopaedia from which one could select at will. Just as when he was a student he gave himself the freedom to try things out and reject them. It is as if d'Ébner is continually orientating himself in relation to what is on offer around him and wondering from whom to take over.

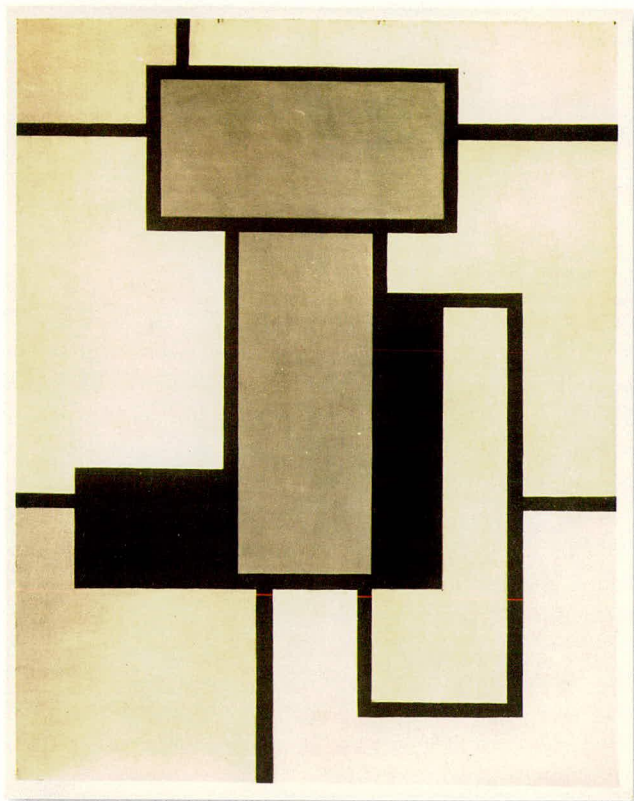
This same attitude is also apparent from a series of constructivist paintings produced during these years, which are interesting for very different reasons. Stylistically they are either based on the works described above, or else absolutely not, but are nevertheless demonstrably from this period in his life because they are all documented by the same photographer or were published at the time.

† schenking in 1980 aan de Berlinische Galerie verwarrend genoeg met *Reliëf*, 1925 aan-

geduid. *Constructie met roze cilinder*, ca. 1926, lijkt mij een adequatere titel.

† this work has been confusingly titled *Relief*, 1925. *Construction with Pink Cylinder*,

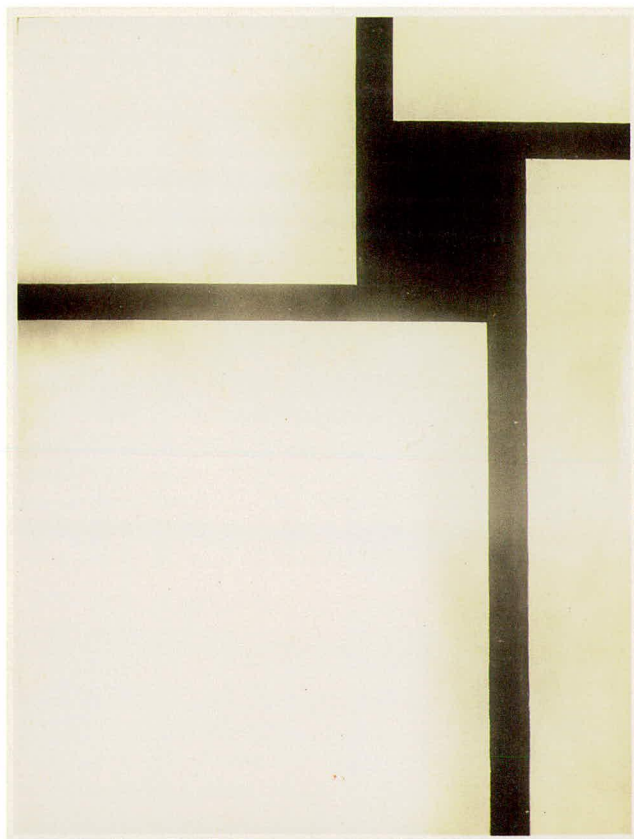
ca. 1926, seems to me a more adequate title.



Lajos d'Ébneth

Compositie met raster, ca. 1926, techniek, afmetingen en verblijfplaats onbekend; foto nalatenschap van de kunstenaar.

Compositie, ca 1926, techniek, afmetingen en verblijfplaats onbekend; foto nalatenschap van de kunstenaar.



Lajos d'Ébneth

Compositie met raster, [Composition with grid] ca 1926; technique, dimensions and whereabouts unknown; photo estate of the artist.

Compositie, [Composition], circa 1926, technique, dimensions and whereabouts unknown; photo estate of the artist.

fotograaf zijn gedocumenteerd, dan wel in die periode zijn gepubliceerd.

Een eerste, niet bewaard gebleven werk is een enigszins grove, vanuit het centrum opgezette compositie met twee zware, verticale donkere vlakken waaraan vijf horizontale of diagonale dwarsbalken verbonden zijn (afb. p. 49). Interessant zijn de uit de grijstonen van de foto's te herleiden negen kleuren, ook in de overlappingen, die een eigen tint kregen. Op de foto's is te zien dat elk vlak een specifieke verfstreek kent.

De textuur wisselt per onderdeel, alsof zich hier de expressionist weer toont. Het werk is gesigneerd noch gedateerd en doet denken aan de stijl van d'Ébneth's in Boedapest werkzame landgenoot Lajos Kassak, hoofdredacteur van het avant-garde tijdschrift *MA*.

De beschreven compositie is een eenling in het oeuvre en dat lijkt ook te gelden voor een tweede schilderij in de oude fotodocumentatie. Het is ongesigneerd en niet gedateerd en met verschillende afdrukken door de toenmalige fotograaf van d'Ébneth gedocumenteerd (afb. p. 50 boven).³¹ Deze compositie is in een raster opgezet dat sterk is uitvergroet en zo ten dele buiten het beeld valt. Het raster wordt gedomineerd door dikke zwarte lijnen en in het centrum een groep vlakken van wisselende grootte. Subtiel is de wijze waarop lijn en vlak in het grote zwarte veld samenvloeien, waardoor een grote haakvorm ontstaat. De compositie doet enigszins Stijl-achtig en ook Midden-Europees aan, overeenkomsten met andere werken in zijn oeuvre zijn er niet. De rastercompositie was in de tien voorgaande

One work is a somewhat rough composition built up from the centre featuring two heavy, dark vertical blocks to which five horizontal or diagonal cross-beams are connected (ill. p. 49) The differing shades of grey suggest, interestingly, the use of nine different colours also in the overlapping parts, where they acquire their own hue. From the photographs it can be seen that each block has its own specific brush stroke. The texture changes from section to section, as if his expressionist roots are showing. The work is neither signed nor dated and is reminiscent of d'Ébneth's Budapest-based compatriot Lajos Kassak, editor of the avant-garde journal *MA*.

The composition described above stands alone in his oeuvre as, it seems, does a second painting in the old photo archive. It is unsigned and is undated and is documented by a number of prints by d'Ébneth's photographer of the time (ill. p. 50 top).³¹ This composition is set up in a grid which is greatly magnified and thus falls partly out of the picture. Thick black lines dominate the grid with a group of variously sized blocks in the centre. Its subtlety lies in the manner in which line and plane flow together in the great dark field, thereby creating a large hook shape. The composition is slightly reminiscent of De Stijl, has a Central European feel and has no affinities with any other work in his oeuvre. The grid composition had been developed mainly by painters of De Stijl over the previous decade and in this painting d'Ébneth, apparently, for one time only, investigates its possibilities.

31. D'Ébneth liet zijn werk fotograferen door fotograaf Willem Coret, Thomsonlaan 106 in Den Haag. Coret (1897-1965) fotografeerde vanaf

1924 vooral voor kunstenaars. Zijn stempel is op de achterzijde van de meeste oude foto's aangebracht. Zijn archief is zoekgeraakt.

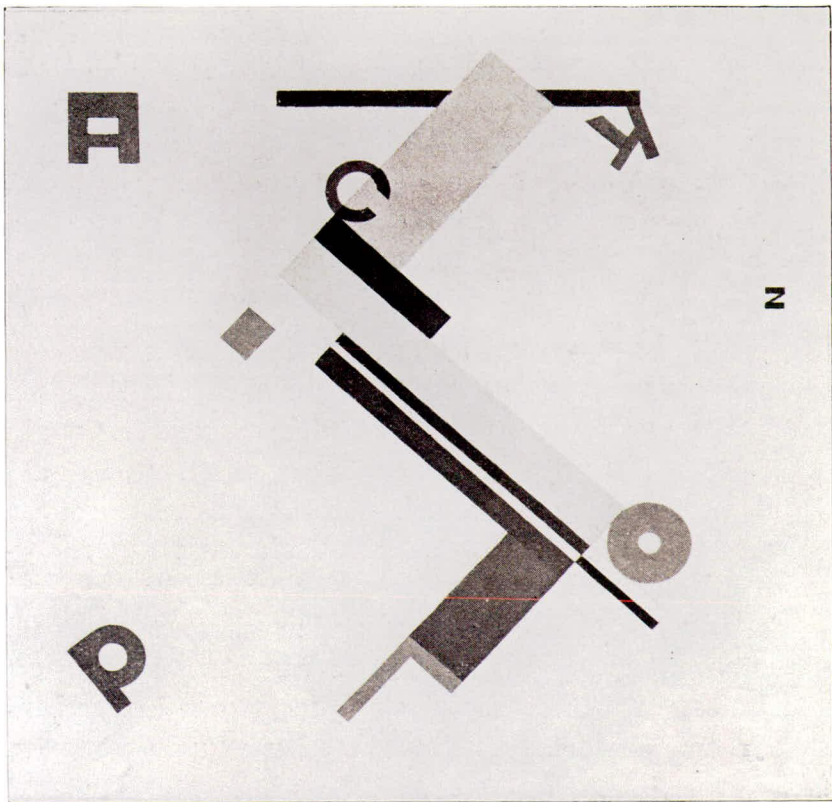
31 L. d'Ébneth had his work photographed by the photographer Willem Coret, of Thomsonlaan 106 in The Hague. W. Coret, (1897-1965)

photographed, mainly for artists, from 1924. His stamp is on the reverse of most of the old photos. His archive has been lost.

Lajos d'Ébneth

Compositie, 1926, techniek,
afmetingen en verblijfplaats
onbekend; reproductie uit
i10, 1,1, 1927, p. 43.

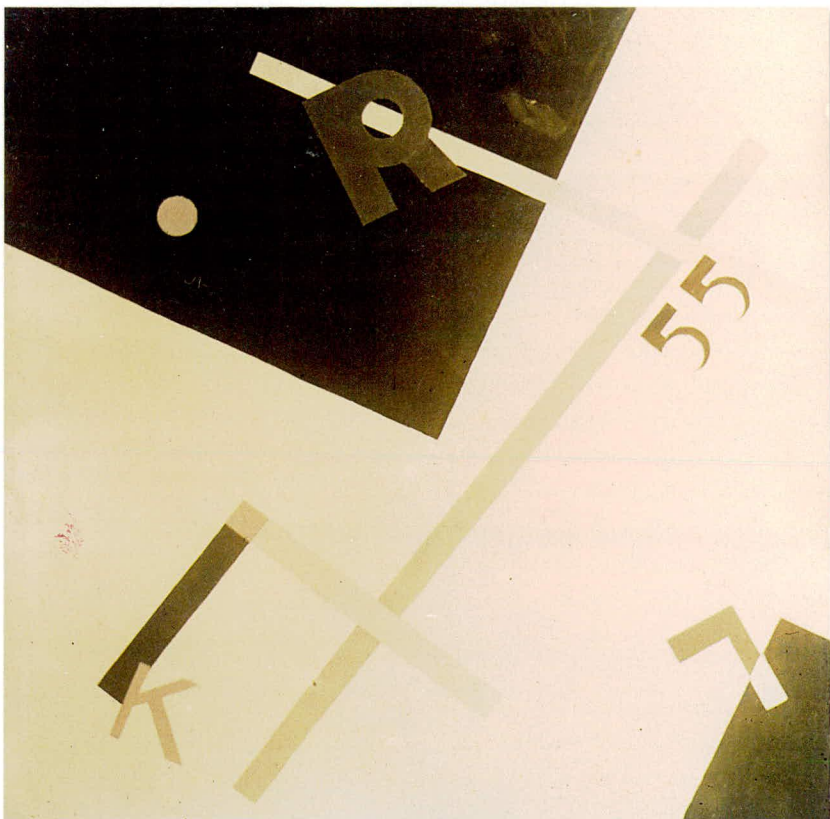
Compositie, 1926, techniek,
afmetingen en verblijfplaats
onbekend; foto nalatenschap
van de kunstenaar.



Lajos d'Ébneth

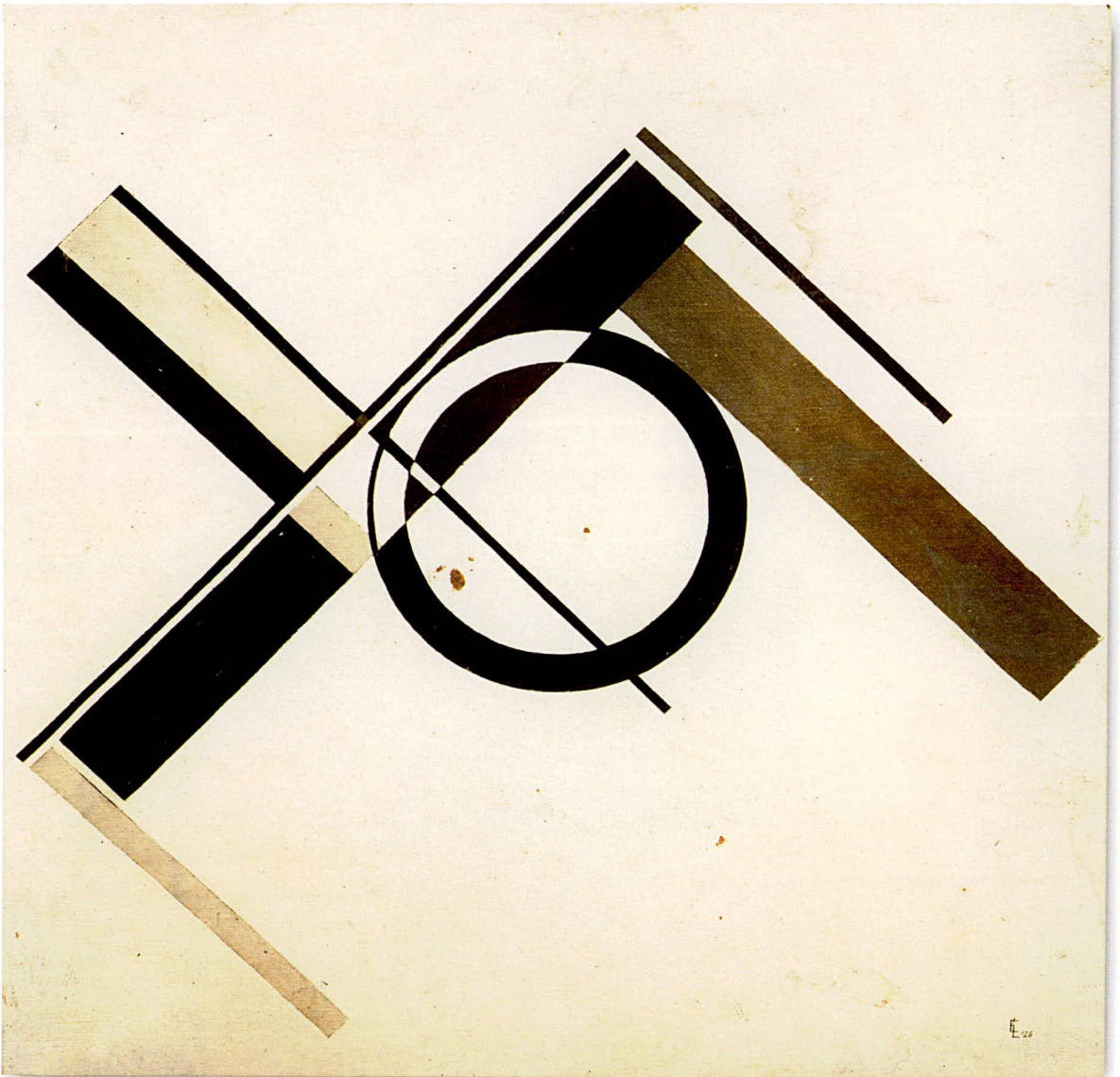
Compositie [Composition],
1926, technique, dimensions
and whereabouts unknown;
Reproduction from i10, 1,1,
1927, p.43.

Compositie [Composition],
1926, technique, dimensions
and whereabouts unknown;
photo estate of the artist.



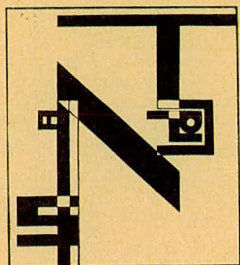
Lajos d'Ébneth

Compositie, 1926, techniek, afmetingen en verblijfplaats
onbekend; gepubliceerd in *i10*, 1, 10, 1927, p. 378; foto
nalatenschap van de kunstenaar.



Lajos d'Ébneth

Compositie [Composition], 1926, technique, dimensions
and whereabouts unknown; published in *i10*, 1, 10, 1927,
p. 378; photo estate of the artist.



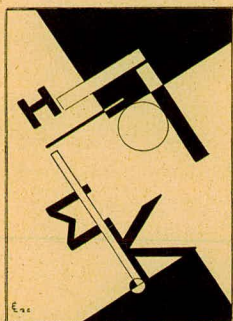
Lajos Ebnerth: Komposition

123

Lajos d'Ébnerth

Compositie, 1926, techniek, afmetingen en verblijfplaats niet bekend; gepubliceerd in *Der Sturm*, 17, 8, november 1926, p. 123.

Compositie, 1926, techniek, afmetingen en verblijfplaats niet bekend; gepubliceerd in *Der Sturm*, 17, 8, november 1926, p. 121.



Lajos Ebnerth: Komposition

121

Lajos d'Ébnerth

Compositie [Composition], 1926, technique, dimensions and whereabouts unknown; published in *Der Sturm*, 17,8, November 1926, p. 123. P

Compositie [Composition], 1926, technique, dimensions and whereabouts unknown; published in *Der Sturm*, 17,8, November 1926, p. 121.

jaren door vooral de kunstenaars van De Stijl ontwikkeld; in dit schilderij probeert d'Ébneth, kennelijk eenmalig, de mogelijkheden ervan uit.

De derde compositie, gesigineerd noch gedateerd, is een zwart vierkant waarvan de contouren uitmonden in vier lijnen die tot de randen van het schilderij lopen. Bij een lichte kanteling komt deze compositie overeen met het centrale deel van de constructie op het omslag van *Der Sturm* (afb. p. 50 onder).

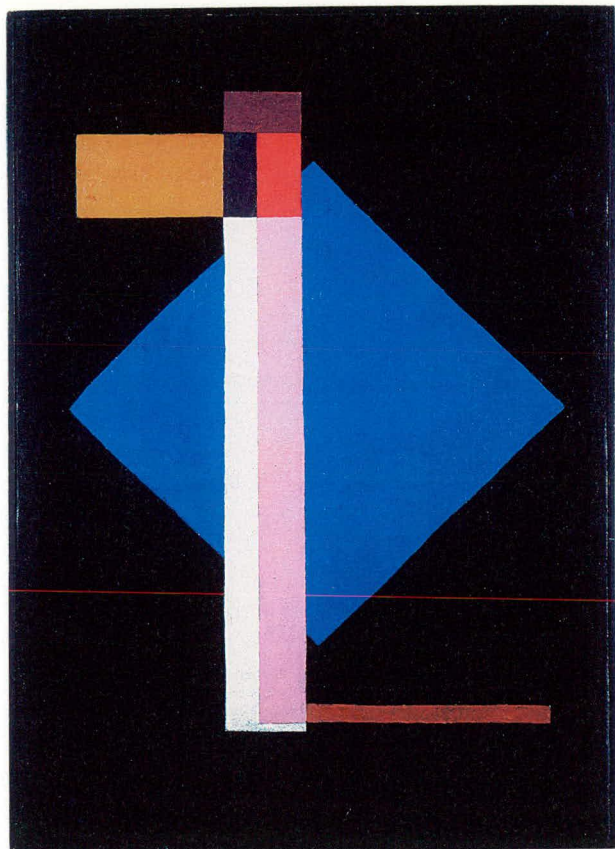
Dan zijn er nog vier schilderijen en twee werken die vermoedelijk linosneden zijn, die als varianten van elkaar kunnen worden beschouwd. Ze zijn in *Der Sturm* en *i10* gepubliceerd (afb. p. 53-55), waardoor de datering 1926-1927 onomstotelijk vaststaat. In deze werken komen haakvormen voor en er zijn letters en cijfers, balken en zwart-witcontrasten gebruikt. Stilistisch zijn ze nauw verwant met reclamewerk dat d'Ébneth vanaf 1927 heeft gemaakt. Mogelijk waren een of meer van deze schilderijen in Wiesbaden geëxposeerd.

Dan is er nog een zonderling schilderij dat voorkomt in de vroege documentatie en dat fysiek nog bestaat. Of althans, uit vergelijking van de oude foto met het schilderij, dat zich in de collectie van de Berlinische Galerie bevindt, blijken er grote overeenkomsten te zijn, maar helemaal hetzelfde zijn ze niet (afb. p. 57). De compositie bevat een grote haakvorm en in het midden een blauwe ruit. De compositie in de documentatie is in tegenstelling tot de bewaard gebleven compositie niet gesigineerd of gedateerd, en is breder opgezet; de verticale balk in het midden bestaat uit drie parallelle verticale strepen, in de compositie van de Berlinische Galerie zijn dat er twee. Het zou kunnen dat er altijd twee versies van dit schilderij bestaan hebben. Een andere mogelijkheid is dat d'Ébneth de oude versie op enig moment overschilderde, of de

The third composition, which is neither signed nor dated, is a black square whose contours are extended in four lines running to the edge of the painting. If tilted slightly, this composition resembles the central element of the Construction on the cover of *Der Sturm* (ill. p. 50 bottom). Further there are four paintings and two possible lino cuts which can be seen as variations of one another. These were published in *Der Sturm* and *i10* (ill. p. 53-55), as a consequence of which the dating 1926-27 is beyond doubt. In these works, hook shapes are prominent; and letters and numbers, colour bars, and black and white contrasts are used. Stylistically they are closely related to the advertising work he produced from 1927. One or more of these paintings were possibly exhibited in Wiesbaden.

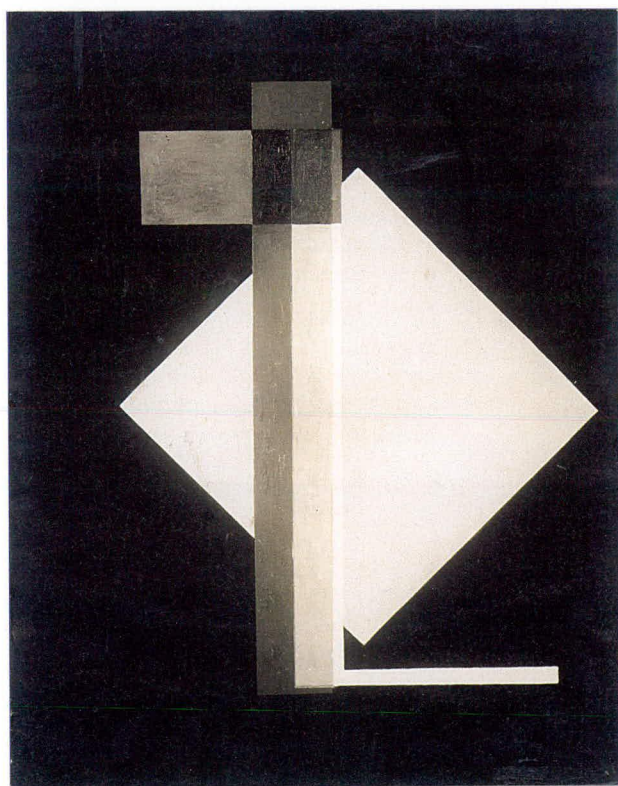
And then there is another unrelated painting represented in the early documentation that still physically exists. That is to say, comparison of an old photograph with a painting now held in the collection of the Berlinische Galerie, reveals great similarities between the two although they are not identical (ill. p. 57). The composition contains a large hook shape and in the centre a blue plane. In contrast to the extant work, the documented composition is neither signed nor dated and is broader in design; the vertical beam in the middle comprises three parallel vertical stripes, in place of the two in the Berlinische Galerie's composition. It is possible that there have always been two versions of this composition. Another possibility is that d'Ébneth painted over the older version at some time, or that he remade it.³² I discuss the dating in greater detail in the epilogue.

32 However, in the later slide in the version held by the documentation of 1970 the Berlinische Galerie. painting is only represented



Lajos d'Ébneth
Compositie, 1925 (na 1950 ?), olie op doek,
61 x 43 cm; collectie Berlinische Galerie.

Compositie, ca 1926, olie op doek,
afmetingen en verblijfplaats niet bekend;
foto nalatenschap van de kunstenaar.



Lajos d'Ébneth
Compositie[Composition], 1925 (after 1950?),
oil on canvas, 61 x 43 cm; collection
Berlinische Galerie.

Compositie [Composition], ca 1926, oil on
canvas, dimensions and whereabouts
unknown; photo estate of the artist.

Vilmos Huszár (kleur) en Jan Wils (vorm),
Ruimte-Kleur-Compositie atelier Berssenbrugge, 1921,
Den Haag, verloren gegaan; foto nalatenschap van de
kunstenaar, collectie RKD, Den Haag.

compositie een keer opnieuw maakte.³² In de epiloog ga ik op de dateringen nog wat verder in.

Ten slotte maakte d'Ébneth in deze periode een vrij omvangrijke serie schilderijen en collages op witte achtergrond. In deze werken zijn primair gekleurde vlakken tegen een witte achtergrond te zien die, de woorden van Siegfried Giedion parafraserend, met elkaar in zwevend verband zijn gebracht.³³ Kleurvlakken en balken zorgen voor een gevoelsmatig evenwicht, waarbij compositie en kleurtoon van zowel Russische als Nederlandse invloed getuigen. Een mooi voorbeeld van het eerste is de compositie met twee diagonalen, een zwarte lijn en een oranje bal, die aan het werk van Lissitzky doet denken (afb. p. 63). Een meer Nederlands aandoend schilderij bevat vierkante kleurvlakken in primaire kleuren en parallel lopende horizontale balken, waarvan er een opvallend genoeg blauw is, een noviteit in Nederland die eerder alleen in het werk van zijn Berlijnse vriend Moholy-Nagy voorkwam (afb. p. 65). Het kleurgebruik, een beredeneerd en gelijktijdig ook intuïtief evenwicht op het wit, is goed vergelijkbaar met de methode die Huszár ontwikkelde in de driedimensionale vormgeving met primaire kleuren van interieurs. D'Ébneth had kennelijk het atelier van de fotograaf Berssenbrugge bezocht, dat volgens een vergelijkbare methode was behandeld.³⁴ Deze stijl van werken beviel d'Ébneth kennelijk het

Finally during this period d'Ébneth also made a fairly large series of paintings and collages on a white background. In these works, planes of primary colour are set against a white background, which – to paraphrase the words of Siegfried Giedion – are floatingly linked to one another.³³ Coloured blocks and beams form an instinctive balance, in which composition and palette betray a Russian as well as a Dutch influence. A good example of the former is the composition with two diagonals, a black line and an orange ball, that is reminiscent of the work of Lissitzky (ill. p. 63). A painting with more of a Dutch feel features square coloured blocks of primary colour and horizontal beams running in parallel. Strikingly one such beam was blue, a novelty in the Netherlands and something that had previously only appeared in the work of d'Ébneth's friend from Berlin, Moholy-Nagy (ill. p. 65). The use of colour, a considered and simultaneously intuitive balance on the white, bears comparison with the method developed by Huszár for three dimensional design with primary colours for interiors. d'Ébneth had apparently visited Berssenbrugge's photography studio, which had been created along similar lines.³⁴ This style of work apparently appealed to d'Ébneth most, for the majority of the paintings in this group have been preserved. I will return to these collages and compositions later.

32 In de latere diadocumentatie uit 1970 is het schilderij echter alleen in de versie van de Berlinische Galerie aanwezig.

33 Zie ook Arthur Rüegg, 'Kleurconcepten en kleurreeksen in het modernisme', in Jan Brand, *Kleur*, Arnhem (HKA)

2000, pp. 218-227.

34 Zie Rodéro, *op.cit.* (noot 7). Rodéro schrijft dat zowel Huszár's atelier voor Berssenbrugge als zijn grote Miss Blanche-reclames op de Scheveningse pier diepe indruk op hem maakten. (afb. p.39)

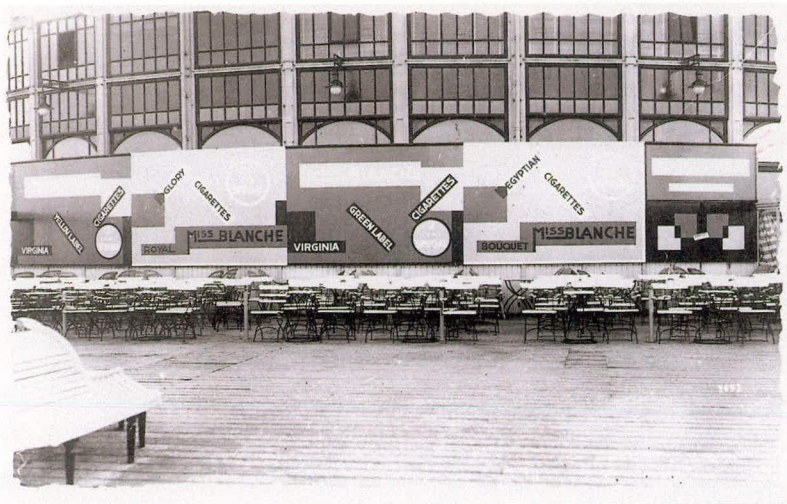
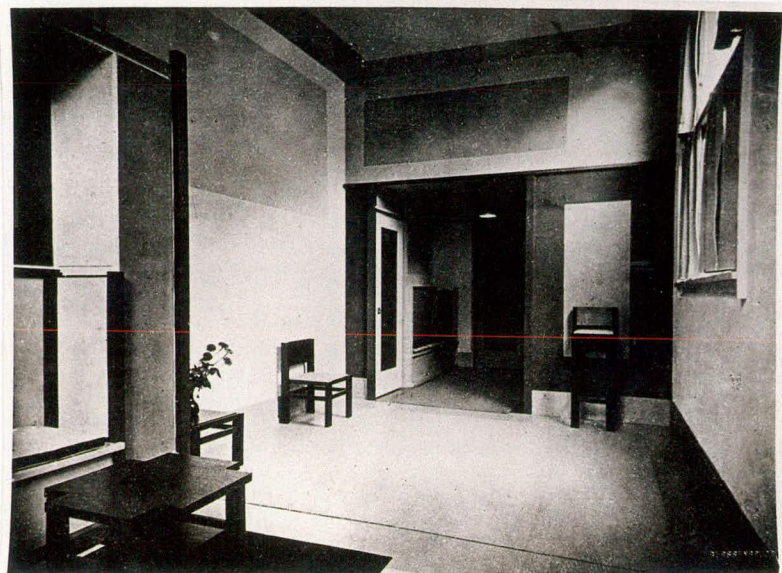
33 See also Arthur Rüegg, 'Kleurconcepten en kleurreeksen in het modernisme', in Jan Brand, *Kleur*, Arnhem, (HKA) 2000, pp. 218-227.

34 Roderó, *op.cit.* (note 7). Roderó writes that both

Huszár's design for the Berssenbrugge studio and his large Miss Blanche Adverts on the Scheveningen pier made a lasting impression on d'Ébneth. (ill. p. 39)

Vilmos Huszár

Miss Blanche Reclameborden op de pier in Scheveningen,
1926, techniek en afmetingen niet bekend; foto
collectie Stedelijk Museum, Amsterdam.



Vilmos Huszár

Miss Blanche Reclameborden op de pier in Scheveningen [Miss Blanche
Billboards on the pier at Scheveningen], 1926, technique
and dimensions unknown; photo collection Stedelijk
Museum, Amsterdam.

beste want met name van deze groep bleven de meeste schilderijen bewaard. Verderop ga ik nog wat verder in op deze collages en composities.

Zijn dit de werken die d'Ébneth maakte tijdens Schwitters' verblijf in Kijkduin en waarover de laatste enthousiast was? Dat heeft er alle schijn van en Schwitters' belangstelling moet zeker gegolden hebben voor de 'Konstruktionen' en collages die tot twee keer toe naast de Merzschilderijen zijn geëxposeerd. De oeuvres komen bij elkaar in de buurt maar er zijn ook verschillen. Het werk van Schwitters is ruiger en chaotischer, dat van d'Ébneth verzorgder en decoratiever. Schwitters componeert meer vanuit een gekozen centrum of contrapunt en werkt vlakvullend, d'Ébneth streeft naar een bepaalde balans waarbij hij ook van de open ruimte gebruik maakt. Schwitters gebruikt materiaal naturel, dus zoals hij het vindt, d'Ébneth brengt de stukken hout altijd op maat en geeft ze een kleur. De overeenkomst is vooral gelegen in de methodiek. Het idioom is simpel en de aanpak speels. Van goedkoop materiaal, gevonden voorwerpen, bollen, plankjes en met veel kleur vormt d'Ébneth zowel dadaïstisch als constructivistisch aandoende composities.

Dat d'Ébneth zeer geïnspireerd was door Schwitters is evident, toch kennen met name zijn constructies hun gelijke niet in de Nederlandse kunst. Alleen Cesar Domela experimenteerde met abstracte reliëfconstructies, maar dat begon pas zo'n vier jaar later. Het is jammer dat vrijwel alle constructies van d'Ébneth verdwenen zijn, maar misschien duikt er nog eens een op. Een ervan behoorde toe aan de in Rotterdam woonachtige Hongaar Paul Meller, die sporadisch cartoons leverde aan *i10* en voor J.J.P. Oud projectarchitect

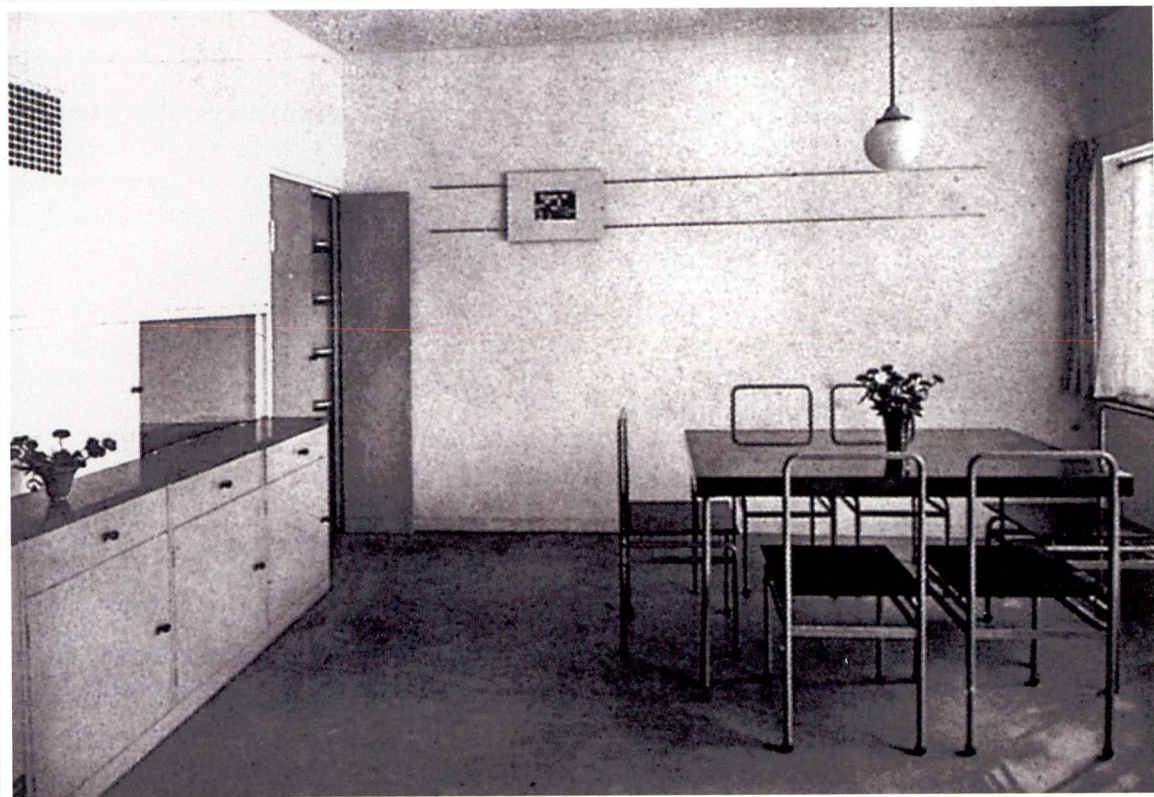
Are these the works that d'Ébneth produced during Schwitters' stay at Kijkduin, about which Schwitters was so enthusiastic? It would seem likely and Schwitters' interest would certainly have extended to the 'Konstruktionen' and collages, which were exhibited alongside the Merz paintings no less than twice. The oeuvres are similar but there are also differences. Schwitters' work is rougher and more chaotic, d'Ébneth's more careful and decorative. Schwitters tends to develop his compositions from a selected centre or counterpoint and he fills in blocks, d'Ébneth strives towards a certain balance in which he also uses open space. Schwitters uses 'natural' material, i.e. as he finds it; d'Ébneth always cuts his wood to size and colours it. The similarities are primarily in the method. The idiom is simple and the approach playful. D'Ébneth makes constructions with both a dadaist and constructivist feel from cheap materials, found objects, bulbs, planks, and an abundance of colour.

That d'Ébneth was very inspired by Schwitters is clear, but nevertheless d'Ébneth's constructions had no parallel in Dutch art. Only Cesar Domela has experimented with abstract relief constructions, but that began only four years later. It is unfortunate that virtually all of d'Ébneth's constructions have disappeared, but perhaps one will resurface. One of the constructions was owned by the Rotterdam-based Hungarian, Paul Meller, who sporadically produced cartoons for *i10* and who was project architect for J.J.P. Oud in the Weissenhofsiedlung in Stuttgart. Meller hung his 'Ebne multiplex' in one of Oud's houses in Stuttgart.³⁵

35 Postcard from P. Meller to NAI, Rotterdam. Quoted in André Koch, *W.H. Gispen* ↓
J.J.P. Oud, July 16, 1927, Coll.

Lajos d'Ébneth

Compositie, 1926, techniek, afmetingen en verblijfplaats
onbekend, foto genomen in woning J.J.P. Meller in
Weißenhofsiedlung, Pankokstraße 7, Stuttgart.



Lajos d'Ébneth

Compositie [Composition], 1926, technique, dimensions and
whereabouts unknown; photograph taken at the home of
J.J.P. Oud in Weißenhofsiedlung, Pankokstraße 7, Stuttgart.

was in de Weissenhofsiedlung in Stuttgart. In een van Ouds huizen hing hij zijn 'Ébneth uit multiplex' op.³⁵

De wisselwerking met Schwitters

Het is moeilijk denkbaar dat de plastische constructies van d'Ébneth ooit ontstaan zouden zijn zonder de nabijheid van Kurt Schwitters. Deze had patent op het bij elkaar rapen van Merzcomposities en d'Ébneth zal niet zelfstandig op het idee zijn gekomen om dat ook te gaan doen. Toch kreeg ook Schwitters tijdens zijn verblijf in Kijkduin in 1926 de nodige positieve impulsen in d'Ébneths atelier. Ten eerste beleefde hij er samen met zijn vrouw Helma een ontspannen en artistiek zeer productieve tijd. 'We schilderen, discussiëren, zwemmen in zee en hebben echt zomervakantie,' schreef hij op 6 juli aan Katherine Dreier. Bovendien maakte hij in die periode naast collages een reeks van minstens veertien schilderijen in een 'nieuwe, ondubbelzinnige' stijl. Hij omschreef deze werken als 'in eerste instantie Komposities en pas in tweede instantie Merz schilderijen'.³⁶ De 'nieuwe uitdrukkingvorm' die hij in de Kijkduin-serie vond, was voor hem aanleiding om in 1927 weer te gaan exposeren.

35 Briefkaart van P. Meller aan J.J.P. Oud d.d. 16 juli 1927, coll. NAI, Rotterdam. Geciteerd in André Koch, *W.H. Gispen 1890-1981*, Rotterdam 1988, p. 51. Paul Meller was in 1926 in Nederland werkzaam, hij gaf o.m. een lezing voor de Rotterdamse Kunstkring en was een kennis van Piet Zwart.

36 K. Schwitters 4 maart 1927, catalogustekst pp. 99-

100 bij de Grosse Merzausstellung, zie Kurt Schwitters, *Das Literarische Werk, Manifeste und Kritische Proza*, Keulen 1998, pp. 250-254. In de Grosse Merzausstellung in Hannover in 1927 exposeerde hij 14 door-genummerde schilderijen uit Kijkduin. Daarmee is echter niet gezegd dat dit de hele productie van die zomer in Kijkduin was.

The creative exchange with Schwitters

It is hard to believe that d'Ébneth's plastic constructions would ever have been made without the proximity of Kurt Schwitters. Schwitters had coined the idea of assembling Merz compositions, and d'Ébneth would not have thought of doing it independently. But it must be said that during his stay in Kijkduin in 1926 Schwitters also derived inspiration from d'Ébneth's studio. First and foremost, along with his wife Helma, he enjoyed a relaxed and artistically productive time there. 'We paint, discuss, swim in the sea and are having a real summer holiday,' he wrote on July 6 to Katherine Dreier. Furthermore Schwitters produced, in addition to his collages, a series of at least fourteen paintings in what he termed a 'new, unambivalent style' during this period. Schwitters described these works as 'in the first instance compositions and only in the second as Merz paintings'.³⁶ The 'new form of expression' which he found in Kijkduin provided him with the necessary impulse to begin exhibiting once again in 1927.

What did Schwitters mean by the memorable phrase 'new, unambivalent style'? In a piece published in

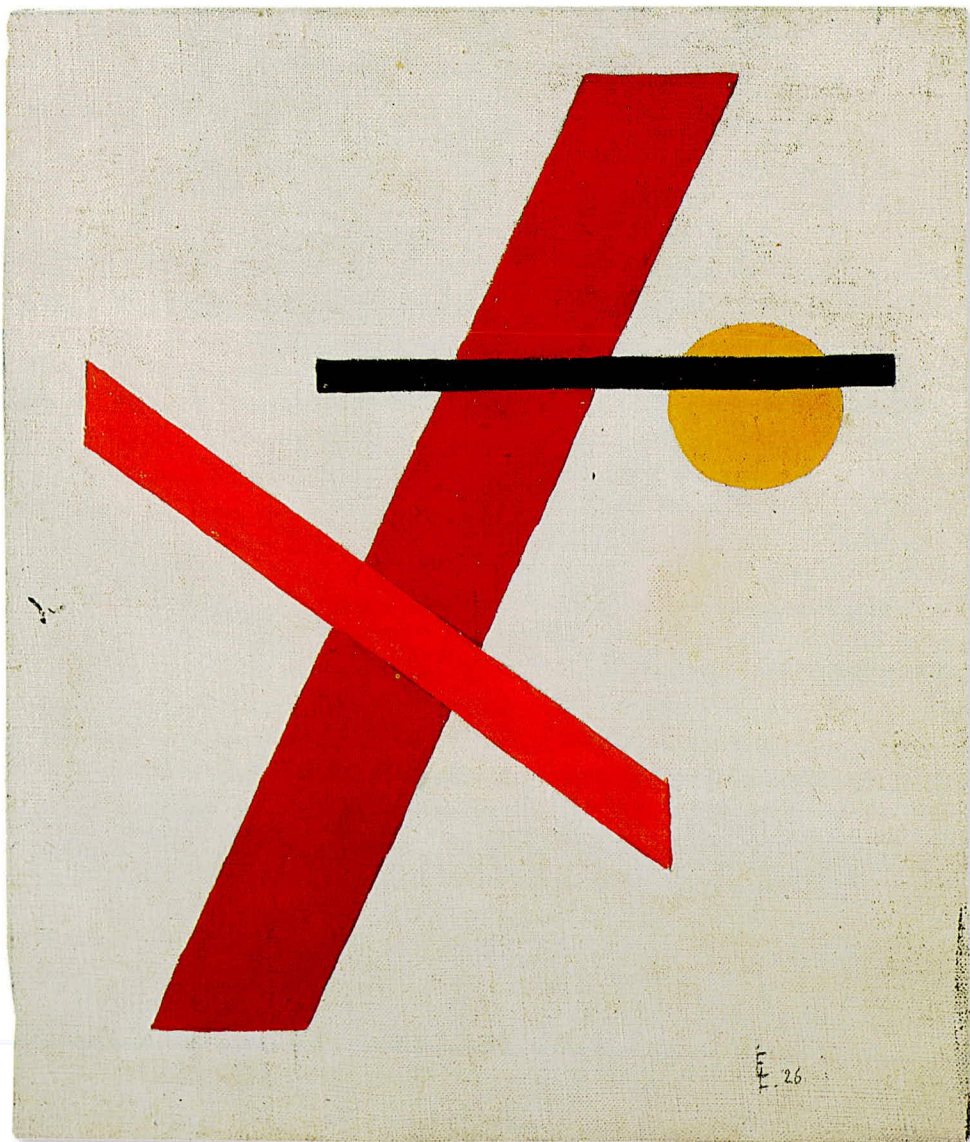
↑ 1890-1981, Rotterdam 1988, p. 51. Paul Meller was working in the Netherlands in 1926, among other things he gave a lecture to the Rotterdam Arts Circle and was an acquaintance of Piet Zwart.

36 K. Schwitters, March 4, 1927, Catalogue text of the Grote Merzausstellung, pp. 99-100, see Kurt Schwitters,

Das Literarische Werk, Manifeste und Kritische Proza, Cologne, 1998, pp. 250-254. In the Groze Merz Ausstellung in Hanover in 1927, he exhibited fourteen successively numbered paintings from Kijkduin. But this does not imply that this was the total production of the summer in Kijkduin.

Lajos d'Ébnerth

Compositie met oranje bal, 1926, olie op doek, 38,5 x 32,5 cm;
particuliere collectie.



Lajos d'Ébnerth

Compositie met oranje bal, [Composition with orange ball]
1926, oil on canvas, 38,5 x 32,5 cm; private collection.

Wat bedoelde Schwitters met de mooie omschrijving 'nieuwe, ondubbelzinnige' stijl? In een tekst in het tijdschrift *Der Sturm* over de tentoonstelling bij deze galerie lichtte Schwitters toe dat hij beïnvloed was door Moholy-Nagy, Mondriaan en Malevich, allen beginnend met een M en verantwoordelijk voor de beweging van het 'Monstruktivismus'.³⁷ Een grappige bekentenis die over een langere periode zal gelden dan de weken in Kijkduin. Toch was het 'Monstruktivisme' in met name Kijkduin wel heel nabij. Opvallend is bijvoorbeeld dat Schwitters veertien van de in Kijkduin ontstane schilderijen en reliëfs doorlopend nummerde, waarbij jaartal en nummer in de titel zijn opgenomen. In de 'Grossen Merzausstellung' van 1927 heeft hij ze vervolgens als serie geëxposeerd. In die expositie was het oudste werk van 1913 en het jongste van 1927 en nam de productie van 1926 uit Kijkduin maar liefst bijna een derde van de tentoonstelling in beslag (afb. p.71). Daaruit blijkt dat het ook voor Schwitters zelf een bijzondere groep werken was.

De invloed van het 'Monstruktivisme' springt in het oog bij het lezen van een aantal van de titels: *Bild 1926,2 Quadrat auf 8 Seiten* (vierkant met acht zijdes), *Bild 1926,8 Verschobene Flächen* (vershoven vlakken) en *Bild 1926,9 blau, gelb, rot Kreis* (blauw, geel, rood cirkel). En natuurlijk het bekende schilderij *Wie Senkrecht Wagerrecht* (als verticaal horizontaal) (afb. p. 67). In deze Kijkduin-serie zitten ook absolute hoogtepunten in Schwitters' oeuvre als *Cicero* en het *Merzschilderij met geel blok*, beide constructies. Voorzover nog te beoor- delen – veel van de Kijkduin-werken zijn alleen nog

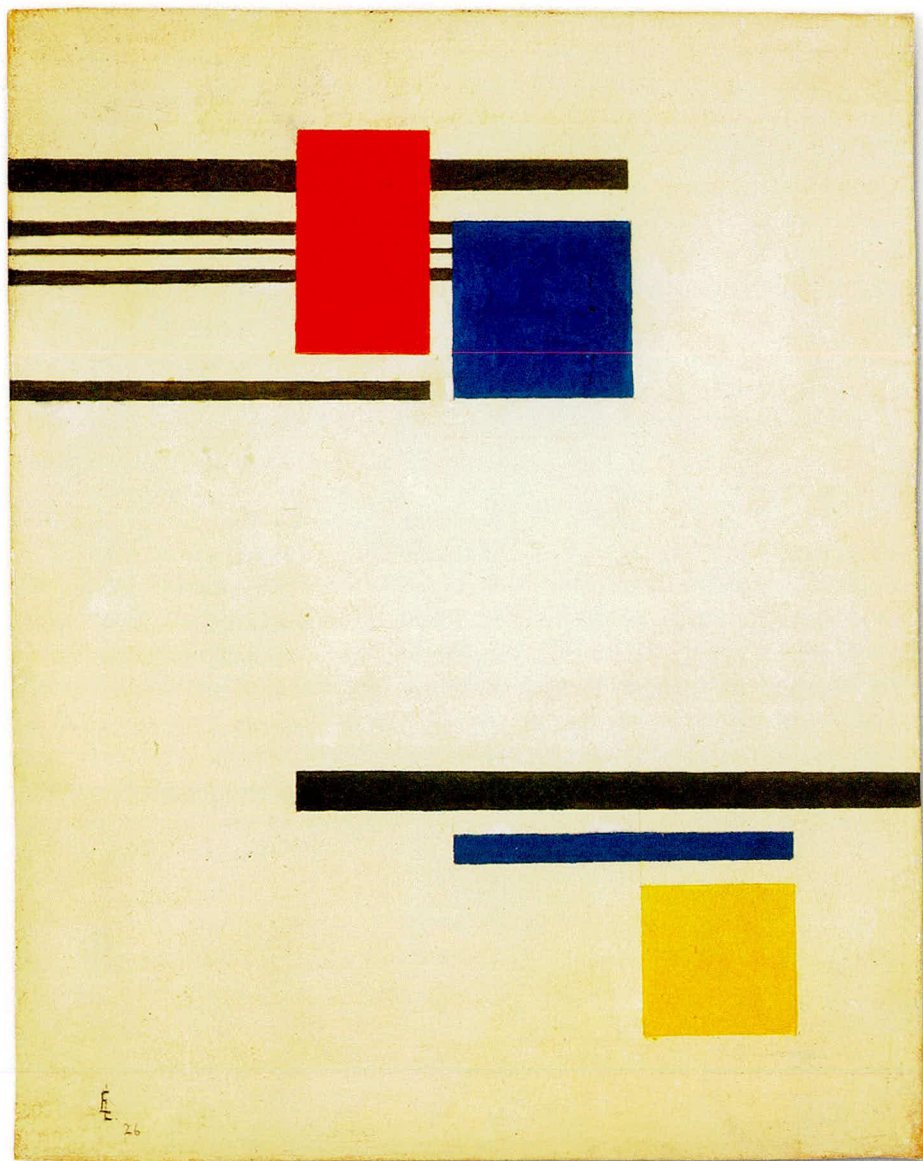
the journal *Der Sturm* about the exhibition at the eponymous gallery, Schwitters explains that he was influenced by Moholy, Mondriaan, and Malevich, all of whose names began with an M and who were responsible for the 'Monstruktivismus' movement.³⁷ This humorous acknowledgement covered a longer period than just the weeks at Kijkduin, nevertheless, 'Monstruktivisme' certainly played a role in Kijkduin. It is striking, for example, that Schwitters numbered successively fourteen of the paintings and reliefs created in Kijkduin, and that the year and number are included in the title. In 1927, in the 'Grossen Merzausstellung' (Great Merz Exhibition) he exhibited them as a series. In that exhibition the oldest work was dated 1913 and the most recent, 1927, while the Kijkduin works accounted for nearly one third of the show (ill. p. 71). Thus it seems that Schwitters himself regarded this body of work as special.

The influence of 'Monstruktivisme' is evident in the titles: *Bild 1926,2 Quadrat auf 8 Seiten* (square with eight sides). *Bild 1926,8 Verschobene Flächen* (shifted planes) and *Bild 1926,9 blau, gelb, rot Kreis* (blue, yellow, red Circle). And of course the famous painting, *Wie Senkrecht Wagerrecht* (like vertical, like horizontal) (ill. p. 67). This Kijkduin series also includes some of Schwitters' very best works such as *Cicero* and the *Merz painting with yellow block*, both of them constructions. Insofar as we can tell – many of the Kijkduin pieces survive only as photographs or have been lost altogether – it is noticeable that Schwitters works with horizontals and verticals, uses stylistic elements

37 Kurt Schwitters, 'Mein Merz und === Meine Monstre Merz = Muster Messe in Sturm', *Der Sturm* XVII nr. 7 (oktober 1926), pp. 106-107, geciteerd in Schwitters, op.cit. (noot 37), pp. 242-244.

37 Kurt Schwitters, 'Mein Merz und ===== Meine Monstre Merz =- Muster Messe in Sturm', *Der Sturm*, XVII, no. 7 (October 1926), pp. 106-107, quoted in Schwitters, op.cit. (note 37), pp. 242-244.

Lajos d'Ébneth
Zonder Titel, 1926, olie op doek, 43.1 x 33 cm;
collectie Galerie Stolz, Berlijn.



Lajos d'Ébneth
Zonder Titel, 1926, [Untitled, 1926] Oil on canvas, 43.1 x 33 cm;
collection Galerie Stolz, Berlin.

van foto's bekend of geheel verloren gegaan – valt op dat Schwitters veel met horizontalen en verticalen werkte, stijlmiddelen gebruikte als dubbele lijnen bijeengebracht rond een blokvorm en kruisende assen, en regelmatig werkte tegen een egale of witte achtergrond en met zwevende kleurvlakjes. Over de hele linie maakt het werk in deze periode een meer geordende, minder chaotische indruk. En dat zijn eigenlijk allemaal waarnemingen die ook gedaan zouden kunnen zijn in het werk van Lajos d'Ébneth.

Een É is geen M maar zou er desondanks ook sprake geweest kunnen zijn van een artistieke kruisbestuiving?³⁸ Het is moeilijk om dat vast te stellen. Van d'Ébneth's constructies met plastische elementen is behalve de beschreven foto's en het werk met de roze cilinder in Berlijn niets meer over, dus een exacte vergelijking zit er niet meer in. Van de door Schwitters in Kijkduin gemaakte composities is helaas driekwart verloren gegaan. Schwitters zou bovendien in 1923 ook al eens in Kijkduin aan het werk zijn geweest en derhalve zijn veel van zijn in Nederland gemaakte werken met 1923-1926 gedateerd. Dat draagt niet bij aan de precieze reconstructie van zijn productieve weken bij d'Ébneth. Ten slotte is ook niet uit te sluiten dat Schwitters later weer titels van zijn werken veranderde en werken achteraf dateerde. Bovendien, kruisbestuiving, de vraag alleen al, wie is die jonge reislustige kunstenaar van wie de naam begint met een É in vergelijking met de grote KS?

Toch zijn er wel aanwijzingen dat de zomer met d'Ébneth ook Schwitters artistiek niet onberoerd liet.

such as double lines unified around a block, and crossed axes, and works regularly against an even or a white background and with floating blocks of colour. Across the whole series, his work in this period makes a more ordered and less chaotic impression – and these are all observations that may also be applied to d'Ébneth's work.

Of course an É is not an M, but does this rule out the possibility of creative cross-fertilisation?³⁸ It is difficult to say for certain. Of d'Ébneth's constructions, only the photos and the work with a pink cylinder in Berlin survive, and so a close comparison is no longer possible. Unfortunately three quarters of Schwitters' Kijkduin works have also been lost. Moreover, it is also possible that Schwitters worked in Kijkduin in 1923, and as a result many of the pieces he produced in the Netherlands are dated 1923-1926. None of which makes the task of reconstructing the details of his productive weeks with d'Ébneth any easier. And finally, we cannot rule out the possibility that Schwitters later changed the titles of his works and gave them an earlier date. And above all, if we are talking about cross-fertilisation, who on earth is the young artist with the wanderlust whose name begins with an É in comparison to the great KS?

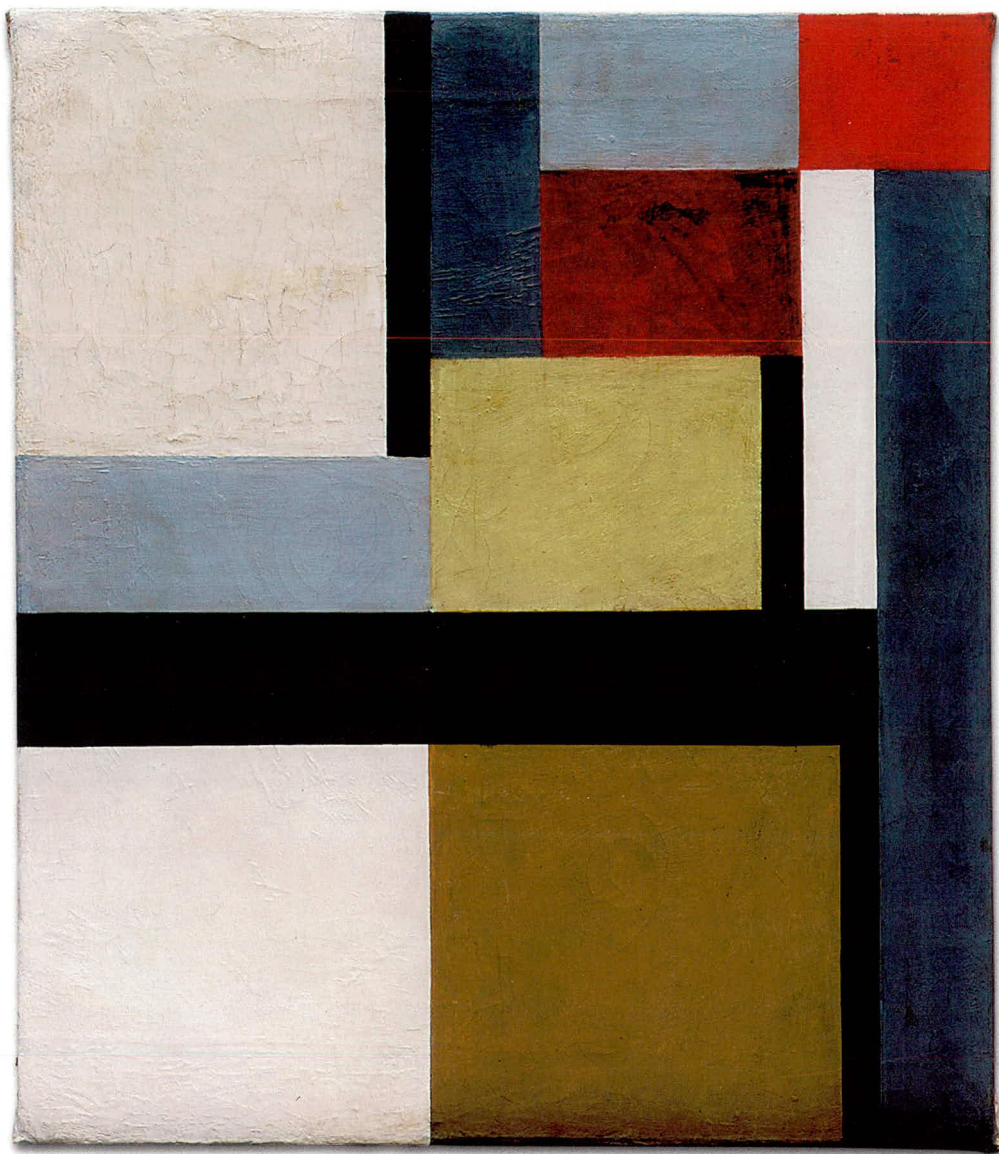
Having said that, however, there are certainly indications that Schwitters' art did not remain immune from d'Ébneth's influence over the course of that summer. On the evidence of his previously cited letter to Katharine Dreier, Schwitters was as pleased as

38 Zie Meta Knol, Kurt Schwitters in Nederland, Heerlen 1997, pp. 30-31.

38 See Meta Knol, Kurt Schwitters in Nederland, Heerlen, 1997, pp. 30-31.

Kurt Schwitters

Bild 1926,5. Wie Senkrecht-Wagerecht, 1926, olieverf op doek,
60,5 x 50,5 cm; collectie Sprengel Museum Hannover.
Geschilderd in Kijkduin, zomer 1926.



Kurt Schwitters

Bild 1926,5. Wie Senkrecht-Wagerecht, [Image 1926, 5. Vertical
like horizontal] 1926, oil on canvas, 60.5 x 50.5 cm; collection
Sprengel Museum Hanover. Painted in Kijkduin, summer 1926.

Kurt Schwitters

Bild 1926, 12. Kleines Seemannsheim, 1926, 66 x 52 cm,
collectie Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; foto
Walter Klein. Geschilderd in Kijkduin, zomer 1926.

Schwitters was, getuige zijn reeds aangehaalde brief aan Katherine Dreier, in zijn nopjes met de nieuwe sparring-partner en stak dat niet onder stoelen of banken. Zoals hij vaker deed met kunstenaars die hij waardeerde, bracht hij een hommage aan d'Ébneeth door een van de werken uit Kijkduin naar hem te vernoemen. Dat was het *Schilderij 1926, 11 'wie von Ebneeth'* (zoals van Ebneeth). Dit schilderij werd in maart 1927 door Schwitters opgenomen in de gezamenlijke tentoonstelling in Wiesbaden. Het kunstwerk ging verloren en er is ook geen foto of bespreking van bekend, hoe het eruit heeft gezien is dus puur giswerk. Waarschijnlijk probeerde Schwitters te componeren zoals d'Ébneeth, dus in zijn huid te kruipen en schilderkunstig naar hem te knipogen, zoals hij ook wel deed bij anderen. En ze schilderden samen een werk, zoals Schwitters in juli 1926 aan Katherine Dreier schreef.³⁹

Schwitters is nooit in detail getreden over de aard van het werk dat ze samen maakten. Door uitspraken van d'Ébneeth is echter duidelijk dat er met *Bild 1926, 12 Kleines Seemannsheim* van Schwitters iets aan de hand is geweest. Toch is niet helemaal zeker of dat nu het bewuste kunstwerk van hen samen is (afb. p. 69).⁴⁰ D'Ébneeth zei achteraf dat hij en Schwitters die zomer enorm veel plezier maakten, hadden gespeeld en ook samengewerkt. Schwitters had 'bijvoorbeeld' eens een werk van hem in zijn handen genomen en gezegd, 'ik zal het voltooien'.⁴¹ Toen d'Ébneeth dit schilderij, *Bild 1926, 12 Kleines Seemannsheim*, veel later terugzag in

Punch with his new sparring partner and wasn't afraid to show it. As with other artists he admired, Schwitters paid homage to d'Ébneeth by naming one of his Kijkduin pieces after him. This was *Schilderij 1926, 11 'wie von Ebneeth'* (after Ebneeth). Schwitters included this painting in the joint exhibition in Wiesbaden in March 1927. The piece is now lost and no photographs of it exist so we can only guess at its appearance. It is likely that Schwitters attempted to compose like d'Ébneeth, that is, to see with his eyes and allude to his style of painting, as he had done with other artists. The two also painted a work together, as Schwitters wrote to Katherine Dreier in July 1926.³⁹

Schwitters never went into detail about the nature of the work the two made together. Remarks by d'Ébneeth, however, clearly indicate that there was something unusual about *Bild 1926, 12 Kleines Seemannsheim*. Even so, it is not absolutely certain that they painted the work in question together (ill. p. 69).⁴⁰ d'Ébneeth said later that he and Schwitters had enormous fun that summer, and had played and also worked together. For example, at one point, Schwitters had taken up one of his (d'Ébneeth's) works and said 'I will complete it'.⁴¹ When d'Ébneeth later saw this painting, *Bild 1926, 12 Kleines Seemannsheim*,

39 See note 27.

40 Maria Scholten d'Ébneeth, *Lajos d'Ébneeth, Retrospective 1983*, Lima, 1983. Spanish language catalogue of the retrospective exhibition in the Museo Italia de Arte Contemporaneo, Lima, Peru, June 2- July 15, 1983, p. 30.

41 Interview with G. Hock,

see note 2. In her contribution 'Kurt Schwitters en Hollande' in the exhibition catalogue, *Kurt Schwitters*, Paris 1994, p. 179, Isabelle Ewig writes that d'Ébneeth dropped a painting and then asked Schwitters to complete it. I have found no source which substantiates this version of events. ↓

39 Zie noot 27.

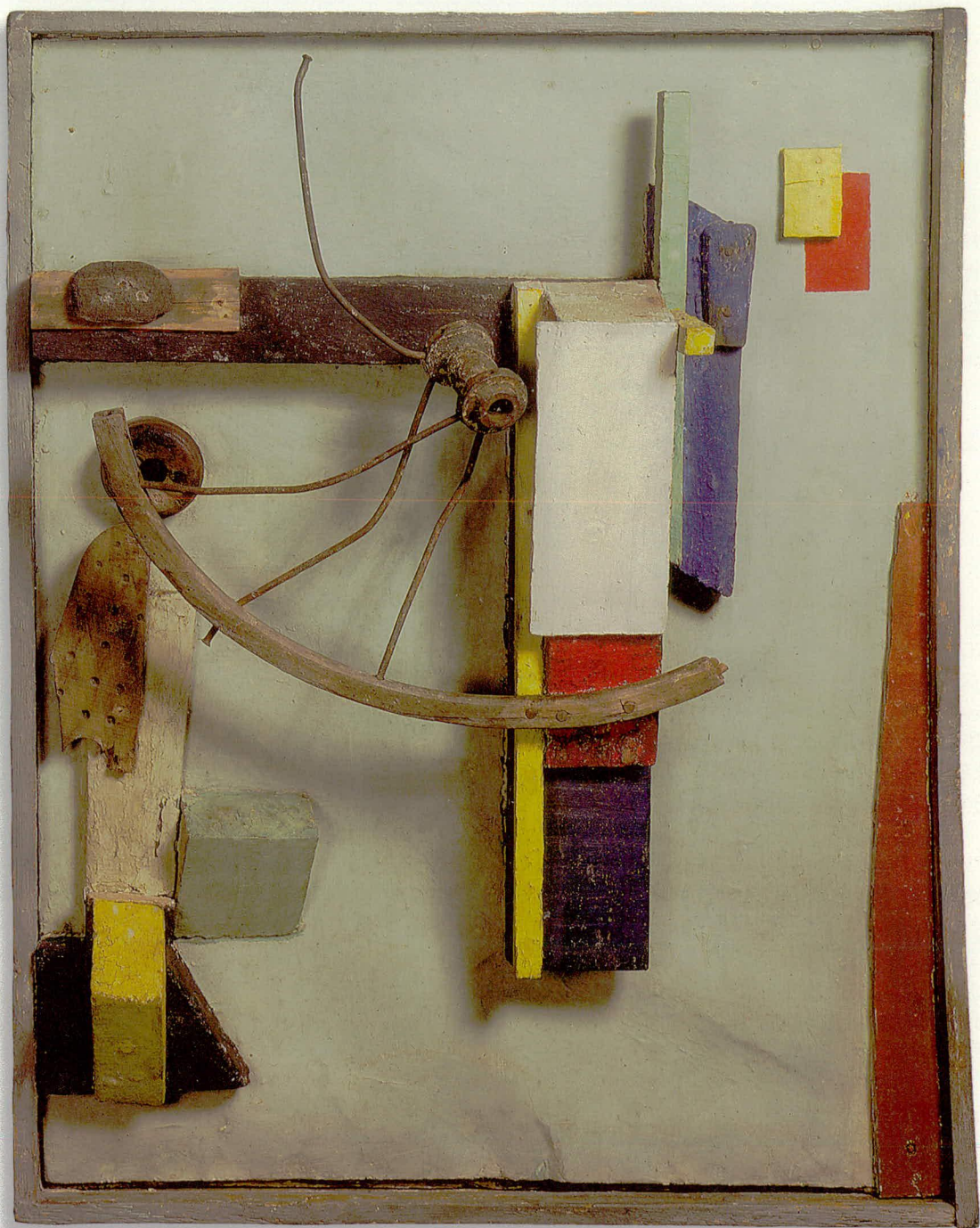
40 Maria Scholten de d'Ébneeth, *Lajos d'Ébneeth, Retrospectiva 1983*, Lima 1983. Catalogus in het Spaans bij retrospectieve tentoonstelling

in het Museo Italia de Arte Contemporaneo, Lima, Peru, 2 juni-15 juli 1983, p. 30.

41 Interview 1980 met G. Hock, zie noot 2. In haar bijdrage 'Kurt Schwitters en ↓

Kurt Schwitters

Bild 1926, 12. Kleines Seemannsheim, [Image 1926, 12. Small Sailor's house] 1926, 66 x 52 cm; collection Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; photo Walter Klein. Painted in Kijkduin, summer 1926.



een kunsttijdschrift, stond het op naam van Schwitters en was het toch wel weer heel anders geworden dan hij het zich herinnerde.⁴²

Zulke intrigerende uitspraken roepen nieuwe vragen op. Een werk van een ander 'voltooien' zoals d'Ébneth de afspraak citeerde en er een 'samen' maken, zoals Schwitters het uitdrukte, is dat hetzelfde? Lajos d'Ébneth wekte in het bewuste interview de indruk dat de samenwerking meer inhield. Wat zou hij dan kunnen bedoelen? Daarover geeft het moment waarop Schwitters zijn brief aan Dreier schreef uitsluitsel. Schwitters zei immers op 6 juli dat hij al zes nieuwe schilderijen had gemaakt, en er ook een samen met d'Ébneth had geschilderd. Bedoelde Schwitters dan dat hij meewerkte aan een van d'Ébneths constructies? Dat is niet waarschijnlijk want dan had d'Ébneth dat wel gezegd. Zou hij bedoeld hebben dat een van die zes van hemzelf samen met d'Ébneth geschilderd is? Dat zou kunnen, maar als we aannemen dat Schwitters zijn werken in Kijkduin chronologisch nummerde, kan dat nooit *Kleines Seemannsheim* geweest zijn, want dat was nummer twaalf in de serie van veertien. Dan zijn er dus minstens drie werken geweest waarin het verbond tussen beiden tot uitdrukking kwam. Ten eerste was er een door Schwitters aan d'Ébneth opgedragen werk, ten tweede hebben ze er bij de eerste zes van

in an art journal, it was attributed to Schwitters and indeed it was completely different from how he remembered it.⁴²

Such intriguing remarks raise new questions. Is completing another's work – as d'Ébneth remembers the arrangement – the same as creating a work 'together' in Schwitters' words? In the interview in question d'Ébneth gives the impression that the collaboration went further. But what then could he have meant? The timing of the letter to Katherine Dreier clears up some of the confusion. After all, Schwitters wrote then that he had already created six new works and had also painted one together with d'Ébneth. Did Schwitters mean that he had worked on one of d'Ébneth's constructions? That is unlikely, as d'Ébneth would have said so. Did he mean that one of the six he painted had been executed jointly by him and d'Ébneth? It is possible, but if we assume that Schwitters numbered his Kijkduin pieces chronologically, then it could not have been *Kleines Seemannsheim* as that was number twelve in a series of fourteen. In which case there are at least three works in which the bond between the two would have been expressed. That is to say, firstly the work by Schwitters dedicated to d'Ébneth, followed by the one among Schwitters' first six paintings that they made together and finally there is the work by d'Ébneth that Schwitters is said to have finished.

The first piece, as we've said, has since been lost. Perhaps it was given a different title, but at least

† Hollande' in de tentoonstellingscatalogus *Kurt Schwitters*, Parijs 1994, p. 179, schrijft Isabelle Ewig dat d'Ébneth een schilderij uit zijn handen liet vallen en toen aan Schwitters zou hebben gevraagd om het te voltooien. Van deze weergave van de gebeurtenissen vond ik in geen enkele bron

vermelding of bevestiging, waarschijnlijk is deze lezing van de gebeurtenissen te wijten aan een foutieve vertaling uit het Spaans. Zie Maria Scholten, *op.cit.* (noot 41), p. 30.

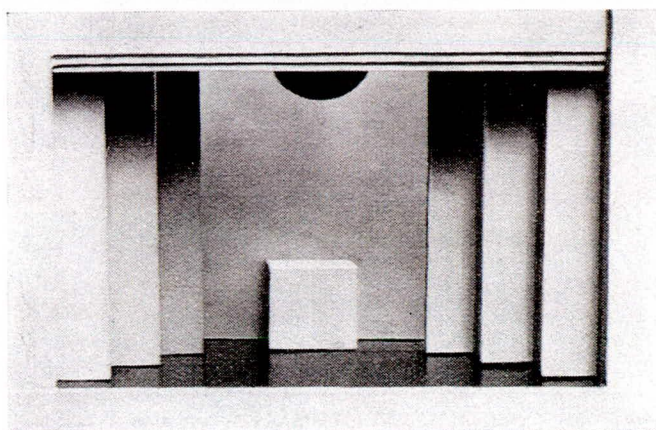
42 D'Ébneth zei dit eveneens in het interview met de heer Hock.

† Probably this interpretation of events stems from a mis-

taken translation from the *op. cit.* (note 41), p. 30.
42 D'Ébneth also said this in the interview with Hock. Spanish. See Maria Scholten,

GEMÄLDE DER GROSSEN MERZAUSSTELLUNG 1927

644 ✓	1	Die Kesselträgerin	1913	93/200	2500	№
645 ✓	2	Kornfeld	1913	60/80	750	№
646 ✓	3	Abendlandschaft aus Kollau bei Leipzig	1913	32/46	500	№
647 ✓	4	Spinnerin	1914	100/120	1800	№
648 ✓	5	Näheres Mädchen	1914	40/50	600	№
649 ✓	6	Stilleben mit Diesteln	1916	35/60	550	№
650 ✓	7	Beckers Tun (Opherdicke i. Westf.)	1916	60/80	750	№
651 ✓	8	Gutshof Opherdicke	1917	50/55	600	№
652 ✓	9	Fabrikburg (Eisenwerk Wülfel)	1918	56/69	900	№
423 ✓	10	Bouquet	1918	50/70	400	№
653 ✓	11	Ohlenhausen	1918	50/70	400	№
654 ✓	12	Der Trabant	1918	50/70	400	№
655 ✓	13	Räume	1918	50/70	400	№
656 ✓	14	Das Huthbild 8 87	1919	75/88	1200	№
379 ✓	15	Das große Ichbild	1919	75/102	1200	№
1 ✓	16	Das Kegelbild	1921	36/48	500	№
657 ✓	17	Portrait Abbu Becker	1921	36/48	800	№
658 ✓	18	Das Zwillingsbild	1922	48/60	800	№
659 ✓	19	Bild Tokio	1923	57/71	800	№
660 ✓	20	Das H-R-Bild	1923	65/87	600	№
661 ✓	21	Merz 1025 mit rotem Kreis	1924	60/80	650	№
402 ✓	22	Relief mit gemaltem gelben Viereck	1924	46/60	600	№
662 ✓	23	Merz 1008 Wiesbaden	1924	60/80	650	№
663 ✓	24	Weißes Relief	1927 24	84/84	1000	№
664 ✓	25	Merz 1007 Stangen und Kreise	1924	62/78	650	№
665 ✓	26	Merzrelief mit schwarzem Klotz	1924	44/58	500	№
666 ✓	27	Merzrelief mit rotem Kranz	1924	44/55	900	№
427 ✓	28	Relief mit Kreuz und Kugel	1924	35/69	500	№
667 ✓	29	Landschaft aus Bardowick	1925	50/55	550	№
375 ✓	30	Bild 1925,1 Relief in blauem Quadrat	1925	50/50	800	№
668 ✓	31	Scheune aus Retelsdorf in Mecklenburg	1926	60/75	650	№
669 ✓	32	Bild 1926,1 Gebet über der Stadt	1926	67/81	600	№
670 ✓	33	Bild 1926,2 Quadrat auf 8 Seiten	1926	63/63	700	№
377 ✓	34	Bild 1926,3 Cicero	1926	45/64	500	№
671 ✓	35	Bild 1926,4 mit rotem Kreis	1926	66/81	750	№
401 ✓	36	Bild 1926,5 Wie senkrecht-wagerecht	1926	50/06 6b	500	№
673 ✓	37	Bild 1926,6 mit weiß lackiertem Kreis	1926	65/80	750	№
674 ✓	38	Bild 1926,7 Relief auf weiß	1926	68/86	unv.	
675 ✓	39	Bild 1926,8 Verschoebene Flächen	1926	66/80	unv.	
676 ✓	40	Bild 1926,9 blau, gelb, rot Kreis	1926	67/82	800	№
677 ✓	41	Bild 1926,10 wie ein Stern	1926	65/80	750	№
678 ✓	42	Bild 1926,11 wie von Ebne	1926	65/80	750	№
378 ✓	43	Bild 1926,12 Kleines Seemannsheim	1926	52/68	550	№
382 ✓	44	Bild 1926,13 mit gelbem Klotz	1926	56/64	1000	№
383 ✓	45	Bild 1926,14 mit grünem Ring	1926	51/62	1000	№
679 ✓	46	Bild mit Kugel und Schwanz	1927	100/125	2500	№
680 ✓	47	Bild mit Balken und Kreis	1927	100/100	1800	№
681 ✓	48	Bild mit Schwipp und Schwapp	1927	100/100	1800	№



MERZBÜHNE

GRUNDSTELLUNG

Es gibt eine Merzbühne und eine Normalbühne. Gemeint ist hier die Normalbühne MERZ. Die Merzbühne, s. Anna Blume, Verlag Paul Steegemann ist nur anregende Idee. Die Normalbühne MERZ ist eine Bühne mit den allereinfachsten Formen, die einen neutralen Hintergrund für jede Handlung bildet. Sie ist leicht veränderbar und soll durch Veränderung während der Handlung, den Ausdruck der Handlung unterstützen. Die Seiten-Kulissen sind drehbar, vorn grau und hinten schwarz. Die Sonne oben ist rot.

Schwitters, of in die periode, een samen gemaakt en ten slotte is een werk van d'Ébneth door Schwitters voltooid.

Het eerste werk is zoals gezegd zoek geraakt. Het zou een andere titel kunnen hebben gekregen en de maten (80 x 65 cm) zijn bekend, dus wie weet komt het ooit nog eens boven water. Speculeren over het schilderij van de categorie 'samen gemaakt' onder de eerste zes van Schwitters in Kijkduin is lastig, omdat maar liefst vier ervan onbekend zijn. In de twee die er nog zijn, *Cicero* en *Wie Senkrecht Wagerecht* zie ik veel relaties met d'Ébneth, zoals de cilindervormen, schijven en bijeengeschoven vlakken in *Cicero* (afb. p. 73). Maar zouden ze *Cicero* samen hebben gemaakt? Het werk lijkt letterlijk met stukken van dezelfde partij hout, van dezelfde vorm en grootte samengesteld als d'Ébneths *Konstruktion 6*. En zo'n 'cicero cilindertje' zit ook in d'Ébneths constructie in de collectie van de Berlinische Galerie. Niet zo verwonderlijk voor werken die in hetzelfde atelier en misschien ook in dezelfde week zijn ontstaan. Maar samen? Een kans van ongeveer 1 op 6 want er zijn nog wat meer mogelijkheden. In zijn brief aan Dreier zegt Schwitters: 'Ein Bild haben wir auch zusammen gemalt' [samen geschilderd], een formulering die eerder naar een schilderij dan een plastische constructie lijkt te verwijzen. Is dus *Wie Senkrecht Wagerecht* samen gemaakt? In dit enige bewaarde schilderij bij de eerste zes Kijkduin-werken van Schwitters vormen zwart-witcontrasten in het midden een donkere 'haak', die zowel lijn als vlak is (afb. p. 67). Een beeldrijm met de rastercompositie van d'Ébneth waar ik hierboven op inging (afb. p. 50 boven). Maar samen gemaakt?

Ook een van de vier overige werken van Schwitters kan van hen beiden geweest zijn. Maar die vier zijn

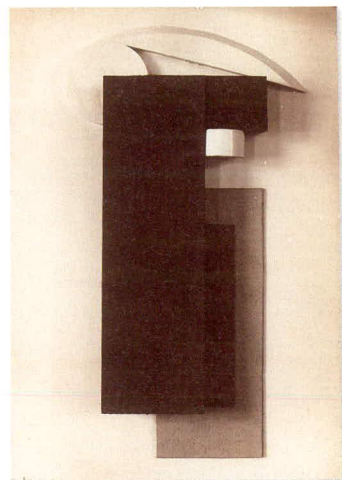
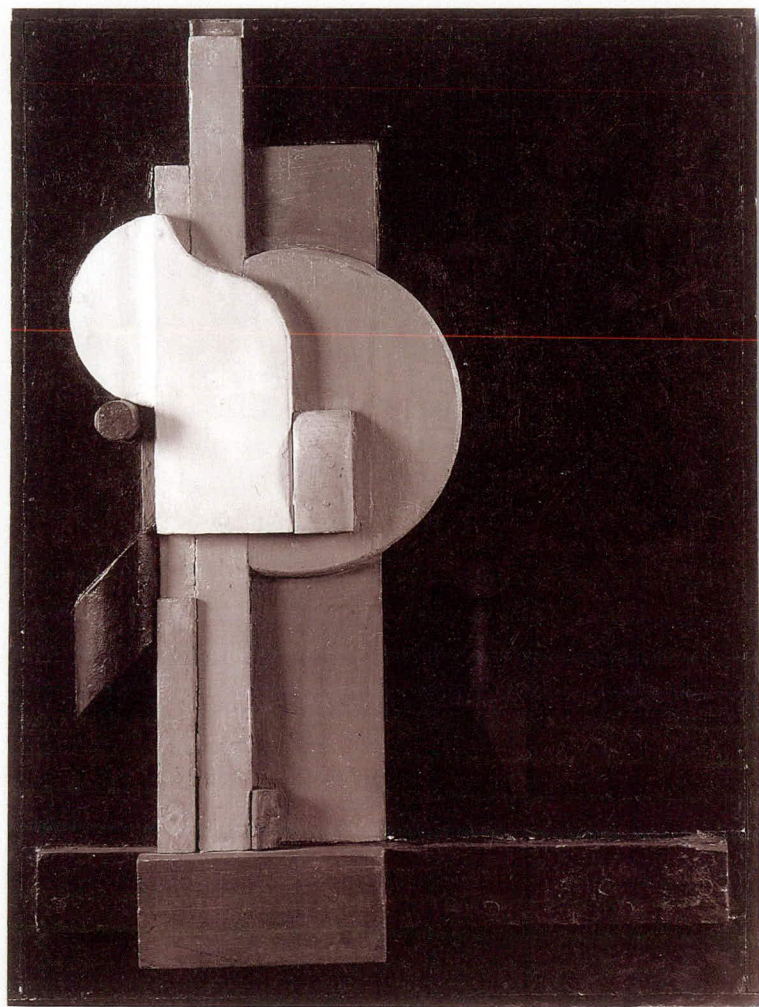
the dimensions (80 x 65 cm) are known so perhaps one day it might turn up again. Speculating about the painting in the 'jointly made' category among the first six that Schwitters produced in Kijkduin is difficult because at least four are unknown. In the two remaining, *Cicero* and *Wie Senkrecht Wagerecht*, I see numerous links with d'Ébneth such as the cylindrical shapes, the discs and adjacently placed planes in *Cicero* (ill. p. 73). But could *Cicero* have been a co-production? It shares some elements literally with d'Ébneth's *Konstruktion 6* – the same lot of wood with the same shape and size. There is also a 'cicero cylinder' in the d'Ébneth construction in the Berlinische Galerie – hardly surprising for works that were produced in the same studio, possibly in the same week. But together? There is a one in six chance, for there are other possibilities. In the letter to Dreier quoted above, Schwitters writes: 'Ein Bild haben wir auch zusammen gemalt' [painted together], a formulation which seems to indicate a painting rather than a plastic construction. Was it then *Wie Senkrecht Wagerecht* that was jointly produced? In this, the sole survivor of the first six of Schwitters' Kijkduin pieces, black /white contrasts at the centre form a dark 'hook', which is both line and surface (ill. p. 67). A visual poem using the grid composition by d'Ébneth discussed above (ill. p. 50 top). But a joint composition?

It is also possible that one of the four remaining works by Schwitters could have been jointly produced. But these four are unknown so there the trail runs cold. That is, unless we approach it from the opposite direction and consider Lajos d'Ébneth's work in this period as a mirror of what he saw around him. If so, then it is still possible to make a comparison. Viewed

Kurt Schwitters

Bild 1926, 3. Cicero, 1926, beschilderd reliëf, 68,1 x 49,6 cm; collectie Sprengel Museum Hannover. Gemaakt in Kijkduin, zomer 1926.

Inzet: Lajos d'Ébneth, *Konstruktion 6*, 1926 (zie ook p.43)



Kurt Schwitters

Bild 1926, 3. Cicero, 1926 [Image 1926, 3. Cicero] 1926, painted relief, 68.1 x 49.6 cm; collection Sprengel Museum Hanover. Painted in Kijkduin, summer 1926.

Inset: Lajos d'Ébneth, *Konstruktion 6*, 1926. (see p. 43)

onbekend dus loopt hier het spoor dood. Tenzij we het omdraaien en het werk van Lajos d'Ébneth van deze periode als een spiegel beschouwen van wat hij in zijn omgeving zag. Dan kan er alsnog een vergelijking worden gemaakt. Zijn *Compositie met biljartbal* zou zo te zien familie kunnen zijn van een reliëf van Schwitters dat in de oeuvrecatalogus van Schmalenbach als verloren gegaan en ca. 1924 gedateerd staat (afb. p. 75).⁴³ En zou het Schwitters zijn die d'Ébneth op het idee bracht om *Konstruktion 6* te formeren rond een vierkant blok? Vast en zeker, maar het betekent wel dat *Merzrelief mit schwarzem Klotz* [zwart blok], 1924 gedateerd, naar de zomer van 1926 verhuist (afb. p. 79). En ook *Weisses Relief* van Schwitters, dat op 1924-1927 gedateerd staat, zou zo te zien in de zomer van 1926 gemaakt kunnen zijn. Het is verleidelijk om zo door te gaan. Zie bijvoorbeeld Schwitters' *Ongetiteld, grijs-rood*, dat 1923-1926 is gedateerd, meer op een compositie dan een doorgaans chaotischer opgezet Merzbild lijkt en wel enige verwantschap toont met d'Ébneth's *Constructie* die op de voorkant van *Der Sturm* stond.⁴⁴

Het is niet mijn bedoeling aan de hand van het werk van d'Ébneth de herdatering van de 'Nederlandse' schilderijen van Schwitters ter hand te nemen. Maar er is een werk waarvan de datering opnieuw moet worden onderzocht. Dat is het prachtige *Ohne Titel* (*Merzbild Kijkduin*) dat 1923 is gedateerd, terwijl het zo te zien naadloos bij *Kleines Seemannsheim* aansluit en daarmee voor een plaats in de zomer van 1926 in aanmerking komt (afb. p. 83). In beide werken is vanuit het wit en met een of meer primaire kleuren gewerkt

in this light, d'Ébneth's composition with billiard ball may well be related to a relief by Schwitters which has been catalogued by Schmalenbach as being lost and is dated c. 1924 (ill. p. 75).⁴³ And could it have been Schwitters who gave d'Ébneth the idea of building *Konstruktion 6* around a square block? Almost certainly, but that means that the date of *Merzrelief mit schwarzem Klotz*, [black block] should be shifted from 1924 to the summer of 1926 (ill. p. 79). So too Schwitters' *Weisses Relief* dated 1924-1927, would appear to have been made in the summer of 1926. It is tempting to continue in this vein. Take Schwitters' *ongetiteld, grijs rood* (untitled, grey red) dated 1923/26, for example. This looks more like a composition than the consistently more chaotic Merz images and displays certain similarities with d'Ébneth's *Construction* on the cover of *Der Sturm*.⁴⁴

It is not my intention to use d'Ébneth's work to re-date Schwitters' 'Dutch' paintings. But there is one work at least whose date should be re-examined. That is the beautiful *Ohne Titel* (*Merzbild Kijkduin*) which is dated 1923 while it seems to fit perfectly alongside *Kleines Seemannsheim* and thus would seem to belong to the summer of 1926 (ill. p. 83). In both works a composition is created on a white background using primary colours and objects found along the beach. Funnily enough the date 1923 has been added not once, but twice; but it is precisely because of this that one is constrained to ask whether Schwitters dated the work immediately or later. If indeed it was

43 W. Schmalenbach, Kurt Schwitters, 'Beispiele aus den einzelnen Schaffensperioden', Keulen 1967, afb. 127 en 128, p. 355.

44 *Idem*, afb. 122, p. 319.

43 W. Schmalenbach, Kurt Schwitters, 'Beispiele aus den einzelnen Schaffensperioden', ill. 127

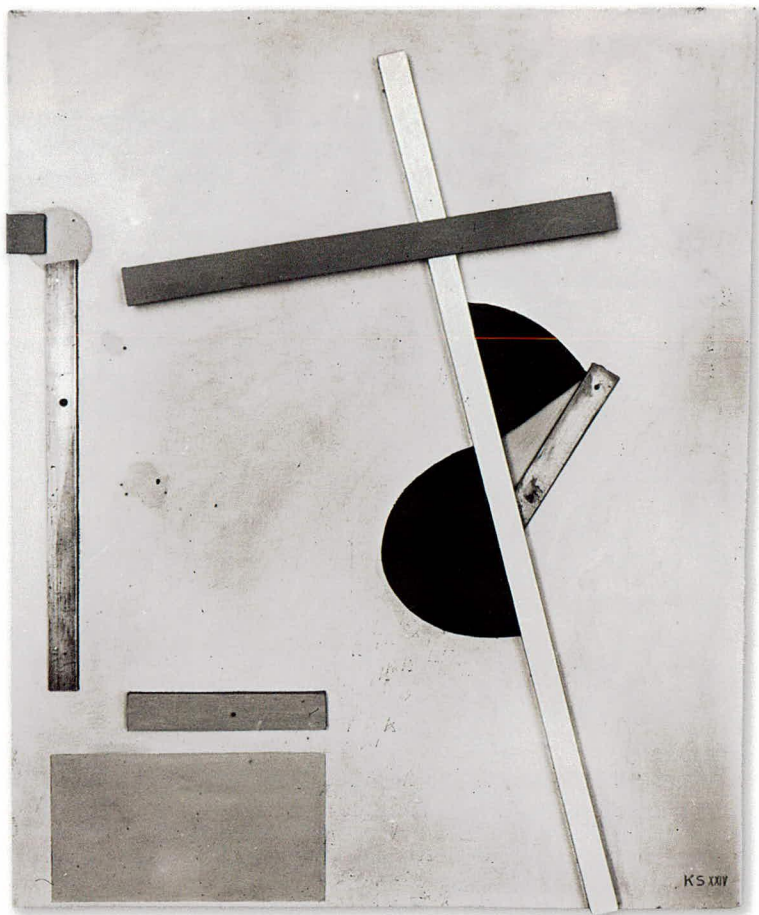
and ill. 128, p. 355, Cologne, 1967.

44 *Idem*, ill. 122, p. 319.

Kurt Schwitters

Konstruktion, 1924 (?), gemengde techniek, formaat niet bekend,
spoorloos verdwenen; © VG Bild-Kunst, Bonn.

Inzet: Lajos d'Ébneth, *Compositie met Biljartbal*, 1926. (zie ook p.41)



Kurt Schwitters

Konstruktion, [Construction] 1924 (?), mixed technique, format
unknown, lost. Photo Umbo, Hanover; © VG Bild-Kunst, Bonn.

Inset: Lajos d'Ébneth, *Compositie met Biljartbal*, 1926. (see p. 41)

en met op het strand gejut materiaal een compositie gevormd. De datum 1923 is er opmerkelijk genoeg tot zelfs twee keer toe opgezet, maar juist daarom is het de vraag of hij dat onmiddellijk dan wel later deed. Als de datum van later is, wat mogelijk is want Schwitters had het stuk tot het eind van zijn leven in bezit, heeft hij zich mogelijk een paar jaar vergist.⁴⁵

Er is wel aanleiding om van een vergissing uit te gaan. Het stuk is tijdens het leven van Schwitters nooit met deze titel geëxposeerd en het is ook zeer de vraag of het wel te zien was op de tentoonstellingen in 1925 en 1944 die in de herkomstgegevens van dit schilderij worden vermeld.⁴⁶ Het zou in 1925 getoond zijn op een tentoonstelling van Schwitters samen met Otto Nebel in Galerie Der Sturm, maar op de lijst van getoonde werken komt het niet expliciet voor. In 1944 zou het geëxposeerd kunnen zijn in Londen maar ook dat is niet zeker. Pas na Schwitters' overlijden in 1948 is het door zijn zoon Ernst gecatalogiseerd. Christopher Green schrijft in de collectiecatalogus

45 Het moment van dateren, direct na voltooiing of later, zou uit technisch en veronderzoek kunnen blijken. Niet bekend is waarop de titel is gebaseerd. Eventuele aanwijzingen op de achterzijde van het werk zijn echter niet gedocumenteerd. Ook andere werken van Schwitters' Nederlandse periode zijn niet altijd juist gedateerd. Schwitters maakte bijvoorbeeld een collage 'für Bendien' [Jacob Bendien, 1890-1933] die 1913 gedateerd is en die later door zijn zoon E. Schwitters naar 1923 werd

gezet. Of die datum correct is, vergt nader onderzoek. Zie ook K. Schippers, *Holland DaDa*, Amsterdam 1974, herdruk 2000, p. 106.

46 Zie Christopher Green, *Collection Catalogue Fondation Thyssen-Bornemisza, the European Avant-Garde*, Kurt Schwitters, Madrid 1995, pp. 430-434. In 1925 was een schilderij met de titel *Bild mit Rotem Viereck* te zien als catalogus nr. 46. Schilderijen met een rood vierkant had Schwitters toen echter wel meer gemaakt.

later – which is possible for Schwitters kept the piece throughout his life – then there is the chance that he was a couple of years out.⁴⁵

There is certainly reason to suspect a mistake. During Schwitters' lifetime the piece was never exhibited under this title, and it is also debatable whether it was actually displayed at the exhibitions in 1925 and 1944 named in the provenance of the painting.⁴⁶ It is supposed to have been shown at an exhibition of work by Schwitters and Otto Nebel at gallery Der Sturm in Berlin, but it is not explicitly mentioned on the list of work on show. In 1944 it was supposed to have been exhibited in London, but again that is uncertain. It was only after Schwitters' death in 1948 that it was catalogued by his son Ernst. In the catalogue of the Thyssen-Bornemisza collection of which this work is a part, Christopher Green writes that Schwitters made the *Merzbild* when he was in the Netherlands in January 1923 for the Dada tour and lodged with d'Ébnet in Kijkduin together with all the other Dada

45 Whether the painting was dated immediately upon completion or only later can be determined through technical research and examination of the paint. To date this research has not been carried out. Other of Schwitters' Dutch works are also misdated. For example, Schwitters made a collage 'für Bendien' [Jacob Bendien, 1890-1933] which was dated 1913 and was subsequently re-dated 1923 by his son E. Schwitters. Further research is required to establish whether this date is correct. See also, K.

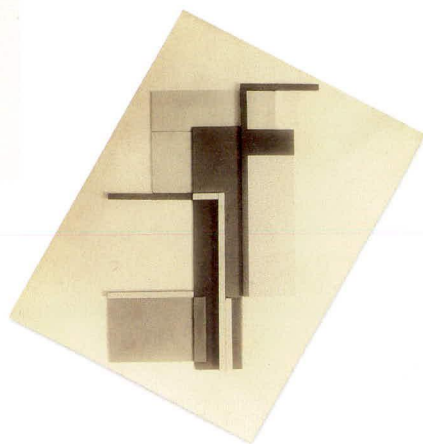
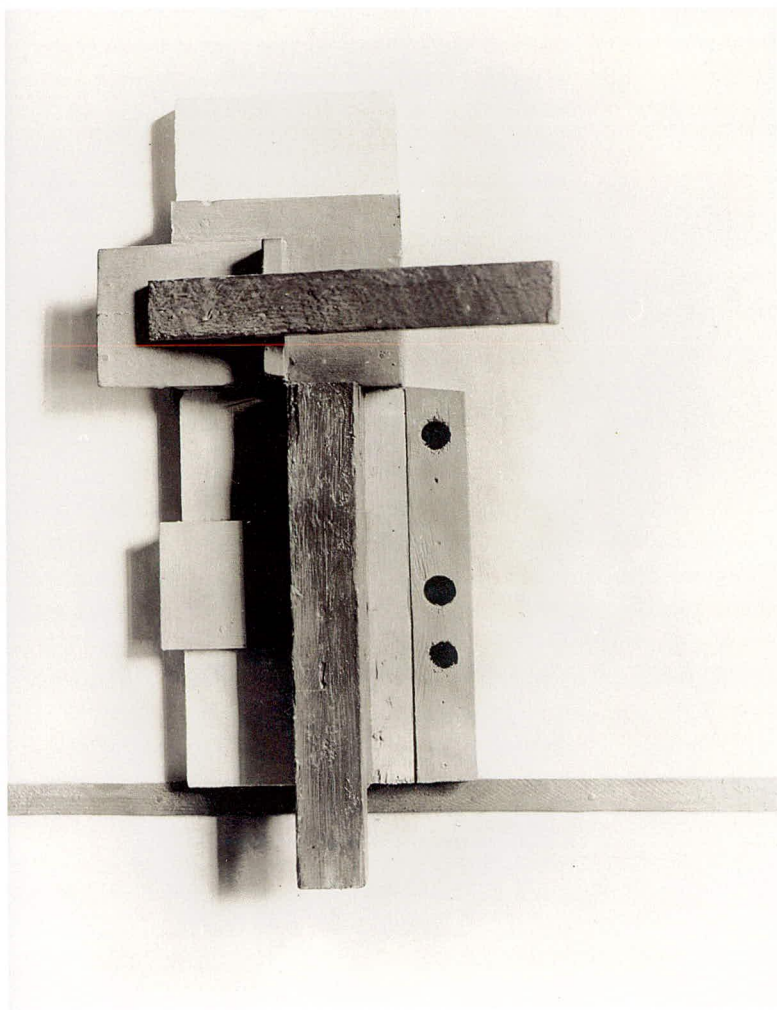
Schippers, *Holland DaDa*, Amsterdam 1974, reprinted 2000, p. 106.

46 See Christopher Green, *Collection Catalogue Fondation Thyssen-Bornemisza, the European Avant-Garde*, Kurt Schwitters, Madrid, 1995, pp. 430-434. A painting with the title *Bild mit Rotem Viereck* was shown in 1925 as catalogue no. 46, but this was not the only existing work from Schwitters featuring a red square in its composition, so the precise identity of the exhibited painting remains uncertain.

Kurt Schwitters

Bild grau-rosa, 1923-1926, olie op hout op hout, maten niet bekend, spoorloos verdwenen; foto collectie Schwitters Archiv im Sprengel Museum, Hannover.

Inzet: Lajos d'Ébnerth, *Compositie met Haakvormen*, 1926. (zie ook p. 44)



Kurt Schwitters

Bild grau-rosa, [Image, grey -pink] 1923-1926, oil on wood on wood, dimensions unknown, lost. Photo collection Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hanover (Repro)

Inset: Lajos d'Ébnerth, *Compositie met Haakvormen*, 1926. (see p. 44)

van de verzameling Thyssen-Bornemisza, waar dit stuk zich bevindt, dat Schwitters het *Merzbild* zou hebben gemaakt toen hij in januari 1923 in Nederland was voor de dada-tournee en samen met alle dada-performers logeerde bij d'Ébneth in Kijkduin.⁴⁷ Schwitters kon in januari 1923 echter niet bij d'Ébneth logeren want die zat toen nog ergens tussen München en Berlijn. De huizen aan het strand in Kijkduin waren nog niet opgeleverd. Schwitters zat tijdens en na de dada-tournee hoog en droog bij Lena Milius aan de Klimopstraat in Den Haag en bij Huszár aan de Weverslaan in Voorburg.⁴⁸

In de literatuur over Schwitters wordt de voor 1923 ongewoon heldere en opgeruimde sfeer van *Ohne Titel* (*Merzbild Kijkduin*) verklaard uit het feit dat Schwitters enkele maanden daarvoor in de Berlijnse galerie Van Diemen de 'Erste Russische Kunst Ausstellung' had gezien en vervolgens met Van Doesburg en constructivisten verkeerde op het congres in Weimar. Een van zijn biografen verwijt hem min of meer dat hij zelf niet heeft gezien welk hoog niveau hij bereikte in *Merzbild Kijkduin* uit 1923 en *Kleines Seemannsheim* uit 1926. Alsof het twee of drie jaar van elkaar verwijderde hoogtepunten in zijn oeuvre zijn geweest. Maar is het niet veel logischer te veronderstellen dat ook dit schilderij in de weken met d'Ébneth aan zee is ontstaan en in 1927 buiten de expositie van de eerste veertien is gebleven?⁴⁹ Misschien kan een hernieuwd technisch

performers.⁴⁷ But Schwitters could not have lodged with d'Ébneth in January 1923, for at that time the Hungarian was somewhere between Munich and Berlin. The houses on the beach at Kijkduin had not yet been completed. And, further, during the Dada tour, Schwitters was sitting pretty with Lena Milius on the Klimopstraat in The Hague and with Huszár on the Weverslaan in Voorburg.⁴⁸

In the literature on Schwitters the bright cheeriness of *Ohne Titel* (*Merzbild Kijkduin*) — extremely unusual for 1923 — is explained by the fact that a few months previously Schwitters had seen the 'Erste Russische Kunst Ausstellung' (The First Russian Art Exhibition) in the Van Diemen gallery in Berlin and had subsequently visited the conference in Weimar together with Van Doesburg and the constructivists. One of his biographers more or less reproaches him for failing to recognise the level he had achieved in the 1923 *Merzbild Kijkduin* and the *Kleines Seemannsheim* of 1926, as if they were highpoints in his oeuvre two or three years apart. But is it not far more logical to assume that this painting, too, was created in the weeks with d'Ébneth by the sea and that it was not exhibited along with the first fourteen in 1927?⁴⁹ Possibly renewed technical and chrono-dendrological research can provide a definitive answer.⁵⁰

47 *Idem*, p. 432

48 Zie Ex en Hoek, *op.cit.* (noot 13, 1985), p. 96 en Schippers, *op.cit.* (noot 45).

49 Zie ook John Elderfield, *Kurt Schwitters*, Londen 1985, p. 183. Schwitters' biograaf

Schmalenbach noemt het stuk in 1967 *Ohne Titel* (*Merzbild Kijkduin*), welke titel ook in het nog te verschijnen tweede deel van catalogue raisonné van Schwitters zal worden aangehouden.

47 *Ibid*, p. 432.

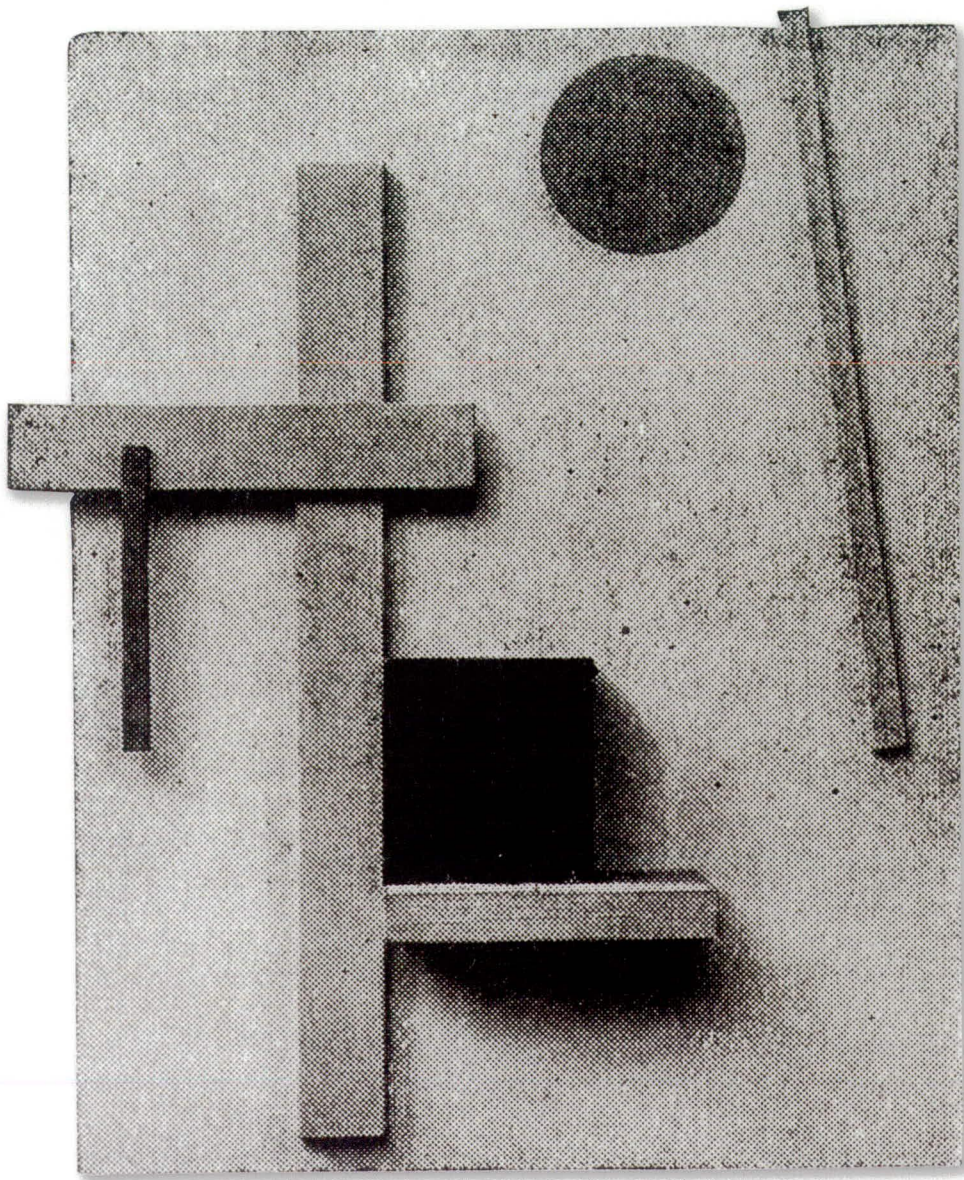
48 See Ex and Hoek, *op.cit.* (note 13, 1985), pp. 96 and Schippers, *op.cit.* (note 45).

49 See also John Elderfield, *Kurt Schwitters*, London, 1985, p. 183. In 1967, Schwitters' biographer, Schmalenbrach, called the piece *Ohne Titel*

(*Merzbild Kijkduin*), a title which will be adhered to in the forthcoming catalogue raisonné of Schwitters' work.
50 Incidentally two works from the Kijkduin series match the dimensions *Merzbild Kijkduin*, both of which are precisely 5 cm too big ↓

Kurt Schwitters

Merzrelief mit schwarzem Klotz, 1924 (?), Olie ? en hout op hout,
58 x 44 cm, spoorloos verdwenen; foto collectie Schwitters
Archiv im Sprengel Museum, Hannover; © VG Bild-Kunst, Bonn



Kurt Schwitters

Merzrelief mit schwarzem Klotz, [Merz relief with black lump] 1924, Oil ?
and wood on wood, 58 x 44 cm, lost; photo collection Kurt Schwitters
Archiv im Sprengel Museum, Hanover, © VG-BildKunst, Bonn.

en chrono-dendrologisch onderzoek hier uitsluitsel over geven.⁵⁰

Slechts één ding is zeker, *Kleines Seemannsheim* is het werk van de derde categorie, dat wil zeggen door Schwitters voltooid. En welk deel zou er dan van d'Ébneth zijn? Ik zie midden in *Kleines Seemannsheim* een toch wel typische d'Ébneth-haakvorm, in contrasterend gekleurde latten, met elkaar overlappende vlakken en veel primaire kleuren, het handelsmerk van d'Ébneth en natuurlijk ook van De Stijl. Ook valt op dat de compositie intuïtief is uitgebalanceerd, met zwevende gekleurde elementen, aangevuld met een paar ruwe, onbeschilderde bestanddelen. Zouden de bestanddelen die kleur dragen van d'Ébneth zijn, en voegde Schwitters het houten wiel en de ongeschilderde stukken hout links in de compositie toe? Het toeval wil dat juist van *Kleines Seemannsheim* twee stadia bekend zijn, er bestaan althans twee oude foto's van het werk, een mét en een zonder wiel (afb. p. 81 en 69). Zou Schwitters dan het wiel eraan hebben toegevoegd en is d'Ébneth verantwoordelijk voor de rest? Die redenering gaat niet op want op de foto van het werk zonder wiel is een signatuur van Schwitters te zien. Waarschijnlijker is dat Schwitters later opnieuw aan dit schilderij heeft gewerkt en er toen het wiel aan heeft toegevoegd, en – toch wel vreemd – de

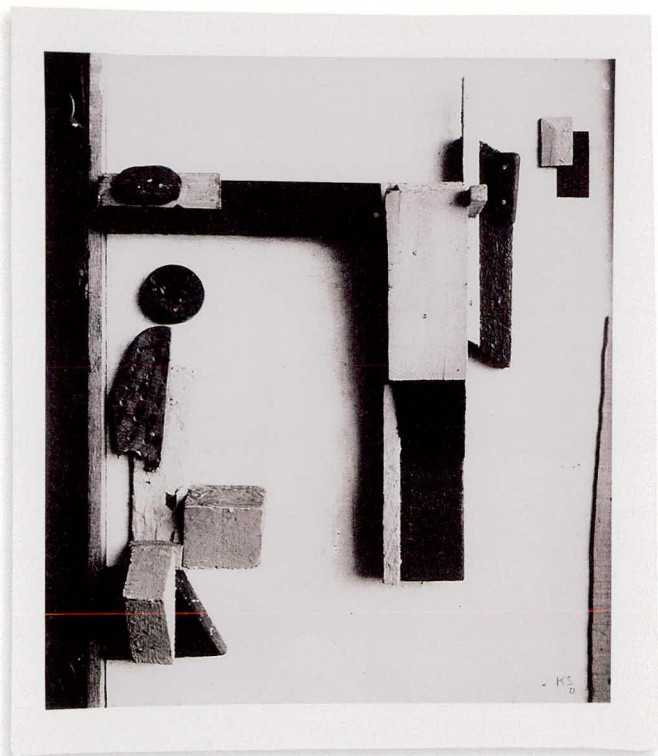
Only one thing is certain and that is that *Kleines Seemannsheim* is a work in the third category, i.e. completed by Schwitters. But then which part was by d'Ébneth? At the centre of *Kleines Seemannsheim* I see a hook shape typical of d'Ébneth in slats of contrasting colours, with overlapping blocks and lots of primary colours — d'Ébneth's trademark and also, of course, of De Stijl. It is also noticeable that the composition is intuitively balanced with floating coloured elements, supplemented by a couple of rough, unpainted found elements. Could the found elements which are coloured have been contributed by d'Ébneth, and did Schwitters add the wooden wheel and the unpainted pieces of wood on the left of the composition? By chance we know of two stages in the development of *Kleines Seemannsheim*, that is to say, two old photos of the work exist — one with, and one without the wheel (ill. p. 81 and 69). Did Schwitters then add the wheel and is d'Ébneth responsible for the rest? This line of reasoning doesn't stand up, however, for on the photo of the work without the wheel Schwitters' signature is visible. It is more likely that Schwitters later returned to work on this painting and added the wheel at that stage, and – strangely – removed the signature. That at least would explain d'Ébneth's remark that the painting looked 'very different' 44 years later.

50 Overigens komen twee werken uit de Kijkduin-serie van Schwitters in maatverhouding met *Merzbild Kijkduin* overeen, beide precies 5 cm te groot, en beide verdwenen; *Bild* 1926, 10 *Wie ein Stern* en *Bild* 1926, 11 *Wie von Ebne*. Er bestond daarnaast ook een

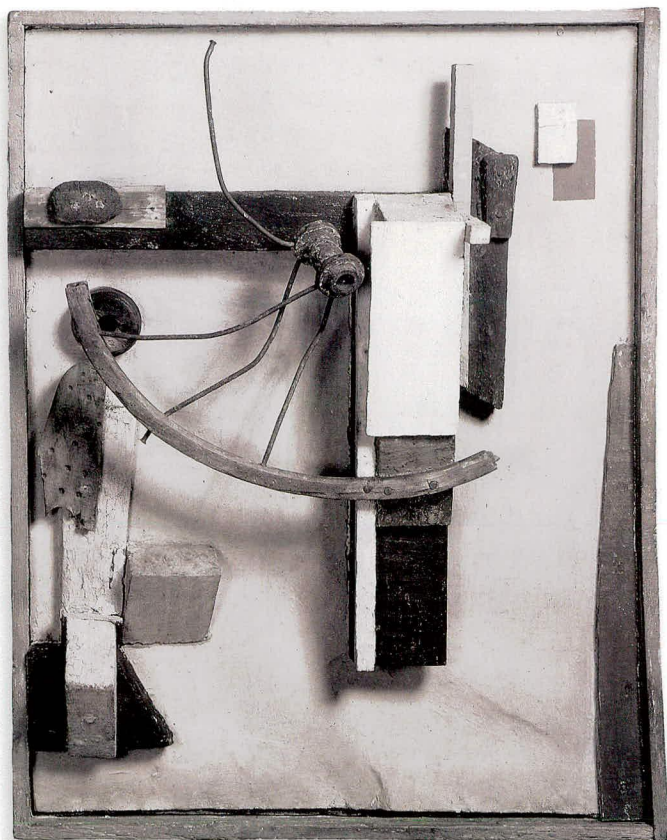
collage met Kijkduin in de titel: *MZ* 1926, 19 *Kijkduin*. Zie voor informatie over een van de collages die in Kijkduin ontstonden (*Zeichnung A*, Delft, 1926): Dieter Schwarz, *Von Edgar Degas bis Gerhard Richter*, Kunstmuseum Winterthur 2000, p. 174.

↑ and both of which have disappeared; *Bild* 1926, 10 *Wie ein Stern* and *Bild* 1926 11, *Wie von Ebne*. Further there was also a Collage with Kijkduin in the titl: *MZ* 1926, 19 *Kijkduin*. For information on one

of the collages made in Kijkduin (*Zeichnung A*, Delft, 1926) see: Dieter Schwarz, *Von Edgar Degas bis Gerhard Richter*, Kunstmuseum Winterthur 2000, p. 174.



Kurt Schwitters
Bild 1926, 12. Kleines Seemansheim, 1926,
66 x 52 cm, collectie Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen; foto collectie
Kurt Schwitters Archiv im Sprengel
Museum, Hannover, © VG Bild-Kunst,
Bonn; Foto van eerder stadium, zonder
wiel, gemaakt in Kijkduin, zomer 1926.



Kurt Schwitters
Bild 1926, 12. Kleines Seemansheim, 1926,
66 x 52 cm, collection Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen; photo collection
Kurt Schwitters Archiv im Sprengel
Museum, Hanover, © VG-BildKunst,
Bonn; photo of work at an earlier stage
without a wheel, taken in Kijkduin,
summer 1926.

signatuur ervan heeft verwijderd. Het verklaart in elk geval d'Ébneths opmerking dat hij het schilderij 44 jaar later als 'heel anders' ervoer.

Het bleef niet bij een 'klein' Zeemanshuis, Schwitters werkte in Kijkduin ook aan een grote versie, een Merzbouw! Het bestaan hiervan werd in 1977 door d'Ébneth onthuld aan de Schwitters-onderzoeker E. Nündel en hij vertelde er in 1980 ook over aan G. Hock. Het begon allemaal met dagelijkse vroege ochtendwandelingen van Schwitters langs de zee, die op maar 200 meter van het huis lag. Op een keer vond hij een grote scheepsbalk en sleepte die naar huis.⁵¹ Dat was het begin van een Merzbouwwerk in de tuin van d'Ébneth, die erover schreef aan Nündel: 'Schwitters, gewapend met zijn grote rugzak, liep langs de zeekust en verzamelde de 's avonds door de zee uitgespuwde voorwerpen van waarde, bestaande uit houten planken, touwen enz, en sleepte ze met grote inspanning naar huis. Terwijl hij zijn door Helma klaargemaakte ontbijt, een grote bloemkoolkop, naar binnen werkte, bestudeerde hij zijn buit. Dat was het startritueel van zijn werk met de planken. In de tuin bevond zich een dagelijks groeiend monument waaraan de nieuwe stukken werden toegevoegd. Het ging hier namelijk om een ruimtelijk bouwwerk (...) van meer dan 2,5 meter hoog. Op een dag bekroonde hij het met een omgekeerd vogelnest. Zeer tevreden en zijn schepping liefkozend doopte hij het "Seemannsheim mit Bubikopf". Dagen later verwijderde hij plotseling het nest en riep na lang nadenken "Seemannsheim ohne Bubikopf". Op mijn vraag waarom hij het Seemannsheim onthoofdde zei hij verstrooid, "een

But there wasn't just a 'small' sailor's house: Schwitters also worked on a large version while in Kijkduin — a Merz building! D'Ébneth revealed the existence of this to the Schwitters researcher E. Nündel in 1977 and he gave more details to G. Hock in 1980. It began with Schwitters' early morning walks by the seashore, which lay just 200 metres from the house. On one occasion he found a huge ship's timber and lugged it home.⁵¹ This was the start of a Merz building in the d'Ébneths' garden, of which d'Ébneth wrote to Nündel: 'Schwitters, armed with his huge rucksack, walked along the beach and collected the things of value spewed up by the sea the night before, comprising wooden planks, ropes etc. and dragged them back to the house with great effort. While eating the breakfast prepared by Helma — a huge cauliflower head — he surveyed his haul. That was the inaugural ritual for his work with the planks. The pieces were added to a monumental edifice in the garden that grew larger by the day. It was a three-dimensional construction work (...) more than 2.5 metres high. One day he crowned it with an upside down bird's nest. Filled with satisfaction and caressing his creation, he baptised it 'Seemannsheim mit Bubikopf'. Some days later he suddenly removed the bird's nest and cried out after a long period of thought, 'Seemannsheim ohne Bubikopf'. In answer to my question why he had decapitated the Seemannsheim, he said absently, "a Bubikopf is full of emptiness."⁵² On his

51 Interview 1980 met

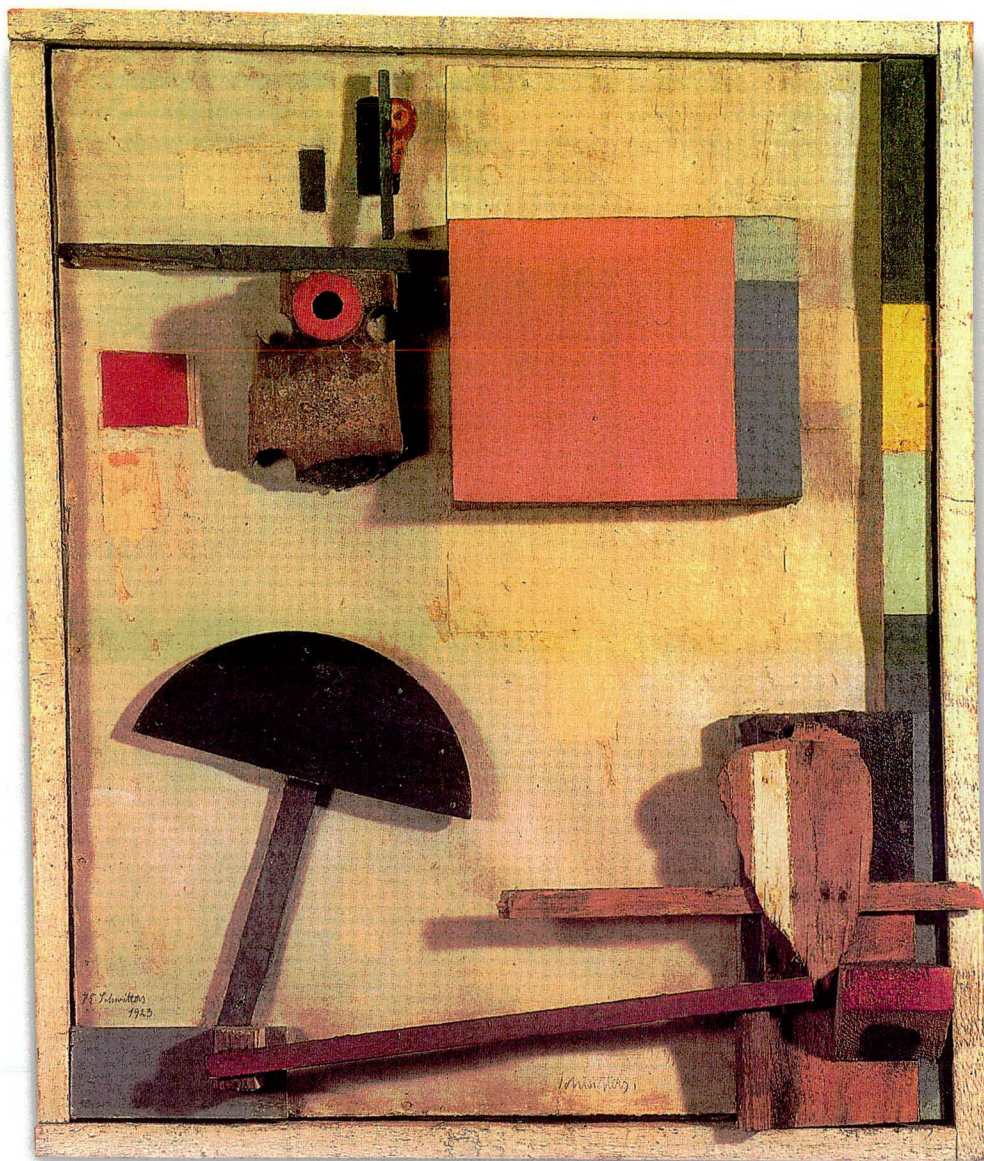
G. Hock, zie noot 2.

51 Interview with G. Hock, 1980, see note 2.

52 Letter from L. d'Ébneth to E. Nündel, May 10, 1977, published in Kurt Schwitters, in *Selbstzeugnissen und Bilddoku-*

menten dargestellt van Ernst Nündel, Hamburg 1981, p. 58. The passage about the destruction of the work is also to be found in this letter but was not quoted by Nündel.

Kurt Schwitters
Ohne Titel (Merzbild Kijkduin), 1923 (?), Gemengde techniek,
 olieverf op hout op karton, 74,3 x 60,3 cm; collectie Thyssen
 Bornemisza, Madrid.



Kurt Schwitters
Ohne Titel (Merzbild Kijkduin) [Untitled (Merz image Kijkduin)]
 1923 (?), Mixed technique, oil on wood on cardboard,
 74.3 x 60.3 cm; collection Thyssen Bornemisza, Madrid.

Bubikopf is met leegte gevuld".⁵² Bij zijn vertrek schonk Schwitters het 'Zeemanshuis' aan d'Ébneth, die het, toen hij een half jaar later zijn huis in Kijkduin verliet, wegens transportproblemen niet onmiddellijk meenam.⁵³ Toen hij er enige weken later voor terugkwam, was het door de nieuwe bewoners vernietigd. Helaas zijn van deze Merzbouw in Kijkduin geen foto's bekend.

De weken met Schwitters leidden tot een uitnodiging aan Lajos d'Ébneth om eind dat jaar te exposeren in Der Sturm in Berlijn en begin 1927 bij de Nassauischer Kunstverein in Wiesbaden. D'Ébneth woonde eind oktober in Berlijn de opening bij van hun tentoonstelling en hij en Nell gingen in de zomer van 1927 in Hannover logeren.⁵⁴ Daarna vervagen de sporen. Misschien bleef er van d'Ébneth wel wat achter in een van de nissen van de Merzbau in Schwitters' huis aan de Waldhausenstrasse, maar zeker is dat niet. In de kunstcollectie van Schwitters is voorzover bekend geen werk van d'Ébneth aangetroffen en in het archief van Schwitters is niets meer te vinden, behalve dat

52 Brief van L. d'Ébneth aan E. Nündel d.d. 10 mei 1977, gepubliceerd in Kurt Schwitters, *in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Ernst Nündel*, Hamburg 1981, p. 58. Ook de passage over de vernietiging van het werk staat in de brief, maar werd niet door Nündel geciteerd.
53 D'Ébneth zei in 1980 tegen Hock dat hij het huis aan het eind van 1926 verliet, hij liet zich er volgens het

bevolkingsregister echter pas uitschrijven op 31 mei 1927, toen hij uit Nederland vertrok.

54 Schwitters schreef dat d'Ébneth naar de opening kwam. Brief van K. Schwitters aan H. Höch en T. Brugman d.d. 24 oktober 1926, nalatenschap H. Höch, coll. Berlinische Galerie, Berlijn, geciteerd in Merkert en Züchner, op.cit. (noot 1), p. 266.

departure, Schwitters presented the 'Sailor's home' to d'Ébneth, however, when the latter vacated the house six months later, he was unable to take it with him immediately because of transport problems.⁵³ When he returned some weeks later it had been destroyed by the new tenants. Unfortunately there is no known photographic record of this Merz building in Kijkduin.

The weeks spent with Schwitters led to d'Ébneth being invited to exhibit at Der Sturm in Berlin at the end of that year and, in early 1927, at the Nassauischer Kunstverein in Wiesbaden. D'Ébneth attended the opening of their exhibition in Berlin in late October and in the summer of 1927 he and Nell went to lodge in Hanover.⁵⁴ Thereafter the trail runs cold. Perhaps something of d'Ébneth remained in one of the alcoves of the Merz building in Schwitters' house on the Waldhausenstrasse, but that is not certain. As far as we know, Schwitters' art collection contains nothing by d'Ébneth, and in Schwitters' archive there is no trace of his young friend except that in his address-book 'Merzgebiet 3' he pasted a picture of a work by d'Ébneth from an unidentified publication (ill. p. 85).⁵⁵

53 In 1980 d'Ébneth told Hock that he left the house at the end of 1926, but he was only officially registered as leaving on May 31, 1927 when he left the Netherlands.

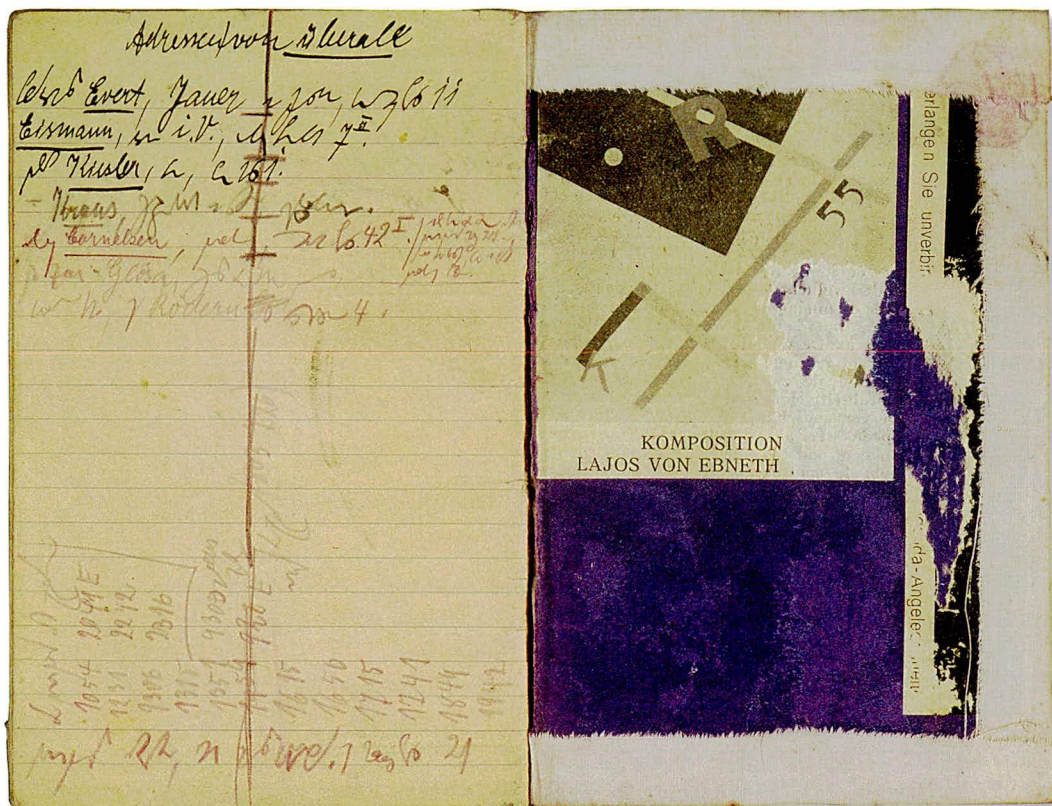
54 Schwitters wrote that d'Ébneth attended the opening. Letter from K. Schwitters to H. Höch and T. Brugman October 24, 1926, estate of H. Höch, Coll. Berlinische

Galerie, Berlin, quoted in Merkert and Züchner, op. cit. (note 1), p. 266.

55 K. Schwitters Archive, Coll. Stadtbibliothek, Hannover. I received this information from Isabel Schulz, who is involved in the Sprengel Museum's research into Schwitters and is co-author of its *Catalogue Raisonné*.

Kurt Schwitters

Pagina uit Notitieboek blauw, Merzgebiet 3, Hannover-Zürich;
Schwitters-Archiv; collectie Stadtbibliothek Hannover.



Kurt Schwitters

Page from blue notebook, Merzgebiet 3, Hanover-Zurich;
Schwitters-Archiv; collection Stadtbibliothek Hanover.

hij in zijn adresboek 'Merzgebiet 3' een plaatje plakte met een werk van zijn jonge vriend, afkomstig uit een niet geïdentificeerde publicatie (afb. p. 85).⁵⁵ Maar de betrekkingen waren goed en dat bleven ze.⁵⁶ In juli 1928 vroegen de Duitse kunsthistoricus Hans Hildebrandt en zijn vrouw Lily aan Schwitters advies over de Nederlandse kunstscène en Schwitters beval opnieuw d'Ébneth aan, samen met anderen weliswaar, maar als enige met de waardering 'sehr begabter Mahler' (zeer getalenteerd schilder) en de opvallende toevoeging 'und Architect'.⁵⁷ Ze bleven elkaar in de maanden en jaren daarna, toen Schwitters opnieuw regelmatig naar Nederland kwam en d'Ébneth veel in Duitsland was, regelmatig zien.⁵⁸ Tot nieuwe vormen van samenwerking zoals in de zomer van 1926 kwam het echter niet.

55 K. Schwitters Archiv, collectie Stadtbibliothek, Hannover. Ik ontleen dit aan informatie van Isabel Schulz, betrokken bij het onderzoek van het Sprengel Museum Hannover naar Schwitters en co-auteur van diens catalogue raisonné.

56 Hij was 'mijn meest intieme vriend, gedurende vele jaren', zei d'Ébneth in 1980, interview 1980 met G. Hock, zie noot 2.

57 Brief van Kurt Schwitters aan Hans en Lily Hildebrandt d.d. 27 juli 1928, coll. Getty Research Institute, Special Collections, Hildebrandt Papers, Los Angeles.

58 Eind oktober 1926 was

Schwitters op bezoek bij Piet Zwart, die toen een Merzbild van hem kreeg. Zie Els Hoek, 'Piet Zwart en Kurt Schwitters', in *Kurt Schwitters in Nederland*, Heerlen 1997, pp. 99-105. In de zomer van 1928 bezocht Schwitters d'Ébneth opnieuw, die inmiddels elders in Den Haag woonde; in januari/februari 1929 was Schwitters bij Hannah Höch en Til Brugman gelogeerd en in juni/juli 1931 bezocht Schwitters het PEN 9 Congres in Den Haag en logeerde hij weer bij d'Ébneth. Zie Karin Orchard en Isabel Schulz, *Catalogue Raisonné Kurt Schwitters, Band I 1905-1922*, Hannover 2000, pp. 542-547.

But the relations were good and they remained so.⁵⁶ In July 1928, the German art historian Hans Hildebrandt and his wife Lily asked Schwitters for an opinion on the Dutch art scene, and Schwitters once again recommended d'Ébneth. It's true d'Ébneth was recommended together with others, but only he earned the epithet 'sehr begabter Mahler' (very talented painter) and the striking addition 'und Architect'.⁵⁷ The friends continued to see each other regularly in the months and years that followed when Schwitters resumed his regular visits to Holland and d'Ébneth was frequently in Germany.⁵⁸ But they never again collaborated as they had in the summer of 1926.

Collages

During and immediately after the summer of 1926 Lajos d'Ébneth worked on a series of paper collages, also one of Schwitters' favourite techniques. As such

56 He was 'my most intimate friend for many years', said d'Ébneth in 1980. Interview with G. Hock in 1980, see note 2.

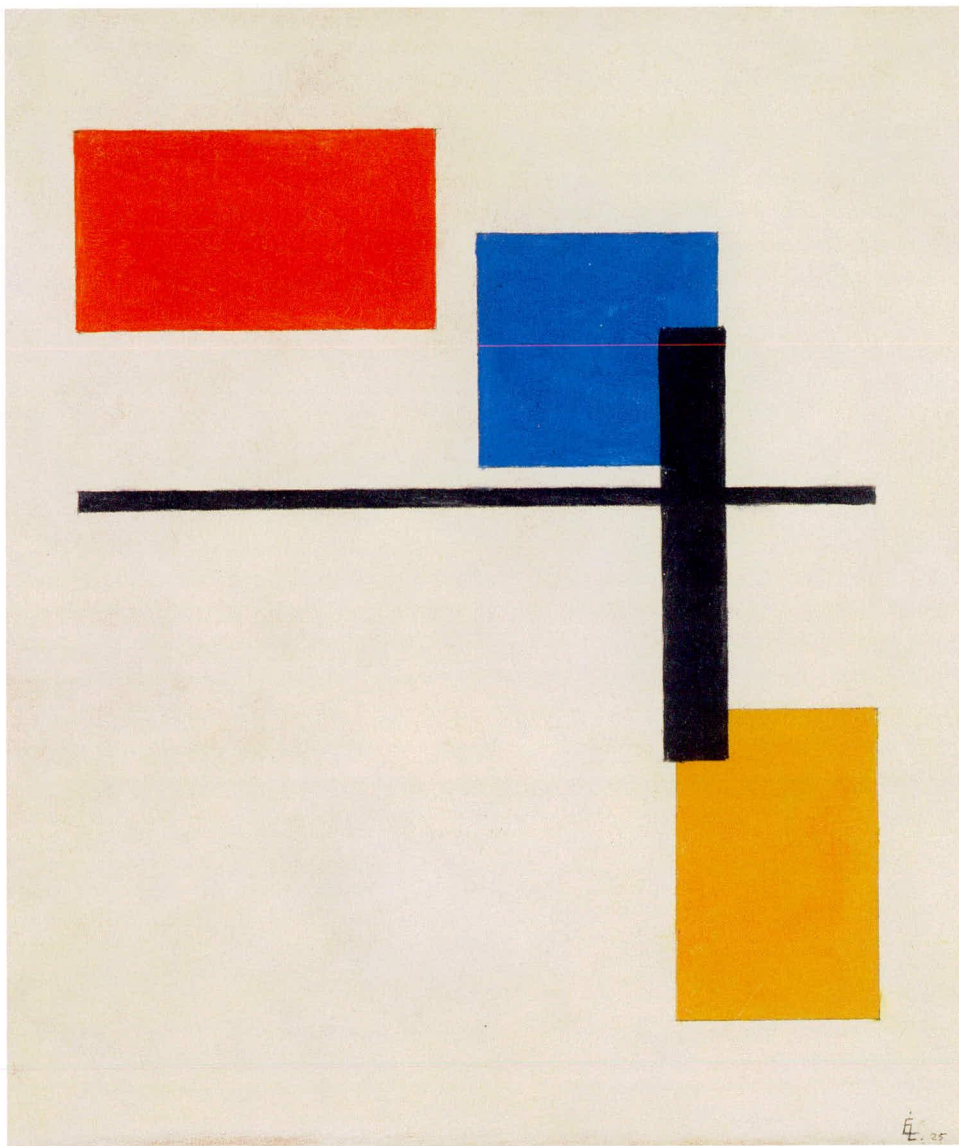
57 Letter from Kurt Schwitters to Hans and Lily Hildebrandt, July 27, 1928, Coll. Getty Research Institute, Special Collections, Hildebrandt Papers, Los Angeles, USA.

58 At the end of October 1926, Schwitters was visiting Piet Zwart and presented him with a Merzbild. See Els Hoek, 'Piet Zwart en Kurt Schwitters', *Kurt Schwitters in*

Nederland, Heerlen, 1997, pp. 99-105. In the summer of 1928 Schwitters visited d'Ébneth again. By now he was living at another address in The Hague, in January/February 1929 Schwitters was lodging with Hannah Höch and Til Brugman and in June/July 1931 Schwitters visited the PEN 9 Congress in The Hague and again stayed with d'Ébneth. See Karin Orchard, Isabel Schulz, *Catalogue Raisonné Kurt Schwitters Band I 1905-1922*, Hanover, 2000, pp. 542-547.

Lajos d'Ébneth

Compositie, gouache op papier, 30 x 24,5 cm, 1925;
particuliere collectie.



Lajos d'Ébneth

Compositie [Composition], gouache on paper, 30 x 24.5 cm, 1925;
private collection.

Lajos d'Ébneth

Collage, 1927, papier op papier, 32,5 x 25,3 cm;
collectie Centraal Museum.

Collages

In en vlak na de zomer van 1926 werkte Lajos d'Ébneth aan een serie papiercollages, een favoriete techniek van Schwitters. Ze werden, misschien niet helemaal toevallig, door een criticus d'Ébneths 'Klebe-bilder' genoemd.⁵⁹ Maar verder dan het gebruik van de lijmpot ging de overeenkomst met het werk van Schwitters in dit geval niet. De meeste van zijn collages zijn in 1926 en 1927 ontstaan, de laatste maakte hij rond 1933. Deze werken, tamelijk kleine, abstracte composities van ongeveer A4-formaat, bestaan uit met aquarel en tempera ingekleurde stukjes papier die op een witte ondergrond zijn geplakt. Ze zijn doorgaans primair van kleur en sporadisch wordt ook gebruik gemaakt van kleuren als bruin en oranje; de uitgeknipte lijnen zijn zwart of blauw. Hij verwerkte verschillende papier-soorten en maakte per collage kleuren aan, zodat de nuances zeer verschillend zijn. Doordat elk onderdeel met de hand werd geknipt, ontstond een persoonlijk en organisch beeld.

D'Ébneth noemde de collages 'tekeningen', wat wel iets zegt over de intuïtieve wijze waarop hij met dit medium omging.⁶⁰ Op een losse manier, improviserend als een graficus, schoof hij met de uit grote vellen papier geknipte strookjes, vlakken en bollen, en niet te vergeten cijfers en letters, tot er evenwicht ontstond. Het is een soort balanceeract met beeldmiddelen waarmee een onwaarschijnlijke variëteit werd bereikt. Hij kanteelde composities, liet vlakken overlappen, verdubbelde

one critic dubbed them, not entirely coincidentally perhaps, d'Ébneth's 'Klebe-bilder'.⁵⁹ But in this case the similarities with Schwitters' work do not extend much beyond the shared use of the glue pot. Most of the pieces were made in 1926 and 1927, while the last were made around 1933. These collages, relatively small abstract compositions in A4 format, consist of pieces of paper coloured with water paint and tempera pasted onto a white background. They are all in primary colours, although sporadic use is made of colours such as brown and orange; the lines cut out are black or blue. D'Ébneth utilised various sorts of paper and mixed separate colours for each collage, as a result of which the works are highly nuanced. Because each part has been cut out by hand, a personal and organic image is created.

D'Ébneth himself called the collages 'drawings', suggesting his intuitive approach to this medium.⁶⁰ Casually and playfully, improvising like a graphic designer, he shuffled the strips, blocks and circles cut from large sheets of paper and also numbers and letters until a harmonious composition emerged. It amounted to a kind of balancing act with picture elements and he achieved an improbable variety. He tilted compositions, let blocks overlap, doubled lines, worked with coloured lines, lines which ran over a differently coloured block, and sometimes even over the *passe-partout*. Finally he added combinations of lines, letters and numbers (ill. p. 89-109) Through a play of overlap and through the intuitively

59 J.S. in Elsevier's *Geïllustreerd Maandschrift* (april 1927), p. 311. Coll. RKD, Den Haag.

60 Informatie van D.R. Jans, diplomaat in Lima midden jaren zeventig en bevriend met de d'Ébneths, in een telefoongesprek op 12 juli 2002.

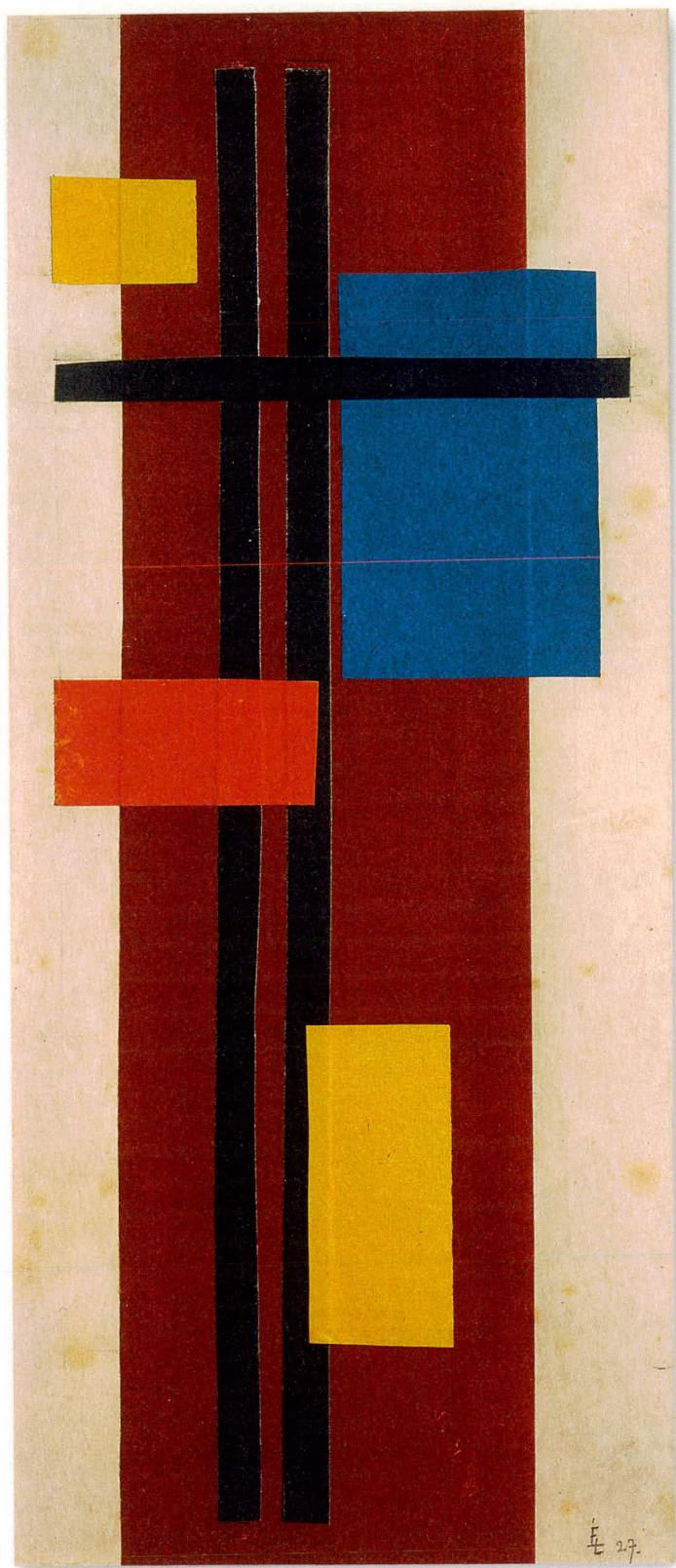
59 J.S. in Elsevier's *Illustrated Monthly Magazine*, April 1927, p. 311. Coll. RKD, The Hague.

60 Information from D.R. Jans, diplomat in Lima in the

mid-1970s and a friend of the d'Ébneths, given in a telephone conversation on July 12, 2002.

Lajos d'Ébneth

Collage, 1927, paper on paper, 32.5 x 25.3 cm;
collection Centraal Museum.



lijnen, werkte met gekleurde lijnen, lijnen die over en onder kleurvlakken doorliepen en soms zelfs over de passepartout. Ten slotte paste hij combinaties toe van lijnen, letters en cijfers (afb. p. 89-109). De collages zijn door een spel van overlap en door het intuïtief gevonden evenwicht van een bijzondere kwaliteit. Het zijn kleine ruimtes geworden en ze hebben afwisselend een speels en dan weer een meditatief karakter.

Grappig zijn de regelmatig voorkomende kleine en grote rode en oranje bollen, waaraan, net als aan het kwadraat, een symbolische waarde werd toegekend. Deze elementen werden met de avant-garde en engagement geassocieerd.⁶¹ Het rode kwadraat stond met name symbool voor het gedachtegoed van kunstenaars en geestverwanten van De Stijl en de Russische constructivisten. De rode bol was meer in zwang onder kunstenaars die werkzaam waren in Duitsland. Kandinsky en Schlemmer, verbonden aan het Bauhaus, werkten er bijvoorbeeld mee als een van de grondelementen naast het vierkant en de driehoek. Zij verschilden overigens van mening over de vraag welke kleur het meest bij de cirkel hoort, blauw of rood. D'Ébneth koos voor rood en zat daarmee op de lijn van Schlemmer. In de jaren vijftig zou d'Ébneth in Peru een huis bouwen waarin dit constructivistische element een hoofdrol speelt (afb. p. 143). In de collages van d'Ébneth van 1926-1927 komt de rode bol overigens wel heel regelmatig voor, en, toeval of niet, ook in de Kijkduin-serie van Schwitters is dat het geval.⁶²

61 Zie hierover ook Sjarel Ex, *'De blik naar het oosten', De vervolggaren van De Stijl*, Amsterdam 1996, pp. 93-95, tevens als gewijzigde heruitgave verschenen als Sjarel Ex, *Theo van Doesburg en het Bauhaus, de invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa*, Utrecht 2000, p. 82.

62 Onder meer in *Bild* 1926, 4 *Mit Rotem Kreis* en *Bild* 1926, 9 *blau, gelb, rot Kreis*.

created balance the collages are of a special quality. They become small spaces with a changeable and playful, and sometimes meditative feel.

Particularly amusing are the regularly occurring large and small red and orange circles, which, just like the red quadrant, had been afforded a symbolic value. These elements were associated with the avant-garde and engagement.⁶¹ The red quadrant in particular functioned as a symbol for the body of ideas formed around the artists and kindred spirits of De Stijl and the Russian constructivists. The red circle was more favoured among artists working in Germany. Bauhaus artists such as Kandinsky and Schlemmer, for example, worked with it as a basic element alongside the square and triangle. However, the two differed in their opinion of the appropriate colour for the circle: blue or red? d'Ébneth chose red and thus followed Schlemmer. In the 1950s d'Ébneth was to build a house in Peru in which this constructivist element played a prominent role (ill. p. 143). In d'Ébneth's collages of 1926/27 the red circle appears frequently, and coincidentally or not, this is also the case in Schwitters' Kijkduin series.⁶² Perhaps d'Ébneth and Schwitters spent a lot of time watching sunsets that summer.

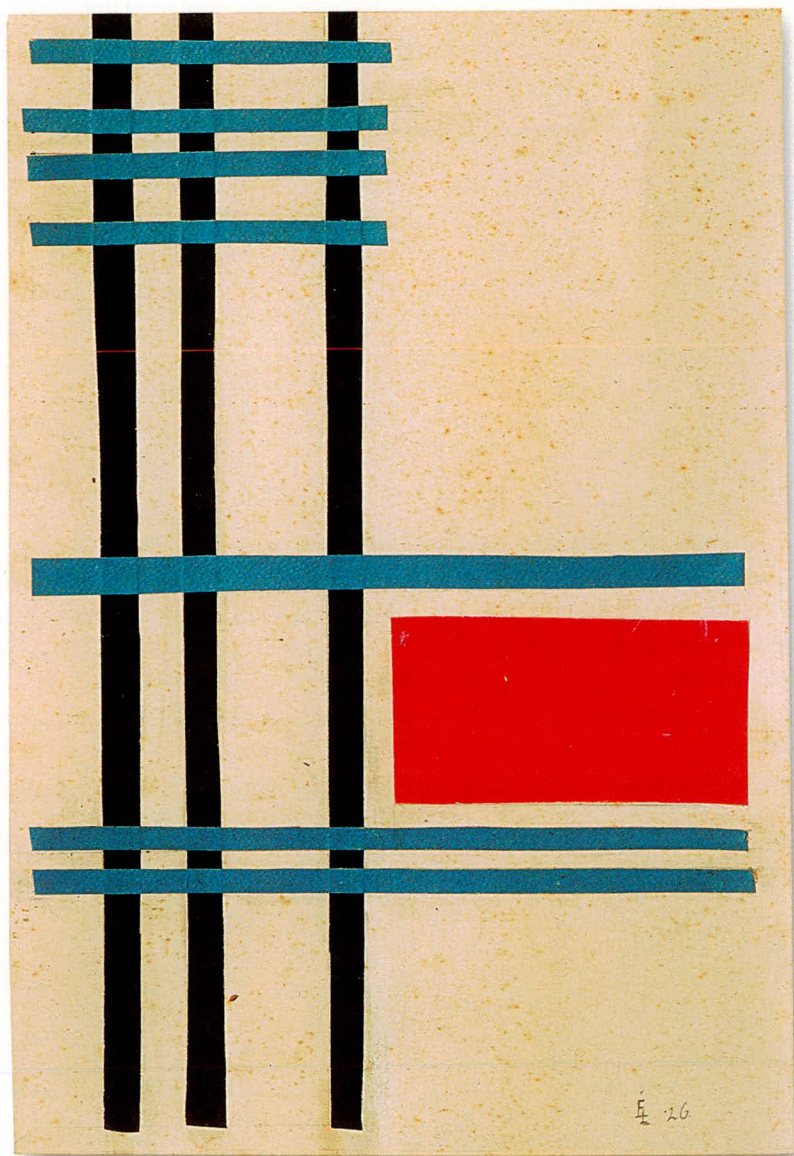
While d'Ébneth had exhibited just two 'drawings' (as they were described in the catalogue) at Der Sturm in November 1926, in the exhibition at De Bron he

61 See on this also Sjarel Ex, *'De blik naar het oosten', De vervolggaren van De Stijl*, Amsterdam 1996, pp. 93-95, also published as an amended reprint under the title *Sjarel Ex, Theo van Doesburg en het Bauhaus, de*

invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa, Utrecht, 2000, p.82.

62 Amongst others, in *Bild* 1926, 4 *Mit Rotem Kreis* and *Bild* 1926, 9 *blau, gelb, rot Kreis*.

Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, papier op papier, 26 x 17,5 cm; collectie Centraal
Museum, schenking Maria Scholten.



Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, paper on paper, 26 x 17.5 cm; collection Centraal
Museum, donation Maria Scholten.

Lajos d'Ébneth

Collage, 1926, papier op papier, 32 x 25 cm verblijfplaats
onbekend; gepubliceerd in *Der Sturm*, 17, 8, november
1926, p. 119.

Misschien zagen d'Ébneth en Schwitters die zomer regelmatig samen de zon ondergaan.

Exposeerde d'Ébneth bij *Der Sturm* in november 1926 nog maar twee 'tekeningen', zoals ze in de catalogus werden genoemd, bij de tentoonstelling in De Bron was er al sprake van een 'zaaltje' waar constructies en werken 'met kleurige reepjes papier, geplakt op een wit fond' hingen, zoals *Het Vaderland* in februari 1927 schreef. In maart 1927 in Wiesbaden stonden in de catalogus tien werken geregistreerd in de techniek 'Aquarel und Tempera'. Deze bronnen geven alleen informatie over de techniek; toch is het zeer aannemelijk dat het om de collages ging want in het tijdschrift *Der Sturm* van november 1926 werd een ervan in kleur gereproduceerd (afb. p. 93).

Wegens zijn vroege publicatie is deze collage een sleutelstuk in de datering van de hele serie. Mooi is dat in de gelithografeerde *Der Sturm*-reproductie nog sporen te zien zijn van de passe-partout, die d'Ébneth bij de compositie betrok door er aan weerszijden uitlopers van de zwarte balken op te leggen. Met zijn acht parallelle horizontale zwarte stroken van wisselende breedte en lengte en twee verticale rode banen heeft deze collage iets muzikaals. Het is alsof je naar een notenbalk kijkt met een hoge en een lage rode kleurtoon op de plaats waar anders de noten staan. Misschien zijn de collages van d'Ébneth wel op die manier te lezen: de horizontale lijnen in de compositie hebben de functie van notenbalken, en brengen de door het beeld zwevende kleuren met elkaar in verband en maken ze leesbaar. En ook de kleurtonen hoorbaar? Wellicht gaat het wat ver om de collages van d'Ébneth als een synesthetische partituur te zien, maar had bijvoorbeeld Moholy-Nagy niet in 1922 en 1923 'Telefoon Schilderijen' gemaakt

had a 'small room'. Here he showed constructions and works 'with coloured strips of paper stuck on a white background' according to *Het Vaderland* of February 1927. For the exhibition in Wiesbaden in March 1927, the catalogue lists ten works in 'water-colour and tempera'. While these sources only provide information on the technique, it may be assumed that they refer to the collages, as in the November 1926 issue of *Der Sturm* which appeared alongside the exhibition, one of them was reproduced in colour (ill. p. 93)

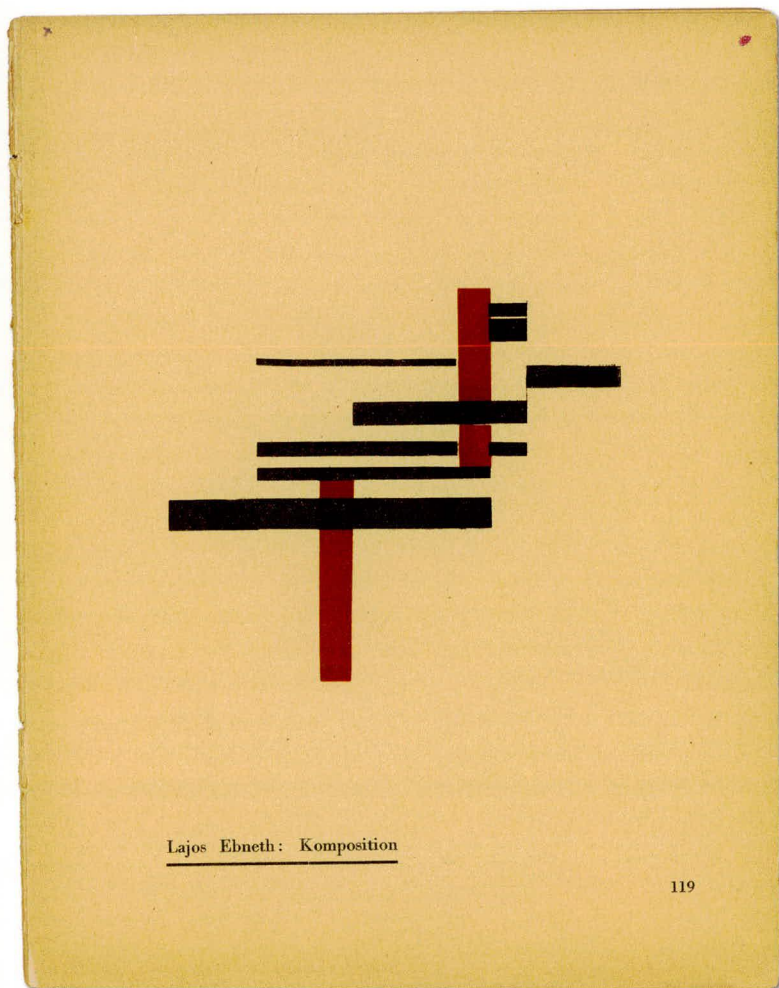
Because of its early publication, this collage is key to dating the entire series. It's nice to see that in the lithographed *Der Sturm* reproduction, traces are still visible of the passe-partout that d'Ébneth drew into the composition by extending the black stripes into the passe-partout on either side. With its eight parallel horizontal black stripes of varying thickness and length and two vertical red bands, there is something musical about this piece. It's as if you are looking at a bar of music with high and low red-coloured tones in the place normally occupied by the notes. Perhaps d'Ébneth's collages should be read in this fashion: the horizontal lines in the composition function as staves; sharps and flats bring the colours floating through the picture into a relationship with one another and render them readable. And do they also make the colour tones audible? Maybe it's going a bit far to see d'Ébneth's collages as a synaesthetic score but after all hadn't Moholy-Nagy in 1922 and 1923 made 'Telephone Paintings' implicitly showing that a voice could lead to an image that at the same time visualised the workings of this strange instrument? D'Ébneth could well have seen them in Moholy Nagy's studio. And in 1918 Huszár painted a number of

Lajos d'Ébneth

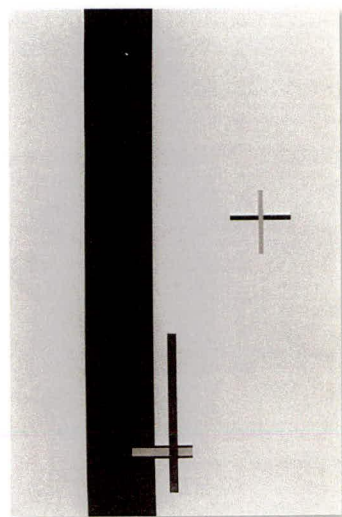
Collage, 1926, paper on paper, 32 x 25 cm, whereabouts
unknown; published in *Der Sturm*, 17, 8 November 1926, p. 119.

Inzet: László Moholy-Nagy

Telefoonschilderij, 1922, emaille op staal, 47 x 30 cm;
collectie Museum of Modern Art, New York.



119



Inset: László Moholy-Nagy

Telefoonschilderij, [Telephone painting] 1922, enamel
on steel, 47 x 30 cm; collection Museum of Modern
Art, New York.

waarbij impliciet werd aangetoond dat een stem kon leiden tot een beeld dat tevens de werking van dit wonderlijke apparaat visualiseerde? Die kan d'Ébneth op zijn atelier hebben gezien. En Huszár schilderde in 1918 een aantal abstracte werken waarbij in de titels verwezen wordt naar de samenklank van de gebruikte kleuren. Dus waarom zou een kleurcompositie niet letterlijk bedoeld kunnen zijn als een klankcompositie? Daar was ook nog een andere, natuurlijke aansporing voor. Huize d'Ébneth lag vol bladmuziek van Nell d'Ébneth, die violiste was en muzieklessen aan huis gaf.⁶³

De invloed van László Moholy-Nagy en de stilistische band met De Stijl is onmiskenbaar aanwezig. Een enkele collage met tuimelende letters en cijfers roept ook de kabeladvertenties van Piet Zwart in herinnering. Huszár had in 1924 een serie blokdrukken of monotypes gemaakt met een even speels karakter, met parallel lopende lijnen en overlappende vlakken, maar daar houdt de overeenkomst ook wel zo'n beetje op (afb. p. 111). Op het moment dat d'Ébneth deze collage's maakte, bestond er weinig dat erop leek. Mondriaan gebruikte pas vanaf 1932 het motief van de dubbele lijn en het idee om lijnen te kleuren en ze met gekleurde lijnen te laten kruisen paste hij ook pas veel later toe. De collages zijn een synthese van De Stijl en meer dynamische, constructivistische invloeden. Maar in de eerste plaats kon d'Ébneth er ruimschoots zijn muzische en beeldende talenten in kwijt. Deze serie collages op papier behoort wat mij betreft tot de hoogtepunten in d'Ébneths oeuvre.

63 Deze collage was in juni 1972 nog in d'Ébneths bezit, hij maakte er toen een dia van. In 1973 was de collage op de tentoonstelling *Het Nieuwe Wereld-* beeld in het Centraal Museum, vervolgens is hij in consignatie genomen door Kunsthandel Monet in Amsterdam. De huidige verblijfplaats is onbekend.

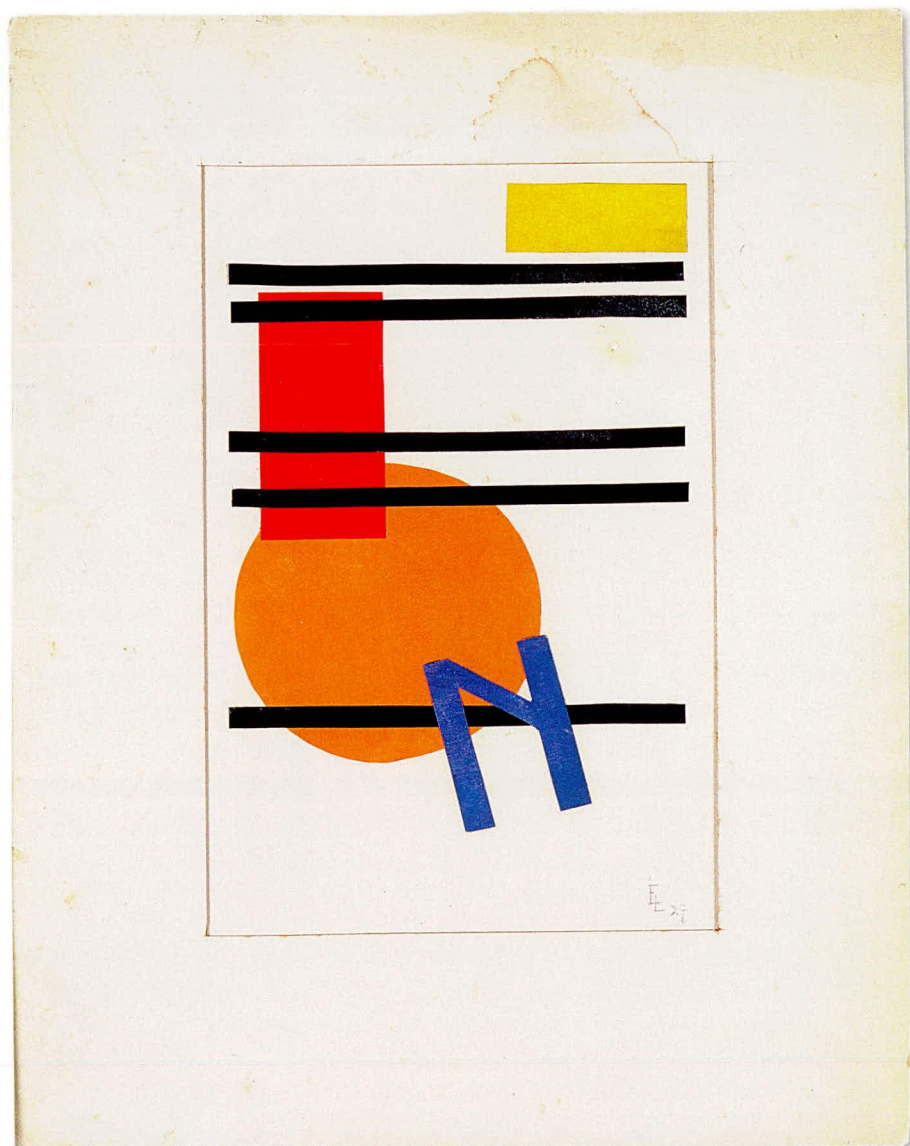
abstract works whose titles refer to the tonal harmonies of the colours used. So why shouldn't a colour composition be intended as a tonal composition? There was also another, more natural source of inspiration: the d'Ébneth household was filled with sheet music belonging to Nell d'Ébneth who played the violin and gave music lessons.⁶³

The influence of László Moholy-Nagy and the stylistic ties with De Stijl are unmistakable. One collage with tumbling letters and numbers also recalls the cable advertisements of Piet Zwart. In 1924 Huszár made a series of block prints or monotypes with a similarly playful character that also featured parallel lines and overlapping blocks, but there the similarities more or less end (ill p. 111). At the time that d'Ébneth made these collages they had no real parallel. It was only in 1932 that Mondriaan began using the motif of the double line and, so too, the idea of colouring lines and having them bisect coloured lines was only applied much later. The collages are a synthesis of De Stijl and more dynamic constructivist influences. But they function primarily as a means of expression for d'Ébneth's musical and visual talents. In my opinion this series of collages on paper belong among the very best of d'Ébneth's oeuvre.

I estimate the total number of d'Ébneth's collages at around 42 pieces. Documentation exists for 16 whose whereabouts are unknown. In the old photo documentation I found two collages which differ in some ways from the picture sketched above (ill. p. 109).

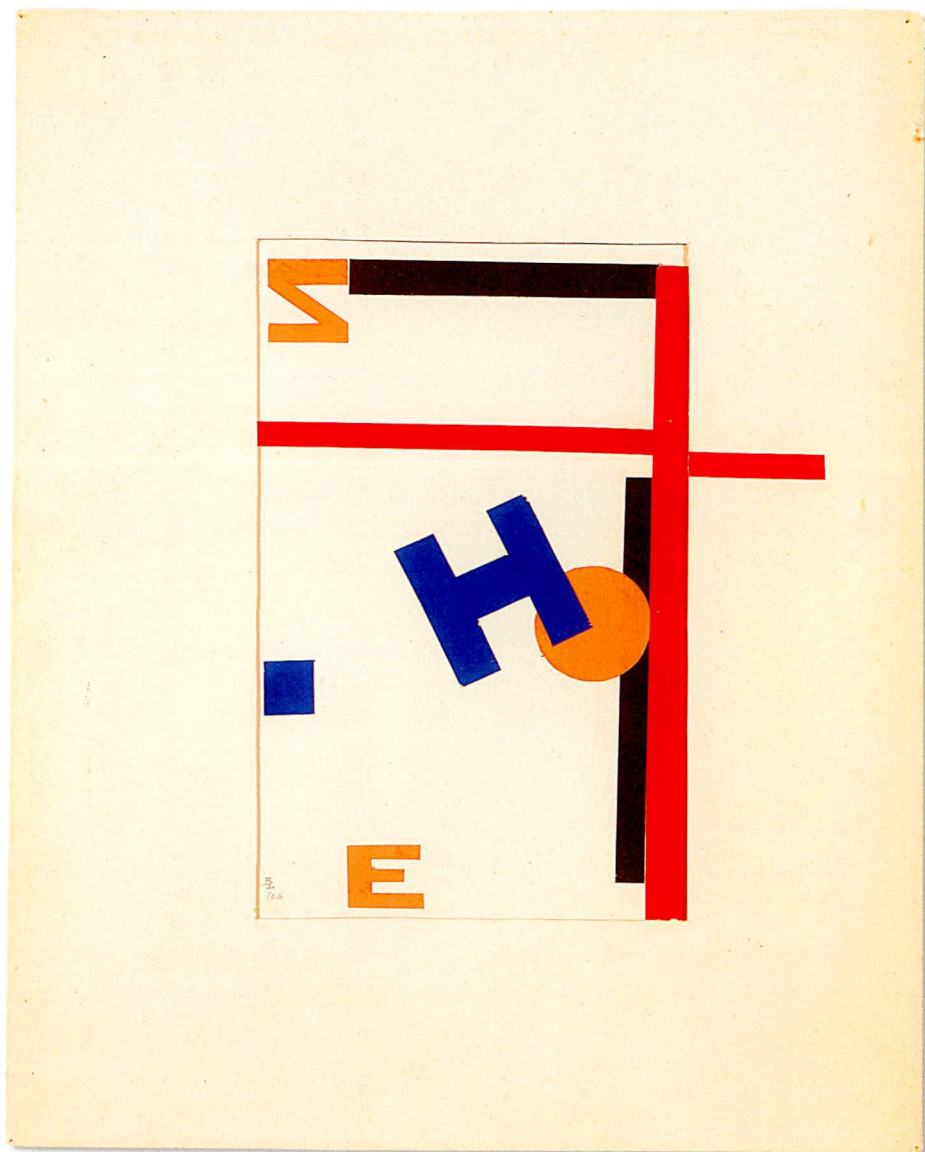
63 In 1972 this collage was still in d'Ébneth's possession and he made a slide of it at that time. In 1973 it was included in the Centraal Museum's exhibition, *Het Nieuwe Wereldbeeld*, and was subsequently taken on consignment by Kunsthandel Monet in Amsterdam. Its present location is unknown.

Lajos d'Ébneth
Collage, 1927, papier op papier, 21,8 x 14,2 cm;
particuliere collectie.

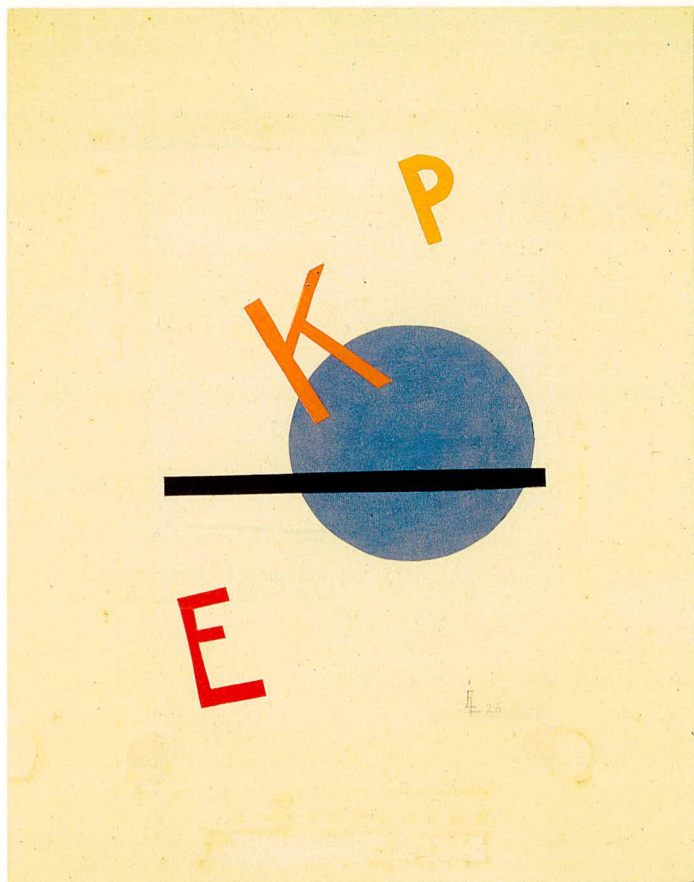


Lajos d'Ébneth
Collage, 1927, paper on paper, 21.8 x 14.2 cm;
private collection.

Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, 32,8 x 25,4 cm, papier op papier;
collectie Galerie Stolz, Berlijn

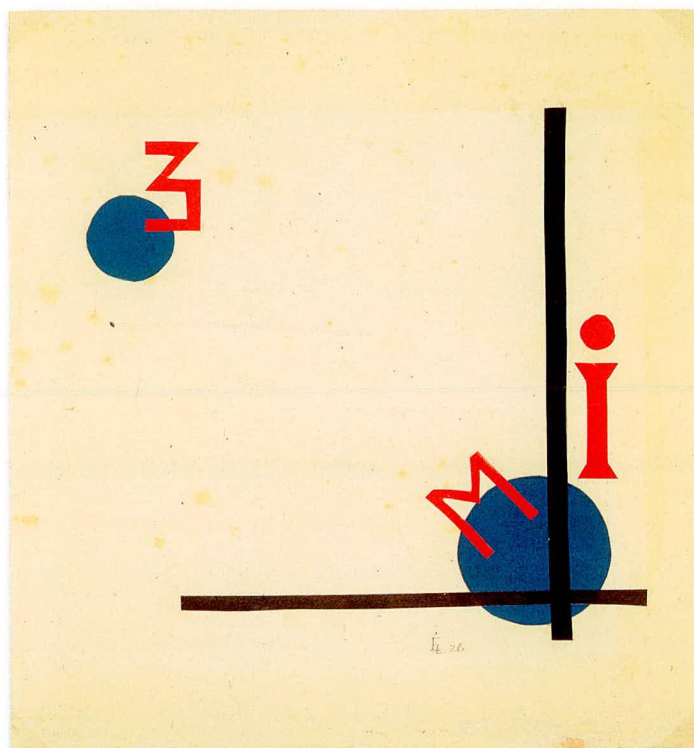


Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, paper on paper, 32.8 x 25.4 cm;
collection Galerie Stolz, Berlin.



Lajos d'Ébnerth
Collage, 1926, papier op papier,
32 x 25 cm; collectie Berlinische
Galerie, Berlijn.

Collage, 1926, papier op papier,
44 x 32,5 cm; collectie Berlinische
Galerie, Berlijn.

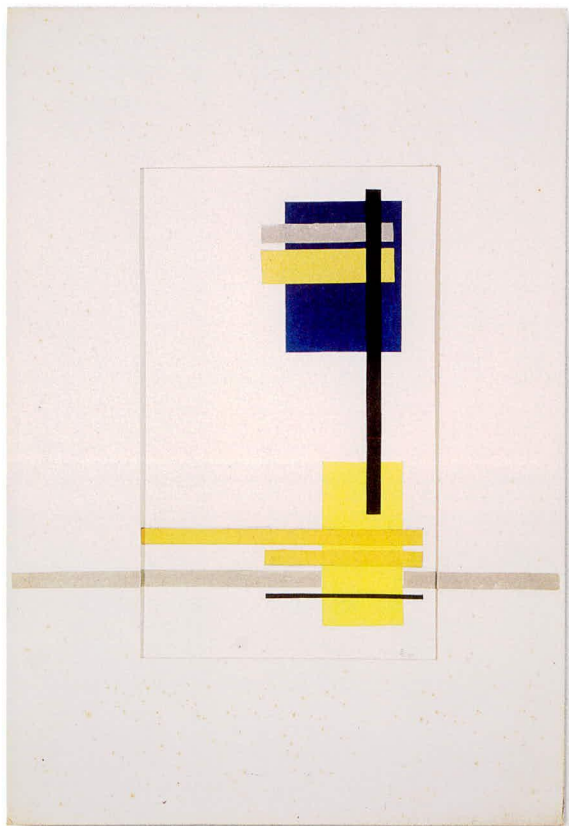


Lajos d'Ébnerth
Collage, 1926, paper on paper,
32 x 25 cm; collection Berlinische
Galerie, Berlin.

Collage, 1926, paper on paper,
44 x 32.5 cm; collection Berlinische
Galerie, Berlin.

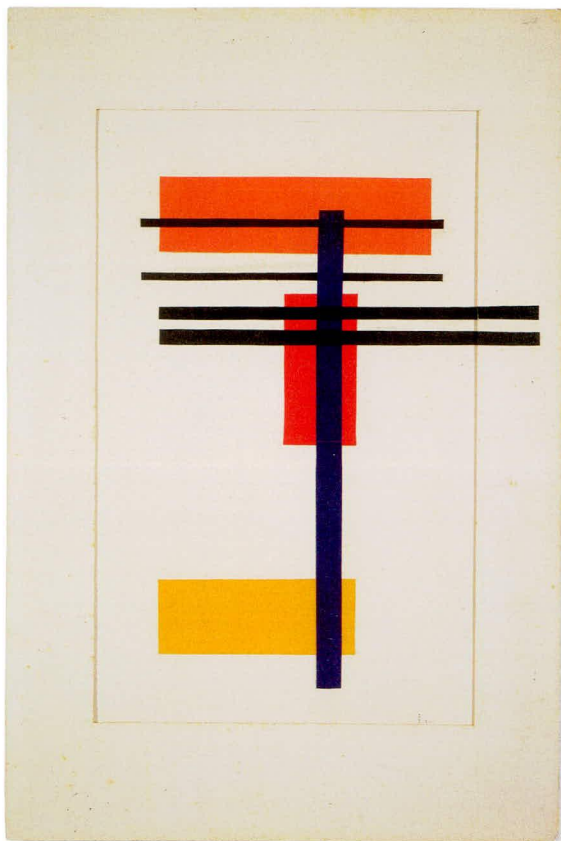
Lajos d'Ébneth

Collage, 1926, papier op papier, 50,5 x 32 cm;
collectie Berlinische Galerie, Berlijn.



Lajos d'Ébneth

Collage, 1926, papier op papier, 50,5 x 32 cm;
collectie Berlinische Galerie.



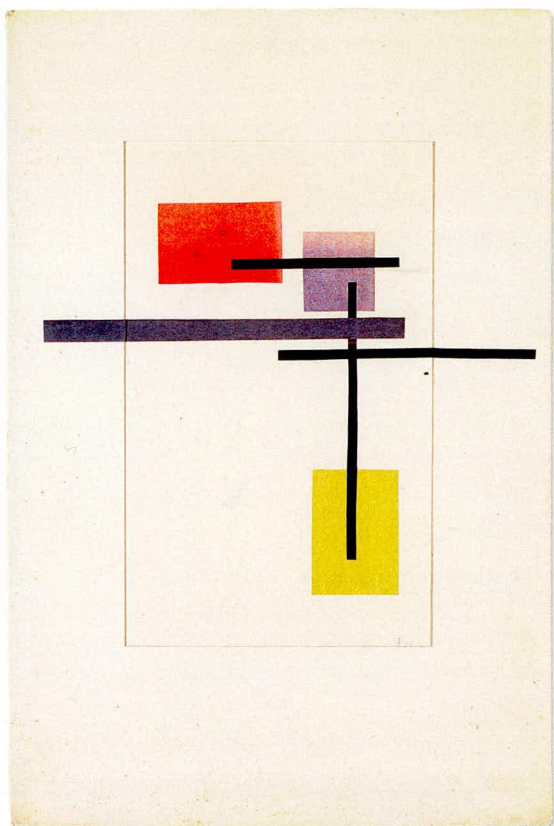
Lajos d'Ébneth

Collage, 1926, paper on paper, 50.5 x 32 cm;
collection Berlinische Galerie.

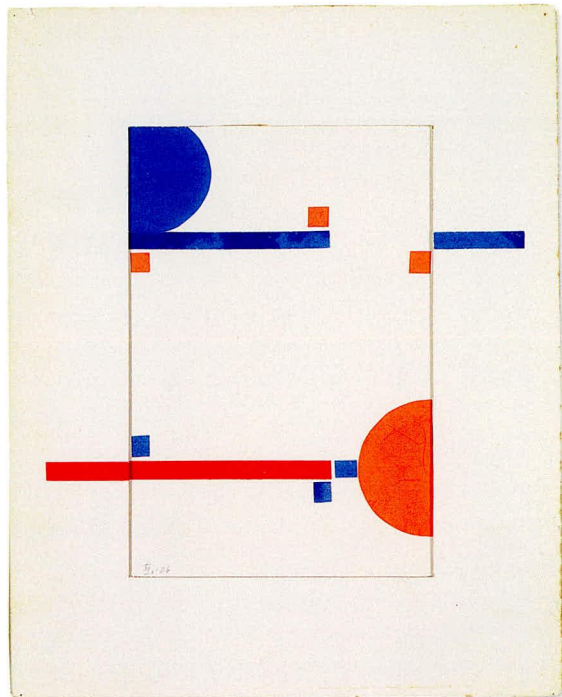
Lajos d'Ébneth

Collage, 1926, paper on paper, 50.5 x 32 cm;
collection Berlinische Galerie, Berlin.

Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, papier op papier, 50 x 32,5 cm met
 passepartout, papier op papier; particuliere collectie.



Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, papier op papier, 32,3 x 25 cm;
 particuliere collectie.

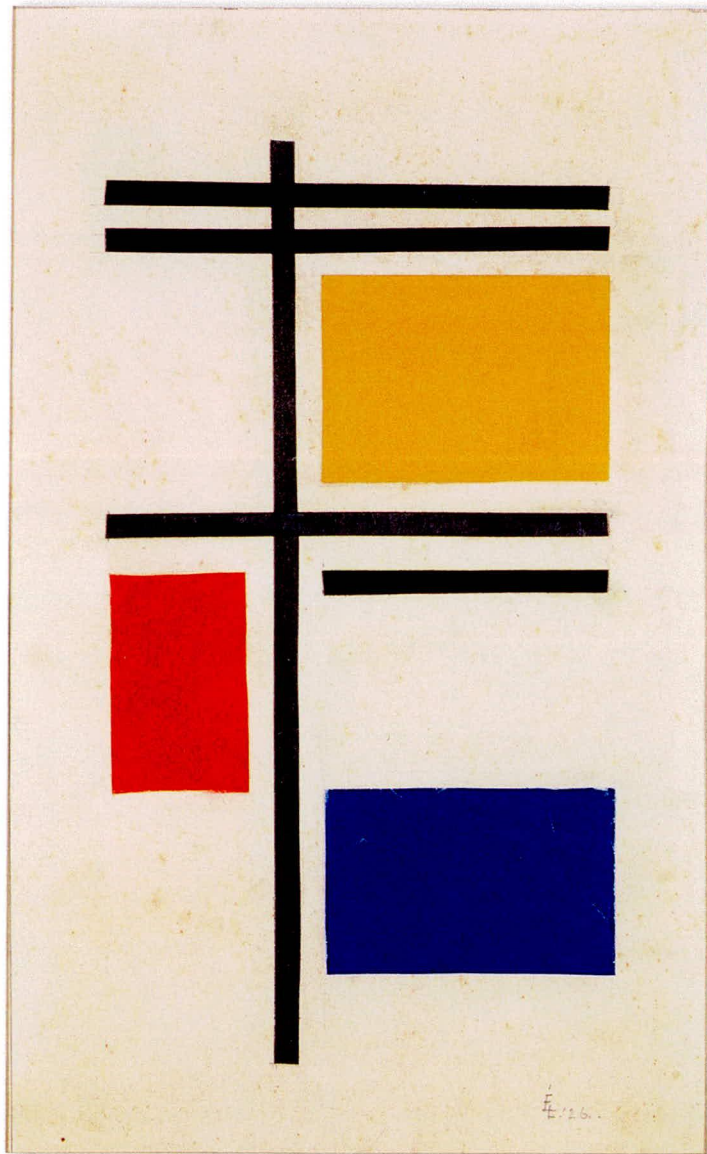


Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, paper on paper, 50 x 32.5 cm with
 passe-partout, paper on paper; private collection.

Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, paper on paper, 32.3 x 25 cm;
 private collection.

Lajos d'Ébneth

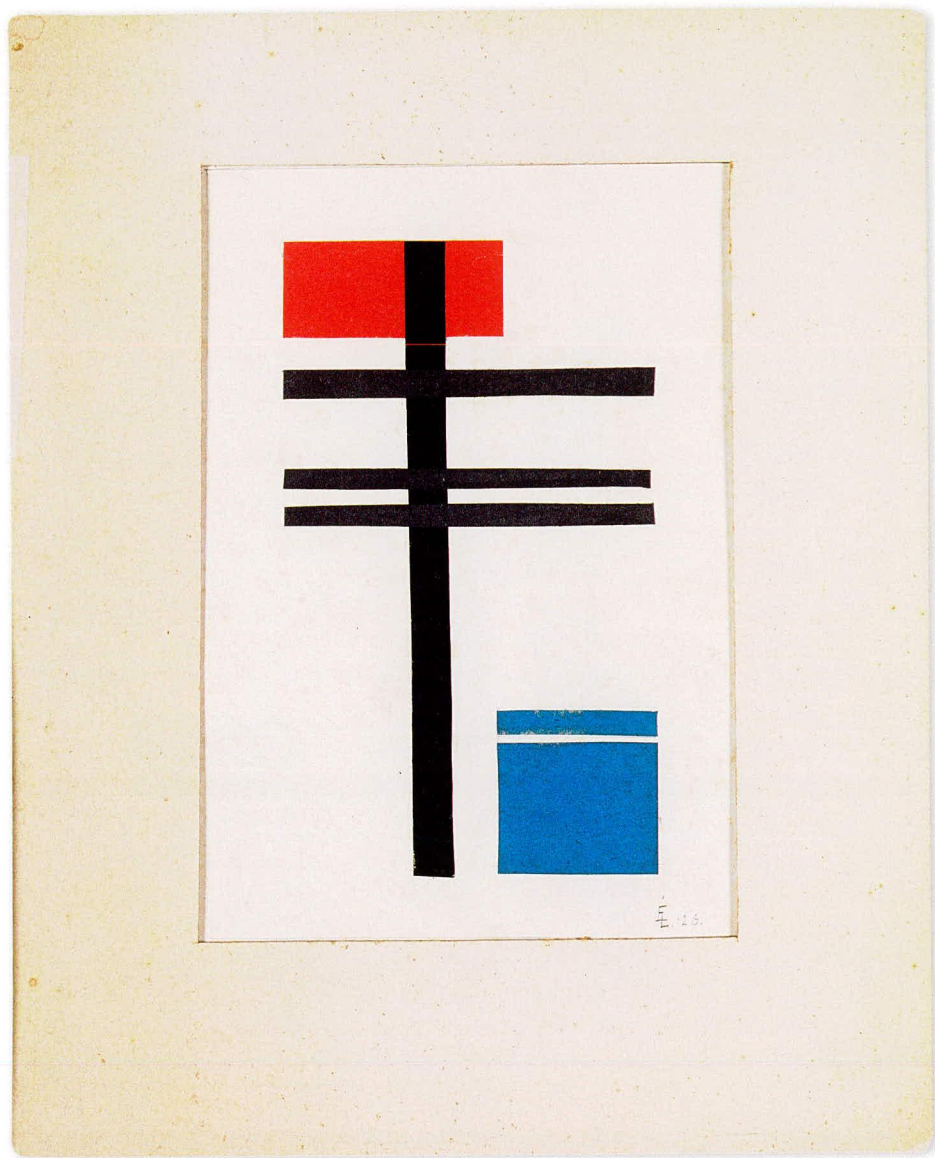
Collage, 1926, papier op papier, 29,1 x 17,2 cm;
particuliere collectie.



Lajos d'Ébneth

Collage, 1926, paper on paper, 29.1 x 17.2 cm;
private collection.

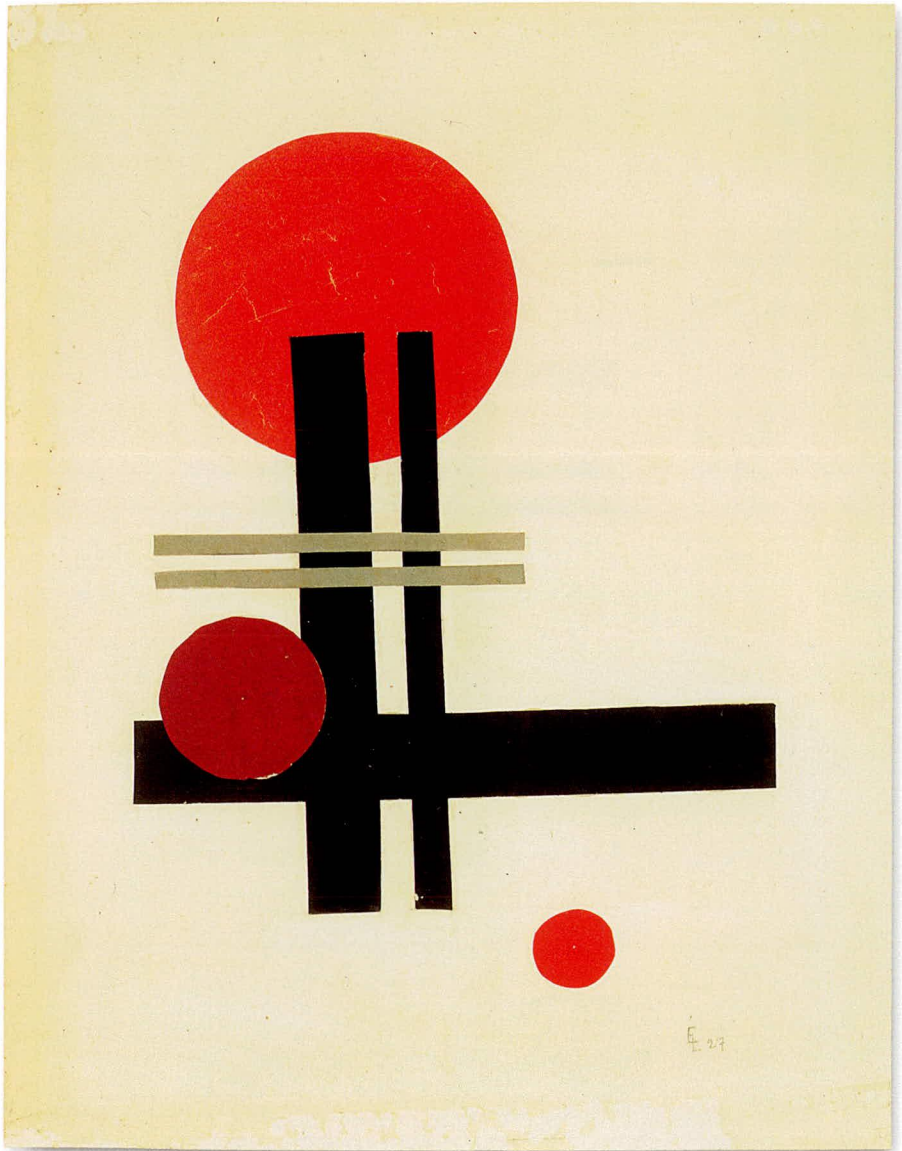
Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, papier op papier, 21,8 x 19,8 cm;
particuliere collectie.



Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, paper on paper, 21.8 x 19.8 cm;
private collection.

Lajos d'Ébneth

Collage, 1927, papier op papier, 35 x 26 cm;
collectie Berlinische Galerie, Berlijn.

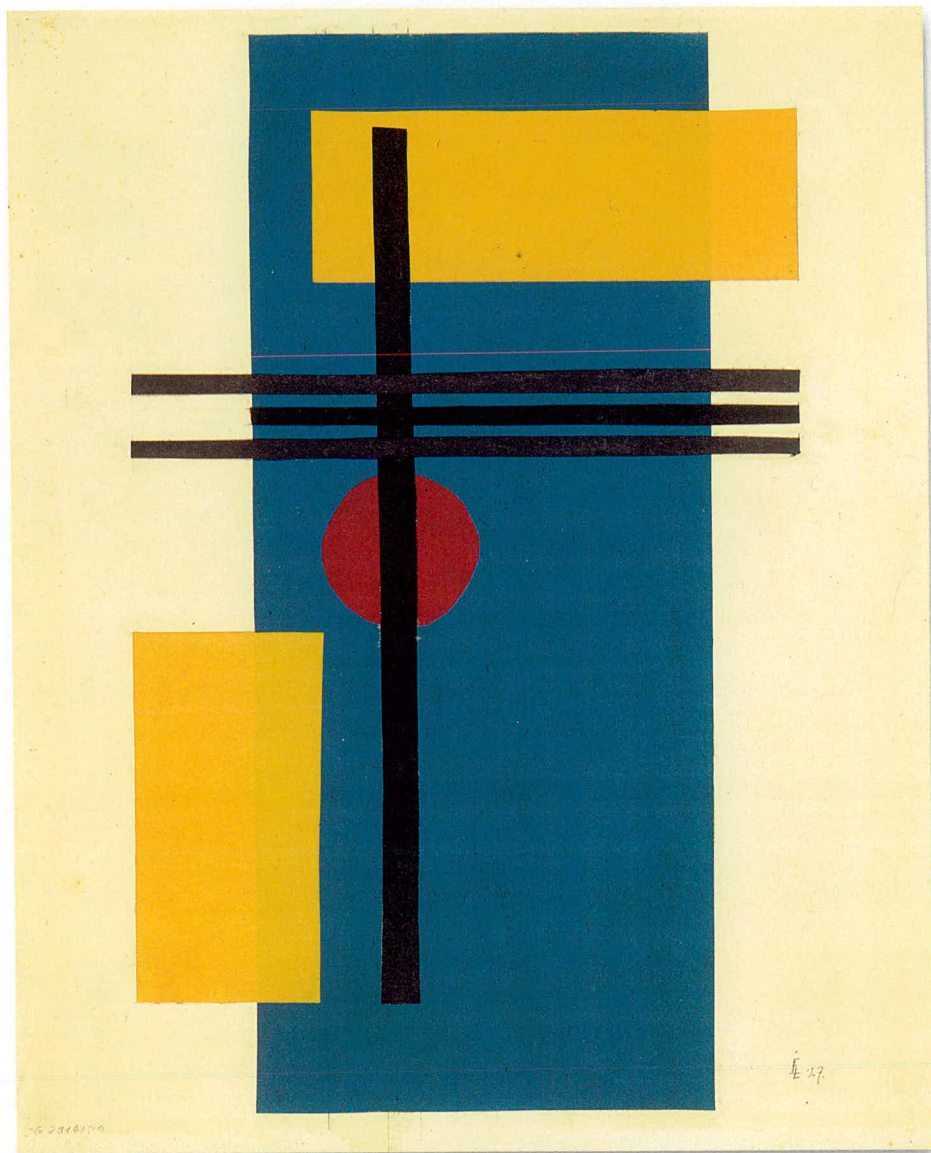


Lajos d'Ébneth

Collage, 1927, paper on paper, 35 x 26 cm;
collection Berlinische Galerie, Berlin..

Lajos d'Ébneth

Collage, 1927, papier op papier, 32,5 x 25 cm;
collectie Berlinische Galerie, Berlijn.



Lajos d'Ébneth

Collage, 1927, paper on paper, 32.5 x 25 cm;
collection Berlinische Galerie, Berlin.

Lajos d'Ébneth

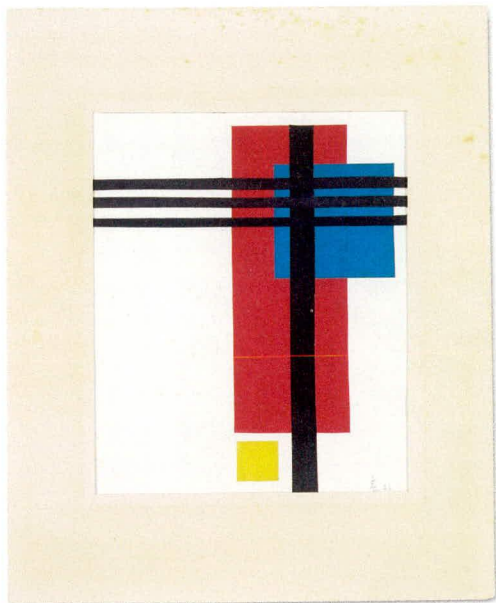
Collage, 1929, papier op papier, 27 x 19,3 cm;
particuliere collectie.



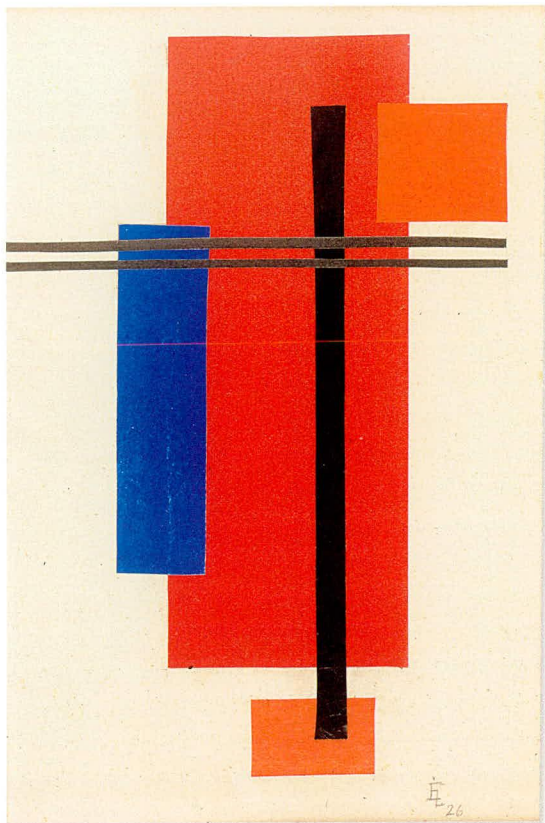
Lajos d'Ébneth

Collage, 1929, paper on paper, 27 x 19.3 cm;
private collection.

Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, papier op papier, 25,2 x 20,2 cm;
 particuliere collectie.



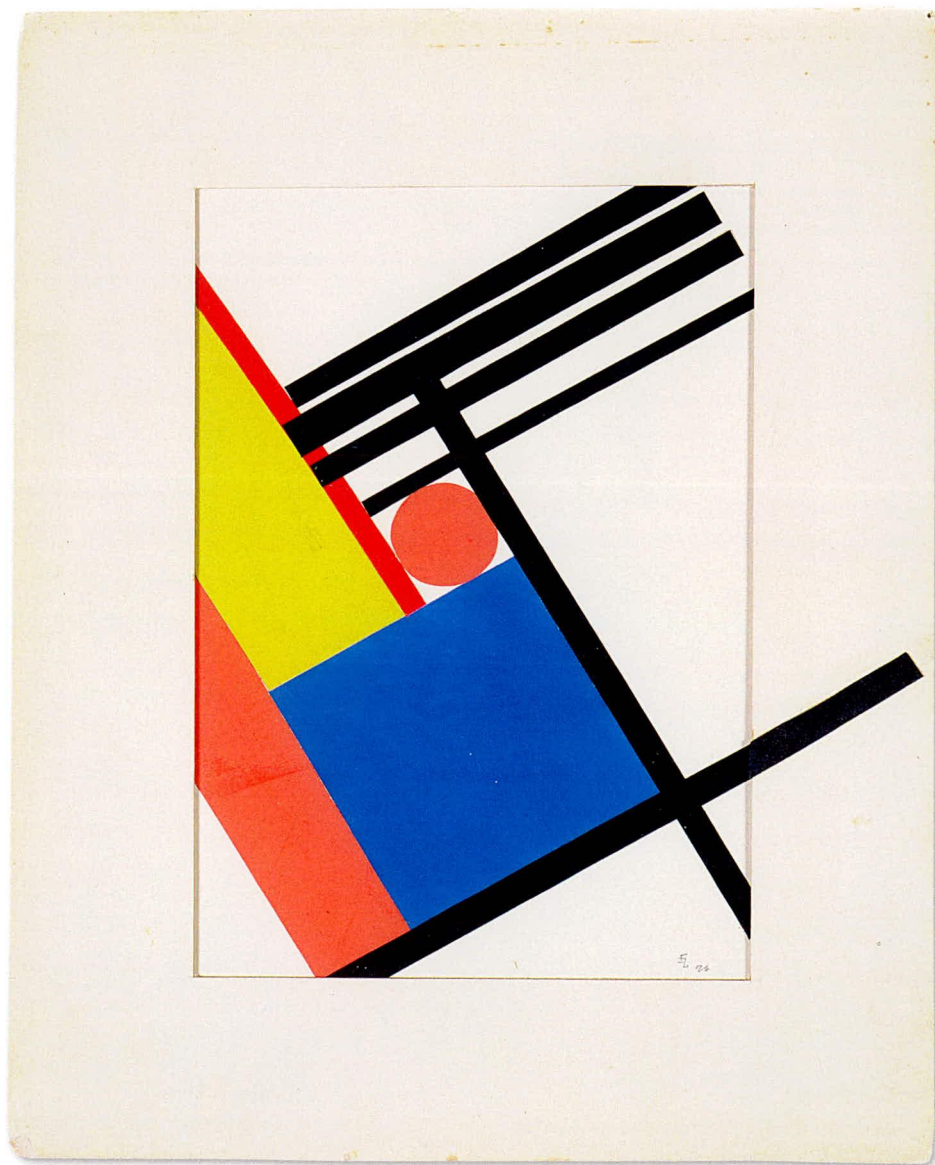
Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, papier op papier, 29,5 x 18,5 cm;
 collectie Galerie Stolz, Berlijn.



Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, paper on paper, 25.2 x 20.2 cm;
 private collection.

Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, paper on paper, 29.5 x 18.5 cm;
 collection Galerie Stolz, Berlin.

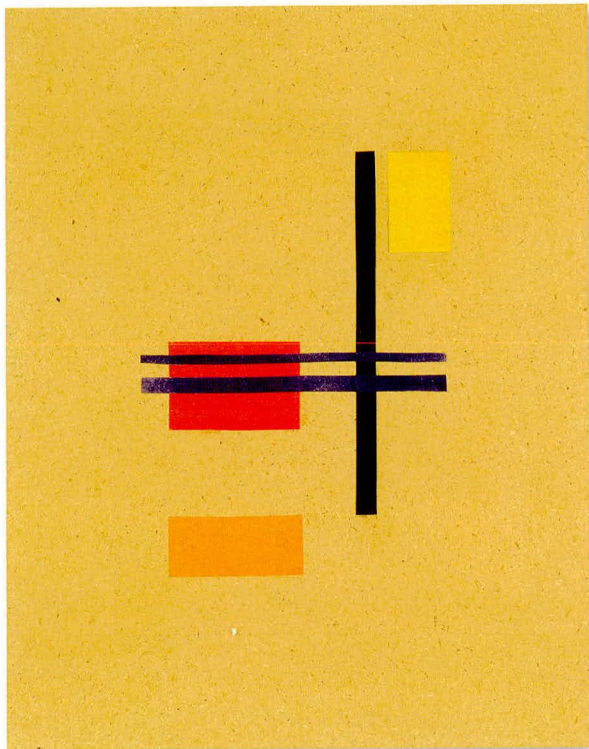
74, Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, papier op papier, 32,2 x 25 cm;
particuliere collectie.



Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, paper on paper, 32.2 x 25 cm;
private collection.

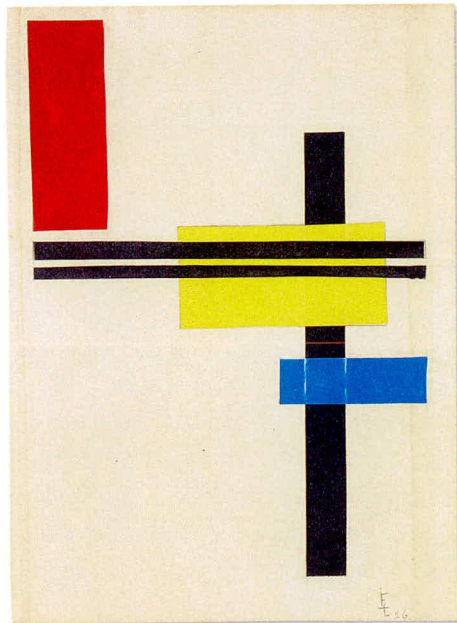
Lajos d'Ébneth

Collage, 1927, papier op papier, 50,5 x 32 cm;
collectie Berlinische Galerie, Berlijn.



Lajos d'Ébneth

Collage, 1926, papier op papier, 29,6 x 21 cm;
particuliere collectie.



Lajos d'Ébneth

Collage, 1927, paper on paper, 50.5 x 32 cm;
collection Berlinische Galerie, Berlin.

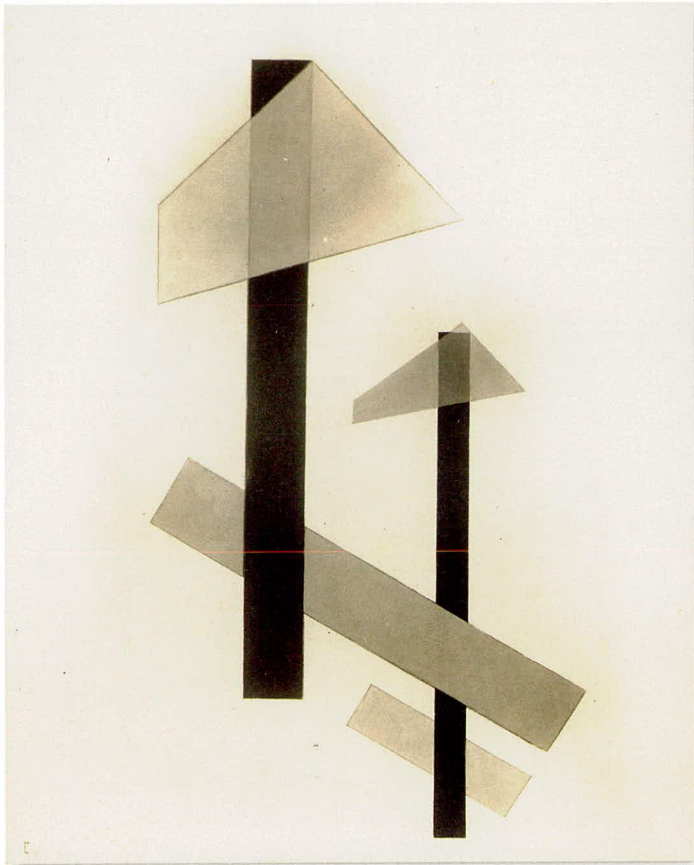
Lajos d'Ébneth

Collage, 1926, paper on paper, 29.6 x 21 cm;
private collection.

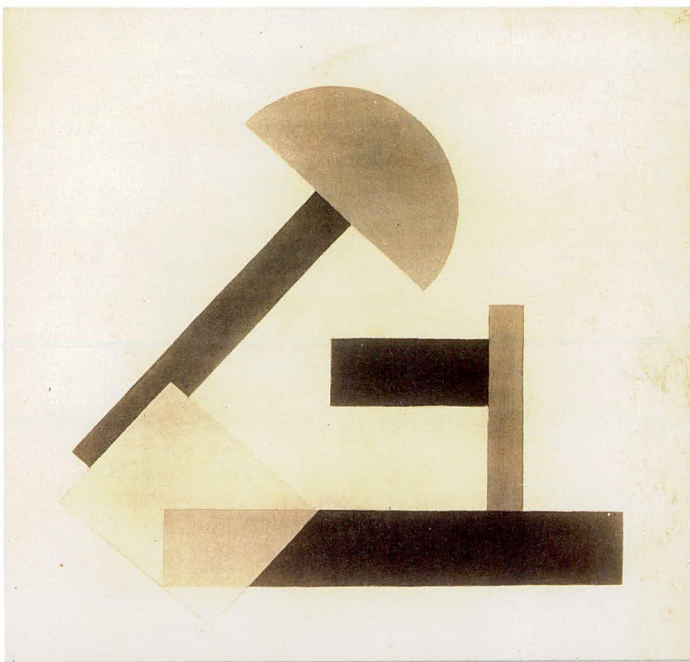
Lajos d'Ébneth
Collage, 1930, papier op papier, 29 x 25.5 cm;
particuliere collectie.



Lajos d'Ébneth
Collage, 1930, paper on paper, 29 x 25.5 cm;
private collection.



Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, papier op papier,
 afmetingen en verblijfplaats
 onbekend; foto nalatenschap
 van de kunstenaar.



Lajos d'Ébneth
Collage, 1926, paper on paper,
 dimensions and whereabouts
 unknown; photo estate of the
 artist.

Vilmos Huszár

Monotype, 1924, gouache op papier, 23 x 30,3 cm;
collectie Centraal Museum.

Het aantal collages van d'Ébneth schat ik op ongeveer 42 stuks. Van zestien is documentatie bekend maar de verblijfplaats onbekend. In de oude fotodocumentatie trof ik twee collages aan die enigszins afwijken van het hierboven geschetste beeld (afb. p. 109). In deze werken, waarvan er een EL gesigneerd en '26 gedateerd is, wordt gebruik gemaakt van transparante papiersoorten. Van beide is de verblijfplaats niet bekend. In totaal elf collages bevinden zich in de nalatenschap van de kunstenaar, negen in de collectie van de Berlinische Galerie en vier in particuliere collecties. Het Centraal Museum heeft er een uit 1926 en een uit 1927 in de verzameling. Het zijn tot nu toe de enige werken uit d'Ébneth's avant-gardeperiode in Nederlands openbaar bezit.⁶⁴

Overige composities 1926-1933

Lajos d'Ébneth heeft in deze jaren ook geschilderd en gouaches en lino's gemaakt. Er zijn 39 schilderijen bekend met een datering in de jaren 1926 tot 1933. Zeven kennen we uit wat er rest van de documentatie van de kunstenaar en publicaties uit die tijd. Zeven schilderijen bevinden zich in de collectie van de Berlinische Galerie na een schenking van d'Ébneth in 1980, een in de collectie van het MOMA in New York en elf in de nalatenschap van de kunstenaar en in diverse particuliere verzamelingen. Dia's die de kunstenaar in 1970-1980 maakte, documenteren nog 13 composities in olieverf waarvan de verblijfplaats onbekend is.⁶⁵

64 In 1995 schonk Maria d'Ébneth-Scholten een collage (afb. p. 91) aan het Centraal Museum, in 1997 heeft het museum er een van haar gekocht (afb. p. 89).

65 De 'oude' documentatie bestaat uit losse en op karton geplakte zwart-witfoto's, de nieuwe uit kleurendia's die voorzien zijn van een meegeprinte aanmaakdatum.

Of these works, one is signed EL and dated '26 and both make use of transparent paper. The whereabouts of both are unknown. In total eleven collages are to be found in the artist's estate, nine collages are in the Berlinische Galerie collection and four in private collections. The Centraal Museum holds one dating from 1926 and one from 1927 in its collection. To date these are the only works from d'Ébneth's avant-garde period in a Dutch public collection.⁶⁴

Other Compositions, 1926-1933

During this period d'Ébneth also painted, and produced gouaches and linocuts. There are records of 39 paintings dated between 1926 and 1933. Seven are known from what remains of the artist's documentation and contemporary publications. Seven paintings are held in the Berlinische Galerie collection after a donation from d'Ébneth in 1980, one is in the MOMA collection in New York, and eleven are to be found in the estate of the artist and various private collections. Slides made by the artist in the period 1970 to 1980 document a further thirteen compositions in oils whose current whereabouts are unknown.⁶⁵

A couple of characteristics are noteworthy. The compositions are spacious and light-hearted and are set against a white background. Some of them are stylistically linked to the collages, in that here too d'Ébneth

64 In 1995 Maria d'Ébneth-Scholten donated a collage (ill. p. 91) to the Centraal Museum, in 1997, the CM purchased one from her (ill. p. 89).

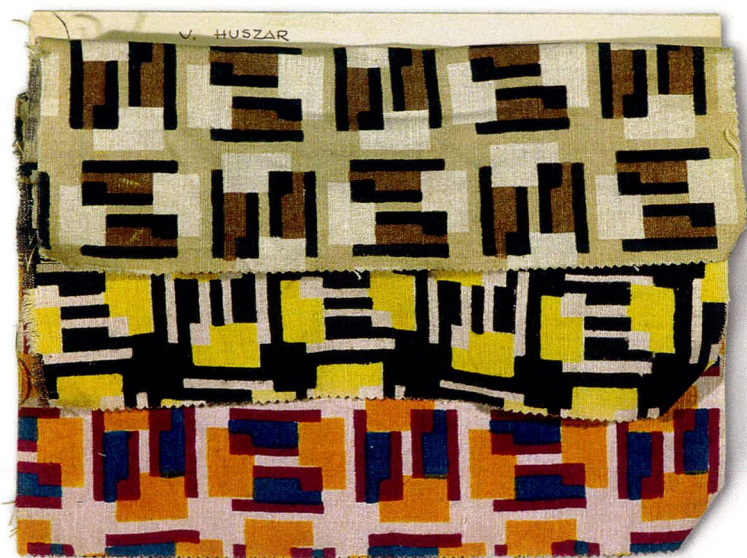
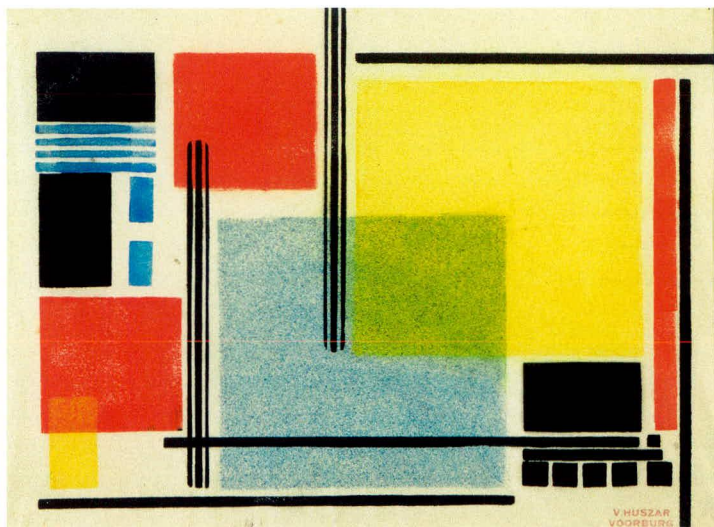
65 The 'old' documentation

comprises black and white photos which are either loose, or pasted on cardboard. The 'new' comprises colour slides automatically printed with the date.

Vilmos Huszár

Monotype, 1924, gouache on paper, 23 x 30.3 cm;
collection Centraal Museum.

Vilmos Huszár
Stofdessin, Metz & Co ca. 1924; archief Metz & Co.



Vilmos Huszár
Textile design, Metz & Co c. 1924; archive Metz & Co.

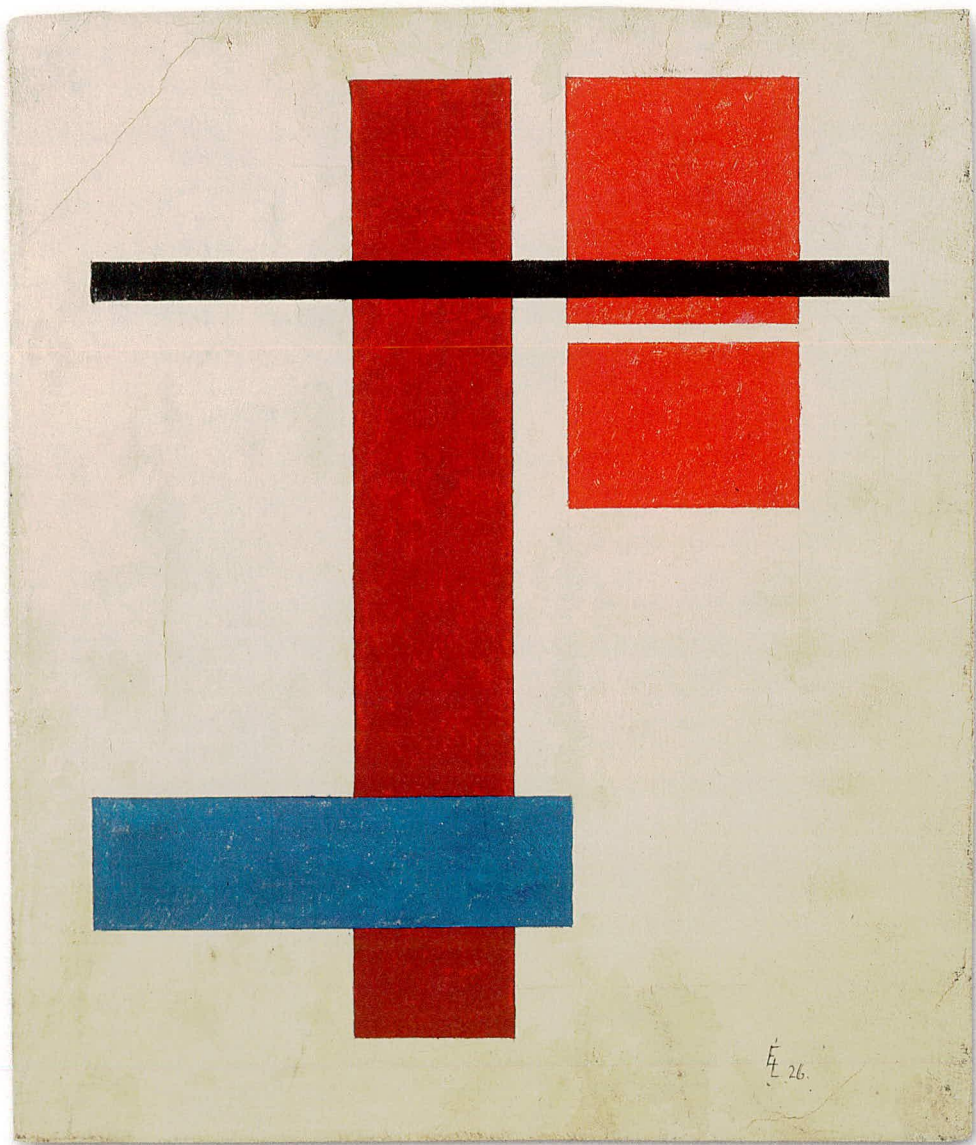
Een paar kenmerken vallen op. De composities zijn ruimtelijk en luchtig opgezet tegen een witte achtergrond. Een deel ervan is stilistisch verwant aan de collages doordat er ook veel primaire kleuren zijn gebruikt en speelse ideeën zijn uitgewerkt. Het werk van 1926 is het grootst in omvang, ca. 22 composities stammen uit dat jaar. Twee soorten compositieschema's domineren. Het eerste schema is opgezet langs een horizontale en een verticale zwarte lijn, vergelijkbaar met de assen van een statistiek. Aan deze zwarte lijnen zijn de kleurvlakken verbonden of gekoppeld (afb. p. 151). Moholy-Nagy maakte in 1923 verscheidene composities volgens zo'n schema. In de andere groep werken worden zwevende vlakken in primaire kleuren door smalle, soms parallel lopende balkjes en lijntjes, een enkeling daarvan in kleur, aan elkaar verbonden (afb. p. 65). In hun frivoliteit en ook op details doen deze composities denken aan de motieven voor stoffen die Huszár in 1924 maakte voor Metz & Co.

De schilderijen van deze periode maken, uitzonderingen daargelaten, wat minder indruk dan de collages. In die laatste techniek kon d'Ébneth improviseren en experimenteren, terwijl de schilderijen volgens een vooropgezet plan zijn gemaakt; doorgaans werden ze op het canvas uitgetekend en vrijwel zonder correcties in één keer uitgevoerd. In de meeste gevallen is de verfhuide dun en zonder specifieke toets opgebracht. De geheimzinnige dieptewerking en muzikaliteit die de collages kenmerkt, ontbreekt meestal. Het zou natuurlijk kunnen dat dit opzet was, misschien probeerde hij zijn handschrift zoveel mogelijk onzichtbaar te maken, zoals Moholy-Nagy dat in de telefoonschilderijen had gedaan. Maar leent de techniek van het schilderen zich daar wel voor? Een enkel

also made extensive use of primary colours and worked out playful of ideas. Most of the work dates from 1926, with around 22 pieces originating from that year. Two sorts of compositional scheme dominate. The first scheme is set up against one horizontal and one vertical line, similar to the axes of a graph. The coloured blocks are bound or coupled to these black lines (ill. p. 151). In 1923 Moholy-Nagy made various compositions along these lines. The other group of works is distinguished by the use of floating blocks of primary colour which are linked to each other by small, occasionally parallel beams and dashes (ill. p. 65). In their frivolity and also in their detail, these compositions are reminiscent of the textile motifs Huszár designed for the Amsterdam department store, Metz & Co in 1924.

With a few exceptions, the paintings from this period are less impressive than the collages. With the collages d'Ébneth could improvise and experiment while the paintings are made according to a preconceived plan which was then sketched onto the canvas and executed in one go, virtually without correction. For the most part, the layer of paint is thin and applied without any distinctive touches. The mysterious depth and musicality that typifies the collages is for the most part absent. It could of course be that this was intentional, perhaps he wanted to make his signature as unobtrusive as possible, as Moholy had done with his telephone-paintings. But is painting a suitable technique in this regard? An occasional painting seems to have been produced using the collage as model. This is certainly true of one of the paintings in the Berlinische Galerie collection, which bears a strong resemblance to the musical collage published in *Der Sturm* and described above (ill. p. 93).

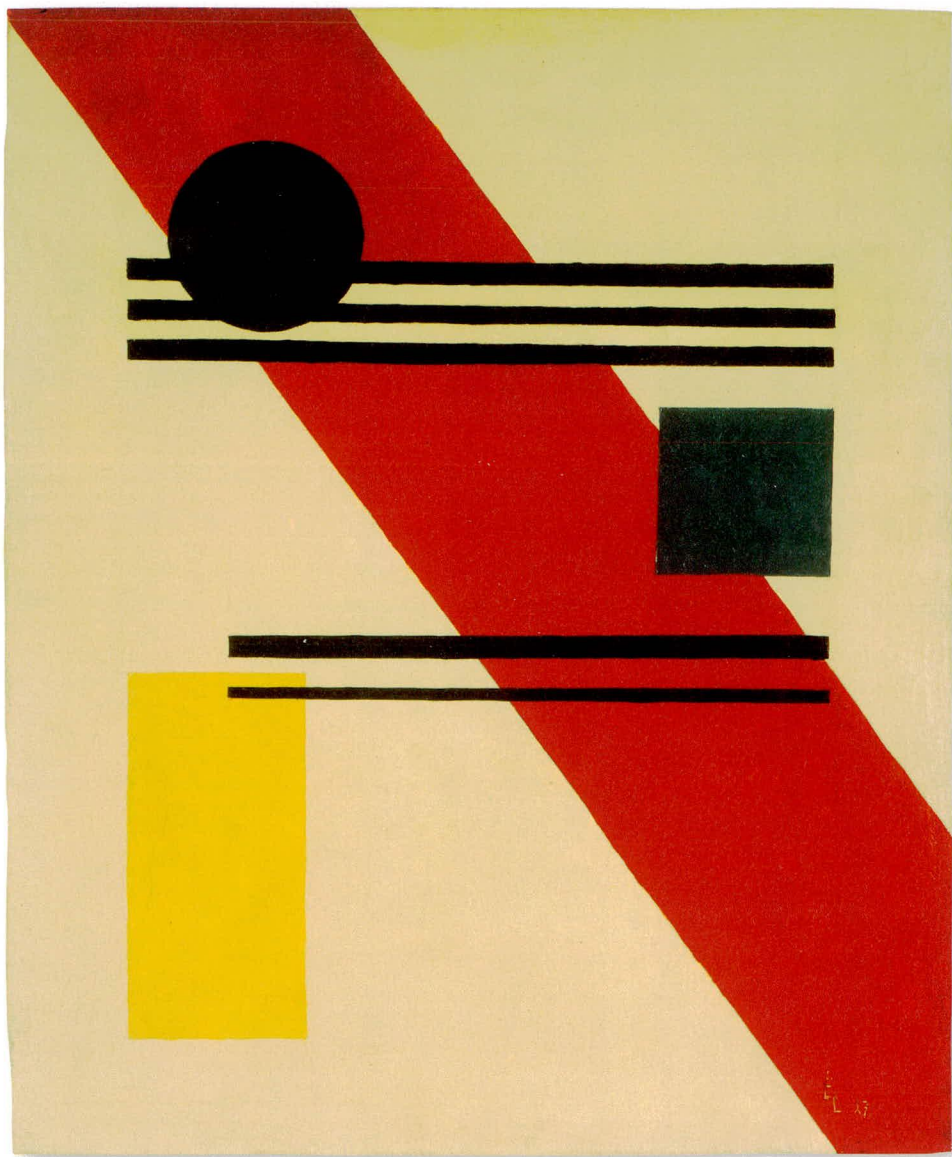
Lajos d'Ébneth
Compositie, 1926, olieverf op doek, 33 x 27,5 cm;
particuliere collectie.



Lajos d'Ébneth
Compositie [Composition], 1926, oil on canvas 33 x 27.5 cm;
private collection.

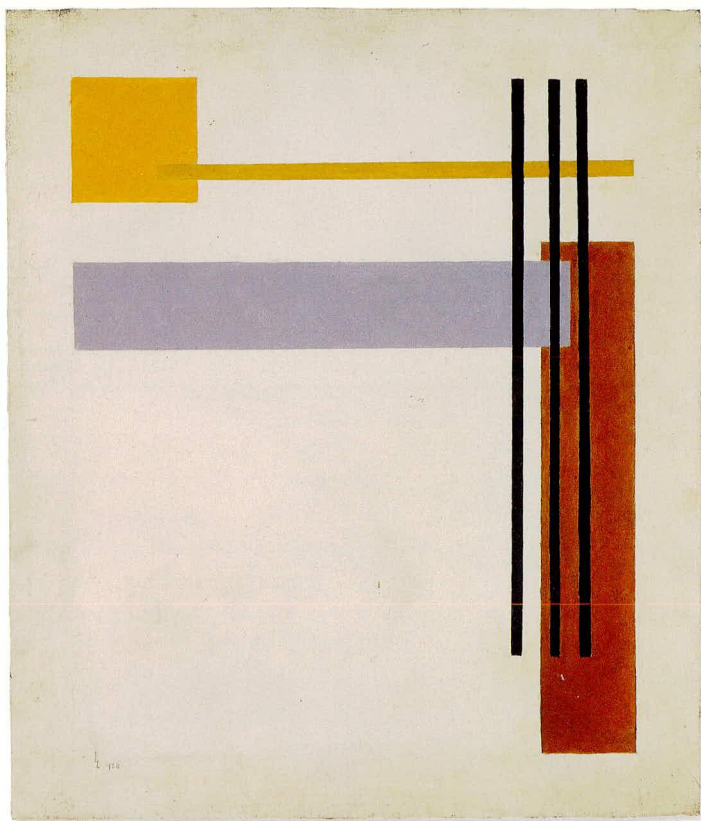
Lajos d'Ébneth

Compositie, 1927, olieverf op doek, 48 x 38 cm; Collectie
Berlinische Galerie, Berlijn.



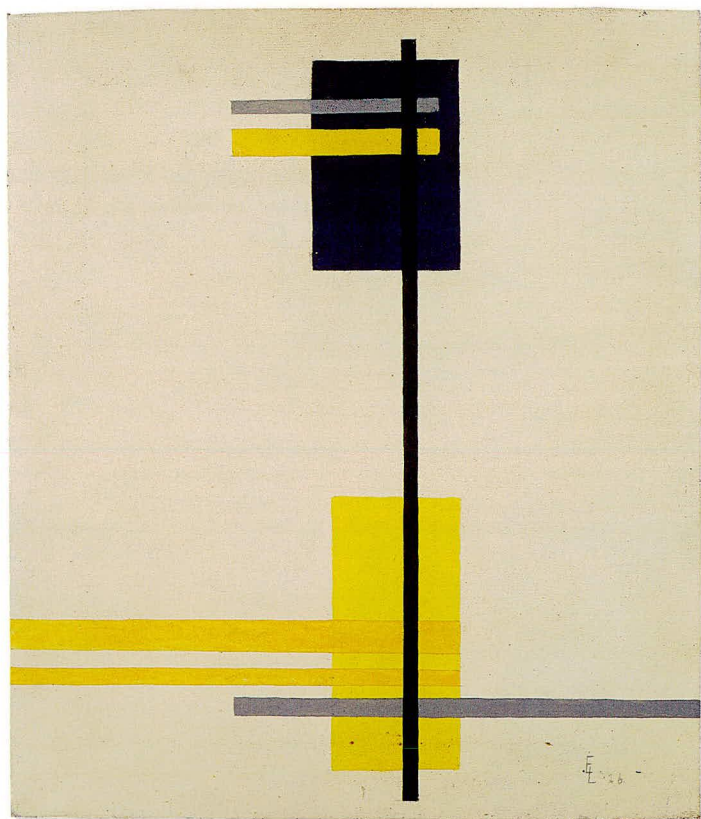
Lajos d'Ébneth

Compositie [Composition], 1927, oil on canvas, 48 x 38 cm;
collection Berlinische Galerie, Berlin.



Lajos d'Ébneth
Compositie, 1926 ?, olieverf op doek,
 60 x 50 cm; particuliere collectie.

Compositie, 1926?, olieverf op doek,
 47,2 x 39,2 cm; particuliere collectie.



Lajos d'Ébneth
Compositie [Composition], 1926 ?,
 oil on canvas, 60 x 50 cm; private
 collection.

Compositie [Composition], 1926, oil
 on canvas, 47.2 x 39.2 cm; private
 collection.

Lajos d'Ébneth

Compositie, 1926 ? [gedateerd '926], olieverf op doek,
40 x 40 cm; collectie Berlinische Galerie.

schilderij lijkt naar voorbeeld van een collage te zijn gemaakt. Zo heeft een schilderij in de collectie van de Berlinische Galerie een sterke overeenkomst met de muzikale collage die in *Der Sturm* werd gepubliceerd (afb. p. 93).

De productie van 1927, 1928 en 1929 is heel bescheiden, in deze jaren kwamen maar vijf werken tot stand. In de periode daarna, tot 1933, maakte d'Ébneth opnieuw maar vijf schilderijen. Deze laatste categorie bestaat uit werken die stilistisch nauw aansluiten bij de collages, hierin is het strakke horizontaal/verticale compositie-ritme definitief verlaten. Hij werkt dan met gekleurde achtergronden en schildert vormen die uitgescheurd lijken uit papier. Hij imiteert dus het effect van zijn eigen collages, maar zonder het niveau ervan te evenaren. Zijn werk doet in die periode enigszins denken aan dat van de in Hannover woonachtige Friedrich Vordemberge-Gildewart, een vriend van Kurt Schwitters. Of hij diens werk en persoon kende, is echter niet duidelijk.

Andere activiteiten 1926-1927

Lajos d'Ébneth was ook op andere gebieden actief. In november 1926 trad hij toe tot de redactie van het avant-gardistische literaire tijdschrift *Het Woord*, waar hij verantwoordelijk was voor het 'grafische en plastische' gedeelte. *Het Woord*, een schotschrift met in de kop Schwitters' lijfspreuk 'Alles was ein Künstler spuckt ist Kunst', verzekerde zich in zijn kortstondige bestaan van de medewerking van kunstenaars en literatoren als de jonge schilder C.A. Willink, diens Berlijnse vriend de schilder H. Behrens-Hangeler, E. du Perron, de bij *Der Sturm* exposerende expressionist en Bauhausleraar Lothar Schreyer en Herwarth Walden, de eigenaar van

Production in the years 1927, 1928 and 1929 was modest: just five works were produced over these years. In the period to 1933 he also produced just five paintings. In style these are also closely related to the collages, and the strict horizontal/vertical composition schema has been definitively abandoned. D'Ébneth worked with coloured backgrounds and painted shapes that looked like they had been torn from paper. As such he imitates the effect of his collages but without attaining their level. His work in this period resembles that of his Hamburg-based colleague, Friedrich Vordemberge-Gildewart, a friend of Kurt Schwitters. Whether d'Ébneth was personally acquainted with Gildewart or his work is uncertain.

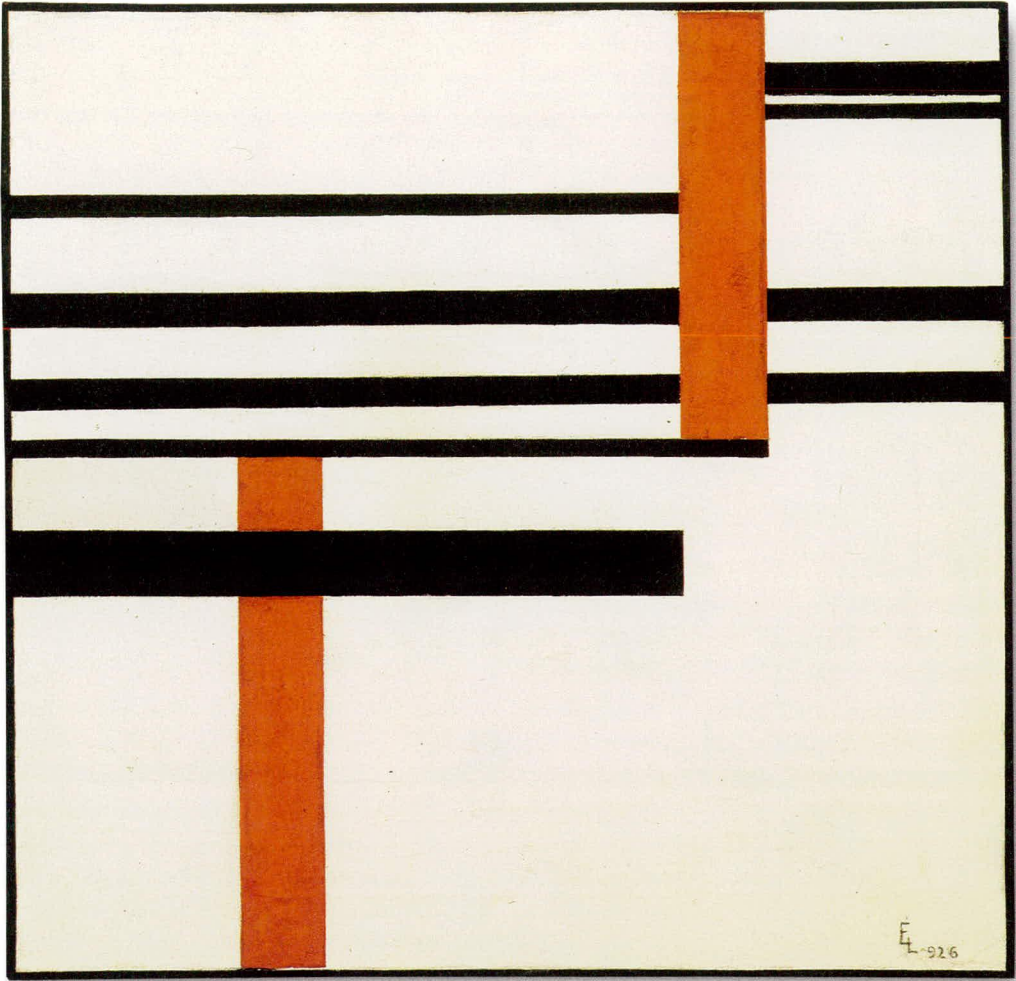
Other activities 1926- 1927

D'Ébneth was also active in other areas. In November 1926 he joined the editorial board of the avant-garde literary journal, *Het Woord*, where he was responsible for the 'graphic and plastic' elements. In its short existence, *Het Woord*, a satirical pamphlet – whose title adopted Schwitters' motto, 'Alles was ein Künstler spuckt ist Kunst' (Everything an artist spews is art) – managed to secure the services of artists and literateurs such as the young painter C.A. Willink; his friend in Berlin, the painter H. Behrens-Hangeler; E. du Perron; the Bauhaus lecturer and expressionist Lothar Schreyer who exhibited at *Der Sturm*; and the owner of *Der Sturm* itself, Herwarth Walden. The first issue in which d'Ébneth was involved featured illustrations of work by, amongst others, H.N. Werkman, H. Höch, V. Huszár and two of his own compositions. Huszár's 'Kompositie', an abstract seated figure from

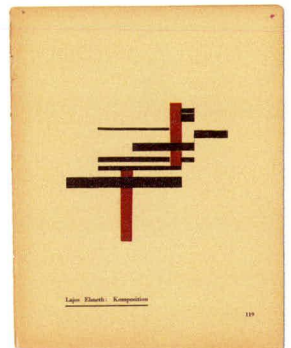
Lajos d'Ébneth

Compositie [Composition], 1926? [dated '926], oil on canvas,
40 x 40 cm; collection Berlinische Galerie, Berlin.

Inzet: Lajos d'Ébneth, *Collage*, 1926. (zie ook p. 93)



Inset: Lajos d'Ébneth, *collage*, 1926. (see p. 93)



deze galerie. Het eerste nummer waarvoor d'Ébneth verantwoordelijk was, werd voorzien van afbeeldingen van werken van onder anderen H.N. Werkman, H. Höch, V. Huszár en twee composities van hemzelf. Huszárs 'kompositie', een geabstraheerde zittende figuur uit 1926, kreeg net als zijn eigen werk een plaats op de voorpagina (afb. p. 121).⁶⁶ In dit eerste nummer van d'Ébneth en meteen het laatste nummer van *Het Woord* dat verscheen, debuteert de publicist Lajos d'Ébneth met het artikel 'Het doel der ismen'. Hij geeft een bondig overzicht van kubisme, dadaïsme, suprematisme, proun en constructivisme en constateert dat alle ismen streven naar hetzelfde: het gewone leven een plaats geven in de kunst.

Via J.J.P. Oud raakte d'Ébneth vervolgens betrokken bij het tijdschrift *i10* van Arthur Müller Lehning. Kennelijk had Oud zich voorgenomen om van d'Ébneth een vaste medewerker te maken; door toedoen van Moholy-Nagy echter, die hem vreemd genoeg niet erbij wou hebben, kwam d'Ébneths naam net als die van Paul Meller aanvankelijk niet voor in het colofon van toekomstige medewerkers, dat in het eerste tijdschrift werd gepubliceerd.⁶⁷ Wat precies de achtergrond van Moholy's interventie was, is niet duidelijk, maar al te veel last heeft d'Ébneth er niet van gehad want in zijn interview met G. Hock in 1980 spreekt hij nog over Moholy-Nagy als een 'intieme vriend' en bovendien, *i10* bracht in 1927 een paar keer werk van hem uit (zie hierna onder 'Experimenten met reclame').

Een andere vraag op het persoonlijke vlak is of d'Ébneth in deze jaren in contact stond met Theo van Doesburg, de duvelstoeliger van De Stijl en goed bevriend of

1926, was given pride of place on the cover along with d'Ébneth's own work (ill. p. 121).⁶⁶ In d'Ébneth's first issue – which was also the last issue of *Het Woord* – d'Ébneth made his debut as man of letters with the article 'The goal of isms', a succinct overview of cubism, dadaism, supremacism, proun and constructivism which concluded that all isms wanted the same thing: to give ordinary life a place in the arts. Via J.J.P. Oud, d'Ébneth then became involved in Arthur Müller Lehning's *i10* journal. Apparently Oud had intended to make d'Ébneth one of the regular contributors but following the intervention of Moholy-Nagy, who strangely enough didn't want him on board, d'Ébneth's name (along with that of Paul Meller) was not included in the list of future contributors published in the colophon of the first issue.⁶⁷ What lay behind Moholy's intervention is not clear, but it does not seem to have greatly upset d'Ébneth as in his interview with G. Hock in 1980 he still spoke of Moholy-Nagy as an 'intimate friend'. Moreover in 1927, *i10* published his work on a number of occasions. (See 'Experiments with advertising' below).

Another question on the personal front is whether d'Ébneth at this time was in contact with Theo van Doesburg, the factotum of De Stijl who was either a close friend or had fallen out with all the artists d'Ébneth knew in Berlin and Holland. Lajos d'Ébneth never contributed to *De Stijl* and his work was never illustrated or reviewed there. According to Hannah Höch, Theo and Nelly Doesburg paid her a visit the summer she stayed with d'Ébneth, but there is no

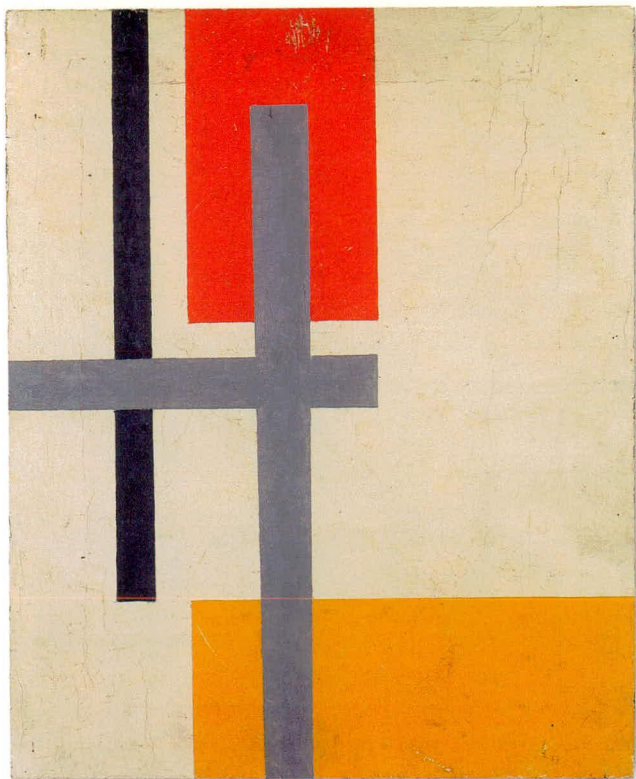
66 *Het Woord* gaf deze compositie van d'Ébneth uit als briefkaart.

67 Brief van A. Müller Lehning aan J.J.P. Oud d.d. 5 november 1926, coll. NAI, Rotterdam.

66 *Het Woord* issued this composition as a postcard.

67 Letter of November 5, 1926

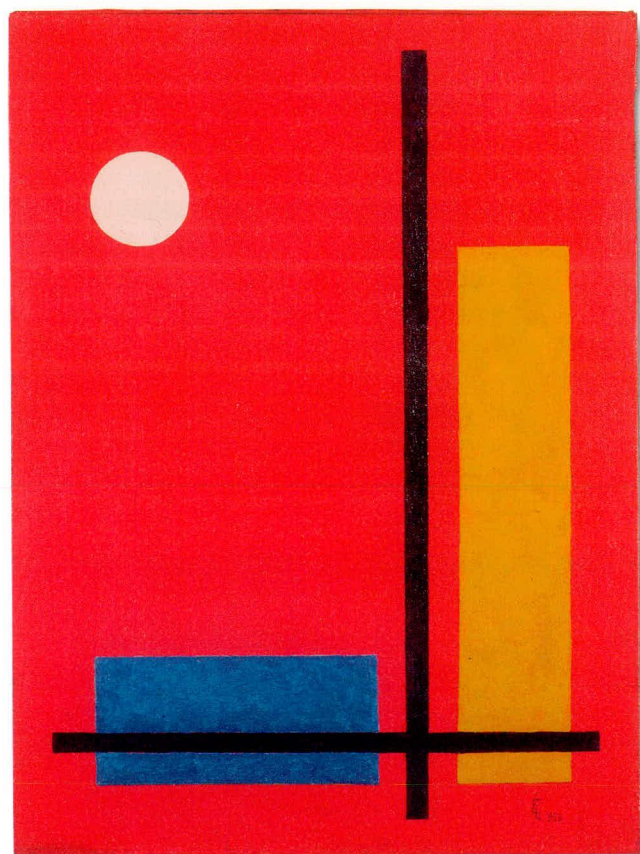
from A. Müller Lehning to J.J.P. Oud, Coll. NAI, Rotterdam.



Lajos d'Ébneth

Compositie, 1927 ?, olie op doek,
47,5 x 37,5 cm; particuliere collectie.

Compositie, 1926 ? [gedateerd '926],
olieverf op doek, 41 x 30 cm; collectie
Berlinische Galerie, Berlijn.



Lajos d'Ébneth

Collage, 1927 ?, oil on canvas,
47.5 x 37.5 cm; private collection.

Compositie [Composition], 1926 ?
[dated '926], oil on canvas, 41 x 30 cm;
collection Berlinische Galerie, Berlin.

voorgoed gebrouilleerd met zo'n beetje alle kunstenaars die Lajos d'Ébneth in Berlijn en in Nederland had leren kennen. D'Ébneth publiceerde niet in *De Stijl* en zijn werk is er ook nooit in afgebeeld of besproken. Volgens Hannah Höch zochten Theo en Nelly van Doesburg haar op in de zomer toen ze bij d'Ébneth logeerde. Toch is van enige vorm van contact niets bekend.⁶⁸ Als het er al is geweest, dan startte het pas nadat d'Ébneth in december 1923 in Nederland arriveerde, en zijn deelname aan het tijdschrift *i10* in 1927 zou al de cesuur zijn: Van Doesburg was van werkzaamheden voor concurrerende tijdschriften van mensen uit zijn vrienden- of kennissenkring niet gediend.

Een paar bronnen geven over deze periode twee vermeldenswaardige biografische gebeurtenissen prijs. Eind 1926 besloten Lajos en Nell d'Ébneth terug te gaan naar Berlijn, zoals ze lieten weten op een briefkaartje van 29 december 1926 aan Oud waarin ze zichzelf gelijk maar uitnodigden voor een afscheidsententje.⁶⁹ Dat plan is ten uitvoer gebracht, waarschijnlijk al begin 1927. Ze werden op 12 juli 1927 ook formeel uitgeschreven met als bestemming Boedapest. In het archief van d'Ébneth trof ik echter een lidmaatschapskaart aan van Lajos d'Ébneth als lid nr. 55 in 1927 van de Berlijnse Internationale Vereinigung 'Die Abstrakten'. Waarschijnlijk woonden ze enige tijd in Berlijn en bereisden ze van daaruit andere steden in Duitsland. In de zomer van 1927 verbleven ze in elk geval bij Schwitters in Hannover en in Dessau. Dat alles moet van relatief korte duur zijn geweest want

evidence of any contact with d'Ébneth.⁶⁸ If a meeting did take place then it must have been just after d'Ébneth arrived in the Netherlands in December 1923, and then his participation in *i10* in 1927 would have marked a break in their relationship. Van Doesburg did not take kindly to people from his circle of friends and acquaintances working for rival magazines.

A couple of sources have yielded two noteworthy biographical details from this period. In late 1926 Lajos and Nell d'Ébneth decided to return to Berlin, according to a postcard to Oud dated December 29, 1926 in which they invited themselves to a farewell dinner.⁶⁹ This plan was implemented, probably as soon as early 1927. They were officially registered as leaving for Budapest on July 12, 1927. In d'Ébneth's papers I found a membership card identifying Lajos d'Ébneth as member no. 55 of the International Berlin Society "Die Abstrakten". It seems that they lived in Berlin for a while and used it as a base to travel to other German cities. In the summer of 1927, in any case, they stayed with Schwitters in Hanover and in Dessau. But the entire German stay must have been relatively brief, for by November 19, 1927 they were back in The Hague.⁷⁰ Starting then, d'Ébneth attended a college course in building construction in Delft for a time while Nell d'Ébneth was taken on as a violinist with the Residentieorkest.

68 D'Ébneth wordt niet genoemd in de correspondentie tussen A. Kok en T. van Doesburg. Informatie van Alied

Ottevanger, RKD, Den Haag.

69 Briefkaart van L. d'Ébneth aan J.J.P. Oud d.d. 29 december 1926, coll. NAI, Rotterdam.

68 D'Ébneth is not mentioned in the correspondence between A. Kok and T. van Doesburg.

Information from Alied Ottevanger, RKD, The Hague.

69 Postcard from d'Ébneth to J.J.P. Oud, December 29, 1926,

Coll. NAI, Rotterdam.

70 They were re-registered at Anemoonstraat 172 in The Hague. On November 2, 1932 they moved to Javastraat 7a and on September 7, 1938 to the Heerengracht 13.

HET WOORD

TWEEMAANDELIJKSCH KUNSTTIJDSCHRIFT

NOVEMBER 1926

4

Onder leiding van:

JEAN DEMETS en LAJOS VON EBNETH

PRIJS:

per nummer fl. 0.30
per 6 nummers fl. 1.50

Redactie: Katwijkscheaan 10, Kijkduin, 's-Gravenhage

Gemeente Gracht 20, 's-Gravenhage
Uitgave van JACK KRUL

REVUE.

De heer Jan de Vries is uit de Redactie van „het Woord” getreden.

De heer Lajos von Ebneth aanvaardde het meekredactieschap en is verantwoordelijk voor het grafische en plastische gedeelte van het tijdschrift.

Ondergetekende neemt, als tot dusver, de algemeene en de literaire redactie waar.

De belangstelling van de intellectuele gemeente was beduidend grooter voor het derde dan voor het tweede nummer van dit tijdschrift.

Het staat- en letterkundig „Vaderland” (12.9) debiteerde een anoniem poëziegedeelte.

De „Vrije Socialist” (18.9) bewijst dat de knappe heer Constandse van het begrip „kunst-revolutie” niets afweet, wat de „V. S.” overigens niet had behoeven te bewijzen.

Voor den heer Veteraan („de Hofstad”, 25.9) zijn wij al verouderd. Wij feliciteeren ons-zelf dat resultaat in twee maanden bereikt te hebben. *(Laten wij intusschen namens onzen vriend du Perron verklaren, dat het heusch niet zijn bedoeling was een verhaal te schrijven, met de heer Veteraan of wie ook, goed vindt).*

De heer Feenstra, van „de Telegraaf” (29.9) meent dat „het Woord” te zijnen behoeve geschreven en uitgegeven wordt. Hij vertelt haarlijn zijn impressies bij de lectuur ervan en weegt nauwkeurig de sympathie af, die hij voor elken medewerker gevoelt. Hij was zoo vriendelijk ons adres aan zijn beschouwing toe te voegen, wat ons 16 aanvragen om een proefnummer en een volkomen geschikt vertrouwen in de advertentiekracht van „de Telegraaf” bezorgde. — Op 6 October greep de heer Feenstra nog eens naar ons „blaadje”, fakte aan de hand van een beschouwing daarin nogmaals een kolon copie en was zoo netjes, ditmaal de vermelding van zijn bron, weg te laten. *(Een van zijn lezers zal althans vermoeden dat de „Meerbergse Bode” en „een literair blaadje van den buitenkant” identiek zijn).*

De vriendelijke ironie van den „Nieuwe-Courant”-schen flaneur (3.10) doet na dit alles weldadig aan. Hem zij alleen gezegd, dat de lieden met verwilderde haren en flauweelen jassen niet in onzen kring te vinden zijn.

De literaire tijdschriften lieten ons verschijnen ook ditmaal onvermeld. Daarvoor trouwens zijn zij literair.

De „Haagsche Kunstkring” exposeert. De „Residentieboed” (16.10) gaf daarover een zeer waardevolle recensie. Aan geen van beide gebeurtenissen is iets te veranderen.

Van les Querido verscheen een nieuwe roman. De handteekening is van A., de letter van B., het papier van de firma C., de druk van D., het bindwerk van Elias en de uitgave van Emmanuel. De „Nieuwe Rotterdammer” verklaart dat het er grootsch uitriet, ook van binnen. Is er een reden, om dat niet te gelooven en dit verhaal uit de oudheid dus maar ongetuigen te laten?

De heer Boutsens vertaalde een bundeltje verzen van juffrouw Labé; de heer Borel noemde die vertaling een mislukking, wat voor den heer van Eyssestein aanleiding was ze heel mooi te vinden. Deze heeren zitten elkaar namelijk in het haar vanwege een kuischeidskwestie.

Deze kuischeidskwestie is ontstaan om een toneelkwestie: de opvoering van Bourdets „Prisonnière” — wereldsucces. Wat het geval van twee lesbische juffrouwen met kunst te maken heeft, is ons een raadsel; wij zouden de dames naar Dr. van Renterghem verwijzen. Maar alweer: voor sommiteiten als de heer Borel (anti-prisonnière) en de heer van Eyssestein (pro-) hebben wij het dwaze hoofd te buigen.

Wij hadden het genoegen nog een toneel-schandaaltje te beleven in „Fallen Angels”, waar twee society-dames een beetje heel erg „uit het leven gegrepen” dronken en scholden. Een zoo psychologisch-juiste uitwerking van het geval was zelfs alle deskundigen te veel — en op een wenk van hoogerhand, werd het stuk van het repertoire genomen.

Behalve de opvoering van „De Spooktrein”, vrijwel de eenige daad van het seizoen, omdat zij ten minste bedoelde „geenkunst” te geven, weten wij niets te vermelden, tenzij dan de aanstaande jubilea van twee toneelscheesters, welkome aanleiding voor twee gezelschappen om het toneelspel een beetje op den achtergrond te houden.

Het Nederlandsche theater is wel een zeer schoone instelling en het zou ons bijna doen vergeten de aandacht te vestigen op het eenige Nederlandsche toneelprodukt van deze maanden, meneer Defresne's „Valsche bankbiljetten”, die met Mr. André Gide's „Faux-Monnayeurs” werkelijk niets te maken hebben. Dit is geen insinuatie.

Een andere zeer schoone zaak is de knusse kleinburgerlijke vredesgedachte, die heel wat ondejjuffrouwenenergie, welke anders aan katten en publiekezedelijkheidverzorging verdaan zou worden, opeischt. Zij stelde Pauli Beer in staat zijn „A” tot opvoering te brengen, welk evenement noch goed, noch slecht is. Maar het is verkeerd, romantisme en expressiesisme te verwarren. JEAN DEMETS.

AKALAPISCHEIMA.

Adam. — Villon. — Zigeuner.
Deze naam heeft een klassiek-sympathieken klank.

De eenige bescheiden-heroïsche houding, die men tegenwoordig mag aannemen is „onbegrepen.” Draadtremolen.

Brandstapel en knoet zijn afgeschaft om de aarde een geciviliseerd, d.w.z., geschoon, d.w.z., glad, d.w.z., vervelend aanzien te geven.

Groote schreeuwers behoeven van meening alleen maar met hun tong te verdedigen.

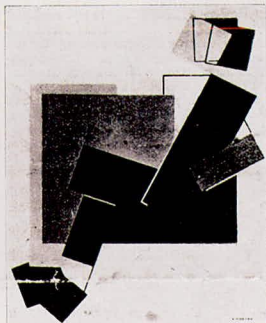
De kogel gaat snel en in de gewangemissen staan groote bibliotheken ter beschikking.

Indertijd, wij moeten nieuwe weerstanden zoeken.

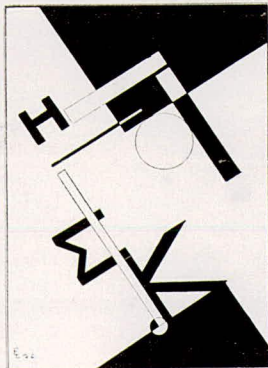
Een vereniging van cosmopolieten zou nu de Sahara kunnen ontginnen, maar het begrip „Volk” is geschiedkundig gesanctioneerd.

Alleen twee achteruitrijdende locomotieven, waarvan een witte en de andere zwarte rook uitstoot, doen hopelooze pogingen het verveld publiek te overtuigen van hante niet-congruentie.

Amsterdam. REIN BLIJSTR.



KOMPOSITIE — V. HUSZAR.



KOMPOSITIE — LAJOS VON EBNETH.

op 19 november 1927 waren ze weer terug in Den Haag.⁷⁰ Hij volgde vanaf dat moment enige tijd colleges bouwkunde in Delft en zij werd benoemd als voo-
liste bij het Residentieorkest.

Die informatie is rechtstreeks afkomstig van een nieuwe Hongaarse emigrant in Nederland, de architect Alexander Bodon, die d'Ébneth en Huszár een paar keer ontmoette in 1929-1930 bij gezamenlijke vrienden.⁷¹ Bodon herinnerde zich dat 'Lajos d'Ébneth iets geheimzinnigs over zich had en fakirachtige dingen kon doen.' D'Ébneth werkte toen, aldus Bodon, als chemicus in het laboratorium van Werninks Beton, een grote firma in Leiden, aan de ontwikkeling van zuurvast beton. Bodon had gelijk. In het archief in Peru trof ik patenten aan voor twee uitvindingen van d'Ébneth. De ene was een middel om beton snel te drogen, een uitvinding die het gebruik van dit innovatieve, voor de nieuw zakelijke architectuur onontbeerlijke bouw materiaal moet hebben bespoedigd. Daarnaast ontwikkelde hij 'emaille beton', een zeer harde en dunne betonsoort, waarmee onder anderen Huszár in de jaren dertig experimenteerde.⁷²

70 Ze laten zich opnieuw inschrijven aan Anemoonstraat 172 in Den Haag. Op 2 november 1932 verhuizen ze naar Javastraat 7a en op 7 september 1938 naar de Heerengracht 13.
71 Telefoongesprek met Alexander Bodon, augustus 1984. Bodon, die werkzaam was in het bureau van architect Jan Buijs, die weer goed bevriend was met Hannah Höch, herinnerde zich ook dat d'Ébneth in die tijd voor Bureau Wils werkte aan een huis in zwart en

rood bij de Hoornbrug in Voorburg. In het archief van J. Wils heb ik geen bevestiging hiervan gevonden. De fotografe Eva Besnyő, die begin jaren dertig naar Nederland kwam, heeft d'Ébneth nooit ontmoet. Zie ook Chris Rehorst, *Jan Buijs, Architect van De Volharding. De architectuur van het bureau Ir. J.W.E. Buijs en J.B. van Lürsen*, Den Haag 1983, pp. 82 en 84.
72 In het archief van de kunstenaar bevinden zich patenten voor snelverharder van beton ↓

This information comes directly from a new Hungarian emigrant to the Netherlands, the architect Alexander Bodon, whom d'Ébneth and Huszár met a couple of times in 1929-1930 at mutual friends.⁷¹ Bodon recalled that 'there was something secretive about Lajos d'Ébneth, and he could do fakir type tricks.' According to Bodon, at that time d'Ébneth worked as a chemist in the laboratory of the concrete company, Werninks Beton on the development of acid-resistant concrete. Bodon was right. In the archive in Peru I discovered patents for two of d'Ébneth's discoveries: a medium to make concrete dry quickly, the invention of which indubitably accelerated the acceptance of this innovative building material essential to the new functional architecture. In addition d'Ébneth developed 'enamel concrete', an extremely hard and thin type of concrete with which Huszár, among others, experimented in the 1930s.⁷²

71 Telephone conversation with Alexander Bodon, August 1984. Bodon, who worked at the offices of the architect Jan Buijs, a close friend of Hannah Höch, also recalled that at that time d'Ébneth was working for Bureau Wils on a house in black and red near the Hoornbrug in Voorburg. I can find no confirmation of this in the archive of J. Wils. The photographer Eva Besnyő, who came to the Netherlands in the early 1930s, never met d'Ébneth. See also Chris Rehorst, *Jan Buijs,*

Architect van De Volharding. De architectuur van het bureau Ir. J.W.E. Buijs en J.B. van Lürsen, The Hague 1983, pp. 82 and 84.
72 The archive of the artist contains patents for an agent for rapid cement hardening and the use of enamel on concrete, in which the financial and legal arrangements with Werninks Beton governing the use of these inventions are set out. For Huszár's applications of the material see Ex and Hoek, *op. cit.* (note 13, 1985), p. 138.

i10

AMSTERDAM 1927

WONINGBOUW	oud
PRIJSVRAAG WATERTOREN	VAN EESTEREN
DE LLANO COLONIE	LASSERRE
DE ETHIEK VAN GUYAU	KRAPOTKIN
VERGELIJKENDE PHILOSOFIE	DE LIGT
SYSTEEMSCHRIFT	SCHWITTERS
RECLAME	VON EBNETH
BOEKBESPREKINGEN	BENJAMIN E.A.
RUSSISCHE REVOLUTIE	BERKMAN
VLOOTCONFERENTIE	ROMEIN
AMERIKAANSCH JUSTITIE	BERKMAN
JAPANSCH FOTOGRAFIE	
REPRODUCTIES	

8-9

PR. F. 2.25

Experimenten met reclame

Vanaf 1927 was Lajos d'Ébneth betrokken bij de vormgeving van reclame, die hij deels ook in Berlijn ontwikkelde. Zijn vrienden Kurt Schwitters, Vilmos Huszár en Piet Zwart waren hem in het reclamevak al voorgegaan. Mag de stap om voor de industrie te werken voor de hand hebben gelegen, onmiskenbaar probeerde d'Ébneth een paar vernieuwingen in het medium te introduceren. Opvallend is de stilistische band tussen het reclamewerk en zijn vrije beeldende werk van die periode, waarin op letters en cijfers gebaseerde composities eveneens een prominente rol spelen.

In *i10* verschenen in 1927 vier ontwerpen, een soort studies naar de mogelijkheden van het medium. Twee waren bestemd voor al ver uitgewerkte reclames, in 1926 gedateerd, de twee andere waren fictieve ontwerpen, die dichterbij het vrije werk staan.⁷³ De eerste gebonden reclame is voor Heinicke Ladenbau, bedacht voor een bouwschutting in Berlijn, de tweede voor een tentoonstellingsstand voor het Rotterdamse bedrijf Harmsen (afb. p. 127). Het ontwerp voor Heinicke Ladenbau is simpel: de naam van de firma wordt ondersteund door balken en lijnen, die zijn doorkruist met een cirkel en een klein bolletje. Doordat de grote cirkel achter de dragende balk loopt en de letter L juist daarvoor is geplaatst, ontstaat een zekere dieptewerking. Het kan natuurlijk door de zwart-wit-reproducties komen, maar het geheel doet wat

↓ en het gebruik van emaille op beton, waarin het gebruik van deze uitvindingen met Werninks Beton juridisch en financieel wordt geregeld.

Voor de toepassingen door Huszár zie Ex, Hoek, *op.cit.* (noot 13, 1985), p. 138.

⁷³ Lajos von Ebneth, 'Reclame', *i10* 1 nr. 8/9 (1927), pp. 317-318.

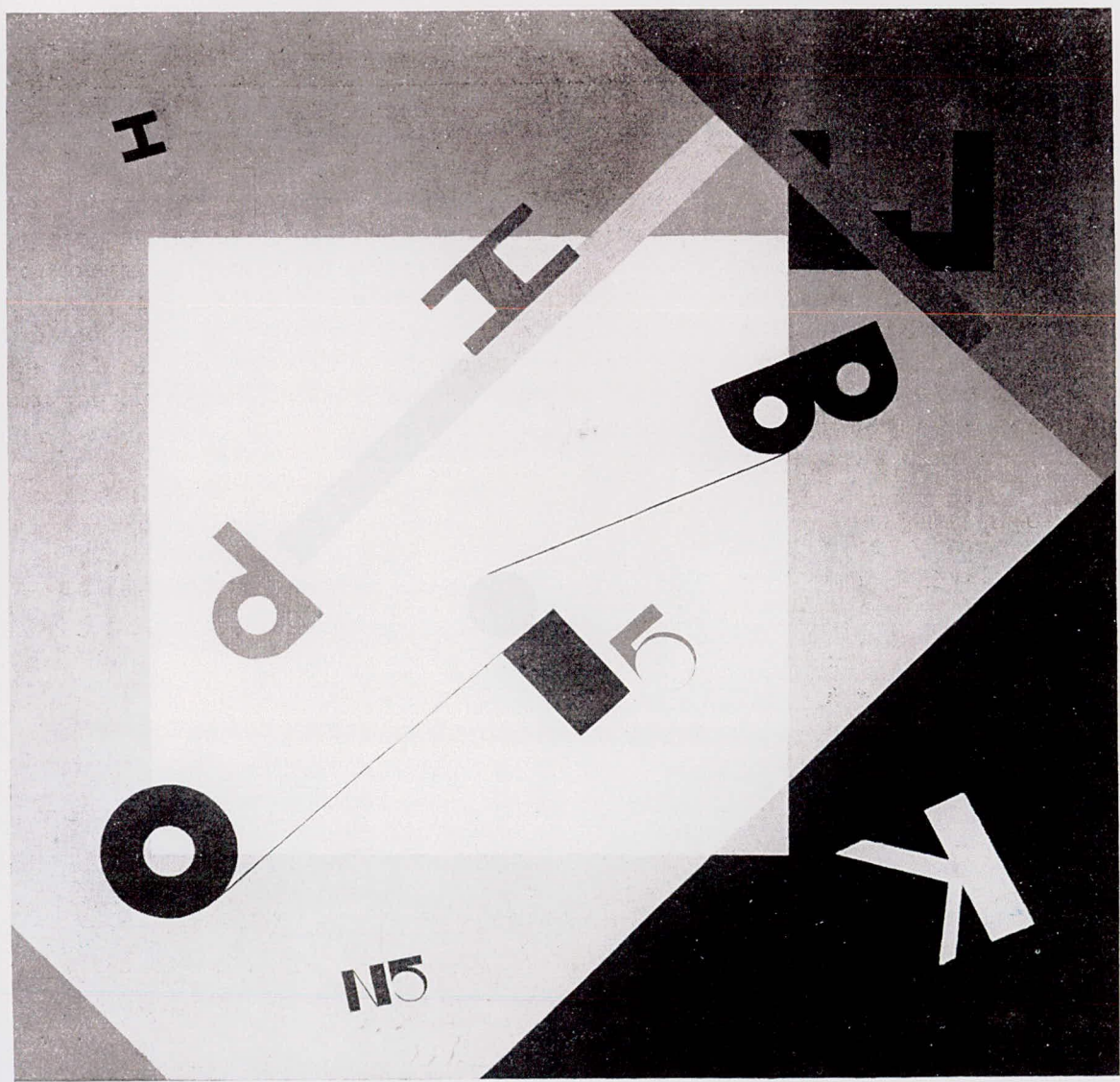
Experiments with advertising

From 1927 onwards d'Ébneth became involved in advertising design, which he also partly developed in Berlin. His friends Kurt Schwitters, Vilmos Huszár and Piet Zwart had preceded him into the advertising business. But while working for the advertising industry may have seemed a logical next step, d'Ébneth quite clearly attempted to introduce a number of innovations within the medium. Striking, too, is the stylistic link between his commercial work and his independent artistic output of that period, in which compositions based on letters and figures played a similarly prominent role.

In 1917 *i10* published four designs, which may be characterised as a kind of studies into the possibilities offered by the medium. Of these, two were for advertisements in an advanced stage of composition and dated 1926, while two were fictitious compositions more closely allied to d'Ébneth's free work.⁷³ The first tied advertisement was for Heinicke Ladenbau, designed for a construction hoarding in Berlin. The second was for an exhibition stand for Harmsen, a company in Rotterdam (ill. p. 127). The design for Heinicke Ladenbau is simple; the name of the firm supported by bands and lines crossed by a circle and a dot. The composition achieves a measure of depth as a result of the supporting band having been superimposed on the circle with the letter 'L' preceding it. It may be due to the black-and-white reproduction, but the composition as a whole has an unbalanced feel while the typography and spacing are also weak.

⁷³ Lajos von Ebneth, 'Reclame', *i10*, 1, 8/9, 1927, pp. 317-318.

Lajos d'Ébneth
Advertentie met wetmatigheid in vorm en kleur;
gepubliceerd in *i10*, 1, 8-9, 1927, p. 317.



Lajos d'Ébneth
Advertentie met wetmatigheid in vorm en kleur,
[advertisement with regularity of form and
colour]; published in *i10*, 1, 8-9, 1927, p. 317.

Lajos d'Ébneth

Advertentie voor Heinicke Ladenbau en tentoonstellingsstand voor Radio Harmsen, 1926; gepubliceerd in i 10, 1, 8-9, 1927, p. 318.

onevenwichtig aan en de belettering en de spatiëring zijn ook niet sterk.

Interessanter is het tweede ontwerp, voor een tentoonstellingsstand (afb. p. 127). Uit de teksten is af te leiden dat de stand bedoeld was voor de promotie van het particuliere gebruik van de radio. Harmsen moet een van de eerste bedrijven zijn geweest die radio's 'aan amateurs' verkocht. Commerciële stands waren natuurlijk al eerder door kunstenaars gemaakt, bijvoorbeeld door de Hongaar Kassak; toch is d'Ébneth met zijn benadering origineel. Hij heeft tekst, kleur en vorm in een omvangrijke driedimensionale compositie geïntegreerd. Bijzonder is de manier waarop hij met de letter C speelt, afgeleid van het product dat aan de man moet worden gebracht. De C dient als verbindingselement in uiteenlopende groottes en in verschillende situaties. De stand bood plaats aan bouwmodellen en instructieboeken. In de toelichting zegt d'Ébneth dat de kleuren en de ruimtelijke massa, in het juiste evenwicht gebracht, nog hun nut zullen moeten bewijzen. Niet duidelijk is dan ook of deze stand werkelijk heeft bestaan.

Dat zal zeker niet het geval zijn geweest met de twee vrije reclameontwerpen die in dezelfde bijdrage aan *i10* stonden. Het eerste toont een tweedimensionaal ontwerp van vlakken, cijfers en letters die een gecompliceerde compositie vormen. De letters zijn in een vrije val geraakt en geven niet prijs om welk product (N5?) het gaat (afb. p. 125). Uit de vele grijstinten is af te leiden dat het een kakelbonte toestand was. In het tweede ontwerp is op Russische en constructivistische wijze driedimensionaliteit gecreëerd. Het geheel doet sterk denken aan Lissitzky en aan suprematistische taalverbeeldingen van kunstenaars van de Wchutemas school (afb. p. 129 boven).

The second design, for the exhibition stand, is more interesting (ill. p. 127). The slogans indicate that the stand was aimed at promoting radio listening in private households. Harmsen must have been one of the first companies to sell radios to 'amateurs'. Of course d'Ébneth wasn't the first artist to design a commercial stand – the Hungarian Kassak, among others, had previously done so. Even so, d'Ébneth's approach is innovative, integrating text, colour and form in an expansive three-dimensional composition. Particularly striking is the way in which he plays with the letter 'C' extrapolating from the product being sold. The 'C' functions as a unifying element, deployed in a range of sizes and in differing surroundings. The stand displayed kits and instruction booklets. In his notes to the design d'Ébneth writes that the colours and spatial dimensions, brought into the right balance with one another, have yet to prove their worth. As such it is unclear whether the stand was ever actually built and used.

Certainly the two free advertising designs contained in the same issue of *i10* would never have been used commercially. The first is a two-dimensional design of shapes, figure and letters combining in a complicated composition. The letters have gone into free fall and give few hints as to the product (N5?) being advertised (ill. p. 125). The myriad shades of grey suggest the composition was a multi-coloured affair. In the second design, three-dimensionality has been created in a Russian, constructivist manner. The composition as a whole is strongly reminiscent of Lissitzky and the supremacist renditions of language of artists allied to the Wchutemas school (ill. p. 129 top).

A striking contribution by d'Ébneth to *i10* in 1927 was featured in the same issue and featured a so-called

Lajos d'Ébneth

Advertentie voor Heinicke Ladenbau, [advertisement for Heinicke Ladenbau] and Tentoonstellingsstand voor Radio Harmsen, [exhibition stand for Radio Harmsen], 1926; published in i 10, 1, 8-9, 1927, p. 318.



LAJOS VON EBNETH

FIGUUR 3

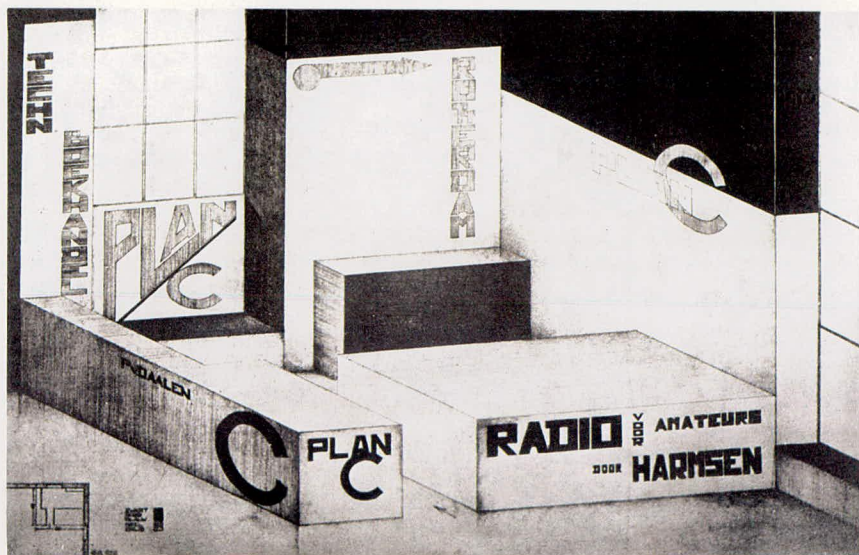
Bijgaande afbeeldingen zullen op het gebied der reclame het verband tusschen schoonheid en doelmatigheid moeten aantonen.

Fig. 1. Compositie in letters waarbij uitsluitend de wetmatigheid betracht is van vorm en kleur.

Fig. 2. Uit dezelfde grondidee als Fig. 1 ontstaan, met dit verschil dat hier deze elementen in plaats van op het platte vlak in de ruimte gecomponeerd zijn.

Fig. 3. Ontwerp voor reclame op een bouwschutting. Berlin 1926. Hier is de beteekenis van de bovenstaande begrippen in dienst gesteld van de reclame. De lettervormen worden nu niet enkel om hun zelfs wille toegepast doch bovendien ook in een bepaalden samenhang in de compositie geordend.

Fig. 4. Tentoonstellingstand Amsterdam 1926. Door juiste afweging der ruimtelijke massa's tegenover elkaar en door gebruikmaking van de eigegeaardheid der kleuren zal deze toepassing haar beteekenis voor reklamedoeleinden moeten bewijzen.



LAJOS VON EBNETH

FIGUUR 4

Lajos d'Ébneth

Advertentie met wetmatigheid in vorm en kleur, gecomponeerd in de ruimte; gepubliceerd in i 10, 1, 8-9, 1927, p. 317.

Een bijzondere bijdrage van d'Ébneth aan i10 in 1927 stond in hetzelfde nummer en toont een zogeheten *dynamische compositie* (afb. p.131).⁷⁴ Deze is met een bovenaanzicht en een vooraanzicht gedetailleerd uitgewerkt. De originele bouwtekening uit 1927 bleef bewaard. Het ontwerp voorzag in een mechaniek waardoor het kon bewegen. Aan de rechterzijde gebeurde dat door een dynamo en aan de linkerzijde door twee gewichten, als bij een klok. Daardoor konden vlakken en letters in de kompositie, aangedreven door assen en spoeltjes met drijfriemen, bewegen en roteren. Het woord MZAPKH 33 of M7APKH33 werd ermee gevormd. Zowel Russisch- als Hongaarsstaligen hebben er op mijn verzoek op gestudeerd maar waarschijnlijk gaat het om een fictieve naam. Het is een logisch vervolg op de pogingen die in de Europese avant-garde werden ondernomen om beweging in het beeld te introduceren en het plan doet ook denken aan de experimenten met poppentheater waarin Huszár en hijzelf verwikkeld waren. Ook in zijn constructies zat al een hang naar rotatie en beweging. Bij de dynamische compositie wordt niet vermeld dat deze met het oog op reclame is ontwikkeld, maar een dergelijke toepassing lag natuurlijk wel voor de hand. Op grond van deze interessante ideeën kreeg d'Ébneth een uitnodiging van Walter Gropius voor een werkbezoek aan het Bauhaus in Dessau.⁷⁵ Dit bezoek vond vermoedelijk nog in 1927 plaats. Misschien overwoog Gropius om d'Ébneth bij

dynamische compositie (ill. p. 131).⁷⁴ The dynamic composition has been worked out in detail, with a view from the front and from above. The original construction diagram from 1927 has been preserved. The design was fitted with a mechanism that drove its moving parts. On the right side it was driven by a dynamo and on the left by two weights, similar to the mechanism of a clock. Fitted with spindles, cogs and transmission belts, the surfaces and letters making up the composition were thus able to move and rotate, thereby forming the word MZAPKH 33 or 107APKH 33. At my request both Russian and Hungarian native speakers have researched this reference, but it is probably a made-up name. The design represents a logical follow-up to attempts within the European avant-garde to introduce movement into the image, while at the same time evoking associations with the puppet theatre in which d'Ébneth and Huszár were both involved at the time. His constructions, too, already showed a penchant for rotation and movement. The notes to the dynamic composition make no mention of it having been developed with an eye to advertising, but its uses in this regard would of course have been obvious. Thanks to these interesting ideas, Walter Gropius invited d'Ébneth on a working visit to the Bauhaus in Dessau.⁷⁵ The visit is thought to have taken place in 1927. Possibly Gropius considered taking on d'Ébneth in his firm of architects. However,

⁷⁴ Lajos von Ebneth, 'Dynamische Compositie', i10 1 nr. 8/9 (1927), pp. 319.

⁷⁵ Zie Scholten de d'Ébneth, op.cit. (noot 41), pp. 6-34. R. Barnechea vertelde mij dat deze uitnodiging van Gropius door de publicatie van de

Dynamische compositie in i10 kwam. In de beschikbare Bauhaus-literatuur heb ik geen vermelding van dit bezoek gevonden. Gropius maakte in februari 1928 zijn vertrek van het Bauhaus bekend.

⁷⁴ Lajos von Ebneth, 'Dynamische Compositie', i10, 1, 8/9, 1927, pp 319.

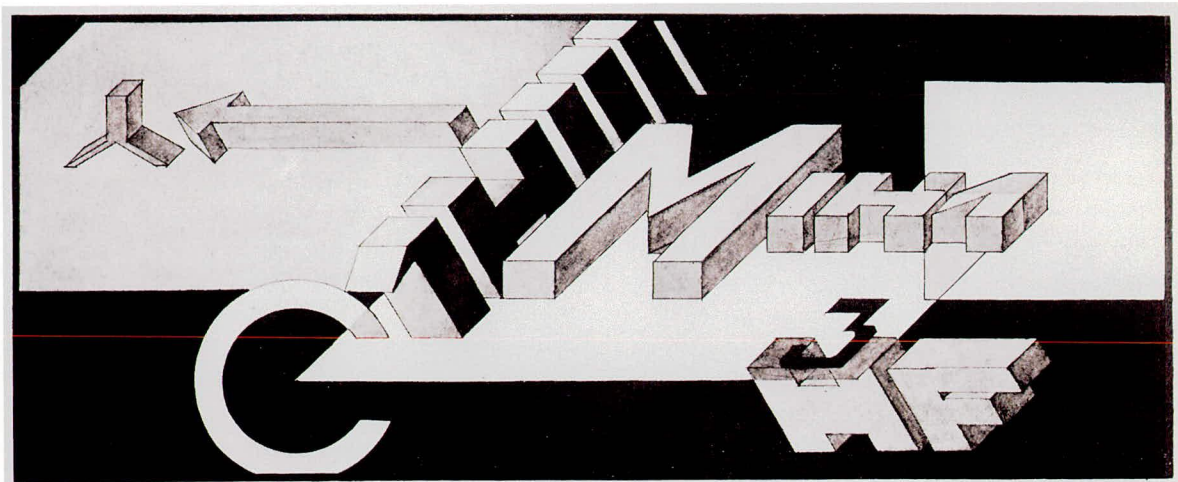
⁷⁵ See Scholten de d'Ébneth, op. cit. (note 41), pp. 6-34. R. Barnechea told me that Gropius' invitation was prompted by the publication

of the *Dynamic composition* in i10. I have been unable to trace any reference to such a visit in the available Bauhaus literature. Gropius announced his departure from the Bauhaus in February 1928.

Lajos d'Ébneth

Advertentie met wetmatigheid in vorm en kleur, [advertisement with regularity of form and colour], composed in space; published in i10, 1, 8-9, 1927, p. 317.

Lajos d'Ébneth
 Envelop en logo voor Neco Film, 1930 (?); particuliere collectie.



Lajos d'Ébneth
 Envelope and logo for Neco Film, 1930 (?); private collection.

zijn architectenbureau te betrekken. De kennismaking leidde voorzover bekend echter niet tot verdere contacten, mogelijk omdat Gropius begin 1928 het Bauhaus verliet.

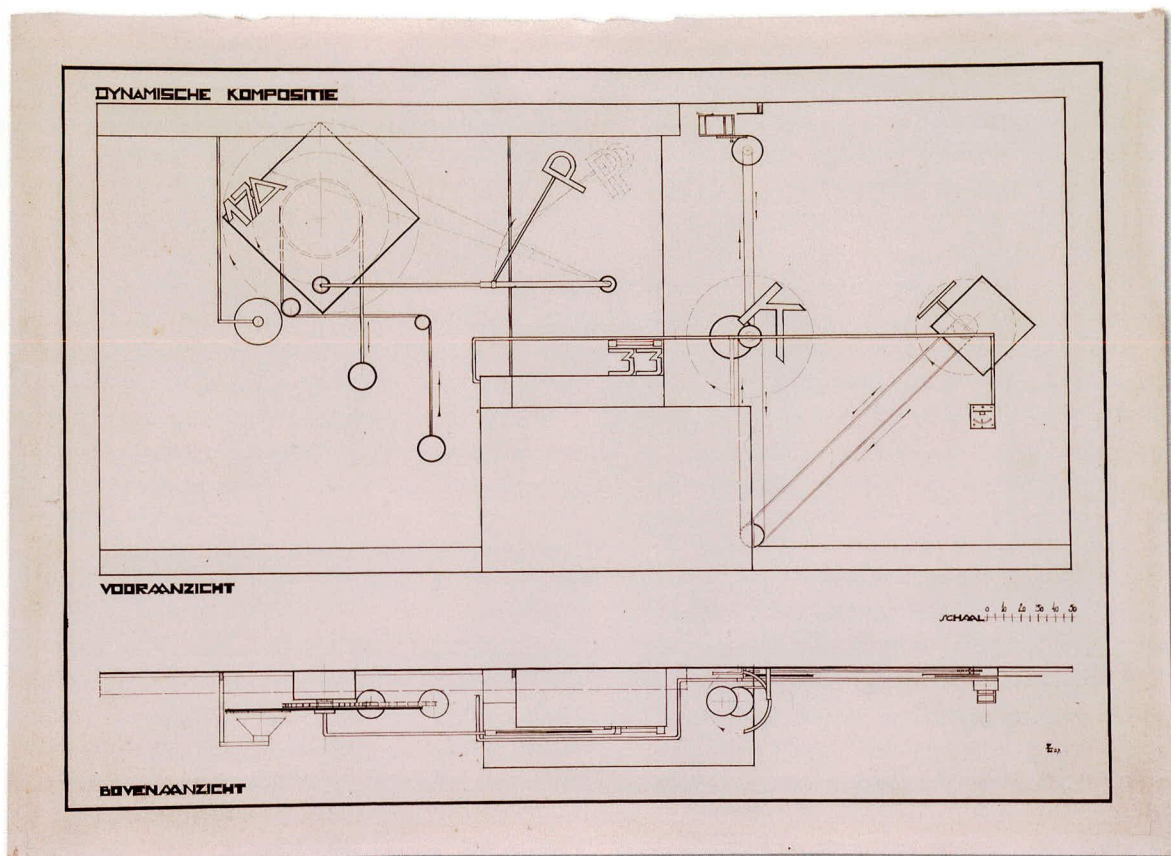
Lajos d'Ébneth heeft daarna nog jaren met reclame geëxperimenteerd. In 1980 zei hij in het interview met G. Hock dat het zijn doel geweest was om lichtreclame beweegbaar te maken. 'Projectie, schilderkunstig, beweeglijk maken en variatie inbrengen, dat is me indertijd ook gelukt. Maar niet met mijn eerste plan.' Hij vertelde bij die gelegenheid de volgende anekdote. Toen de Van Nelle-fabriek in Rotterdam van Brinkman en van der Vlugt, met bijdragen van Mart Stam, net klaar was, ging hij met een bevriend architect naar de directie met het aanbod een grote, bewegende lichtreclame te maken. Het ging om een projectie die voortdurend kon wisselen. Nadat het verhaal was gedaan en d'Ébneth de kostprijs had geschat, ongeveer een half miljoen gulden, verdween zijn gesprekspartner. Tot drie keer toe kwam een nieuw directielid de kamer binnen die het verhaal opnieuw wilde horen. Na de derde keer waren ze enigszins beledigd opgestapt. Beneden aan de deur troffen ze een van de architecten van het gebouw, die juist had weten te voorkomen dat de politie was gebeld. De directie van Van Nelle wist wel zeker dat dit oplichters moesten zijn. 'Dat was mijn eerste poging om beweegbare lichtreclame te maken, terwijl het nu de gewoonste zaak van de wereld is dat lichtreclame kan bewegen. Toch zijn er later meerdere werken wel uitgevoerd,' aldus d'Ébneth. Helaas lichtte hij niet toe om welke het ging. Zijn belangstelling voor reclame en voor het combineren van reclame en architectuur blijkt ook uit enkele fraaie ontwerpen voor reclames die geïntegreerd zijn

the meeting between the two did not, as far as we know, lead to further contacts, possibly because Gropius left the Bauhaus in early 1928.

Lajos d'Ébneth continued to experiment with advertising for years afterwards. In 1980, in the interview with G. Hock, he said his aim had been to create illuminated advertising that moved. 'Projecting, rendering things artistically, making things move and introducing variation; I succeeded in all of that. But not in my original plan,' he told his interviewer. He then related the following anecdote. When the Van Nelle factory in Rotterdam designed by Brinkman and Van der Vlugt with contributions by Mart Stam had just been completed, d'Ébneth and a fellow architect had approached the board of directors with a proposal to make a huge, moving neon advertising sign. It was to be a projected image that would change constantly. Once the plans were unfolded and d'Ébneth had given an estimate of the costs involved – around half a million guilders – his negotiating partner disappeared. No fewer than three times a different director seated himself at the table in order to hear the story again. Having told their story a third time d'Ébneth and his partner, somewhat insulted, took their leave. Downstairs, at the door, they ran into one of the building's architects who said he had just managed to prevent the police from being called. The Van Nelle directors were convinced the two were conmen. 'That was my first attempt at making moving illuminated advertising, while nowadays moving neon advertising is the most normal thing in the world', d'Ébneth said. 'Even so there were a number of designs later that were executed.' Unfortunately the interview does not detail which these were.

Lajos d'Ébnerth

Dynamische Kompositie, 1927, potlood op papier, 52 x 69,5 cm;
particuliere collectie.



Lajos d'Ébnerth

Advertentie met wetmatigheid in vorm en kleur, [advertisement
with regularity of form and colour], composed in space;
published in *i 10*, 1, 8-9, 1927, p. 317.

in nieuwe gebouwen. In 1927 tekende hij een gebouw voor een niet nader benoemde straathoek in vermoedelijk Berlijn (afb. p. 133). Het ontwerp doet sterk denken aan een tekening uit 1923 van Mart Stam voor een hoekgebouw in de wijk Königsberg, ook een ontwerp waarvan de hogere etages dieper liggen dan die beneden.⁷⁶ Opvallend is de prominente plaats die is ingeruimd voor de reclames van Kaffeehag, Kaloderma en andere merken. Het ontwerp is alleen nog van een foto bekend, maar een tweede ontwerp, in collage-techniek, bedoeld voor Berlin Alexanderplatz, bleef bewaard (afb. p. 133). Hierop is een idee te zien voor de algehele restyling van dit gebied. De architectuur en de reclame zijn volledig geïntegreerd. De billboards en teksten, die dwars op de utopische, Wolkenbügel-achtige architectuur staan, maken een kosmopolitische indruk.

In deze collage verwerkte d'Ébnet een grappig, enigszins spottend beeldcitaat. Onder de reclametekst OJA is een foto te zien van een inheemse figuur in een jurk die op een fles leunt. Diezelfde foto maar dan met de man leunend op zijn stok was door Moholy-Nagy gebruikt in zijn collages *Tussen hemel en aarde* nrs. 1 en 2 uit 1926.⁷⁷ Misschien was dit wel de aanleiding voor Moholy-Nagy om d'Ébnet bij i10 buiten de deur te houden. De collage voor Berlin Alexanderplatz is overigens in de rechterbenedenhoek gesignd en '23 gedateerd, maar dat kan niet kloppen. D'Ébnet,

d'Ébnet's interest in advertising and in combining advertising with architecture is also apparent from several fine designs for advertisements integrated into new buildings. In 1927 he drew a building for an unidentified street corner in – presumably – Berlin (ill. p. 133). The drawing is strongly reminiscent of a sketch by Mart Stam from 1923 detailing a corner building in the Königsberg neighbourhood. Here, too, the upper stories are deeper than those below.⁷⁶ One is struck by the prominence given to the advertisements for Kaffeehag, Koloderma and other brands. This design only survives as a photograph, but a second design he made, using a collage technique, for Berlin's Alexanderplatz was preserved. It shows an idea for a total restyling of this area in which architecture and advertising have been fully integrated. The billboards and slogans placed at right angles to the utopian, Wolkenbügel-like architecture, evoke a cosmopolitan feel.

In this collage d'Ébnet incorporated an amusing and somewhat mocking visual reference. Displayed beneath the advertising slogan for OJA is a photo depicting a native figure in a dress leaning on a bottle. That same photograph, but featuring a man leaning on his walking stick was used by Moholy-Nagy in his collages *Between heaven and hell* nos. 1 and 2 of 1926.⁷⁷ Maybe this prompted Moholy-Nagy to keep d'Ébnet out at i10. Incidentally the Berlin Alexanderplatz collage is signed and dated '23 in the lower right hand

76 De tekening van Mart Stam staat afgebeeld in G. Fanelli, *Moderne architectuur in Nederland 1900-1940*, Den Haag 1978, p. 147.

77 Afgebeeld in onder andere Irene-Charlotte Lusk, *Montagen*

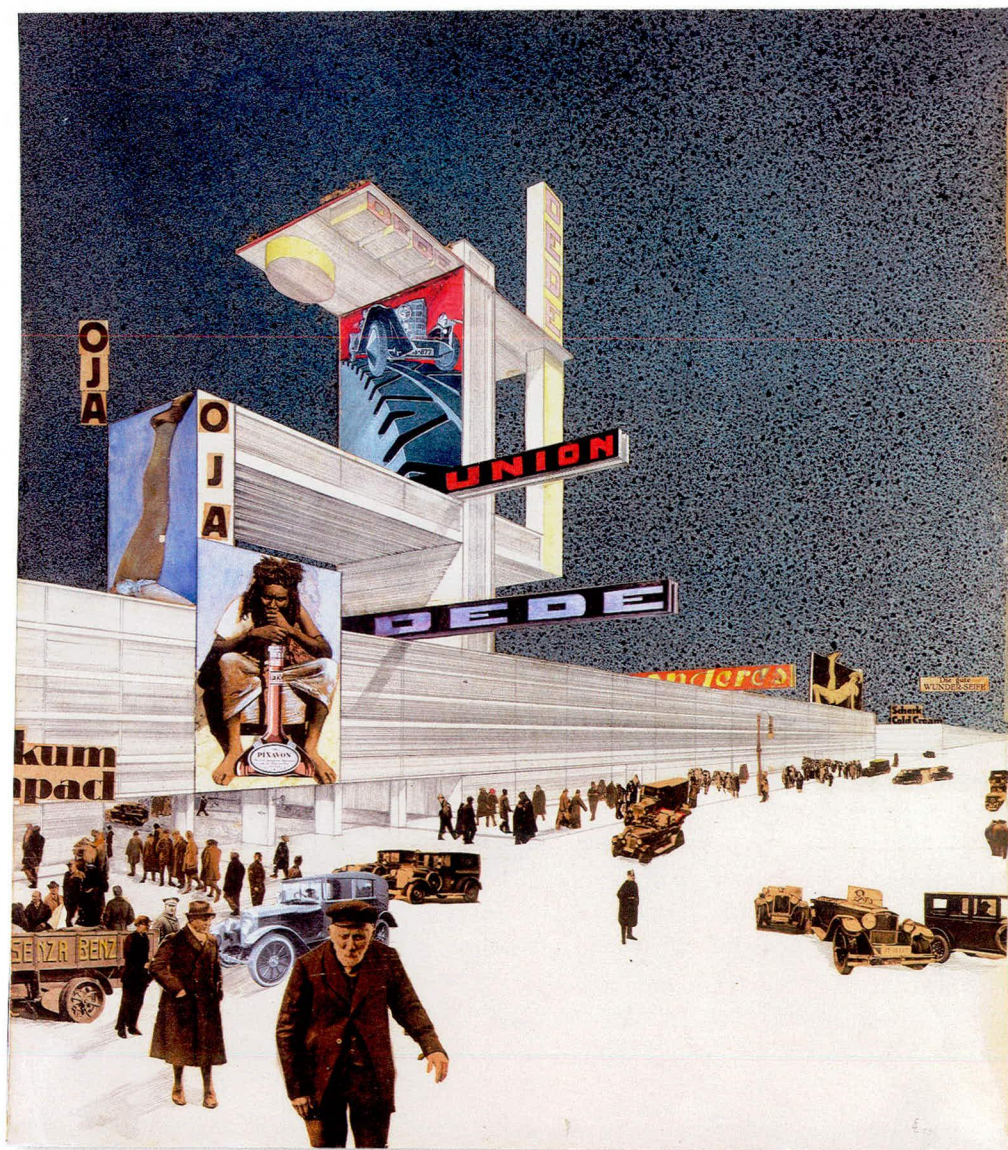
ins Blaue, Laszlo Moholy-Nagy, *Fotomontagen und -collagen* 1922-1943, Berlijn 1980, p. 123 en Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, dl. 2, New York 1985, p. 80, afb. 89 en 90.

76 The drawing by Mart Stam is shown in G. Fanelli, *Moderne architectuur in Nederland 1900-1940*, The Hague 1978, p. 147.

77 Depicted in among others Irene-Charlotte Lusk, *Montagen*

ins Blaue, László Moholy-Nagy, *Fotomontagen und -collagen* 1922-1943, Berlin, 1980, p. 123 and Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, New York, 1985, Part Two p. 80, illustrations 89 and 90.

Lajos d'Ébnerth
Berlin Alexanderplatz, 1927, collage, 82 x 68 cm;
particuliere collectie.



Lajos d'Ébnerth
Berlin Alexanderplatz, 1927, collage, 82 x 68 cm;
private collection.

Lajos d'Ébneth

Kantoorgebouw voor Berlijn ?, 1927, verloren gegaan;
foto nalatenschap van de kunstenaar.

die in 1923 zes maanden in Berlijn was, werkte toen nog in expressionistische stijl. Een datering halverwege 1927, toen hij weer in Berlijn zat, lijkt, ook met het oog op de uit een tijdschrift geknipte, fraaie cabriolet van Mercedes rechtsonder, die in 1926 gelanceerd werd, wel gerechtvaardigd.⁷⁸

De periode daarna werkte d'Ébneth voor Werninks Beton en enkele kleine opdrachtgevers. Zo maakte hij het logo en briefpapier voor Neco Film, een onderneming die de Nederlandse Collectieve Film promotie voorstond (afb. p. 129). Voor Werninks Beton deed hij laboratorium- en ook ontwerpwerk, wat zijn vriend Piet Zwart later van hem overnam. Hij maakte fotomontages, advertenties en vloeibladen. De advertenties, doorgaans een combinatie van foto en tekst, prijzen Norma holle betonvloeren en tennisbanen van gemalen baksteen aan. Een vloeiblad is gedateerd 27 januari 1930. Het werk is typisch voor zijn tijd, soms volledig aan het werk van Piet Zwart ontleend, maar mist, vooral in de belettering, de fijnzinnigheid die diens ontwerpen en die van Paul Schuitema kenmerkt. De concurrentie was ook wel groot. Zwart en Schuitema maakten er toen samen met Schwitters en anderen in de Ring Neue Werbegestalter internationaal furore mee.

In 1929 deed d'Ébneth mee aan de internationale Film und Foto-tentoonstelling (FIFO) van de Werkbund, die van 18 mei tot 7 juli plaats vond in Stuttgart. Hij werd ervoor uitgenodigd door Zwart, die de Nederlandse inzending samenstelde en naast d'Ébneth de fotografen Berssenbrugge en Kaniman en de ontwerpers Kiljan en Schuitema uitnodigde. D'Ébneth zond vier

corner, but this cannot be accurate. D'Ébneth, who in 1923 had been in Berlin just six months, was still working in an expressionist style at that time. In my view a date around mid-1927 when he was again in Berlin seems justified, due in part to the photo of a fine Mercedes cabriolet cut from a magazine which features to the lower right of the collage. This particular model was introduced in 1926.⁷⁸

In the ensuing period d'Ébneth worked for Werninks Beton as well as executing a string of smaller commissions. One such commission involved designing a logo and letterheads for Neco Film, an organization dedicated to Netherlands Collective Film Promotion (ill. p. 129). For Werninks Beton, he did laboratory work and also a number of designs. Piet Zwart subsequently took over from him. D'Ébneth made photomontages, advertisements and blotters. The advertisements, always a combination of photograph and text, sing the praises of Norma hollow cement floors and tennis courts of ground brick. One blotter is dated January 27, 1930. The work is typical of its times, sometimes entirely indebted to that of his friend Piet Zwart, but lacks – particularly in the lettering – the delicacy that characterised Zwart's designs and those of Paul Schuitema. But it has to be said that the competition was stiff; together with Schwitters and others in the Ring Neue Werbegestalter, Schuitema and Zwart raised an international furore with their work.

In 1929 Lajos d'Ébneth took part in the Werkbund's international Film und Foto (FIFO) exhibition, held that year in Stuttgart from April 18 to July 7. D'Ébneth was asked to take part by Zwart, who compiled the

⁷⁸ In het archief trof ik een oude foto aan van dit ontwerp, nog zonder datum en signatuur.

⁷⁸ I found an old photograph of this design in the archives, unsigned and as yet undated.

Lajos d'Ébneth

Office building for Berlin ?, 1927, lost; photo estate of the artist.



Ex. 100

Lajos d'Ébneth
Fotocollages Wernink's betonmij, 1929;
foto's nalatenschap in van de kunstenaar.

ontwerpen in voor grote ruimtelijke fotomontages, vermoedelijk de fotocomposities ter promotie van de firma Werninks Beton. Lissitzky stelde de Russische inzending samen, Zervos de Zwitserse en uit Duitsland deden onder anderen mee Heartfield, Schwitters, Schlemmer, Baumeister, Tschichold, Finsler en Moholy-Nagy. Piet Zwart, die in deze jaren ook criticus was voor *Het Vaderland*, besprak zelf de tentoonstelling op 9 juli 1929 en noemde vreemd genoeg iedereen die hij had geselecteerd, behalve d'Ébneth. Het zou goed kunnen dat hij het enthousiaste citeren van zijn jonge vriend nu wel even welletjes vond.

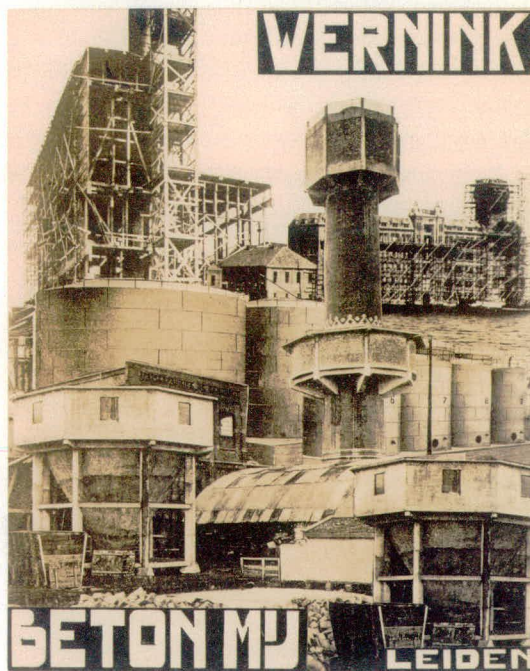
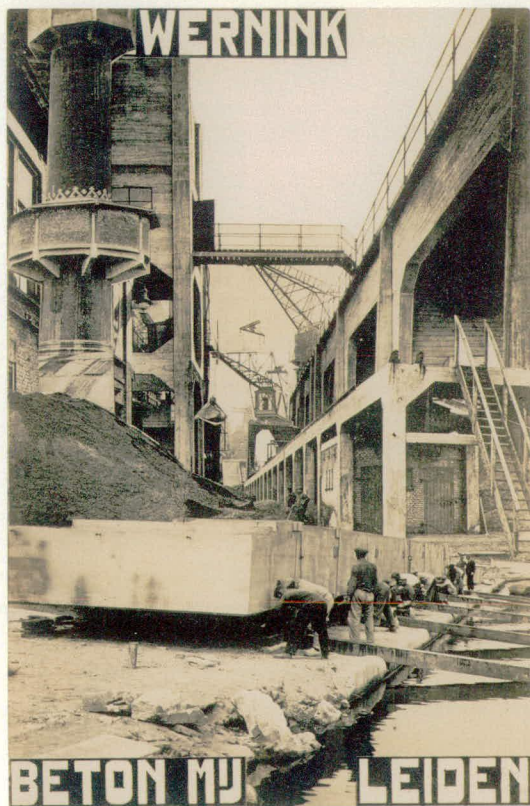
En dan zwijgen de bronnen. Het is begin jaren dertig en Lajos d'Ébneth is plotseling uit het kunstcircuit verdwenen. Hij is dan 28 jaar en heeft een paar jaar op een hoog niveau meegedraaid in de avant-garde. Hij gaat iets heel anders doen. Hij begint een eigen bedrijf. Met een artistieke en technische opleiding in Boedapest als basis en colleges bouwkunde in Delft vers in het geheugen. Wat hij deed kan in de sfeer van bouwen en bouwadvisering hebben gelegen, maar ik heb niet kunnen ontdekken wat het precies was. Wel is duidelijk wanneer het misgaat, dat is namelijk al snel, in de crisisjaren. In een brief aan Hannah Höch van 5 maart 1933 schrijft Nell d'Ébneth-Salzwedel dat hij 'geen schilder meer is, geen geld meer heeft en ook geen vooruitzichten'.⁷⁹ Het bedrijfskapitaal van zijn onderneming is op en de zaak was in januari 1933 gesloten. Een jaar later is d'Ébneth als 'architect' betrokken bij de film *Dood water* van zijn kennis uit het Haagse kunstcircuit Gerard Rutten. Deze film bezag

Dutch entry. Besides d'Ébneth Zwart also invited the photographers Berssenbrugge and Kaniman and the designers Kiljan and Schuitema. D'Ébneth entered four designs for huge spatial photomontages, probably the photographic compositions promoting the Werninks Beton firm. Lissitzky compiled the Russian entry, Zervos the Swiss contribution and from Germany artists including Heartfield, Schwitters, Schlemmer, Baumeisters, Tschichold, Finsler and Moholy-Nagy took part. Piet Zwart, who in those years also worked as a critic for *Het Vaderland* newspaper, reviewed the exhibition himself on July 9, 1929. Strangely enough he mentioned everyone he had selected except for d'Ébneth. It is not implausible that for the time being Zwart had had enough of his enthusiastically citing young friend.

And that's where the sources dry up. In the early 1930s Lajos d'Ébneth simply disappears from the art scene. He was 28 at the time, and could look back on several years of participation in the avant-garde at the highest level. D'Ébneth opted to do something completely different. He started his own business, drawing on his artistic and technical training in Budapest as a base and with the lectures in architecture at Delft still fresh in his mind. His work would most likely have fallen within the ambit of building and building consultancy, although I have been unable to discover the precise nature of his business. What is clear is when things began to go wrong – as they did quite quickly – during the Depression. In a letter to Hannah Höch dated March 5, 1933, Nell d'Ébneth-Salzwedel writes that he

79 Nalatenschap H. Höch, coll. geciteerd in Merkert en Züchner, *op.cit.* (noot 1), p 480.

79 Estate H. Höch, coll. cited in Merkert and Züchner, *op.cit.* (note 1), p. 480.



de drooglegging van de Zuiderzee vanuit de optiek van een Volendammer visser. Ik neem aan dat d'Ébneth decors en sets heeft ontworpen. Er is ook een geschilderd portret door d'Ébneth bekend van Jan Musch, een van de hoofdrolspelers. *Dood Water*, een van de eerste Nederlandse films met geluid, won een prijs op de Biënnale van Venetië en werd als eerste Nederlandse film die door MGM werd gedistribueerd een groot internationaal succes.⁸⁰

Zoals veel kunstenaars beleefde hij rond deze tijd zijn 'retour à l'ordre'. Of mogelijk is het juist bij d'Ébneth te spreken van een 'arrêt de l'abstraction'. Hij bleef actief als portretschilder, werkte enige tijd in de stijl van Willem van Konijnenburg en beeldhouwde soms in de stijl van John Rädecker en Hildo Krop. In 1936 leerde hij in Den Haag de zangeres en kunstenaar Maria Scholten kennen. Ze werden verliefd en hij verliet Nell.⁸¹ Hij exposeerde in de tweede helft van de jaren dertig regelmatig, werd alleen om zijn figuratieve en naturalistische werk gewaardeerd, en knoopte weer banden aan met zijn geboorteland, waar hij werk toonde in de Nemzeti Salon in Boedapest.⁸² Zijn beeldhouwwerk begon in die jaren steeds meer de aandacht

is 'no longer a painter, (he) has no money, and no prospects either'.⁷⁹ The working capital for the venture ran out and the business closed in 1933. A year later d'Ébneth is working as an 'architect' on the movie *Dood Water* (Dead Water) by Gerard Rutten, an acquaintance from The Hague art circles. The film chronicled the reclamation of the Zuider Zee from the viewpoint of a trawlerman from Volendam, a village along its shores. I presume that d'Ébneth designed the sets and decors. d'Ébneth also painted a portrait in oils of one of the lead actors, Jan Musch, but its whereabouts are now unknown. *Dood Water*, one of the first Dutch films to have a soundtrack, won a prize at the Venice Biennale and went on to become a major international success as the first Dutch film ever distributed by MGM.⁸⁰

Like many artists d'Ébneth experienced his 'retour à l'ordre' around this time. In d'Ébneth's case it might be more accurate to speak of 'l'arrêt de l'abstraction'. He remained active as a portrait painter, working for a time in the style of Willem van Konijnenburg and occasionally sculpting in the style of John Rädecker and Hildo Krop. In The Hague in 1936 he met and got to know the singer and artist Maria Scholten. They fell in love and he left his wife Nell.⁸¹ During the latter

80 Zie anon., 'Twee Groote Filmwerken, "Dood water" onder regie van Gerard Rutten en Greta Garbo in "Koningin Christina"', *Haagsche Post*, 27 oktober 1934, p. 30 en Henk van Gelder, *Hollands Hollywood, overzicht van de Nederlandse bioscoopfilms uit de periode 1943-1994*, Amsterdam 1995, pp. 15-16.

81 Ze blijven echter gezamenlijk ingeschreven staan aan Heerengracht 13. De formele scheiding is pas voltrokken op

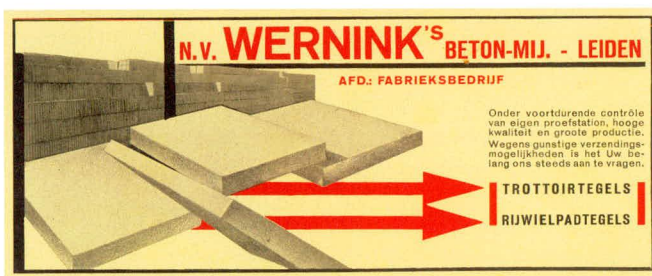
14 april 1947. Nell zou in 1942 in Berlijn een relatie krijgen met Kurt Matthies, tot dan de nieuwe liefde van Hannah Höch na Til Brugman. Nell verhuisde later in haar leven naar Lima en bleef zeer bevriend met Lajos en Maria d'Ébneth.

82 Cornelis Veth, *Lajos von Ebneth*, z.j. [november 1936], z.p. en J. de Gruyter, *Lajos d'Ébneth, studie van een ontwikkelingsgang*, Den Haag 1946.

80 See anon. 'Twee Groote Filmwerken, "Dood Water" onder regie van Gerard Rutten en Greta Garbo in "Koningin Christina"', *Haagsche Post*, October 27, 1934, p. 30 and Henk van Gelder, *Hollands Hollywood, overzicht van de Nederlandse bioscoopfilms uit de periode 1943-1994*, Amsterdam 1995, pp. 15-16.

81 The two however remained listed at the same address at

Heerengracht 13 in the population register – of a formal divorce there is no record. In 1942 in Berlin Nell was to enter into a relationship with Kurt Matthies, until then the new flame of Hannah Höch after Til Brugman. Later in life Nell moved to Lima. Until the end of her life she remained close friends both with Lajos and Maria d'Ébneth.



Lajos d'Ébnet

Van boven naar onder:

Advertentie voor Wernink's beton mij
Leiden, 1929 ?, inkt op papier,
8,7 x 22,1 cm; particuliere collectie.

Advertentie voor Wernink Gemalen
baksteen, 1929 ?; inkt op papier,
7 x 21.7 cm, particuliere collectie.

Vloeiblad voor Trottoirtegels, 1929 ?,
inkt op papier; 9,3 x 20,9 cm,
particuliere collectie.

Advertentie voor Hardkop beton,
1929 ?, inkt op papier; 8,6 x 10,4 cm,
particuliere collectie.

Vloeiblad voor Wernink's Beton,
1930, inkt op papier; 8,8 x 21,8 cm,
particuliere collectie.

Advertentie voor Norma Betonvloeren,
1929 ?, inkt op papier; 6,4 x 22,5 cm,
particuliere collectie.

Lajos d'Ébnet

From top to bottom:

Advertisement Wernink's betonmij,
Leiden, 1929 ?, ink on paper,
8.7 x 22.1 cm; private collection.

Advertisement for Wernink mould-
ed bricks, 1929 ?, ink on paper,
7 x 21.7 cm; private collection.

Blotter for Trottoirtegels [paving
stones], 1929 ?, ink on paper,
9,3 x 20,9 cm; private collection.

Advertisement for Hardkop Beton,
1929 ?, ink on paper,
8,6 x 10,4 cm; private collection.

Blotter for Hardkop Beton, 1930 ?,
ink on paper, 8.8 x 21,8 cm;
private collection.

Advertisement for Norma cement
floors, 1929 ?, ink on paper,
6.4 x 22.5 cm; private collection.

te trekken. Een tentoonstelling van hem en Maria Scholten samen werd op 16 december 1939 geopend door de kunsthistoricus W.A. Vogelsang. Toen in de oorlogsjaren de grond te heet onder zijn voeten werd, dook hij onder in een psychiatrische kliniek, waar hij door een arts werd getraind in het simuleren van schizofrenie.⁸³ Na de Tweede Wereldoorlog exposeerde hij weer sporadisch en op voorspraak van Vogelsang werd hij op 22 november 1947 genaturaliseerd. Zijn beeldhouwwerk werd in die jaren op verscheidene prominente plaatsen in de Verenigde Staten geëxposeerd.

Slot

In de loop van de jaren veertig maakten Lajos d'Ébneth en Maria Scholten plannen voor emigratie. Ze hadden de droom dat ze zich verdienstelijk zouden kunnen maken in een ander land en beiden waren toe aan een nieuwe uitdaging. Ze ontwikkelden grote belangstelling voor de indianencultuur van Midden- en Zuid-Amerika en verdiepten hun kennis daarover bijna dagelijks in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag. Zo vormde zich een grote bewondering voor de Inca's en deze in 1532 door de Spanjaarden verwoeste cultuur.⁸⁴ Op 3 maart 1949 vertrokken ze voorgoed naar Peru. D'Ébneth behield zijn Nederlandse nationaliteit en liet zich in de hoofdstad Lima inschrijven als archeoloog en ingenieur. Binnen een paar jaar was hij een gewaardeerd kunstenaar en ontving hij prestigieuze opdrachten, onder meer voor een monumentaal beeld op het centrale plein in Miraflores, een van de mooiste wijken

half of the 1930s d'Ébneth exhibited regularly, but only his figurative and naturalistic work drew praise. He re-established ties with his homeland, exhibiting at the Nemzeti Salon in Budapest.⁸² During those years his sculptures increasingly began to draw attention. The art historian Professor W.A. Vogelsang opened an exhibition mounted by d'Ébneth together with Maria Scholten on December 16, 1939. When the situation during the war years became too precarious, d'Ébneth took refuge in a psychiatric clinic where he was trained by a physician to simulate schizophrenia.⁸³ After World War II he exhibited sporadically and was naturalized on November 22, 1947 after Vogelsang interceded on his behalf. During those years his sculptures were exhibited in various prominent venues in the United States.

Conclusion

During the course of the 1940s Lajos d'Ébneth and Maria Scholten made plans to emigrate. They cherished a dream of building up a useful life in another country and both looked forward to a new challenge. They developed a lively interest in the Indian cultures of Central and South America and added to their knowledge in this regard almost daily through trips to the Koninklijke Bibliotheek library in The Hague. They greatly admired the Incas and their culture, destroyed by the Spanish at the height of its brilliance in 1532.⁸⁴ On March 3 they left for Peru, where they

83 Ricardo Barnechea in een gesprek met de auteur, Chacacayo, Peru, 8 maart 2002.

84 Maria Scholten-d'Ébneth

in een gesprek met de auteur, Chacacayo, Peru, 17 januari 1997.

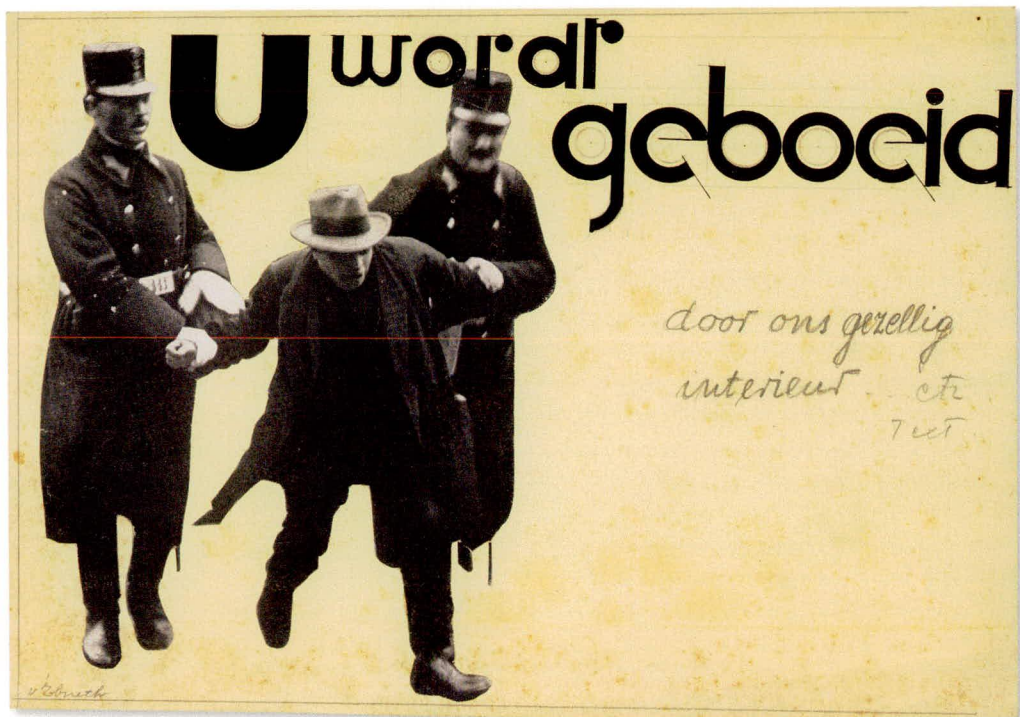
82 Cornelis Veth, *Lajos von Ebneeth*, no pagination, no date (booklet dating from November 1936) and J. de Gruyter, *Lajos d'Ébneth, studie van een ont-*

wikkelingsgang, The Hague, 1946.

83 Ricardo Barnechea in conversation with the author, Chacacayo Peru, March 8, 2002.

84 Maria Scholten-d'Ébneth ↓

Lajos d'Ébneth
Ontwerp voor advertentie U wordt geboeid, 1930,
inkt op papier, 19,5 x 27,1 cm; particuliere collectie.



Lajos d'Ébneth
Design for advertisement U wordt geboeid [You will be captivated],
1930, ink on paper, 19,5 x 27,1 cm; private collection.

van Lima.⁸⁵ Maria Scholten begon een studie naar de mathematische grondslag van de Inca-bouwkunst en onderzocht de mysterieuze Nasca-lijnen, de op droge aarde aangebrachte enorme tekeningen van dieren en abstracte composities, die alleen vanuit de lucht waarneembaar zijn. Ze ontdekte in 1977 het equivalent van de gulden snede van de Inca's en publiceerde regelmatig.⁸⁶

Twee jaar na aankomst in Peru claimde d'Ébneth in Chaclacayo op 30 km van Lima een stuk van een berg in de uitlopers van de Andes. Het terrein was onvoorstelbaar droog maar hij wilde het graag hebben want met een wichelroede had hij vastgesteld dat er water moest zitten. Nadat de concessie was verleend, werd inderdaad op veertig meter diepte een bron aangeboord. Lajos d'Ébneth ontwikkelde er kavels en bouwde er een huis met ruime ateliers, dat na veel tegenslag pas in 1969 werd opgeleverd. Het nieuwe land werd in cultuur gebracht en zo vormde zich een oase in de woestenij.

85 Lajos d'Ébneth verdiepte zich taalkundig in de Inca-cultuur en schreef onder meer een artikel van dertig pagina's over het verschil in betekenis van het woord Mañana bij Inca's en Spanjaarden. Lajos d'Ébneth, *Mañana, Entwurf einer onto-genetischen Anthropologie im Horizonte einer versunken lebenden Kultur*, Lima, z.j.

86 Maria Scholten (Harlingen 1906-Chaclacayo 1998) was dochter van een mathematicus en heeft verscheidene publicaties op haar naam over de

mathematische grondslag van de Inca-cultuur. Zie Maria Scholten de d'Ébneth, *The Magic Wand*, Lima 1956 en *The Route of Wirakocha*, Lima 1977 [beide herdrukt in 1985], waarin ze ingaat op de maat-verhouding 7:8 die ze aantrof in alle door haar onderzochte architectuur en textielkunst van de Inca's. In *Nazca, Testimony of a high Culture*, Lima 1987 toont ze het bestaan van een alomvattend Amerikaans maatsysteem aan dat 3000 voor Christus werd gebruikt.

were to settle permanently. D'Ébneth retained his Dutch nationality and registered with the authorities in the capital of Lima as an archaeologist and engineer. Within a few years he had built up a reputation as a respected artist, winning prestigious commissions such as that for an imposing statue on the central square in Miraflores, one of the city's most attractive neighbourhoods.⁸⁵ Maria Scholten embarked on research into the underlying principles of Inca architecture and studied the mysterious Nasca lines, enormous drawings of animals and abstract compositions traced onto the dry earth and only visible from the air. In 1977 she discovered the Inca equivalent of the golden mean and published regularly throughout.⁸⁶

Two years after arriving in Peru, d'Ébneth laid claim to a mountain site in the foothills of the Andes in Chaclacayo, some 30 kilometres outside Lima. The area was incredibly arid but d'Ébneth was eager to own it because his work with a divining rod showed him

† in conversation with the author, Chaclacayo, Peru, January 17, 1997.

85 Lajos d'Ébneth immersed himself in the linguistic aspects of the Inca culture, writing among other things an article of 30 pages on the difference in meaning of the word Mañana for the Spaniards and Incas. Lajos d'Ébneth, *Mañana, Entwurf einer onto-genetischen Anthropologie im Horizonte einer versunken lebenden Kultur*, Lima, undated.

86 Maria Scholten (Harlingen 1906 – Chaclacayo 1998) was the daughter of a mathemati-

cian and had various publications to her name on the mathematical principles underlying the Inca culture. See Maria Scholten d'Ébneth, *The Magic Wand*, Lima, 1956 and *The Route of Wirakocha*, Lima, 1977 (both reprinted in 1985) in which she discusses the 7:8 proportional relationship governing all the architecture and textile art of the Inca culture she encountered. In 1987 she published *Nazca, Testimony of a high Culture*, demonstrating the existence, 3000 years before Christ, of a comprehensive American system of measurement.

Lajos d'Ébneth
Woonhuis met ateliers, 1960/69, Chaclacayo, Lima, Peru.



Lajos d'Ébneth
Residence with studios 1960/69, Chaclacayo, Lima, Peru.

In de jaren vijftig was Nell Salzwedel met haar orkest op tournee in Amerika. Na een stop in Peru waarbij ze Lajos en Maria bezocht, besloot ze in Lima te gaan wonen. Ze werd de beste vriendin van Maria Scholten en Lajos d'Ébneth. In de loop van de jaren zeventig kwamen steeds meer vrienden uit Lima in Chacacayo wonen, onder wie de jonge Peruaanse kunstenaar Ricardo Barnechea en later ook de architect German Costa.

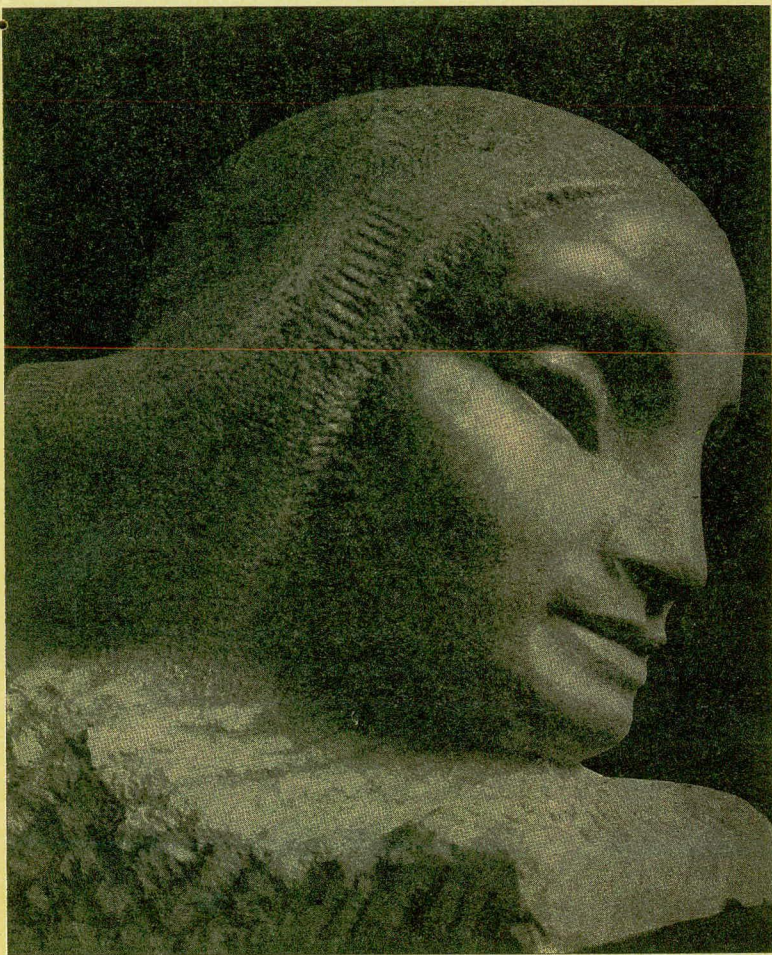
D'Ébneth exposeerde in 1962 nog een keer in Nederland zijn nieuwste werk, eerst op uitnodiging van Willem Sandberg in het Stedelijk Museum en vervolgens in het Groninger Museum waar toen zijn oude kennis Jos de Gruyter directeur was. Het ging om sculpturen en abstracte schilderijen in de stijl van de Ecole Française en Mark Rothko. De openingen werden bijgewoond door Maria Scholten. Daarna vervaagden de contacten met de Nederlandse en Europese kunstwereld. Alleen een abonnement op het Franse tijdschrift *Cimaise* hield hij aan. In 1973 werd hij wegens zijn rol in de avant-garde uitgenodigd voor de baanbrekende tentoonstelling *Het Nieuwe Wereldbeeld* in Utrecht, in 1977 voor een tentoonstelling in Galerie Bagera in Keulen en in 1980 voor een expositie in de Berlinische Galerie. Hij besloot naar aanleiding daarvan een deel van zijn avant-gardecollectie aan Berlijn te schenken. Lajos d'Ébneth stierf in 1982. Maria Scholten publiceerde in 1983 een monografie over haar overleden echtgenoot en zette haar wetenschappelijke werk voort. Haar grote wens was om in hun huis een museum met het werk van d'Ébneth te openen. Met deze laatste wens hebben de vrienden in Chacacayo zich sinds haar dood in 1998 belast.

there should be water there. Once the concession was granted water was indeed discovered at a depth of some 40 metres. D'Ébneth developed a number of plots and set about building a wonderful house with several roomy studios, that after a string of setbacks was finally finished in 1969. The new land was cultivated, becoming an oasis in the desert.

In the 1950s Nell Salzwedel toured America with her orchestra and after a stop in Peru during which she visited Lajos and Maria, Nell decided to settle in Lima. She became the best friend of both Maria Scholten and Lajos d'Ébneth. During the course of the 1970s friends from Lima increasingly came to live in Chacacayo, including the young Peruvian artist Ricardo Barnechea and, later, the architect German Costa.

In 1962 d'Ébneth mounted one more exhibition of his latest work in the Netherlands, first in Amsterdam's Stedelijk Museum at Willem Sandberg's invitation and subsequently in the Groninger Museum, where his old acquaintance Jos de Gruyter was director at the time. The work comprised sculptures and abstract paintings in the style of the Ecole Française and Mark Rothko. Maria Scholten attended both openings. After that d'Ébneth's contact with the Dutch and the European art world lapsed, his only remaining link being a subscription to the French magazine *Cimaise*. On the strength of his role in the avant-garde d'Ébneth was in 1973 invited to take part in the groundbreaking exhibition *Het Nieuwe Wereldbeeld* ('The New World View') in Utrecht, and subsequently in an exhibition in Galerie Bagera in Cologne in 1977 and a show in the Berlinische Galerie in 1980. As a consequence d'Ébneth decided to bequeath part of his avant-garde collection to Berlin. D'Ébneth died in 1982. In 1983 Maria Scholten published a monograph about her

DE VRIJE BLADEN



Jos. de Gruyter LAJOS D'EBNETH

Lajos d'Ébneth en Maria Scholten, ca. 1960
het nieuwe land wordt in cultuur gebracht, Chaclacayo, Lima;
foto's nalatenschap van de kunstenaar.

Epiloog

Bij het schrijven van dit verhaal heb ik me voortdurend afgevraagd of de dateringen die d'Ébneth aan het werk gaf, er misschien later op zijn aangebracht. Deze vraag kwam bij me op omdat het monogram EL en het jaar in potlood in de linker- of rechterhoek staan en tamelijk eenvormig zijn. Als de data later zijn aangebracht, gebeurde dat dan nauwkeurig en juist? Waarschijnlijk wel, zij het dat de datering ook zou moeten blijken uit andere contemporaine gegevens zoals aanwezigheid op tentoonstellingen en publicaties. Van een aantal avant-gardekunstenaars uit de jaren twintig is bekend dat ze later weer in hun oude stijl hebben gewerkt. Zou er ook van d'Ébneth werk zijn van een tweede periode? Meestal gebeurde zoiets onder invloed van de hernieuwde belangstelling die vanaf 1950 voor de vroege modernisten ontstond. Door oorlog, ongeluk en verval had niet elke kunstenaar meer de beschikking over het werk van destijds. Dan viel wel eens het besluit om het opnieuw te maken. Ook economische motieven, al dan niet ingeblazen door de kunsthandel, speelden soms daarin mee.

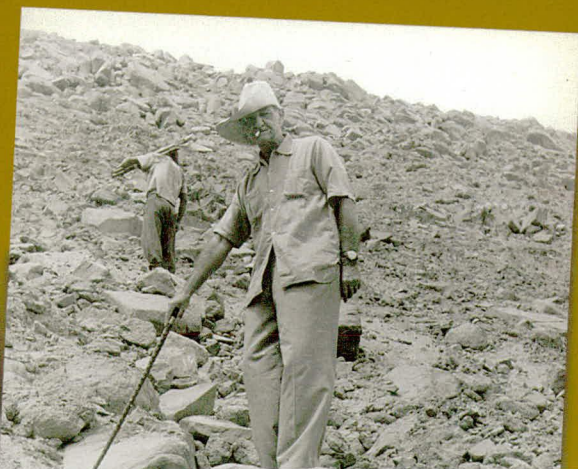
De vraag is in welke mate iets dergelijks opgaat voor d'Ébneth. Toen hij in 1949 emigreerde naar Peru, was er in Nederland nog nauwelijks sprake van een opleving van de interesse in De Stijl. Aangekomen in Lima kon alleen het figuratieve werk op belangstelling rekenen. In Peru ontwikkelde hij een abstract-expressionistische, Rothko-achtige stijl, waarmee hij veel succes oogstte. Toen in Europa de belangstelling voor de geometrische kunst van de jaren twintig toenam, was aanvankelijk in Peru nog niemand geïnteresseerd. Er was in zijn nieuwe vaderland, dat hij tot zijn dood in 1982 niet meer verliet, geen gewin te halen uit een klein oeuvre

deceased husband and continued with her academic work. Her great wish was to open a museum centred on d'Ébneth's work at their home. Since her death in 1988 the friends in Chaclacayo have worked to fulfil this last wish.

Epilogue

In writing this article I repeatedly asked myself whether the dates assigned by d'Ébneth to his work might have been added retrospectively. The question arose because the monogram EL and the year have been written in pencil in the left or right corner and are relatively uniform in execution. If the dates were added later, were the works dated precisely and correctly? Most likely they were, although this should then be borne out by other contemporaneous data such as publications and inclusion in exhibitions. It is known that a number of avant-garde artists from the 1920s later reverted to working in their old style. Could it be, then, that there is also work belonging to a second period of d'Ébneth? Such a reversion tended to be prompted by the renewed interest afforded to the early modernists from 1950 onwards. War, accident and decay meant that not all artists were still able to lay their hands on the works they made then. Inevitably, some decided to recreate them. In this economic motives, whether or not prompted by art dealers, sometimes played a role. The question is to what extent this can be applied to d'Ébneth. When he emigrated to Peru in 1949—in which country he was to remain the rest of his life—there was as yet little or no revival of Dutch interest in De Stijl. Once in Lima he could only hope to attain recognition with figurative work. In Peru he developed an abstract

Lajos d'Ébneth and Maria Scholten, ca. 1960
the new land is cultivated, Chaclacayo, Lima;
photo estate of the artist.

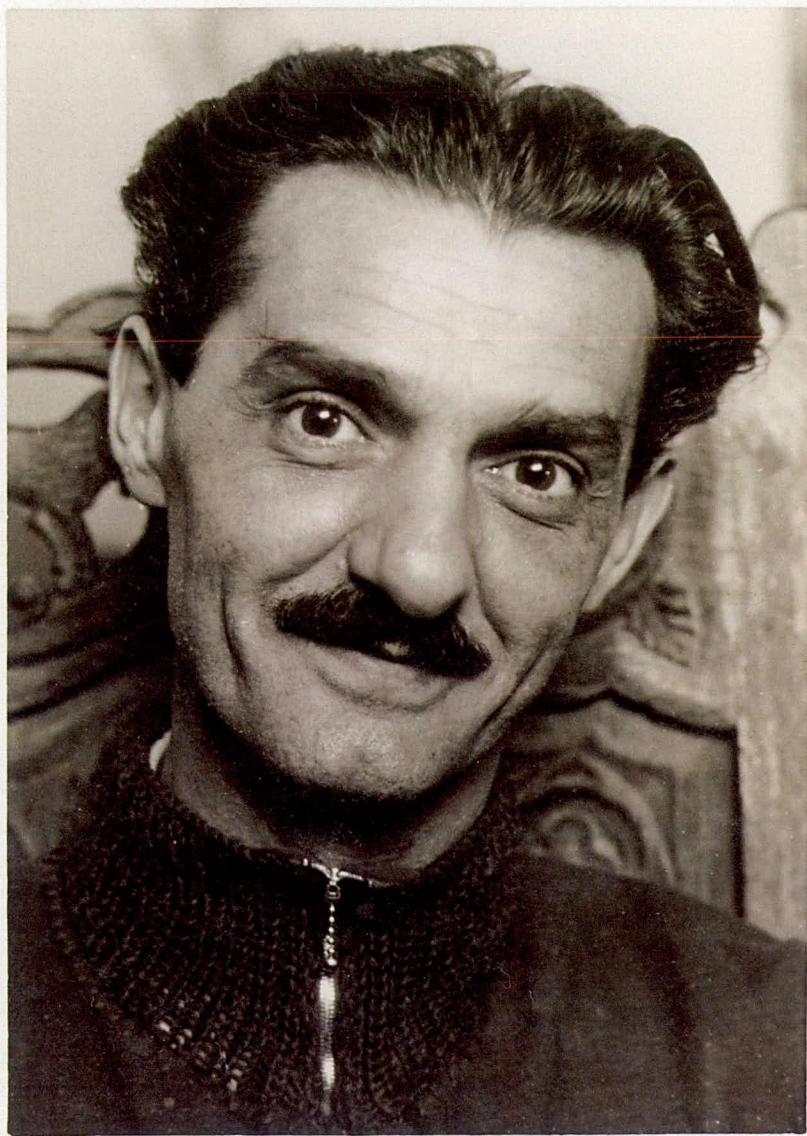


dat was ontstaan in de periferie van de Nederlandse avant-gardebeweging. Nadat begin jaren zeventig de waardering voor zijn avant-gardeperiode toenam en het eerst in Nederland en vervolgens in Duitsland werd geëxposeerd, verkocht d'Ébneth in 1977 voor het eerst weer avant-garde werk. Bij Galerie Bagera kocht een particulier een schilderij uit 1926-1927 voor DM 19.000. Drie jaar later besloot d'Ébneth een aanzienlijk deel van zijn vroege oeuvre te schenken aan de Berlinische Galerie.

Toch zijn en blijven er raadsels omtrent de ouderdom van een aantal schilderijen. Dat hangt samen met het feit dat enerzijds veel werk, bekend van oude foto's, verdwenen is, maar ook met de beperkte contextuele informatie en met het gebrek aan informatie op de kunstwerken zelf. Alle spieramen van zijn schilderijen die meegingen naar Peru, zijn vernieuwd wegens verval en ongedierte, waardoor veel informatie verloren ging. Vreemd is een onregelmatigheid bij het dateren. Een handvol composities uit 1926-1927 is gedateerd met drie getallen, bijvoorbeeld EL 926, terwijl op de meeste werken EL '26 of EL '27 staat. Er zijn ook dateringen die niet te rijmen zijn met andere feiten. Bijvoorbeeld de datum van de compositie met haakvorm in Berlijn, die op 1925 staat en die moeilijk juist kan zijn gezien het andere werk in dat jaar. En het schilderij lijkt wel op het werk op de oude foto's, maar is toch anders. Ook de datum van de constructie in de Berlinische Galerie lijkt me te vroeg, zo'n werk kan hij toch niet hebben gemaakt vóór de zomer waarin hij met Schwitters samen was? Met dank aan Mercedes kunnen we vaststellen dat de datum 1923 van de collage Berlin Alexanderplatz er zeker later en toen onjuist op is gezet. Uit dit soort feiten blijkt dat hij achteraf het oude oeuvre nog bewerkt heeft.

expressionist style reminiscent of Rothko, which was widely acclaimed. Initially the growing interest in Europe for the geometric art of the 1920s found no echo in Peru. There was certainly no profit to be made in Lima from a modest oeuvre created in the periphery of the Dutch avant-garde movement. It was only in 1977, after the growing appreciation evinced for his avant-garde period in the early 1970s had led to exhibitions in the Netherlands and Germany, that d'Ébneth again sold an avant-garde work. A private collector bought a painting dating from 1926-1927 at Galerie Bagera for the sum of 19,000 German mark. Three years later d'Ébneth decided to donate a major part of his early oeuvre to the Berlinische Galerie. Even so, riddles remain with regard to the dating of a number of paintings. This is due partly to the fact that much of d'Ébneth's work, known to us from photographs, has since disappeared. But it also stems from the limited contextual information and the lack of information provided on the artworks themselves. All the canvas stretchers of the paintings that d'Ébneth took with him to Peru were replaced due to decay and mites and as a result a great deal of valuable information was destroyed. Odd is an irregularity in the dating: a handful of compositions from 1926-1927 is dated using three figures, for example EL 926, while the majority of works are dated EL '26 or EL '27. There are also a string of dates that are inconsistent with other facts. An example of this is the date assigned to the composition with hook in Berlin, which has been given as 1925 but could hardly be correct in the light of the other work d'Ébneth produced that year. Furthermore the picture is similar to work shown in old photographs but it is different. Similarly the date given to the construction in the

Lajos d'Ébneth, ca. 1949;
foto nalatenschap van de kunstenaar.



Lajos d'Ébneth, ca 1949;
photo estate of the artist.

Vanwege deze vragen zijn met toestemming van de erven zes schilderijen uit de nalatenschap in Nederland technisch onderzocht. Ze zijn met behulp van non-destructieve hulpmiddelen getest op het mogelijke gebruik van pigmenten die pas later, na het jaar van datering, op de markt zijn gekomen, en op de samenstelling van het titaanwit.⁸⁷ Daarnaast zijn alle werken nauwkeurig visueel en microscopisch onderzocht en blootgesteld aan UV licht. Van drie composities is onomstotelijk komen vast te staan dat ze ongeveer 70 jaar geleden zijn gemaakt, dus in de tijd waarin ze zijn gedateerd (afb. p. 63, 113 en 119). In deze schilderijen is aan nieuwe verf in oude craquelures te zien dat ze, vermoedelijk door d'Ébneth zelf, zijn opgefrist en gerestaureerd. Overigens is hierbij het vermoeden bevestigd (na bestudering van de potloodlijn op het verfoppervlak) dat dateringen later zijn aangebracht. Op een compositie is het bekende monogram en de datum aangebracht op een (latere) retouche, waardoor onomstotelijk vaststaat dat deze achteraf is gedateerd (afb. p. 113).

Van drie andere geteste composities is de ouderdom in relatie tot de datering niet onweerlegbaar aangetoond en zal nader onderzoek dus moeten uitwijzen of er een ouder werk onder het zichtbare verfoppervlak aanwezig is en hoe oud de werken precies zijn (afb. p. 115 en 151). Waarschijnlijk heeft d'Ébneth net als een aantal andere Nederlandse en Duitse avant-garde-

Berlinische Galerie seems to me to be too early; d'Ébneth could surely not have made such a work prior to the summer he spent together with Schwitters? And thanks to Mercedes we can establish that the date of 1923 assigned to the collage Berlin Alexanderplatz was most certainly added later and incorrectly. These details serve to show that d'Ébneth did amend his old oeuvre at a later date.

Because of these question marks hanging over his oeuvre, six paintings from the estate underwent forensic testing in the Netherlands with the permission of the heirs. Using non-destructive aids, the paintings were tested for the presence of pigments that only became available after the painting was said to have been executed, and for the composition of the Titan white.⁸⁷ In addition, all the works were carefully examined visually and microscopically and exposed to ultraviolet light. Three compositions were conclusively found to have been executed some 70 years ago, that is, during the time at which they are dated (ill. p. 63, 113 and 119). The new pigment found in old craquelures on these paintings indicate that they have been retouched and restored, possibly by d'Ébneth himself. Furthermore the examination of pencil lines on the surface of the paint confirms the supposition that dates were added later. On one composition the familiar monogram and date have been superimposed on a (later) touch-up whereby it

87 Het onderzoek is in opdracht van het Centraal Museum onder supervisie van de Stichting Kollektief Restauratie Atelier Amsterdam (SKRA) verricht door het ICN met behulp van EDXRFED (Energy

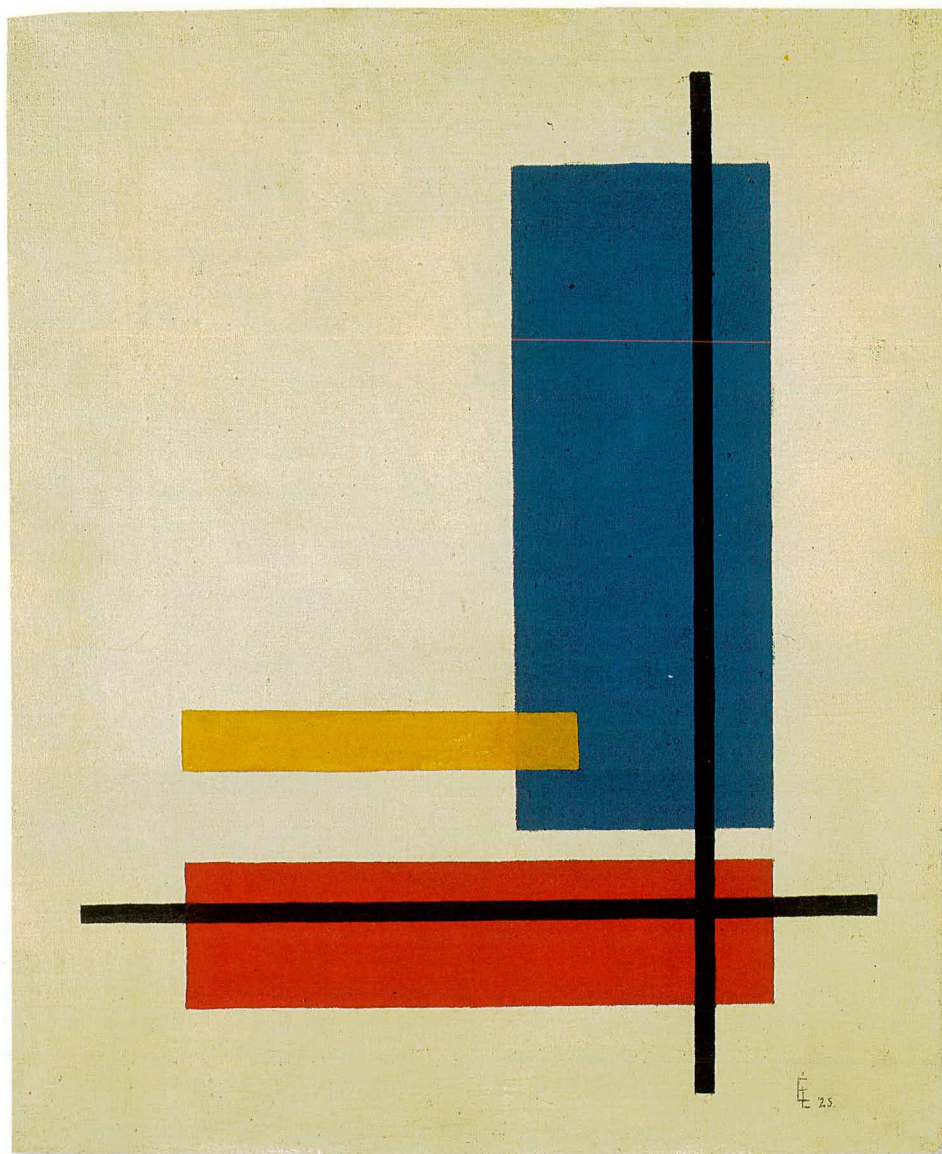
Dispersive X-ray Fluorescence Spectrometry) en EDXRD (Energy Dispersive X-ray Diffraction), waarbij elementen en kristalvormen (XRD) kunnen worden geanalyseerd.

87 The examination was commissioned by the Centraal Museum and conducted by the ICN under the supervision of the Stichting Kollektief Restauratie Atelier Amsterdam (SKRA). ICN used EDXRFED

(Energy Dispersive X-ray Fluorescence Spectrometry) and EDXRD (Energy Dispersive X-ray Diffraction) which enables the analysis of elements and crystalline forms (XRD).

Lajos d'Ébneth

Compositie, 1925/na 1950 ?, olieverf op doek, 48 x 38 cm;
particuliere collectie.



Lajos d'Ébneth

Compositie, 1925/ after 1950 ?, oil on canvas, 48 x 38 cm;
private collection.

kunstenaars na 1950 in beperkte mate een retro De Stijl-periode gekend. Nader onderzoek zal nog moeten plaatsvinden om vast te stellen wat uit d'Ébneth's avant-gardeperiode is en welk werk van later datum stamt. Bij dat onderzoek kan mogelijk ook de collectie van de Berlinische Galerie worden betrokken, evenals de andere werken in openbare en particuliere collecties. Een interessant aspect in dat technisch onderzoek is het monogram van d'Ébneth. Het monogram EL waarmee hij signeerde, lijkt als twee druppels water op dat van de Russische constructivist El Lissitzky. Ik ben in het oeuvre van Lajos d'Ébneth geen toeschrijvingen van Lissitzky's hand tegengekomen, maar of dat andersom ook zo is moet nog worden vastgesteld.

Sjarel Ex, september 2002

may conclusively be shown that the painting was dated after the fact. (ill. p. 113).

Of the three other compositions taken for forensic testing it cannot be conclusively stated that the age of the work is in accordance with the date given (ill. p. 115 and 151). As such further research will have to demonstrate whether an older work exists beneath the painting's visible surface and how old the works actually are. It is likely that d'Ébneth – like a number of other Dutch and German avant-garde artists after 1950 – went through a retro-De Stijl period to a limited degree. Further research will have to be done to establish which works stem from d'Ébneth's avant-garde period and which is of later date. Possibly the collection contained in the Berlinische Galerie could also be included in this investigation, as well as other works in public and private collections. An interesting aspect in this research is the monogram of Lajos d'Ébneth. The monogram EL with which he signed his work is almost identical to that of the Russian constructivist El Lissitzky. I have not encountered any works by Lissitzky attributed to d'Ébneth during my treatment of his oeuvre, but whether the opposite holds true has yet to be determined.

Sjarel Ex, September 2002

1
L

27.

Dankwoord

Tijdens mijn onderzoek naar de internationale fase van De Stijl, de beweging van kunstenaars en architecten rondom het gelijknamige tijdschrift dat in 1917-1931 verscheen, en mijn onderzoek naar schilder, ontwerper en mede-oprichter Vilmos Huszár, kwam ik zo nu en dan de naam tegen van Lajos d'Ébneth. Ik was van meet af aan nieuwsgierig naar zijn verhaal. Wie was die Hongaarse kunstenaar die op vierentwintigjarige leeftijd door Kurt Schwitters omschreven werd als 'een van de mensen van onze tijd die later een goede naam in de kunst zal hebben'? En waarom was zijn werk niet of nauwelijks in Nederlandse museumcollecties te vinden?

Het leek me een interessant uitgangspunt voor een kunsthistorische speurtocht naar een kunstenaar die zowel getuige was van als deelnemer aan een bijzondere periode in de nadagen van de Europese avant-garde. Mijn eerste brief aan Lajos d'Ébneth ging in 1981 de deur uit. Daarop kwam geen antwoord. In 1983, na een herhaalde poging, schreef zijn vrouw Maria d'Ébneth-Scholten me dat ze werkte aan een monografie over haar kort tevoren overleden echtgenoot. Dat was het begin van het contact dat ertoe leidde dat nu in het Centraal Museum een kleine tentoonstelling over zijn avant-gardeperiode plaatsvindt. Het is zijn tweede expositie in het Centraal Museum, in 1973 was het werk van d'Ébneth te zien in *Het Nieuwe Wereldbeeld*, die het werk van 41 soms minder bekende kunstenaars in beeld bracht en de basis legde voor de collectie vroege Nederlandse abstracte kunst van het museum.

Aan het totstandkomen van deze tentoonstelling en de publicatie heeft een groot aantal personen en instanties meegewerkt. Ik bedank Maria d'Ébneth-Scholten (†), Ricardo Barnechea en German Costa voor hun waardevolle bijdrage en medewerking aan het bij elkaar brengen van informatie voor dit onderzoek. De Berlinische Galerie Berlijn (Maiken Schmidt), het Museum Thyssen-Bornemisza (Paloma Alarcó) en Museum Nordrhein Westfalen dank ik voor de informatie en de bruiklenen. Getuigen, collega's en andere betrokkenen hebben geheugen en bestanden omgekeerd om iets over d'Ébneth en zijn avant-gardeperiode te vinden. Ik bedank met name Karin Orchard en Isabel Schulz van het Kurt Schwitters Archiv in het Sprengel Museum in Hannover, Maria Haldenwanger van het Schwitters Archiv van de Stadtbibliothek Hannover, Dieter Schwarz van het Kunstmuseum Winterthur, Volker Rattemeyer van Museum Wiesbaden, Daniel Weiss van het gta-Archiv, ETH Zürich, de Getty Research Library, met name Wim de Wit en Loisann Dowd White, Mw. K. Nündel voor het raadplegen van het archief van haar man E. Nündel (†), Galerie Von Barthia in Bazel en Galerie Stolz in Berlijn voor het ter beschikking stellen van gegevens, Alied Ottevanger van het RKD, Den Haag, de afdeling Collecties van het NAI, Rotterdam, Alexander Bodon (†), de Stichting Kollektief Restauratie Atelier in Amsterdam en het ICN, W. de Koning Gans en L. Atema van het Gemeentearchief Den Haag, de afdeling Onderzoek en Documentatie van het Stedelijk Museum, het Sprengel Museum Hannover, het Gemeentemuseum Den Haag en het Groninger Museum, Eva Besnyö, Flip Bool, Evert van Straaten, Inês Campos, Chris Rehorst, Dolf Broekhuizen, Elly Niemeyer, E. Jans, Mw. R. Jans, André Koch en van het Centraal Museum Meta Knol, Natalie Bos, Len van den Berg, Ranti Tjan, Cecile Ogink, Cunera van Rossum en Marije Verduijn. Een speciaal woord van dank ten slotte aan Carel Blotkamp voor het kritisch doorlezen en becommentariëren van deze tekst.

Lijst van tentoonstellingen

- 1923** Glaspaleis, München
Juryfreie Kunstausstellung, Berlijn (oktober)
- 1925** Galerie De Vuurslag, Den Haag
Galerie Kleykamp, Den Haag
Salon des Indépendants, Parijs
Haagsche Kunstkring, t.g.v. expositie Ernst Leyden (december)
- 1926** Galerie De Distel, Rotterdam (januari)
Koninklijke Bazar, *Maskers, Marionetten en Schimmen** (februari-maart)
Haagsche Kunstkring* (oktober)
Galerie Der Sturm, Berlijn* (november) (met Kurt Schwitters en Arnold Topp)
- 1927** Galerie De Bron, Den Haag*
Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden* (maart)
(met Kurt Schwitters, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Ella Bergmann Michel, Robert Michel; reisde verder naar Frankfurt, Hannover en Wiesbaden)
Galerie Van Hasselt, Rotterdam (april)
- 1929** FIFO, Stuttgart*
- 1936** Kunstzaal Kleykamp, Den Haag
- 1938** Nemzeti Salon, Boedapest
- 1939** Kunstzaal Kleykamp, Den Haag
- 1940** Galerie Unger, Rotterdam
Frans Hals Museum, Haarlem
- 1941** Kunstzaal Kleykamp, Den Haag
- 1942** Nederlandse Beeldend Kunstenaars, Rijksmuseum, Amsterdam
Kunstzaal Bennewitz, Den Haag
- 1945** Kunstzaal Bennewitz, Den Haag
- 1946** Kunstzaal Bennewitz, Den Haag
- 1947** Galerie Hedendaagse Kunst, Den Haag
Brooklyn Museum, New York
- 1948** Baltimore Museum, Baltimore
Virginia Museum of Fine Arts, Virginia
Corcoran Gallery, Washington
- 1949** Philadelphia Museum of Fine Arts, Philadelphia
Cultureel Instituut Peru-Noord-Amerika, Lima, Peru
Galerie Kring voor Schone Kunsten, Lima, Peru
- 1950** Galerie De Lima, Lima, Peru
- 1955** Galerie De Lima, Lima, Peru
- 1956** Instituut voor Hedendaagse Kunst, Lima, Peru
- 1957** Instituut voor Hedendaagse Kunst, Lima, Peru
Biënnale van Sao Paulo (vertegenwoordiger voor Peru)
- 1958** Biënnale van Mexico, Mexico City (vertegenwoordiger van Peru)
- 1962** Stedelijk Museum, Amsterdam
Groninger Museum, Groningen
- 1972** Retrospectieve tentoonstelling Goethe Instituut, Lima, La Paz, Santiago de Chile*
- 1973** Centraal Museum, Utrecht*
Galerie Kunze, Keulen*
Galerie Monet, Amsterdam / Galerie Klefisch, Keulen* (oktober)
- 1977** Galerie Barger, Keulen* (januari)
- 1981** Berlinische Galerie, Berlijn* (juli)
- 1983** Museo Italia de Arte Contemporaneo, Lima, Peru* (retrospectieve tentoonstelling)

* in de met een ster gemerkte tentoonstellingen was werk te zien uit de avant-gardeperiode 1926-1933.

Acknowledgements

During my research into the international phase of De Stijl (the movement of artists and architects that grew up around the magazine of the same name published in 1917-1931) and the artist, designer and fellow founder of the magazine Vilmos Huszár, I occasionally came across the name of Lajos d'Ébneth. From the start I was curious about his story. Who was this Hungarian artist who at the age of 24 was described by Kurt Schwitters as 'one of the people of our time who will later have a respected name in the art world'? And why was his work hardly – if at all – represented in Dutch museum collections?

It seemed to me an interesting point of departure for some art-historical detection work, investigating an artist who had been both a witness to, and a participant in, a remarkable period in the latter days of the European avant-garde. My first letter to Lajos d'Ébneth was sent in 1981. I received no reply. In 1983, after a repeated attempt, his wife Maria d'Ébneth-Scholten wrote to me that she was working on a monograph on her recently deceased husband. That proved to be the start of the contact which led to the current exhibition being held in the Centraal Museum on his avant-garde period. It is d'Ébneth's second exhibition in the Centraal Museum; in 1973 his work featured in *Het nieuwe Wereldbeeld*, an exhibition showcasing the work of '41, sometimes lesser known artists' which went on to form the basis of the museum's collection of early Dutch abstract art.

A large number of people and organisations have helped to make this exhibition and publication possible. I would like to thank Maria d'Ébneth-Scholten (†), Ricardo Barnechea and German Costa for their valuable contributions and help in collecting information for this investigative project. Thanks to the Berlinische Galerie Berlin (Maiken Schmidt), the Museum Thyssen-Bornemisza (Paloma Alarcó) and Museum Nordrhein Westfalen for information. Witnesses, colleagues and other people involved have wracked their brains and archives to discover more about d'Ébneth and his avant-garde period. My particular thanks goes to Karin Orchard and Isabel Schulz of the Kurt Schwitters Archive of Hanover's Sprengel Museum, Maria Haldenwanger of the Schwitters Archive of Hanover's Stadtbibliothek, Dieter Schwarz of the Kunstmuseum Winterthur, Volker Rattemeyer of the Wiesbaden museum, Daniel Weiss of the gta-Archive, ETH Zurich, the Getty Research Library (especially Wim de Wit and Loisann Dowd White), Mrs. K. Nündel for searching the archives of her husband E. Nündel (†), Galerie Von Barth in Basle and Galerie Stolz in Berlin for furnishing data, Alied Ottevanger of the RKD in The Hague, the Collections department of the NAI in Rotterdam, Alexander Bodon (†), the Stichting Kollektief Restauratie Atelier in Amsterdam and the ICN, W. de Koning Gans and L. Atema of the Municipal Archives in The Hague, the Research and Documentation department of the Stedelijk Museum in Amsterdam, Sprengel Museum Hanover, the Gemeente Museum and Groninger Museum, Eva Besnyö, Flip Bool, Evert van Straaten, Inés Campos, Chris Rehorst, Dolf Broekhuizen, Elly Niemeyer, E. Jans, Ms. R. Jans, André Koch and, from the Centraal Museum: Meta Knol, Natalie Bos, Len van den Berg, Ranti Tjan, Cecile Ogink, Marije Verduijn and Cunera van Rossum. And finally a special word of thanks to Carel Blotkamp for his critical appraisal and comments on this text.

List of exhibitions

- 1923** Glaspaleis, Munich
Juryfreie Kunstausstellung, Berlin,
October
- 1925** Galerie De Vuurslag, The Hague
Galerie Kleykamp, The Hague
Salon des Indépendants, Paris
Haagsche Kunstkring, accompanying the
exposition Ernst Leyden (December)
- 1926** Galerie De Distel, Rotterdam (January)
Koninklijke Bazar, *Maskers, Marionetten en
Schimmen** (February-March)
Haagsche Kunstkring* (October)
Galerie Der Sturm, Berlin,* (November, with
Kurt Schwitters and Arnold Topp)
- 1927** Galerie De Bron, The Hague*
Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden*,
(March, with Kurt Schwitters, Georg Muche,
Oskar Schlemmer, Ella Bergmann Michel,
and Robert Michel; travelled on to Frankfurt,
Hanover and Wiesbaden)
Galerie Van Hasselt, Rotterdam (April)
- 1929** FIFO, Stuttgart*
- 1936** Kunstzaal Kleykamp, The Hague
- 1938** Nemzeti Salon, Budapest
- 1939** Kunstzaal Kleykamp, The Hague
- 1940** Galerie Unger, Rotterdam
Frans Hals Museum, Haarlem
- 1941** Kunstzaal Kleykamp, The Hague
- 1942** *Nederlandse Beeldend Kunstenaars*, Rijksmuseum,
Amsterdam
Kunstzaal Bennewitz, The Hague
- 1945** Kunstzaal Bennewitz, The Hague
- 1946** Kunstzaal Bennewitz, The Hague
- 1947** Galerie Hedendaagse Kunst, The Hague
Brooklyn Museum, New York
- 1948** Baltimore Museum, Baltimore
Virginia Museum of Fine Arts, Virginia
Corcoran Gallery, Washington
- 1949** Philadelphia Museum of Fine Arts, Philadelphia
Peru-North America Cultural Institute, Lima,
Peru
Galerie Kring voor Schone Kunsten, Lima, Peru
- 1950** Galerie De Lima, Lima, Peru
Galerie De Lima, Lima, Peru
Institute for Contemporary Art, Lima, Peru
- 1957** Institute for Contemporary Art, Lima, Peru
Biennial of Sao Paulo, Sao Paulo, Peru
(representing Peru)
Biennial of Mexico, Mexico City (representing
Peru)
- 1962** Stedelijk Museum, Amsterdam
Groninger Museum, Groningen
- 1972** Retrospective exhibition Goethe Institute,
Lima, La Paz, Santiago de Chile*
- 1973** Centraal Museum, Utrecht*
Galerie Kunze, Keulen*
Galerie Monet, Amsterdam/Galerie Klefisch
Cologne* (October)
- 1977** Galerie Bagera, Cologne* (January)
- 1981** Berlinische Galerie, Berlin* (July)
- 1983** Museo Italia de Arte Contemporaneo, Lima,
Peru* (Retrospective exhibition)

* Exhibitions marked with a * contained work from the
avant-garde period 1926-1933.

Biografie Lajos d'Ébneth 1902-1982

- 1902** 13 mei geboren in Szilágysomlyó, Hongarije
- 1918/19** Als officier in dienst van het Oostenrijks-Hongaarse leger
- ca. 1920** Kunstacademie en ingenieursopleiding Budapest
- 1922** Voltooit Studie bij Frans von Stuck in München
- 1923** Vestigt zich van april tot december in Berlijn. Leert daar László Moholy-Nagy en wellicht Vilmos Huszár kennen.
23 mei in Balassagyarnat, Hongarije getrouwd met Nelly Justine Salzwedel
Passeert op 14 december de Nederlandse grens
- 1924/26** Woont formeel van 13 juni 1924 tot 17 september 1926 in een pension in Den Haag en vanaf 17 september 1926 tot 31 mei 1927 in Kijkduin. Woonde af te leiden uit andere gegevens echter reeds in juli 1926 in Kijkduin en trok vertrok er waarschijnlijk eind 1926. Leert in deze periode oa. Kurt Schwitters, Hannah Höch, Chris Buijs, Piet Zwart, J.J.P. Oud, Cornelis van Eesteren, Sigfried en Carola Giedion kennen
- 1927** Op 12 juli formeel uitgeschreven in Den Haag en op 19 november terug in Den Haag
Bezoekt Walter Gropius aan het Bauhaus
- 1927/28** Volgt college's bouwkunde in Delft
- 1934** Leert Maria Scholten kennen
- 1947** 14 april gescheiden van Nelly Salzwedel
- 1949** 3 maart emigreert naar Peru
- 1982** 14 oktober sterft in Chaclacayo, Lima, Peru

Biography Lajos d'Ébneth 1902-1982

- 1902** May 13 born in Szilágysomlyó, Hungary
- 1918/19** Served as officer in the Austro-Hungarian army
- ca. 1920** Art school and Engineering course in Budapest
- 1922** Completed studies under Frans von Stuck in Munich
- 1923** April to December based in Berlin. During his stay in Berlin he met László Moholy-Nagy and possibly Vilmos Huszár.
May 23 married Nelly Justine Salzwedel in Balassagyarnat, Hungary
December 14 entered the Netherlands
- 1924/26** Registered as living in a guesthouse in The Hague from June 13, 1924 to September 17, 1926 and from September 17, 1926 to May 31, 1927 in Kijkduin. From other sources it appears he actually lived in Kijkduin from July 1926 and finally left at the end of 1926.
In this period he got to know, amongst others, Kurt Schwitters, Hannah Höch, Chris Buijs, Piet Zwart, J.J.P. Oud, Cornelis van Eesteren, Sigfried and Carola Giedion.
- 1927** July 12, officially registered as leaving The Hague and returned on November 19. Visited Walter Gropius at the Bauhaus
- 1927/28** Followed building construction course in Delft
- 1934** Met Maria Scholten
- 1947** April 14, divorced Nelly Salzwedel
- 1949** March 3 emigrated to Peru
- 1982** Oktober 14, Died in Chaclacayo, Lima, Peru

Namenregister/register of names

Verwijzingen naar voetnoten zijn vet gedrukt, waar Engels afwijkt is dat cursief gedrukt.

References to footnotes are marked in bold, differences in the English text are marked in italics.

A

Agterberg, Cris 28
Alma, P. 38
Archipenko, A. 34

B

Bauhaus 8, 34, 90, **90**,
128, **128**, 130
Behrens-Hangeler, H. 116
Bendien, Jacob **76**
Berssenbrugge **14**, 58,
58, 134/136
Besnyö, Eva **122**
Bieling, Herman 26
Bienert, Ida 10, 12, 38
Bodon, Alexander 122, **122**
Branding, De 26
Breuer, Marcel 14
Brinkman en van der
Vlugt 130
Bron, Galerie De 44, 92
Brugman, Til 38, 42, **42**,
84, **86**, 138
Buijs, Jan 40, 122

C

Calder, Alexander 34
Cézanne, P. 10
Cocteau, J. 30
Coret, Willem 52

D

Degas, Edgar 80
Diemen, Galerie Van 78
Distel, Kunstnijverheids-
huis De 24
Doesburg, Theo van 8,
12, **14**, 38, 40, **40**, **42**,
78, **90**, 118, 120, **120**
Doesburg, Nelly van 38,
40, **40**, **42**, 120/118
Domela, Cesar 60
Dreier, Katherine 36, 40,
42, **42**, 62, 68, 70, 72
Dudok, W. 38
Duiker en Bijvoet 16

E

Ébneth-Salzwedel, Nell d'
16, **16**, 38, 84, 94, 120,
136, 138, **138**, 144
Ébneth-Scholten, Maria d'
68, **70**, **110**, **128**, 138,
140, **140**, 142, **142**,
144
Eesteren, Cornelis van
18, 38, 40, **40**

F

Fakkelt, De (tijdschrift) 20
Finsler, M. 1363

G

Giedion, Siegfried 38, **38**,
58
Giedion-Welcker, Carola 38
Gispen, W.H. **62**
Gogh, Vincent van 10
Goll, Iwan 30
Gontcharova, Nataliya 30
Gropius, Walter 8, 128,
128, 130
Gruyter, Jos de **138/140**, 144

H

Haagsche Kunstkring 18,
20, **26**, 28
Hana, Herman 20, 20
Hausmann, R. 6
Heap, J. 34
Heartfield, J. 136
Heemskerck, Jacoba van
24, 24
Hildebrandt, Hans en Lily
86, 86
Höch, Hannah 6, 36, 38,
38, 40, **40**, 42, **42**, **84**,
86, 118/116, 120, 122,
136, 136, 138
Huebner, F.M. 38
Huszár, Vilmos 6, 10, 12,
14, **14**, 16, 18, 20, 28, **28**,
30, 32, 58, **58**, 78, 94, 112,
118/116, 122, 124, **124**, 128

I

110 (tijdschrift/periodical)
56, 60, 118, 120, 124,
126, 128, **128**, 132

K

Kandinsky, W. 6, 10, 90
Kaniman 134/136
Kassak, Lajos 52, 126
Kiesler, F. **34**
Kiljan, G. 134/136
Kok, A. 120
Konijnenburg, Willem van
20, 138
Krop, Hildo 138

L

Leck, Bart van der 38
Leyden, Ernst 20
Lissitzky, E. 6, 8, 10, 58,
126, 136, 152

M

MA (tijdschrift) 12, 52
Malevich, K. 8, 64
Matthies, Kurt 138
Meller, Paul 60, 62, 118
Metz & Co. 112
Meyer, Hannes 34
Michel, Robert en Ella
Bergmann-Michel 42
Milius, Lena 78
Moholy-Nagy, László 8, 10,
14, 36, 38, **38**, 46, 50,
58, 64, 92, 94, 112, 118,
132, **132**, 136
Moholy-Nagy, Lucia 36, **38**
Mondriaan, Piet 6, 18, 20,
20, **64**, 94
Moor, Christiaan de 18,
28, 28
Muche, Georg 42

Müller Lehning, Arthur
118, 118

Musch, Jan 138

N

Nassauischer Kunstverein,
Wiesbaden 42, 44, 46,
48, 56, 68, 84, 92

Nebel, Otto 76

Nündel, Ernst 36, 82,
84/82

O

Oud, J.J.P. 12, 18, 38, 40,
60, 62, 62, 118, 118,
120, 120

P

Peri, László 14

Perron, E. du 116

Picasso, P. 10, 34

R

Rädecker, John 138

Richter, Gerhard 80

Rietveld, Gerrit 14, 40

Rodéro, Henriëtte 24,
26, 26, 58

Roos, J.R.B. de 18, 28

Rothko, Mark 144,
146/148

Rotterdamse Kring 28,
32, 62

Rutten, Gerard 28, 136,
138

S

Salzwedel, Nelly Justina
(zie onder: Ébneth, d')

Sandberg, Willem 144

Schlemmer, Oskar 34,
42, 46, 90, 136

Schmidt, Kurt 34

Scholten, Maria (zie
onder: Ébneth, d')

Schreyer, Lothar 116

Schuitema, Paul 134/136

Schwitters, Ernst 76, 76

Schwitters, Helma 6, 6,
36, 40, 42, 42, 62, 82

Schwitters, Kurt 6, 8, 10,
30, 34, 36, 38, 40, 40,
42, 42, 44, 46, 50, 60,
62, 62, 64, 64, 66, 66,
68, 68, 70, 70, 72, 74,
74, 76, 76, 78, 78, 80,
80, 82, 84, 84, 86, 86,
88, 90, 92, 116, 120,
124, 134, 136, 148

Sluyters, Jan 20

Slijper, S. 20, 38

Stam, Mart 130, 132, 132

Stuck, Franz von 10

Sturm, Der 24, 42, 44,
46, 76, 84, 92, 116

Sturm, Der (tijdschrift/
periodical) 48, 56, 64,
64, 74, 92, 116

Stijl, De 6, 10, 14, 14,
16, 32, 56, 80, 90, 90,
94, 118, 146, 152

Stijl, De (tijdschrift/
periodical) 12, 14, 120

T

Toorop, Jan 20

Topp, Arnold 42

Tsara, Tristan 30

Tschichold, J 136

Tussenbroek, Otto van 28

V

Veth, Cornelis 138/140

Vogelsang, W.A. 140

Vordemberge-Gildewart,
Friedrich 50, 116

W

Walden, Herwarth 12, 116

Weininger, Andor 34

Werkman, H.N. 118/116

Werninks Beton 134, 136

Willink, A.C. 14, 116

Wils, J. 14, 122

Woord, Het (tijdschrift/
periodical) 116, 118, 118

Wright, Frank Lloyd 16

Wij NUI, Vereniging 30

Z

Zervos, C. 136

Zwart, Piet 6, 18, 20,
28, 30, 62, 86, 94, 124,
134, 136