Cover Page



Universiteit Leiden



The handle http://hdl.handle.net/1887/32624 holds various files of this Leiden University dissertation

Author: Jacobs, Ger
Title: Duitsland en Maillol : een onderzoek naar de invloed van Aristide Maillol op de beeldhouwkunst in de eerste helft van de 20e eeuw in Duitsland in het bijzonder in de nazi periode
Issue Date: 2015-04-01

Duitsland en Maillol

ISBN: 978-94-6295-112-9

Cover design: Proefschriftmaken.nl || Uitgeverij BOXPress
Printed & Lay Out by: Proefschriftmaken.nl || Uitgeverij BOXPress
Published by: Uitgeverij BOXPress, 's-Hertogenbosch

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval database or published in any form or by any means, electronic, mechanical or photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher. Despite all the text on the composition of care taken, neither the editors nor the publisher accept responsibility for any damage that may result from any error in this release could occur.

DUITSLAND
EN
MAILLOL

EEN ONDERZOEK NAAR DE INVLOED VAN ARISTIDE MAILLOL
OP DE BEELDHOUWKUNST IN DE EERSTE HELFT VAN DE 20e EEUW
IN DUITSLAND IN HET BIJZONDER IN DE NAZI PERIODE

Proefschrift
ter verkrijging van de graad van
doctor aan de universiteit van Leiden,
op gezag van de rector magnificus Prof. Mr. C.J.J.M. Stolker,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op woensdag 1 april 2015
klokke 15.00 uur
door

Gerardus Theodorus Andreas Jacobs,
geboren op 10 november 1943 in Best (N.Br.)

Omslagfoto:
Arno Breker leidt Aristide Maillol rond op zijn tentoonstelling in Musée de l'Orangerie in Parijs in mei 1942

Promotiecommissie

promotor	**Prof. dr. C. A. van Eck**
copromotor	**Dr. J. L. L. Tilanus**
leden	**Dr. E. Grasman**
	Prof. dr. J. B. J. Teeuwisse
	Dr. M. J. Versluys
	Prof. dr. A. Visser
	Prof. Dr. C.J.M. Zijlmans

Pour les jeunes sculpteurs Maillol
est beaucoup plus qu'un professeur,
il est un condition d'existence.

Jacques Lasseigne, 1937

Gastheer: P.H.M. (Perry) Jacobs
Paranimf: J.J. (Joyce) Jacobs
Paranimf: J.P. (Jolie) Jacobs

Inhoudsopgave

Voorwoord 11
Inleiding 15

I. De populariteit van Maillol in Duitsland tijdens de eerste helft van de 20e eeuw 19

1. Feiten en gebeurtenissen 21
a. Een hechte broederschap 21
b. Ambroise Vollard (1868-1939) 26
c. Harry Graf Kessler (1868-1937) 29
d. Alfred Flechtheim (1878-1937) 40
2. Achtergronden en betekenissen 47
a. Julius Meier-Graefe (1867-1935) 47
b. Adolf von Hildebrand (1847-1925) 53
c. Alfred Kuhn (1885-1968) 64
d. Carola Giedion-Welcker (1893-1979) 66
3. Maillol en Frankrijk 68
a. Rodin 68
b. Het Franse kunstcircuit 71
c. De Franse overheid 75
d. Het vaderland 78

II. Het "classicisme" van Maillol en de Duitse visie daarop 81

1. Académie, École, Salons en Pompiers 85
a. De Académie des Beaux-Arts 85
b. De École des Beaux-Arts 89
c. De Salons 93
d. Salonschilders, pseudo-classicisten of pompiers 97
e. Maillol en het classicistisch-academisch systeem 194
2. Maillol en de antieke wereld 106
a. Nazaat van een klassiek volk 106
b. De schoonheid van de gewone jonge vrouw 107
c. Het gaat om het idee 109
d. Beeldhouwkunst is bouwen 112
3. Een klassieke smaak ? 119
4. Een vriend van de Grieken 124
5. Beeldhouwkunst als maatschappijhervormer? 127
6. Kunst uit het volk voor het volk 131
7. De Maillolreceptie in Duitsland, 1920-1940 140

III. *Akademie,* Parijs en Maillol 147

1. Een schets van de ontwikkeling, de organisatie en het programma van de Duitse kunstacademies tussen 1800 en 1914 150
a. Eigenzinnigheid en verbeeldingskracht 150
b. De opkomst van de toegepaste kunsten 157
c. De academie van Düsseldorf, 1769-1933 160
d. Bekend of onbekend, wel aantrekkelijk 170
2. Parijs, hoofdstad van de kunsten 173
a. Een aantrekkelijk broeinest 174
b. De gebeeldhouwde stad 178
3. Maillol als leraar 182
a. Eenvoudig 183
b. Bemoedigend 186
c. Welwillend 188
4. Het Maillolconcept als artistiek uitgangspunt 193

IV. De Maillolvolgers in Duitsland 197

1. Aspecten van de beeldhouwkunst in Duitsland (1900-1945) 198
a. Gebonden aan de bouwkunst 199
b. De roep om ruimte 210
c. De taal van het lichaam 217
2. De eenvoudigste beeldtaal van de wereld? 222
a. Abstraheren 223
b. Deformeren 228
c. Behoeden van een traditie 243
d. Kleine katoendrukkers? 253
- De eerste generatie 255
- Arno Breker 262
- De tweede generatie 285
3. De vier grote M's 296

V. Aristide Maillol en Arno Breker 301

1. Oprechte bewondering? 302
2. Een doortrapt charme offensief 312
3. Ik groet u, Breker 319
4. Een merkwaardig verzoek uit bezet Parijs 323
5.Brekers portretbuste van Maillol 327
6. De route Maillol-Dina 337
7. Duitse bescherming van Maillols monumenten ? 344
8. Onweerstaanbare opdrachten ? 349

Ten slotte 359

1. Meier-Graefe en Hippolyte Taine 359
2. Maillols beelden als openbare en geëngageerde "volks"kunst 362
3. De teloorgang van idealen 366

Noten 369

Bibliografie 381

Fotoverantwoording 387

Curriculum Vitae 392

Voorwoord

Op 5 juli 2000 was ik op bezoek bij Joe F. Bodenstein in het *Wasserschloß Nörvenich,* een kasteel in het stadje Nörvenich onder de rook van Keulen. Het mooie achttiende-eeuwse slot, gelegen in een park en eigendom van Bodenstein, doet tot op de dag van vandaag dienst als *Arno Breker Museum* en is tevens de zetel van de *Europäische Kulturstiftung*. Mijn onderzoek verkeerde toen nog in een stadium van aftasten, waarbij ik me had voorgenomen eerst een aantal mensen te bezoeken dat van nabij de situatie rond Maillol of Breker had meegemaakt, alvorens meer definitieve plannen te smeden.

Er stonden voorlopig vijf personen op mijn lijstje. Naast de genoemde heer Bodenstein, was dat op de eerste plaats Madame Dina Vierny, Maillols model gedurende de laatste 11 jaar van zijn leven en de voormalige directrice van het Maillolmuseum in Parijs. Ik bezocht haar in mei 2000. In augustus van hetzelfde jaar was ik op bezoek bij de heer Yvon Berta-Maillol, de achterneef van de beeldhouwer, die nog steeds op de wijnboerderij van de familie Maillol in Banyuls-sur-Mer woont en in oktober sprak ik met dr Volker Probst, de directeur van het *Ernst Barlach Museum* in Güstrow en biograaf van Arno Breker. De verslagen van deze ontmoetingen heb ik als bron kunnen gebruiken. Contacten met de weduwe Breker stuitten helaas op een muur van afhouding. Wat mij het meest intrigeerde was de verschillende zienswijze van de genoemden op de problematiek van mijn onderzoek. Ik merkte al snel dat deze niet zelden emotioneel waren gekleurd. Rond de jaarwisseling, na een correspondentie met de oud-burgemeester van Banyuls-sur-Mer, de heer Michel Ferrer, en met enkele faculteiten van universiteiten in Duitsland en Oostenrijk, besloot ik in januari 2001 mijn onderzoek voort te zetten.

Een van de vele bijzondere ervaringen van het jaar 2000 was de foto die Bodenstein mij overhandigde, waarop Maillol te zien was tijdens zijn bezoek aan de tentoonstelling van Breker in *Musée de l'Orangerie* in Parijs in 1942. Ik vond het een opmerkelijke foto die paste binnen een deelvraag van mijn onderzoek, namelijk de mogelijke invloed van Maillol op Breker. Impulsief besloot ik deze als omslag te gebruiken. Na de afsluiting van mijn onderzoek ben ik niet van mening veranderd, de foto staat nog steeds op de omslag. Maar was het in 2000 voor mij nog een goed getroffen beeld van twee poserende beeldhouwers, nu is zij uitgegroeid tot een document.

Kijk ze staan, die twee vakbroeders in een net pak; de jonge man van de wereld naast de oude man van het platteland. De glad geschoren en goed gecoiffeerde Breker staat er ontspannen bij met de handen op de rug. Hij lijkt eerder op een ambtenaar dan op een kunstenaar. Je kunt zien dat hij gewend was om op gezette tijden een kostuum te dragen omdat hij niet zelden verkeerde in hoge nazi-kringen. Met de bebaarde Maillol is dat anders. Hij staat wat onwennig en stijf naast zijn Duitse collega. Zijn grove werkhanden dissoneren met de gladde stof van de mouwen waaruit ze tevoorschijn komen en ze houden wat ongemakkelijk een hoed vast. Het is een hoed die qua kleur ook nauwelijks past bij het pak, waarvan de broek tamelijk ruim valt. Zou het een oud pak zijn dat nog dateerde uit een tijd dat zijn lichaam minder fragiel was? Of is het een geleend kostuum? Er zijn bronnen die melden dat het Maillol in de oorlogsjaren financieel niet voor de wind ging. Merkwaardig is ook de blik in de ogen van beide mannen.

Breker kijkt enigszins onderzoekend naar zijn beeld *Schreitende*, terwijl Maillol wat onzeker en nors in de lens van de camera kijkt alsof de situatie hem niet bevalt. Zou hij toen al beseft hebben dat hij zich in een dubieuze situatie had gelaveerd en wilde hij daar liever niet al teveel publiciteit aan verbinden?
Maar niet alleen de twee personen, ook de twee beelden en de achtergrond hebben in de loop van de tijd voor mij steeds meer betekenis gekregen. Het gordijn op de achtergrond intrigeerde mij, waarbij ik aanvankelijk van mening was dat het een gemakkelijke en goedkope oplossing was om grote, misschien gehavende, muurvlakken een huiselijker aanzien te geven. Dat leek mij een plausibele verklaring, maar bij nader inzien kreeg ik toch een ander idee. Vanaf 1924, en dus ook ten tijde van Brekers expositie, werd de Orangerie gebruikt voor de permanente tentoonstelling van Monets grote panoramische doeken van de *Nymphéas*. Hij had twee van de drie grote doeken in 1918 (in 1923 voegde hij er een derde doek aan toe) als eerbetoon aan de overwinning in de Eerste Wereldoorlog en als teken van de nieuwe vrede geschonken aan de Franse staat. In dit perspectief is het niet ondenkbaar dat de Duitse bezetter Monets werk met gordijnen aan het zicht heeft onttrokken. Het waren immers werken die oude wonden open haalden.
Als je naar de sokkels van de beelden kijkt, verraadt de foto ook een zekere materiaalschaarste, wat niet vreemd was midden in de oorlogstijd. De sokkels zijn getimmerd van slecht geverfde plankjes en de beelden zijn, zoals gebruikelijk vanuit de traditie van de *Salon*, van gips. Er werd in die dagen, en ook na de oorlog, beweerd dat Brekers beelden op de tentoonstelling in brons waren gegoten. Het zou, volgens bepaalde Franse bronnen, zelfs het brons zijn van de vele omgesmolten monumenten die voorheen de straten en pleinen van Franse dorpen of steden sierden. De bezetter had veel van die beelden weggehaald voor de wapenindustrie en Breker zou, als gunsteling van de partijtop, een klein gedeelte daarvan hebben mogen gebruiken. Dat moet niet veel zijn geweest want de tentoonstelling toonde slechts enkele bronzen en voor de rest waren het gipsen. De aanwezige bronzen waren trouwens veelal vóór de oorlog gegoten. Gegevens uit de catalogus tonen dat aan; het blijft echter niet geheel uitgesloten dat een enkel beeld wel met “oorlogsbrons” was gegoten.
Dat de aanwezige fotografen de opdracht hadden gekregen om voor de persfoto’s voor de dag- en weekbladen het aanwezige brons niet of nauwelijks in beeld te brengen lijkt misschien ver gezocht, maar we moeten ons terdege realiseren dat de richtlijnen van Goebbels’ propagandamachine in uiterst gedetailleerde vorm werden verspreid.
De compositie van de foto levert ook een interessante symboliek op. De beide beeldhouwers staan tussen de prototypen van het arische ras en de Duitse fotograaf heeft daar kennelijk rekening mee gehouden. De mannen hebben geen oog voor allebei de beelden, maar slechts voor één. Ze staan met hun gezicht naar de *Schreitende* en met hun rug naar een *Fackelträger*. Aldus lijkt de foto een bijna verborgen bijdrage te leveren aan een klein gedeelte van de bewijsvoering van dit onderzoek. Brekers beeld van een lopende vrouw was immers geïnspireerd op Maillols *Ile de France;* daarnaast was Maillol zelf weinig gecharmeerd van de reusachtige mannelijke spierbergen van Breker.

Het verhaal van de foto is inhoudelijk meegegroeid met de ontwikkeling van dit onderzoek. Ook al kan ik de inzichten van Bodenstein over de betekenis van Breker en over de problematiek van dit onderzoek niet onderschrijven, tot de dag van vandaag ben ik hem dankbaar. Voor mij is de foto in de loop van de tijd een dierbaar kleinood geworden.
Speciale dank ben ik verschuldigd aan mijn promotor prof. dr. C.A. van Eck en aan mijn co-promotor dr. Louk Tilanus, beiden van de Universiteit Leiden. Zij hebben mij op een kundige, doelgerichte en positieve wijze begeleid. Drs. Joop van Baalen, die vanaf het begin al mijn teksten met grote nauwkeurigheid corrigeerde en Rob Smolders die bereid was de tekst kritisch door te lezen ben ik zeer erkentelijk. En ik dank Marguerite Tuijn, die het voltooide manuscript redigeerde.
Onderstaande personen en instanties hebben ook op enig moment, misschien zelfs zonder het te beseffen, een bijdrage geleverd. Ik dank: Lida en Ruud van Baar, Eindhoven; dr. Ursel Berger, Kolbe Museum, Berlijn; A. Berta-Maillol, Banyuls-sur-Mer; prof. dr. Carel Blotkamp, Vrije Universiteit Amsterdam; Joe F. Bodenstein, directeur Museum Arno Breker, Nörvenich; de bibliothecaressen van de bibliotheken van Banyuls-sur-Mer, Beek en Donk en Helmond; dr. Birgit Bressa, Universität Tübingen; dr. Ute Brunn, Accademia Tedesca/Villa Massimo, Rome; dr. G. Chazal, directeur van het Petit Palais en Musée des Beaux-Arts, Parijs; drs. Hans Corsel, Helmond; Els Coppens-Van de Rijt en Joep Coppens, Vlierden; Hans van Dijk, Gemert; Ans en Koos van der Elst, Helmond; prof. dr. Reindert L. Falkenburg, New York University in Abu Dhabi; dr. Sabine Fehlemann, directeur Von der Heidt Museum, Wuppertal; Michel Ferrer, oud-burgemeester van Banyuls-sur-Mer; dr. Josephine Gabler, Stiftung für Bildhauerei, Berlijn; het Gemeente Museum Helmond; dr. Edward Grasman, Universiteit Leiden; dr. Arie Hartog, directeur Museum Gerhard Marcks-Haus, Bremen; medewerkers van het Jan van Brabant College, Helmond; Rosemarie Jörger, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden; dr. Suzanne Kähler, Berlijn; Birgit Kienow, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar; dr. phil. Dawn M. Leach, Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf; Alexandra Malard, archiviste Musée du Petit Palais, Parijs; dipl. geol. Justus Mannchen, Röntgen Museum, Remscheid; dr. Roland Mönig, Museum Kurhaus, Kleve; drs. Joost van Neer, Helmond; dr. Volker Probst, directeur Ernst Barlach Museum, Güstrow; Sabine Schroyen M.A., Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf; dr. Jean-Pierre Sels, Meerssen; Prof. dr. Jan Teeuwisse, Universiteit Leiden en directeur Museum Beelden aan Zee, Scheveningen; dr. Dirk Teuber, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, drs. Sjef Tielens, Eindhoven; Odette Traby, Conseillère Municipale déléguée à la Culture, Elne; Dina Vierny, voormalig directeur Musée Maillol, Parijs en dr. Peter van Zilfhout, Open Universiteit Nederland.
Ik dank verder mijn kinderen Joyce, Perry en Jolie, zij accepteerden een bij tijd en wijle afwezige en zwijgzame vader. Ik draag mijn werk op aan mijn lieve kleinkinderen Jop, Teun, Rifka en Filippe. Speciaal wil ik mijn vrouw Diny bedanken. Zij was mijn onafscheidelijke en geduldige metgezel tijdens mijn bezoeken aan verschillende personen en instanties in binnen- en buitenland.

Beek en Donk, februari 2015

INLEIDING

In het na-oorlogse kunsthistorische debat over de Duitse beeldhouwkunst in de eerste helft van de 20e eeuw (waarbinnen de nazi periode een bijzondere plaats in neemt) is de invloed die Aristide Maillol heeft gehad op de Duitse beeldhouwers slechts zijdelings onderzocht. De enigen die er in een kort essay doelbewust gewag van maakten waren de kunsthistorici dr. Hans Albert Peters en dr. Suzanne Kähler. In de catalogus van de Mailloltentoonstelling in de Kunsthalle Baden-Baden in 1978 schreef Peters een opstel met de titel *Maillol in Deutschland - Deutsche und Maillol.* Terwijl hij in het eerste gedeelte benadrukte dat Maillol zijn Europese bekendheid had te danken aan een aantal Duitse bewonderaars, kunsthandelaren en verzamelaars, deed hij in het tweede gedeelte gewag van diens invloed op Duitse collega's. Op Wotruba, Lehmbruck en Marcks na, was hij van mening dat veel Duitse beeldhouwers niet verder waren gekomen dan te variëren op Maillols motieven waarbij hun vormgeving ver achter bleef bij die van Maillol. Hij noemde de namen van Haller, De Fiori, Stadler, Wimmer, Lörcher, Scharff, Blumenthal, Kolbe en Scheibe. Wat betreft Breker en Thorak ging hij nog een stapje verder, bij hen sprak hij over een *Perversion* van Maillols invloed.[1.]

Het opstel dat Kähler onder de titel *Maillol als Lehrer?* in de catalogus van de Mailloltentoonstelling in het Georg-Kolbe-Museum in Berlijn in 1996 schreef beperkte zich tot het beschrijven van de Duitse beeldhouwers die zijn leerlingen waren aan de *Académie Ranson* of die hem bezochten in zijn ateliers in Marly-le-Roi of in Banyuls-sur-Mer. Kähler achtte Maillols didactische kwaliteiten niet hoog maar des temeer diens werk en persoonlijkheid. Zij ging verder nauwelijks in op de uitwerking van zijn invloed op de Duitse beeldhouwers.[2.]

Minder specifiek, omdat het ging om de invloed van de Franse beeldhouwers Rodin, Bourdelle, Despiau en Maillol, kwam het onderwerp ook aan de orde in twee andere tentoonstellingen. In 1988 organiseerde de Berlijnse *Nationalgalerie* de expositie *Mensch-Figur-Raum, Werke deutscher Bildhauer des 20. Jahrhundert* en in 2004 organiseerde het *Gerhard-Marcks-Haus* in Bremen de expositie *Für Deutsche unnachahmlich.* Hoewel beide tentoonstellingen een andere invalshoek hanteerden lieten zij zien dat veel Duitse beeldhouwers respect en bewondering hadden voor hun oudere Franse collega's en dat zij ook door hen waren beïnvloed. Deze invloed zou hen echter niet tot echte volgers hebben gemaakt, maar hen eerder hebben geprikkeld om tegenspel te bieden in de vorm van een zoeken naar een eigentijdse Duitse beeldhouwkunst. Vooral de laatst genoemde tentoonstelling maakte dit door haar thematische opzet duidelijk.[3.]

Het lijkt op het eerste gezicht vreemd dat een aantal Duitse en ook enkele Franse auteurs weliswaar geschreven hebben over Maillols invloed, maar deze verder niet hebben uitgewerkt. Een van de oorzaken daarvan was waarschijnlijk het feit dat het voor een groot gedeelte om een beladen tijdperk ging dat tot aan de jaren zeventig van de vorig eeuw in veel overzichtswerken werd verzwegen of slechts ten dele behandeld. De binding met het nationaal-socialisme, die geleidelijk en op verschillende niveau's tot stand kwam en daarmee samenhangend het (vermeende) gebrek aan artistiek niveau waren daar mede de oorzaak van. Behalve dat de

Fransen hun blik maar zelden over de Rijn naar het oosten richtten, was men daar ook ongelukkig met de twijfelachtige rol die Maillol tijdens de bezetting had gespeeld. In Duitsland, waar men met graagte over de Rijn naar het westen keek, leek het er op alsof men na de oorlog vooralsnog niet wilde worden herinnerd aan de donkerste periode van haar geschiedenis. Pas tijdens de laatste drie decennia kwam daar verandering in omdat er tentoonstellingen werden georganiseerd die aanzetten tot een meer genuanceerd denken over de kunst tijdens het naziregime.[4] Gezien de grote weerstand die de meest recente tentoonstelling opriep, gehouden in het *Schleswig-Holstein-Haus* in Schwering in 2006, moeten we vaststellen dat een volledige incorporatie van de gewraakte periode in kunsthistorische overzichtswerken nog wel enige tijd op zich zal laten wachten. Dit ondanks het feit dat de kunst in het algemeen tijdens de naziperiode in veel publicaties is belicht.

In groter verband vormt dit onderzoek een bijdrage in de kunstgeschiedschrijving van het naziregime; niet vanuit de bron zelf maar van buiten uit, vanuit Frankrijk en vanuit Maillol. Daarmee voegt het, naast de bestaande beschouwingen over Maillols werk als voorloper van het modernisme en als voortzetter van een klassieke traditie, er een derde betekenis aan toe: Maillol als inspirator van Duitse beeldhouwers ten tijde van het nazibewind. Ik werd aanvankelijk geleid door de vraag hoe het mogelijk was dat Maillols beeldtaal, gekenmerkt door pure artisticiteit, harmonie en vrede, een belangrijke rol heeft kunnen spelen binnen een verwerpelijk politiek systeem dat Europa in ellende, verderf en chaos had gestort. Het is uiteindelijk die tegenstelling geweest die mij tien jaar lang mateloos heeft geboeid en die mij, ook na afsluiting van deze studie, nog steeds bezighoudt. Over mijn houding tegenover Maillol moet ik nu concluderen dat mijn huidige verwondering veel boeiender is dan mijn bewondering van voorheen.

In het algemeen past dit onderzoek ook binnen het hedendaagse idee waarin de teleologie als ordeningsmiddel van de geschiedenis van de moderne kunst ter discussie wordt gesteld. Albert Elsen was in 1974 al van mening dat niet bepaalde ontwikkelingskaders, maar het beeld met zijn beeldaspecten uitgangspunt van beschouwing moest zijn.[5] Patricia Mainardi vestigde de aandacht op de bijna vergeten kunstwereld van de *Salons* in de tweede helft van de negentiende eeuw[6] terwijl Kenneth Silver aantoonde dat veel kunstenaars door de politiek-maatschappelijke omstandigheden tijdens en na de eerste Wereldoorlog werden gedwongen tot een pas op de plaats of een blik terug.[7] Ook Romy Golan concludeerde dat de artificiële teleologische ordening van de kunstgeschiedenis niet strookte met de werkelijkheid. De traumatisering en de vertrouwenscrisis ten gevolge van de Eerste Wereldoorlog hadden geleid tot stilstand.[8] Penelope Curtis was van mening dat met een thematische benadering van beeldhouwkunst deze beter tot zijn recht kwam dan een beschouwing vanuit een bepaalde ontwikkeling.[9] T.J. Clark rekende radicaal af met het ontwikkelingsidee door zijn aanname dat er eerder sprake was van losse episoden en dat een beeld benaderd diende te worden vanuit een diepgaande analyse van de beeldmiddelen. Deze zouden, volgens hem, de tekenen van sociale en maatschappelijke ontwikkelingen moeten zijn.[10] Mijn onderzoek naar de invloed van Aristide Maillol op de beeldhouwkunst in nazi-Duitsland past in

deze trend. De eerder genoemde emotionele tegenstelling tussen de vredelievende vrouwenstalten van Maillol en hun invloed binnen een wreed politiek systeem verklaart, naast mijn nieuwsgierigheid naar de grijze (nazistische)vlek in de kunstgeschiedenis, voor een belangrijk deel waarom ik juist heb gekozen voor Maillols invloed op de Duitse beeldhouwkunst en niet die op de Nederlandse,[11.] de Franse,[12.] de Scandinavische[13.] of de Italiaanse beeldhouwkunst. Maillol heeft een zekere invloed gehad op Nederlandse, Franse en Scandinavische beeldhouwers, maar zijn invloed was in die landen aanzienlijk kleiner en kwam later op gang, dan in Duitsland. Auguste Rodin (1840-1917) was daar, in tegenstelling tot in Duitsland, populairder dan Maillol. Ook in de beeldhouwkunst van fascistisch Italië is enige invloed van Maillol aan te wijzen, maar deze was aanzienlijk kleiner dan de invloeden uit de klassieke tijd.[14.]

Ik was begonnen met de centrale probleemstelling van de mogelijke invloed van Maillol op de Duitse beeldhouwkunst ten tijde van het nazi regiem. Dat idee heb ik verlaten toen bleek dat de genoemde periode onnatuurlijk was omdat het over dezelfde door Maillol beïnvloede beeldhouwers ging, die al voor de naziperiode werkten en die op verschillende manieren reageerden op de politieke gebeurtenissen in hun land. Ik breidde daarom mijn onderzoeksterrein uit tot de periode van de eerste helft van de 20^{e} eeuw. Bij een gevoelig onderwerp − ik ben de gevoeligheden tijdens mijn diverse interviews in Frankrijk en Duitsland letterlijk tegengekomen − past een behoedzame onderzoeksmethode. Nadat de lineair-chronologische methodiek, die ik aanvankelijk gebruikte, vastliep op haar dwingende karakter en op haar nuchtere ontwikkelingstendens, viel mijn keuze op de concentrische benaderingswijze. In ruime omtrekkende bewegingen heb ik van buiten naar binnen gewerkt, d.w.z. van de basisgedachte (hoofdstuk I), via de omstandigheden (hoofdstuk II en III) naar de kern (hoofdstuk IV). Het is een methode waaraan enkele nadelen kleven. Pas in een later stadium blijkt de logica van de delen en soms zijn kleine herhalingen noodzakelijk. Deze nadelen wegen echter ruimschoots op tegen het voordeel van de behoedzaamheid; een absolute noodzaak bij het onderhavige onderwerp. Vanuit die behoedzaamheid heb ik ook gemeend om alle citaten in de oorspronkelijke taal te moeten laten staan, hetgeen daarnaast ook recht deed aan de sfeer van dit Frans-Duitse onderzoek.

Ik heb mijn studie afgesloten met een aantal chronologisch geordende verhalen (hoofdstuk V) rond de relatie van twee hoofdrolspelers: Maillol en Breker. Deze waren mijns inziens noodzakelijk om duidelijk te maken in welk een spannend en levensbedreigend tijdsgewricht kunstenaars hun weg moesten vinden. Het zal geen verbazing wekken dat opportunisme daarbij een grote rol speelde. Maillol maakte zich schuldig aan levensopportunisme door gebruik te maken van zijn vriendschap met Breker (de protege van de Duitse bezetter) en Breker zocht zijn heil in een artistiek opportunisme door te werken voor de nazi ideolgie.

In een “Ten slotte” trek ik vanuit een voortschrijdend inzicht een aantal conclusies die voortkomen uit de belangrijke rol die de kunsthistoricus Julius Meier-Graefe en de verzamelaar Harry Graf Kessler hebben gespeeld in de receptie van Maillols beeldtaal in Duitsland en de gevolgen daarvan voor de beeldhouwers die zich door Maillol hebben laten inspireren.

Een belangrijk begrip binnen deze studie is de term "invloed". Nuchter beschouwd is het een activiteit met een gevende en een ontvangende partij. Het is een bekend mechanisme dat als een keten door de geschiedenis van de kunst loopt. In deze studie was Maillol de gever en de Duitse beeldhouwers waren de ontvangers, terwijl het onderwerp Maillols beelden of diens beeldtaal was. De weg waarlangs Maillols invloed naar de Duitse beeldhouwers is gegaan was divers: tentoonstellingen, publicaties, lessen en persoonlijke gesprekken. De ontvangende partij, de beeldhouwers in Duitsland, stond open voor Maillols invloed vooral vanwege haar bewondering voor de meester uit Frankrijk. Vanuit dat oprechte perspectief bestudeerden zij de beeldtaal van Maillol om daarmee tot een eigen sculpturaal idee te komen. Anderen vonden in Maillols beelden een bevestiging van hun overtuiging dat de menselijke gestalte de unieke en ultieme schoonheid vertegenwoordigde. Het was een schoonheid die terug voerde op de klassieke beeldhouwkunst. Maar invloed kan ook, en een gedeelte van deze studie gaat daarover, buiten de perken van de autonome kunst treden. Er waren Duitse beeldhouwers die Maillols, veelal op de klassieke periode geïnspireerde, motieven en composities gebruikten om hiermee furore te maken in hun nationaal-socialistische vaderland. Hier is eerder sprake van toe-eigening dan van beïnvloeding. Het kan niet anders dan dat Maillol dit verschijnsel moet hebben gezien bij zijn bezoek aan de tentoonstelling van Breker in 1942 in het *Musée de l'Orangerie* in Parijs. Heeft hij toen beseft dat zijn composities buiten het domein van de kunsten waren getreden? Heeft hij gezien dat enkele van zijn sculpturale denkbeelden binnen een politiek verwerpelijk systeem werden gebruikt? Op de omslagfoto staat hij bij Brekers *Schreitende,* een beeld dat toch duidelijk was geïnspireerd op zijn *Ile de France.* Hij moet het dus gezien hebben, maar hij heeft er nauwelijks op gereageerd. Tijdens een diner dat ter ere van zijn aanwezigheid werd gehouden en waar de top van de bezettingsmacht aanwezig was roemde hij Breker zelfs als "de Michelangelo van Duitsland" en eenmaal thuis maakte hij slechts de voorzichtige opmerking dat Brekers beelden wel erg kolosaal waren. Door niet of nauwelijks te reageren heeft hij zich in feite laten gebruiken. We moeten ons daarbij wel realiseren dat we spreken over een angstige, levensbedreigende tijd waarin voor velen "het hemd nader was dan de rok". Maillol heeft, hoe hij zelf ook heeft gefunctioneerd binnen het spel van beïnvloeding, door zijn invloed bij veel Duitse beeldhouwers de ogen geopend; van hen die met oprechte bedoelingen een weg zochten binnen de kunst maar ook van hen die zijn artistieke invloed misbruikten voor niet artistieke doeleinden. Binnen de laatste groep treffen we zowel opportunistische misbruikers als zij die uit nationaal-socialistische overtuiging een aantal van zijn ideeën, overgoten met een klassieke sous, een plaats hebben gegeven binnen een verwerpelijke, politieke ideologie

Maillols invloed op Duitse beeldhouwers vormde een brug tussen de klassieke oudheid en de eerste helft van de twintigste eeuw. Hij populariseerde motieven uit de klassieke tijd door (figuurlijk gesproken), de klassieke godinnen van hun voetstuk te halen en zijn robuuste sculpturale versie daarvan met blote voeten tussen de mensen te zetten. Veel van zijn volgers bewonderden hem daarin en lieten zich inspireren terwijl zij veelal wel op de hoogte waren van de klassieke oermotieven.

I. De populariteit van Maillol in Duitsland tijdens de eerste helft van de twintigste eeuw

J'attends la visite d'un Allemand qui m'a fait demander s'il pouvait venir me voir. Je lui ai dit de venir vers cinq heures. Alors ils continuent à venir, comme à la métairie[1.]*? Eh oui! Il en vient toujours. Vous comprenez je suis tellement connu en Allemagne. Bien plus qu'en France. Alors tous ceux qui savent que je suis ici, ceux qui aiment l'art, veulent venir. Ce sont des poètes, des musiciens, n'est-ce pas. Je ne puis pas refuser de les recevoir. Voyez-vous que je mette à la porte un musicien? Je ne serai plus un artiste! Il y a vraiment là-bas un amour de l'art qu'il n'y a pas en France. Les Français se foutent totalement des arts. Mais eux ont un respect de tout ça… Je ne puis tout de même pas refroidir leur enthousiasme.*[2.]

Bovenstaande opmerkingen werden in december 1943 opgetekend door Henri Frère, amateurkunstenaar en vriend van Maillol, naar aanleiding van een gesprek in het atelier-woonhuis van de beeldhouwer in Banyuls-sur-Mer. De bezoekers waar Maillol over sprak waren voornamelijk in de regio *Midi-Pyrenées* gelegerde Duitse soldaten en officieren die vanuit hun kunstzinnige burgerberoep of vanwege hun interesse bewonderaars van Maillol waren.

Will Grohmann, een Duitse journalist die als correspondent van het Franse tijdschrift *Cahier d'Art* in Parijs de ontwikkelingen van de Franse beeldende kunst volgde en deze in de vorm van een aantal artikelen en essays in zijn vaderland publiceerde, maakte in 1928 een vergelijking tussen de Franse en de Duitse beeldhouwkunst:

Die französische Plastik sei so gut wie unbekannt in Deutschland, nur wenige Spezialisten seien im Bilde. Die Ausnahme sei Maillol, der "den ersten Rang" einnimmt und der eine uneingeschränkte Hochachtung genieße. "Für die Deutschen stellt Maillol die Vollendung dar. Er wird gleichzeitig für Grieche und Franzose angesehen".[3.]

De twee hierboven aangehaalde schrijvers getuigden, hoewel verschillend van tijdsbestek en omstandigheden, van een pro-Duitse en een anti-Franse stellingname van Maillol en van een grote bewondering voor de persoon en het werk van de beeldhouwer in Duitsland. Zoals de liefdesverklaring van Maillol voor Duitsland en zijn bewoners niet op zich stond −de beeldhouwer heeft bij andere gelegenheden ook blijk gegeven van zijn genegenheid voor de bewoners van de andere kant van de Rijn − zo stond Grohmann ook niet alleen in zijn mening dat het beeldhouwwerk van Maillol bij veel van zijn landgenoten zeer geliefd was. Een merkwaardige situatie in twee landen die vanaf de late middeleeuwen elkaars politieke erfvijanden waren en in de loop van de eeuwen meermalen bittere oorlogen hebben uitgevochten.

Was de wereld van de kunst, en speciaal die van Maillol, in die dagen in Duitsland dan verheven boven diep gewortelde politieke tegenstellingen? Ontkende men in Frankrijk het talent van Maillol en bleef de bewondering van de Franse kunstwereld in de eerste decennia van de twintigste eeuw wat betreft de beeldhouwkunst hangen in de gouden tijd van de geweldenaar Auguste Rodin? Het vervolg van dit onderzoek zal aantonen dat dit laatste in elk geval één van de redenen was waarom het talent van Maillol tot aan de Eerste Wereldoorlog in Frankrijk geen grote bekendheid genoot, terwijl

zijn werk in het buitenland (met name in Duitsland) al veel eerder met open armen was ontvangen.
Vooruitlopend op een onderzoek naar de invloed van Maillol op de beeldhouwkunst in nazi-Duitsland is het van belang te weten hoe "Maillolvriendelijk" het Duitse kunstcircuit, dat wil zeggen de musea, de verzamelaars, de kunstliefhebbers en de kunstcritici waren. Het speelde zich hoe dan ook af in een maatschappelijk onstabiel tijdsbestek. Volgens de kunstcriticus Wilhelm Radenberg was een onrustige sociaal-politieke situatie juist een van de oorzaken van de populariteit van de beeldhouwkunst in de openbare ruimte. Hij schreef zijn werkje in 1912, maar zijn woorden zouden een profetische betekenis kunnen hebben ten aanzien van het interbellum: *Es konnte nicht ausbleiben, daß in solcher Zeit die Plastik, die in ihren guten Werken recht eigentlich eine Kunst des Festen, Bleibenden ist, wieder größere Bedeutung erlangte.*[4.]
Meermalen is aangetoond dat Maillols werk in Duitsland zeer gewild was, maar in welke mate was Duitsland Maillol gunstig gezind? Is er in de eerste decennia van de twintigste eeuw een bepaald verloop geweest in het enthousiasme van Duitsland voor Maillol? We beperken ons vooralsnog tot de periode 1900-1933/1936. Op de eerste plaats omdat de situatie van de kunsten vanaf 1933 drastisch veranderde. Op de tweede plaats is er gedurende die periode nog sprake van een tamelijk zuivere receptie van Maillol in Duitsland omdat toen de kunstopvattingen, hoewel in sommige delen van Duitsland nationaal-socialistische bewegingen zich al vanaf 1925 duidelijk manifesteerden, nog niet vertroebeld waren door de politiek-culturele doelstellingen van de Nazis. Op de derde plaats had de ster van Maillol in de loop van de jaren dertig Europese allure aangenomen en verspreidde zich zijn werk over bijna alle Westerse landen; van een unieke Duitse Maillolreceptie was toen geen sprake meer. Uiteraard hield de band tussen Duitsland en Maillol niet op in 1936; zij werd voortgezet, maar kreeg door de politieke omstandigheden een ander karakter.
Wat betreft de mate van Maillols populariteit in Duitsland dienen we een antwoord te krijgen op de volgende vragen. Welke Duitse verzamelaars kochten het werk van Maillol? In welke Duitse musea kwam het werk van Maillol terecht? Welke kunsthandelaren spanden zich in het werk van Maillol in Duitsland tentoon te stellen? En welke Duitse auteurs (en in welk verband) schreven over Maillol? Om op deze vragen een antwoord te krijgen bepalen we ons tot degenen die een significante rol hebben gespeeld in de verbreiding van Maillols oeuvre in Duitsland. Het zijn achtereenvolgens de kunstenaarsgroep van *Les Nabis*, de kunsthandelaar Ambroise Vollard, de kunstliefhebber Harry Graf Kessler en de kunsthandelaar Alfred Flechtheim.
Maar met de feiten alleen zijn we er niet; het is minstens zo belangrijk te weten waarom Maillols werk in Duitsland zoveel waardering kreeg. Welke gedachten en ideeën leefden er in de Duitse maatschappij over Maillols beelden? Past de argumentatie van de contemporaine Duitse "kunstpausen" die Maillols beeldhouwkunst in Duitsland introduceerden en becommentarieerden ook in de geest van diezelfde maatschappij? Tegelijkertijd moeten we ons realiseren dat "de maatschappij" een genuanceerd en complex gegeven is. Welke bevolkingsgroep "viel" voor het werk van Maillol en bevestigde daarmee de keuze van de handelaren, verzamelaars en

museumdirecteuren? Voor deze probleemstelling halen we enkele belangrijke protagonisten voor het voetlicht: de kunstcriticus Julius Meier-Graefe, de beeldhouwer en kunsttheoreticus Adolf von Hildebrand, de auteur Alfred Kuhn en de kunsthistorica Carola Giedion-Welcker.
Om een nog scherper beeld van de situatie te krijgen belichten we ten slotte ook de relatie tussen Maillol en Frankrijk. Had deze relatie ook invloed op de populariteit van Maillol in Duitsland of op Maillols sympathie voor de Duitsers?
Dr. Arie Hartog, directeur van het *Gerhard-Marcks-Haus* in Bremen, leverde, onder de titel *Zwischen <Ausdrucks-plastik> und <Klassik>; die Rezeption Maillols in Deutschland* een doorwrochte bijdrage aan de catalogus van de Mailloltentoonstelling die in 1996 in het Berlijnse *Georg Kolbe Museum* werd gehouden. Hij richtte zich in zijn onderzoek vooral op de receptie van Maillol in het contemporaine Duitse kunstcircuit van (jonge) kunstenaars, opdrachtgevers, verzamelaars en critici. Hij was in zijn onderzoek op een aantal elkaar tegensprekende en dubieuze oordelen over Maillol gestoten en hij sloot zijn artikel dan ook af met een open einde dat klonk als een uitnodiging om verder onderzoek te doen: *So widersprüchlich und weithergeholt manchen diese Urteile heute auch erscheinen, können sie uns doch Ansätze bieten, um das festgelegte Bild von Maillol zu überprüfen.*[5.]

1. Feiten en gebeurtenissen

a. Een hechte broederschap

Aristide Maillol, geboren in 1861, hield zich nog bezig met schilderen en met het ontwerpen van tapijten toen hij in 1889, op uitnodiging van zijn vriend en collega Daniel de Montfreid, een bezoek bracht aan de geruchtmakende tentoonstelling van de groep *Impressioniste et Synthétiste* in het *Café des Arts* van Volpini in Parijs. Daar kwam hij tot de verrassende ontdekking dat het werk dat hij tot dan toe had gemaakt bijna naadloos aansloot bij de schilderkunstige opvattingen van een groot deel van de exposanten, namelijk zij die zich hadden verenigd onder de naam *Les Nabis* (De profeten). Deze vriendengroep, *Ce qui caractérisait d'abord les Nabis, c'est l'étroite et sincère amitié qui les unissait, mais une amitié pure, désintéressée, qui ne devait jamais se démentir.*[6,] had zich aanvankelijk geconformeerd aan het *Crédo Breton* van Gauguin, namelijk het realiseren van universele ideeën op een wijze zoals hij die had gezien bij het primitieve werk uit de Khmercultuur en dat van het oude Egypte. Kort samengevat bestond Gauguins picturale visie uit: *La teinte plate, l'absence de perspective, le cloisonnisme et l'art japonais.*[7]
Maillols beelden zijn, volgens hemzelf, niet zo zeer beïnvloed door Gauguins stijl als wel door diens ideeën en theorieën om tot een "ideevorm" te komen. Maillol bewonderde weliswaar de beelden van de Khmercultuur en die van het oude Egypte, maar zijn vormgeving was het resultaat van persoonlijk onderzoek binnen een classicistische vormgeving naar een beeldhouwkunst die bevrijd was van narrativisme en die gericht was op de

expressie van een idee in de vereenvoudigde gedaante van de vrouw. Het resultaat was, volgens de kunstcriticus Bertrand Lorquin, *not simply a style at a time when a style of a very different kind happened to be enjoying great success in the decorative art, an art of swirls and leafy patterns that invaded the whole area of architecture.*[8.]

Maillol verbleef door zijn tapijtwerkzaamheden veel in zijn geboorteplaats Banyuls-sur-Mer. Daarom duurde het tot 1895 voor hij − door bemiddeling van zijn vriend József Rippl-Rónai − werd opgenomen in de hechte artiestenkring van *Les Nabis* en kon profiteren van de bijzondere vriendschap die deze groep kenmerkte. Die vriendschap kreeg voor hem nog meer waarde toen hij zich in 1899 in Villeneuve-Saint-Georges vestigde, een dorp ten westen van Parijs,. Zijn woonhuis werd gedurende de laatste jaren van het bestaan van *Les Nabis* een belangrijke plaats van samenkomst.

Maillol behoorde niet tot de groten van de *Nabis*; hij werd met René Piot, József Rippl-Rónaï, Thadée Natanson, Paul Ranson, Moggens Ballin en Armand Seguin tot de eenvoudige *Nabis Frères* gerekend. De onbetwiste leider was Paul Sérusier (*Le Nabis à la barbe rutilante)*. Hij wist aanvankelijk op de *Académie Julian* in Parijs, daarna in het Bretonse dorp Pont Aven en ten slotte in Montparnasse de artistieke erfenis van Paul Gauguin over te brengen op de andere leden, Maurice Denis (*Le Nabis aux belles icônes),* Pierre Bonnard (*Le Nabis très japonard)*, Edouard Vuillard (*Le Nabis Zouave),* Auguste Cazalis (*Le Nabis ben Calure),* Meyer de Haan *(Le Nabis hollandais),* Jan Verkade (*Le Nabis obéliscal),* Georges Lacombe *(Le Nabis sculpteur)* en Felix Vallotton (*Le Nabis étranger).* De bijnamen die ze elkaar gaven waren niet spottend bedoeld, in tegendeel, het waren erenamen binnen een spirituele broederschap. Zelfs toen rond de eeuwwisseling de meeste leden hun gezamenlijke idealen verlieten en een eigen artistieke weg kozen bleef voor velen van hen de vriendschap bestaan.

Maillol was een marginale figuur binnen de artistieke aspiraties van de groep, hij trad laat toe en nam slechts één keer deel aan een gezamenlijke expositie.[9.] Desondanks was zijn *Nabis*-periode vooral voor zijn buitenlandse carrière van onschatbare betekenis. We mogen stellen dat voor Maillol de poort naar Duitsland (en naar Rusland) door zijn Nabis-vrienden Denis, Vuillard (afb.1) en Matisse werd geopend. Zij hadden contacten met Duitse en Russische verzamelaars. In 1894 maakte hij kennis met de vader van de groep, Gauguin; deze sprak zeer lovend over Maillols in Brussel tentoongestelde wandtapijt: *Maillol expose une tapisserie qu'on ne saurait trop louer, le plus bel objet d'art du salon.*[10.]

Daarnaast bevond hij zich als lid van de *Nabis* regelmatig in een internationaal gezelschap; Valloton kwam uit Zwitserland, Meyer de Haan en Jan Verkade uit Nederland, Moggens Ballin uit Denemarken en Rippl-Rónai uit Hongarije. Deze internationale omgeving was een geheel nieuwe ervaring voor de eenvoudige en terughoudende dorpsbewoner uit Catalaans Frankrijk, die zijn opleiding tussen 1873 en 1882 had genoten in de provinciestad Perpignan en daarna tot 1893 binnen de tamelijk gesloten omgeving van de *École des Arts Decoratifs* en de *École des Beaux-Arts*.



1. Edouard Vuillard, *Portret de Maillol,* 1930-1935, olieverf op doek, 115x118 cm, Petit Palais, Paris. Vuillard portretteerde Maillol in Marly-le-Roi, tijdens zijn werkzaamheden aan een latere versie van het *Monument à Cézanne*.

De onderlinge vriendschap leidde voor Maillol tot zijn eerste internationale contacten en opdrachten. Door de bekendheid van de groep kwam de Duitse verzamelaar Karl Ernst Osthaus in aanraking met het werk van Maillol. Dat kwam onder meer omdat de leden van de groep elkaars werk kochten of ruilden en het een plaats gaven in hun woonhuis of atelier (afb.2). Naast werk van Denis en Vuillard kocht Osthaus van Maillol het wandtapijt *Six Baigneuses (1895)*, om het toe te voegen aan zijn de privé-collectie in zijn villa in Hagen. Door bemiddeling van Vuillard kocht de vermogende Roemeense mecenas prinses Hélène Bibesco in 1897 de wandtapijten *Le concert de femmes* en *Musique pour une princesse qui s'ennuie,* in 1902 gevolgd door *La Baigneuse.* De zonen van de prinses, Antoine en Emmanuel Bibesco, gaven Maillol opdrachten en lieten daarvoor speciale garens uit Roemenië komen, die zij, onderweg naar Spanje, bij Maillol thuis in Banyuls-sur-Mer bezorgden. Maillol had daar een klein atelier waar enkele meisjes uit het dorp, waaronder zijn latere vrouw Clothilde Narcis, zijn ontwerpen uitvoerden. De tapijten voor de familie Bisbesco trokken de aandacht van de koningin van Roemenië, de Duitse prinses Zu Wied. Ook zij gaf Maillol de opdracht voor een tapijt. Op voorspraak van Maurice Denis vervaardigde hij voor de muziekkamer van de Russische verzamelaar Iwan Abramowitsch Morosow vier grote staande figuren van *Pomona, Flora, L'Été* en *Le Printemps*. (afb.3)
Het zijn zijn *Nabis*vrienden geweest die Maillol aanmoedigden zijn kunstnijverheidswerk voort te zetten. Maillol bleef dan ook, tot 1910 met tussenpozen bezig met het ontwerpen van tapijten, terwijl hij zich inmiddels met grote voortvarendheid had toegelegd op de beeldhouwkunst. Binnen de groep was veel bewondering voor de doelstellingen van de *Arts and Craftsmovement* van William Morris. Mede daarom ontwierpen Denis en

Vuillard eveneens tapijten en Georges Lacombe maakte toegepast houtsnijwerk. Maillol paste in deze traditie omdat hij zich voor hij kennis maakte met de *Nabis*, ook al bezig hield met kunstnijverheid. Behalve wandtapijten vervaardigde hij keramische en houten producten, aardewerken wasbekkens en houtsnijwerk voor meubilair. Hiermee leek voor hem de weg naar de beeldhouwkunst op een natuurlijke wijze geopend. Maillol zelf vond ook dat hij bijna ongemerkt beeldhouwer was geworden: *Moi, quand j'ai taillé ma première statue, je ne savais même pas ce que j'allais faire. Je ne savais pas dessiner, n'est-ce pas. J'ai fait une tête, puis j'ai fait un cou, des épaules, des seins, un ventre, des jambes, tout à la suite. On sait tout de même à peu près comment est fait un cou, des seins… Et ça a fait quelque chose de pas mal.*[11.]

Losgemaakt uit hun decoratieve functie ontstonden in het laatste decennium van de negentiende eeuw zijn eerste houten, keramische en bronzen beeldjes, kleine geklede en naakte vrouwenfiguren, die hij kort weg *Nabi nu* en *Nabi vêtue* noemde.

Het was weer Vuillard die (en dat is ook weer een gevolg van de *Nabis*-vriendschap) de waarde van het eerste beeldhouwwerk van Maillol juist inschatte. Hij maakte in 1902 zijn internationaal bekende kunsthandelaar Ambroise Vollard attent op het charmante werk van Maillol. Deze onderkende onmiddellijk diens talent, financierde voor hem een keramiekoven en kocht enkele beeldjes om ze in brons te laten gieten.

Ook Maillol heeft meermalen blijk gegeven van zijn vriendschappelijke gevoelens voor bepaalde leden van de *Nabis*. Hij portretteerde in 1904 Martha Denis (afb.4) en hij liet zich enkele malen portretteren door Denis, die hem onder meer gebruikte in zijn schilderij uit 1904 *Adoration des Roi Mages* (afb.5)

Toen hij in november 1943 hoorde dat Denis ten gevolge van een auto-ongeluk om het leven was gekomen wilde hij ondanks zijn hoge leeftijd (82) en de slechte omstandigheden in bezet Frankrijk, naar Parijs om bij de begrafenis van zijn vriend te zijn. De in die tijd in Banyuls-sur-Mer aanwezige bekende Duitse beeldhouwer Arno Breker regelde, met behulp van bevriende relaties in de bezettingsmacht, dat de reis ongestoord door kon gaan.

Tegen zijn biograaf Judith Cladel heeft hij meermalen zijn dankbaarheid jegens zijn vrienden van de *Nabis* uitgesproken.[12] Al veel eerder, in 1904, onderstreepte hij in een gesprek met Kessler de grote betekenis die Vuillard voor hem had gehad.[13.] Maillol realiseerde zich dat zijn *Nabis*-vriendschappen hem op het spoor van de beeldhouwkunst hadden gezet en de deur naar de internationale kunstwereld hadden geopend.

Vooral Vuillards vreindschap schatte Maillol hoog in. Hij was het geweest die hem met zijn aanmoedigingen en zijn aanbevelingen door een moeilijke periode had geholpen. Vanwege een slepende oogziekte kon Maillol op zeker moment nog nauwelijks bestaan van zijn artistieke werk. Hij wilde toen zijn werk opgeven en teruggaan naar Banyuls-sur-Mer om daar wijnboer te worden. De overredingskracht van Vuillard kon deze wending in zijn leven voorkomen.



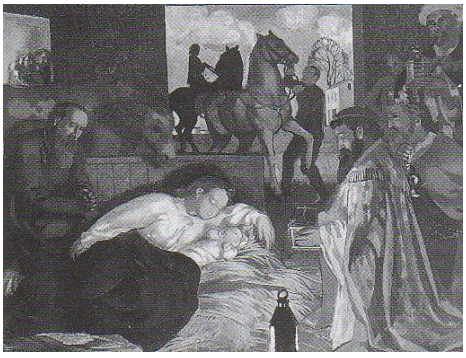
2. Maurice Denis in de woonkamer van zijn huis in Saint-Germain-en-Laye, omstreeks 1912, op de tafel staat Maillols *Baigneuse (1900),* tegenwoordig Maillolmuseum Parijs.



3. De muzieksalon van Morosow in Moskou (1912), met een beschilderde vaas en de cyclus *l'Histoire de Psyche* van Maurice Denis en de bronzen *Pomona* en *Flora* van Maillol.



4. Maillol portretteert Marthe Denis (1904).



5. Maurice Denis, *L'Adoration des Rois Mages,* 1904, olieverf op doek *Musée des Beaux Arts* Dijon

b. Ambroise Vollard (1868-1939)

Vanaf 1902 vertegenwoordigde de Parijse kunsthandelaar Ambroise Vollard het werk van Maillol.[14.] Hij kocht verschillende keramische beeldjes, liet ze in brons gieten en organiseerde in het zelfde jaar een solotentoonstelling in zijn galerie in de *rue Lafitte*. Vanwege Vollards bekendheid trok de tentoonstelling − 33 werken waaronder wandtapijten, wasbekkens, houten reliëfs, een vergulde pendule en beeldjes in hout, klei, gips en brons[15.]− de belangstelling van kunstverzamelaars en critici waaronder de Duitsers Harry Graf Kessler, Karl Ernst Osthaus, Wilhelm von Uhde en Julius Meier-Graefe. Vollard verkocht een aantal kleine bronzen beelden aan deze liefhebbers. Meier-Graefe wijdde in zijn invloedrijke werk *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* een aparte paragraaf aan zijn werk, waarin hij Maillol (aanvankelijk) als de tegenhanger van Rodin ten tonele voerde. Het was een publikatie die in Duitsland zowel door verzamelaars als door museumdirecteuren goed werd ontvangen en gedurende tientallen jaren als "handboek voor de moderne kunst" werd beschouwd.

Naast het feit dat Vollard een groot bewonderaar van Maillols werk was (afb.6), zag hij vanaf het begin dat de kleine terracotta *figurines* goede sier zouden maken in de salons van de verzamelaars. Misschien dat dit tevens de aanleiding is geweest dat het gietwerk dat hij liet verrichten aanvankelijk geen schoonheidsprijs verdiende: *on ne peut, hélas, être aussi élogieux à propos des bronzes, qu'il édite d'après les oeuvres de Maillol; ces fontes réalisées sans soin et en nombre illimité lui vaudront d'être surnommé "Vollard-Voleur" par Maillol.*[16.]

Maillol stond in zijn kritiek op Vollard niet alleen; Forain beschuldigde hem van ontoelaatbare handelspraktijken en noemde hem een "sluwe vos", Cézanne sprak van een "slavendrijver", Matisse noemde hem "die tweedehandse handelaar uit de rue Lafitte" en Picasso sprak van "die dief". Fotograaf Brassaï vermoedde ook dat Vollard zich niet zo nauwkeurig aan afspraken hield. Tijdens zijn bezoek aan de kunsthandelaar in 1934 deed zich een merkwaardig incident voor: *When he saw the photograph showing two copies of a statuette by Maillol, Vollard's face suddenly darkened and he shouted, "Good God! You photographed that? But that is terrible. I hope you haven't shown it to anyone yet…" I reassured him. "Destroy the negative at once, I beg you, as soon as you get home". This without giving me any explanation at all. Was it a Maillol piece he had cast without permission, or in too many copies? According to his agreement with the sculptor, the statuettes were to be cast in no more than ten copies. However Maillol had had no illusions about Vollard's notions of fair play. Exasparated at the numerous copies that were floating about, he had said to me one day, "Very well… let him cast ten more bronzes! Just so long as it isn't ten thousand"!*[17.]

Maillol protesteerde dan wel tegen Vollards manier van werken, maar uit een onderzoek van Ursel Berger ten behoeve van de Mailloltentoonstelling (1996) in het *Georg Kolbe Museum* in Berlijn bleek dat er grote vraagtekens gezet moeten worden bij de door Maillol vooraf bepaalde gietoplage (volgens Maillol nooit meer dan zes gesigneerde en genummerde werken) en de werkelijke hoeveelheid afgietsels.[18] Misschien moeten we het als een formele vorm van protest beschouwen dat Maillol, naast zijn lopende

contract met Vollard, ook overeenkomsten sloot met de Parijse kunsthandels van Druet, Bernheim-Jeune, Hessel en Carré, de Duitse kunsthandelaar Alfred Flechtheim en in New York met Brummer en Valentin, want tot een breuk met Vollard is het, eigenaardig genoeg, nooit gekomen. Kennelijk had de beeldhouwer de kunsthandelaar hard nodig. Dat blijkt wel uit het enthousiasme waarmee hij de opdracht die Vollard hem in 1907 gaf om een buste van Renoir te maken, accepteerde, (afb.7).



6. Auguste Renoir, *Portret Ambroise Vollard,* 1908, olieverf op doek, Courtauld Institute Galleries London. Vollard bewondert hier een terracotta versie van een *Femme accroupie* van Maillol.

Net als veel andere kunstenaars misgunde Maillol waarschijnlijk Vollard diens latere succes. We moeten ons echter wel realiseren dat, de handelstrucs van Vollard daargelaten, de kritiek van de verschillende kunstenaars, waaronder die van Maillol, werd uitgesproken in een tijd waarin zij zelf succes hadden en met spijt terug keken op de veel te goedkope overeenkomsten die zij in hun begintijd met hem hadden gesloten. De literatuurcriticus Edmond Jaloux had dan ook gelijk toen hij de aangevallen Vollard verdedigde met de nuancerende opmerking: *Maillol was able to live for many years through the generosity and intelligence of Mr. Ambroise Vollard*.[19.]



7. Aristide Maillol, *Portret Auguste Renoir*
brons, 41 cm, Musée Maillol, Parijs.

Maillol kwam door zijn opportunisme en gierigheid, Kessler maakte daar in 1908 tijdens hun Griekenlandreis al opmerkingen over, in het begin van zijn relatie met Vollard geregeld in botsing met de commercieel ingestelde kunsthandelaar. Desondanks bleef hij de "stal van Vollard", met onder anderen Renoir, Cézanne, Derain, Vlaminck, Rouault, Picasso, Redon, Matisse, Pisarro, Sisley, Monet, Bonnard, Vuillard, Roussel, Bernard, Forain, Gauguin en Rodin, jarenlang trouw.
Hij zag hoe door Vollards bemiddeling veel van zijn werk een plaats vond in de salons en de vitrines van Duitse verzamelaars. Osthaus kocht een *Femme Accroupie (1900)* en de *Baigneuse sans bras (1905),* Von Mutzenbecher een *Femme vêtue (1900),* Stéfanie Staub-Schober een *Femme allongée (1900),* Oskar Schmitz het *Portret Clothilde Maillol (1903),* Kessler een *Bergère (1897),* baron Simolin een reliëf van een *Femme accroupie* en Hedy en Arthur Hahnloser een *Baigneuse (1899)* en een *Femme assise couvrant les yeux (1900).* In een later stadium kocht ook Oskar Reinhardt werk van Maillol om het toe te voegen aan zijn verzameling.
Daarnaast kreeg zijn werk door de met Vollard bevriende kunstcritici, zoals Meier-Graefe en Octave Mirbeau steeds meer buitenlandse aandacht. In een gesprek in 1947 tussen Raoul Dufy en Georges Brassaï kwam de positie van Maillol expliciet ter sprake: *I wanted Dufy to tell me in his own words about Maillols tragic death, which he had witnessed. "To understand what happened", he said, "you have to go back to before 1914 war. The first to admire Maillol's work, as you probably know were not the French but the Germans, art critics like Meier-Graefe, picture dealers like Tannhauser".*[20.]

De bekoelde verhouding tussen Vollard en Maillol kreeg op lugubere symbolische wijze gestalte bij de tragische dood ten gevolge van een auto ongeval van de kunsthandelaar in 1939. Picasso, aanwezig bij de begrafenis van Vollard vertelde aan Brassaï de "ware toedracht" van de zaak. Vollard zat achter in de auto tijdens de fatale botsing en een bronzen beeldje van Maillol, dat los op de hoedenplank van de auto lag, vloog door de kracht van de botsing tegen het achterhoofd van de ingedutte Vollard. Die klap bleek achteraf dodelijk te zijn. Brassaï: *When I heard of the role Maillol's statuette had played in Vollards death, I remembered my photograph that had so disturbed him. Could it have been because of some premonition of the role that little bronze would play in his tragic end?"*[21.] Ondanks het waarschijnlijk hoge anecdotische gehalte van Picasso's verhaal zegt het toch iets over de weinig vriendschappelijke verhouding tussen deze kunsthandelaar en zijn kunstenaars. Desondanks is Vollard van grote betekenis geweest voor Maillol. Zetten de vrienden van *Les Nabis* de deur naar de buitenlandse (voornamelijke Duitse) markt open, Vollard legde met zijn handelsgeest de basis voor Maillols succes in Duitsland.

c. Harry Graf Kessler (1868-1937)

In het eerder aangehaalde gesprek tussen Dufy en Brassaï schetste de schilder uit Vernet-les-Bains, die goed bevriend was met Maillol, kort en bondig de rol van Kessler in het leven van Maillol: *"And among the German collectors who were enthusiasts of Maillol's work", I remarked, "you must of course include Count Harry Kessler. Of course, did you know he was related to Kaiser Wilhelm II, that he was his illegatimate brother, according to some people? His mother was English and his sister had married a French aristocrat. Count Kessler not only bought Maillol's sculptures for his private collection, but in addition he got many commissions for him from German museums and sold his work to collectors in Germany, Switzerland, Russia, England and so on*. [22.]

Kessler had, daarop geattendeerd door Vuillard, in 1902 bij Vollard al enkele kleine plastiekjes van Maillol gekocht, maar tot een ontmoeting met de beeldhouwer was het niet gekomen. Wie was hij? Als zoon, uit een in de adelstand verheven familie, was hij drietalig opgevoed en had rechten en kunstgeschiedenis gestudeerd. Na een korte tijd als diplomaat in Polen, verbleef hij, erfgenaam van een groot vermogen, afwisselend in Londen, Berlijn, Weimar en Parijs; een kosmopoliet en een Europeaan *avant-la-lettre*. In de salons en de bibliotheken van zijn villa's in Weimar en Berlijn (afb.8, 9 en 10) ontving hij zowel kunstenaars als kunst- en cultuurliefhebbers uit diverse Europese landen. Deze essayist en journalist, vertaler van toneelstukken en ontwerper van balletten, museumdirecteur en uitgever, verzamelaar van klassieke werken en bovenal groot liefhebber van de eigentijdse kunst, ontmoette Maillol voor het eerst op 21 augustus1904 in Marly-le-Roi. De beeldhouwer had met zijn vrouw Clothilde en hun zoon Lucien in 1903 Villeneuve-Saint-Georges verlaten en in Marly-le-Roi een huis met een grote tuin betrokken. Waarschijnlijk aangemoedigd door Rodin (in wiens atelier hij kwam) en door Meier-Graefe bezocht Kessler samen met zijn vriend Von Mutzenbecher de inmiddels 43-jarige beeldhouwer.



8. Harry Graf Kessler in de bibliotheek van zijn villa in Berlijn (1919). Op zijn bureau een schets van Maillols *Action Enchainée* uit 1905.

In zijn dagboek schreef hij hoe hij Maillol voor het eerst ontmoette. Hij leek op "een boer in een blauwe jak met een grote arbeidersstrohoed op zijn hoofd". Hij had een "lange ongecoiffeerde baard, expressieve blauwe ogen, een pezige man met een typische Spaanse adelaarsneus". Kessler vond tussen de kleischetsen een kleine figuur van een half zittende vrouw. Deze beviel hem zo goed dat hij het beeldje wilde kopen. Maar Maillol pleitte er voor om het levensgroot uit te voeren. Kessler wilde echter eerst de kosten nog eens bekijken.[23] Hij kocht de schets van de *Femme accroupie*, die hij niet veel later liet uitvergroten en die na enige naamsveranderingen *La Méditerranée* zou gaan heten. Kessler had een vooruitziende blik want dit beeld zou voor Maillol zowel het begin als het eindpunt − hij is eronder begraven − van zijn loopbaan als beeldhouwer gaan betekenen. Het beeld heeft een centrale rol gespeeld in zijn totale oeuvre omdat het een *exposée* vormde van zijn sculpturale denken.
Hoe goed bedoeld ook, de kwalificaties die Dufy ten aanzien van Kessler aan het begin van deze paragraaf noemde zijn niet volledig. Kessler werd voor een groot aantal jaren de mecenas van Maillol. Dit mecenaat betekende voor hem meer dan alleen maar werk verzamelen door het te kopen of opdrachten aan hem te geven. Kessler trad, zoals Dufy ook al meldde, op als bemiddelaar tussen Maillol en andere verzamelaars en als tussenpersoon bij de verkoop van Maillols werk aan veel Duitse musea. Daarnaast werd hij een belangrijke initiatiefnemer voor tentoonstellingen en niet te vergeten een vriend van Maillol. Alle rollen die hij speelde in het leven van de beeldhouwer hebben een sterke uitwerking gehad op de populariteit en de verbreiding van Maillols werk in Duitsland.

Als verzamelaar bestelde hij, vrijwel meteen na zijn kennismaking in 1904, niet alleen een groot stenen beeld van *La Méditerranée* − het beeld maakte als gipsmodel furore op de *Salon d'Automne* in 1905 − maar tevens gaf hij de opdracht voor het maken van een aantal houtsneden als illustraties voor een luxe uitgave van Vergilius' *Eclogae* en diens *Georgica*. In 1907 ontving Maillol van hem de opdrachten voor het reliëf *Le Désir* en voor *Le Cycliste.* Kessler liet zijn andere beschermeling Henry van de Velde zijn bibliotheek ontwerpen, waarin de beelden van Maillol een plaats kregen. (afb.11). Hij verzamelde in de loop van de tijd talrijke werken van Maillol zoals het portret van *Renée Rivière* (1907), *Baigneuse* (1908), een keramisch wasbekken (1900), een portret van *Etienne Terrus* (1909) en *Jeune homme debout* (1909). Daarnaast verwierf hij een aantal kleine bronzen beelden, een groot aantal tekeningen en enkele schilderijen.



9. De bibliotheek van Kessler in zijn villa in Weimar. Op de tafel een *Baigneuse debout* van Maillol en op de boekenkast een verkleinde uitgave van Rodin's *Le Penseur.*

In 1908 ontwikkelde Kessler een plan voor een *Nietzschemonument* in Weimar,[24] een project dat hij voornamelijk door zijn beide beschermelingen, Van de Velde en Maillol, wilde laten uitvoeren. In een dorische tempel van Van de Velde waarvan de muren versierd zouden worden met reliëfs van Max Klinger, zou Maillol een reusachtige Apollofiguur moeten maken. Door geldgebrek, maar ook door de tegenwerking van Nietzsches zus en de enigszins onwillige houding van Maillol, werden de plannen van Kessler afgeblazen. Van Maillol resten slechts enige tekeningen naar de danser Vaslav Nijinsky die enkele malen voor de Apollo model stond. In 1911 kocht Kessler de papiermolen van Montval, een gehucht bij Marly-le-Roi, waar Maillol samen met zijn neef Gaspard de gelegenheid kreeg voor het ontwikkelen van speciaal papier, bedoeld voor de luxe uitgave van Vergilius' *Eclogae.* Door strubbelingen en misverstanden liep deze onderneming grote vertraging op.



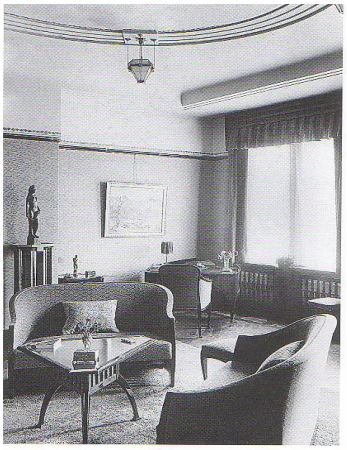
10. De grote salon in de villa van Kessler in Weimar met Maillols beeld van *Le cycliste* en Denis' schilderij *Bois avec Hyacintes.*



11. De Weimarer bibliotheek van Kessler met Maillols *Portret de Renèe Rivière* en Denis' schilderij *Enterrement* .

De bemiddelende rol die de Duitse graaf speelde bij zijn collega-verzamelaars was in feite al begonnen met het eerste bezoek dat hij in 1904 aan Maillol bracht. Hij wist toen zijn vriend Von Mutzenbecher zo enthousiast te maken dat deze ook meteen werk van Maillol kocht. Het verhaal gaat dat beide vrienden hun oog op hetzelfde plastiekje hadden laten vallen. Het lot moest toen beslissen en Kessler trok aan het kortste einde.

De Duitse kunstverzamelaars aan het begin van de twintigste eeuw waren geen onbekenden voor elkaar. Het was een tamelijk gesloten club van vermogende personen; kunstliefhebbers die hun status onderstreepten met een uitgebreide kunstverzameling. Naast Kessler waren het onder meer de al eerder genoemde Von Mutzenbecher (een rijke handelaar uit Hamburg en later theaterintendant in Wiesbaden), Eberhard von Bodenhausen (industrieel en financier van het kunsttijdschrift *Pan*), Julius Stern (bankier in Berlijn), Cornelie Richter (dochter van de componist Giacomo Meyerbeer), Alfred Wolff (bankier in Berlijn en München), Paul Cassirer (galeriehouder en uitgever van het kunstblad *Der Sturm* in Berlijn), Karl Ernst Osthaus (industrieel en stichter van een museum) en August Freiherr von der Heydt (industrieel en verzamelaar). Het was een groep van bekenden die elkaar bij societygelegenheden ontmoette, waarbij de eigentijdse kunst een geliefd gespreksonderwerp was. Het heeft Kessler dan ook weinig moeite gekost de kwaliteiten van Maillol aan te prijzen en zijn gelijkgezinden over te halen hun huizen te sieren met het werk van de Franse beeldhouwer. Diens klassiek aandoende werk viel goed in de smaak in deze vaak wat behoudende kringen.



12. De damessalon in de Villa Hohenhof van Karl Ernst Osthaus in Hagen, ingericht door Henry van de Velde met o.a. Maillols *Femme debout* en *Baigneuse.*



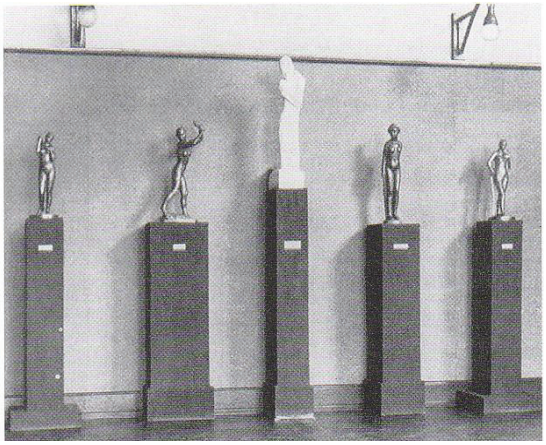
13. Trappenhuis van het Museum Folkwang in Hagen, ingericht door Henry van de Velde met Maillols *Cycliste.*

Na Kessler was Osthaus de belangrijkste verzamelaar van Maillols werk in Duitsland. Hij onderscheidde zich van de meeste anderen omdat hij, naast een privé-verzameling in zijn villa *Hohenhof* in Hagen (afb.12) tevens een aantal werken kocht waarmee hij de verzameling van zijn in 1902 gestichte *Folkwang Museum* in Hagen aanzienlijk kon uitbreiden (afb.13). Hij kocht onder meer een houten *Femme debout (1898), Baigneuse (1906),* een wandtapijt, een aantal kleine bronzen beeldjes en *Le Cycliste (*1907). Hij gaf Maillol de opdracht voor het beeld *La Sérénité (1910)* dat aanvankelijk een plaats kreeg in de tuin van zijn villa (ingericht door Henri van de Velde) en later in het museum. Na de dood van Osthaus werd het aangekocht door het Düsseldorfer museum. Geplaatst op het *Rheinterrasse* werd het tijdens de Tweede Wereldoorlog onherstelbaar vernield.
Von Mutzenbecher kocht van Maillol onder andere een terracotta figuur van een *Femme Accroupie (1904),* een houten reliëf en een klein bronzen plastiek. Hij liet op voorspraak van Kessler de salon van zijn villa ontwerpen door Henri van de Velde, waarbij rekening werd gehouden met het werk van Denis en Maillol. De laatste ontwierp voor hem in 1906 een granieten *Femme engenouillée* (afb.14).
De verzameling van Von Bodenhausen bevatte onder meer een portretkop uit 1904*,* een schilderij en een aquarel. De opdracht die hij aan Maillol gaf voor een grote staande figuur werd nooit gerealiseerd. Er zijn wel diverse voorontwerpen van in omloop maar Von Bodenhausen moest zich uiteindelijk tevreden stellen met een staande meisjesfiguur van Georg Kolbe. Kennelijk had Maillol zich vergist in de grote toestroom van opdrachten en kon hij Von Bodenhausen niet langer met schetsen aan het lijntje houden.



14. Salon voor de villa van Kurt von Mutzenbecher, opgesteld tijdens de kunstnijverheidstentoonstelling in Dresden (1906). De meubels zijn van Henri van de Velde, het beeld is Maillols *Femme Engenouillée* en de schilderijen zijn van Maurice Denis uit de reeks *L'Eté éternelle.*

De rol die Kessler als bemiddelaar heeft gespeeld tussen Maillol en een aantal Zwitserse verzamelaars, die vanaf 1916 sterk op de voorgrond traden, was beperkt. De toename van Maillols werk binnen de grenzen van Zwitserland was eerder te verklaren door de Zwitserse neutraliteit tijdens de Eerste Wereldoorlog; de vijandige verhouding tussen Frankrijk en Duitsland stond zeker tot 1922 een verdere zegetocht van Maillol in Duitsland in de weg. Daarbij had zijn werk ondertussen een internationale vlucht genomen en Zwitserse Maillolverzamelaars als Hedy Hahnloser-Bühler, Maja Hoffmann-Stehlin, Johannes Rump en Oskar Reinhardt (afb.17) maakten eerder gebruik van de diensten van Alfred Flechtheim dan van Kessler. Desondanks hebben zij ongetwijfeld door Kesslers geschriften en lezingen uitgebreid kennis kunnen maken met het werk van de Franse beeldhouwer.
De activiteiten van Kessler als niet aflatende promotor en bemiddelaar bij de verkoop aan musea had ook succes. De *National Galerie Berlin* kocht zes bronzen plastiekjes, een terracotta masker en een collectie tekeningen (1905/1906), de *Kunsthalle Bremen* kocht in korte tijd drie bronzen beeldjes en een tekening (1906/1910), de *Städtische Galerie Frankfurt* kocht een bronzen beeld (1908) en de *Kunsthalle Mannheim* kocht het Portret van Renoir en een *Baigneuse* bij gelegenheid van de, door Flechtheim georganiseerde, tentoonstelling van de *Sonderbund* in Keulen (1913).
De Duitse populariteit van Maillol had ook een uitwerking naar andere landen. De *Ny Carlsberg Glyptotek* in Kopenhagen kocht in 1907 een werk van Maillol, de in Parijs woonachtige Russische verzamelaar Jacques Zoubaloff kocht een aantal kleine keramische plastiekjes en de Russische verzamelaar Iwan Abramowitsch Morosow kocht, op voorspraak van Denis, vier grote staande figuren, terwijl in 1911 de eerste buitenlandse solotentoonstelling van Maillol in de *Rotterdamsche Kunstkring* werd gehouden.



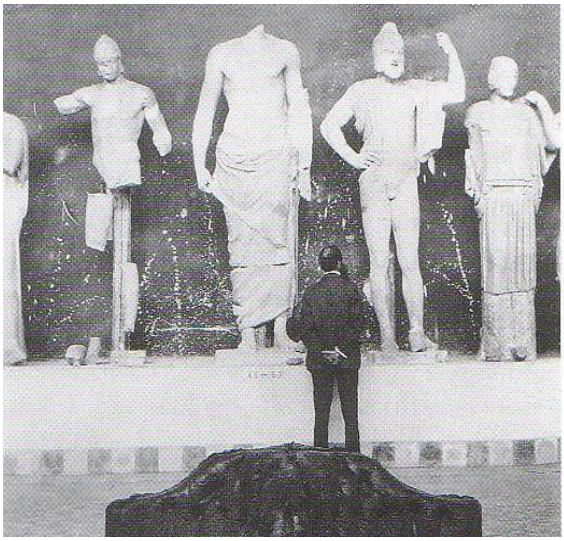
15. Tentoonstelling *Ausdrucksplastik* Kunsthalle Mannheim 1912
met werk van Karl Albiker, Georges Minne en Aristide Maillol.

Kessler had ook een aanzienlijk aandeel in de verschillende tentoonstellingen waaraan Maillol deelnam. Hij stelde niet zelden werken uit zijn eigen collectie ter beschikking en hij wist de niet altijd even gewillige Maillol over te halen om deel te nemen aan bepaalde tentoonstellingen. Maillols werk was mede daardoor aanwezig op de *Winterausstellung* in de Berlijnse galerie van Paul Cassirer in 1905, de *Berliner Secession* van 1906, de *Internationale Kunstaustellung* in de *Kunsthalle Mannheim* in 1907. Het was ook te zien in Mannheim bij de tentoonstelling *Audrucksplastik* in 1912 (afb.15), de tentoonstellingen van de *Sonderbund* in 1911 in Düsseldorf en 1913 in Keulen, de tentoonstellingen bij Goupil in Londen, bij Flechtheim in Berlijn in 1928 en de grote solotentoonstelling in Basel in 1933.

Ook Kesslers journalistieke werk getuigde van een grote betrokkenheid bij zijn beschermeling. Bij gelegenheid van verschillende tentoonstellingen produceerde hij essays, hield inleidingen en schreef krantenartikelen. Van bijzondere betekenis waren zijn bijdragen aan de tentoonstellingen van 1928 in Berlijn en die van 1933 in Basel. Kessler maakte bijna dagelijks aantekeningen in zijn dagboeken, bedoeld voor een publicatie in de vorm van memoires. Door zijn drukke werkzaamheden en zijn tragische levenseinde is publicatie er nooit van gekomen. In zijn pure vorm, bewaard in het *Deutsches Literaturarchiv* in Marbach am Neckar, geven zijn aantekeningen heel intens weer hoe grenzeloos zijn engagement met Maillol was. Daarnaast vormen zij voor de kennis over Maillol en zijn directe omgeving tot de dag van vandaag een bron van informatie.

Een andere rol van Kesslers mecenaat was die van initiator en organisator van reizen die hij met Maillol maakte. In de vele gesprekken tijdens deze

reizen leerde hij Maillols werk niet alleen beter kennen, tevens wist hij de beeldhouwer te prikkelen en hem nieuwe inspiratie te bezorgen.

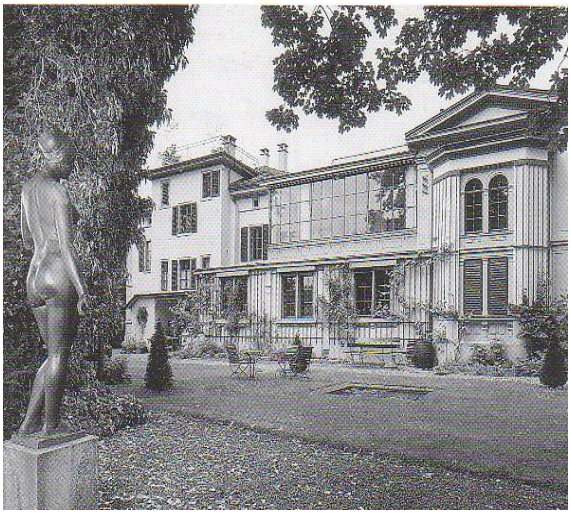


16. Aristide Maillol in Olympia voor het tympaan van de oostgevel van de Zeus tempel (1908).

In 1904 nam Kessler Maillol enkele dagen mee naar Londen om daar in het *British Museum* het Griekse beeldhouwwerk dat Lord Elgin naar Engeland had laten halen, te bewonderen. In het voorjaar van 1908 maakte hij met Maillol en de Oostenrijkse dichter Hugo von Hofmannsthal een reis door Griekenland. Na Napels, Pompeï en Messina bezocht het gezelschap Athene, Delphi, Olympia en Phaleron. Von Hofmannsthal voelde zich al snel buitengesloten en verliet de mecenas en zijn beschermeling. Maillol bracht volgens Kessler niet veel waardering op voor de beeldhouwkunst uit de bloeitijd van Griekenland. Des te meer was hij onder de indruk van het vroeg-klassieke beeldhouwwerk van Olympia. *Er stand im Saal bei den Giebeln und schien ungern zu sprechen. "Der erste Anblick ist erschreckend. Alles ist viel größer als ich dachte". Ich ging fort und in die anderen Räume um ihn allein zu lassen. Nach einer Stunde kam ich wieder in seine Nähe. Er sprach mich an: "Ich bin volkommen erledigt. Nie habe ich etwas ähnliches gesehen. Ich bin am Boden erschmettert. Es wird Jahre dauern, bis ich das alles verarbeitet habe."* [25] (afb.16)
De Duitse graaf wist zijn reisgenoot over te halen een mannelijk naakt te boetseren. Een door Kessler uitgezochte Griekse jongeling stond model voor het beeld dat Maillol ter plaatse modelleerde en aan zijn weldoener schonk.
Terwijl Kessler het beeld in Duitsland in brons liet gieten en toevoegde aan zijn collectie, betekende de Griekenlandreis voor de beeldhouwer een bevestiging van zijn interpretatie van het classicisme. Hij trok dan ook een parallel tussen zijn werkzaamheden en die van de vroeg-Griekse beeldhouwers: *Je préfère encore être bête devant la nature que savant. Je*

veux être un commencement, et pas une fin: ouvrir le siècle; si j'ai un rôle dans l'art, c'est celui-là. […] depuis la Renaissance les jeunes artistes veulent tous commencer par être Phidias […] mais Michelange était une fin, comme Phidias. […] aujourd'hui, il faut recommencer l'ascenscion, comme les Grecs l'ont recommencée après les Egyptiens, et comme les artistes de la Renaissance l'ont recommencée après les Grecs.[26]

Gedurende de Eerste Wereldoorlog lagen de contacten tussen Maillol en Duitsland nagenoeg stil. Zijn zoon Lucien had zich gemeld voor militaire dienst, Kessler kon door de oorlogshandelingen niet naar Frankrijk en de beeldhouwer zelf was zwaar aangeslagen door verdachtmakingen en een rechtszaak rond vermeende spionage-activiteiten. Teruggetrokken in zijn ateliers in Banyuls-sur-Mer (tijdens de winter en het voorjaar) en Marly-le-Roi (tijdens de zomer en de herfst) werkte hij verder aan het *Monument à Cézanne* en aan zijn ontwerpen voor *Ile de France* en *Vénus.*
Ook de kunsthandel stagneerde. Kessler, voor het eerst in 1922 weer op bezoek bij Maillol, noteerde in zijn dagboek dat de beeldhouwer zich beklaagde dat hij al een tijd geen opdrachten van hem had gehad en dat de staat hem tot dan toe ook geen opdracht had verleend.[27.] Maillol verkocht tijdens de oorlog en in de magere na-oorlogse tijd tot 1921 slechts enkele werken. De stichters van het nieuwe museum in Winterthur kochten in 1916 het in 1905 ontworpen beeld van *La Nuit* en door hen geïnspireerd verwierf Reinhardt in een later stadium de marmeren versie van *La Méditerranée* en een brons van *L'Eté* (afb. 17), de Nederlandse verzamelaar Helene Kröller-Müller kocht via Paul Cassirer enkele kleine plastiekjes (in de jaren twintig kocht zij bij Flechtheim nog meer werk van Maillol) en de verzamelaar Zoubaloff schonk in 1918 een gedeelte van zijn Maillolcollectie aan het Parijse *Petit Palais.*



17. Tuin van de villa Flora van de familie Reinhardt in Winterthur met daarin het bronzen beeld *L'Été* van Maillol (1910).

De reis van zes weken die Kessler in 1930 samen met Maillol door Duitsland maakte leek meer op een vlucht van de beeldhouwer dan op een inspiratietoer. De voortdurende ruzies met zijn vrouw, haar (niet geheel onterechte) achterdocht wat betreft de affaires die Maillol met zijn modellen had, deden de 69-jarige beeldhouwer, volgens Kessler, verlangen naar *eine Luftveränderung*. De Duitse graaf stelde voor een reis door Duitsland te maken; een voorstel dat Maillol aannam op voorwaarde dat zijn leerlinge, zijn model en minnares Lucie Passavant hem mocht vergezellen. Op 3 juni 1930 vertrokken Kessler en Maillol uit Parijs naar Frankfurt en in Reims voegde zich Passavant bij het gezelschap. In Frankfurt maakten zij een wandeling door de oude straten en brachten een bezoek aan de Dom en aan het *Städelsche Kunstinstitut*. Maillol was geroerd bij het zien van de collectie antieke beelden, speciaal door de *Athéna* van Myron. In het zwemstadion bewonderde Maillol de vrijheid waarmee de meisjes en de jongens zich vermaakten in en rond het water: *Si j'habitais à Francfort, je passerais mes journées ici à dessiner. Il faut absolument que Lucien voie celà.*[28.] Nadat zij samen met Heinz Simon, de kunstredacteur van de *Frankfurter Allgemeine* hadden gegeten, reisden zij de andere dag eerst naar Erfurt en tenslotte naar Weimar, de plaats waar Kessler een grote woning met een ruime tuin bezat.

Het programma dat de mecenas voor zijn vriend had uitgestippeld was een mengeling van toeristische uitstapjes naar de steden in Thüringen, gecombineerd met ontspanningsdagen, theaterbezoeken en een kennismaking met de uitgebreide kennissenkring van de graaf. Zij bezochten de vroeg-gotische Dom van Naumburg waar Maillol gecharmeerd was van de tamelijk statische beeldengroepen van *Ekkehart en Uta* en van *Hermann en Reglindis*. Vooral de figuur van Uta beviel hem zeer. De andere beelden in de Dom waren *plus tourmentées*. Zij reisden naar Kesslers buitenverblijf in Oberhof en naar de kleine steden Dornburg, Berka en Jena. Bij een bezoek aan het openluchtbad *Paradies* in Jena was Maillol slecht te spreken over het monument dat Max Klinger vlak daarbij had gemaakt (*Ça n'existe pas, c'est rien du tout)* en over de reliëfs die Meunier aan de sokkel had aangebracht merkte hij op dat het geen reliëfs waren, maar opgeplakte figuren. De *Bismarckbrunnen* van Von Hildebrand, die midden op het Marktplein stond, beviel hem wel goed. Maillol maakte tijdens zijn reis door Duitsland ook kennis met mevrouw Förster-Nietzsche, de zus van de filosoof en met de beeldhouwer Demeter die bezig was een buste van Kessler te maken.„[29.] Na drastische correcties van Maillol besloot de Duitse beeldhouwer de buste helemaal opnieuw te maken, dit tot tevredenheid van Kessler en Maillol.[30.]

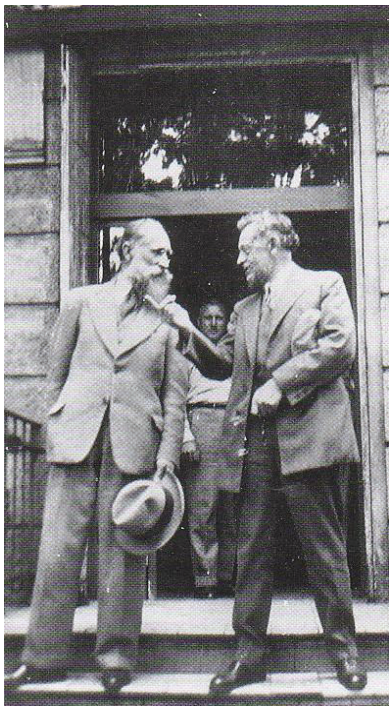
Tijdens de laatste week van de reis kwam Maillol in Berlijn, de stad waarin Flechtheim twee jaar daarvoor een Maillol-retrospectieve had georganiseerd. Hij bezocht samen met Kessler het *Altes Museum* en het nog niet opengestelde *Pergamon Museum.* In tegenstelling tot de collectie in het *Altes Museum*, was Maillol zeer onder de indruk van het altaarfries van Pergamum. Hij verklaarde dat hij nooit naar Parijs terug zou zijn gegaan zonder dit gezien te hebben.[31.]

Tijdens feestelijke maaltijden, waarbij Maillol als eregast aanwezig was, introduceerde Kessler de beeldhouwer bij vooraanstaande Berlijnse diplomaten zoals staatssecretaris Lewalt, wetenschappers zoals Albert Einstein, adellijke verzamelaars als Waetzoldt, Goertz en Simon en kunstenaars als Max Liebermann, Renée Sintenis, Walter Gropius en Ernst Barlach (afb. 18 en 19). Op 18 juli ging Maillol, drie dagen na Passavant (de relatie was voorbij) terug naar Parijs.



18. Maillol op bezoek in Berlijn (1930), v.l.n.r. Max Liebermann, Albert Einsein, Aristide Maillol en Renée Sintenis.

Waren Maillol en Kessler echt vrienden? Er was, hoe dan ook, een niet te overbruggen kloof tussen de plattelander en de adellijke kosmopoliet. Ook al gingen zij vriendschappelijk met elkaar om, in principe bleef het een werkgever-werknemer situatie, waarbij Kessler zich wel eens ergerde aan de houding van zijn beschermeling. Soms moest hij de beeldhouwer zelfs onder druk zetten om een eenmaal begonnen werk af te maken.[32.]
Kessler, vooraanstaand lid van de Duitse vredesbeweging en propagandist van een Europese Volkerenbond maar vooral een verklaard tegenstander van het nationaal socialisme moest in 1933 onder druk van de oprukkende nazi-beweging zijn land verlaten. Zijn bezittingen werden verbeurd verklaard en hij vluchtte naar Frankrijk. Hoewel zijn bezoeken aan Maillol in de loop van de jaren twintig minder werden heeft hij hem nog wel voorzien van opdrachten in de vorm van houtsneden voor de boekillustraties van Ovidius' geschrift over de kunst van de liefde (1935), Longus' vertelling *Daphnis en Cloë* (1937) en Vergilius' *Georgica* (1937). De realisatie van de laatste uitgave heeft hij niet meer kunnen zien. Hij stierf in 1937, door velen vergeten, in Lyon. Met hem verloor Maillol zijn belangrijkste bewonderaar, pleitbezorger en mecenas.



19. Aristide Maillol ontmoet Ernst Barlach in Berlijn
op de trappen van de Galerie Flechtheim (1930)

d. Alfred Flechtheim (1878-1937)

Zoals we al eerder meldden kreeg de belangstelling voor Maillols werk in de loop van de jaren twintig een meer internationaal karakter. Naast tentoonstellingen in Buffalo (1925), Londen (1926), Brussel (1927) en Düsseldorf (1928), New York (1930) en Basel (1933), had de tentoonstelling die Flechtheim in 1928 in Berlijn organiseerde voor Maillol waarschijnlijk de grootste betekenis. Dat was voornamelijk te danken aan de internationale bekendheid, de kundigheid en het netwerk van Flechtheim zelf. Hij liet hier ongeveer dezelfde collectie zien als in Londen (bij Goupil) en in Brussel (bij Giroux), maar de ontvangst in Berlijn en de belangstelling in de Duitse hoofdstad stelde de voorgaande tentoonstellingen in de schaduw. Flechtheim (afb.20), de in 1878 in Münster geboren zoon van een graanhandelaar, kwam tijdens zijn stageperiode (1904-1906) bij de Parijse graanhandel *Dreyfus et Cie.* in contact met de gistende kunstwereld van Montparnasse. Tijdens bezoeken aan de in Parijs woonachtige kunstkenner en kunstverzamelaar Wilhem von Uhde en de kunsthandelaar Daniel Henri Kahnweiler werd hij geconfronteerd met moderne kunstenaars als Cézanne, Van Gogh, Seurat, Braque en Picasso. Zijn interesse voor de beeldende kunst had hij van huis uit meegekregen, zijn vader bezat namelijk een verzameling werken uit de romantische Düsseldorfer school. Flechtheim breidde in het eerste decennium van de twintigste eeuw deze verzameling

uit met werken van jonge talentvolle Rijnlandse kunstenaars zoals Campendonck, Lehmbruck en Macke en van de Franse fauvisten Derain, Vlaminck en Laurencin. Tekenend voor de manier waarop verzameld werd en hoe de verzameling werd geconserveerd is de anecdote dat de handelaren die bij zijn vader hun graan kwamen verkopen hun hoeden en jassen altijd aan de gipsen en bronzen van De Fiori hingen.[33.]



20. Alfred Flechtheim (1911)

De kennismaking met de moderne Franse kunstenaars deed hem al snel inzien dat de Duitse (lees Rijnlandse) kunst zowel qua vormgeving als qua visie tamelijk conservatief was. Samen met onder anderen Osthaus en met Max Liebermann als erelid, richtte hij in 1909 de *Sonderbund* op; een organisatie die zich in samenwerking met jonge kunstenaars richtte op de eigentijdse moderne kunst, waarbij de Franse kunst als richtinggevend werd beschouwd. De tentoonstellingen in 1909 en 1910 in de Düsseldorfer *Kunsthalle* waren zowel in omvang als in visie nog bescheiden van aard. Het werk van jonge Rijnlandse kunstenaars werd aangevuld met enkele werken die Flechtheim in Parijs had gekocht. De tentoonstelling van de *Sonderbund* in 1911 kreeg als titel *Rheinische und Französische Kunst* en betekende de nationale doorbraak van Flechtheim als kunsthandelaar. Flechtheim beschouwde Maillol als een van de belangrijkste beeldhouwers van zijn tijd en tevens als voorbeeld voor de jonge Duitse beeldhouwers, daarom verzocht hij Osthaus uitdrukkelijk om diens Maillolcollectie tentoon te mogen stellen. Op 10 juli 1910 schreef hij aan Osthaus: *"1. Besorgen Sie uns Plastik von Maillol? 2. Besorgen Sie die Ausstellung der Brücke"?*[34.] In het voorwoord dat hij voor de tentoonstellingscatalogus schreef, benadrukte hij het streven van de *Sonderbund*: *Wenn in unserer dritten Ausstellung rheinische Künstler mit ihren eigenen Werken wiederum Arbeiten von Künstlern unserer großen Nachbarnation vereinen, erneueren sie das*

Bekenntnis, das für Ziel und Art des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler die bei den ersten Austellung ablegten. In den gegenwärtigen Zeitläufen, da enge Geister deutsche Kunst in enge Grenzen bannen möchten, ist es uns Bedürfnis und Freude, Frankreichs Künstler besonders herzlich willkommen zu heißen. Wir begrüßen in ihnen die Erben der tiefsten malerischen Sehnsucht des vergangenen Jahrhunderts, aus der das Bild der Welt sich neu erschloß, wir ehren in ihnen die Hüter alten Kunstbesitzes und Pfadfinder auf dem Wege zu neuen Schönheiten…[35.]

De tentoonstelling van de *Sonderbund* in 1912, die in het grootstedelijke Keulen werd gehouden, plaatste het werk van Flechtheim in een internationaal licht. Het werd de grootste tentoonstelling van eigentijdse en avantgardekunst vóór de Eerste Wereldoorlog; een tentoonstelling die als voorbeeld gold voor de *Armory Show* van 1913 in New York en als verre voorloper van de *Documenta* van Kassel gezien mag worden. Was Flechtheim tot dan toe een *marchand-amateur*, na 1912 richtte hij zich volledig en professioneel op de kunsthandel. Hij stopte met zijn activiteiten als graanhandelaar en werd door de medewerking van Kahnweiler de vertegenwoordiger van een aantal Franse en Duitse kunstenaars. Met de goede raad van Kahnweiler: *Es sind die großen Künstler, die die großen Kunsthändler machen,*[36.] groepeerde hij in korte tijd de zogenoemde "Flechtheimstal" met onder anderen de schilders Derain, Matisse, Dufy, Vlaminck, Picasso, Braque, Gris, Léger, Beckmann, Hofer, Levy en Klee en de beeldhouwers Maillol, Degas, Manolo, Minne, Belling, Barlach, De Fiori, Sintenis, Haller en Lehmbruck (afb. 21). Flechtheim noemde ze *Dômier* naar het beroemde *Café Dôme* in Montparnasse; de plaats waar de Duitse kunstenaars die in Parijs woonden graag bij elkaar kwamen. In de jaren twintig werd de groep uitgebreid met onder andere Otto Dix, Moissy Kogan en Arno Breker. Met de tentoonstelling *Beiträge zur Kunst des 19. Jahrhunderts und unserer Zeit* opende Flechtheim in 1913 de *Galerie Flechtheim* aan de *Alleestraße 7* in Düsseldorf; een tentoonstelling waar het werk van Maillol prominent aanwezig was. De Duitse kunstwereld maakte toen niet alleen kennis met een geduchte tegenspeler van de beroemde galerieën van Paul Cassirer, Herwarth Walden en Ferdinand Möller, maar ook *einer der führenden Promotoren avantgardisticher Kunst, dem zahlreiche Sammler und viele Museumsdirektoren wesentliche Anregungen verdankten, bis die Nationalsozialisten auch ihn aus seinem Vaterland vertrieben, um das er sich verdient gemacht hatte.*[37.]

Tijdens de Eerste Wereldoorlog was Flechtheim verbindingsofficier in het Duitse leger; zijn handelsactiviteiten lagen daardoor nagenoeg stil. In 1919 heropende hij zijn galerie in Düsseldorf in een nieuw onderkomen aan de *Königsallee 34*. Ook al kon hij zich op advies van Kahnweiler tot 1925 als Duitse kunsthandelaar niet in Parijs vertonen,[38.] het weerhield hem niet zijn handelsactiviteiten en vooral zijn vertegenwoordiging van de Franse kunstenaars in Duitsland uit te breiden. Hij opende filialen in Berlijn (1921), Frankfurt (1922), Keulen (1922), Brussel en Wenen. Zijn kunsttijdschrift *Der Querschnitt* ontwikkelde zich als een van de belangrijkste verdedigers van de West-Europese contemporaine en de avantgardekunst. Een grote liefde voor de moderne kunst gekoppeld aan een uitgekiende handelsgeest, gekenmerkt door een uitgebreid netwerk van veel bekende verzamelaars, kunstcritici en museumdirecteuren uit West Europa en Noord Amerika,

stonden garant voor een snelle verbreiding van het werk uit de Flechtheimstal. Wat betreft Maillol en Duitsland betekende het dat Flechtheim, op Kessler na, de belangrijkste tussenpersoon was bij de verkoop aan Duitse verzamelaars en museumdirecteuren.



21. De door Bruno Paul ontworpen woonkamer van Alfred Flechtheim (1912). Met daarin schilderijen van Max Beckmann en Karl Hofer en beelden van Edgar Degas, Ernesto de Fiori, Aristide Maillol (op het verlaagde gedeelte van de schouw en in het raamkozijn) en Renée Sintenis. Deze opname is uit 1929

De bemiddeling van Flechtheim leidde tot de aankoop van tekeningen van Maillol door de *Kunsthalle Mannheim* (1927), een beeld van een gehurkte vrouw door de *Kunsthalle Hamburg* (1927), een beeld van een zittend meisje met geheven arm aan het *Kunstmuseum Düsseldorf* (1928), twee etsen, een houtsnede en een litho aan de Hamburger *Kunsthalle* (1929). Door bemiddeling van Flechtheim kocht het museum van Duisburg in 1929 een beeld van een *Baigneuse,* het museum van Zürich kocht in dat zelfde jaar een beeld van een *Femme debout* en een *Baigneuse.* In 1931 kocht de *Kunsthalle* uit Hamburg twee kleine bronzen plastiekjes. De interesse voor Franse schilderijen was niet gelijk verdeeld; in Frankfurt en Mannheim was men zeer geïnteresseerd, in Berlijn, Wuppertal, Keulen en Düsseldorf was de belangstelling matig en in Dresden, Krefeld en Lübeck vrijwel nihil. Bij het beeldhouwwerk lag dat anders: *Nirgends jedoch bleibt Flechtheim der Erfolg mit Plastik versagt. Auf die sich das Museum in Duisburg mit Werken von Degas, Kogan, Kolbe und Maillol konzentrierte.*[39.]
Tijdens het interbellum rees de ster van Maillol in Duitsland tot grote hoogte; naast de blijvende inspanningen van Kessler, kwam dat ook door toedoen van Flechtheim. Hij onderhield, samen met zijn zaakwaarnemer Curt Valentin (afb.22) nauwe betrekkingen met Maillol hetgeen leidde tot een reeks van Duitse exposities. Het werk van de Franse beeldhouwer was in 1919 aanwezig bij de *Ausstellung Expressionisten*, de tentoonstelling

Lebende ausländische Kunst aus Rheinischem Privatbesitz en *Maillol* in 1928, evenals in de *Galerie Flechtheim* in Düsseldorf, de grote tentoonstelling *Maillol* in het najaar van 1928 in de *Galerie Flechtheim* in Berlijn, de tentoonstellingen *Seit Cézanne in Paris* (1929) en (met onder andere Arno Breker) *Kleinplastik* (1930) in Düsseldorf en tenslotte *111 Porträts zeitgenössische Künstler* (1932). Het is niet bekend of Breker ook op de laatste tentoonstelling vertegenwoordigd was. Het ligt wel in de lijn van de verwachting omdat Breker ondertussen opgenomen was in de Flechtheimstal en in Duitsland naam maakte als portrettist.
Het hoogtepunt in de relatie tussen Maillol en Flechtheim was de Maillol-retrospectieve die in november en december 1928 in Berlijn werd gehouden. De expositie trok belangstelling uit binnen- en buitenland. Behalve schilderijen, tekeningen en grafisch werk (en schilderijen van Maillols zoon Lucien), veelal uit Duitse verzamelingen, werden er ook 46 beeldhouwwerken van Maillol getoond. Kessler, van wie een groot deel van de tentoongestelde werken kwam, was de voorzitter van het expositiecomité dat verder voornamelijk bestond uit beeldhouwers uit de Flechtheimstal: Rudolf Belling, Arno Breker, Kurt Edzard, Ernesto de Fiori, Hermann Haller, Georg Kolbe, Renée Sintenis en de Russische kunstenaar Moissy Kogan.
Zowel mevrouw Kröller-Müller als Arthur en Hedy Hahnloser[40] kochten naar aanleiding van de tentoonstelling werk van Maillol. Wat er verder ten behoeve van openbare- en privéverzamelingen verkocht werd, is nog niet helemaal achterhaald. John Rewald wist wel te melden dat hij tijdens een bezoek in 1930 aan het Hamburgse *Museum für Kunst und Gewerbe* een aantal terracotta beelden van Maillol zag, die ook in Berlijn te zien waren geweest; een opmerking die het vermoeden van meer verkoopresultaten ondersteunt.
Kessler gebruikte als inleiding in de catalogus een aangepast artikel dat hij in 1925 had geschreven bij het uitkomen van de door Maillol geïllustreerde *Eclogae* van Vergilius. In lovende woorden roemde hij de monumentaliteit van Maillols werk en zag daarin een duidelijke sociaal-maatschappelijke functie. *Seine Kunst ist nicht mehr eine Liebhaberkunst für reiche Sammler, sondern in ihrer Grundeinstellung eine Volkskunst wie die griechische, wie die des Mittelalters und des Barocks*. Kessler noemde het werk van zijn beschermeling het begin van een *dem Volksganzen und der Öffentlichkeit dienenden europäischen Monumentalkunst, wie sie einem demokratische Zeitalter not ist.*[41]
De gedachte dat Kessler, een felle tegenstander van het nationaal-socialisme, met zijn ideeën bewust een bijdrage geleverd kan hebben aan het nazi-idealisme, moeten we mijns inziens onmiddellijk ver van ons af werpen. Het blijft echter wel een navrante zaak dat hij zijn opmerkingen over Maillols werk in het zelfde jaar maakte, dat de *NSDAP*-er Alfred Rosenberg de *Kampfbund für deutsche Kultur* oprichtte en diens geestverwant Paul Schulze-Naumann zijn geruchtmakende boek *Kunst und Rasse* publiceerde.

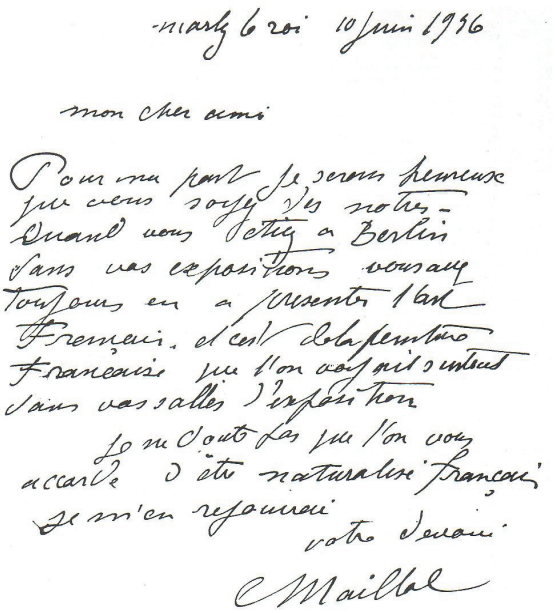


22. Curt Valentin van de Galerie Flechtheim op bezoek in het atelier van Maillol in Marly-le-Roi in 1930.

De tentoonstelling bij Flechtheim in Berlijn kreeg zowel in de linkse als in de rechts-katholieke pers nauwelijks aandacht. De communistische schrijvers vonden de politieke ontwikkelingen veel belangrijker en de katholieke auteurs waren vooral bang dat de naakte vrouwen van Maillol aanstoot zouden geven. Algemene dagbladen, geïllustreerde tijdschriften en kunsttijdschriften wijdden artikelen aan het werk van Maillol waarin de Franse beeldhouwer werd geprezen vanwege de arcadische sfeer van zijn werken en de schoonheid van de eenvoud en van de natuurlijkheid. Er waren auteurs die de beelden van Maillol zagen als de reïncarnatie van de archaïsch Griekse tijd of als een late voortzetting van het Franse classicisme; slechts enkelen zagen in zijn werk elementen die wezen op een eigentijdse nieuwe beeldhouwkunst.

De laatste grote buitenlandse tentoonstelling van Maillol vond plaats in 1933, weliswaar in Basel maar met een enorme Duitse belangstelling. Onder de inspirerende leiding van conservator Paul Barth, exposeerde Maillol in de *Kunsthalle* van Basel een groot aantal bronzen beelden, gipsen ontwerpen, keramische plastiekjes, tekeningen en lithografisch werk. In het bijeenbrengen van deze werken had Flechtheim een belangrijk aandeel. Hij zal het echter fundamenteel oneens zijn geweest met de recensie in de *Frankfurter Zeitung*; een zekere L.F. gaf namelijk een uitleg over de monumentaliteit van Maillols werk die de nationaal-socialistische machthebbers in de kaart speelde. De toenmalige lezer kon uit zijn woorden opmaken dat Maillol niet alleen beschouwd kon worden als de leermeester van veel eigentijdse Duitse beeldhouwers, maar dat hij tevens door de

monumentaliteit van zijn werk een belangrijke politiek-maatschappelijke functie vervulde. Op zich was dit natuurlijk geen nieuwe opvatting, maar in het licht van de politieke gebeurtenissen die in datzelfde jaar nog plaatsvonden, kregen zijn woorden, zeker voor de hedendaagse lezer, een beladen betekenis. *Denn auch die deutsche Plastik steht im Begriff, jetzt wieder ihre Stunde zu erleben, und es liegt an uns sie jetzt wahrzunehmen. Der Äugenblick wäre gekommen. Ist nicht Plastik gemeinschaftsbildend, eine Kunst von spezifischem Öffentlichkeitswert, ist sie nicht berufen, Ausdruck eines seiner selbst bewußten Ganzen zu sein. Bietet sie nicht Verwirklichungen für einen Staat, der sich darzustellen und zu ehren wünscht?*[42].



23. Brief van Aristide Maillol aan Alfred Flechtheim 10 juni 1936

De tentoonstelling in Basel, waar Maillol tegen zijn gewoonte in zelf aanwezig was, verliep voor de beeldhouwer succesvol. Het was niet alleen de grootste tentoonstelling gedurende zijn leven maar commercieel gezien ook de succesvolste. Naast een aantal verkopen leverde de opdracht van Maja Hoffmann-Stehin voor een loden zittende treurende vrouw (1933-1934) als grafmonument voor haar overleden echtgenoot Emanuel Hoffmann, hem ook nieuw werk op. Maillol zelf plaatste het monument in 1934 op het *Friedhof am Hörnli* in Basel.
Al eerder, maar zeker vanaf 1933 kwam Flechtheim, vanwege zijn Joodse afkomst, in zijn vaderland in grote problemen. Hij moest zijn galerieën sluiten en een gedeelte van zijn bezit werd verbeurd verklaard. Hij zocht bescherming in Parijs, in Zürich en ten slotte in London, waar hij op 9 maart 1937 stierf. Kenmerkend voor de goede relatie tussen Flechtheim en Maillol was het briefje (afb. 23) waarin Maillol de Duitse kunsthandelaar de raad

gaf het Franse staatsburgerschap aan te vragen. De politiek naïeve beeldhouwer twijfelde er niet aan of de Franse overheid hieraan zou meewerken.

2. Achtergronden en betekenissen

Verkoopresultaten en tentoonstellingen geven slechts een eenzijdig beeld van de goede relatie tussen Maillol en Duitsland. Het is van minstens even groot belang te weten welke achtergronden er hebben bijgedragen aan dit verschijnsel en welke betekenissen we daaraan moeten hechten. Aan de hand van de al eerder genoemde vier schrijvers over kunst kunnen we daar een beeld van krijgen.

a. Julius Meier-Graefe (1867-1935)
Deze Duitse (oorspronkelijk Roemeense) kunsthistoricus was in het eerste decennium van de twintigste eeuw met zijn publicaties over Edvard Munch (1902), Arnold Böcklin (1905), Adolf von Menzel (1906), William Hogarth (1907), Vincent van Gogh (1909), Hans von Marées (1910) en later Camille Corot (1930), de bekendste Duitse auteur over kunst en cultuur. Zijn *opus magnum*, *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst*, verscheen in 1904 en bleef met een aantal sterk herziene versies, tot aan de jaren dertig vooral in Duitsland het meest toonaangevende werk over moderne kunst. Hij hanteerde de vergelijkende methode; een manier van kunstbeschouwen waarbij de visie en het werk van twee of meer kunstenaars uit een zelfde tijdspanne tegenover elkaar werden gezet. Met deze aanpak bereikte hij dat de kwaliteiten van elke kunstenaar beter tot hun recht kwamen dan in de tot dan toe gebruikelijke lineaire geschiedkundige beschrijving, waarin biografieën een belangrijke rol speelden. Dit ging volgens Meier-Graefe meestal ten koste van de avantgarde, want biografieën werden gewoonlijk geschreven over overleden of over gearriveerde kunstenaars. Het was ook dankzij deze visie dat hij als een van de eersten de dan nog tamelijk onbekende Maillol voor het (Duitse) voetlicht haalde. In zijn voorwoord voor de eerste uitgave schreef hij: *Man hat Helden auf dem Thron behalten, nur weil man sie vor dem Vergleiche schütze, und man hat andere der Vergessenheit der Gegenwart preisgegeben, weil man sie sträubte, an ihnen die mutige Tat notwendiger Entwicklung zu erkennen.*[43.]
Zoals we al eerder opmerkten heeft Meier-Graefe in de loop van enkele tientallen jaren zijn oorspronkelijke uitgave drastisch herzien: "een noodzakelijke ontwikkeling" noemde hij dat. In het voorwoord van de tweede uitgave (1913) moest hij ook bekennen dat zijn jeugdige overmoed (hij was toen 39 jaar) hem bij het schrijven van het eerste deel parten had gespeeld: *der Schreiber verwechselte die Entwicklung der Kunst mit seiner eigenen Entwicklung*... en in de inleiding van de vierde uitgave toont hij zich bescheiden door te zeggen *Man kann an solcher Büchern Zeit seines Lebens schreiben und hinterläßt zuletzt doch nur ein Bruchstück.*[44.] Zijn eerste uitgave had hij onbevangen geschreven waarbij hij de kunst had benaderd van een bepaalde afstand, *weit genug von der Kunst, um ihre Geschichte wie eine angenehm bewegte Fläche vor sich sehen zu können.*[45.]

Maar later, rechtstreeks geconfronteerd met de eigentijdse kunst leek het beschouwen ervan meer op een woest gebergte vol kloven en verraderlijke afgronden: *Er stand da und rieb sich die Augen und tat, was sienes Berufes war, schrieb angesichts der Klüfte.*[46] In het zicht van die confrontatie bleek zijn vergelijkende systeem niet meer afdoende omdat de eigentijdse kunstuitingen niet altijd vergelijkbaar waren; noodgedwongen moest hij toegeven dat niet elke kunstenaar te vergelijken was en dat hij soms helaas moest terugvallen op aanvullingen in de vorm van biografieën, *Gott verzeih mir das Buch. Ich habe hier und da versucht, es besser zu machen ...ein Einstellung auf das Zeitgenössische und auf unentbährliche Träger einer zur Gegenwart führenden Entwicklung läßt für unerreichbare Werte der Vergangenheit nicht immer genügenden Atem.*[47.]

Ook al veranderde zijn kunstbeschouwelijke methode in de loop van de tijd, het perspectief waarin Meier-Graefe de moderne kunst plaatste veranderde hij nauwelijks. Vanaf 1920 kreeg hij weliswaar meer oog voor de eigen tijd, maar het romantisch-historiserend terugdenken bleef voor hem kenmerkend. Zijn aandacht voor de eigen tijd uitte hij voornamelijk door verklaringen te zoeken in de afkomst en de leefomstandigheden van de kunstenaar. Het heeft er alle schijn van dat de Eerste Wereldoorlog een rol heeft gespeeld in de bijstelling van zijn zienswijze. Omdat Meier-Graefe in Duitsland maar ook daarbuiten gold als een autoriteit op het gebied van de moderne kunst was het niet vreemd dat publicaties van andere auteurs dikwijls teruggrepen op zijn standaardwerk.
Met betrekking tot de Maillolreceptie in Duitsland deed Meier-Graefe in zijn inleiding voor de eerste uitgave een opmerkelijke uitspraak over zijn landgenoten en hun manier van kunst-beleven. *Wir Deutsche aber leiden an dem Irrtum, Kunst zu denken statt zu betrachten. Wir tragen unsere Seele in sie hinein, anstatt uns von ihr beseelen zu lassen, und wir achten nicht darauf, wenn wir uns anhängen, wenn unsere Deutungssucht im Werk die noch so billige Befriedigung findet.* [48.] Hij stelde zich in 1903 op als kunstopvoeder van de natie en hij schuwde geen harde woorden toen hij stelde: *Wir brauchen die Kunst als höchste Freude, um ein Maximum unserer Begierde zu haben, eine höchste Leidenschaft, die einzige deren Befriedigung den Sinn nicht abstumpft, sondern bessert und, indem edele teilen von uns bessert, den ganzen Menschen, die ganze Rasse veredelt. Wir brauchen eine Stelle, der wir uns hingeben können ohne Opfer, wo alles, was an Begeisterung in uns bleibt, dahin fließen kann, weil es stets mächtiger zu uns zurückkehrt. Die ist Nutzen, so buchstäblich und berechenbar wie ein materielles Ding, höchster ganz materieller Wert, mit Augen zu greifen. Der Leser wird verwundert sagen, daß niemand an diesem Nutzen der Kunst zweifelt. Diese Sage ist bei uns in Deutschland eine fromme Lüge, die geschichte der letzten dreißig Jahre hat sie unwiderleglich erwiesen. Wir sind schon heute fast ohne Kunst, wenn unsere Einbildung, daß wir eine haben, nicht etwa genügt, uns zu Besitzern zu machen; ja, die jüngste Entwicklung zielt auf den Ehrgeiz, selbst die Einbildung daran zu geben.*[49.] Met de opmerking dat Duitsland geen kunstwerken bezat bedoelde Meier-Graefe dit niet letterlijk. Hij bedoelde eerder dat Duitsland geen grote kunstenaars meer bezat en dat de kunst verworden was tot een geschiedenis in boeken in plaats van een zichtbare en

tastbare werkelijkheid. Hij constateerde echter ook dat de kunst zich nooit door namen, gegevens en verklaringen klein heeft laten krijgen; zij was er altijd en zal ook nooit verdwijnen. Het is aan ons, aldus Meier-Graefe, om de kunst weer opnieuw te ontdekken, niet meer met historische beschouwingen maar door de elementen van de schoonheid van het kunstwerk zelf.

Meier-Graefe's opmerkingen in zijn voorwoord bij de uitgave van zijn boek van 1903 over de voordelen van zijn vergelijkende beschouwingswijze, namelijk de mogelijkheid om onbekende kunstenaars voor het voetlicht te halen, was onder meer van toepassing op het werk van Maillol. Hij was immers een beeldhouwer die ogenschijnlijk afweek van de "aangenaam golvende" historische lijn: Phidias, Michelangelo, Canova, Rude, Carpeaux en Rodin. Meier-Graefe, bevriend met Vollard, herkende het talent in Maillol en wijdde een lange paragraaf aan hem. Bijna verontschuldigend stelde hij Maillol voor als een jonge nog onbekende maar veelbelovende kunstenaar.[50.] De perspectiefontwikkeling die Meier-Graefe zelf in de loop van de verschillende uitgaven van zijn werk meemaakte is ook te herkennen in zijn denken over Maillol. Schilderde hij Maillol in 1904 op romantische wijze af als een eigentijdse Griek, in zijn latere uitgave van 1924 groeide Maillol uit tot degene die de theorie van Von Hildebrand vervolmaakte en daarmee het voorbeeld werd voor de eigentijdse Duitse beeldhouwers. De aanvankelijke en de meer bijgestelde beschouwingswijze werd tot in de jaren dertig, op verschillende wijzen gevarieerd, gebruikt door andere Duitse auteurs.

De tegenstelling die Meier-Graefe in 1904 in zijn opstel over Maillol signaleerde was voornamelijk die tussen de "laat gotische" expressieve, grootstedelijke en arrogante beeldhouwer Rodin en de "klassieke" ingekeerde, eenvoudige plattelandsbeeldhouwer Maillol. Hij vergeleek hem met de geitenhoeders uit de archaïsche tijd van Griekenland, een "primitief" die *stammt aus dem äußersten Süden Frankreichs. Es kommen, da scheint es, auch heute noch Griechen zur Welt, die weder von Byzanz, noch weniger von Paris wissen. Sie sprechen französisch, aber fühlen und gebärden sich antik. Skepsis und das Gegenteil von Skepsis sind ihnen fremd. Sie nehmen ein Stück Erde, drehen es in den Fingern, und wenn sie es aus der Hand lassen, ist es Form geworden. Die Kunst erwächst ihnen wie das Getreide dem Boden. Ihr land ist von der Sonne begünstigt und gibt ihnen unermeßlichen Vorsprung, ware es nur dies, nichts von einer feindlichen Natur zu wissen, die uns andere zu Abstraktionen treibt.*[51.] Zelfs wanneer deze eenvoudige mensen naar de grote stad gingen, bleven zij, wie ze waren. In romantische bewoordingen trok Meier-Graefe een vergelijking tussen de Parijse Maillol en de hem bekende eenvoudige geitenhoeders die, gedreven door armoede, hun vee meenamen naar Parijs, het op de vierde verdieping van hun woonblok stalden, het voerden en molken en daarna hun product op de straat uitventten, *man braucht nichts anderes von der Stadt zu wissen als die Tatsache, daß solche Ziegenhirte, der römischen Campagna entführt, schließlich doch hier zurechtkommen und Ziegenhirte bleiben dürfen. Natürlich auf Umwegen, über die Hintertreppe.*[52] Het was niet alleen de eenvoudige afkomst die Meier-Graefe deed denken aan de vroeg-Griekse beeldhouwers, maar ook het feit dat Maillol voor hem meer handwerker dan kunstenaar was. Er bestond bij de man uit de Pyreneeën

geen onderscheid tussen het ontwerpen van tapijten, het tekenen, het schilderen, het boetseren in klei, het snijden in hout of het houwen in steen: *Der Unterschied zwischen Kleinkunst und Großkunst besteht nich für Leute seinesgleichen.*[53.]
Tevens vond Meier-Graefe dat Maillol, evenals de vroege Grieken, zonder bijbedoelingen vrijstaande plastische vrouwenfiguren maakte: *daß die von Licht gebadete Nacktheit keine fleischlichen Gelüste in uns weckt, sondern entkörperte Gefühle, daß wir nicht nach Mund, nach Hüften und Brüsten, sondern nach Flächen, nach Lichtern suchen, daß dieser lebensvolle Körper, der nichts anderes als Natur verrät, Ornament bleibt, ungreifbare Schwingung, unerhörte Höhe der Gesittung, die so übersinnliche Freuden zu schaffen vermochte.*[54.]
Meier-Graefe, als kunstopvoeder, zag dan ook hoe Maillols werk in het Duitse burgerlijke milieu kon functioneren. De eenvoudige en ongekunstelde Maillol vormde met zijn verbeeldingen van archaïsche rust de natuurlijke uitdrukking van een zorgeloos en gelukkig bestaan, een tegenwicht tegen de hectiek en de chaos van de tijd: *So ein Stück Bronze auf dem Tisch öffnet das bürgerliche Zimmer, läßt Raum hinein.*[55] Curtis omschreef deze gedachte met de woorden dat niet-stadse beeldhouwers in die tijd populair waren omdat zij een soort antieke en ongekunstelde oorspronkelijkheid uitstraalden.[56.]

De topos van de eenvoudige handwerksman van het platteland, gelijkend op die van het vroege Griekenland, maakte (meer dan in Frankrijk) veel indruk op eigentijdse Duitse publicisten. Terwijl Meier-Graefe zijn aanvankelijke visie in de loop van het tweede decennium van de twintigste eeuw nuanceerde, borduurden anderen nog een tiental jaren voort op het romantische gegeven. Maillol werd gezien als een geïdealiseerde afstammeling van de Grieken. Ook Kessler, hoewel een man van zijn tijd, zag in de beelden van Maillol de evenwichtige Griekse geest in de vorm van een hechte tectonische opbouw en een harmonieuze compositie. Deze geest was oorspronkelijk, volgens Kessler, omdat de beeldhouwer stamde uit een arcadische streek waar de mensen nog echt antiek-Grieks waren, ja zelfs homerisch.[57] De Duitse graaf vond nog een ander bewijs van Maillols "Griek-zijn", namelijk in diens pantheïsme. Hij zag de kunstenaar als de maker van monumentale beelden passend in een primitieve religie waar God de natuur is en waar de natuur God is. Maar dit bleef bij hem geen constatering, want hij projecteerde die visie naar zijn eigen tijd. De monumentaliteit was in staat over het individuele heen het gemeenschappelijke na te streven; de eenling met de maatschappij, de mens met de natuur en het individu met het geheel te verzoenen. En dat allemaal in een alomvattende harmonie, waarin het kunstwerk als hoogste uitdrukking van deze harmonie functioneerde.[58.]

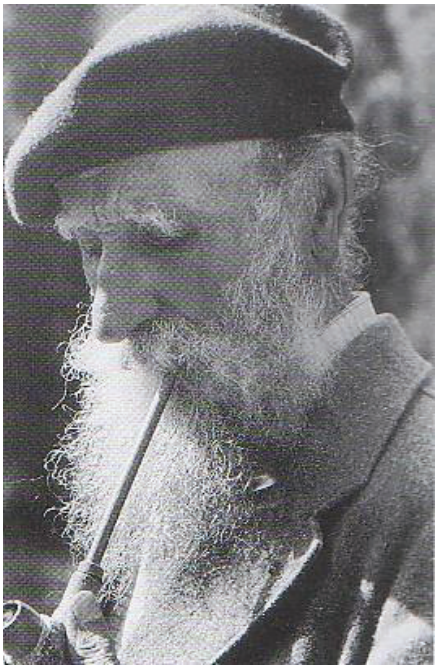
Radenberg nam in 1912 in zijn *Moderne Plastik* ook Maillols *Arcadische* en eenvoudige afkomst als uitgangspunt. Een eenvoud die, volgens de criticus, op vanzelfsprekende wijze leidde tot een ongecompliceerde vereenvoudigde vormgeving en die tevens aansloot bij het werk van enkele eigentijdse beeldhouwers zoals Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck, Bernard Hoetger en George Minne. Ook zij hanteerden de vormvereenvoudiging om hun

gevoelens over te kunnen brengen. Ook de organisatoren van de tentoonstelling *Ausdrucksplastik* in de *Mannheimer Kunsthalle* in 1912 plaatsten het werk van Maillol, vanwege de eenvoud van de vormgeving, tussen het meer expressieve werk van Albiker, Barlach en Haller.

Meier-Graefe's idee van Maillol als de eigentijdse Griek uit een homerisch land bleef over het algemeen tot aan het begin van de jaren twintig stand houden. Bruno E. Werner toonde zich in zijn artikel in de *Deutsche Allgemeine Zeitung* over de Mailloltenoonstelling van 1928 bij Flechtheim in Berlijn een tamelijke late aanhanger van de "Meier-Graefe-theorie". Ook al legde hij andere accenten, de "homerische lucht" en de "arcadische streek" van Banyuls-sur-Mer hadden geleid tot een zuivere, eerlijke en eenvoudige beeldhouwkunst waarin het zichtbare en tastbare in evenwicht was. Zij stak daarmee schril af tegen het werk van veel eigentijdse beeldhouwers: *Wenn heute die Bildhauer scheinbar andere Wege schreiten und an einer flockigen, in Licht und Schatten spielenden Oberflächenbehandlung festhalten, so deutet doch manches darauf hin , daß dem Plastiker Maillol die nähere Zukünft gehört, wenn auch der arkadische Mensch ein einmaliger und kaum wiederholbarer Glücksfall war.*[59.]

De verschijning van de persoon Maillol moet ongetwijfeld ook hebben bijgedragen aan het beeld van de verdwaalde Griek uit het onbedorven bergland van de Pyreneeën. Waldemar George beschreef zijn opmerkelijke verschijning. *Wenn er nicht gerade in die Stadt geht, trägt er die katalanische Leinwandschuhe. Die Art wie er sich kleidet, verrät seinen untrüglichen Geschmack. Es ist der Stil eines kleinen Landedelmanns, der das Leben einen Hirten geführt hat. Er bevorzugt Stoffe aus grover Leinwand oder geribbtem Samt in den Farben von Schiefer oder welken Blättern. Auf dem Kopf trägt er meist eine kühne Baskenmütze, die an das Barett Rafaels erinnert. Zur Abwechselung setzt er auch einen haarigen Filzhut auf, dessen Farbe zu der seines Umhangs oder Mantels stimmt. Sein langer wehender Bart, seine Adlernase, sein durchdringender Blick, seine schlanken krafvollen Hände: das alles trägt dazu bei ihm ein würdevolles Aussehen zu verleihen. Sein Gesicht ist das eines alten Dogen, so wie es Tintoretto gemalt hat.*[60.]
De negentiende eeuwse kunstwereld kende dit type. Beeldhouwers als Rude, Carpeaux en Rodin droegen ook lange baarden. Maar in de twintiger jaren van de twintigste eeuw was de bebaarde kunstenaar, op een enkele uitzondering na, verleden tijd. Dit verschijnsel had ook te maken met de maatschappelijke trend in het algemeen die mede was ontstaan vanwege het feit dat jonge soldaten in de Eerste Wereldoorlog, in verband met het dragen van gasmaskers, hun baarden af moesten scheren. De fototentoonstelling in 2000 *Zeitgenossen; August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinlan*d [61.] in de *Josef Haubrich Kunsthalle* in Keulen maakte duidelijk dat de uiterlijke verschijning van de glad geschoren en goed gecoiffeerde kunstenaar (o.a. Otto Freundlich, Hans Poelzig, Otto Dix en Walter Gropius) meer leek op die van een ambtelijke burgerman in een alledaags kostuum met een hoed, een stropdas of een strik. In dat perspectief werd de verschijning van de oudere tijdgenoot Maillol niet meer gezien als die van een excentrieke negentiende eeuwse romanticus maar veel eerder als het

prototype van de patriarch (afb.24), de persoon die getooid met een lange witte baard *zum Kennzeichen war eines primitiven, erd- und traditionsverwurzelten Menschen, des Hüters eines sehr alten Wissens, wie es früher die Handwerker oder die Hirten waren.*[62.]



24. Aristide Maillol, 1944

Veel Duitsers moeten bij het zien van Maillol ook gedacht hebben aan de oude eerbiedwaardige vaklui uit het Zwarte Woud of uit Beieren die een leven lang bezig waren geweest in de rijke traditie van het houtsnijwerk; ver van de zich snel ontwikkelende industrie in het Roergebied of de verstedelijking van Berlijn, en nog volop in de gelegenheid in alle rust het leven te overpeinzen. Radenberg opende zijn betoog over de moderne kunst (1912) met de woorden: *Niemals ist soviel Unruhe in der Welt gewesen, wie in unserer Zeit. Zumal wir Deutschen sind unter dem Druck der Hunderttausende, um die sich unser Volk Jahr für Jahr vermehrt, in eine Hast, in einen Lebensstrudel geraten, daß mancher die stillen Zeiten unserer Großväter zurück sehnen mag, in denen der Einzelne unter dem Schutze alter Ordnungen sein Leben behaglicher führen konnte.*[63.] Hij zag, evenals Kessler, in het eigentijdse chaotische tijdgewricht, voor de beeldhouwkunst een belangrijke taak weggelegd. De goede beeldhouwerken in de openbare ruimte boden naar zijn oordeel in overdrachtelijke zin een geestelijk houvast *recht eigentlich eine Kunst des Festen und des Bleibenden*. [64.]

b. Adolf von Hildebrand (1847-1925)

De verwarrende tijd vóór de Eerste Wereldoorlog, zoals Radenberg en anderen die beschreven, kon niet in de schaduw staan van de totale maatschappelijke ontreddering in het Duitsland van na 1918. *Der Frieden in dem wir leben, hat den Krieg zur Voraussetzung. Wir leben nicht wieder in Friedenszeiten. Wir leben in der Zeit nach dem Kriege,* een tijd waarin, volgens de cultuurfilosofe Leonie von Welckens in 1959, in snel tempo de techniek en de mechanisering zo'n belangrijke plaats hadden ingenomen dat zij in staat waren een geestelijke nivellering en een verlies van eigenwaarde te bewerkstelligen die leidde tot een diepe bestaanscrisis.[65.]

De schrijfster baseerde zich met haar artikel *Beruhigte Avantgarde um 1930* op enkele artikelen in de *Neue Rundschau.* Zij zag in het desolate Europa na de Eerste Wereldoorlog de belangrijkste reden van de artistieke *retour à l 'ordre* tijdens het interbellum. Enerzijds de verwoestingen van de Eerste Wereldoorlog en de hectische en verwarde tijd daarna en anderzijds de *Umwertung aller Werte* van het modernisme aan het begin van de twintigste eeuw, hadden volgens haar geleid tot een afkeer van het individualistische moderne denken en een toenadering tot de oude beproefde klassieke waarden en normen. Met verwijzingen naar het denken van Heidegger, Ortega y Gasset, Jaspers en Eliot toonde zij aan dat zelfs de opstandelingen van weleer, Picasso, Braque, Lipchitz en Laurens, hun radicale ideeën achter zich hadden gelaten en tot rust waren gekomen.

Was de ontreddering tijdens en vooral na de Eerste Wereldoorlog echt de belangrijkste oorzaak van de afkeer van het modernisme in de vorm van een verlangen naar een klassiek getinte nieuwe orde? Misschien wel een belangrijke, maar zeker niet de enige oorzaak, want vóór de wapenstilstand in 1918 waren er in Frankrijk en Italië al tekenen die wezen op verzet tegen het modernisme. Door bemiddeling van de componist Edgar Varèse vond er in 1915 een ontmoeting plaats tussen Picasso en Cocteau. De Spaanse avantgardist was toen onder meer bezig met bijna naturalistische lineaire tekeningen, waaronder portretten van mensen uit zijn vriendenkring, Cocteau duidde dit werk aan als zogenaamde *Ingristes*. Hij bedoelde daar mee dat de fijne tekentechniek, de eenvoudige en trefzekere lijnvoering en de ordelijke compositie deden denken aan de heldere tekeningen van de grote Franse neoclassicist Ingres.

De term *retour à l'ordre*, waarmee de ommekeer in het algemeen wordt aangeduid, was de titel van een boek van Cocteau, gepubliceerd in 1926, waarin hij een aantal opstellen, geschreven tussen 1916 en 1922, had verzameld. Wat betreft de literatuur, het theater, de muziek, de beeldende kunst en de architectuur drong hij hierin niet aan op het herstel van de klassieke orde, maar wel op het hanteren van een aantal vaste waarden en normen. Hij reageerde vooral op de, naar zijn overtuiging, regelloosheid van het modernisme.

De kunstcriticus Jacques Vernay zag in de klassieke orde wel de weg naar herstel, want hij schreef in hetzelfde jaar in zijn beschouwing over de *Triënnale* over een renaissance van klassieke tendenzen tegenover de uitwassen van de vrijheid.[66.] en de dichter Paul Dermée beargumenteerde in zijn artikel *Quand le Symbolisme fut mort* in 1917 dat de nieuwe klassieke trend een logisch gevolg was in het verloop van de avantgarde. Na een

periode van exuberantie en kracht, kon het niet anders of er moest een periode van organisatie, van orde en wetenschap komen, een zogezegd klassiek tijdperk.[67] Dermée vond met zijn ideeën een gewillig oor bij de Parijse galeriehouder Léonce Rosenberg. Ook hij stelde dat de beeldende kunst toe was aan orde, precisie en wetenschap als basis van een nieuw klassiek tijdperk en hij bespeurde in het late kubisme reeds aanwijzingen voor een terugkeer naar die orde.
In 1918 verscheen het artikel *Après le Cubisme* van de hand van de schilders Amedée Ozenfant en Charles-Edouard Jeanneret-Gris (de latere architect Le Corbusier); zij pleitten er voor om na de chaos van het modernisme terug te keren tot een zuiver "classicisme". Zij verstonden hieronder niet een tweede neo-classicisme, maar een terugkeer naar de typische klassieke kenmerken als duidelijkheid, evenwicht en harmonie binnen de bestaande ontwikkelingen: een soort *classicistische avantgarde* die door sommigen purisme werd genoemd.
Van grotere betekenis was waarschijnlijk de publicatie van Paul Valéry in 1921 *Eupalinos ou l'Architecte*. In een klassieke dialoogvorm liet hij de gefingeerde Griekse bouwmeester Eupalinos, een waterbouwkundige, zeggen dat de toekomst van de architectuur en de (dienende) beeldhouwkunst lag in een zekere harmonie *as substantial agreement between the laws of nature and those of artistic creation. No longer the accursed avantgarde, the protest and the disorder, but work in the substantial accord with the natural harmony of things[beter in het NL vertalen of parafraseren of teruggrijpen op de versie van Valéry]*.[68] Op advies van Kessler las Maillol het boek van Valéry tijdens zijn reis door Duitsland in 1930. *Er sprach mit großer Bewunderung davon. Ich sagte ihm, es sei Valérys Ehrgeiz, Eupalinos von ihm illustrieren zu lassen. Maillol meinte, das würde sehr schwer, wenn man es illustrierte, müsse man zu dieser Vollkommenheit noch etwas hinzufügen, etwas, das Valéry nicht gesagt habe, und das würde eine Arbeit von Monaten sein.*[69]

In tegenstelling tot de schilderkunst was de Franse beeldhouwkunst minder beïnvloed door de ideeën van het modernisme. Het negentiende-eeuwse classicisme had een zwaar stempel gedrukt op de opleidingen en het was dan ook geen wonder dat de klassieke geest aan het begin van de twintigste eeuw, hoe verschillend ook, waarneembaar bleef in het werk van Rodin, Bourdelle, Maillol, Despiau, Brancusi en Picasso en ook bij de jongere generatie (de school van Maillol) zoals bij Gimont, Auricoste, Belmondo, Couturier, Dejean, Yencesse, Wlérick, Osouf en de gebroeders Schnegg.
Misschien moeten we de hiervoor beschreven gebeurtenissen ook zien in het perspectief van de moderne Franse schilderkunst, waarin de ene modernistische stroming met een steeds extremere originaliteit de vorige probeerde in te halen. Frankrijk, en speciaal Parijs, was in de eerste decennia van de twintigste eeuw daarmee de smeltkroes van het mondiale schilderkundige modernisme.
De definitieve ommekeer naar een zeker classicisme, dat Europese allure ging aannemen, begon in Italië bij de groep kunstenaars rond het tijdschrift *Valori Plastici* (1919-1921). De meest vooraanstaande leden van de groep, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà en Arturo Martini, lieten hun eerdere idealen van het expressionisme en het futurisme achter zich, om hun heil te

gaan zoeken bij de Italiaanse (vroeg)renaissance meesters als Uccello, Giotto, Piero della Francesca, Rafaël en Titiaan. De Chirico sloot een van zijn eerste artikelen in het tijdschrift dan ook af met het veelzeggende *pictor classicus sum*.
De Italiaanse roep om orde werd ook gehoord in Duitsland. Weliswaar had de term *retour à l'ordre* voor het overgrote deel van de Duitse kunst de betekenis van een *contradictio in terminis* omdat de Duitse kunst meer had geleden van de strenge orde van het keizerrijk dan van de wanorde van het modernisme. De hechte banden tussen de Italiaanse en de Duitse kunstenaars in het begin van de twintiger jaren leidden desondanks tot een nieuwe realistische beweging onder jonge Duitse kunstenaars. De kunstcriticus Hartlaub onderscheidde in het *Kunstblatt* van 1922 hierin twee vleugels die hij *Verisme* en *Ingrisme* noemde. De veristen kwamen uit de expressionistische hoek. Hij kwalificeerde ze als links en hij noemde de namen van onder meer George Grosz, Otto Dix en Max Beckmann. Deze latere schilders van de *Neue Sachlichkeit* waren vooral te vinden in de kringen rond de academies van Berlijn, Dresden en Karlsruhe. De Ingristen kenschetste hij als rechts, tijdloos en classicistisch-conservatief. Deze groep wilde na de neo-barokke gezwollenheid en chaos van het modernisme, het gezonde en lichamelijke weer onder de aandacht brengen. [70.] Hartlaub merkte op dat de aanhangers van deze groep, die de naam *Kanoldt* kreeg, zich voornamelijk bevonden in de kringen van de Münchense kunstacademie, een opleiding die van oudsher nauwe betrekkingen onderhield met Italië. Dit Duitse classicisme onderscheidde zich echter duidelijk van de *Style Classique* uit Frankrijk omdat de laatste slechts terugvoerde naar de klassieke uitgangspunten en zocht naar een eigentijdse vertaling daarvan, terwijl de Duitse tak grotendeels terug viel op een imitatie en een voortzetting van de klassieke vormgeving.
De kunstacademie van München stond rond de eeuwwisseling onder sterke invloed van Adolf Von Hildebrand, een kunsttheoreticus en beeldhouwer, bij wie ook veel buitenlandse beeldhouwers hun opleiding hadden genoten. Von Hildebrand had, vooral door zijn kunsttheoretische geschrift *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* uit 1893, in eerste instantie veel inloed op de studenten van de academie van München en in een later stadium op bijna de gehele Duitse beeldhouwersgeneratie van de eerste helft van de twintigste eeuw.
Meier-Graefe sprak in 1924 in zijn aanvulling op de inleiding voor de vierde uitgave van zijn levenswerk over de plaats van Von Hildebrand in de eigentijdse kunst van Duitsland. Hij zag hem als de theoreticus van de nieuwe beeldhouwkunst; een theorie die door Maillol, zonder dat deze er expliciet van op de hoogte was, in de praktijk werd gebracht. Volgens Meier-Graefe vervolmaakte Maillol Von Hildebrands nuchtere doctrine en opende hij daarmee de weg om de bedoelingen van de Duitse meester te begrijpen.[71.] Op een enkele gedachte na, keerde Meier-Graefe toen nog nauwelijks terug op het historiserende romantische idee van Maillol als de eigentijdse Griek; hij zag het werk van de Franse meester nu meer in een sociaal maatschappelijk verband. Hij wees erop, in een vergelijking met Rodin, dat het werk van Maillol veel beter aansloot bij de traditionele Duitse volksaard en het "preutse protestantisme" van het begin van de twintigste eeuw. Daarnaast plaatste hij de ingehouden beelden van Maillol recht

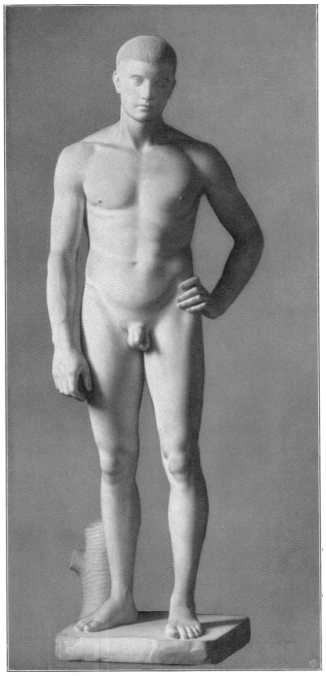
tegenover het flamboyante werk van Rodin. Tevens verklaarde hij de populariteit van Maillol ook vanuit een groot ongenoegen over de moderne stromingen in de kunst en een maatschappelijk verlangen naar het houvast van de traditie. *Ein guter Teil des Maillolschen Einflußes kommt auf die Rechnung der Novität. Wenn einer sich vom Naturalismus in ausgefallene exotische Formen rettet und nach Kreuz- en Quersprüngen in allen möglichen Zonen auch bei Maillol haltmacht, beweist er nur die beweglichkeit seiner Industrie ……. Ihr fiel es zu, den Klassizismus, mit dem am Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine neue deutsche Kunst begann, von dem Stubengeruch der Biedermeier zu befreien und den schmalen Kern jenes rührenden Idealismus unserer Großväter und Urgroßväter zu rechtfertigen.*[72.] Binnen de klassieke Duitse traditie, beschouwde hij het werk van Maillol dan ook als een verlevendigde vorm van het beeldhouwwerk en een praktische uitwerking van de theorie van de iets oudere en traditiegerichte Von Hildebrand.

Von Hildebrand heeft in de geschiedenis van de moderne Duitse beeldhouwkunst en daarmee ook in de Maillolreceptie in Duitsland een bijzondere plaats ingenomen. Hij verscheen ten tonele in de tijd van het Duitse keizerrijk, een tijd waarin de beeldhouwkunst door de stevige greep van de staatsbemoeienis, volgens Meier-Graefe, was geworden tot anachronistisch gedoe en veel leek op een orgie van grootdoenerij. De toespraak die keizer Wilhelm II in 1901 hield bij de inwijding van de door 32 Hohenzollern-monumenten omzoomde *Siegesallee* in Berlijn was illustratief voor de manier waarop de kunsten onder direct toezicht van de staat stonden. Wat de ware kunst moest zijn en wat haar opdracht was vatte de keizer samen met de woorden: *Pflege die imperial dekretierten Ideale, hagiografische Dienerin preußisch-deutscher Herrlichkeit, Erzieherin des Volkes zu treuer unkritischer Gefolgschaft. Wo die Kunst dem sich nicht füge, wo sie, statt zu erheben, "in den Rinnstein niedersteigt", "zur Reklame heruntersteigt", fremden gar ausländischen Ideen anhängt, sich "den sogenannten modernen strömungen" überläßt, nach "Freiheit" des Ausdrucks und der Anregung sucht: Dort sei sie" keine Kunst mehr", denn sie "versündigt" sich nicht nur am kaiserlichen Willen, sondern, fast schlimmer noch, "am deutschen Volke"!*[73.]

In de tweede helft van de negentiende eeuw, en het begin van de twintigste eeuw, werden er in Duitsland (maar ook in andere Europese landen) "aan de lopende band" heldenmomumenten (Bismarck, Von Moltke, Wilhelm I en II) onthuld. De beeldhouwers Reinhold Begas (Kaiser Wilhelmmonument in Berlijn) en Rudolf Siemering (Washingtonmonument in Philadelphia), Victor Tilgner, Edmund Hellmer en Fritz Schaper kwamen gewoonlijk in aanmerking voor de realisatie van de veelal reusachtige monumenten. Hun neo-barokke stijl vol van heldenverering en bijna ordinaire symboliek sloot uitstekend aan bij de smaak van hun adellijke opdrachtgevers en die van de behoudende burger-kunstkringen. Het geïllustreerde tijdschrift *Moderne Kunst* berichtte over de vorderingen van het neo-barokke Keizer Wilhelmmonument van Reinhold Begas: *Wenn dieses schöne großartige Denkmal dereinst vollendet dastehen wird, so wird man es als eine vollgültige Probe deutscher Kunst bezeichnen können. Das kaiserliche Interesse und des Volkes feste Erwartung hat Meister Begas zum Höchsten angefeuert und das deutsche Volk wird ihm diese Geistestat nich so leicht*

vergessen. Mit ihm seinen aber noch die wackeren Gehülfen genannt, die Bildhauer Bernewitz und Hidding, die dem Meister treu zur Seite standen.[74.]
De naam van het hierboven aangehaalde luxe kunsttijdschrift was geenszins in overeenstemming met de inhoud; nadere beschouwing leert ons dat we onder de term "modern" hooguit "eigentijds" moeten verstaan, en dan ook nog in de zin van de behoudende smaak van het volgzame deel van de gegoede burgerij en een groot gedeelte van de nieuwe industriële elite.

Aanvankelijk leek het alsof de beeldhouwer Max Klinger (1857-1920) tegen dit anachronisme reageerde. Hij streefde er namelijk naar op een zakelijk wijze realistisch werk te maken. Maar dit lukte hem niet altijd omdat hij een zekere romantische aanleg niet kon onderdrukken. Een voorbeeld daarvan was zijn Beethovenmonument (1886), dat in 1902 bij een tentoonstelling van de Weense secessionisten internationale belangstelling trok. Qua vormgeving hield het het midden tussen realistische detailbehandeling en een symbolisch-vertellende voorstelling. Het was een pseudo-realisme dat daarom door de behoudende burgerij al vrij snel werd beoordeeld als revolutionair. Kunsthistoricus Albert Kuhn was een andere mening toegedaan, hij noemde het Beethoven-monument in 1925 vanwege zijn ambivalentie een voorbeeld van "geniale smakeloosheid".
Bleef Klingers poging tot realisme in een aantal werken steken in halfslachtigheid, Von Hildebrand was radicaler. Hij pleitte, volgens Radenberg, voor een terugkeer naar de oorspronkelijke plastiek na een tijd waarin de opdrachtgever de bepalende factor was geweest: *die Auftraggeber forderten vom Künstler der Regel nach nur, daß er den Dargestellten naturgetreu wiedergeben müsse; der Künstler, dem meist die Fähigkeit monumentaler Gestaltung gebrach, suchte den Mangel durch allerlei Schneiderkünste und durch ein gewaltiges Pathos oder durch süßliche Sentimentalitäten zu ersetzen.*[75.]
De beweging die Von Hildebrand inzette richtte zich niet zo zeer tegen het pseudo-realisme van Klinger, maar veel eerder tegen de neo-barok van Begas en zijn volgelingen. Von Hildebrands werk paste niet in de persoonsverheerlijkende kringen van de adel maar veel meer bij de geletterde (en vermogende) burgerij. De principes die hij zowel in zijn beelden als in zijn geschriften tot uiting bracht waren niet alleen strijdig met de uitgangspunten van de populaire staatsstijl van Begas, maar ook met die van zijn Franse tijdgenoot Rodin (1840-1917).
De tegenstelling ten opzichte van Rodin mogen we echter niet beschouwen als een bewuste actie van Von Hildebrand; eerder kunnen we spreken van twee heldere onafhankelijke artistieke standpunten. Kuhn vatte die tegenstelling bondig samen met *hic ratio, hic sensus.*[76.] Hij bedoelde daarmee de tegenstelling tussen het primaat van de geest en van de zinnen; die tussen de dwang van de wetmatigheid en die van de subjectieve willekeur.
In *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* ordende Von Hildebrand zijn opvattingen, die hij al eerder op beeldende wijze had laten zien in onder meer zijn sculptuur *Männliche Figur* (1884) (afb.25), in een leerbaar systeem, geschikt voor studenten en andere geïnteresseerden.



25. Adolf von Hildebrand, *Männliche Figur,*
marmer, 1884, Neue Galerie Berlin,

Zijn grondstellingen waren:

1. Zuivere plastiek; het beeld moet *reine Formenkunst* zijn en zich verre houden van gedachten, gevoelens en verhalen.

2. Beeldhouwkundig handwerk; de plastisch kunstenaar mag geen boetseerder zijn maar moet in de ware zin van het woord een beeldhouwer zijn, dat wil zeggen dat hij zijn beeld uit een harde materie haalt, waarbij hij, te beginnen met de voorzijde van het beeld, steeds dieper doordringt in de materie.

3. De materie als richtlijn voor de vorm en het oppervlak; de vorm van het blok (steen of hout) is bepalend voor de beeldvisie; iedere toevoeging is een verkrachting van de materie en leidt tot stijlloosheid. Het modelé van het oppervlak moet getuigen van het karakter van het materiaal, niet van de gevoelens van de maker.

4. Het universele in plaats van de werkelijkheid; de beeldhouwer moet zich niet richten op een detailrijke werkelijkheidsillusie, maar op het typische en meest kenmerkende van zijn onderwerp.

5. Krachtige vormen; de beeldhouwer moet met krachtige gespannen vormen werken; volumes die harmoniëren met en bestand zijn tegen de ruimte.

6. Het statische; het beweeglijke is voor de schilderkunst, het statische past bij de beeldhouwkunst. Beweeglijkheid in een beeld brengt de beschouwer in verwarring, hij vindt nergens een rustpunt en weet daarom niet van welke zijde hij een beeld moet beschouwen. Het gebeeldhouwde

beeld moet door zijn geslotenheid en zijn *Einansichtigkeit* juist harmonie overbrengen. Het beeld moet zijn als een schilderij, te beschouwen vanuit een frontaal en vast standpunt; een *Fernbild* dat in zijn heldere horizontale en zijn verticale richtingen direct gerelateerd is aan de lichamelijke eigenheid van de beschouwer.

7. Architectuur gebonden beeldhouwkunst; zoals in alle grote stijlperioden horen beelden bij de architectuur omdat zij de plastische voorstelling versterkt.

Von Hildebrand paste zijn vormprincipes bijna uitsluitend toe op één thema, namelijk dat van de (naakte) mens. Hij beschouwde het naakt als een expressief functionerend organisme waarin elke vorm ontstaat vanuit een wetmatig proces. Het naakt betekende voor hem de vorm, die het absolute leven tot uitdrukking brengt. Daarmee was het naakt een zaak voor de beeldhouwkunst gedurende alle tijden.[77.]

De bewondering die Maillol in Duitsland ten deel viel had ongetwijfeld te maken met de *ogenschijnlijke* overeenkomst tussen zijn werk en dat van de grote Duitse protagonist van de *retour à l'ordre*. Meier-Graefe en andere critici schreven daarover. Maar het is de Duitse lezer en bewonderaar van Maillols beelden waarschijnlijk niet opgevallen dat het verschil tussen beide beeldhouwers groter was dan de overeenkomst.

Een vergelijking, op basis van de Hildebrandiaanse regels, tussen de werken van beide beeldhouwers (afb. 26 en 27) maakt duidelijk dat hun overeenkomst misschien nog het grootst is bij het eerste punt: de "reine Formenkunst". Maillol introduceerde, volgens Dina Vierny, *une conception très neuve de la sculpture qu'il ne lie plus à l'expressivité du sujet mais à "la simple préoccupation des formes".*[78.]

Wat betreft het tweede punt, beeldhouwen in plaats van boetseren, is de vergelijking veel minder overtuigend. Maillol heeft aan het begin van zijn beeldhouwerscarrière wel *en taille directe* gewerkt, aanvankelijk in hout en later voor korte tijd in natuursteen. De woorden die André Gide in 1905 wijdde aan de stenen versie van *De Middellandse Zee (1905)* moeten Von Hildebrand als muziek in de oren hebben geklonken. De schrijver noteerde dat Maillol niet van een idee uit ging dat hij in marmer weer wilde geven, maar van het marmer zelf. Elk werk van hem had iets van het gewicht van het materiaal zelf. Het was juist de wonderlijke zwaarte van de marmeren massa die het rusten van het hoofd op de arm en de massiviteit van de schouder tot uitdrukking bracht.[79.]

Hoewel hij zich meermalen heeft uitgesproken over de artistieke waarde van het snijden in hout of het hakken in natuursteen[80.] beperkte Maillol zich voornamelijk tot het boetseren in klei en het modelleren in gips. Hij ging echter niet zover als Rodin (*Wij zijn modelleurs en we zijn geen beeldhouwers meer)* omdat hij toch met tussenpozen de hamer en de beitel ter hand nam. Maar door het vele werk (en misschien ook wel door zijn gevorderde leeftijd) moest hij bij het omzetten van zijn kleine geboetseerde plastiekjes naar een grotere stenen sculptuur of het nahakken van een gipsen model in steen, gebruik maken van een *praticien.* Jean van Dongen, de broer van de schilder Kees van Dongen, had een atelier in Montval vlak bij Marly-le-Roi, waar hij, al dan niet in samenwerking met de meester, verscheidene opdrachten van Maillol heeft uitgevoerd.



26. Adolf von Hildebrand, *Frau Fiedler,* 1886, terracotta



27. Aristide Maillol, *Femme accroupie*, 1908-1930, marmer.

Ondanks deze on-Hildebrandiaanse werkwijze van Maillol zagen velen, zelfs in zijn bronzen beelden, in hem toch de echte beeld-houwer. Dit had voornamelijk te maken met de gesloten beeldhouwkundige vorm die Maillol hanteerde.
Het derde punt sluit gedeeltelijk aan bij het voorgaande argument. De geslotenheid van veel van Maillols beelden refereerde aan de oervorm van het materiaal. Veel van Maillols beelden *leken* door hun geslotenheid te zijn voortgekomen uit de oervorm van het materiaal; de stenen beelden uit de blokvorm en de houten beelden uit de cylindrische boomstamvorm. Omdat zijn bronzen beelden in hun geslotenheid nauwelijks afwijken van de stenen of houten beelden geven zij ook het idee van een verwijzing naar de blok- of de cylindervorm. Wat de factuur betreft, deze is geheel afwijkend van de expressieve toetsmatige Rodineske werkwijze. Zij is overwegend glad en zonder expressie en verwijst, zoals Von Hildebrand dat aangaf, eerder naar het materiaal-eigene dan naar de maker.
Het vierde punt, de gerichtheid op het universele, *leek* eveneens in overeenstemming met Von Hildebrands idee. Vierny zei daarover: *Il ne veut pas faire une sculpture "réelle" mais, au-delà, une sculpture "vraie" qui traduise par l'harmonie des formes et la pureté des volumes les vérités éternelles de l'humanité.*[81] Maar terwijl de Duitse beeldhouwer in het lichamelijke het spirituele zocht, bleef Maillol trouw aan het menselijke en aardse. Zijn vrouwen blijven vrouwen van vlees en bloed; het waren immers niet de klassieke ideaalbeelden maar vrouwen en meisjes uit zijn omgeving die hem inspireerden. De kunstcriticus Thadée Nathason was niet de eerste en zeker ook niet de laatste die opmerkte dat er een erotische band bestond tussen Maillol en zijn scheppingen: *Mais si ses mains caressent les rondeurs d'une fonte, on les devine capables de s'attarder aussi complaisamment sur les muscles féminins vivants…… Mais aussi lorsque ses doigts effilés modèlent dans l'air, plus précis que ses mots, tel corps nu, bien massif et épanoui, Maillol a tout l'air de lui lever la chemise sur la circonférence d'une fesse ou le volume d'une cuisse et il semble que l'eau monte à sa bouche. Eh! Mon Dieu!*[82] Een idee dat niet paste bij de verheven uitspraken van Meier-Graefe en de al even verheven doelen van Von Hildebrand, hetgeen niet wil zeggen dat zij beiden de algemeen Duitse mening daarover vertegenwoordigden. Het is zeker niet ondenkbaar dat Maillols *figurines* in de salons van de rijke industriëlen en andere verzamelaars er niet alleen stonden ter decoratie.
Het vijfde punt, het werken met krachtige volumineuze vormen, is zeker van toepassing op Maillols werk; sterker nog, het is typerend voor zijn gehele oeuvre. Maar in vergelijking met Von Hildebrand moeten we er toch een aantekening bij maken. Deze hanteerde de krachtige "gebalde" vormen binnen de klassiek geïdealiseerde lichaamsvormen van mannen en vrouwen, terwijl Maillol deze vormen gebruikte binnen zijn eigen keuze, namelijk een keuze voor de gewone vrouw uit het volk van zijn geboortestreek. Judith Cladel: *Maillol qui, pour la plus part des écrivains qui ont étudié son oeuvre, appartient à la lignée hellénique, ne recherche pas les modèles qui se rapprochent du type grec, c'est-à-dire ceux dont les lignes sont allongées et la largeur des épaules égale à celle des hanches. L'auteur de Pomone a une prédilection pour la méditerranéenne un peu courte, aux flancs larges,*

au bassin saillant, pour la catalane, type féminin qui est plus prés de Rome que d'Athènes.[83.]

Het zesde punt, het eenzijdig aanzicht dat Von Hildebrand ten gunste van de rust en de harmonie propageerde, is slechts ten dele van toepassing op een aantal beelden verspreid over de gehele carrière van Maillol, zoals *La Méditerranée (1905), Le Cycliste (1907), Pomone (1910), La Jeunesse (1910), Vénus (1918), Jeune Fille Alongée (1921)* en *L'Harmonie (1940-1944),* maar Maillol was, wat dit betreft, niet streng in de leer. Hij volgde eerder zijn sculpturale instinct en bracht (de suggestie van) beweging in de beelden wanneer hij dat vanuit de idee nodig achtte, bijvoorbeeld in *Leda (1900), L'Action Enchainéee (1905), Le Désir (1908), Ile de France (1922), La Montagne (1937)* en *La Rivière (1938-1943).* In het algemeen kunnen we stellen dat Von Hildebrands *Einansichtigkeit* in Maillols werk, niet in zijn strenge maar in een aangepaste vorm, meer voorkwam in de periode vóór 1920 dan erna; juist de periode waarin zijn werk in Duitsland populair was en door verzamelaars en musea werd aangekocht. Desondanks lijkt zijn laatste beeld *L'Harmonie (1940-1944)* niet alleen door zijn titel, maar ook door zijn vormgeving weer aan te sluiten bij Von Hildebrands idee. Maar het beeld is onvoltooid achtergebleven. De armen ontbreken. In voltooide toestand zou het waarschijnlijk weer een aanpassing van Von Hildebrands ideeën zijn geweest. We moeten ons echter wel realiseren dat Maillol zich nooit iets heeft aangetrokken van de theorie van Von Hildebrand.

Het zevende punt, het beeld ter versterking van de architectuur, is nauwelijks van toepassing op het werk van Maillol, eerder het tegendeel. Een zeer groot gedeelte van Maillols werk komt, uit de aard van het werk zelf, het beste tot zijn recht als autonoom kunstwerk in de vrije buitenruimte. Over de hele wereld, in musea en beeldentuinen, treffen we daar de getuigen van aan. Het mooiste voorbeeld vinden we ongetwijfeld in de tuin van de Tuilerieën in Parijs. Maillol zelf had zijn leven lang al de droom dat hij zijn werk in die tuin permanent kon exposeren. Met veel moeite lukte hem dat alleen bij zijn door de gemeente Aix-en-Provence geweigerde en door de staat aangekochte *Monument à Cézanne (1912-1925)*. Het kreeg een plaats tussen twee trappen waar het stenen beeld een bijna decoratief onderdeel werd van de architectuur. Na de Tweede Wereldoorlog kreeg het daarom een plaats in het *Musée de l'Art Moderne*. Dina Vierny sloot in 1959 een overeenkomst met André Malraux, de minister van cultuur. Hierbij schonk zij 18 bronzen uit het monumentale werk van Maillol aan de staat in ruil voor een prominente plaats in de tuin van het Louvre. Het "mooiste openluchtmuseum ter wereld", volgens Malraux, werd in 1964 geopend. Bij de restauratie van de tuin in 1995 heeft de collectie een geïntegreerde plaats gekregen in het gedeelte van de *Caroussel du Louvre*. Maillol zou ongetwijfeld tevreden zijn geweest over deze plaats. Zijn beelden staan op gelijke voet met de toeschouwer en in de open lucht, een omstandigheid die volgens hem de fijnste nuances in zijn werk tot leven bracht. Maillol sloot met zijn wens om zijn werk in de Tuilerieën te laten plaatsen aan bij de traditie van de grote renaissance en barokke paleistuinen; hij heeft zijn bewondering voor de tuin van Versailles nooit onder stoelen of banken gestoken. Was een tuin als die van Versailles met zijn op hoge sokkels geplaatste mythologische figuren een eerbetoon

aan de vorst, de beelden van Maillol staan op gelijke hoogte met de toeschouwer en zijn bedoeld als gewone beelden tussen het gewone volk.

Concluderend mogen we stellen dat Von Hildebrands theorie bij Maillols beelden hooguit "op het eerste oog" klopt. Ook al heeft hij wel eens werk van zijn Duitse collega gezien, diens theorie kende hij niet. Kessler heeft hem in 1907 daarnaar gevraagd, maar het antwoord van de beeldhouwer was "dat hij zich niet ophield met theorieën". Anderzijds heeft ook Von Hildebrand werk van Maillol gezien, maar heeft hij er zich nauwelijks over uitgesproken. Naast de genoemde punten van onderscheid tussen beide beeldhouwers, bestond er echter nog een fundamenteel verschil. Dat was de kloof die er gaapte tussen de elitair-behoudende geestesgesteldheid van Von Hildebrand en het volkse karakter van Maillol. De Duitse beeldhouwer werkte een tijd lang in Rome, waar hij in een klassiek-idealistische wereld samen met de schilder Hans von Marées en zijn mecenas Conrad Fiedler, aansluiting zocht bij de neo-klassieke coryfeeën Canova en Thorwaldsen. Hij vertegenwoordigde met zijn afkeer van zowel de neo-barokke stijl als van het modernisme van zijn eigen tijd, een groep mensen die de kunst zag als een puur verstandelijke aangelegenheid (*het naakt is een levend organisme dat functioneert…)*. Maillol daarentegen, vestigde zich in Parijs, het gistende centrum van de moderniteit. Daar streefde hij op een tamelijk ongecompliceerde wijze *(wat mij het beste bevalt in mijn naakten, is het gevoel dat ik er in hebt gelegd dat ik niet uit kan leggen)* naar een nieuwe vorm van beeldhouwkunst waarin hij de werkelijkheid sublimeerde tot een harmonieuze klassiek gerichte vormeenheid.

De verschillen tussen Von Hildebrand en Maillol waren Meier-Graefe nauwelijks opgevallen, voor hem lagen zij eerder in elkaars verlengde. Maillol vormde een ideale brug tussen de grote theoreticus uit München en de jonge generatie Duitse beeldhouwers. Met zijn krachtige vereenvoudigde klassieke vormgeving leek Maillol Von Hildebrand de nodige eer te bewijzen en hij beïnvloedde tevens een gedeelte van de nieuwe Duitse beeldhouwersgeneratie. De practicus Maillol vormde samen met de theoreticus Von Hildebrand een ideaal doorgeefluik van de klassieke vormentaal naar de eigentijdse generatie Duitse beeldhouwers. Helaas moest Meier-Graefe in 1924 wel constateren dat het niveau van de meeste Duitse navolgers, op Lehmbruck en enkele andere kunstenaars na, ver onder de maat bleef. *Maillol wurde in Deutschland mit der Pfiffigkeit kleiner Katundrucker, die ihre Muster nehmen, wo sie sie finden, exploitiert, und die Nachahmung bleibt zuweilen noch unter der Perversion der Cézanne-Schule.*[84.]
De Parijse kunstcorrespondent Karl Scheffler van het tijdschrift *Kunst und Künstler*, was een van de weinigen die zich in 1928 (gematigd) kritisch uit liet over het werk van Maillol. Hij bemerkte een "gemoderniseerd en een naturalistisch" classicisme in de beelden van Maillol (bijvoorbeeld in zijn *Pomona*) en noemde hem dan ook een "academicus" met een vorm van beeldhouwen die goed leerbaar was. Als bewijs voor zijn stelling noemde hij een rij van beeldhouwers die door Maillol beïnvloed waren: Edzard, Huf, De Fiori, Kolbe, Haller en Kogan.

c. Alfred Kuhn (1885-1968)

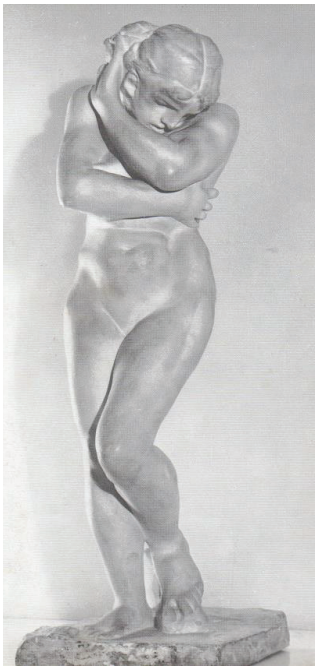
Alfred Kuhn, kunstredacteur van het toonaangevende blad *Cicerone*, auteur van *Die neuere Plastik von Achtzehnhundert bis zur Gegenwart* (1921) en een biografie van Maillol (1925) was in de jaren twintig in Duitsland en het Duitse taalgebied een van de belangrijkste schrijvers over Maillol. Zijn benadering van Maillols populariteit in Duitsland sloot slechts ten dele aan bij de romantische ideeën van Meier-Graefe over de "eigentijdse Griek uit een vergeten arcadische streek in Zuid-Frankrijk". Kuhn gebruikte Meier-Graefe als uitgangspunt voor een geschiedkundige- en raspsychologische verklaring. Hij zette vanuit de geschiedenis van de Noordelijke en de Zuidelijke landen de ongecompliceerde, tactiele en plastische Latijns-Romaanse beeldhouwkunst tegenover de zwaarmoedige, afstandelijke en picturaal ingestelde Germaanse beeldhouwkunst. *So ist die Geschichte der nordischen Plastik die Geschichte der taktilen Impotenz einer im Grunde immer malerisch, visionär gerichteten Seele…… Immer wieder versuchte es diese zerquälte nordische Seele, zur Klärung zu gelangen, aber meist war es doch nur ein Stil des reinen Rhythmus, der ihr die Möglichkeit der Aussprache bieten konnte, oder ein dem verzehrenden Wunsch nach dem Anderssein entsprossener Klassizismus.*[85.]

Met zijn theorie zette hij tevens de "noordelijke laat-gotische en barokke" beeldhouwer Rodin (afb.28), als een gekweld (grootstedelijk) kunstenaar, tegenover de zuidelijke, niet tijdgebonden klassieke beeldhouwer Maillol (afb.29), als de ongecompliceerde oorspronkelijke regionale kunstenaar. Rodin was in zijn ogen *der genialen aber gänzlich unplastischen Illusionist* terwijl Maillol een uit de natuur voortgekomen kunstenaar was. *Wie die Mutter dem Sohne fraglos gibt, so gab diese gute Mutter Natur ihrem echtesten Sohne ohne Zwang, ohne Streit, übermäßig, verschwenderich, unerschöpflich, wie ihr Besitz, um was er sie nicht einmal bat. Er nahm es selbstverständlich , wie das Kind nimmt vom Tisch der Eltern; denn es war ja sein, war sein, da er es gar nicht erwarb! ……er ist ohne Dualismus, ohne Kampf, ohne Hemmung- ungermanisch.* [86.]

Ontlokte hij Maillol een uitspraak of interpreteerde hij de woorden van de Franse beeldhouwer naar zijn eigen theorie? Kuhn maakte in elk geval diepe indruk op zijn Duitse lezers toen hij schreef hoe Maillol naar de zee en het strand wees en zei dat die omgeving hem had gevormd. Hij vertelde ook dat Nietzsche eens had gezegd dat de mensheid terug moest keren naar het aardse. Hij leefde alleen maar met dat aardse en van daaruit was het alleen maar mogelijk kunst te maken, daarbij speelde land, afkomst of ras geen enkele rol.[87.]

Kuhn vergeleek het werk van Maillol met dat van Von Hildebrand en gaf zowel een overeenkomst als een verschil aan. Beide beeldhouwers waren er, volgens hem, in geslaagd de beeldhouwkunst los te maken van de schilderkunst door terug te gaan naar het plastische uitgangspunt van de oervorm van het blok, om zo te komen tot een zuivere plastische vormgeving. Maar het ware verschil was fundamenteel! *Was bei Hildebrand aus mühevoller Kalkulation geboren wird, entsteht pflanzenhaft notwendig unter den lachend knetenden, türmenden Händen Maillols. Was bei Hildebrand der Siegespreis im Kampfe der zerquälten germanischen Seele um ihre Klärung in der beruhigten Form sich darstellt, ist bei Maillol die*

Frucht, die eine gütige Natur ihrem Lieblingssohn in den Schoß wirft…… Er war wie ein Messias, Hildebrand schien nur Johannes.[88.]



28. Auguste Rodin, *Eva, brons,* 1881
Musée Rodin, Parijs



29. Aristide Maillol, *La Nymphe,* brons
1930, Boscotondohal Helmond

Kuhn zag in het werk van veel eigentijdse Duitse beeldhouwers het krampachtige kille en wetmatige vormgevingsproces dat eigen is aan Hildebrand dikwijls gecombineerd met vreemde dwangmatige betekenissen. In zijn typische plastische taal duidde hij Maillols beelden als vrouwen waarin rood bloed vloeit, wier dijen zich in de oogsttijd bij het vallen van de avond in een opgewonden kramp om mannenlichamen klemmen, terwijl de meisjes van de Duitse beeldhouwer Hoetger smekend in gebed neerknielen.[89.]
Het succes van Maillol in Duitsland was dan ook volgens Kuhn terug te voeren op het vreemde on-Duitse karakter van Maillols werk. Het was een karakter dat niet afschrok maar juist een zekere aantrekkingskracht uitoefende, gevoed vanuit een verlangen naar de rust van de ongecompliceerde zuidelijke (arcadische) leefwijze. *Maillol breitete vor den staunenden Söhnen des Nordens das aus, was sie nur in sehnsuchtsvollen Wunschträumen der Jugend geschaut hatten. Reines Sein, gedankenbefreites, zweifelloses, qualentrücktes Leben unter dem ewig blauen Himmel Homers, Animalität, selige Hingabe an die Sinne, ohne Scham, ohne Reue, ohne Krampf.* [90.]

d. Carola Giedion-Welcker (1893-1979)

In de literatuur over Maillol wordt de publicatie *Moderne Plastik, Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung* (1937) van de Zwitserse kunsthistorica Carola Giedion-Welcker gekarakteriseerd als het werk waarin Maillol de eer toekomt die hij verdiende, namelijk die van een van de belangrijkste grondleggers van de moderne beeldhouwkunst. De schrijfster, ze werkte eerder voor het in 1933 verboden kunsttijdschrift *Das Kunstblatt*, presenteerde Maillol als een onmisbare schakel tussen de negentiende- en twintigste-eeuwse beeldhouwkunst. Zij heeft met haar publicatie dan wel de internationale aandacht getrokken, maar Duitse schrijvers als Roh, Werner en Westheim wezen al incidenteel voor 1937 op de bijzondere plaats van Maillol in de geschiedenis van de negentiende en twintigste eeuwse beeldhouwkunst.

Franz Roh, kunstenaar en kunstcriticus, publiceerde in 1925 een doorwrochte studie met de veelomvattende titel *Nach-Expressionismus-Magischer Realismus*. *Probleme der neuesten europäischen Malerei*. In dit werk betoogde hij onder andere dat de eigentijdse kunst de chaos van het modernisme, vooral bewerkstelligd door de grote waarde die men hechtte aan de originaliteit, beu was. Hij noteerde tendensen die zochten naar meer stabiliteit; de belangrijkste was een terugkeer naar een aangepaste klassieke orde. Over de beeldhouwkunst merkte hij op dat de geabstraheerde vrouwengestalten van Archipenko op de sculpturale ideeën van Maillol terugvoerden. [91.]

Bruno E. Werner, journalist van de *Deutsche Algemeine Zeitung* schreef over Maillols tentoonstelling bij Flechtheim in Berlijn (1928) weliswaar in romantische aanduidingen als "eigentijdse Griek" en "Homerische sfeer" maar hij zag in het werk tevens verwijzingen naar de toekomst; hij prees Maillols beelden vanwege het anti-verhalende karakter en hij kwalificeerde het als *reine Plastik* waarin het zinnelijke en het tektonische in evenwicht waren. Hij trok, zoals we al eerder opmerkten, een vergelijking met een aantal eigentijdse Duitse beeldhouwers, die naar zijn mening geen duidelijk standpunt innamen en vooral wat betreft de factuur op twee gedachten hinkten. Zij konden maar moeilijk een keuze maken tussen het Rodin-achtige beweeglijke spel van licht en donker en Maillols natuurlijke wijze van oppervlaktebehandeling.

Paul Westheim, kunstcriticus en uitgever van *Kunstblatt,* ging bij gelegenheid van Maillols 70e verjaardag in 1931 dieper in op de beeldkwaliteiten van zijn werk. Hij merkte op dat Maillol als een belangrijke schakel tussen de oude waarden van de klassieke beeldhouwkunst en de nieuwe sculptuur gezien moest worden, omdat hij zich met behoud van de klassieke traditie, richtte op de ware kwaliteiten van de beeldhouwkunst, namelijk het monumentale en het tektonische. *Maillols Plastik ist Rückkehr zur organische Natur. Diese Naturhaftigkeit des Gestaltens verbindet Maillol mit dem Griechentum und macht ihn zum Anreger und Lehrmeister für alle, die aus dem unfruchtbaren Zirkel der modischen Effekthascherei herauswollen.*[92.]

Daarnaast was hij van mening dat zowel de eigentijdse Franse als de Duitse beeldhouwers een nieuwe beeldtaal hadden ontwikkeld. Het belangrijkste was daarbij de constructie van een beeld zoals die te zien was aan de

opbouw van de delen, het evenwicht tussen de positieve massa en de negatieve ruimte en de ritmische opeenvolging van de volumes. Als voorbeeld noemde hij daarbij Maillol als eerste in een rij van modernistische beeldhouwers, waarmee hij aangaf dat de Fransman in dat opzicht een leermeester en een richtinggever was geweest voor veel anderen. *Solche Formen findet man heute in Frankreich bei Maillol, Brancusi, Laurens, Lipchitz, Despiau; in Deutschland bei Belling, Barlach und bei meinem Freund Lehmbruck.* [93.]

Waren de opmerkingen van de bovenstaande schrijvers nog min of meer incidenteel, Giedion-Welcker haalde Maillol als voorloper van het modernisme op structurele wijze voor het voetlicht. Zij begon haar publicatie met een pleidooi voor een terugkeer naar de oerfunctie van het beeld, namelijk haar organische plaats in de samenleving als *Trägerin des Kultus, der Erinnerung, das Unterpfand des Unsterblichkeitsgedankens, Trägerin und Teil der gesamten Kultursubstanz…… Vermittler zu den Göttern, den Gestirnen, den Jahreszeiten zum Leben und zum Tode.*[94.]

Maar de individualisering van de maatschappij (vanaf de renaissance) had, volgens haar, geleid tot een verwording van die waarden en dientengevolge tot levensvreemde kunstmatige monumenten vol van anekdoten, vals heldendom en vreemde psychologische elementen. Zij constateerde dat er tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw een ommekeer was ingetreden in de vorm van twee grote stromingen, gekenmerkt door openheid/beweging en geslotenheid/rust, die ondanks hun tegengesteldheid uit een zelfde grondhouding voortkwam, namelijk een vast geloof in het elementaire wetmatige dat alle maatschappelijke gebeurtenissen voortkomen uit een objectiviteit waar de mens geen vat op heeft. *Daß bedeutet die Entheroisierung und Objektivierung der menschlichen Person, ihre stillere Ein- und Unterordnung in das ganze des Natur- und Lebensgeschehens. Gleichzeitig ein Verschwindes des Details zugunsten einer größeren Totalität. Daß dies alles sich nicht abseits, in einem engumgrenzten künstlerischen Kreis vollzieht, sondern in vitaler Verbundenheit mit der inneren Vorgängen unserer Zeit, erscheint dabei entscheident.*[95.]

De grondleggers van de twee stromingen waren, volgens Giedion-Welcker, Rodin en Maillol. Ten aanzien van Rodin, met als voorlopers Daumier en Degas, merkte zij wel op dat het dan nodig was verder te kijken dan het literaire en pathetische in het werk van de grote Fransman: *Der menschliche Körper ist dort nicht mehr primär Träger von Leidenschaften und Gefühlen, sondern von Bewegung. Gleichgewicht und Komposition, in kompositioneller Verschmelzung mit Licht und Luft.*[96.] Het werk van Maillol getuigde, volgens Giedion-Welcker, van een vorm van rust, die niet alleen voortkwam uit het klassieke karakter, maar vooral tot stand kwam door stoere vormen en heldere verhoudingen die zonder innerlijke spanning een harmonieus wereldbeeld lieten zien: *Maillol bricht mit dem süßlich detaillierten Schönheitsideal des damals herschenden Geschmackes, in dem er wuchtige Körperarchitekturen hinstellt, blockhaft-klar aufbaut und auf wichtiges hin vereinfacht. Sein Griechentum ist nicht olympisch, sondern durchaus bäuerisch-archaisch.*[97.] Zij zag Maillol dan ook als de voorloper van de moderne kunstenaars die hun inspiratie vonden in de uitdrukkingskracht van de pure vorm: het archaïsch aandoende werk van Modigliani en de portretkoppen van Picasso, de vormvereenvoudiging van

Laurens, Lipchitz, Archipenko en Brancusi, de abstracte beelden van Arp en van Vantongerloo.
Maillol als schakel naar de moderne beeldhouwkunst was in de dertiger jaren geen exclusieve Zwitsers-Duitse gedachte meer. In de West-Europese landen waren ondertussen meer kunstcritici de mening toegedaan in het werk van de bejaarde Catalaanse Fransman een belangrijke bron van de moderne beeldhouwkunst te hebben ontdekt. De loop van de geschiedenis noopte velen van hen echter hun opmerkingen pas na de Tweede Wereldoorlog te publiceren.

3. Maillol en Frankrijk

Tegenover de grote belangstelling voor Maillols werk in Duitsland stond, zeker tot aan het begin van de twintiger jaren van de twintigste eeuw, in Frankrijk een matige interesse voor het oeuvre van de meester uit de Midi-Pyrenées. Er werd in Frankrijk relatief weinig over hem gepubliceerd, de Franse verzamelaars die belangstelling voor zijn werk hadden waren op de vingers van één hand te tellen en de galeriehouders toonden, op enkele uitzonderingen na, weinig belangstelling. Zijn eerste echte staatopdracht kreeg hij pas in 1923 op 62-jarige leeftijd (een marmerfiguur van *La Méditerranée)* en de eerste expositie in Frankrijk waar een overzicht van zijn werk werd gegeven was pas, 7 jaar voor zijn dood, in 1937; op de tentoonstelling *Maîtres de l'art indépendant* kreeg hij een ereplaats tussen tientallen andere beeldhouwers en schilders. Tijdens zijn leven is er in Frankrijk geen echte solotentoonstelling georganiseerd. De redenen voor deze situatie waren divers: hij stond zoals alle andere beeldhouwers in de schaduw van Rodin, daarbij was de Franse kunstwereld (getuige de artikelen in Franse kunsttijdschriften gedurende de eerste decennia van de twintigste eeuw) meer gefocust op de ontwikkelingen in de moderne schilderkunst dan op de "behoudende classicist" Maillol, hij had gedurende zijn carrière enkele aanvaringen met de Franse overheid en hij was geen echte Fransman maar eerder een Catalaan.

a. Rodin
Rodin stelde, zelfs tot ver na zijn dood in 1917, met zijn uitzonderlijke talent, zijn omvangrijke werk, zijn Europese allure, zijn contacten met de overheid, zijn stroom aan opdrachten van internationale kunstverzamelaars, zijn vele exposities en zijn commerciële verkoopmethoden alle contemporaine beeldhouwers in de schaduw. Lorquin stelde: *Lorsque Maillol expose pour la première fois ses oeuvres dans le cadre d'une exposition personnelle, à la galerie Bernheim en 1902* [sic: 1911, g.j.] *le paysage de la sculpture est entièrement dominé par la personnalité de Rodin. Ce dernier par son génie a révolutionné un art pétri de poncifs néoclassiques, apportant à la sculpture le même élan que les impressionistes avaient insufflé à la peinture.*[98.]
Brancusi verwoordde die situatie op een duidelijke manier toen hij, na een korte periode bij Rodin gewerkt te hebben, ontslag nam. De meester informeerde naar de reden van zijn ontslag waarop Brancusi antwoordde dat

hij vertrok omdat er in de schaduw van hoge bomen niets goeds kon groeien. Maillol kon eveneens bij Rodin komen werken, maar hij heeft zijn aanbod afgeslagen. Hij wenste zijn eigen weg te gaan en werd daarmee, samen met Brancusi, een van de weinigen, die zich met moeite onttrok aan de invloed van de meester uit Meudon. Het moet een dappere en een moeilijke beslissing zijn geweest van een man die zich financieel nog nauwelijks staande kon houden; een baan als ateliermeester bij de grote Rodin, naast erkende beeldhouwers als Desbois, Bourdelle en Despiau, bood immers een aantrekkelijk vooruitzicht.
Ondanks Maillols weigering kon hij onmogelijk de schaduw van Rodin ontlopen. Dat wilde hij ook niet, want hij was een groot bewonderaar. Zijn waardering veranderde in de loop van de tijd; aanvankelijk prees hij al Rodins werken terwijl hij zich na 1908 kritischer opstelde. Door de bemiddeling van Kessler en Mirbeau zijn beide beeldhouwers met elkaar in contact gekomen. In de vriendschappelijke relatie, die duurde van 1904 tot 1911, hebben zij zowel schriftelijk als persoonlijk contact met elkaar gehad.
Het was veelbetekenend hoe Maillol in 1937, 20 jaar na de dood van Rodin en zelf inmiddels ook al 76 jaar, sprak over zijn positie ten opzichte van Rodin. Tegen Cladel zei hij*: Rodin c'est le génie qui a donné le mouvement à toute son époque; c'est un homme que je ne pouvais pas être. Lorsqu'il venu, il n'y avait personne, sauf Carpeaux; la sculpture n'était plus rien… Rodin, c'était un dieu, quand j'allais le voir, j'avais l'impression d'être reçu par un dieu bienveillant. Un esprit profond, qui ne disait jamais de bêtises.*[99.] Van een artistieke tegenstelling of rivaliteit wilde Maillol niets weten: *Ma sculpture est tout à fait différente de celle de Rodin. Jules Romain croit que je l'ai fait exprès, et il l'a écrit. Il se trompe. J'ai fait ce que je pensais, simplement, et non dans le dessein de combattre Rodin.*[100.]
Het wezenlijke van Rodins werk was, aldus Maillol, zijn onvoorwaardelijke keuze voor het expressieve levende en beweeglijke, uitgedrukt in een persoonlijke modelleertechniek. Maillol verwoordde dat op zijn typische wijze: *En sculpture, il voyait surtout le côté chair. Les Anciens voyaient la construction.*[101.] Maillol voegde eraan toe dat de belangrijkste reden van Rodins keuze was dat hij niet luisterde naar het materiaal omdat hij nooit in steen werkte. Dat was een tamelijk ongenuanceerde opmerking, want Rodin heeft in het begin van zijn carrière, bijvoorbeeld met zijn werk aan de gevels van de *Boulevard Anspach* in Brussel, wel degelijk in steen gewerkt. Trouwens − de pot verwijt de ketel − Maillol zelf maakte ook veelvuldig gebruik van een *praticien*.
De beste werken van Rodin waren, naar Maillols mening in 1937*, Le Penseur (1880)* zoals hij die zonder armen bij de gieterij had gezien, *L'Homme qui marche (1877)* en zijn onvoltooid gebleven *Iris (1890-1891).* Geen merkwaardige keuze omdat volgens Maillol de kracht van een beeld vooral in de tors school, terwijl de ledematen niet altijd een toegevoegde waarde vertegenwoordigden. Maillol hield ook niet van de expressie van de ouderdom zoals de uitgezakte buikplooien van Rodins *Celle qui fut la belle Heaulmière (1885).* Maillol: *Moi, cela ne me séduit pas un ventre de vieille femme: j'aime la santé et la beauté.*[102.]
De brieven, waarvan een aantal is bewaard in het *Musée Rodin*, die hij tussen 1904 en 1911 aan Rodin stuurde, getuigen van een grote bewondering voor zijn werken en van een bijna onderdanige vorm van

dankbaarheid voor elke vorm van belangstelling die de "welwillende god" Rodin aan zijn jongere collega schonk. We moeten daarbij wel aantekenen dat het tamelijk gezwollen taalgebruik, dat toentertijd usance was, in onze tijd een overdreven indruk maakt.
Toen Maillol in 1904 samen met Kessler naar Engeland ging en voor het stadhuis in Calais Rodins *Bourgeois de Calais (1885)* had gezien, schreef hij: *Je ne puis m'empêcher de vous écrire pour vous dire comment je suis heureux d'avoir vu à Calais votre "Bourgeois' C'est la plus belle oeuvre moderne. Quelles émotions! J'ai fait le tour du groupe et toutes les figures sont admirables. J'ai passé devant votre oeuvre un bon moment-trop court moment. Le bateau attendait, mais q'importe, j'emporte le souvenir. Chaque figure est dans ma tête aussi bien que si je l'avais faite moi-même.*[103.]
Waarschijnlijk moeten we de gloedvolle woorden van Maillol ook in het licht zien van wat Rodin het jaar daarvoor over Maillol had gezegd na het zien van *Leda (1900)*, een klein bronzen beeld dat Mirbeau in 1902 bij Vollard had gekocht en later aan Rodin had getoond: *Maillol est un sculpteur aussi grand que les plus grands. Il y a là voyez vous dans ce petit bronze de l'exemple pour tout le monde, aussi bien pour le vieux maître que pour le jeune débutant… Ce qu'il y a d'admirable en Maillol, ce qu'il y a, je pourrais dire, d'éternelle, c'est la pureté, la clarté et la limpidité de son métier et de sa pensée.*[104.] Rodin kocht bij Vollard ook een (slecht) gietsel van *Leda* en Maillol stuurde hem een dankbrief in bewoordingen die niet alleen de plaats van de grote meester tegenover de jongere collega typeerde, maar die tevens aantoonde hoe zeer Maillol was gesteld op de aandacht van Rodin. Hij vond Rodins aankoop een ultieme beloning en een ware aanmoediging, waarop een "eenvoudige arbeider" alleen maar kon hopen.[105.] Een ander voorval dat de situatie duidelijk illustreerde speelde zich af in 1906 toen Rodin Maillol een (onbekend) voorstel had gedaan, waaraan de laatste door financiële problemen geen gehoor kon geven. In een brief bedankte Maillol Rodin zeer omstandig voor alle keren dat hij hem in woord en daad had geholpen en excuseerde zich voor het feit dat hij tamelijk laat reageerde. *J'ai cependant été bien des fois sur le point de vous écrire, surtout aux époques des deux Salons où vos oeuvres m'ont tant remué. J'ai donc remis lettres et visites mais mon admiration n'a pas diminué et j'espère bientôt venir serrer la main qui donne tant de joie aux amoureux de la beauté.*[106.]

Tegenover vrienden en bekenden verborg Maillol zijn bewondering voor Rodin ook niet. Op het buffet in zijn woonhuis in Marly-le-Roi, een echte ereplaats, stond een gipsgietsel van een van Rodins ontwerpen. Maillols eigen beeld van *Le Cycliste* (1907), dat hij tegen zijn gewoonte in zeer naturalistisch had gemodelleerd, was door zijn vormgeving en zijn compositie een steunbetuiging voor Rodin. Rodin was namelijk vanwege het eveneens naturalistische *L'Age d'Airain* (1876-1880) beschuldigd van het feit dat hij zijn beeld naar het leven zou hebben afgegoten. Rodin was op de hoogte van Maillols steunbetuiging en dankte hem door hem uit te nodigen met *Le Cycliste* deel te nemen aan de *Salon d'Automne*. Maillol moest deze uitnodiging laten schieten omdat het gipsen model nog bij zijn bronsgieter stond. Een ander voorbeeld van de goede verhouding tussen Rodin en Maillol werd beschreven door Cladel. Met enige trots vertelde

Maillol haar hoe hij Rodin in 1907 in zijn atelier had bezocht en hem zag worstelen met de plaatsing van de verschillende figuren in de derde versie van het *Monument à Victor Hugo (1889-1909)* en hoe zeer hij zijn hulp had gewaardeerd.
Vanaf 1908 hadden beide kunstenaars nog nauwelijks contact en na 1911 ontbreken alle gegevens. Vanaf die tijd heeft Maillol zich ook kritischer over het werk van Rodin uitgelaten. Hij richtte zijn pijlen vooral op Rodins modelé-, profiel- en vormdeformeringen. Kessler schreef in zijn dagboek van 14 augustus 1907 al dat Maillol niets begreep van Rodins modelé omdat de natuur daarin niet voorzag. Hij kritiseerde de grote hoeveelheid profielen die Rodin toepaste met de opmerking dat het soms wel eens op tekenen leek: van dichtbij soms verbluffend maar als totaalbeeld overdreven en onrustig. In de natuur was dat niet zo volgens Maillol.[107.]
Hoewel Maillol een echte tegenstelling tussen hem en Rodin ontkende, getuigden zijn werk en zijn uitspraken toch van een andere sculpturale visie. In een eerder stadium hebben we een aantal kunstcritici en kunsthistorici aan het woord gelaten die de tegenstelling als uitgangspunt van hun theorieën hanteerden. Omdat de Franse (en ook de internationale) beeldhouwwereld gedurende de eerste decennia van de twintigste eeuw voor het overgrote gedeelte verkeerde in een "Rodinroes" kreeg Maillol in zijn vaderland nauwelijks voet aan de grond. In 1924 schreef Meier-Graefe: *Wird Frankreich je für solche Einfalt reif werden, so reif, daß sich eine Schule daran knüpfen kann? Denn darum handelt es sich, nicht um die Aufnahme des Outsiders Maillol, für den in den Vitrinen der Liebhaber immer platz ist. Seine große Statuen stehen in deutschen Gärten, in russischen Palästen, in der Schweiz. Es gäbe genug Plätze für sie in Paris, aber nicht die Menschen die sich daran zu laben. Man wird in Paris nicht so bald mit der Hinterlassenschaft Rodins fertig werden….*[108.]
De verhouding tussen Maillol en Rodin heeft, ook al leek dat aanvankelijk anders, altijd een ambigue karakter gehad; enerzijds ontliep hij bewust de invloed van Rodin maar anderzijds profiteerde hij van zijn relatie met hem. Maillol heeft zijn oudere collega in zijn vaderland niet kunnen overvleugelen; dat heeft hij ook nooit nagestreefd. Zijn onafhankelijke opstelling leidde wel tot een kille verhouding tussen hem en de Franse kunstwereld. De grote Duitse belangstelling maakte dat gemis voorlopig goed. De Duitse journalist Will Grohmann concludeerde in 1928 aan de hand van een enquête over de stand van zaken van de eigentijdse beeldhouwkunst in zijn land dat Maillol: *den ersten Rang einnimmt,* dat hij een grenzeloze bewondering geniet en dat hij bij de Duitse kunstliefhebbers zelfs Rodin voorbij heeft gestreefd.[109.]

b. Het Franse kunstcircuit

Hield de slagschaduw van Rodin in de eerste plaats de definitieve doorbraak van Maillol in Franrijk tegen, ook de officiële kunstmedia en hun medewerkers liepen niet over van ijver om de meester uit de Roussillon in de schijnwerpers te zetten. Tegenover de uitgebreide aandacht die Meier-Graefe en andere Duitse auteurs besteedden aan het werk van Maillol werden er in het eerste decennium van de twintigste eeuw slechts enkele Franse artikelen gepubliceerd. Ongetwijfeld was de grote aandacht die Rodin van de Franse schrijvers ontving hier ook debet aan. De eerste

artikelen waarin het werk van Maillol belicht werd kwamen dan ook niet van de erkende nationale schrijvers, maar van bekenden uit zijn directe omgeving. Naar aanleiding van zijn eerste tentoonstelling bij Vollard in 1902 (Maillol exposeerde eerder dat jaar met een aantal anderen, waaronder de 21-jarige Pablo Picasso, bij Berthe Weil) verschenen van de hand van Félicien Fagus twee korte artikelen in het januari- en augustusnummer van *La Revue Blanche.* In 1905 schreef Denis, vriend van Maillol en schilder-theoreticus van de *Nabis*beweging, in *L'Occident* een uitgebreid artikel over Maillols deelname aan de *Salon d'Automne*. Hij was vooral getroffen door de gipsen versie van *La Mediterranée.* Op subtiele wijze wees hij op het grote verschil tussen Maillols "schoonheid van de eenvoud*"* en de omringende kille, neoklassieke of uitbundige neobarokke creaties: *Son art est essentiellement un art de synthèse. Sans y avoir été amené par nulle théorie, par quoi que ce soit d'autre que son propre instinct, il a pris part au mouvement néo-classique dont il faut chercher l'origine récente autour de Cézanne et de Gauguin.* [110].

Het is in verband met de bijzondere belangstelling die Maillol in Duitsland genoot kenmerkend dat het door Denis geschreven artikel vrijwel meteen, nog voor het verschijnen ervan in Frankrijk, in het Duits werd vertaald en het scheelde niet veel of het was nog eerder in Duitsland gepubliceerd dan in Frankrijk. De al eerder genoemde kunstcorrespondent Scheffler van het tijdschrift *Kunst und Künstler* vroeg in 1905 aan zijn redactie in Berlijn wanneer het artikel van Denis werd gepubliceerd. Het duurde in Parijs zo lang, dat het er op leek dat men wilde wachten tot het in Berlijn uitkwam.[111]

Na een relatief kort artikel van Denis in 1908-1909 in *L'Art et les Artistes* duurde het tot 1925 voor het Maurice Denis lukte om een boek te publiceren over Maillol.

André Gide, literator en kunstcriticus, was aanwezig op de *Salon d'Automne* in 1905 en behoorde ook tot het selecte groepje kunstliefhebbers dat de kwaliteiten van Maillol direct herkende. In een artikel in de *Gazette des Beaux-Arts* schreef hij een lovende kritiek op Maillols *La Méditerranée: Que la lumière est belle sur cette épaule! Que l'ombre est belle où s'incline ce front. Aucune pensée ne l'agace; aucune passion ne tourmente ces seins puissants. Simple beauté des plans, des lignes …, nul détail inutile, nulle coquetterie; la noble forme reste fruste, comme on croit trop souvent que le mot veut dire, mais simplifiée …*[112].

De romancier, kunstcriticus en amateur-schilder Octave Mirbeau schreef, eveneens in 1905 naar aanleiding van de *Salon d'Automne*, een opmerkelijk artikel over Maillol in *La revue des Revues*. Hij constateerde dat het wel meer voor kwam dat een beeldhouwer de Griekse canon terzijde schoof ter wille van de uitdrukking die hij in zijn werk wilde leggen. Maar bij Maillols *La Méditerranée* zag hij hoe het perfecte evenwicht van het menselijk lichaam tot stand was gekomen met andere dan de Griekse getallen. De formule was weliswaar veranderd, maar (vreemd genoeg) was de harmonie toch nergens verstoord.[113]

Tot aan de eerste helft van de jaren twintig waren dit de belangrijkste Franse publicaties over Maillol; qua aantal en omvang stonden zij in schril contrast met datgene wat er in dezelfde tijd in Duitsland was verschenen. Het kwantitatieve verschil is inderdaad opmerkelijk, maar het inhoudelijke verschil zeker ook. Werd Maillol in Duitsland vooral beschreven als de

eigentijdse Griek die zijn tijdgenoten met zijn verstilde neoclassicistische beelden terugbracht naar de rust en de eenvoud van Arcadië, de weinige schrijvers in Frankrijk zagen Maillol als een kunstenaar die vanuit het classicisme de lijnen naar de moderne beeldhouwkunst uitzette. Denis plaatste hem tussen de avantgarde van zijn tijd, Gide prees zijn vermogen tot abstrahering en Mirbeau loofde zijn artistieke vrijheid.
Het was, zoals gezegd, Vollard die de eerste solotentoonstelling voor Maillol organiseerde. Hoe belangrijk deze tentoonstelling voor de beeldhouwer zelf ook is geweest, toch moeten we ons realiseren dat deze expositie in 1902 in Vollards galerie in de *rue Lafitte*, vergeleken met de grote contemporaine tentoonstellingen een bescheiden karakter had en slechts bekendheid genoot binnen de *inner circle* van het in Parijs aanwezige internationale kunstcircuit. Het waren vooral de grote jaarlijkse salontentoonstellingen, waaronder de *Salon d'Automne* en de *Salon des Tuileries*, die door hun massaliteit, hun uiteenlopende keuze en hun *nouveautées* de aandacht trokken. Terwijl we in hoofdstuk 2 dieper in gaan op de geschiedenis en de organisatie hiervan, is het goed om hier te melden dat de organisatie uiteindelijk terecht kwam bij de *Société National des Beaux-Arts*, opgericht door de kunstenaars zelf, waaronder Rodin, Meissonier en Puvis de Chavannes. Wat de deelname betreft gingen zij te werk volgens het systeem dat leden (toegelaten met een strenge ballotage) van de vereniging zelf mochten exposeren en daarbij andere kunstenaars mochten uitnodigen. Wat betreft de sculptuur betekende de nieuwe opzet dat de situatie werd beheerst door het Rodincircuit en dat de ereplaatsen waren weggelegd voor de meester en zijn getrouwen waaronder Desbois, Bourdelle en Despiau. Terwijl Maillol niet tot zijn directe getrouwen kon worden gerekend mocht hij zich toch gelukkig prijzen dat Rodin zijn talent vanaf 1902 had gevolgd en er voor zorgde dat hij vanaf 1904 geregeld kon deelnemen. Hij hoorde hiermee tot een grote groep beeldhouwers die, in de periferie van het Rodincircuit, de mogelijkheid kreeg één of enkele van hun meest recente werken te laten zien. Gelukkig voor hem waren er enkele kunstcritici die van mening waren dat zijn werk duidelijk boven de middelmaat uitstak.
Behalve een kleine tentoonstelling (van één week) in 1911 waar de galerie Bernheim Jeune, naast Vollard en Druet zijn derde kunsthandelaar in Parijs, Maillols tapijtontwerpen toonde, was het op het gebied van de exposities in Frankrijk tot ver na de Eerste Wereldoorlog stil rond de man uit Banyuls-sur-Mer. Misschien dat dit de reden was dat Maillol zelf in 1911 een tentoonstelling van zijn werk organiseerde in de tuin van zijn huis in Marly-le-Roi. Maar ook hier bleek de belangstelling van buitenlandse verzamelaars groter dan van de liefhebbers uit Frankrijk. Hun plaats werd voornamelijk ingenomen door vrienden en bekenden van de beeldhouwer. Archivalia over deze tentoonstelling zijn schaars, belangrijk is daarom de brief die Rainer Maria Rilke, dichter en tijdelijk secretaris van Rodin, schreef aan de verloofde van Ivo Hauptmann, de zoon van de schrijver Gerhard Hauptmann. Naast een opmerking dat er vooral veel buitenlanders aanwezig waren, beschreef hij op poëtische wijze de indruk die hij kreeg van het, in de open lucht opgestelde, portret van Martha Denis: *Draußen im Garten hatte der einfache Kopf von Zeit zu Zeit Sonne und war offen und lieblich in ihr; gestirnig ausgerichtet, wie das Blatt einer Sonnenuhr, ließ dieses Gesicht*

die Schatten auf sich gewähren, kommen und gehen, und blühte auf in jeder sich ausbreitenden Klärung. Kaum je habe ich eine Skulptur sich so atmosphärich benehmen sehen, sie fühlte sich heimisch in der Jahreszeit und hat mit den Bäumen und Gesträuchen Gemeinsamkeit. [114.]

Maillol moest wachten tot 1937 voor zijn talent in zijn vaderland met een overzichtstentoonstelling werd geëerd. Gelijktijdig met de wereldtentoonstelling in Parijs organiseerde de stad onder de naam *Les maîtres de l'art indépendant* in het *Petit Palais* een tentoonstelling waar in de erezalen een overzicht werd getoond van Maillols werk, geflankeerd door het werk van onder andere Rodin, Bourdelle en Despiau. Maar zelfs deze tentoonstelling, waar Maillol het stralende middelpunt vormde van de eigentijdse Franse beeldhouwkunst, deed Cladel twijfelen over de waardering van Maillol door zijn landgenoten. Op de laatste bladzijde van haar biografie, die in hetzelfde jaar verscheen, schreef zij: *A la foule qui défile dans les salles du Petit Palais, l'oeuvre de Maillol parle, en son langage pénétrant comme la musique, de ce rêve d'harmonie. Les esprits cultivés avaient depuis longtemps puisé en elle le repos, la passagère mansuétude sans lesquels il est impossible de poursuivre la lutte; mais combien d'autres, ayant appris, devant ces grandes images, que notre pays de sculpteurs compte une fois de plus un noble et doux génie, repartiront apaisés, en aportant au coeur l'écho de sa voix fraternelle.*[115.] Waarschijnlijk moeten we deze patriottistische slotgedachte van Cladel in verband brengen met de internationale spanning die zich tijdens de wereldtentoonstelling manifesteerde in de diverse paviljoens. Picasso uitte in het Spaanse paviljoen met zijn schilderij *Guernica* op ondubbelzinnige wijze zijn woede over het ingrijpen van Hitler in de Spaanse Burgeroorlog en de recht tegenover elkaar gebouwde paviljoens van Duitsland (Albert Speer) en Rusland (Boris Jiofan) wedijverden in dreigend machtsvertoon.
De matige belangstelling van de Franse kunstcritici en de organisatoren van exposities in de eerste decennia van de twintigste eeuw liep gelijk met de verkopen en de opdrachten in Frankrijk. De eerder genoemde Franse galerieën boekten wel enig succes met de verkoop van *figurines* in klei en brons aan enkele Franse verzamelaars waaronder Jacques Zoubaloff, maar het merendeel ervan en zeker de grotere werken van Maillol verdwenen naar de salons van de buitenlandse (voornamelijk Duitse) liefhebbers of naar de museumzalen aan de andere kant van de Rijn. In dezelfde periode werd er officieel één werk (*Le Cycliste 1907)* in Frankrijk aan het *Musée du Luxembourg* verkocht. "Om de mooiste werken van Maillol te leren kennen moet je langdurig door het buitenland reizen"[116.] verzuchtte Vollard in zijn memoires. En wat de opdrachten betrof was het hetzelfde liedje; overheids- en semi-overheidsinstellingen verstrekten de meeste opdrachten aan de kring rond Rodin en wanneer Maillol al een opdracht kreeg mondde dat niet zelden uit in een gespannen situatie tussen de beeldhouwer en de opdrachtgever.

Had Maillol moeite zijn plaats te vinden binnen het officiële Franse kunstcircuit, dat was niet het geval bij zijn vele vriendschappen. Vriendschap betekende veel voor hem, zowel bij het aangaan als bij het onderhouden ervan was hij erg behoedzaam. Hij kon een tijdje de kat uit de

boom kijken, wikken en wegen voor hij met collega's bevriend raakte. Maar wanneer hij eenmaal een vriendschapsband had gesloten dan kon men ook onvoorwaardelijk op hem rekenen, zoals we dat in de eerder beschreven relaties met verschillende leden van *Les Nabis* hebben gezien. Maillol had vriendschappen "in engere zin" en vriendschappen "in ruimere zin". De eerste categorie mag de tamelijk algemene term "vriendschap" in feite niet dragen, het is veel meer, het is zoals men dit in Frankrijk noemt *fraternité*. Deze broederschap, ontstaan door de solidariteit in de magere jaren, was bijna uitsluitend voorbehouden aan enkele kunstenaars uit de begintijd van zijn carrière zoals De Montfreid, Rippl-Ronaï, Bonnard, Denis, Vuillard, Matisse en Roussel.
De tweede categorie die we moeten duiden met de term *amitié*, kenmerkte zich door een collegiale relatie in de zin van "voor-wat-hoort-wat". Deze kwam pas later in zijn carrière tot stand en was veel uitgebreider. Deze groep was onderhevig aan wisselingen vanwege het opportunisme dat meespeelde. Hierin figureerden niet alleen kunstenaars, maar ook verzamelaars, galeriehouders en auteurs. Naar alle waarschijnlijkheid moeten we hiertoe zowel Kessler als Mirbeau, maar ook Breker en nog vele anderen, rekenen.

c. De Franse overheid

In 1903 maakten Mirbeau, Rodin en anderen zich sterk dat Maillol de opdracht voor een Zola-monument zou krijgen; de grote schrijver was in het voorjaar overleden. Maillol maakte een schets voor een "meerfigurig" monument. De opdracht werd hem tot zijn grote teleurstelling niet gegund maar ging naar de Belgische beeldhouwer Meunier en het belangrijkste argument was dat men Maillol, gezien zijn vele naaktstudies, niet in staat achtte de grote schrijver uit te beelden in een geklede jas. Mirbeau reageerde verbitterd en deelde een sneer uit naar de commissie met de woorden dat een standbeeld ter ere van een genie en een groot vaderlander toch meer moest zijn dan "een bladzijde uit een of ander kostuumboek".[117]
In het voorjaar van 1905 ontving Maillol, dankzij de druk die Mirbeau op de commissievoorzitter Gustave Geffroy uitoefende, die op zijn beurt weer raadspresident George Clemenceau overtuigde, de opdracht voor een monument voor de republikeinse politicus Louis Auguste Blanqui, dat geplaatst moest worden in diens geboorteplaats Puget-Thiviers. Toen Clemenceau, in de stellige overtuiging dat het, zoals gebruikelijk, een meerfigurig allegorisch monument zou worden, informeerde naar de uitvoering, antwoordde Maillol dat hij kon rekenen op een *beau nu de femme*. De politicus moet gedacht hebben dat het een grap was, maar niets was minder waar. Het werd een stevige en naakte lopende vrouw met de handen geboeid op de rug. Met de plaatsing van zijn beeld *Action Enchaînée* (1905-1918), zoals Maillol zijn monument noemde, oogstte hij bewondering van de kenners omdat men het beschouwde als de voortzetting van de nieuwe manier van standbeelden ontwerpen die Rodin met zijn *Balzac* had ingezet. Maar zowel de hoogwaardigheidsbeklederes als het grote publiek spraken er op onmiskenbare wijze hun afkeer over uit. De pastoor van Puget-Thiviers weigerde zelfs nog langer de mis te lezen als "dat aanstootgevende monster" niet verplaatst zou worden. De beeldhouwer raakte verwikkeld in een schandaal; men wilde de geboeide, maar

ongebroken, vrouw niet zien als een allegorie op de meer dan 30 jaar dat Blanqui in gevangenschap had doorgebracht. De brave burgerij was het eens met de pastoor en na lang touwtrekken werd het beeld van de eervolle centrale plaats verwijderd en verbannen naar een minder prominente locatie. Daarnaast werd de lage sokkel vervangen door een exemplaar van bijna twee meter en werd het geheel omgeven door een ijzeren hekwerk. Maillol was met deze gang van zaken niet alleen teleurgesteld in zijn opdrachtgevers, maar ook in zijn landgenoten.
Ook de opdracht die Maillol in 1911 kreeg, de vervaardiging van het *Monument à Cézanne,* kende voor de beeldhouwer een teleurstellend verloop. Omdat hij al eerder op de hoogte was van de plannen voor een monument voor de in 1906 overleden schilder was hij vanaf 1907 al bezig met het maken van voorstudies. Toen Frantz Jourdain, de voorzitter van de *Salon d'Automne*, hem in 1911 berichtte dat de opdracht van Cézanne's geboortestad Aix-en-Provence aan hem was gegund, ging hij enthousiast verder. Het werd een project vol tegenslagen. Dat begon al met de moeizame financiering ervan; naar verluid moesten de kosten voor het beeld gedekt worden door een veiling van (geschonken) kunstwerken van een expositie in de *Galerie Bernheim-Jeune*. Het bekende veilinghuis Drouot belastte zich met de verkoop. In 1914 was Maillol in feite klaar met het gipsmodel, maar de Eerste Wereldoorlog zorgde ervoor dat zijn werkzaamheden nagenoeg stil kwamen te liggen. Dat was enerzijds vanwege een politiek conflict (dat we verderop toelichten) en anderzijds omdat zijn zoon Lucien dienst had genomen als vliegenier. Na deze moeilijke periode voltooide hij, hangende de goedkeuring, in 1925 een versie in grofkorrelig marmer uit Canigou in de Pyreneeën. Maar de gemeenteraad van Aix-en-Provence keurde het ontwerp af omdat zij in een halfliggende naakte vrouw met de beste wil van wereld haar grote zoon Cézanne niet kon herkennen. Evenals in Puget-Thiviers werd Maillols visie niet begrepen. Pas in 1927 kreeg het monument, na langdurig touwtrekken tussen Maillol en het gemeentebestuur van Parijs en met de hulp van Kessler, een definitieve plaats in de tuin van de Tuilerieën.
Het politieke conflict, waar we eerder over spraken, speelde zich af gedurende de eerste jaren van de Eerste Wereldoorlog en het zorgde ervoor dat de verhouding tussen Maillol en de Franse overheid naar een voorlopig dieptepunt zakte. In 1914 telegrafeerde Kessler, die door zijn diplomatieke contacten op de hoogte was van de situatie in Duitsland, een kort bericht naar Maillol: *Enterre tes statues, nous serons le 15 août à Paris*.[118.] Kessler waarschuwde hiermee Maillol, dat het Duitse leger op het punt stond Frankrijk binnen te vallen. Verschillende dorpelingen van Montval, een gehucht op enkele kilometers van Marly-le-Roi, waren op de hoogte van de inhoud van het telegram en van de verdwijntruc van Maillols werk. Voor hen was het een bevestiging van een al langer bestaand vermoeden, namelijk dat de werkplaats van Maillol in de molen van Montval een broeinest van Duitse spionnage was. Men leidde dit af aan de frequente aanwezigheid van Kessler en de toeloop van Duitse verzamelaars die Maillols atelier bezochten. In deze werkplaats, een oude papiermolen, vervaardigde Maillol samen met zijn broer Gaspard een bijzondere papiersoort dat hij gebruikte voor het afdrukken van zijn houtsnedes voor Vergilius' *Eclogae.* Kessler wilde van Vergilius' werk een bijzondere uitgave maken; hij kocht daarvoor

de papiermolen van Montval en financierde de productie van het papier. De boze bevolking van Montval stak in 1915 de molen in brand en dreigde tevens Maillols atelier in Marly te verwoesten en zijn beelden te vernielen. In een vlammend artikel van Leon Daudet, dat onder de kop *Art boche* (moffenkunst) in het patrottische blad *L'Action Française* verscheen, klaagde de schrijver Maillol aan. Mede door een artikel van Georges Clemenceau in *L'Homme Libre*, waarin hij aantoonde dat Maillol onschuldig was, werd de beeldhouwer door het gerechtshof van Versailles vrijgesproken.

Na de Eerste Wereldoorlog leek het of Frankrijk ten aanzien van zijn inmiddels internationaal beroemde zoon uit de Roussillon een snelle inhaalslag wilde maken. De beeldhouwer die drie jaar daarvoor ten onrechte voor de rechtbank stond, werd in 1920 onderscheiden met het lidmaatschap van het *Légion d'Honneur* en in 1936 werd hij bevorderd tot *Commandeur* van het *Légion d'Honneur*. De galerie Druet ondernam activiteiten die de galerie Vollard had laten liggen: het werk van Maillol werd gelimiteerd afgegoten en gecatalogiseerd. Na 1920 groeide de belangstelling van de publicisten uit Frankrijk. Er verschenen artikelen en boeken van de hand van Marc Lafargue (1920), Octave Mirbeau (1921), André Lévinson (1924), Waldemar George (een groot aantal publicaties van 1923 tot 1964), Pierre Camo (1926), Paul Sentenac (1930) en een uitgebreide biografie van Judith Cladel (1937). Daarnaast bood de na-oorlogse periode veel werk. Het sterk opgeleefde patriottisme, als gevolg van de gruwelen van de slagvelden van Noord-Frankrijk, veroorzaakte een golf van opdrachten voor veel beeldhouwers. Alle steden en dorpen van Frankrijk wilden hun gevallen zonen eren met een *Monument aux Morts*. Terwijl de kleinere gemeenschappen vanwege de financiële kant van de zaak een keuze maakten uit het aanbod in een speciaal daarvoor samengestelde catalogus, werden in veel grotere plaatsen in Frankrijk de regionale beeldhouwers gevraagd deze monumenten te vervaardigen. Maillol ontwierp oorlogsmonumenten voor de steden in zijn geboortestreek: voor Céret *La Douleur* (1922), voor Port-Vendres *Vénus Palmeportante* (1923), voor Elne *Pomona drapée* (1925) en voor zijn geboorteplaats Banyuls-sur-Mer het *Monument aux Morts* (1926). Overigens verwierf hij, zoals veel van zijn collega's, met dit werk meer bekendheid dan rijkdom.[119.]
Pas in 1923, op 62-jarige leeftijd en ondertussen in het buitenland uitgegroeid tot een van de meest toonaangevende Europese beeldhouwers, kreeg Maillol zijn eerste officiële staatsopdracht. Hij vervaardigde, zoals eerder gemeld, een nieuwe versie van *La Méditerranée* voor de tuinen van de Tuilerieën en in 1929 kreeg zijn *Monument à Cézanne* daar ook een definitieve plaats. Maar volgens een journalist van *L'Intransigéant* was er weinig belangstelling voor. Onder de kop *La Gloire de France* schreef hij hoe de "bebaarde plattelander" Maillol, een van "de grootste beeldhouwers aller tijden" ervoor had gezorgd dat "de exacte gestalte van een glorieus tijdperk" bewaard was gebleven. Hij attendeerde de Parijzenaars er op dat er sinds enige tijd twee beelden van Maillol in de Tuilerieën te zien waren. Hij eindigde zijn artikel met de opmerking dat waarschijnlijk veel wandelaars er aan voorbij waren gelopen. [120.]

d. Het vaderland

Maillol was noch Parijzenaar noch Fransman; hij was een bewoner van de Rousillon, een wijn- en olijvengebied in de Midi-Pyrenées tegen de Spaanse grens waar men geen Frans maar een soort Catalaans sprak en waar men politiek gezien zocht naar een manier om zich af te scheiden van Frankrijk om samen met Spaanse "landgenoten" de droom van een groot Catalonië te verwezenlijken. Hij was een man van een trots volk uit een streek waar de Romeinen handelsnederzettingen hadden gesticht; een situatie die overigens overeenkomsten vertoonde met die van de Provence. Het eerste wat Maillol opmerkte toen hij in 1908, samen met Kessler, voet aan wal zette op Griekse bodem, was de grote landschappelijke overeenkomst met zijn geboortegrond. Nog jaren later sprak hij daarover: *C'est le même pays, mais sans maisons, désert.*[121.]

Het is ook tekenend voor de gebondenheid aan zijn geboortestreek dat hij er elke winter en elk voorjaar doorbracht, terwijl hij de andere helft van het jaar op een steenworp van Parijs in Marly-le-Roi woonde. Hij is altijd de eenvoudige plattelander uit Frans Catalonië gebleven. Hij verkeerde graag in het gezelschap van zijn dorpsgenoten en als hij de gelegenheid had nam hij deel aan de jaarlijks terugkerende dorpsfestiviteiten. Op foto's is ook te zien hoe hij zijn 70e en zijn 80e verjaardag vierde tussen zijn vrienden en bekenden uit Banyuls-sur-Mer.

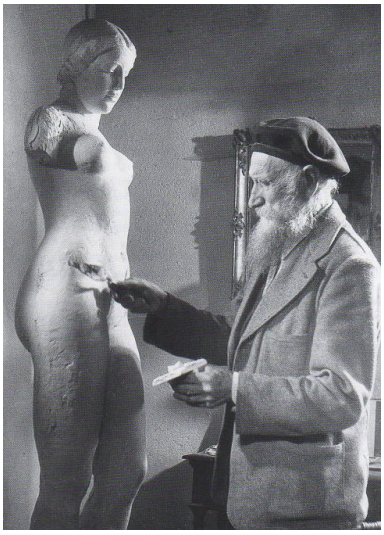
Het was ook daar dat hij in 1890 zijn tapisseriewerkplaats opende, waar meisjes uit zijn dorp zijn ontwerpen in textiel realiseerden en waar hij samen met zijn toekomstige vrouw Clotilde Narcisse in de bergen zocht naar de plantenextracten waarmee hij zijn garens kleurde. In veel gesprekken liet hij blijken dat het mediterrane landschap voor hem een onuitputtelijke bron van inspiratie was. "Het mooiste landschap ter wereld" noemde hij het altijd. Hij werkte er in het atelier van zijn woonhuis vlak bij de baai (*la maison rose),* in zijn atelier in Puig del Mas en in de afgelegen boerderij in het dal van de rivier de Roume, de *métairie* van de familie Maillol. Daar in de tuin, omgeven door een groots en aangenaam Pyreneeënlandschap, heeft hij ook zijn laatste rustplaats gevonden, onder zijn mooiste schepping, *La Méditerrannée.* Talloos zijn de anekdoten die Maillols innige verbondenheid met zijn geboortegrond illustreerden. Jean Osouf, leerling van Maillol en zijn latere opvolger als docent aan de *Académie Ranson*, vertelde hoe hij tijdens zijn bezoek aan Banyuls-sur-Mer aan Maillol wat klei vroeg omdat hij een portret van zijn pasgeboren baby wilde boetseren. Maillol gaf hem geen klei met de mededeling dat het "zijn" klei was, namelijk uit de grond van zijn geboortestreek, die uitsluitend voor en van hem was. Later kreeg hij spijt van zijn optreden en gaf hem een half broodje klei met de opmerking dat hij dezelfde hoeveelheid van dezelfde klei terug wilde hebben. De verbaasde Osouf vroeg aan Maillols zoon of de klei uit de Roussillon soms erg duur was waarop Lucien antwoordde: *Non, mais vous voyez mon père dans la montagne, dans les vignes, tous les matins, il va discuter avec les paysans sur le temps, la récolte; il est très virgilien,*[122.] *et quand il descend de sa promenade, il gratte dans le creux des rochers, et il en met dans sa poche, c'est sa terre donc. Vous comprenez?.*[123.] Osouf kenmerkte Maillol als *un homme, attaché à son pays d'une façon extraordinaire*.

Maillol, de Catalaan die zich meermalen had afgezet tegen "de Fransman"[124.], was geen grootstedelijke "netwerker" zoals Rodin, Bourdelle en Despiau; hij bewoog zich ongemakkelijk in de stedelijke artistieke kringen en was niet bewust bezig met het opbouwen van een kennissenkring binnen het (inter)nationaal kunstcircuit. Bij hem ging dat meer op een natuurlijke wijze door middel van vriendschappen, die gewoonlijk pas tot stand kwamen na een aanvangsperiode van een gezonde portie boerenachterdocht.

Hij was dan wel sterk verbonden met zijn geboortestreek, politiek gezien was hij nauwelijks actief. Hij had wel contacten met de politiek actieve dichter Joseph Pons, hij heeft een keer een bundel geïllustreerd, maar hij heeft zich nooit daadwerkelijk bemoeid met de Catalaanse afscheidingsbeweging. De binding die Maillol had met zijn geboortestreek was een persoonlijke emotionele binding die weinig of niets van doen had met regionale politieke ideeën. De beeldhouwer had zich zijn leven lang weinig ingelaten met de nationale politiek; het boeide hem nauwelijks, mede omdat hij de helft van het jaar ver van het politieke centrum in Parijs woonde. De politiek maakte zich druk om marginale zaken en hield zich niet bezig met het wezenlijke, het geluk van de mensen, vond hij.[125.] De gesprekken met zijn vrienden gingen bijna altijd over de schoonheid en de kunst en niet of nauwelijks over de grote politiek-maatschappelijke gebeurtenissen zoals de affaire Dreyfuss, de economische malaise aan het einde van de jaren twintig of de opkomst van het nationaal-socialisme in Duitsland. Over de Spaanse burgeroorlog, waarin het Catalaans nationalisme toch een belangrijke rol speelde, schijnt hij zich ooit uitgesproken te hebben als aanhanger van de rebellen, d.w.z. Franco's troepen. De geldverslindende oorlog was naar zijn idee het gevolg van de menselijke slechtheid: *Si tout cela se tournait pour la paix et la beauté, ce serait magnifique, n'est-ce pas. Les pauvres porteraient les habits de diamants… Mais ce n'est pas possible. J'ai bien observé, vous savez, j'ai assez d'expérience: les trois quarts des hommes sont mauvais. Et puis il y a un quart de passables….*[126.] Hij hield zich, omdat hij zich geheel richtte op zijn arbeid, zoveel mogelijk afzijdig van de politiek. Had Maillol dan totaal geen politieke mening? Volgens zijn achterneef Yvon Berta-Maillol was hij in feite een ouderwetse royalist.[127.] Tijdens gesprekken met zijn biograaf Judith Cladel erkende hij dit ook, maar het belangrijkste argument waarmee hij zijn overtuiging staafde was even verrassend als naïef. Hij prees de zeventiende eeuw met het absolute bewind van Lodewijk XIV vanwege haar uitstekende keuze van beeldhouwers die de tuin van Versailles van beelden hadden voorzien: *L'époque de Versailles est une très grande époque. On devrait enseigner la sculpture aux jeunes gens par les moulages des figures de Versailles. Elles leur apprendraient la grande tournure, la plénitude des formes: la sculpture moderne reste un peu maigre. Il faudrait que quelqu'un prenne en main cet enseignement. Il amènerait les artistes à une sculpture vraiment française, alors qu'on ne fait que de la sculpture internationale, ni grecque, ni turque et surtout, ni français.*[128.]

Na de Tweede Wereldoorlog interviewde de Franse kunsthistorica Laurence Dorléac een aantal kunstenaars en vroeg hen onder andere naar de politieke betrokkenheid van Maillol tijdens de Tweede Wereldoorlog (in een later stadium komen we daar op terug); hij werd meteen na de bevrijding

beschuldigd van collaboratie. In hun oordelen wezen zij voornamelijk op de a-politieke en soms naïeve houding van Maillol. Jean René Bazaine: *Pauvre Maillol, je me sens plein d'indulgence pour Maillol qui n'a pas été en Allemagne, qui a continué à faire ses femmes nues. Je pense qu'il voulait simplement être tranquille dans son coin.* Georges Henri Rivière: *Maillol il faut dire que Maillol n'a jamais été un délateur; il s'est laissé embobiner parce qu'on avait été extrêmement aimable avec lui.* Paul Belmondo: *Pauvre Maillol, il était loin des canons et tout celà.*[129.]



30. Maillol in zijn atelier bezig met *L'Harmonie*, 1944

Maillol had vrienden uit diverse landen van Europa, waarbij hij geen onderscheid maakte tussen vrienden uit vijandige of bevriende landen. Het was de kunst die de internationale drijvende kracht van elke vriendschap vormde, verheven boven politieke verwikkelingen. We moeten hem daarom zien als een Europeaan, zoals zijn mecenas Kessler dat ook was, maar dan een Europeaan van een Europa waarvan de eenheid nergens anders te vinden was dan in het internationale karakter van de kunst, dat hij duidde als *beauté* en *harmonie*. Het is dan ook typerend dat zijn laatste werk, waarmee hij tussen 1940 en 1944, bezig was *L'Harmonie* (afb.30) heette. Was het een politiek-maatschappelijk statement van een a-politieke kunstenaar? Zijn aanvaringen met de Franse overheid en zijn soms ongelukkig verlopen contacten met de politiek kunnen we mijns inziens voor een belangrijk gedeelte verklaren vanuit het perspectief van zijn werk als beeldhouwer; het waren hooguit storende elementen in de voortgang van een kunstzinnig scheppingsproces.

II. Het “classicisme” van Maillol en de Duitse visie daarop

Een van de belangrijkste redenen waarom het werk van Maillol bij veel Duitse liefhebbers gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw in de smaak viel, was de klassieke uitstraling die zijn beelden hadden. De schoonheid van het menselijk lichaam, de ongecompliceerdheid, de rust en de orde deden niet alleen denken aan de (geïdealiseerde) harmonie van de klassieke Griekse beschaving, zij wekten ook een zeker verlangen naar diezelfde orde in het eigen chaotische tijdsgewricht. Schrijvers als Meier-Graefe, Kuhn, Osborn, Radenberg en Kessler benadrukten in hun besprekingen van Maillols werk bij herhaling de onbevangen klassieke schoonheid gekoppeld aan de monumentaliteit van het werk van de populaire Fransman. Zij wezen daarnaast ook op de waarde daarvan wat betreft een eventueel herstel van de maatschappelijke orde en het geschonden nationale bewustzijn na de Eerste Wereldoorlog in Duitsland. Was het romantische dagdromerij of *wishful thinking* of waren Maillols scheppingen werkelijk in staat een bijdrage te leveren aan maatschappelijk herstel en een nieuw elan?

De al dan niet vermeende maatschappij-vormende ideeën, die de voornoemde auteurs aan Maillols werk toeschreven, hebben hun waarde hoe dan ook maar korte tijd kunnen bewijzen. Na de Tweede Wereldoorlog werd er vrijwel niets meer over gezegd of geschreven. Dit zou een aanwijzing kunnen zijn dat de Duitse visie onjuist was. Maar er speelden ook andere zaken. Zowel het failliet van de fascistische beeldhouwkunst in Nazi-Duitsland en in Italië, als het feit dat hij werd genoemd bij de kunstenaars die op een of andere manier van de bezetting zouden hebben geprofiteerd, droegen bij aan de stilte rond de beeldhouwer direct na 1945. Pas vanaf het midden van de jaren vijftig ontstond er geleidelijk een nieuwe beschouwing op Maillols werk, die neerkwam op enkele aangepaste versies van Giedion-Welckers voor-oorlogse visie. Het waren beschouwingen die enerzijds geboren waren uit de afkeer tegen de politiek geëngageerde kunst van de totalitaire systemen en anderzijds uit het besef van het belang van de autonomie van de kunst en de kunstenaar. Binnen enkele decennia ontwikkelde zich de idee dat de vormgeving van Maillols werk van grote betekenis was geweest voor de ontwikkeling van het modernisme in de beeldhouwkunst.

We hebben al eerder gezien dat Roh, Werner en Westheim in de jaren twintig met enkele losse opmerkingen al een voorzet hadden gegeven, maar het was vooral Giedion-Welcker die Maillol in een nieuw perspectief plaatste. Zij sprak vlak voor de Tweede Wereldoorlog in 1937, Maillol was toen al 67 jaar en had een heel kunstenaarsleven achter zich: *Maillol ist entschiedener Begründer einer neuen plastischen Phase.*[1] De schrijfster, getrouwd met de architect Sigfried Giedion, baseerde haar ideeën op de invloed die Maillols heldere en gesloten vormopbouw *(sculpture c’est de l’architecture)* gehad zou hebben op het werk van modernistische beeldhouwers als Arp, Laurens, Lipchitz, Moore en Hepworth. Haar Maillolreceptie kreeg veel weerklank bij na-oorlogse auteurs.

De Amerikaanse kunsthistoricus H.H. Arnason schreef dat Maillol, samen met Bourdelle en Despiau een van de pioniers van de twintigste-eeuwse

beeldhouwkunst was. Maillol had volgens hem het classicisme opnieuw gedefinieerd door de sculptuur te ontdoen van de academische invloeden en terug te brengen tot *the fundamental thesis of sculpture as integrated volume, as mass surrounded by tangible space.*[2.]

De Nederlandse kunsthistoricus Charles Wentinck sloot zich aan bij de mening van Arnason. Hij benaderde in 1964 het werk van Maillol eveneens vanuit diens vormgeving. Hij zag Maillols beelden als de tegenhanger van Rodins werken omdat zij beschikten over een "centripetale" kracht. Hij doelde daarmee op de in het beeld zelf opgesloten liggende rust die veroorzaakt werd door een compositierichting die alzijdig van buiten naar binnen werkte: *Bij Maillol is er een bevredigend rusten in bijna plantaardige volmaaktheid te vinden. In de plaats van beweging, psychologie en drama was het ZIJN zelf getreden, in zijn rust en in kubistische beslotenheid.*[3] Hij bracht Maillols beelden, hoe *unzeitgemäß* de beeldhouwer ook overkwam, in verband met Cézanne's uitspraak over de uitgangspunten van het kubisme en plaatste hem daarmee bij de pioniers van het modernisme.

De, eveneens Nederlandse, kunsthistoricus A.M. Hammacher gaf in 1969 Maillol een plaats bij de *avantgarde* van de moderne beeldhouwkunst. Hij ging daarbij uit van een andere invalshoek, namelijk Maillols liefde voor de vroeg-Griekse sculptuur van Olympia en zijn afkeer van de beeldhouwkunst van Praxiteles in de Griekse bloeitijd. Hij was van mening dat er een aantal bronnen van de moderne beeldende kunst te vinden was in de vereenvoudigde vormgeving van de primitieve en de archaïsche kunst. Hij zag die onder andere terug in de eenvoud en de helderheid van Maillols beelden: *a growing consciousness of earlier, still constrained forms, which these artists (Maillol, Bourdelle en Despiau) valued above those of the ripe and overripe styles that dominated art and art education after the Romans and the renaissance.*[4.]

Rodinkenner Albert E. Elsen beschouwde Maillol in zijn publikatie *Origins of Modern Sculpture* (1974), samen met Rodin, Brancusi, Arp, Duchamps-Villon, Barlach, Rosso, Boccioni, Picasso, Archipenco en Matisse, als een van de bevrijders van het neo-classicisme en daarmee een belangrijke voorbereider van de moderne beeldhouwkunst. Hij maakte voor Maillol wel enig onderscheid: *Like modern painting, early modern sculpture was based on audacious concepts of esthetic wholeness that meant autonomy from traditional models of how the artist should work, what his sculpture should be like an how the viewer should experience it. To Maillol this translated into unity rather than the unit. For Matisse, Brancusi, Picasso, and others each sculpture has his own spirit or personality, unique intellectual and esthetic qualities that must be respected and sustained throughout the entrire work no matter the cost.* [5.]

De Franse kunsthistorica Antoinette Le Normand-Romain belichtte in 1991 een andere kant van Maillols plaats bij de doorbraak van het moderne in de beeldhouwkunst. Zij stelde dat Maillols vereenvoudigde vormgeving vooral te danken was aan het feit dat hij opgeleid was als schilder en pas later op eigen initiatief voor de beeldhouwkunst had gekozen. In haar bespreking van *La Méditerranée* merkte zij op: *It is perhaps significant that this masterpiece of "pure" sculpture was not the work of an artist trained as a sculptor, above all not by Rodin, but on the contrary of a symbolist painter*

and tapistery weaver who was already past forty when he took up sculpture.[6.] Zij plaatste Maillol bij andere *peintre-sculpteurs*, zoals Gauguin, Matisse, Derain, Picasso, Kirchner en Boccioni, die vanuit een betrekkelijk autodidactische situatie, dus zonder opleidingsballast, vernieuwingen introduceerden die een beslissende invloed hadden op de ontwikkeling van de moderne beeldhouwkunst.
Pas aan het einde van de twintigste eeuw is door verschillende, vooral Amerikaanse, schrijvers gereageerd op de these van Giedion-Welcker en haar aanhangers. Studies van Golan, Green en Silver toonden aan dat de teleologische ontwikkeling van de moderne kunst, die kenmerkend was voor de gedachtengang van Giedion-Welcker niet strookte met de werkelijkheid tijdens het interbellum in Frankrijk. De *École Française*, waartoe zij Maillol rekenden, was veel eerder een voortzetting van de klassieke en de Latijnse traditie dan de avantgarde van het modernisme. Die voortzetting paste volgens Golan in een maatschappij die na het échec van de Eerste Wereldoorlog het geloof in de vooruitgang had verloren en zich daarom wendde tot het landelijke, het regionale en het gewoon menselijke. Het werk van Maillol paste daarom in de contemporaine stroming van de *return to man*. Silver kenschetste hem, samen met Picasso en Derain, als een primitief-classicist behorende bij de groep *classicists turned modernists.* Het is wel merkwaardig dat hij het werk van de oudere Maillol plaatste bij dat van de veel jongere collega's, die hun avantgarde carrière tijdelijk hadden onderbroken met een terugkeer naar de klassieke waarden. Maar Maillol was, in tegenstelling tot de anderen, nooit van aanpak veranderd. Zijn classicisme was, op enkele archaïsch aandoende beginwerken na, vanaf het eerste decennium van de twintigste eeuw altijd hetzelfde gebleven. Daarmee bekleedde de beeldhouwer een duidelijk andere positie dan de door Silver genoemde *klassieke-modernen*.

Hoe verschillend hun invalshoeken ook waren, de grootste gemene deler uit de geschriften van de aanhangers van de *avantgardistische* Maillol was het feit dat de vormabstrahering die hij hanteerde van aanzienlijke invloed was geweest op de ontwikkeling van de moderne beeldhouwkunst. We moeten ons daarbij wel realiseren dat Maillol zelf daarover nooit expliciet heeft gesproken, terwijl hij zichzelf wel zag als de eigentijdse voortzetter van een klassieke traditie. Omdat we in dit onderzoek kijken naar de rol van Maillol in de beeldhouwkunst in Duitsland ten tijde van het Derde Rijk, moeten we ons, ondanks de hiervoor geuite kritiek, eerder aansluiten bij de bevindingen van Golan en de zijnen die kritisch staan ten opzichte van de teleologische benadering. De beelden die de ideologie van het Derde Rijk ondersteunden stonden immers, vanwege hun niet-artistieke doelstelling, los van welke kunsthistorische ontwikkeling dan ook.
Als we de analyses in de overzichtswerken van na de Tweede Wereldoorlog mogen geloven was Maillols tijd de periode waarin de impressionisten, de post-impressionisten, de symbolisten en gedurende zijn latere levensjaren de expressionisten en de surrealisten hoogtij vierden. Ook omdat de eerder genoemde boeken voor bijna 90% de nadruk leggen op de moderne schilderkunst en daarmee de beeldhouwkunst in een ondergeschikte positie plaatsen, moeten we deze gedachte laten varen. Zeker in de periode tot de Eerste Wereldoorlog was de werkelijkheid anders, want de tijdgenoten van

Maillol die (naar latere inzichten) een rol hebben gespeeld in de ontwikkeling van de moderne kunst, zoals Manet, Degas, Van Gogh en Cézanne waren in de tweede helft van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw bij het grote publiek zo goed als onbekend. Het waren anderen, artiesten wier namen we nog nauwelijks tegenkomen, zoals de schilders Cabanel, Bouguereau, Meissonier en Carolus-Duran en de beeldhouwers Barias, Récipon, Coutan en Damé die in het middelpunt van de belangstelling stonden en werken vervaardigden die bij een breed publiek groot enthousiasme teweeg brachten. Zij beheersten, niet alleen door hun werk, maar zeker ook door hun positie binnen de *Académie des Beaux-Arts,* de Franse kunstwereld. Zij waren de koersbepalers van de opleiding tot de tentoonstellingen en van de prijsvragen tot het verlenen van eremedailles. Zij waren gedurende de eerste 50 levensjaren van Maillol de ongekroonde koningen van de heersende academisch-classicistische stijl.[7] Ondanks hun grote roem zijn zij na de Eerste Wereldoorlog in de vergetelheid geraakt, voornamelijk omdat zij, achteraf gezien, geen rol van betekenis hebben gespeeld in de ontwikkeling van de moderne kunst. Maar voor de ontwikkeling van Maillol en veel van zijn tijdgenoten zijn zij in positieve of in negatieve zin van belang geweest.

Van 1882 tot 1893 stond Maillol ingeschreven bij de *École des Beaux-Arts*, waar hij een classicistische opleiding kreeg van de coryfeeën van de eind negentiende-eeuwse academische salonschilders (en leden van de *Académie des Beaux-Arts*): Alexandre Cabanel, Jean-Léon Gérôme en Jean-Paul Laurens. Daarnaast bleef hij tot aan de Eerste Wereldoorlog regelmatig deelnemen aan de diverse salontentoonstellingen.

Maillol heeft zijn liefde voor de klassieken na zijn opleiding ook nooit onder stoelen of banken gestoken. Hij kwam in 1904 enthousiast terug van een bezoek aan de Griekse afdeling van het *British Museum* in Londen waar hij de *Elgin Marbles* bewonderde. In 1908 liet hij tijdens hun gezamenlijke reis door Griekenland zijn reisgenoot Kessler, optekenen: *Ich bin vollkommen erledigt. Nie habe ich etwas Ähnliches gesehen. Ich bin am Boden zerschmettert. Es wird Jahre dauern, bis ich das alles verarbeitet habe.*[8] Maillol maakte deze opmerking naar aanleiding van zijn bezoek aan het Olympiamuseum waar hij geruime tijd had gekeken naar de tympaanbeelden van de Zeustempel.

Een klassieke opleiding en daarbij een grote bewondering voor de vroeg-Griekse beeldhouwkunst, naar latere inzichten zich afwendend van het academische classicisme terwijl hij door velen toch werd gezien als een rechtstreekse nazaat van de Griekse beeldhouwkunst; deze schijnbare tegenstelling roept, in het licht van zijn populariteit in Duitsland, de vraag op naar een onderzoek naar een exacte definiëring van het classicisme van Maillol. We doen dit omdat we hoofdstuk I afsloten met de conclusie dat Maillol in Duitsland in de eerste helft van de twintigste eeuw, juist vanwege zijn classicisme, de populairste buitenlandse beeldhouwer was. Na de definiëring van diens classicisme gaan we in dit hoofdstuk dieper in op de vraag in hoeverre deze overeen kwam met de opvattingen over de, over het algemeen behoudende, beeldhouwkunst in Duitsland in de eerste helft van de twintigste eeuw.

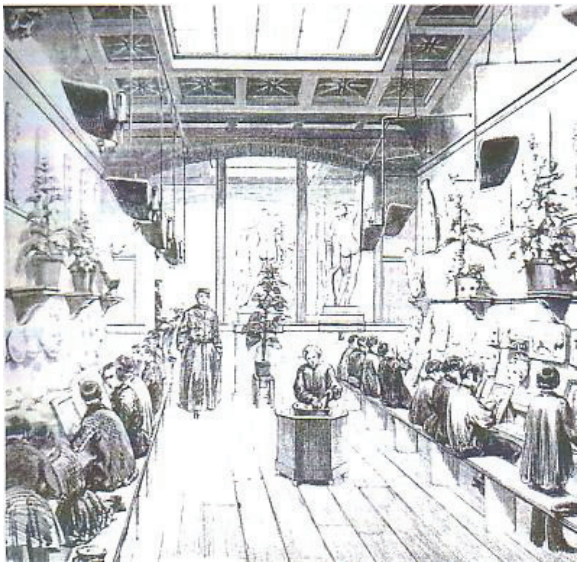
1. Académie, École, Salons en Pompiers

Na de lagere school in zijn woonplaats Banyuls-sur-Mer bezocht Maillol het *Collège Saint Louis* in Perpignan waar zijn tekentalent werd ontdekt door de tekenleraar en romantische Poolse schilder Kasimir Alchimowicz (1840-1916). Hij gaf hem na zijn middelbare schooltijd ook een aantal privélessen in het museum van Perpignan.
Maillols wens om schilder te worden ontmoette bij zijn ouders weinig enthousiasme, zij zagen liever dat hun zoon de familietraditie in de landbouw (wijnbouw en olijventeelt) voortzette. Maar met de financiële steun van zijn tante Lucie (de feitelijke opvoedster van Maillol) aangevuld met een kleine jaarlijkse beurs van het *Département Pyrenées Orientales* meldde hij zich in de herfst van 1882 aan voor de vrije tekenlessen van de Parijse *École des Beaux-Arts.* Gedurende 11 jaar (hij werd in 1893 uitgeschreven) ontwikkelde hij daar zijn talent achtereenvolgens in de klassen en de ateliers van de gevierde salonschilders Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Alexandre Cabanel (1823-1889) en Jean-Paul Laurens (1838-1921). Hij kwam terecht, zoals de meeste aankomende kunstenaars, in de wereld van "de Académie, de École en de Salons". Omdat Maillols klassieke opleiding en zijn latere afkeer daarvan een grote rol hebben gespeeld in zijn loopbaan en daarmee in zijn scharnierfunctie naar die van zijn leerlingen, moeten we dieper in gaan op Maillols klassieke achtergrond.

a. De Académie des Beaux-Arts

De weg om beeldend kunstenaar te worden in de negentiende eeuw voerde bijna onvermijdelijk langs de officiële opleiding aan de *École Royale et Spéciale des Beaux-Arts de Paris* (kortweg de *École des Beaux-Arts* en in de volksmond de *Grande École* genoemd*)*. De vooropleiding bestond gewoonlijk uit een aantal privélessen in het atelier van een meester of een studie aan de *École Spéciale de Dessin et de Mathématique, appliqué aux arts industriels* (in de volksmond de *Petite École).* De eerste mogelijkheid was vrij duur en daarom weggelegd voor kinderen van meer vermogende ouders. De *Petite École* was voor getalenteerde kinderen uit de arbeidersklasse. Deze opleiding was, onder de naam *École Gratuite de Dessin,* in 1766 opgericht door de schilder J. Bachelier. Begonnen als een praktijk gerichte tekenopleiding aan de hand van gravures naar schilderijen van oude meesters, gipsmodellen van antieke beelden en planten en bloemen (afb. 1.) werd de waarneming en het geheugen getraind. Vanaf 1848 werden er ook modelleerlessen aangeboden hetgeen leidde tot twee richtingen binnen de school, namelijk een beroepsopleiding voor bouwdecorateur en een vooropleiding voor de *École des Beaux-Arts*. Vooral de opleiding tot bouwdecorateur, d.w.z. steenhouwer of beeldhouwer ten dienste van de architectuur, voorzag in een behoefte vanwege de grote stedebouwkundige veranderingen die in de stad Parijs plaatsvonden vanaf het midden van de negentiende eeuw. In 1877 werd de opleiding uitgebreid met andere toegepaste kunsten en kreeg zij de naam *École Nationale des Arts Décoratifs.* De officiële status van de toegepaste kunsten was weliswaar een goede zaak, maar zij bevestigde ook de zestiende-eeuwse tegenstelling tussen de kunstenaar (*artiste*) en de kunstnijverheidsman

(*artisan)*, een tegenstelling die pas in het midden van de twintigste eeuw werd opgeheven toen beide instituten werden samengevoegd. Dat het ware talent zich niet in vastgelegde patronen liet vangen blijkt uit het prachtige werk van "*Petite École*-beeldhouwers" als Carpeaux, Chapu, Legros, Rodin en Dalou.

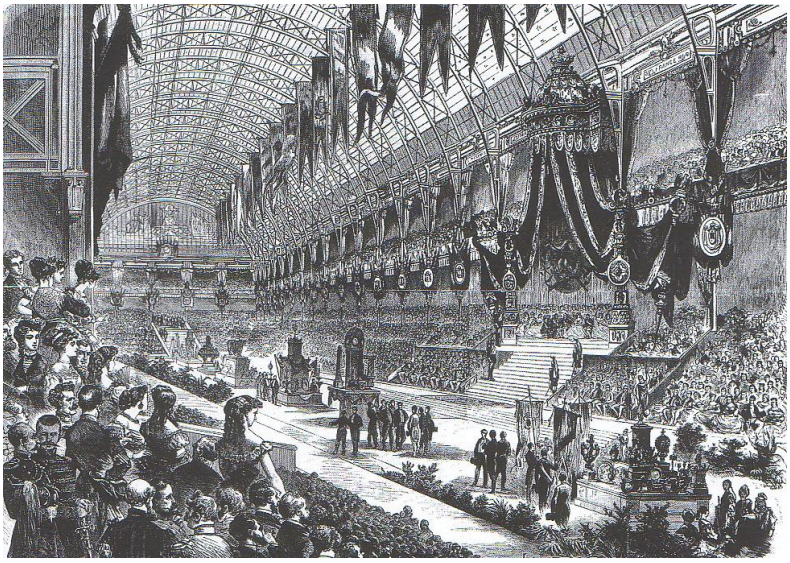


1. Gravure uit *L'Illustration* van 26 april 1867 van de studiezaal in de *École Gratuite de Dessin*.

Maillol studeerde en werkte tussen 1882 en 1893 aan de Parijse *École des Beaux-Arts*, een instituut dat binnen een strak van staatswege georganiseerd systeem viel. De staatsbemoeienis met de kunsten dateerde al uit de tijd van Lodewijk XIV met de oprichting van de *Académie Royale* (1648), een opleiding die in feite was voortgekomen uit de ateliers aan de renaissancehoven van de Franse koningen. Met het afzetten van Lodewijk XVI ging de *Académie Royale* ter ziele. Na de revolutie opende, op 25 oktober 1795, het *Institut de France* haar deuren. Maar behalve een nieuwe naam was er nauwelijks verschil met de opleiding onder de Franse koningen. Veel van de overgebleven bestuurders en docenten van de *Académie Royale* kregen namelijk zitting in het *Institut de France*; een college van vooraanstaande kunstenaars uit de sectoren van de beeldende kunst, de architectuur, de literatuur, het drama en de muziek. Kenmerkend voor deze nieuwe situatie was het feit dat de al voor de revolutie bekende neo-classicistische schilder Jacques Louis David (1748-1825) de leiding kreeg van de *Section des Beaux-Arts*. Deze sectie kreeg − maar toen was David al weer buiten beeld − in 1816 de naam *Académie des Beaux-Arts*. Was de vroegere *Académie Royale* nog een kunstopleiding, de *Académie des Beaux-Arts* was dat niet. Het was een college van 40 ervaren en vooraanstaande kunstenaars, bestaande uit 14 schilders, 8 beeldhouwers, 8 architecten, 4 graveurs en 6 componisten, dat op het voorstel van de archeoloog, schrijver en politicus (die ook nog een beeldhouwopleiding had

gehad) Quatremère de Quincy[9] uit 1791 los moest komen staan van de kunstopleiding. De indiener van het voorstel, die ook een vriend van David was, was namelijk bang dat de chaotische energie van de kunstenaar vat zou krijgen op het kunstbeleid en de kunstopleiding. Er moest volgens hem een instituut komen dat met een regelgevende autoriteit de energie van de kunstenaars in goede banen kon leiden en deze onder controle van de regering kon brengen. De bemoeienis van het instituut met de kunstopleiding moest daaruit bestaan dat zij moest zorgen voor de oprichting ervan in de vorm van een *École des Beaux-Arts* en dat zij verantwoordelijk was voor de continuïteit ervan. Dat laatste bestond daaruit dat de leden van de *Académie* moesten zorgen voor de werving en de selectie van de docenten van de *École*. Maar hun belangrijkste taken lagen elders, de leden brachten beleidsadviezen uit aan de regering, zij organiseerden de staatsopdrachten, zij zaten in de beoordelingscommissies van studenten, zij kenden prijzen toe (zoals de belangrijkste prijs, de *Prix de Rome*) en zij beoordeelden de inzendingen voor de officiële salonexposities. Daarnaast gaven zij privécursussen voor studenten die zich daarmee wilden voorbereiden op de *École des Beaux-Arts*. Als een lid van de *Académie* overleed konden kunstenaars zich aanmelden om de opengevallen plaats in te nemen. De overige leden beslisten dan over de toelating van het nieuwe lid. Gewoonlijk werd diegene aangenomen die gedurende langere tijd had laten zien tot de gevestigde orde te horen, de artistieke prestaties waren niet altijd van primair belang. Dat was een van de redenen waarom er gedurende de hele negentiende eeuw maar enkele (later) bekende schilders lid van het gezelschap waren, namelijk Gros (de plaatsvervanger van de naar Brussel uitgeweken David), Ingres en Delacroix. De laatste werd pas lid kort voor hij stierf. Het lidmaatschap van de *Académie* was enerzijds een erebaan, anderzijds betekende de functie ook het vervullen van een aantal belangrijke werkzaamheden binnen een zeer ingewikkeld systeem dat lag tussen de wereld van de kunstenaar en die van de beleidsmakers in de regering. Het was een wereld van invloed uitoefenen, van censuur, van dwang en, ondanks de schijnbare scheiding, van grote (indirecte) invloed op de opleiding en op de carrières van de kunstenaars. Daarnaast was het geven van privélessen aan studenten die zich voorbereidden op de *École* een zeer lucratieve aangelegenheid. Wanneer een student zich kon aanmelden als leerling van een lid van de Académie, kostte hem dat weliswaar veel geld maar het gaf hem ook een voorsprong in de selectieprocedure voor de *École* en wanneer zijn leermeester hem later tegenkwam bij de beoordeling van ingezonden werk voor een prijsvraag of een opdracht, dan kwam het niet zelden voor dat de leraar (ter meerdere eer en glorie van zichzelf) koos voor zijn student. Als de student op latere leeftijd nog een stapje verder ging en zich kandidaat stelde voor een opengevallen plaats in de *Académie*, dan stond zijn oude leermeester daar gewoonlijk niet onwelwillend tegenover. Kortom, het was een gesloten en hiërarchisch systeem waarin de persoonlijke ontwikkeling en eventuele vernieuwende ideeën van jonge kunstenaars weinig kans kregen. De tol die niet-deelnemers betaalden bestond in het beste geval uit een atelierplaats bij een bekende kunstenaar, maar gewoonlijk uit werkloosheid (geen opdrachten), geen inkomen en armoe.

De *Académie des Beaux-Arts* bleef, ondanks de door "inteelt" veroorzaakte interne slijtage en de aanvallen uit de hoek van de vernieuwers, in feite tot aan de Eerste Wereldoorlog bestaan. Geleidelijk nam de invloed van het gezelschap wel af. Maar daarvan was in het derde kwart van de negentiende eeuw nog niet veel te merken. Op de Salontentoonstellingen werd door de leerlingen van de *académiciens* een enorme hoeveelheid werk aangeboden dat niet zelden van middelmatig niveau was. Het leek erop dat het voortbestaan van het instituut belangrijker werd gevonden dan de kwaliteit van het werk. Dit leidde tot de situatie dat in 1863 meer dan de helft van de inzendingen werd afgewezen. De regering van Napoleon III zag zich toen genoodzaakt om maatregelen te nemen. De ongeveer 800 afgewezen werken kregen onder de titel *Salon des Refusées* een plaats in een belendende ruimte. Dit betekende aan de ene kant enige genoegdoening voor de meesters wier leerlingen waren afgewezen, aan de andere kant was het een nederlaag voor de vertegenwoordigende leden van de *Académie* in de keuzecommissie. Dit leidde tot een interne machtstrijd in de *Académie.* Waarschijnlijk heeft de regering gebruik gemaakt van de interne verdeeldheid want vanaf 1863 werd de *Académie* ontheven van haar taak docenten te selecteren voor de *École* en daarnaast werd het automatisme dat een aantal van hen de jury van de salontentoonstellingen vormden opgeheven. Tevens werden de vooropleidingen die zij privé gaven voortaan opgenomen in het curriculum van de *École des Beaux-Arts.*



2. Trichon, *Plechtige uitreiking van de prijzen door de keizer in het Palais des Champs Elysées, 1 juli 1876*

Als reactie hierop begonnen verschillende leden een eigen opleiding in hun atelier. Het gezelschap hield echter wel een stevige vinger in de pap bij het

officiële kunstbeleid van de regering, het verlenen van grote opdrachten en het toekennen van prijzen. (afb. 2) Dit was de situatie die Maillol aantrof bij de start van zijn studie; een situatie die hij overigens nog als normaal moet hebben beschouwd.
De toespraak die William Bouguereau in 1885 hield bij de opening van de jaarlijkse bijeenkomst van de vijf academies van het *Institut de France* moeten we misschien wel zien als een laatste officiële poging hun conservatieve opvatting te redden. Hij zocht toenadering tot de moderne kunstenaars, niet om ze te verdedigen, maar om een poging te doen ze terug te brengen in de moederschoot van het classicisme met een verklaring dat *ook de eigentijdse kunst namen zal nalaten die het waard zijn voor het nageslacht bewaard te worden; want ook zij zoeken toch minstens naar het Schone, het Uitdrukkingsvolle en het Ware in de natuur. (...) De oudheid onthult wat een onuitputtelijke bron van afwisselende inspiratie de natuur is. Met een relatief klein aantal elementen - een hoofd, een buste, armen een torso, benen, een buik - hoeveel meesterwerken heeft zij daarmee geschapen? Waarom dan nog zoeken naar andere dingen om te schilderen of te beeldhouwen?*[10.] Ondanks de verwoede pogingen van Bouguereau en de zijnen was de ondergang van het academische systeem niet te stoppen, temeer omdat (voornamelijk) Amerikaanse verzamelaars in de laatste decennia van de negentiende eeuw, vooralsnog op discrete wijze, impressionistisch werk (van de *Salon des Refusées*) gingen kopen.

b. De École des Beaux-Arts

Tijdens de periode van de revolutionaire regering van Frankrijk, de *Assemblée Nationale* (1789-1792), gebeurde er niets met de nog bestaande kunstopleiding van de *Académie Royale de Peinture et de Sculpture.* Pas bij het uitroepen van de eerste republiek in 1792 werd, met instemming van de adjunct-directeur van de *Académie Royale* en gedeputeerde in de nationale conventie Jacques Louis David, besloten de oude *Académie* te sluiten. David (hij stemde ook voor de executie van de koning) bestempelde het eerbiedwaardige koninklijke instituut waaraan hij als docent voor de revolutie grote successen had geboekt, als een *tribunal autocratique,* waar de vergaderkamer leek op de *Bastille,* en waarvan de volgzame en trouwe leden het best omschreven konden worden als *l'animal qu'on nomme l'académicien.*[11] Hij had voor de revolutie wel zijn ongenoegen geuit over het sterk verouderde lesprogramma, de willekeur in de toekenning van opdrachten en prijzen en de strenge regelgeving die de studenten te weinig vrijheid bood. In 1792 riep hij zijn collega's op zich te verzetten tegen de bestuurders van de *Académie* en zich te verenigen in een hervormingsbeweging onder de naam *Commune des Arts*. Toen hij tijdelijk werd benoemd tot toezichthouder beloofde hij de opleiding grondig te hervormen: *Je fus autrefois de l'Académie.*[12.] Maar zowel de meeste overgebleven docenten van de oude opleiding als de lange traditie van de *Académie* lieten zich niet zo gemakkelijk hervormen: bij de heropening op 28 september 1793 werd het oude programma, zonder noemenswaardige veranderingen, weer uit de kast gehaald. *De Commune des Arts* werd omgezet in de *Société Populaire des Arts* en deze ging in 1796 op in het grote verband van het *Institut de France* (met de secties schone kunsten, architectuur, dans, drama en muziek). Dit betekende in feite het herstel van

alle oude koninklijke academies. De sectie schone kunsten, die in 1816 de naam *Académie des Beaux-Arts* kreeg, zorgde voor een doorstart van de oude opleiding onder de nieuwe naam *École des Beaux-Arts*.
Men kan inderdaad beter spreken van een doorstart, want van de vernieuwingen die David propageerde kwam weinig terecht. Hij viel als aanhanger van de revolutie bij het herstel van het *Ancien Régime* in ongenade en moest het land uit. In principe was er erg weinig veranderd. Nikolaus Pevsner zag in zijn publikatie over de academies in Europa niet veel anders dan "oude wijn in nieuwe zakken", toen hij schreef: *as far as organization was concerned, this was unquestionably new, but the methods of education were affected neither by the revolution nor by David's later art dictatorship. The system of private teaching in the studios of distinguished artists also remained almost exactly as it had been during the Ancien Regime*[13].
Gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw werd de *École des Beaux–Arts* beheerst door leerlingen van David en Ingres, van wie de laatste de meeste invloed had. Onder zijn leiding ontwikkelde de *École* zich tot een bolwerk van orthodoxie en, afgezien van de praktisch gerichte atelieropleidingen, tot de alleenheerser op het terrein van de scholing in de schilderkunst, de beeldhouwkunst en de architectuur. Ingres was er van overtuigd dat studenten hun talenten het best konden ontwikkelen door een grondige studie van de klassieke en de renaissancemeesters. In de werkplaatsen waren dan ook een groot aantal prenten en gipsafgietsels aanwezig die, door de meester geordend tot een strakke systematiek, ter bestudering en imitatie werden aangeboden. Aan de hand van deze leer- en hulpmiddelen verdiepten de studenten zich in de anatomie, de compositie, het perspectief en de geschiedenis van de oudheid. De zuivere waarneming van de oude meesters en het nauwkeurig natekenen van hun werken moesten de student volgens de weg van de geleidelijkheid leiden naar zijn eigen uitdrukkingskracht. Oog, hand en geheugen werden ermee getraind. Na verloop van tijd kwam daar het tekenen naar een poserend naaktmodel bij. Want het tekenen werd door Ingres beschouwd als de basis van de kunstopleiding, voor hem was de werking en de helderheid van de lijn zoals de zuiverheid van de toon in de muziek (Ingres was een begaafd musicus): *"Le dessin c'est l'intégrité de l'art"* was zijn credo. Hij stelde vast dat de kleur ondergeschikt was aan de compositie, de beweging en de lijn, een opvatting die ook door zijn leermeester David werd gehuldigd. Het verschil met zijn leermeester zat vooral in het feit dat hij zijn motieven veel meer zocht bij de renaissancemeesters, terwijl David terug ging naar de klassieke tijd. Deze gebruikte de klassieke verhalen om zijn eigen tijd te belichten en gebruikte de laatste archeologische vondsten om zijn werken nog geloofwaardiger te maken. Met zijn opvolger Ingres verloor de Grieks-Romeinse wereld als inspiratiebron haar onaantastbare plaats binnen de opleiding, zij moest de Italiaanse renaissance en het Franse classicisme, definitief naast zich dulden. Vooral het werk van Rafaël en Poussin diende de studenten als studieobject.
De academische opleiding werd verder van laag tot hoog gekenmerkt door een systematisch programma van oefenwedstrijden, z.g. *concours,* waarin de studenten zowel werden voorbereid op het belangrijkste academische doel, namelijk het behalen van de prestigieuze *Prix de Rome,* als het

deelnemen aan de diverse door de overheid uitgeschreven opdracht-wedstrijden. Naast de tot in detail gereglementeerde *Prix de Rome* waren er bij de afsluiting van de opleiding ook prijzen voor de beste *tête d'expression* en voor de best gelukte kopie naar de oudheid. Zo werden de studenten voorbereid op hun latere beroepsleven. Dat was nodig want zij kwamen terecht in een maatschappij waarin de opdrachten niet meer kwamen van de veelal klassiek opgeleide adel of de geestelijkheid, maar van de burgerij. Dat waren bijvoorbeeld winkeliers, bankemployés en bureaucraten, van wie velen recent rijk waren geworden en die nauwelijks een literaire of artistieke achtergrond hadden.[14.] Hun favoriete werken waren niet zelden op de oudheid gebaseerde sterk geromantiseerde genrestukken.

Het strakke systeem dat Ingres en zijn opvolgers hanteerden leidde tot zijn eigen ondergang. De vele competities en de daarbij behorende beloningen werkten immers als een zeef waarmee een scheiding werd bereikt tussen de studenten die zich conformeerden aan het systeem en degenen die meer onafhankelijk wilden opereren. De laatste, vrij kleine groep, onttrok zich zoveel mogelijk aan de competitierace en ging de strijd aan met de academische regelgeving, een strijd die hen dikwijls vitaler en sterker maakte. Zo werden de trouwe volgelingen verleid met triomfen op de opleiding en met populaire successen erna, terwijl de kleine groep dissidenten veroordeeld was haar eigen weg te zoeken.
Deze situatie kwam niet zomaar uit de lucht vallen, want de eerste barstjes in het academische bolwerk waren er al ten tijde van Ingres. Zo merkte Géricault in 1822 op dat het voor talentvolle studenten gevaarlijk was om ze jarenlang samen te laten studeren, jarenlang dezelfde invloed te doen ondergaan en ze hetzelfde studiemateriaal te laten gebruiken. Géricault vreesde het ontstaan van "eenheidsworst" en het verlies van elke individualiteit. Hij wees, als romanticus, op het grote belang van de persoonlijke beleving en de eigen visie van de kunstenaar. Tot een verhitte strijd tussen de neo-classicisten en de romantici kwam het binnen de *École* nauwelijks omdat Ingres zelf niet vrij was van romantische invloeden en omdat het zuivere classicistische historieschilderen van David geleidelijk plaats was gaan maken voor een soort genreschilderijen die de waardigheid kregen van de voormalige neoklassieke historiestukken. Het is kenmerkend voor zowel het artistieke systeem als de opportunistische denkwijze van de *École* dat twee richtingen, die toch een groot aantal tegenstellingen bevatten, binnen twee decennia bijna geruisloos in elkaar overgingen. Lorenz Eitner sprak van een *"flabby eclecticism": The moral fervour that had attended the rise of classicism and the passionate convictions that inspired the battles of the Classicists and Romantics had faded away by midcentury and been replaced by a tepid impartality - a vague commitment to antiquity, the renaissance and "nature" - and a tendency to borrow promiscuously from whatever sources happened to suit. Style, no longer a profession of belief, came to be littl*e *more than a costume, changed at will.*[15.]
Rond 1846 noteerden twee niet bij naam bekende Engelse bezoekers na hun visite aan de *École des Beaux-Arts* dat de opleiding veel weg had van "*a storehouse for teaching apparatuses of all kinds" or an "auxiliary institution" run to the assumption that other opportunities for a real*

training of artists were available and the student could "spend his day with the master whom he had chosen as his patron".[16.]

De eerste echte aanval op het systeem van de *Académie* en de *École* werd geopend door Gustave Courbet (1819-1877). Na een korte start bij de academieschilder Steuben besloot hij zijn eigen weg te gaan, omdat hij van mening was dat de academieopleiding de waarheid geweld aan deed. Zij had volgens hem geen oog voor de bestaande maatschappelijke werkelijkheid. Hij ging oog en hand oefenen aan de hand van de werken in het Louvre en in de *Académie Suisse,* een docentloze opleiding waar men tegen betaling kon schilderen naar model. Deze opleiding werd de plaats waar enige tijd later de ontmoeting plaats vond met andere rebellen zoals Cézanne, Pisarro en Gillaumin. Courbet noemde zichzelf wel eens "student van de natuur", waarmee hij niet bedoelde dat hij naar de natuur werkte, maar dat hij natuurlijk werkte, dat wil zeggen de maatschappelijke waarheid weer gaf. Met zijn *selfmade* opleiding legde hij de basis voor het latere realisme. Zijn arbeiderstaferelen werden door verschillende leden van de *Académie* gezien als een aanval op de traditie, terwijl de *nouveau riche* van de middenklasse zijn werk zag als een belediging en een bedreiging van de burgerlijke verworvenheden en de gevestigde orde. Het werd, ongeacht zijn artistieke bedoelingen, geplaatst in de radicale politieke hoek. In vlammende artikelen geïllustreerd met spotprenten werd het kamp van de "trouwe" academiekunstenaars lijnrecht tegenover de "vooringenomen" realisten geplaatst. Het daadwerkelijke strijdperk werd de jaarlijkse salonexpositie, waar onder de noemer "lelijkheid" en "verraad aan de waarheid" Courbets werken tot 1848 werden geweigerd. Het was wel opmerkelijk dat er op de jury-loze salonexpositie van 1848 (door de gebeurtenissen tijdens de revolutie van 1848 kon er geen jury bijeen worden geroepen) wel tien werken van hem waren te zien. Daarna werd Courbet door het officiële kunstcircuit in de ban gedaan. Op aandrang van een aantal ontevreden studenten, bijeengebracht door de Courbetbewonderaar en kunstcriticus Castagnary, opende hij in 1861 een eigen kunstopleiding gericht op de individuele vrijheid van de kunstenaar. In een brief van 25 december 1861, gericht aan zijn toekomstige leerlingen maakte hij duidelijk dat hij niets zag in het academische systeem. Hij weigerde om zichzelf te zien als *professeur.* Hij schreef: *Messieurs et chers confrères: Vous avez bien voulu ouvrir un atelier de peinture où vous pensez librement continuer votre éducation d'artistes, et vous avez bien voulu m'offrir de le placer sous ma direction. Avant toute réponse, il faut que je m'explique avec vous sur ce mot "direction". Je puis m'exposer à ce qu'il soit entre nous de professeurs et d'élèves. Tout artiste est son propre maître, l'art est tout individuel et n'est pour chaque artiste, que le talent résultant de sa propre inspiration et de ses propres études sur la tradition.*[17.]
Courbets opleiding kende slechts een éénjarig bestaan, ze werd in 1862 opgeheven. Het academische systeem, dat na de revolutie van 1848 weer in zijn volle sterkte werd hersteld, was te dominant om het met succes te kunnen bestrijden. Daar konden ook de schandaalverwekkende werken van Edouard Manet zoals zijn *Olympia* (1863) en zijn *Déjeuner sur l'herbe* (1863) nog weinig aan veranderen. Deze schilderijen, die een parafrase vormden op klassieke composities uit de Italiaanse renaissance, schokten

weliswaar het grootste gedeelte van het publiek, maar sterkten de leden van de *Académie* en de leiders van de *École* in hun strijd tegen de opstandigen. De poging in 1863 van het driemanschap Mérimée, Violet-le-Duc en Nieuwerkerke om de opleiding meer op de persoonlijke ontwikkeling van de aankomende kunstenaar te stoelen leed door het conservatisme van de leiding van de *École* schipbreuk.
Toch bleef de actie van Courbet, volgens Nikolaus Pevsner, niet geheel zonder gevolgen want *École*-docenten als Charles Gleire (1806-1874) en Thomas Couture (1815-1879) reageerden op de tekortkomingen van de opleiding en *offered instruction based on methods of their own that deviated from the official curriculum… in their various ways they sought to give greater scope to the development of individual talent, and perhaps because of this they attracted some unusually gifted students.*[18.] De laatste opmerking zou van toepassing kunnen zijn op een aantal latere impressionisten, waaronder Claude Monet, die het atelier van Gleire bezocht.
De eerder genoemde *Académie Suisse* en de opleiding van Courbet vormden achteraf gezien wel het startpunt van een aantal vrije opleidingen die rond de eeuwwisseling een alternatief gingen bieden voor de officiële opleiding aan de *École des Beaux-Arts.* De *Académie Julian*, het *Atelier Rodin*, de *Académie de la Grande Chaumière*, de *Académie Ranson*, de *Académie Colarossi* en anderen, werden bezocht door jonge kunstenaars uit binnen- en buitenland. Zij werden aangetrokken door de kunstmetropool Parijs en meegevoerd in een golf van vernieuwing, die in het begin van de twintigste eeuw de oude opleiding van de *École* geleidelijk naar de achtergrond verwees.
Maillol had daarom tijdens zijn opleiding te maken met een tweestromenland. Hij koos daarbij voorlopig voor de gevestigde orde. Pas jaren later kreeg hij in de gaten dat hij een opleiding had genoten die Roger Fry in 1926 nog beschreef als *the most admirably equipped laboratories for inoculation against art,* met zijn *dirty brown plastercasts, dusty, foxy and fly-blown copies of Italian pictures and fresco's.*[19.] Antonio Sant'Elia sprak al eerder (1914) van *Academies where the young have to force themselves into masturbatory imitation of classic models.*[20.] Le Corbusier drukte zich ook uit in woorden van dezelfde strekking toen hij opmerkte dat de leslokalen meer leken op kille lijkenhuizen met gesloten deuren, waar de buitenwereld geen kans kreeg binnen te dringen.[21.]

c. De Salons

Het was, volgens Pevsner, de eigenzinnige koning Karel VI (1380-1422) die de eerste aanzet gaf van wat later is uitgegroeid tot de salontentoonstellingen. Hij lapte de kwaliteitsregels van de *Communauté*, het gilde van de meester-schilders en beeldhouwers van Parijs, aan zijn laars en haalde kunstenaars naar zijn hof wiens werk niet was getoetst door de *gardes du métier* van het gilde. De koning lette daarbij niet altijd op de kwaliteit van het werk, soms was het ook gewoon het verlenen van een gunst. Hiermee ontstond een breuk tussen gildemeesters en hofkunstenaars. Lodewijk XIII verleende, aan het begin van de zeventiende eeuw, zijn hofkunstenaars de officiële titel *Peintre du Roi* of *Sculpteur du Roi* en door zijn opvolgers werden deze kunstenaars verplicht verbonden aan de koninklijke kunstopleiding. Zij onderscheidden zich van de gilde-

kunstenaars doordat zij zich, buiten hun werk aan het hof, als semi-professoren richtten op de kunsttheorie in de vorm van het geven van privé lessen. Omdat zij een vast inkomen van het hof genoten hadden zij, in tegenstelling tot hun gildecollega's, geen winkel of expositieruimte nodig om hun werk te laten zien. Die ruimte konden zij benutten als atelier en lesruimte. Het onderscheid tussen de *artisan* en de *artiste* was hiermee geboren.
In 1663 waren de hofschilders weinig gecharmeerd van het plan van de koning, waarmee hij hen verplichtte elk jaar een werk op te hangen in de vergaderruimte van het *Palais Royal,* de plaats waar de jaarlijkse bestuursverkiezing van de *Académie* werd gehouden. Tot aan 1666 had er, vanwege de weigerachtige houding van de leden, slechts één tentoonstelling plaatsgevonden. Maar de koning wenste zijn plan door te zetten en onder druk van minister Colbert gingen de leden, na veel uitstel en onthouding van stemmen, overstag. In 1667 kwam de eerste officiële tentoonstelling tot stand en deze wordt gezien als het begin van een lange reeks Salontentoonstellingen. Omdat het aantal leden snel groeide werd de vergader- en tentoonstellingsruimte te klein en moest men uitwijken naar de *Salon Carré* van het Louvre, de plaats waar de tentoonstelling zijn naam aan ontleende.
Na de revolutie van 1848 maakte men, nog steeds volgens Pevsner, gebruik van het *Palais des Tuileries*, enkele jaren later gevolgd door enkele galerijen van het in onbruik geraakte *Palais Royal.* Van 1857 tot 1897 vonden de tentoonstellingen plaats in het *Palais de l'Industrie* aan de *Champs Elyseés*, een reusachtig gebouw dat was overgebleven van de wereldtentoonstelling van 1855. Hier regeerde de jury die voornamelijk was samengesteld uit de leden van de *Académie* en hier woedde ook de strijd tussen de classicistische academisten en de realisten; een strijd die niet zelden werd uitgevochten met de pen. De publicist en kunstcriticus Théophile Thoré (pseudoniem van W. Bürger) wierp zich in vlammende artikelen op als de verdediger van Courbet en Millet en Emile Zola nam geen blad voor de mond toen hij het op nam voor Manet. Hun geschriften en de tegendraadse houding van een aantal kunstenaars wakkerden zowel de artistieke als de publieke onrust aan.
De oprichting van de *Société des Artistes Français* in 1881 moest hier een einde aan maken. De selectie van de kunstwerken voor de *Salon* kwam voortaan in handen van een comité dat gekozen was uit de kunstenaars zelf. Dit leek in eerste instantie een vernieuwend idee, maar in principe kwam het er op neer dat de macht opnieuw kwam te liggen bij de vooraanstaande gearriveerde kunstenaars. In werkelijkheid veranderde er niets. Deze situatie leidde in 1884 tot een afscheidingsbeweging onder de naam *La Société des Artistes Indépendants* die met het credo *ni jury, ni récompense* de *Salon des Indépendants* organiseerde waar in principe iedereen welkom was. Men richtte zich daarbij vooral op de eigentijdse kunst. Dat dit al snel leidde tot de onbeheersbaarheid van een enorme aanvoer van middelmatige kunstwerken laat zich raden. De reactie hierop volgde dan ook in 1889 met de oprichting van de *Société Nationale des Beaux-Arts.* Onder leiding van Rodin, Puvis de Chavannes en anderen kwam men tot een systeem waarbij de leden van de *Nationale* het recht kregen een of meerdere collega's uit te nodigen om aan de salon deel te nemen. Vanaf die tijd werden er jaarlijks

drie salons georganiseerd namelijk die van de *Français* die in feite de oude koers van de *Académie* volgde, die van de *Indépendants* en die van de *Nationale* (vanaf 1903 de *Salon d'Automne*), de laatste twee richtten zich vooral op de vernieuwende tendensen in de beeldende kunst en groeiden rond 1900 uit tot de toonaangevende exposities in Parijs. Vlak bij de *Champs Elysées* verrezen in 1900, bij gelegenheid van de wereldtentoonstelling, twee nieuwe tentoonstellingshallen, namelijk het *Petit Palais* en het *Grand Palais.*

Ook al werden er in andere Europese hoofdsteden eveneens Salons georganiseerd, zij konden niet concurreren met die van Parijs. Door hun publiciteit en hun grootte benadrukten zij, volgens de kunsthistorica Anne Pingeot, niet alleen de stad Parijs als de magneet van de beeldende kunst, zij bezaten ook een prestige dat nog nooit in de geschiedenis van de kunst was voor gekomen: *Paris, in 1900, stood out as the center of the civilized world and the showplace of modern art, owing in part to the native development of French art but even more to the innovations made by the young, ambitious artists who flocked to Paris from all over Europe and from America as well.*[22.] Het waren enorme manifestaties met een groot aantal deelnemers en een nog veel groter aantal bezoekers. In 100 jaar groeide het aantal tentoongestelde werken van 324 (in 1785) naar 7.289 (in 1880); over dezelfde periode groeide het aantal deelnemers van 44 naar 2800. Na 1889 werden deze getallen nog groter: *It reflects the terrifying, almost industrial productivity of the academic establishment reacting to the stimuli of government support and mass demand.*[23] Het publiek, dat gewoonlijk gedurende drie maanden de gelegenheid kreeg zich te verlustigen aan een vloedgolf van schilderijen en beelden, stroomde toe. Zo werden er op de *Salon* van 1876 niet minder dan 518.892 bezoekers geteld en er waren zondagen (de toegang was dan vrij) dat er meer dan 50.000 bezoekers waren. Die bezoekers kwamen vooral uit de gegoede burgerij. Zij hadden verschillende redenen voor hun bezoek, voor de een was het een aangenaam uitje, voor de ander een ontmoetingsplaats om bij te praten met kennissen of met handelsvrienden, voor weer anderen was het bedoeld om te "zien en gezien te worden" en dan was er ook nog de categorie kunstliefhebbers die beroepshalve of privé er op uit was hun kunstverzameling aan te vullen. Tijdens deze "society-kunstbazaars" vond tevens de uitreiking van de diverse prijzen en de daarbij behorende orden plaats, die weer garant stonden voor particuliere en openbare opdrachten. De *Salon* trok in elk geval een maatschappelijke klasse aan die geheel nieuw was in het kunstcircuit. De tijd van het adellijke mecenaat was voorbij, het waren nu vermogende burgers die van maandag tot en met zaterdag hard werkten en die zich in hun vrije tijd, als een vorm van ontspanning, bezig hielden met de kunst.

Aanvankelijk werden er veel meer schilderijen, tekeningen en prenten tentoongesteld dan beeldhouwwerken. Daar kwam verandering in met de wereldtentoonstelling van 1855. Hier kreeg het publiek in dezelfde ruimte een overzicht van de nieuwste technische snufjes en de laatste voortbrengselen van de beeldhouwkunst; het was een samengaan van techniek en kunst. De beeldhouwkunst werd beschouwd als een tussenvorm omdat zij een hoge mate van techniek vereiste en omdat zij als decoratief element verbonden was met de bouwkunst. Dat betekende naast de

monumenten ook een grote toevoer van vooral decoratieve en architectuurgebonden beeldhouwwerken. (afb. 3) Dit karakter veranderde door toedoen van Rodin en zijn leerlingen, die maakten de weg vrij voor het exposeren van meer autonoom beeldhouwwerk.



3. Salon van de eeuwwisseling in het *Grand Palais,* Parijs 1900

Een belangrijk neveneffect van de massale kunstmanifestaties was het ontstaan van kleine commerciële galeries die verkooptentoonstellingen hielden van kunstenaars die buiten de "salonboot" waren gevallen of die weigerden zich aan te sluiten bij andere organisaties. Een van de eersten was Louis Martinet die in 1863 veertien werken van Manet tentoonstelde. Zijn initiatief werd spoedig gevolgd door Goupil, Durand-Ruel, Tedesco, Beugniet en Vollard.
Maillol trof, wat betreft de expositiemogelijkheden, tijdens zijn studiejaren en de beginperiode van zijn loopbaan de situatie van een driestromenland aan, namelijk die van de behoudende *Société des Artistes Français*, de voor iedereen toegankelijke *Société des Artistes Indépendants* en die van de meer op de eigen tijd gerichte *Société National des Beaux-Arts*. Tot aan de Eerste Wereldoorlog nam hij geregeld deel aan de *Salon*tentoonstellingen. In 1888 zond hij al een landschap in voor de tentoonstelling van de *Salon des Artistes Français*; het werd afgewezen. Hij had op de salontentoonstelling van dezelfde organisatie meer geluk in 1890 met een geschilderd portret van een vrouw. Rond de eeuwwisseling wendde hij zich af van de behoudende *Salon des Artistes Français* en kon hij, mede door toedoen van Rodin, terecht op de tentoonstellingen van de *Indépendants* en later die van de *Nationale*. In 1905 vierde hij zijn definitieve doorbraak op de *Salon*

d'Automne, georganiseerd door de *Nationale,* met een gipsversie van *La Méditerranée.* Vollard was de eerste kunsthandelaar die werk van hem kocht, daarna werkte hij samen met de Parijse galeriehouders Druet, Bernheim-Jeune, Hessel en Louis Carré, in Duitsland met Flechtheim en in de V.S. met Brummer. Aan het einde van zijn loopbaan had hij veel contacten met de later naar New York uitgeweken Kurt Valentin.

d. Salonschilders, pseudo-classicisten of pompiers

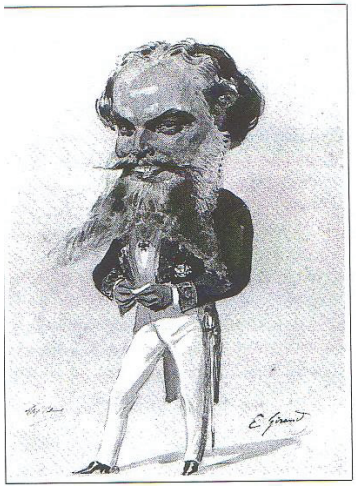
Toen Maillol zich in 1882 in Parijs vestigde om daar aan zijn opleiding te beginnen, was de invloed van de vooraanstaande leden van de *Académie*, ondanks de artistieke tegenwind nog (zeker) niet ten einde. Zij bleven gevierde en met eremedailles onderscheiden kunstenaars, die vanuit die positie jonge kunstenaars naar hun ateliers lokten waar zij de grondbeginselen van de beeldende kunst kregen aangereikt. Bij de aanmelding aan de *École* betekende een leertijd bij een erkende meester nog steeds een goede aanbeveling. De laatste decennia van de negentiende eeuw bleven de ateliers van de academisten Cabanel (afb.4), Gérôme (afb.5), Laurens, Bouguereau, Bonnat, Meissonier, Vernet, Cormon en Carolus-Duran daarom een geweldige aantrekkingskracht uitoefenen op beginnende kunstenaars. Maillol kreeg tijdens zijn opleiding met de eerste drie te maken.

De hiervoor genoemde kunstenaars werden dikwijls aangeduid als *artistes-pompiers*, waarmee men verwees naar de veelvuldig voorkomende klassieke gehelmde figuren in hun werk; ongeveer dezelfde helmen die ook door de eigentijdse brandweerlieden (*pompiers*) werden gedragen. Deze academisten beschouwden zich dan ook als de erfgenamen van de neoklassieke schilder Jacques-Louis David in wiens werk de gehelmde figuur ook dikwijls voorkwam. Zijn meest bekende werk was in dit verband het uit 1784 stammende schilderij *Le serment des Horaces* (afb.6); een werk dat in het Louvre hing en mede daarom dikwijls als studieobject voor kunststudenten heeft gediend.

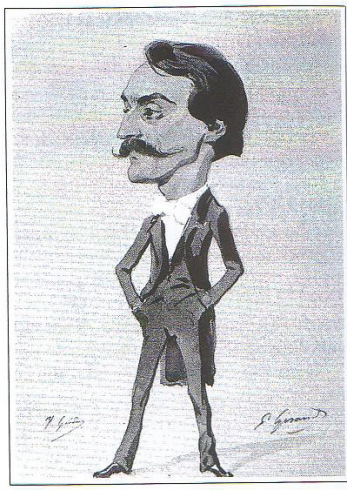
Maar de term *artistes-pompiers* betekende meer dan deze nuchtere verklaring. Het werd ook een minder vleiende aanduiding, veelal gebruikt door de tegenstanders van de *Académie,* voor kunstenaars die zonder originaliteit van visie noch van compositie of werkwijze, maar wel op een technische perfecte wijze klassiek-romantische taferelen realiseerden. Deze negatieve aanduiding had echter weinig vat op de grote groep kunstliefhebbers uit de gegoede burgerklasse; zij bezochten de *Salons* en kochten voor veel geld het van naam en faam bekende werk van Cabanel, Gérôme en de andere gelauwerde leden van de *Académie*. Deze schilders waren de ongekroonde koningen van het Franse kunstcircuit en in het dagelijks leven toonden zij ook duidelijk hun status: *Meissonier se fit construire un somptueux palais néo-Renaissance à la Place Malesherbes, Léon Bonnat possédait une superbe collection d'oeuvres d'art (aujourd'hui au musée de Bayonne) et Bouguereau, à l'apogée de sa gloire, faisait remarquer au jeune Othon Friesz: "Chaque minute me coûte cent francs".*[24]

Ondanks een zekere afname van hun invloed hadden zij nog geruime tijd een sterke positie binnen de kunstwereld. Zij hadden uitstekende contacten met de regering, zij trokken studenten aan en zij wierpen zich op als

strijders tegen het modernisme *conservant l'art au rang de la civilisation, et se gardant de la dégrader avec les tristes réalités de la vie quotidienne.*[25.]

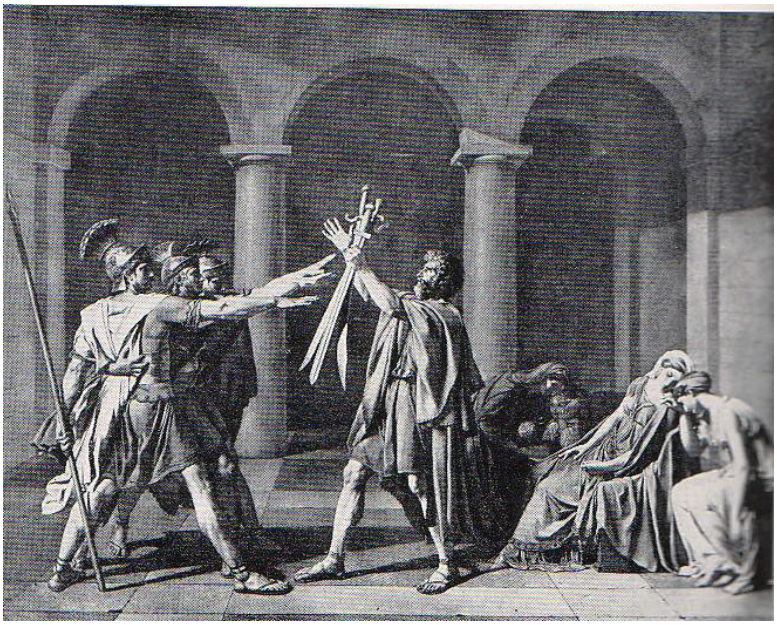


4. Eugène Giraud, *Alexandre Cabanel,* Bibliothèque National, Parijs



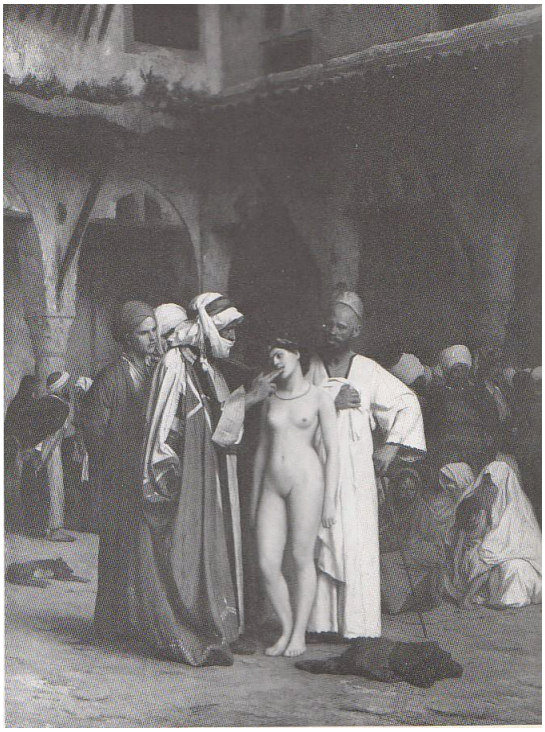
5. Eugéne Giraud, *Jean-Léon Gérôme,* Bibliothèque National, Parijs

Maillol kreeg aan het begin van zijn opleiding, als vrije student van de *Académie des Beaux-Arts,* tekenlessen van Jean-Léon Gérôme, een van de sterren van de *Salon*. Zijn werk werd *peinture ethnografique* genoemd, hetgeen neerkwam op het schilderen van Oosterse of Noord-Afrikaanse taferelen; onderwerpen die als gevolg van het Franse kolonialisme bijzonder populair waren. Zeker toen er van de schilderijen van Gérôme gravures werden gemaakt kreeg het werk van de schilder zijn plaats in talrijke burgersalons. Veel Franse burgers waren verzot op de quasi-wetenschappelijke waarnemingen van de exotische levensgewoonten uit hun overzeese gebiedsdelen. Waarschijnlijk vielen zij ook voor het klassieke naakt dat daar geregeld in opdook dat hen legitimeerde om erotische voorstellingen in huis te halen. Emile Zola, geen propagandist van de Salonschilders, karakteriseerde het werk van Gérôme als *ondeugende onderwerpen die onder mannen geoorloofd zijn. Wat serieuzere mensen hebben "De gladiatoren" of "De dood van Caesar", de heer Gérôme maakt voor ieder wat wils.*[26.]
Misschien niet zo bekend maar daardoor zeker niet minder illustratief is *Marché aux esclaves* (afb.7). De burgerij kon daarin kennismaken met een voor hen even spannende als verwerpelijke oosterse gewoonte en zich daarbij tevens verlustigen aan een jonge naakte blanke vrouw, die als slavin op de markt wordt aangeboden en die er bij staat als een Grieks beeld in de klassieke contrapost houding. Gérôme bood zijn kijker een mengeling van (verwerpelijk) oosters gedrag en goedkoop voyeurisme tegen de achtergrond van een geheimzinnige Oosterse binnenplaats.



6. Jacques-Louis David, *Le serment des Horaces,* 1784, Louvre Parijs

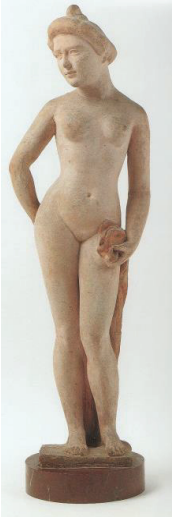
Zijn 21-jarige leerling Maillol zal zich ongetwijfeld hebben vergaapt aan het technisch knappe schilderwerk van zijn meester. Het Oosterse karakter van het werk sprak hem waarschijnlijk weinig aan, maar des te meer zal hij belangstelling hebben gehad voor de precieze en gedetailleerde manier waarop zijn meester het klassieke naakt had weergegeven. In het atelier van Gérôme moeten we daarom een van de bronnen zoeken die de belangstelling van Maillol voor het klassieke naakt heeft gewekt. De studenten moesten eindeloos de klassieke gipsmodellen natekenen, de composities van Rafaël oefenen en de klassieke poses uit het werk van de meester goed bestuderen. Dat alles sloeg hij in zijn geheugen op. Want werken naar herinnering, daarin was Maillol sterk volgens Judith Cladel: *C'est donc de souvenir qu'il sculpta, dans un morceau de poirier, un petit haut relief de trente-cinq centimètres de hauteur.*[27.] In de begintijd van zijn leven als beeldhouwer zien we dan ook figuren als de staande naakte slavin uit het schilderij van Gérome terug in onder andere *Torse de femme* (afb.8) en *Baigneuse debout* (afb.9). Het vrouwentype dat hij hierbij gebruikte was nog niet het latere stevige model zoals dat werd aangekondigd in zijn *Eve à la pomme* (afb.10), maar had nog duidelijk verwantschap met het geïdealiseerde klassieke type uit zijn leerschool. Gérôme was, volgens Alexis Lemaistre, geen gemakkelijke leraar. In zijn boek uit 1889 over de dagelijkse gang van zaken in de *Académie des Beaux-Arts* schetste hij het optreden van de meester. Hij merkte op dat hij nog het meeste aanwezig was van de drie docenten: Pils, Cabanel en Gérôme.



7. J.L.Gérome, *Marché aux esclaves,* 84,3 x 64 cm. Musée d'Orsay, Parijs



8. A. Maillol, *Torse de femme,* 1896



9. A. Maillol, *Baigneuse debout,* 1899, terracotta.



10. Aristide Maillol, *Eve à la pomme,*
Neue Galerie Berlin, 1899

Het is ook tekenend dat de schrijver, zelf leerling van de *Académie,* nergens spreekt over *les geven,* maar wel over *corriger*; kennelijk ging het vooral over het foute en niet over het goede. De leerlingen waren nerveus als de leraar kwam en ze gingen achter hun stoel staan zodat de meester daarop plaats kon nemen om hun werk bekijken. Deze verscheen gewoonlijk in kostuum en hij hield zijn hoge hoed op. Lemaistre vertelde hoe een van de *antiquaires,* de leerlingen die moesten tekenen naar antieke gipsen beelden, door Gérôme werd beoordeeld: *Voilà un dessin qui parait bien, commence-t-il, caressant de la main des lignes idéales…. Eh bien, continue M. Gérôme, il est mauvais…. -Nous cherchons trop le métier, et nous ne voyons pas assez notre ensemble….-Laissons tous ces menus détails!… Clignons de l'oeil enfin de ne voir que les grandes masses générales!…-Et surtout pas de ficelles! …Nous en emploierons bien assez plus tard, quand nous serons forts.*[28.]

Soms kon de meester zijn leerlingen genadeloos beoordelen en ze dringend aanraden naar huis te gaan en een ander beroep te gaan leren. Zover ging Gérôme niet met Maillol, wel adviseerde hij hem te stoppen met schilderen en zich aan te melden voor de beeldhouwklas van de *École des Arts Décoratifs.* Maillol volgde zijn raad op, maar bleef daar slechts enkele

maanden, waarna hij terug keerde naar de *École des Beaux-Arts,* waar hij vanaf het voorjaar van 1883 tot 1889 lessen kreeg van Alexandre Cabanel. Deze gevierde salonschilder, die uit de geboortestreek van Maillol kwam, genoot meer aanzien dan Gérôme. Hij maakte als salonschilder een bliksemcarrière overladen met opdrachten, hij vierde triomfen in de *Salons* en werd geëerd met de hoogste eremedailles van de staat. Dat was mede te danken aan keizer Napoleon III die twee doeken van hem kocht, namelijk *Naissance de Vénus* (afb.11) en *Nymphe, enlevée par un faun.* Samen met Bouguereau behoorde hij tot de felste verdedigers van het academische systeem en de hoeders van de klassieke traditie. Zijn grote succes kon, volgens de Amerikaanse kunsthistoricus Lorenz Eitner*, be attributed both to his ability to appeal to the lascivious tastes of his patrons (Napoleon III included), and to the last ditch attempt of the Academy to preserve a semblance of the classical tradition.*[29] Emile Zola keek dwars door zijn populaire manier van werken heen, toen hij venijnig opmerkte dat hij niet anders bezig was dan gekopieerde Venusfiguren uit de oudheid met een kwastje te voorzien van poeder en rouge*,* en dat hij daarmee zowel de serieuze klassiek geschoolde kunstliefhebber als de meer frivole kunstkijker wist te behagen.[30]

Toen Maillol zich als student in Parijs meldde bij zijn beroemde streekgenoot was hij nauwelijks op de hoogte van de strijd tussen de salonschilders en de aanstormende modernisten. Hij heeft zijn langste tijd als student, niet minder dan 6 jaar, bij Cabanel doorgebracht, waar hij veel heeft geleerd en veel indrukken heeft opgedaan. De opleiding was niet veel anders dan bij andere salonschilders. Het kwam voornamelijk neer op heel veel tekenen naar antieke voorbeelden, naar renaissanceprenten en naar de werken van de meester. Twee jaar na zijn aanmelding als vrije student bij Cabanel werd Maillol toegelaten tot de *École des Beaux-Arts.* Daar bleef hij tot Cabanels dood in 1889 lessen van hem volgen. Nog meer dan bij Gérôme heeft Maillol houdingen en gebaren uit het werk van Cabanel opgeslagen in zijn geheugen. We zien hoe ze, waarschijnlijk onbewust, terugkomen in de ontelbare schetsen die hij naar modellen maakte, maar ook hoe ze, vertaald naar zijn eigen visie en vormentaal, in bepaalde aspecten te zien zijn in zijn latere monumentale werken. Zo zitten er in *La Rivière* (afb.11), dat op aanwijzingen van Maillol door diens *praticien* Robert Couturier na de dood van de meester werd voltooid, onmiskenbare sporen van Cabanels *La naissance de Vénus* (1863) (afb.12) en van diens *Eve après la chute* (1867) (afb.13). Vooral de opzet van de compositie vertoont een aantal opmerkelijke gelijkenissen. De vrouw ligt op haar linker zij en het rechterbeen ligt licht gebogen over haar linkerbeen. De borstpartij is in alle voorstellingen sterk geprononceerd en de armen zijn rond het hoofd geheven. De beelden van zijn meester, die hij in zijn opleiding zag, hebben tot op hoge leeftijd een (onbewuste) rol gespeeld in het werk van Maillol. De vergelijking toont overigens ook duidelijk aan dat Maillol een veel actievere en meer open compositie hanteerde, een aanpak die afweek van de geposeerde houding in het werk van Cabanel. De obligate en gelijktijdig verheven historische thema's zoals die van Venus en Eva wist hij op een originele en eigentijdse wijze om te zetten.



11. Aristide Maillol, *La Rivière,* 1938-1946



12. A. Cabanel, *La naissance de Vénus,* 1863



13. A. Cabanel, *Eve après la chute,* 1867..

Na zijn leertijd bij Cabanel bleef Maillol officieel nog bijna 4 jaar studeren onder toezicht van de schilder-beeldhouwer[31] Jean-Paul Laurens (1838-1921). Laurens had als historieschilder zijn entree gemaakt op de *Salon* van 1863 en was gedurende zijn carrière succesvol als docent van de *École*, vooraanstaand lid van de *Académie* en dus lid van het *Institut de France.* Veel beeldende invloed heeft Maillol niet van hem ondervonden. Zoals veel ouderejaars studenten bezocht hij gedurende die periode de lessen van de meester minder vaak; een proces van losmaking dat paralel liep met zijn ontwikkeling tot zelfstandig schilder. Toch is Laurens voor Maillol van betekenis geweest, hij dwong namelijk zijn schilderstudenten te modelleren in klei om op die wijze de ruimtelijkheid van het onderwerp beter te ervaren. Waarschijnlijk kreeg Maillol bij hem voor het eerst bewust te maken met de werkelijkheid van de derde dimensie, een gegeven waarin hij binnen tien jaar een meester bleek te zijn.

c. Maillol en het classicistisch-academische systeem

Het is merkwaardig hoe weinig aandacht er in de verschillende biografieën is besteed aan Maillols leertijd aan de *École des Beaux-Arts* en in de ateliers van Gérôme, Cabanel en Laurens. Zowel Maillols tijdgenoten Denis, Cladel en Rewald als de schrijvers na Maillols dood (Frère, George, Chevalier, Lorquin, Linnenkamp en Vierny) beperkten zich tot enkele opmerkingen waarbij de invloed van de *École* werd geminimaliseerd. Meier-Graefe, de kunstcriticus die als een van de eerste niet Franse kunstcritici, in zijn publicatie *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1903), uitgebreid aandacht besteedde aan het werk van Maillol, wijdde ook nauwelijks een woord aan diens opleiding. Een oorzaak hiervan zal naar alle waarschijnlijkheid gevonden moeten worden in de bijna algemene negatieve beoordeling van de *École* aan het begin van de twintigste eeuw. De oude opleiding was geleidelijk in de schaduw van de eerder genoemde vrije academies komen staan. Zij genoten, door hun minder academische aanpak, de aanwezigheid van de moderne meesters en misschien ook wel het ontbreken van een toelatingsexamen bij het merendeel van de jonge kunstenaars de voorkeur. Het eerste kwart van de twintigste eeuw stond daarnaast in het teken van het modernisme; een stroming die zich per definitie afzette tegen de oude opleiding.

Een andere oorzaak is gelegen in het feit dat Maillol zich slechts sporadisch heeft uitgesproken over de opleiding aan de *École*. Naar aanleiding van een gesprek met hem schreef John Rewald in 1939 de romantisch-clichématige opmerking: *Il quitte l'École des Beaux-Arts avec la très nette impression de n'avoir rien appris.*[32.] Waren dit de woorden van Maillol of een interpretatie van de schrijver? Het is in elk geval niet vreemd dat iemand na een werkervaring van bijna 50 jaar de invloed van zijn opleiding relativeert. Dezelfde schrijver typeerde Maillols verblijf aan de École met de woorden van Henri Matisse: *Un atelier d'élèves me rapelle "La parabole des Aveugles" de Brueghel dans laquelle ce serait le professeur, premier aveugle, qui conduirait ceux qui le suivent.*[33.]

Ook over zijn leermeesters Gérôme, Cabanel en Laurens heeft Maillol met zijn biografen nauwelijks gesproken; wel over hun collega William Bouguereau. Hij vergeleek het werk van Praxiteles in Griekenland met dat van de fameuze Bouguereau: *Praxitèle est devenu un dieu pour le goût*

français. Pour moi c'est le Bouguereau de la sculpture, le premier pompier de la Grèce, le premier membre de l'institut![34] Maillol maakte deze opmerking trouwens om zijn waardering voor Polykleitos te onderstrepen en om de slechte smaak van de Franse burgerij te typeren. Uit het feit dat hij zich hiermee duidelijk uitsprak tegen het werk van Bouguereau, terwijl hij dat van zijn leermeesters niet noemde, kunnen we concluderen dat hij hun werk waarschijnlijk anders zag dan dat van de grote *pompier*.
Rechtstreekse uitspraken of waardeoordelen over zijn opleiding zijn sporadisch. Ze dateren uit de jaren dertig, toen Maillol zijn 70e levensjaar voorbij was en de *École* door toedoen van de vrije academies en de modernistische stromingen zijn grandeur had verloren. Met zijn uitspraak: *L'histoire de celui qui débarque à Paris pour suivre la carrière artistique n'est pas drôle… L'Infortuné tombe à l'École comme dans un puit. Il n'y trouve pas la verité, elle est justement dehors... La plupart de mes malheureux amis y ont sombré. (...) Il n'y a guère que Bourdelle et moi qui soyons sortis de ce bourbier*[35]*,* gaf hij niet alleen een vernietigend oordeel over het systeem van de oude opleiding. Gelijktijdig gaf hij ook zijn inmiddels tot cliché geworden visie op de tweedeling in de populatie van de *Académie,* namelijk de volgzame en dikwijls minder getalenteerde leerlingen die nooit zouden slagen en degenen die, zoals Bourdelle en hij zelf, hun eigen weg volgden en daarmee "de waarheid" wel zouden vinden en deze ook zouden kunnen weergeven. In zijn gesprekken met Frère nuanceerde hij, hetgeen we al eerder vaststelden, de invloed die de École op hem had gehad: *A l'École des Beaux-Arts je n'ai rien appris, mais j'ai tout de même pas mal regardé le modèle. Je le savais par coeur.*[36] Maillol was geen wraakzuchtig mens, hij leverde op latere leeftijd weliswaar kritiek op het systeem, maar richtte zijn pijlen niet op zijn leermeesters. Kennelijk hield hij niet van nestbevuiling. Want hoe je het wendt of keert, hij kwam tenslotte zelf voort uit het classicistische academisme.
Er is te weinig aandacht besteed aan de leerjaren van Maillol en de invloed die deze op zijn werk hebben gehad. De meeste schrijvers zijn te gemakkelijk voorbij gegaan aan het feit dat Maillol bewust een opleiding had gekozen aan de *École* bij de grote academische schilders en daar veel langer verbleef dan gebruikelijk. Hij had zich immers ook aan kunnen melden bij de vroege vrije academies, maar hij koos voor het gedegen, oude systeem. Daarbij viel zijn keus ook uitdrukkelijk op de meer roem en winst gevende schilderkunst in plaats van de tijdrovende en lager in aanzien staande beeldhouwkunst. Waarschijnlijk heeft hij (als 21-jarige jongeman uit de provincie), zoals veel anderen, een goede en een (financieel) zekere toekomst gezien in de schildersopleiding binnen het academische systeem. Hij heeft zich ook niet laten ontmoedigen door een aanvankelijke afwijzing, maar hij hield koppig vol en hij maakte de opleiding af. De jaren tussen 1882 en 1893 kunnen niet zomaar met enkele opmerkingen worden afgedaan om vervolgens de eerste invloeden op Maillols werk toe te schrijven aan Puvis de Chavannes en Gauguin. Zijn Parijse leerjaren hebben onuitwisbare sporen achtergelaten. De leergierige Maillol heeft in zijn opleidingsjaren niet alleen op academisch classicistische wijze leren tekenen en schilderen, hij heeft zich ook als voorbeeldig student verdiept in de klassieke mythologie. Daarmee heeft hij een schat aan classicistisch-academische beelden in zijn geheugen opgeslagen die hij in de tijd daarna,

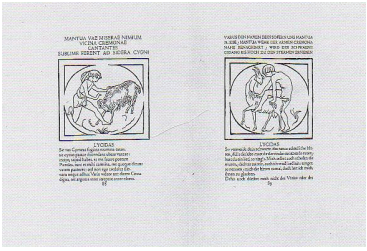
bewust of onbewust, in zijn tekeningen en beelden heeft gebruikt. Kunstcriticus Michael Peppiatt was een van de eersten, die de invloed van de academische opleiding van Maillol signaleerde. Hij schreef in de catalogus voor de Mailloltentoonstelling in 2002 in Valencia: *Tous les tâtonnements, toutes les hésitations qui pourraient accompagner ses premiers pas dans la sculpture semblent déja résolus par ses longues années d'apprentissage de la peinture.*[37.]
Maillol is nooit een echte academische schilder of beeldhouwer geworden. Minder in zijn woorden, maar meer in zijn werk heeft hij duidelijk gemaakt dat de academische weg niet de zijne was. Voor de mondaine quasi-klassieke kunstwereld uit Parijs had hij weinig belangstelling, des te meer waardeerde hij de echte klassieke wereld uit het Griekenland van de vijfde eeuw voor onze jaartelling. Dat was de wereld die hem aansprak en die hij, tegen de achtergrond van zijn gedegen opleiding, gebruikte in zijn artistieke zoektocht naar een persoonlijke en eigentijdse visie.

2. Maillol en de antieke wereld

a. Nazaat van een klassiek volk

Je ne pense pas à l'Antique, je ne pense qu'à moi.[38] Deze uitspraak van Maillol wordt door verschillende schrijvers, die het modernisme in Maillols werk benadrukken, aangehaald om aan te tonen dat Maillol zich vrijwel onafhankelijk van de klassieke cultuur opstelde. Maar er zit een dubbele bodem in deze uitspraak die bedoelde schrijvers niet hebben aangegeven. Want als Maillol bij zijn arbeid niet aan de klassieke tijd dacht en alleen maar aan zich zelf, dan dacht hij in feite al "klassiek". Afgezien van zijn klassieke opleiding, was Maillol immers een man uit een klassieke streek; zijn geboortegrond kende een lange klassieke traditie. Het was de streek die ooit werd bewoond door Griekse en Romeinse immigranten en veel inwoners zijn, mede door de geïsoleerde ligging, afstammelingen van die eerste bewoners. De omvangrijke opgravingen in het nabijgelegen Empurias waren de getuigen van een stad die gesticht werd door Griekse handelaren en later werd bewoond door uitgeweken Romeinen. Maillol voelde zich, zoals de meeste dorpsgenoten, een nazaat van een klassiek volk en dat heeft hij nooit onder stoelen of banken gestoken. In een gesprek met Brassaï dat plaatsvond in 1936 in zijn zomer- en herfstverblijf in Marly-le-Roi stak hij, volgens de fotograaf, de loftrompet over zijn geboortegrond: *Except for the winter of 1915, when Lucien was called up, I've never spent a winter here in Marly. The dampness in the north is fatal. And there's such light in Banyuls at this time of the year-the winter down there is so lovely, and sometimes it is so mild that you can have lunch in the garden. Here with this dark sky, I suffer physically. Why don't you come to Banyuls, it is a land full of antiquity like Greece, a land filled with real life and joy. You will see it's the most beautiful part of the land, I don't know of any other that can touch it…*[39.]
Toen Maillol in 1908 samen met zijn mecenas Kessler en de Oostenrijkse dichter Von Hofmannsthal voet aan land zette in Griekenland trok hij meteen de vergelijking met zijn geboortestreek. *En arrivant j'ai cru*

retrouver Banyuls! C'étaient les mêmes maisons, le même moulin à vent. J'ai constaté que mon pays a le même dessin que la Grèce.[40] De biograaf John Rewald schreef dat Maillol, ondanks zijn enthousiasme voor Griekenland, niet rechtstreeks werd beïnvloed door zijn kennismaking met de oude wereld maar dat hij de beelden opsloeg in zijn geheugen.



14. Aristide Maillol, Twee bladzijden uit Vergilius' *Eclogae,* houtsnede, 1904-1926



15. Aristide Maillol, Illustratie uit Vergilius' *Georgica*, houtsnede, 1912-1937

Maillol voelde zich een nazaat van het klassieke volk en voelde zich daarmee sterk verbonden. Hij maakte dat op ondubbelzinnige wijze duidelijk toen hij in opdracht van Kessler Vergilius' lofzangen op het herdersbestaan (*Eclogae)* en het boerenleven (*Georgica)* met houtsneden illustreerde. De voorstellingen zijn een eerbetoon geworden aan het primitieve en onbedorven plattelandsleven van de Roussillon. Dat was het leven dat hij zo goed kende uit zijn jeugd (afb. 14 en 15) namelijk de kinderen die speelden met de dieren en de boeren en de boerinnen die werkten op het veld. Voor hem was zijn geboortegrond gelijk aan het Griekenland van de vijfde eeuw voor Christus.
Moeten we Maillol dan toch, zoals Meier-Graefe dat deed, beschouwen als een verdwaalde Griek in Parijs of als een Frans-Catalaanse overlevende uit het Griekenland van de vijfde en de vierde eeuw voor Christus? Dat is een te geromantiseerd idee over een man die met twee benen in de wereld en in de eigentijdse maatschappij stond. Er zijn veel meer kunstenaars, ook tijdgenoten, uit de Rousillon gekomen, maar niemand heeft de klassieke "roots" op zo'n originele wijze vertaald als Maillol. Een nadere beschouwing van zijn onderwerpkeuze, zijn visie en zijn vormgeving zal dit aantonen.

b. De schoonheid van de gewone jonge vrouw

Voor Maillol was de natuur de belangrijkste inspiratiebron, en het meest natuurlijke en avontuurlijke in die natuur was voor hem het naakte menselijke lichaam. Het vormde een onuitputtelijke bron voor de studie van compositie, beweging en gevoel, als opstap naar een interpretatie van een idee of een emotie. Dat was niets nieuws, want zowel in de klassieke

oudheid als in de tijd na de middeleeuwen was dit het geval. Werd in de klassieke oudheid het mannelijke naakt meer gebruikt dan het vrouwelijke, vanaf de zeventiende eeuw kwam de nadruk steeds meer te liggen op het vrouwelijk naakt. Vanuit klassiek oogpunt, maar ook wel vanwege valse schaamte, ging het dan gewoonlijk om vrouwenfiguren wier naaktheid werd gelegitimeerd door de verbeelding van mythologische, historische of oriëntaalse onderwerpen; hun houding, hun gebaar of hun attributen vormden daarvoor een verwijzing.
Maillol voelde zich, mede door zijn klassieke opleiding, vrijwel uitsluitend aangetrokken tot het vrouwelijke naakt, ook al heeft hij, in opdracht van Kessler, ook enkele mannelijke naakten ontworpen. In 1907/1908 ontwierp hij *Le Cycliste,* een tamelijk naturalistische weergave van Kesslers jonge vriend Gaston Colin. Voor zijn mecenas boetseerde hij tijdens hun gezamenlijke Griekenlandreis in 1908 ook een matig geslaagde *Jeune Homme.* Jaren later maakte hij ook tekeningen, eveneens bedoeld voor een opdracht van Kessler, van de sterdanser van de *Ballets-Russes*, Vaslav Nijinsky. Goed beschouwd zijn de matig geslaagde mannenbeelden eerder een bevestiging van zijn vrouwenkeuze. Daarbij bleven het uitzonderingen.



16. Maillol met het model Grinbert aan het werk voor het reliëf *Le Désir,* 1907 (foto's Harry Graf Kessler)

Het naakte vrouwenlichaam was voor Maillol uiteindelijk de enige en ware inspiratiebron. Daarbij had hij een voorkeur voor de jeugd, zowel het jonge meisjeslichaam als de vroege volwassenheid trokken hem in het bijzonder aan. Hij vond inspiratie in de onbevangenheid, de eerlijkheid, de zuiverheid en de vruchtbaarheid. Aanvankelijk was het zijn eigen vrouw Clothilde die hem diende als model en inspiratiebron. Later zocht hij bewust naar veelal Zuid-Franse vrouwentypen die beantwoordden aan zijn idee van schoonheid.
In kringen rond Maillol kende men de uitgesproken voorkeur van de meester en men wees hem ook op bepaalde jonge vrouwen met Maillol-achtige kenmerken die geschikt waren als model. Op die wijze is zijn laatste model, Dina Vierny, ook in zijn leven gekomen. De lichaamsbouw en het gelaat van deze van oorsprong Russsische jonge vrouw correspondeerde met de artistieke canon van Maillol; zij vormde de inspiratie voor grote monumentale werken zoals *La Montagne* (1934), *La Rivière* (1938), *L'Air* (1938) en *L'Harmonie* (1940-1944).

Maillol werkte vrijwel nooit rechtstreeks naar model. Hij maakte wel veel tekeningen van een model in diverse houdingen en al tekenend ontstond gewoonlijk een idee voor een plastiek. Niet zelden werkte het model, volgens Vierny, pratende en poserende mee aan het ontstaan van dat idee. Modellen dienden voor Maillol derhalve meer ter inspiratie en als geheugensteun dan als voorbeeld ter imitatie. Wanneer het idee eenmaal was geboren, had Maillol het model nog nauwelijks nodig. Slechts een enkele keer wanneer de ontwikkeling vast dreigde te lopen was dat het geval. Dat laatste gebeurde bij de ontwikkeling van *Le Désir* (afb. 16) en zijn laatste schepping *L'Harmonie.* Door de oorlogsomstandigheden was zijn model voor langere tijd niet aanwezig, zodat Maillol niet verder kon met *L'Harmonie*. Maillol bekende in 1937 ook aan Brassaï dat zijn geheugen voor vormverhoudingen naarmate hij ouder werd achteruit ging en hij daardoor meer behoefte had aan een model.[41.]
De modellen die Maillol koos waren allemaal gewone jonge vrouwen uit het volk. Hij had daarvoor duidelijke redenen:*...c'est la jeune fille. J'aime la fraîcheur de rose des très jeunes filles qui ont dans le regard cette foi dans la vie, cette confiance que n'alterne aucune mélancholie. C'est toujours une joie pour moi de les voir, sur la plage de Banyuls, marcher avec l'assurance de la Vénus de Milo. Cet amour de la jeune fille persiste chez moi. Il est même plus fort qu'au temps de ma jeunesse.*[42.]
De *femme maillolien* leek niet op de kille en slanke quasi-Griekse godinnen die de *Salons* bevolkten en die beantwoordden aan de lichaamscanon en de compositieopzet die gebruikelijk was in academische kringen. Zij was eerder een gewone warmbloedige vrouw die door Maillol als een ideaal op een denkbeeldig voetstuk was geplaatst: menselijk, hartstochtelijk en tegelijk beheerst, gracieus en lieftallig. Dit wilde niet zeggen dat Maillol ernaar streefde zijn beelden "tot leven te wekken". Voor hem bleven het *statues*. Dat kan waarschijnlijk in mindere mate gezegd worden van Rodin, die met zijn onnavolgbare levendige modelée en zijn eigenzinnige composities wel probeerde het leven weer te geven. Voor Maillol bleef zijn werk een ruimtelijk idee, gevat in materie.

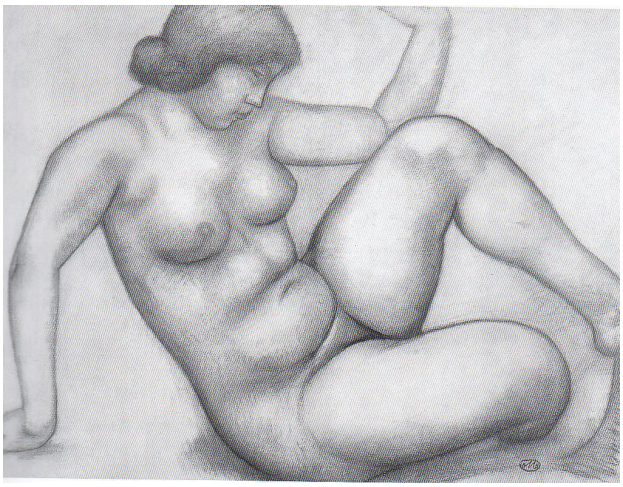
c. **Het gaat om het idee**

De naakte jonge vrouw was het uitgangspunt en de inspiratiebron voor Maillol: *Copier des nus, ce n'est rien. Reproduire une femme nue, ce n'est pas faire une statue […] ce sont des ideés que je cherche. Je me sers de la forme pour arriver à ce qui est sans forme… l'idée doit être préconçue. Il faut la déterminer avant de voir la modèle.*[43.]
Deze uitspraak van Maillol is tamelijk extreem want met "idee" bedoelde hij hier eerder "een eerste aanzet tot een idee". Bij de verdere ontwikkeling liet hij zich namelijk ook inspireren door zijn modellen of door de gebruikelijke modellenboeken. Daarnaast waren het de grote thema's uit de Griekse mythologie en de allegorische verbeeldingen zoals die in de beeldhouwkunst van de zestiende en de zeventiende eeuw werden gerealiseerd die hem boeiden en onbewust een rol speelden in de realisatie van zijn beelden. Wat de mythologie betreft blijkt dat uit werken zoals *Léda, Pomona* en *Les trois Nymphes* en wat de allegorie aangaat moeten we denken aan werken als *La Mediterranée*[44]*, Le Printemps, l'Eté, La Douleur, La Nuit, La Montagne, L'Air, La Rivière* en *L'Harmonie.* Maillol gebruikte

de mythologische en allegorische figuren uit de zestiende en zeventiende eeuw niet als doel, maar als aanleiding. In zijn *Pomona* streefde hij er niet naar een echte klassieke *Pomona* (afb.17) te maken maar een universele verbeelding van de vruchtbaarheid; zowel die van de vrouw als die van het land. Het werd een idee dat verbeeld werd door een stevige, trotse en zelfbewuste vrouw van het volk in de bloei van haar leven met appels in de hand en bloemen in het haar. Geen anonieme klassieke schone, maar een "godin uit de straten en de velden van Banyuls": *Un archéologue a dit que si on rencontrait soudainemant, dans la rue, la Vénus de Milo, on ne pourrait pas soutenir son regard… Quelle niaiserie! La Vénus de Milo, c'est une belle fille, "une jeune fille qui s'avance", dit Matisse. Chez moi à Banyuls il y a trois cents Vénus de Milo. Les Kòres sont vivantes: ce sont des jeunes filles que les Grecs voyaient dans la rue.*[45.]
Het werken naar een concept, geïnspireerd door mensen uit zijn eigen omgeving, was niets nieuws. Zowel in de oudheid, de renaissance, als in de zeventiende eeuw kwam dit veelvuldig voor. Maillol kende dit verschijnsel vanuit zijn classicistische opleiding. Al vroeg ontdekte hij dat veel eigentijdse classicistische beeldhouwers dit waren vergeten en slechts kwamen tot perfecte maar levenloze kopieën van de klassieken. Zijn leven lang heeft hij zijn bewondering voor het werk van de anonieme beeldhouwers uit het archaïsche Griekenland (hij verzamelde *tanagra's*) en van de oude meesters Polykleitos en Phidias niet onder stoelen of banken gestoken. In tegenstelling tot de beeldhouwkunst van Praxiteles, zoals al eerder opgemerkt "de pompier van Griekenland", vond hij in dat werk datgene terug waarnaar hij op zoek was: de eenvoud, de serene rust en de harmonie. Datzelfde idee trof hij ook aan in het vroege beeldhouwwerk van Michelangelo en in de beelden in de tuin van Versailles. Brassaï tekende de volgende woorden op toen de beeldhouwer sprak over zijn *tanagra's* uit de zesde en vijfde eeuw voor Christus: *It's the most beautiful and living sculpture in the world and the Greeks created these marbles just for fun. It was their blood. What feeling! What intelligence, what a marvellous knowledge of the human body. Primitive Greek art is really the most beautiful thing I've seen in the world.*[46] Over het fronton van de Zeustempel zei hij: *Ces formes si belles dans leur simplicité, voilà la sculpture j'aurais vouler faire! C'est fort, c'est vivant, c'est mouvementé…*[47.] Over Michelangelo zei Maillol: *Sa "Vierge" est une des figures que je préfère: c'est d'une tristesse noble, d'un dédain du vulgaire qui domine toute la sculpture et "La nuit" c'est une composition inouïe, une idée énorme…*[48.]
Hij verdedigde de beelden in het park van Versailles tegen de negentiende-eeuwse mening dat het slechts ging om decoratieve tuinbeelden, met een vergelijking met de sculptuur aan het Parthenon. *Ce n'est pas de l'art décoratif? La "Vénus" de Coisevox est aussi belle que la "Vénus de Milo". Le "Printemps" du Bosquet des Dômes est d'une hardiesse étonnante.* [49.]
Maillol vond geen voorbeeld, maar inspiratie in de vroeg-Griekse beeldhouwkunst en die van de zestiende en zeventiende eeuw. Samen met de bijdrage van zijn modellen leidde dit tot zijn ideeën die, zoals zijn vriend Denis dat treffend uitdrukte, zich onderscheiden door *un goût classique avec la saveur d'une eau fraîche et très pure.*[50.]



17. Aristide Maillol *Pomona,* 1910,
brons, 164 cm, Musée Maillol, Parijs



18. Aristide Maillol, Schets voor *La Montagne,* houtskool op papier, 75,5 x 101,7 cm., Musée Maillol, Parijs

Charles Blanc, lid van de *Académie des Beaux-Arts* en docent aan de *École des Beaux-Arts* schreef in 1867 een toonaangevende reeks leerboeken onder de titel *Grammaire des Arts du dessin.* Maillol zal, als student van de *École,* ongetwijfeld kennis hebben genomen van het deel *La Sculpture.* Zo schreef Blanc als stelling voor het vierde hoofdstuk van zijn boek: *L'art du sculpteur consiste à élever la vérité individuelle jusqu'à la vérité typique, et la vérité typique jusqu'à la beauté, en cherchant dans la vie réelle les accents de la vie générique et idéale.*[51.]
Op het eerste oog lijkt het dat Maillol zich heeft kunnen vinden in Blancs theorie. De weg van de *vérité individuelle* (de natuurwaarneming) naar de *vérité typique,* daar was Maillol ook mee bezig. Maar met de laatste stap naar de *beauté* zal hij het niet eens zijn geweest met Blanc. Want de schrijver verklaarde dat *La Beauté* hetzelfde was als *L'Idéal* om vervolgens te verwijzen naar het werk van Phidias als voorbeeld van de ultieme schoonheid. Hij toonde zich daarmee een aanhanger van het negentiende-eeuwse classicisme en schonk weinig aandacht aan de individualiteit en de creativiteit van de kunstenaar.

d. Beeldhouwen is bouwen

Auteurs van de twintigste eeuw hebben naast het werk van Rodin, zoals we al eerder hebben opgemerkt, ook het werk van Maillol geplaatst aan het begin van de moderne beeldhouwkunst. Zij wezen op zijn pure plastische kwaliteiten als voorloper van de kubistische en de expressionistische beeldhouwkunst. Zijn typische vornmgeving had niets kunstmatigs, maar kwam logisch voort uit zijn inspiratiebronnen. Op de eerste plaats moeten we dan wijzen op de beeldhouwkunst van het archaïsche Griekenland en die van Olympia in het bijzonder, maar ook (misschien minder zichtbaar) die van Egypte en de Khmerbeschaving. Dat waren uitingen van beeldhouwkunst waarin de abstrahering van de vorm de grootste gemene deler vormde. Op de tweede plaats was er de werkwijze van Maillol. Zoals

bekend, sloeg hij zijn inspiratiebronnen op, zowel in zijn tekeningen als in zijn geheugen en beide manieren van documenteren leidden bijna vanzelfsprekend tot een zekere vormvereenvoudiging. Op de derde plaats was er het feit dat hij zijn studietekeningen maakte met het oog op realisatie als sculptuur. Daarbij ging het niet om een gedetailleerde studie naar de natuur, maar veel meer om het zoeken naar houdingen en verhoudingen. Details stonden daarbij in de weg, ze waren zowel storend als overbodig. Een tekening voor zijn idee *La Montagne* (1937) laat dit duidelijk zien (afb. 18). Maillol tekende zijn model, dat hier de houding heeft aangenomen van een figuur uit de rechterhoek van een tympaanveld van een Griekse tempel, niet naar de natuur maar als een samenstelling van op elkaar afgestemde volumen die hij compositorisch in evenwicht wist te brengen binnen het kader van een driehoek. Daarnaast wijst de manier waarop hij licht en schaduw heeft aangebracht ook op zijn streven naar harmonie tussen de verschillende massa's. Hij deed dat met vaste hand en gewoonlijk op een groot formaat papier waardoor de voorstelling meteen monumentaliteit kreeg. Tekeningen zoals de schets voor *La Montagne*, vormden een onderdeel van een reeks, die vooraf ging aan het ontstaan van een idee; zij waren bedoeld als geheugensteun en inspiratiebron voor het maken van een beeld. De sculpturale bedoeling is hier al te zien aan de duidelijke contouren en de heldere plasticiteit van de figuur.
Was het maken van deze tekeningen het eerste stadium of het tweede? Als het eerste stadium de inspiratie uit de Griekse beeldhouwkunst was, dan is hier sprake van een tweede stadium. Maar het is ook mogelijk dat beide stadia omgekeerd in het proces voorkwamen. Tijdens het derde stadium, het uitkristalliseren van het idee, groeide uit de in zijn geheugen opgeslagen inspiratiebronnen en de tekeningen het uiteindelijke ontwerp.
Deze procesgang werd gekenmerkt door het feit dat de beeldhouwer, die toch de natuur als uitgangspunt had genomen, steeds verder van de zichtbare natuur kwam te staan; de nadruk kwam steeds meer te liggen bij het idee en de sculptuur en steeds minder bij de zichtbare werkelijkheid. Een ontwikkeling via deze stadia kon niet anders dan leiden tot een bepaalde mate van abstrahering ten dienste van het einddoel. En dat was bij Maillols vormgeving zijn persoonlijke beleving van schoonheid: *Je cherche la beauté et non le caractère.*[52] Het was een vormgeving in de traditie van het oude Griekenland zonder een spoor van imitatie.
Maillol heeft bovenstaande lijfspreuk trouwens niet altijd gestand gedaan. In *Le Cycliste* (1907) (afb.19) werkte hij rechtstreeks naar model. Dat werd, zoals we al eerder opmerkten, daardoor een naturalistisch beeld dat niet representatief was voor zijn oeuvre. Bij het zien van de foto's die Kessler van het kleimodel had gemaakt merkte Maillol, aldus het dagboek van de Duitse graaf, op: *Zuviel Natur, unglaublich, viel zuviel Natur. Ich sagte, die Griechen seien doch nach seiner Ansicht tatsächlich, noch viel näher an die Natur herangegangen; in dem Aegineten, zum Beispiel. Maillol: Ja, aber dabei sind sie immer von einer übergreifenden Idee ausgegangen. Als ich mit dieser Statue begann, hatte ich nicht daran gedacht. Ich habe sie wie eine Studie nach der Natur Angefangen. Was an ihr allgemein gültig ist, das ist ohne es zu wollen, eingeflossen, vielleicht deshalb, weil ich im Grunde nicht anders arbeiten kann. Die Figur wird immer eine Sonderstellung in meinem Werk einnehmen.*[53.]

Afgezien van de gladde factuur doet *Le Cycliste* enigszins Rodin-achtig aan. Het is echter niet de expressie in de houding van de figuur, die doet denken aan Rodins *L' Age d'Airain,* maar wel de plasticiteit ervan. Het beeld kent namelijk, evenals veel werken van Rodin, een veelvoud van profielen. Maar zijn deze bij Rodin veelal kort en expressief, bij Maillol zijn ze eerder lang en decoratief. Vergeleken met een beeld als *Venus* (1918-1928) (afb. 20), is het duidelijk dat *Le Cycliste* in zijn alzijdige plasticiteit afwijkt van het normale Mailloliaanse patroon van slechts 3 duidelijke profielen (van voren, van links en van rechts) waarvan het frontale profiel overheersend is.



19. Aristide Maillol, *Le Cycliste*, 1907.



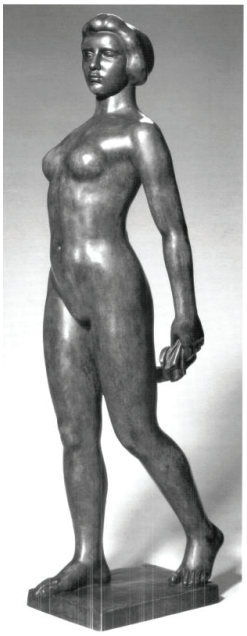
20. Aristide Maillol, *Vénus,* 1918-1928

Het werken in volplastiek, in vaktermen *ronde bosse,* dat met de vrijmaking van de beeldhouwkunst uit de architectuur aan het einde van de negentiende eeuw populair werd onder moderne beeldhouwers, was door Rodin tot een hoogtepunt gebracht. Hij bestudeerde zijn werk uit alle mogelijke aanzichten om de profielen van het beeld tegen de omringende ruimte overal een maximale spanning te geven. Dit leverde een groot aantal korte levendige met elkaar verbonden profielen op en had als automatisch gevolg dat de beschouwer van het beeld verplicht werd rond het beeld te lopen. Von Hildebrand stond lijnrecht tegenover deze opvatting, hij vond dat deze werkwijze leidde tot verderfelijke onrust. Hij beperkte zich zoveel mogelijk tot één helder frontaal profiel. Maillol nam met zijn opvatting een tussenpositie in: *Je préférais n'avoir que deux profiles, comme chez les antiques primitifs. Leur art est pour moi le plus beau.*[54.] Door de vereenvoudiging van zijn figuren en zijn beperking tot enkele profielen bracht hij niet alleen rust in het beeld, ook de toeschouwer vond rust omdat hij werd aangezet tot een (eigen) standpuntkeuze.

De compositie van het beeld was voor Maillol een van de bepalende factoren voor de realisatie van zijn schoonheidsidee. Expressieve lichaamsdraaiingen en heftige gebaren kon hij daarbij niet gebruiken, zij versluierden naar zijn mening de compositie. Compositie en idee, vorm en inhoud, moesten volkomen in elkaar opgaan. Over Maillols worsteling met de compositie heeft Rodin zich verwonderd. Omdat hij naar de natuur (naar model) werkte, bepaalde uiteindelijk de natuur zelf immers altijd de marges van de compositie. Maillol kreeg, als leerling van de *Ecole des Beaux-Arts*, Jacques-Louis Davids beproefde compositieleer gedoceerd. Vanwege het starre karakter ervan werd deze spottend de *Méthode Piramide* genoemd. Deze methode kwam er op neer dat leerlingen leerden componeren door de geometrische schema's uit prenten naar schilderijen van renaissance-meesters als Rafael te destilleren en in hun eigen werk te gebruiken. De piramidale compositie kwam daarbij veelvuldig voor.



21 Aristide Maillol, *La Méditerranée (La Pensée)* 1900-1905



22. Aristide Maillol, *Ile de France,* 1907-1925 .

Maillol werd, in tegenstelling tot een aantal van zijn studiegenoten, geen slaafse volger van deze compositieleer. Hij gebruikte het wezenlijke ervan, namelijk de geometrische grondslag, om deze naar zijn eigen hand te zetten. Deze werkwijze betekende daarom voor hem geen geplaveide weg naar succes maar een pad vol valkuilen. Hij vond daarbij steun in het werk van de door hem zeer bewonderde symbolistische schilder Puvis de Chavannes. Voor hem en voor verschillende van zijn tijdgenoten was deze degene die, vanwege zijn zuivering van het academisme, de ware klassieke traditie had voortgezet. Met zijn bijna sculpturale voorstellingen in een vereenvoudigde

en heldere compositie was hij gekomen tot een perfect evenwicht tussen de vorm en de inhoud. Maillol vond ook steun in de beeldhouwkunst van het vroege Griekenland en meer speciaal bij het werk van Polykleitos. Hij zei hierover: *La sculpture c'est de l'architecture, l'équilibre des masses, une composition avec du gôut. Cet aspect architectural est assez difficile à obtenir, je tache de l'obtenir comme la fait Polyclète. Je pars toujours d'une figure géométrique: carré, losange, triangle parce que ce sont des figures qui tiennent le mieux dans l'espace.*[55.]

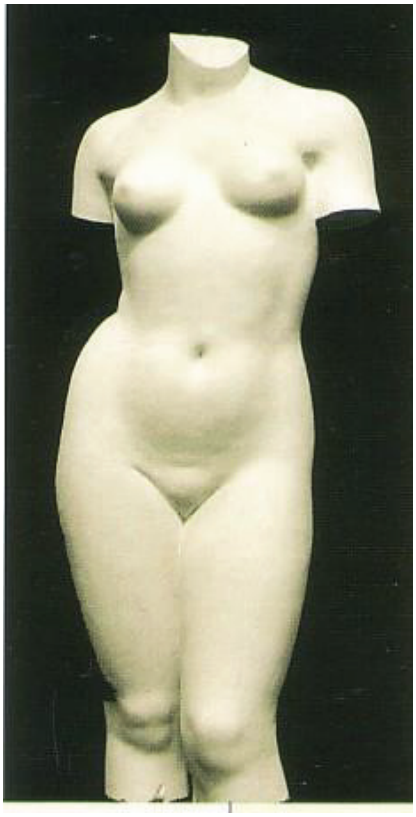
Met "comme Polyclète" bedoelde hij niet dat hij composities van Polykleitos imiteerde, maar dat hij zoals de Griekse beeldhouwer zocht naar evenwicht en harmonie. De worsteling van Maillol met de compositie kwam er in principe op neer dat elk idee, hoe dan ook, daaraan moest beantwoorden. Waldemar George tekende daarover de volgende woorden van Maillol op: *Ich komponiere meine Figuren nach einem geometrischen Plan, aber diesen Plan entwerfe ich selbst. La Pensée ist in ein volkommenes Quadrat eigeschlossen, die Ile-de-France dagegen ist ein spitzes Dreieck.* [56.](afb. 21 en 22)

In de worsteling met de compositie betekende de plaatsing van de armen gewoonlijk het grootste probleem. Zij brachten bijna onherroepelijk een zekere beweging en onrust mee. Maillol was er ook van overtuigd dat de Venus van Milo zoals hij die kende uit het Louvre zonder de armen altijd mooier moet zijn geweest dan met armen, hoe zij er ook aan hebben gezeten. Soms wist hij er helemaal geen raad mee en zette hij de werkzaamheden "armloos" stil zoals dat onder meer nog te zien is aan *La Jeunesse* (1910) en *La Naissance de Vénus* (1918) (afb. 23), want een gebaar of detail teveel zou zijn idee kunnen aantasten. De twee genoemde beelden heeft hij ook nooit meer voorzien van armen. Kennelijk vond hij dat zijn ideeën in deze armloze beelden volmaakt waren verbeeld. Maillol toonde zich in veel van zijn beelden een volgeling van Michelangelo's adagium over de compositie: "De compositie van een beeld moet dusdanig zijn dat het beeld van een berg kan rollen zonder dat er iets breekt".

Het is in dat verband ook geen wonder dat Maillol bijna in al zijn beelden de naakte mens en niet de geklede mens als onderwerp heeft gekozen. In het perspectief van zijn moeizame zoektocht naar de compositie was kleding, naar zijn oordeel, dikwijls een storende factor. Desondanks heeft hij toch enkele "geklede" beelden gemaakt. Maar ook daarin heeft hij laten zien dat de compositie voor hem primair was. Afgezien van zijn monumenten voor de gevallenen in Banyuls-sur-Mer en in Elne, bestond de kleding die hij gebruikte, zoals in *Flora* (1908) (afb.24) gewoonlijk uit een eenvoudig model jurk van dunne stof die in zijn fijne plooival de schoonheid van het lichaam onderstreepte en de compositierichtingen benadrukte. Blanc omschreef deze werkwijze aan de hand van de klassieke Griekse beelden als *la draperie soit un ècho multiple des formes du corps.*[57]

Beweging had voor Maillol een andere betekenis dan de soms ruimteveroverende plastieken van Rodin. *Pour mon gôut il faut le moins de mouvement possible en sculpture. Il ne faut pas que ça chahute et que ça grimace et, dans le mouvement, on grimace façilement […] Les statues Egyptiennes, plus elles sont immobiles, plus il semble qu'elles vont remuer… Les sfinx, on attend à les voir se lever. Les sculpteurs hindous ont fait des statues avec dix bras; mes ces statues ne sont pas agitées, elles ont*

la sérénité de ce qui ne bouge pas [...] L' Immobilité du corps n'est pas l'immobilité de la chair: dans cette esquisse de Monument à Cézanne, la figure est tranquille; cependant le torse a plusieurs mouvements.[58.]
Beweging was voor Maillol niet een heftig gebaar noch een starre pose, het was een latente aanwezigheid van de mogelijkheden om te bewegen; het was de aanwezigheid van leven en niet de uiterlijk zichtbare expressie daarvan. Dit verklaart enerzijds zijn worsteling met de compositie en anderzijds ook zijn streven naar eenvoud, naar evenwicht en naar harmonie; naar zijn visie op de schoonheid.



23. Aristide Maillol, *La Naissance de Vénus,* 1918.



24. Aristide Maillol, *Flora,* 1911.

Karakteristiek voor Maillols werkwijze was ook zijn benadering van het *modelé*. Terwijl Rodin met zijn onnavolgbare boetseertoets zijn beelden nog levendiger maakte en Brancusi zijn beelden tot in de perfectie vijlde en schuurde om de vorm nog scherper in de ruimte te zetten, gaf Maillol zijn beelden een zekere gladheid. Hij volgde daarmee de, op de *École des Beaux-Arts* gehanteerde, Ingresformule: *pour arriver à la belle forme, il faut modeler rond et sans détails extérieurs.* Nadere beschouwing leert echter dat

hij deze formule niet naar de letter volgde, maar deze heeft omgezet naar een eigen visie. Zijn beelden zijn niet gewoon glad, maar hebben een weloverwogen en nauwkeurig doorwerkte gladheid. Het is de gladheid van de huid in rust met de wetenschap dat daaronder echt leven zit. Hij kon daar eindeloos mee bezig zijn volgens Judith Cladel. Zij was getuige van "de laatste hand" aan de billen van de *Pomona: Quand la sculpture n'est pas bonne, elle est dure sous la main. Touchez cette partie: vous la trouverez dure. Et maintenant celle-ci que j'ai retravaillée..: A notre surprise, en effet, le marbre est souple sous nos doigts; il a la douceur onduleuse de la chair.*[59] Het modelé van Maillol heeft niet het kunstmatige van Rodin of dat van Brancusi, hoe tegengesteld beiden ook zijn. George vergeleek het eens met het oppervlak van kiezelstenen die door de natuur zelf glad zijn gemaakt. Het merkwaardige aan deze gedachte is het feit dat de vroeg Griekse beelden die Maillol had gezien in het Louvre, in London en in Griekenland ook een huid hadden die in de loop van de eeuwen door weer en wind was gevormd.

De opvatting van het modelé is ook een voorbeeld van Maillols liefde voor het handwerk. In een tijd dat modernistische kunstenaars zochten naar nieuwe technieken bleef hij trouw aan de vertrouwde werkwijze: het boetseren met klei, het modelleren met gips, het snijden in hout en het hakken in natuursteen. Vooral in het begin van zijn carrière als beeldhouwer werkte Maillol graag *en taille directe*. Deze manier van werken kreeg in de laatste decennia van de negentiende eeuw veel aanhang onder jonge beeldhouwers. Zij wilden zonder mechanische apparatuur direct in het materiaal werken, waarbij ze het risico van misrekening op de koop toe namen. Het belangrijkste streven was om zo dicht mogelijk bij het materiaal en zijn kwaliteiten te blijven en de oervorm ervan als uitgangspunt van de vormgeving te nemen; zij waren in de meest gewone zin van het woord beeld-*houwers*. Er werd van hen een grote mate van vakmanschap vereist in de zin van materiaal- en gereedschapskennis en vooral ook van ruimtelijk inzicht. Uit deze techniek vloeide bijna altijd een gesloten compositie voort. Maillol is op deze wijze zijn loopbaan als beeldhouwer begonnen: *Lorsque j'ai executé ma première statuette en bois, j'ai pris un tronc d'arbre et je l'ai taillé en tâchant de reproduire le sentiment général que j'avais de la grâce de la femme. […] dans le taille direct, la matière est en contact avec la pensée par la seule intermediaire de la main. Elle en reçoit une vie, une chaleur, puisée dans la température même du sculpteur.*[60] Maar hij is er niet alleen mee begonnen, in feite is hij altijd, ook al werd zijn modelleerwerk in brons gegoten, de gesloten vorm van de *taille directe* trouw gebleven. De hoge werkdruk en zijn vergevorderde leeftijd dwongen hem vanaf 1920 zich nog voornamelijk bezig te houden met boetseren en modelleren. Het hakken liet hij over aan zijn *praticiens*. Maar als vakman kon hij het niet laten op- en aanmerkingen te maken bij het werk van zijn uitvoerder of dat van de bronsgieter. Gewoonlijk was de *finishing touch* toch van zijn hand. Tegen Mirbeau zei Maillol dat hij het echte beeldhouwwerk als de grondslag van het werk van de beeldhouwer beschouwde en dat iemand zich pas kunstenaar kon noemen wanneer hij eerst een volledig opgeleide steenhouwer was.

3. Een klassieke smaak?

Maillol als een avantgardist van het beeldhouwkunstig modernisme is in principe in 1937, terwijl hij zelf al 76 jaar was, voor het eerst expliciet beschreven door Carola Giedion-Welcker. In haar zoektocht paste de visie en de vormgeving van de meester uit Banyuls wonderwel bij de modernistische bronnen van het primitivisme en het vroege classicisme. Na-oorlogse schrijvers hebben haar bevindingen in hun theorieën ingepast en ervoor gezorgd dat de avantgardistische kant van Maillol breed werd uitgemeten waarbij het klassieke aspect van Maillols werk min of meer in de schaduw kwam te staan.
Schrijvers uit de laatste decennia van de twintigste eeuw zoals Silver en Golan reageerden hierop en plaatsten Maillol in de *École de Paris*, een groep kunstenaars die, zoals ook elders in Europa, reageerden op het modernisme door in principe terug te grijpen op de orde van de klassieke traditie. We hebben al eerder gesteld dat ook deze visie niet helemaal klopt. Maillol was al vanaf het begin van zijn loopbaan, 15 jaar voordat de *retour à l'ordre* op gang kwam, een beeldhouwer die een sterke voorliefde had voor klassiek getint werk. Het classicisme van Maillol was daarom een ander dan dat van de klassieke modernen zoals Picasso en de zijnen. Maillols vriend de Nabisschilder en kunstcriticus Maurice Denis bemoeide zich nauwelijks met kunststromingen noch met de invloed van sociaal-maatschappelijke gebeurtenissen. Voor hem gold maar één criterium en dat was het kunstwerk zelf. Hij schreef in 1905 bij het zien van de gipsversie van *La Méditerranée* op de *Salon d'Automne* (Maillols eerste grote beeldhouwwerk) in *L'occident*: *si certains critiques y virent un parti pris d'imitation de la sculpture grècque archaïque, la plupart furent convaincus de la sincérité de l'artiste et apprécièrent qu'au moment où Rodin dominait la sculpture de tout son prestige, imposant "ses façons aigües de sentir, son goût de la beauté dynamique, du caractère et de l' expression, (et son style) fougueux et compliqué, passionné, tendu vers l' étrange et, pour tout dire, empreint de romantisme(...) un nouveau maître découvre un autre idéal, d'autres beautés, (...qui) relève plutôt du goût classique et ont le saveur d'une eau fraîche et très pure.*[61.]
Denis schreef niet dat Maillol een (neo)klassiek kunstenaar was, maar iemand met een klassieke "smaak". Hij wijdde niet veel verder uit over die klassieke smaak, dan deze te duiden als "fris" en "puur" gestoeld op een andere visie en een ander besef van schoonheid. Hij wilde daarmee vooral aangeven dat het klassiek getinte werk van Maillol voor hem een aangename vernieuwing betekende tegenover het clichématige en dorre werk van de "neoclassicistische" beeldhouwers die de *Salons* (over)bevolkten.
De aanduiding *goût classique* is misschien wel de beste omschrijving die bij Maillol past. We moeten de term *goût* in Maillols geval echter niet vertalen met *smaak* maar met *neiging*. Een klassieke neiging is immers anders dan een klassieke smaak, want bij *neiging* staat nog niets vast en bepaalt de kunstenaar wanneer en in welke mate zijn klassieke voorkeur gestalte krijgt, terwijl bij *smaak* de voorkeur nagenoeg vastligt. Dat laatste is bij Maillol zeker niet het geval want in zijn hele oeuvre zit een breed scala aan klassieke neigingen. De ene keer is zij overduidelijk aanwezig zoals in zijn

Vénus (afb.25) en een andere keer veel minder, zoals in *La Douleur (afb. 26).* Zijn klassieke neiging uitte zich in zijn visie en in zijn vormgeving en werd gevoed door zowel een intrinsieke als extrinsieke motivatie. Dit in tegenstelling tot een aantal van zijn classicistische collega's bij wie niet zelden alleen sprake was van een extrinsieke *gôut classique.* Bij hen moeten we het woord *gôut* dan ook gewoon vertalen met *smaak.*



25. Aristide Maillol, *Vénus,* 1918-1928. Caroussel du Louvre, Parijs



26. Aristide Maillol, *La Douleur,* 1921. Caroussel du Louvre, Parijs

Zijn intrinsieke klassieke neiging blijkt op de eerste plaats uit de sterke banden die hij had met zijn geboortestreek. [62.] Daarnaast is hij ook altijd, ondanks de perioden die hij in of in de nabijheid van Parijs doorbracht, plattelander gebleven. Zijn visie op de functie van de beeldhouwkunst komt dan ook, ondanks zijn academische opleiding, voort uit zijn plattelandsachtergrond. Illustratief was in dit verband zijn opmerking over de schilder Laurens: *J'ai lu dans Gide des choses très curieuses sur Laurens au moment de la guerre. Laurens était étonné qu'on puisse vivre sans domestiques, sans dîners, sans châteaux… Il était ça. Il ne savait pas qu'il existait des paysans, c'est indiscutable. Laurens c'est bien peint, mais ça n'est rien. On peut peindre très bien, et n'être pas un artiste.*[63.] Een eerlijke visie staat in direct verband met iemands afkomst, is de mening van Maillol. Een man uit het volk kan derhalve geen andere dan een volkse visie op de kunst hebben. En hij was daarom van mening dat het de opdracht van de kunstenaar was, zoals in het klassieke Griekenland, om zijn medemensen te laten genieten van schoonheid en hun omgeving daarmee aangenaam te maken. Dat daarmee ook hogere en edele gedachten opgewekt konden

worden, dat was waarschijnlijk eerder een idee van kunst- en maatschappijtheoretici dan van kunstenaars. Deze visie van *l'art pour l'homme* bleek onder meer uit het feit dat Maillol niets liever wilde dan dat zijn beelden buiten werden opgesteld; daar waar veel mensen kwamen, namelijk op pleinen, op *avenues* en in de openbare parken. Hij verwees graag naar het park van Versailles. Voor hem mocht de beeldhouwkunst, zoals in de zeventiende eeuw, ook een decoratieve functie hebben; een mening die nauwelijks werd gedeeld door zijn modernistische tijdgenoten. Illustratief voor zijn voorliefde voor het park als omgeving voor zijn beelden was de discussie die hij enkele jaren voerde met het Parijse stadsbestuur en met Kessler om de juiste plaats voor het (door de stad Aix-en-Provence geweigerde) *Monument à Cézanne* in het park van de Tuilerieën te geven. De Duitse graaf noteerde in zijn dagboek: *Maillol in Marly zum Früstück nach Paris abgeholt mit Max. Zuerst in den Tuilerien-Garten, um zum soundsovielten Male einen Platz für sein Cézanne-Denkmal zu suchen. Einen ausgezeichneten auf der Terrasse des Jeu de Paume (links vom großen Haupteingang zum Garten) ausgesucht. Zufällig kam gerade der Architect der Tuilerien hinzu. Der dem Platz zustimmte. Maillol war ganz beglückt.*[64.] Ook Denis schreef in 1925 dat Maillols werken het beste tot hun recht kwamen in de openbare ruimte. Zij zouden in staat zijn de strakke lijnen van de moderne gebouwen tot leven te brengen. Helaas kon hij in de eigentijdse architectuur geen gebouw vinden dat het waard was door Maillol tot leven te worden gewekt. Hij wist een betere plaats: *Je le vois plutôt embellissant les avenues d'un parc, et sous les lourdes verdures de quelque nouveau Versailles, dans le décor classique d'un jardin à la française, dressant de nobles et séduisantes figures, pour la joie des yeux et la paix de l'esprit.*[65.]

Met de plaatsing van zijn beelden op openbare locaties bereikte hij twee doelen. Voor zijn beelden betekende het, dat zij door een natuurlijk licht levendiger werden. Zij "bewogen" mee met het verloop van het daglicht. Daarin had Maillol dezelfde opvatting als Rodin. De twee beeldhouwers waren het er trouwens ook over eens dat hun beelden geen kleur behoefden, omdat het licht en de omgeving hun beelden elke dag van de mooiste kleuren voorzag. Wat betreft de mensen betekende de plaatsing in een natuurlijke omgeving dat er een direct contact tot stand kwam tussen de beschouwer en het beeld. Dat contact werd nog versterkt door het feit dat hij zijn beelden niet op een sokkel wilde plaatsen, maar op gelijke hoogte met de toeschouwer. Hij week daarbij af van de gebruikelijke procedure. Beelden in de openbare ruimte waren gewoonlijk voorzien van een *piédestal* met daarop een *socle sculptée* en pas daarop stond het beeld. De theorie daarachter was, kort samengevat, dat de verbeelding van grote en hoge idealen, mede vanwege de voorbeeldwerking voor de toeschouwer, een plaats tussen hemel en aarde verdiende.[66] Opdrachtsitaties zoals die in de gemeente Puget-Théniers, waar de bestuurders zijn monument voor de revolutionair Blanqui *Action enchainée* (afb. 27), op een hoge sokkel en op een door Maillol onjuist geachtte plaats zette, leidden niet zelden tot onenigheid.

Behalve de openbare toegankelijkheid en de plaatsing op ongeveer gelijke hoogte met de beschouwer vergemakkelijkte ook het hoge tactiele gehalte van zijn beelden het directe contact. Terwijl de classistische beelden van de

meesters van de *École* door hun gladde factuur en de plaatsing op hoge sokkels de beschouwer op eerbiedige afstand hielden, nodigden Maillols beelden uit tot toenadering en aanraking. We hebben al eerder gemeld dat Maillols droom, zijn beelden een plaats te mogen geven in de tuin van de Tuilerieën, pas na zijn dood werd gerealiseerd. Zij staan daar nu als een getuigenis van Maillols unieke sculpturale visie en als een vervolmaking van de tuin. Omdat ze zich door hun formaat en hun plaatsing bijna vanzelfsprekend in het geheel voegen, vormen zij een aangenaam beeld voor het oog. Parijzenaars en toeristen kunnen rond de beelden lopen, ze kunnen ze aangeraken, erbij gaan zitten, eten en zelfs slapen. Kortom, beelden voor iedereen. (afb.28)
We moeten hierbij wel opmerken dat een titel als "man voor het volk" bij hem in feite pas gold vanaf de jaren twintig. Enige nuancering is dus op zijn plaats. De eerste 15 jaar van zijn beeldhouwersloopbaan schaamde hij zich niet om met zijn werken de villa's van de rijken te decoreren en was hij trots op zijn contacten met adellijke personen. De eerste *figurines* die hij verkocht aan Vollard waren ook voor deze markt bedoeld: *objets d'art,* zoals die in die tijd populair waren als decoratie van de salons van welgestelden.
Maillols opleiding moeten we, wat betreft zijn klassieke neiging, beschouwen als een extrinsieke motivatie. Aanvankelijk toonde hij zich een volgzame leerling, maar na de afsluiting van zijn opleiding, heeft hij het starre programma achter zich gelaten.



27. Aristide Maillols *L'Action enchaînée,* 1905
in Puget-Théniers.



28. Aristide Maillol, *La Nymphe,* 1930, Caroussel du Louvre, Parijs, april 2007

Hij is zijn eigen weg gegaan waarin hij gezocht heeft naar een persoonlijke sculpturale visie. Gedurende zijn leertijd heeft hij een aantal aspecten uit die klassieke opleiding geselecteerd om die geleidelijk in te passen in een eigen esthetica. Een esthetica die we het beste kunnen omschrijven als een popularisering van klassieke inspiratiebronnen. Het klassieke aspect bleek, behalve uit bepaalde motieven, het meest uit zijn onvermoeibare zoektocht naar een hechte en heldere vormgeving, naar evenwicht en naar harmonie. Maar deze aspecten verraadden nergens de worsteling die er was geweest tijdens het ontstaansproces. Voor de toeschouwer leek het allemaal heel natuurlijk, heel gewoon en misschien zelfs heel gemakkelijk. Ondanks, maar zeker ook dankzij de naaktheid ervan, waren zijn beelden een eerbetoon aan de gewone vrouw als vertegenwoordigster van de schoonheid, van de gratie en van de bron van het leven. George omschreef dit aspect met poëtische bewoordingen: *Wenn seine Kunst mit Sinnlichkeit geladen ist, so gleicht seine Erotik der Indischen Kunst, die gleichzeitig ein Liebeslied und eine kosmische Dichtung ist. Seine Nymphen sind zunächst Steine mit glatten ebenen Flächen, bevor sie als Badende die Begierde wecken.*[67.]

Ook al bevatten zijn onderwerpen een zekere allegorie, de symboliek voert niet terug op verheven thema's uit de Griekse mythen en sagen die alleen te begrijpen zijn voor klassiek geschoolden. Zijn onderwerpen en de titels daarvan komen uit de directe wereld van het volk, zijn beelden hebben, zoals André Salmon dat in 1929 uitdrukte, *la constitution aisée d'une mythologie populaire….*[68.]

4. Een vriend van de Grieken

Wanneer we terug keren naar de vraag over het classicistisch gehalte van Maillols werk is het van belang een nauwkeurige omschrijving van het begrip classicisme als uitgangspunt te nemen, te meer omdat we verderop te maken krijgen met de Duitse totalitaire beeldhouwkunst uit de Nazi-tijd die zich ook classicistisch noemde.
In het algemeen mogen we stellen dat we onder de term classicisme al die kunstuitingen verstaan die het klassieke Griekenland van de vijfde eeuw voor Christus als uitgangspunt, als voorbeeld of als inspiratiebron beschouwen. Deze zeer brede omschrijving is volgens de Italiaanse kunstcriticus Eugenio Battisti[69.] ambigue. Zo spreken we van Frans classicisme tijdens de zeventiende, achttiende en het eerste gedeelte van de negentiende eeuw (inclusief het neo-classicisme) terwijl in Duitsland pas sprake is van classicisme vanaf de tijd van de verlichting, dat wil zeggen de tweede helft van de achttiende eeuw. Daarmee loopt het Duitse classicisme bijna parallel met het Franse neo-classicisme. Terwijl de classicistische barok in Italië en Frankrijk een spel speelde met klassieke elementen hielden de Duitse architecten zich nauwgezet aan het Griekse voorbeeld. Maar er zijn ook schrijvers die spreken van een Grieks classicisme wanneer het om hellenisme gaat, van middeleeuws classicisme wanneer het om vroeg humanistische uitingen gaat en van renaissancistisch classicisme wanneer het om de Palladiaanse bouwkunst gaat.
Hoe verschillend de term ook wordt gebruikt en hoe divers de uitingen in de verschillende perioden ook waren, toch zijn er volgens Battisti een drietal wezenlijke en steeds terugkerende kenmerken aan te wijzen. Naast het feit dat classicistische oplevingen gewoonlijk een reactie waren op heersende, meer exuberante stijlen en dat zij toch voornamelijk in Latijnse landen tot bloei kwam, wees hij op de volgende kenmerken:

1. Classicisme ging altijd gepaard met veel theoretische activiteiten die uitmondden in een tamelijk strenge regelgeving waardoor het een sterk rationeel karakter kreeg en dikwijls verbonden werd met de literatuur.
2. Classicisme was bijna altijd geliëerd aan de macht, of dat nu kerkelijke adellijke of burgermacht was. Daaruit vloeide voort dat het classicisme opereerde binnen de geldende ethiek van die macht. De kunstenaar fungeerde als intermediair tussen de macht en de maatschappij. Zijn producten getuigden van de heersende ethiek en droegen deze op allegorische of symbolische wijze over op de maatschappij.
3. Classicisme hield altijd vast aan de traditie. Het terugvallen op succesvolle oude verworvenheden was verre te prevaleren boven elke vorm van vernieuwing.

Tenslotte merkte Battisti op dat alle drie genoemde kenmerken zich in harmonie dienden te manifesteren. Een overwicht van een van de kenmerken betekende volgens de schijver automatisch een uitwas of een ontkenning van het classicisme.
Terwijl Battisti zijn omschrijving bracht als een vast gegeven, was kunsthistoricus Philippe Durey het daar wat betreft de negentiende eeuw niet mee eens. Hij schreef in de catalogus voor de tentoonstelling *La Sculpture Française au XIXe Siècle,* die in 1986 in het *Grand Palais* plaatsvond, dat het classicisme in de negentiende eeuw niet star, maar juist

onderhevig was aan veranderingen en ontwikkelingen. Durey schetste de ontwikkeling in twee fasen. Tussen 1800 en 1825 was er een zekere stabiliteit omdat toen de regels, geïnitieerd door de beeldhouwer Jean-Baptist Gireaud (1752-1830) en de politicus en kunsttheoreticus Antoine Quatremère de Quincy (1755-1839) werden vastgelegd. De ideale anatomie, de evenwichtige compositie, het gebruik van de klassieke kleding en de allegorie als taal om de eigentijdse gebeurtenissen weer te geven, kregen hun beslag en werden in de beeldhouwkunst gevisualiseerd in een stijl die de naam *Grand style* kreeg. Emeric David omschreef deze als een *art statuaire* in drie fundamentele regels bevatte, n.l. *La vérité de l'imitation, la beauté des formes* en *les passions tempérées par la sagesse.*[69.] Met de eerste regel bedoelde hij de perfecte nabootsing van het geïdealiseerde model. De schoonheid van de vormen verfijnde hij tot twee zaken namelijk *rien n'est beau que se qui est bon* en *qui dit beauté dit ampleur et ordre.* Met de door wijsheid aangestuurde ingehouden emoties bedoelde hij vooral de uitstraling van *noblesse et calme.* De werken van Thorwaldsen, Houdon, Canova en Chaudet voldeden aan deze eis.
De tweede fase in de ontwikkeling van het classicisme (1825-1860) omschreef Durey als de fase van de twijfel. Die twijfel werd op de eerste plaats ingegeven door de botsing in de ateliers en in de *École* tussen de groep die vast wilde houden aan het imiteren van de klassieke gipsen en de groep die zich steeds meer toelegde op het werken naar een levend model. De twijfel werd ook ingegeven door de internationale aandacht voor het Griekse hellenisme vanwege de sinds 1816 in London tentoongestelde *Elgin marbles*. De regels van het klassieke evenwicht, de schoonheid en de ingehouden emotie werden hierna door beeldhouwers als Pradier, Bosio, en Simart meer op hellenistische wijze geïnterpreteerd. Bij hen trad een verromantisering van het classicisme op in de vorm van meer lichamelijkheid, meer beweging en meer sensualiteit; een situatie die gemakkelijk leidde tot eclectisme.
Durey voegde aan zijn betoog geen derde fase toe. Toch is die er wel, namelijk die van een (geleidelijke) esthetische revolutie. In de tijd tussen 1860 en 1900 hadden de beeldhouwers (uitgezonderd de eclectisten van de *Académie*) geen gezamenlijke stijl. Als reactie op starre regels van de *École* gingen zij, met name Rodin, Bourdelle, Maillol, Meunier en Minne, op basis van hun classicistische opleiding, op individuele wijze op zoek naar een eigen beeldtaal om daarmee uitdrukking te kunnen geven aan hun gevoelens. Ondanks hun classicistische afkomst verschilde hun zoektocht van persoon tot persoon. Rodin zocht het in de uitdrukking van heftige emoties, Bourdelle in de stylering van de vorm en in de ritmiek van de compositie, Meunier in een engagement met de arbeidende klasse en Minne in een meer decoratieve jugendstilachtige manier van werken. Dat zij daarmee de volgende generatie nieuwe perspectieven boden, was niet hun eerste doelstelling. Zij waren kunstenaars die, trouw aan hun visie, hun ideeën met volharding probeerden uit te dragen. De effecten van hun werk op de nieuwe generatie was eerder voer voor kunstwetenschappers.
Maillol maakte deel uit van een eeuwenlange Franse traditie, zoals we die geschetst hebben aan de hand van de bevindingen van Battisti en Durey. Zoals elke traditie kende ook deze zijn *ups and downs* en zijn meelopers en *Einzelgänger.* We moeten Maillol bij de laatste categorie rekenen omdat hij

trouw aan de bron, dat wil zeggen het klassieke Griekenland van de vijfde eeuw voor Christus, zijn eigen weg zocht. Kessler was tijdens hun gezamenlijke reis door Griekenland in 1908 nieuwgierig naar de verschillen tussen hen, waar het betrof de liefde voor Griekenland. Maillols antwoord luidde: *Mais c'est très simple: c'est l'endroit du monde où on a créé tout ce que j'aime; alors je n'ai pu m'empêcher de ressentir une émotion quand j'ai vu l'Acrópôle, où sont ces figures de l'Erechteion qui sont les plus belles statues qui existent.*[70.] Bij Maillol was het dus een onvoorwaardelijk "houden van" en zijn antwoord illustreerde nauwkeurig de grondslag voor zijn kunstzinnig denken en handelen. Het argument van Kessler had eerder te maken met een, mede door zijn homoseksualiteit ingegeven, gedroomde wereldbeschouwing: *Das Griechentum repraesentierte für mich eine Weltanschauung, in der alle Gefühle und Gedanken Platz hatten, nichts verbannt oder ausgeschlossen sei; es sei so die umfassendste und freiste Weltanschauung.*[71.]

Wanneer we Maillols werk toetsen aan de basiskenmerken die Battisti het classicisme toekende, blijkt dat de beeldhouwer zijn klassieke grondslag, d.w.z. zijn liefde voor de klassieken, nooit verloochende, maar wel op enkele fundamentele punten afweek.

1. Afgezien van de theoretische kant van zijn optreden als docent aan de *Académie Ranson,* ondernam hij zelf weinig theoretische activiteit. Hij wist wel zijn theorieën uitstekend uit te leggen aan zijn biografen. Zij hadden er weinig moeite mee om zijn schoonheidscanon vast te leggen. Dat was des te gemakkelijker omdat deze gedurende zijn gehele loopbaan als beeldhouwer nauwelijks veranderde. Waarschijnlijk schuilt daarin een reden waarom Maillols beeldtaal gemakkelijk leerbaar leek.
2. Hij was niet gelieerd aan de burgerlijke macht. Hij was dan ook geen artiest in een ivoren toren, maar een man van het volk. Zijn werk had vanuit dat perspectief wel een sterke band met de maatschappij. Uit zijn botsingen met de macht, dat wil zeggen de vertegenwoordigers uit de gegoede burgerij, bleek dat hij zich niet altijd kon vereenzelvigen met de burgerethiek.
3. Zijn werk was traditioneel, passend in een eeuwenlange Franse traditie. Het was ook traditioneel in de zin van behoudend. Hij bouwde graag voort op eerdere verworvenheden en daarbij bemoeide hij zich nauwelijks met het modernisme. Maar vanuit deze traditionele kaders ontwikkelde hij wel een eigen universele stijl die noch traditioneel, noch modernistisch genoemd mag worden.

Terwijl Battisti ervoor pleitte dat de drie classicistische kenmerken met elkaar moesten harmoniëren, *all three must coexist; otherwise it would be impossible to distinguish the true classic current from vague and episodic returns of antiquity,*[72.] bewees Maillol dat dit wel degelijk mogelijk was wanneer men afweek van die regels. Hij vormde daarmee het levende bewijs van de opmerking van dezelfde Battisti: *The concept of classicism is fundamentally ambigious.*[73.]

Maillol was geen eigentijdse Griek uit het Zuiden van Frankrijk (Meier-Graefe), geen neo-traditionalist (Linnenkamp), geen klassieke modernist (Silver) noch een avantgardist-vanuit-het-classicisme (Giedion-Welcker). Maillols werk moeten we, in navolging van Antoinette Le Norman-Romain,

ook niet kwalificeren als behorende bij een *retour au style.*[74.] Dat zou namelijk kunnen suggeren dat hij bij een bepaalde groep hoorde die een terugkeer naar de klassieke waarden beoogde. Maillol was zoals we hierboven aantoonden geen classicist. Hij was een beeldhouwer met een diep verlangen naar simpele schoonheid; een schoonheid die hij gezien en ervaren had in het werk van de Griekse beeldhouwers van de vijfde eeuw voor Christus, dat hem inspireerde tot het ontdekken van een nieuw eigentijds en persoonlijk schoonheidsideaal. Bij Maillol was het een zoeken naar een *beauté individuèlle* op basis van zijn liefde voor de klassieke vormgeving.
Misschien dat de, in Frankrijk en Duitsland invloedrijke, Pools/Franse kunstcriticus Waldemar George met zijn typering nog het dichtst bij de waarheid kwam toen hij in 1964 schreef: *Maillol ist ein Philhellene im gehobenen und übertragenen Sinnen des Wortes, aber er bleibt ein unabhängiger Künstler.*[75.] En deze onafhankelijke kunstenaar die als vriend van de Grieken hield, hanteerde vanuit dat gegeven een geheel eigentijds klassiek getinte vormgeving, die vooral aansloeg bij de burgerij aldus Kessler in 1928: *Seine Kunst ist nicht mehr eine Liebhaberkunst für reiche Sammler, sondern in ihrer Grundeinstellung eine Volkskunst wie die Griechische, wie die des Mittelalters und des Barocks.*[76.]

5. Beeldhouwkunst als maatschappij hervormer?

We hebben al eerder opgemerkt dat de waardering van het werk van Maillol in Frankrijk en in Duitsland verschillend was. Tot aan de Eerste Wereldoorlog was hij in Duitsland de belangrijkste buitenlandse beeldhouwer. In zijn vaderland had hij, vooral vanwege de *Rodin-hype,* veel minder succes. Na 1920 veranderde de situatie en werd het verschil nagenoeg opgeheven. Er bleef echter wel een verschil in de manier waarop Maillols werk in de liefhebberskringen van Frankrijk en Duitsland werd ontvangen. Afgezien van zijn *figurines*, die in beide landen als *objets d'art* terechtkwamen in de salons van de welgestelden, moeten we ons daarbij vooral richten op zijn grotere monumentale werken die een plaats kregen in de openbare ruimte.
Deze werken werden door de meeste Franse kunstcritici beschouwd als een eigentijdse en persoonlijke voortzetting van een lange klassieke Franse traditie. Het effect dat zijn beelden hadden moeten we, volgens diezelfde critici, ook in dat perspectief zien. Hij was een kunstenaar die met zijn werken in de openbare ruimte, zoals zijn vele voorgangers, naast een zekere schoonheidsbeleving, tevens een bijdrage leverde aan het welzijn en welbevinden van de burger. Zijn werk paste in een traditie die Blanc omschreef als: *La sculpture est un puissant moyen d'éducation, parce que ses créations éternisent parmi les hommes la présence d'une beauté supérieure dans les formes visibles et tangibles qui manifestent l'esprit.*[77.]
Hij was het ook die *met edele en bekoorlijke figuren de wandelpaden van de parken verfraaide voor het kijkplezier van de voorbijganger en voor de vrede in diens hart* aldus Denis in 1925. Ook Pierre Camo vond dat het werk van zijn streekgenoot en vriend paste in de grote Franse beeldhouwtraditie: *représentant le plus expressif du génie français dans la lignée qui va de*

Jean Goujon aux statues du parc de Versailles, et de la fontaine de Médicis à l'exquise fontaine de Bouchardon.[78.] Cladel schreef in 1937 over de maatschappelijke effecten van Maillols werk op de expositie in het *Petit Palais* in Parijs: *Les esprits cultivés avaient depuis longtemps puisé en elle le repos, la passagère mansuétude, sans lesquels il est impossible de poursuivre la lutte…*[79.] Maillols taak als verfraaier van lanen en parken en als bewerker van de geest van de beschouwer was in Frankrijk vanuit de klassieke traditie een normaal gegeven. Het is, in het perspectief van dit onderzoek, belangrijk op te merken dat er in de Franse commentaren op Maillols beelden, wat het effect betreft, vooral wordt gewezen op de *individuele* beleving van diens werk. In Duitsland werd, vooral na de Eerste Wereldoorlog met de opkomst van het nationaal-socialisme, meer de nadruk gelegd op de *collectieve* ervaring en het nuttige effect daarvan voor de gemeenschap.

De aanloop naar die vorm van kunstbeleving vond eerder plaats. In 1903, gaf Meier-Graefe in het voorwoord van de eerste uitgave van zijn *Entwicklungsgeschichte* een voorzet in die richting: *Wir brauchen die Kunst als höchste Freude, um ein Maximum unserer Begierden zu haben, eine höchste Leidenschaft, die einzige deren Befriedigung den Sinn nicht abstumpft, sondern bessert und, indem sie edle Teile von uns bessert, den ganzen Menschen, die ganze Rasse veredelt*.[80.] In 1912 nam Radenberg het idee van Meier-Graefe over: *Mehr als die Hälfte unseres Volkes wohnt in Städten, ein Fünftel etwa in Großstädten. Da stürmen täglich so viele, stets wechselnde Eindrücke auf den Menschen ein, eine derart verwirrende Mannigfaltigkeit von Menschen und Dingen umgibt ihn, daß er sich nichts mehr wünscht, als ab und an auf einer Insel der Ruhe zu landen*.[81..] De beeldhouwkunst was naar zijn mening in staat in de hectische maatschappij een eiland van rust te vormen. Ten aanzien van Maillols werk schreef hij verder: *Der Anblick der Werke Maillols wirkt beglückend, weil seine Menschen vom geistigen Leben und Kämpfen noch nicht ergriffen, und weil sie alle so einfach und klar gestaltet sind daß das Auge ihre reiche Fülle ohne allen Widerstand in sich aufnimmt*.[82.]

Kuhn ging in 1921 ook nauwelijks in op de individuele ervaring van Maillols beelden. In zijn vergelijking tussen de Duitse kunst en die van Maillol, sprak hij ook in termen van collectiviteit over Duits-Franse tegenstellingen zoals *Germanisch* tegenover *Lateinisch* en *Nord-Gotisch* versus *Romanisch-Klassisch*. De Germaanse geest was volgens de schrijver gekweld, visionair en vooral gericht op het schilderen, terwijl Maillols beelden getuigden van een grote plastische ongecompliceerdheid. Hij begon zijn bespreking ook met de opmerking: *Maillol war für die Generation nach 1900 das große Erlebnis.*[83..] Hiermee bedoelde hij zowel de nieuwe generatie van kunstenaars als die van de bewonderaars van het werk van de Fransman.

De toen bekende en veelgelezen kunsthistoricus Karl Woermann sloot in 1922 het zesde en laatste deel van zijn toonaangevende publikatie *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* af met de veelzeggende woorden: *Das wir die Kraft, uns zu erheben, von jeder echten Kunst erwarten können und verlangen müssen, gehört zu den unwandelbaren Lehren, die die Kunstgeschichte uns übermittelt.*[84.]

Kessler schreef in de *Frankfurter Zeitung* twee dagen na de opening van de Mailloltentoonstelling in Berlijn in 1928 dat het werk van Maillol het begin vormde van een: *dem Volksganzen und der Öffentlichkeit dienenden europäischen Monumentalkunst, wie sie einem demokratischen Zeitalter not ist.*[85] Hij bedoelde met *dem Volksganzen* niet exclusief het Duitse volk; 20 jaar daarvoor had hij zich al duidelijk gedistantiëerd van nationalistische ideeën. In een toespraak uit 1908 onder de titel *Nationalität* nam hij in felle bewoordingen afstand van de opkomende rassentheorie: *Die Rassentheorie macht Annahmen, die unbewiesen und dazu noch unwahrscheinlich sind. Wenn sie deutsch und germanisch gleichsetzt, so kann man zweifeln, ob es heute auch nur einen Menschen gibt, dessen Blut rein germanisch ist. Eine Nation aber von reinen Germanen in unserer Zeit ist ein Hirngespinst.*[86] De kosmopoliet Kessler richtte zich met zijn opmerkingen na de Eerste Wereldoorlog vooral op de West-Europese maatschappij die ten gevolge van die oorlog in volkomen verwarring was geraakt. In een opstel uit 1925, dat hij in 1928 grotendeels gebruikte als inleiding in de catalogus van de Mailloltentoonstelling in Berlijn, maakte hij zijn idee van Maillol als kunstenaar voor de gemeenschap duidelijk: *Rodin war die Blüte des abgerissensten und kompliziertesten Individualismus. Maillols Kunst dagegen strebt auf dem Wege über das Individuelle wieder nach eine Gemeinschaft, die den Einzelnen mit der Gesellschaft, den Menschen mit der Natur, das Individuum mit dem Ganzen versöhnt und zu einer allumfassenden Harmonie vereinigt, in der dann das Kunstwerk als Teil und höchster Ausdruck dieser Harmonie seinen natürlichen Platz hat.*[87] De "rode graaf", zoals hij door rechtse politieke tegenstanders werd genoemd, was een fel tegenstander van de activiteiten van de nationaalsocialisten die in de jaren twintig op gang kwamen.

De kunstcriticus Osborn wees, zoals vóór hem door anderen ook al was gedaan, in zijn artikel over de Mailloltentoonstelling in 1928 in Berlijn op het verlangen van het Duitse volk naar een herstel van de orde zoals die bestond in het ongecompliceerd verleden; een streven waarin de esthetische kwaliteiten van het werk van Maillol een rol konden spelen. Hij voegde er tevens een soort gezondheidstheorie aan toe, want hij zag in de pure vrouwengestalten van Maillol het tegenwicht van de eigentijdse Duitse salondames: *Einfach, geschlossen, gerundet stehen diese Frauen da. Es ist eine feste Physis. Starke Beine, breite Becken, pralle Brüste. Mit der Schlankheit der Salondamen von heute hat das nichts zu tun. Hier quilt noch Weibtum, liebespendende und mütterliche Frauenleiblichkeit aus der Erde.*[88]

Het sleutelwoord in veel Duitse besprekingen van Maillols werk vanaf het midden van van de twintiger jaren was het woord "volk". Zo ook in een artikel dat Hans Eckstein naar aanleiding van de Mailloltentoonstelling in 1928 in Berlijn in het Duitse kunsttijdschrift *Die Kunst* publiceerde. Hij betoogde hoe Maillol de weg toonde naar een nieuwe Europese monumentale beeldhouwkunst en dat zijn werk in de openbare ruimte in staat was de negentiende-eeuwse kleinburgerlijkheid te doorbreken en een heilzame werking uit te oefenen. Zijn kunst was daartoe in staat omdat het *echte volkskunst* was, die geen concessies deed *aan de wansmaak van de eigen tijd.* Hij vergeleek de beelden van Maillol met die van de Griekse kunst, even *ongekunsteld, rond, gezond, niet romantisch en trouw aan de*

natuur.[89.] In 1933 kwam het werk van Maillol in een heel ander daglicht te staan. In de *Frankfurter Zeitung* schreef een zekere L.F. bij gelegenheid van de Mailloltentoonstelling in Bazel een artikel waarin het werk van de populaire Franse beeldhouwer in direct verband werd gebracht met de eigentijdse politieke ontwikkelingen in Duitsland. Maillols werk werd de Duitse beeldhouwers ten voorbeeld gesteld omdat het in staat was het nationale bewustzijn te sterken: *Denn auch die deutsche Plastik steht im Begriff jetzt wieder ihre Stunde zu erleben, und es liegt an uns sie jetzt wahrzunehmen. Der Augenblick wäre gekommen. Ist nicht Plastik gemeinschaftsbildend, eine Kunst von spezifischem Öffentlichkeitwert, ist sie nicht berufen, Ausdruck einer selbstbewußten Ganzen zu sein. Bietet sie nicht Verwirklichungen für einen Staat, der sich darzustellen und zu ehren wünscht?*[90.]

Het idee van beeldhouwkunst als bindmiddel van een samenleving kwam ook in 1939 naar voren toen Fritz Nemitz in zijn publikatie *Junge Bildhauer* de kwaliteiten van Maillols werk als *neuen Stil* en *gute Plastik* omschreef. Hij schatte het maatschappelijk effect van de beelden van Maillol hoog in, met de woorden: *Und daß dem fremden Künstler [Maillol, g.j.] ein Nachwehen antiken Geistes, inmitten mechanisierter Lebensformen, unmittelbar spürbar wurde, erschient fruchtbarer als jeder nur bildungsmäßigen Humanismus.*[91.] De schrijver voerde Maillol (naast Von Hildebrand) niet alleen als de vader van de *retour à l'ordre* ten tonele, maar stelde tevens de kwaliteiten van zijn werk als lichtend voorbeeld voor de jonge generatie Duitse beeldhouwers. Hij beschreef deze groep als de *Kriegsjugendgeneration* die was opgegroeid in een wanordelijke tijd en die de vaste wil had om, gesteund door de nieuwe staat als opdrachtgever, door *Gute Plastik* tot algemene maatschappelijke zuivering en de herwinning van nieuwe levenswaarden[92] te komen. Wat Nemitz onder goede beeldhouwkunst verstond verwoordde hij in vijf kenmerken. Op de eerste plaats wilde hij beelden van mooie jonge en krachtige mensen uit het volle leven en niet meer die van poserende modellen in een atelier. Hij wees er op dat Maillol zich tijdens zijn reis door Duitsland (1930) zeer aangetrokken voelde tot sportende jongelui in de stadions: *Als Maillol vor mehreren Jahren nach Deutschland kam, bewunderte er die vielen schönen und kräftigen Menschen in den Stadien. Er meinte er sei nicht in Deutschland, wie er es sich früher vorgestellt habe, sondern fühlte sich nach Griechenland versetzt.*[93.] Op de tweede plaats vond hij dat het uitbeelden van deze levende mensen niet mocht leiden tot individualisme maar tot een gezamenlijk levensgevoel. Dat kon alleen maar door de hantering van de Griekse schoonheidscanon. Het volgen van algemene regels was een probaat middel tegen het individualisme van de modernisten. Ten derde pleitte hij voor monumentale, evenwichtige en statische beelden voorzien van een gelijkmatige textuur: *Maillol schreibt sich selbst festgelegte Proportionen vor, wie sie seinen Formvorstellungen entsprechen. Er hat sich einen idealen Typus geschaffen, dem er nach möglichkeit alles unterwirft.*[94.] Ten vierde wees Nemitz er op dat de beeldhouwer meer was dan een nabootser van de natuur. Hij was met behulp van de verworven (klassieke) waarden de schepper van nieuw leven en nieuwe kracht. Op de laatste plaats hield de schrijver een pleidooi voor het *handwerkliche* in de beeldhouwkunst. Door het rechtstreekse werken in steen en hout ontstond er een hechte band tussen

de beeldhouwer en zijn materiaal die een wezenlijke bijdrage zou vormen om te komen tot *reine beseelte Plastik*. Nemitz maakte aan het einde van zijn publicatie duidelijk wat hij met de "nieuwe levenswaarden" waarover hij in het begin van zijn publicatie sprak, bedoelde; het was de maatschappelijke opdracht die de beeldhouwers samen bond: *Sinn für das Wohlgefühlte, Sinn für Maß und Ordnung. Und dieses "Klassische" wird meist weniger wörtlich verstanden, sondern beruht auf allegemeinem Gefühl für klassische Proportionen. Verwandtschaft bedeutet gemeinsame Herkunft, und die Familienähnlichkeit stammt daher, daß man nicht nach "interessanten" Motiven sucht, sondern von gültigen Traditionen ausgeht.*[95.]
In zijn publicatie liet Nemitz een collectie van "rijp en groen" werk zien van 36 eigentijdse (jongere en oudere) Duitse kunstenaars waaronder Agricola, Blumenthal, Hans Breker, Karsch, Kasper, Stadler en Wrampe. Het was een bonte variatie van archaisch-Grieks aandoende beelden tot eigentijdse zwemmers en danseressen, van aandoenlijke kinderportretjes tot oude straatmuzikanten in een soms romantische en dan weer realistische vormgeving. Bij een zestal, Agricola, Stadler, Kasper, Lehmann, Schwippert en Blumenthal was sprake van invloed door Maillol, maar voor het grootste gedeelte gold dat een relatie met Maillols werk ver te zoeken was. Omdat hij elke vorm van modernisme vermeed, liep Nemitz, op zijn zachtst gezegd, de leiders van het nationaal-socialisme niet voor de voeten. Hij publiceerde zijn werk anderhalf jaar nadat de grote zuiveringen van de musea waren begonnen. De werken die werden weggehaald pasten niet in het nieuwe museumbeleid dat was uitgestippeld door rijksminister Rust. In een rede van 5 augustus 1937 zei hij dat het museum voortaan als een *Pantheon* van de opvoeding tot evenwichtige vaderlander moest fungeren en alleen maar datgene moest tonen dat de geest ademde van verheven, schone natuurlijkheid. Het museum moest geen maatschappelijke problemen aan de orde stellen, maar geestverheffende en stichtelijke beelden tonen.
De toen al bejaarde beeldhouwer uit Banyuls-sur-Mer zal, naar alle waarschijnlijkheid, de meeste Duitse publikaties uit de late jaren dertig niet hebben gezien. En mocht hij ze in handen hebben gekregen, dan zal hij het zeker niet eens zijn geweest met Nemitz' idee van *Gute Plastik* en Rusts denkbeelden over het geestverheffende en stichtelijke vermogen van beelden. Maar het is niet ondenkbaar dat menige Duitse lezer de indruk kreeg dat de beelden van Maillol inderdaad beantwoordden aan de ideeën van Nemitz en Rust.
Maillol heeft zich nooit uitgesproken over eventuele volksopvoedende effecten van zijn beelden. Voor hem waren ze niet bedoeld als "maatschappijbewerkers". Hij was daarvoor teveel kunstenaar en hij hield zich vanuit dat perspectief alleen maar bezig met de schoonheid. Dat was overigens wel een schoonheid die hij wilde delen met zijn medemens; niet als *gemeinschafsbildend* maar als een aangename individuele ervaring.

6. Kunst uit het volk en voor het volk

De aandacht voor het aspect van de volksopvoeding en de vorming door de kunst, zoals die in de eerste helft van de twintigste eeuw in Duitsland in de belangstelling stond, was in de grond van de zaak niets nieuws. Bijna 150

jaar daarvoor werden de eerste geluiden daarover al gehoord. De oorsprong moeten we zoeken bij de rationele denkers van de Verlichting in het laatste kwart van de achttiende eeuw. Christoph-Friedrich Schiller (1759-1805) viel terug op Imannuel Kant (1724-1804) met zijn stelling dat een kunstwerk *Zweckmäszig ohne Zweck* diende te zijn; een uitspraak die pedante schoolmeesters als Sulzer en Hagendorn in hun pedagogische verhandelingen vertaalden met opmerkingen als *das mann etwas dabei gewinnt* en *Gemälde sind nichts wert, wenn sie nur durch Kunst gefallen.*[96.] Het waren gedachten die ook in Parijs ten tijde van de Revolutie door Quatremère de Quincy, ingegeven door Rousseau's opvoedingsprogramma, naar buiten waren gebracht. Hij pleitte er voor dat de kunsten vooral nuttig moesten zijn en zich moesten aanpassen aan de politieke en de economische ontwikkelingen. De kunst kon daarmee een grote bijdrage leveren aan de verbetering van het maatschappelijk leefklimaat en de staat was daarbij de aangewezen organisatie om dit te verwezenlijken. Zo kwam de kunst in de negentiende eeuw, min of meer wetenschappelijk onderbouwd, in dienst van de politiek en de door haar aanbevolen ethiek te staan en werd zij een belangrijk middel om die ethiek uit te dragen. Een gevolg hiervan was het ontstaan van een officiële staatsstijl, zowel in Frankrijk als in Duitsland. Terwijl deze stijl in de tweede helft van de negentiende eeuw in Frankrijk geleidelijk aan invloed inboette, kwam zij juist onder de Duitse keizers tot bloei en kon zij zich tot aan de Eerste Wereldoorlog vrijwel onverkort handhaven. De oorzaak van dit verschil in beide landen was voornamelijk gelegen in het Duitse streven naar politieke en culturele eigenheid en eenheid. Het land was immers in de achttiende en negentiende eeuw een lappendeken van zo goed als zelfstandige staten, hertogdommen, graafschappen en vrije steden.

Rousseau's denken over de opvoeding inspireerde niet alleen Quatremère de Quincy, de Franse denker had (als een van de weinigen uit Frankrijk) ook grote invloed in Duitsland. Verlichte denkers als Schiller en pedagogen als de Zwitser Pestalozzi (1746-1827) omarmden zijn ideeën, terwijl anderen, vanwege de Franse herkomst van die ideeën, zochten naar eigen bronnen.

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), drong aan op het terugdringen van de Franse invloed door te wijzen op de rasseneenheid in de verschillende Duitse gebieden. Wat betreft de kunsten in Duitsland had dit grote gevolgen, want Duitsland had immers geen eigen Duitse stijl, zelfs de gotiek, de barok en de rococo waren een afgeleide van de Franse stijlen. Andere filosofen van de verlichting boden uitkomst met de stelling dat het Duitse volk veel sterker verwant was met het Griekse volk, dan met het volk van het Romaanse Frankrijk. Uit onderzoek zou zelfs zijn gebleken dat de Doriërs, die de Ioniërs verdreven naar de eilanden en zich vestigden op het Griekse schiereiland, oorspronkelijk een aan de Duitsers verwant volk uit het Noorden van Europa was. Hoe dan ook, de *graeco-germaanse* verwantschap leidde tot een *Graecomanie* die zijn weerga niet kende. Hans Hildebrandt vatte die situatie bondig samen met de woorden: *Die begeisterte Hingabe an die formenvollendete Kultur der Griechen, denen man sich innerlich verwandt fühlte, soweit es sich die grenzenlose Verehrung erlaubte, schloß zugleich die Absage in sich an die fremdgebliebene Kultur der romanischen Nachbarn.*[97.] De verering van de Griekse cultuur kreeg een overheersende weerslag in de Duitse kunstacademies, waar het perfect imiteren van de

grote voorbeelden uit Griekenland de enige weg was die leidde tot waar kunstenaarschap.
Naast de stimulans die uitging van de geschriften van de filosofen, waren er nog twee impulsen verantwoordelijk voor de ijzersterke positie van de klassieken in Duitsland in het laatste kwart van de achttiende eeuw. Op de eerste plaats was het de Duitse archeoloog Winckelmann die in zijn vaderland een *Griechenkult* op gang bracht door zijn opgravingen van de Romeinse steden Pompeï en Herculaneum. Dezelfde was ook verantwoordelijk voor de tweede, specifiek beeldhouwkundige, impuls, namelijk de "herontdekking" van de Laokoöngroep; deze bestond vooral uit de buitengewone aandacht die hij vestigde op de beeldengroep. Het motief van de strijdende vader met zijn zonen vertegenwoordigde volgens Winckelmann de ware Griekse geest en was daarmee het ultieme voorbeeld voor Duitsland. Het beeld was een ode aan de triomf over het pijnlijke aardse leven en bevatte alles wat boven dat aardse uit steeg, namelijk grootsheid, verhevenheid, schoonheid en overgave. Het bood de Duitse beeldhouwers alle mogelijkheden om beelden te maken die de genoemde eigenschappen konden overdragen op de burgerij.
Het didactische middel om dit te bereiken was de allegorie. Wat lag immers meer voor de hand dan de eigen daden op symbolische wijze te vergelijken met die van het verwante Griekse volk. Hildebrandt stelde: *Wie der Leser aus den Werken der Schriftsteller eine nützliche "Moral" nach Hause tragen sollte, mußte der Beschauer aus den Erzeugnissen der bildende Kunst Belehrung schöpfen. Denn der Künstler "soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeiget" sagt Winckelmann als eifriger Lobredner der Allegorie, nachdem er kurz zuvor den "gedoppelten Endzweck"aller Künste darin entdeckte: "sie sollen vergnügen und zugleich unterrichten".*[98.]
Was de allegorie het didactische middel, het naakte menselijke lichaam werd de drager van de boodschap. Zo bedoelde Rousseau, volgens Winckelmann, met zijn adagium "terug naar de natuur" ten aanzien van de kunsten de terugkeer naar de meest volmaakte schepping van de natuur: het naakte menselijke lichaam. Dat was, en niet alleen volgens Rousseau, niet het lichaam van de alledaagse mens maar dat van de ideale Platoonse mens: het lichaam als idee. Dat was het schone evenwichtige lichaam als de belichaming van de innerlijke harmonie; de combinatie van een gezonde geest in een gezond lichaam.

Het werk van Pieter Anton Tassaert (1727-1788), Johann Heinrich von Dannecker (1758-1841) (afb. 29) en het vroege werk van zijn leerling Gottfried Schadow (1764-1850), mogen we rekenen tot de hoogtepunten van het Duitse classicisme. Het waren dan wel Berlijnse beeldhouwers die het eerste kwart van de negentiende eeuw bepaalden, maar in principe waren het Goethe en Lessing die vanuit Weimar vorm gaven aan het Duitse classicisme. De door hen geïnitieerde jaarlijkse prijsvraag had een dermate grote invloed dat men al snel sprak van het *Weimarer Klassizismus.*
Johann Grottfried Herder (1744-1803), een van de romantische *Sturm und Drang* denkers, ontpopte zich in de eerste helft van de negentiende eeuw tot een leidende figuur in een zoektocht naar de Germaanse oorsprong en het "Germaanseigene" in de literatuur. In de oeroude heldenliederen van Ossian

vond hij alle aspecten die het heimwee van de eigen tijd naar eigenheid, grootheid en rasbewustzijn verklaarde: kracht, wijsheid, verhevenheid, heldendom en mystiek, kenmerken die ook aanwezig waren in de heldenverhalen van Homerus. In zijn publikatie *Plastik (1778)* wendde hij zich met kracht af van het imiteren van de klassieken: *Sie sollten nur Freunde sein, nicht Gebieter, nicht unterjochen, sonder "Vor-bild" sein.*[99.]



29. Johann Heinrich von Dannecker, *Sappho,* marmer, 1800

Heinse, Moritz, Hölderlin en Runge waren het daarmee eens *Wir sind keine Griechen mehr, konnen das ganze schon nicht mehr so fühlen, wenn wir ihre vollendeten Kunstwerke sehen, viel weniger selbst solche hervorbringen.*[100.] Daarmee kreeg het Duitse neoclassicisme vanaf het tweede kwart van de negentiende eeuw er een dimensie bij, namelijk de verwijzing naar de eigen Germaanse identiteit. Dit werd vooral duidelijk in het latere werk van Schadow. In 1801 schreef hij: *Im Vaterländischen liegt das Allgemein-Menschliche, aber umgekehrt liegt nicht im Allgemein-Menschlichen das Vaterländische. Die eigenliche Kunst sei stets patriotisch. Wer wie ein Grieche fühlt der möge so machen.*[101.]
De beelden die Schadow vanaf die tijd maakte waren enerzijds van klassieke opzet, maar anderzijds realistisch door hun thema, hun kleding en hun symbolische voorwerpen. Ook het werk van Schadows leerling, Christian Rauch (1777-1857) kende aanvankelijk een zelfde opzet. Onder invloed van het Pruisische hof veranderde zijn stijl in een eclectisme dat in de vorm van allegorische beelden vooral was gericht op de verheerlijking van de Pruisische adel en de verhevenheid van de gegoede burgerij. (afb.30)
De beeldhouwkunst in de openbare ruimte werd met Rauchs werk een nog belangrijker middel om de macht te verheerlijken en de burgerij bewust te maken van een groots eigen verleden dat gekoppeld was aan een

verwantschap met het Griekse volk. Rauch en Schadow werden de voorlopers van een neo-barokke en een eclectische (Berlijnse) stijl. Het werd de officiële staatsstijl onder de Duitse keizers, die we tegenkomen in onder meer het werk van Reinhold Begas (1831-1911) (afb. 31), Max Klinger (1857-1920) en Hugo Lederer (1871-1840).
Ging het classicisme van de Berlijnse school ten onder aan romantische toevoegingen uit diverse oude stijlen, het verdween niet in Duitsland. Op de eerste plaats bleef het werk van neoclassicistische buitenlanders als Canova en Thorwaldsen gedurende de hele negentiende eeuw zeer populair. Op de tweede plaats kreeg het classicisme vanuit München een nieuwe krachtige impuls door het werk van de al eerder genoemde kunsttheoreticus en beeldhouwer Von Hildebrand. Dat was echter niet meer het op Griekenland geënte *Weimarer Klassizismus* maar een laat neoclassicisme dat eerder terug viel op de renaissance. In hoofdstuk I van dit onderzoek hebben we al uitgebreid kennis gemaakt met zijn theorieën waarin zijn *fernsichtige Einansichtigkeit* (afb.32) het meest kenmerkend was. Met zijn technisch perfecte, maar soms ook afstandelijke en bloedeloze beelden was hij de tegenhanger van Rodin.



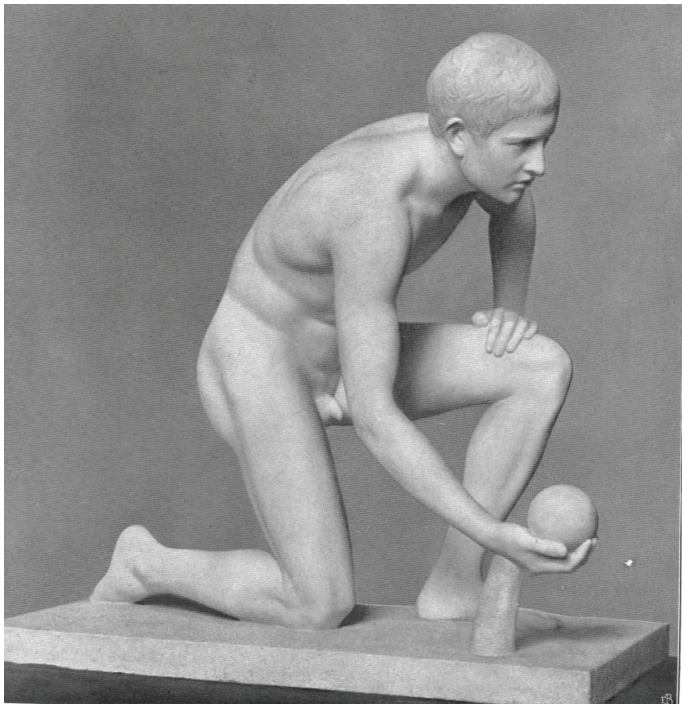
30. Christian Daniel Rauch, *Victoria in der Walhalla,* marmer, 1825



31. Reinhold Begas, *Pan tröstet Psyche,* marmer, 1858

De in München wonende beeldhouwer had, door zijn atelieropleiding en zijn theoretische geschriften, veel invloed op latere beeldhouwdocenten zoals Hermann Hahn (1868-1942) en Bernard Bleeker (1881-1968). Zij leidden gedurende langere tijd de beeldhouwafdeling en maakten deze tot een "Hildebrandbolwerk". Maar de theorie van de meester was dermate dwingend dat veel leerlingen er op den duur grote moeite mee kregen. De belangrijkste oorzaak daarvan was dat het in principe een schilderkunstige (twee-dimensionale) theorie betrof die maar moeilijk te rijmen viel met het juist in die tijd sterk opkomende streven naar de volle plasticiteit in de beeldhouwkunst. Het was dan ook geen wonder dat veel jonge Duitse beeldhouwers de sculptuur van Rodin en Maillol, zonder die van hun grote voorganger echt af te vallen, met enthousiasme begroetten. Daarbij bleek al snel dat Rodin de antipode van Von Hildebrand was en dat de onbewuste sculpturale vertaling van Von Hildebrands denkbeelden voorbehouden leek aan iemand die diens theorie niet kende, namelijk Maillol. *Hildebrands Forderungen nach Konzentration auf das Wesentliche berührt jedoch ein zentrales Moment des Wesens der Skulptur. Aber der Gegensatz zu Maillols Werken kann die unsinnliche, flächige Begriffsplastik des Hildebrandkreises erweisen.*[102.] Maillol was voor de Duitse beeldhouwers, zoals Kuhn hoogdravend stelde, de Messias en Von Hildebrand was Johannes de Doper. Toch is de invloed van Von Hildebrand niet gering geweest; leerlingen waaronder veel latere leraren van de Duitse academies, hebben zijn vormentaal over bijna alle Duitse academies verspreid. We moeten deze invloed wel enigszins nuanceren; soms was het een star vasthouden aan diens theorie, dan weer een mengvorm van Von Hildebrand en Maillol en soms bijna geheel op Maillol geënt. Zo bracht de beeldhouwer en leraar

Hahn Von Hildebrands vormgeving expliciet onder de aandacht van de studenten van de academie van München, terwijl zijn opvolger Bleeker ook wees op de kwaliteiten van Maillol in het licht van de theorie van Von Hildebrand. Albiker (1878-1961) was, na een opleiding in de stijl van Von Hildebrand, in de leer geweest bij Rodin, maar na een aantal jaren wendde hij zich toch meer tot de hechte vormgeving van Maillol. Voorzien van een eigen visie bracht hij zijn ervaringen over op de studenten van de academie van Dresden. Enseling (1885-1960) had gestudeerd bij Maillol in Parijs en diens denkbeelden maakte hij duidelijk aan zijn studenten in Essen en vanaf 1940 in Düsseldorf. Klimsch (1870-1948) kwam na een classicistische opleiding eerst onder de invloed van Rodin, maar vanaf 1906 wendde hij zich tot Maillol.



32. Adolf von Hildebrand, *Der Kugelspieler,* marmer, 1802

Hij droeg zijn bewondering voor de man uit Zuid-Frankrijk gedurende een aantal jaren over op zijn studenten aan de academie van Berlijn. Aan dezelfde academie doceerde ook de eveneens classicistisch opgeleide en door Maillol beïnvloede Gerstel (1879-1963). Hij vormde binnen de academie de behoudende vleugel tegenover de expressionisten Gies en Scharff. Scheibe (1879-1964) eveneens een beeldhouwer die het werk van Maillol bewonderde, werkte aan de academie van Frankfurt en werd later de opvolger van Klimsch in Berlijn. Netzer (1865-1939) kwam van de academie van München en doceerde een op Von Hildebrand en Maillol

gebaseerde theorie aan de academie van Düsseldorf. Zijn collega Langer (1879-1928) was een duidelijke Maillol-adept.

Afsluitend mogen we stellen dat de zedelijke vorming van de burger door de classicistische beeldhouwkunst in de openbare ruimte in de negentiende eeuw, zowel in Frankrijk als in Duitsland een geaccepteerd gegeven was. Juist die stijl leende zich bij uitstek daarvoor. Frankrijk kende vanuit zijn Latijnse verleden en zijn strakke opleiding aan de *École des Beaux-Arts* een lange klassieke traditie en Duitsland voelde zich vanaf de verlichting sterk verwant met het Griekse volk. Maar terwijl in Frankrijk de beeldhouwkunst zich onder aanvoering van Rodin definitief ontwikkelde tot een autonome, op het individu gerichte kunst, behield de Duitse beeldhouwkunst wat betreft de beelden in de openbare ruimte haar vormende en opvoedende karakter. Dit verhevigde onder invloed van het opkomende nationaal-socialisme. De beeldhouwkunst was niet langer een middel tot vorming van de individuele burger, maar een middel tot opvoeding, bewustwording en verheffing van een volk. Ook veel kunstcritici waren overtuigd van de heilzame maatschappelijke werking van beelden in de openbare ruimte. In zijn inleiding bij de Mailloltentoonstelling in Berlijn (1928) schreef Kessler over de monumentale kwaliteiten van het werk van zijn beschermeling. Zonder te beseffen dat hij hiermee het opkomende nationaal-socialisme in de kaart speelde, wees hij uitdrukkelijk op het feit dat die kwaliteiten van grote maatschappelijke betekenis konden zijn ten aanzien van de morele verheffing van een volk. Ook Kuhn en Osborn kan niet verweten worden dat hun beschouwingen over de beeldhouwkunst van Maillol ten dele, namelijk daar waar zij gaan over de gerichtheid op en de betekenis voor het volk, vooruit liepen op de (kunst)politieke ideeën van het nationaal-socialisme. Daarvoor verschilde het uitgangspunt van Kessler, Kuhn en Osborn enerzijds, en dat van de nationaalsocialistische beleidsmakers anderzijds, fundamenteel. De genoemde Duitse schrijvers betrokken het "volkse" in de kunst van Maillol namelijk in een duidelijke esthetische theorie. Zij betoogden hoe de oprechte visie van Maillol over schoonheid en monumentaliteit een zelfde positieve werking kon hebben als in het oude Griekenland. Of het nu ging over filosofische beschouwingen over de rol van de kunstenaar in de maatschappij, over de betekenis van het kunstwerk, over een bepaalde ontwikkeling van de kunstgeschiedenis of over de begripsbepaling van "schoonheid", de genoemde auteurs zijn allen uit gegaan van de kunst zelf.

Omdat de theorieën over de in Duitsland populaire Maillol oppervlakkig gezien enige raakvlakken hadden met de *Lebens- und Volksnähe* kunsttheorie van het opkomende nationaal-socialisme is het van belang een vergelijking te maken. Het belangrijkste verschil tussen beide visies was het feit dat de nationaalsocialistische uitgangspunten niet in het kunst-eigene lagen. Dat kwam omdat haar grondleggers tegen een kunst waren die gekenmerkt werd door een bepaalde internationale ontwikkeling zoals een opeenvolging van –ismen. Het belangrijkste kenmerk van de nationaalsocialistische kunsttheorie was het feit dat zij geen echte *kunst*theorie was. De kunst werd namelijk niet beschouwd als een zelfstandig gegeven gebaseerd op tijdgebonden esthetische waarden maar

eerder als een maatschappelijke activiteit die afhankelijk was van en gestuurd werd door waarden en normen die buiten de kunst zelf lagen. Kunst was niet gebonden aan een bepaalde tijd, maar aan een volk.
Het is navrant dat slechts enkele jaren nadat Kessler Maillols beelden roemde vanwege hun schoonheid en monumentaliteit en er een heilzame maatschappelijke betekenis aan toevoegde, Joseph Goebbels in een brief aan de dirigent Wilhelm Furtwängler de positie van de esthetica en haar rol in de maatschappij in feite omwisselde. Hij schreef: *Kunst soll nicht nur gut sein, sie muß auch volksmäßig bedingt erscheinen, oder, besser gesagt, eine Kunst die aus dem vollen Volkstum selbst schöpft, kann am ende gut sein und dem Volke, für das sie geschaffen wird, etwas bedeuten. Die Kunst muß aus dem Volk und für das Volk sein.* [103.]
Kunst kon derhalve niet gebaseerd zijn op een esthetische theorie, maar het moest een gegeven zijn dat ontstond uit de ziel van het volk en dat uiteindelijk en uitsluitend ten goede moest komen aan het volk. De ziel van de volksgemeenschap werd gezien als de bodem waar de kunstenaar, als zoon van het volk, in zaaide. Zijn werk kon alleen maar tot volle wasdom komen dankzij het volk. Daarmee werd de kunst automatisch bestempeld als een fenomeen waarmee een bepaald volk zich kon onderscheiden.
Het is niet alleen het volkse dat in zowel Maillols beelden als in Goebbels theorie een rol speelde, het is ook het klassieke aspect dat kan leiden tot verwarring. Terwijl Maillol zich, in zijn zoektocht naar de schoonheid, als een liefhebbende vriend liet inspireren door de vroeg-Griekse beeldhouwkunst van Olympia, werden Goebbels' ideeën op politieke en selectieve wijze geïnspireerd door de kunsttheorieën uit Plato's "Wetten". Volgens de Griekse filosoof bestond de taak van de kunstenaar uit het bevorderen van een gezond leven in dienst van de staat; hij had een opvoedende rol waarbij hij het volk het ideaal van "het ware, het goede en het schone" duidelijk moest maken en daarbij vooral bedacht moest zijn op de morele waarden van zijn werk. Plato ried de kunstenaars dan ook aan om de mooiste mensentypen van de staat daarbij als model te nemen. De staat moest verhinderen dat kunstenaars de menselijke ondeugd, de onmatigheid, de laagheid en het onfatsoen uitbeeldden in schildering of in de architectuur. De staat was volgens Plato daarmee zelf een kunstwerk. Dat was een idee dat de grote renaissancekenner Jacob Burckhardt (1818-1897) uitwerkte in zijn toonaangevende boek *Kultur der Renaissance in Italien* (1860) ten aanzien van de cultuur aan de Italiaanse hoven en dat Goebbels, hij kende zijn klassieken, in 1933 in de eerder aangehaalde brief op opportunistische wijze opnieuw gebruikte. De minister van propaganda vond dat de politiek ook kunst was, *waarschijnlijk de hoogste en meest omvattende vorm die er is*. Hij stelde de politiek gelijk aan de staat. Gemakshalve ging hij ook nog voorbij aan het feit dat zowel Plato als Burckhardt de kunstenaar zagen als een man met autoriteit, met een afgewogen eigen visie en niet iemand die gevoed moest worden uit het eigen volk.
Bij een dergelijk volksgebonden uitgangspunt is de stap naar een radicalisering in de vorm van een nationalistische kunst slechts een tussenstap naar een biologische en rasgebonden theorie. De fatale stap naar een fascistische interpretatie is daarna, zeker wanneer zieke geesten aan de macht zijn, onvermijdelijk. In zo'n systeem ligt de taak van de kunstenaar vast, hij moet de relatie tussen de kunst en het volk versterken met positieve

beelden die getuigen van de waarheid van de theorie en van de grootheid van een volk en de verhevenheid van een ras. Hierin is geen plaats voor "mindere rassen", "andersdenkenden" en "minder bedeelden", maar slechts voor ideaaltypen. Het is duidelijk dat we, gegeven Battisti's omschrijving van het classicisme, hier niet kunnen spreken van een klassieke stijl maar eerder van een uitwas daarvan.

7. De Maillolreceptie in Duitsland, 1920-1945

De voor Duitsland teleurstellend verlopen Eerste Wereldoorlog, de opkomst van het nationaal-socialisme tijdens een spanningsvol interbellum en het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog waren debet aan even verwarrende als snelle ontwikkelingen. Omdat de Duitse politiek in de loop van de tijd de kunst steeds verder inlijfde en maakte tot een middel om haar ideeën uit te dragen, moeten we de receptie van Maillols beelden in Duitsland nuanceren. We kunnen daarom niet spreken van één receptie, maar van drie verschillende tijdgebonden recepties. Vooraf moeten we wel stellen dat de receptie van Maillols beelden plaats vond in adellijke kringen en de gegoede klasse van de burgerij. Kleine middenstanders, arbeiders en boeren hadden wel iets anders aan hun hoofd.
Op de eerste plaats was er de periode tot het begin van de jaren twintig. In hoofdstuk I hebben we dit al uitgewerkt en we kwamen daar tot de conclusie dat Maillols beelden in de salons van de, veelal klassiek gevormde, *nouveau riche* en in de zalen van de musea een zekere schoonheidsbevrediging gaven en gelijktijdig een verlangen opwekten naar de evenwichtige en helder geordende klassieke maatschappij van Griekenland. Het was een heimwee die voornamelijk voortkwam uit de eerder beschreven *Griechenkult,* die nog werd gevoed door de in een stroomversnelling en verwarring geraakte eigen tijd. Al eerder schreven we hoe Radenberg in 1912 de beeldhouwkunst zag als een maatschappelijk houvast.[104.] Hij dichtte deze eigenschap voornamelijk toe aan het werk van Von Hildebrand. De officiële neo-barokke en keizerlijke staatsstijl van Begas en de zijnen had, volgens de schrijver, door zijn onrust en zijn doelstelling alleen maar gezorgd voor een grotere maatschappelijke chaos.
De tweede periode van de receptie van Maillols classicisme laten we beginnen met de opkomst van het nationaal-socialisme vanaf 1924 en eindigen met Hitlers machtsovername van 1933. Het was, politiek gezien, een tijd waarin verschillende wereldbeschouwingen zoals het communisme, het socialisme, het fascisme en het liberalisme (monarchisme) elkaar te vuur en te zwaard bestreden en waarin de jonge Republiek van Weimar al snel de eerste barsten begon te vertonen. Het brandpunt van de politieke verwikkelingen was de stad Berlijn, een stad die mede daardoor een enorme aantrekkingskracht uitoefende op jonge vooruitstrevende en politiek geëngageerde kunstenaars. Berlijn was, volgens cultuurkenners, een vulkaan die elk ogenblik kon uitbarsten. Globaal was dit een periode waarin Maillols monumentale werken ongekend populair waren in Duitsland, zij vielen vooral in de smaak bij de over het algemeen behoudende gegoede burgerij. Naast groepstentoonstellingen in onder andere Düsseldorf (1924) trokken

Maillols grote overzichtsexposities in Berlijn (1928) en Bazel (1933) een breed publiek waaronder zeer veel liefhebbers uit Duitsland. Vanaf het begin van de jaren twintig vormden zich de eerste reactionaire regionale groeperingen die zich aanvankelijk kenmerkten door een afzetten tegen het werk van modernistische Duitse kunstenaars. Het feit dat zij, vanwege een korter of langer verblijf in Parijs, waren beinvloed door de Franse kunst maakte hun werk verdacht. Architect en kunstcriticus Paul Schulze-Naumburg, in 1933 door de nationaalsocialisten aangesteld als directeur van het voormalige Bauhaus, schreef artikelen en hield lezingen waarbij hij de ware Duitse kunst in kreten als *nordisch, germanisch, bluthaft, klassisch, gesund* en *beseelt* samenvatte. In 1928 verscheen zijn geruchtmakende boek *Kunst und Rasse*. In dat zelfde jaar verenigde Alfred Rosenberg, met de steun van Adolf Bartels en Schulze-Naumburg, de reactionaire groeperingen in een *Kampfbund für deutsche Kultur*, naar eigen zeggen een onafhankelijke kunstvereniging maar in feite vanaf de oprichting varende onder nationaal-socialistische vlag. Was men aanvankelijk tegen de moderne kunst omdat daarmee de oorspronkelijke *Kunst von Deutschen Blut und Boden* in het gedrang zou zijn gekomen, nu kregen de werken van de modernen een andere lading; het werk kreeg een rasgebonden stempel, het was *bolsjewistisch* of *jüdisch.* Daarmee werd de moderne kunst in een staatsgevaarlijke hoek geplaatst. De kunst was het uitgesproken middel waarmee, volgens Hitler, de gedegenereerde Duitse maatschappij zichtbaar werd. De degeneratie was vooral het werk van de Joden en de marxisten ten tijde van het late keizerrijk en de Republiek van Weimar. In de plaatsen waar nationaalsocialisten aan de macht kwamen werd het stedelijk of regionale bezit dan ook daadwerkelijk gezuiverd. Verdachte werken werden in depot gedaan of tentoongesteld in *Schandausstellungen*. Een echt zuiveringsprogramma op basis van vastgestelde regels was er echter niet. Men reageerde vooral op losse uitspraken van de hoofdredacteur van het partijorgaan en minister van de bezette gebieden in het oosten Alfred Rosenberg en van toonaangevende nationaalsocialistische publicisten zoals Gert Theunissen, Wolfgang Willrich, Hermann Beenken en Kurt Lothar Tank. Kunstcriticus Paul Westheim, die vlak na de machtsovername in 1933 zijn vaderland verliet schreef onderkoeld ironisch vanuit het buitenland: *Die schwierige Frage, die das deutsche Kunstleben beherrscht, fast die einzige, die diskutiert wird, ist die, welcher deutsche Künstler ist nun eigentlich Deutsch. Daß die deutsche Kunst heroisch, heldisch, nordisch, germanisch, bluthaft, rauschhaft, urhaft, mystisch, beseelt, bodenständig, schollenverwürzelt, abziehbildhaft poetisch und gefällig zu sein habe, daruber herrscht einmutigkeit. Fatal ist nur, daß man sich nicht einigen kann wie sowas in der Praxis aussieht.* [105.]

Hadden deze ontwikkelingen invloed op de ontvangst van Maillols werk in Duitsland? Nauwelijks, want zijn werk had een klassieke uitstraling die deed herinneren aan het "Duits-verwante" volk van de Grieken. Daarnaast pasten zijn naakte vrouwengestalten bij de nationaalsocialistische rassenpolitiek waarin gezondheid en vruchtbaarheid een grote rol speelden. Het klassiek aandoende gebeeldhouwde naakt werd door de nationaalsocialisten *so wie so* zeer op prijs gesteld; niet alleen omdat sport en lichaamscultuur een rage waren in het toenmalige Duitsland, maar ook omdat het naakt zich uitstekend leende voor hun rasgebonden visie op de

kunst: *Classical nudity became something of a craze in Nazi Germany, and Helmut Lehmann-Haupt points out that nudes appeared "single and in groups, with and without stockings, with and without swans, standing, lying, symbolic, suggestive and always with a thin veneer of prim virtue*.[106.] Het waren in het algemeen, volgens Arie Hartog *rustig staande enkele figuren, waarbij de kunstenaar geen aanwijzingen meer gaf voor de psychologische indruk. De interpretatie van de diepere inhoud van deze afbeeldingen van de mens diende door de beschouwer te geschieden. Deze werken waren poly-interpretabel en het bleek dat zij zich ook niet tegen een nationaalsocialistische interpretatie konden weren.*[107.] Volgens dezelfde schrijver viel het vage karakter van de nationaalsocialistische kunstbegrippen goed te verbinden met de niet al te concreet omschreven beelden, omdat zij voor de oppervlakkige beschouwer niet veel meer inhielden dan toespelingen op een gezonde lichamelijkheid. Hartog verklaarde onder meer met deze woorden op welke wijze het werk van Georg Kolbe een plaats had kunnen krijgen binnen het nationaal-socialisme. In feite was dit tot 1933 ook het geval met Maillols beelden in de musea en de openbare ruimte. Ook daarvan kan gezegd worden dat de inhoud poly-interpretabel was. De aanwijzingen vanuit de titel (voor Maillol waren titels ook minder belangrijk) waren erg summier en eventuele verwijzingen door de houding of door een voorwerp, zoals de classicistische traditie die voor schreef, waren veelal afwezig. Daarbij beschouwde men Maillol in Duitsland allesbehalve als modernistisch, want zijn beelden waren classicistisch, duidelijk herkenbaar en stonden recht tegenover de verfoeide modernen met hun abstraheringen en abstracties. Maillols vrouwengestalten waren volkse, stevige en vruchtbare vrouwen van vlees en bloed. Het waren tevens mooie, doelbewuste en gelijktijdig bereikbare mensen. Samenvattend beantwoordden zij, in de ogen van de nazi-kunsthervormers en hun trouwe kunstcritici aan het idee van de nieuwe mens. Zo kon zijn werk in hun optiek een bijdrage leveren aan de opbouw van een nieuwe maatschappij. Kenmerkend voor hun opportunisme was de manier waarop men gemakshalve voorbij ging aan het feit dat Maillol een Fransman was en dat zijn vrouwengestalten niet *germanisch* maar *lateinisch* waren. Een verklaring hiervoor kan gevonden worden in het feit dat men het al vanaf het einde van de jaren twintig vooral had gemunt op de verbeelding van de *Ostische Untermensch*; een nationaalsocialistische typering van Barlachs werk. Vooralsnog hadden Maillols zelfbewuste en zelfstandige vrouwengestalten ook geen last van de rol die de latere fascisten het vrouwelijke geslacht toebedachten.

De derde periode van de receptie van Maillols classicisme in Duitsland, begint in 1933 en eindigt met de val van nazi-Duitsland. Politiek gezien droeg de door interne strubbelingen vermoeide Republiek van Weimar − volgens velen een republiek zonder republikeinen − de macht over aan de nationaal-socialisten. In kunstzinnig opzicht werd het, ondanks de chaotische periode ervoor, het meest complexe tijdperk. De belangrijkste oorzaak daarvan moeten we zoeken in de cultuurtheorie van het Derde Rijk, die in de grond van de zaak geen specifieke kunsttheorie bevatte. Hitler, Goebbels, Rosenberg en andere functionarissen die zich bemoeiden met de kunstpropaganda bleven spreken in algemene slogans die afgeleid waren van een cultuurtheorie die erop neerkwam dat de kunst gezien moest worden

als een afgeleide waarde van de cultuur. Vervolgens was de cultuur weer een afgeleide van de natie, want een natie kon, aldus Hitler, slechts een cultuur voortbrengen die evenredig was aan zijn eigen rasbewustzijn. Voor dat rasbewustzijn hadden de leiders een groot aantal omschrijvingen paraat; het waren echter ongenuanceerde leuzen die vooralsnog multi-interpretabel waren en die voorlopig nog ruimte boden voor oppositie, opportunisme en persoonlijke belangen. Binnen de kunstmarkt was er, ondanks de eerste lerarenzuiveringen binnen de Duitse academies, voorlopig nog een (omstreden) plaats voor de moderne beeldhouwer. Dat bleek ook na 1933 toen de *Kampfbund* werd vervangen door een ministerie voor propaganda. Door de interne machtsstrijd tussen cultuurbonzen als de reactionaire Rosenberg, de meer liberale Goebbels, de vakbondsleider Robert Ley en de minister van onderwijs Bernhard Rust, was er een verschil van inzicht over de politieke betekenis van de kunst. Mede daardoor verschenen er aanvankelijk elkaar tegensprekende voorschriften. Deze directieven werden door schrijvers, expositie-inrichters, kunsthandelaren, uitgevers en museumdirecteuren dermate verschillend geïnterpreteerd dat het werk van moderne beeldhouwers, ook al was dat niet via officiële kanalen, voorlopig nog zijn weg vond naar het geïnteresseerde publiek. De enige beperking die men zich oplegde was de keuze voor de figuratieve kunst. Hitler zelf heeft daarna, onder meer in diverse toespraken tijdens de *Reichsparteitage*, geprobeerd de situatie van de kunst op scherp te zetten, hoewel hij ook tamelijk vaag bleef: *…indem wir überzeugt sind, das Wesen und den Lebenswillen unseres Volkes politisch richtig zum Ausdruck gebracht zu haben, glauben wir auch an unsere Fähigkeit, die kulturelle Ergänzung zu erkennen und damit zu finden. Wir werden die Künstler entdecken und fordern, die dem Staat des Deutschen Volkes den kulturellen Stempel der germanischen Rasse als einem zeitlos gültigen aufzuprägen vermögen…die Kunst [als] Verkünderin des Erhabenen und Schönen und damit Trägerin des Natürlichen und Gesunden… [hat] die Aufgabe,… den Degenerationserscheinungen durch Hinweis auf das ewig Gesunde und Schöne zu begegnen.*[108.] In andere toespraken veroordeelde hij zowel de reactionaire *Blut und Boden*-richting van Rosenberg als de modernistische stromingen van het kubisme, futurisme en dadaïsme.
Met de oprichting van de *Reichskulturkammer* kreeg Goebbels op den duur een effectief instrument in handen om nationaalsocialistische denkbeelden door te zetten. In 1935 werd bij wet vastgesteld dat elke tentoonstelling vooraf de goedkeuring van het ministerie moest hebben. Tot dan toe dachten de nationaalsocialisten nog dat hun ideeën door een natuurlijke selectie binnen de kunstenaarsgroep, in de vorm van meedoen, emigreren of afhaken, vanzelf vorm zouden krijgen. Voor een deel was dat ook gelukt. Vanaf 1936 werd de situatie veel grimmiger omdat er toen een commissie in het leven werd geroepen die begon met het opstellen van een lijst van *Entartete Kunst* en *Entartete Künstler.* Hoe inconsequent deze lijst ook werd gehanteerd, zij resulteerde wel in de confiscatie van 12.890 kunstwerken die enkele jaren later in Zürich te koop werden aangeboden om de partijkas te spekken. Het onverkoopbare restant werd openbaar verbrand. De selectieactiviteiten resulteerden in 1937 ook tot een dubbeltentoonstelling in München namelijk de *Große Deutsche Kunstausstellung*, waar Hitler en Goebbels duidelijk maakten wat zij verstonden onder de ware Duitse kunst,

en de tentoonstelling *Entartete Kunst*, waar in een begeleidend schrijven werd verteld dat er werk was te zien van *ontaarde lieden zoals Joden, bolsjewisten, krankzinnigen, oplichters of zich aangepast hebbende meelopers die in de klauwen van de Joodse kunsthandel en kunstcritici waren geraakt*. Hier werd echt duidelijk dat het niet meer ging om het kunstwerk zelf, maar om een politieke actie ten faveure van het arische ras.
Ondertussen werd Maillols classicisme in 1939 door de schrijver Fritz Nemitz ten voorbeeld gesteld aan de jonge Duitse beeldhouwers en waren enkele werken van Maillol, terwijl een aantal collega's dit hadden geweigerd, in datzelfde jaar aanwezig op de Franse uitwisselings-tentoonstelling in Berlijn. Ondertussen was zijn onbedoelde rol als medevormgever van een nieuwe maatschappij in de tweede helft van de jaren dertig naar de achtergrond verschoven. Door toedoen van de nazi-propagandamachine kwam deze rol in handen van vooraanstaande beeldhouwers van eigen bodem, zoals Kolbe, Scheibe, Klimsch, Albiker en Hahn. Vanuit cultuur-politiek oogpunt vormden zij de *Brücke von einer großen Tradition zu einer großen Zukunft,*[109.] aldus de nationaal-socialistische kunstcriticus Robert Scholz. De ingetogen vrouwen van Maillol bleven ondertussen wel op hun plaats, maar de aandacht werd verlegd naar door Duitse beeldhouwers vervaardigde wilskrachtige en gespierde naakte mannenfiguren, al dan niet voorzien van wapens, en naar slanke, gezonde Duitse vrouwengestalten. Zonder dat het merendeel van de betreffende beeldhouwers dit expliciet had bedoeld, werden hun beelden opgenomen in grote architectonische *settings* van Speer, Troost en Lipp en door de leiding van het ministerie van propaganda gebruikt als symbolen van de nieuwe krachtige en doelbewuste Duitse burger.
De *Grosze Zukunft,* waar Scholz over sprak, bleek enkele jaren later te bestaan uit de technisch knappe, maar vooral overdreven gespierde mannenfiguren en de slanke, toegewijde vrouwenfiguren van overtuigde nationaalsocialistische beeldhouwers als Wamper, Breker, Thorak, Meller, Schmidt-Ehmen en Wackerle. Zij waren in staat om *den Schwung des Barocks mit der Klarheit und Strenge der Antike und der Differenziertheit der Ausdruckskraft der Renaissance* te verbinden, en *die Ideale und die Lebenskraft des nationalsozialistischen Staaten, machtvoll* tot uitdrukking te brengen.[110.] Afgezien van de holle leuzen en de onmogelijkheid van de uitvoering van de bovenstaande formulering waren het termen die absoluut niet pasten bij het ingetogen werk van Maillol. Desondanks bleef Maillol, ook tijdens de oorlogsjaren zijn populariteit in Duitsland behouden. Hij vormde daarmee als buitenlandse beeldhouwer een uitzondering. Waarschijnlijk moeten we zijn beschermde status mede toeschrijven aan zijn bijzondere relatie met Breker. Daarbij spraken Goebbels, maar zeker ook de francofielen Speer en de Duitse ambassadeur in Parijs Otto Abetz niet zelden met bewondering over het werk van Maillol.
Zijn naam bleef ook voorkomen in diverse publicaties. In 1939 verscheen in de reeks *Das Meisterwerk* een boek over hem, geschreven door H. Appel. Hij kwam ter sprake in de Duitse media bij gelegenheid van zijn 80e verjaardag in 1941. Maar de journalisten moesten op voorschrift van het ministerie van propaganda wel terughoudend zijn: *Am 20.12.41 wird die Erläubnis erteilt, den 80. G.T. (Geburtstag, g.j.) des französischen Bildhauers Aristide Maillol könne "sachlich und zurückhaltend referiert"*

werden.[111.] Maillol werd in de nationaalsocialistische media weer wel uitdrukkelijk genoemd toen hij als eregast aanwezig was bij Brekers tentoonstelling in 1942 in de *Orangerie des Tuileries* in Parijs, maar een artikel over die tentoonstelling geschreven door W. Rittich (toch ook een journalist met nationaalsocialistische sympathieën) moest wel bijgesteld worden: *Von den Daten wollen wir zwar nicht abrücken, aber Ausdrücke wie: " künstlerische Luft der französischen Hauptstadt" und "(wachs) Breker in Freundschaft und dem Vorbild von Künstlern wie Despiau, Maillol und Rodin ..." sind fehl am Platze und verdienen nicht nachgeahmt zu werden. Wir wollen auch in solchen Beiträgen nicht vergessen, daß Frankreich nach wie vor unser Feind ist, wenn es auch die Waffen gestreckt hat....*[112.] Kennelijk had de schrijver de voorschriften van het ministerie van propaganda niet goed gelezen, daar stond: *VERMEIDEN: Unangebrachte Vergleiche mit Künstlern der Vergangenheit oder mit jetzt lebenden Bildhauern, die zu einen ungerechten Beurteilung führen könnten.* [113.]Grothe schreef een artikel in de *Schlesische Zeitung* van 27-10-1943 over een bezoek aan de beeldhouwer. Op 28-11-1943 verscheen er een foto van Maillols onvoltooide werk *Harmonie (Weiblicher Akt)* in *Reich* en Arnold schreef in datzelfde jaar in *Die Woche* een artikel over *Frankreichs größte Bildhauer*. Naar aanleiding van zijn dood op 24-9-1944, verschenen er aanvankelijk korte berichten. Maar op 1-11-44 schreef R. Biedrzynski een langer artikel in de *Münchner Neueste Nachrichten* en op 29-10-1944 verscheen onder de titel *Runde Frucht, Zum Tode...* in *Reich* een uitgebreid artikel, met foto, van de hand van Linfert. In 1944 werd het portret dat Breker in 1943 van Maillol had gemaakt, op de *Große Deutsche Kunstausstellung* tentoongesteld. In 1945 schreef Karl Epting, de voormalige directeur van het Parijse *Institut Allemand* in de gevangenis zijn memoires. Denkende aan Maillol, die hij tijdens de bezetting enkele malen had ontmoet, noemde Epting Maillol, in zijn in het Engels vertaalde boek, meer Duitser dan Fransman: *I try to describe to myself a few of Maillol's stutues; the temperament of Maillol is not French. Although southern, provençal, and pagan, it could be german.*[114.]

Het mag duidelijk zijn dat Maillol als persoon en als kunstenaar zich op geen enkele wijze betrokken heeft gevoeld bij een vorm van kunst die elke esthetische grondslag miste. Als kind van zijn tijd werd hij er wel op verschillende manieren mee geconfronteerd en heeft hij, niet altijd even gelukkig, op de situatie geanticipeerd. Verderop in dit onderzoek komen we daar op terug. Hij kon zich daarbij, waarschijnlijk vanwege zijn gevorderde leeftijd en het feit dat hij in Zuid-Frankrijk woonde, nog gelukkig prijzen. Veel penibeler was de situatie van de Duitse beeldhouwers, waaronder een aantal dat zich door Maillols werk liet inspireren. Deze beeldhouwers kregen te maken met een agressieve en rasgebonden kunstpolitiek.

Durfde de eerder genoemde Duitse ambassadeur in bezet Parijs, Otto Abetz, zijn persoonlijke mening tijdens zijn ambtsperiode niet te uiten? Was zijn visie op de kunst, die hij in 1956 in zijn memoires vastlegde, een (te) late vorm van inkeer? Of was zijn boek onder de titel *Das Offene Problem, ein Rückblick zwei Jahrzehnten Deutscher Frankreichpolitik* een poging zijn naam te zuiveren? Hij zette zich in elk geval af tegen de rasgebonden kunst en hield een pleidooi voor een integratie van de Latijnse en de Germaanse cultuur, waarin hij Maillol expliciet noemde als de belangrijkste

beeldhouwer voor diens Duitse vakgenoten. *War Balzacs Romanwerk nicht ebenso von nordischem wie von lateinischem Genius belebt? Hatte die französische Lyrik in den Versen der Symbolisten nicht eine Musikalität erreicht, die der deutschen Romantik wesensverwandt war? War "Le Grand Meaulnes" nicht auch der Jugend auf der anderen Seite des Rheins aus der Seele geschrieben? Hatte Aristide Maillol nicht auch einer jungen Generation deutscher Bildhauer die große Form neu entdeckt?* [115.]

III. *Akademie*, Parijs en Maillol

De jonge Duitse beeldhouwers die leefden en werkten in de eerste helft van de twintigste eeuw waren getuigen van een even snelle als verwarrende sociaal-maatschappelijke ontwikkeling in hun vaderland. De vaste en conservatieve orde van het oude *Wilhelminische* keizerrijk kwam met de Eerste Wereldoorlog aan zijn einde. Diezelfde oorlog liet een desolate Duitse maatschappij achter, vol van schuldgevoelens en revanchegedachten. De zware straf die in het Verdrag van Versailles het Duitse volk was opgelegd betekende voor de nieuwe *Republiek van Weimar* een loden last en werd door velen ervaren als een diepe belediging. De Duitse maatschappij werd geconfronteerd met revoluties en opstanden van uiterst linkse groeperingen en de reacties daarop van extreem rechtse kant. De zware inflatie in de vroege jaren twintig en de economische depressie aan het einde ervan zorgden voor een maatschappelijke instabiliteit die niet zelden grensde aan chaos. De machtsovername door de nationaalsocialisten in 1933 maakte weliswaar een voorlopig einde aan de binnenlandse chaos, maar de machtswellust en de hoogmoedswaanzin van haar leiders sleurden het Duitse volk binnen een tijdsbestek van twaalf jaar in een diepe afgrond.
De beeldhouwers, zoals alle andere Duitse kunstenaars, kregen incidenteel vanaf het midden van de jaren twintig te maken met de nationaalsocialistische kunstopvatting. Deze kreeg vanaf 1933 en zeker vanaf 1936 een dwingend karakter. Het was de beeldhouwersgeneratie die, globaal genomen, geboren was tussen 1870 en 1910 en die veelal zijn opleiding had genoten aan een van de Duitse kunstacademies. Sommigen zullen inderdaad hun opleiding hebben "genoten", anderen hebben haar teleurgesteld vroegtijdig verlaten. Hoe dan ook, het waren jonge beeldhouwers die niet zelden hun academietijd afsloten met een studie- en werkperiode in het buitenland. Voor de meesten van hen betekende dat een verblijf in Rome of in Parijs.
De enkeling die de jaarlijkse *Prix de Rome* had gewonnen kon genieten van een relatief zorgeloos verblijf aan de *Accademia Tedesca* in de *Villa Massimo* in Rome. Daar kreeg men een atelier toegewezen en kon men er voor een langere periode werken aan zowel vooraf vastgestelde onderwerpen als aan de ontwikkeling van een eigen beeldtaal. Toch was het leven in de *Villa Massimo* niet altijd even gemakkelijk. Men kon er gratis wonen en werken, maar de kosten voor de materialen en de modellen kwamen voor rekening van de laureaten. Geholpen door het thuisfront of ondersteund door een subsidie van de regionale overheid, maar ook in de wetenschap dat de *Prix de Rome*-winnaar kon rekenen op opdrachten, was er ook een aantal in staat om, na afsluiting van hun verblijf in Rome, het buitenlandavontuur te verlengen.
Voor het merendeel van de studenten was het relatief luxeverblijf in Rome niet weggelegd. Op een enkele uitzondering na kozen zij voor de dichterbij gelegen en minder dure stad Parijs, niet in de laatste plaats omdat zij daar terecht kwamen in de smeltkroes van de moderne kunst en het centrum van de Europese beeldhouwkunst. Daar kregen zij de mogelijkheid om in contact te komen met de eigentijdse door hen bewonderde beeldhouwers: Rodin, Bourdelle, Despiau en Maillol. Zowel hun werk als hun persoon werkten inspirerend. Met enig geluk konden zij terecht als atelierhulp in een

van hun werkplaatsen, waar zij tussendoor hun eigen werk konden laten zien en profiteren van het commentaar van de meester. Het was daarnaast niet ongebruikelijk dat deze ook les gaf aan een van de vrije academies of thuis een privé-opleiding praktiseerde. Van Maillol is bekend dat hij als docent verbonden was aan de *Académie Ranson*, dat hij leerlingen in zijn huis ontving om hun werk te beoordelen en dat hij soms ook leerlingen de gelegenheid gaf in zijn atelier met hem samen te werken. Een verblijf in het buitenland, als afsluiting van de studie en het begin van hun beroepsleven, was voor de jonge artiesten een ongewis avontuur, vol van ontberingen in een vreemde stad. Zij leerden, naast de artistieke kant van het leven, ook de harde werkelijkheid van elke dag kennen. Zij werden niet zelden geconfronteerd met een *struggle for life,* waarin de sterke karakters het hoofd boven water wisten te houden en de zwakke broeders afvielen. Deze *survival of the fittest* was ten dele te wijten aan de academies, want aan het maatschappelijke en commerciële aspect van het kunstenaarschap werd weinig aandacht geschonken. Een succesvol verblijf in het buitenland bij een van de grote meesters betekende gewoonlijk wel een aanbeveling bij het verwerven van opdrachten uit het vaderland.

Het belangrijkste doel van dit hoofdstuk is het vinden van een antwoord op de vraag naar de aantrekkingkracht van Maillol op jonge Duitse beeldhouwers. We kunnen stellen dat hun keuze voor Parijs een intrinsieke keuze was, zij wilden vanuit een persoonlijk artistiek streven hun mogelijkheden in de nabijheid van de grote meester uitbreiden. Zij hadden tijdens hun opleiding, in de musea en in publicaties kennis gemaakt met Maillols werk en wilden zich door hem laten inspireren. Hun keuze werd verder ook beïnvloed door de ervaringen van oudere beeldhouwers of door enthousiaste verhalen van schrijvers en dichters. De aankomende beeldhouwers spraken ook met kunsthandelaren en kunstcritici over de mogelijkheden in Parijs. Van hen hoorden zij van de ontvangst-uren en de selectiecriteria van Rodin en de zijnen en van hen wisten zij soms een aanbevelingsbrief te bemachtigen. Enkelen hadden ook les gehad van een docent die de eigentijdse Franse beeldhouwkunst bewonderde en deze propageerde bij zijn studenten. Het is bekend dat er onder Duitse academiedocenten verschillende Maillol-adepten waren. Dat laatste gold onder meer voor de academie van Düsseldorf waar Breker zijn opleiding kreeg. Als bijzonder exempel zullen we daarom extra aandacht besteden aan deze opleiding, niet alleen omdat hier enkele "francofiele" docenten waren, maar ook omdat deze kunstacademie, meer dan andere opleidingen, een groot aantal studenten heeft gehad dat in Parijs ging werken en studeren. Meier-Graefe meldde in 1924 toen hij schreef over Lehmbruck, ook iemand die vanuit de Düsseldorfer academie naar Parijs vertrok: *Rodin war für der Düsseldorfer Akademie das, was einer früheren Generation Böcklin bedeutet hatte, der Befreier aus der Manier der Geschickten, die seinen ersten Schülerarbeiten nicht fremd geblieben war, aus der Öde und der Schlendrian der Akademie; ein ungestümer Erwecker.*[1.] Niet veel verder schreef Meier-Graefe dat Lehmbruck zijn interesse vrij snel verlegde van Rodin naar Maillol. Hij was daarin niet de enige.
De Duitse Parijsbezoekers kwamen grotendeels van de nationale academies en zij brachten daardoor een "Duits-artistieke" erfenis mee naar Parijs. Het

is daarom van belang aandacht te besteden aan deze erfenis, dat wil zeggen dat we een korte schets geven van de ontwikkeling, de organisatie en het programma van de Duitse academies. We doen dit om enig inzicht te krijgen in de verschillen en overkomsten tussen de aanpak op Duitse academies rond 1900 en de manier waarop Maillol omging met zijn studenten aan de *Académie Ranson*, in zijn atelier en tijdens zijn mentorbesprekingen.

We willen ook kort ingaan op de aantrekkingkracht die de stad Parijs op de jonge kunstenaars uitoefende. Afgezien van de aanwezigheid van hun grote voorbeelden, was het moderne culturele leven van de metropool aan de Seine voor velen erg aantrekkelijk en een geweldige inspiratiebron. Speciaal voor de beeldhouwers was de Franse hoofdstad ook een *ville sculptée* die zijn gelijke niet kende; een stad die door de overweldigende hoeveelheid beeldhouwwerken in de openbare ruimte en zijn uitgebreide collectie in de musea, een schatkamer van inspiratie moet zijn geweest. Gelijktijdig vormde de stad ook een ontmoetingsplaats met andere buitenlandse collega's, met kunstenaars van andere disciplines, met verzamelaars, kunsthandelaren en publicisten. Kortom, voor de beeldhouwers, maar in feite ook voor alle andere kunstenaars, was Parijs aan het begin van de twintigste eeuw, nadat Rome die plaats eeuwenlang had ingenomen, *the place to be.*

In feite moeten we twee Duitse groepen onderscheiden. De kunstenaars die geboren waren rond 1870 en rond 1900 in Parijs hadden gewerkt, waren ongeveer 40 jaar bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog en 60 jaar bij het cruciale jaar 1933. De ervaringen van de Eerste Wereldoorlog zijn in hun leven van groot belang geweest en hebben waarschijnlijk een diepere indruk gemaakt dan de ontwikkelingen in de jaren dertig. Dat gold niet voor de beeldhouwers die rond 1900 waren geboren. Zij hadden als kunstenaar weliswaar niet rechtstreeks te maken gehad met de Eerste Wereldoorlog, maar zij waren in hun jeugd wel geconfronteerd met de verwarde en chaotische Duitse maatschappij na de oorlog. Daarbij begonnen zij hun carrière toen het nationaal-socialisme zijn greep begon te krijgen op het kunstbeleid in Duitsland. Deze *Kriegsjugendgeneration* was door hun leeftijd en de fase van hun ontwikkeling dikwijls kwetsbaarder en daardoor waarschijnlijk ook meer manipuleerbaar dan hun oudere vakgenoten.

Ten slotte willen we de didactische kwaliteiten van Maillol belichten. Hoe was Maillol als leraar aan de *Académie Ranson* en hoe fungeerde hij als werkplaatsmeester in zijn atelier? Op welke manier ging hij om met de jonge studenten die op zondagen hun werk kwamen laten zien of hem om raad vroegen? Tot aan 1900 trok Rodin, internationaal gezien, de meeste jonge beeldhouwers aan en de Duitse beeldhouwers vormden daarop geen uitzondering. Daarna, Rodin werd ouder en ziekelijk, staken Maillol en even later ook Despiau hem naar de kroon. Daarnaast waren er ook beeldhouwers die de omgeving van Rodin verruilden voor die van Maillol. Was de laatste een betere leraar en sloot zijn werkwijze beter aan op die van de Duitse academies? Had de toeloop te maken met een mogelijk verschil in leerbaarheid van het Rodinconcept en dat van Maillol? Was de beeldtaal van Maillol beter over te dragen?

De Eerste Wereldoorlog vormde in elk geval een cesuur in de toeloop van Duitse studenten naar Parijs. In 1914 ging de eerste generatie terug naar hun vaderland waar een aantal van hen als soldaat rechtstreeks met het

oorlogsgeweld te maken kreeg. Pas na 1920 waren Duitse kunstenaars weer welkom in Parijs. We hebben eerder gezien dat Kessler pas in 1922 terug durfde te komen. Als we Maillol mogen geloven, maar misschien kwam dit idee hem later beter uit, betekende de Eerste Wereldoorlog ook voor hem een cesuur in de toeloop van nationale en internationale studenten. Veel jongelui uit zowel Frankrijk als Duitsland dienden gedurende de oorlog hun vaderland. Andere buitenlandse studenten vermeden vanwege de oorlogsverwikkelingen de Franse hoofdstad. Meermalen heeft Maillol benadrukt dat hij veel Duitse studenten heeft gehad en dat hij er graag mee werkte, zowel aan de *Académie Ranson* als in zijn eigen atelier. In een gesprek met zijn biograaf Judith Cladel bekende hij in 1936 *Sans la guerre, j'aurais eu nombreux élèves allemands, surtout des femmes qui sculptaient déja d'une façon remarquable et qui ne démandaient qu'a travailler chez moi.* [2.]

Na *La Grande Guerre* vonden alle ontmoetingen plaats in zijn ateliers in Marly-le-Roi, in Banyuls-sur-Mer of tijdens zijn "mentorgesprekken" op zondagen. Daarbij waren grote namen uit de geschiedenis van de kunst. Maar ook namen die vandaag de dag in de vergetelheid zijn geraakt door onachtzaamheid, een tekort aan talent, door een gebrek aan doorzettingsvermogen of door het feit dat zij sneuvelden in de loopgraven van Noord Frankrijk.

1. Een schets van de ontwikkeling, de organisatie en het programma van de Duitse kunstacademies 1800-1910

a. Eigenzinnigheid en verbeeldingskracht

Het landschap van de Duitse kunstacademies in de achttiende eeuw was niet veel anders dan in andere Europese gebieden. Het waren de regerende vorstenhuizen die een kunstacademie oprichtten naar het voorbeeld van de in 1648 gestichte *Académie Royale* in Parijs. In de tweede helft van de achttiende eeuw bestonden er, volgens Nicolaus Pevsner, in Europa tussen de zeventig en tachtig van dergelijke kunstopleidingen. Afgezien van enkele kleinere academies, was er in Duitsland in principe een driedeling die gerelateerd was aan de belangrijkste hoven. De academie van München was verbonden met het hof van het Beierse koningshuis, de academie van Dresden had nauwe banden met het hof van de Saksische keurvorst en het Pruisische hof van de Hohenzollerns kende twee hofacademies namelijk die van Berlijn en die van Düsseldorf. De doelstelling en de opleiding van deze academies was ongeveer gelijk aan die van de *Académie Royale*. In de grond van de zaak was de kunst er ter meerdere eer en glorie van de vorst, zijn hof en zijn politiek. De opleiding, onder indirect gezag van de vorst en zijn minister, was geschoeid op de renaissancegedachte dat kunst (in dit geval de architectuur, de beeldhouwkunst en de schilderkunst) in principe leerbaar was door een strak gestructureerd driejarig programma. Het weekrooster (afb.1) van de *Königliche Akademie und Hochschule für die bildende Künste zu Berlin* en de tekening van August Terwesten (afb. 3) maken duidelijk dat het tekenen de basis vormde van de gehele opleiding, daarmee vergeleken was er vrij weinig tijd beschikbaar voor de praktijk van

de beeldhouwkunst en het tekenen naar de natuur, dat wil zeggen naar model. Dat laatste vond plaats in de resttijd aan het einde van de dag. (afb.2) Aan de hand van de situatie in Frankrijk hebben we al eerder opgemerkt dat de academische opleiding een gesloten systeem was; het was een situatie die gemakkelijk leidde tot een groot aantal middelmatige kunstwerken van even middelmatige kunstenaars.

Maandag	*07.00-09.00 uur*	*Draperie*
	08.00-12.00 uur	*tekenen en schilderen in de prenten- en schilderijengalerie*
	08.00-12.00 uur	*modelleren naar antieke gipsen*
	14.00-16.00 uur	*Tekenen*
	14.00-18.00 uur	*modelleren naar klassieke gipsgietsels*
	16.00-19.00 uur	*Boetseren*
	17.00-19.00 uur	*tekenen naar model*
Dinsdag	*07.00-09.00 uur*	*Draperie*
	08.00-12.00 uur	*Tekenen/ schilderen in de schilderijengalerie*
	10.00-12.00 uur	*Perspectief*
	14.00-17.00 uur	*architectonisch tekenen*
	14.00-18.00 uur	*Tekenen/ schilderen in de prentengalerie*
	14.00-18.00 uur	*Modelleren naar de klassieken*
	17.00-19.00 uur	*tekenen naar model*
Woensdag	*07.00-09.00 uur*	*Draperie*
	08.00-12.00 uur	*tekenen naar gipsgietsels*
	09.00-12.00 uur	*tekenen naar tekeningen etc.*
	09.00-12.00 uur	*tekenen naar gips ornamenten*
	14.00-17.00 uur	*tekenen naar tekeningen etc.*
	14.00-17.00 uur	*tekenen naar gips ornamenten*
	14.00-18.00 uur	*tekenen naar gipsgietsels*
	17.00-19.00 uur	*tekenen naar model*
Donderdag:	*07.00-09.00 uur*	*Draperie*
	08.00-12.00 uur	*tekenen en schilderen in de galerie*
	08.00-12.00 uur	*Modelleren naar antieke gipsen*
	08.00-12.00 uur	*tekenen naar gipsgietsels*
	10.00-12.00 uur	*Perspectief*
	14.00-17.00 uur	*architectonisch tekenen*
	14.00-18.00 uur	*tekenen in de prenten- en schilderijengalerie*
	14.00-18.00 uur	*Modelleren naar de klassieken*
	14.00-18.00 uur	*Boetseren*
	17.00-19.00 uur	*tekenen naar model*
Vrijdag	*07.00-09.00 uur*	*Draperie*
	08.00-12.00 uur	*tekenen in de prenten- en schilderijengalerie*

08.00-12.00 uur	*Modelleren naar de klassieken*
08.00-12.00 uur	*Gipsgieten*
14.00-18.00 uur	*tekenen en schilderen in de galerie*
14.00 –18.00 uur	*Modelleren naar de klassieken*
14.00-18.00 uur	*tekenen naar gipsgietsels*

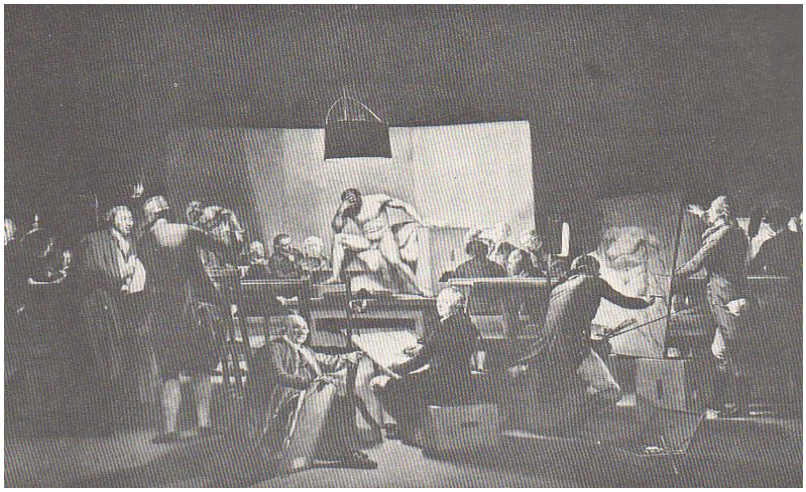
Het 4e leerjaar dat het "Instituut voor verdienstelijke leerlingen" werd genoemd was voorbehouden voor de meest talentvolle studenten. Hun rooster was minder verdeeld, er waren dagen waarin ze alleen maar met schilderen of tekenen bezig waren. [3.]

1. Weekrooster van de Koninklijke Academie voor beeldende kunsten in Berlijn (1800)

Pevsner merkte op dat anders dan in Frankrijk, waar de politiek en de kunstenaars ten tijde van de revolutie en het Napoleontische keizerrijk een tijdelijke omwenteling van het oude academische systeem teweegbrachten, het in Duitsland vooral de kritische denkers van de Verlichting en van de romantische *Sturm und Drang*-beweging waren, die vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw protesteerden tegen de gang van zaken aan de kunstopleiding. Deze was volgens hen, door de strak gereglementeerde hofbemoeienis, op een dood spoor beland. De filosoof en kunstcriticus Johann Georg Hamann (1730-1788) beschuldigde in 1762 de vorstelijke academies keihard van moord op de onbevangenheid en de fantasie van de aankomende kunstenaars, omdat zij bezig waren hun leerlingen te beroven van twee noodzakelijke eigenschappen namelijk *Eigenmächtigkeit und Einbildungskraft.* [4.]

Ook Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) bemoeide zich met deze zaak. Hij betoogde in 1772 in zijn opstel *Von Deutscher Baukunst* onder meer dat de kunst *mehr gefühlt als gemessen* [5.] moest zijn. In die zelfde lijn was Friedrich von Schiller (1759-1805) van mening dat door het strenge en starre lesprogramma van de academies en de afstandelijkheid van de professoren elk enthousiasme van de aankomende kunstenaars in de knop werd gebroken. Een van de eerste kunstenaars die reageerde was de schilder J.A. Carstens (1754-1798). Vanuit Rome, waar hij na het vroegtijdig verlaten van de Berlijnse academie een inspirerende omgeving had gevonden, trok hij rond 1800 openlijk het bestaansrecht en de waarde van de academie in twijfel. In een briefwisseling met Heinitz, een van de directeuren van de Berlijnse academie, kritiseerde hij het onderwijssysteem en schreef hij onder andere dat hij zijn verworvenheden van de academie eerst in Berlijn had moeten begraven voor hij in Rome zijn echte talenten kon aanspreken. [6.] Voor hem gold dat de autonomie en individualiteit van de kunstenaar boven elke sociale of politieke inmenging diende te staan. Hij werd in zijn mening gesteund door in Duitsland werkende romantische schilders als Joseph Anton Koch, Eberhard Wächter en Gottfried Schick. Zij behoorden tot de school van de romantische Duitse landschapsschilders die contacten hadden met landgenoten die veelal uit onvrede de Duitse kunstacademies hadden verlaten en zich onder de naam *Nazareners* in Rome hadden gevestigd. Deze groep kunstenaars kwam aan de basis te staan van

de vernieuwingen aan de Duitse kunstacademies: niet in Duitsland zelf, maar in Rome startte de vernieuwing van de Duitse kunstopleiding.



2. M.F.Quadal, *Schilderen naar model, 1750,* coll. Akademie der bildenden Künste, Wien

Terwijl de Franse kunstopleiding in het postnapoleontische tijdperk onder leiding van Ingres voor een groot gedeelte terugkeerde naar de idealen uit de achttiende eeuw, kwam er in Duitsland, gevoed vanuit romantische *Sturm und Drang* en in de praktijk gebracht door de Nazareners, een omwenteling op gang. De oorzaak van de verschillende ontwikkelingen in beide landen moeten we vooral zoeken in de achtergrond ervan. De ontwikkelingen binnen de Franse kunstopleiding waren voornamelijk afhankelijk van de politieke veranderingen. Het herstel van het *ancien régime* betekende voor de academies bijna vanzelfsprekend een terugkeer naar de oude situatie. In het door politiek en godsdienst verdeelde Duitsland lag de situatie anders. De Duitse ontwikkeling ontstond vanuit een langzaam veranderende geesteshouding, zij was niet politiek maar filosofisch van aard en kon daardoor maatschappelijk beter beklijven.[7.] Daarbij uitte de Duitse omwenteling zich niet alleen in negatieve kritiek, hoewel Franz Pforr (1788-1812) de oude opleiding nog "slaafse studie" en "cursussen in slechte smaak" noemde. De positieve geluiden gepaard gaande met nieuwe ideeën, ontstonden in de Romeinse kringen van de Nazareners. Zij kwamen met een aantal nieuwe programmapunten. De al eerder aangehaalde Nikolaus Pevsner noemde op de eerste plaats wilden de wil om de grote afstand die er in zeventiende eeuw en de eerste helft van de achttiende eeuw bestond tussen de leraar en zijn leerlingen te verkleinen door de invoering van *Meisterklassen* en *Meisterschüler* waar een leraar op basis van vriendschap en vertrouwen in een werkplaatssituatie een beperkt aantal leerlingen een aantal technische vaardigheden bijbracht. Dit was een groot verschil met de afstandelijke wijze waarop de professor aan de vroegere Duitse academies in het algemeen omging met zijn studenten. We hebben al eerder gewezen

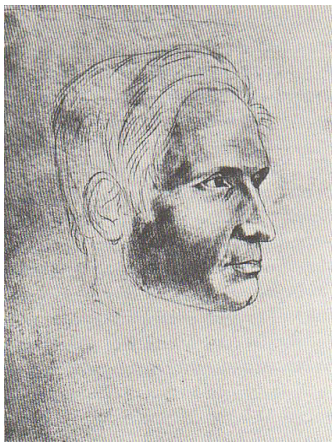
op dezelfde situatie aan de *École des Beaux-Arts* in Parijs in verband met Maillols docent Gérôme.



3. Augustin Terwesten, *Vijf kamers van de Berlijnse Academie,* tekening, 1696. Achtereenvolgens van links naar rechts: het tekenen naar gipsmodel, het tekenen naar prenten, de studie van de anatomie, de studie van het perspectief en de vergaderkamer.

Op de tweede plaats noemde Pevsner de overtuiging van de Nazareners dat kunst geen leerbare zaak was maar alleeen maar berustte op aangeboren talent. De kunstopleiding moest zich voornamelijk richten op het verder ontwikkelen van de aanwezige talenten. Op de derde plaats wilden zij het oude kopieer- en combineersysteem verlaten. Leerlingen leerden bij voorbeeld op de oude academies eerst neuzen, monden en oren tekenen voor zij aan een portret begonnen: "van de delen naar het geheel". Dit mathematische en construerende systeem, nog gestoeld op het zestiende-eeuwse rationalistische gedachtegoed, werd ingeruild voor een meer organisch systeem dat uitging van het geheel: "van het geheel naar de delen". We moeten ons echter wel realiseren dat de Nazareners in de grond van de zaak schilders waren en dat hun vernieuwingsdrang vanuit die achtergrond werd geboren.[8.] Wat betreft de beeldhouwopleiding bleef de invloed van de klassieken, sterker dan bij andere disciplines, onverminderd zichtbaar.

Volgens Pevsner was Caspar David Friedrich (1774-1840) ook ontevreden over zijn opleiding in Berlijn. Hij gaf het advies dat elke leerling op zijn eigen manier moest komen tot zelfexpressie en dat de docent er was om te adviseren in deze leergang. Het was echter niet Friedrich, maar Peter Cornelius (1783-1867) (afb. 4) en Wilhelm von Schadow (1788-1862) (afb. 5) die aan de wieg van de vernieuwingen stonden.



4. Karl Philipp Fohr, *Peter Cornelius,* tekening, z.j. Heidelberg Museum



5. Wilhelm von Schadow, *Zelfportret*, tekening, z.j. National Galerie Berlin

Hun monumentale tekenachtige manier van werken viel in de smaak bij enkele Duitse verzamelaars en kunstkenners. De Pruisische historicus en ambassadeur in Rome, B.G. Niebuhr wilde dat Peter Cornelius terug zou keren naar Berlijn, maar de Beierse koning Ludwig I stelde hem in München aan tot meesterdecorateur van zijn zojuist gebouwde glyptotheek, waar hij zijn voornamelijk Grieks-Romeinse kunstcollectie bewaarde. Gelijktijdig wilde de Pruisische minister van onderwijs Altenstein hem benoemen tot directeur van de academie van Düsseldorf, de academie waar Cornelius was opgeleid. In 1819 verhuisde Cornelius naar Düsseldorf en in 1820 aanvaardde hij zijn benoeming tot directeur. Pevsner concludeerde dat Düsseldorf daarmee de eerste Duitse kunstacademie werd waar een vernieuwde opleiding gestalte kreeg. Dit liep vanwege ministeriële machtswisselingen en Cornelius' dubbelfunctie in Düsseldorf en München snel mis. Daarnaast was Cornelius veel meer kunstenaar dan organisator. Ontevreden over de Düsseldorfer situatie aanvaardde hij in 1824 het directoraat van de academie in München. Twee jaar later werd zijn kameraad uit de Nazarenersbeweging, de Berlijner Wilhelm von Schadow zijn opvolger in Düsseldorf. Begaafde leerlingen als Hildebrandt en Lessing volgden Von Schadow naar het Rijnland. Onder de leiding van Von Schadow kreeg de vernieuwing in Düsseldorf binnen enkele jaren gestalte. Dat ging minder gemakkelijk in München; enerzijds was het klimaat daar veel meer behoudend en anderzijds had Cornelius niet het organisatietalent van Schadow. Nog veel moeizamer verliep het in Berlijn. De oude

koninklijke academie bevond zich in de directe nabijheid van het behoudende Pruisische hof, waardoor vernieuwingen nauwelijks een kans kregen. Ze waren er wel, maar ze kwamen niet van binnenuit, maar van buitenaf. De schilders Wilhelm von Schadow en Wilhelm Wang praktiseerden namelijk een privé-opleiding die gebaseerd was op het *Meisterklassen*systeem. In kleine "academische" ateliers konden leerlingen hun talenten onder direct toezicht van de meester ontwikkelen. De regering nam, gezien het succes van de privé-opleidingen, een typisch politiek besluit. Naast het voortbestaan van de oude opleiding werden er van staatswege ateliers aan docenten beschikbaar gesteld, waar zij leerlingen konden ontvangen. Von Schadow kon hiervan maar kort profiteren vanwege zijn vertrek naar Düsseldorf, Wang werd daarmee de leider van de vernieuwingsbeweging in Berlijn. Het doorzettingsvermogen van Wang en het succes van Schadow in Düsseldorf werd in Berlijn opgemerkt en leidde tot enige bloei van de nieuwe studio-opleiding. Desondanks bleef de oude academie tot 1875 ongewijzigd. De academies in kleinere Duitse steden gingen veel sneller met de Düsseldorfse vernieuwing mee. In Frankfurt werd de Nazarener Philipp Veit (1793-1877) benoemd tot directeur. De academie van Dresden stond tot het midden van de negentiende eeuw onder beheer van de Düsseldorfse opleiding, daarna werd een andere Nazarener, Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), daar directeur. In Karlsruhe werden Schirmer, Lessing en Schroedter benoemd, volgelingen van Schadow.

Pevsner legde in zijn geschiedenis van de kunstacademies er de nadruk op dat het belangrijkste vernieuwingsidee van de Duitse academies de invoering van de door Cornelius beschreven *Meisterklassen* was. Binnen dit didactische principe werd de opleiding verdeeld in drie leerjaren. Het eerste jaar was een oriënterend jaar waar het tekenen centraal stond, aangevuld met meetkunde en perspectiefleer. Het tweede leerjaar bestond voornamelijk uit het tekenen naar model; niet eindeloos oefenen naar één model maar veel eerder onderzoekend en schetsend tekenen naar veel modellen. In dit leerjaar werd ook een begin gemaakt met het schilderen. In het derde leerjaar werden de leerlingen geconfronteerd met de meesters van de renaissance. Dit was niet bedoeld om ze imiteren, maar om door bestudering een verrijking en een verdieping te vinden in hun ontwikkeling tot onafhankelijk kunstenaar. Speciaal voor Düsseldorf gold dat er voor de zeer talentvolle leerlingen een vierde leerjaar was. Het was een op het gildensysteem gebaseerde droom van Von Schadow, namelijk een *Meisterklasse* voor *Meisterschüler,* geleid door Von Schadow zelf, waar de leerlingen op persoonlijke wijze werden begeleid en waar zij hun meester tevens konden assisteren bij de realisatie van opdrachten. Later is dit idee door een aantal andere academies over genomen, met dien verstande dat de leerling dan een docent mocht kiezen. Al verwezen de Nazareners graag naar de meester-leerlingsituatie in de vijftiende eeuw, toch mogen we de *Meisterklassen* van Von Schadow niet helemaal daarmee vergelijken. In de vroeg-renaissance was er nog duidelijk sprake van een streng gescheiden gilde-achtige hiërarchie terwijl de situatie bij Schadow en zijn volgers het karakter had van een top-opleiding waarin de leraar en de gevorderde leerlingen op bijna collegiale wijze met elkaar omgingen.

b. De opkomst van de toegepaste kunsten

Volgens Pevsner kwamen de vernieuwde Duitse kunstacademies, vooral ten gevolge van veranderende pedagogische inzichten en van de explosieve uitbreiding van de handel en industrie tijdens de laatste decennia van de negentiende eeuw in een stroomversnelling. Zij hadden tot aan de jaren zestig op het gebied van de kunstopleiding vrijwel het monopolie, zij plaatsten zich daardoor gemakkelijk op een "kunsteiland" en trokken zich weinig aan van de ontwikkelingen binnen de maatschappij. Dat veranderde met de invoering van enkele creatieve vakken op de middelbare scholen, met de oprichting van ambachtscholen en met de stichting van kunstnijverheidsscholen.

Op de middelbare scholen werden, onder leiding van Alfred Lichtwark (1852-1914) en zijn *Kunsterziehungsbewegung* de vakken tekenen en handvaardigheid ingevoerd. Lichtwark baseerde zich op de ideeën van de Engelse *Arts and Crafts Movement* en de pedagogische gedachten van Johann Pestalozzi (1746-1877) en Friedrich Froebel (1782-1852). In hun ogen moesten de creatieve vakken een zelfde plaats krijgen als het lezen en rekenen. Het curriculum, van de creatieve vakken, leek op dat van het eerste leerjaar van de vernieuwde kunstacademie. De academies reageerden daarop door het schilderen, wat voorheen pas in het tweede jaar aan de orde kwam, een plaats te geven in het eerste leerjaar.

Het programma van de ambachtscholen was gericht op de plaatselijke industrieën. In vaklokalen werden in de vorm van kleine werkstukken vooral technieken geoefend die gericht waren op het toekomstige werk in de fabrieken. Het ontwerpen en vormgeven van producten kwam nauwelijks aan de orde, hetgeen geleidelijk als een gemis werd gezien. Maar vooralsnog vormden de ontwikkelingen binnen de middelbare en de ambachtscholen geen directie bedreiging voor de positie van de academies. Zij konden er, gezien de ontwikkelingen op het gebied van het onderwijs, hooguit op gewezen worden dat zij misschien over de grenzen van hun "kunsteiland" moesten gaan kijken. Een echte bedreiging kwam van de nieuwe kunstnijverheidsscholen. Dat waren opleidingen, dikwijls rechtstreeks verbonden met de plaatselijke industrie, die zich richtten op de decoratieve kunsten om van daaruit de industrie van dienst te zijn. Vanwege dit aspect werd er, voornamelijk door professoren van de kunstacademies wel eens laatdunkend neergekeken op deze "lagere" vorm van kunst, die naar hun mening hooguit bedoeld was voor de minder getalenteerde kunstenaars; een idee dat ook in Frankrijk leefde waar een duidelijk onderscheid werd gemaakt tussen de *École des Beaux-Arts* en de *École des Arts Decoratifs*. Maar de ontstaansgrond was daar geheel anders. De *Décoratifs* werd vanuit de academisch-reactionaire hoek beschouwd als een achterhaalde onderwijsvorm die gegroeid was uit het middeleeuwse gildenwezen en de verschillende *Manufactures Royales* die tijdens het absolutisme door de Franse koningen in het leven waren geroepen. Afkeurende opmerkingen uit de officiële opleiding in Duitsland beletten de snelle groei van de kunstnijverheidsscholen echter geenszins. De scholen werden daar, soms gesteund door de adel, opgericht door de industriëlen. De *ancien-riche* en de *nouveau-riche* hadden allebei profijt van goed opgeleide mensen die konden zorgen voor aantrekkelijke producten. Een van de eerste kunstnijverheidsscholen kwam in 1845 tot stand in Elberfeld (een deel van

het huidige Wuppertal) en was gelieerd aan de plaatselijke textielindustrie. In Steinschönau (1856) was de nieuwe opleiding vooral gericht op de glasindustrie en de kunstnijverheidsschool van Brünn was verbonden aan de plaatselijke borduurateliers. Na 1860 hadden bijna alle grote en middelgrote industriesteden in Duitsland een *Kunstgewerbeschule.* In de vorm van klassikaal tekenonderwijs werden voornamelijk ontwerpen getekend die bedoeld waren om door vaklui, opgeleid aan de ambachtschool, uitgevoerd te worden. Slechts zelden was er sprake van een daadwerkelijke twee- of driedimensionale uitvoering van het ontwerp tijdens de opleiding aan de *Kunstgewerbeschule.*

Volgens Pevsner veranderde dit onder invloed van de ideeën van de *Arts and Crafts Movement*. Jonge Duitse architecten, die voor adellijke personen en industriëlen werkten, waren enthousiast over de ideeën van William Morris (1834-1896). Vanuit deze invalshoek maakten Ernst-Ludwig von Hessen, Wilhelm-Ernst von Saxen-Weimar en enkele industriëlen kennis met de nieuwe visie op het kunstonderwijs uit Engeland en werden zij geïnteresseerd in de nieuwe *(art nouveau)* vormgeving van de producten. Gesteund door Hermann Muthesius (1865-1927), architect en inspecteur van het kunstonderwijs, die in Engeland had gestudeerd, gingen zij voortvarend te werk. De *Kunstgewerbeschulen* moesten, onder meer op zijn advies, hun programma gaan veranderen. Ze trokken daarvoor gerenommeerde architecten aan. Henri van de Velde (1863-1957) ging de school in Weimar leiden. Peter Behrens (1868-1940) werd de directeur van de Düsseldorfse school. Hans Poelzig (1869-1936) werd benoemd in Breslau, Bruno Paul (1874-1968) in Berlijn en Bernhard Pankok (1872-1943) in Stuttgart. Het waren bekende namen die de Engelse hervormingsideeën doorvoerden en daarmee de opleiding van meet af aan meer aanzien gaven. Het belangrijkste verschil met de oude kunstnijverheidsscholen lag in het feit dat de leerlingen van de vernieuwde kunstnijverheidsscholen direct te maken kregen met een werkplaatssituatie waar zij niet alleen tekenend en ontwerpend, maar ook uitvoerend bezig waren. Techniek en materiaalkennis stonden daarbij hoog aangeschreven. In tegenstelling tot de ideeën van Morris die het handwerk als uitermate belangrijk kwalificeerde, betrokken de Duitse *Kunstgewerbeschulen* de machinale techniek en productie uitdrukkelijk in het onderwijs. Het vakkenaanbod bestond onder andere uit decoratief schilderen, houtsnijwerk, borduurwerk, pottenbakken, metaaldrijfwerk, emailleren en textieldessin. Uitgangspunt voor alle richtingen was en bleef het tekenen naar de natuur, naar het Franse adagium *il faut commencer par la nature et continuer par la nature;* een devies dat niet bij de oude Franse *École* paste, maar wel bij vrije Parijse academies en de vernieuwde Duitse kunstacademies. Het moet wel gezegd worden dat de vormgeving in de Duitse *Kunstgewerbeschulen* niet uitblonk in originaliteit, niet zelden kwam het neer op het imiteren en aanpassen van bestaande eigentijdse *Jugendstil*motieven. Het verschil in waardering tussen de Duitse *Akademie* en de *Kunstgewerbeschulen* was, onder meer vanwege de overeenkomende didactiek in de vorm van een "werkplaatssituatie", waarbij leerlingen niet alleen ontwerpend maar ook uitvoerend bezig waren, veel minder groot dan in Frankrijk. Getalenteerde Duitse studenten van de kunstnijverheidsscholen konden daarom zonder veel moeite overstappen naar de academie. Op die manier kregen de kunstacademies niet alleen een aantal getalenteerde

studenten binnen, die studenten brachten tevens een vooropleiding mee die zij op het hogere niveau van de kunstacademie verder konden uitbouwen.



6. Studenten bezig met het samenstellen van de verf aan de kunstacademie van Berlijn. (foto rond 1930)



7. Professor Kluge (academie van Berlijn) geeft les in bronsgieten . (foto 1930)

.

De explosieve groei van de industrie in de tweede helft van de negentiende eeuw leidde, mede vanwege de al langer bestaande belangenverstrengeling tussen de industrie en de kunsten, tot een bloei van het kunstnijverheidsonderwijs. Deze kunstopleiding ging rond de eeuwwisseling een meer internationaal draagvlak zoeken door het organiseren van grote conferenties waar zowel vooraanstaande personen van de politiek en de economie als die van de kunsten zich uitspraken over de doelstelling van deze vorm van het kunstonderwijs. Op het *IIIe Congrès Internationale de l'Art Public,* gehouden in 1905 in Luik waren ook delegaties aanwezig van de kunstnijverheidsopleidingen uit Amsterdam, Berlijn, Dresden, Hannover, Hamburg, Keulen, Düsseldorf, Aken, Stuttgart, Karlsruhe en München. De voorzitter, A. Boerman, formuleerde twee heldere doelstellingen met de woorden:

1. *Créer une émulation entre les artistes en traçant une voie pratique où leurs travaux s'inspirent de l'intérêt général.*
2. *Rendre à l'art sa mission sociale d'autrefois en l'appliquant à l'idée moderne dans tous les domaines publics.* [9.]

Ten aanzien van de kunstacademies legde hij met deze woorden precies de vinger op de zere plek. Het vakkenaanbod van architectuur, schilderkunst en beeldhouwkunst was in feite nog gebaseerd op de oude doelstelling die ontwikkeld was aan de hoven, terwijl de moderne maatschappij andere disciplines vroeg en andere doelen voor ogen had. Daardoor was de plaats

en de taak van de kunstenaar totaal veranderd. De academies hadden vooralsnog de maatschappelijke ontwikkelingen links laten liggen en zich daarmee in de marge van de snel veranderde maatschappij geplaatst.

Pevsner signaleerde in Duitsland een tweestromenland van een eigentijdse kunstopleiding aan de kunstnijverheidsscholen en een op "Nazarenersleest" geschoeide kunstacademie. Dit leidde tot onvrede bij de politiek, bij industriëlen en bij studenten. De politiek wees op de verkwisting van geld, de industriëlen zagen een verspilling van talent en de studenten vonden dat zij als afgestudeerd kunstenaar van de kunstacademie slecht voorbereid waren op hun rol in de maatschappij. Alom werd de roep tot samenvoeging sterker. Museumdirecteur Wilhelm von Bode (1845-1929) pleitte in 1916 in zijn opstel *Aufgaben der Kunsterziehung nach dem Kriege* voor een samenvoeging van de oude kunstacademie en de *Kunstgewerbeschule.* Theoretisch gezien lag een samenvoeging inderdaad voor de hand, maar de praktische uitvoering was veel moeilijker. Hans Poelzig was een van de eerste academiedirecteuren die in Breslau kunst- en kunstnijverheids studenten bij elkaar bracht. Het bleef echter een academie aangevuld met kunstnijverheidscursussen. In Weimar slaagde Van de Velde erin om zijn kunstnijverheidsschool volledig samen te voegen met de plaatselijke academie. Uit deze samenvoeging kon de opleiding later, onder leiding van Gropius (1883-1969), onder de naam *Das Bauhaus* uitgroeien tot een instituut van wereldfaam. In Berlijn werd onder leiding van Bruno Paul de kunstnijverheidschool opgenomen in de academie en ging verder onder de naam *Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst.* (afb. 6 en 7) Maar Weimar en Berlijn waren voorlopig uitzonderingen . Een samengaan van de "artiesten van de schone kunsten" met de "ambachtslui van de kunstnijverheid" bleef een moeilijke zaak. In de meeste andere steden, zoals Karlsruhe, Halle, Stuttgart, Keulen en Düsseldorf, was een fusie veel minder gemakkelijk. Daar werd langs de weg van de geleidelijkheid, pas in de late jaren twintig en begin dertig een volledig samengaan van beide instituten bereikt. In München stuitte de samenvoeging van de befaamde kunstnijverheidsschool voor grafiek en de oude kunstacademie op onoverkomelijke problemen. Beide instituten gingen hun eigen weg. Dat wilde aldus Pevsner, niet zeggen dat deze academie als reactionair of conservatief werd beschouwd. De oude disciplines van de bouwkunst, de beeldhouwkunst en de schilderkunst gingen in de eerste helft van de twintigste eeuw zonder een expliciete avantgarde-rol te spelen, wel met hun tijd mee.

c. De Academie van Düsseldorf, 1769-1933

De academie van Düsseldorf vormt in het kader van dit onderzoek een goed voorbeeld van de ontwikkeling van de kunstopleiding in Duitsland en Duitse studenten die naar Parijs en Maillol trokken.. Zij vormde met haar vooruitstrevende programma, zoals we al eerder hebben gezien, een tijdlang een ijkpunt voor de andere academies. Daarnaast ontwikkelde de Düsseldorfer opleiding zich aan het einde van de negentiende eeuw en tijdens de eerste helft van de twintigste eeuw tot een belangrijke leverancier van artistiek talent dat zich in Parijs verder ontwikkelde. In een gesprek met de auteur noemde Dr. Dawn Leach, archivaris van de Düsseldorfse academie, een viertal oorzaken.

Op de eerste plaats was er de ligging van het Rijnland, het grensde niet alleen direct aan Frankrijk, het was ook een gebied dat vanuit de historie, toen de Rijn nog de grens vormde tussen West- en Oost-Europa meer op haar westerburen was gericht dan op het gebied aan de oostkant van de Rijn. Voor de academiestudenten was de ligging van Düsseldorf ook erg gunstig, per trein was de Franse hoofdstad gemakkelijk te bereiken.
Op de tweede plaats noemde hij de aanwezigheid van enkele op Frankrijk gerichte kunsthandelaren, van wie Alfred Flechtheim de belangrijkste was, die met een galerie in de onmiddellijke nabijheid van de kunstacademie de bezoekende studenten op een Frans spoor zette. Ook de tentoonstellingen die hij organiseerde in het kader van de *Sonderbund* kenmerkten zich door de grote inbreng van Franse kunstwerken.
Op de derde plaats vormde de avantgardebeweging *Das Junge Rheinland,* opgericht in 1919, met Frau Ey als stimulator en de ex-Parijsgangers Otto Pankok (1893-1966), Otto Dix (1891-1961) en Max Ernst (1891-1976) als protagonisten, een broeinest van francofiel gerichte vernieuwingsdrang.[10.]
Op de vierde plaats fungeerden de beeldhouwdocenten Langer en Netzer tussen 1919 en 1931, de eerste was een Maillol-adept en de tweede was in München opgeleid in de traditie van Von Hildebrand, niet zelden als richtingwijzer naar het atelier van Maillol.

In het perspectief van bovenstaande argumenten beperken we deze schets van de ontwikkeling van de academie van Düsseldorf tot aan het cruciale jaar 1933, toen alle Duitse academies onder invloed kwamen te staan van de kunstpolitiek van het nationaal-socialisme, waarmee hun ontwikkeling voor 12 jaar stil kwam te staan.

De kunstacademie van Düsseldorf werd op 4 november 1769 als hofschool in het leven geroepen door de keurvorst van Pruisen en ingericht naar het model van de Parijse *Académie Royale*. In drie klassen werden de studenten opgeleid voor de schilderkunst, de beeldhouwkunst of de bouwkunst. Het onderwijs week nauwelijks af van het voorbeeld uit Parijs: *Dem starren Reglement entsprachen künstlerischer Regelzwang und Eklektizismus der Stilmittel, im pädagogischen Bereich die Konzentration auf zeichnerische Ausbildung. Bezeichnend für das klassizistische Kunstverständnis ist die Tatsache, daß die Akademie einer Gemäldegalerie eingegliederd war, die ebenso wie das Gipsfigurenkabinett, die Zeichnungssammlung und die Bibliothek mit ihren Kupferstichbänden als Fundus für künstlerische Formen und Repertoire erhabener Sujets diente.*[11.]
Na de val van Napoleon en het herstel van het koningschap in Pruissen werd in 1814 de kunsthogeschool omgedoopt tot Koninklijke Academie. Dit betekende niet een terugkeer naar de oude kunstdidactiek. Deze deze kwam immers onder zware druk te staan van verlichte en romantische denkers die vonden dat de leerlingen zo vervreemd werden van het echte leven dat zij niet meer in staat waren tot een eigen vormgeving en gevoelsuitdrukking. Peter Cornelius werd in 1822 de eerste directeur van de *Königliche Akademie der bildenden Künste zu Düsseldorf* die een aantal vernieuwingen doorvoerde. De grondslag daarvoor omschreef hij in een brief van 20 November: *Akademien sollen keine Anstalten sein, wo mittelmäßige Kräfte angelernt werden, etwas leidlich Fehlerfreies zu stande zu bringen, sie*

sollen nicht Krücken liefern, mittels derer sich Lahme notdürftig gehen können, sondern Orte wo dem Begabten gelegenheit geboten ist, seine Flügel zu proben.[12.]

Zijn belangrijkste vernieuwingen kwamen verder neer op de invoering van het *Meisterklassen*systeem met de vrije leraarkeuze voor oudere studenten en het aanmoedigen van de autonomie en de individualiteit van de kunstenaar. Zijn vernieuwingsdrang ging echter niet zo ver dat hij het plan van de regering om samen te gaan werken met een technische hogeschool goedkeurde. Hij hield zich liever bij de drie oude disciplines van de kunst. De verschillen tussen de ideeën van Cornelius en die van de regering − kort gezegd: de kunstacademies moesten kunstenaars leveren wiens werken volgens Niebuhr, *der Staat zur herrlichen Ehre gereichen* − kwamen binnen enkele jaren zo ver uiteen te liggen dat Cornelius vertrok. Hij maakte plaats voor Nazarener-broeder Von Schadow die de academie van 1826 tot 1859 zou leiden. Aanvankelijk ging deze, kunstpedagogisch gezien, door op de weg die Cornelius had uitgestippeld. Deze situatie veranderde enigszins in de jaren dertig toen Von Schadow, waarschijnlijk onder druk van de regering maar ook vanwege de vergaande vrijheden die de studenten zich onder Cornelius hadden toegeëigend, restricties aanbracht. In het schoolreglement van 1831 trok hij de teugels enigszins aan door de studenten te wijzen op de oude christelijke waarden (zowel Cornelius als Von Schadow waren tenslotte Lucasbroeders) en op twee belangrijke bronnen van de kunst namelijk de *richtigen und fertigen Auffassung des künstlerisch Darstellbaren in der Natur* en ook *des characteristischen der großen Meister.*[13.]Von Schadow handhaafde wel het onderwijssysteem in drie klassen met de *Elementarklasse,* de *Vorbereitungsklasse* en de *Dritte Klasse.* Ondanks zijn gematigd liberale opvattingen ondervond de voormalige Nazarener (en zoon van de neo-klassieke beeldhouwer Johann Gottfried von Schadow), vanwege zijn voorkeur voor de schilderkunst en zijn onverschilligheid wat betreft de beeldhouwkunst, ook veel kritiek. Het is dan ook tekenend dat de eerste beeldhouwdocent van de vernieuwde Düsseldorfer academie (Julius Bayerle) pas in 1864, vier jaar na Von Schadows dood, werd benoemd. Von Schadows voorkeur voor christelijk-romantische onderwerpen ontmoette in de jaren veertig ook veel weerstand bij vooruitstrevende oudere studenten. Er ontstond zelfs een school binnen de school die zich met realistisch werk verzette tegen zijn behoudende onderwerpkeuze. Ondanks die interne strubbelingen was Von Schadow, mede dankzij de grondslag van Cornelius, er wel in geslaagd een academie in te richten die kunstpedagogisch gezien, dat wil zeggen met het werken met *Meisterklassen,* het bevorderen van een goede band tussen de meester en zijn leerling en het aanmoedigen van de individuele scheppingsdrang, een voorbeeld werd voor veel andere academies in Duitsland.

De tweede helft van de negentiende eeuw en de eerste decennia van de twintigste eeuw kenmerkten zich door kritiek op het instituut kunstacademie en de Düsseldorfer opleiding bleef daar niet van verschoond. Deze kritiek leidde, onder de directeuren Eduard Bendemann (in functie tussen 1859 en 1870) en het college Deger, Giese, Wislicenus en Lotz (tussen 1867 en 1895) tot enige hervorming. Kritische geluiden kwamen er in de jaren zestig en zeventig ook uit de hoek van de kunstenaars. Zij wezen er op dat de staat weliswaar verantwoordelijk was voor de opleiding van de kunstenaars, en

dat de staat moest zorgen voor opdrachten maar dat de staat gelijktijdig de autonomie van de kunstenaar moest respecteren Dit leidde in Düsseldorf tot een broederstrijd tussen de kunstenaars buiten de academie, verenigd in de kunstenaarsvereniging *Malkasten* (de schilderskist) en de door de staat benoemde docenten en directeuren van de academie. De oplossing werd gevonden door een vrije *Malkasten*kunstenaar een zetel aan te bieden in het bestuur van de academie. Het was een eerste, niet onbelangrijke, stap in een vrijmakingsproces van de staatsbemoeienis. We moeten wel opmerken dat de staat (in casu de keizers Wilhelm I en Wilhelm II) met haar kunstbeleid, ondanks de hervormingsplannen tot aan de Eerste Wereldoorlog nog een duidelijke invloed bleef houden op de Duitse kunstacademies.
Veel scherpere kritiek werd, aldus Pevsner, in 1916 geleverd door de al eerder genoemde Wilhelm von Bode. Hij pleitte, geïnspireerd door William Morris, voor een gezamenlijke *Elementarklasse,* waar zowel aankomende autonome kunstenaars als kunstnijverheidskunstenaars een gezamenlijk programma volgden. Deze vernieuwingsgedachte liep overigens parallel met de veranderingen in Rusland, waar in 1917 met het afzetten van de tsaar, de keizerlijke kunstacademies werden opgeheven ten gunste van de door Konstantin Umanskij ontworpen "vrije staatsscholen voor de productie van kunst en decoratie". Het was een opleiding waar de docenten door de leerlingen gekozen moesten worden en waar leuzen als "kameraadschap", "zelfstandigheid", "collectieve werkplaatsen" en "werkplaatsen zonder leraar" hoog in het bolsjewistische vaandel werden geschreven. De kunstenaars die mede door deze veranderingen uitweken naar het kapitalistische westen, zoals Kandinsky, Gabo, Pevsner en Chagall, staken hun kritiek op het nieuwe systeem in hun nieuwe vaderland niet onder stoelen of banken. Vooral het etiket "bolsjewistisch" maakte veel academies kopschuw ten aanzien van een volledig samengaan met het kunstnijverheidsonderwijs. Het Bauhaus vormde daarop een uitzondering; een situatie die in 1933 leidde tot het wegsturen van de leiding en het voorlopig sluiten van de opleiding door de nazi's. De Düsseldorfer academie, onder de leiding van de schilders Peter Jansen (tussen 1895 en 1908) en Fritz Roeber (tussen 1908 en 1924), tot dan toe een van de academies die voorop liep in de vernieuwingsdrang, kon weinig enthousiasme opbrengen voor de radicale hervormingen zoals die in Dessau aan het Bauhaus hadden plaatsgevonden. Men koos voor een geleidelijke hervormingspolitiek. De afdeling architectuur kreeg nieuwe impulsen door de overname van de architectuuropleiding van de voormalige kunstnijverheidsschool van Düsseldorf die onder leiding stond van Peter Behrens. Wilhelm Kreis, een architect van naam, ging vanaf 1919 de uitgebreide afdeling leiden. Hierdoor kwam tevens de afdeling beeldhouwkunst, met name de *Bauplastik*, tot bloei. Tekenend daarvoor was de benoeming van de al eerder genoemde beeldhouwers Netzer en Langer; zij werden de opvolgers van Karl Jansen, die de beeldhouwafdeling vanaf 1893 leidde. De academie kreeg vanaf 1919 tevens een afdeling toegepaste grafiek. Directeur Walther Kaesbach, die de academie leidde tussen 1924 en 1933, was de eerste directeur die geen kunstenaar maar kunsthistoricus was. Hij voegde in 1926 een afdeling drama en een opleiding voor leraren in de kunstvakken toe aan het bestaande aanbod. Hij benaderde de noodzakelijke vernieuwingen niet alleen door de uitbreiding met nieuwe afdelingen, hij

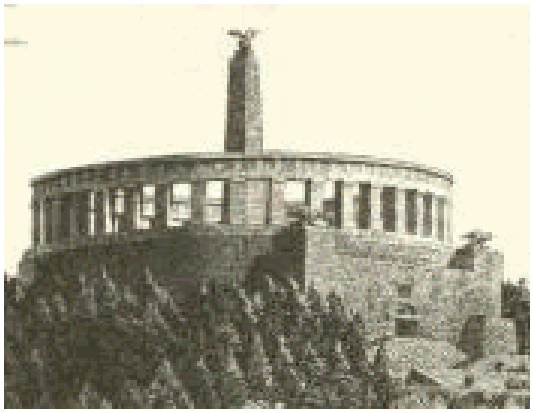
wist tevens grote eigentijdse kunstenaars als Paul Klee (1879-1940) en Ewald Mataré (1887-1965) als docent aan te trekken. Dit was onder meer mogelijk omdat de academie, na het aftreden van de laatste keizer, een veel grotere mate van autonomie genoot.



8. De *Staatliche Kunstakademie* in Düsseldorf

De kunstpolitiek van het nationaal-socialisme maakte vanaf 1933 niet alleen een snel einde aan de benoemingen van leraren door de academies zelf, ook de kunstpedagogische vernieuwingen werd een halt toegeroepen. Emil Fahrenkamp (1885-1966), toen nog architectuurdocent aan de academie van Düsseldorf, wees erop dat de academies zich weer helemaal moesten richten op het glorierijke verleden van de oude meesters, dat kunstenaars getraind moesten worden in het handwerk, in de techniek en in de wetenschap en dat zij haar studenten alle mogelijkheden moest bieden om zich in de door hen gekozen richting te ontwikkelen.[14.] De laatste twee punten verschilden nauwelijks met de "Nazarener" grondslagen van Cornelius en Von Schadow, maar het eerste punt betekende niets meer of minder dan het terugdraaien van de klok. De academie van Düsseldorf werd onder het nationaalsocialistische regime tussen 1933 en 1937 geleid door de architect Peter Grund (1892-1966) en tussen 1937 en 1945 door Fahrenkamp. Pas vanaf 1945 kon de draad onder leiding van de beeldhouwer Mataré (1887-1965) weer worden opgevat. Geleidelijk kreeg de academie, met docenten als Joseph Beuys (1921-1986), weer een vooraanstaande plaats.
We hebben ze al eerder genoemd, de architect Kreis en de beeldhouwers Netzer en Langer, die in de jaren twintig en dertig als docent actief waren aan de academie van Düsseldorf. Omdat zij mede vorm hebben gegeven aan de ontwikkeling van beeldhouwers die zich verder schoolden in Parijs en die

later met het nationaal-socialistische regime te maken kregen, is het van belang kennis te nemen van hun artistieke opvattingen.
Wilhelm Kreis (1873-1955) werd als architect opgeleid aan de Technische Hogeschool van München. Hij was een van de begaafdste leerlingen van August Thiersch (1843-1916), een architect die in Zuid-Duitsland naam had gemaakt met zijn neoklassieke ontwerpen. Na een kort verblijf in Karlsruhe rondde Kreis zijn studie af aan de Technische Hogeschool van Charlottenburg-Berlijn. Thiersch roemde zijn student al vroeg vanwege zijn bijzondere inzicht in de monumentaliteit en de ruimtelijkheid. (Thiersch sprak van *Raumkunst*). Dat kwam niet alleen tot uiting in zijn architectuurontwerpen, maar vooral ook in zijn architectonische gedenkplaatsen.



9. Wilhelm Kreis, *Ehrenmal für einen Deutschen Heldenfriedhof bei Oslo,* 1920

Naast enkele monumenten zoals het *Völkerschlachtdenkmal* waarmee de Napoleontische slag bij Leipzig werd herdacht, ontwierp Kreis niet minder dan 47 *Bismarcktürme* die ter ere van de kanselier overal in Duitsland werden opgericht. Hij was ook de ontwerper van veel monumenten voor gevallen soldaten in binnen- en buitenland (afb. 9). Het waren grote architectonische landschappelijke tekens, geschoeid op een persoonlijke klassieke leest, waarin architectuur en beeldhouwkunst op natuurlijke wijze waren geïntegreerd. Kreis doceerde aan de academie van Dresden tussen 1902 en 1908 *Raumkunst.* In 1919 haalde Fritz Roeber hem naar de academie van Düsseldorf, waar hij gelijktijdig met beeldhouwers Netzer en Langer werd benoemd als professor. Dit drietal oefende met een dikwijls geïntegreerd programma van architectuur en bouwplastiek grote aantrekkingkracht uit op aankomende architecten en beeldhouwers. In Düsseldorf ontwierp Kreis een tentoonstellingscomplex aan de oever van de Rijn dat in 1926 werd geopend met *Gesolei* (*Gesundheitspflege, Soziale Fürsorge und Leibesübungen*) een expositie over de in Duitsland zeer populaire lichaamscultuur rond gezondheid, hygiëne en sport. Naast beeldhouwwerk van Maillol en Conrad Schreiner kreeg het beeld *Aurora* van zijn talentvolle leerling Arno Breker een prominente plaats boven op de poort van de Ehrenhof. (afb. 10 en 11) Kreis verliet Düsseldorf voor een

nieuwe aanstelling aan de academie van Dresden. Hij werd opgevolgd door het tweetal Becker en Fahrenkamp. In Dresden realiseerde Kreis in 1930 het *Deutsche-Hygiene-Museum.* Vanaf 1933 stelde hij zich met een ontwerp voor een *Weltkriegsmuseum* en andere bouwwerken voor het regime, in dienst van het nationaal-socialisme. Na de Tweede Wereldoorlog was hij actief onder de regering Adenauer met onder andere de realisatie van hotels, bankgebouwen en sociale woningbouw.



10. Wilhelm Kreis, *Ehrenhof van de Rheinhalle.* Op de centrale doorgang het beeld *Aurora* van Arno Breker (1926), foto 2006



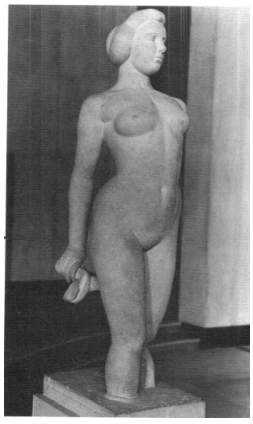
11. Arno Breker, *Aurora,* 1926

Beeldhouwleraar Netzer (1865-1939) studeerde aan de academie van München, die onder de invloedssfeer Von Hildebrand stond. Hij kreeg zijn opleiding van de docenten Johannes Hoffart en Wilhelm von Rühmann. Van

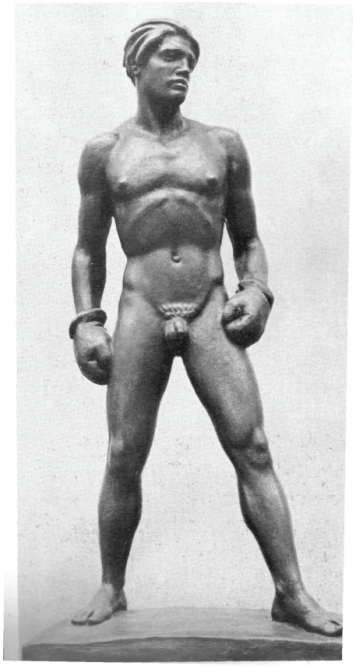
1911 tot 1930 doceerde hij *Bau- und Dekorative Bildhauerei* aan de Düsseldorfse academie. Hij genoot voornamelijk bekendheid vanwege zijn ontwerpen voor graf- en oorlogsmonumenten die hij vervaardigde voor diverse steden in het Rijnland. Daarnaast was hij ook de ontwerper van talrijke fonteinen; alleen de stad München telt er al vier. Zijn aanvangsperiode kenmerkte zich, in navolging van Von Rühmann, door een neo-barokke vormgeving.
In zijn latere periode wisselde hij Jugendstil-vormgeving af met een eigen interpretatie van het neoclassicisme van Von Hildebrand; een interpretatie die in de jaren dertig sterk neigde naar de vereenvoudigde vormgeving van Maillol. Zo is zijn *Brunnenfigur* voor Klein-Machnov (afb. 12) duidelijk geïnspireerd op Maillols *Ile de France* (afb.13). Het kwam er voornamelijk op neer dat hij zich in een Maillol-achtige vereenvoudigde vormgeving los probeerde te maken van de starre frontale vormgeving van Von Hildebrand, door zijn beelden in hun houding en gebaren een ingehouden beweging te geven. Daarbij gaf hij zijn klassiek aandoende vrouwenfiguren door het gelaat en de haardracht dikwijls een eigentijds-Duitse, gezonde en krachtige lichamelijke uitstraling. Zijn mannenfiguren hadden niet zelden een trotse soldateske en heldhaftige uitdrukking (afb. 14), een aspect dat we later in verhevigde mate terugzien bij de beeldhouwers van het nationaalsocialisme, zoals bij zijn leerling Breker. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de beelden die Netzer in de late jaren twintig en in de jaren dertig ontwierp zich gemakkelijk lieten voegen in de kunstvisie van de leiders van het nationaal-socialisme. Wat betreft zijn leraarschap was het onder meer zijn verdienste dat hij zijn leerlingen op het spoor zette van een tussenvorm tussen de aan de architectuur dienstbare plastiek en het vrij van het gebouw staande beeld. Het was een vorm van beeldhouwkunst die diende om de strengheid van de architectuur te doorbreken en het gebouw, zoals de ontwerpen van Taut en Speer, te markeren.



12. Hubert Netzer, *Brunnenfigur,* Klein-Machnov, 1934



13. Aristide Maillol, *Ile de France,* 1907-1933 Musée d'Orsay, Paris,



14. Hubert Netzer, *Boxer,* 1939



15. Aristider Maillol, *La Mediterranée,* 1905



16. Richard Langer, *Monument voor de gevallenen,* kapel van het kerkhof in Homberg, 1922

Langer (1879-1928) was een leerling van Ludwig Tuaillon (1862-1919) aan de academie van Berlijn. Als een van de eersten in Duitsland had deze Tuaillon de wetten van Von Hildebrand om weten te zetten in een persoonlijke vormgeving, wat hij doorgaf aan zijn *Meisterschüler* Langer. In 1912 ontving deze de staatsprijs van Pruisen waarmee hij in Rome verder kon studeren. In 1919 werd hij docent aan de afdeling *Bauplastik* van de academie van Düsseldorf. Kenmerkte zijn collega Netzer zich door zijn Hildebrand-achtige classicisme, de belangstelling van Langer lag veel sterker bij de basis van de beeldhouwkunst, namelijk de eigenschappen van de beeldhouwmaterialen en de mogelijkheden die daaruit voort konden komen. Hij liet zijn leerlingen kennismaken met natuursteen, brons, ijzer, hout en klei (terracotta en porselein) en hij liet hen de verschillende materiaaleigenschappen ervaren. Hij benadrukte ook het eerlijk tonen van de materiaalstructuur en de materiaalvorm als uitgangspunt voor de vormgeving in natuursteen en hout. Daarbij vond hij ook dat vakmanschap en handwerk aan de basis van de beeldhouwkunst lagen. Naast zijn werkzaamheden in de *Meissener Porzelanmanifaktur* heeft hij enkele grafmonumenten gemaakt en bronzen beelden geplaatst bij onder andere het raadhuis van Dantzig, uitgeverij Koch in Darmstadt en de *Rheinische Stahlwerke* in Duisburg. In Düsseldorf staat een oorlogsmonument van hem en in Koblenz een monument voor de 19e eeuwse schrijver en journalist Josef Görres.
Langer had grote bewondering voor zowel de vormgeving als de handwerkbenadering van Maillol en niet zelden wees hij zijn leerlingen op de buitengewone kwaliteiten van de Franse meester. In zijn eigen werk is de invloed van Maillols *Méditerranée* (afb. 15) onder meer zichtbaar in de half liggende houding, de driehoekscompositie en de verhoudingen van de lichaamsproporties van de gevallen soldaat in het *Monument voor de gevallenen* van de stad Homberg (afb. 16). Na zijn vroege dood werd hij

vanaf 1930 tot de zuivering van de academie opgevolgd door de Zwitserse beeldhouwer Alexander Zschokke (1894-1981).
Wat betreft de nieuwe generatie beeldhouwers in Duitsland kan de situatie aan de academie van Düsseldorf, met het driemanschap Kreis, Netzer en Langer, ronduit gunstig genoemd worden. Zij waren niet alleen begaafde kunstenaars en goede docenten, maar het dikwijls geïntegreerde programma van architectuur en *Bauplastik* leverde de aankomende beeldhouwer, in een tijd vol bouwactiviteiten, ook voldoende perspectief op werk. Daarnaast leidde het *Meisterklassen*-systeem niet zelden tot opdrachten waarin de *Meister* en zijn *Meisterschüler* samenwerkten, hetgeen gewoonlijk een aanbeveling betekende in de verdere loopbaan van de (afgestudeerde) student. Ook werd er geregeld gewezen op de ontwikkelingsmogelijkheden in de stad Parijs met zijn vrije academies en de ateliers van de grote meesters. Het is bekend dat beeldhouwers van de Düsseldorfer academie als Kaesbach (1872-1954), Lehmbruck (1881-1919), Steger (1882-1949), Enseling (1885-1960), Breker (1900-1990), Schmidt-Reiss (1901-1979), Jovy-Nakatenus (1910-1948), Rompel (1910-1973) en Zimmermann (1910-1961), voor kortere of langere tijd in Parijs hebben gewerkt en dat Lehmbruck, Steger, Enseling en Breker de weg naar Maillol wisten te vinden en door zijn werk werden geïnspireerd.

Tot de dag van vandaag heeft het Nazarenerssysteem van Cornelius en Von Schadow, waar Kreis, Netzer en Langer op voortborduurden, nog niets van haar waarde verloren, getuige de woorden waarmee de huidige directeur, Marcus Lüpertz, zijn inleiding in de informatiefolder van de academie begint. Hij haalt daar Norbert Kricke aan: *Kunst ist nicht lehrbar. Es gibt keine Regeln für die Kunst; sie entsteht aus dem Menschen, der Mensch und Welt erlebt und dies Erleben mit bildnerische Mitteln niederschreibt.*[15]

d. Bekend of onbekend ; wel aantrekkelijk
De afgestudeerden van de Duitse academies die in Parijs aan de slag gingen en daarnaast lessen volgden aan een van de Parijse vrije academies, troffen daar een situatie aan die hen van de ene kant bekend voorkwam en van de andere kant helemaal niet leek op de gang van zaken die zij in Duitsland gewend waren. De *Académie Julian,*[16] de *Académie Colarossi*[17] en de *Académie de la Grande Chaumière*[18] waren het meest in trek bij de Duitse studenten. Naast deze academies kon men ook terecht op de *Académie Ranson*, (voorheen het *Institut à Montmartre)*, het *Atelier Jean Dampt,* de *Académie Matisse,* de *Académie Russe,* de *Académie de l'Art Moderne* en de *Académie Scandinave.* Een aantal beeldhouwers praktiseerden ook een privé-opleiding in hun eigen atelier. Rond 1900 kende de *Entreprise Rodin* meer dan 50 medewerkers verdeeld in een bijna middeleeuwse gilde-achtige hiërarchie, in de *Entreprise Carrier-Belleuse* waren tientallen leerlingen aan de slag evenals in het eerder opgerichte, maar na de dood van Carpeaux nog enige tijd bestaande *Atelier Carpeaux.* De jonge Duitse beeldhouwer die rond de eeuwwisseling in Parijs zijn weg zocht, had een rijke keuze.
In tegenstelling tot de jonge Franse beeldhouwers die van de *Académie des Beaux-Arts* kwamen of die via de vrije academies hoopten daar toegelaten te

worden, waren zij door het *Meisterklassen*-systeem gewend aan het directe en bijna collegiale contact met de leermeester zoals dat ook op de vrije academies gebruikelijk was. Dat was op de oude Franse opleiding niet het geval. Ook de werkomgeving in de vrije academies moet de Duitse studenten bekend zijn voorgekomen. De werkplaatssituatie, die sinds de hervormingen van de Nazareners zijn intrede had gedaan, kwam nagenoeg overeen met die in de vrije academies.
De artistieke grondslag van de vrije academies vertoonde ook een duidelijke overeenkomst met die van de Duitse academies. De opleiding was er niet om "kunst te leren", zoals dat nog veel voorkwam in het programma van de oude Franse academies, maar om de studenten aan te moedigen hun talenten volledig uit te buiten en hun mogelijkheden te vergroten. De leermeester was bij dit proces meer een kritische begeleider dan iemand die vertelde hoe het moest. Een advertentie uit 1932 van de *Académie Scandinave* omschreef deze situatie als: *conseillés et leurs travaux suivis.*[16.] Dit betekende tevens dat de studenten, zoals dat ook het geval was in de laatste leerjaren van de Duitse academies, bezig waren met hun eigen beeldende probleemstellingen. Deze werden niet onderzocht aan de hand van de klassieke meesters, zoals op de oude Franse academies, maar door een studie van de werkelijkheid. Voor de beeldhouwers weerspiegelde zich die werkelijkheid in het menselijk lichaam. Dit betekende dat het tekenen en modelleren naar levende modellen onontbeerlijk was.

Naast de overeenkomsten waren er ook duidelijke verschillen. Op de eerste plaats kwamen de Duitse studenten terecht in een internationaal gezelschap. Op de *École des Beaux-Arts* was het voldoen aan een Franse taaltoets nog een van de voorwaarden om aangenomen te worden; op de vrije academies was dat niet het geval. Daar hoorde men aanvankelijk tientallen talen door elkaar; geleidelijk werd het Frans de voertaal.
Op de tweede plaats was er ook de aanwezigheid van vrouwen, hoewel gescheiden in aparte leslokalen (afb. 17). Zowel in Duitsland als in Frankrijk werden vrouwen op de officiële academies tot in de jaren negentig niet toegelaten.
Op de derde plaats was het de losse en soms vrijblijvende organisatie van de vrije academies die hen, komende van de strak geleide Duitse academies, aanvankelijk hoofdbrekens kostte. Men koos een bepaalde cursus uit, maar in feite was het een keuze voor een bepaalde docent; een situatie die geleek op het *Meisterklassen*systeem. Men kreeg dan een bewijs van inschrijving in de vorm van een pasje en daarna kon men per dag, per week of per maand afrekenen bij de conciërge van de academie. Men kon gebruik maken van de aanwezige materialen en gereedschappen en ook van het ingehuurde model. Maar niet zelden liet de aanwezigheid van de meester, een van de belangrijkste redenen om aan de vrije academie te werken, te wensen over. Als praktiserend kunstenaar kwamen de lestijden en lesdagen lang niet altijd overeen met zijn dagelijkse praktijk. Omdat Rodin zich daar slechts sporadisch liet zien, was dit een van de belangrijkste oorzaken van het failliet van het *Institut Rodin.* Ook Maillol verscheen tijdens zijn laatste jaren als docent slechts enkele malen per jaar in de *Académie Ranson.*[19.]
De vrije Franse academies droegen dan wel de naam academie, maar in werkelijkheid waren het ateliers waar modellen beschikbaar waren. De

Duitse studenten zullen ook tamelijk vreemd hebben gekeken toen zij getuige waren van de wekelijks georganiseerde *Marché aux modèles* vlak bij de *Académie Ranson,* waar docenten en kunstenaars een model konden uitkiezen. Ook aan de op de *Académie de la Grande Chaumière* gehanteerde methode van *Croquis à cinq minutes,* waarbij het model elke vijf minuten een andere pose aannam, waren zij niet gewend.
Desondanks moet de aanpassing snel verlopen zijn, want afgaande op de beschrijvingen van de studenten in Parijs blijkt dat zij de academische situatie al heel snel van ondergeschikt belang achtten. Er is namelijk vrij weinig over gezegd en geschreven, maar des te meer over het dagelijkse leven in Parijs. Dat was mateloos boeiend: de internationale ontmoetingen met collega's, de contacten met de grote beeldhouwers, de bezoeken aan de musea en de tentoonstellingen, de gesprekken met de verzamelaars, de galeriehouders, de *praticiens* en *agrandisseurs.* De Nederlandse schilder Tjerk Bottema zei daar in 1925 over: *Maar in Parijs, ja, werken doe je daar ook, en zelfs hard werken, maar in de eerste plaats leef je, daar adem je!* [20.] Breker, die in dezelfde tijd in Parijs woonde, noemde in zijn memoires slechts *en passant* de *Académie de la Grande Chaumière* (waar hij vooral tekenlessen volgde) met docenten als Bourdelle, Friesz, Brayer en Zadkine. Evenals Bottema vond ook hij de artistieke wereld van Montparnasse veel interessanter: *Montparnasse fut, durant une vingtaine d'anneés, entre les deux guerres, le point névralgique du monde des arts. Une sorte de force magique indéfinissable attirait mystérieusement dans son tourbillon génies et charlatans, riches et pauvres.*[21.] Breker bezocht de stad enkele malen voor een korter verblijf, waarna hij zich daar voor meerdere jaren vestigde. Hij voelde zich daar dermate thuis dat Parijs voor hem, ook na de oorlogsjaren, zijn tweede vaderstad was.



17. Marie Bashkirtseff, *L'Atelier (Académie Julian),* olieverf op doek, 1881, Dnjepropetrovsk Museum, Dnjepropetrovsk (Ukraïne).

2. Parijs, hoofdstad van de kunsten

Een van de belangrijkste argumenten van de jonge Duitse beeldhouwers voor de keuze van Parijs als afsluiting van hun studie en start van hun loopbaan was de aanwezigheid van de leidende figuren van de eigentijdse Europese beeldhouwkunst: Rodin, Bourdelle, Maillol en Despiau, die les gaven op een van de vrije academies of in hun eigen atelier. We spreken in het perspectief van dit onderzoek alleen over Duitse beeldhouwers, in de wetenschap dat uiteraard hetzelfde gold voor kunstenaars van andere disciplines en uit andere landen. Contact met de grote meesters, luisteren naar hun oordeel over het eigen werk en bij hen lessen volgen of in hun atelier werken, betekende voor velen het uitkomen van een droom..

Maar Parijs had nog veel meer te bieden. Op de eerste plaats waren er de bijeenkomsten van kunstenaars en intellectuelen in de diverse cafe's en de discussies die daar werden gevoerd over de moderne kunst. Zij waren tot ver over de landsgrenzen bekend en vormden binnen enkele tientallen jaren een levende legende. De jonge vernieuwingsgerichte garde uit het buitenland wilde daar getuige van zijn, er deel van uit maken en de ideeën in het vaderland propageren. We moeten hierbij wel opmerken dat de vernieuwingsgezindheid meer kwam uit de hoek van de schilders dan die van de beeldhouwers. De laatste groep was vanuit de aard van hun vak, het ambachtelijke en handwerkachtige, meer behoudend. En beeldhouwers waren ook veel meer gebonden aan opdrachtgevers uit de gegoede burgerij, wier smaak zelden neigde naar modernisme. Daar moesten zij hun boterham verdienen. Elsen vatte het krachtig samen met de woorden: *The battle cry that rallied the independents was "Il faut être moderne", but every sculptor at the beginning of this century responded to the unvoiced imperative "il faut vivre".*[22.] Beeldhouwers probeerden wel om een meer onafhankelijke status te veroveren door het maken van portretten en kleiner beeldhouwwerk *(objets d'art*) voor de vitrines in de salons van kunstverzamelende burgers. Desondanks duurde het nog enkele decennia voor de beeldhouwkunst een zekere mate van autonomie had bereikt.

Op de tweede plaats moeten we de immense stadsvernieuwing noemen, die onder leiding van Baron Hausmann ten tijde van het tweede keizerrijk had plaatsgevonden. De oude stad had een ware metamorfose ondergaan, vanwege het gemoderniseerde stratenplan van brede boulevards en ruime pleinen en vanwege het alom tegenwoordige beeldhouwwerk. Het was zo overvloedig aanwezig, dat de stad daarmee de erenaam *ville sculptée* had verworven. Die stad moet op de jonge beeldhouwers, vooral degene uit de provinciesteden, een verpletterende indruk hebben gemaakt.

Op de derde plaats moeten we de vrije academies noemen die zowel een plaats van samenkomst als een uitvalsbasis werden voor de vele internationale contacten met collega's, kunstverzamelaars, kunsthandelaren en kunstcritici.

Op de vierde plaats had het leven in de Franse metropool nog een aantal aantrekkelijke kanten: de musea en de theaters, de cafe's en de cabarets, de goedkope hotels, de leegstaande werkruimten, de vele beschikbare modellen, de nachtclubs en de meisjes van plezier, dat alles was in meer of mindere mate wel besteed aan de nieuwkomers.

a. Een aantrekkelijk broeinest

Parijs was, in het laatste kwart van de negentiende eeuw, uitgegroeid tot de Europese hoofdstad van de moderne kunst. Dat was niet te danken aan de aanwezigheid van gerenommeerde kunstinstituten als de *École des Beaux-Arts* noch aan de kunstpolitiek van respectievelijk het herstelde *Ancien Régime,* het keizerrijk van Napoleon III en de Derde Republiek. De politieke activiteiten waren immers conservatief en eerder op de Franse eigenheid dan op de uitstraling naar het buitenland gericht. Het zijn vooral de onafhankelijke artiesten geweest die met hun bevlogen visie en hun opzienbarende werk de legende van Parijs als centrum van de moderne kunst hebben geschapen. Zij lagen aan de basis van de aantrekkingskracht die de stad aan de Seine uitoefende op jonge artiesten uit de hele wereld. Bij hen begon in feite de opstand tegen het rigide systeem van de *Académie des Beaux-Arts* en uit hun opstandige houding ontstonden nieuwe visies en nieuwe perspectieven die door veel jonge kunstenaars in het buitenland als een bevrijding werden begroet. De vernieuwingsgedachten bleven geen exclusieve Franse aangelegenheid; zij kregen door de reislust van kunstenaars en kunstverzamelaars, maar ook door de zich snel ontwikkelende pers, vrij snel een Europese weerklank.

Afgezien van de eerder besproken eenmansactie van Courbet en zijn *realisme*, begon de werkelijke vernieuwing met de schilders van het *impressionisme*. Zij verzamelden zich in Parijs en kwamen elke vrijdag bijeen in het *Café Guerbois* aan de *avenue des Batignolles* (*later de boulevard de Clichy*). De groep, die zich de *Groupe des Batignolles* noemde en zich had gevormd rond Edouard Manet en die verder bestond uit Zola, Duranty, Duret, Guillemin, Bazille, Latour, Fantin, Degas, Renoir, Guys, Nadar, Cézanne, Sisley, Monet en Pisarro voerde heftige en inspirerende discussies: *Rien de plus intéressant que ses causeries, devait dire Monet, avec leur choc d'opinion perpétuel. On s'y tenait l'esprit en haleine, on s'y encourageait, à la recherche désintéressée et sincère on y faisait des provisions d'enthousiasme, qui pendant des semaines et des semaines vous soutenaient, jusqu'à la mise en forme définitive de l'idée. On ne sortait toujours mieux trempés, la volonté plus ferme, la pensée plus nette et plus claire.*[23.]

Vanaf 1881 vormde de arme volkswijk Montmartre de artistieke thuishaven van de groep hemelbestormers. Terwijl de officiële academiestudenten hun lessen in een kunsttempel kregen, omringd door de eeuwige schoonheid van de antieke wereld waar zij zich konden bekwamen in de manier waarop zij hun toekomstige rijke cliëntèle uit de gegoede burgerij konden behagen, werkten vernieuwers als Renoir, Degas, Puvis de Chavannes, Boldini, Forain en Toulouse Lautrec vanuit hun armzalige kelders of mansardekamers midden in de werkelijke wereld. Dat was de wereld van armoede, honger en werkloosheid die Zola zo intrigerend beschreef in zijn romans. Terwijl de academiestudenten ver van de werkelijkheid bezig waren met gipsen kopieën van beelden uit de oudheid vonden Renoir en de zijnen hun inspiratie in de sociale werkelijkheid van de straat. Zij kwamen bijeen in het *Cabaret du Chat Noir* aan de rue Victor Massé of in het *Café la Nouvelle Athènes* aan de place Pigalle.

Een nieuwe haard van artistieke onrust ontstond aan de achterkant van de Montmartre waar zich vanaf 1908, in het *Cabaret au Lapin Agile*, rond Pablo Picasso, een revolutionaire groep vormde, waaruit in de loop van de tijd het *kubisme,* het *futurisme* en het *fauvisme* ontstonden. Niet ver daar vandaan, in de *Closerie des Lilas,* zetten Jacques Villon en zijn geestverwanten, onder de naam *Section d'Or,* de eerste lijnen van het *surrealisme* uit.

De Eerste Wereldoorlog legde de verhitte discussies en de nauwelijks te ontwarren nieuwe ontwikkelingen zo goed als stil. Maar dat bleek achteraf, hoe weerzinwekkend die oorlog ook was geweest, niet meer dan een intermezzo in de onstuimige geschiedenis van de *Capitale des Arts*. Met een verandering van plaats − in de loop van de jaren twintig verhuisde het culturele centrum van Montmartre naar Montparnasse − kreeg de ontwikkeling en de discussie ook een ander gezicht. De tamelijk gesloten en broeierige bijeenkomsten in de sjofele gelagkamers van de cafe's rond Montmartre maakten plaats voor open ontmoetingen op de terrassen van mondaine gelegenheden zoals die van *La Rotonde, Le Dôme, Café Voltaire, Brasserie Lipp* en *La Coupole* gelegen aan of in de directe omgeving van de *Boulevard Montparnasse* (afb. 18). Aanvankelijk waren het nog de aanhangers van het surrealisme, de expressionisten van de *École de Paris* en de schilders van *Cercle et Carré* (later uitgegroeid tot *Abstraction-Création*) die elkaar daar ontmoetten en hun ervaringen uitwisselden. Niet veel jaren later groeide Montparnasse uit tot de internationale ontmoetingsplaats van artiesten, schrijvers, filosofen, kunstcritici, galeriehouders, verzamelaars en een heleboel andere figuren die op een of andere wijze bij dat gezelschap hoorden, dachten erbij te horen of ervan wisten te profiteren. De Oostenrijkse schilder Ernst Fuchs omschreef de situatie aldus: *Le Dôme ou La Coupole à Montparnasse était le point de mire du monde, le centre d'un rassemblement olympique de types d'hommes les plus étrangers. Oscillant d'une table a l'autre, tous ces esprits évoluaient librement dans un véritable labyrinth d'idéologies et de philosophies les plus variées.*[24.] *Le Dôme* was in de jaren twintig en begin dertig vooral de ontmoetingsplaats van de Duitse en Duitstalige kunstenaarskolonie in Parijs. Hier ontmoette Alfred Flechtheim de kunstenaars die hij onder zijn hoede nam. Hij noemde zijn "Flechtheimstal" dan ook *Les Dômiers.*

Met de komst van dat bonte internationale gezelschap kreeg de wijk ook een bloeiend uitgaansleven met theaters waar nieuwe en gewaagde stukken werden uitgevoerd en dansgelegenheden waar de jazz hoogtij vierde. Montparnasse was de wijk waar je de eigentijdse beroemdheden tegen het lijf kon lopen; de wijk van Cocteau en Breton, van Apollinaire en Gide, van Valéry en Colette, van Malraux en Hemingway, van Milhaud en Satie, van Picasso en Soutine, van Poiret en Coco Chanel en van Diaghilev en de danseressen van de Ballets-Russes (afb. 19).

Het waren de jaren die les années folles *genoemd werden, een periode die sociaal-maatschappelijk op treffende wijze omschreven werd door André Parinaud met de woorden:* 1918, la paix après quatre années de massacres et d'horreurs. La joie de vivre explose et le désir de ratrapper le "temps perdue" dans le plaisir. Une folle avidité domine l'Occident.[25.]



18. *Le Dôme*, 1934



19. Kees van Dongen en de schrijfster Colette op de Boulevard Montparnasse; een foto uit de film *Les Années Folles.*

Voor jonge artiesten uit de hele wereld was Montparnasse een bedevaartsplaats, met dit verschil dat de normale bedevaartganger na een bezoek terugkeerde naar huis, terwijl de kunstenaars er een tijdlang gingen wonen en werken en, misschien ten onrechte, in de volksmond gingen behoren tot de montparno.[26.] En dat was ook mogelijk, want in de wijk waren voldoende goedkope hotels om vandaar uit te gaan zoeken naar een woon- en werkruimte. Die werd veelal gevonden ten zuiden van Montparnasse. Het was de ruimte waar voorheen de zuidelijke verdedigingszone van Parijs had gelegen; de bolwerken, de verdedigingswallen en forten voldeden niet meer en werden in de tweede helft van de negentiende eeuw afgebroken om plaats maken voor arbeiderswijken. Vanwege haar vroegere functie behield deze wijk in de volksmond de naam *La Zone* en haar bewoners stonden bekend als *les Zoniers*. Onder hen bevonden zich veel bouwvakkers, timmerlieden, stratenmakers, stucwerkers, steenhouwers en beeldhouwers die vanuit een eigen werkplaats werkten aan de grote stadsvernieuwing die vanaf de jaren zestig in Parijs plaatsvond. Met de voltooiing van de nieuwe stad namen de werkzaamheden in de loop van de eerste decennia van de twintigste eeuw geleidelijk af en na de Eerste Wereldoorlog was de grote bouwactiviteit zo goed als voorbij. In *la Zone* heerste armoede en werkloosheid; de verpauperde wijk ontvolkte en de werkplaatsen kwamen leeg te staan. Voor veel buitenlandse kunstenaars was dit een voordeel: ze konden voor weinig geld een kamer en een atelier huren en de afstand naar Montparnasse en de daar gevestigde vrije academies was gemakkelijk te overbruggen. Deze wijk, die niet behoorde bij de gemeente Parijs maar bij nabijgelegen dorpen zoals Montrouge, Bagneux, Gentilly, Montsouris, Arcueil, Cachan en Grenelle, werd vooral na de Eerste Wereldoorlog de vestigingsplaats van het internationale jonge beeldhouwersgilde. Men woonde daar gewoonlijk in kleine enclaves bijeen; soms hadden deze een nationaal karakter zoals de Denen en de Nederlanders, maar ook dikwijls waren zij internationaal van samenstelling. Na afloop van de lessen in een van de vrije academies of na de arbeid in het atelier ontmoette men elkaar thuis of op een van de vele caféterrassen. Daar werd, naast alle dagelijkse onderwerpen, veel gesproken over de beeldhouwkunst. Niet zelden ging de discussie over de visie op de beeldhouwkunst van de grote meesters Rodin, Bourdelle, Maillol en Despiau.

b. De gebeeldhouwde stad

Parijs, rond de eeuwwisseling, moet voor jonge beeldhouwers een Mekka zijn geweest; misschien zelfs een soort “thuiskomen”. Overal, op de straten en de pleinen, aan de gebouwen en aan de bruggen, in de parken en de tuinen was de beeldhouwkunst in overvloedige mate aanwezig. De belangstelling van de nieuweling zal ongetwijfeld zijn uitgegaan naar de ontelbare openbare monumenten: de standbeelden voor politici, denkers, kunstenaars, wetenschappers en bestuurders, maar ook de monumenten ter nagedachtenis van de verdediging van Parijs of die opgericht waren ter ere van de republiek. Dit alles was het werk van de *statuaire*, volgens velen de hoogste trap die de beeldhouwer in die tijd kon bereiken. Het verwerven van prestigieuze openbare opdrachten en het uitvoeren ervan, kortom *statuaire*

worden, was een van de belangrijkste doelen van de aankomende beeldhouwers.
Parijs vormde in de tweede helft van de negentiende eeuw en eerste helft van de twintigste eeuw de bakermat van deze vorm van beeldhouwkunst en de stad was het ultieme voorbeeld van, zoals dat werd genoemd, de *statuomanie*. Peter Fusco schreef in zijn inleiding voor de catalogus van de tentoonstelling *The Romantics to Rodin* in 1980*: Not only did French sculpture exert considerable influence upon work produced elsewhere – especially upon American sculpture at the end of the century − but France in the nineteenth century probably produced more sculpture than any other country at that time or at any previous time in history.*[27.] Fusco had het over het beeldhouwwerk in geheel Frankrijk, maar zijn uitspraak kan, in de overtreffende trap, zonder enig bezwaar ook toegepast worden op de stad Parijs.
De rigoureuze stadsvernieuwing die op bevel van keizer Napoleon III plaatsvond was gebaseerd op een Romeins aandoend geometrisch principe van ruime ronde pleinen waarvandaan de brede boulevards als de stralen van een ster de stad in reikten. Dit leende zich uitstekend voor het plaatsen van monumenten in de openbare ruimte (afb.20). De beeldhouwwerken op hoge sokkels vormden een alzijdig zichtbaar aandachtsteken en een baken van contemplatie in het steeds drukker wordende stadsverkeer. Ging het tijdens het keizerrijk van Napoleon III nog voornamelijk om militaire helden, tijdens de republiek werden begrippen als gerechtigheid, vrijheid, wet en gelijkheid op allegorische wijze op sokkels geplaatst. Niet veel later werden deze gevolgd door de nieuwe helden van de literatuur, de muziek en de wetenschap. Toch mogen we Baron Hausmann, de bedenker van de stadsvernieuwing, niet aan de wieg van de gebeeldhouwde stad plaatsen. Die eer komt in feite toe aan de gegoede Parijse burgerij die zich vanaf het Napoleontische tijdperk heeft ingespannen voor een aangename en kunstzinnige openbare leefomgeving. Natuurlijk beantwoordde het vele beeldhouwwerk aan hun woningen aan de decoratielust van de bourgeoisie; zij gaf daarmee een duidelijk teken aan de overgebleven adel dat de vrijheid, de macht en de rijkdom in hun handen terecht was gekomen. Zij benadrukte deze positie door hun gemeenschappelijke gebouwen, tuinen en bruggen een adellijke allure te geven. “Burgerpaleizen” als Garniers *Opéra*, het *Hotel de Ville* en de tentoonstellingsgebouwen *Grand Palais* en *Petit Palais* (afb.21), parken zoals de *Jardin des Tuileries* (afb 22) en bruggen zoals de *Pont Alexandre III* (afb.23) staken met hun ruime opzet en het vele beeldhouwwerk de oude verblijven van de adel naar de kroon. Daar kwam nog bij dat de stad Parijs tijdens de laatste helft van de negentiende eeuw enkele malen het toneel was van de wereldtentoonstelling, wat dikwijls leidde tot de realisatie van weelderige paviljoens. (afb. 24)
De ontelbare monumenten hadden ook een didactisch-pedagogische functie: zij toonden goede burgerlijke deugden en hoge politieke idealen in een voor iedereen acceptabele esthetische vormgeving. De aloude Platoonse regel van het goede, het ware en het schone was dagelijkse praktijk. De Ville Sculptée was een uiting van de triomf en een weerspiegeling van de dynamiek van de negentiende-eeuwse burgermaatschappij



20. Amedée Doublemard, *Défense de la Barrière de Clichy* 1869. Foto Place Clichy 1928

De waardering van het vele decoratieve beeldhouwwerk in Parijs kende wel een duidelijk verloop. Sprak de bekende *statuaire* David d'Angers in de eerste helft van de negentiende eeuw nog: *tout oeuvre sculpté est un témoignage, que ce soit un témoin de l'idée vivante, des faits gardés par l'Histoire, des croyances pratiquées, des moeurs, des coutumes, de la poésie.*[28.] Enkele decennia later betitelde François Rude het decoratieve beeldhouwwerk aan het nieuwe Louvre als *haute confiserie* en de auteur Vittet sprak van een *fièvre ornamentiste* en hield een pleidooi voor een vereenvoudiging in een tijdperk dat zich kenmerkte door een *horror vacui*.[29.]
Het was niet alleen de ruimte van de levenden in de stad die met een grote hoeveelheid beeldhouwkunst getuigde van de verworvenheden van de nieuwe burgermaatschappij, ook op de kerkhoven was veel beeldhouwkunst te zien. In 1804 was bepaald dat de oude kerkhoven binnen de stad, vanwege de stank maar ook vanwege de stadsplanning, geruimd moesten worden. Drie nieuwe uitgebreide kerkhoven moesten *extra-muros* aangelegd worden: het *Cimétière de l'Est (Père Lachaise),* het *Cimétière du Nord (Montmartre)* en het *Cimétière du Sud (Montparnasse).* Het werden uitgebreide dodenenclaves waar de roem van de overledenen (afb. 25) in een overweldigende diversiteit in steen en brons werd vormgegeven.



21. Charles Girault, ingang *Petit Palais* Parijs (1905)



22. Beeldengroep in de *Jardin des Tuileries* 1908



23. Pont Alexandre III, 1886-1887

Tegen het einde van de negentiende eeuw vormden de kerkhoven, juist vanwege de stijlverschillen, een openluchtmuseum voor de beeldhouwkunst. Balzac omschreef de nieuwe kerkhoven waar de (klein)burgermaatschappij in al zijn eigenaardigheden en standsverschillen gestalte had gekregen, als: *C'est tout Paris, avec ses rues, ses enseignes, ses industries, ses hôtels; mais vu par le verre dégrossissant de la lorgnette, un Paris microscopique, réduit aux petites dimensions des ombres, des larves, des morts, un genre humain qui n'a plus de grand que sa vanité.*[30.] De negentiende-eeuwse stenen of bronzen dodencultus op de nieuwe kerkhoven was van grote symbolische betekenis voor de burgerij, maar zij was tevens een substantiële bron van werkgelegenheid voor de *statuaire* en zij vormde daarbij een rijke inspiratiebron voor de aankomende beeldhouwers. Geen enkele stad in West Europa kon aan het einde van de negentiende eeuw bogen op zo'n langdurige traditie van beeldhouwkunst in de openbare ruimte als Parijs. Gedurende de Napoleontische tijd genoten Canova en Thorwaldsen, ook al waren zij nog niet de beeldhouwers van en voor de burgerij, een grote faam. In de eerste helft van de negentiende eeuw deden David d'Angers, Barye, Rude en Carpeaux van zich spreken. De tweede helft van de negentiende eeuw kende een grote groep beeldhouwers met namen die vandaag de dag nog maar beperkte bekendheid genieten: Doublemart, Bartholdi, Dalou, Etex, Falguière, Chapu, Barrias, Marquèste en Carrier Belleuse. Zij waren de beeldhouwers van de nieuwe Parijse burgermaatschappij. Rond de eeuwwisseling kwamen daar beeldhouwers van Europees formaat bij: Rodin, Bourdelle, Maillol en Despiau.



24. Hoofdingang van de wereldtentoonstelling van 1889



25. A. Etex, *Grafmonument voor Théodore Géricault* (1825), Cimétière Père Lachaise.

Maar het was niet alleen het unieke karakter van de *ville sculptée* die Parijs maakte tot een buitengewoon aantrekkelijke omgeving voor de aankomende Duitse beeldhouwgeneratie, er waren nog andere verschijnselen waarin de Parijse beeldhouwkunst van de negentiende eeuw een avantgarderol vervulde. Dat was op de eerste plaats het feit dat de beeldhouwkunst, zonder zich af te keren van de oude bouwplastiek, in de loop van die eeuw zich los had gemaakt van de architectuur. En op de tweede plaats was er de revolutie van Rodin en de zijnen die het narratieve en allegorische karakter van de plastiek hadden omgebogen naar een meer autonome beeldhouwkunst. Hoewel er in Duitsland op de academies en in beeldhouwerskringen wel over werd gesproken, gingen officiële instanties uit het oude *Wilhelminische Reich* met beide aspecten nog zeer terughoudend om.

3. Maillol als leraar

Maillol kende onder zijn leerlingen een aanzienlijk aantal Duitse beeldhouwers. Zij hadden in hun vaderland, in musea en door publikaties, kennis gemaakt met het werk van de populaire Fransman en hoopten in Parijs door zijn aanwezigheid en zijn opmerkingen inspiratie te vinden. Zij stonden daarmee gedurende langere of kortere tijd onder zijn invloed. Dat was een invloed die tot stand kwam door Maillols leraarschap aan de *Académie Ranson*, zijn mentorschap tijdens zijn zondagse spreekuren en zijn functie van werkplaatsmeester in zijn ateliers. Maar we moeten ons niet beperken tot de invloed die ontstond door de fysieke aanwezigheid van Maillol. Hij was ook een “inspirator op afstand”. Verschillende Duitse beeldhouwers die hem niet persoonlijk hebben ontmoet of zij die niet naar

Parijs gingen, werden toch door hem geïnspireerd; door zijn tentoonstellingen, zijn beelden in de musea en door de publicaties over zijn werk. In die zin zullen we het woord "leerling" in de brede betekenis van het woord gebruiken.

a. Eenvoudig

Het leraarschap van Aristide Maillol heeft zich beperkt tot de lessen die hij vanaf de oprichting gaf aan de *Académie Ranson.* In 1908 stichtten Paul Ranson (1864-1909), zijn vrouw France en hun vriend Paul Sérusier (1863-1927) (afb. 26) het *Institut à Montmartre* in de *Rue Monnier* aan de voet van de Montmartre. Samen met andere vrienden wilden zij daar onder meer de grondbeginselen van de *Nabis*-beweging propageren. De stichting van deze academie was in feite een voortzetting van de bijeenkomsten die Ranson al vanaf eind jaren tachtig op zaterdagen in zijn atelier aan de *Boulevard Montparnasse* 25 organiseerde. Het waren inspirerende bijeenkomsten waar ze elkaars kunstzinnige projecten onder de loep namen. Ransons atelier werd vanwege deze samenkomsten door zijn vrienden omgedoopt in *Le Temple* en France Ranson kreeg de erenaam *La Lumière du Temple.*[31.] Naast het echtpaar Ranson en Sérusier waren gewoonlijk aanwezig: de decorschilder René Piot, de ceramist Rasetti, de schilders Denis, Bonnard, Vuillard en Rippl-Ronai, de musici Claude Terasse en Pierre Hermant, de tekstschrijver Maeterlinck, de uitgevers Rachilde en Alfred Valette, de dramaturgen Georges Ancey en Jacques Bizet (de zoon van de componist) en de beeldhouwer Lacombe. Deze *Nabis* van het eerste uur voerden dikwijls verhitte discussies die niet zelden leidden tot een tweedeling onder de aanwezigen, namelijk een groep theoretici en een groep meer praktisch ingestelde kunstenaars. Hier lag de kiem van de kunstschool die Ranson, nadat hij enige tijd onder invloed van Gauguin in Bretagne had gewerkt, voor ogen had. Ranson stierf een jaar na de oprichting van zijn academie. France Ranson zette het werk voort en als eerbetoon aan haar overleden man werd het instituut omgedoopt in *Académie Ranson.* Geholpen door leraren zoals Denis, Bonnard en Maillol verplaatste zij het instituut in 1910 naar de *rue Joseph Barra* in de wijk Montparnasse, in de onmiddellijke nabijheid van de *Académie Colarossi* en de *Académie de la grande Chaumière.* France Ranson leidde de academie tot 1932. Het is onduidelijk tot hoe lang Maillol les heeft gegeven aan de *Académie Ranson.* Het is wel bekend dat in de jaren twintig zijn taak veranderde. De oudere beeldhouwer bleef wel verbonden aan de academie, maar dan meer op afstand. Cladel schreef dat de *Académie Ranson* in 1936 nog steeds *sous la direction morale de Maillol* stond. Tijdens zijn leraarschap (hij werd opgevolgd door zijn leerling Jean Osouf), maar vooral daarna, ontving hij veel leerlingen en belangstellenden thuis in zijn ateliers in Marly-le-Roi en in Banyuls-sur-Mer. Zoals dat gold voor alle vrije academies, werd er ook aan de *Académie Ranson* weinig gedaan aan administratie en documentatie. Dit was door het vrijblijvende onderwijssysteem ook nagenoeg ondoenlijk. Daarom zijn er nauwelijks primaire bronnen omtrent dienstverbanden van leraren en namen van studenten aanwezig, en moeten we het doen met de aantekeningen van de studenten.



26. Foto bij de stichting van het *Institut à Montmartre;* v.l.n.r. Paul Ranson, Paul Sérusier en France Ranson, 1908

De oudste Duitse getuigenis van Maillol als leraar aan de *Académie Ranson* is van Arnold Ronnebeck (1885-1947). Deze in 1923 naar de V.S. geëmigreerde beeldhouwer en graficus volgde in 1908 en 1909 lessen van Maillol aan de Académie Ranson: *I went to Paris in the fall of 1908 because I read in the papers that an academy had just opened in Montmartre which gave its pupils the opportunity to come in personal touch with the so-called post-impressionist masters. The teachers of sculpture were Maillol and Lacombe, and of painting Odilon Redon, Bonnard, Valloton, Theo van Rysselberghe and Sérusier.* [32.]
Ronnebeck schreef over de lessen van Maillol: *Usually he would compress his criticism of our work with the words: "You must simplify what you see in nature; nature is always simpler than we think it is; it never has holes and bumps". He did not give a positive instruction as to how we should simplify; because he did not consciously work after any preconceived theory*.[33.]
Een andere getuigenis kwam van de Zwitserse beeldhouwer Otto Roos die in 1909 in Parijs woonde: *Ich erinnere mich in der bescheidenen Werkstatt eines deutschen Kleinplastikers den Namen Maillol zuerst gehört zu haben. Bald darauf sah ich im Salon von 1909 seine kauernde Gestalt "La Nuit" […] Bald darauf vernahm ich, daß Maillol gewöhnlich am Samstag Vormittag in der damals neugegründeten Académie Randson* [sic] *in der Nähe der Place Pigalle zur Korrektur komme. Ich meldete mich an und wurde aufgenommen. Wir waren 16 oder 18 Schüler aus verschiedenen Ländern, darunter auch mehrere Franzosen. Ich war außerordentlich gespannt auf das Erscheinen des Meisters. An einem Vormittag begegnete ich auf dem Weg zur Akademie einem elastischen daherschreitenden Mann.*

Auf den ersten Blick eines sauber gekleideten Arbeiters im Sweater und ohne Kragen. Ich wußte aber sofort, daß nur Maillol so aussehen konnte. In der Haltung hatte er etwas von einem spanischen Granden, das gesunde gelbbraune Gesicht umrahmt von einem wallenden Vollbart.[34.]

Naast de verbeteringen die hij in het werk van zijn studenten aanbracht gaf Maillol, volgens Roos, ook theoretische lessen: *An einer Wandtafel pflegte er uns mit Umrißlinien die Probleme der kubischen, dreidimensionalen Form zu erläutern. Er scheute sich auch nicht, gelegentlich mit uns Grünschnäbel weitgehende Auseinandersetzungen zu halten über das Woher und Wohin künstlerischer Auffassung in der Antike und der Neuzeit.*[35.]

In 1909 volgde Kessler ook enige tijd Maillols lessen. In zijn dagboek schreef hij hoe Maillol sprak over het thema kunst en natuur: *In einer naiven Zeit habe man die Natur direkt beobachtet und verstehen können; aber in unserer Zeit halte er seine ethode für die beste, die darin bestanden habe: "Que j'appris à comprendre la nature en regardant les oeuvres d'art". Er spricht einfach, langsam und verständlich.* [36.]

De beeldhouwster en ceramiste Amélie Breling (1876-1966) was, volgens Suzanne Kähler in de tentoonstellingscatalogus van de Maillolten-toonstelling in Berlijn 1996, ook een leerling van Maillol aan de *Académie Ranson*. Zij was bevriend met Clara Rilke-Westhoff die enige tijd in het atelier van Rodin werkte. In de jaren dertig vestigden beide kunstenaressen zich in Worpswede-Fischerhude. Breling stichtte daar de *Fischerhuder Kunstkeramik.*

Heinz Rudolf Fritsche meldde in 1984 in een artikel bij gelegenheid van de 100e geboortedag van de beeldhouwster Hanna Koschinski (1884-1939), dat zij enige tijd de lessen bij Maillol had gevolgd. Zij bezat tussen 1904 en 1914 een atelier in Parijs en werken uit die tijd getuigen van een zelfde ingekeerdheid en strenge architectonische opbouw als die van Maillol.

Ellen Kragh, de vrouw van de Deense beeldhouwer Adam Fischer, die bevriend was met Maillol en met Nederlandse beeldhouwers als Wezelaar en Andriessen, studeerde rond 1910 (o.a. met Diego Rivera) ook aan de *Académie Ranson*. Naast enkele lessen van Maillol, schilderde zij voornamelijk onder leiding van Maurice Denis.

b. Bemoedigend

De eerder genoemde Ronnebeck volgde niet alleen Maillols lessen aan de *Académie Ranson,* hij was in de zomer van 1909 ook enige tijd zijn atelier-assistent. Hij vertelde hoe Maillol hem als jonge kunstenaar tegemoet trad: *When one day I went to see him in his studio in Marly-le-Roi, he was just chiselling at the stone original of that wonderful work* [La méditerranée, gj] *which made him famous. When I entered his little garden and asked him if I might watch him work, he said that by watching alone I could not learn. I should help him. Of course I answered that I was afraid to touch his work, but he smiled: "You just want some courage". And he gave me hammer and chisel and pointed out a place where I could chop off some superfluous material without risk of damaging his work.* [….] *In the course of that summer I went to see him often at Marly-le-Roi, because it was just in these hours of intimate collaboration that he unconsciously and profusely gave of the richness of his human kindness and artistic experience.* [37.]

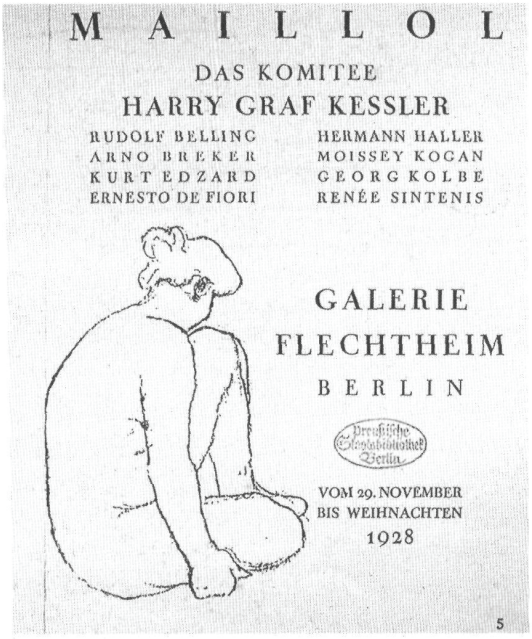
De beeldhouwer en architect Hans Defregger (1886-1956), zoon van de romantische schilder Franz von Defregger, studeerde in 1907 enkele maanden aan de *Académie Julian* en in het atelier van de beeldhouwer Paul Verlet, daarnaast was hij enige tijd atelierhulp bij Maillol. Het is onbekend hoe het hem is vergaan omdat hij zijn ervaringen in de werkplaats van Maillol niet heeft opgeschreven.
De Zwitserse beeldhouwer Ernst Suter (1904-1987) werkte, geïnspireerd door Maillol, tijdens de zomermaanden van 1923 tot 1926 in diens atelier in Marly-le-Roi, waar hij de meester onder meer hielp met het ciseleren van zijn bronzen beelden. Hij noteerde tijdens zijn verblijf (tot 1934) in Parijs enkele opmerkingen over zijn ervaringen met Maillol als werkplaatsmeester: *Wie er das brummt arbeitet er an einer lebensgroßen Zeichnung. Ein schönes volles Modell steht daneben. "Sie ist charmant, hübsch. Aber daraus muß man nur erst etwas machen. Denn sie einfach kopieren, das führt zu nichts". Er deutet auf seine Stirn: "Hier drinnen muß etwas entstehen". Dann fährt er nach einer Weile fort: "Zeichnen Sie! Man kann eine Figur nach einer guten Zeichnung aufbauen und braucht dazu kein Modell mehr". Er wiederholt: "Zeichnen muß man, das ist die Hauptsache und daraus etwas schaffen, danach die Gesetze suchen, aber zuerst alles zeichnen, was man beobachtet". Das sagte er schon oft und sagt es jedem Künstler, die bei ihm vorbeikommt. Aber die wenigsten folgen seinem Rat. Begreiflich. Was sol man denn zeichnen, wenn man noch nicht weiß, was man suchen will? Maillol:"Das muß am Anfang stehen, es muß aus dem Bauch kommen. Das heißt soviel wie: der eine ist eben potent, der andere nicht, und die Impotenten suchen nutzlos, mit Phrasen und Theorien etwas zu erreichen".*[38.]
Het is niet onwaarschijnlijk dat de kunstcriticus Gotthard Jedlicka met de al eerder voorgestelde beeldhouwers Roos of Defregger heeft gesproken over de dagelijkse praktijk in de werkplaats van Maillol. Toen hij onderweg was naar Marly-le-Roi, ontmoette hij namelijk een beeldhouwer die een tijd lang bij Maillol had gewerkt. Deze vertelde hem tijdens hun reis hoe Maillols werkplaats bezaaid lag met kleine schetsboekjes en papiertjes met tekeningen, afgewisseld met erotische foto's uit de achterbuurten van Montmartre. Dat alles inspireerde hem. De jonge beeldhouwer vertrouwde hem ook toe: *Alle die bei ihm arbeiten erleben das Gleiche, sobald man sich einiger Zeit in seiner Umgebung aufgehalten hat, wird man, ohne es zu bemerken, in seine Atmosphäre hineingezogen: in die Atmosphäre der bedingungslosen Arbeit; man arbeitet ununterbrochen, sogar mit einer ähnlichen kalten Leidenschaft, kommt nicht einmal dazu, darüber zu staunen, und ist bei der Arbeit auch froh.* Tijdens de werkzaamheden gaf Maillol de aanwezige leerlingen geregeld goede raad. De eerder genoemde beeldhouwer vertelde Jedlicka een gevleugelde uitspraak van Maillol: *Jede Skulptur ist schwierig auszuführen. Aber am schwierigsten ist doch immer die Erfindung.* Hij herinnerde zich ook een andere typerende uitspraak van Maillol toen een bezoeker hem vroeg wanneer een beeld klaar was: *Est-ce-que le Bon Dieu vous a indiqué la date précise de sa création?*[39.]
Ook Arno Breker heeft, naar alle waarschijnlijkheid, het atelier van Maillol gefrequenteerd en daar bij tijd en wijle als leerling hamer en beitel gehanteerd. Maillol kon hem dit werk toevertrouwen vanwege de gedegen opleiding die Breker in de steenhouwerswerkplaats van zijn vader had

gekregen. Breker heeft in 1943 ook enige tijd samen met Maillol in diens atelier in Banyuls-sur-Mer gewerkt aan een portret van Maillol. Hij roemde zijn subtiele aanwijzingen en de serene werksfeer in Maillols werkplaats.[40.] Hij beoordeelde de situatie niet in termen van leerling-leermeester, maar eerder als een vorm van collegiale samenwerking.
Dat was ook de mening van de bij Kandinsky in het Bauhaus opgeleide Wilhelm Wessel (1904-1971), die in 1943-1944 bij Maillol in Banyuls-sur-Mer werkte. Omdat in die tijd Maillols model Dina Vierny door de Parijse Gestapo was gearresteerd kon hij niet verder werken aan zijn beeld *L'Harmonie.* Maillol en Wimmer trokken daarom de bergen in om daar te gaan schilderen: *Ich spannte Papier über mein Malbrett und malte den westlichen Blick in das trockene Tal. Wie in der letzten Woche schwiegen wir bei der Arbeit, bis er aufstand und mir zuschaute. Seine höflichen Komplimente bringen mich in Verlegenheit.*[41.]
Joseph Enseling (1886-1957) vertrok in 1910, na een opleiding aan de academie van Düsseldorf, naar Parijs. Tot 1912 volgde hij lessen aan de *Académie Colarossi.* Tussen 1912 en 1914 werkte hij geregeld in het atelier van Maillol. Hij werd dermate door zijn meester beïnvloed dat zowel zijn werk als professor aan de academies van Essen en van Düsseldorf, als zijn eigen beeldende werk lange tijd een getuigenis waren van Maillols sculpturale uitgangspunten. Hermann Geibel (1889-1972) verbleef gelijktijdig met Enseling in Parijs en liet zijn werk tussen 1912 en 1914 geregeld beoordelen door Maillol. Geibel, ook beïnvloed door Despiau, zette na de Eerste Wereldoorlog zijn carrière aanvankelijk voort als zelfstandig beeldhouwer, van 1934 tot 1954 was hij docent aan de *Technische Hochschule Darmstadt.*
We moeten aannemen dat er meer beeldhouwers zijn geweest die in het atelier van Maillol hebben gewerkt, maar hetgeen gold voor de vrije academies is ook hier van toepassing. Maillol zelf hield geen administratie bij en voor de jongelingen was een werkstage een weliswaar artistiek belangrijke, maar in hun loopbaan een vrij normale stap. De meesten zullen hun verblijf bij Maillol dan ook niet hebben beschouwd als zó bijzonder, dat er aantekeningen van gemaakt moesten worden.

c. Welwillend

De gegevens over het leraarschap en het werkmeesterschap van Maillol mogen dan tamelijk schaars zijn, dat lag geheel anders bij Maillols rol als mentor voor beginnende beeldhouwers. De getuigenissen daarvan zijn aanzienlijk talrijker. Maillol stelde zijn huis en zijn atelier altijd open voor bezoekers en speciaal voor jonge collega's die hem om raad kwamen vragen. Was er voor de Eerste Wereldoorlog nog sprake van individuen die hem bezochten, na die oorlog ontving hij ook groepen studenten uit binnen- en buitenland.
In feite heeft Maillol twee generaties van Duitse beeldhouwers ontvangen en voorzien van zijn adviezen. De eerste generatie verbleef in Parijs vóór de Eerste Wereldoorlog. Enkelen van hen bezochten de *Académie Ranson* en werkten in zijn atelier. De meesten echter werkten in hun eigen atelier aan de ontwikkeling van een eigen beeldtaal en ontmoetten bij toeval of met opzet de meester zelf of zij werden geïnspireerd door zijn werk. De belangrijkste kunstenaars van de eerste generatie waren de aan de academie

van Düsseldorf opgeleide beeldhouwers Hoetger, Steger en Lehmbruck. Iets minder bekend zijn hun collega's Klimsch, Kolbe, Albiker, Scheibe, Haller, Scharff, De Fiori, Geibel en Edzard. Ook al behoorde Gerhard Marcks niet tot de Parijsgangers, toch mogen we hem, met bepaalde werken voor ogen, ook bij de eerste generatie door Maillol beïnvloede beeldhouwers noemen.
Een aantal van hen toonde vóór de Eerste Wereldoorlog al dat zij zeer ingenomen was met de beeldtaal van Maillol, de groep bestond uit Hoetger, Steger, Koschinski, Lehmbruck, Klimsch en De Fiori. Bij anderen werd Maillols invloed pas na de Eerste Wereldoorlog duidelijk. We moeten echter wel opmerken dat de invloed van Maillol niet overal even lang duurde. Veel beeldhouwers sloegen na enige tijd, met of zonder de verworvenheden van Maillol, een eigen weg in.. Het was wel tekenend dat enkelen van hen, op verzoek van Kessler, onmiddellijk bereid waren zitting te nemen in de aanbevelingscommissie van de Mailloltentoonstelling in 1928 in Berlijn. Hun namen op de omslag van de catalogus waren niet alleen een eerbetoon aan een gewaardeerde collega maar vooral ook een dankbetuiging aan hun leraar, mentor of inspirator. (afb.27)



27. Catalogus van de Mailloltentoonstelling in de Galerie Flechtheim in Berlijn 1928

De tweede generatie Duitse beeldhouwers verbleef in de jaren twintig en begin jaren dertig in Parijs. Het was de generatie die geboren was in het eerste decennium van de twintigste eeuw. Nemitz omschreef deze generatie:

In der Kindheit haben sie die Erschütterungen des Kriegs verspürt. Zusammenbruch, Inflation, wirtschaftliche Nöte, waren die Ereignisse ihrer Entwicklungsjahre. Sie wuchsen in einer Zeit auf, in der der Boden unterhöhlt wurde, in der aber zugleich auch schon der Wille nach einer Generalbereinigung und Gewinnung neuer gültiger Lebensgrundlagen lebendig war.[42.] In de wetenschap dat, artistiek gezien, hun pad door Kolbe en de zijnen reeds was geëffend en dat de gistende kunstenaarswijk van Montparnasse een uitgebreide Duitse enclave van beeldende kunstenaars, schrijvers, kunstcritici en kunsthandelaren kende, vertrokken zij naar Parijs. Hun aantal was, waarschijnlijk door de tijdsomstandigheden, kleiner dan dat van de eerste generatie. Zij kwamen terecht in de moderne wereld van Montparnasse.
De tweede generatie Duitse beeldhouwers verbleef in de jaren twintig en begin jaren dertig in Parijs. Het was de generatie die geboren was in het eerste decennium van de twintigste eeuw. Nemitz omschreef deze generatie: *In der Kindheit haben sie die Erschütterungen des Kriegs verspürt. Zusammenbruch, Inflation, wirtschaftliche Nöte, waren die Ereignisse ihrer Entwicklungsjahre. Sie wuchsen in einer Zeit auf, in der der Boden unterhöhlt wurde, in der aber zugleich auch schon der Wille nach einer Generalbereinigung und Gewinnung neuer gültiger Lebensgrundlagen lebendig war.*[42.] In de wetenschap dat, artistiek gezien, hun pad door Kolbe en de zijnen reeds was geëffend en dat de gistende kunstenaarswijk van Montparnasse een uitgebreide Duitse enclave van beeldende kunstenaars, schrijvers, kunstcritici en kunsthandelaren kende, vertrokken zij naar Parijs. Hun aantal was, waarschijnlijk door de tijdsomstandigheden, kleiner dan dat van de eerste generatie. Zij kwamen terecht in de moderne wereld van Montparnasse.

De eerder genoemde Jedlicka was binnen de Duitse gemeenschap een kunstcriticus die bezoeken bracht aan bekende kunstenaars zoals Picasso, Matisse, Despiau, Derain, Pascin, Maillol en anderen. In 1948 bundelde hij zijn ervaringen in zijn publikatie *Begegnungen mit Künstlern der Gegenwart.* Hij is meermalen op bezoek geweest bij Maillol in Marly-le-Roi, wat resulteerde in een boek over de werkplaatspraktijk van de beeldhouwer.[43.] Jedlicka had tijdens zijn bezoeken dikwijls gezelschap van jonge Duitse beeldhouwers. Dat waren gewoonlijk bezoeken op de zondagmiddag, die niet zelden het begin waren van langdurige kunstenaarscontacten en van diepgaande inspiratie. Dat was vooral te danken aan de manier waarop Maillol de jonge beeldhouwers tegemoet trad. Gewoonlijk waren Jedlicka en de zijnen niet de enige bezoekers: *Maillol betont, er habe an einem Sonntagmittag immer sehr viel Besuch. Vor allem kommen junge Leute aus allen Ländern zu ihm.*[44.] Maillol vertelde, te midden van zijn beelden in zijn tuin of in zijn atelier, zijn bezoekers over de dagelijkse praktijk in de werkplaats, over de bouw van een keramiekoven en over de samenwerking met de *praticiens.* Jedlicka zag hoe de jongelui intensief naar hem luisterden en met respect met hem spraken: *Ich sehe den beiden jungen Männern an, wie sorgfältig sie die einfachsten Dinge überlegen, die sie zu sagen haben. In ihren Gebärden is die betonte Einfachkeit, die beinahe alle jungen Leute im Verkehr mit den großen Menschen zeigen, deren Werk sie verehren.*[45.] Na enige tijd kwam dan

meestal wel het werk van de jonge beeldhouwers ter sprake, hetgeen gebeurde aan de hand van meegebrachte foto's: *der junge deutsche Bildhauer öffnet ein Kuvert mit Photographien nach eigenen Arbeiten. Er zeigt sie Maillol um sein Urteil zu hören. Dieser legt sie vor sich hin auf das kleine Pult. Hierauf betrachtet er eine Weile schweigend den jungen Menschen. Dan schieb er sie wie Karten zuerst auseinander. Er sieht sie mit dem raschen Blick eines Mannes an, der zu urteilen gewohnt ist und darin große Sicherheit hat. Seine Bemerkungen sind einfach und sachlich. Sie schienen aus dem Stoff selber gebildet zu sein den er beurteilt. Darum sind sie auch voll unpersönlichen Takts. Er zeigt mit dem Finger auf bestimmte Stellen der Photographien und lobt oder tadelt mit einem klaren Satz. Jedem einzelnen zielt er mit einem scharfen Blick nach, der ihm einzuholen scheint, bevor er an das Gehör des andern gelangt ist. Dann greift er einen dicken Bleistift, der in der Nähe liegt, und zeichnet zum Teil in die Photographien hinein, was er mit seinen Sätzen sagt. Den Umrissen und Formen, mit denen er einverstanden ist, fährt er sachte in der Luft nach. Aber dort wo er zu tadeln hat, setzt er mit dem Bleistift an , schonend allerdings, und zeichnet die Veränderungen, die er als notwendig empfindet, mit einem raschen sicheren Strich, vor dem ich an Ingres denke. Ich sehe wie die Augen des jungen deutschen Bildhauers dabei vor Verständnis und begeisterung aufleuchten. Und ich ahne auch wie sorgfältig er diese verbesserten Arbeiten aufbewahren wird. Endlich faßt Maillol, sein Urteil etwas nachdenklicher ungefähr so zusammen: "Ihre Arbeiten sint im allgemeinen gut, soviel ich nach diesen Photographien urteilen kann. Aber sie fangen zuviel Arbeiten zugleich an. Das ist ein sehr großer Fehler, den sie aber beheben können. Sie dürfen immer nur wenige Arbeiten zugleich unternehmen. Ich gehe ja auch so vor. […]* Maillol merkte op dat je steeds verder door moest werken op een idee en dat de uitvoering en de techniek van ondergeschikt belang waren. De ontwikkeling van een beeld was volgens hem de ontwikkeling van een idee waarbij de vorm uiteindelijk alleen het wezenlijke weer moest geven. Hij onderstreepte zijn betoog met schetsen op een groot formaat papier. Hij waarschuwde de aanwezigen niet vast te houden aan een bepaald model: *Sonst werden sie von seinen Zufälligkeiten abhängig. "Avec le modèle, il ne faut que corriger la nature". Sie können nur das Model gut gebrauchen, wenn sie das Ganze einer Gestalt schon gesichert habe. Das Ganze sichert sich nur aus der geometrischen Form. Und wenn man das Ganze hat, so ist es leicht, im Einzelnen zu ändern und zu verbesseren!* [46.]

Een episode die ons ook enig inzicht verschaft in de didactische vermogens van Maillol speelde zich af in 1930 toen de beeldhouwer met Kessler een reis door Duitsland maakte. Tijdens deze reis ontmoette Maillol de jonge Berlijnse beeldhouwer Wolf Demeter (1906-1978), die bezig was met een portret van Kessler. Op 17 juni schreef Kessler in zijn dagboek dat Demeter uit Berlijn was komen rijden om in zijn drukkerij in Weimar verder te werken aan het portret. Maillol kwam een kijkje nemen en hij *lobte einiges, korrigierte aber dann selbst zeichend und mit Gips daran herum. Er meinte:"Il y a trop de trous. Il faut faire simple et carré. Regardez la tête de Monsieur de Kessler: il n'y a pas de trous. Il faut voir le modèle de loin, l'impression générale".*[47] De jonge beeldhouwer werkte, gesterkt door de aanwijzingen van Maillol, nog een maand aan het portret verder. Toen

Maillol op 16 juli in Berlijn verbleef volgde er een tweede werkontmoeting in het atelier van Demeter. Hij kwam binnen aan het einde van de laatste zitting en hij vond de buste *très bien* op de uitdrukking van de ogen na.: *"Dans un buste, il faut voir non seulement le côté physique, mais aussi le côté moral". Er nahm dann selbst einen Spachtel zur Hand und korrigierte die Augen, was offenbar Demeter etwas peinlich war, obwohl er Maillol natürlich gewähren ließ und seine Korrekturen respektierte. Maillol meinte dann, die Augen seinen immer noch zu tief eingegraben und zu leblos, meine Augen seien blau, sie dürfen nicht wie dunkle Löcher wirken.*[48.] De laatste kritiek van Maillol deed Demeter besluiten om het portret nog eens grondig onder handen te nemen. Enige tijd later meldde Kessler dat hij nu tevreden was. Maillol vertrouwde hem toe dat Demeter een van de weinigen was die hem goed had begrepen. De ontmoetingen met Maillol leidden er wel toe dat Demeter zich daarna in Parijs vestigde en het atelier van Maillol frequenteerde. Demeter, die ook architect en graficus was, verliet voor de oorlog zijn vaderland en vestigde zich in Brazilië.

Ook Cladel besteedde enige aandacht aan Maillol als leraar en mentor. Zo schreef zij hoe een dertigtal leerlingen van de *Académie Ranson* op 6 december 1936 Maillol met een bos rozen kwam feliciteren met zijn 75e verjaardag. Hij was juist in zijn atelier bezig aan het herstel van het gipsmodel van *La Montagne.* Het beeld was tijdens het gieten door een onstabiele ondergrond omgevallen en aan een zijde beschadigd. Ook al gaf hij zichzelf de schuld van het ongeval, toch had hij er de pest over in. Maar zijn stemming sloeg om bij het zien van de leerlingen en hij begroette ze met een grap door te zeggen dat hij bezig was met "stucadoorswerk" de juiste lichaamsverhoudingen te herstellen. Hij gaf zijn opleiding de schuld van zijn gepruts: *si, à l'École des Beuux-Arts, on nous avait appris les proportions du corps humain, je ne bafouillerais pas comme ça aujourd'hui. C'est vous, les jeunes, qui devriez m'aider à redresser mes erreurs.*[49.]

In de inleiding die Frère in 1956 schreef voor de publikatie van zijn gesprekken met Maillol, probeerde hij een portret van de meester te schetsen door al zijn kwaliteiten als mens en als kunstenaar te belichten. Hij kwam daarbij ook uit bij Maillol als mentor: *Il en est encore qui me causent de l'embarras: ce sont les compliments qu'il me faisait parfois de mes propres travaux. Ils m'ont certes encouragé -il n'avait pas d'autre but- mais j'aurais quelque scrupule à les transcrire s'ils n'étaient justement équilibrés par des critiques tout aussi franches. Si je les passais entièrement sous silence, il manquerait à ce portrait de Maillol par lui-même un trait q'ils éclairent vivement: Son inépuisable bienveillance envers les jeunes. Ce donneur de confiance embellisait tout, et sa générosité lui faisait espérer un fruit admirable de toute promesse qu'il aperçût.*[50.]

Op zaterdag 2 september 1944 bracht Maillol, onderweg naar Perpignan om een hamer te laten reparen, een weekend-bezoek aan de familie Frère. Op zondag ontmoetten de twee vrienden elkaar in het atelier van de gastheer. Deze liet hem zijn werk zien: *Depuis le départ des allemands, j'avais enterpris deux sculptures, l'une petite, l'autre trois quarts nature. Sur la petite il fut net: "C'est trop compliqué. On ne verra jamais ce que vous voulez dire". De la grande il me dit: "Il faut la faire. L'idée est bonne, et l'embauche fait déja très bien. Vous auriez du mêler du sable à votre terre, c'est tout de suite plus agréable à travailler. C'est plus gras, n'est-ce-pas.*

Je crois qu'elle gagnerait si vous l'allongiez".[51.] Het was een van de laatste gesprekken tussen Maillol en Frère. Nog geen twee weken later overleed Maillol ten gevolge van een auto-ongeval.
Suzanne Kähler schreef onder de titel *Maillol als Lehrer?* een bijdrage in de catalogus van de Mailloltentoonstelling die in 1996 in het Kolbemuseum in Berlijn werd gehouden. Zij schatte Maillols pure onderwijskwaliteiten niet heel hoog in: *Ausgefeilte theoretische Überlegungen konnten Maillols Schüler von einem Lehrer, der mit einem erdensicheren Instinkt arbeitete, nicht erwarten. Maillol vertraute auch bei der Korrektur der Schülerarbeiten auf seine Intuition […]Er wirkte vor allem durch sein Werk und seine Persönlichkeit.*[52.] Haar opmerkingen over de kracht van het werk en de persoon van Maillol zijn ongetwijfeld waar, maar die over Maillols theoretische kennis is op zijn minst aanvechtbaar. Er is nog nauwelijks door iemand op gewezen, maar Maillols kwaliteiten als leraar en mentor zijn ook op een andere dan op puur feitelijke wijze te achterhalen. Daarvoor moeten we zijn biografieën op een andere wijze lezen. Dan moeten we niet letten op de inhoudelijke kant (hoe waar die ook is) van de antwoorden die hij gaf op de vragen van Cladel, Rewald, George of Frère, maar op de wijze hoe hij de antwoorden gaf. Dan blijkt dat we te doen hebben met een persoon die als een begripvolle schoolmeester op een heldere, gestructureerde en gefundeerde wijze in staat was zijn gedachten te formuleren. Daarbij beschikte hij ook nog over een grote intellectuele bagage op het gebied van de geschiedenis van de beeldende kunsten en de cultuur. Illustratief daarvoor is het geprek dat hij voerde met Cladel waarin hij zijn sculpturale visie haarscherp formuleerde en zijn werk in de loop van de beeldhouwgeschiedenis een eigen plaats gaf.[53.]

Maillol was bij de jonge kunstenaars niet alleen een gewaardeerde *maître* vanwege zijn vakkennis en zijn kunstenaarschap, hij was vooral geliefd door zijn grondhouding tegenover de jeugd, datgene wat Frère noemde *son inépuissable bienveillance envers les jeunes.* Maillol heeft meermalen duidelijk gemaakt dat hij in de grond van de zaak van de jonge kunstenaars hield en zonder deze kwaliteit is het ten enen male onmogelijk een goede leraar te zijn. Jacques Lassaigne ging nog een stap verder: *Pour les jeunes sculpteurs Maillol est beaucoup plus qu'un professeur, il est une condition d'existence. C'est à cela qu'on reconnaît les vrais maîtres. Ils n'exercent pas une influence directe toujours limitée et étouffante. Mais leur oeuvre porte en elle un sens général qui modifie le courant d'art. Ce qui donne à notre sculpture dès sa naissance force et possibilité de diversité, c'est que Maillol ait existé. Le rôle des grands créateurs est avant tout de libérer leurs héritiers de l'erreur et de l'ignorance.*[54.] Het is "Maillol de mentor" geweest die, soms in zijn directe contact maar dikwijls in de vorm van inspiratie, anders dan de eerste generatie Duitse beeldhouwers, de *Kriegsjugendgeneration* heeft beïnvloed. Zij hebben met hun werken, op enkele uitzonderingen na, nooit de bekendheid gekregen die hun oudere voorgangers genoten. Het waren de beeldhouwers met namen als Rudolf Abel, Rudolf Agricola, Julius Bausenwein, Hermann Blumenthal, Arno Breker, Paul Bronisch, Anton Grauel, Anton Hiller, Emil Hipp, Ludwig Kasper, Hubert Lang, Gustave Seitz, Emil Sutor en Kurt Zimmermann die

aan het begin van hun loopbaan vrijwel meteen te maken kregen met de noodlottige politieke ontwikkelingen in hun vaderland

4. Het Maillolconcept als artistiek uitgangspunt

Het sculpturale concept van Maillol was, op enkele uitzonderingen na, beperkt. Voor hem vormde de naakte jonge vrouw, staand, zittend, gehurkt of liggend, een onuitputtelijke bron van inspiratie. Zijn vormgevingsuitgangspunten, bestaande uit vereenvoudiging, een ongekunstelde gesloten compositie, een ingehouden beweging en een verstilde emotie getuigden van een zekere natuurlijkheid. Maillols beelden waren, in tegenstelling tot de scheppingen van Rodin, ongecompliceerde en gemakkelijk benaderbare beelden, die een eeuwenlange klassiek-mediterrane schoonheidstraditie leken voort te zetten. Zij waren op het eerste oog niet alleen aantrekkelijk, maar zij leken ook gemakkelijk na te maken of na te volgen. Dat was waarschijnlijk ook een deel van de aantrekkingskracht van Maillol als leraar en mentor : *Die "Femme-Maillol" wurde manchem jüngeren Bildhauer zu einem Vorbild, zu einem verpflichtenden Schönheitsideal*.[55.]Dat juist de eenvoud en de persoonsgebondenheid van het concept uiteindelijk voor een aantal van zijn leerlingen problemen ging opleveren, dat kwam pas later aan het licht.

Meier-Graefe was in 1924 een van de eersten die zowel de moeilijkheid als het gevaar van een navolging van de stijl van Maillol signaleerde. Maillol schiep, volgens hem, zijn beelden vanuit een ongecompliceerde mediterrane geest, een achtergrond die geen enkele overeenkomst vertoonde met de Germaanse aard en derhalve op onoverkomelijke problemen stuitte bij zijn Duitse navolgers. Hij had daarnaast gezien hoe verschillende Duitse beeldhouwers zich hadden afgewend van het modernisme en dolende terecht waren gekomen bij Maillol: *Wenn einer sich vom Naturalismus in ausgefallene exotische Formen rettet und nach Kreuz- und Quersprüngen in allen möglichen Zonen auch bei Maillol haltmacht, beweist er nur die Beweglichkeit seiner Industrie. So hat es mancher gemacht*..[56.]
Kuhn achtte, enkele jaren daarvoor, in 1921 het Maillolconcept voor Duitse kunstenaars wezensvreemd vanwege het verschil in ras: *So ist die Geschichte der nordischen Plastik die Geschichte der taktilen Impotenz einer im Grunde immer malerisch, visionär gerichteten Seele* terwijl de kunst van Maillol *ohne Dualismus, ohne Kampf, ohne Hemmung* was. Zij was *ungermanisch.*[57.]
Christian Zervos, de uitgever van het tijdschrift voor eigentijdse kunst *Cahiers d'Art*, nodigde in 1928/1929 drie Duitse schrijvers uit, om een vergelijking te maken tussen de eigentijdse Duitse en de Franse beeldhouwkunst. Biermann, de uitgever van het kunsttijdschrift *Cicerone*, wees er op dat er sinds de Middeleeuwen in Frankrijk een sterke klassieke traditie was, terwijl deze in Duitsland verloren was gegaan. In een vergelijking tussen Maillol en diens "leerling" Hoetger beweerde hij dat een artistieke brug tussen beide naties onmogelijk was vanwege hun wezenlijke verschil in ras.[58.] Westheim, de uitgever van *Kunstblatt*, was het niet helemaal met Biermann eens. Hij betoogde onder meer dat de wezenlijke problematiek van de beeldhouwkunst in beide landen dezelfde was,

namelijk de constructie van de massa's, het evenwicht tussen positieve massa en negatieve ruimte en de ritmiek binnen de vormen, en *de telles formes, on les trouve aujourd'hui en France chez Maillol, Brancusi, Laurens, Lipchitz, Despiau et en Allemagne chez Belling, Barlach et mon ami Lehmbruck*.[59] Impliciet gaf de schrijver hiermee toe dat misschien niet de pure Maillol-vormgeving maar wel diens vormvereenvoudiging leerbaar was. Grohmann, auteur voor verschillende kunsttijdschriften, maakte in zijn artikel de opmerking dat de beeldhouwkunst van beide landen totaal verschillend was en dat de Duitse beeldhouwers die vanuit de middeleeuwse traditie een expressionistische weg hadden gevonden, zoals Barlach, Lehmbruck en Marcks, autonome werken van hoog niveau produceerden.[60] De schrijver ging voorbij aan het feit dat zowel Barlach als Lehmbruck enige jaren in Parijs hadden gewerkt en daar de beeldhouwkunst van Rodin en Maillol terdege hadden leren kennen en waarderen. Marcks was weliswaar in Duitsland gebleven, maar had van een afstand de Parijse ontwikkelingen ook nauwgezet gevolgd. Wat betreft zowel Lehmbruck als Marcks kunnen we stellen dat zij op enig moment van hun loopbaan zijn beïnvloed door Maillol en dat diens invloed enige tijd zichtbaar was in hun werk. We komen daar in hoofdstuk IV op terug.

Het was trouwens Marcks zelf die dit gegeven in 1929 in een brief aan Richard Fromme uit Halle helder formuleerde, toen hij terug kwam van een bezoek aan de Mailloltentoonstelling in Berlijn. Hij schreef: *Dieser [Maillol, g.j.] ist ein bewundernswürdiger Plastiker, rein, schön, beschränkt, lieblich wie südliche Bauernmädchen, und die Leistung an ihm: dass er so zu sein wagte, ohne Zweifel. Für Deutsche unnachahmlich – wir würden sofort klassizistisch werden auf dem Weg. Aber wir haben statt der Lieblichkeit die Hässlichkeit, die hat auch ihre Ausdrucksmöglichkeiten.*[61] Marcks bedoelde met *unnachahmlich* niet de mogelijkheid Maillols beelden te kopieëren, maar wel het "werken met de beeldtaal van Maillol". Deze vorm van beïnvloeding was een manier die volgens hem alleen maar kon leiden tot een zeker "onduits" classicisme. Hij sloot zich met die uitspraak aan bij de heersende visie in Duitsland omtrent Maillols werk. Hij zag in diens beeldtaal wel mogelijkheden te komen tot een eigen vormgeving.

Nemitz roerde in 1939 het zelfde probleem aan. Hij dacht minder genuanceerd over Maillol. Hij beschouwde Maillols classicisme als een traditierijke en internationale taal en stelde die ten voorbeeld aan de jonge Duitse beeldhouwers. *Rodins Gegenspieler Maillol wirkt auf die junge Generation. Statt der "ombres flottantes" gibt er eine ausgeglichene Oberfläche; statt des Erregten, Explosiven eine unbekümmerte Gelassenheit; statt reicher Innenmodellierung eine erhabene Monotonie der Oberfläche. Das Klassische seiner einfachen, klaren, erdnahen Gestalten wirkt unmittelbar.*[62] Bladerend in het boekje waarvoor hij de inleiding schreef, wordt zijn mening duidelijk. De schrijver, niet vrij van nationaal-socialistiche sympathieën, toonde een aantal beelden van kunstenaars die pasten in de categorie die Marcks aanduidde als degenen die *sofort klassizistisch* waren geworden.

Hans Albert Peters ontvouwde in de catalogus van de Mailloltentoonstelling in 1978 in Baden-Baden een heldere analyse omtrent de volgers van Maillols concept en zijn invloed op Duitse beeldhouwers. Hij schreef dat Fritz Wotruba (1907-1975), een bewonderaar van Maillol, de uiterste, de

meest persoonlijke en de juiste consequentie uit het werk van de Franse beeldhouwer had getrokken. De Oostenrijkse beeldhouwer beschouwde namelijk diens plastische uitgangspunten, zoals de vormvereenvoudiging en de tectonische geleding van de menselijke figuur, als basis voor zijn werk. Peters schreef verder: *Daran gemessen sind alle sogenannten Maillol-Nachfolger in Deutschland nicht nur konventioneller, sie bleiben – wenn sie nicht bewußt auf anderes richten − auch weit hinter Maillol zurück. Dies galt für Haller und De Fiori, für Stadler und Wimmer, für Lörchner, Scharff und Blumenthal, für Kolbe und Scheibe. Lediglich Gerhard Marcks und am stärksten Lehmbruck in seinen Frühwerk halten dem Anspruch stand, den der Betrachter am Werk Maillols gebildet hat. Für die "Bewahrer des Menschenbildes galt es als Regel, daß jegliche Körperform ihren Verlauf mit den Gezetzen des anatomischen Lehrbuchs abzustimmen hatte". Für Maillol war dies nie das Problem; er suchte das Gezetz in der Plastik selbst, parallel zur Natur, ohne die Fülle der sinnlichen Eindrücke und Erfahrungsmöglichkeiten aufzugeben*.[63.]
Cladel was van mening dat Maillol door sommige Duitse critici niet goed werd begrepen: *Il faut croire que le critique d'art allemand a mal compris ou mal traduit la parole de Maillol que l'accent méridional rend difficile à saisir pour des oreilles germaniques*.[64.] Cladel bedoelde met deze uitspraak dat men in Duitsland, zoals we dat in hoofdstuk 2 al hebben beschreven, Maillols werk eenzijdig beschouwde door bijna uitsluitend oog te hebben voor het klassieke aspect van zijn werk en niet voor zijn persoonlijke vertaling ervan.
In verband met de leerbaarheid van het Maillolconcept moeten we ook de invloed van de kunstbladen zoals *Cicerone, Kunstblatt, Pan* en *Querschnitt* niet onderschatten. Hierin werd, op een enkele uitzondering na, een beeld geschetst van Maillol als een Griek uit het Zuiden van Frankrijk en diens werk als een erfenis uit de klassieke tijd. De bij de tekst afgedrukte foto's gaven jonge kunstenaars niet alleen de nodige inspiratie maar zij wekten ook de indruk dat zij gemakkelijk waren na te volgen.

Afgaande op bovenstaande getuigenissen kunnen we de navolging van het Maillolconcept niet met een eenvoudig "wel of niet" afdoen, hoewel het voor Maillol zelf heel duidelijk was. Hij heeft zich in zijn functie van leraar, werkplaatsmeester en mentor in persoon, in woord en daad uitsluitend beperkt tot het wezenlijke van zijn visie op de plastiek, datgene wat we eerder omschreven hebben als zijn vormgevingsuitgangspunten. Hij heeft zich nooit ten doel gesteld een "Maillolschool" te stichten die opleidde tot starre navolgers, integendeel hij moedigde de individualiteit en de persoonlijke creativiteit van zijn leerlingen aan. Zijn correcties bleven altijd beperkt tot het pure plastische in hun werk. Hij heeft zich ook nooit uitgelaten over de invloed van rasverschillen, dat was een gegeven dat voor hem marginaal was omdat hij alleen maar bezig was met het wezenlijke van plastiek.
Het *integrale* Maillolconcept, dat wil zeggen de perfecte harmonie tussen zijn vormgevingsuitgangspunten en zijn onderwerpkeuze is vanuit de aard van de zaak niet na te volgen. Daarvoor was zijn werk van een te hoog niveau en van een uitzonderlijke, onnavolgbare virtuositeit. Pogingen daartoe zouden ook al snel leiden tot "Maillolkloonen". Toch heeft hij veel

navolgers gehad. Deze navolging moeten we echter nuanceren in datgene wat wel was te leren zoals Maillols plastische uitgangspunten (de vormvereenvoudiging, de tectonische opbouw, de compositie, de ingehouden beweging en de factuur) en datgene wat niet was te evenaren namelijk de integratie van de genoemde beeldaspecten met de inhoud.
Meier-Graefe zag de navolging al in 1924, toen hij sprak van de *Entwicklungsfähigkeit seiner Form.*[65.] Hij bedoelde daarmee de latente aanwezigheid van "ontwikkelingsgeschikte" of navolgbare aspecten in het werk van Maillol. Het waren aspecten die mogelijkheden boden tot verschillende beschouwingswijzen en manieren van navolging. Voor beeldhouwers, geïnspireerd door Maillol, kon een *Entwicklungsfähigkeit* een uitgangspunt voor een eigen beeldtaal gaan vormen. Peters bedoelde dit te zeggen toen hij schreef dat Wotruba de uiterste consequentie had getrokken uit Maillols leer. Maar naast Wotruba waren er meer die dat, misschien minder vergaand, ook hadden gedaan.
Verderop zullen we aantonen dat het juist de leerlingen zijn geweest die het dichtst bij het integrale Maillolconcept probeerden te blijven, die hebben aangetoond dat een navolging van Mailols integrale beeldtaal nagenoeg onmogelijk was.

IV. De Maillolvolgers in Duitsland

In dit hoofdstuk vormen enkele, overigens becommentarieerde, uitspraken van Meier-Graefe het uitgangspunt van de beschouwingen. Hij schreef in 1924: *Wohl erscheinen die Kunstmittel Maillols, die einfachsten von der Welt, für Bildung einer Schule ideal geeignet.*[1.] Hij constateerde tegelijkertijd dat er inderdaad een Maillolschool was ontstaan, maar dat de aanhangers daarvan weinig oog hadden voor een bijzondere kwaliteit in Maillols werk, namelijk de *Entwicklungsfähigkeit der Form.*[2.] Hij bedoelde hiermee dat Maillols beeldtaal kwaliteiten herbergde waarmee navolgers zich in diverse richtingen konden ontwikkelen en aldus konden komen tot een eigen beeldtaal. Maar velen kozen, volgens de Duitse kunstcriticus, de ogenschijnlijk gemakkelijke weg van de vrij letterlijke navolging. Met een zeker cynisme stelde hij daarbij vast dat een aantal Duitse beeldhouwers, hij noemde ze niet bij naam, niet verder kwam dan het klakkeloos gebruik maken van Maillols motieven en composities: *Maillol wurde in Deutschland mit der Pfiffigkeit kleiner Katundrucker, die ihre Muster nehmen, wo sie sie finden, exploitiert, und die Nachahmung blieb zuweilen noch unter der Perversion der Cézanne-Schule.*[3.]

Meier-Graefe's zinsnede *Entwicklungsfähigkeit der Form* intrigeert en dwingt tot onderzoek naar de diversiteit van mogelijke navolging van Maillol. Dit leverde na enige "verdikking" door samenvoeging van overeenkomstige kenmerken uiteindelijk een vierdeling op. De eerste groep bestond uit enkele abstract of sterk abstraherend werkende beeldhouwers die zich vooral baseerden op Maillols archietctonische vormopbouw en dit gegeven als uitgangspunt namen voor een verdere persoonlijke vormontwikkeling.

De tweede groep werd gevormd door de kunstenaars die achter Maillols vormvereenvoudiging diens voorkeur voor de primitieve en archaïsche beeldhouwkunst zagen. Vanuit dat uitgangspunt richtten zij zich, met een bijzondere belangstelling voor de archaïsche of de vroeg-klassieke kunst, in een deformerende of stilerende vormgeving op expressieve wijze op de inhoud van hun werk. De derde groep waren de beeldhouwers die Maillol vooral zagen als de eigentijdse schepper van de klassieke schoonheid van het menselijk lichaam; in die zin was hij de man die de oude traditie voortzette. Met dit uitgangspunt werden zij de traditionele beeldhouwers die zich opwierpen als de behoeders van de realistisch/idealistische mensengestalte in de beeldhouwkunst. Deze stellingname was in die tijd actueel omdat kunstenaars van het modernisme de gestalte van de mens voor andere doeleinden gebruikten. We moeten daarbij ondermeer denken aan de kubisten die niet zelden het menselijk lichaam beschouwden als onderzoeksmiddel voor constructies in de ruimte. De laatste groep bestond uit de kunstenaars die Meier-Graefe denigrerend aanduidde met "kleine lepe katoendrukkers"; zij die Maillols motieven en composities ge- en misbruikten zonder daar wezenlijke eigen sculpturale ideeën aan toe te voegen.

We moeten bij de bovenstaande (artificiële) indeling wel een kanttekening maken. Ten aanzien van het tijdsbestek was de invloed die Maillol op hen

uitoefende, op een enkele uitzondering na, van beperkte duur. Voor de meeste beeldhouwers kwam dat neer op de periode tussen 1925 en 1945, waarin de politieke, de maatschappelijke en de culturele omstandigheden een bepalende stempel drukten op de ontwikkeling van hun loopbaan. De maatschappelijke wanorde ten tijde van de Republiek van Weimar en de daarop volgende onstuitbare opkomst van het nationaal-socialisme liepen qua tijdsbestek vrijwel parallel met Maillols populariteit in Duitsland. Kunstzinnig gezien was het ook de tijd van een herbezinning op de vormgeving. Zoals we al eerder opmerkten kwam dat in Duitsland, in tegenstelling tot Frankrijk, veelal neer op een her-oriëntatie op de klassieke kunst middels een realistisch-idealistische vormgeving. Maillols beelden pasten in Duitsland uitstekend binnen deze trend.
Alle beeldhouwers van de hiervoor genoemde groepen kwamen gedurende hun loopbaan in aanraking met de "kunsttheorie" en de hervormingen van het nationaal-socialisme. Het is daarom interessant te onderzoeken hoe de verschillende *Entwicklungsfähigkeiten* van Maillols werk en de Duitse navolgers daarvan zich verhielden tot de ideeën van de nazi-propagandadienst. We belichten daarna de daaruit voortvloeiende gebeurtenissen. We willen daarbij wel duidelijk stellen dat het niet in het verlengde van dit onderzoek ligt een moreel oordeel uit te spreken in de zin van "foute kunstenaars of kunstenaars die foute beslissingen hebben genomen". Het is echter wel duidelijk dat een aantal beeldhouwers achteraf niet erg trots was op hun scheppingen in die periode, gezien het feit dat zij na de oorlog niet zelden verder werkten in een andere vormgeving en met geheel andere motieven.
Om een nog scherper beeld van de problematiek te krijgen beginnen we dit hoofdstuk met een schets van de Duitse beeldhouwkunst tussen 1900 en 1945. We doen dit om een duidelijke achtergrond aan te brengen waartegen (en gedeeltelijk waarbinnen) zich de ontwikkelingen afspeelden. In deze schets richten we ons op enkele wezenlijke sculpturale problemen uit die tijd: de autonomie van de beeldhouwkunst, de problematiek van het beeld in de ruimte en de expressiemogelijkheden binnen het realistisch/idealistisch vormgegeven menselijk lichaam.

1. Aspecten van de Duitse beeldhouwkunst 1900-1945

Terwijl in Frankrijk, met name in Parijs, in de eerste decennia van de twintigste eeuw het modernisme in de beeldhouwkunst zich met groot élan en in al zijn veelvormigheid etaleerde, worstelden veel beeldhouwers in Duitsland met een loodzware erfenis uit het keizerrijk. Deze sculpturale nalatenschap kende één hoofdkenmerk en twee nevenkenmerken. Het hoofdkenmerk was de eeuwenoude traditie van de ondergeschiktheid van de beeldhouwkunst aan de architectuur; zowel die van het exterieur, het interieur als die van de omringende tuinen. De twee nevenkenmerken waren het symbolisch vertellende karakter van de (voornamelijk) neo-barokke staatsstijl die door Begas en de zijnen werd gepropageerd en de door Von Hildebrand gepredikte vormgeving waarin de statische *fernsichtige Einansichtigkeit* van bepalende betekenis was.

De dienstbare rol van de beeldhouwkunst was in Frankrijk al vanaf het laatste kwart van de negentiende eeuw door Rodin ter discussie gesteld, terwijl dit in Duitsland nog niet of nauwelijks aan de orde was gekomen. Misschien zelfs in tegendeel, want Von Hildebrand hield in 1893 nog een sterk pleidooi voor de beeldhouwkunst als *Reine Bauplastik*. Zijn invloed was dusdanig, dat ook na de Eerste Wereldoorlog zijn theorieën overeind bleven, ondanks het feit dat toen veel Duitse beeldhouwers in Parijs kennis hadden gemaakt met het autonome, ruimtelijke en expressieve werk van Rodin. De kunstcriticus Max Sauerland schreef in 1925 nog over de beeldhouwkunst als een *Kind einer mächtig entwickelten Architektur, die jener Vater und Mutter bedeutet, einer Architektur, die sich selbst der Größe und des Umfangs ihrer Aufgaben und ihrer künstlerischen Ausdrucksmittel bewußt war, die mit ihren Formkraft über das einzelne Bauwerk hinaus auf die Gestaltung architektonischer Baugruppen, ja des großen Stadt- und Landschaftsbildes selbst hinzielte. Denn auch die Plastik ist keine ganz "freie" Kunst. Aus seiner Umgebung herausgelöst, verliert das Bildwerk den besten Teil seiner Wirkungskraft, der mit natürlicher Bezugsetzung zwischen dem einzelnen Bildwerk und seinem Standort innerhalb des architektonisch geformten Raumes entspringt.*[4.]

a. Gebonden aan de bouwkunst?

In de geschiedenis van de Duitse *Bauplastik* vormde het einde van het keizerrijk en de verwikkelingen van de Eerste Wereldoorlog een duidelijke cesuur. De beeldhouwkunst van het keizerrijk werd tot 1914 beheerst door de traditie van de verheerlijking van de macht. Reusachtige ruiterstandbeelden op ruime pleinen omzoomd door neo-klassieke of neo-barokke gebouwen, uitgebreide *National-Denkmäle,* standbeelden van verdienstelijke generaals en politici en ontelbare busten van machthebbers werden door Begas en zijn leerlingen uitgevoerd. Ook al was het werk van Von Hildebrand qua vormgeving het tegenovergestelde van dat van de Begasschool, toch mogen we een gedeelte van zijn werk ook zien als een bijdrage aan de machtsverheerlijking en een ondersteuning van het conservatisme.

De nieuwe generatie beeldhouwers waaronder Barlach, Kolbe, Lehmbruck, Marcks en Hoetger beschouwde de Franse beeldhouwkunst van Rodin of Maillol als richtinggevend. Maar hun pogingen om te komen tot autonome beelden stonden tot aan 1930 vrijwel allemaal in de schaduw van het officiële stenen machtsvertoon binnen haar architectonische *setting*. Ter gelegenheid van de tentoonstelling van de beeldhouwster Marg Moll, die in 1931 in de Galerie Flechtheim in Berlijn werd gehouden, schreef Grohmann dat de meeste Duitse beeldhouwers en opdrachtgevers nog steeds krampachtig vasthielden aan de bouwplastiek. Hij citeerde Joachim Heusinger von Waldegg: *Die moderne Plastik ist unpopulär in Deutschland trotz so großer Begabungen wie Kolbe, Lehmbruck, Marcks und Belling. Die junge Generation blickt mit Neid nach Paris, wo man in der Plastik ebenso kühn und erfolgreich experimentieren darf wie in der Malerei. Es gibt Kunstfreunde bei uns, die den Leistungen von Brancusi, Archipenko und Lipchitz noch immer fassungslos gegenüber stehen und alle neuen Formulierungsversuchen von vornherein ablehnen.*[5.] Binnen dit krachtenveld werkten Lehmbruck, Kolbe, Barlach, Hoetger en Marcks vanaf

het eerste decennium van de twintigste eeuw aan een Duitse autonome beeldhouwkunst.
Lehmbrucks *Große Sinnende* uit 1913 (afb.1) vormde zowel een hommage aan Maillol als een eerste poging van losmaking van diens invloed. Voor Lehmbruck betekende dit beeld een tamelijk resolute wending naar een persoonlijk kunstenaarschap. Het beeld was de eerste van een aantal voor hem kenmerkende dunne, langgerekte figuren. Het waren beelden die in schril contrast stonden met de gangbare symbolisch bedoelde ideaalfiguren die in de bouwplastiek usance waren. De *Große Sinnende* was volgens Kurt Badt *hart an der Grenze der Karikatur und der Gliederpuppe*[6.] een typering die hij, in zijn overigens positieve artikel, waarschijnlijk had ontleend aan opmerkingen uit conservatieve kringen. Hoe er ook over Lehmbruck werd gedacht, zijn beelden waren in elk geval niet bedoeld voor een architectonische omgeving.
Kolbe's *Kauernde* uit 1906 (afb.2) toonde duidelijk de invloed van Rodin, met name van diens *Femme Accroupie* uit 1882. Voor Kolbe betekende Rodin een vrijmaking van de frontaliteit van Von Hildebrand en van de neo-klassieke ziellоosheid. De alzijdige plasticiteit, maar ook de uitdrukking van het leven en van de erotiek boden Kolbe een sculpturaal perspectief waaruit hij tot ver in de jaren twintig kon putten. Beelden als zijn *Kauernde,* weliswaar behorend tot de *Kleinplastik,* hebben de expliciete uitstraling van autonome plastiek.
De graficus, beeldhouwer en schrijver Ernst Barlach ontwierp *Der Rächer* (afb.3) in de eerste maanden na het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. In 1895 was hij in Parijs geweest en had daar aan de *Académie Julian* gestudeerd en daarnaast ook kennis gemaakt met het werk van Rodin. Vooral diens verbeelding van de beweging en de oerkracht van het leven hadden een diepe indruk op hem gemaakt. Het waren twee elementen die de sociaal bewogen Barlach zeker tot aan de Eerste Wereldoorlog vertaalde in zijn eigen dynamische beeldtaal. Zijn krachtige beeld *Der Rächer* vormde daarin een hoogtepunt. Het is veel meer dan alleen een sterke verbeelding van de maatschappelijke onvrede in Duitsland. Het is, zo verklaarde de kunstenaar later, een autonoom beeldhouwwerk dat een universeel en vlammend protest aantekent tegen alle oorlogsgeweld en tegen de asociale politieke, economische en maatschappelijke gebeurtenissen die voornamelijk slachtoffers eisten bij een weerloze bevolking. Barlach onderstreepte zijn maatschappelijk geëngageerde visie met een expressieve vormgeving, gekenmerkt door vormvereenvoudiging en stilering.
Hoetger ontwierp in 1912 een terracottafiguur die hij *Hoffnung* (afb.4) noemde. Omhuld door een klassieke draperie, verraadt de compositie van de liggende figuur de klassieke invloed van zowel de Parthenonsculptuur (hoekfiguren in het tympaan) als de Romeinse beeldhouwkunst (liggende of slapende figuren), terwijl de tektoniek en de vormvereenvoudiging is geïnspireerd op het werk van Maillol. Hoetger knoopte dikwijls aan bij allegorische voorstellingen uit de klassieke traditie. *Hoffnung* is daar een goed voorbeeld van, temeer daar het ontwerp deel uit maakte van de cyclus *Licht- und Schattenseiten,* een serie van 15 beelden (met titels als *Glaube, Liebe etc.*) die bedoeld waren voor de herinrichting van het Platanenpark in Darmstadt. Vanaf 1915 zijn veel van deze beelden op levensgroot formaat gehakt uit steen en hebben een plaats gekregen in de buitenlucht. Hoewel

bedoeld voor een park heeft Hoetgers *Hoffnung* de kwaliteiten om als autonome vorm van beeldhouwkunst te functioneren.



1. Wilhelm Lehmbruck, *Große Sinnende,* 1913 Gips, 208x42x43 cm. Lehmbruckmuseum Duisburg



2. Georg Kolbe, *Kauernde,* 1906, marmer 49 cm. Georg Kolbe Museum Berlijn



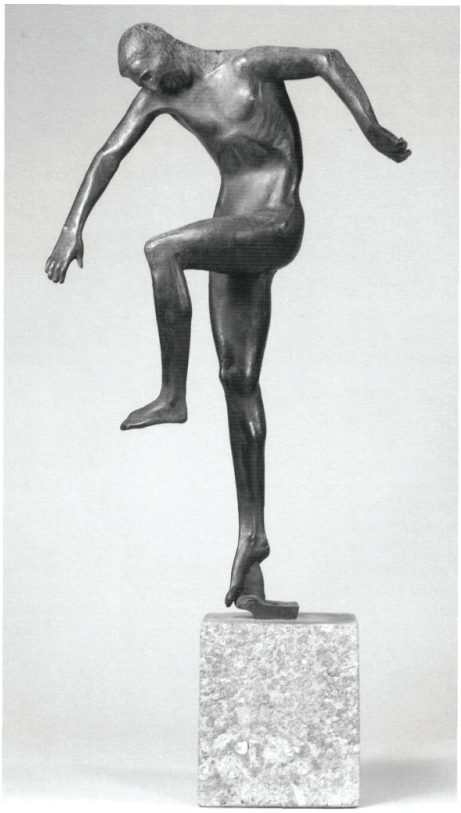
3. Ernst Barlach, *Der Rächer,* 1914, brons, Tate Galerie London



4. Bernard Hoetger, *Hoffnung,* 1912, terracotta, Schloßmuseum Jever

De autodidact Marcks vervaardigde in 1912 een beeld van een beweeglijke man, dat hij *Springer* (afb.5) noemde. Enerzijds, vanwege het thema, zette Marcks met zijn beeld een bepaalde traditie van beweeglijke, soms dansende figuren voort, maar anderzijds week er hij er ook vanaf. Bij Marcks zien we geen verbeelding van elegantie. Zijn *Springer* is ook geen danser, maar een persoon die een krampachtige poging doet los te komen van de grond. Zijn benen willen wel, maar zijn naar beneden hangende armen en zijn gebogen hoofd verraden de vruchteloosheid van zijn poging. Marcks laat hier zien dat de mens, ondanks zijn pogingen, een aards wezen is; het behoort tot de aarde en komt daaruit voort. Vanuit die gedachte, maar vooral vanwege zijn plastische vorm, kunnen we van autonome beeldhouwkunst spreken. Marcks onderstreepte zijn visie met een sterke, deformerende, expressionistische vormgeving.
Hoewel zeer verschillend van vormgeving en uitwerking hebben de vijf hiervoor getoonde beeldhouwwerken één ding gemeen: het zijn allemaal autonome beeldhouwwerken. Zij hebben allemaal, hoe klein van formaat sommigen ook zijn, een zelfstandige monumentale allure die alleen maar past in de vrije ruimte. De genoemde beeldhouwers hebben, beïnvloed door de meesters van de Franse beeldhouwkunst, met hun werk een duidelijke poging gedaan de sculptuur los te maken van de architectuur in een maatschappij waar de bouwplastiek hoogtij vierde.
Het is twijfelachtig of de genoemde beeldhouwers hun avantgarde rol hadden voortgezet wanneer hun loopbaan niet abrupt was onderbroken door de Eerste Wereldoorlog. Hun “bevrijdingspogingen” kunnen we, gezien de

sterke lobby voor een behoud van de bouwplastiek na de oorlog, bijna beschouwen als *blowing in the wind* ook al kwam hun verdienstelijke werk terecht in de salons of de vitrines van verzamelaars of in enkele vooruitstrevende musea. Het werd ook slechts in enkele vakbladen belicht.



5. Gerhard Marcks, *Springer,* 1912, brons, 53 cm, Gerhard Marckshaus Bremen

In het algemeen hielden kunstcritici en schrijvers tijdens het interbellum krachtige pleidooien voor het behoud en de versterking van de bouwplastiek. Het merendeel van de Duitse beeldhouwers hield vast aan de traditie, vooral wanneer het ging om monumentaal werk binnen de sfeer van een opdracht. Zelfs enkele van de hierboven genoemde vooruitstrevende beeldhouwers keerden in de tweede helft van de jaren twintig op hun schreden terug. Dat had mede te maken met het feit dat de voor-oorlogse grote idealen met de daaraan gekoppelde vernieuwingsbewegingen, die in bepaalde gevallen nog tot in de eerste helft van jaren twintig voortduurden, voorbij waren. Het expressionisme, de belangrijkste modernistische stroming in Duitsland, was op een enkele uitzondering na geschiedenis geworden en de problematiek van de abstractie werd nog slechts door

enkelingen, waaronder Freundlich, Arp en Belling, onderzocht. We moeten daarbij opmerken dat Freundlich en Arp veelal in Frankrijk werkten. Maar een groot deel van de vooraanstaande Duitse beeldhouwers, uitgezonderd Barlach, Kollwitz, Marcks en enkele minder bekende kunstenaars, distantieerde zich van de stilering en de abstractie en hield zich aan (of keerde terug naar) een realisme dat niet zelden verbonden was met de architectuur. De aanbevelingen van officiële zijde waren dan ook duidelijk. Sauerland schreef in 1925 *…und nur, wenn die Architektur, wie wir hoffen, in naher Zukunft wieder ihre führende Rolle spielen wird, die ihr im Ringen der Künste zukommt, wird auch eine wirklich selbstbewußte monumentale Plastik, deren Wesen nicht äußere, sondern innere Größe ist, entstehen können. Ihre Möglichkeit fühlen wir schon heute, ihr Werden aber hängt nicht von der Kraft des einzelnen Künstlers, und sei er der beste, ab, sondern von der Größe der Gesinnung und von der Freiheit und Stärke des Wollens aller Kräfte, die unsere Kultur zu tragen berufen sind.*[7.]

De gerenommeerde kunstkenner Alfred Hentzen uitte zich eveneens in niet mis te verstane bewoordingen, toen hij zich in 1934 afzette tegen de autonome beeldhouwkunst vanwege haar privé-karakter. Het was volgens hem een vorm van beeldhouwkunst die alleen maar als object van verzamelaars en tentoonstellingmakers functioneerde. Hij was er vast van overtuigd dat de beeldhouwkunst niets anders dan een *öffentliche Angelegenheit*[8.] moest zijn. Hij bedoelde daarmee dat de beeldhouwkunst in feite onverbrekelijk verbonden was met de architectuur van de openbare gebouwen. Hij deed tevens een oproep aan de staat om te zorgen voor bouwopdrachten zodat de beeldhouwers voldoende en bevredigend werk hadden. Hij wilde echter niet terugvallen op de situatie in het keizerrijk en hij gaf de nieuwe nationaalsocialistische machthebbers in Berlijn een welgemeende raad: *Nur darf der Staat nicht, wie in der Vorkriegszeit, einen bestimmten Formwillen zu diktieren versuchen, das endete in hohlem Pathos, sondern muß den wesenhaften Bemühungen der Schaffenden Rechnung tragen.*[9.] Een gedeelte van zijn aanbevelingen leek te worden verhoord, want vanaf 1933 werd de staat opdrachtgever van een ambitieus bouwprogramma. Hiermee werden, naast de werkverschaffing aan de beeldhouwers, nog twee doelen gediend, namelijk het bestrijden van de werkloosheid en het propageren van de partij-idealen. Zo werd een sociaal-maatschappelijke nood vastgeknoopt aan politieke doelstellingen. De architectuur, in zijn heldere tectoniek, werd op die manier het trotse symbool van een sterke en goed georganiseerde staat en de beeldhouwers die de opdracht kregen de architectuur te voorzien van sculptuur, werden daarmee betrokken in de politiek. De architectuur als “de vader en de moeder van de beeldhouwkunst” wees haar kind niet met liefdevolle, maar met dwingende hand de weg.

Voor veel beeldhouwers, die ook hadden gedeeld in de economische malaise, betekende de nieuwe situatie meer kans op werk en daarmee op een beter inkomen. Zelfs beeldhouwers als Kolbe en Marcks die met hun door de Franse meesters beïnvloede autonome *Kleinplastik* een poging hadden gedaan de beeldhouwkunst los te maken van de architectuur, wisten zich bij gelegenheid in te voegen in de nieuwe door de staat geleide orde. Ook zij aanvaardden architectuurgebonden opdrachten van de overheid. Misschien namen zij de voornemens van de machthebbers nog niet erg serieus of zetten

zij hun eerder geformuleerde principes voor even aan de kant. Goebbels bedoelingen waren echter wel duidelijk. Hij sprak in 1934 in zijn decreet over het bouwprogramma, van een architectuur als *Sinnbild des Staatslebens* waarbij hij de rol van de andere kunsten omschreef als *Die Möglichkeit, an den großen Aufgaben der Baukunst den künstlerischen Ausdruck des Volksganzen mitzuformen.*[10.] Waren de woorden van Goebbels nog tamelijk algemeen, de schrijvers die het regeringsbeleid ondersteunden waren glashelder; de kunst moest een uiting van een volksgevoel zijn. Werner Rittich: *Diese Bauplastik wird späterhin mit den Bauten unserer Gegenwart zusammen nicht nur im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses, sondern des Lebens überhaupt stehen und mit der Architektur unserer Gegenwart zusammen das Lebensgefühl und das Kulturwollen unseres Zeitalters im stärkerem Maße an die Nachwelt weitergeben als freie Plastik… Mit ihr ist dem Bildhauer wieder die Möglichkeit gegeben, das eigene innere Müssen und zugleich das Verlangen der Allgemeinheit zu erfüllen Er vertieft mit seinem Fühlen das der Allgemeinheit und verkörpert so in seinem Werk ein persönliches und allgemeines Sehen unserer Zeit: einer Idee Mannigfaltigen Ausdruck zu geben und doch immer ihr Diener zu sein.*[11.] Rittich beschreef meer de beeldhouwkunst van zijn tijd dan dat hij zijn blik op de toekomst richtte. In feite had hij het over de beelden die Kolbe, Scheibe en Klimsch, oudere beeldhouwers die in het interbellum een zekere roem hadden vergaard, vervaardigden. Dat leken vrijstaande beelden in een (binnen het realisme) eigen beeldtaal te zijn, maar in feite waren zij qua inhoud wel gebonden aan de betreffende architectuur omdat zij in eerste instantie de functie ervan verduidelijkten en vervolgens daarmee het hogere staatsideaal van een zelfbewust en sterk Duits volk onderstreepten.

Magdalena Bushart omschreef deze situatie aan de hand van het beeld *Junge Wächter* (afb.6) dat Kolbe in 1936/1937 maakte voor de kazerne van de luchtartillerie in Lüdenscheid: *übernimmt durchaus den ihm zugedachten illustratieven Part einer "überzeitlichen" Darstellung des kampfbereiten Soldaten. Das komplizierte Bewegungsmotiv, die instabile Haltung, die reiche Oberflächenmodellierung lassen jedoch die nahtlose Einfügung in eine Gebäudefassung nicht zu; die Plastik steht folgerichtig abgerückt von den umgebenden Gebäudetrakten auf einem eigenen Sockel. In diesem Sinne bleibt sie "frei", nicht verwertbar.*[12.]

De gespierde sporters en de gezonde en sterke vrouwengestalten die Kolbe en de zijnen vóór 1940 vervaardigde waren vanwege hun individualistische vormgeving en hun zweem van sculpturale autonomie niet expliciet gebaseerd op de nationaalsocialistische rassendoctrine. Maar zij werden door opportunistische en oppervlakkige partijstrategen en hun journalistieke volgelingen gewoon gebruikt. De beleidsmakers hadden hier vooralsnog weinig moeite mee en de beeldhouwers protesteerden niet.

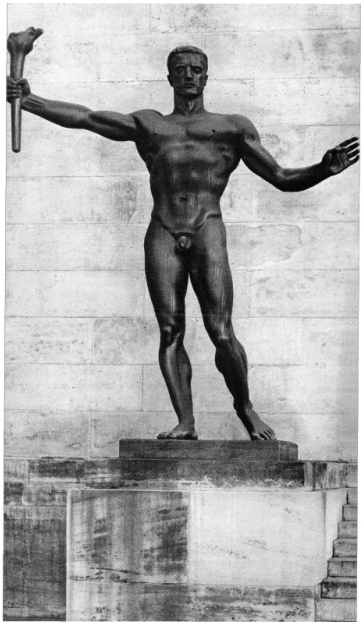
Maar toen de nationaalsocialistische politiek steeds agressiever werd, verloren de oudere beeldhouwers met hun inpasbaar werk toch terrein. Vanaf 1940 werden zij wat betreft de grote staatsopdrachten grotendeels aan de kant geschoven ten faveure van een groep jongere nationaalsocialistisch georiënteerde beeldhouwers die de beeldhouwkunst op hun eigen manier wilden verbinden met de architectuur. Het waren Breker, Thorak, Wackerle, Meller en Wamper die hun ideeën al vanaf de tweede helft van de jaren dertig duidelijk maakten. Brekers *Siegerin* en *Zehnkämpfer,* die hij in 1936

voor het olympische *Reichssportfeld* ontwierp, en Thoraks *Kameradschaft* en *Familie* voor het Duitse paviljoen van de wereldtentoonstelling in Parijs in 1937, zetten de toon. Brekers beelden *Partei* (afb.7) en *Wehrmacht* (afb.8) die hij in 1939 voor de hoofdingang van de, door Speer ontworpen, *Neue Kanzlei* (afb. 9) realiseerde, werden de prototypen van de nieuwe *Bauplastik.*

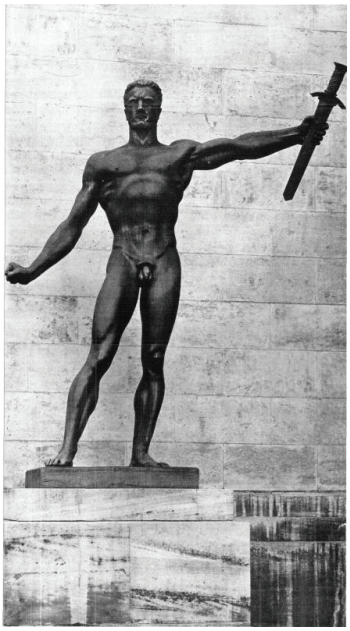


6. Georg Kolbe *Junge Wächter,* 1936/1937, brons

De traditionele *Bauplastik* − we beschouwen daarbij de hiervoor beschreven werken van Kolbe en de zijnen als een verdienstelijke poging maar tegelijk ook een halfslachtige manier van losmaking van de architectuur − kenmerkte zich door een sterke verwevenheid met de architectuur, namelijk door haar directe contact met de bouwwand en door haar techniek van gestapelde kalksteenblokken. Het waren beelden die enerzijds de functie van het gebouw aanduidden en anderzijds decoratief waren bedoeld. Breker en de zijnen, hoewel conservatief van aard, streefden niet naar een terugkeer naar het oude gedachtegoed. Zij behielden weliswaar de kern van de doelstelling, maar weken in de techniek en in de ruimtelijkheid af. Dat werd pas echt duidelijk bij de realisering van de beelden voor de *Neue Kanzlei.*
Brekers beelden *Partei* en *Wehrmacht* bij de hoofdingang waren van brons en stonden enigszins los van het gebouw aan weerszijden van de ingang. Het brons vormde door zijn kleur en materiaaleigenschappen niet alleen een



7. Arno Breker, *Partei,* 1939



8. Arno Breker, *Wehrmacht,* 1939



9. Albert Speer en Arno Breker, *Ehrenhof der Neuen Kanzlei,* Berlijn 1939

fraai contrast met de vlakke stenen wand en een verwijzing naar de klassieken, het benadrukte tevens een zekere eigenheid van het beeld. Maar dat was slechts oppervlakkige schijn. De sterke verticaliteit van de beelden was namelijk een accentuering en een verwijzing naar de richting en de draagkracht van de zuilen van de *porticus* en de frontaliteit van de beelden stond rechtstreeks ten dienste van het contact met het volk. Onvermijdelijk dwingend werd men door oppervlakkige symboliek geconfronteerd met de organisatie en de uitvoering van de macht. Deze elementen werden verbeeld door de symbolen van de toorts van het beeld *Partei* en het zwaard van het beeld *Wehrmacht*. De vrije handen van de beide figuren vormden een verwijzing naar de ingang van het gebouw. De overdreven naturalistische vormgeving van de spiermassa's en de onverzettelijke gezichtsuitdrukkingen waren de verbeeldingen van de abstracte begrippen die het gebouw moest uitstralen: de tekenen van het nieuwe goed georganiseerde Duitsland; zelfbewustzijn, kracht, trots en discipline. De beelden vormden op deze manier een voor het volk begrijpelijke vertaling van hogere begrippen. Was de architectuur de vertaling van de partij-ideologie, de beelden bij de gebouwen vormden de brug naar het volk.
Zo bleek de eigenheid van de beelden slechts schijn; door de compositie, de functie en de plaatsing werden zij op een andere manier dan tot dan toe gebruikelijk, dienstbaar gemaakt aan de architectuur en daarmee een symbool voor de organisatie van de staat. In de totale compositorische *setting* van het gebouw en de beelden appelleerde Breker tevens aan die van het klassieke Griekenland en aan de, binnen de partijtop geliefde, graeco-germaanse gedachte. De Amerikaanse historicus Petropoulos schreef: *He was an artist who believes in concepts of lasting and indisputable beauty, ideas that formed the basis of his philhellenism. This then was the project in 1933. He believed that the resulting works, massive figures built upon timeless Hellenists precedents, would define the aesthetic idiom of both monumental, and streamlined neo-classical buildings, constructed at the time in a number of countries including the United States.* [13.]
In principe is het ten aanzien van de nieuwe bouwplastiek bij deze prototypen van Breker gebleven. Na de *Reichskanzlei* zijn er in Berlijn of München geen bouwprojecten van die grootte gerealiseerd. Het omvangrijke bouwprogramma op het vanaf het midden van de jaren dertig gestarte *Reichsparteitagsgelände* in Nürnberg bleef voor een groot gedeelte onvoltooid. Nog omvangrijker waren de plannen voor de reconstructie van de stad Berlijn (een "nieuw Athene" met de naam *Germania)* rond de *Nord-Süd-Achse* met als belangrijkste gebouwen de reusachtige *Triumphbogen* en de *Große Halle.* Het waren enorme projecten die voor Hitler een prestige-object waren en waar Speer en Breker, met hun assistenten, veel tijd en energie in staken. Zij werden echter nooit gerealiseerd. Andere projecten, waar onder meer Thorak als beeldhouwer in werd betrokken, bereikten ook nooit de fase van de uitvoering. Deze situatie had voor de beeldhouwkunst een merkwaardige uitwerking. Breker, maar hetzelfde gold ook voor Thorak, werkte met een aantal werkplaatsmeesters en arbeiders (waaronder gedeporteerde beeldhouwers uit verschillende Europese landen) in zijn *Steinbildhauerwerkstätten Arno Breker GmbH* in Wriezen aan een stroom van beelden die een plaats moesten krijgen in de nieuwe bouwprojecten. Bijna alle beelden kwamen, zowel door een gebrek aan brons als de snelle

afloop van de oorlog, niet verder dan een gipsversie. Daarnaast ontwierp Breker ook beelden die een plaats moesten krijgen in of voor gebouwen die nog ontworpen moesten worden als de *Endsieg* was bereikt. Kennelijk maalde Breker er niet om dat de architectuur in feite de richtingwijzer voor zijn beelden moest zijn. Ondertussen werden er, als tekenen van de vooruitgang van de bouwactiviteiten, wel tentoonstellingen georganiseerd waar de beelden werden getoond en werden er door het ministerie van propaganda tienduizenden prentbriefkaarten gedrukt waarop de beelden te zien waren. Zij gunden het volk een blik in een schitterende toekomst. De bouwvertraging en het optimisme zorgden er ondertussen wel voor dat de beelden een nieuwe functie kregen, zij werden niet getoond binnen een architectonische omgeving, maar als autonome beeldhouwwerken, voorlopig bedoeld als geruststelling voor het volk. Speer, toch ook een verdienstelijk architect die het principe van de bouwplastiek volledig onderschreef, typeerde zonder enige schroom die nieuwe situatie in de catalogus voor de tentoonstelling van Breker in Potsdam in 1944: *Die Notwendigkeiten des Krieges haben es bewirkt, daß das baukünstlerische Schaffen zurückgestellt werden mußte. Material und Arbeitskraft haben uneingeschränkt der Rüstung und Kriegsproduktion zur Verfügung zu stehen. Der schöpferische Genius aber, der sich in dem Bildhauer Arno Breker bekundet, soll nach dem Willen des Führers sein Werk auch unter den schwersten Umständen der Kriegsjahre unbeirrt weiter entwicklen und damit den Aufgaben dienen, die unserer nach siegreicher Beendiging des Kampfes warten. Breker hat schon heute Plastiken für solche Bauten entwickelt und fertiggestellt, die der Öffentlichkeit jetzt noch nicht einmal in der Planung bekannt gemacht werden können.*[14.]

Was het een toevallige samenloop van omstandigheden die ervoor had gezorgd dat de sculptuur, die zich uitdrukkelijk had gepresenteerd als een aan de architectuur dienstbare discipline, zich nu ineens presenteerde als autonome beeldhouwkunst of was het een uit de nood geboren opportunisme van de nazi-leiders en hun kunstenaars? Breker heeft zelf daarop, toen hij niet meer gebonden was aan zijn opdrachtgevers, een antwoord gegeven. Na de oorlog gaf hij een aantal van zijn beelden die hij van de verwoesting had gered of had teruggekocht, in zijn tuin in Düsseldorf of in het *Arno Breker Museum* in Nörvenich, een plaats in de vrije ruimte. Een nog pregnanter voorbeeld van de plotseling functieverandering vond plaats in 1971. Breker verenigde toen, in een merkwaardige poging tot *marcottage*, het lichaam van zijn beeld *Demut,* met het hoofd van *Flora* (beiden bedoeld voor nazi-bouwprojecten) als vrouwenfiguur en het beeld *Herold* (bedoeld voor de herstructurering van Berlijn) als mannenfiguur. Hij completeerde beide figuren met een kind, tot een beeldengroep die hij *Ewiges Leben* (afb.10) noemde. De groep werd geplaatst in de vrije ruimte voor de in modernistische stijl gebouwde *Großklinikum* in Höxter. Klaus Wolbert merkte droog op dat je rond deze bronzen groep *Übermenschen: fast nur körperbeschädigte Menschen, Rollstuhlfahrer zumeist*[15.] zag.



10. Arno Breker, *Ewiges Leben,* brons,
1970/1971 Großklinikum, Höxter

b. De roep om ruimte

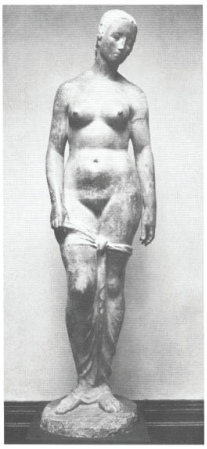
Georg Kolbe bleef zich nog lang verzetten tegen de ondergeschikte rol van de beeldhouwkunst. In 1932 formuleerde hij zijn standpunt heel helder toen Werner Hegemann, in een poging duidelijkheid te krijgen rond de verhouding tussen architectuur en beeldhouwkunst, hem naar zijn mening vroeg: *Bei diesem zeitgemäßen Disput handelt es sich wohl um die sogenannte "Dekorations- und Bauplastik" welche Degradierung der Plastik ich aber ablehne. Plastik ist nicht Dekorationselement der Architektur, sondern selbständiges Kunstwerk… Ich verlange vom Baumeister nicht Wandfläche sondern Raum.*[16] Kolbe had het in feite over twee zaken die in elkaars verlengde lagen. Hij wenste autonome beeldhouwkunst en alzijdig plastische beelden. Maar zijn oproep kende vooralsnog weinig weerklank. De *Bauplastik* hield de beeldhouwkunst in de openbare ruimte stevig in haar greep en beperkte daarmee de plasticiteit van de beelden.

Het gebrek aan plasticiteit van veel beelden die tijdens de jaren dertig en veertig in Duitsland werden gemaakt was echter niet alleen het gevolg van politieke omstandigheden of van de invloed van Von Hildebrand. Het zat ook in de aard van de beeldhouwkunst zelf. Terwijl de schilderkunst al vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw geleidelijk afscheid had genomen van het classicisme, bleef de classicistische canon, met zijn

verbondenheid met de architectuur, in de beeldhouwkunst (en zeker die van Duitsland) nog ver tot in de twintigste eeuw usance. De beeldhouwkunst was in het algemeen ook veel conservatiever dan de schilderkunst, door haar afhankelijkheid van rijke, vaak conservatieve, opdrachtgevers. Het is vanuit dat oogpunt ook niet verwonderlijk dat, internationaal gezien, het voornamelijk beeldhouwende schilders zoals Degas, Matisse, Picasso en Kirchner waren, die de problematiek van beeld en ruimte als een van de eersten gingen onderzoeken. Als autodidacten in de beeldhouwkunst ondervonden zij daarbij niet de remmingen, die de (conservatief) opgeleide beeldhouwers wel hadden.

Wanneer we de pogingen overzien, die er in de Duitse beeldhouwkunst voor de Tweede Wereldoorlog rond de ruimtelijkheid van het beeld werden ondernomen, moeten we de invloed van Rodin hoog inschatten. Hij was waarschijnlijk daarin de belangrijkste stuwende kracht. Daarnaast zijn er nog twee factoren geweest die een duidelijke bijdrage hebben geleverd in de ontwikkeling van de sculpturale plasticiteit, namelijk de visie van Cézanne met daaraan verbonden het ontstaan van het kubisme en de grote belangstelling voor de primitieve kunst. Cézanne (populair in Duitse vooruitstrevende kringen) thematiseerde in zijn schilderij de problematiek van de verhouding tussen de voorwerpen en de ruimte en bewees daarmee dat de vorm en de betekenis van de voorwerpen sterk afhankelijk waren van de omringende ruimte. Dit bleek vooral toen hij zowel de voorwerpen als de omgeving op vereenvoudigde wijze ging weergeven. Beeldhouwers als Picasso, Archipenko, Laurens, Brancusi en Duchamp-Villon, beïnvloed door Cézanne en de primitieve kunst, kwamen tot nieuwe ruimtelijke inzichten. Zij zochten, vanuit het idee van de autonome beeldhouwkunst, bewust naar de mogelijkheden die de ruimte rond het beeld bood. Kennelijk nodigde de Parijse lucht meer uit tot vrijheid en experiment dan de Duitse atmosfeer, gezien het feit dat de belangrijkste werken van de Duitse beeldhouwer Freundlich in Parijs ontstonden en dat de in Straatsburg als Duitser geboren Arp, als Fransman vrijuit experimenteerde.

Het zijn voornamelijk Lehmbruck, Kolbe, Belling, Sintenis en Marcks geweest die, sommigen weliswaar voor korte tijd, de "Franse ruimtelijkheid" in Duitsland met hun beelden hebben onderzocht. Lehmbrucks *Große Stehende* (afb.11) uit 1910 deed nog duidelijk herinneren aan Maillol, maar gelijktijdig betekende dit beeld het begin van zijn eigen vormentaal, waarin zijn onderzoek naar de relatie tussen de vorm en de ruimte lag opgesloten. Dat werd helemaal duidelijk bij zijn *Große Sinnende* (afb.12) en zijn *Emporsteigender Jüngling* (afb.13) uit 1913. De dunne, gerekte gestalte heeft niets meer van de massiviteit van Maillol en de houding van de armen en de benen betekenen bijna een uiteenvallen daarvan. Zij gaan als beeldelementen veel eerder een dialoog aan met de ruimte. De kunsthistoricus Karl Egon Vester zei: *Dies führt ihn weg von Schwere und Volumen der Gliedmaßen, die Formen zeichnen sich nicht durch Körperhaftigkeit aus, als sie vielmehr raumhaft wirkend Ausdruck und Selbstverständigung durch ihr im-Raum-sein erfahren.*[17.]



11. Wilhelm Lehmbruck , *Große stehende,* 1910



12. Wilhelm Lehmbruck, *Große Sinnende,* 1913



13. Wilhelm Lehmbruck, *Emporsteigender Jüngling,* 1913



14. Wilhelm Lehmbruck, *Der Gestürzte,* 1915-1916

Met het door een tragische sfeer omgeven, beeld van *Der Gestürzte* (afb.14) uit 1915-1916 kwam Lehmbruck tot een hoogtepunt van zijn onderzoek naar het beeld en de ruimte. Hier wordt de spanning voornamelijk ontleend aan de ruimte die het beeld, als laatste restje eigenheid, aan de onderkant omsluit en aan de bovenkant afstoot. De menselijke gestalte is niet meer bepalend voor de expressieve kracht, maar veel eerder een verwijzing naar de spanning tussen de materie en de niet-materie, tussen het iets en het niets, tussen het zijn en bijna niet (meer) zijn. Lehmbruck bewees met dit beeld de

betekenis van de ruimte. Zijn vroegtijdige dood in 1919 betekende een abrupt einde aan een voor Duitsland bijzondere sculpturale ontwikkeling.
In principe was de ontwikkeling van Kolbe ten aanzien van het probleem van beeld en ruimte tegengesteld aan die van Lehmbruck. Hij toonde zich in het begin van de twintigste eeuw, bevrijd van de theorie van Von Hildebrand, een enthousiaste aanhanger van Rodin. Zijn *Mutter und Kind* (afb.15) uit 1905 is met zijn beweging, zijn alzijdige ruimtelijkheid en zijn tamelijk losse boetseertoets van een Franse, Rodin-achtige allure. De *Tänzerin* (afb. 16) uit 1912 vormde, wat de ruimtelijkheid betreft, voor Kolbe een hoogtepunt. De wankele meisjesgestalte met de licht gebogen knieën, de gespreide armen en het enigszins achterover hellende hoofd is geen "bevroren moment", maar een *moment interpolé,* een vertaling van de bewegingsdoctrine van Rodin: *Le mouvement est la transition d'une attitude à l'autre.* Toch was Kolbe met dit beeld geen echte Rodinvolger; terwijl de Franse meester dikwijls − gestuurd door de natuur − zocht naar een naar buiten gerichte expressie gaat de danseres van Kolbe helemaal op in een innerlijke extase. Daarbij lijkt het ook alsof Kolbe bewust door de houding en de armgebaren op zoek was naar de ruimte rond het beeld. Merkwaardig genoeg komt de naar binnen gekeerde expressie toch nergens in botsing met het bijna ruimteveroverende karakter van het beeld. Dat is anders bij Kolbe's beeld van de *Tänzer Nijinsky* (afb. 17) uit 1913-1919. Daar zijn de eerste tekenen van een terugkeer naar geslotenheid en vormvastheid te bespeuren. De danser is veel meer een verbeelding van elegante bewegingen dan een uitdrukking van de hierboven beschreven Rodin-doctrine. Had zijn beeld *Tänzerin* nog een bijna onbeperkte ruimte nodig, zijn *Tänzer* behoeft nauwelijks nog ruimte en eerder een *bevroren moment* verbeeldt. . De *Tänzer* was een voorbode van de toekomst, want in de loop van de jaren twintig keerde Kolbe geleidelijk terug naar meer gesloten en statische composities. De alzijdigheid van de plasticiteit beperkte zich toen nog tot slechts enkele profielen. Hoewel deze vormverandering overeenkomsten vertoonde met de beeldtaal van Maillol, was er toch nauwelijks sprake van enige beïnvloeding.
Was de weg van Kolbe, wat betreft de ruimtelijkheid van een beeld, een geleidelijke weg terug, datzelfde kunnen we in verhevigde mate zeggen van het werk van Marcks. Zijn eerder getoonde *Springer* (afb.5) betekende voor hem zowel een hoogtepunt als een voorlopig eindpunt van zijn onderzoek naar de relatie tussen het beeld en de ruimte. Na zijn expressionistische periode gedurende zijn leraarschap aan *Das Bauhaus,* zocht hij, geïnspireerd door de archaïsch-klassieke tijd en het werk van Maillol, steeds meer de klassieke rust. Met deze wending in zijn loopbaan, die ongeveer gelijk liep met de aanvaarding van een leraarsambt in Burg Giebichenstein bij Halle, was de dialoog tussen het beeld en de ruimte voor hem van minder belang. Hij richtte zich steeds meer op de vraag hoe de klassieke rust van betekenis kon zijn voor de wanordelijke Duitse maatschappij. Pas na de Tweede Wereldoorlog kreeg de dialoog van het beeld met de ruimte voor hem weer meer betekenis.



15. Georg Kolbe, *Mutter und Kind,* 1905, brons 30,5 cm. Georg Kolbemuseum Berljin



16. Georg Kolbe, *Tänzerin,* 1912, brons, 154 cm. Georg Kolbemuseum, Berlijn



17. Georg Kolbe, *Tänzer Nijinsky,* 1913-1919, Brons, 65 cm. Georg Kolbemuseum Berlijn

.



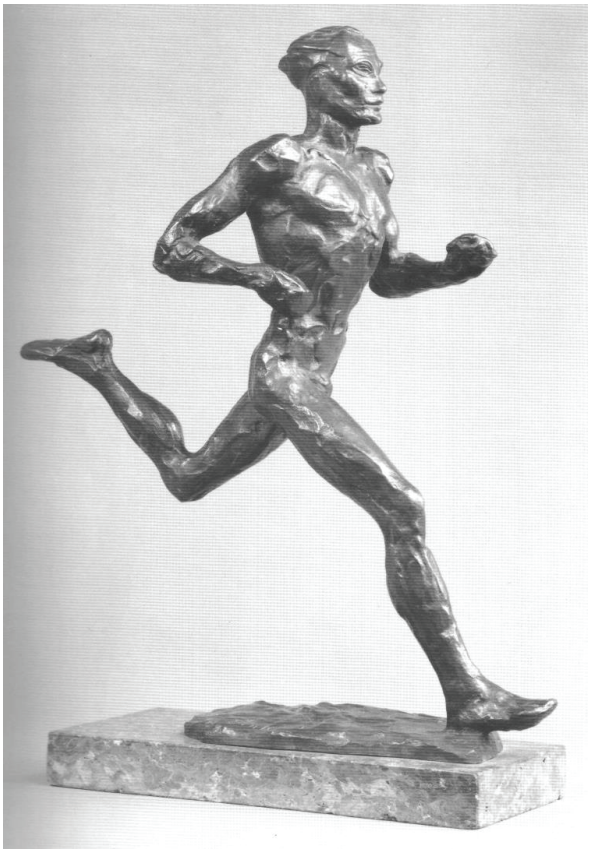
18. Rudolf Belling, *Tänzerin,* 1916, verguld gips, 45 cm. Kolbemuseum Berlijn



19. Rudolf Belling, *Dreiklang,* 1919 hout, Nationalgalerie Berlijn

Rudolf Belling begon, na een periode als decorontwerper zijn carrière als een expressionistische beeldhouwer. Hij legde zich daarbij niet specifiek toe op de problematiek van de ruimtelijkheid van het beeld, dit was eerder een nevenelement bij zijn hoofdonderzoek naar ritmiek om beweging en extase uit te drukken. Zijn *Tänzerin* (afb.18) uit 1916 is daar een goed voorbeeld van. Zowel de geometrische vormonderdelen van de houding als de geplooide kledingvorm achter de figuur vertellen onmiddellijk dat hij hier het ritme en de beweging van de muziek een vaste vorm wilde geven. De ruimtelijkheid van de armen, het hoofd, het geheven been en de plooival is daarbij eerder een uiting van de ritmiek dan een doelbewuste poging de ruimte in het beeld te betrekken. Mede daardoor werd dit beeld een aankondiging van een verdere ontwikkeling naar de abstractie, zoals dat in zijn bekende werk *Dreiklang* (afb. 19) uit 1919 is te zien. Evenals Kolbe en Marcks wendde hij zich vanaf het midden van de jaren twintig meer tot de klassieke canon van het menselijk lichaam.
In een schets van de relatie tussen het beeld en de ruimte in de Duitse sculptuur tussen 1900 en 1945 verdient het werk van Renée Sintenis (1888-1965) een aparte plaats. Deze beeldhouwster, die zich aanvankelijk door het werk van August Gaul en later ook door dat van Rodin heeft laten inspireren, heeft in een vlotte boetseertoets ontelbare dierfiguren in verschillende typerende houdingen in brons vereeuwigd. Haar kleine *objets d'art* vonden gemakkelijk hun weg naar de salons van de welgestelden en de vitrines van de musea. Omdat zij, zoals Rodin, de natuur als uitgangspunt nam, vormde de ruimte in wezen geen echt probleem. De natuur gaf als vanzelf de ruimtelijkheid aan. Een goed voorbeeld daarvan is *Der Laufer Nurmi* (afb. 20) uit 1926. De relatie tussen het beeld en de ruimte, uitgedrukt door de beweging van de benen en de armen, is een

vanzelfsprekendheid die waarschijnlijk voortgekomen is uit een gefotografeerd moment. Daarom is hier ook nauwelijks sprake van een bewust ruimteonderzoek. Sintenis had andere doelen. Met de verbeelding van gezondheid, sport en beweging beantwoordde zij enerzijds geheel aan de tijdgeest van het midden van de jaren twintig. Anderzijds week zij met haar bijna impressionistische boetseertoets daarvan af. Haar beeld van de hardloper Nurmi illustreerde dat ambivalente karakter. Het was daardoor geen echt *objet d'art* noch een portret van de beroemde marathonloper. Sintenis heeft met haar losse boetseertoets en de abstrahering van de bewegende mensfiguur, met behoud van de natuur als leermeester en richtinggever, vooral een verbeelding gegeven van de snelheid, de souplesse en het doorzettingsvermogen.



20. Renée Sintenis, *Der Laufer Nurmi,* brons, 39,5 cm
Georg Kolbemuseum Berlijn

Wanneer we het voorgaande overzien moeten we concluderen dat Lehmbruck in feite de enige is geweest die, in navolging van de moderne Franse beeldhouwers, doelbewust heeft gewerkt met de ruimte. Door zijn vroege dood kunnen we alleen maar gissen naar een vervolg van zijn werk, desalniettemin is het goed voorstelbaar dat hij uiteindelijk uitgekomen zou zijn op abstracte beelden waarin hij het beeld en de ruimte in een spannende dialoog had gebracht. In tegenstelling tot een groot aantal anderen was hij bezig met een ontwikkeling. Jammer genoeg is hij, hoe belangrijk ook, niet verder gekomen dan *den Übergang zu vollziehen von der Darstellung im Raum zur Raumdarstellung.*[18.] Zowel Kolbe als Marcks keerden terug naar een zekere mate van geslotenheid en statische *Einansichtigkeit*. Terwijl Kolbe gedurende de late jaren dertig succes had bij de nationaal socialistische machthebbers, werd Marcks uit zijn ambt gezet en kregen enkele van zijn werken het stempel *entartete Kunst.* Belling, wiens werk eveneens in de ban werd gedaan, vertrok na een kort verblijf in de Verenigde Staten in 1937 naar Turkije, waar hij tot de jaren tachtig bleef. Ook het werk van de half-Joodse Renée Sintenis werd bestempeld als *entartet.*

In het algemeen kunnen we stellen dat, in tegenstelling tot de moderne Franse beeldhouwers, het beeld-ruimteonderzoek in Duitsland vrij kort heeft geduurd, globaal genomen tussen 1905 en 1925 waarbij de oorlogsjaren in feite niet mee mogen tellen. Daarnaast was het, op het monumentale werk van Lehmbruck en enkele werken van Marcks en Kolbe na, een onderzoek dat zich voornamelijk beperkte tot het kleine formaat; het formaat van de geliefde *objets d'art*.

Vanaf het midden van de jaren twintig vormde het beeld-ruimteonderzoek in Duitsland nog nauwelijks een beeldhouwers-item. Beeldhouwer en academieleraar Albiker deed rond 1930 nog wel een poging om zijn theorieën over beeld en ruimte te bundelen. Maar zijn publicatie onder de titel *Das Problem des Raums in den bildende Künsten* kon pas, gesteund door zijn collega Seitz, in 1962 worden uitgegeven. De titel beloofde weliswaar een "tegenstuk" te zijn tegen Von Hildebrands *Problem der Form,* maar het was eerder een soort aanpassing. Zijn theorie kwam daarbij dicht in de buurt van Maillols visie op de alzijdigheid van het beeld, maar terwille van de rust en de harmonie moeten de aanzichten van het beeld beperkt blijven tot enkele lange profielen.

c. De taal van het lichaam

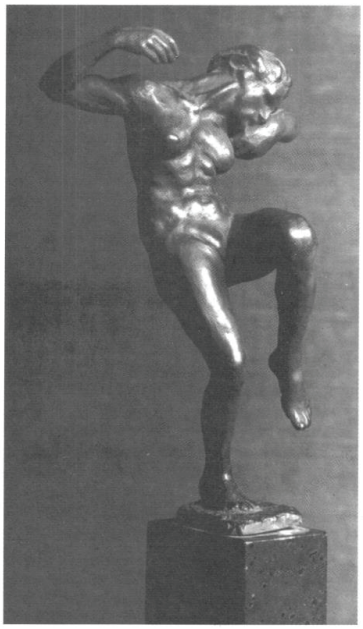
In tegenstelling tot de schilderkunst bood de onderwerpkeuze van de Duitse beeldhouwkunst in de eerste helft van de twintigste eeuw een tamelijk eenzijdig aanzien. Behalve de korte tijd van experimenteren en abstraheren in het tweede decennium, was de figuratieve mensfiguur het belangrijkste en ook het nagenoeg enige onderwerp. Er was weliswaar ook een non-figuratieve beeldhouwkunst, maar deze was beperkt en voornamelijk geconcentreerd rond de kringen van *Das Bauhaus.* Kunstcritici van vooraanstaande bladen zoals *Das Kunstblatt* en bekende galerieën zoals die van Cassirer en Flechtheim hielden vast aan de rond de jaren twintig in vooruitstrevende kringen al klassiek te noemen werken van onder anderen Kolbe, Barlach, De Fiori en Maillol. Dat gold op een enkele uitzondering

na, zoals werken van Belling en Schwitters, ook wat betreft het aankoopbeleid van verschillende musea.
De Duitse sculptuur liep vanaf het begin van de twintigste eeuw in vergelijking met Frankrijk achter in de ontwikkeling van de moderne beeldhouwkunst. Deze situatie was vooral het gevolg van drie factoren, de invloed van Von Hildebrand op de beeldhouwopleiding gedurende de eerste decennia van de twintigste eeuw, de conservatieve houding van de Duitse maatschappij ten tijde van de Republiek van Weimar en het afwijzen van abstracte en deformerend vormgegeven beeldhouwwerken door de nationaal-socialisten.
Het waren de klassiek opgeleide beeldhouwers van de oude generatie, zoals Kolbe, Klimsch, Hahn, Bleeker, Enseling, Albiker en Scheibe, die door hun werk en door hun docentschappen aan de diverse academies grote invloed uitoefenden op de jonge generatie. Zij zetten hun studenten op het traditionele spoor van de *Klassische Aktfigur,* een onderwerp dat in de behoudende Duitse maatschappij veel waardering ondervond en dat in een aantal gevallen na 1933 op opportunistische wijze werd ingepast in de nationaalsocialistische kunstideologie.
Werd de mensfiguur vóór de Eerste Wereldoorlog door enkele vooruitstrevende beeldhouwers nog onderwerp van deformatie en ritmiek, erna was er in Duitsland een duidelijke trend van heroriëntatie op de realistische naakte mens waarneembaar. Het was een heroriëntatie die ook te maken had met de brede belangstelling en de bewondering voor het werk van Rodin en Maillol, waarbij de laatstgenoemde na de Eerste Wereldoorlog een duidelijke voorkeur genoot. Gelijktijdig met en gedeeltelijk ook door de belangstelling voor het werk van de Zuid-Franse beeldhouwer ontstond er tevens grote aandacht voor de archaïsche en de vroeg-klassieke kunst van Griekenland.
Rond de eeuwwisseling was er bij beeldhouwers zoals Hoetger en Kolbe, nog sprake van een Hildebrand-achtig neoclassicisme. Onder invloed van de Franse beeldhouwers veranderde dit binnen enkele jaren en gingen zij, hoewel het symbolisch-narratieve nog een tijd lang aanwezig bleef, aan de slag met nieuwe onderwerpen en meer eigen composities. Hoetger kwam, na de meer dynamische beelden die hij onder de invloed van Rodin maakte, onder de invloed van Maillol tot verstilde composities. Zijn *Elberfelder Torso* (afb.21) kunnen we beschouwen als een overgangsbeeld tussen de neoclassicistische invloedssfeer van Tuaillon en Von Hildebrand en die van de Franse beeldhouwer. Niet veel later voegde hij, om te komen tot een eigen beeldtaal, aan zijn naakte figuren een voorwerp of een attribuut toe dat de symboliek van het beeld moest verduidelijken. Een voorbeeld daarvan is de geknielde gestalte van *Eva auf dem Schwan/ Anbetung* (afb. 56) uit 1906.
Kolbe had de neoklassieke invloed al eerder van zich afgeschud. Hij legde zich, naar Rodins voorbeeld, onder meer toe op de expressie van de dans (afb.22). Zijn aanvankelijk beweeglijke beelden maakten in het tweede decennium van de twintigste eeuw dikwijls plaats voor een meer verstilde uitdrukking van het innerlijke leven. Daarin stond Kolbe niet alleen. Ook de beelden van andere Duitse beeldhouwers gingen steeds meer in de richting van staande, zittende, gehurkte of liggende naakte figuren waarbinnen gezocht werd naar het uitdrukken van abstracte begrippen, zoals deemoed, overpeinzing, overgave, verhevenheid en wilskracht. Vanaf 1912 kreeg deze

wijze van werken de naam *Ausdrucksplastik*, genoemd naar de gelijknamige tentoonstelling in Mannheim. De composities van de beelden werden ook aanzienlijk rustiger, dat is duidelijk te zien wanneer we de danseres van Kolbe uit 1905 (afb. 22) vergelijken met de danseres uit 1912 (afb. 16).



21. Bernard Hoetger, *Elberfelder Torso* 1905, brons, Von der Heidt Museum Wuppertal



22. Georg Kolbe, *Tänzerin,* 1905, br 25 cm. LETTER Stiftung Köln

De *Ausdrucksplastik* betekende voor de beschouwer dat hij niet meer aan de hand werd genomen door een vanzelfsprekende en van oudsher bepaalde iconografie, maar dat hij meer op zichzelf werd aangewezen en dat hij van daaruit de werking van het beeld moest ervaren. De betreffende titel fungeerde daarbij als een aanzet en een steun in een zoekproces. Na de Eerste Wereldoorlog verloor de beschouwer bij veel beelden ook de aanwijzing van de titel. De kunstenaar beperkte zich, niet zelden naar voorbeeld van Maillol, tot een algemene omschrijving zoals *Stehende, Große Stehende, Kauernde, Sitzende, Sich Kämmende, Emporsteigende* en *Badende.* Terwijl de kunstenaar met deze titel wilde wijzen op abstracte begrippen met een meer algemene inhoud zoals harmonie, openheid en eenvoud, kwam de gemiddelde beschouwer gewoonlijk niet veel verder dan een herkenning van mooie en gezonde mensfiguren (afb. 23). Museumdirecteur Wilhelm von Bode uitte zich kritisch in het voorwoord dat hij schreef voor een monografie over Klimsch. Hij signaleerde een trend waarbij de vorm steeds belangrijker werd dan de inhoud: *Heute ist das alles so gut wie verloren. Unser Glaube ist nicht mehr kräftig genug, um Gestalten entstehen zu lassen, die noch zu echter Andacht anregen könnten, die antike Götter sind zu Schemen verblaßt und stehen dem Volksbewustsein*

so fern wie ihre allegorischen symbolische gestalten und was Mittelalter und Renaissance daraus gemacht haben. Was die Künstler uns als solche heute zeigen, sind keine Typen mehr, die jedem sofort verständlich sind, sondern es sind Modelle, Aktfiguren die im besten Fall mehr oder weniger geschmackvoll idealisiert und stilisiert sind.[19.] Von Bode's opmerkingen waren niet vreemd in een tijd waarin de lichaams- en gezondheidscultuur in de vorm van sportverenigingen en openluchtzwembaden sterk in opmars was.



23. Richard Scheibe, *Stehende,* 1932-1933



24. Georg Kolbe, *Herabschreitender,* 1936

Waren het tot aan het midden van de jaren twintig nog meer vrouwelijke dan mannelijke figuren, hierna kwam het mannelijke naakt steeds meer in de belangstelling. Ongetwijfeld zal de in opkomst zijnde nationaalsocialistische beweging met zijn voorliefde voor de mannencultuur daaraan mede debet zijn geweest. Zoals dat bij de vrouwelijke beelden al langer het geval was, werden de mannenfiguren steeds explicieter verbeeldingen van gezonde mannen in de kracht van hun leven (afb. 24), waarbij de gewone toeschouwer inhoudelijk niet veel verder kwam dan een gedachte aan gezonde, wilskrachtige en sterke mensen. Omdat de beeldhouwers dikwijls modellen kopieerden, hadden de gezichten niet meer de klassieke trekken en haardracht, maar duidelijke Duitse kenmerken met een eigentijds kapsel. Het was mede daarom niet vreemd dat deze beelden gemakkelijk ingepast konden worden in het nationaalsocialistische gedachtegoed. De kunsthistoricus Arie Hartog merkte hierover op: *De nationaalsocialistische Nietzsche-pervertering, waarin het gezonde lichaam een gezonde geest en een gezond ras impliceerde, kreeg in deze kunst een bruikbaar object.*[20.]

Kunsthistorica Bushart formuleerde in 1983, in haar bijdrage aan de catalogus van de tentoonstelling *Skulptur und Macht,* haarfijn het verschil tussen de *Aktfiguren* van de beeldhouwers die de nationaalsocialistische ideologie niet en zij die deze wel omarmden met de tegengestelde begrippen

Sinnbild en *"Wahrbild"*. De eerste categorie waren beeldhouwers die met hun mensengestalten een beroep deden op het voorstellingsvermogen van de beschouwer. Hun beelden waren niet onmiddellijk te duiden, dikwijls ook multi-interpretabel en daarmee gericht op de individuele activiteit van de beschouwer. Het kijken naar deze beelden was een ontdekkingstocht en een ervaringsproces dat afhankelijk van de persoon van de kijker kortere of langere tijd nodig had. Het was een proces dat een beroep deed op de zintuigen en de fantasie. De beelden die deze beeldhouwers maakten waren daarmee tegengesteld aan de producten van de propagandabeeldhouwers van het Derde Rijk zoals Klimsch, Breker en Thorak. Hun *Aktfiguren* waren direct, eenduidig en gericht op de massa. Het waren "*Wahrbilder"* omdat zij de waarheid (de echtheid) van de nationaal-socialistische visie verbeeldden. Zelfs met korte en beperkte titels kon er aan de inhoud niet getwijfeld worden; zij nodigden niet uit tot onderzoek of nadenken maar zij dwongen rechtstreeks tot bewondering en navolging.



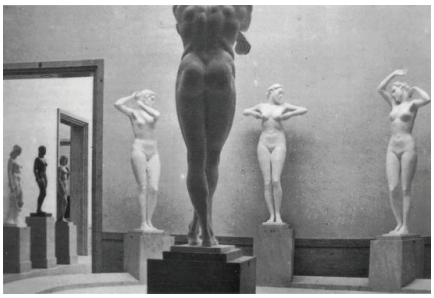
25. Arno Breker, *Kameraden,* 1941-1942
Arno Breker Museum, Nörvenich

Zowel de mannen- als de vrouwenfiguren waren "ideaalbeelden met duidelijke arische kenmerken" ter directe identificatie door de beschouwer. De overdreven gespierde mannen drukten, met een lichaam als een hard, ijzeren pantser, op een ongenaakbare wijze eigenschappen als moed, offerbereidheid, waakzaamheid en blinde gehoorzaamheid uit (afb. 25); intellectuele eigenschappen waren kennelijk niet nodig. De slanke en ideaalgevormde Duitse vrouwenfiguren behaagden met eigenschappen als overgave, onderdanigheid, verleiding en lust de mannenogen (afb.26), ook al waren zij, zoals het getoonde beeld van Klimsch, bedoeld voor een zwembad. In meer algemene zin drukten zowel de mannen- als de vrouwengestalten door hun ras-ideale lichaamsbouw ook een overwinning

uit; een overwinning in kunstzinnig opzicht van het "schone" op het lelijke (het *entartete*) en in maatschappelijk opzicht een overwinning van het arische ras.



26. Fritz Klimsch, *Schauende,* 1933



27. Joseph Thorak, *Het oordeel van Paris,* ontwerp voor een fontein, (1940); getoond op de *Große Deutsche Kunstausstellung* in München 1941

Bussharts mening moeten we aanvullen met enkele opmerkingen. In hoeverre waren de beelden bedoeld voor de massa en in hoeverre voor de nazi-leiders? De grootte en de directe dwingende propagandistische inhoud door middel van de houding en de pathetiek was inderdaad bedoeld voor het volk. Maar wat moet het volk met mythologische titels als *Pomona, Fortuna, Flora* of *Het oordeel van Paris?* De symbolische inhoud daarvan ging voorbij aan de man in de straat. Zij waren bedoeld voor de klassiek geschoolde leiders of zij die deden alsof. De partijleiders bewogen zich niet zelden in gebouwen en tuinen (afb. 27) die moesten lijken op de Olympus van de klassieke godenwereld; een omgeving van waaruit zij een zeker aanzien konden verwerven. Merkwaardig genoeg, maar dat tekende hun opportunisme, verhieven zij hun positie daarmee ver boven het volkse niveau; het tegendeel van datgene wat zij met hun leuzen over de macht van het volk wilden uitdrukken. Daarmee hadden de nazi-beelden een symbolische laag boven het gewone propagandistische niveau.

2. De eenvoudigste beeldtaal van de wereld?

M.G. Davidson meldde in een uitgave waarin het lijkt alsof hij de nazi beeldhouwkunst opnieuw wil propageren, dat er in de eerste helft van de twintigste eeuw meer dan 500 beeldhouwers in Duitsland actief waren. Een selectie daaruit heeft geleid tot een aantal van 33 door Maillol beïnvloede min of meer vooraanstaande beeldhouwers. De selectiecriteria waren:
- zij die in Parijs in contact waren gekomen met Maillol
- zij die hun openlijke bewondering voor Maillol hebben uitgesproken.
- zij die door een docent die Maillol bewonderde op het spoor van Maillol zijn gezet.

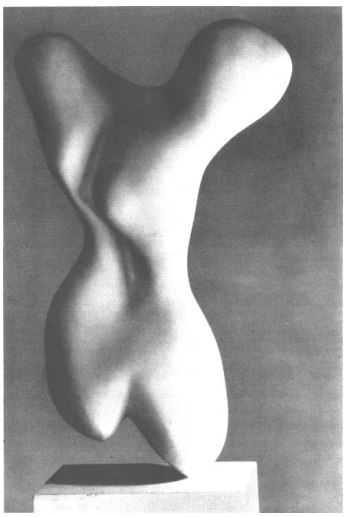
Meier-Graefe sprak in 1924 over de navolging van Maillol in Duitsland: *Wohl erscheinen die Kunstmittel Maillols, die einfachsten von der Welt, für*

Bildung einer Schule ideal geeignet.[21] Meteen na deze constatering merkte de kunstkriticus echter op dat misschien toch het beeldhouwwerk van Renoir er beter voor geschikt zou zijn, omdat in het werk van Maillol een zekere *Entwicklungsfähigkeit der Form* stak, terwijl dat bij Renoir niet het geval was. Maar Maillol was populair in Duitsland en zijn werk werd door veel jonge beeldhouwers zowel gezien als een ontsnappingsmiddel uit de dwangbuis van Von Hildebrand als een opening naar nieuwe sculpturale mogelijkheden. De *Entwicklungsfähigkeit der Form,* zoals Meier-Graefe dat duidde, leverde in Duitsland een veelvormigheid van Maillol-navolging op.
De *Formfähigkeiten* die hij bedoelde waren Maillols gesloten tectonische vormopbouw, zijn vormvereenvoudiging en de natuur (in dit geval het menselijk lichaam) als uitgangspunt.. Vanuit deze aspecten zijn er in Duitsland vier categorieën van Maillolvolgers te onderscheiden, waarbij de bindende factoren worden gevormd door Maillols motiefkeuze en diens composities. Uiteraard blijft een dergelijke indeling artificieel en levert onvermijdelijk enkele "grensfiguren" op.

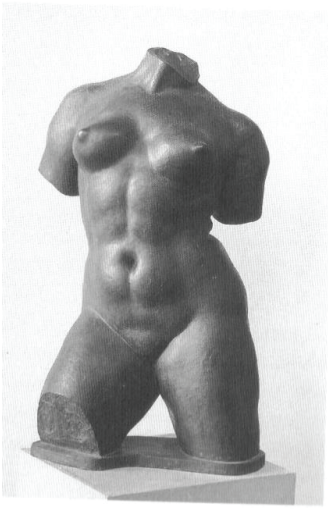
a. Abstraheren

De non-figuratieve beeldhouwkunst ten tijde van de Republiek van Weimar heeft nauwelijks een rol van betekenis gespeeld. De artikelen die Giedion-Welcker, als pleitbezorger van de abstracte en abstraherende kunst, in *Das Kunstblatt* schreef vormden uitzonderingen en bleven in de schaduw van de overbelichte traditionele beeldhouwkunst van Kolbe en de zijnen. Slechts enkele beelden van Belling, Haizmann en Schwitters vonden hun weg naar een museum en de tentoonstelling van het werk van Alexander Calder, die in 1929 in de Berlijnse galerie van Neumann & Nierendorff te zien was, vormde een bijzonderheid, maar die kwam dan ook uit de V.S.
Tijdens het Derde Rijk was er geen plaats voor abstract of abstraherend werkende kunstenaars; hun werk werd veelal als *entartet* beschouwd en verder werken werd door ingrijpen van de *Kulturkammer* zo goed als onmogelijk gemaakt. Hans Uhlmann verdween in 1933, vanwege "hoogverraad" in de cel. Otto Freundlich week uit naar Frankrijk, waar hij in 1943 werd gearresteerd en op transport gezet naar het concentratiekamp Lublin. Niet lang daarna werd hij in het kamp Maidanek vermoord. Het atelier van Richard Haizmann werd in 1934 verwoest. Karl Hartung was vanaf 1941 soldaat. Ewald Mataré werd in 1933 ontslagen als professor aan de academie van Düsseldorf en beperkte zich tijdens het Derde Rijk voornamelijk tot religieuze kunst. Naum Gabo vluchtte naar Londen, Hans Arp week net als Fritz Wotruba uit naar Zwitserland en Rudolf Belling vertrok naar Turkije.
Onder deze kunstenaars bevonden zich enkele beeldhouwers die een deel van hun inspiratie direct of indirect bij Maillol hadden gevonden. Hun werk was in hoge mate abstraherend, hetgeen soms leidde naar abstractie. Ondanks dat de abstracte beeldhouwkunst in de eerste helft van de twintigste eeuw nauwelijks voet aan de grond kreeg in Duitsland en dat de hier bedoelde Duitse kunstenaars voornamelijk buiten Duitsland woonden en werkten, willen we de invloed van Maillol op deze kunstenaars voor het voetlicht halen. We doen dit niet alleen uit het oogpunt van de volledigheid, of omdat het hier gaat om Maillols invloed op *entartete Künstler*, maar ook

vanwege de invloed die zij hadden op de ontwikkeling van het modernisme in het na-oorlogse Duitsland.
Het vrijstaande beeldhouwwerk waaraan de modernist *avant-la-lettre* Hans Arp (1887-1966) rond de jaren dertig werkte, kwam niet zelden tot stand onder invloed van Maillol. Arp was een van de weinigen die de kern van Maillols doctrine heel helder vertaalde naar zijn eigen werk. Kunstenaars moesten volgens hem nooit de natuur kopieëren; zij moesten niet reproduceren maar produceren. Arp vergeleek het ontstaan van een kunstwerk met de werking van een plant die vanuit zijn eigen bestaan vruchten voort bracht. Deze visie kwam overeen met die van Maillol, wanneer deze zei: *Copier des nus, ce n'est rien. Reproduire une femme nue, ce n'est pas faire une statue. Ce sont des idées que je cherche.*[22] Ook in de vertaling van zijn visie naar een vormgeving knoopte Arp aan bij die van Maillol. Hoe modern en fantasierijk zijn verbeeldingen ook waren, in de grond van de zaak viel hij terug op het hechte volume van Maillols vormgeving.



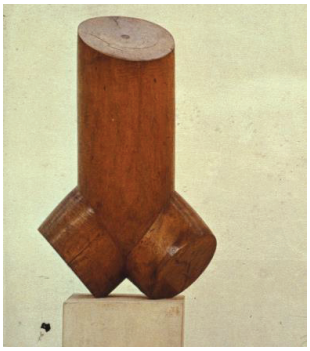
28. Jean (Hans) Arp, *Torse,* marmer, 1933, coll. Prof. Müller



29. Aristide Maillol, *Torse pour l'Action Enchainée,* 1906, brons, Kunstmuseum Basel

Een voorbeeld daarvan is zijn *Torse* (afb. 28) uit 1933. Deze lijkt geïnspireerd op Maillols *Torse pour L'Action Enchaînée* (afb. 29). Dat is niet alleen zichtbaar aan de abstrahering en deformering, de gesloten vorm en de compositorische opbouw, maar ook aan de dynamiek die het beeld uitstraalt. Het is een idee van dynamiek dat overeenkomt met Maillols idee in zijn ontwerp uit 1906. Daarnaast wist hij, evenals Maillol, de tors te verheffen tot een autonoom en origineel kunstwerk. De kunsthistoricus E. Trier verwoordde dit als volgt: *Arp's figures are always torsos. The language of his form demands this; it knows no extremities. A display of subtlety, gesticulating forms that express some ingenious idea would certainly have been an anathema to him. Arp knows only the torso, but not as a fragment of something originally whole. The torso becomes an*

independent form.[23] Arp richtte zich in zijn op Maillol geïnspireerde torso's voornamelijk op de vorm. Voor hem was de spanning tussen licht en donker en tussen massa en ruimte van groot belang. In Arps na-oorlogse werk is Maillols invloed nauwelijks nog herkenbaar.
Ook voor Ewald Mataré (1887-1965) was de vorm de hoofdzaak in de beeldhouwkunst. Door een gestileerde vormvereenvoudiging kwam hij, in zijn veelal uit hout gesneden beelden, tot de oervorm van zijn motief; of dat nu ging om de dier- of de mensfiguur. Deze vorm kenmerkte zich door een bijna heroïsche uitstraling en een sterke haptische aantrekkingskracht. Daarnaast streefde hij ernaar het materiaalkarakter maximaal tot uitdrukking te brengen binnen de vorm van het beeld. Mataré was in feite steeds op zoek naar de grenzen van de vorm in zoverre het materiaal dat toeliet. Hoewel hij korte tijd in Parijs heeft gewerkt, heeft hij waarschijnlijk geen direct contact gehad met Maillol. Desondanks is er sprake van enige invloed.



30. Constantin Brancusi, *Buste de Jeune Homme II,* 1921, notenhout, Musée Nationale d'Art Moderne, Paris



31 . Ewald Mataré, *Weiblicher Torso,* 1931, brons naar pokhout, 18,5 cm Kurhaus Museum, Kleve

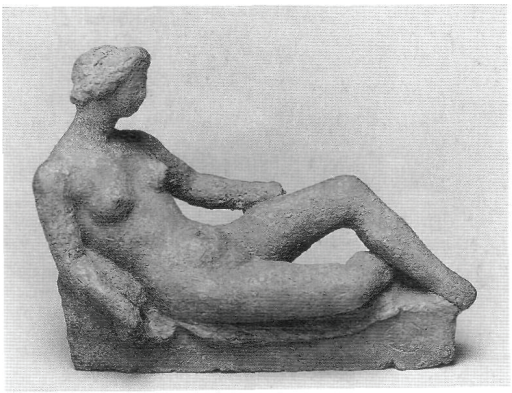


32. Aristide Maillol, Torso: *Naissance de Vénus,* 1918

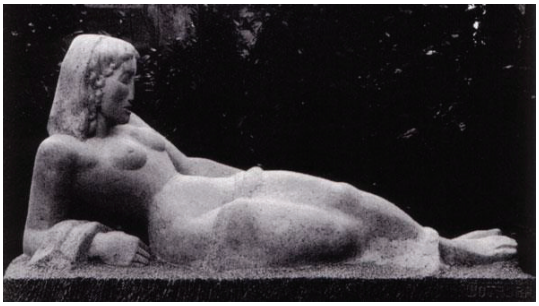
We moeten hierbij echter een tussenpersoon gebruiken, namelijk de door Maillol beïnvloede beeldhouwer Brancusi. Mataré was enthousiast over het werk van deze Roemeense Fransman. Maar terwijl zijn inspirator Brancusi de uiterste conclusie trok uit de leer van Maillol − hij vereenvoudigde de torso tot een tectonische compositie van cylinders (afb. 30) − was Mataré minder extreem in zijn denkbeelden. Dat is te zien aan vrouwenfiguren zoals zijn *Weiblicher Torso* (afb. 31). Wanneer we deze vergelijken met de torso die Maillol maakte voor zijn *Naissance de Vénus* (afb. 32), zien we dat de Duitse beeldhouwer dichter bij de Fransman is gebleven dan bij zijn Roemeense inspirator. Dat ligt niet alleen aan de herkenbaarheid van het motief en de consequente tectoniek, maar ook aan de vormgevingstendens van beide beelden. De vormgeving van het beeld van Brancusi is progressief, dat wil zeggen dat het "onderweg" is in een tussenstadium naar de totale abstractie. Het beeld van Mataré is "af" het is een eindpunt. Het ademt, waarschijnlijk door zijn ver doorgevoerde stilering, nergens een geest van ontwikkeling. Dat gold voor Mataré's mensfiguren, maar ook voor zijn dierfiguren. Maillols invloed op Mataré vormde een korte tussenperiode in diens ontwikkeling. In het belangrijkste deel van zijn oeuvre liet zich vooral inspireren door de primitieve en archaïsche kunst.

Waren Mataré's beelden qua vormonderzoek voor hem een eindpunt, voor Maillolbewonderaar Fritz Wotruba (1907-1975) was dat niet het geval. Juist de voortschreidende ontwikkeling in zijn vormgeving was kenmerkend voor zijn beelden. Wat betreft de invloed die Maillol op zijn werk had kwalificeerde de kunsthistoricus Hans Albert Peters Wotruba op bijzondere wijze. Hij schreef in de catalogus van de Mailloltentoonstelling in de *Kunsthalle* van Baden-Baden in 1978 een kort artikel onder de titel *Maillol in Deutschland-Deutsche und Maillol.* Hij prees hierin het werk van Wotruba met de volgende woorden: *Die persönlichste und zugleich folgerichtigste Konzequenz innerhalb des Bereichs der figürlichen Plastik zog Fritz Wotruba aus Maillols Werk. Das Blockhafte und die architektonische Gliederung der Gestalt werden Thema der Auseinandersetzung mit dem Material, mit Stein und Bronze: innerhalb eines neuen Koordinatengefüges wird der Mensch nicht nur als Architektur entdeckt, sondern auch so dargestellt. Daran gemessen sind alle sogenannten Maillol-Nachfolger in Deutschland nicht nur konventionaler, sie bleiben -wenn sie sich nicht bewußt auf Anderes richten- auch weit hinter Maillol zurück.* [24.] Peters sprak over Wotruba als de meest logische Duitse navolger van Maillol. Hij had daarin, afgezien van Arp die hij misschien niet als een Duitser beschouwde en afgezien van het feit dat Wotruba een Oostenrijker was, voor een groot gedeelte gelijk, namelijk daar waar het ging om de tectonische bouw van het menselijk lichaam. Wotruba zelf omschreef zijn vormgeving als *het bezig zijn met de figuur, met evenwicht en eenheid. Wat ondanks alles blijft bestaan is het verlangen naar een absolute ideale vorm, een vorm die zichzelf aanpast aan elke plaats en elke schaal […] Het zoeken gaat door naar de absolute modelvorm die recht doet aan elke dimensie, zonder verlies van innerlijke kracht.* [25.]

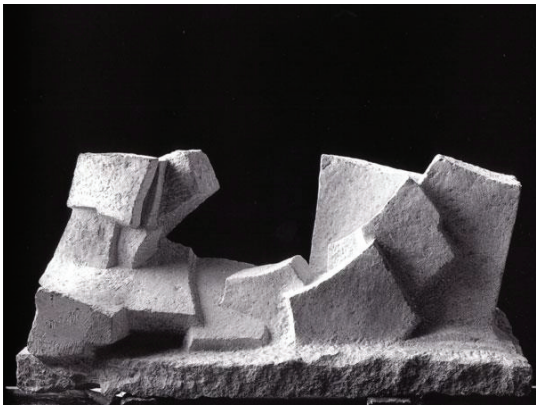
.



33. Aristide Maillol, *Pour le monument à Cézanne,* terracotta, rond 1912



34. Fritz Wotruba, *Große Liegende,* 1934



35. Fritz Wotruba, *Große Liegende Figur,* 1962

De zoektocht van Wotruba en de woorden van Peters krijgen een sculpturale gestalte wanneer we zien hoe de Oostenrijker zich voor de Tweede Wereldoorlog liet inspireren door Maillols ontwerpen voor het *Monument à Cézanne* (afb. 33) toen hij in 1934 zijn *Große Liegende* (afb. 34) maakte, waarbij zijn beeld ook doet denken aan een hoekbeeld van het tympaan van het Parthenon. Het is duidelijk dat Wotruba zich in zijn vormgeving baseerde op Maillols vormlogica. Hij lijkt daarbij wel een stapje verder te gaan in de richting van het expressionisme. In 1962 vervaardigde hij opnieuw een liggende figuur (afb. 35) waarin hij liet zien dat Maillol voor hem een startpunt was geweest om te komen tot een persoonlijke vormgeving waarbij het statische, de maat, het evenwicht en de eenheid het motief zijn ontgroeid. Hij kwam tot een autonoom en verregaand abstract beeld. Wat hem daarbij onderscheidde van Maillol was zijn sterke materiaalgebondenheid. Wotruba wist het materiaalkarakter van de steen, de massa, het gewicht en de dichtheid, perfect in evenwicht te brengen met de compositie van het motief. Wotruba wist na de Tweede Wereldoorlog Maillols invloed om te zetten in een geheel zelfstandige beeldtaal.

b. Deformeren

Een belangrijke overeenkomst in het werk van Arp, Mataré en Wotruba was niet alleen hun betrokkenheid bij de vorm, maar ook het feit dat zij hun werk niet of nauwelijks in relatie brachten met het spannende tijdsgewricht waarin zij leefden. Zij waren, vanuit hun idee, vooral bezig met de sculptuur zelf; met de vorm en het materiaal. Wotruba benadrukte dit toen hij in 1945 terugkeerde naar het zwaar gehavende Wenen. Hij erkende dat de confrontatie met de oorlogsvernielingen wel een schokeffect op hem had gehad, maar dat dit effect snel sleet. Hij vond het niet zijn taak met zijn beelden het verleden meer betekenis te geven, dat lag meer in de lijn van de literatuur, het toneel en de film. Hij was, zo zei hij, alleen maar bezig met de figuur, met het beeld; bijvoorbeeld met het statische, met maat, met evenwicht en met eenheid. Voor Arp, Mataré en Wotruba was het beeld in een abstracte of abstraherende vormgeving een absolute voorwaarde voor hun sculpturale idee.

Dit gegeven vormt een wezenlijk onderscheid met de volgende, meer expressionistisch gerichte groep van (tijdelijk) door Maillol geïnspireerde Duitse beeldhouwers: Lehmbruck, Steger, Koschinkski, De Fiori, Wolff, Marcks, Schwippert, Kasper, Blumenthal en Seitz. Hoewel ze allemaal verschillend zijn is er toch een grootste gemene deler aan te wijzen. We moeten daarvoor bij Kandinsky zijn: *Nicht die Formfrage (gegenständlich oder abstract?) ist das wichtigste, sondern der Inhalt (Geist, innerer Klang)!* [26.] Maillols beelden, maar ook die uit de Egyptische, de archaïsche en vroeg-klassieke periode van Griekenland, bleken voor veel van de genoemde beeldhouwers (waarbij merkwaardig veel autodidacten) in een bepaalde periode van hun loopbaan een bron van vormgevingsinspiratie te zijn. De eerder gemaakte opmerking dat Maillol, wat zijn beïnvloeding betreft, een schakelfiguur was tussen de oudheid en veel twintigste-eeuwse beeldhouwers is misschien wel het duidelijks te herkennen in deze groep.

Voor veel Duitse beeldhouwers in de jaren dertig waren de statische composities en de strenge vereenvoudigde vormopbouw uitermate geschikte middelen om, binnen het thema van de mensengestalte, tot een eigen

vormentaal te geraken.. Beeldhouwers als Marcks, Blumenthal en Kasper hielden, volgens Bushart, in hun vormgeving van de mensfiguur *mit künstleriche Dickköpfigkeit an Primärformen der Plastik, wie Kubus und Kugel,*[27] vast. Zij hadden daarmee zowel afscheid genomen van de romantische beeldhouwkunst uit het Duitse keizerrijk als van de invloed van Rodin. Door hun verdieping in het wezen van de plastiek kwamen zij, mede vanuit hun bewondering voor de archaïsche kunst, terecht bij de beeldhouwkunst uit de pre-klassieke tijd en daarmee ook bij het werk van Maillol. Zo waren zij niet altijd geweest, want een aantal van hen werkte voor de Eerste Wereldoorlog modernistisch, geïnspireerd door de traditionalisme waarin Maillols werk hen inspireerde. Daarbij bleven zij de modernistische verworvenheden van de vorm enigszins verborgen handhaven.
De houding van deze beeldhouwers ten opzichte van het nationaal-socialisme was tamelijk verschillend. Terwijl hun vroege expressionistische werk van vóór 1914 veelal in de ban werd gedaan, aanvaardden enkelen in de jaren dertig een regeringsopdracht, terwijl anderen zich duidelijk tegen het nationaal-socialisme keerden. Vanaf 1936 kwam een groot aantal van hen definitief aan de zijlijn te staan, een gedeelte van hun werk werd *entartet* verklaard, enkelen werden uit hun officiële functies ontheven of ze kregen een werkverbod, anderen emigreerden naar het buitenland.
De houding van de nazi's tegenover de expressionistisch werkende kunstenaars is op zijn minst arbitrair te noemen. Een aantal van de werken werd dan wel geconfisceerd, maar de meeste kunstenaars konden wel doorwerken. De *Ateliergemeinschaft Klosterstraße* was daar een voorbeeld van. De kunstenaars van deze groep, met onder meer Kollwitz, Blumenthal en Marcks, bleven tegen de officiële staatsstijl in, onafhankelijk. Deze merkwaardige houding van de nazi's had te maken met het feit dat het expressionisme over het algemeen werd gezien als een van de weinige originele Duitse stromingen, gezien de veelal Duitse kunstenaars binnen de groeperingen van *Die Brücke* en *Der blaue Reiter.* Daarbij riepen, ondanks een zekere deformering, veel beelden herinneringen op aan het oude Griekenland; een cultuur die de nazi-leiders na aan het hart lag. Enkele hedendaagse kunstcritici benadrukten deze ambivalentie door te wijzen op Goebbels en Goering die in de loop van de jaren twintig schilderijen van de expressionisten verzamelden en in hun woningen hingen.

De invloed van Maillol op Lehmbruck (1881-1919) beperkte zich tot het werk dat hij tussen 1910 en 1914 maakte. De Duitse beeldhouwer leefde en werkte toen in Parijs. Hoewel hij Rodin bewonderde voelde hij zich reeds voor 1907 meer aangetrokken tot het werk van Maillol; de introverte en rustige gestalten van de Zuid-Franse beeldhouwer pastten beter bij zijn toenmalige visie op de beeldhouwkunst. Volgens Meier-Graefe was het niet alleen Maillols motiefkeuze of diens vormgeving die hem inspireerden, maar zeker ook zijn persoon: *Maillol war ihm keine Form, kein Stil, sondern eine Natur, ein begnadeter Breitegrad, glückliches Volk.*[28] Kennelijk verlangde de rusteloze en onevenwichtige Lehmbruck naar de rust en onbevangenheid van Maillol. Hij had door artikelen in kunsttijdschriften, bezoeken aan tentoonstellingen en een verblijf van bijna 4 jaar in Parijs kennis gemaakt met Maillols werk. Recent onderzoek[29] heeft uitgewezen

dat er geen direct contact tussen beide kunstenaars is geweest, maar het is wel duidelijk dat zijn bewondering voor Maillol al vroeg omsloeg in inspiratie. Dit is te zien aan de vormgeving van zijn *Weiblicher Torso* uit 1910 (afb. 36). De hechte en logische bouw van het lichaam, de geslotenheid van de figuur en de eenvoud van het idee zijn elementen die onmiddellijk verwijzen naar het werk van Maillol. Meier-Graefe zag diens invloed in Lehmbrucks beeld voornamelijk inhoudelijk en definieerde dat met de woorden: *Einen starken Instinkt für den gesunden vollpulsierenden Körperausdruck, Schönheit, Kraft und gelassene Lebendigkeit.*[30.]

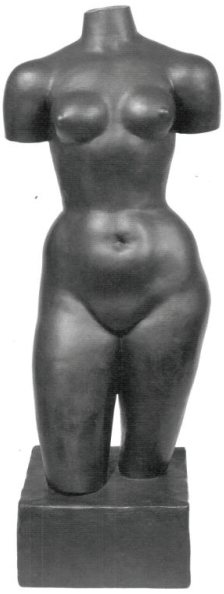
Nog sterker zijn deze elementen aanwezig in zijn *Torso der großen Sinnenden* uit 1914 (afb. 37). Hier is Maillols lijfspreuk *sculpture c'est de l'architecture* bijna verheven tot een tastbare leerstelling. De torso is een sterk bouwwerk geworden van naar geometrie neigende vormen binnen een rechthoekig kader. Het zou een vorm van vroeg kubisme kunnen zijn, ware het niet dat Lehmbruck nergens zijn motief (het menselijk lichaam en de uitdrukkingskracht ervan) en het wezenlijke van de sculptuur (het plastische) uit het oog verloor. Voor Lehmbruck betekende dit, dat hij nooit de weg naar het kubisme is ingeslagen, maar een expressionistische kunstenaar is geworden.

Ook al beschouwen we zijn *Torso der großen Sinnenden* als een autonoom kunstwerk, het is ook een voorstudie van, of een aansluitend werk op zijn *Große Sinnende* (afb. 1). Wanneer we dit beeld vergelijken met de staande vrouwenfiguren van Maillol blijkt hoe Lehmbruck met Maillols "erfenis" een eigen weg is ingeslagen. Terwijl Maillols vrouwen zich vol van innerlijke zachtmoedigheid naar de wereld keren, zo keren die van Lembruck zich daarvan af en zijn alleen maar bezig met hun innerlijke wereld. Het zijn vrouwen die op eigen geestelijke kracht een uitweg proberen te zoeken in hun bestaan, een uitweg uit hun eenzaamheid, hun verdriet of hun innerlijke verscheurdheid. De kunstcriticus August Hoff vatte dit in 1933 kernachtig samen met de woorden: *Während Maillols Gestalten in einer Diesseitigkeit und bloßem vegetativen Sein verharren, ist Lehmbrucks Gestalt voll innigster Durchseelung.* [31.]

Tijdens en na de Eerste Wereldoorlog, waarin hij vanwege een gehoorstoornis werd ontslagen als verpleger, wendde Lehmbruck zich steeds verder tot het expressionisme. Met vormvereenvoudiging en deformering kwam hij tot sterke uitdrukkingsvolle beelden (afb. 14) van ranke figuren waarin hij sculpturaal gezien de ruimtelijkheid van het beeld en de ruimte eromheen maximaal benutte. Met de beelden die hij na 1914 maakte kwam hij ver van Maillol af te staan. Hij verliet het hechte en gesloten volume om te komen tot een persoonlijke uitdrukking van zijn gevoel. Sculpturaal betrok hij hierin steeds meer de omringende ruimte van het beeld. Depressiviteit en privé-problemen leidden in 1919 tot zijn zelfmoord. In de jaren dertig werd Lehmbrucks werk door de nazi's als *entartet* gebrandmerkt omdat het zowel qua vormgeving als qua inhoud niet beantwoordde aan hun idee van *der neue Mensch.*



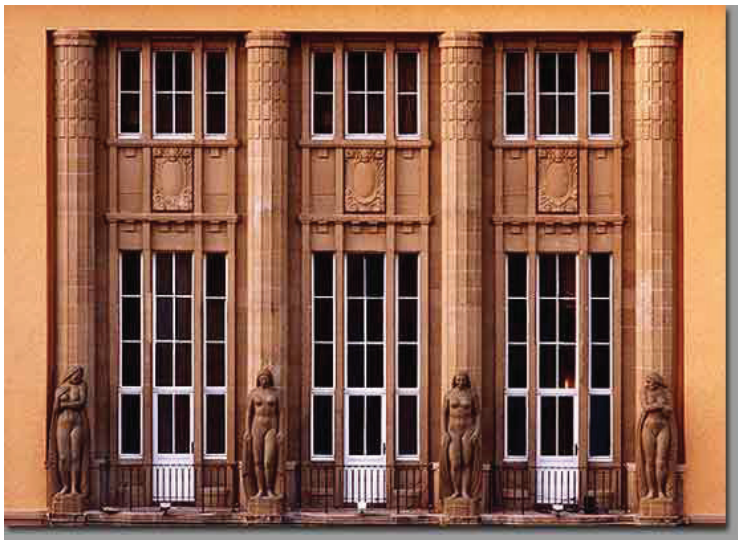
36. Wilhelm Lehmbruck, *Weiblicher Torso,* 1910



37. Wilhelm Lehmbruck, *Torso der großen Sinnenden,* 1913/14

Evenals bij Lehmbruck werd ook een deel van het werk van Milly Steger (1886-1948) door de nazi's bestempeld als *entartet.* Dat was het geval met een aantal expressionistische werken die zij vlak na de Eerste Wereldoorlog maakte. Het werk dat zij voor de oorlog maakte werd door de nazi's wel getolereerd. Deze beelden waren voornamelijk geïnspireerd op het werk van Maillol en door hem op de klassieke wereld. Werkend in Parijs kwam zij als jonge beeldhouwster terecht in het spanningsveld tussen Rodin en Maillol. Ofschoon zij zich aanvankelijk meer aangetrokken voelde tot het werk van de oudere beeldhouwer, kwam ze al spoedig onder de invloed van dat van Maillol en enige tijd later ook dat van George Minne. Terug in Duitsland vestigde zij zich in Hagen, waar zij deel uitmaakte van de plaatselijke kunstenaarskolonie (met o.a. Rohlfs, Weiß en Thorn-Prikker) rond de mecenas, verzamelaar en Maillolbewonderaar Osthaus.
Maillols invloed kwam duidelijk naar voren bij haar eerste monumentale opdracht: vier naakte staande vrouwenfiguren voor het front van het plaatselijke theater (afb. 38). Vanwege het prominente vrouwelijke naakt deed zij in het conservatieve stadje met de uitwerking van de opdracht veel stof opwaaien. De vormentaal die Steger hier hanteerde kunnen we zonder twijfel als Maillol-achtig kenmerken: het motief, de gesloten vorm, de tectonische bouw van de figuren, het statische karakter en de klassieke uitstraling zijn allemaal elementen die naar haar inspirator verwijzen. Eén element is echter niet "des Maillols", namelijk de plaatsing in het geheel van de gevel. Haar beelden functioneren nog binnen de *Bauplastik,* want de vier vrouwenfiguren vormen een optisch voetstuk en een vertikale verwijzing

naar de constructieve dragers van het theater. Steger, die onder invloed van Minne haar beelden dikwijls een symbolische lading meegaf, verwees met de vier figuren voor de zuilen niet alleen naar de theaterdisciplines, maar ook naar het vrouwelijke zelfbewustzijn en naar de geestelijke kracht.

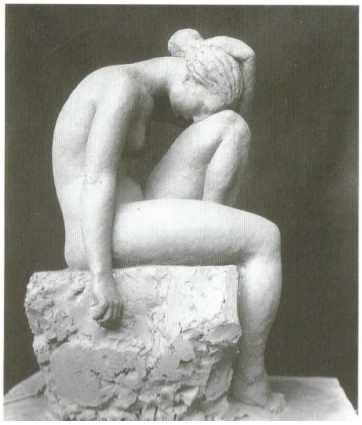


38. Milly Steger, *Vier staande vrouwenfiguren,* Stadttheater Hagen, 1910

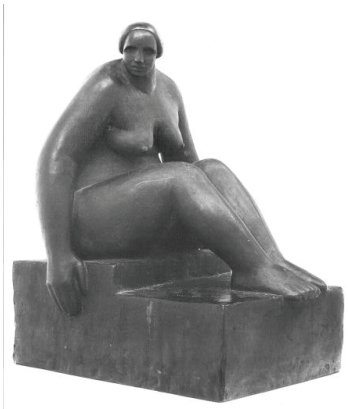


39. Milly Steger, *Krugträgerin,* brons 1934

Vóór de Eerste Wereldoorlog was Steger in feite nog een bouwbeeldhouwster, hetgeen waarschijnlijk veel te maken had met haar opleiding bij Karl Jansen in Düsseldorf. Vanaf 1918 tot 1924, mede door de invloed van George Minne, kregen haar beelden een meer autonoom karakter. Zij koos met abstrahering en de stilering; een weg die leidde naar beweeglijke expressionistische beelden in een theatrale houding. Zowel de beweeglijkheid als de gezichtsuitdrukking droegen bij aan het expressieve karakter ervan. De invloed van Maillol is dan nog nauwelijks zichtbaar. Vanaf het midden van de jaren twintig keerde zij, zoals zoveel van haar collega's terug naar een meer rustige klassieke stijl, waarin Maillols tectonische lichaamsbouw haar voornaamste inspiratiebron was. We zien dat onder meer in de *Krugträgerin* (afb. 39) uit 1934.



40. Hanna Koschinski, *Frau sich auf ihr linkes Knie stützend*, 1905



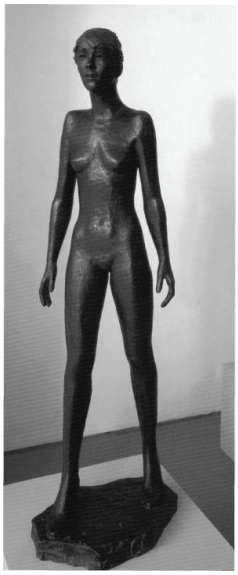
41. Hanna Koschinski, *Sitzende,* 1912

Het zelfde aspect van Maillols werk vormde voor Hanna Koschinski (1884-1939) aanvankelijk ook een belangrijke leidraad in haar sculpturale activiteit. Zij verbleef van 1904 tot aan de Eerste Wereldoorlog in Parijs. Daar werkte zij in een eigen atelier en bezocht zij waarschijnlijk vanaf 1909 een aantal lessen van Maillol aan de *Académie Ranson.* Haar verdwenen beeld *Frau, sich auf ihr linkes Knie stützend* (afb. 40) uit 1905 laat dezelfde eenvoud van vormgeving, de hechte compositie en de ingekeerdheid zien zoals we die van Maillol kennen. De houding van deze jonge vrouw is echter veel expressiever dan de beelden van haar leermeester. Voor haar betekenden de lessen van Maillol al vrij vroeg het vertrekpunt naar een eigen stijl.
Dat werd enkele jaren later duidelijk met haar beeld *Sitzende* (afb. 41) uit 1912. Met een krachtige piramidale compositie, een gesloten vorm en een consequent doorgezette deformerende vormgeving drukte zij hier de

vrouwelijke oerkracht uit. Misschien lijkt dit op het eerste oog een lichamelijk kracht, ware het niet dat de piramidale compositie duidelijk verwijst naar het kleine hoofd met de milde begrijpende uitdrukking. Koschinski keerde in 1914 terug naar Duitsland, waar zij door onbekende oorzaken in de vergetelheid geraakte. Zij stierf in 1939 op 55-jarige leeftijd, vlak voor de Tweede Wereldoorlog. Het is onbekend of zij op een of andere wijze in aanraking is gekomen met het nationaal-socialisme. Het is echter wel duidelijk dat de stijl van haar *Sitzende* niet paste binnen de denkbeelden van de nazi's.

Dat was aanvankelijk anders bij de in Italië geboren Ernesto de Fiori (1884-1945), hij dacht in de tweede helft van de jaren twintig zelfs nog dat de politieke doelstellingen van de nazi's de wereld van de kunsten ten goede zouden komen. Maar de dramatische maatschappelijke en politieke gebeurtenissen achterhaalden zijn denkbeelden. Een aantal van zijn werken werden in 1937 als *entartet* gebrandmerkt en mede door het gedwongen vertrek in 1933 van zijn kunsthandelaar Flechtheim, vertrok hij teleurgesteld naar Brazilië. Fiori, aanvankelijk werkend als graficus en schilder en een bekende in de intellectuele en kunstzinnige kringen van de *Dômiers,* kwam pas in de loop van zijn verblijf in Parijs onder de invloed van Maillol. Dat was mede te danken aan zijn Zwitserse vriend, de beeldhouwer Hermann Haller. Deze wees hem, in een periode dat hij gecharmeerd was van het werk van Rodin, op de bijzondere kwaliteiten van Maillol. Gegrepen door het werk van beide beeldhouwers wendde hij zich in de Franse hoofdstad tot de beeldhouwkunst. Hoewel hij nog lange tijd vasthield aan de levendige boetseertoets van Rodin was zijn voorkeur voor de beeldtaal van Maillol al voor de Eerste Wereldoorlog duidelijk zichtbaar aan de tendens naar abstrahering. Tussen 1917 en 1920 verbleef hij in Zwitserland en werkte daar samen met Maillolbewonderaar Haller. Met zijn terugkeer naar Berlijn in 1920 begon voor hem een periode van succes met zowel opdrachten uit de industriële als de mondaine wereld. Hij werd, gesteund door Flechtheim, de portrettist van zangeressen, danseressen en sportlieden. Het was een periode waarin hij heen en weer werd geslingerd tussen het modernisme van de *Neue Sachlichkeit* en het nieuwe classicisme van de *retour à l'ordre.* Wat betreft de laatste richting had hij contacten met de Italiaanse groep *Novecento.*[32] In 1928 nam hij zitting in het aanbevelingscommité van de tentoonstelling van Maillol in Berlijn. Dat was in een tijd dat hij met zijn beelden geregeld in herhalingen verviel, zijn inspiratie leek opgedroogd.

De invloed van Maillol op De Fiori is niet eenduidig. Enerzijds dreef Maillols hechte vormopbouw hem voor de Eerste Wereldoorlog in de richting van de abstractie, maar na de oorlog verklaarde hij zich een fel tegenstander van de nonfiguratieve vormgeving. In de eerste helft van de jaren twintig maakte hij expressionististische beelden met als hoogtepunt de frêle figuur van *Die Engländerin* (afb. 42), terwijl hij daarna weer terugviel op een classicisme dat herinnerde aan zowel Von Hildebrand als Maillol. Zijn innerlijke strijd naar een eigen vormgeving, vanuit verschillende inspiratiebronnen (waaronder Maillol) heeft zijn leven lang voortgeduurd, waardoor zijn werkwijze zich gedurende zijn loopbaan niet uitkristalliseerde in een uitgesproken stijl.



42. Ernesto de Fiori, *Die Engländerin,* brons, 1924



43. Ernesto de Fiori, *Weiblicher Figur,* terracotta, 1937

In zijn *Weiblicher Figur* uit 1937 (afb. 43) zien we hoe hij in een frêle Despiau-achtige gestalte de levendige boetseertoets van Rodin combineerde met de geslotenheid, de vormvereenvoudiging en de verticaal gerichte driehoekscompositie die Maillol ook hanteerde.
Maillols beeldtaal was ook voor Gustav Heinrich Wolff (1886-1934) een belangrijk uitgangspunt. Aanvankelijk in Parijs werkend als tekenaar begon hij pas na de Eerste Wereldoorlog aan zijn driedimensionale werk. In zijn korte carrière heeft hij voornamelijk kleine beelden gemaakt van liggende, zittende of staande vrouwenfiguren. Een goed voorbeeld van de manier waarop hij Maillols invloed omboog naar een eigen vormentaal was zijn *Kleine Schlafende* (afb. 44) uit 1923. Binnen de strenge contouren van het blok toont Wolff een helder gestructureerde liggende vrouwengestalte die binnen een organische totaalvorm sterk bouwend van karakter is. De soberheid van de vereenvoudiging, die verwijst naar de *Primärformen der Plastik,* doet zowel aan Maillol als aan de primitieve kunst denken. Wolff was een van de beeldhouwers die we eerder duidden met “grensfiguren”, omdat hij primair was gericht op de vorm. Wat dat betreft zou hij misschien beter passen bij de groep rond Mataré. Toch zijn we van mening dat hij hier beter op zijn plaats is omdat er uit zijn manier van benaderen bijna vanzelfsprekend een zeker expressionisme voortvloeit. Na een korte periode als leraar in Leningrad stierf hij in 1934, berooid, uitgeput en vergeten. Een aantal van zijn beelden werden na zijn dood door de nazi’s in de ban gedaan.



44. Gustav Heinrich Wolff, *Kleine Schlafende,* 1923

Terwijl de ontwikkeling van andere door Maillol beïnvloede beeldhouwers als Lehmbruck, Steger, Koschinski en De Fiori zich kenmerkte door een geleidelijk loslaten van de vormprincipes van Maillol ten faveure van een zeker expressionisme, was dat bij Gerhard Marcks (1889-1981) niet het geval. Deze autodidact kwam in feite pas in de tweede helft van de jaren twintig onder de invloed van Maillol; daarvoor kenmerkte zijn werk zich door expressionisme. Het eerder getoonde beweeglijke beeld van *Der Springer* (afb. 5) uit 1912 getuigde daarvan. Door zijn verblijf in 1926 in Parijs en zijn reis naar Griekenland in 1928, maar ook vanwege de algemene trend van een terugkeer naar de klassieke uitgangspunten veranderde de vormgeving van zijn beelden. Zijn expressionisme maakte plaats voor een classicistische geslotenheid en rust. Hierin was de invloed van de Franse meester niet rechtstreeks te herkennen. Marcks heeft, zover bekend, nooit direct contact gehad met Maillol. Hij volgde hem vooral op afstand door het lezen van artikelen en het bezoeken van tentoonstellingen. Hoe hij dacht over Maillol en over de invloed die hij op Duitse beeldhouwers had, schreef hij in 1929 naar aanleiding van zijn bezoek aan de Mailloltentoonstelling in Berlijn in een brief aan zijn vriend Richard Fromme, waarin hij Maillols beeldtaal voor Duitse beeldhouwers als *unnachahmlich* bestempelde. [33.]
Marcks benaderde Maillol daarom anders dan veel andere Duitse beeldhouwers. Hoewel hij zijn werk bewonderde moest hij erkennen dat het werk van de Fransman vanwege het wezenlijke verschil in volksaard voor een Duitse beeldhouwer niet na was te volgen. Hij bedoelde daarmee de typisch zuidelijke onbezorgde uitstraling van Maillols beelden. Wat Duitse beeldhouwers beter lag was *Realismus, Bodenständigkeit, Erdverbundenheit, Robustheit, Tiefe und Schwere*.[34.] Marcks is in de loop van de jaren twintig ongetwijfeld beïnvloed door Maillol, maar hij heeft die invloed niet aangewend om zijn enigszins klassiek geworden vormgeving verder uit te bouwen, maar eerder om te komen tot een eigen Duitse stijl die zelfstandig kon bestaan naast die van Maillol. Hij ging daarbij de concurrentie met de Fransman niet uit de weg. Met zijn beeld *Thüringer Venus* (afb. 45) heeft hij op opvallende wijze afscheid genomen van de door hem bewonderde meester. Zijn beeld verwees in de houding van de figuur, de tectonische bouw, de compositie, de massa en de appel in de hand duidelijk naar Maillols *Pomona* (1911). Gelijktijdig nam hij met de *hässlichkeit* van de

figuur (de hangende borsten, het maskerachtige gezicht en de losse haren), stelling tegen het typische Zuidelijk-classicistische karakter van de *Pomona.* Ook al leek Marcks met zijn *Thüringer Venus* definitief te hebben gebroken met Maillol, de invloed van de Fransman bleef bij tijd en wijle toch nog zichtbaar, zoals in zijn *Schwimmerin II* (afb.46) uit 1938. In de logische en hechte bouw van de tors is de leer van Maillol niet weg te denken. De compositie met de gekruiste benen, de paralelle armen en handen aan de badmuts en het eigentijdse thema is echter afwijkend.



45. Gerhard Marcks, *Thüringer Venus,* brons 177 cm, 1930 Gerhard-Marcks-Haus Bremen



46. Gerhard Marcks, *Schwimmerin II,* 1936 brons 169 cm, National Galerie Berlin

De positie van Marcks ten opzichte van het nationaal-socialisme is niet altijd even duidelijk geweest. In 1933 werd hij als docent aan de *Kunstgewerbeschule* van Burg-Giebichenstein/Halle ontslagen, terwijl hij in 1935 wel ontwerpen inleverde voor de oostelijke ingang van het *Reichssportfeld*. Zij werden overigens afgewezen omdat zij niet bij de architectuur pasten en omdat zij inhoudelijk te moeilijk werden bevonden. In 1937 kreeg hij een expositieverbod en werd een groot aantal werken van hem door de zuiveringen van de nazi's geconfisceerd en geboekstaafd als *entartet.* Vlak voor en tijdens de oorlog aanvaardde hij van de officiële instanties wel opdrachten voor oorlogsmonumenten. Zijn beeld *Schwimmerin II*, dat eerder in een gipsversie in 1936 op de *Olympischen Kunstausstellung* te zien was*,* verkocht hij aan de verzamelaar Felix Weise. Het was naar zijn eigen zeggen *beschlagnahmefrei.* Het is niet onwaarschijnlijk dat het motief, een sportfiguur, daar mede debet aan was.

Tijdens de oorlog kon hij zonder echt in conflict te komen met de nazi's, in Berlijn doorwerken. Voor veel jongere collega's gold Marcks als de ongekroonde koning van de sculpturale onafhankelijkheid tijdens de oorlogsjaren.
De tijd dat Ludwig Kasper (1893-1945) door Maillol werd beïnvloed liep ongeveer parallel met die van Marcks, namelijk tussen 1928 en 1938. Deze geboren Oostenrijker studeerde en werkte in 1928 in Parijs aan de *Académie de la Grande Chaumière.* Hij maakte daar kennis met Maillol, Despiau en Brancusi. Het werk dat hij tot ver in de jaren dertig maakte was duidelijk geënt op dat van Maillol. Zijn *Sitzendes Mädchen* uit 1930 (afb. 47) doet qua motief en compositie duidelijk denken aan de voorschetsen van de liggende figuren die Maillol maakte voor zijn *Monument à Cézanne.* Maillols tectonische lichaamsbouw ontbreekt hier echter, Kasper neigt meer naar een naturalistische weergave van het lichaam van een model. Ook het hoofd van de figuur van Kasper is anders; het is enigszins archaïsch vormgegeven en verraad de invloed van zijn bezoeken aan de Egyptische en vroeg-Griekse afdelingen van het Louvre. In 1933 ging Kasper naar Berlijn, waar hij samen met ondermeer Blumenthal, Gilles en Kollwitz werkte in een woonatelier van de *Ateliergemeinschaft Klosterstraße*. Het werk dat Kasper daar maakte liet een ander aspect van Maillol zien. De *Stehende weibliche Figur* (afb. 48) die hij in 1939 maakte, heeft de strenge vereenvoudigde vormgeving en de tectonische lichaambouw van de beelden van de franse beeldhouwer. Maar ook hier zijn andere invloeden zichtbaar. De statische compositie en de frontaliteit van het beeld roepen ook herinneringen op aan de vroeg-Griekse beeldhouwkunst.
Het samengaan van de verschillende invloeden zorgde er voor dat zijn beeld geen imitatie van een Griekse *Kore*-figuur werd, maar een eigentijds beeld van een vrouw die zelfbewust de wereld tegemoet treedt. Ondanks het feit dat Kaspers vrouwenfiguur niet beantwoordde aan de de eisen die de nazi's stelden, werd zijn werk niet als *entartet* beschouwd. De krachtige vrouwenfiguur gekoppeld aan de geest van het door de nazi's bewonderde oude Griekenland werd door de machthebbers getolereerd. Het werk van Kasper etaleerde de ambivalente houding van de nazi-propagandadienst. Uit handen van Goebbels ontving hij in 1941 de *Gaukulturpreis*, terwijl zijn werk drie weken later op een tentoonstelling in Hannover werd verwijderd.
In 1943 werd hij benoemd als beeldhouwdocent in Braunschweig, terwijl de tentoonstelling *Junge Kunst im Deutschen Reich* in Wenen, waaraan hij deelnam, vanwege enkele niet met de nationaalsocialistische ideologie overeenkomende werken, drie dagen na de opening werd gesloten.
Een aantal werken van Kurt Schwippert (1903-1983), leerling van de Maillol-adepten Enseling en Langer, werd in 1933 uit musea in Duisburg en Düsseldorf verwijderd en hij moest de werkzaamheden aan enkele oorlogsmonumenten in het Rijnland op last van de nazi's stopzetten. De delen die gereed waren werden vernietigd of verkocht. De actie van de ambtenaren van de propagandadienst had voornamelijk te maken met het weinig heroïsche karakter en de abstraherende vormgeving van zijn beelden.



47. Ludwig Kasper, *Sitzendes Mädchen,* 1930



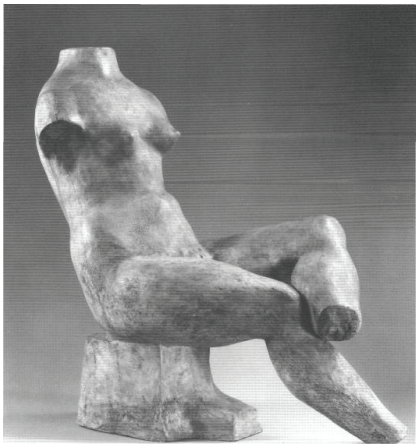
48. Ludwig Kasper, *Stehende weibliche Figur,* 1939



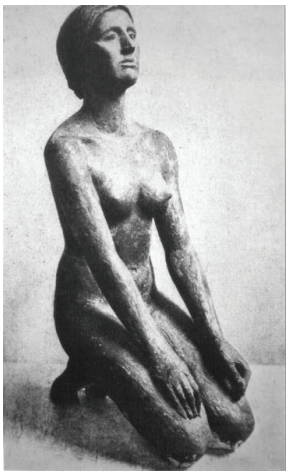
49. Kurt Schwippert, *Hirtin,* 1940

De productie van Schwipperts werk kwam helemaal stil te liggen tussen 1942 en 1945 toen hij als soldaat aan het front vocht. Zijn *Hirtin* (afb. 49) uit 1940 toonde een consequent doorgevoerde gesloten en bouwende vormgeving. Het valt terug op Maillols beeldtaal: de vormvereenvoudiging van de natuur als basis voor een beeldend idee. Het frontale karakter van het beeld doet denken aan Von Hildebrands theorie. Deze uit eikenhout gesneden herderin is een toonbeeld van pastorale eenvoud; de eenvoud van vorm wordt gekoppeld aan de eenvoud van het bestaan en die van het innerlijke leven. Het is duidelijk dat dit beeld door zijn verinnerlijking niet in de smaak viel bij de nazi's. De uitdrukkingskracht van deze vrouw stond recht tegenover de modieus poserende, en met hun lichaam koketterende, modellen van Breker en de zijnen.
Er zijn overeenkomsten tussen het werk van Schwippert en van Hermann Blumenthal (1905-1942). Laatstgenoemde was aanvankelijk een leerling van Maillol-adept Enseling. Ook tijdens zijn verdere studie bleef hij indirect in aanraking komen met de Franse meester. Dat gebeurde vooral in Berlijn, waar hij tussen 1925 en 1929 studeerde onder leiding van de door Maillol beïnvloede beeldhouwer Gerstel, terwijl de lessen van Scharff hem meer naar het expressionisme dreven. Evenals bij Schwippert werden er ook werken van hem door de nazi's geconfisceerd, en ook hij vocht als soldaat aan het front. De talrijke verzoeken van vrienden om hem, vanwege zijn talent, terug te laten keren naar Duitsland mislukten. Alleen Hitlers lievelingsbeeldhouwer Breker had daarin succes, maar helaas kwam dit te laat. Blumenthal sneuvelde in 1942. Ook de ontwikkeling in zijn vormgeving kende een zelfde verloop als bij Schwippert. Hij gebruikte de invloed van Maillol om te komen tot een eigen beeldtaal. Deze was echter wel expressiever dan die van Schwippert. Ondanks de "uit de tweede hand gekomen" invloed van Maillol, waren de uitgangspunten van de Fransman in het werk dat Blumenthal tot 1930 maakte zichtbaar. Een van de weinige overgebleven jeugdwerken van Blumenthal, zijn *Weiblicher Torso auf Block* uit 1928 (afb. 50), laat een typisch Maillol-achtig beeld zien, waarbij motief, volume, ruimtelijkheid en abstrahering de belangrijkste herkenningspunten zijn.
De invloed van de Egyptische, Etruskische en de vroeg-Griekse beeldhouwkunst, maar ook de contacten met de collega's van de *Ateliergemeinschaft Klosterstraße* in Berlijn, brachten Blumenthal tot meer expressiviteit. Hij maakte zich geleidelijk los van Maillols ronde en gesloten volumes en kwam tot meer open composities van magere mensfiguren. Zijn *Knieende* (afb. 51) was qua motief afgeleid van de zittende schrijversfiguren uit Egypte. Maar terwijl deze beelden in het land aan de Nijl een duidelijke narratieve functie hadden, ging het bij Blumenthal vooral om de expressie van de vorm. Door de stilering met vereenvoudigde vormen (een laatste herinnering aan Maillol?) en door het gelaat met de gesloten ogen gaf hij het beeld een alles overheersende uitdrukking van inkeer en bezinning. Hij leek daarmee aan te sluiten bij de grote staande figuren die Lehmbruck tussen 1910 en 1914 maakte.
Het is niet duidelijk of Blumenthal hiermee ageerde tegen de op hol geslagen nationaalsocialistische maatschappij, maar het is zeker niet ondenkbaar. De meer universele gedachte dat Blumenthal met zijn knielende figuren duidde op innerlijke bewustwording, het zich intellectueel

verheffen en het zoeken naar individuele vrijheid, lijkt echter meer voor de hand te liggen.



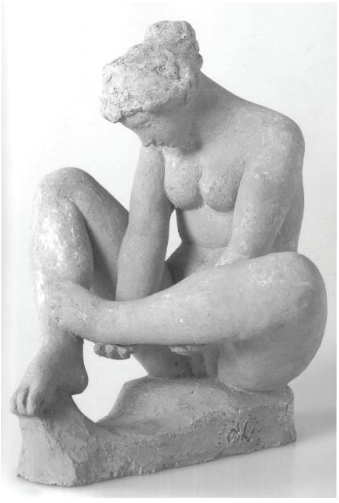
50. Hermann Blumenthal, *Weiblicher Torso Auf Block,* 1928/1929



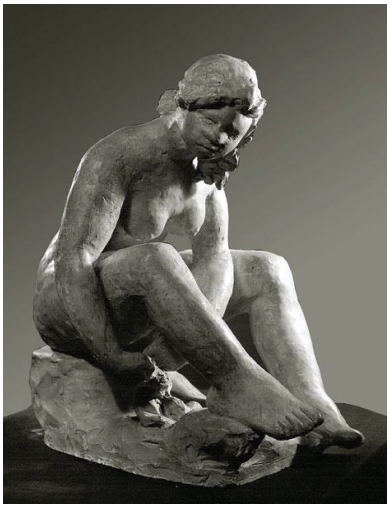
51. Hermann Blumenthal, *Knieende,* 1939

Evenals Blumenthal werd ook Gustav Seitz (1906-1969) door zijn leraar Wilhelm Gerstel, op het spoor van Maillol gezet. Seitz verbleef in 1928 in Parijs en maakte daar kennis met Despiau en Maillol. Het werk van de laatste zette hem aan tot het maken van enkele beelden die geïnspireerd waren door diens kleine terracotta figuren. Zo stond Maillols *La femme à l'épine* uit 1923 (afb. 52) model voor Seitz' *Wäscherin* uit 1928 (afb. 53). Het is hetzelfde motief, dezelfde ruimte-omsluitende compositie, dezelfde krachtige volumineuze vormentaal en dezelfde factuur. Het verschil is datgene wat Marcks hierboven opmerkte over het typisch Zuid-Franse en het typisch Duitse karakter. Terwijl Maillols beeld een zuidelijke onbevangenheid en ontspanning uitstraalt, komt Seitz' beeld gespannen over. Maillols rol als scharnierpunt en inspirator tussen de klassieke wereld en de eigen tijd is bij het werk van Seitz duidelijk waarneembaar. Terwijl Maillol zich liet inspireren door het klassieke beeld van de (mannelijke) Doornuittrekker en dit omwerkte naar een zittende vrouw die eveneens bezig was met een voet, werkte het vrouwelijke motief voor Seitz weer inspirerend voor de verbeelding van een zittende vrouw die bezig is met de was.
De invloed van Maillol op Seitz' werk, vooral op diens zittende vrouwenfiguren, bleef wisselend van frequentie tot 1950 aanwezig, voornamelijk in de vorm van het motief en de compositie. De uitwerking werd steeds expressiever, hetgeen mede het gevolg was van Seitz' studiereis naar Griekenland en Egypte in 1934. Deze tanende invloed van Maillol en de toenemende inspiratie uit de oude mediterrane culturen is onder meer te zien in zijn *Hockende* (afb.54) uit 1936. We zien hier opnieuw het van het klassieke Spinariomotief afgeleide beeld van de *Femme à l' épine*. Maar

Seitz heeft nu de vormgeving geabstraheerd en gestileerd, waarschijnlijk daartoe aangezet door de beelden uit het archaïsche en vroeg-klassieke Griekenland.



52. Aristide Maillol, *Femme à l'épine,* 1923



53. Gustav Seitz, *Die Wäscherin,* 1928



54. Gustav Seitz, *Hockende,* 1936

Seitz was, samen met collega's als Maillol, Blumenthal, Marcks en Albiker, in de jaren dertig dikwijls aanwezig op tentoonstellingen waar beelden die geïnspireerd waren op de antieken te zien waren. Zijn werk kon niet altijd rekenen op de bewondering van de ambtenaren van de propagandadienst. In 1934 werd een tentoonstelling bij de galerie Van der Heyde gesloten en in

1936 werden bij een expositie in Hamburg enkele beelden van Seitz verwijderd. Hij werd echter nooit als *entartete Künstler* aangemerkt, hetgeen is af te leiden uit de opdrachten die hij in 1936 van architect Werner March kreeg voor het maken van reliëfs voor het *Reiterhaus* en het *Friesenhaus* van het *Reichssportfeld* van de Olympische Spelen. In 1940 werd Seitz opgeroepen voor militaire dienst, waardoor zijn sculpturale werkzaamheden sterk afnamen. Tijdens enkele perioden in het ziekenhuis vervaardigde hij, totdat zijn atelier in 1943 werd verwoest, enkele door Maillol en door Despiau geïnspireerde beelden. Na een kort verblijf in de gevangenis in 1945, zette hij zijn carrière voort waarbij Maillols invloed niet meer zichtbaar was.

c. Behoeden van een traditie

Bushart vatte het werk van een aantal van de beeldhouwers van de vorige categorie kernachtig samen met de woorden: *Ein Menschenbild das von diesen Überlegungen aus entworfen wurde, war deshalb als gedankliche Konstruktion sichtbar. Es ideologisierte nicht gefühlsmäßig Schönheit und Ebenmaß, wie die Nationalsozialisten, sondern überhöhte, übertriebene, ungelenkte Formen. Im Zentrum ihrer Aussage steht der Mensch, der mit konstruiertem Körper und ernstem Gesicht noch heute zum Nachdenken anregt.*[35.] Het is een goede typering om het verschil met de hierna te bespreken groep van Maillolvolgers duidelijk te maken. Dat was een groep die de natuur als uitgangspunt nam. Voor hen was de mensfiguur het alomvattende motief van die natuur. De beeldhouwers van deze groep benaderden dit motief vanuit de klassieke traditie en vanuit dat idee werden zij mede door Maillol geïnspireerd. De Franse beeldhouwer was voor hen geen vernieuwende vormgever, maar eerder de man die de klassieke traditie voortzette. Zij zagen in Maillols beelden dezelfde uiterlijke schoonheid gekoppeld aan geestelijke kracht, aan respect, aan innerlijk evenwicht en openheid naar de wereld, zoals dat bij de beelden uit klassiek Griekenland het geval was.

De beeldhouwers van de hierna te bespreken groep streefden daar, met behoud van hun persoonlijke werkwijze, in principe ook naar. Zij zijn daar echter slechts ten dele in geslaagd omdat zij dikwijls te dicht bij de werkelijkheid van hun model bleven en daardoor niet altijd tot de uitdrukking van een werkelijkheidsoverstijgend idee kwamen. Omdat zij daar toch naar streefden, wendden zij zich ter ondersteuning van hun streven niet zelden tot dramatische gebaren of expressief-zwaarmoedige gelaatsuitdrukkingen. Alfred Hentzen schreef in 1934 daarover: *Über der Welt der Gestalten, die in des reifen Meisters Werkstatt entstehen, liegt ein Schimmer von verhaltener Schwermut […] die meisten zeigen ein fast weibliches schönes In-Sich-Ruhen, sie leben für sich, ohne eigentliche Beziehung zur Außenwelt.* [36.]

Met de uitstekend getypeerde omschrijving van Peters willen we deze groep duiden als *Bewahrer des Menschenbildes.* Om de kern van het werk van de beeldhouwers van deze categorie duidelijk te maken moeten we hen niet alleen zien als *bewaarders* van de mensengestalte in de beeldhouwkunst, dat zou van de bedoelde kunstenaars, een te passief beeld oproepen, namelijk bewaren in de zin van "veilig opbergen". De tweede betekenis van het

Duitse woord past beter bij hen; zij waren de *behoeders* van de mensengestalte. De meesten van de genoemde beeldhouwers, de een meer expliciet dan de ander, zetten zich in hun behoedende activiteiten af tegen de abstractie en het abstraheren of deformeren van de mensengestalte. Met hun classicistisch/realistische beelden gaven zij blijk oprechte aanhangers te zijn van het idee dat er van oudsher slechts één motief van belang was geweest in de beeldhouwkunst, namelijk het menselijk lichaam vanwege zijn schoonheid, zijn geweldige uitdrukkingskracht en (voor gelovigen) vanwege zijn gelijkenis met God.
Voor de nationaalsocialistische propagandadienst waren hun beelden uit de jaren dertig, waarvan Hentzen nog vond dat ze geen uitstraling naar buiten hadden, van betekenis vanwege hun realisme en hun hang naar een gezonde en schone lichamelijkheid; hun beelden konden veelal probleemloos worden ingepast in de nationaalsocialistische visie op de rol van de beeldende kunst in de maatschappij. Dat gold vooral voor de beelden die zowel qua vormgeving als qua inhoud gemakkelijk gereduceerd konden worden tot aspecten van de gezonde lichamelijkheid en de geestelijke kracht. De genoemde beeldhouwers konden gedurende het *Dritte Reich* ook bijna probleemloos doorwerken. Het is onduidelijk of zij het eens waren met het oneigenlijke gebruik van hun beelden. Durfden zij er niets over te zeggen, waren zij te optimistisch gestemd over de duur van de oorlog of was het gewoon een kwestie van opportunisme en overleven? Dat zij nauwelijks politiek betrokken waren blijkt wel uit het feit dat ze op een enkele uitzondering na geen lid van de partij werden. Hun lidmaatschap van de *Kulturkammer* moeten we voornamelijk toeschrijven aan hun opportunisme, evenals hun deelname aan regeringsprijsvragen en -opdrachten die enkelen van hen aan het eind van de jaren dertig aanvaardden. Tijdens de oorlog gingen de grote opdrachten, zoals al eerder opgemerkt, naar de officiële staatsbeeldhouwers zoals Breker en Thorak. We moeten, ondanks hun bijna algemene politieke desinteresse, wel vaststellen dat de groep van de *Bewahrer des Menschenbildes* met hun werk uit de jaren dertig een brug naar de "echte" nationaalsocialistische beeldhouwkunst hebben gevormd.
Tot de, door Maillol beïnvloede, *Bewahrer des Menschenbildes* rekenen we, hoe verschillend hun uitwerkingen soms ook waren, de beeldhouwers Hoetger, Albiker, Gerstel, Scheibe, Enseling en Stadler. Kolbe, waarschijnlijk de meest fervente behoeder van de mensengestalte, ontbreekt in de hierboven genoemde groep omdat er bij hem, ondanks zijn stijlverandering in de loop van de jaren dertig naar een zekere monumentaliteit, geslotenheid en vormvereenvoudiging, nauwelijk sprake was van zichtbare Maillol-invloed. Ook Geibel rekenen we, ondanks zijn verblijf tussen 1912 en 1914 in Parijs en zijn contacten met Maillol, niet tot deze groep. Maillols invloed was bij hem vrij snel verdwenen en maakte plaats voor romantisch realisme.

Van oprechte belangstelling voor de "politiek om zijn ideologie" was bij Bernhard Hoetger (1874-1949) geen sprake. Desondanks werd hij in de loop van de jaren dertig, aangespoord door zijn mecenas Ludwig Roselius, lid van de nationaalsocialistische partij. Hij deed dat uit opportunistische overwegingen, omdat hij verwachtte daarmee meer kans te hebben op grote regeringsopdrachten. Maar de nazi-leiders zagen in zijn werk, terwijl hij

toch vrij bekend was, niet de partijpropaganda die hen voor ogen stond. De monumenten die hij in de loop van de jaren twintig en begin dertig maakte, waren waarschijnlijk niet heroïsch en zelfbewust genoeg.
In de periode tussen 1900 en 1907, toen hij in Parijs woonde, stond hij aanvankelijk onder de invloed van Rodin. Voor hem en voor veel van zijn leeftijdgenoten was Rodin de man van de vernieuwing in de beeldhouwkunst; de kunstenaar die zich had losgemaakt van het stoffige en vastgeroeste academisme en nieuwe, experimentele wegen was ingeslagen. Hoetger maakte tot 1905 met succes beweeglijke Rodineske beelden; het waren voornamelijk kleine bronzen van straattypes uit Montparnasse. Enkelen daarvan werden door Meier-Graefe, die toen nog assistent-galerist in Parijs was, verkocht. Deze liet met zijn handelwijze waarschijnlijk de economische belangen van de galerie prevaleren, want zeven jaar daarvoor had hij in het tijdschrift *Pan* geschreven: *Rodin hat auf die fortschrittensten Bildhauer der Gegenwart einen unübersehbaren Einfluß, und diese selben Leute vollbringen ihre besten Werken in dem Augenblick, da sie sich von ihm befreit haben.*[37.]



55. Aristide Maillol, *Femme agenouillé,* 1900



56. Bernard Hoetger, *Eva auf dem Schwan,* 1906/1907

Hoetger maakte zich rond 1905 inderdaad los van Rodin. In zijn zoeken naar een meer monumentale stijl, hetgeen bij meerdere beeldhouwers in die tijd het geval was, kwam hij terecht bij Maillol. Hij voelde zich, mede door zijn bewondering voor de klassieke beeldhouwkunst, meer aangetrokken tot de gesloten, tectonische vormgeving, de beperkte ruimtelijkheid en de meer statische compositie. Deze sculpturale visie werd voor hem een nieuw uitgangspunt, waarbij hij gelijktijdig de motieven van Maillol niet schuwde. Zo leende hij Maillols op klassieke en neo-klassieke geknielde vrouwenbeelden geïnspireerde *Femme agenouillée* (afb. 55) uit 1900 voor

zijn *Eva auf dem Schwan* (afb. 56) uit 1906/1907, de *Grande Baigneuse* (1900) van Maillol kennen we terug in de tors van Hoetgers *Gerechtigkeitsbrunnen* (afb. 57) uit 1909.



57. Bernard Hoetger, *Gerechtigkeitsbrunnen,* Elberfeld, 1909/1910

Maar terwijl zijn leermeester juist beelden vervaardigde die een consequent doorgezette vormgeving vertoonden bleef Hoetger, vooral in zijn monumentale werk zoals het eerder genoemde beeld *Gerechtigkeitsbrunnen*, niet zelden steken in vormgevingsambivalentie. De heldere lichaamsbouw van Maillol, te zien in de tors van de figuur, staat in tegenstelling met de detaillering en de vormgevingsdiversiteit van het voetstuk, van het waterbekken en van de leeuwenfiguren. Ook inhoudelijk kon Hoetger met dit beeld niet wedijveren met zijn meester. Terwijl Maillol onvoorwaardelijk vasthield aan een idee door middel van een perfecte harmonie tussen vorm en inhoud, zijn het dramatische gebaar en de pathetische gezichtsuitdrukking overdreven en doen afbreuk aan de zuiverheid van het idee. Deze werkwijze leidde daarnaast tot een onstabiele compositie. Desondanks, maar in het geval van Hoetger eerder dankzij deze werkwijze, boekte hij veel succes in kringen van de hogere burgerij en het regionale bestuur.
Terwijl Hoetger vooral geliefd was in de hogere regionen van de burgerij en bij het lokale bestuur, werkte Karl Albiker (1878-1961) niet zelden aan grotere regeringsopdrachten. Hij kreeg nationale bekendheid met zijn beelden van discuswerpers en fakkeldragers die hij bij gelegenheid van de Olympische Spelen van 1936 voor het *Reichssportfeld* van Berlijn maakte. Hij kon tijdens de Tweede Wereldoorlog ongestoord doorwerken en ontving, door aanbevelingen van Kreis en Breker, in 1943 de Goethe-

medaille. Door zijn éénjarig verblijf (1899-1900) in Parijs aan de *Académie Julian* en in de werkplaats van Rodin, raakte hij door de laatste beïnvloed. Terug in Duitsland werkte hij aanvankelijk ook in een Rodin-achtige stijl. Hij was daarmee een verklaarde tegenstander van Von Hildebrand. Hij zette zich in woord en geschrift af tegen diens theorie van de *fernsichtige Einansichtigkeit.* Terwijl Von Hildebrand sprak over *das Quälende des Kubischen*[38.] was Albiker in 1920 van mening: *Für einen Bildhauer, den Haptik, sinnliches Erleben und Raum leiten, kann das Kubische nicht quälend sein, sondern muß faszinieren. Hildebrands Position ist deshalb nur erklärbar aus der Abhängigkeit von Prinzipien und Begriffen, die aus einer Theorie der Malerei stammen: Fiedler, Marees. Deshalb wenden sich die Jüngeren von Hildebrands Kunst als einer zu unbewegten und unraumlichen ab.*[39.]



58. Karl Albiker, *Hygieia,* 1930

Terwijl Von Hildebrand met *das Kubische* waarschijnlijk de alzijdige plasticiteit bedoelde (en daarmee verwees naar het werk van Rodin), bedoelde Albiker er iets anders mee. Gezien het monumentale, rust uitstralende werk dat hij in die tijd maakte, en ook gezien Maillols populariteit in Duitsland, bedoelde hij weliswaar een alzijdige ruimtelijkheid maar dan in de zin van een rustige ruimte-innemende plasticiteit. Rodins visie op de ruimte was voor een groot aantal Duitse beeldhouwers in de loop van de jaren twintig “een brug te ver”. We stellen daarom vast dat Albiker in het bovenstaande citaat met het begrip *das Kubische* voornamelijk doelde op de ruimtelijkheid zoals het werk van Maillol. Ook al was hij geen onvoorwaardelijke volgeling van Maillol, hij zag (na zijn Rodin-periode) in diens werk wel een ontsnappings-mogelijkheid aan de strenge doctrine van Von Hildebrand. Zelf had hij

Rodins ruimte-veroverende beweeglijkheid vanaf de jaren twintig al teruggebracht tot meer ingehouden en statische composities terwijl hij de levendigheid van Rodins boetseerwijze achter zich liet. Behalve zijn bewondering voor Maillol hebben zowel zijn reis naar Griekenland als de algemene tendens naar classicisme bijgedragen aan zijn stijlverandering. Het is bij Albiker, vooral vanwege de veelheid aan motieven, niet gemakkelijk om zuivere invloeden aan te wijzen. Het is echter wel duidelijk dat, wanneer het gaat om de vrouwengestalten die hij in de jaren dertig en veertig maakte, de invloed van Maillol zichtbaar is. Deze is pregnant aanwezig in het beeld *Hygieia* uit 1930 (afb. 58), dat hij in opdracht van Kreis maakte voor het door hem ontworpen *Hygiene Museum* in Dresden. Aesculaaps dochter, met de voor haar kenmerkende schaal in haar rechterhand, is hier geen slanke, ideaal vormgegeven klassieke godin, maar eerder een stevige Duitse vrouw. Haar tectonische lichaamsbouw, de ruimtelijkheid die beperkt blijft tot enkele profielen en de hechte lichaamscompositie doen denken aan Maillols *L'Action enchaînée.* Maar terwijl bij Maillols beeld het idee de zichtbare werkelijkheid oversteeg, bleef Albiker steken bij een verbeelding van een sterke, gezonde vrouw in een geposeerde houding. Met haar gespreide armen wil zij de beschouwer tegemoet treden, maar haar gebogen hoofd en haar neergeslagen ogen doen deze poging weer te niet. Het is een afstandelijk en ernstig beeld, in tegenstelling tot de beelden van Maillol die de beschouwer onbevangen en met open blik uitnodigen tot dichterbij komen en aanraken.
Dat was bij de beelden van Wilhelm Gerstel (1879-1963) minder het geval. Hij was in zijn denkbeelden over de sculptuur een volgeling van de meer conservatief-classicistische Duitse opvatting over Maillol als voortzetter van de klassieke traditie. Het was een visie die hij overdroeg op verschillende van zijn leerlingen. Hij bleef in zijn onderwijsactiviteiten, zijn sculpturale werk en zijn ideeën vasthouden aan de traditie en hij wees alle modernistische stromingen van de hand als zijnde van voorbijgaande aard.
Voor hem gold de realistische mensfiguur als het enige ware motief voor de beeldhouwer: *Wir vermögen nicht, uns ein in demselben Ausmaß an vielfältige Fähigkeiten ausgestalltetes Wesen einer anderen Wesenform vorzustellen. Wir können deshalb die Menschengestalt nur als vollkommen hinnehmen und müssen den ihr zugründe liegenden organischen Aufbau als gesetzmäßig bedingt betrachten.*[40] De invloed van Maillol op Gerstels sculpturale activiteiten is niet altijd even duidelijk, omdat hij beweeglijke en meer statische beelden tamelijk willekeurig afwisselde. We moeten Maillols invloed dan ook voornamelijk zoeken in de laatste categorie. Een voorbeeld daarvan was Gerstels beeld *Mädchen mit Apfel* (afb. 59) uit 1922. Daarin nam hij de uiterlijke kenmerken van Maillols beeld van Pomona over: met name de klassieke contrapost en de tektoniek. De beelden verschillen in een aspect waarop Duitse critici al meermalen hadden gewezen: de onbezorgde en open Zuid-Franse geest en de meer gekwelde Duitse ziel. Terwijl Maillols *Pomona* de toeschouwer op een onbevangen wijze aankijkt en tegemoet treedt is Gerstels vrouwengestalte ernstig en naar binnen gekeerd; zij is alleen maar bezig met zichzelf.
Gerstel kreeg vanaf 1933 geen officiële opdrachten meer, terwijl zijn werk vanwege zijn klassieke sfeer toch weinig weerstand van de nazi's ondervond. Het was in de ogen van Goebbels en de zijnen waarschijnlijk te

soft, getuige de ene keer dat hij in aanraking kwam met de regels van de propaganda-dienst: zijn gipsversie van een *Erwachende Adam* werd in 1935 in München uit een tentoonstelling verwijderd vanwege zijn "on-heroïsche" uitdrukking.



59. Wilhelm Gerstel, *Mädchen mit Apfel,* 1922

Heroïek was Richard Scheibe (1879-1964) daarentegen niet vreemd. Beïnvloed door Maillol, die hij in 1930 tijdens diens Duitslandreis met Kessler persoonlijk ontmoette, legde hij zich toe op de realistische *Aktfigur*. Hij zocht daarin de uitdrukkingskracht van de universele mens. Op een evenwichtige wijze drukte hij kracht en schoonheid, ernst en waardigheid uit in de houding van jonge volwassen mensen. Het ging hem daarbij niet altijd om de imitatie van een model, maar ook om de tectonische vormgeving van het lichaam die het individuele moest overstijgen. Het was een visie die sterk leunde op die van Maillol.
Scheibe kreeg, vooral van regionale overheden en van de industrie, diverse opdrachten voor beelden in de openbare ruimte. Toen de bewoners van het Saargebied dat 15 jaar onder beheer van de volkerenbond stond, zich in 1935 door een referendum uitspraken voor aansluiting bij Duitsland, maakte hij (in opdracht van "IG-Farbenwerke") *Die befreite Saar* (afb. 60).
Alleen afgaande op het motief doet de sterke vrouw met de verbroken ketens om de polsen op het eerste gezicht denken aan Maillols *L'Action Enchaînée.* Maar bij Maillol ging het om een krachtig verzet, terwijl dit bij Scheibe voorbij is en plaats heeft gemaakt voor een wilskrachtig zelfbewustzijn. De vormgeving van Scheibe's beeld doet daarom eerder denken aan *Pomone vêtue* (afb. 61)*,* dat Maillol in 1922 als monument voor de gevallenen van de stad Elne ontwierp.

Het zijn allebei stevige vrouwengestalten, de rechterknie gebogen en de armen naar beneden. De kleding benadrukt in beide beelden de lichaamsvormen. Toch is er een verschil, want bij Maillol gaat het om de accentuerering van de vrouwelijkheid, terwijl de harnas-achtig verhulde gestalte van Scheibe, met zijn rechte schouders en krachtige armen, eerder mannelijk lijkt. De beeldhouwer heeft deze onvrouwelijke vormgeving nodig gehad om de kracht te benadrukken. Scheibe accentueerde dit idee nog extra door het beeld een harde gelaatsuitdrukking te geven met diepliggende ogen en een krachtige kaaklijn.



60. Richard Scheibe, *Die befreite Saar*, 1935



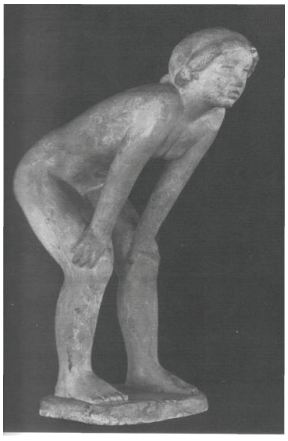
61. Aristide Maillol, *Pomone vêtue,* 1921

Scheibe toonde zich gewoonlijk een vertegenwoordiger van de traditionele school, niet alleen in zijn visie en zijn vormgeving, maar ook in zijn sculpturale denken over de rol van de geslachten: mannengestalten moesten lichamelijke kracht en activiteit uitstralen en vrouwengestalten waren eerder ingekeerd en passief. Omdat het Saarland ten ene male een vrouwelijke gestalte als symbool had, leverde dit voor Scheibe een probleem op. Het verschil tussen Scheibe en zijn inspirator wordt hierdoor nog duidelijker. Terwijl Maillols gestalte zonder uiterlijk vertoon toch een innerlijke kracht uitstraalt, heeft Scheibe's *Befreite Saar* de kenmerken van de lichamelijke kracht nodig om dit bereiken.
In 1933 werd Scheibe door de nazi's als leraar ontslagen en zijn werk werd overgedragen aan enkele onbekende partijgetrouwe beeldhouwers. Deze voldeden kennelijk niet in de ogen van de nazi-ideologen, want in 1934 werd Scheibe al weer herbenoemd. Tijdens het nazi-bewind kon hij ongestoord verder werken, zijn gespierde mannen- en zijn bezinnende vrouwenfiguren werden door de partijleiders gezien als voorbeelden van de nieuwe mens die zijn trots en zijn zelfbewustzijn had teruggevonden.

Scheibe ontving bij zijn 65e verjaardag de Goethe-medaille voor zijn beelden die *In ihrem klaren Aufbau und ihrer herben Anmut monumentale Gestaltung des deutschen Menschen unserer Zeit*[41.] uitdrukten.
Anders dan de hiervoor genoemde *Bewahrer des Menschbildes* was Joseph Enseling (1886-1957) vanaf het begin een duidelijke Maillol-adept. Dat was een gevolg van zijn werkzaamheden in het atelier van de Franse meester tijdens zijn verblijf (1910-1912) in Parijs waar hij tevens studeerde aan de *Académie Colarossi.* Hij raakte, mede door zijn bewondering voor de klassieke beeldhouwkunst, zo onder de indruk van de sculpturale visie van Maillol, dat diens invloed tot in de jaren vijftig zichtbaar is gebleven. Enseling droeg Maillols visie ook over op veel van zijn studenten aan de academies van Essen en Düsseldorf. Een goed voorbeeld van zijn werkwijze is het beeld *Große Stehende* uit 1939 (afb. 62).



62. Joseph Enseling, *Große Stehende,* 1939, Gruga park Essen



63. Toni Stadler, *Schwimmerin,* 1931

De kloeke vereenvoudigde vormentaal, de heldere lichaamsbouw, de ingehouden beweging, de beperking van de profielen en de bijna gladde factuur vormen duidelijke verwijzingen naar Maillol. Daarbij doet het verfijnde gebaar van de rechterhand denken aan die van Maillols *Le Printemps* of *Les trois Nymphes.* Met deze overeenkomsten houdt de vergelijking met zijn meester echter op. Daar waar de Franse beeldhouwer de uiterlijkheden gebruikte als een noodzakelijke brug naar een idee, was dat bij Enseling veel minder het geval. Zijn *Große Stehende* (ook *Die Friede* genoemd) is hetgeen de titel zegt, en niet meer dan dat. Waarschijnlijk komt dat door de nadruk die Enseling op de lichamelijkheid legde door de wat overdreven contrapost en het gebogen hoofd. Het werk van Enseling ondervond tijdens het nazi-bewind weinig weerstand, zijn gezonde en sterke mensfiguren konden moeiteloos worden gebruikt.
Toni Stadler (1888-1982) verbleef tussen 1925 en 1927 in Parijs waar hij cursussen volgde aan de *Académie de la Grande Chaumière* en daarnaast het atelier van Maillol frequenteerde. Naar zijn eigen zeggen liet hij de meester zijn beelden beoordelen en corrigeren. Zo probeerde Maillol hem,

aan de hand van een portret dat hij van zijn vrouw had gemaakt, duidelijk te maken dat het nooit ging om de uiterlijke gelijkenis maar om de zintuiglijke beleving van een beeld.[28.] Zijn verblijf bij Maillol was, naast zijn studiereis in 1938 naar Griekenland, bepalend voor het werk dat hij vóór en tijdens de Tweede Wereldoorlog maakte. Stadler benaderde de doctrine van Maillol anders dan de andere hiervoor genoemde *Bewahrer des Menschenbildes*. Terwijl zij vooral de klassieke Maillol bewonderden, bewandelde hij een meer zelfstandige weg. Sterke vormen en een hechte compositie waren bij hem minder een ondersteuning van de klassieke vormgeving, maar eerder middelen om te komen tot een idee. Dat is te zien aan het beeld *Schwimmerin* uit 1931 (afb. 63). Stadler toonde hiermee dat hij zowel de individuele als de detailkenmerken ondergeschikt achtte aan het idee. Dat wordt, volgens Hartog, duidelijk wanneer we zien hoe de sterke driehoekscompositie − gevormd door de romp, de armen en de benen − de spanning van het beeld verhoogt. Dit wordt nog verhevigd omdat de lijnen van de driehoek in diagonale richting worden voortgezet door het geheven hoofd en de blikrichting van het meisje. Stadler verviel daarbij niet in een sculpturaal maniertje, want hij wist deze strenge opbouw te verlevendigen door de ongelijke stand van de voeten. Hartog merkte verder op: *Stadlers vrouw is, ondanks de tektonische opbouw, veel minder streng (dan die van Kasper, g.j.); het levendige element, zoals dat in het werk van Maillol naar voren komt, bepaalt in verregaande mate de sfeer.*[42.]

Het is jammer dat veel vooroorlogs werk van Stadler verloren is gegaan omdat hij zelf nogal wat heeft vernietigd en omdat er een gedeelte in vlammen is opgegaan bij de grote brand in het *Städelsche Kunstinstitut* van Frankfurt waar hij docent was. Zijn werk ondervond bij de Nazi-propagandadienst nauwelijks enige weerstand. Dat kwam vooral omdat hij in de loop van de jaren dertig, naast de inspiratie die hij uit Maillols werk putte, ook beïnvloed werd door het werk van zijn vriend Ludwig Kasper (1893-1945) en door beelden uit de vroeg-Griekse en Etruskische cultuur. Hij had geen enkele binding met de ideologische aanpak van Breker en de zijnen, maar zijn werk werd evenmin als *entartet* beschouwd. Zijn vereenvoudigd realisme en zijn archaïserend-klassieke inslag weerhielden de beleidsmakers daarvan. Tijdens het Derde Rijk kreeg hij, naar aanleiding van zijn deelname aan de *Große Deutsche Kunstausstellung* in 1939, zelfs de eretitel van professor.

Het talent van Stadler is gedurende zijn lange carrière langzaam gegroeid, dat kwam vooral door zijn kritische houding tegenover zijn eigen werk. Waarschijnlijk heeft hij zijn beste beelden in de herfst van zijn leven gemaakt. De liggende vrouwenfiguur, geïnspireerd door zowel Maillol als Moore, kwam toen veelvuldig in zijn werk terug. Hij is echter nooit, zoals Moore, de weg van de abstractie verder ingeslagen, hij bleef ondanks een zekere stilering maar ook zonder academisch te worden, trouw aan de uitgangspunten van Maillol. Stadler was met zijn werk tot 1945 een overgangsfiguur tussen de groep *Bewahrer des Menschenbildes* en de meer expressionistisch werkende kunstenaars die we eerder aanduidden als diegenen die zich richtten op de *Primärformen der Plastik.*

d. Kleine katoendrukkers?

Meier-Graefe signaleerde in 1924 dat het eenvoudig ogende oeuvre van Maillol een aantal ontwikkelingsmogelijkheden herbergde waaruit beeldhouwers dankbaar konden putten. Maillols beeldtaal *leek* inderdaad eenvoudig, want bitter constateerde de kunstcriticus dat er een groep navolgers van Maillol was ontstaan die diens beeldtaal niet goed had begrepen: de door Meier-Graefe zo genoemde *kleine Katundrucker,*[43.]

Deze uitspraak moeten we zien in het licht van de door Duitse kunstcritici opgemerkte kwalitatieve discrepantie tussen de vooruitstrevende Franse en de conservatieve Duitse beeldhouwkunst tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw. Er bestond inderdaad een groep (technisch knappe) Duitse beeldhouwers die Maillol vrij letterlijk probeerde na te volgen. Afgezien van het veel voorkomende hobbywerk, waarin ongetwijfeld veel "Maillols" werden gemaakt, moeten we daarom voornamelijk denken aan een groep beeldhouwers geboren tussen 1880 en 1910, die qua motief, compositie en vormgeving werk maakten dat direct was geënt op het werk van de Fransman.

Toch moeten we Meier-Graefe's opmerking voorzien van enkele kritische kanttekeningen. Op de eerste plaats maakte hij niet duidelijk wie hij met zijn opmerking bedoelde. Hij noemde geen namen. Deze zijn echter via een eliminatiemethode wel te achterhalen. We kunnen met zekerheid vaststellen dat het niet ging om de door Maillol beïnvloede abstract of abstraherend werkende beeldhouwers als Arp, Mataré en Wotruba. Zij waren immers geen navolgers in de letterlijke zin van het woord, maar eerder uitbouwers van Maillols sculpturale visie. Ook het werk van de expressionistisch werkende beeldhouwers als Lembruck, Marcks, Blumenthal en anderen kan hij niet hebben bedoeld. Meier-Graefe schatte het werk van Lehmbruck hoog in en waardeerde het werk van de andere beeldhouwers die we eerder hebben geplaatst in de groep die de *Primärformen der Plastik* als uitgangspunt namen. Hij bedoelde met zijn venijnige opmerking ook niet de beeldhouwers die we aangeduid hebben als de *Bewahrer des Menschenbildes,* die de klassieke kant van Maillols visie met een eigen variatie voortzetten.

Op de tweede plaats was Meier-Graefe's opmerking tamelijk generaliserend. Hij maakte namelijk duidelijk dat het bij alle beeldhouwers ging om een popularisering en commercialisering van Maillols beeldtaal. Dat zal ongetwijfeld bij een aantal het geval zijn geweest, maar we moeten ons ook terdege realiseren dat er ook jonge beeldhouwers waren die Maillols werk ten voorbeeld namen om beter inzicht te krijgen in de compositie, de ruimtelijkheid en de factuur. Ook al leek hun werk er misschien op, hun bedoelingen waren wel degelijk anders dan die van de *pfiffige Katundrucker.*

Op de derde plaats lijkt het alsof de door Meier-Graefe bedoelde beeldhouwers alleen maar Maillol-achtige naakten maakten. De Duitse criticus moet echter geweten hebben dat de betreffende beeldhouwers ook andere beelden maakten met andere (meer authentieke) motieven en composities. Zijn opmerking moet derhalve alleen maar van toepassing zijn geweest op een gedeelte van het oeuvre van de door hem bedoelde beeldhouwers, namelijk de (naakte) vrouwengestalten.

Op de vierde plaats sprak Meier-Graefe over een beperkte periode in de loopbaan van een aantal beeldhouwers, namelijk de jaren twintig. We kunnen uit zijn opmerking niet achterhalen of de bedoelde beeldhouwers daarvoor ander werk maakten. Was hun "Maillol-periode" slechts een deel van hun hun artistieke ontwikkeling of zijn zij altijd zoals Maillol blijven werken?
Op de vijfde plaats was zijn opmerking tijdgebonden; zij paste in de artistieke tijdgeest van een "pas op de plaats" en een "heroverweging van artistieke normen". Hij sprak in 1924 over een Duitse Maillolschool in een tijd dat de vernieuwingsdrang van de modernisten was geluwd, dat de Rodinhype onder de beeldhouwers begon te temperen en dat in de West-Europese landen de roep om een *retour a l'ordre* klonk. Voor Duitsland viel dit samen met het hoogtepunt van de populariteit van Maillol; de beeldhouwer die vooral in Duitse ogen de terugkeer naar de klassieke orde vertegenwoordigde. De beeldhouwers van de *Maillolschule* die Meier-Graefe bedoelde waren bijna zonder uitzondering voor Rodin naar Parijs gegaan, maar door omstandigheden was hun voorkeur vroeger of later veranderd ten gunste van Maillol. We moeten aannemen dat de bewondering voor het werk van Maillol het uitgangspunt vormde voor hun veranderde sculpturale aanpak. Maar ook de verandering van de algemene smaak, de schijnbare leerbaarheid van het Maillolconcept en de goede verkoopbaarheid van het typische "Maillolwerk", kunnen bijgedragen hebben in hun stijlverandering

In het licht van de bovengenoemde nuanceringen en met de nodige terughoudendheid moeten we, wanneer we Meier-Graefe's opmerking als uitgangspunt nemen, denken aan de vrouwelijke naakten die in de jaren twintig gemaakt werden door Fritz Klimsch, Anton Hiller, Anton Grauel, Emil Sutor en Jacob Fehrle. Daarnaast, maar dat kon Meier-Graefe in 1924 nog niet weten, ontstond er een tweede generatie (geboren tussen 1900 en 1914) die hun inspiratie eveneens tamelijk rechtstreeks bij Maillol zocht. Zij waren bijna allemaal door Maillolbewonderaars op klassieke wijze opgeleid aan een van de Duitse academies en hadden kennis gemaakt met werk van de Fransman op tentoonstellingen en in publicaties. Enkelen van hen waren in Parijs geweest en hadden rechtstreek contact gehad met Maillol. We moeten bij deze tweede generatie denken aan de vrouwelijke naakten die globaal tussen 1925 en 1945 zijn gemaakt door Arno Breker, Adolf Abel, Richard Werner, Paul Bronisch, Kurt Lehmann, Hubert Lange, Kurt Zimmermann, Rudolf Agricola en Julius Bausenwein.
Juist omdat het hier gaat om een groep van zeer diverse beeldhouwers met tamelijk uiteenlopende sculpturale visies en verschillend politiek engagement, stellen we ze kort één voor één aan de orde. Aan Breker willen we uitgebreid aandacht besteden, niet alleen omdat hij als lievelingsbeeldhouwer van Hitler vanaf 1936 in Duitsland een prominente rol heeft gespeeld in de sculpturale vormgeving van de nationaal-socialistische idealen, maar ook omdat hij vanaf 1927 bevriend was met Maillol. Daarbij gold hij op zijn 40^{e} al als een schoolvoorbeeld van de kunstenaar die een bliksemcarrière had gemaakt en in Duitsland was uitgegroeid tot de bekendste beeldhouwer. Hij was in termen van tijd een tussenfiguur die een scharnier vormde tussen de eerste en de tweede

generatie. Het is bekend dat hij als professor aan de kunstacademie van Berlijn nauwelijks studenten had, mede tengevolge van zijn frequente afwezigheid vanwege zijn werkzaamheden voor de staat en zijn reizen naar Frankrijk. Maar het is desondanks niet ondenkbaar dat hij voor enkele jonge beeldhouwers van de tweede generatie een ideaalfiguur vormde.

De eerste generatie

Fritz Klimsch (1870-1960) kwam, na een kort bezoek aan Parijs, onder de invloed van Rodin, hetgeen vooral was te zien in de keuze van zijn motieven en in de manier van beeldhouwen waarbij het beeld uit de steen tevoorschijn kwam en een gedeelte van de steen onaangeroerd bleef. Vanaf 1906 wendde hij zich af van de Rodin-achtige vormgeving en kregen zijn beelden een meer gladde neo-klassieke stijl, waarbij hij werd beïnvloed door Maillol.

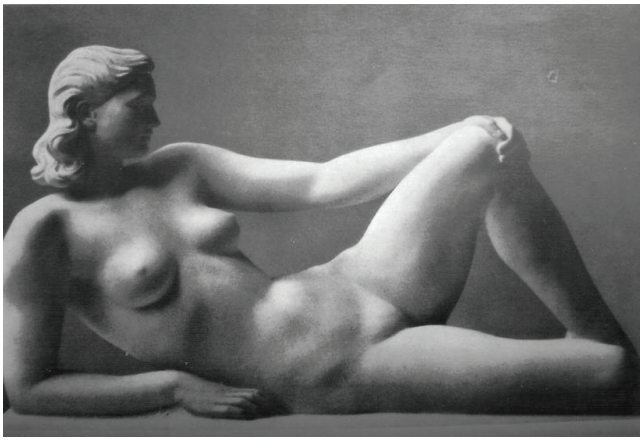


64. Fritz Klimsch, *Ruhendes Mädchen,* 1907



65. Aristide Maillol, *Nymphe assise,* 1905

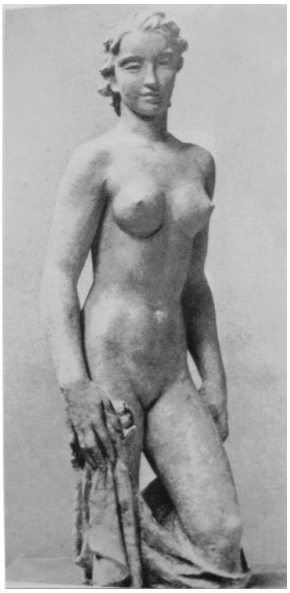
Zo zien we hoe zijn *Ruhendes Mädchen* (afb. 64) qua motief, compositie en factuur terug valt op Maillols *Nymphe assise* (afb.65) of op de voorstudies voor *La Mediterrannée*: *Die Komposition, das ruhige in sich versunken Sitzen auf dem Boden, ist fur Klimsch neu und ohne das Vorbild Maillols nicht vorstellbar. Der gleichsam architektonische Aufbau, der vor allem durch die beiden aufgestutzten Armen erreicht wird, markiert eine deutliche Abwendung von dramatischen Kompositionen nach dem Vorbild Rodins.*[44.] Maar Klimsch populariseerde Maillols beeldtaal; we zien dit duidelijk aan de manier waarop hij met het zittende meisje niet heeft gezocht naar het wezenlijke van een idee, maar veel eerder koketteerde met lichamelijke bevalligheid en erotiek. Klimsch was ook geen beeldhouwer van de strenge opbouw, de uitgebalanceerde harmonie en de hechte compositie, hij werd de succesbeeldhouwer van elegant poserende modellen die hij niet zelden in banaal-erotische houdingen vereeuwigde. De motieven voor die houdingen ontleende hij dikwijls aan de beelden van Maillol, zo herkennen we bijvoorbeeld in *Die Woge* (afb. 66) uit 1942 de voorstudies van Maillols *Monument à Cézanne*. Ook hier was sprake, zoals in veel andere werken, van een overname van het voorbeeld van Maillol dat hij transformeerde in een mooie, gezonde vrouw met een openlijk seksuele uitstraling.



66. Fritz Klimsch, *Die Woge,* 1942

Zijn werk werd door de leiders van het nationaalsocialisme volledig geaccepteerd en ingepast in hun partijpropaganda. Klimsch, tot 1935 professor aan de academie van Berlijn en daar opgevolgd door Richard Scheibe, kreeg verschillende overheidsopdrachten waaronder, in 1937, een aantal beelden voor Goebbels' Ministerie van Propaganda, waaraan hij tot 1941 werkte. Tijdens de Tweede Wereldoorlog produceerde hij, ondertussen onderscheiden met de Goethe-medaille, een stroom van elegante vrouwenfiguren die niet zelden waren afgeleid van de beelden van Maillol. Maar terwijl hij bij de industriëlen erg in de smaak viel en van hen ook veel opdrachten kreeg, bleven grote regeringsopdrachten na 1942 uit. Kennelijk ontbrak bij hem de expliciete propaganda-visie van Breker, Thorak en anderen. Wanneer we het werk van Klimsch op de toetssteen van Meier-Graefe leggen, moeten we concluderen dat hij gezien zijn status in Duitsland zeker geen "kleine" beeldhouwer was. Het is echter wel duidelijk dat veel van de vrouwengestalten die hij vanaf de jaren twintig maakte pasten in de vergelijking met de *kleine Katundrucker.* Maar de erotische inslag ervan zou diezelfde kleine katoendrukkers, gewoonlijk komende uit conservatief-burgerlijke milieu's, waarschijnlijk tegen de borst hebben gestuit.
De beelden die Jacob Wilhelm Fehrle (1884-1974) ten tijde van het Derde Rijk maakte waren misschien minder erotisch getint, maar zij waren wel een getuigenis van jeugdigheid en van een gezonde lichamelijkheid. Deze beeldhouwer uit Schwäbisch Gmünd werkte tussen 1911 en 1914 in Parijs waar hij*, mit offenen Sinnen für das Neue*[45.] kennis maakte met het werk van Rodin en Maillol, maar ook met dat van Picasso, Klee en van zijn landgenoten Lehmbruck, Kolbe en Albiker. Vanaf 1919, daarvoor was hij enkele jaren frontsoldaat, werkte hij vanuit Zuid Duitsland voornamelijk aan portretten en aan *Aktfiguren* van meisjes en vrouwen. Waren deze aanvankelijk beïnvloed door Rodin, vanaf het midden van de jaren twintig kenmerkten zijn vrouwelijke gestalten zich door een licht gestileerde strengheid in de vormopbouw, waarbij hij de figuratieve vormgeving nooit uit het oog verloor. Deze Maillol-achtige tendens werd vanaf de jaren dertig duidelijker waarneembaar in het motief, in de compositie en in de factuur.

Met titels als *Badende, Mädchen am Strand* en *Morgen und Abend,* (hij was vanaf 1937 ook elk jaar aanwezig op de *Grosze Deutsche Kunstausstellung* in München*),* liet hij zich dikwijls zowel door de klassieke Griekse beelden als door de motieven en de composities van Maillols beelden inspireren..



67. Jacob Fehrle*, Mädchen mit Tuch,* 1944

Dat is onder meer te zien aan zijn *Mädchen mit Tuch* (afb. 67) uit 1944. In het motief van deze badende vrouw heeft hij zich ongetwijfeld laten inspireren door Maillols *Ile de France*. Het is immers ook een mooie, gezonde en jonge vrouw die aan het begin van de volwassenheid staat. Met enig inlevingsvermogen zouden haar afgewende hoofd en haar dromerige blik kunnen verraden dat zij tijdens het baden even bij dit moment stil wil staan. Maar terwijl de Franse beeldhouwer zijn motief boven het alledaagse wist te verheffen tot een idee, bleef Fehrle's frêle gestalte steken bij een nabootsing van een pose van een model; het portretachtige hoofd en het eigentijdse kapsel ondersteunen deze gedachte. Qua vormgeving is Maillols vereenvoudiging van de vorm dan weliswaar aanwezig, maar dan slechts in de aparte delen van het lichaam van deze vrouw. Het hoofd is te gedetailleerd ten opzichte van het lichaam en de borstpartij past nauwelijks bij het frêle figuurtje. Fehrle is met zijn *Badende mit Tuch* niet tot een organisch en compact geheel gekomen, het is een optelsom van onderdelen gebleven en geen tektonisch bouwsel. Hij wist zich niet los te maken van het model: een van de belangrijkste regels uit de Mailloldoctrine. Het werk van Fehrle, waaronder ook opdrachten in de openbare ruimte, werd slechts regionaal gebruikt in de nationaal-socialistische propaganda voor de nieuwe mens, anders dan bij de nationaal bekend staande Klimsch.. Desondanks kreeg hij wel enige nationale aandacht in het door de nazi's gecontroleerde

tijdschrift *Die Kunst* (maart 1942), waarin G. Pfleiderer zijn werk op positieve wijze besprak.



68. Anton Hiller, *Weibliche* Holzfigur, 1941

Ook het werk dat Anton Hiller (1893-1985) in de jaren dertig en de begin jaren veertig maakte, paste binnen de kunstideologie van de nazi's en kreeg enige aandacht in *Die Kunst*. Zowel in 1940 als in 1944 verschenen hierin lovende artikelen van de hand van Herbert Griebitzch. Hiller werkte tijdens het Derde Rijk altijd mee aan de *Tag der Deutschen Kunst* en was vanaf 1939 steeds aanwezig op de *Große Deutsche Kunstausstellung* in het *Haus der Deutschen Kunst* in München. Hiller kende het werk van Maillol uit zijn academietijd in München, maar tijdens zijn verblijf in Parijs in 1926 kwam hij pas definitief onder diens invloed. Aanvankelijk betekende Maillols werk voor hem vooral een losmaking van de strakke classicistische regelgeving van de Von Hildebrand-doctrine. Daarnaast was het de vormopbouw en de gesloten evenwichtige compositie die hij toepaste in de vrouwelijke *Aktfiguren,* uitgewerkt in verschillende materialen zoals hout, brons en gips. Een van de kenmerkende werken uit die periode 1933-1945 was zijn *Weibliche Holzfigur* (afb. 68) uit 1941. Het is duidelijk dat Hiller met deze in een technisch knappe techniek vervaardigde staande vrouwenfiguur door Maillols vormgeving werd geïnspireerd. Maar het is ook duidelijk dat de uiterlijke kenmerken daarvan niet automatisch hebben geleid naar de sfeer die Maillol in zijn beelden opriep. De rust en de ontspanning ontbreken in dit beeld. De uiterlijk rustige contraposthouding verhult hier een zekere onrust en gespannenheid die niet alleen te zien is aan

de nadenkende blik in het gelaat van de vrouw. Het is de hele houding die enigszins krampachtig geposeerd overkomt, wat veroorzaakt wordt door de strakke symmetrie vanaf de heupen naar boven. Maillol doorbrak altijd op subtiele wijze de symmetrie, waarmee hij het beeld een suggestie van beweging of de mogelijkheid ervan mee gaf. Daarmee bracht hij iets van het gewone levendige in het beeld. In Hillers beeld ontbreekt dit element en het krijgt daardoor een zekere gespannenheid. Het is de merkwaardige tegengesteldheid van de uiterlijke rust tegenover de innerlijke onrust en gespannenheid, die leiden tot een vreemde ambivalentie. Was er bij Klimsch en bij Fehrle sprake van een zekere popularisering van Maillols klassieke motieven, bij Hiller was dat nauwelijks het geval. Hij trachtte met Maillols motieven en composities een eigen vormentaal te ontwikkelen. Na de Tweede Wereldoorlog werd hij, als leraar aan de academie van München, een belangrijke vertegenwoordiger van de Münchense beeldhouwopleiding. Was het een kwestie van artistieke ontwikkeling of wilde hij aangeven dat hij het niet eens was met de vormgeving van zijn beelden tijdens de oorlog? Hoe dan ook, hij wendde zich na 1945 af van de realistisch-idealistische vormgeving en kwam tot een meer abstraherende en stilerende stijl.

Ook Emil Sutor (1888-1974) veranderde na de oorlog van stijl. Hij wijdde zich aan kerkelijke opdrachten, wat hij in de jaren twintig ook al had gedaan. Daarnaast vervaardigde hij een aantal imitaties van klassieke beelden voor het slotpark van Karlsruhe. Veel bekendheid kreeg hij ook als de ontwerper van de *Bambi,* een verguld beeldje van een gestileerde jonge ree dat als Duitse filmprijs functioneerde.
Het is, naast zijn klassieke opleiding aan de academie van Karlsruhe door Hermann Volz, ook Maillols invloed geweest die hem vanaf 1933 heeft gebracht tot een klassieke vormgeving. De opbouw met vereenvoudigde vormen kunnen we terugzien in zowel zijn heldhaftige mannen-, als in de gezonde vrouwengestalten. Hij sloot zich hiermee aan bij een steeds sterker wordende tendens, niet alleen in Duitsland maar ook internationaal. Het werk van Sutor viel in de smaak bij regionale nazi-leiders. In 1944 besteede Günther Röhrdans in het juni-nummer van *Die Kunst* aandacht aan enkele van zijn beelden. In de titel van zijn opstel prees hij ze vanwege hun *natürliche Anmut und beseelter Ausdruck.*
Wat Röhrdans bedoelde met de “natuurlijke bevalligheid” is te zien in Sutors terracottareliëf *Badende* (afb. 69) uit 1942; een werk waarin hij werd geïnspireerd door Maillols *Les trois Nymphes* (afb. 70) uit 1930/1937. Veel van dergelijke verbeeldingen van drie staande naakte vrouwenfiguren grijpen terug op de in de academische opleiding als studiemateriaal gebruikte prent *De drie Gratiën* die Raimondi had gemaakt naar Rafaëls schilderij van het oordeel van Paris.
Bij Maillols *Les trois Nymphes* was dat ook het geval, maar hij wist het klassieke-allegorische motief om te buigen tot een exposé van zijn persoonlijke, volkse classisisme. De ideaal gevormde en elitaire godinnen werden bij hem de nymphen van het veld in een stevig aards vrouwenlichaam en hij schoof de klassieke allegorie aan de kant ten gunste van een universele verbeelding van een ode aan de jeugd.



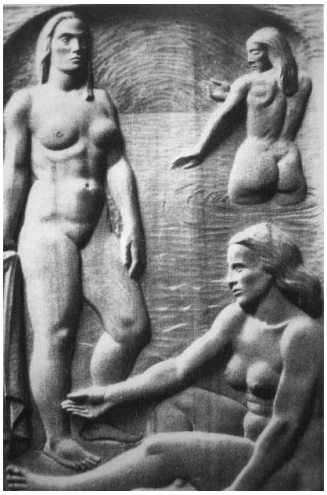
69. Emil Sutor, *Badende, 1942*



70. Arstide Maillol, *Les trois Nymphes,* 1930/37

Sutor behandelde het thema oppervlakkiger door Maillols (en daarmee ook Rafaëls) nymphen om te zetten in badende vrouwen, in de jaren dertig een tamelijk clichématig onderwerp. Maar het is niet alleen het motief, ook de compositie van de in een driehoeksvorm geposteerde badende vrouwen is te herleiden tot Maillols beeldengroep en diens klassieke bron. Maar terwijl de Fransman tot uitgebalanceerde lichaamshoudingen kwam, hebben de vrouwengestalten van Sutor lange gerekte lichamen. De geposeerde, arm- en handgebaren en de tamelijk chaotische draperie steken schril af tegen Maillols subtiliteit en harmonie. Sutor bleef met dit werk hangen tussen Maillol en Rafaël. De armgebaren en het onplastische-schilderachtige karakter verwijzen direct naar het schilderij van Rafaël.
Ondanks dit eclectische karakter had de Duitse beeldhouwer tussen 1933 en 1945 met zijn beelden geen problemen met de richtlijnen van het nazi-bewind. In 1936 werd hij met zijn reliëf *Hürdenläufer,* bij gelegenheid van de prijsvraag voor de Olympische Spelen, onderscheiden met een gouden medaille en in 1937 kreeg hij een officiële opdracht voor een fries van 40 meter lang voor het slot van Posen. Zijn beeld *Sitzende Mutter,* waarin Maillols invloed ook herkenbaar is, werd aangekocht door Heinrich Himmler.
Het werk dat Anton Grauel (1897-1971) ten tijde van het derde Rijk maakte, kon de toets der kritiek van de nazi's eveneens weerstaan. Naast klassieke invloeden waren het de beelden van Scheibe en Maillol die hem inspireerden bij de vervaardiging van enigszins decoratief werk. Hij ontving in 1938 de kunstprijs van de stad Berlijn en zijn werk werd in 1940 door Bruno Koll in lovende woorden besproken in het juli-nummer van *Die Kunst.* Vanaf 1951 zette Grauel zijn carrière voort in de V.S.. Ofschoon Grauel nooit is toegetreden tot de nationaal-socialistische partij, terwijl hij wel enkele opdrachten aanvaardde, werd zijn werk gewaardeerd door de machthebbers, vanwege zijn uitstraling van mannelijke kracht en vastberadenheid en van vrouwenfiguren die beantwoordden aan *Das nordische Köperideal der kräftig-vitalen, gebärfähigen Frau*[46]. Hij verwierf

in 1936 aanzien met zijn reusachtige bronzen atletenfiguren aan de hoofdingang van het Olympisch Stadion en het triptiek (*Friede, Tapferkeit, Gerechtigkeit)* dat hij in 1937 maakte voor een kazerne van de *Luftwaffe*.





71. Anton Grauel, *Frauen am Meer,* 1940 72. Aristide Maillol, *La Vague,* 1898

Het houten reliëf *Frauen am Meer* (afb. 71) uit 1940 is een van de voorbeelden waarin de invloed van Maillol zichtbaar is. Badende vrouwen aan het strand was aan het einde van de negentiende eeuw een van Maillols favoriete motieven. Geïnspireerd door klassieke motieven van baadsters die hij in zijn eigen leefomgeving terugzag, en door enkele schilderijen van Gauguin, werkte hij dit thema uit in tapijten, in tekeningen, houtsneden en schilderijen, in reliëfs en in beelden.
De vergelijking tussen de badende vrouwen van Grauel en Maillol maakt de eerder aangehaalde uitspraak van Meier-Graefe over een aantal Duitse beeldhouwers pijnlijk duidelijk. Qua motief heeft Grauel een aantal van de verbeeldingen van badende vrouwen van Maillol verwerkt in zijn reliëf. De grote staande figuur doet herinneren aan Maillols *Grande Baigneuse* en de zittende figuur aan *La Vague* (afb. 72). Naast het feit dat Maillols reliëf een sterke plasticiteit uitstraalt terwijl Grauels werk meer schilderachtig is, laat Maillol de vrouwen in hun compositie en hun beweging opgaan in een spel met het water. Grauels figuren blijven stijve poserende modellen in een meertje met elegante golfjes die hun harde en hoekige gezichten in tegenstelling tot Maillols figuren, eerder hebben afgewend van het water. Zij lijken misschien wel het stevige postuur en de hechte bouw van Maillols vrouwen te hebben, maar nader beschouwd zijn ze lomp en missen ze de zuidelijke souplesse, de zachtheid, de ingehouden zinnelijkheid en de elegantie die zo kenmerkend zijn voor Maillol.

Arno Breker (1900-1991)

De eerder gemaakte opmerkingen over de nuancering van Meier-Graefe's woorden en de moeilijkheid van een categorisering van de beeldhouwers die hij vergeleek met *lepe, kleine katoendrukkers,* zijn bij uitstek van toepassing op Breker. Want klein was hij zeker niet, hij genoot internationale belangstelling, hij was goed bevriend met een aantal vakgenoten, hij was professor aan de kunstacademie van Berlijn, de lievelingsbeeldhouwer van Hitler en niet zelden de disgenoot van leden van de partijtop. Hij leidde een beeldhouwatelier in het ten oosten van Berlijn gelegen stadje Wriezen waar tientallen buitenlandse vakmensen, die eigenlijk op transport gesteld zouden worden naar een van de concentratiekampen, werkzaam waren aan zijn ontwerpen voor de nieuwe hoofdstad *Germania*.[47.] Het was een project dat hem naast veel roem ook miljoenen *ReichsMark* opleverde. Maar hij was het ook die in 1945 vanuit zijn hoge positie een vrije val maakte en door de rechtbank van Donauworth werd aangeklaagd als profiteur en veroordeeld als meeloper.[48] Een groot gedeelte van het werk dat hij tussen 1936 en 1945 had gemaakt werd door geallieerde troepen vernietigd of door curatoren uit de openbare ruimte verwijderd als propagandistische anti-kunst. In de tweede helft van de twintigste eeuw werd hij verguisd en vernederd met kwalificaties als *Dekorateur der Barbarei, Partei-Stukkateur*, *drittrangiger miserabler Künstler* en zelfs *nicht-Künstler.* Elke keer wanneer hij met zijn werk in de openbaarheid trad of wanneer het op tentoonstellingen te zien was, riep het voornamelijk weerzin en weerstand op. Zelfs in 2006, 60 jaar na dato, waren de gemoederen nog niet bedaard. De tentoonstelling *Zur Diskussion gestellt: Der Bildhauer Arno Breker,* die in augustus in het *Schleswig-Holstein-Haus* in Schwerin werd gehouden leidde opnieuw tot manifestaties en een internationale discussie. Nee, klein was hij zeker niet, maar was hij dan wel "een lepe katoendrukker"?

De plaats in de geschiedenis van de kunst van deze in Elberfeld geboren beeldhouwer was tot aan de jaren tachtig duidelijk. Zijn naam was voornamelijk op basis van zijn propagandistische werk tussen 1936 en 1945, door kunsthistorici vrijwel unaniem weggestreept uit de geschiedenis. Maar gedurende de laatste decennia van de twintigste eeuw ontstond er enige twijfel. Zijn vooroorlogse werk werd meer belicht en zijn rol tijdens de oorlogsjaren werd ter discussie gesteld. Het harde oordeel maakte soms plaats voor een nuancerende weifeling gebaseerd op de ambivalentie in zowel zijn werk als in zijn persoon. Enerzijds was hij, zoals we al eerder opmerkten, geen kleine lokale kunstenaar, maar vanaf de jaren veertig een nationaal en internationaal bekende beeldhouwer. Anderzijds had hij die bekendheid vooralsnog te danken aan het werk dat hij op een opportunistische wijze in dienst van de nationaalsocialistische machthebbers maakte en dat op strategische wijze door de propagandadienst zowel binnen als buiten de landsgrenzen werd gebruikt. In het kader daarvan verscheen er een vloedgolf aan publicaties, aan zijn werk werd een film gewijd en het kreeg een ereplaats op diverse tentoonstellingen. De reusachtige en overmatig gespierde mannenfiguren en de elegante vrouwengestalten die hij tussen 1936 en 1945 maakte, waarmee hij de superioriteit van het Arische ras gestalte gaf, stelden zijn meer dan honderd portretten en het werk dat hij tussen 1921 en 1933 in Parijs en in Duitsland had gemaakt letterlijk en figuurlijk in de schaduw.

Hij moet, puur artistiek gezien, ook geen derderangs artiest zijn geweest, getuige het feit dat hij in 1932 van het Pruisische ministerie van cultuur voor zijn gehele oeuvre de *Prix de Rome* kreeg Ook werd zijn werk door gerenommeerde vakgenoten als Liebermann, Despiau, Derain, Vlaminck, Dali, Calder, Fuchs, Cocteau en ook door Maillol geprezen. Despiau schreef, ook al ontkende hij dat later,[49] de catalogus voor de tentoonstelling van Breker die in 1942 in de *Orangerie des Tuileries* in Parijs door 80.000 mensen werd bezocht. Jean Cocteau, ook al legde hij dit later anders uit,[50] wijdde toen een lofzang aan zijn werk.
Ondanks het discutabele waarheidsgehalte van een aantal zaken, zijn er ook vaststaande feiten. Na een praktijkopleiding als steenhouwer bij zijn vader, tekencursussen aan de *Kunstgewerbeschule* van Elberfeld en een opleiding aan de kunstacademie van Düsseldorf, was Breker tussen 1924 en 1926 voor kortere periodes in Parijs. In 1927 vestigde hij zich daar definitief tot 1931. Hier studeerde hij aan de *Académie de la Grande Chaumière* en werkte hij als zelfstandig beeldhouwer in zijn atelier in Gentilly, dat hij overigens deelde met Alexander Calder. Hij was een van de vele jonge beeldhouwers die zich met een kleine beurs in de internationale wereld van Montparnasse staande probeerden te houden. Breker was onmiskenbaar getalenteerd en hij was daarbij gezegend met een groot communicatief vermogen. Binnen enkele jaren had hij een uitgebreide kennissenkring, nam Flechtheim hem op in zijn groep *Dômiers* en bewoog hij zich in de kringen rond Rodin, Despiau en Maillol. Naast de invloed van Von Hildebrand, die hij door zijn leraar Netzer had ondergaan, moeten we andere invloeden toeschrijven aan de drie grote Franse beeldhouwers. In kunsthistorische kringen wordt momenteel aangenomen dat Breker een eclecticus was. De invloeden van Rodin en Michelangelo zijn voornamelijk terug te vinden in zijn mannenfiguren, zijn portretten vallen voor een deel terug op Rodin en Despiau en zijn vrouwenfiguren werden voornamelijk geïnspireerd door de beelden van Maillol. We moeten daarbij tevens opmerken dat de invloed van de beelden uit het klassieke Griekenland, die hij in het Louvre en in het Pergamum Museum in Berlijn bestudeerde, op de achtergrond meespeelde.
In 1932 verbleef hij vanwege de *Prix de Rome* enige tijd in de *Villa Massimo* van de *Academia Tedesca* in Rome.[51] Hier raakte hij onder de indruk van Michelangelo. In 1933 keerde hij via Parijs terug naar zijn vaderland.
De hierboven genoemde harde feiten staan in tegenstelling tot de vraag of Breker in de periode 1924-1931, vanwege zijn veelvuldige contacten met de meester, een leerling van Maillol genoemd kan worden. Men is daarin terughoudend omdat dit, in het perspectief van de verdere ontwikkeling van Breker tot *Reichsbildhauer* van de nazi-partij, immers een ander licht zou kunnen werpen op het werk en de persoon van Maillol en zijn plaats in de ontwikkeling van de Europese beeldhouwkunst. Temeer omdat de rol die Maillol heeft gespeeld tijdens de bezetting ook de nodige vraagtekens heeft opgeroepen.
Bodenstein, de journalist die Breker de laatste twintig jaar van diens leven goed heeft gekend, schreef onder meer het volgende in een brief van 12 april 2000 aan de auteur: *die offiziellen Quellen in Publikationen sind meist verdreht […] Eines möchte ich bereits hervorheben: Arno Breker war kein Schüler von Aristide Maillol. Diese Darstellung ist falsch. Er war ein*

Bewunderer und bereits in jungen Jahren ein künstlerisch gleichwertiger Partner. [52.]

In een later gevoerd gesprek met de auteur ging Bodenstein in op het schot voor de boeg dat hij schriftelijk had gegeven. Hij nuanceerde zijn eerder gedane uitspraak. Hij vertelde dat hem, in zijn gesprekken met Breker, ter ore was gekomen dat Maillol jonge beeldhouwers die bij hem op bezoek kwamen wel eens aan de slag zette met het maken van gips, het assisteren bij het gipsgieten of het afwerken van de gipsen ontwerpen. Dat was ook het geval met Breker, die hij met een gerust hart, vanwege zijn gedegen opleiding bij zijn vader en aan de academie van Düsseldorf, enig werk toevertrouwde. Waarschijnlijk was hij wel incidenteel een leerling in diens atelier, maar leerling in de zin van "een opleiding aan een onderwijsinstituut met Maillol als docent", was hij nooit, volgens Bodenstein.[53.]

Dina Vierny, die vanaf 1934 een van de nabije getuigen van Maillol en zijn leerlingen en bewonderaars was, reageerde in een gesprek met de auteur tamelijk fel toen de vraag rond een eventueel leerlingschap van Breker aan de orde kwam. Breker was, toen hij studeerde aan de *Académie de la Grande Chaumière,* slechts een van de vele bewonderaars van Maillol, aldus Vierny.[54.]

Otto Abetz, de Duitse ambassadeur in bezet Parijs en tevens een goede kennis van zowel Breker als Maillol, noteerde in zijn memoires dat de Franse beeldhouwer het grote voorbeeld was geweest voor de jonge Duitse kunstenaars: *War "Le grand Meaulnes" nicht auch der Jugend auf der anderen Seite des Rheins aus der Seele geschrieben? Hatte Aristide Maillol nicht auch einer jungen Generation deutscher Bildhauer die große Form neu entdeckt?*[55.]

Laurence Bertrand Dorléac was in haar proefschrift van mening dat Breker daadwerkelijk lessen van Maillol had gehad. In welke vorm dat was gebeurd specificeerde zij niet: *Charles Despiau, éloigné en apparence de la monumentalité de l'art pratiqué par Arno Breker, signe en 1942, un ouvrage consacré à la vie et à l'oeuvre du sculpteur. Relevons dans ce texte le récit évocateur du choc ressenti par Breker lors d'un premier voyage à Florence, devant le "David" de Michelange; voyage à resituer entre son long séjour à Paris durant lequel il reçoit les leçons de Rodin, Bourdelle, Maillol et Despiau et son départ définitif pour l'Allemagne nazie.*[56.]

Sterdanser en choreograaf Serge Lifar liet de vorm van Brekers leerlingschap bij Maillol ook in het midden. In zijn memoires beschreef hij zijn ontmoeting met Breker. Hij was onder de indruk van Brekers beeldhouwwerk in de immense werkplaats bij Wriezen en hij zag de (krijgs)gevangenen van verschillende nationaliteiten die daar onder direct toezicht aan Brekers beelden werkten. *Il sauvait ainsi, je dois le dire, de très nombreux Français en les désignant simplement pour ses ateliers, n'eussent-ils jamais entendu parler de sculpture auparavant. Sa femme Mémina, d'origine grecque, avait été un ancien modèle de Maillol, dont lui-même avait été élève.* [57.]

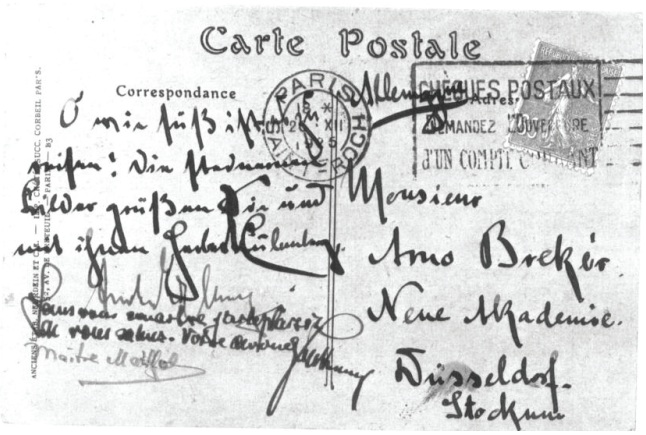
De historicus Pascal Ory, die een onderzoek deed naar de collaboratie tijdens de bezetting van Parijs, noemde Breker ook een leerling van Maillol. Hij schreef naar aanleiding van de opening van Brekers tentoonstelling in de *Orangerie des Tuileries* in mei 1942: *L'Exposition Arno Breker, de mai à juillet 1942 à l'Orangerie, ouverte quelques jours après le retour de Laval*

au pouvoir, focalise toutes ces images. Le héros du jour réunit, il est vrai, en lui la double qualité de sculpteur officiel du Reich et d'ancien "Montparno", admirateur de Rodin, et de Bourdelle, élève de Maillol.[58.]
Despiau, de omstreden schrijver van de catalogus van de expositie van Arno Breker in 1942 in diezelfde Orangerie, bracht Brekers leerlingschap bij Maillol slechts in de marge ter sprake. Hij noemde Brekers werk *un hommage rendu aux maîtres de chez nous, à Bourdelle et à Maillol notamment, mais surtout à Rodin.*[59.]
Over zijn beelden, gemaakt in Parijs tussen 1926 en 1931 liet Despiau (of de gastschrijver) zich evenmin duidelijk uit, wel was er hier en daar sprake van een zekere invloed van Maillol, maar de schrijver legde de nadruk op de eigenheid van Brekers werk: *une statue de 1930 rappelle Maillol, mais à travers des oeuvres pourtant bien personnelles, il se sent dominé de trop près, et aspire à se libérer*.[60.]
Gerhard Heller, als militair gelegerd in Parijs, was een van de medewerkers in het kantoor van de Duitse propagandadienst aan de Champs Elysées, die bezig was de Franse literatuur te "zuiveren". Hij ontmoette in zijn Parijse periode verschillende Franse kunstenaars en werd door de propagandadienst gevraagd om Maillol in 1942 uit Banyuls-sur- Mer op te halen voor Brekers tentoonstelling in Parijs. Hij betitelde in zijn publicatie uit 1982 Breker uitdrukkelijk als een leerling van Maillol: *In Paris war es dann, wo ich jenen anderen von höchster Stelle anerkannten und mit Ehren überhäuften deutschen Künstler kennen lernte, der in gewisser Weise als der offizielle Bildhauer des Reiches galt: Arno Breker. Er hatte das Glück, gleichzeitig ein Ehemaliger vom Montparnasse (ein "Montparno"), ein Bewunderer von Rodin und Bourdelle, ein Schüler von Maillol und zugleich der Lieblingsbildhauer des Führers zu sein… Brekers größter Wunsch war es gewesen, seinen alten Meister Maillol bei der Eröffnung seiner Ausstellung in der Orangerie, die von Mai bis Juli 1942 dauern sollte, begrüßen zu dürfen.*[61.] Toen Heller in Banyuls was en met Maillol in de omgeving een wandeling maakte ontwikkelde zich een gesprek over het werk van Breker. Heller schreef dat Maillol toegaf Breker goed te kennen. Eerst ontwijkend en daarna schoorvoetend bekende hij dat hij niet zo gecharmeerd was van het werk dat de Duitser de laatste jaren had gemaakt, omdat het zo groot en zo bombastisch was.[62.]
B. John Javrel, Amerikaans zaakgelastigde in Berlijn en voorzitter van de *Arno Brekerfoundation* in de V.S. erkende weliswaar een relatie tussen Breker en de Franse beeldhouwers, maar was wel van mening dat Breker op bepaalde terreinen zijn "bevriende leermeesters" overtrof: *It was with this standard in mind that the sculptor Arno Breker did his work. He dedicated his art to the human body to an even greater extent than did August Rodin or artists Charles Despiau and Aristide Maillol, both personal friends… The classical epoch in the work of Arno Breker begins in 1927 in Paris. The 27-year-old Breker moves away from the techniques which Rodin and Maillol used in the surface formation of their sculptures. He arrives at "a new form" in which the surform is perfectly smooth.*[63.]
Speer, de architect van het nieuwe Berlijn en tijdens de laatste oorlogsjaren de minister van bewapening werkte veel samen met Breker. Daarnaast waren zij een tijd goed bevriend. In zijn in gevangenschap geschreven memoires maakte hij een korte opmerking over Brekers leerlingschap bij

Maillol*: Als Bildhauer beschäftigte ich hauptsachlich Joseph Thorak, dessen Arbeiten der Generaldirektor der Berliner Museen, Wilhelm von Bode, ein Buch gewidmet hatte, sowie den Maillolschüler Arno Breker.*[64.]
De Duitse Propagandadienst kon maar moeilijk haar weg vinden wat betreft een eventueel leerlingschap van Breker bij Maillol. Enerzijds vond men het een eer dat de staatsbeeldhouwer een deel van zijn opleiding in Parijs, bij kunstenaars van wereldfaam, had genoten; anderzijds mocht een grote kunstenaar van het eigen volk niet ondergeschikt gemaakt worden aan zijn Franse leermeesters. Bij gelegenheid van Brekers 40e verjaardag (19 juli 1940) werden er dan ook directieven gezonden naar de verschillende redacties, waarin aangegeven werd hoe dit heikele thema behandeld diende te worden. Men stelde een eerder verschenen artikel van W. Gopel als goed voorbeeld met dien verstande dat Brekers tijd in Parijs iets te breedvoerig was behandeld. De historicus Thomae citeerde in zijn onderzoek naar de propaganda ten tijde van het Derde Rijk: *Von den Daten wollen wir zwar nicht abrücken, aber Ausdrücke wie "Künstlerische Luft der französischen Hauptstadt" und…"wuchs Breker in Freundschaft und dem Vorbild von Künstler wie Despiau, Maillol und Rodin…" sind fehl am Platze und verdienen nicht nachgeahmt zu werden. Wir wollen auch in solchen Beiträgen nicht vergessen daß Frankreich nach wie vor unser Feind ist, wenn es auch die Waffen gestreckt hat…*[65.] Thomae merkte verder op: *Aristide Maillol war einer der wenigen ausländischen Künstler, über die auch nach Kriegsbeginn häufiger in der dt. Presse geschrieben wurde, was sicher nicht nur damit zusammenhängt, daß er früher einer der Lehrer von Breker gewesen war.*[66.]

En Breker zelf, wat heeft hij gezegd over een eventueel leerlingschap bij Maillol tijdens zijn lange verblijf in Parijs? Hij kende als jongeman enkele werken van Rodin en Maillol uit de musea van Düsseldorf, Elberfeld en Hagen en de eerste boeken die hij kocht waren boeken over beide beeldhouwers. Zijn beeldhouwdocent Netzer wees hem op de eigentijdse Franse beeldhouwkunst en een aantal ouderejaars studenten waren met enthousiaste verhalen teruggekomen uit de Franse hoofdstad. Zoals zoveel van zijn collega's ging Breker in feite niet voor Maillol naar Parijs, maar voor het werk van de 7 jaar daarvoor overleden Rodin. 50 jaar na dato schreef hij in zijn memoires, die hij *Im Strahlungsfeld der Ereignisse* noemde, nog vol ontzag over Rodin.
In 1986, 4 jaar voor zijn dood, ging hij in een interview met Javrel in op de kwestie van de beïnvloeding door de Franse meesters: *I can say Rodin and Maillol in sculpture. Rodin and Maillol were experiences from the museums of my own home region. In Hagen, 25 kilometers east of Elberfeld, the first stone sculpture by Maillol (La Sérénité, g.j.) was set up and a smaller sculpture in the museum of the Osthaus family [Jeune Fille debout, g.j.] In Duesseldorf stood Rodin's "L'Age d'Airain" and "L'Homme qui Marche"; both masterpieces in the development of sculpture.*[67.]
De eerste ontmoeting tussen de jonge Breker en de bijna bejaarde Franse beeldhouwer kan, eerder dan alle officiële bronnen vermelden (1927), mogelijk al in 1925 hebben plaatsgevonden. Dat was volgens de in Parijs wonende Duitse kunstcriticus Emil Szittya te danken aan de Russiche beeldhouwer Moissy Kogan: *Breker hatte Maillol durch den jüdischen*

Bildhauer Kogan kennen gelernt. (Kogan wurde deportiert und kein Mensch hat protestiert)… Er schlich sich in Paris durch die Protektion Flechtheims bei Despiau und Maillol ein, und lernte ihren Arbeiten nachzuahmen. [68.]



73. Achterzijde ansichtkaart 26 december 1925

Een andere aanwijzing aanwijzing voor een eerder contact tussen Breker en Maillol wordt gevormd door een nog niet in de openbaarheid gebrachte prentbriefkaart uit de verzameling van kunsthistoricus en directeur van het Ernst Barlachmuseum dr.Volker Probst. Deze kaart (afb. 73), met aan de voorzijde een foto van de apostelfiguren uit het zuidportaal van de kathedraal van Chartres is gedateerd (zaterdag) 26 december 1925 en verstuurd vanaf het postkantoor van Saint-Roch in Parijs. De kaart was gericht aan Arno Breker en geschreven door Herbert Eulenberg, een dichter en schrijver uit het Rijnland die veel verkeerde in de Duitse artistieke kringen van het *Cafe Dôme* op Montparnasse. Op de kaart schreef Eulenberg: *O, wie süß ist es zu reisen! Die steinernen Bilder grüßen Sie und mit Ihnen Herbert Eulenberg.* Daaronder heeft een zekere Arnold (achternaam is onleesbaar) zijn handtekening gezet. Daar weer onder deed een Fransman met een onleesbare handtekening Breker op studentikoos-plagende wijze de groeten met de woorden: *Fameux maître, j'ai le plaisir de vous saluer. Votre avoué*, (onleesbare handtekening).
Gezien de adressering en zijn groet had Eulenberg zijn pen even uitgeleend aan de onbekende Fransman, terwijl Arnold een eigen pen gebruikte. Helemaal onderaan kreeg Breker met duidelijk leesbare letters de groeten van *Maître Maillol* geschreven met een potlood. Dat het hier waarschijnlijk gaat om de beeldhouwer Aristide Maillol kan blijken uit de gecalligrafeerde beginletter M van Maillol die exact dezelfde vorm heeft als de omcirkelde M van het monogram waarmee Maillol zijn tekeningen en soms ook zijn beelden signeerde. Deze M staat, evenals bij de signering van zijn werk, ook als een apart beeldteken los van –aillol. Het is ook een duidelijk andere M, dan de schrijfletter M van *Maître*. Het is echter niet dezelfde schrijfwijze die Maillol hanteerde in de eerder getoonde brief, gedateerd 10 juni 1936, aan de kunsthandelaar Flechtheim, maar uit diens briefwisseling zowel als uit

zijn signering blijkt dat Maillol een tamelijk wisselend handschrift had. Het gebruik van *Maître* door de meester zelf is merkwaardig, hoewel het een bekend verschijnsel was dat die titel in artistieke kringen op twee manieren werd gebruikt, namelijk als aanspreektitel voor een academische leermeester of als eretitel voor een kunstenaar van grote verdienste. Zo sprak Cladel hem, getuige haar publicatie *Aristide Maillol, sa vie−son oeuvre−ses idées*, altijd aan met *maître.* Het is ook typerend dat de drie eerste personen hun naam met een pen vermeldden, terwijl de beeldend kunstenaar Maillol, altijd voorzien van een tekenblokje en een potlood, zijn eigen schrijfgerij hanteerde. Dat Maillol zijn potlood bij meer gelegenheden gebruikte om te schrijven bleek ook tijdens de reis door Duitsland die hij in 1930 samen met Kessler maakte. Kessler schreef in zijn dagboek van 16 juni: *Seine Frau hat ihm durch ihr Dienstmädchen in Marly schreiben lassen, daß er seine Briefe in Tinte schreiben möge, Bleistift strenge ihre Augen zu sehr an; Frau Maillol schickte ihm bei Postpaket Feder und Tinte.*[69.]

De tijdsomstandigheden kunnen de authenticiteit achter de eventuele groet van Maillol ondersteunen; tegen zijn gewoonte in was hij in 1925 nog met Kerstmis in Marly-le-Roi in plaats van Banyuls-sur-Mer. Hij was namelijk nog bezig met de laatste illustraties voor Kesslers uitgave van Virgilius *Eclogae* (uitgave 1926 Cranach Presse Weimar) waardoor hij zijn vertrek naar het Zuiden moest uitstellen. We kunnen hier natuurlijk ook te maken hebben met een handig in elkaar gestoken studentikoze vriendengrap, waar Maillol al dan niet aan heeft meegedaan. Mocht het om een grap gaan, dan kan de betreffende kaart toch nog een serieuze betekenis hebben omdat zij een gevolg kan zijn van een gezamenlijk bezoek aan Maillol. Het was niet ongebruikelijk dat groepen buitenlandse kunstenaars de bekende beeldhouwer op zaterdag- of zondagmiddag in zijn huis in Marly-le-Roi bezochten. Dat Breker de visites van leerlingen en bewonderaars kende bleek uit een interview uit 1985. Hij vertelde aan de Javrel: *The dialogue along artists of different artistic trends is always stimulating and intructive. I say dialogue. Unfortunately, the artists today talk more about each other than with each other. There were times when Aristide Maillol kept a big house in Paris, when Jean Cocteau sat with intellectuals in certain cafés in Paris at certain times of the day and was ready to speak to completely unknown young men or women students alike. You could go to him and say: "Good day, Mr. Cocteau, can you aswer this or that to me?"*[70.]

Dat de ansichtkaart uit 1925 uiteindelijk het gevolg is geweest van een groepsbezoek, lijkt het meest waarschijnlijk, mede omdat Breker zelf schreef dat hij Maillol voor het eerst *persoonlijk* ontmoette in 1927. Hij was toen, in de traditie van ondermeer Delacroix en Klee, onderweg voor een studiereis naar Noord-Afrika. Het bezoek vond plaats in Banyuls-sur-Mer en duurde enkele dagen. Hij schreef daarover: *Im Jahre 1927 erfolgte die erste persönliche Begegnung mit Maillol. Sie bleibt in lebendiger Erinnerung. Maillol, welch ein Künstler! Schon sein Nahme ist Omen. Er kündigt die gefüllte, die gespannte und volumenträgtige Form seiner Werk an.*[71.]

Hij moet zich als 27-jarige nog onbekende beeldhouwer aanvankelijk ongemakkelijk hebben gevoeld in de aanwezigheid van de door hem bewonderde meester. Maar deze situatie duurde, volgens Brekers eigen zeggen, niet lang: *Als Maillol und ich uns begegneten, trennte uns ein*

Menschenalter an Jahren. Doch achtunddreißig Jahre, das zählte nicht in dem Augenblick, als ich Maillol in Banyuls-sur-Mer gegenüber stand. Meine Verehrung für den Meister und sein Werk sowie sein lebhaftes Interesse an der jungen Künstlergeneration schufen eine gelöste Atmosphäre.[72] Volgens Breker waardeerde Maillol zijn bezoek zozeer dat hij hem vroeg te blijven om samen in diens atelier te werken: *"Bleiben Sie hier bei mir in Banyuls", forderde er mich auf. Er deutete auf einen der Hügel gegenüber seines Hauses und meinte:"Dieser Hof wird frei. Sie können ihn haben, und wir sind zusammen in der kommenden Zeit".*[73.] Breker kon, gezien zijn toekomstplannen, het aanbod niet aannemen en Maillol begreep zijn beweegreden. Breker sprak in 1981 met weemoed over de betekenis van deze ontmoeting. *Das ehrende Angebot war somit der Beginn einer fast zwanzig Jahre dauernden Freundschaft derer wir uns beim Abschied gewiß waren.*[74.] Hij schreef verder: *Die Freundschaft zwischen Maillol und mir bildete sich in den folgenden Jahren intensiever aus. Aber zu einem wirklichen Verhältnis von Meister zu Schüler kam es nie. Mein künstlerischer Weg entwickelte sich eigenständig, und so war es für meine Art zu arbeiten eine Bestätigug als Maillol den Wunsch äußerte, von mir porträtiert zu werden.*[75.]

Flechtheim nam Breker in 1927 op in zijn "stal van Dômiers", hierdoor verbreedde de beeldhouwer zijn kenniskring in de culturele kringen van Montparnasse. Dat de toen pas 28-jarige beeldhouwer zijn plaats al snel had gevonden en dat hij door oudere beeldhouwers werd geaccepteerd bleek in 1928, toe hij deel uitmaakte van de aanbevelingscommissie voor de tentoonstelling van Maillol in Berlijn.

Toen Breker in 1934 op bezoek was bij Liebermann wilde deze, omdat hij op de hoogte was van de betrekkingen tussen Breker en Maillol, uit de eerste hand weten hoe het met zijn Franse collega ging: *Die Namen Derain, Vlaminck, Segonzac bildeten bald den Mittelpunkt des Gespräches. Er bedauerte daß Dunoyer de Segonzac, den er für einen der bedeutesten Maler der Zeit hielt, die in Deutschland nie ausgestellt hatte und dadurch nahezu unbekannt blieb. Über Maillol, den auch er persönlich gut kannte, mußte ich eingehend berichten*.[76.]

Tijdens de persconferentie die Breker gaf ter gelegenheid van zijn tentoonstelling in Parijs in 1942 trok hij zich ogenschijnlijk weinig aan van de voorschriften van de propagandadienst; hij speelde in op nationalistische gevoelens en wist met zijn woorden veel achterdocht bij de verzamelde Franse pers weg te nemen. *Je ne viens pas ici faire de la propagande, je viens simplement soumettre mes travaux, en sculpteur, au pays de Rodin, de Maillol et de Despiau, envers qui j'ai, en tant qu'artiste, une dette de reconnaissance à payer*.[77.]

In 1981 schreef Breker, bij gelegenheid van een grafiektentoonstelling van Maillol in de *Galerie Tolbiac* in Düren, een opstel over Maillol met de titel *Erinnerungen an Maillol*. Hij zei daarin: *Wie war Maillol? Für mich war er ein Mann von unbeirrbarer künstlerische Kraft. Er war zurückhaltend, bescheiden und zugleich voll bejahender Lebensfreude bis ins hohe Alter.*[78.]

Omdat er geen administratie van Maillol is die wijst op een direct leerlingschap en omdat ook Breker hier geen gewag van heeft gemaakt, moeten we aannemen dat de Duitse beeldhouwer nooit op structurele wijze

lessen van Maillol heeft gehad. Hij heeft hem wel tussen 1925 en 1944 dikwijls ontmoet en uit deze relatie groeide een zekere vriendschap. Voor Maillol was Breker aanvankelijk een van de vele jonge beeldhouwers uit Duitsland die inspiratie bij hem zochten. Daarna werd hij een bevriende collega. Het is duidelijk dat de klassiek gerichte Breker, vanaf het prilste begin van zijn loopbaan, een groot bewonderaar was van zowel het werk als de persoon van Maillol: *Maillol war für mich ein Nachfahre der Griechen. Er lebte in einer Gegend ähnlich deren Land mit dem selben Klima; in dieser Gegend fand er seine Aufgabe.* [79.]

Dat die bewondering ook na de tweede Wereldoorlog voortduurde is onder meer af te leiden uit de feiten dat hij tientallen jaren na Maillols dood als bemiddelaar optrad toen de stad Düsseldorf het beeld *L'Harmonie* van Maillol aankocht als monument voor Heinrich Heine, dat hij enkele opstellen over hem schreef, dat zijn na-oorlogse grafische werk niet zelden was geïnspireerd door de beelden van Maillol en dat zijn dochter Carola in 1992 een proefschrift schreef over het vroege schilderwerk van Maillol.[80.]

De persoon, maar vooral het werk van Maillol bleef als een rode draad zichtbaar in het leven en het werk van Breker. Zoals we al eerder opmerkten moeten we daarbij voornamelijk denken aan de vrouwenfiguren en de grafiek die hun inspiratie vonden in de beelden van Maillol. In die zin was Breker een leerling van Maillol en is dat in feite altijd gebleven; misschien nog wel intensiever dan de leerlingen die daadwerkelijk lessen van de meester hadden gehad. De eerder genoemde personen die spraken van "een Maillolleerling" moeten dit derhalve ook in de "brede zin van het woord" hebben bedoeld.

De persoon van Breker blijft tot aan de dag van vandaag de gemoederen bezig houden. Alle feiten zijn nog lang niet boven tafel. Zoals dat geldt voor de hele geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog, zo is dat ook van toepassing op hem: *hij wil maar moeilijk geschiedenis worden*. De belangrijkste oorzaak daarvan is de discrepantie in zijn oeuvre. Voor 1936 gold hij als een onafhankelijke talentvolle kunstenaar, zijn werk vormde een belofte voor de toekomst. Tussen 1936 en 1945 werkte hij bijna uitsluitend voor het nazi regime en was hij een van de belangrijkste beeldhouwers die tastbaar vorm gaf aan de suprematie van het arische ras. Het werk dat hij na de Tweede Wereldoorlog maakte vormde een echo van beide perioden van zijn kunstenaarsleven. Hij zelf beschouwde zijn loopbaan als een logisch geheel waarin steeds de schoonheid van de kunst voorop heeft gestaan. Maar de beelden zelf en de context waarin ze werden gepresenteerd liegen niet.

De eerste invloeden van Maillol waren al zichtbaar in het werk, dat de toen 21-jarige beeldhouwstudent op de academie van Düsseldorf maakte. In zijn *Stehendes Mädchen* (afb. 74) uit 1921 heeft hij inspiratie gevonden in Maillols *Femme debout, se coiffant* uit 1905 (afb. 75). In zijn memoires sprak hij zich duidelijk uit over invloeden uit Frankrijk en niet die (exclusief Von Hildebrand) van beeldhouwers uit zijn eigen land. De inspiratie die hij bij Maillols beeld vond lag niet alleen in het motief, maar ook in diens beeldtaal, getuige de hechte en gesloten vorm en de gedegen compositorische opbouw van de figuur. Breker, die met dit beeld op zoek was naar een eigen stijl, is zelfs verder gegaan dan Maillol bedoelde. Zijn beeld lijkt in zijn consequent doorgevoerde abstrahering van de vorm in een

kubistisch-expressionistische richting te gaan. Maar hij heeft zich, behoudens enkele abstracte jeugdwerken, nooit verder in die richting ontwikkeld.



74. Arno Breker,
Stehendes Madchen, 1921
Arno Breker Museum Nörvenich



75. Aristide Maillol, *Femme debout, se coiffant*, 1905
Caroussel du Louvre, Paris

Brekers *Stehendes Mädchen* is daarmee een van zijn meest modernistische werken geweest, want vrij snel na de afsluiting van zijn studie ontwikkelde hij zich in een conservatief-classicistische richting. Tot op hoge leeftijd bleef hij deze trouw: *Die Sehnsucht nach dem Bildnis ist so alt wie die Menschheit selbst. Die Liebe zur Schönheit, Form und Harmonie ist uns unauslöschlich.*[81.] Een bezoek aan *Das Bauhaus* kon zijn keuze alleen maar bevestigen; hij kon zich niet vinden in het werk van Klee en de zijnen. Hij was het oneens met de ver doorgevoerde abstrahering en met de simultane werkwijze. Je kon volgens hem maar met één werk tegelijk bezig zijn.
In 1923 realiseerde hij een *Sitzende Frau* (afb. 76) geïnspireerd op Maillols *Nymphe assise* uit 1905 (afb. 77). De compositie van Brekers zittende vrouw is op de houding van de armen na bijna identiek aan Maillols beeld. Het linkerbeen staat gehoekt over het liggende rechterbeen, de houding van het bovenlijf staat haaks op het onderlichaam en het hoofd staat licht gebogen op de romp. Duidelijk onderscheidend is wel dat Maillol de driehoekscompositie tot in de perfectie voltooide door de armen enigszins schuin naar achteren te zetten, terwijl bij de jonge Breker de armen nog nauwelijks een compositorische functie hebben. Hier laat zich de invloed van Von Hildebrands *fernsichtige Einansichtigkeit* gelden: Brekers beeld heeft vooral door de stand van de armen een helder eenzijdig silhouet. De lichaamsbouw van Brekers beeld verraadt de strenge tectonische opbouw zoals Maillol die zijn beelden meegaf, hoewel hij hier al meer realistisch te werk is gegaan dan bij zijn *Stehendes Mädchen.* Elk lichaamsdeel van Maillols beeld heeft een eigen van binnenuit gespannen vorm, een aspect dat

we bij Breker voornamelijk terugzien in de buik, de benen en de borsten van de vrouw en veel minder in de armen en het hoofd. De vage gezichtsaanduiding, in tegenstelling tot Maillols klassieke profiel, moeten we zien als een aspect van Brekers zoeken naar een eigen stijl. Met de textuur van zijn beeld benaderde hij de ingehouden en enigszins matte gladheid van Maillol. Volgens kunsthistorica Iris Kalden-Rosenfeld toont Brekers beeld ook *eine geradezu schwesterliche Verwandtschaft*[82.] met de vrouwenfiguren die Edwin Scharff tussen 1914 en 1919 maakte en die waarschijnlijk ook waren geïnspireerd op Maillols werk.



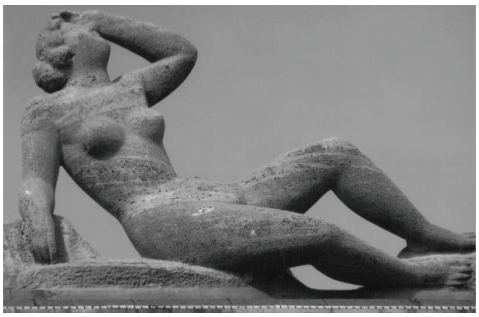
76. Arno Breker, *Sitzende Frau*, 1923
Arno Breker Museum, Nörvenich



77. Aristide Maillol, *Nymphe assise,* 1905
Musée Maillol , Paris

Breker moet, ondanks het feit dat hij de opleiding aan de kunstacademie van Düsseldorf niet bijzonder waardeerde,[83.] bekend hebben gestaan als een getalenteerde leerling. Dat werd duidelijk toen architectuurdocent Wilhelm Kreis hem in 1924 vroeg een beeld te maken op de grote doorgang van de *Ehrenhof* van de door hem ontworpen tentoonstellingsgebouwen in Düsseldorf. Deze werden met de eerder genoemde tentoonstelling *Gesolei* in 1925 geopend. Breker ontwierp een liggende vrouw met de titel *Aurora* (afb. 78) die geinspireerd was op ontwerpen van Maillols *Monument à Paul Cézanne* (1912-1925) (afb. 79), een motief dat Maillol weer had ontleend aan het tympaan van de Zeustempel van Olympia. Beide beelden vertonen op het eerste oog een opvallende gelijkenis in compositie, waarbij vooral het naar voren gekantelde bekken, de schuin omhoog staande romp, de gehoekte rechterarm waar de vrouw op steunt en de ontspannen positie van de benen direct in het oog springen. Met de stand van het hoofd en de houding van de linkerarm week Breker af van zijn voorbeeld, waarschijnlijk omdat deze twee elementen de verwijzing naar het Auroramotief moesten voorstellen.
Maar nader beschouwd is Brekers inspiratiebron voor hem toch te moeilijk gebleken, want juist het raffinement van de compositie van Maillol ontbreekt. Het iets verder gekantelde bekken, het hoofd dat naar voren komt en het rechterbeen dat licht onder het, iets hoger geheven, linkerbeen doorgaat, zijn compositie-elementen die Maillols beeld meer spanning

geven dan het "compositie-automatisme" dat in Brekers beeld zit. Met deze *Aurora,* die hem nationale bekendheid verschafte, sloot Breker zijn Düsseldorfse periode af. Opgeleid in de traditie van Von Hildebrand probeerde hij met de hulp van motieven en composities van Maillol tot een eigen beeldtaal te komen.



78. Arno Breker, *Aurora,* 1924 Museum Kunstpalast, Düsseldorf



79. Aristide Maillol*, Pour le monument à Paul Cézanne,* 1912
Musée Maillol, Paris

Maillol kreeg in 1920 de opdracht voor een oorlogsmonument voor de stad Céret. Het was één van de 30.000 opdrachten die door de diverse overheden tussen 1920 en 1925 in alle steden en dorpen van Frankrijk werden verstrekt.[84.] Het land herdacht daarmee de meer dan 2.000.000 gevallenen van de Eerste Wereldoorlog. De meeste monumenten, dikwijls geplaatst op een centrale plaats in het dorp of in de stad, hadden de vorm van een vierkante, taps toelopende gedenkzuil, al dan niet voorzien van een allegorische voorstelling in reliëf, geplaatst op een voetstuk waarop de namen van de gevallenen stonden. Men zou ze in zekere zin kunnen zien als de voortzetting van de klassieke overwinningszuil, de Egyptische obelisk en zelfs van de prehistorische menhirs: tekenen van de overwinning op de dood. De duurzame en tijdloze materialen marmer en brons stonden symbool voor de ware en altijd durende nagedachtenis. De romantische monumenten in de vorm van een onverschrokken Franse soldaat in vol ornaat werden dikwijls gekozen door de kleinere, armere gemeenten. Staande in de houding van een overwinnaar, bijgestaan door de godin van

de overwinning die zwaaide met een laurierkrans, hielden deze soldatenbeelden de herinnering aan de gevallenen levend. Ze werden in grote oplagen gemaakt, konden via een catalogus besteld worden en werden naar keuze gegoten in brons of in gepatineerd gietijzer.
Maillol hield niet van openlijke heldhaftigheid of van klassiek eerbetoon; voor hem waren de achtergebleven weduwen en moeders de echte helden van de oorlog.[85] Daarom was zijn ontwerp afwijkend van alle bekende *Monuments aux Morts* in Frankrijk. Zijn beeld dat eerst *La Pensée* en vrij snel daarna de naam *La Douleur* (afb. 80) kreeg, was een uit graniet gehouwen zittende vrouw die haar gebogen hoofd (met de haren in een klassieke wrong) ondersteunt met haar rechterarm, die rust op de knie van haar iets hoger geplaatste rechterbeen. De linkerzijde van haar lichaam, de kant van haar hart, blijft geheel zichtbaar omdat haar gespierde linkerarm bijna machteloos naar beneden hangt tot op het blok waar ze op zit. De hand opent zich gedeeltelijk alsof ze iets laat vallen. De geplooide jurk, met korte mouwen zodat de stevige armen goed zichtbaar zijn, valt enigszins van haar schouders en bedekt haar benen tot op de grond. Haar blote voeten die net onder de zoom van haar jurk uitkomen zijn gestoken in sandalen. Ze is geplaatst op een sokkel met inscriptie die ongeveer even groot is als het beeld zelf.
Het motief van de zittende vrouw had hij al eerder gebruikt in zijn illustraties voor Homerus' *Odyssee* (1912) en gedeeltelijk ook al in *La Méditerranée* (1905) en *La Nuit* (1902-1909). Waarschijnlijk heeft hij zich bij zijn werkzaamheden aan *La Douleur* laten inspireren door de zittende vrouw op de grafstèle van Hegeso die hij in 1908 het Nationale Museum van Athene bewonderde.[86] Maar de stèles waren niet de enige inspiratiebron voor Maillol; later vertelde hij dat ook Michelangelo's werk zoals de *Piëta* (1500), de in het gewelf van de Sixtijnse kapel geschilderde Sybille en zijn *Lorenzo de Medici* (1525), maar ook Rodins *Le Penseur* (1880) inspiratiebronnen waren geweest bij de realisatie van *La Douleur*.[87.]
Breker kreeg eind 1926 van het gemeentebestuur van Budberg, bij gelegenheid van het 25-jarige ambtsjubileum van burgemeester Baron Freiherr von Büllingen-Wevelinghoven, de opdracht een ontwerp te maken voor een monument voor de gevallenen van de voorbije wereldoorlog. Hij had in het voorjaar van 1927, onderweg voor een studiereis naar Noord-Afrika, samen met Maillol diens *La Douleur* in Céret gezien toen zij samen de zieke beeldhouwer Manolo die in Céret woonde bezochten. Geïnspireerd door Maillols werk moet hij daar het definitieve ontwerp van het monument in Budberg hebben getekend. De vraag dringt zich echter wel op wanneer Breker zijn beeld daadwerkelijk heeft gemaakt, want door zowel zijn vestiging in Parijs als zijn studiereis naar Algerije moet hij in zijn vaders werkplaats in Elberfeld, waar het monument is vervaardigd, in het jaar 1927 veel afwezig zijn geweest. Dit staaft het vermoeden dat zijn vader en zijn broer, beiden werkzaam in de familiesteenhouwerij, bij afwezigheid van de ontwerper een technische bijdrage hebben geleverd in de realisatie van het beeld. De correspondentie tussen het gemeentebestuur van Budberg enerzijds en het *Atelier für Grabmalkunst, Architektur und Plastik – Arnold Breker, Elberfeld* anderzijds, bevestigen dit vermoeden. De inspecteur van de gemeente had namelijk in 1928 kwalitatief slechte (poreuze) delen in het stenen beeld ontdekt en adviseerde het gemeentebestuur deze te laten

vervangen.[88] De klacht ging niet naar de werkplaats in Elberfeld maar naar het Parijse adres van Arno Breker en deze schreef in 1929 uit de Franse hoofdstad dat hij zijn vader had verzocht het beeld te herstellen.[89]



80. Aristide Maillol, *La Douleur,* 1920 , Gemeente Céret



81. Arno Breker, *Kriegerdenkmal Budberg* 1927, Gemeente Budberg

Op 6 november 1927 werd op plechtige wijze het 2.40 meter hoge kalkstenen beeld van een zittende treurende vrouw (afb. 81) officieel onthuld. Het stond op een sokkel van 1.60 meter,. Een oorlogsmonument in de vorm van een gewone zittende treurende vrouw was ook voor Duitsland een uitzondering. De beeldhouwers waren net als hun Franse collega's gebonden aan algemene regels die door een staatscommissie waren ingesteld. De opdrachtgevers verwachtten van de beeldhouwers een bepaald architectonisch motief (een erezuil of een muur) aangevuld met heraldische symbolen (gekruiste zwaarden, brandende toortsen, helmen en lauriertakken) of krijgsvoorstellingen in reliëfvorm en voorzien van een inscriptie. Voorbeelden daarvan zijn in veel Duitse steden te vinden. In het advies, dat de stadsarchitect van Budberg naar aanleiding van het schetsontwerp dat Breker had gegeven aan de gemeenteraad, klonk die verwachting duidelijk door: *Wie ich Ihnen schon mündlich mitteilte, halte ich es für gewagt, eine Figur in diesem Ausmass frei aufzustellen. Ich würde es viel mehr für richtig halten, einen architektonischen Aufbau mit strenger Silhouette zu wählen und diesen mit plastischem Schmuck zu versehen. Ein genaues Urteil vermag ich mir aber nach den flüchtigen Skizzen des Herrn Breckers* [sic]*, die mir allein zu verfügung stehen, nicht zu bilden; ich habe mich deshalb selbst mit Herrn Brecker in Verbindung gesetzt. Eine Antwort habe ich bis jetzt nicht erhalten.*[90] Maar Breker week niet af van zijn ontwerp, mede omdat hij werd gesteund door de meer vooruitstrevende

regeringsadviseur Niehaus uit Wiesbaden; deze was zeer ingenomen met het vernieuwende idee van de jonge beeldhouwer. Met lovende woorden deed hij bericht aan zijn superieuren: *Das Denkmal kann nicht mit den üblichen Denkmälern, wie wir sie leider immer wieder antreffen, verglichen werden, sowohl nach seinem gedanklichen Inhalt, wie seiner vollendet künstlerischen Form und Ausführung nimmt es eine hervorragende Sonderstellung in der heutigen Denkmalskunst ein.* [91.]

De jonge Breker is zeker geïnspireerd geweest door Maillols beeld en de achterliggende gedachte. Maar het motief was hem vanaf zijn jeugd ook niet onbekend. De steenhouwerswerkplaats van zijn vader lag tegenover het kerkhof en als knecht en plaatsvervanger van zijn vader tussen 1914 en 1918, heeft hij tijdens zijn werkzaamheden op de begraafplaats ongetwijfeld de zittende en treurende engelen op de neo-gotische graven van welgestelde burgers gezien.[92.] Maar om dit om te werken tot een zittende treurende vrouw als monument voor de gevallen zonen van Budberg, die gedachte moet in het voorjaar van 1927 in Céret een definitieve verbeelding hebben gekregen.

Hoewel het motief en de compositie ongetwijfeld verwijzen naar Maillols beeld in Céret is de vormgeving van het monument, op de stevige armen en de gestileerde plooien van de kleding na, weinig Maillol-achtig. Terwijl Maillols beeld drie duidelijke profielen vertoont verwijzen de heldere frontale vormgeving, het "blok als oervorm" met van daaruit de techniek van de *taille directe*, naar Von Hildebrands theorieën.

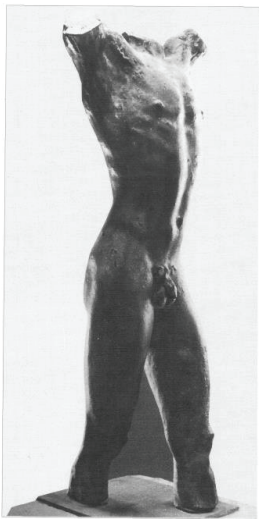
Het monument van Budberg was voor de pas 27-jarige Breker een uitdaging en hij heeft er dan ook duidelijk moeite mee gehad. Dat is niet alleen te zien aan de sterk vereenvoudigde plastische vorm, maar ook aan de weinig zeggende stoïcijnse blik van de vrouw. Ze wekt met de lauriertakken in de hand de indruk van een ingekeerdheid die grenst aan apathie. Het is onduidelijk of zij nadenkt, wegdroomt of echt verdriet heeft.. Breker kon de expressie van het diepe innerlijke verdriet dat zijn meester in de treurende vrouw van Céret wist te leggen, niet evenaren. Desondanks moeten we constateren dat het monument in Budberg een getuigenis is van een jonge talentvolle kunstenaar.

Regeringsadviseur Niehaus, waarschijnlijk onwetend van Maillols treurende vrouw in Céret, zag Brekers talenten ook en hij beschreef diens schepping met lovende woorden. Ze hadden *La Douleur* van Maillol zeker niet misstaan, ware het niet dat Niehaus afsluit met ideeën van Von Hildebrand: *Er baut seine Frauengestalten architekturmässig in ruhiger wohldurchdachter Arbeit auf. Durchdrungen von der ersten Voraussetzung der Plastik, einer materialgerechten, festen und statische Form erstrebt er in ruhiger Linie und glatter Fläche eine Harmonie der körperlichen Massen, die sich nicht bei naturalistischen Kleinigkeiten und Auffälligkeiten aufhält. Er hat die richtige Empfindung, daß die plastische Schöpfung eigentlich in einen Rahmen hinein gehört, sich eingliedern muss, in ein größeres Ganzes, in die Natur oder in ein Bauwerk. Denn hier erst, als Mittelpunkt einer größeren Harmonie kann sie die wirkliche und überzeugende Bedeutung erhalten, die ihr zukommt.*[93.] De Budberger treurende vrouw, geïnspireerd door Maillol en Von Hildebrand, staat tegenwoordig op de begraafplaats van de Evangelische gemeente en heeft in het Rijnland de status van rijksmonument gekregen.

Hoewel we de inspiratie die Breker bij Maillol vond bijna uitsluitend in diens vrouwengestalten moeten zoeken, is er toch één uitzondering. Het gaat hierbij om zijn beeld *Torso mit erhobenen Armen* (afb. 83) uit 1929, waarvoor Maillols *Le Cycliste* (afb. 82) uit 1907 een belangrijke inspiratiebron moet zijn geweest.
In 1907 gaf Kessler aan Maillol de opdracht voor het maken van een vrijstaand plastiek dat de op zijn eigen schoonheid verliefde Narcissus moest voorstellen. De jonge vriend van de graaf, de jockey en wielrenner Gaston Colin moest hiervoor model staan. Maillol had niet de gewoonte direct naar een model te werken; hij maakte altijd een aantal getekende schetsen van een model en gebruikte deze daarna als inspiratiebron voor het ontwikkelen van een nieuw idee. Waarschijnlijk onder druk van zijn opdrachtgever week Maillol echter af van zijn gewone werkwijze.



82. Aristide Maillol, *Le Cycliste,* 1907
Musée Maillol, Paris



83. Arno Breker*, Torso mit erhobenen Armen,* 1927, Arno Breker Museum Düsseldorf

Het werd een zeer nauwkeurige kopie, op halve hoogte, van Kesslers frêle vriend. De naakte jongeling heeft smalle heupen en staande in de klassieke contrapost lijken zijn botten en gewrichten bedekt door een uiterst dunne, bijna doorschijnende huid. Met het hoofd enigszins gebogen kijkt hij naar beneden, naar zijn spiegelbeeld in het water. Afgezien van de fijne structuur van de borstkas is het duidelijk dat het eerste naakte jongelingsbeeld uit de geschiedenis van de post-antieke beeldende kunst, namelijk Donatello's *David* (1430-1432) voor Maillol een inspiratiebron is geweest. Er zijn daarnaast nog twee bronnen bekend, namelijk Michelangelo's *David* (1501-1504) en Rodins *L'Age d'Airain* (1876-1880).
Breker moet *Le Cycliste* niet alleen gezien hebben in de villa van Osthaus in Hagen*,* maar ook in de vorm van een gipsgietsel in Maillols atelier in Marly-le-Roi. Het heeft de jonge beeldhouwer zeker doen denken aan Donatello's *David*. Het heeft Breker zelf ook aangezet tot het maken van

een *David* (1927). Deze stond weer aan de basis van andere compositiestudies van jonge slanke mannenfiguren die hij tussen 1928 en 1930 in Parijs maakte, zoals de getoonde *Torso mit erhobenen Armen*. Kennelijk heeft Breker wel de nodige moeite gehad met het beeld van Maillol als inspiratiebron, want hij koos in plaats van de klassieke contrapost-compositie voor een gemakkelijker oplossing. Terwijl Maillols jongeling zowel een ontspannen als een ingehouden beweging laat zien, gaf Breker zijn beeld een lopende houding; een motief dat hij kende van Rodins beelden *L'Homme qui marche* (1877) en *Saint Jean Baptiste prêchant* (1887). Wat de profielen betreft blijkt Breker ook van Maillol te hebben geleerd. Breker bereikte in zijn torso net als Maillol lange in elkaar overlopende profielen; de frontaliteit van Von Hildebrand lijkt hij hier voor een groot gedeelte achter zich te hebben gelaten. Ook de factuur van beide beelden vertoont een duidelijke overeenkomst. Beide beeldhouwers hanteren een fijn patroon van nauwelijks zichtbare ritmische modelleersporen.
Een vergelijking van de anatomie maakt duidelijk dat Maillol een staaltje van puur vakmanschap demonstreerde. De anatomische welvingen lijken er niet van buiten af opgebracht, maar geven de indruk dat zij op natuurlijke wijze van binnen uit zijn ontstaan en onder het huidoppervlak echt leven. Breker heeft dit niveau niet bereikt. Hij bleef steken in soms gedetailleerde en een andere keer weer globale spier- en botaanduidingen. Zijn anatomie heeft niet het "doorwerkte" van Maillols jongeling. Het staat in grote tegenstelling met de gedetailleerde "spierbergen" die Breker 10 jaar later liet zien. Afgezien daarvan is het treffend dat beide beeldhouwers een frêle jongeman tonen. Bij Maillol kon dit niet anders omdat Kesslers jonge vriend er zo uit zag, bij Breker is de achtergrond vooralsnog onduidelijk. Toch is het niet ondenkbaar, dat we hier met een zelfde opdrachtsituatie te maken hebben als bij Maillol (en bij Donatello). Breker was geen onbekende in homoseksuele kringen. Szittya meldde daar het volgende over: *Er ist der Sohn von einem Steinmetz von Elberfeld und hat selbst dieses Handwerk erlernt. Wir wollen hier keine Kritik auf die Homoseksualität üben, sondern nur registrieren, daß Breker durch Homoseksuelle in die Bildhauerei lansiert wurde.*[94.] Breker werd weliswaar 10 jaar later lid van de nazi-partij die homoseksuelen vervolgde, maar liet zich daar in zijn kennissenkring niet door hinderen. Hij sloot een vriendschap voor het leven met Jean Cocteau en diens vriend Jean Marais, een vooraanstaand kunstenaarsstel uit het Parijse kunstcircuit tussen de twee wereldoorlogen; hij vervaardigde zowel van Cocteau als van Marais een portretbuste. Deze vriendschap heeft hij nooit onder stoelen of banken gestoken, ook niet in de periode 1940-1945. De mannelijke beelden die hij in opdracht van het nazibewind maakte hadden volgens de Italiaanse publicist en filosoof Umberto Eco ook een duidelijke homoseksuele inslag. Hij merkte op dat er zelfs een zekere homoseksuele mystiek zweefde rond de mannenbeelden met *een volmaakte penis, compleet met liefdevol uitgesneden schaamhaar, terwijl er bij de vrouwen nauwelijks sprake is van enige vagina of beharing.*[95.]
Concluderend kunnen we stellen dat Brekers Davidfiguur, niet alleen door de onderwerpkeuze maar ook door een aantal materiële aspecten kenmerken vertoont die terug te voeren zijn op Maillols beeld van Kesslers jonge vriend. Maar de talentvolle Duitse beeldhouwer bleef vooralsnog steken in

een niet consequent doorgevoerde anatomische uitwerking en in gemakkelijke oplossingen die een compositorische instabiliteit tot gevolg hadden; terwijl juist de stabiliteit en het doorwerkte karakter zo kenmerkend waren voor Maillols werk.
Met zijn ontwerpen *Zehnkämpfer* en *Siegerin,* gemaakt voor een prijsvraag in het kader van de Olympische Spelen in 1936, won Breker de zilveren medaille. Beide beelden kregen een plaats uiterst links en rechts van de porticus van het door Werner March ontworpen *Haus des Deutschen Sports*, een onderdeel van het grote *Reichssportfeld.* (afb. 84). Er is wel een duidelijk verschil tussen Brekers *Siegerin* en zijn *Zehnkämpfer*. Het laatste beeld beantwoordt namelijk meer dan het eerste aan de contouren van de *Einansichtigkeit* van Von Hildebrand. Hoewel de *Siegerin* (afb. 85) zeker niet vrij is van die invloed is juist de mindere frontaliteit en daarmee de verbeterde plasticiteit één van de aspecten die wijzen op de invloed van Maillol. Breker heeft zich mede laten inspireren door de middelste figuur (afb. 86) van Maillols beeldengroep *Les trois Nymphes*. De compositorische opzet met de gelijke contraposthouding, de beide geheven armen en ook de gematigd gladde factuur lijken afkomstig van Maillols beeld. Maar daarmee houdt de gelijkenis op. De Duitse beeldhouwer heeft hier namelijk de tectonische lichaamsbouw met licht geabstraheerde vormen van Maillol grotendeels ingeruild voor de meer naturalistische weergave van een poserend model (een in die tijd bekende speerwerpster).



84. Werner March, *Haus des Deutschen Sports,* 1936. Op de voorgrond Brekers *Siegerin* en op de achtergrond (nauwelijks zichtbaar) zijn *Zehnkämpfer*.

Het werken naar een model heeft deze winnares, vergeleken met de totaal ontspannen houding van Maillols schepping, een starre “bevroren” houding bezorgd. Hier wreekt zich de afwijking van de Maillol-doctrine om na de eerste schetsen bij de vervaardiging van een beeld verder geen model te gebruiken. Verder toont dit beeld nog een opvallend aspect: het verschil in vormgeving tussen het lichaam en het hoofd. Brekers *Siegerin* heeft de starre blik en de verholen glimlach van vroeg-Griekse Aphrodite-figuren uit het Louvre. Er is een merkwaardige discrepantie tussen het eigentijdse

atletenlichaam en het vroeg-Griekse hoofd. Brekers grote bewondering voor de klassieke Griekse beeldhouwkunst bleef in bijna al zijn vrouwenbeelden aanwezig, soms op de achtergrond en een andere keer meer duidelijk..

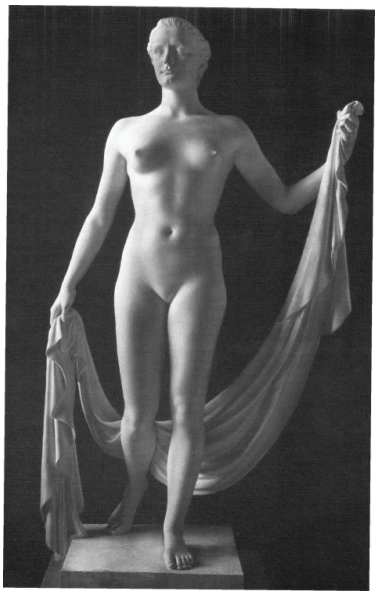


85. Arno Breker, *Siegerin,* 1936
Arno Breker Museum, Nörvenich

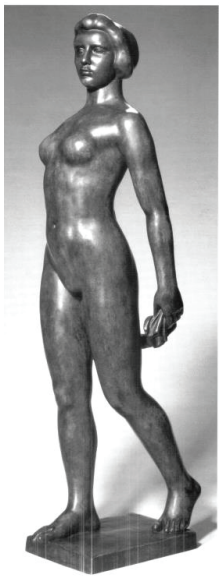


86. Aristide Maillol, *La Nymphe* 1930
Boscotondohal Helmond

Toen Breker Maillol rondleidde op zijn tentoonstelling in Parijs in 1942, stonden zij even stil bij zijn beeld *Schreitende* uit 1940 (afb. 87). De aanwezige fotograaf maakte er een foto van (zie omslag); waarschijnlijk heeft hij toen niet beseft hoe treffend hij de 81-jarige meester met zijn 42-jarige volgeling en vriend heeft gefotografeerd. Ongewild verwees hij, zowel met de daarop aanwezige personen als met het getoonde beeldhouwwerk, naar de relatie tussen beide beeldhouwers. Brekers beeld was namelijk duidelijk geïnspireerd op Maillols *Ile de France* uit 1925 (afb. 88), een jonge vrouw die trots door het water loopt. Maillol viel hiermee terug op het thema van de baadster, dat hij al eerder had gebruikt. Volgens Vierny was Maillol bij de vervaardiging van dit beeld geïnspireerd door zijn lievelingszus Marie die hij op een gegeven moment zag aan het strand van zijn woonplaats: *pieds nu, relevant ses jupes, marcher dans la mer, le torse bombé. Cette vision ne le quittera pas.*[96.] Het eerste ontwerp voor een monumentale versie, een *Torse pour l'Ile de France* modelleerde Maillol al in 1907 in één namiddag in de periode dat hij ook bezig was met de *Torse pour L'Action enchaînée.* Misschien deed hij dat om even bezig te zijn met het tegendeel van de grote gespierde vrouw. Hij realiseerde, denkende aan zijn zus en geïnspireerd door de tekeningen die hij van haar had gemaakt, een torso van een trotse, zelfbewuste, schrijdende jonge vrouw, met dit verschil dat het nu niet ging om kracht en beteugelde emotie zoals in *L'Action Enchaînée,* maar om gratie en ontwakende sensualiteit. Cladel schreef: *Cette baigneuse de Seine ou d'Oise, il la composa par morceau: d'abord le torse, qui, à lui seul, est une oeuvre complète; ensuite les longues jambes taillées pour la course; enfin la petite tête qui respire dignité et confiance.*[97.]



87. Arno Breker, *Schreitende,* 1940
Arno Breker Museum, Nörvenich



88. Aristide Maillol, *Ile de France,* 1925
Musée Maillol, Paris

In 1925 stond naar alle waarschijnlijkheid Lucille Passavant model voor de voorstudies en de verschillende versies. Het beeld vormt een uitzondering in Maillols monumentale oeuvre, omdat het een zichtbare beweging uitdrukt. Desondanks bereikte Maillol met dit beeld een hoge graad van rust, evenwicht en harmonie. Cladel merkte op: *Sa jeunesse, sa force active forment une contraste voulue avec la maturité feconde, la pensive immobilité de "Mediterranée", cette Vénus Génitrix.* [98]
Dat Breker zich met zijn *Schreitende* door Maillols *Ile de France* heeft laten inspireren is te zien aan het motief en aan de compositie van het beeld. Beide beelden staan ongeveer in een zelfde houding: een been naar voren, de borst vooruit. De armen naar achteren en het hoofd geheven. Beide figuren hebben ook achter hun rug een doek vast. Maar de verschillen zijn groter dan de komsten. Breker is in de uitwerking van zijn motief oppervlakkiger. We moeten bijvoorbeeld constateren dat de doek in Maillols beeld een logische verwijzing vormt naar het baden in het water. De doek bij Brekers beeld heeft door zijn grootte en zijn vorm eerder een decoratieve functie. De totale compositie van het beeld wijst op een wat platte accentuering van het naakte lichaam. Er is ook een verschil in beweging: terwijl de houding van het meisje in Maillols beeld als het ware de volgende stap aankondigt, blijft de jonge vrouw van Breker als versteend op haar plaats. Het is slechts een pose. Ook de factuur is verschillend: terwijl Maillol onveranderd vasthield aan zijn doorwerkte kiezelsteen-achtige oppervlaktebewerking maakte Breker zijn beelden (door het polijsten van de binnenkant van de mal) helemaal glad; gladder dan een menselijke huid.

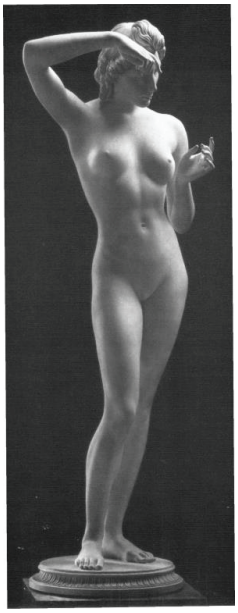
We mogen stellen dat Breker met dit beeld min of meer afscheid heeft genomen van de Maillol-doctrine omtrent de hechte tectonische opbouw van het lichaam. Brekers beeld toont hier namelijk niet meer dan het geïdealiseerde slanke lichaam van een model in een kunstmatige pose. Hoewel Birgit Bressa in haar proefschrift[99.] beweert dat Breker de inspiratie voor zijn *Schreitende* heeft gehaald uit een fotoboek over de populaire *Freikörperkultur*[100.] ligt het meer voor de hand dat we hier een ideaalmodel zien, dat een door Maillol geïnspireerde pose aanneemt. De foto die Bressa aanhaalt toont namelijk een stilstaande pose terwijl Brekers beeld toch de suggestie van een beweging verbeeldt.
Breker appelleerde met dit beeld door haar klassieke uitstraling ook aan het al dan niet vermeende Graeco-Germaans verleden. Hij demonstreerde dat idee in de vorm van een ideaal-Duitse vrouw in een klassieke pose; een uitgesproken voorbeeld voor jonge Duitse vrouwen en daarnaast, volgens de Duitse kunsthistorische onderzoekster Silke Wenk, een lustobject voor mannen, getuige haar publikatie uit 1992. Aan de laatste kwalificatie memoreerde Hitler niet, maar aan de eerste wel, toen hij tijdens de opening van de *Große Deutsche Kunstaustellung* in 1937 in München zei: *Niemals war die Menschheit im Aussehen und in ihrer Empfindung der Antike näher als heute. Sport, Wett- und Kampfspiele stahlen Millionen jugendlicher Körper und zeigen uns nun steigend in einer Form und Verfassung, wie sie vielleicht tausend Jahre lang nicht gesehen, ja kaum geahnt worden sind. Ein leuchtend schöner Menschentyp wächst heran…*[101.]
Arno Breker, de man die een grenzeloze bewondering had voor de klassieke beeldtaal moet zich door de woorden van Hitler aangemoedigd en bevestigd hebben gevoeld, want vanaf het midden van de jaren ’30 verbeeldde hij het arische ras in een klassieke pose en gaf hij zijn heroische mannenfiguren een borstkas als een stalen harnas.
De vrouwenfiguren die Breker tussen 1940 en 1944 ontwierp, met namen als *Eos* (1942), *Psyche* (1942), *Flora* (1943) en *Demut* (1944) zijn bijna zonder uitzondering gebaseerd op de klassieke motieven en composities die Maillol gebruikte. Op een enkele uitzondering na waren zij bedoeld voor de ronde kamer van de *Neue Kanzlei.* Zonder veel moeite herkennen we in Brekers *Psyche* (afb. 89) Maillols *L’Été* (afb. 90)*,* in *Flora* (afb. 91) zijn *La femme à l’écharpe* (afb. 92), in *Demut* (afb. 93) zijn *Le Printemps* (afb. 94) en in de *Knieende* (afb. 95) zijn *Femme agenouillée*(afb. 96).
Maillols verbeeldingen zijn door Breker omgewerkt tot fotomodel-achtige figuren, die zowel appelleerden aan de klassieke oudheid als zich conformeerden aan de nazi-propaganda. Door simpele veranderingen van de houding en de gebaren veranderde hij de ingetogen vrouwenfiguren van Maillol in over-elegante en pathetische gestalten die op directe wijze de aandacht van de beschouwer opeisten. Terwijl de emotionele beleving bij het beschouwen van Maillols beelden zich geleidelijk wortelt, is deze bij Brekers scheppingen direct aanwezig, maar blijkt al snel een oppervlakkig karakter te hebben.



89. Arno Breker, *Psyche,* 1941
Arno Breker Museum Nörvenich



90. Aristide Maillol, *L'Été,* 1911
Caroussel du Louvre, Paris



91. Arno Breker, *Flora*, 1943
Arno Breker Museum, Nörvenich



92. Aristide Maillol, *Femme à l'écharpe,* 1920
Musée Maillol, Paris



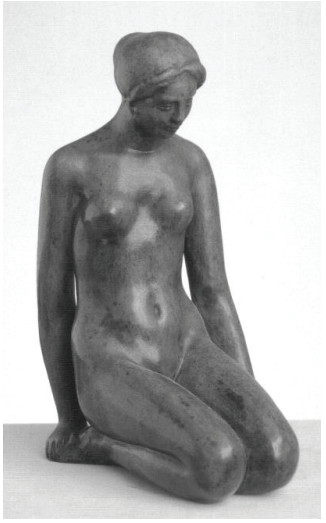
93. Arno Breker, *Demut,* 1944
Arno Breker Museum, Nörvenich



94. Aristide Maillol, *Le Printemps*, 1910
Caroussel du Louvre, Paris



95. Arno Breker, *Knieende,* 1942
Arno Breker Museum, Nörvenich



96. Aristide Maillol, *Femme agenouillée,* 1900
Musée Maillol Paris

Waren Maillols vrouwenbeelden een toonbeeld van eigenwaarde en zelfstandigheid, bij Brekers over-gracieuze gestalten ontbreken deze karaktertrekken. Het zijn vrouwen met een realistisch portretachtig hoofd, staande in een sierlijke houding. Hij heeft op een onbeschaamde wijze de beelden van zijn vriend misbruikt voor een verwerpelijk politiek ideaal. Kunsthistorica Wenk beargumenteerde dat zij allegorisch bedoeld waren als onderdanige en bereidwillige vrouwen *geöffnet, mit markierten Schamdreieck und vor allem immer wieder betonten, geradezu erigierten Brüsten.*[102.] Desondanks waren het onbereikbare vrouwen in dienst van het regime, die een zinnebeeld vertegenwoordigden van de eindoverwinning omdat zij met de prestatie van de mannen (zelfs over hun heldendood heen) borg stonden voor de voortplanting van het ideale ras. *Die Bilder des nackten Weiblichen in der Aktskulptur sind als Bilder für die männliche Leistung zu lesen, die Reproduktion der Gattung und der Natur zu sichern … Sieg und Fortpflanzung des "Deutschen Volkes" werden so mit einander verknüpft.*[103.] Het is een theorie die ongetwijfeld gold voor de partijleiders en die Breker gezien zijn nazi sympathie en zijn verbeeldingen van ideaal-arische vrouwengestalten zeker niet afkeurde. De klassieke uitstraling ervan is niets anders dan een dekmantel voor het etaleren en bevestigen van een door de nazi's gepropageerde gezonde arische lichamelijkheid.

De tweede generatie

Het was zijn leraar Gerstel, die Adolf Abel (geb. 1902) op het spoor van Maillol zette. De vrouwelijke *Aktfigur* werd, vooral na Abels korte verblijf in Parijs aan het einde van de jaren twintig, zijn belangrijkste thema. Gewoonlijk waren het op de klassieken geïnspireerde verbeeldingen van jonge, gezonde Duitse vrouwen voorzien van een allegorische titel; beelden die door de nationaal-socialistische machthebbers voor hun politieke propaganda konden worden gebruikt. Een voorbeeld daarvan was *Abend* (afb. 97), een beeld waarvoor hij inspiratie moet hebben gevonden bij Maillols *Baigneuse drapée* (afb. 98). Zoals dat ook het geval was bij de inspiratie van Breker, speelden bij Abel daarnaast ook de Venus- en Aphroditefiguren uit de musea van Parijs, Rome en Berlijn een rol op de achtergrond. Maar ook Maillol haalde daar weer zijn inspiratie vandaan.

Abel mag dan wel lessen hebben gehad van Gerstel en te rade zijn gegaan bij Maillol, hij is in het geval van *Abend* echter niet verder gekomen dan een matige overname van Maillols motief en compositie. Maillol wijst met de aanwezige draperie op de verbeelding van een baadster, terwijl de gestalte van Abel, in een clichématige klassieke houding staat en de draperie in haar hand slechts decoratie is. Het gebogen hoofd en de neergeslagen ogen moeten verwijzen naar de avond als tijdstip van overpeinzing. In zijn vormgeving blijft Abels beeld tweeslachtig: terwijl de romp wat tektoniek betreft naar Maillol verwijst, zijn de knieën, de buik, maar vooral het gelaat tamelijk realistisch. De beeldhouwer heeft zoals meer van zijn generatiegenoten de werkelijkheid van zijn model, gezien het gelaat, de haardracht en sommige anatomische detail, nauwelijks los kunnen laten. Deze benadering ging niet zelden ten koste van het streven naar een idee zoals Maillol dat wel deed. Daarbij is het bij een aantal beelden ook nog de vraag of de beeldhouwer daar echt op uit was. Abels sculptuur is een oppervlakkige en populaire verbeelding van een klassiek motief dat wat

vormgeving en inhoud betreft aansloot bij de doorsnee-smaak van de burgerij en bij die van de nazi-leiders. Het was een beeld, dat volgens de pro-nationaalsocialistische journalist Bruno Werner *Gemäsz dem Rassengedanken nach dem Vorbild der Antike jene ideale Schönheit des menschlichen Körpers, wie sie nach einer Volksgesundheit strebenden Staatsführung vorschwebt, verbinden mit dem Ausdruck überpersönlicher Lebenskraft, wie sie einem mächtigen, wuchtig zusammen geschlossenen Volk entspricht.*[104.] Of Abel zich kon vinden in bovenstaande kwalificaties is onbekend. Hij heeft er in elk geval niet op gereageerd. Werners commentaar was wel een voorbeeld van de manier waarop de nazi journalistiek met gezwollen taal en propagandistische leuzen de kunst binnen de politieke ideologie trok.



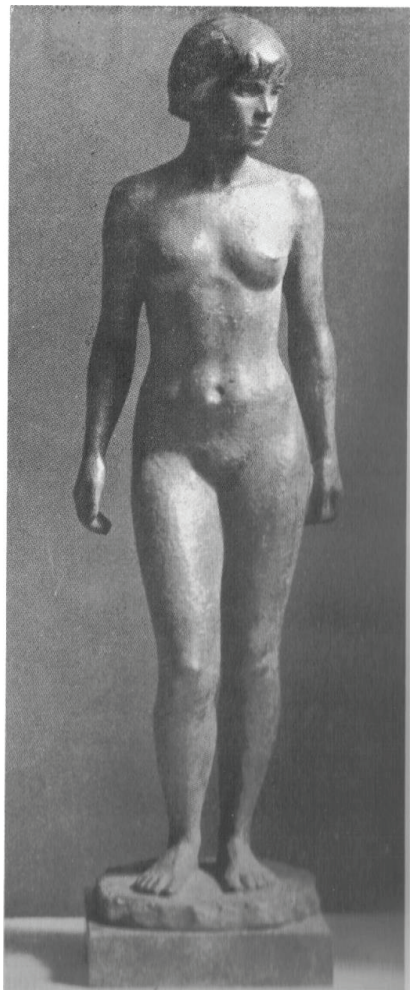
97. Adolf Abel, *Abend*, 1940/1941



98. Aristide Maillol, *Baigneuse drapée,* 1921
Caroussel du Louvre, Paris

Abels populair-poëtische verbeelding van de avond sluit aan bij de elegante vrouwengestalten van Breker. Maar terwijl de man uit het Rijnland grote staatsopdrachten verwierf, had Abel hooguit te maken met de regionale machthebbers van de partij. Zijn werk heeft nauwelijks nationale bekendheid gekregen.
Ook het werk van Richard M. Werner (1903-1949) werd maar matig bekend; de achtergronden daarvan waren ook totaal anders. Deze jong gestorven leerling van Scheibe was laat met de beeldhouwkunst begonnen. Naast atletenfiguren, vervaardigde hij enkele vrouwelijke *Aktfiguren* die geïnspireerd waren op het werk van Despiau en Maillol. Zijn beeld *Junges Mädchen* (afb. 99) uit 1937 toonde die twee invloedssferen. Met een koppeling van het ranke meisjesmotief van Despiau aan de vormvereenvoudiging van Maillol kwam hij met dit beeld tot een poëtisch

verstilde verbeelding van een jong meisje, een adolescent op het breukvlak naar de volwassenheid met al haar twijfels en onzekerheden. De beelden die Werner in de tweede helft van de jaren dertig maakte waren over het algemeen verbeeldingen van vrouwelijke zachtheid en innerlijke twijfel. Wat dat betreft zullen zij bij de nationaal-socialistische beleidsmakers niet bijzonder populair zijn geweest, hoewel hij met zijn realisme en zijn streven naar lichamelijke schoonheid wel aansloot bij de eigentijdse stroming.



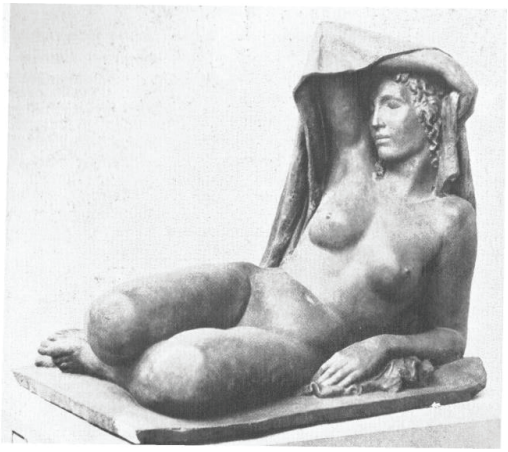
99. Richard M. Werner, *Junges Mädchen*, 1937



100. Richard M. Werner, *Ontwerp 50 Pfennigstuk, 1949*

Werners actieve periode als zelfstandige beeldhouwer is kort geweest, globaal genomen van 1930 tot 1940, aangevuld met een viertal na-oorlogse jaren. Tijdens de oorlogsjaren lag zijn werk nagenoeg stil. Tussen 1945 en en 1949 maakte hij naast zijn bekende vrouwengestalten ook enkele ontwerpen voor penningen en munten. Zijn 50 pfennigstuk (afb. 100) dat in 1950 werd uitgegeven, bleef tot aan de invoering van de euro in Duitsland een wettig betaalmiddel. De verbeelding van een vrouw die een eikenboompje plant, zijn eigen zwangere vrouw Jo, was enerzijds een hommage aan de ontelbare weduwen, de zogenoemde *Trümmerfrauen* van de oorlog, en anderzijds een symbool van vertrouwen in een nieuwe, sterke toekomst. Zijn ontwerp wordt daarom in Duitsland wel eens "het kleinste oorlogsmonument" genoemd. Ook al werd zijn werk voor de oorlog door de nazi-propaganda goedgekeurd, met zijn 50-pfennigstuk nam hij duidelijk afstand van de nationaal-socialistische denkbeelden.
Toonde Werner tijdens de Tweede Wereldoorlog geen echte politieke betrokkenheid, dat was bij Paul Bronisch (1904-1989) heel anders. Hij behoorde, naast onder anderen Breker en Thorak, tot de selecte groep *Bevorzugte Künstler*.[105.] Hij was bijna elk jaar vertegenwoordigd op de tentoonstellingen in het *Haus der deutschen Kunst* in München, waar hij met beelden als *Primavera* en *Eva* succes oogstte. Bronisch, leerling van Bleeker aan de academie van München, werkte in 1924 en 1925 met zijn leermeester samen aan diens monument voor de gevallenen. In de grote monumentale werken die hij zelfstandig realiseerde in de openbare ruimte, waaronder diverse opdrachten voor de nationaal-socialistische partij, huldigde hij de sculpturale uitgangspunten van Breker, die weer teruggrepen op die van Von Hildebrand. Dit was te zien aan de grote granieten *Wächterfiguren* (1935/1936) die hij maakte voor de ingang van het praalgraf van Von Hindenburg, het *Reichsehrenmal Tannenberg*. Ook de mannelijke

en de vrouwelijke figuur die hij ontwierp voor de nieuwbouw van de Berlijnse afdeling van de NSDAP, zijn werk aan het gebouw van de *Reichsbank*, aan het *Reichsluftfahrtministerium* en aan verschillende monumenten voor de gevallenen van de Eerste Wereldoorlog getuigden van Von Hildebrands rigide theorieën over de *Bauplastik.* Speer belastte hem rond 1940 met het beeldhouwwerk aan de nieuw in te richten Wilhelmsplatz in Posen en met de vervaardiging van 14 busten van bekende Duitse artsen die bedoeld waren voor het *Reichsärtztehaus* dat gebouwd moest worden aan de oost-west-as van het nieuwe Berlijn. Het werk van Bronisch werd in het door de nazi's gecontroleerde kunstmagazine *Die Kunst* enkele malen voor het voetlicht gehaald. In het juli-nummer van 1941 prees Bruno Kroll zijn werk en in het juni nummer van 1942 sprak Walter Horn over zijn beelden als *Plastik als beseelte Form.* Na de oorlog, wonende in Salzburg, hield hij zich voornamelijk bezig met de vervaardiging van portretten, penningen en religieuze kunst.

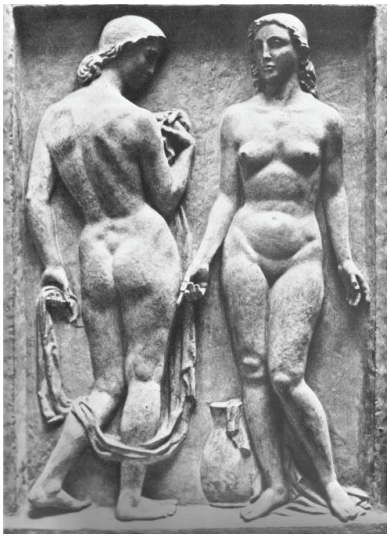


101. Paul Bronisch*, Ruhende,* 1941

De invloed van het werk van Maillol, dat hij vooral uit publicaties had leren kennen en dat hij ook tijdens zijn verblijf in Frankrijk had gezien, was niet aanwezig in zijn officiële opdrachten, maar wel in het vrije werk dat hij maakte. Hierin wist hij zich geregeld los te maken van de denkbeelden van Von Hildebrand. We herkennen de invloed van Maillol onder meer in zijn beeld *Ruhende* (afb. 101) uit 1941. Niet alleen in het motief van de half liggende vrouw met de opgetrokken knieën die steunt op haar elleboog, maar ook in de hechte, gesloten lichaamsbouw moet Bronisch zijn inspiratie gevonden hebben bij de vele verbeeldingen van een *Femme accroupie* van Maillol. Het is daarnaast duidelijk dat hij tevens werd beïnvloed door de beeldhouwkunst van het klassieke Griekenland. Zijn *Ruhende* doet in de compositie denken aan de hoekfiguren van het tympaan van het Parthenon in Athene. Maar stonden deze klassieke figuren, evenals die van Maillol, boven de dagelijkse werkelijkheid, bij Bronisch was dat niet het geval. Integendeel, niet zelden voorzag hij zijn beelden van een dramatische lading. In zijn *Ruhende* is dat te zien aan de gekunstelde houding van de arm

om het hoofd en aan de betekenisloze draperie erover heen. Terwijl er bij Werner geen sprake was van enige popularisering van de beeldtaal van Maillol, was dat bij Bronisch wel het geval. Meier-Graefe's typering van *kleine Katundrucker* lijkt dan ook wat zijn vrouwengestalten betreft op hem van toepassing

Bronisch' studiegenoot Hubert Nikolaus Lang (1904-1972) was een leerling van Joseph Wackerle, een "Hildebrandiaan" die zijn leerlingen er uitdrukkelijk op wees het menselijk lichaam als een architectonisch bouwsel te beschouwen. Dit was een theorie die afweek van het gebruikelijke "werken naar een model" en die ten dele grensde aan de zienswijze van Maillol. In dat verband maakte Wackerle zijn studenten onder meer attent op de opbouw van de beelden van Maillol. Voor hem waren diens beelden een demonstratie van de logica van de anatomie, zoals dat ook het geval was in de beelden van de klassieke oudheid. Het was een zienswijze die, zoals we eerder hebben betoogd, onder de kunstcritici en liefhebbers in het toenmalige Duitsland bijna gemeengoed was. Lang moeten we noch als echte volgeling van Von Hildebrand, noch als een echte leerling van Maillol beschouwen. De meeste van zijn werken zijn eclectisch te noemen.



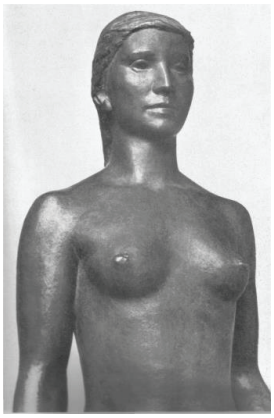
102. Hubert Nikolaus Lang, *Badende Mädchen,* 1942

Ondanks het feit dat hij in 1943 de Villa-Romana-prijs[106.] ontving, kreeg hij van regeringszijde nauwelijks opdrachten. Hoewel zijn werk paste binnen de nationaal-socialistische kaders, moest hij, zoals veel van zijn generatiegenoten, toezien hoe de meeste opdrachten werden gegund aan Breker, Thorak en andere ideologie-getrouwe beeldhouwers. Zijn vrouwenfiguren neigden meer naar klassieke verbeeldingen en konden de partijtop nauwelijks behagen; zijn beelden sloten beter aan bij de algemeen burgerlijke smaak. Een voorbeeld daarvan is het reliëf *Badende Mädchen* (afb. 102), waarmee hij succes oogstte op de *Große deutsche*

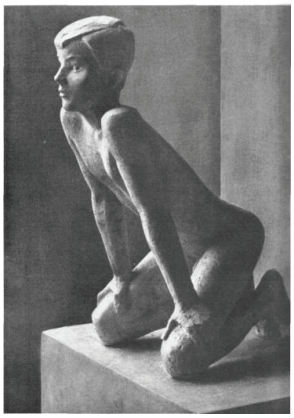
Kunstausstellung van 1942. Het was een reliëf dat invloeden liet zien van zowel Von Hildebrand en Maillol als van de klassieke Griekse kunst. De uitvoering in een verdiept reliëf doet denken aan een metope van een Griekse tempel. Ook de compositie van twee badende meisjes in een contrapost-compositie, getoond van de voor- en de achterzijde, verwijst naar de klassieke cultuur. Het heldere eenzijdige aanzicht valt terug op de theorieën van Von Hildebrand en de vereenvoudigde lichaamsbouw is geïnspireerd op het werk van Maillol. Nergens bereikt Lang echter het niveau van zijn grote voorbeelden. De contrapost-compositie is overdreven en schijnt alleen de sierlijkheid van de lichamen te willen benadrukken. De vormvereenvoudiging van de rechterfiguur neigt naar het gedachtegoed van Maillol terwijl die bij de linkerfiguur, vooral wat betreft de rugpartij, nagenoeg ontbreekt. Daar heeft de beeldhouwer zich aan de lichamelijke werkelijkheid van een model gehouden. Ook zijn poging om de beide figuren met elkaar te verbinden met een draperie komt tamelijk gekunsteld over.

Kurt Lehmann (1905-2000) had Maillols ideeën beter begrepen. Het is niet onwaarschijnlijk dat zijn bewondering voor Lehmbruck en zijn bezoek aan Maillol in 1929 daaraan mede debet waren. De beeldhouwer, die in 1930 de *Prix de Rome* ontving, stond in de tweede helft van de jaren dertig veelvuldig in contact met Marcks en Seitz. Lehmann kon zich slechts tot 1940 bezig houden met de beeldhouwkunst omdat hij daarna in dienst moest. Door de vernietiging van zijn atelier in Kassel zijn veel van zijn beelden uit de dertiger jaren verdwenen. Het werk uit die periode, veelal nog wel bekend door foto's, is tweeslachtig. Enerzijds maakte hij figuren, zoals het *Stehendes Mädchen* (afb. 103) uit 1938, die zonder meer geïnspireerd zijn op motieven, composities en de factuur van Maillols beelden, anderzijds deed hij pogingen om met Maillols invloed te komen tot een eigen beeldtaal. Zijn *Brunnenfigur* (afb. 104) uit 1939 laat Maillols abstrahering van de vorm zien, maar hij gebruikte deze hier om te komen tot een verrassende compositie ter wille van een sculpturaal idee [kun je dit anders formuleren? onduidelijk voor mij]. De geknielde jongeman, met de armen op de bovenbenen en het geheven hoofd is mede door zijn krachtige rechthoekige driehoekscompositie een origineel beeld geworden. Zijn lichte deformering en stilering doen ook denken aan de beelden van Marcks en Seitz. Het beeld werd een voorbode voor zijn na-oorlogse werk als beeldend kunstenaar en als professor aan de Technische Hogeschool van Hannover.

Lehmann, op wie Meier-Graefe's typering zeker niet van toepassing was, heeft zich niet geconformeerd aan de richtlijnen van de nazi's noch enig werk voor hen gemaakt. Binnen een tiental jaren ontwikkelde hij een eigen beeldtaal waarbij hij startte bij de natuur en trachtte van daaruit met een originele compositie te komen tot een sculpturaal idee. In het licht daarvan was Lehmann in 1955 ook deelnemer aan *Documenta 1,* de beeldententoon-stelling tussen de ruïnes van Kassel, waarin afgerekend werd met de beeldhouwkunst van het nazi-regime en waar een vooruitblik te zien was op de toekomst van de beeldhouwkunst.

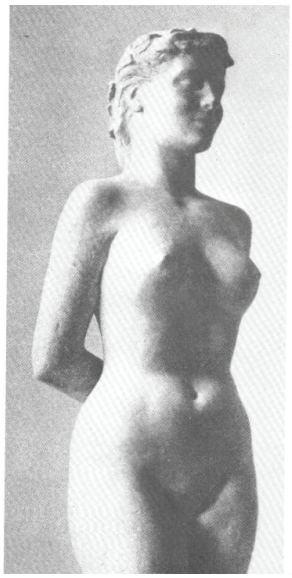


103. Kurt Lehmann, *Stehendes Mädchen,* 1938



104. Kurt Lehmann, *Brunnenfigur,* 1939

Bleef Lehmann een onafhankelijke beeldhouwer, dat kan niet gezegd worden van Kurt Zimmermann (1910-1961). Deze leerling van de "Hildebrand-volgeling" Netzer had tijdens een kort bezoek aan Parijs kennisgemaakt met het werk van Maillol en diens invloed is vanaf die tijd dan ook aanwezig in zijn werk. In 1936 was hij een van de 10 beeldhouwers[107.] die opdracht kregen het nieuwe *Nordpark* van Düsseldorf van beelden te voorzien. Binnen het thema *Schaffendes Volk* werd het een verbeelding van een aantal beroepen en beroepsgroepen die volgens nationaal-socialistische ideeën de kracht van het volk als basis van de maatschappij uitdrukten. De opening van het park vond plaats in het voorjaar van 1937. Ten gevolge van de zuiveringen, die gehouden werden naar aanleiding van de tentoonstelling *Entartete Kunst* in München, moesten de beelden in het najaar van 1937 weggehaald worden omdat zij naar de nazi-maatstaven arbitrair waren. Na een lange discussie werden er in 1941 slechts 4 beelden herplaatst waaronder de *Bauer* en *Bäuerin* van Zimmermann. De overgebleven lege sokkels werden voorzien van bloemenschalen.
Naast de narratief-realistische verbeeldingen van mensfiguren, zoals zijn boer en zijn boerin voor het *Nordpark,* vervaardigde Zimmermann ook naakte vrouwelijke *Aktfiguren* waarin we de invloed van Maillol herkennen.Een daarvan, het beeld *Eva* (afb. 105)*,* kreeg op de Berlijnse *Frühjahrs-Ausstellung* van 1940 enige bekendheid. Het is een on-Duits beeld, dat met een soort Mediterrane zachtheid, ontspanning en innerlijke rust, bijna Maillol-achtig aandoet. Het is daarmee tegengesteld aan de niet zelden gespannen en soms zelfs gekwelde figuren van veel andere Duitse vrouwelijke *Aktfiguren.* De vormgeving van deze *Eva* staat echter verder van Maillol af; de hechte tectonische opbouw van lichaamsdelen ontbreekt en in plaats daarvan zien we een matig geslaagde, bijna obligate neo-klassieke verbeelding van een vrouwelijke ideaalfiguur, die dicht bij de kopie van een model is gebleven. Dat het een verbeelding van Eva moet voorstellen, kunnen we daarom alleen maar afleiden van de titel. Ook met behulp van de titel blijft deze *Eva* niet meer dan een verbeelding van een gezonde, mooie jonge vrouw.



105. Kurt Zimmermann, *Eva,* 1940

Deze onduidelijkheid was over het algemeen bij de beelden van Rudolf Agricola (1912-1990) niet het geval, hij liet zijn bewonderaars niet in het ongewisse**.** Hij was een leerling van Scheibe die hem, naast het werk van Gaul, Von Hildebrand en Rodin, ook bekend maakte met dat van Maillol. Het was vooral Maillols klassieke inslag die hem aantrok, een bewondering die toenam door zijn reis in 1934 naar Griekenland. Met de beelden die de pas 24-jarige beeldhouwer in 1936 maakte voor het *Reichssportfeld* manifesteerde hij zich als een groot talent. Dat werd officieel onderkend in 1937 toen hij de *Groszen Staatspreis* ontving en in 1939 met de *Bildhauerpreis der Stadt Berlin* werd geëerd. Vanaf 1936 ontving Argricola opdrachten van de landelijke nationaal-socialistische overheid, waaronder enkele beelden voor het *Reichssportfeld*. Hij was, naast onder meer Thorak, Breker en Klimsch, nog in 1944 vertegenwoordigd op de tentoonstelling in het *Haus der deutschen Kunst.*
De invloed van Maillol is voornamelijk te herkennen in de motieven, de vormvereenvoudiging en de composities van de vrouwengestalten die hij tussen 1936 en 1940 maakte. Zo stond naar alle waarschijnlijkheid Maillols beeld *Pomone aux bras tombants* (afb. 106) model voor zijn *Weiblicher Akt* (afb. 107) uit 1938. Het is een beeld dat getuigt van Agricola's grote technische vaardigheid, maar dat nauwelijks enige originaliteit uitstraalt. De tectonische lichaamsbouw en de sculpturale geslotenheid blijft voornamelijk beperkt tot de tors van de vrouwenfiguur; zowel de benen als de armen missen de logisch daaruit voortkomende stevigheid, een vormgevingscontinuïteit die we in Maillols beeld wel zien. Deze lichamelijke discrepantie verraadt dat de Duitse beeldhouwer hier de

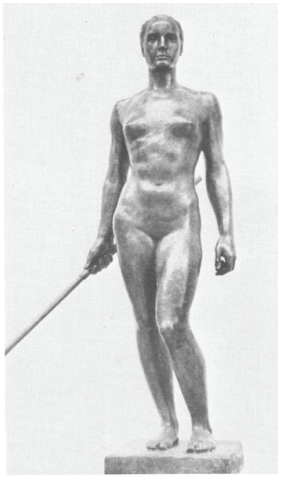
werkelijkheid van zijn model niet los heeft kunnen laten en derhalve niet is kunnen komen tot een idee. Een poging om een vrouwenfiguur in dezelfde pose als *Amazone* (afb. 108) ten tonele te voeren, mislukte. De strijdvaardige gezichtsuitdrukking, het naturalistsich uitgewerkte lichaam en de speer in de hand kunnen het beeld niet verheffen tot een klassieke godin. Het blijft door zijn kunstmatige en dramatische karakter hangen in de sfeer van de voorgeschreven partij-ideologie.
Agricola's afgetrainde *Amazone* is een voorbode van de afnemende invloed van Maillol op zijn werk en Agricola's toenemende voorliefde voor Brekers idee van elegante ideaalmodellen in een pathetisch-sierlijke houding. De jonge beeldhouwer werd door de nazi's beschouwd als een aanstormend talent, hij kon tijdens de oorlog doorwerken aan een stroom van portretten, reliëfs en vrouwelijke *Aktfiguren.* In 1943 wijdde Herbert Wolfgang Kaiser nog een boek aan zijn werk. Na de oorlog ontkende Agricola zijn betrokkenheid bij het nationaal-socialistische ideeëngoed; maar zijn beelden tussen 1940 en 1945 gaven hoe dan ook een andere indruk. Terwijl hij vanaf 1950 zijn stijl veranderde in een meer abstraherend-stilerende vormgeving, bleef hij altijd de figuratieve vormgeving trouw.



106. Aristide Maillol, *Pomone aux bras tombants*, 1937



107. Rudolf Agricola, *Weiblicher Akt*, 1938



108. Rudolf Agricola, *Amazone,* 1940

Hoewel zijn werk door H. Bünemann in het oktober-decembernummer (1943) van *Die Kunst* werd geprezen en zijn *Frauenakte* bij de nationaalsocialistische machthebbers goed werden ontvangen, was er bij Julius Bausenwein (1913-1962) nauwelijks sprake van enige politieke betrokkenheid. Als leerling aan academie van München raakte hij onder de invloed van het werk van Von Hildebrand, Maillol en Despiau. Hij koppelde de vormvereenvoudiging van Maillol en de *Einansichtigkeit* van Von Hildebrand aan de meisjesgestalten van Despiau. Hij kreeg enige bekendheid met zijn *Junge Frau* (afb. 109) tijdens de jaarlijkse

tentoonstelling in het Münchener *Maximilianeum* in 1943. Het is duidelijk dat het beeld van de pas 30-jarige Bausenwein in het sterk door nationaal-socialistische ideeën beïnvloede München geen tegenstand opriep. Het was een beeld van een jonge, lopende vrouw met een geheven arm dat, wat betreft het gedeelte van het middel naar beneden, doet denken aan Maillols *IIe de France*.
Bausenwein was een product van de klassieke academische opleiding van München waar naakte vrouwenfiguren het belangrijkste studiethema vormde, daarin speelde (naast de klassieke motieven) Maillols scheppingen ook een rol. Op de geposeerde armbeweging na lijkt de lopende gestalte van *Ile de France* hier inspirerend te hebben gewerkt. Na de oorlog werkte de op 49-jarige leeftijd gestorven Bausenwein onder meer aan kerkelijke opdrachten in een meer expressionistische stijl.



109. Julius Bausenwein, *Junge Frau,* 1943

Concluderend mogen we op de eerste plaats stellen dat de Duitse beeldhouwkunst van de eerste helft van de 20e eeuw, vergeleken met die van Frankrijk, conservatief/klassiek was. De oorzaken daarvan lagen op artistiek, maatschappelijk en politiek terrein. Vanuit kunstzinnig perspectief moeten we vooral de grote invloed noemen die de behoudsgezinde neoklassieke beeldhouwer Von Hildebrand.had op de beeldhouwopleiding. Vanuit maatschappelijk oogpunt waren het de conservatieve bankiers, industriëlen, intellectuelen en adellijke personen die beeldhouwwerken kochten en verzamelden. Zij benadrukten daarmee hun liefde voor de kunst, hun verlangen naar de maatschappelijke rust van een klassieke orde en hun maatschappelijke positie. Op politiek terrein waren er achtereenvolgens drie behoudsgezinde politieke systemen die de genoemde periode beheersten: het

keizerrijk, de republiek van Weimar en het nationaalsocialisme. Tijdens het keizerrijk werden de kunsten tot aan 1918 strak georganiseerd door de Koninklijke Akademie die in feite haar orders ontving van het Keizerlijke hof. De klassieke wereld vormde daarin een belangrijke richtsnoer. We moeten daarbij wel opmerken dat er onder keizer Wilhelm II meer vrijheden werden genoten dan onder Wilhelm I. In tegenstelling tot de beeldhouwkunst was het vooral de schilderkunst die daarvan profiteerde. In de chaos tijdens de republiek van Weimar werd de roep naar oude waarden en normen alom gehoord en het daarop volgende nationaal socialisme verbood tussen 1933/1936 en 1945 elke vorm van modernisme. Voor hen was het een uitwas van zieke of ontaarde geesten. Het conservatieve karakter bleef, ondanks de vernieuwingen waarmee een aantal beeldhouwers tijdens een verblijf in Parijs had kennis gemaakt, binnen de officiële beeldhouwkunst, onverminderd overeind. Behoudens de z.g. *Kleinplastik* bleef zij gebonden aan de bouwkunst, was weinig plastisch, zelden autonoom en kende in de realistische verbeelding van de menselijke gestalte verreweg haar belangrijkste onderwerp.
Op de tweede plaats mogen we concluderen dat er wat betreft de leeftijd van de Duitse Maillolvolgers geen verschil in de vier genoemde manieren van verwerking van zijn invloed is geweest. Misschien lijkt het alsof de oudere generatie gemakkelijker een eigen artistieke weg vond, maar dat is misleidend omdat het begin van de loopbaan van de jongeren gelijk viel met het afnemen van Maillols invloed en met de onstuitbare opkomst van het nationaal socialisme. Daarnaast is er ook geen overtuigend verband tussen de Maillolvolgelingen die het nazi regiem met overtuiging of uit andere overwegingen steunden en de plaats, c.q. de leraar, van hun opleiding. Zij kwamen van verschillende Duitse academies, met een lichte meerderheid van de academies van München en Düsseldorf.
Maillols beeldtaal, en dat is een derde conclusie, werd in Duitsland voornamelijk als klassiek gezien. Verzamelaars uit de rijke burgerij konden er hun verlangen naar de klassieke wereld mee bevredigen en beeldhouwers, veelal opgeleid met Von Hildebrands behoudende ideeën, zagen nieuwe mogelijkheden. Zij kwamen, in een Duitsland waarin de klassieke wereld werd gezien als een verwante cultuur, tot eigentijds klassieke verbeeldingen van gezonde jonge mensen. Voor een aantal van hen had dit gegeven nog slechts een politieke aanpassing in de richting van een rasgebonden verbeelding nodig om te passen binnen de visiuele propaganda van de nazi's. Op die manier veranderde de aanvankelijk oprecht klassicistische beeldtaal van Breker c.s. in verwerpelijke nazipropaganda.

3. De vier grote M's

De val van het Derde Rijk betekende niet dat de invloed van Maillol op de beeldhouwkunst in Duitsland ophield. De invloed van de Fransman werkte door, nauwelijks nog in West-Duitsland maar wel in de DDR. Terwijl veel West-Duitse beeldhouwers zich wendden tot het internationale modernisme, werkten Oost-Duitse collega's veelal door in de Duitse traditie uit de jaren twintig en dertig. De beelden van Kollwitz, Lehmbruck, Barlach en Marcks stonden aan de basis van hun sculpturale inspiratie. Hun bewondering voor de voormalige *entartete Künstler* liep gelijk op met die van verschillende

museumdirecteuren en leidde met grote tentoonstellingen tot een eerherstel van en een eerbetoon aan de door de nazi's geboycotte kunstenaars. Politiek gezien kwam deze artistieke beweging de socialistische regering goed uit. In hun streven naar een anti-fascistische en democratische staat wilde zij immers op de eerste plaats afrekenen met het gehate fascisme.
Onder druk van Rusland veranderde deze politieke houding echter vrij snel. Tot aan de eerste helft van de jaren vijftig kwamen zowel Kollwitz als Barlach zwaar onder vuur te liggen. Hun werk zou qua inhoud te veel het lijden van de mens laten zien en te weinig appeleren aan de macht van de arbeidersklasse. Qua vormgeving zouden zij te modernistisch, te decadent of, zoals men dat noemde, te formalistisch zijn. Het communistische regime eiste, bij monde van regeringsgetrouwe kunstcritici, een kunst die qua inhoud socialistisch en qua vormgeving realistisch moest zijn, analoog aan die van Rusland.
Het waren de beeldhouwer Gustav Seitz en de schrijver Bertold Brecht die tegen deze houding van de staat in het geweer kwamen. Vooral het door de laatst genoemde in 1952 geschreven opstel *Notizen zur Barlachausstellung* bracht een ommekeer. Hij sprak in een vergelijking met de nazi-beelden van Breker en Thorak over het belang van Barlachs artistieke boodschap, die werd gebracht met een schoonheid zonder opsmuk, een grootsheid zonder bombast, een harmonie zonder gladheid en een levenskracht zonder brutaliteit.[110] Brechts visie op de esthetica werd door de pers gewaardeerd en geregeld aangehaald bij besprekingen over de beeldhouwkunst. Dit leidde er toe dat er vanaf het midden van de jaren vijftig opnieuw tentoonstellingen werden georganiseerd en publikaties uitgebracht rond het oeuvre van Kollwitz en Barlach. Hun werk kreeg een vooraanstaande plaats in de geschiedenis van de opstand van de arbeidersklasse. Nooit was er in Duitsland zoveel aandacht voor beide kunstenaars als in die tijd. In het spoor van deze twee genoten ook Lehmbruck, Marcks, Seitz, Cremer en Grzimek een bijzondere belangstelling. Dat men desondanks huiverig bleef met toenaderingspogingen tot het westerse modernisme bleek in 1966 bij de tentoonstelling die gehouden werd bij de heropening van Schinkels *Altes Museum.* De keuze van de beelden van Barlach, Kollwitz, Belling, Karsch, Lehmbruck, Marcks, Roeder en Scharff was behoudend wat de vormgeving betrof. Vormen van expressionisme werden zoveel mogelijk vermeden Van Lehmbruck waren bijvoorbeeld alleen maar diens meer realistische op Maillol geïnspireerde werken te zien, terwijl de organisatie toch kon beschikken over de *Knieende* die in het bezit was van de *National Galerie.*
Kunstenaars probeerden hun weg te vinden tussen de door de regering uitgezette socialistische kunstpolitiek en het visualiseren van de problemen van de mens en de samenleving. Dit leverde niet zelden beelden op die, in een licht expressieve vormgeving of (beter gezegd) een vormvereenvoudiging, herinneringen opriepen aan Maillol of aan zijn Duitse navolgers. Het monument dat de eerder besproken Maillolbewonderaar Seitz in 1958 maakte voor Käthe Kollwitz (afb. 110) lijkt geïnspireerd op de treurende moeder (afb. 80) die de Franse meester in 1920 voor de Franse stad Céret maakte.



110. Gustav Seitz, *Käthe Kollwitz-Denkmal,* 1956-1958



111. Gustav Weidanz, *Weiblicher Torso mit gesenkten Armen,* 1966

Ook hier zien we de zware, naar de aarde getrokken, massaliteit van een hechte en gesloten vorm. Ook hier zien we het innerlijke verdriet van een vrouw die zich desondanks op sterke wijze geestelijk staande wist te houden. In het programma van de beeldhouwopleidingen stond, ondanks de politieke voorkeur voor meer realistisch narratieve voorstellingen, de zuivere plastische wetmatigheden voorop. Harmonie in maat en proportie en heldere composities waren de voorwaarden voor de uitdrukkingkracht van het beeld. Gustav Weidanz, docent aan de academie van Burg Giebichenstein in Halle schreef een leerplan waarin hij zijn leerlingen wees op de bijzondere sculpturale kwaliteiten van *die vier großen M's;* hij bedoelde daarmee het werk van Maillol, Marcks, Marini en Moore. In zijn eigen werk baseerde hij zich voornamelijk op Lehmbruck en daarmee ook ten dele op Maillol. Beide invloedssferen zijn zichtbaar in zijn *Weiblicher Torso mit gesenkten Armen* (afb. 111).
Gedurende de laatste 10 jaar van het bestaan van de DDR lieten veel beeldhouwers zich meer inspireren door de internationale sculpturale ontwikkelingen dan door de *entartete* Duitse kunstenaars en hun erfenis van Maillol.

V. Aristide Maillol en Arno Breker

Dorléac interviewde in 1985 een aantal kunstenaars en kunsthandelaren die tijdens de Tweede Wereldoorlog actief waren in Parijs. Onder hen waren zowel tegenstanders van de Duitse bezetters (zoals Domela en Bazaine) als zij die daar weinig moeite mee hadden. Bij de laatste groep behoorde de beeldhouwer Paul Belmondo. Hij was een van de kunstenaars die op uitnodiging van de Duitse propagandadienst in 1941 onder meer de stad Berlijn en de ateliers van Breker in Wriezen bezocht. Hij vertelde de onderzoekster: *J'ai senti que c'était faux, arrivé à la gare lorsque j'ai vu une nuée de photographes; j'ai été sur le point de partir s'il n'y avait pas eu Despiau … J'ai trouvé cela dégoûtant. A la gare, en France, à la gare de l'Est, j'ai compris que ce n'était plus amical, c'était combiné et ce n'était pas du tout ce qu'on avait dit à Despiau.*[1.]

In hetzelfde interview liet hij onder meer weten dat Maillol zich door onwetendheid en naïviteit had laten strikken in het web van de propagandadienst, dat Breker een belangrijke rol had gespeeld in de organisatie van de Duitslandreis van Franse artiesten en dat Vlaminck hem in Brekers atelier in Berlijn had toevertrouwd dat de reusachtige beelden van de Duitse beeldhouwer er tevens waren om de ellende van de oorlog te doen vergeten.[2.] Maar ondanks de twijfels en bange vermoedens van Belmondo is hij toch meegegaan naar Berlijn en heeft hij daar de ateliers van Breker bezocht en zich samen met de anderen laten fêteren in exclusieve restaurants.

De ambivalente houding van Belmondo was kenmerkend voor een aantal andere kunsthandelaren en kunstenaars uit het Franse kunstcircuit. Nauwelijks door ideologische motieven, maar veel eerder door opportunisme hebben zij een bijdrage geleverd aan de culturele doelstellingen van de nazi's. De Engelse kunsthistoricus Jonathan Petropoulos zei daarover treffend: *It is striking how the Nazi leaders elicited the cooporation of not just ideological zealots, but also many who were ostensibly apolitical.*[3.]

Was het in Frankrijk voor kunstenaars nog min of meer mogelijk om met de nodige handigheid te laveren tussen de eigen artistieke inzichten en de eisen van de bezetter, in Duitsland was dat een stuk moeilijker. Daar moest men lid zijn van een van de zeven *Kulturkammer* om het hoofd als beeldend kunstenaar boven water te houden. Velen gaven daaraan gehoor, getuige een getal van 35.060 leden in het oprichtingsjaar 1934. We moeten daarbij aantekenen dat hierbij ook de architecten en de kunsthandelaren werden meegerekend. In 1942 was het aantal overigens gedaald tot 22.000.

Het grote aantal deelnemers was enerzijds een gevolg van de slechte situatie van de kunstenaars ten tijde van de Republiek van Weimar. De verwarrende tijd na de Eerste Wereldoorlog, gevolgd door de economische crisis van 1929 had veel kunstenaars aan de rand van de afgrond gebracht. Anderzijds was de grote deelname aan de *Kulturkammer* te danken aan de toekomstperspectieven die de nazi's boden. In 1934 werd een wet aangenomen die behelsde dat 2% van de kosten van alle bouwactiviteiten besteed moesten worden aan de beeldende kunst ter decoratie van de gebouwen. Verder waren de nazi-leiders royaal in het toebedelen van opdrachten, het toekennen van prijzen en het steunen van exposities van

Kulturkammer-leden. Illustratief daarvoor was de *Stiftung Künstlerdank,* een fonds dat, beheerd door Goebbels, jaarlijks 2 miljoen *Reichs Mark* besteedde om kunstenaars te stimuleren. Voor een aantal deelnemende kunstenaars betekenden deze maatregelen een flinke verbetering van hun leef- en werkomstandigheden. De weigeraars werd het werken praktisch onmogelijk gemaakt; niet zelden moesten zij emigreren of werden zij gearresteerd en gevangen gezet. Vooral de communistische en Joodse kunstenaars konden hun lot nauwelijks ontlopen. Veel artiesten die wel lid waren van de *Kulturkammer* zullen het systeem, dat zij niet zelden vanuit opportunistische motieven hadden aanvaard, toch ook ervaren hebben als een soort gevangenis. Zij moesten, vanwege "de boterham", hun artistieke vrijheid inruilen voor de eisen van de nazi's. Dat gold overigens niet voor de in korte tijd rijk geworden Breker; hij werd niet alleen lid van de *Kulturkammer* maar ook lid van de nazi-partij. Het is, wat betreft zijn minder bedeelde collega's, daarom wrang dat hij in zijn denazificatieproces in Donauwörth voor zijn Engelstalige rechter verklaarde *in my capacity as an artist I could hardly reject artistic commissions, especially those from leading personalities of the Third Reich.*[4.]

De hierna komende verhalen vormen een globale reconstructie van de relatie van twee hoofdrolspelers in dit onderzoek: Maillol en Breker. Hun vriendschappelijke betrekking loopt als een rode draad door veel gebeurtenissen en is een voorbeeld van de ambivalente houding van veel kunstenaars.

Veel bronnen moeten we daarom ook in een zelfde ambivalent licht zien. De memoires van Speer, Lifar, Guitry, Epting, Abetz en Breker, waarvan een aantal geschreven werd in gevangenschap, getuigen zowel van opportunisme als van zelfkennis en zowel van hooghartigheid als van schuldgevoel. Pogingen om bepaalde belastende gebeurtenissen een andere, meer positieve, draai te geven zijn de hierboven genoemde schrijvers ook niet vreemd; herinneringsverfraaing evenmin.

1. Oprechte bewondering?

Voor en vlak na Brekers studiereis, die hij in 1927 naar Noord-Afrika maakte, pendelde hij geregeld op en neer tussen zijn atelier in Parijs en zijn ouderlijk woonhuis in Elberfeld. Dit had vooral te maken met de opdrachten die hij uit zijn vaderland had gekregen. Thuis kon hij gebruik maken van de werkplaats en de expertise van zijn vader voor de vervaardiging een *Aurora* (1925) voor de door Wilhelm Kreis ontworpen tentoonstellingsgebouwen van Düsseldorf, voor het *Rheinland-Befreiung Denkmal* (1925) en voor het *Kriegerdenkmal* in Budberg (1926). Zoals bij veel van zijn collega's was er ook bij Breker een discrepantie tussen het vrije werk en het opdrachtgebonden werk. Terwijl de invloed van Maillol zichtbaar was in de eerste categorie, waren de regels van Von Hildebrand duidelijk aanwezig in de opdrachten. Maar ook in de laatste categorie ontleende hij wel, zoals we eerder opmerkten, enkele motieven en composities aan het werk van de Franse beeldhouwer.

In januari 1927 nam Breker met een portret van zijn collega Moissy Kogan deel aan de *Salon des Tuileries*, waar ook werk van Maillol te bewonderen was. Hij kreeg, tot zijn eigen verrassing, een plaats in de zaal van de groten.

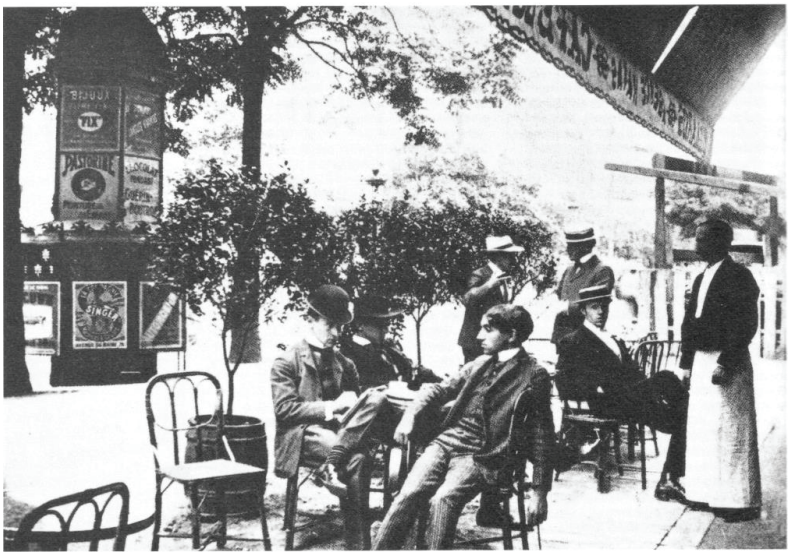
Het is niet onwaarschijnlijk dat hij daar met Maillol de afspraak heeft gemaakt om hem op weg naar Noord-Afrika te komen bezoeken. Al eerder had hij, waarschijnlijk samen met andere jonge beeldhouwers, het atelier van Maillol in Marly-le-Roi bezocht. In de periode tussen 1927 en 1932 kunnen we de relatie tussen Breker en Maillol het beste omschrijven als die tussen een bewonderende student en een gerespecteerde meester. Hetgeen bleek toen Breker Maillol in 1927 in Banyuls-sur-Mer ontmoette: *Zwar trennte uns ein Menschenalter an Jahren, doch achtunddreißig Jahre, das zählte nicht in dem Augenblick als ich Maillol in Banyuls-sur-Mer gegenüber stand […] meine Verehrung für den Meister und sein Werk sowie sein lebhaftes Interesse an der jungen Künstelergeneration schufen eine gelöste Atmosphäre.*[5.]

Kennelijk was de ontmoeting in Banyuls goed bevallen, want vanaf 1928 ontmoetten beide beeldhouwers elkaar frequenter, waarbij het initiatief vooralsnog uitging van Breker. Naar aanleiding van zijn plaats in de aanbevelingscommissie van de Mailloltentoonstelling in 1928 in Berlijn, schreef de toen 28-jarige Breker: *Nach Deutschland zurückgekehrt, konnte ich durch glückliche Umstände meiner großen Verehrung für diesen Künstler der modernen Bildhauerei Ausdruck verleihen. Ich gehörte dem künstlerischen Komitee an, welches Ende 1928 unter Leitung Harry Graf Kessler in den Berliner Räumen des Kunsthändlers Alfred Flechtheim, der später auch meine Ausstellungsinteressen wahrnahm, die erste umfassende Maillol-Retrospective in Deutschland veranstaltete. Andere bedeutende Bildhauer arbeiteten im Komitee mit, so Rudolf Belling, Kurt Edzard, Ernesto de Fiori, Herman Haller, Moyssey Kogan, George Kolbe und Renée Sintenis. Für mich persönlich war dies eine große Ehre und Freude.*[6.]

De plaats van Breker in de aanbevelingscommissie had voor hem belangrijke gevolgen. Hij kreeg meer erkenning in de internationale wereld van de beeldhouwers, hij verwierf bekendheid in Berlijn, Flechtheim nam hem op in zijn groep van *Dômiers* (afb. 1) en hij toonde aan tot de directe kennissenkring van Maillol te behoren. Brekers relatieve onbekendheid in Berlijn kwam duidelijk naar voren in een artikel dat Karl Scheffler schreef naar aanleiding van de Mailloltentoonstelling. De namen op de titelpagina van de catalogus, afgezien van die van Breker, waren voor hem aanleiding om Maillols invloed op Duitse beeldhouwers te onderstrepen. Hij kenschetste het werk van Maillol als goed leerbaar *naturalisierten und modernisierten Klassizismus* en hij betoogde dat het werk van de commissieleden Edzard, Fiori, Huf, Haller, Kogan en Kolbe niet mogelijk was geweest zonder dat van Maillol: *Der Franzose verkörpert mit seinem stillen, stetigen Schaffen eine ganze Akademie. Das ist nicht das Höchste; aber es ist unendlich viel.*[7.] Dat hij Breker hierbij niet noemde was waarschijnlijk het gevolg van diens jeugdige leeftijd en zijn verblijf in Parijs. Breker kon zich desondanks goed vinden in Schefflers karakterisering van Maillols werk: *Maillol war für mich ein Nachfahre der Griechen.*[8.]

Onder de hoede van Flechtheim kreeg Breker de gelegenheid om, samen met onder meer Maillol, in 1929 te exposeren op de *Salon d'Automne* en de *Salon des Tuileries* in Parijs. De Duitse kunsthandelaar bracht opnieuw het werk van Maillol en Breker bij elkaar in zijn Düsseldorfse galerie. Tussen 22 maart en 20 april 1930 organiseerde hij de expositie *Kleinplastik*, waar

hij een Frans-Duits gezelschap presenteerde. Naast het werk van Maillol (o.a. het portret van Renoir en de *Petite Pomone Drapée)* en Breker (portretten en enkele plastiekjes), waren er kleine bronzen te zien van Carpeaux, Manolo, Sintenis, Lehmbruck, Degas en Haller.



1. *Café du Dôme*, met op de voorgrond v.l.n.r. Wiegels, Kickert, Pascin en de ober Henri. Op de achtergond v.l.n.r. Flechtheim (discussiërend), Levy en (zittend) Schelfhout.

De tentoongestelde werken kwamen allemaal uit het bezit van Flechtheim. Gezien de kleine catalogus (8 pag.) en het beperkte aantal kunstwerken ging het hier zeer waarschijnlijk om een van de vele kleine promotietentoonstellingen van Flechtheim, die vooral bedoeld waren het werk van zijn kunstenaars onder de aandacht van kunstverzamelaars en musea te brengen. Aan Maillol kon Flechtheim in de loop van 1930 de verkoop melden van een *Abwehrende* en een *Badende* aan de Hamburger Kunsthalle, voor Breker wist hij ook enkele werken te verkopen, namelijk een portretbuste van Fries aan het museum van Elberfeld en een stenen torso aan het museum van Saarbrücken. De naam van de tentoonstelling is onduidelijk. Breker meldde in zijn memoires dat deze eerste tentoonstelling in zijn geboortestreek de ondertitel *Von Carpeaux bis Breker* had meegekregen terwijl Flechtheim deze expositie in zijn jaarverslag eenvoudig aanduidde met *Kleinplastik*. Het is niet onwaarschijnlijk dat Breker de opdrachten van het stadsbestuur van Düsseldorf voor het ontwerpen van een *Sankt Matthäus* (1930) en het ontwerpen van een *Röntgen-Denkmal* in Lennep-Remscheid in 1930/1931 mede had te danken aan de tentoonstellingen en het ijverige promotiewerk van Flechtheim en zijn connecties met Maillol en Parijs.
In 1929 ontmoette Breker, door tussenkomst van de kunsthandelaar Nico Masaraki, de Amerikaanse kunsthandelaar Brummer. Deze ontwikkelde plannen voor een grote tentoonstelling van Franse beeldhouwkunst in

december in New York. Brummer had al contracten afgesloten met Despiau en Maillol. Kennlijk zag hij ook wel iets in de portretten van Breker: *Endlich wußte ich wer vor mir stand: der erste Kunsthändler der eine Sensibilität für Plastik besaß und für diese Kunst Interesse mobilisierte. Die gleiche Galerie, die, was das Honorar betraf, mit Despiau einen sagenhaften Vertrag geschlossen hatte, der sich auf dem Montparnasse wie ein Lauffeuer verbreittete. Maillol war der erste, dem dieses Glück wiederfuhr.*[9] Breker ondertekende een contract *Wie im Märchen*; hij voerde zijn portretactiviteiten op en verpakte zijn ontwerpen voor de overtocht naar de V.S. Hij verheugde zich op de New Yorkse tentoonstelling, samen met de Franse meesters als Maillol en Despiau die hem tot hun kennissenkring rekenden. Het sprookje was voorbij toen hij op een morgen in *Le Matin* las over de beurskrach. De tentoonstelling werd afgelast en de contracten ontbonden.

Tussen 1931 en 1936 zijn de ontmoetingen tussen Maillol en Breker beperkt gebleven. Na de terugkeer van zijn reis door Duitsland in 1930 bleef Maillol werken in het ritme van de seizoenen: de winter en het voorjaar in Banyuls-sur-Mer en de zomer en de herfst in Marly-le-Roi. Hij illustreerde de gedichtenbundel *Belle Chair* van Verhaeren met litho's (1931). Hij maakte in opdracht van Kessler houtsneden als illustraties voor Ovidius' *L'Art d'aimer* (1935), Longus' vertelling *Daphnis et Cloé* (1937) en Vergilius' *Georgica* (1937). De gedichtenbundel van Verlaine *Pour Elle* voorzag hij van houtsneden (1939) en in opdracht van Vollard werkte hij aan illustraties voor Pierre Ronsards *Livres de Folastries*. Voor Maja Hoffmann-Stehlin ontwierp hij een treurende vrouw als grafmonument voor haar overleden echtgenoot Emanuel Hoffmann. In aanwezigheid van Maillol werd het geplaatst op het kerkhof van Basel (1934). Emanuel Hoffmann, de leider van het gelijknamige farmacieconcern en zijn vrouw Maja, die in Parijs een beeldhouwopleiding bij Bourdelle had genoten, waren belangrijke kunstverzamelaars. Hun uitgebreide kunstbezit is in 1933 ondergebracht in de *Emanuel Hoffmann Stiftung* en tentoongesteld in het *Museum für Gegenwartskunst* in Basel.

Verder bracht het ontwerp voor zijn beeld van *La Nymphe* (1930) Maillol tot het maken van een beeldengroep van *Les trois Nymphes* (1934); hoewel geïnspireerd op de klassieke prent van Raimondi van de drie gratiën Aglaia (de glans), Euphrosyne (de vrolijkheid) en Thalia (de bloei), bleef hij de beeldengroep de drie nymphen noemen omdat hij vond dat zijn beelden niet beantwoordden aan de klassieke elegantie. Desondanks zijn er afgietsels van van *La Nymphe,* de middelste figuur van *Les trois Nymphes,* toch als *Aglaia* verkocht.[10] In 1936 kreeg hij van het *Musée de l'Art Moderne* in Parijs de opdracht voor *La Montagne,* de stad Toulouse bestelde in 1938 *L'Air,* een monument voor verongelukte vliegeniers en voor de pacifistische schrijver Henri Barbusse ontwierp hij het monument *La Rivière* (1939). Maillol kreeg een belangrijke tentoonstelling in Basel (1933) terwijl hij in 1936 een reis ondernam naar Italië waar hij een bezoek bracht aan Milaan, Florence en Rome. De biografen Cladel (1936) en Rewald (1937) schreven toonaangevende biografieën.

Voor Breker begonnen de jaren dertig, met de tentoonstelling bij Flechtheim in Düsseldorf en de al eerder genoemde opdrachten voor enkele beelden in zijn geboortestreek, erg goed. Aan het einde van 1932 kreeg hij van het

Pruisische ministerie van cultuur als aanmoediging en ter voltooiing van zijn opleiding de *Prix de Rome*, waarmee hij een jaar lang samen met 16 andere jonge Duitse kunstenaars, kon werken en studeren aan de prestigieuze *Accademia Tedesca* gevestigd in de *Villa Massimo* (afb. 2) in Rome.



2. De *Accademia Tedesca* in de *Villa Massimo* in Rome.

Dit betekende voor hem een intensieve kennismaking met de klassieken, waarin hij vooral werd aangetrokken door de heldere stadsplanning en de harmonie tussen architectuur en beeldhouwkunst. Michelangelo's nog onvoltooide *Pietà Rondanini* in Milaan onderwierp hij aan een grondig onderzoek en nadat hij er een kopie van had gemaakt probeerde hij naar eigen inzichten tot een voltooide versie te komen. Het bezoek dat Goebbels, na de machtsovername in Duitsland, aan de *Accademia* bracht maakte op Breker naar eigen zeggen weinig indruk. Ook de rede die Goebbels op de Duitse ambassade in aanwezigheid van alle studenten hield, een verhandeling over de nieuwe orde en de kwalijke rol van de Joden tijdens het keizerrijk en zijn slotoproep "terug te komen omdat er een grote toekomst wachtte", riep bij Breker en de meeste aanwezigen weinig enthousiasme op. Hij vroeg zich af − maar dat schreef hij pas in 1972 − of de politicus wel op de hoogte was dat hij in een gebouw was dat *Einst dem Fürsten Massimo gehörend, eine Stiftung des Jüdischen Kohlenmagnaten Arnold an Kaiser Wilhelm II. war, den deutschen Kulturschaffenden zugedacht wie die Stiftung von Henriette Hertz? Ob er begriff, wie segensreich die Verflechtung des jüdischen Großkapitals mit der deutschen Kultur in der Monarchie sich ausgewirkt hatte?*[11.]
Breker was veel meer onder de indruk van het bezoek van Grethe Ring, de nicht van Max Liebermann en eigenaresse van de Galerie Cassirer in Berlijn. Namens haar oom en de kunsthistoricus Wilhelm Hausenstein kwam zij hem, als internationaal georiënteerde artiest, vragen terug te keren naar Berlijn om orde te scheppen binnen de door politieke en etnische tegenstellingen verdeelde Duitse kunstwereld. Door toedoen van de nationaalsocialistische partij stond volgens Grethe Ring en haar vriendenkring, de traditie van de West-Europese cultuur in Duitsland op

instorten. *Sie allein sind dafür prädestiniert, zu retten was zu retten ist in dieser neuen politischen Lage, und unsere gemeinsame Freunde denken wie ich.*[12.]

In april 1933 keerde Arno Breker via Venetië en Parijs terug naar Berlijn. In Parijs bemerkte hij, volgens eigen zeggen, een vijandige houding tegenover Duitsers die zich vooral sedert de machtsovername van de nationaal-socialisten in Duitsland manifesteerde. Naast de vraag van Ring en Hausenstein, sterkte dit gegeven Arno Breker in zijn besluit terug te keren naar Duitsland. Daar werd hij door Hausenstein ontvangen en kreeg hij, door bemiddeling van de invloedrijke Liebermann en Gretha Siemens (geb. gravin van York von Wartenburg) de echtgenote van grootindustrieel Siemens, de beschikking over het atelier van de overleden dierbeeldhouwer Gaul. Volgens Breker werd hij door de Berlijnse kunstenaars argwanend ontvangen omdat hij zich door zijn verblijf in Parijs en Rome afzijdig had gehouden van de politieke, maatschappelijke en artistieke omstandigheden in zijn vaderland. Met het familiekapitaal van zijn partner Demetra Messala, konden Breker en zij zich riant vestigen. De verdachtmakingen tegen zijn vrouw (in nationaalsocialistische kringen vermoedde men dat zij Joodse was) bracht Breker er toe een opdracht van de partij voor een portret van Adolf Hitler te weigeren. De latere portretten die hij van Hitler heeft gemaakt zijn allemaal met behulp van foto's ontstaan. Collega's noemden hem vanwege zijn achtergrond en zijn afwijkende houding enigszins denigrerend *der Franzose*. In 1934 maakte hij een portret van Liebermann en na diens overlijden in 1935 vervaardigde hij op verzoek van de weduwe Liebermann een dodenmasker van de schilder. Dit is nu nog te zien in het *Arno Breker Museum* in Nörvenich. Hij pleitte als jurylid (samen met Georg Kolbe, Arthur Kampf en Leo von König) voor het tentoonstellen van het *entartete* werk van Käthe Kollwitz op de tentoonstelling van Duitse kunstenaars in München (1936), maar zijn argumenten konden *Gauleiter* Wagner niet vermurwen.

In 1936 ontwierp hij de 3.25 meter hoge bronzen beelden van de *Zehnkämpfer* en de *Siegerin (of Mädchen mit Lorbeer)* voor Werner Marchs *Haus des deutschen Sports.* In datzelfde jaar vervaardigde hij vijf reliëfs voor het *Nordstern*gebouw in Berlijn en was hij bezig met beelden voor de Olympische Spelen. Het waren een *Dionysos* en twee versies van *Prometheus;* het eerste kreeg een plaats in het olympische dorp en het laatste was een opdracht van het Ministerie van Propaganda en werd bij de opening van het *Haus der Deutschen Kunst* in München als voorbeeld getoond van de nieuwe Duitse beeldhouwkunst. In 1937 werd hij lid van de partij en volgde zijn benoeming tot professor aan de Hogeschool voor de Kunsten in Berlijn. Hij trouwde met Demetra Messala; hun huwelijk bleef kinderloos. Tot 1940 maakte Breker onder andere portretten van zijn vrouw *Demetra Breker* (1933), *Graf Lucker* (1934), *Prinz Georg von Bayern* (1933), *Kurt Edzard* (1935), *Carl Friedrich von Siemens* (1936), *Joseph Goebbels* (1937) en *Richard Wagner* (1939). Breker had zich in vijf jaar tijd een belangrijke plaats verworven in de *kunstscene* van Berlijn.

De grote wereldtentoonstelling van 1937 in Parijs bracht Maillol en Breker op een bijzondere manier opnieuw samen. De mondiale toeloop van het publiek naar de Franse hoofdstad was aanleiding voor de stad Parijs en de organisatie van de *Salon des Indépendants* om van juni tot oktober een grote

tentoonstelling op te zetten waar de vernieuwende tendensen binnen de beeldende kunst een plaats kregen en waar de jonge generatie Franse kunstenaars de kans werd geboden in de openbaarheid te treden. Onder de naam *Les Maîtres de l'art indépendants* werd een groot aantal Franse kunstenaars gevraagd hun werk in het *Petit Palais* te exposeren. Het erecomité stond onder leiding van de minister van buitenlandse zaken Yvon Delbos en het organisatiecommissie werd geleid door Albert Sarraut. De commissie, waarin onder meer ook Cocteau, Jacob, Lhote en Vollard zitting hadden, was er alles aan gelegen de wereld de leidende rol van de Franse beeldende kunst te tonen. Diverse discipline-gebonden selectiecommissies moesten een keuze maken uit de vele honderden inzendingen van zowel de grote meesters als van een aantal jonge avantgardisten. Men verzocht Despiau het voorzitterschap van de keuzecommissie voor de sculptuur op zich te nemen; deze achtte zich hiervoor echter niet geschikt omdat hij zelf een van de inzenders en derhalve belanghebbende was. Despiau vroeg toen, volgens Breker, of hij als onafhankelijke niet-Franse kunstenaar, het voorzitterschap van de keuzecommissie op zich wilde nemen. Deze accepteerde het eervolle verzoek, maar schreef later in zijn memoires dat Despiau achter de schermen toch een sturende rol was blijven spelen: *Der allgemeine Zuspruch folgte, die ebenso zeitraubende wie schwierige Arbeit konnte beginnen. Wer in diesem homogenen Kreis den Vorsitz übernahm, blieb im Grunde genommen gleichgültig. Bald stellte sich heraus, daß wir, bis auf verschwindend geringe Ausnahme, einer Auffassung waren. Im Zuge unserer Diskussion über den Rang der zu beurteilenden Werke war Despiau immer wieder der Toleranteste, mitunter zu tolerant.*
Ich nahm ihn zur Seite, um ihn besorgt darauf aufmerksam zu machen, daß wir angehalten seien, der Öffentlichkeit eine wirkliche und echte Auslese zu präsentieren.
Er erwiderte:"In solchen Zweifelsfällen über die Qualität einer Arbeit denke ich immer an Rodin. Sie wissen wie groß meine Verehrung für ihn ist. Immer ist er mein Vorbild. War er Mitglied einer Jury, suchte er noch in der Mißlungensten Arbeit Ansätze einer Begabung, nur um den betreffenden Künstler zu ermutigen weiterzumachen. Was schadet es wenn wir uns einmal geirrt haben sollten!" [13.]
In 1942, bij gelegenheid van de grote tentoonstelling van Brekers werk in de *Orangerie des Tuileries*, kwam Despiau in zijn omstreden catalogus van de Brekertentoonstelling in de Orangerie terug op hun samenwerking: *J'avais perdu de vue Arno Breker, depuis plusieurs années, sans que le souvenir se fût effacé, lorsque je le revis au moment de l'Exposition de 1937. Je retrouvais l'aimable camarade de naguère, plein de bon humeur et d'entrain; ayant acquis pourtant une autorité incontestable qui lui venait non de l'âge, il a si peu vieilli au cours de sa jeune carrière, mais de la maîtrise. Toujours ardemment sensible aux belles manifestations de cette plastique française à laquelle il avait voué les années studieuses de sa jeunesse, il la goûtait alors comme on revient au premiers amours.*[14.]

Albert Sarraut, de voorzitter van het organisatiecomité, uitte zich in de catalogus van de tentoonstelling van 1937 in lovende woorden over de juryleden en hun werk. In het voorwoord schreef hij hoe moeilijk het geweest moest zijn een selectie te maken; elke keuze is en blijft tenslotte

een arbitraire zaak. *Parmi les milliers de peintres, les centaines de sculpteurs, de graveurs, de céramistes, d'artistes décorateurs, vivants ou morts, il fallut nécessairement faire un choix. Un jury impartial, hautement désintéressé, dont les membres se sont montrés capables de sacrifier leurs préférences et même leurs amitiés, a pris cette responsabilité. Il peut la supporter sans crainte, et même avec quelque fierté, en considérant l'ensemble des expressions d'art réunies par ses soins dans le Petit Palais et distribuées sur ces cimaises par l'infatigable et lucide labeur de Raymond Escholier.*[15.]

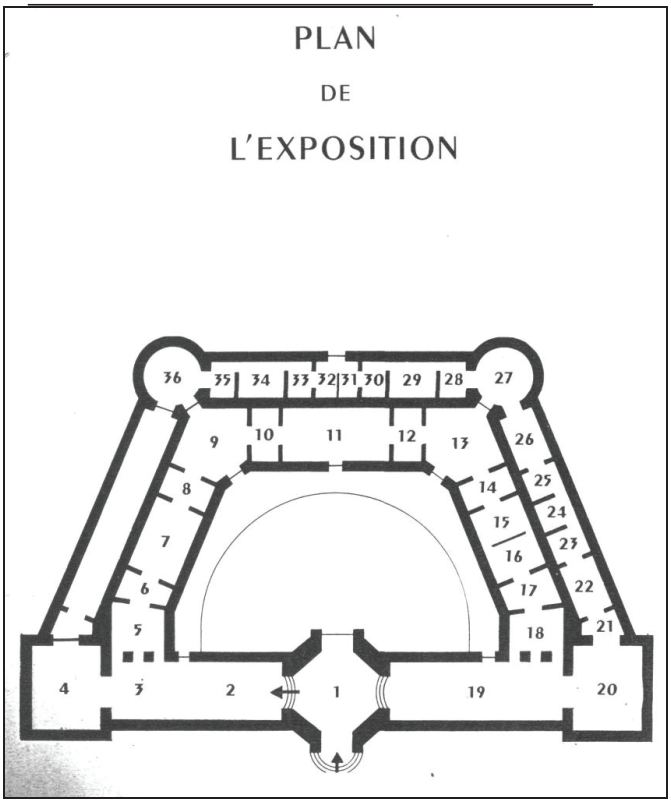
Misschien doelde Sarraut vooral op het werk van de jury voor de schilderkunst, want de keuze die de jury voor de beeldhouwkunst, onder leiding van Breker, maakte, was tamelijk behoudend; een exposé van de *retour à l'ordre*. Omgeven door bekende eigentijdse kunstenaars, kregen "de grote vier", Rodin, Bourdelle, Despiau en Maillol, een ereplaats in het centrum van de tentoonstelling. Op symbolische wijze drukte hun plaats de erkenning van hun toonaangevende rol binnen de Franse beeldhouwkunst aan het begin van de twintigste eeuw uit. Maillol kreeg van hen de meeste aandacht en de mooiste plaats. Hij was vertegenwoordigd met een groot overzicht van zijn totale oeuvre, niet minder dan 60 werken vulden de centrale zalen 10, 11 en 12. Was dit mede te danken aan de grote bewondering die Breker voor Maillol had, of was het een late officiële erkenning van Maillols werk in Frankrijk? Het is niet onwaarschijnlijk dat beide elementen een rol hebben gespeeld. Hoe dan ook, geen enkele andere kunstenaar was zo royaal met ruimte bedeeld en niemand kreeg de gelegenheid zoveel werk te laten zien (afb. 3). Hij had er lang op moeten wachten, maar de 76-jarige beeldhouwer werd in 1937 in Parijs, ten overstaan van de Europese kunstwereld, getoond als de patriarch en de ongekroonde koning van de eigentijdse Franse beeldhouwkunst.

Cladel besprak, in het laatste hoofdstuk van haar biografie van Maillol die in hetzelfde jaar 1937 uit kwam, de stijl van Maillol aan de hand van het tentoongestelde werk in het *Petit Palais*: *En ce qui concerne la seule sculpture c'est le temps ou s'épanouit, en présence de Rodin, alors en pleine apothéose, le talent des trois créateurs d'images de la taille de Bourdelle, de Despiau et de Maillol, devenus, successivement, les chefs de file de la sculpture moderne, en France et à l'étranger.*

Dans les trois salles réservées à Maillol au Petit Palais, la majeure partie de son oeuvre exposée permet d'en recevoir une impression d'ensemble. C'est celle de la tranquillité et de l' unité.[16.]

Behalve de grote hoeveelheid werk, de diverse disciplines en het verschil in kwaliteit, moet het voor de jury ook een moeilijke afweging zijn geweest in het licht van de internationale artistieke en politieke situatie. In juni werd in München immers de tentoonstelling *Entartete Kunst* geopend en de gelijktijdig gehouden wereldtentoonstelling in Parijs leek met de plaatsing, de afmeting en de stijl van de paviljoens van Duitsland en Rusland een voorbode van de komende internationale politieke conflicten in Europa. Werd de keuze van jury hierdoor beïnvloed? Volgens de kunsthistoricus Romy Golan was dit zeker het geval. De tentoonstelling in het *Petit Palais* was een afspiegeling van de gevoelens van vaderlandsliefde die, onder druk van de internationale situatie, vooral te maken hadden met het isolationisme

waarin de socialistische regering van het *front populaire* van Léon Blum (een Joodse politicus uit de Elzas) zichzelf had gemanipuleerd.



3. Plattegrond van de tentoonstelling *Les Maîtres de l'Art Indépendant, 1895-1937* in het *Petit Palais* in Parijs. De 60 werken van Maillol kregen een plaats in de centrale zalen 10, 11 en 12.

Onder de kunstenaars waren, vanwege de grote culturele aantrekkingskracht van de stad Parijs, de daar gevestigde opleidingen en de daaraan verbonden beroemde kunstenaars, een aantal (Joodse) buitenlanders die hun kwaliteiten als beeldend kunstenaar hadden bewezen. In de lijst van gekozenen kwamen echter alleen de buitenlandse kunstenaars voor die al geruime tijd in Frankrijk leefden en die door de naturalisatiewet van 1927 waren genaturaliseerd tot Fransman. Desondanks leefde er onder hen toch een zekere angst. Chagall bijvoorbeeld, maakte in een brief die hij vlak voor de opening van de tentoonstelling naar organisatievoorzitter Raymond Escholier stuurde nog eens duidelijk dat hij sedert 1910 in Frankrijk woonde en dat hij bij een groot aantal tentoonstellingen aanwezig was geweest samen met zijn Franse vrienden.[17] Was hij bang dat zijn inzending alsnog zou worden verwijderd?

Het patriottisme was trouwens ook af te leiden uit het feit dat de Frankrijkgerichte tentoonstelling in het *Petit Palais*, in het kader van de grote wereldtentoonstelling een pendant kreeg in het *Jeu de Paume* onder de titel *Origines et Développement de l'Art International Indépendant*; een tentoonstelling die de grote massa minder aantrok dan die in het *Petit Palais*. Het was Paul Valéry wel opgevallen dat buitenlandse exposanten in het *Jeu de Paume* door de economische situatie in hun totalitaire land (Duitsland, Rusland en Italië) veel meer financiële zekerheid hadden ten opzichte van de 'in vrijheid" werkende Franse kunstenaars. Deze constatering, van een vooraanstaand lid van het organisatiecomité, resulteerde na de tentoonstelling in een flinke verbetering van hun situatie door een toename van de opdrachten en de stichting van een bijstandsorganisatie onder de naam *L'Entraide*.[18.]

Het Duitse antwoord op de nationaal getinte tentoonstelling in het *Petit Palais* liet niet snel op zich wachten; de *Akademie der Künste* organiseerde in Berlijn de tentoonstelling *Ausstellung Französischer Kunst der Gegenwart*. Het betrof een selectie van uitsluitend Franse (geen genaturaliseerde buitenlandse en ook geen Joodse) kunstenaars die op een of andere wijze een bijdrage hadden geleverd aan de inrichting van de openbare ruimte (monumentale beeldhouwkunst, schilderkunst en tapisserie) in Parijs. Kennelijk was het politieke engagement onder de genodigde Franse kunstenaars niet zo groot, dat zij afzagen van de deelname aan de tentoonstelling of van hun aanwezigheid bij de opening. Een gelijkluidende Duitse uitnodiging aan de Engelse kunstenaars mondde namelijk wel uit in een weigering. Vanuit het Franse ministerie van Buitenlandse Zaken beschouwde men het als een goede gelegenheid de Franse kunst te exporteren en vanuit de regerende nationaalsocialistische partij in Duitsland had de tentoonstelling betekenis voor de geplande stadsvernieuwing van Berlijn. De aanwezige kunstenaars konden immers gevraagd worden hun medewerking te verlenen. Daarnaast bood de aanwezigheid van de leden van de *Académie des Beaux-Arts*, de betrokken politici en de kunstenaars de kans voor het aanknopen van onderlinge betrekkingen en het bespreken of verstrekken van opdrachten. Hoewel Maillol met enkele beelden vertegenwoordigd was, was hij zelf niet aanwezig. Breker gaf, als voormalig *Montparno*, als goede bekende van de Franse kunstenaars en als pas benoemde professor aan de Hogeschool voor de Kunsten wel *acte de présence*.

De rol van de Maillolbewonderaar Breker moet een merkwaardige zijn geweest. Terwijl hij van de nazi's in zijn vaderland al opdrachten had aanvaard en was toegetreden tot die partij, was hij gelijktijdig voorzitter van een keuzecommissie die voor een tentoonstelling in Parijs het Franse nationalisme als leidraad had genomen. Het was des te vreemder dat hij in 1938 een van de stimulatoren was van de tentoonstelling in Berlijn, waar buitenlandse of joodse kunstenaars niet welkom waren.

Was Breker qua persoon een kameleon die zich met het grootste gemak aanpaste aan de situatie, of was hij door zijn verblijf in Parijs en Rome meer Europeaan dan Duitser geworden? De laatste veronderstelling is een van de leidende gedachten achter het *Arno Breker Museum* in Nörvenich, maar gezien het verloop van zijn verdere loopbaan lijkt ons de eerste veronderstelling het meest waarschijnlijk. Gilles Chazal, de huidige

directeur van het *Petit Palais,* schreef in 2002[19.] dat het hem onbekend was dat Breker op een of andere wijze een leidende rol zou hebben gespeeld in de jurering van de tentoonstelling in 1937. Lijsten van leden van vakjury's waren er niet en de suggestie dat Breker invloed zou hebben gehad op de prominente plaats van Maillol wees hij, op basis van het ontbreken van gegevens, vooralsnog van de hand. In 1939 was Breker opnieuw samen met Maillol en andere exposanten aanwezig in de galerie Alex Vömel in Düsseldorf. Het was een expositie die de naam kreeg *Von Rodin bis Breker* die bestond uit beeldhouwwerk van onder andere Rodin, Bourdelle, Despiau, Maillol, Manolo en Breker. Helaas ontbreken verdere gegevens omdat de galerie tijdens de oorlog, volgens de huidige directeur Edwin Vömel, drie maal werd gebombardeerd waardoor het archief verloren was gegaan.[20.]

Terwijl Breker door Hitler benoemd werd tot officiële staatsbeeldhouwer en bij gelegenheid van zijn 40e verjaardag van de *Führer* een achttiende-eeuws rococo landhuis buiten Berlijn (een voormalig buitenverblijf van Frederik de Grote, ontworpen door de Franse architect Gontard) cadeau kreeg, verliet Maillol in september 1939, niet alleen uit gewoonte maar ook vanwege de toenemende spanningen in Parijs, zijn atelier in Marly-le-Roi. Hij droeg de zorg ervoor over aan zijn *praticien* Robert Couturier, die op basis van schetsen en aanwijzingen van Maillol, door een *marcottage* van delen uit *La Montagne,* het beeld *La Rivière* realiseerde. De oude meester ging zelf voor langere tijd terug naar het voorlopig veilige Banyuls-sur-Mer waar hij zich voornamelijk bezig hield met schilderen en tekenen.

2. Een doortrapt charme offensief

Maillol keerde aan het begin van de zomer van 1940 niet terug naar zijn atelier in Marly-le-Roi. De dreiging van een Duitse inval in Frankrijk, na de inname van Oostenrijk, Tjecho-Slowakije, Polen en Nederland hield hem in Zuid-Frankrijk. Op 14 juni werd Parijs door Duitse troepen bezet. Het land werd met een demarcatielijn verdeeld in een bezet Noord-Frankrijk en een niet-bezet Vichy-Frankrijk, dat door de regering Pétain onder toezicht van Berlijn werd geregeerd. Maillol had in het tegen de Spaanse grens liggende Banyuls-sur-Mer tot november 1942, toen het zuidelijke deel van Frankrijk ook bezet werd, geen last van oorlogshandelingen. De 80-jarige beeldhouwer trok zich terug op de 5 kilometer buiten het dorp gelegen *métairie*. Daar begon hij geïnspireerd door zijn model Dina Vierny, aan, naar later bleek, zijn laatste beeld. Het moest een beeld worden dat een synthese vormde van alle vorige beelden; een beeld als een samenvatting van zijn artistieke visie, namelijk *L'Harmonie.* Voor de vorming van het idee maakte hij een serie schetsen, een aantal pastels en enkele driedimensionale ontwerpen. Hij werkte er slechts met tussenpozen aan, omdat hij, volgens Vierny, last had van depressieve buien. Dat kwam omdat enkele van zijn vrienden uit de begintijd van zijn carrière hem waren ontvallen. Kessler was in 1937 eenzaam en verjaagd uit zijn vaderland in Lyon overleden. Vollard was in 1939 omgekomen door een auto-ongeluk en Vuillard was, op de vlucht voor Duitse troepen, doodgeschoten. Waldemar George schreef: *Die Schaffensqualen Maillols erinnern an die Ängste die Michelangelo am Ende seines Lebens auszustehen hatte. Dina spricht ihrem alten Freund Mut zu. Er macht sich von neuem an die Arbeit. Ganz*

allmählich tritt er heraus aus seinem elfenbeinern Turm. Er schickt Dina, seine fliegende Botin, nach Cannet zu Bonnard, nach Perpignan zu Raoul Dufy und nach Nizza zu Matisse. Sie überbringt Briefe. Sie dient als Bindestrich zwischen vier zeitgenössischen großen Künstlern, die gegen die feindlichen Mächte die Ehre und den Glanz der französischen Kunst verteidigen. Dina steht Bonnard Modell zu seiner "Nu Sombre"(1940/1941) und Matisse hielt sie lange wochen in Nizza. Dufy widmet ihr eine zauberhafte Zeichnung.[21.] Terwijl de Duitse media, mede vanwege zijn relatie met Breker, wel enige aandacht aan zijn 80e verjaardag besteedden, deden de Franse dat niet.

De werk- en leefomgeving van Breker was in deze periode totaal tegengesteld aan de pastorale rust en het kluizenaarsbestaan van Maillol. De Duitse beeldhouwer werkte, bijgestaan door krijgsgevangen of gearresteerde vaklieden en kunstenaars uit de bezette gebieden, aan een stroom van regeringsopdrachten in zijn atelier in Wriezen. Over zijn Franse assistenten schreef hij in zijn memoires dat hij hen had kunnen behoeden voor een wisse dood in een van de concentratiekampen.

Zijn functie als professor aan de Hogeschool voor de Kunsten en als officiële staatsbeeldhouwer verplichtte hem tot het bijwonen van veel vergaderingen, bijeenkomsten en ontvangsten. De geboren netwerker Breker had daar weinig moeite mee. Toch verraste hem Speers uitnodiging om als begeleider op te treden bij het bliksembezoek dat Hitler en een gevolg van enkele hoge militairen op 23 juni aan bezet Parijs bracht. De opdracht die Hitler hem bij de begroeting gaf was kort en duidelijk: *Ich habe die Absicht, mit Ihnen, Speer und Giesler nach Paris zu fahren. Von Ihnen als altem Pariser möchte ich einen Plan ausgearbeitet haben, der die wichtichsten architektonischen wie städtebaulichen Brennpunkte der Stadt erfaßt.*[22.]



4. Hitler (midden) wordt geflankeerd door Speer (links) en Breker (rechts) op de trappen van de Madeleine in Parijs (1940).

Gehuld in het uniform van luitenant kwam Breker, in gezelschap van Hitler, Speer, Brandt, Wolff, Giesler, Keitel, Bormann en Dietrich op de vroege

morgen (er waren nog nauwelijks mensen op straat) van 23 juni aan in een uitgestorven Parijs. Breker had een intensief programma samengesteld dat in enkele uren moest worden afgewerkt: Opéra, Madeleine (afb. 4), Concorde, Champs Élysées, Arc de Triomphe, Eifeltoren, École Militaire, Dôme des Invalides, Luxembourg, Odéon, Notre Dame, Louvre, Place Vendôme en Montmartre.
Na afsluiting van het programma nam het gezelschap afscheid van de Duitse bevelhebber in Parijs, overste Speitel, en vloog terug naar Berlijn. Voor Speer en Breker betekende het bezoek een bekrachtiging van de opdracht van Hitler om Berlijn in de toekomst een architectonische allure te geven die de Franse hoofdstad naar de kroon moest steken.
De bezetting van Parijs bood Breker de gelegenheid om in zijn geliefde stad zijn uitgebreide vrienden- en kennissenkring te bezoeken. Hij werd als gevierde beeldhouwer en als beschermeling van Hitler een geziene gast van de *Propaganda Staffel,* een onderdeel van de Duitse ambassade. Breker gaf er lezingen en was aanwezig bij officiële ontvangsten. Tijdens zijn verblijf in Parijs verbleef hij aanvankelijk in het *hôtel Ritz*. Later kreeg hij, geholpen door ambassadeur Abetz de beschikking over een luxueuze stadsvilla aan de *quai de Béthune 24* op het *Ile St. Louis* (afb. 5) Het was de "gearianiseerde" (een geconfisqueerde woning van Joodse bezitters) woning van de Amerikaanse jodin Helena Rubinstein, de eigenaresse van het gelijknamige cosmeticaconcern. Abetz had van harte meegewerkt aan deze actie omdat hij het van groot belang achtte dat er zich in Parijs een pro-Duitse culturele en intellectuele elite ging ontwikkelen. De stijlvol ingerichte woning van de Brekers (met schilderijen van Braque, Villon, Derain, Vlaminck en Friesz) werd een plaats voor bijeenkomsten van een groep kunstenaars, theater- en museumdirecteuren, politici en hoge militairen; een groep die elkaar kende van tentoonstellingen, veilingen, modeshows en premières. Het waren luisterrijke bijeenkomsten waar, volgens Breker, *le champagne coulait à flottes.*
Von Ribbentrop en zijn opvolger Goebbels wilden, door Frankrijkkenners en "culturele kwartiermakers" als Abetz, Achenbach, Epting, Grimm en Breker, politieke denkbeelden door middel van cultuur doen verankeren in de bevolking. Dit werd een van de belangrijkste activiteiten van de *Propaganda Staffel*. Deze werd gevestigd in het *hotel Majestic* aan de *avenue des Champs Elysées* 52 en werd onderverdeeld in vier divisies: de pers (o.l.v. Eich), de cultuur (o.l.v. Kaiser), de literatuur en de *Propagande active* van de radio, het theater en de film. Verder werd er een "buitendienst" gevormd van *Hommes de confiance recrutés par la police secrète militaire, qui servait également d'indicateurs en rapportant les conversations entendues, principalement sur les marchés. Un "Lektorat" était chargé de collectionner les articles de presse. Seuls les responsables centraux étaient des spécialistes, journalistes, écrivains, éditeurs; les exécutants étaient les militaires qui devaient apprendre leur métier, ce qui n'allait pas pas sans maladresses ou erreurs.*[23.]
Het doel van de propagandistische cultuurpolitiek werd nauwkeurig omschreven in een brief van 30 november 1940 van het Duitse ministerie van Buitenlandse Zaken naar ambassadeur Abetz in Parijs: *elle ne devait pas poursuivre des buts propres, mais agir selon des critères purement politiques. Le but n'était pas, en exaltant la culture allemande et en le*

propageant, de stimuler et d'inspirer les cercles artistiques de l' étranger, mais d'éveiller chez ceux-ci des opinions de nature à assurer à la politique étrangère allemande les meilleurs conditions pour atteindre ses objectifs. Autrement dit, l'appui donné, le cas échéant, a une expression culturelle française, ne devait avoir pour but que de faire mieux accepter l'avertissement de la France à son vainqueur.[24.]



5. Brekers domicilie aan de *quai de Béthune* nr. 24, op het *Ile Saint Louis* in Parijs, is het 7e huis van links.

De *Propaganda Staffel* ontwikkelde aan de hand van deze beschrijving een drieledige kortetermijndoelstelling. Deze bestond uit het signaleren en onmiddellijk doorgeven van gevoelens en gedachten van de Franse bevolking. Het uitvoeren van een sterke censuur op elke vorm van kritiek op de Duitse bezetter en het overtuigen van de bevolking van de Duitse macht en de noodzaak van collaboratie. De tactiek om dit te bereiken via de eerder beschreven groep vooraanstaande, welwillende en opportunistische kunstenaars en intelligentsia rond Breker was een rechtstreekse praktijkvertaling van het Franse spreekwoord *on attrape plus de mouches avec du miel qu'avec du vinaigre.*
Goebbels formuleerde de langetermijndoelstelling, nadat de "door honing gelokte vliegen" figuurlijk (maar soms ook letterlijk) waren doodgeslagen of collaborateurs waren geworden, als volgt: *détruire l'influence intellectuelle de France dans le monde, pour lui substituer l'influence allemande. De là un plan de prise de possession des institutions de la culture (press, radio, films), par investissement de capitaux allemands, enfin de les dominer d'abord, pour mieux pouvoir les asservir ensuite; de là aussi, la collusion de la propagande avec les organismes responsables du pillage des oeuvres d'art, de façon, en la privant de ses richesses*

artistiques, à enlever à la France, et surtout à Paris, le grand prestige qu'elles leurs conféraient dans les pays étrangères.[25.]

Het instituut dat in feite belast werd met het uitvoeren van deze opdracht werd het *Institut Allemand,* dat werd gevestigd in de Poolse ambassade en dat onder leiding kwam te staan van Karl Epting, een bekende uit de jeugd van Breker. Het was hetzelfde instituut dat voor de oorlog bezig was met Frans-Duitse betrekkingen op het gebied van onderwijs, cultuur en internationale studentenuitwisseling. *The Arno Breker connection,* zoals Michèle Cone de groep rond Breker noemde, vertoefde veelvuldig op het instituut voor lezingen, ontvangsten en exposities. Het waren beeldende kunstenaars zoals Derain, Vlaminck, Despiau, Van Dongen, Friesz en Dunoyer de Ségonzac, de schrijver en tekenaar Cocteau, de balletmeester Lifar, de dramaturg Guitry, de schrijvers Céline, Benoist-Méchin, Peyrefitte, Chardon en Bonnard. Een veel geziene gast was ook de kunstverzamelaar Gabriel Cognac, de eigenaar van het warenhuis *Samaritaine.*

Met een charmeoffensief bood het instituut veel "zoete verleidingen" zoals een gratis bibliotheek met 12.000 "goedgekeurde" boeken, gratis cursussen Duits aan de Sorbonne (in de eerste maand al 5000 inschrijvingen), een gratis cultureel tijdschrift "*Deutschland-Frankreich*", lezingen van schrijvers, dichters en intellectuelen uit Duitsland en de mogelijkheid voor kunstenaars om gratis deel te nemen aan welvoorziene culturele uitwisselingsprogramma's met Duitsland. Henri Michel vatte de functie van het instituut bondig samen: *Leur seul énoncé suffit de montrer l'intention politique masquée sous la couverture culturelle. L'Institut s'installe 54 rue Saint Dominique; l'adjoint d'Epting, K.H. Bremer, y est l'oeil et le bras d'Abetz.*[26.]

De activiteiten van het instituut waren, volgens de historicus Hervé le Boterf, een groot succes: *Finalement, Karl et Alice Epting, secondés jusqu'en 1942 par K.H. Bremer, se peuvent estimer satisfaits. Ils ont accompli avec succès leur mission de séduction. Les personnalités les plus importantes de Paris sont leurs hôtes. Et pour les oublieux, Alice Epting se chargera de rappeler leurs noms avec parfois même quelques anecdotes à la clé dans un petit récueil de souvenirs, publié en 1972 à Hänner.*[27.]

Een van de meest spraakmakende zaken die het *Institut Allemand,* in samenwerking met de *Propaganda Staffel Paris,* gedurende de bezetting van Parijs heeft georganiseerd, was de culturele reis in oktober en november 1941 van een aantal Franse beeldende kunstenaars naar Berlijn (afb. 6). Onder de dekmantel van een culturele uitwisseling werden Franse kunstenaars uitgenodigd voor een aanlokkelijke trip naar Duitsland. Omdat Breker een deel van de organisatie op zich nam, waren het voornamelijk kunstenaars uit zijn kennissenkring die ingingen op de uitnodiging. Zij werden niet alleen gelokt door de goed verzorgde gratis reis, maar ook door de (nooit nagekomen) belofte dat er bij doorgang van de reis 300 Franse krijgsgevangen vrij zouden komen.

De deelnemers waren: Belmondo, Despiau, Vlaminck, Derain, Van Dongen, Friesz, Dunoyer de Ségonzac, Oudot, Legueult en Jannin. Ze werden vergezeld door Landowski (de directeur van de *École des Beaux-Arts*), Lejeune (lid van de *Académie des Beaux-Arts),* de journalist Poissonnier, de vertaler Adrion, de *Oberleutnant* Luft en de officier Ehmsen van de *Propaganda Staffel.* Andere genodigden waren Denis, Yencesse en Maillol.

De eerste twee vertrouwden de zaak niet en vonden een uitvlucht om niet mee te gaan. Volgens onbevestigde bronnen meldde de 80-jarige Maillol meldde zich af vanwege de te verwachten lichamelijke inspanningen.
Het gezelschap bezocht, naast enkele andere Duitse steden, de bezienswaardigheden van Berlijn, de werkplaats van Breker in Wriezen (afb. 7) en de ateliers van Speer. De reusachtige bouwplannen voor het nieuwe Berlijn namen zij, volgens Speer, *Stumm zur Kenntnis.* Alleen Bouchard reageerde bij terugkeer enthousiast.[28.] De groep liet zich verder verwennen in de culturele kringen van de Duitse hoofdstad. De pers, aangestuurd door Goebbels propagandadienst, deed er uitgebreid verslag van.



6. Vertrek van de Franse kunstenaars naar Berlijn in oktober 1941. Te herkennen zijn: Bouchard (3e van links), Despiau (4e van links), Friesz (7e van links), Dunoyer de Ségonzac (8e van links), Vlaminck (9e van links), Lejeune (10e van links), Kees van Dongen (11e van links) en Derain (12e van links).

Ondanks het feit dat Maillol niet behoorde tot de deelnemers speelde hij, zonder het zelf te beseffen, op de achtergrond een rol van betekenis. Omdat hij werd gezien als de patriarch van de Franse beeldhouwkunst en omdat hij de leraar was van onder meer Oudot en Belmondo, putte men vertrouwen uit diens vriendschap met Breker. De Duitse beeldhouwer was voor zijn Franse kunstbroeders een *homme de confiance.* Dat bleek onder meer uit de verklaringen die achteraf werden gegeven. Belmondo antwoordde op 28 maart 1981 op de vraag waarom hij had deelgenomen: *C'est surtout parce que Breker l'a organisé. Breker était l'ami de Despiau, de Maillol.*[29.]
Oudot, Maillols opvolger aan de *Académie Ranson* gaf een antwoord in dezelfde geest: *Il (Breker) a organisé ce voyage. Je le connais depuis avant la guerre. Il pensait, je crois, que cela pourrait adoucir les choses; dans une certaine mesure, cela a pu les adoucir, en tout cas il est certain que nous n'avons jamais vu aucun homme politique, on ne voyait que des associations d'artistes, qui, en general étaient tres gentils; c'était assez drôle, assez curieux.*[30.]



7. Franse kunstenaars op bezoek in het atelier van Breker in oktober 1941. Te herkennen zijn Vlaminck (1e van links), Oudot (3e van links), Friesz (5e van links), Landowski (6e van links), Despiau (8e van links), Breker (9e van links), Bouchard (11e van links), Van Dongen (13e van links) en mevr. Memina Breker (17e van links)

Achteraf constateerden de meeste kunstenaars dat zij hun deelname hadden gebaseerd op misplaatst vertrouwen; dat er ook een zeker opportunisme had meegespeeld, daarover werd gezwegen. Na de oorlog werden zij vanwege hun collaboratie enige tijd gestraft met een verkoop- en expositieverbod.
Wat de rol van Breker betreft is het nooit expliciet duidelijk geworden of hij de doelstellingen van de genoemde instituten van harte onderschreef, of hij er op opportunistische wijze gebruik van heeft gemaakt of dat de overheidsinstanties misbruik hebben gemaakt van de *homme de confiance* die Breker in vooraanstaande Parijse cultuurkringen was. Omdat hij de laatste mogelijkheid in zijn mémoires niet expliciet aan de orde heeft gesteld en omdat hij zich tijdens de oorlog nauwelijks heeft bemoeid met zuiver politieke zaken, moeten we de tweede veronderstelling als de meest waarschijnlijke aannemen.

3. Ik groet u, Breker.

Volgens Breker was het Jacques Bénoist-Méchin, de Franse schrijver en staatssecretaris onder de Duitsgezinde regering Laval, die hem in 1941 uitnodigde voor een expositie in Parijs. Deze werd, georganiseerd door de *Propaganda Staffel Paris* en het *Institut Allemand,* geopend op 15 mei 1942 in de *Orangerie des Tuileries* in het bijzijn van de bijna voltallige regering, de staf van de Duitse bezettingsmacht en hun vrouwen (*les uniformes vert-de-gris* en *les souris-gris*), tientallen journalisten en een groot aantal vooraanstaande figuren uit de culturele wereld (afb. 8). Simone de Beauvoir[31.] nuanceerde in 1960 de belangstelling bij de opening van de tentoonstelling. Zij beweerde dat er vanuit Frankrijk alleen maar collaborateurs aanwezig waren en dat de echte Franse intelligentsia, op enkelen na die alleen maar gekomen waren om *les sculptures de l'ennemi* van dichtbij te zien, geheel ontbrak. De vooraanstaande beeldende kunstenaars die deel hadden genomen aan de Duitslandreis ontbraken echter niet: Despiau, Belmondo, Dunoyer de Ségonzac, Vlaminck, Derain, Friesz, Oudot, Landowski en Van Dongen gaven *acte de présence.* Naast Cocteau waren er uit de theaterwereld de actrice Arletty, de acteur Guitry, de choreograaf Lifar, de zangeres Lubin en de pianisten Cortot en Kempff. Zowel Speer als Göring bezochten de tentoonstelling enkele dagen later *incognito.* De 81-jarige Maillol en zijn vrouw werden door de *Propaganda Staffel* als eregasten van Breker vanuit hun woonplaats Banyuls-sur-Mer naar Parijs gebracht, waar zij hun intrek namen in het *hôtel Ritz.*



8. De minister van opvoeding, Abel Bonnard, spreekt de openingsrede bij de tentoonstelling van Breker in mei 1942 in de *Orangerie des Tuileries* in Parijs.

De tentoonstelling, die door de ondergrondse met argusogen werd gevolgd, was in het jaar 1942 een van de belangijkste culturele gebeurtenissen van de Franse hoofdstad. De veelal gipsen beelden van de arische helden en heldinnen (enkelen ervan waren − volgens onbevestigde bronnen − gegoten van het brons van omgesmolten Franse monumenten), trokken 120.000 bezoekers. Een paar dagen na de opening organiseerde George Grappe, de directeur van het Rodin Museum, in het bijzijn van de *fine fleur* van het culturele leven uit de Franse hoofdstad, in zijn museum een grootse ontvangst voor Breker.
Breker wierp zich tijdens het verblijf van Maillol in Parijs op als de begeleider van de oude meester. Hij leidde hem rond op de tentoonstelling (afb. 9), vergezelde hem naar de andere culturele manifestaties die rond de tentoonstelling plaatsvonden, zoals een concert van de pianist Cortot, en introduceerde hem bij leden van de regering en bij vooraanstaande dichters, schrijvers, musici en acteurs. Daarnaast trad hij ook op als bemiddelaar in het, volgens hem, langzaam gegroeide conflict tussen Maillol en Despiau[32.] en bij de verkoop van Maillols *Ile de France* aan het *Musée de l'Art Moderne;* een transactie waarin hij samen met minister Abel Bonnard een rol speelde.
Maillol en zijn vrouw lieten zich de situatie welgevallen; de beeldhouwer bezocht zijn atelier in Marly-le-Roi, hij begroette veel oude vrienden, ontmoette tijdens een receptie in *Hotel Ritz* de Duitse ambassadeur en zijn vrouw (afb. 10) en tijdens een banket in het restaurant Laperousse, waar *le tout Paris-Allemand* aanwezig was, roemde hij Breker als "de Michelangelo van Duitsland".
Jean Cocteau, die als vriend van Breker ook bij de opening aanwezig was (afb. 11), schreef op 23 mei 1942 op de frontpagina van *La Comoedia* een ode aan de Duitse beeldhouwer waarin hij hem begroette met *Je vous salue Breker.* (afb. 12)



9. Tijdens de opening van de Breker tentoonstelling: v.l.n.r. Breker, Despiau, Benoist-Méchin, Mevr. Breker, Maillol en minister Hautecourt, mei 1942



10. Maillol in gesprek met mevr. Abetz in de lounge van het *hôtel Ritz* in Parijs, mei 1942



11. Jean Cocteau en Arno Breker bij de opening van de tentoonstelling van Breker op 15 mei 1942.

SALUT A BREKER

« Je vous salue, Breker. Je vous salue de la haute patrie des poètes, patrie où les patries n'existent pas, sauf dans la mesure où chacun y apporte le trésor du travail national.

Je vous salue, parce que vous réhabilitez les mille reliefs dont un arbre compose sa grandeur.

Parce que vous regardez vos modèles comme des arbres et que, loin de sacrifier aux volumes, vous douez vos bronzes et vos plâtres d'une sève délicate qui tourmente le bouclier d'Achille de leurs genoux, qui fait battre le système fluvial de leurs veines, qui frise le chèvrefeuille de leurs cheveux.

Parce que vous inventez un nouveau piège où se prendra l'esthétisme, ennemi des énigmes.

Parce que vous rendez le droit de vivre aux statues mystérieuses de nos jardins publics.

Parce que sous le clair de lune, véritable soleil des statues, j'imagine vos personnages arrivant une nuit de printemps, place de la Concorde, avec le pas terrible de la Vénus d'Isle.

Parce que la grande main du David de Michel-Ange vous a montré votre route.

Parce que, dans la Haute Patrie où nous sommes compatriotes, vous me parliez de la France [2]. »

12. Lofzang van Jean Cocteau bij gelegenheid van de tentoonstelling van Arno Breker in de *Orangerie des Tuileries*. Gepubliceerd in *La Comoedia,* 23 mei 1942

Het was een lofzang waarin hij Breker prees als de brenger van een nieuwe klassieke esthetiek die een plaats verdiende op de *Place de la Concorde.* Toen men Cocteau na de oorlog met deze ode een zekere vorm van collaboratie verweet, verdedigde hij zich door te zeggen dat hij geen enkele politieke bedoeling had gehad. Zijn loftuiting had geen betrekking op Duitsland noch op de Duitse cultuur, maar ze was geschreven vanuit het imaginaire land van de dichters. Omdat hij in de laatste zin zinspeelde op het feit dat Frankrijk een belangrijke rol speelde in dat land zou men het zelfs kunnen lezen als een daad van verzet. De kunsthistorica Michèle Cone zag Cocteau's ode meer in het verlengde van diens homosexualiteit, zij was *more of an ode to the male bodies celebrated in Breker's sculpture than to the art of the German sculptor.*[33.]

De tentoonstelling van Breker bracht de Duitse beeldhouwer internationale roem en erkenning; niet in het minst door de aanwezigheid van prominenten uit culturele, maatschappelijke en politieke kringen. Wat betreft de propagandistische doeleinden was het echter een schijnmanifestatie van Frans-Duitse culturele verbroedering, waarin collaboratie en opportunisme hoogtij vierden. Voor de ondergrondse en voor de gewone burger moet het wrang zijn geweest dat zoiets kon gebeuren in een tijd waarin, door de hoge prijsstijgingen voor het dagelijkse levensonderhoud, de armoede onder de Parijse bevolking grote vormen had aangenomen. De Duitse terreur, met arrestaties en terechtstellingen op straat, zaaide angst en paniek,[34.]

kunstenaars, waaronder een aantal van joodse origine, moesten vluchten naar het (nog) niet bezette Zuid-Frankrijk, waar zij vanuit Marseille of via de Pyreneeën probeerden te ontsnappen aan de nazi's. De aanwezigen op de tentoonstelling moeten hiervan op de hoogte zijn geweest. Het was een situatie die enkele dagen na de sluiting van de tentoonstelling culmineerde in een razzia waarbij honderden Duitse soldaten, geholpen door nog meer Franse *Policiers,* 20.000 Parijse joden bijeendreven in het *Vélodrôme d'Hiver* om gedeporteerd te worden naar de Duitse vernietigingskampen.

4. Een merkwaardig verzoek uit bezet Parijs

Hoe dubieus ook, de tentoonstelling van Breker in de *Orangerie des Tuileries* in mei 1942 was een vruchtbare ontmoetingsplaats voor een groot aantal Franse kunstenaars, kunsthandelaren, politici en Duitse militaire machthebbers. Voor het *Institut Allemand* was het een uitgelezen gelegenheid om te werken aan haar doelstellingen. Hier was een groot deel van de artistieke elite van Frankrijk bijeen en, onder het mom van internationale culturele uitwisseling, kon hier de collaboratiepolitiek worden verdiept en uitgebreid.

Een van de ontmoetingen die hier, door tussenkomst van Breker, plaats vond was die tussen de gevierde dramaturg Sacha Guitry en Maillol. Zij hadden, als belangrijke personen binnen de eigentijdse Franse culturele wereld, van elkaar gehoord en ze waren op de hoogte van elkaars werk. Breker beschreef in zijn memoires op anekdotische wijze de merkwaardige ontmoeting tussen de "paus van het theater" en de "patriarch van de beeldhouwkunst".[35.]



13. Sacha Guitry, foto 1942

Sacha Guitry (afb. 13) (1885-1957), geboren in Leningrad, was de zoon van een Russische acteur en een Franse actrice, die zich in 1890 in Parijs vestigden. Gedurende zijn extravagante leven, dat zich voornamelijk afspeelde in de artistieke en mondaine wereld van Montparnasse, heeft hij zich beziggehouden met een breed scala van theatrale disciplines. Hij was een populaire toneelspeler en zanger, een gevierde auteur, de dramaturg van 124 veelal ironische theaterstukken, de producent van 36 films en een geliefde deelnemer aan radio- en televisieuitzendingen. Daarnaast was hij tekenaar, schilder en beeldhouwer.

Ten tijde van de bezetting werd Guitry de voorzitter van de Franse kunstenaarsbond. Het was een benoeming die, nadat hij zijn arische afkomst had aangetoond, onder direct toezicht van de *Propaganda Staffel* tot stand was gekomen. Voor het *Institut Allemand* was hij een ideale persoon om hun doelstellingen te bereiken. Hij was een vooraanstaand figuur in de artistieke wereld en hij was een van de belangrijkste theatermensen. Hij was het ook die, samen met enkele anderen, er voor had gezorgd dat de Parijse uitgaansgelegenheden en theaters, vrijwel direct na de invasie in mei 1940, hun poorten openden voor de Parijzenaars en hun bezetters. *Non seulement tous les directeurs désirent, commerce oblige, et c'est humain, rouvrir leurs salles, mais tous les grands auteurs ne demandaient qu'à être joués et, pour y parvenir, évitent soigneusement déplaire: Guitry, Bourdet, Claudel, Cocteau, Achard, Anouilh; il n'est pas d'exemple d'un grand acteur non plus qui ai eu des velléités de refuser un rôle –Raimu, Victor Boucher, Gaby Morlay, quant-au célèbre quatuor de metteurs en scène, Batty, Dullin, L.Jouvet, P.Renoir, -ils avaient accepté de coopérer avec la Propaganda Staffel.*[36.]

De programmering stond evenwel onder toezicht van een speciale afdeling van het *Institut Allemand*, dat onder leiding van luitenant Lücht, een man waarvan Guitry schreef dat hij " een man zonder cultuur en opvoeding" was, in de doorstart van het theater een machtig podium vond de Duitse cultuur te propageren en, met behulp van Franse kunstenaars, in te voeren in het culturele leven van Parijs; *l'Aplaudissement à la supériorité artistique allemande et la "soirée" du Tout-Paris collaborateur, propice aux grandes rencontres et aux petits ralliements, de Luchaire à Sacha Guitry, de Déat à Serge Lifar, de Harry Baur à Brinon*.[37.]

In zijn memoires *Quatre Ans d'Occupation*, die hij in 1947 schreef, verdedigde hij zijn handelwijze tijdens de bezetting. Hij ging daarbij uitgebreid in op zijn "daad van patriottisme en van verzet". Deze vond zijn oorsprong in de expositie van Breker, waar hij door tussenkomst van de Duitse beeldhouwer kennis had gemaakt met Maillol. Ze bestond uit de samenstelling en de uitgave van een boek waarin grote vaderlandse denkers en schrijvers voor het voetlicht werden gehaald, *comme un cri de foi, d'amour et d'espérance en une France éternelle.*[38.] Het moest een uitgave worden die uitging van een speech die Guitry op 6 maart 1942 had gehouden in het Madeleine-theater aangevuld met een twintigtal hommages aan Descartes, Voltaire, Rousseau, Balzac en andere *Gloires Françaises*. Het eerbetoon werd geschreven door contemporaine Franse schrijvers zoals Paul Valéry, Georges Duhamel, Maurice Donnay, Pierre Benoit, Jérôme en Jean Tharaux, Paul Morand, Paul Fort, Jean Giraudoux, Jean de la Varende, J.H. Rosny, Pierre Champion, Jean Cocteau, Leo Larguier en Colette. Met

enige trots meldde Guitry dat hij van Epting toestemming had gekregen om zelfs het werk van tien Joods-Franse kunstenaars in zijn uitgave op te nemen, waaronder een gedicht van Porto-Riche, een gedachte van Bergson, het noemen van Sarah Bernardt en Pisarro en het citeren van Dukas, Rachel en Marcel Schwob. Het afdrukken van Emile Zola's artikel *J'Accuse*, over de spraakmakende affaire Dreyfus, vond hij evenwel te provocerend. Voor de illustratie van de uitgave werden bijdragen gevraagd van Bonnard, Brianchon, Despiau, Utrillo en Duoyer de Ségonzac. Voor het ontwerp van de frontpagina had hij een tekening van Maillol in gedachte. Hij had daar met de beeldhouwer al over gesproken bij een receptie op de Duitse ambassade ten tijde van de tentoonstelling van Breker. In het najaar van 1943 herinnerde hij de beeldhouwer met een brief daaraan :

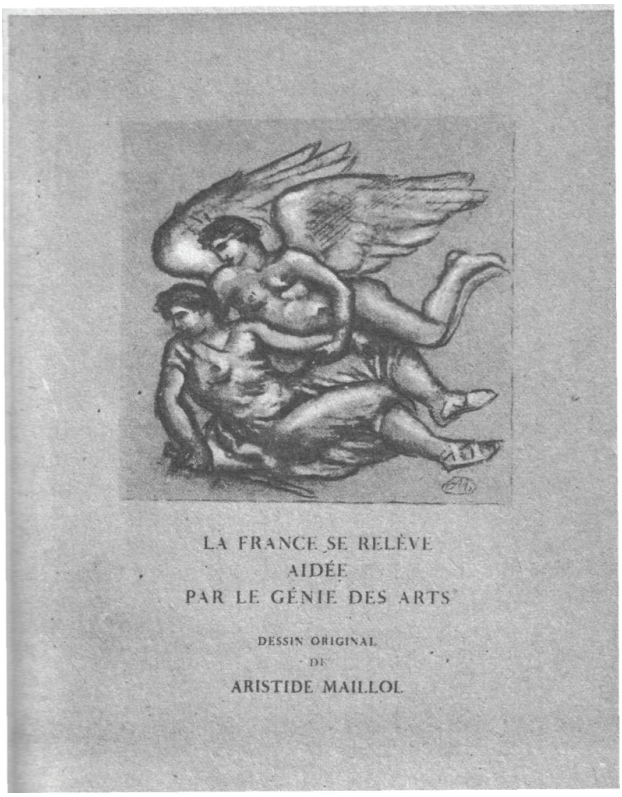
Mon cher Maître,

Pour qu'aucune erreur ne puisse être commise, voici explicitement ce que je viens vous demander: un admirable dessin de vous, c'est à dire un dessin de vous: La France: une Femme. Une Femme qui se relève. Auprès d'elle, à terre, une cuirasse ou bien un casque ou peut-être une épée, mais je ne voudrais pas que cette épée fût brisée.[39.]

Waarschijnlijk had Guitry de brief niet per post gestuurd want Frère schreef dat hij 28 februari 1944 op bezoek was bij Maillol en daar te horen kreeg dat er een persoon was geweest die hem namens Guitry had gevraagd een tekening te maken voor de omslag van het boek. Maillol was waarschijnlijk ook niet op de hoogte van het feit dat Guitry, samen met de danser/choreograaf Lifar, de graaf de Castellane, broeder Boni en de markies De Polignac, vanwege collaboratie, door de Gaullistische zender van radio Londen ter dood was veroordeeld. Hij toonde zich enkel "artistiek" in zijn wiek geschoten omdat Guitry hem voor had geschreven hoe hij de tekening wilde hebben. Hij sprak erover met Frère: *Ce sont des gens vraiment bizarres. Ce Sacha Guitry veut que je lui fasse la France qui se relève. La France qui se relève? Comment voulez-vous faire une chose comme ça? Et il veut que je lui mette une épée et un casque. Mais alors elle se relève pour combattre? Elle se relève pour combattre les Allemands? Moi, je veux bien, mais s'ils s'imaginent que c'est une idée plastique! Ils sont inouïs. Une femme qui se relève c'est comme ça.... Enfin, voyez-vous que je fasse ça? C'est impossible. Rafaèl ne pourrait pas le faire. Et comment voulez-vous faire comprendre que c'est la France? C'est trop difficile. C'est déjà difficile de faire quelque chose qu'on fait avec plaisir, quelque chose qu'on aime. Ces gens de Paris sont inconcevables.*[40.]

Toch wilde Maillol de Parijse dramaturg niet teleurstellen. Hij ontwierp een omslag (afb. 14) met zijn eigen beeldende oplossing en zijn visie op de situatie van Frankrijk tijdens de bezetting. Hij achtte het een onmogelijke opgave om een vrouw die zich opricht een zekere elegantie mee te geven en haar tegelijkertijd als een symbool van het ongebroken Frankrijk te zien.

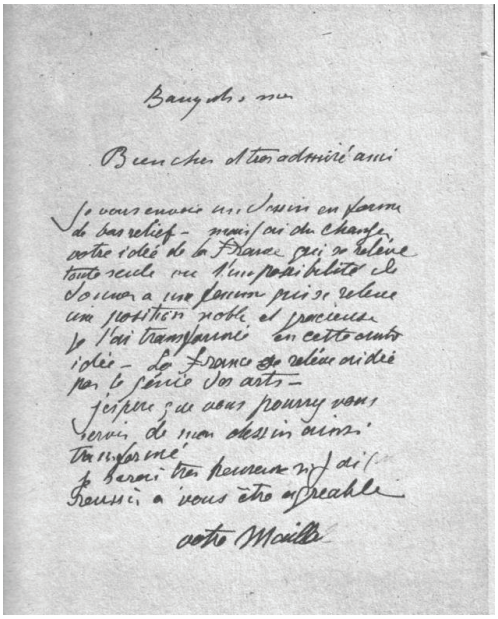
Guitry had zich niet zo zeer met de, voor Maillol zeer belangrijke compositie beziggehouden, maar eerder met de symboliek. Hij wilde met "een vrouw die zich opricht" op symbolische wijze duidelijk maken dat Frankrijk niet definitief was verslagen en zelfstandig in staat was weer op te staan; Maillol benaderde dit gegeven subtieler en diepzinniger.



14. Het ontwerp voor de omslag van Sacha Guitry's uitgave *De Jeanne D'Arc à Philippe Pétain,* door Aristide Maillol

Hij vond dat Frankrijk alleen in staat was zich op te richten met behulp van het *génie des Arts* verbeeld door een gevleugelde vrouw die symbool stond voor de culturele kracht die in Frankrijk altijd aanwezig was geweest. Met de toevoeging van de gevleugelde vrouw kon Maillol meer evenwicht in de compositie brengen en verder tekende hij in principe datgene wat Guitry met zijn "patriottistische" uitgave duidelijk wilde maken, namelijk dat het de geest van de grote Franse intellectuelen en kunstenaars was geweest die ervoor had gezorgd dat Frankrijk een cultureel onafhankelijk land was gebleven. Hij meldde zijn idee in een ongedateerde brief (afb. 15). Guitry reageerde niet op de brief van Maillol, maar 3 jaar later in zijn memoires toonde hij zich boos en bijna beledigd[42].

Ondertussen werd het boek in het voorjaar van 1944 in een oplage van 650 stuks, zonder het omslagontwerp van Maillol maar wel in een luxe vormgeving, uitgegeven onder de titel *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain.* Het boek kostte f.f. 25.000 per stuk waarvan 20% naar een nationaal hulpfonds ging. In een brief van 4 augustus 1944 bedankte Maarschalk Pétain de Parijse dramaturg voor zijn *magnifique livre où sont mises en lumière les plus belles richesses du génie français*.[43]



15. Brief van Maillol aan Guitry: *Bien cher et très admiré ami, Je vous envoie un dessin en forme de bas relief, mais j'ai dû changer votre idée de la France qui se relève toute seule, vu l'impossibilité de donner à une femme qui se relève une position noble et gracieuse, je l'ai transformé en cette autre idée: La France se relève aidée par le génie des arts. J'espère que vous pourrez vous server de mon dessin ainsi transformé. Je. serai très heureux si j'ai pu réussir à vous être agréable. Votre Maillol*[41]

Guitry werd op 23 augustus 1944 gearresteerd en gevangen gezet op verdenking van collaboratie. Hij werd op 8 augustus 1947 niet schuldig verklaard en vrijgelaten. In 1957 overleed hij.

5. Brekers portretbuste van Maillol

Een van de hoogtepunten uit de vriendschappelijke relatie tussen Maillol en Breker was het maken van een portretbuste van de Franse beeldhouwer door zijn Duitse collega. Dit vond onder bijzondere omstandigheden plaats, namelijk midden in de oorlogstijd in bezet Zuid-Frankrijk. Het heeft vooral op Breker een diepe emotionele indruk achtergelaten; een indruk die hem 38 jaar later nog ontroerde: *Glückhaft ist für mir, daß ich in 1943 in Frankreich Maillols Wunsch Erfüllen konnte, ihn zu porträttieren. So entstand neben der Büste auch das Flachrelief, das den großen Patriarchen der Kunst in seinem damaligen, eindrucksvollen Aussehen festhielt. Wie war Maillol? Für mich war er ein Mann von unbeirrbarer künstlerische Kraft. Er war zurückhaltend, bescheiden und zugleich voll bejahender Lebensfreude bis ins hohe Alter. Maillol hatte ein freundliches Wesen. Zugleich zeigte er*

Mißtrauen gegenüber jenen, vor denen er von einer innere Stimme gewarnt wurde. Doch zündete einmal die Funke der Freundschaft, dann loderte ein unlösbares Feuer.[44.]

Voor de ervaren portrettist Breker, hij had in de loop van 23 jaar vele tientallen portretten van kunstenaars, politici, industriëlen en mensen van adel gemaakt, vormde elk portret een nieuwe uitdaging: *Jede Büste stellt dem Bildhauer vor ein neues Problem. Selbst mit dem Umfang erprobter Erfahrungen ist nicht viel an zu fangen. Jede Arbeit ist ein hartes Ringen, der souveränen Macht einer Individualität nachzuspuren und sie einzufangen. Voraussetzung ist dabei die unerbittliche Aufrichtigkeit gegenüber der gestellten Aufgabe. Diese Zielsetzung schließt die Gefahr der Konventionellen aus.*[45.] De "souvereine macht" van de individualiteit van Maillol was, volgens Breker, een samengaan van kunstzinnige kracht, vriendelijkheid, bescheidenheid en levenvreugde, soms enig wantrouwen, maar dikwijls ook een warme vriendschap. De vormgeving van al deze onder invloed van de omstandigheden wisselende eigenschappen, met behoud van de gelijkenis met Maillols gezicht, vormde zijn belangrijkste opgave. Breker omschreef dit proces, waarbij de formulering ervan duidelijk verwijst naar de manier waarop Rodin over het protretteren dacht, aldus: *Die Summe der auf die Vollendung einer Arbeit verwendeten Zeit fängt eine Fülle wechselnder psychischer Zustände der Dargestellten auf, die in den physiognomischen Details ihren Niederslag finden. Deshalb verlangt kaum eine künstlerische Aufgabe soviel Scharfblick und umfassende innere Aufgeschlossenheit wie die Gestaltung eines Bildnisses.*[46.]

De traditioneel opgeleide en belezen beeldhouwer Breker baseerde, naar eigen zeggen, zijn visie op de ideeën van Goethe: *Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und im diesen Sinne auch ein Werk der Natur. Der wahre Liebhaber sieht im Kunstwerk nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt; er fühlt daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerk wohnen, es wiederholt Anschauen und sichselbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.*[47.]

Het plan om een portret van Maillol te maken ontstond tijdens diens bezoek aan de tentoonstelling van Breker in mei 1942. Naast zijn bekende reusachtige naakten in gips en brons, liet Breker op deze tentoonstelling ook enkele portretten zien. Maillol was daar meer van onder de indruk dan van de kolossale atletische figuren. Bij zijn terugkomst in Banyuls-sur-Mer zei hij tegen Frère: *Breker fait trop grand maintenant. Il m'a montré un bas-relief qu'il fait: "Apollon poursuivant Daphné." Ça ne devrait pas être plus grand que ça – Maillol, les mains ouvertes, figurait un espace de soixante à quatre-vingts centimètres − pour rester gracieux. Mais il va faire quelque chose d'immense, des personnages de trois mètres avec des grandes jambes comme ça ... Que voulez-vous que ça dise? Ça ne sera plus rien!*[48.]

Met het maken van een portret van Maillol uitte Breker op de eerste plaats zijn bewondering en zijn respect voor zijn oude meester. Daarnaast was het ook een vorm van dankbaarheid vanwege diens komst naar de tentoonstelling in Parijs. Voor een man van 81 jaar moet de reis van Banyuls-sur-Mer naar Parijs, onder de gegeven omstandigheden, zeker geen

pretje zijn geweeest. Zoals we al eerder opmerkten moeten we Brekers opportunisme ook niet uitvlakken; Maillols aanwezigheid zorgde ervoor dat de terughoudendheid van veel Parijse kunstliefhebbers enigszins afnam.
Voor Breker, maar dat gold ook voor veel andere kunstenaars, was het maken van een portret van een vriend een bezegeling van hun relatie. Volgens Probst, biograaf van Breker en de huidige directeur van het *Ernst Barlach Museum* in Güstrow, vormde het maken van een portret van Maillol voor Breker een speciale sculpturale uitdaging vanwege de uiterlijke kenmerken van de oude meester. Het gegroefde gezicht, de hoge jukbenen, de scherpe neus, de toegeknepen ogen en de patriarchale witte baard boden hem fantastische mogelijkheden al zijn technische vaardigheden aan te spreken.[49.]



16. Portretten van Breker in het *Arno Breker Museum* in het *Wasserschloß Nörvenich*. Helemaal links onder het portret van Maillol.

De redenen van Breker om Maillol te portretteren waren duidelijk. Maar waarom liet Maillol zich juist door hem vereeuwigen? Daarover heeft hij zich nooit expliciet uitgelaten. Natuurlijk heeft de vriendschappelijke relatie een rol gespeeld, maar Maillol moet ook Brekers kwaliteiten op het gebied

van het portretteren hebben gekend. Hij moet er vertrouwen in hebben gehad, temeer omdat er naast veel schrijvers, musici, politici, industriëlen en adellijke personen, ook verschillende collega's uit de beeldende kunst bij Breker hadden geposeerd. Hij maakte bustes van onder meer *Otto Dix* (1925), *Moissy Kogan* (1929), *Isama Noguchi* (1927), *Alberto Giacometti* (1928), *Max Liebermann* (1934) *en Maurice Vlaminck* (1943). Na Maillols dood volgden o.a. nog *Jean Cocteau* (1963), *André Dunoyer de Segonzac* (1966), *Salvador Dali* (1975) en *Ernst Fuchs* (1979). Bijna 150 portretbusten zijn vandaag de dag nog te zien in het *Arno Breker Museum* (afb. 16).

Er is een tweede reden waarom Maillol zich liet portretteren. Zijn eigen ervaringen met het maken van portretten waren beperkt: *Une femme Catalane* (1898), *Clothilde* (1903-1905), *Auguste Renoir (1907), Marthe Denis* (1908), *Terrus* (1910) en enkele andere. Hij moet het derhalve ook interessant hebben gevonden om te zien hoe een ervaren portrettist te werk ging. Uitlatingen in gesprekken met Frère en met Osouf getuigen daarvan.

Een derde reden dat Maillol instemde met het maken van een portret kunnen we vinden in de catalogus van Brekers tentoonstelling in 1942 in de *Orangerie*. Maillol moet daarin het hoofdstuk hebben gelezen waarin de uitstekende portrettist Despiau de kwaliteiten van Brekers portretkunst prees. Maillol, die Despiau's werk goed kende, moet hieruit ook vertrouwen hebben geput. Despiau schreef: *Le portrait en sculpture, est l'étude la plus profitable et la plus ardue. Qui sait bien faire le buste modèlera facilement le nu. Faire un portrait, c'est d'abord observer, c'est dégager dans un visage un caractère; puis c'est matérialiser ce que l'on a vu et senti; c'est construire (car une tête a son architecture comme un corps); enfin, c'est animer, éclairer, c'est mettre en valeur. Un tel art exige avant tout l'intuition, et cette sensibilité grâce à quoi l'artiste réagit vivement devant le modèle et qui fait que deux bustes ne sont jamais exécutés selon une même formule. En vérité Breker s'était toujours complu dans la pratique du portrait.*[50.]

Het is echter geen uitgesproken zaak van wie het initiatief is uitgegaan om een portret van Maillol te maken. Breker vertelde dat het de wens van Maillol was bij het verlaten van de tentoonstelling. *Vous ne pourriez pas faire mon buste à Banyuls?*[51.] Frère noteerde de volgende woorden: *En été, Maillol alla à Paris, et s'arrêta chez moi à son retour. Il me dit entre autres choses, qu'Arno Breker voulait faire son buste, et que pour le préparer une photographe avait pris de lui nombreuses photos sous tous les angles: - Comme celà, quand il viendra à Banyuls, il apportera le buste déjà avancé, et il ne me fera pas perdre trop de temps-.*[52.] Probst dacht dat het initiatief van Breker was uitgegaan; niet dat hij Maillol rechtstreeks zou hebben gevraagd, maar dat het gesprek als het ware vanzelfsprekend uitliep op het door hem zo zeer gewenste resultaat.

Breker voorzag wel enkele problemen. *D'abord la distance Jäckelsbruch-Banyuls m'effraya, mais avec l'aide de Speer, qui était un admirateur passionné de l'oeuvre de Maillol, on pouvait trouver une solution.*[53.] Hij realiseerde zich ook dat hij, gezien de gevorderde leeftijd van Maillol, haast moest maken. Daarom boetseerde hij met behulp van foto's de eerste opzet, om deze ter plaatse af te kunnen maken. Het was een werkwijze die voor hem niet ongebruikelijk was en die hij dikwijls uit noodzaak toepaste,

omdat zijn modellen gewoonlijk over een beperkte poseertijd beschikten. Dorleac tekende het volgende op uit de mond van de beeldhouwer Osouf: *Maillol m'a invité à dejeuner, et pendant le repas, je lui ai demandé ce qu'il pensait de Breker et il m'a répondu: "Ce couillon! Il avait fait un magnifique buste de moi avec des images, il m'a fait perdre trois après-midis; c'est abominable, c'est abominable.*[54.]

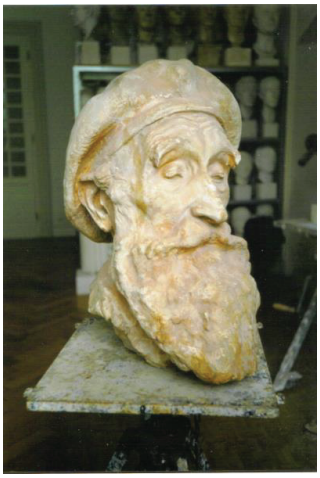
Eind oktober 1943 reisde Breker naar Banyuls-sur-Mer om het portret van Maillol te voltooien. De hulp van zijn vriend Speer bleek te bestaan uit een auto met chauffeur en om moeilijkheden met wegcontroles te voorkomen reisde er een vertegenwoordiger van de *Propaganda Staffel*, een zekere dr. Lange, mee. Verder vergezelde Brekers vrouw haar echtgenoot; zij kende Maillol omdat zij in de jaren twintig korte tijd model bij hem was geweest.

De reis ging niet rechtstreeks naar de Midi, Breker greep de gelegenheid aan andere vrienden en kennissen te bezoeken. In Mülhausen in de Elzas bracht hij foto's van zijn beelden en tekeningen naar uitgever Epple van de uitgeverij Braun voor een uitgave van een boek over zijn werk. Tevens riep hij de hulp in van de plaatselijke *Organisation Todt* het omvangrijke archief van de uitgeverij onder te brengen in een bomvrije kelder. De tweede etappe leidde naar het landgoed *La Tronche* bij Grenoble waar Breker zijn Parijse vriend, en uitgever bij Flammarion, René d'Uckermann ontmoette. Deze adviseerde de reizigers een neutraal nummerbord op de auto te voeren, de *Route Napoleon* te vermijden, niet in het donker te rijden en de Mercedes-ster van de motorkap te halen, dat alles vanwege de vele verzetsactiviteiten in de streek. Het laatste advies was trouwens al eerder "spontaan" door onbekenden in de praktijk gebracht. Na een bezoek aan Uckermann's kunstverzameling en aan een nabijgelegen Karthuizerklooster waar Breker, volgens eigen zeggen, "een interessant gesprek met enkele monniken had over de wereldvrede", ging de reis verder over Pont St. Esprit, Remoulins, Nîmes en Montpellier naar Banyuls-sur-Mer. Daar bracht het gezelschap eerst een bezoek aan admiraal Zuckschwerdt, een marine-officier en bekende van Breker die de verantwoordelijke commandant voor het gehele gebied van de Oostelijke Pyreneeën was. Breker vroeg hem, als kunstverzamelaar en bewonderaar van Maillol, mee te gaan naar zijn oude collega. De bevolking van Banyuls was weliswaar gewend aan de aanwezigheid van Duitse matrozen en soldaten en de bezoeken die zij brachten aan Maillol, maar het gezelschap dat bij Maillol ging eten kwam bij hen en vooral bij de leden van het verzet erg verdacht over. De zittingen vonden volgens Breker en Frère plaats in het atelier-woonhuis van Maillol in Banyuls en niet in Maillols vijf kilometer verderop gelegen pachtboerderij, zoals zijn achterneef Yvon Berta Maillol beweerde.[55.] Breker schreef in zijn memoires hoe hij merkte dat Maillol tijdens de eerste zitting onrustig werd en een toespeling maakte op de naar zijn mening steeds sterker wordende disharmonie tussen de lange baard en het bijna kale hoofd. Breker deelde zijn mening niet en ging door met zijn werk. Maillol zweeg er verder over, maar bij de volgende zitting hield hij wel zijn Baskische muts op in de hoop dat Breker dit gegeven zou verwerken. Om hem een plezier te doen kneedde Breker een vormeloze kleimassa op het hoofd (afb. 17) en hij was verrast door het effect: *Die Wirkung war frappant, die neue Fassung gab dem Gesicht das gesuchte Gegengewicht. Die Kopfbedeckung wirkte wie eine Gloriole über den expressiven Zügen.*[56.]

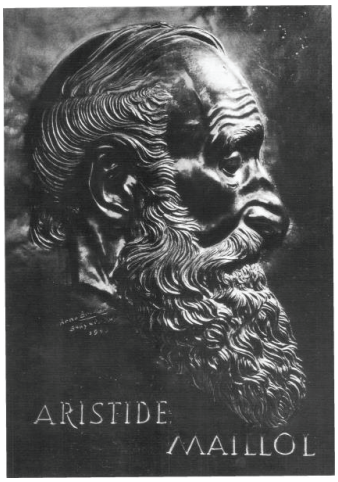


17. Arno Breker (links) boetseert het portret van Aristide Maillol (rechts), foto 1943.

Maillol was gerustgesteld en na de volgende zitting concludeerde hij dat het portret af was. Het is opmerkelijk op welke subtiele wijze Maillol, terwijl hij toch geen echte portrettist was, zijn jonge collega corrigeerde. Het was hoe dan ook een voorbeeld van de typische onderwijskwaliteiten die hij bezat; met een woordeloos gebaar wees hij erop dat het bereiken van een evenwichtige compositie niet afhankelijk was van het motief, maar een overstijgend niveau kende. Hij moet daarbij ook terug hebben gedacht aan het portret dat hij in 1907 van Renoir maakte. Daarin was hij dezelfde compositorische problemen tegen gekomen. Uiteindelijk heeft hij Renoir toen geportretteerd met een hoed op.
Breker vond dat het portret nog niet af was en vroeg aan Maillol verder te mogen werken; de oude beeldhouwer stond dit toe maar weigerde nog te poseren. Hij wilde verder werken aan zijn beeld *l'Harmonie*. Toen zij gezamenlijk aan het werk waren, ontdekte Breker wat er ontbrak aan zijn portret. Hij zag hoe Maillol met bijna toegeknepen ogen zich geheel concentreerde op zijn werk en de omgeving verder vergat. Breker had Maillol in zijn eerste opzet als het ware geportretteerd tijdens een gesprek waarbij hij de ander aankeek. Maar de ware Maillol was volgens hem de beeldhouwer die met bijna toegeknepen ogen naar binnen keek, naar de ideale voorstelling van het beeld waaraan hij werkte (afb. 18). Nadat Breker zijn portret had veranderd draaide hij de boetseerbok naar Maillol, en: *Seine Züge erhellten sich: "C'est formidable - ich sehe sie haben die Augen verändert - das war's! Ich finde mich in dieser Auffassung restlos erfaßt, habe nie für möglich gehalten, daß so etwas zu erreichen sei. Jetzt erst verstehe ich, warum sie unbedingt weiter arbeiten wollten.*[57.]



18. Arno Breker, *Aristide Maillol,* 1943 gekleurd gips, Arno Breker Museum, Nörvenich



19. Arno Breker, *Aristide Maillol,* 1943 reliëf, brons, Arno Breker Museum, Nörvenich

Naast het, op enigszins Rodin-achtige wijze geboetseerde, portret dat hij van zijn vriend maakte, vervaardige Breker ook een reliëf van de meester (afb. 19). Omdat hij hierin is geportretteerd zonder zijn muts is het duidelijk te zien dat de hoofdbedekking voor een evenwichtige compositie noodzakelijk was.

Frère was het bezoek van Breker niet ontgaan; in zijn *Conversations de Maillol* deed hij er, in tegenstelling tot de enthousiaste verhalen van Breker, op tamelijk koele wijze verslag van. Na de kennismaking tussen Breker en Frère wees Maillol op het portret: *Ça c'est un travail, voyez-vous. Rien n'est laissé de côté. C'est vivant. C'est un travail poussé jusqu'à sa limite. - Oui, c'est très ressemblant, dis-je. L'auteur du buste était là. Je me gardai de tout autre commentaire. Et d'ailleurs ils se disposaient au départ.*[58.] Frère kreeg niet de gelegenheid zijn kritiek te uiten, want Breker en Maillol wilden een bezoek brengen aan Raoul Dufy in Vernet-les-Bains. Maar omdat de schilder juist op die dag was opgenomen in het ziekenhuis, hebben beide beeldhouwers de gelegenheid te baat genomen een toer langs Maillols oorlogsmonumenten in Céret, Elne, Port-Vendres en Banyuls-sur-Mer te maken.

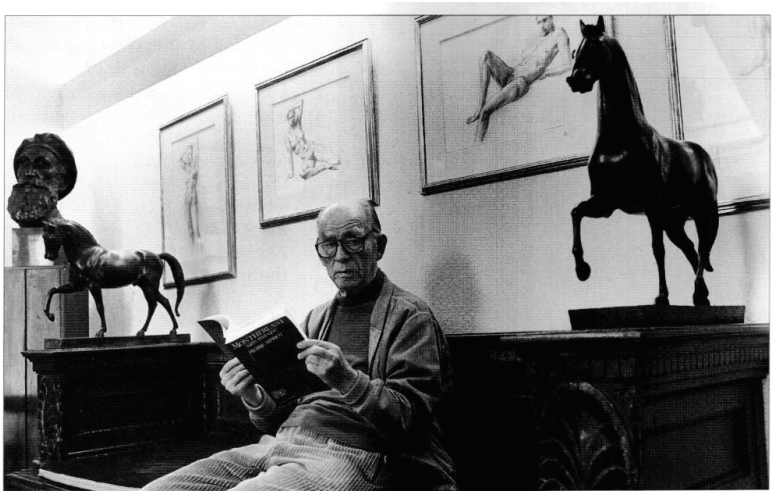
Enkele dagen later trof Frère zijn oude vriend alleen aan en hij begon over het portret. Het werd een gesprek waarin Maillol het werk aan een kritische analyse onderwierp en dat uitliep op een duidelijke stellingname over het realisme. *Et votre buste, lui dis-je, l'a-t-il bien achevé? Oui, il l'a emporté. Il était tout à fait terminé. J'ai été étonné de voir à quel point c'était fini. Les moindres détails y étaient. Ah, oui, c'est une chose très poussée. C'est même trop poussé. Tout est fait avec un soin ... C'est effarant. A ce point-là c'est presque la négation de l'art. Heureusement c'est tout de même assez vivant. C'est pour cela que je crois qu'il en tirera tout de même quelque*

chose.[59.] Frère wees hem er op dat zijn streven juist altijd gericht was op de vereenvoudiging van de vorm en dat hij juist daarin de maximale zeggingskracht had bereikt. Maillol beaamde dit met de uitspraak dat juist de vereenvoudiging van de vorm de impressie van de werkelijkheid van de natuur het dichtst benaderde omdat de natuur *synthétique* was. Zonder terug te komen op zijn eerste bewering zei Maillol: *Le réalisme, ce n'est pas de l'art. Je n'avais pas besoin de copier ni d'étudier un visage. Je l'inventais. Je faisais ça facilement, sans chercher. On veut trop copier la nature. Il faut l'inventer.*[60.]

Ten tijde van het werkbezoek van Breker aan Maillol arriveerde de gipsgieter Renucci met zijn vrouw in Banyuls. Maillol, die al eerder van zijn diensten gebruik had gemaakt, nodigde hem uit voor het diner. Dat gaf Breker de gelegenheid hem te vragen een gipsmodel van het voltooide portret te maken, zodat het beter bestand zou zijn tegen de terugreis naar Berlijn. Tijdens deze werkzaamheden, die plaatsvonden in het atelier van Maillol, vonden zij tussen de rommel in de kelder van het huis enkele maldelen van de rug van een vrouw. Zij waren het niet met elkaar eens of het hier ging om een mal van een beeld of om een mal die rechtstreeks gemaakt was van een echte rug. Om de juistheid te toetsen maakte Renucci er een gipsmodel van, waarna Breker en Renucci naar Maillol gingen om hem hun vondst te laten zien. Maillol straalde en vertelde dat het een rechtstreeks afgietsel was van de rug van zijn vrouw Clothilde. Hij voegde er aan toe dat hij indertijd niet de moed had gehad hier iets aan toe te voegen. Dit voorval kan voor de portretkunst van Breker van betekenis zijn geweest omdat hij in de naoorlogse jaren, waarin hij zeer veel portretopdrachten kreeg, beschuldigd werd van het naar het leven afgieten van een gezicht, om dat als basis te gebruiken voor een verdere afwerking. Deze beschuldiging werd onderzocht door de kunsthistoricus Herman Leber in zijn werk over het ontstaan van de fascistische vormgeving. Hij beweerde dat Brekers portretten die niet op Rodins werk leken, waarmee hij de typische geboetseerde toetsmatige factuur bedoelde, de indruk gaven te zijn ontstaan door het rechtstreeks maken van gipsen gietmallen vanaf het gezicht. Aan de hand van de portretten van Speer en Goebbels kwam hij echter tot de conclusie dat de betreffende portretten niet naar het leven konden zijn afgegoten omdat ze meer dan levensgroot waren en omdat er foto's van het ontstaansproces bestonden. De indruk van de *Naturguss* werd volgens hem veroorzaakt door de typische werkwijze van Breker. Tijdens zijn verblijf in de *Villa Massimo* (1932/1933) in Rome was het Breker opgevallen dat de huid van de antieke beelden de gladheid van eierschaal had. Hij wist datzelfde te bereiken door de binnenkant van de gipsmal te bewerken met fijne staalwol. Leber kwam tot de enigszins generaliserende conclusie dat deze werkwijze had geleid tot levenloze beelden. *Die Porträtergebnisse Brekers nach seiner "Rodinphase" sind im Bereich der mit der Natur wetteifernden Kunst, die die Wiedererkennbarkeit der Dinge mittbewahrt, der tiefste Punkt, der erreicht werden kann. Es bedeutet das spannungslose Zussammenfallen des "Bildes" mit der Sache, von der ein Bild geschaffen werden soll.*[61.]

De studie van Leber heeft ondermeer duidelijk gemaakt dat we Brekers portretten in twee categorieën kunnen verdelen, namelijk die met een Rodin-achtig modelé en die met een gladde factuur; een onderscheid dat trouwens

ook werd gemaakt door Probst. In een gesprek met de auteur maakte de laatste duidelijk dat Breker de meeste opdrachtportretten een gladde huid meegaf ter wille van een grotere mate van gelijkenis, terwijl hij de niet-opdrachtportretten met een persoonlijke boetseertoets opzette. Hij wees daarbij op het feit dat het juist allemaal portretten van zijn vrienden waren, zoals Romichel, Noguchi, Maillol, Cocteau, Vlaminck en Pound, die een eigen factuur hadden. Zo werden deze portretten volgens Probst een persoonlijke vriendschappelijke groet. Bij het portret van Maillol heeft Breker dat volgens eigen zeggen ook gedaan omdat hij *deze factuur uitstekend vond passen bij de grote opvolger van Auguste Rodin.*[62.]
Breker zelf heeft dikwijls duidelijk gemaakt dat hij het portret van Maillol als een van zijn beste portretten beschouwde; het kreeg in de na-oorlogse jaren in zijn huis in Düsseldorf dan ook een ereplaats (afb. 20).
De kunsthistoricus Hervé le Boterf sprak zijn waardering uit over het portret dat Breker van Maillol had gemaakt; hij voegde er aan het einde een interessante opmerking aan toe: *Heureux de sa réussite à l'Orangerie et conscient d'avoir retrouvé un courant de sympathie auprès des Parisiens, Breker peut, enfin, se consacrer à ce qu'il y a indéniablement de meilleur dans son oeuvre, à savoir la réalisation de bustes minutieusement élaborés. Ceux, par exemple de Maillol et de Cocteau, exécutés à cette époque pourront encore témoigner dans les siècles à venir de la sensibilité, du doigté et rayonnement d'un artiste finalement plus doué pour la délicatesse que pour la "kolossal".*[63.]



19. Arno Breker, lezend in zijn huis in Düsseldorf. Links het portret van Maillol.

Ook Maillols achterneef, Yvon Berta-Maillol, was van mening dat het portret van zijn oud-oom een van de beste portretten van Breker was. Hij was bij de 80-jarige Rijnlandse beeldhouwer op bezoek geweest en vertelde welke ereplaats het portret in huize Breker had gekregen.[64.] Bodenstein kon zich aansluiten bij de mening van Berta-Maillol. In zijn museum staat het bronzen portret van Maillol geflankeerd door twee tekeningen die de

Fransman uit dankbaarheid aan zijn Duitse collega had geschonken. Het zijn *Femme voilée, hommage à Breker* (1927) en *Femme voilée, pour Arno* (1942). Naast het portret van Maillol bezit het museum ook het portretreliëf dat Breker in Banyuls had gemaakt. Bodenstein onthulde tevens dat er twee bronzen gietsels van het portret bestaan, één in een lichtbruine *patine* en een ander, dat van het museum, in een zwarte. Bodenstein vertelde verder dat Dina Vierny gedurende enige tijd had onderhandeld over een eventuele aankoop van het portret voor het Parijse Maillolmuseum [65.]
In een gesprek met de schrijver, waarbij zij Breker *un pompier de talents* noemde, vertelde Vierny dat Breker met het portret van Maillol een artistieke prestatie van formaat had geleverd. Zij wist ook dat Maillol het een goed portret vond en dat hij er zeer vereerd mee was. Zij kon zich echter, ondanks haar bezoek aan Breker in Düsseldorf niets herinneren over pogingen om het portret aan te kopen. Ondanks de kwaliteit ervan wilde zij het portret niet in het museum, omdat het "onder bedenkelijke omstandigheden" was gemaakt. Zij wist verder te melden dat Maillols portret in de lichte *patine* was aangekocht door de ultra-rechtse Franse politicus Le Pen.[66.] Pogingen van de auteur om dit te verifiëren stuitten op een muur van zwijgen



21. Hubert Yencesse, *Maillol,* 1961, Banyuls-sur-Mer

Breker zelf heeft altijd gezegd dat hij er bijzonder trots op was dat hij het enige driedimensionale portret van Maillol had gemaakt; hij wees daarbij op het getekende portret door Denis in 1907 en het geschilderde portret door

Rippl-Rónai in 1899. Kennelijk was hij niet op de hoogte van het terracotta portret dat Mario Vivès in 1939 van de beeldhouwer vervaardigde en van het reliëf dat Hubert Yencesse, bij gelegenheid van Maillols 100ste verjaardag in 1961 maakte (afb. 21). Dat kreeg een plaats aan een stèle op de wandelboulevard in Banyuls-sur-Mer. Yencesse, leerling van Maillol en leeftijdgenoot en vriend van Breker uit het voor-oorlogse Parijs, heeft zich daarbij (naast foto's) ook laten inspireren door Brekers portret. De uitdrukking op het gezicht en zeker de aanwezigheid en de vorm van de baret wijzen daarop. Kennelijk wist de beeldhouwer, in een tijd dat Breker werd doodgezwegen, kunst en politiek te scheiden.

6. De Route Maillol-Dina

Zoals we in de inleiding hebben vermeld, had Dorléac in 1986 een gesprek met Belmondo, een van de leerlingen van Maillol. Deze vertelde dat hij op een dag in september 1943 bezoek kreeg van Breker. Belmondo liet de onderzoekster de volgende dialoog optekenen:
- *Paul, tu connais Dina Vierny?*
- *Oui.*
- *Elle est juive?*
- *Je ne sais pas pourquoi? Qu'a-t-elle fait?*
- *Traffic d'or, de tableaux elle fait passer la frontière.*
- *Ce n'est pas terrible, celà.*
- *Tu prends sous ta responsabilité qu'elle n'a rien fait?*
- *Oui, je le prends sous ma responsabilité.*[67.]

Belmondo vertelde dat hij Dina Vierny goed kende omdat zij zich ooit bij hem had gemeld als model. Zij had zich, als vijftienjarige, zonder enige schroom uitgekleed. Hij bekeek haar en zei toen dat hij haar niet kon gebruiken: *parce que vous êtes un Maillol, et si je vous faisais poser, on dirait que je copie Maillol.*[68.] Belmondo merkte op dat Vierny enige tijd later naar Maillol was gegaan en bij hem "haar levensdoel en geluk" had gevonden.[69] Terwijl zij aanvankelijk dikwijls aanwezig was bij de familie Maillol in Marly-le-Roi, woonde zij vanaf 1940 voor langere perioden bij de familie Maillol in Banyuls. Zij was het model, de inspiratrice en de muze van de oude beeldhouwer, die zich toen nagenoeg had teruggetrokken in het atelier van de *métairie* van de familie Maillol op vijf kilometer buiten Banyuls. Gelegen in alle stilte aan een kleine rivier tussen de uitlopers van de Pyrenëen dicht bij de Spaanse grens, bracht hij hier zijn tijd door met mediteren, tekenen en het lezen van de gedichten van de Baudelaire, Verlaine en Mallarmé. Hij maakte in die tijd veel sanguineschetsen naar zijn model; schetsen die bijdroegen in de realisatie van zijn laatste, en nooit voltooide, beeld *L'Harmonie.*

In de late zomer van 1940 kwam Vierny, via de Amerikaan Frank Bohn, in aanraking met de organisatie van Varian Fry. Deze was met weinig geld, een lijst van 200 namen en de zegen van Roosevelt vanuit New York naar Marseille gekomen en had zijn intrek genomen in de villa *Bel Air.* Hij startte daar het C.A.S. (*Centre Américain de Secours*) een organisatie die zich ten doel had gesteld om bedreigde intellectuelen, politici en kunstenaars een voorlopig veilig onderkomen te bieden om ze daarna te helpen vluchten naar Spanje om van daaruit naar Engeland of Amerika te kunnen reizen. Onder

hen bevonden zich Thomas Mann, Franz Werfel, Alma Mahler en een grote groep beeldende (voornamelijk surrealistische) kunstenaars waaronder André Breton, Victor Serge, Victor Brauner, Max Ernst, Frédérique Delanglade, Jean Malaquais, Wilfredo Lamm, Jacques Hérold, Marcel Duchamp, René Char, Hans Bellmer, Benjamin Péret, Remedios Varo, Yllia, Arthur Adamov, André Masson, Tristan Tzara, Marc Chagall, Robert Matta en Fernand Léger.[70.] Men maakte gebruik van drie vluchtmogelijkheden: per boot, per trein of te voet. Degenen die niet beschikten over een geldige uitreispas werd geholpen op illegale wijze de grens met Spanje te passeren.
Vierny (afb. 22), sympathiserend met de communistische partij, was gegrepen door het streven van Varian Fry. Zij was, toen men het haar vroeg, onmiddellijk bereid de vluchtelingen over de bergen naar Spanje te loodsen. Zij nam Maillol, als kenner van de grensstreek, in vertrouwen. Hoewel hij haar activiteiten aanvankelijk afkeurde, werkte hij na haar aandringen toch mee. De *Route Maillol-Dina* ontstond: *Maillol me montra le plus court chemin par la montagne, celui des muletiers, des chevriers et des contrebandiers. Il me prêta son atelier du Puig del Mas où les fugitifs pouvaient dormir avant d'entreprendre l'escalade qui menait en Espagne. Tous les jours je vais au dernier train et pour qu'ils me reconnaissent je porte une robe rouge. "Venez avec la robe rouge, je vais vous peindre", dit Maillol.*[71.]
Maillols model hield haar activiteiten vol, tot ze door de Franse politie werd gearresteerd op verdenking van illegale grensactiviteiten zoals het uitvoeren van deviezen en het helpen van vluchtelingen. Met behulp van een door Maillol ingehuurde advocaat, werd zij in 1941 bij gebrek aan bewijs door het gerechtshof van Perpignan vrijgesproken; vanwege aanvullend onderzoek werd haar echter verboden Banyuls-sur-Mer te verlaten



22.Dina Vierny ten tijde van haar activiteiten als gids van de *Route Maillol-Dina,* 1940

.

Toen zij in de zomer van 1943, ondanks het haar opgelegde verbod, toch in Parijs was, werd ze door Picasso uitgenodigd voor de begrafenis van de Russisch-Joodse schilder Chaim Soutine. Het was volgens Vierny een kleine stoet die op 14 augustus naar het kerkhof van Montparnasse ging; naast haar waren alleen Cocteau, Dominguez, Picasso, Marchand, Céria en Belmondo aanwezig.
Enkele dagen later, toen zij met enkele vriendinnen bij Picasso had gegeten, werd zij, samen met onder andere Eleonore de Gaulle, een nichtje van de generaal, het slachtoffer van een straatrazzia. Tijdens het onderzoek door de Gestapo kwam niet alleen de rechtszaak in Perpignan opnieuw aan de orde, maar ook haar communistische sympathieën en haar Joodse achtergrond. Ze werd, in afwachting van een veroordeling en een eventuele deportatie, opgesloten in de gevangenis van Frèsnes.
Picasso, vanwege zijn communistische sympathieën een verdacht persoon bij de Gestapo, waarschuwde Cocteau, die op zijn beurt weer Maillol op de hoogte stelde. Deze riep onmiddellijk de hulp in van zijn bronsgieter Rudier met de vraag of deze Breker wilde vragen zijn invloed aan te wenden om haar vrij te krijgen. Getuige een brief die tijdens een veiling in Berlijn in 1990 opdook mislukte de poging van Rudier en deed Maillol een nieuwe poging via de hem bekende Duitse schrijver Hans Frank. De beeldhouwer schreef dat zijn poging bij Rudier was mislukt omdat deze Breker niet kon bereiken. Hij vestigde nu zijn hoop op Frank, omdat hij waarschijnlijk wel wist hoe Breker te bereiken was. Hij schreef aan Frank dat hij totaal onthand was bij de voltooing van zijn beeld *L'Harmonie* en dat Breker de enige was die de Duitse autoriteiten op andere gedachten kon brengen.[72.]
Volgens Breker was het verzoek via Frank niet het enige dat hem bereikte, ook Maillol zelf had hem meermalen geschreven: *seine flehenden hilfesuchenden Briefe häuften sich, erschütternde Dokumente eines Mannes dessen Existenz der Boden entzogen war. Nur ein besonderer Umstand konnte Rettung bringen.*[73.] Breker stelde zich, naar eigen zeggen, op de hoogte van de aanklacht tegen Vierny en informeerde bij zijn collega's, zoals de eerder aangehaalde Belmondo, naar haar achtergronden. Van de Gestapo kreeg hij te horen dat zij zich naast haar activiteiten als begeleider van vluchtelingen ook schuldig had gemaakt aan het smokkelen van deviezen naar Spanje. Zijn verzoek tot vrijlating werd door de chef van de Parijse Gestapo afgewezen. Men vond de delicten overtuigend bewezen en haar deportatie naar een van de Poolse concentratiekampen stond reeds vast. Er restte hem niets anders dan een persoonlijk gesprek te arrangeren met de algemene Gestapochef in Berlijn, commandant Müller. In het hoofdkwartier aan de *Albertstrasze* in Berlijn legde Breker de nadruk op het feit dat Maillol zonder zijn model niet verder kon werken, waarbij hij refereerde aan een staatsopdracht voor de stadsvernieuwing van Berlijn die door Speer aan Maillol zou zijn verleend. Hij herinnerde Müller tevens aan een uitspraak van Hitler waar hij persoonlijk getuige van was geweest. Het ging toen om de in Spanje, wegens hoogverraad, gearresteerde Adolf Ziegler, de president van de *Reichskammer für bildende Kunst.* Hij had in een lezing staatsvijandelijke uitspraken gedaan en diende, volgens de aanklager, voor de krijgsraad te verschijnen: *Hitler war sichtlich verärgert. Die Frage ob Ziegler vor ein Kriegsgericht zu stellen sei, wies er schroff ab. "Der Ausflug in der Politik ist für Künstler immer Verhägnisvoll, da sie einmal von Politik*

nichts verstehen, – sie sind darin wie Kinder. Man soll sie allen diesen Dingen tunlichst herauslassen - auch für ihnen Unverstand nicht Verantwortlich machen; das führt zu nichts.[74.] Commandant Müller hechtte waarde aan Brekers argumenten. Hij beloofde contact op te nemen met zijn collega in Parijs.
Ondertussen was het oktober 1943 en Breker kwam met de hulp van Speer naar Banyuls-sur-Mer om bij Maillol het portret van zijn vriend te voltooien. Hij zag toen met eigen ogen dat Maillol zonder zijn geliefde model totaal onthand was en dat zijn werkzaamheden aan *L'Harmonie* niet meer vorderden. Eind oktober ontving hij van de Gestapo uit Parijs het bericht dat de affaire Vierny in Berlijn was geregeld en dat hij rekening kon houden met de vrijlating van Maillols model. Tegen zijn gastheer zweeg hij er voorlopig over omdat hij waakte voor *einen euphorischen Stimmungswechsel.* Pas nadat hij het portret had voltooid, vertelde hij Maillol over de mogelijkheid van de vrijlating. De 82-jarige beeldhouwer wilde absoluut mee naar Parijs, niet alleen vanwege zijn model, maar ook omdat hij bij de begrafenis van zijn vriend Denis wilde zijn, die door een auto-ongeval om het leven was gekomen. Daarnaast wilde hij graag een keer terug naar zijn atelier in Marly-le-Roi. Met een tussenstop in Cahors, waar zij de kathedraal bezochten en waar het volgens Breker wemelde van de *Maquisards*, arriveerde het gezelschap (Breker, zijn vrouw Mimina, dr. Lange van de *Propagandastaffel*, Maillol en de Duitse chauffeur) in Parijs. Hier namen zij hun intrek in het *Hôtel Ritz*. Ze waren, zo schrijft Breker, net op tijd want er lag een brief van de Gestapo waarin de vrijlating was voorzien om 12.00 uur. Breker stuurde de chauffeur, vergezeld van dr. Lange, naar de gevangenis van Frèsnes om haar op te halen. Ondertussen wachtte hij samen met zijn vrouw, Maillol en de bronsgieter Rudier met zijn vrouw in een restaurant aan de *avenue Matignon*. In zijn memoires beschreef Breker uitvoerig de emotionele terugkeer: *Nous étions les seuls clients. Fatigué d'attendre, je fis commander le repas. Nous allions commencer lorsque la porte s'ouvrit. Lange parut dans l'encadrement ... et derrière lui: Dina! J'observais Maillol, qui, d' émotion, devint pâle comme un mort.*[75.]
Nadat ze samen hadden gegeten, waarbij Vierny zich, tot verbazing van de aanwezigen, weinig aangeslagen of geëmotioneerd toonde, stond Breker erop dat hij Maillols model persoonlijk naar haar onderkomen in het XIVe arrondissement zou brengen. Volgens Breker kwam de reactie op haar vrijlating pas toen zij in de auto zaten; snikkend en bevend bedankte ze hem. Hij vertelde haar dat zij was vrijgelaten onder twee voorwaarden: zij mocht geen contact opnemen met leden van de communistische partij en zij moest onmiddellijk teruggaan naar Banyuls-sur-Mer en daar blijven. Breker vertelde erbij dat zij in de gaten gehouden zou worden en dat zij bij herhaling de doodstraf zou krijgen. Daarbij riskeerde hij zelf ook een zware straf want hij zou persoonlijk verantwoordelijk gesteld worden als zij zich niet aan de orders hield.
Vanwege de begrafenis van Denis bleef Maillol nog enkele dagen in Parijs. Hij ontmoette zijn collega's Osouf, Auricoste, Couturier en de tapijtontwerper Lurçat. Hij maakte schetsen van de danser Lifar en samen met Breker ging hij naar enkele concerten van de pianisten Kempf en Cortot die in de *Salle Pleyel* werden gegeven; Maillol sprak met Kempf over een

concert dat de pianist in Perpignan wilde geven. In die korte periode, Maillol noemde zijn verblijf in bezet Parijs *une saison en enfer*, hoorde Breker dat Vierny toch eerst haar communistische kameraden in Parijs had ingelicht en pas na een week naar Banyuls-sur-Mer was gegaan. Hij prees zich gelukkig dat zij niet opnieuw was opgepakt, tevens vond hij dat zijn actie een belangrijk effect had gehad op zijn oude meester: *Enfin, j'avais réussi: Maillol reprendrait gôut à sa vie*[76.] Was het uit angst voor de ondergrondse dat Maillol, teruggekeerd uit Parijs, een enigszins verdraaide versie van de vrijlating van zijn model vertelde? Volgens Frère zei hij dat zijn model was vrijgelaten dankzij de kunstlievendheid van de Duitsers en zijn populariteit in Duitsland: *Il y a vraiment là-bas un amour de l'art qu'il n'y a pas en France. Les Français se foutent totalement des arts. Mais eux ont un respect de tout ça … Je ne puis tout de même pas refroidir leur enthousiasme. Et puis, c'est grâce à cela que Dina est ici. Si je n'avais pas été connu comme je le suis en Allemagne, Dina serait en Pologne, à casser des pierres sur les routes. C'est quelque chose ça. Dina c'est comme ma fille. Je suis heureux d'avoir pu la sauver. Elle le sait. Elle m'en est reconnaissante.*[77] Maillol was blij weer herenigd te zijn met zijn model (afb. 23) en hij hervatte de werkzaamheden aan *L'Harmonie.*

Maillol overleed op 15 september 1944 ten gevolge van een auto-ongeval. Hij kwam samen met dr. Nicolau terug van Vernet-les-Bains waar hij, volgens Frère, zijn vriend Dufy had bezocht. Dufy zelf vertelde later aan Brassaï dat het bezoek meer leek op een vlucht, want Maillol werd in zijn woonplaats uitgescholden voor collaborateur en zijn huis werd met stenen bekogeld. De zwaar gewonde Maillol werd eerst vervoerd naar het ziekenhuis en vervolgens naar zijn woonhuis in Banyuls, waar hij na enkele dagen stierf. De omstandigheden van het auto-ongeval waren volgens Duitse kranten verdacht.[78.]



23. Maillol en Dina Vierny in het atelier van de *Métairie.*

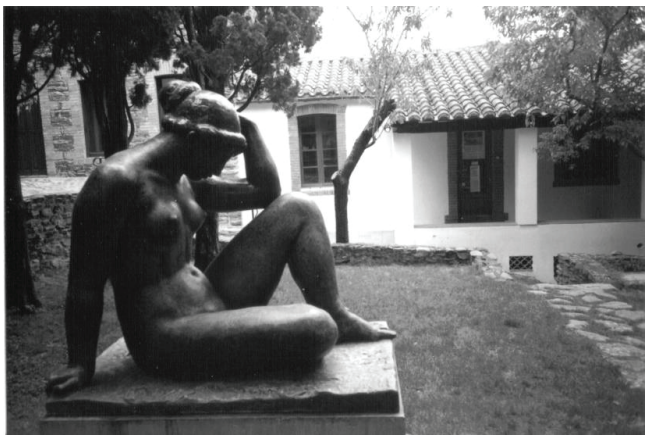
Voor zijn dood had Maillol bepaald dat zijn zoon Lucien samen met Dina Vierny zijn levenswerk bijeen zou houden. Met de adviezen van Perret, Matisse, Bonnard en Dufy, opende Vierny in januari 1947 in de *rue Max Jacob* de *Galerie Maillol*. Vanaf die tijd begon zij samen met Lucien zijn werk te verzamelen. De bemoeienis van de avontuurlijke Lucien bleef echter beperkt. Hij was vliegenier geweest tijdens de Eerste Wereldoorlog en daarna hield hij zich bezig met sport, zoals skiën en alpinisme, hij beklom volgens Kessler op 13 augustus 1922 de Mont Blanc; het waren zaken die ver van de wereld van zijn vader lagen. Daarnaast was hij, eveneens volgens Kessler, ook een talentvol schilder: *Lucien, den ich seit 1914, nicht gesehen hatte, hat sich unter dem Einfluß des Krieges (Er war Flieger) ganz anders als sein Vater entwickelt; viel rauer, städtischer, weniger verfeinert, weniger kultiviert; er hat etwas Streberhaftes und Vulgäres, vielleicht nur äuserlich angenommen. Seine Bilder beweisen aber sein starkes Talent.*[79.]

Tijdens de Tweede Wereldoorlog sloot Lucien zich aan bij de gehate *Milices Interieur,* een politie-organisatie die samenwerkte met de bezetter, hetgeen hem en zijn vader bij de bevrijding in grote problemen bracht. Volgens Bodenstein zou Maillol zelfs hebben aangeboden om de gevangenisstraf van zijn zoon over te nemen.

Vierny stortte zich vol overgave op haar levenstaak, zij organiseerde tentoonstellingen en richtte de *Société des Amis de Maillol* op; een vereniging die onder voorzitterschap van de dichter Camo en de kunsthistoricus Cassou stond. Toen Maillols vrouw Clothilde in 1952 overleed, droeg Lucien de rechten van zijn moeder over aan Dina Vierny. De beide vennoten, Lucien Maillol en Dina Vierny, hadden inmiddels een dermate grote verzameling, dat Vierny met succes erin slaagde een oude wens van Maillol in vervulling te laten gaan. Zoals eerder beschreven schonk zij de staat in 1963 een aantal beelden in ruil voor een blijvende plaatsing in de *Jardin des Tuileries*. In 1961 schonk Lucien Maillol de oude pachtboerderij, waar zijn vader de laatste jaren van zijn leven veel tijd doorbracht, aan de gemeente Banyuls-sur-Mer. Als voorwaarde stelde hij dat het lichaam van zijn vader daar zou worden herbegraven en dat de gemeente initiatieven zou ontwikkelen om de vervallen boerderij te restaureren en in te richten als Maillolmuseum. Het eerste gebeurde en het tweede bleef achterwege. Pas na 1979 werden er onder leiding van Vierny acties ondernomen. Met hulp van de achterneef van Maillol, Yvon Berta-Maillol en burgemeester Jean Rève, slaagde zij erin om de oude *Mas* te laten restaureren. In 1994 werd het *Musée Maillol* (afb. 24) in het idyllische dal in de Pyreneeën geopend. De vaste collectie bestond uit een aantal foto's, litho's, tekeningen, tapijten, schilderijen, kleine kleischetsen en enkele grote bronzen beelden.

Een jaar later realiseerde Vierny een andere droom. Op 9 maart 1995 opende de Franse president in het voormalige *Hôtel Bouchardon* in de *rue de Grenelle* 59-61 in Parijs het *Musée Maillol,* waar Vierny met een uitgebreide vaste collectie een prachtig overzicht van Maillols kunstenaarschap gaf. Toen de journalist Jean-Pierre Bonnel haar in 2000 vroeg of het museum in Banyuls niet te klein was ten opzicht van het Parijse museum, liet *La Grande Dame* iets van haar diepe gevoelens blijken voor de

afgelegen plek in de Pyreneeën: *Le musée Maillol est à Paris. C'est une cathédrale. Ici le musée dans la montagne est une chapelle. Mais il y a quelque chose en plus que le musée de Paris. Maillol a vécu dans la métairie qu'il n'a pas quittée puisqu'il est enterré dans la clarité même où nous avons travaillé par beau temps. Une sensation particulière règne dans ce lieu, perçue par la plupart des visiteurs.*[80.] Met de oprichting van de *Fondation Dina Vierny*, een stichting waarvan zij zelf de presidente werd en die zich richtte op het beheer van de Maillolmusea en hun collecties, stelde Vierny de nalatenschap van Maillol voor de toekomst veilig.



24. *Musée Maillol* in de voormalige *métairie* van de familie Maillol in Banyuls-sur Mer, met het graf van Maillol waarop *La Méditerranée.*

In een gesprek met de auteur over de rol van Breker in haar leven, zei zij dat ze hem in haar jeugd had gekend als een *beau garçon*; een man met charisma die in Montparnasse rond de jaren dertig een aangename verschijning was. Hij was belezen, kon overtuigend spreken en maakte gemakkelijk vrienden. Zij vond het wel vreemd dat zij, ondanks haar activiteiten voor Maillols nalatenschap, na de oorlog niet veel meer voor hem betekende. Zij sprak het vermoeden uit dat haar bevrijding enerzijds bedoeld was om Maillol verder te kunnen laten werken en anderzijds ook een daad van Breker was die hem later goed van pas zou kunnen komen.[81.] Bodenstein wees er, in gesprek met de auteur, op dat Breker meermalen de helpende hand had geboden wanneer personen uit het kunstzinnige en culturele leven in het nauw zaten. Hij wist Hitler er van te overtuigen dat de beeldhouwer Bernhard Heiliger van meer waarde was in zijn atelier dan als soldaat aan het oostfront. Heiliger kon het front verlaten en werd assistent in Brekers werkplaats in Wriezen. Ook Blumenthal kon door bemiddeling van Breker het Russische front verlaten. Helaas sneuvelde hij vlak voor het bericht hem bereikte. De graficus en schilder Schardt, later de directeur van de Folkwang-academie in Essen, trof het beter. Hij kon, eveneens door toedoen van Breker, het front verlaten en verder werken in Duitsland. De uitgever Peter Suhrkamp die, tegen de orders van de regering, de verdachte en officieel gesloten uitgeverij S. Fischer voortzette, werd opgepakt door de

Berlijnse Gestapo. Hij werd afgetuigd en opgesloten in de gevangenis. De Fischeruitgeverij gaf onder andere het verboden werk van de gevluchte schrijvers Thomas Mann en Carl Zuckmayer uit. Breker gebruikte zijn contacten met de Gestapochef en bereikte daarmee dat Suhrkamp in 1944 uit de gevangenis werd ontslagen. Toen er in 1942 in Parijs door de pianisten Cortot en Kempff samen met de zangeres Germaine Lubin een groot benefietconcert voor de Parijse oorlogswezen werd gegeven, bleek dat de Joodse repetitor van Lubin in een kamp in Compiègne zat. De zangeres deed een beroep op Breker en door diens invloed kwam zij vrij. Het was ook Breker die, gewaarschuwd door een bezorgde Cocteau, kon voorkomen dat de "staatsvijandige" Picasso werd gearresteerd. Breker kon de Duitse bevelhebber van Parijs Von Stülpnagel niet van zijn plannen afbrengen en vroeg daarom advies aan Bormann en Speer. Met hun aanbevelingen stapte hij naar het zwaar gebombardeerde Gestapohoofdkwartier in Berlijn en kreeg daar gedaan dat de arrestatie van Picasso werd afgeblazen.
James Fenton zette in zijn artikel *The secrets of Maillol* enkele vraagtekens bij de edelmoedigheid van Breker. Hij was van mening dat Breker (*the Broker* zoals hij hem noemde) de vrijlating van Vierny enigszins theatraal in scène had gezet: *Presumably (this is all I can guess) it was a way of demonstrating his power and usefulness to Rudier en Maillol while at the same time showing that he had responded to their request.*[82.]
Breker gebruikte zijn "bevrijdingsacties" in zijn denazificeringsproces dat in 1948 in Donauwörth werd gehouden. Hij schreef brieven aan degenen die hij tijdens de oorlog had geholpen, met een verzoek om steunbetuigingen in het proces tegen hem. De reacties bleven echter beperkt tot slechts enkele. Zoals eerder vermeld werd hij aangeklaagd als profiteur en veroordeeld als meeloper.

7. Duitse bescherming van Mailols monumenten ?

Toen Breker in oktober 1943 in Banyuls-sur-Mer was om een portret van Maillol te maken, bezocht hij samen met zijn oude vriend de monumenten voor de gevallenen van de Eerste Wereldoorlog die Maillol in verschillende steden van de *Pyrenées Oriëntales* had vervaardigd. Zij zagen in Banyuls-sur-Mer, op het schiereilandje *Ile Grosse* dat in de baai van Banyuls ligt, Maillols *Monument aux Morts* (1932). Het was een altaar van natuursteen op de top van een heuvel, scherp afgetekend tegen de lucht en rondom gelegen in het water van de Middellandse Zee. De offertafel was aan de voorzijde voorzien van drie kalkstenen reliëfs (afb. 25). Het middelste, *L'Immolation*, was een hoogreliëf met daarop een naakte, gevallen soldaat met het zwaard in de hand. Het was een motief van opoffering dat Maillol kende van de vechtende Lapithen aan de Zeustempel in Olympia (460 v. Chr.). De beide flankerende voorstellingen waren uitgevoerd in verdiept reliëf. Aan de linkerzijde plaatste Maillol een voorstelling van *La Consolation*, een oudere staande vrouw troost een zittende jonge vrouw. Aan de rechterzijde bracht hij *La Commémoration* aan: drie jonge vrouwen brengen lauwerkransen ter herdenking van de gevallenen. Beide beelden riepen herinneringen op aan scheppingen uit het vroeg-klassieke Griekenland; de zittende vrouw komt in dezelfde houding voor op de

Grafstèle van Philis (460 v. Chr.) en de drie jonge vrouwen doen denken aan Phidias' Panathenäenprocessie (440 v. Chr.) te zien aan het oostfries van het Parthenon. Omdat het altaar door weer en wind werd aangetast werd het in de loop van de tijd overgebracht naar een plein achter het gemeentehuis van Banyuls-sur-Mer. Op de rotspunt van het eilandje werd toen een bronzen replica geplaatst (afb. 26).



25. Aristide Maillol, *Monument aux Morts,* Banyuls-sur-Mer. 1932. Het origineel is nu geplaatst achter het gemeentehuis.



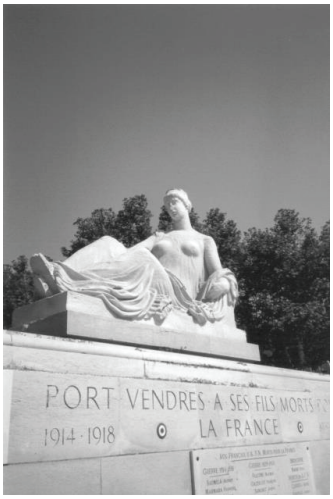
26. De kopie van het, in brons vervaardigde, *Monument-aux-Morts* op de top van het eiland *Ile Grosse* in de baai van Banyuls-sur-Mer

In Elne, een stadje ten noord-westen van Banyuls-sur-Mer, bezochten ze ook het *Monument aux Morts* (1925). Het was een trotse geklede vrouw met een tekstband in de hand, in kalksteen uitgevoerd. Zij stond op een unieke plaats onder de bomen van een hooggelegen plein, aansluitend op de de apsis van de kathedraal. Vanaf deze plaats kijkt men uit over het lager

gelegen stadje en over het landschap in de richting van de Middellandse zee. Maillol had zich voor dit beeld laten inspireren door zijn eerder vervaardigde *Pomone aux Pommes* (1910-1911). Het is nu echter een *Pomone Drapée* geworden, een beeld dat hij ook maakte zonder de tekstband. Evenals zijn werk in Banyuls-sur-Mer vertoonde ook dit beeld na enige tijd de invloeden van de erosie. Het werd na de Tweede Wereldoorlog vervangen door een bronzen kopie (afb. 27).



27. Aristide Maillol, *Monument aux Morts,* Elne 1925



28. Aristide Maillol, *Monument aux Morts,* Port Vendres, 1923

In Céret, een Pyrenëenstadje ten westen van Banyuls, bekeken zij *La Douleur* (1921-1922); een granieten beeld van het intense verdriet van de vrouwen en moeders van de gesneuvelde soldaten waarbij niet het uiterlijke vertoon van het verdriet, maar de innerlijke pijn zichtbaar was. Het beeld was geplaatst op een hoge sokkel, omringd door een hekwerk, op een plein in de schaduw van de omringende platanen.
Aan de zeehaven van Port-Vendres, een tiental kilometers ten noorden van Banyuls-sur-Mer, zagen de twee vrienden het *Monument aux Morts* in de vorm van een *Vénus Palmeportante* (1923), een zandstenen zittende en half achterover leunende vrouw met een palmtak in de hand. Deze geklede vrouw was direct aan de haven geplaatst met aan haar linkerzijde het water en aan haar rechterzijde het plein voor het gemeentehuis (afb. 28).
Gedurende de tocht sprak Breker niet alleen zijn ongerustheid uit over de slechte staat van onderhoud van de beelden, maar ook zijn angst voor een mogelijke beschadiging of vernietiging ervan door verzetsacties van de ondergrondse of mogelijke bevrijdingsacties van de geallieerden. *Mir schien es wichtig, die Denkmäler zu schützen und das wie sofort an Ort und Stelle zu besprechen. Die Figuren in Port-Vendres, Elne und Banyuls waren alle aus dem gleichen Material, einem weichen porösen Kalkstein der näheren Umgebung. Man sah bereits Spuren der Verwitterung. Der Krieg war noch*

nicht zu Ende, die Gefahr, in neue Kriegshandlungen verwickelt zu werden, blieb für Frankreich nach wie vor akut. Aus diesen Gründen war es notwendig, die Werke unter allen Umständen vor Zerstörung zu bewahren.[83.]

In Port-Vendres, een strategisch gelegen garnizoensstadje met een zeehaven, uitte Breker zijn bezorgdheid aan havencommandant Zuckschwerdt. Hij pleitte voor beschermingsmaatregelen en kon daarbij refereren aan de plannen van zijn vriend Speer voor het behoud van belangrijke historische gebouwen en monumenten. Speer was in staat dergelijke plannen te ontwikkelen omdat hij door Hitler was aangewezen om de plotseling gestorven minister Todt op te volgen. Deze technocraat combineerde in feite drie ministeries namelijk die van weg- en waterbouw, de organisatie van de bewapening en de ontwikkeling van de industrie. Daarnaast was hij de oprichter en algemeen leider van de *Organisation Todt*, een organisatie die, met behulp van krijgsgevangenen en gevangen genomen burgers, onder andere moest zorgen voor het behoud en de uitbreiding van het wegennet in het bezette gebied.

De plannen van Speer hadden, volgens zijn eigen zeggen, weinig effect omdat de meeste *Gauleiter* geen oog hadden voor waardevolle historische gebouwen en monumenten. Velen van hen zagen in de vernietiging ervan slechts voordelen, namelijk een snelle manier van slopen zodat de opbouw van een nieuwe stad ongestoord zijn beslag kon krijgen. Speer protesteerde veel te laat bij Bormann tegen de houding van de regiobestuurders. In zijn memoires haalde hij een brief aan van 26 juni 1944 waarin hij Borman vroeg om de *Gauleiter* een brief te sturen waarin werd aangedrongen om historische monumenten, zelfs in de vorm van ruïnes, te beschermen. Hij refereerde daarbij aan een uitspraak van Hitler die in een van zijn toespraken erop had aangedrongen historische gebouwen zoveel mogelijk te herstellen.[84] Speer begreep al snel dat zijn actie voor het behoud van historische gebouwen en monumenten, waarbij hij zich vooral richtte op Noord-Italië en Zuid-Frankrijk, ondanks de inspanning van de mensen van de *Organisation Todt*, weinig effect had gehad. Daarom ging hij over op het uitvaardigen van kortetermijnmaatregelen die inhielden dat historische gebouwen en monumenten een berschermende ommanteling moesten krijgen.[85.]

Het bezoek van Breker en Maillol aan de havencommandant van Port-Vendres leverde, volgens de Duitse beeldhouwer, vrijwel meteen succes op wat betreft het zeer kwetsbaar opgestelde *Monument aux Morts* in Banyuls-sur-Mer. De afdelingsleider van de *Organisation Todt* werd erbij gehaald en de toestand werd besproken: *Mit dem Leiter der Todt Organisation wurden die Details eines Schutzmantels aus Beton besprochen. Die Zustimmung Speers stand außer Diskussion. Mit den Arbeiten wurde noch während unseres Aufenthaltes begonnen. Die Vorsichtsmaßnahme war, wie sich später herausstellte, berechtigt, denn es haben sich auch dort Partisanenkämpfe abgespielt.*[86.] Terwijl de plaatselijke bevolking de activiteiten van Breker en Maillol alsmede de werkzaamheden van de *Organisation Todt* met argusogen volgde, zag de ondergrondse, waaronder enkele collega's van Maillol, het als een regelrechte daad van collaboratie. Binnen enkele dagen ontvingen Maillol en Breker gelijktijdig een brief waarin zij met de dood werden bedreigd: *Es war eine Mordandrohung des*

Widerstandes. Statt einer Anrede hatte man einen Sarg gezeichnet. Der Text strotzte von Injurien, die mit Kaiser Wilhelm II. begannen und mit "seinem Freund Hitler" aufhörten. Er war in einem rüpfelhaften Ton abgefaßt und enthielt den Schlußsatz, daß ich Banyuls lebend nicht verlassen würde. Maillol, für den dies bereits die zweite Drohung war, nahm mit stoischer Ruhe von den Briefen Kenntnis. "Das verdanken wir unseren lieben Kollegen", brummte er in seinen Bart, "wir haben zuviel Talent". Damit war die Angelegenheit erledigt[87.]



29. De haven van Banyuls-sur-Mer met op de achtergrond de hoge rots van het *Ile Grosse* met daarop het *Monument-aux-Morts.* Op de voorgrond Maillols *Fille allongée.*

Zijn de beschermende maatregelen door de *Organisation Todt* inderdaad uitgevoerd? De streekhistoricus en oud-burgemeester van Banyuls-sur-Mer, Michel Ferrer had wel gehoord van de vriendschap tussen Maillol en Breker. Over beschermende maatregelen voor de beelden in Elne en Port Vendres was hem niets bekend. Over het monument in Banyuls-sur-Mer wist hij te melden dat hij had gezien dat er aan de achterkant van het monument een muur in de vorm van een verschansing was gebouwd. Maar of deze muur (aanvankelijk) bedoeld was voor de bescherming van het monument en (later) als vooruitgeschoven militaire post, was hem niet duidelijk. Dat het punt voor militaire doeleinden was gebruikt wist hij wel, want hij meldde *La présence, enterrée au pied du souvenir, d'une tourelle de char avec canon de petit calibre qui pouvait prendre en filade l'anse de notre baie.*[88.]
Gezien de gespannen militaire situatie en de strategische plaats (afb. 29 en 30) van het monument is het niet ondenkbaar dat de aanvankelijk beschermende muur al snel werd veranderd in een verschansing met geschut.
Madame Odette Traby, raadslid van de gemeente Elne en gedelegeerde voor cultuur kon zowel in de gemeentelijke archieven als in de archieven van de *Association des Amis d'Illibéris* niets vinden dat ook maar enigszins wees

op activiteiten door de *Organisation Todt* in verband met de bescherming van Maillols *Monument aux Morts* in Elne.[89.]



30. De lokatie van het *Monument-aux-Morts (*)* in Banyuls-sur-Mer.

8. Onweerstaanbare opdrachten?

Speer besteedde in zijn, in gevangenschap geschreven, memoires slechts beperkt aandacht aan zijn samenwerking met de Duitse beeldhouwers. Hij zei onder andere: *Als Bildhauer beschäftigte ich hauptsächlich Joseph Thorak, dessen Arbeiten der Generaldirektor der Berliner Museen, Wilhelm von Bode, ein Buch gewidmet hatte, sowie den Maillolschüler Arno Breker. Er vermittelte 1943 seinem Lehrer meinen Auftrag für eine Skulptur die im Grunewald aufgestellt werden sollte.*[90.]

Het was een tamelijk korte en zakelijke mededeling van een man die, in opdracht van Hitler, uitvoerige plannen ontwikkelde het centrum van Berlijn te veranderen in een megalomaan "Athene van het Noorden". Dat hij in dat kader ook opdrachten verstrekte aan Franse kunstenaars is zeker geen toeval want *Generalbauinspektor* Speer kende de Parijse kunstwereld van vóór de Tweede Wereldoorlog goed. Gehuwd met een Franse vrouw kwam hij graag en veel in Frankrijk en hij had grote bewondering voor de Franse kunst van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw; met name het naar zijn mening typisch Franse gevoel voor de juiste volume- en maatverhoudingen sprak hem bijzonder aan. Hij uitte die bewondering in een lezing die hij in 1941 verzorgde in het Parijse restaurant *Maxim's* voor Franse kunstenaars, waaronder Despiau en Cocteau . Hij verklaarde daar ondermeer: *Die Französiche Revolution habe nach dem Spätrokoko ein neues Stilgefühl*

formuliert. Selbst einfache Möbel hätten schönste Proportionen gehabt. Seinen reinsten Ausdruck habe es in den Bauentwürfen Boullées gefunden.[91.]

De opdracht die Albert Speer op voorspraak van Breker aan Maillol zou hebben verstrekt was geen incidentele aangelegenheid.[92] Hij wilde bepaalde Franse kunstenaars in zijn plannen voor het nieuwe Berlijn betrekken en hij maakte dat onder meer duidelijk bij het culturele bezoek van Franse artiesten aan Duitsland in november 1941. Hij kon de delegatie helaas niet zelf ontvangen omdat hij aanwezig moest zijn bij de opening van de tentoonstelling in Lissabon over de nieuwe Duitse architectuur: *Auf Grund dieser Reise versäumte ich den Besuch einiger Pariser Bekannten, unter ihnen Vlaminck, Derain und Despiau, die sich auf meine Einladung hin die Modelle unserer Berliner Planung ansahen. Offenbar hatten sie, was wir beabsichtigten und bauten, stumm zur Kenntnis genommen: die Chronik jedenfalls verzeichnet kein Wort über den Eindruck, der unsere Ausstellung auf sie machte. Ich hatte sie während meiner Pariser Aufenthalte kennen gelernt und sie über meine Dienststelle mehrfach mit Aufträgen unterstützt.*[93.]

Welke Franse kunstenaars en hoeveel het er waren, die in oorlogstijd een Duitse staatsopdracht ontvingen, meldde Speer niet. Maar in een brief van 25 juni 1984 die Breker aan Michèle Cone, auteur en onderzoekster van de Franse beeldende kunst gedurende de Tweede Wereldoorlog, schreef, noemde hij uitdrukkelijk twee namen: *Les artistes Français qui ont reçu a l'époque une commande passé sont Aristide Maillol et André Derain. Tout les deux avaient une grande commande pour Berlin. Maillol devait faire une fontaine et Derain une fresque monumentale murale.*[94.]



31. Arno Breker boetseert een portret van Albert Speer, 1941

De vriendschap tussen Breker en Speer, in 1941 modelleerde hij een portret van de architect (afb. 31), begon in 1938 toen Speer plannen ontwikkelde voor de nieuwe Rijkskanselarij. Omdat niemand van de deelnemers aan de prijsvraag voor de toegevoegde sculptuur aan het gebouw voldeed aan zijn

verwachtingen, nodigde hij de 38-jarige Breker uit om ontwerpen te maken. Deze was een relatieve nieuwkomer in de Berlijnse kunstwereld omdat hij zich daar pas sedert 1933 definitief had gevestigd. Hij stond bekend als een verdienstelijke portrettist; daarnaast had hij enige naam gemaakt met zijn bijdrage aan de gebouwen voor de Olympische Spelen van 1936. Het werd een korte kennismaking tussen Speer en Breker. De laatste herinnerde zich: *Die Audienz hatte kaum fünf Minuten gedauert. Ich bekam eine Zeichnung des Innenhofes und Details der Treppe. "Thema steht ihnen Frei, und in acht Tagen sehen wir uns wieder".*[95.]

Deze eerste ontmoeting leidde tot een jarenlange vriendschap. Breker had, tot tevredenheid van Speer en Hitler, zijn bijdrage aan de Rijkskanselarij geleverd. Hij vervaardigde, zoals we eerder zagen, een bronzen *Fackelträger* en een *Schwertträger* als symbolen van de geest van een volk en de bescherming ervan door de regering. Volgens Breker veranderde Hitler later de titels in *Die Partei* en *Die Wehrmacht*. Na dit succes werd hij, samen met onder meer Thorak, betrokken bij grote staatsbouwprojecten die onder leiding van Speer werden uitgevoerd. Op uitdrukkelijk verzoek van Hitler kreeg Breker de opdracht ontwerpen te maken voor de decoratieve friezen aan de gigantische nieuwe triomfboog en voor de fontein op het meest markante punt van het nieuwe Berlijnse stadsplan. De intensieve samenwerking tussen Speer en Breker ging uiteindelijk verder dan de vele werkbesprekingen. Als vrienden maakten zij in 1939, samen met hun vrouwen, een reis naar Italië waar zij een bezoek brachten aan Florence, Rome en Sicilië.

Zowel Speer als Breker bevonden zich ook in het gezelschap dat Hitler begeleidde tijdens zijn eerste bezoek aan Parijs in mei 1940.

Toen Breker zich in Jäckelsbruch vestigde en daar zijn intrek nam in het door Hitler geschonken achttiende-eeuwse landhuis, kocht Speer vlak in de buurt een stuk grond om er te gaan bouwen. Het was trouwens ook dezelfde Speer die er voor zorgde dat er bij Brekers huis een reusachtig gipsatelier werd gebouwd terwijl er in het nabijgelegen Wriezen een grote steenhouwersatelier werd opgericht. Beide werkplaatsen stonden onder de directe leiding van Breker.

Gezien de functie van Speer als rijksbouwmeester en adviseur van Hitler, is het niet onwaarschijnlijk dat hij een belangrijke rol heeft gespeeld in de benoeming van Breker tot officiële staatsbeeldhouwer en professor aan de kunstacademie van Berlijn. Breker moet, vanwege zijn betrekkingen met Speer, in een vroeg stadium op de hoogte zijn geweest van de staatsopdracht voor Maillol, waar hij zelf vooraf een bemiddelende rol in had gespeeld: *Ich wußte das Maillol zu Staatsaufträgen für Berlin herangezogen worden war und Speer ihn gebeten hatte eine grosze figürliche Brunnenanlage zu entwerfen. Hitler schätzte Maillol, der Entwurf hatte seinen Beifall gefunden, die Vorarbeiten wurde mit einer sechsstellige Summe als Vorschutz honoriert.*[96.]

Een voorschot van zes cijfers is een vage omschrijving. Kennelijk wilde Breker, uit piëteit voor zijn meester maar misschien ook omdat hij geen oude wonden wilde openhalen, in zijn memoires van 1972 de hoogte van de aanbetaling geheim houden. Later gaf hij openheid van zaken en noemde hij het exacte bedrag. In een interview, gehouden op 16 april 1980 in Düsseldorf met Dorléac zei hij: *Les goûts de Hitler étaient plus larges que*

ceux de Goering. Il aimait aussi la peinture moderne. Il avait une grande admiration pour Derain par exemple, pour Despiau et pour Maillol. Maillol a reçu une commande de lui. Il a même reçu une accompte de cent mille marks, mais Hitler n'a rien reçu parce qu'entre temps, Maillol est mort. Il voulait construire une fontaine pour Berlin.[97.]

Wat 100.000 *Reichs Mark* in het jaar 1943 in bezet Frankrijk betekenden is alleen vergelijkenderwijs te onderzoeken. De beeldhouwer Hubert Yencesse sprak in een interview met Cone op 17 februari 1984 over *Irresistible financial offers made by officials of the Third Reich.*[98.] Natuurlijk zijn de oorlogsomstandigheden sterk bepalend wanneer het gaat om de werkelijke waarde van het bedrag. Maar het feit dat Yencesse het onweerstaanbare financiële aanbiedingen noemde, wijst op een meer dan gewone som. Wanneer we het *Tableau des Monnaies Allemandes*, een affiche waarop door de *Reichskreditkassen* aan bezet Parijs bekend werd gemaakt welke waarde de Franse franc had ten opzichte van de Reichsmark, als rekenmodel nemen, betekende de aanbetaling voor de opdracht die Maillol had gekregen niet minder dan 2.000.000 Franse francs. Dit moet een vorstelijk bedrag zijn geweest, wanneer we het vergelijken met de kosten van de dagelijkse levensbehoeften zoals een liter volle melk (f.f. 3.80), een kilo boter (f.f. 60.-) of de misschien minder tot de dagelijkse behoeften behorende arikelen zoals een pakje *Gauloises* (f.f. 7.50), of een *demi pression* (f.f. 10,-). Vergeleken met de hoogste prijzen die op een veiling in Parijs in 1941 voor negentiende- en vroeg twintigste-eeuwse kunstwerken werden betaald, mag de aanbetaling voor Maillol ook als aanzienlijk beschouwd worden: Edgar Degas, *Femme s'essuyant les bras* (f.f. 501.000), Auguste Renoir, *Pêches et raisins* (f.f. 625.000), Claude Monet, *Nymphéas* (f.f. 650.000) , een tekening van Maillol, *Torse de femme* bracht trouwens f.f. 3.400 op.[99.] Ook de vergelijking met de beloningen voor opdrachten die door de regering Laval aan Franse beeldhouwers werden verstrekt maakt duidelijk dat Yencesse met zijn typering *irresistible financial offers* niet had overdreven. De hoogste bedragen die in 1941 voor de 41 officiële opdrachten werden uitgekeerd waren voor beelden van Le Bourgeois (f.f. 80.000) en van Belmondo (f.f. 60.000) die bedoeld waren voor een brug over de *Autoroute Etoile de Maintenon.*[100.] Wanneer we in ogenschouw nemen dat de hiervoor genoemde bedragen als totaalsom voor een kunstwerk golden, terwijl het bij de opdracht voor Maillol ging om een aanbetaling, mogen we gerust stellen dat de opdracht voor een fontein voor de Berlijnse wijk Grunewald voor zowel Maillol als voor de Duitse opdrachtgever van meer dan gewone betekenis was.

De Duitse regering beloonde haar trouwe artiesten altijd op vorstelijke wijze. Volgens een accountant bedroeg de totaalsom van alle opdrachten die door de regering aan Breker waren verstrekt tot aan 1942 het astronomische bedrag van R.M. 27.396.000. Persoonlijk toucheerde Breker daarvan 50 tot 70%.[101.] Daarnaast ontving hij nog persoonlijke opdrachten van de nazi-leiders zoals van Speer en Bormann. Ter vergelijking; een gemiddeld arbeidersloon bedroeg R.M. 1800 per jaar, een fabriekschef verdiende R.M. 4000 en een museumdirecteur R.M. 14.000.

Volgens Breker begon Maillol enthousiast aan zijn nieuwe opdracht; een enthousiasme dat ook te maken had met de ongeveer gelijktijdige vrijlating, in november 1943, van zijn model: *Après la libération de Dina Vierny,*

Maillol fut métamorphosé. Elle renouvela son inspiration créatrice. "L'Harmonie" dont Dina avait été en grande partie l'inspiratrice, put être achevée. L'Etat avait fait une commande importante à Maillol, c'est pourqoi il reprit plaisir à dessiner.[102.] De literatuur vermeldt nergens op welke wijze Maillol persoonlijk heeft gereageerd op de opdracht. Yvon Berta-Maillol wees, in een gesprek met de auteur, op andere dan artistieke motieven, namelijk de persoonlijke omstandigheden van het gezin Maillol: *Het verhaal dat ik u ga vertellen staat in geen enkel boek. Ik heb het gehoord van de toenmalige vriendin van oom Lucien, de zoon van mijn oudoom Aristide en mijn tante Clothilde. Zij woonde samen met Lucien op de bovenverdieping van het huis in Banyuls. Op een avond in het najaar van 1943 werd Lucien naar beneden geroepen omdat er Duitse officieren op bezoek waren. Zijn vriendin heeft toen letterlijk de onderhandelingen over de opdracht kunnen volgen. Zij hoorde hoe Maillol meermalen de aanbetaling had geweigerd, maar zij hoorde ook dat tante Clothilde en Lucien er op aan drongen het geld aan te nemen. Het was oorlog, Maillol had nauwelijks opdrachten en er moest brood op tafel komen. Een definitief "ja" had zij niet van Maillol gehoord, maar ik denk dat hij de aanbetaling wel heeft aangenomen en dat hij vervolgens heel weinig aan de opdracht heeft gedaan. Dat zeg ik omdat de Franse staat na de oorlog en na Maillols dood heeft gezocht naar bewijsmateriaal van de aanbetaling om het geld terug te kunnen vorderen. Maar dat is er nooit van gekomen.*[103.] Ook de kunsthistoricus Waldemar George merkte op dat de financiële situatie van Maillol en zijn gezin in 1943 verre van rooskleurig was: *So einfach seine Ernährungsweise auch ist, oft fehlt selbst ihm das Unentbehrliche. Sein Sohn und Dina laufen kilometerweit in der Gegend herum, um die bescheidesten Lebensmittel zu erbetteln. Dina schleicht sich mehrfach in unerlaubter Weise über die spanische Grenze, um einen Liter Öl zu kaufen.*[104.]

Bodenstein wist zich uit de vele gesprekken, die hij tussen 1970 en 1990 met Breker voerde, het volgende te herinneren. In een gesprek met de auteur zei hij: *Toen ik in 1943 bij Maillol was voor het maken van zijn portret klaagde hij over het feit dat hij zo weinig opdrachten had waardoor zijn inkomsten ernstig achteruit waren gegaan. Daarbij was hij te oud om zelf voedsel in zijn tuin te verbouwen. Ik heb toen Speer gevraagd of hij iets aan de situatie van Maillol kon doen. Speer was goed bekend met het Franse kunstcircuit en een groot bewonderaar van Maillol. Toen heeft Speer gezegd dat hij onmiddellijk zou zorgen voor 100.000 Reichsmark zodat de grote beeldhouwer verder kon leven en werken. Als dekking voor deze gift heeft hij er een opdracht voor een fontein van gemaakt. Maar erg veel heeft Maillol er ook niet aan kunnen doen; in 1944 stierf hij.*[105] Bodenstein vond de uitspraak van Breker, dat Hitler zeer tevreden was over het ontwerp van Maillol, discutabel. Hij twijfelde eraan of er wel ooit een compleet ontwerp was gemaakt en of Hitler ooit eventuele voorschetsen ervan had gezien.

Niet alleen de opdrachtverstrekking maar ook het onderwerp is tot de dag van vandaag in nevelen gehuld gebleven. Volgens Breker moet het een mannelijk motief zijn geweest. Hij beweerde in 1964 dat hij zijn vriend en sterdanser van de *Ballets Russes* Serge Lifar had gevraagd zich als model beschikbaar te stellen: *L'État avait fait une commande importante à Maillol.*

Il reprit plaisir à dessiner. A Paris, Serge Lifar se mit à sa disposition. "Un veritable éphèbe Grèque", me dit Maillol. L'Opinion n'était pas excessive. Serge Lifar, dont la belle charpente ne présentait aucune de ses déformations fréquentes chez les danseurs, pouvait passer pour un homme de vingt ans. "J'Aimerais bien faire une statue d'après lui", me confia Maillol. [106.]

Breker vroeg Lifar voor Maillol te poseren toen hij in Wriezen bezig was met het maken van een buste van de danser (afb. 32). De opdracht daarvoor was van Hitler gekomen omdat Lifar door de partijleiding was benoemd tot artistiek directeur van het theater in Berlijn. Lifar ging in op het verzoek van Breker en poseerde voor Maillol; de beeldhouwer maakte daar enkele schetsen van.

Was het een noodsprong van de in armoede levende Maillol of was het ordinair opportunisme, dat hij zijn geliefde thema van de ingetogen naakte vrouwenfiguur inruilde voor een meer expressieve mannengestalte? Het is niet onwaarschijnlijk dat hij met zijn tekeningen zijn opdrachtgever zand in de ogen wilde strooien door hem het idee te geven dat hij voortvarend aan de slag wilde. De foto die Bernand (afb. 33) maakte geeft alle aanleiding tot de gedachte dat het hier meer gaat om een in scène gezet beeld van een werksituatie in een atelier. Maillol zit hier immers in een comfortabele fauteuil in een kostuum en met glimmende schoenen in een salon te schetsen, alsof hij zo meteen gaat vertrekken naar een diner met hoogwaardigheidsbeklederS.

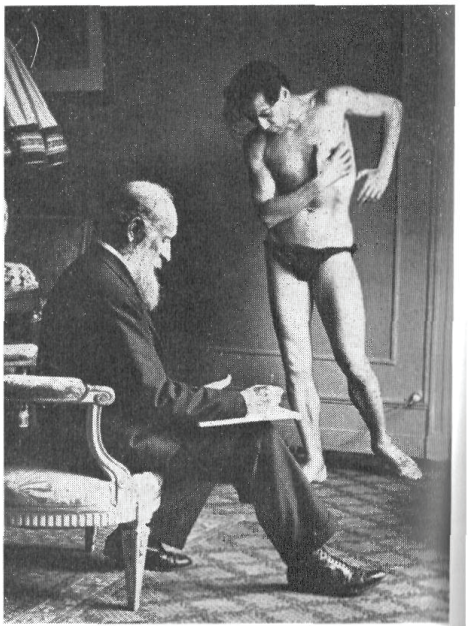
Misschien wist Maillol iets van een naderende invasie van geallieerde troepen, daarbij was het thema van een mannelijk naakt ook niet zijn favoriete onderwerp. Zoals dat, naar onze veronderstelling, bij de opdracht van Speer het geval was, zo lagen er in het verleden waarschijnlijk ook opportunistische en commerciële motieven ten grondslag aan de weinige "mannelijke" beelden die hij maakte. We moeten ons daarbij realiseren dat Maillol een bejaarde man was, wiens arbeidsintensiteit was afgenomen. Dat is ook af te leiden uit het feit dat hij vanaf 1940 meer bezig was met tekenen en schilderen, dan met het zwaardere werk van het modelleren. In dat perspectief, en misschien ook vanwege de eerder genoemde redenen, moeten we het trage verloop van de realisering van een opdracht voor een andere mannenfiguur zien; een opdracht die hij eind 1943 kreeg van kolonel Pascot, de *commissaire général aux sports.* Deze vroeg hem een atletenfiguur te ontwerpen voor het *Palais des Sports*. Hoewel Maillol zich daarmee ingenomen toonde, heeft hij ook daaraan nauwelijks gewerkt.

De vraag naar de achterliggende motieven van de opdracht van Speer is niet eenvoudig te beantwoorden. Persoonlijke en algemene belangen lopen door elkaar. Het is, gezien de rol die Breker tijdens de Tweede Wereldoorlog als bemiddelaar heeft gespeeld, aan te nemen dat hij op zowel kunstzinnige als vriendschappelijke gronden een bijdrage heeft geleverd in de eventuele opdracht die Maillol van Speer zou hebben ontvangen. Tot op zekere hoogte zouden de motieven van de rijksarchitect vanuit zijn artistieke en francofiele achtergrond zijn te verklaren. Het is daarnaast ook niet ondenkbaar dat Speer met de deelname van Maillol aan de ontwikkeling van het nieuwe Berlijn zeer ingenomen was. Een fontein die ontworpen was door de grootste beeldhouwer van zijn tijd, die daarbij ook nog zeer geliefd was in

Duitsland, kon zijn project alleen maar meer eer brengen. Het is ook aan te nemen dat zowel de Duitse propagandadienst als het ministerie van financiën Speers activiteiten nauwgezet volgden. Breker liet daar iets van merken toen hij opmerkte dat de gift voor Maillol door Speer werd afgedekt met een opdracht voor een fontein.

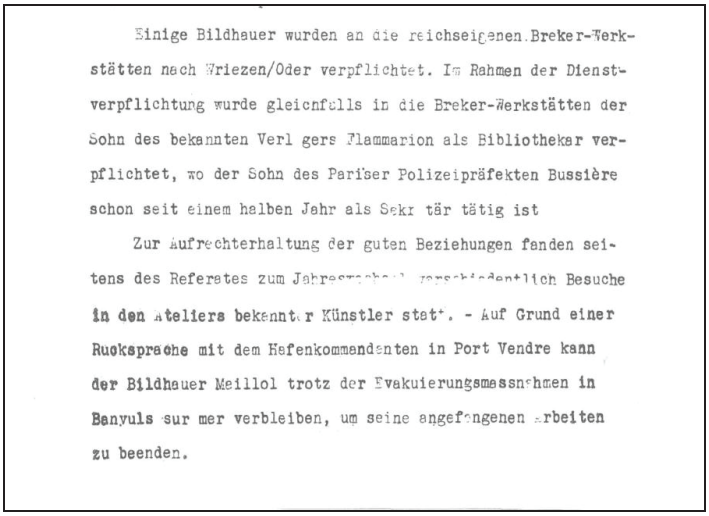


32. Breker boetseert een portret van Serge Lifar, 1942/1943



33. Serge Lifar staat model voor Maillol, 1942-1943

Het is ook niet onwaarschijnlijk dat de machtige *Propaganda Staffel Paris*, onder leiding van Dr. Kaiser, ook op de hoogte was van de opdracht en deze, in het perspectief van hun eigen doeleinden mede goed had gekeurd. Dat zou tussen de regels door kunnen blijken uit een bericht van januari 1944, waarin onder andere de werkomstandigheden van Maillol ter sprake werden gebracht. In het maandbericht werd aandacht geschonken aan de lopende exposities in Parijs en in de provincie, waaronder een tentoonstelling van tekeningen van Maillol en affiche-ontwerpen van Céret in de *Galerie Ruaz.* Er werd ook gewag gemaakt van de selectie van Franse beeldhouwers die gedwongen werden te gaan werken in Brekers atelier in Wriezen. Het bericht sloot af met de opmerking dat, gezien de geruchten van een geallieerde inval in Zuid-Frankrijk, de bevolking van Banyuls-sur-Mer, moest evacueren naar de Pyreneeën. Men maakte echter één uitzondering. Maillol kon blijven om het werk waarmee hij bezig was af te maken (afb. 34).
De eventuele opdracht die Maillol in in het najaar van 1943 door bemiddeling van Breker van Speer ontving blijft, ondanks enkele literatuuraanwijzingen en uitspraken van direct betrokkenen, omgeven door geheimzinnigheid. Volgens Bodenstein is er maar een kleine kans dat er nog een schriftelijk bewijs uit de archieven van de nazi's te voorschijn komt. Speers kantoor was gevestigd in het gedeelte van Berlijn dat tijdens de Russische aanval vrijwel helemaal werd verwoest. Zijn archief is daardoor voor een groot gedeelte ten prooi gevallen aan de vlammen. Het *Bundesarchiv* in Koblenz beschikt wat betreft de *Neugestaltung Grunewald* wel over archiefstuk R 120/1466, een uitgave in februari 1944 van RM. 60.000 voor een aannemer. Van een opdracht voor Maillol is voor alsnog niets terug te vinden. Dina Vierny bleef, daarnaar gevraagd in 2000, elke vorm van een Duitse opdracht voor Maillol ontkennen. In niet mis te verstane woorden nam zij afstand van alle beweringen rond een opdracht voor Maillol: *Enfin il (Breker) inventa une commande en 1943 à Maillol, pour une fontaine à Grunewald. Pourquoi inventer une telle énormité? Peut-être qu'à travers Maillol, alors le plus célèbre sculpteur français, c'est l'art statuaire tout entier que Breker tenta d'associer aux travaux du IIIe Reich. Comme autant dit Tristan Bernard: "Dommage".*[108.]
In een gesprek met de auteur herhaalde zij haar stellingname en voegde er een nieuw argument aan toe: *Het is een verzinsel dat hij (Breker) heeft rondgestrooid over een opdracht die Speer, op voorspraak van zijn vriend Breker, aan Maillol zou hebben verstrekt. Maillol zou een fontein hebben ontworpen voor het Berlijnse stadsdeel Grunewald en Hitler zou zijn ontwerp met een groot bedrag hebben aanbetaald. Wat een domheid! Breker wilde hiermee zijn eigen werk aan de stadsvernieuwing meer gewicht geven. Misschien dat zijn Parijse vrienden daarom, behalve ik, niet hebben gereageerd op de brief, die hij na de oorlog zond, waarin hij om hulp vroeg voor de verdediging in zijn rechtszaak. Door zijn bemiddeling heeft hij behalve mijzelf, hoe dan ook, acht mensen uit het culturele leven van Parijs het leven gered.*[109.]



Einige Bildhauer wurden an die reichseigenen Breker-Werkstätten nach Wriezen/Oder verpflichtet. Im Rahmen der Dienstverpflichtung wurde gleichfalls in die Breker-Werkstätten der Sohn des bekannten Verl gers Flammarion als Bibliothekar verpflichtet, wo der Sohn des Pariser Polizeipräfekten Bussière schon seit einem halben Jahr als Sekr tär tätig ist

Zur Aufrechterhaltung der guten Beziehungen fanden seitens des Referates zum Jahreswechsel verschiedentlich Besuche in den Ateliers bekannter Künstler statt. - Auf Grund einer Rücksprache mit dem Hafenkommandanten in Port Vendre kann der Bildhauer Maillol trotz der Evakuierungsmassnahmen in Banyuls sur mer verbleiben, um seine angefangenen Arbeiten zu beenden.

34. De laatste twee alinea's van het bericht over de maand januari, dat de *Propaganda-Abteilung Frankreich/Gruppe Kultur,* op 31 januari 1944 verzond naar het Ministerie van Propaganda in Berlijn

Terwijl Bodenstein de zaak tamelijk nuchter benaderde, was Vierny eerder emotioneel. Zij ging, niet daartoe aangezet, in de verdediging. Welke waarde moeten we daarom hechten aan haar woorden? Ten tijde van de omstreden verstrekking van de opdracht was zij 25 jaar en zat zij op verdenking van verzetsactiviteiten gevangen in de gestapo-gevangenis van Frèsnes. Tussen haar vrijlating in de loop van november 1943 en de dood van Maillol in september 1944 heeft zij, gedwongen door de oorlogsomstandigheden en de verwarring rond de bevrijding van Frankrijk, slechts korte tijd contact gehad met Maillol. De beeldhouwer had gehoopt dat hij door haar vrijlating zijn beeld van *l'Harmonie*, een sculptuur waarvoor zij een grote inspirerende rol had gespeeld, kon voltooien. Maar zij kon niet lang in Banyuls-sur-Mer blijven omdat zij zich bij haar familie wilde voegen. Daar was zij getuige van de bevrijding van Parijs. In die tijd kreeg Maillol (en zeker diens zoon Lucien) te maken met de zuiveringsacties tegen de collaborateurs van de Midi. Volgens Abetz werden er, en hij beriep zich op de chef van de *Historische Abteilung der amerikanische Armee*, in 1944 en 1945 door rondreizende communistische bevrijdingsgroepen (de z.g. *milices patriotiques*) duizenden collaborateurs en andere Duitsgezinden uit het gebied tussen Toulouse en de Italiaanse grens gearresteerd en standrechtelijk geëxecuteerd [110]. Maillol werd meerdere malen verhoord en zijn zoon werd, vanwege zijn deelname aan de gehate *Milices Interieurs,* gevangen gezet in Perpignan. De zomer van 1944 was derhalve voor de beeldhouwer een periode van angst en verwarring; hij kwam nog nauwelijks toe aan zijn artistieke werkzaamheden. Naast de afwezigheid van Dina Vierny was dat een reden te meer waarom zijn beeld *l'Harmonie* onvoltooid bleef.

Vierny was, vanwege haar arrestatie en de ophanden zijnde bevrijding, slechts zijdelings betrokken bij de zaak en haar lezing steunt derhalve voor

een belangrijk gedeelte op uitspraken van derden. Daarnaast was haar positie lastig: enerzijds was zij het model en de muze van de van collaboratie verdachte Maillol en anderzijds was zij lid van de Franse verzetsbeweging. Als zij er toen al van op de hoogte was kon ze een Duitse opdracht voor Maillol zeker niet aan de grote klok hangen. Ook na de oorlog had zij er, als zaakwaarnemer voor Maillol, geen enkel belang bij. Maillol werd toen, samen met andere artiesten uit de *Breker Connection* verdacht van collaboratie.

Hoe dan ook, zijn dood in september 1944 behoedde hem voor vernedering en schande. Zijn naam kwam daarom niet op de officiële lijst die het *Front National des Arts* onder leiding van Picasso op 3 october (19 dagen na Maillols dood) had opgesteld. De commissie verzocht de procureur-generaal om de volgende kunstenaars te arresteren en voor de rechter te brengen: Henri Bouchard, Othon Friesz, Paul Belmondo, Paul Landowski en Jacques Beltrand, evenals de kunstcritici Jean-Marc Campagne en Camille Mauclair. Hun straffen bleven overigens beperkt tot een expositie-, een verkoop- en een publicatieverbod voor een beperkte tijd. De schande was waarschijnlijk hun grootste straf. Despiau, die samen met onder meer Vlaminck, Derain en Dunoyer de Ségonzac door *Les jeunes peintres du Front Nationales des Étudiants* was aangeklaagd, zou volgens Belmondo in 1946 van schaamte en verdriet zijn gestorven. De spin in het web, Arno Breker, was in het voorjaar van 1945, vlak voor de val van Berlijn, gevlucht naar Wemding in Beieren. Hier werd hij enige tijd later gearresteerd en in Donauwörth voor de rechter gebracht.

Ten slotte

De kunstcriticus Pierre Vaisse schreef dat we ons vandaag de dag nauwelijks de mate van verering voor de Griekse kunst en cultuur in het voor-oorlogse Duitsland kunnen voorstellen, het was volgens hem een begeestering rond een ideaalbeeld dat weinig met de dagelijkse werkelijkheid van doen had.[1] Het was eerder een romantische gedachte die goed aansloot bij het graag geziene idee van de historische Duits-Griekse verwantschap. Kunstcritici als Meier-Graefe en zijn volgelingen cultiveerden dat verlangen en brachten het onder het kunst- en cultuurminnende publiek. In dat perspectief moeten we ook zijn beschrijving van Maillol als een verlate Griekse beeldhouwer zien.
Kessler behoorde ook tot de vereerders van de klassieke tijd. Maar gelijktijdig zag hij de chaos van zijn eigen tijd. Daarom bleef hij niet steken in nostalgische gedachten, maar ondernam pogingen om de evenwichtige Griekse geest in zijn vaderland te doen herleven. Een van de mogelijkheden daartoe was het promoten en incorporeren van Maillols werk en beeldtaal in de samenleving.
Toen hij samen met Rodin op 14 augustus 1907 in de auto terugkeerde van een bezoek aan het atelier van Maillol zweeg Rodin een tijd. De indrukken die hij had opgedaan hielden hem bezig. Uiteindelijk verbrak hij de stilte met een korte veelzeggende zin: *Voilà ce que j'aurais dû faire.* Hij doelde daarmee, volgens Kessler, niet op de kwaliteit van Maillols werk, maar op de *Weltverbundenheit* ervan,[2] het streven naar een harmonische inpassing in de omgeving en in de maatschappij. Vanuit dat idee wilde Kessler tijdens het interbellum Maillols monumentale beelden een plaats geven in de openbare ruimte als een tastbaar voorbeeld van vrede en harmonie.
Meier-Graefe en zijn volgers schiepen het idee van de Griekse Maillol en Kessler transformeerde het in een maatschappelijk concept. Terwijl beide kunstcritici zich uitsluitend richtten op het eigene van de kunst en zijn functie in de maatschappij, viel hun idee van de ideale Griekse cultuur als voorbeeld en de openbare beeldhouwkunst als middel tot maatschappij-hervorming bij de nazi's in goede aarde. Dat was niet nieuw maar werkte eerder bevestigend. In nazikringen was men al langer overtuigd van het effect van die combinatie; niet als estetisch/maatschappelijk gegeven maar als politiek propagandamiddel. Op die manier heeft Maillols beeldtaal, door een aantal van zijn volgelingen overgenomen en aangepast aan de nazi ideologie, een rol gespeeld die niet alleen over de grenzen van het esthetische ging, maar ook heeft bijgedragen in de verbreiding van een verwerpelijk politiek systeem. Voor de kunst en voor de kunstenaars had dit grote gevolgen.

1. Meier-Graefe en Hippolyte Taine

Meier-Graefe (afb.1) die kunstgeschiedenis, filosofie en sociale economie had gestudeerd, was door zijn geschriften in het kunsttijdschrift *Pan*, zijn artikelen in het blad *Dekorative Kunst* en zijn veel gelezen publicatie *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, binnen afzienbare tijd de meest invloedrijke schrijver over kunst van de eerste helft van de twintigste eeuw. Hij was geen voorstander van het modernisme van zijn tijd; voor het kubisme en het Duitse expressionisme kon hij weinig waardering

opbrengen. Vooral zijn houding ten opzichte van de laatste groep leverde hem de naam "vijand van de Duitse kunst" op, dat kwam uit de koker van de schilder Emil Nolde. Misschien mede daardoor, maar zeker ook vanwege zijn bewondering voor niet-Duitse kunstenaars als Van Gogh en Cézanne, kwam hij later in aanvaring met de nationaalsocialistische ideologie. Mede vanwege gezondheidsredenen verliet hij in 1930 zijn land en stierf in 1935 in Frankrijk. In het Berlijnse kunstcircuit was hij een even geziene als gevreesde persoon. Maillol zelf ervoer dat tijdens een diner in 1930 in Berlijn, met o.a. Liebermann, Einstein, Helène von Nostitz en Sintenis, toen de kunstcriticus het aan de stok kreeg met Liebermann en boos weg liep. Maillol betitelde hem toen als een onuitstaanbare man.[3.]



1. Lovis Corinth, *Portret van Julius Meier-Graefe,* 1917, Musée d'Orsay, Paris

Bij zijn bespreking van het werk van Maillol ging Meier-Graefe uit van een man uit een arcadische streek waar hij leefde met en tussen een oorspronkelijke bevolking. Hij omschreef de beeldhouwer als een primitieve mens[4.] en vergeleek zijn eerste uit hout gesneden beelden met de getourmenteerde, door hem verfoeide, figuren van het expressionisme: *sie offenbarte uns Mitlebenden mehr als eine Kunst-richtung, ließ plötzlich jenseits des Tumults erregter Persönlichkeiten eine Gelassenheit sehen, die man (dies war vielleicht seine stärkste Wirkung) durchaus nicht als Resultat einer besonderen Abgeklärtheit des Geistes empfing, der nach vielem Ringen die Ruhe der Weisheit erkämpft, sondern als natürlichen Ausdruck einer einfachen, sorgenlosen Existenz*.[5.] Maillol beantwoordde in de ogen

van Meier-Graefe niet aan het standaardbeeld van de eigentijdse kunstenaar; hij was eerder een eenvoudige handwerksman die op bescheiden wijze *die Wucht der Sarkofaggestalten Michelangelos von aller Symbolik befreit, und an die Stelle des Römischen Pathos die Stille griechischer Ebenmaßes gesetzt hatte.*[6.] Hij was even geniaal als een vakbekwame visser, een pottenbakker, een boer, een herder of een onbekende beeldhouwer uit het oude Griekenland die vanuit hun leefomgeving als vanzelf bezig waren met hun werk. Het enige verschil was hun aanleg. Genialiteit was een begrip dat in een oorspronkelijke streek, waar men samenleefde en werkte in het ritme van de seizoenen, geen betekenis had. Meier-Graefe gaf Maillol in een latere uitgave van zijn standaardwerk een plaats in de ontwikkeling van de Duitse beeldhouwkunst, namelijk binnen een *Klassizismus, mit dem am Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine neue deutsche Kunst begann* dat *den schmalen Kern jenes rührenden Idealismus unserer Großväter und Urgroßväter rechtfertigte*.[7.]
Meier-Graefe stond niet alleen in zijn mening, want een jaar later schreef Denis: *Par sa naissance, par sa race, il appartient au midi de la France: il nous vient des bords de la Méditerranée dont les flots bleus ont vu naître Aphrodite et inspire tant de chefs-d'oeuvre. Quelque Grec, son ancêtre, aura porté sur nos cotes méridionales, avec le culte de la beauté, celui de Pallas Athène, c'est-à-dire de la raison classique.*[8.] In 1909 herhaalde Denis zijn eerdere mening toen hij in zijn boek over Maillol onomwonden sprak van *le sage de la Grèce, qui conserve, au milieu de la civilisation moderne et du succès, la simplicité d'un héros d'Homère.*"[9.] Nagenoeg hetzelfde beeld schetste Kuhn in een analyse waarin hij Duitse beeldhouwers vergeleek met Maillol. Hij legde de nadruk op het grote verschil tussen de werkwijze van de door een "noordelijke gekwelde ziel" gehinderde Duitse kunstenaars en het ontstaan van Maillols "latijnse" scheppingen *ohne Dualismus, ohne Kampf, ohne Hemmung.*[10] De kunstcriticus Robert Rey beschreef Maillol in 1924 nog als *un graeco-latin de Gaule*[11] en Will Gromann berichtte in 1928 dat hij *comme Grèc et comme Français*[12] werd beschouwd. Ook in de jaren dertig hield de topos stand. John Rewald vertelde dat zijn held door zijn plaats van geboorte en zijn jeugd niet anders dan klassiek kon werken; de kuststrook waar hij vandaan kwam was immers gekoloniseerd door de Grieken en de Romeinen en de bewoners waren, vanwege zijn tamelijk afgesloten ligging, authentieke personen gebleven: *les habitants ont conservé un type pure et noble, d'une beauté classique.*[13] Ook al werd het werk van Maillol in de loop van de twintigste eeuw op verschillende andere manieren benaderd, de topos bleef hardnekkig terugkomen. In een gesprek met de Franse kunstcritica Dorléac in 1985 verklaarde de beeldhouwer Osouf: *J'ai l'impression qu'il était véritablement un descendant des Grecs. Il y avait eu une colonie grecque près de Banyuls, il en avait tout à fait l'esprit.*[14.]

Het model waarmee kunstwerken inhoudelijk werden verklaard vanuit de afkomst en leefomstandigheden van de maker, werd ontwikkeld door de Franse schrijver en kunstcriticus Hippolyte Taine (1828-1893). Hij was ervan overtuigd dat verklaringen van kunstwerken gezocht moesten worden in drie wezenlijke aspecten, n.l. *race, milieu et moment.* Met *race* bedoelde hij de algemene, niet altijd bewuste, culturele bagage van een bepaalde

bevolkingsgroep. Met *milieu* duidde hij op de persoonlijke leefomstandigheden die al dan niet de culturele aanleg activeerden. *Moment* was volgens hem de tijdgeest waarin de kunstenaar leefde. Taine werd in zijn ideevorming omtrent *race* sterk geïnspireerd door de denkbeelden over volk en vaderland van de romantische achttiende-eeuwse Duitse filosoof Herder. Deze wees, in een poging te komen tot een bevolkingseenheid, zijn Duitse medeburgers op hun gezamenlijke culturele Germaanse wortels als basis van hun eigenheid. De Fransman, een aanhanger van het naturalisme in de literatuur, had met zijn theorie veel invloed op zowel Franse als Duitse kunstcritici. Meier-Graefe, die afwisselend in Duitsland en Frankrijk woonde, was aanvankelijk een aanhanger van Taine. De bron van zijn denken over Maillol moeten we dan ook daar zoeken. Dat verklaart ook waarom Kuhn aannam dat "Germaanse" beeldhouwers niet als de "Latijnse" Maillol konden werken. De geschriften van Meier-Graefe en Kuhn droegen sterk bij in Maillols populariteit in Duitsland. Toen hij in dat land furore maakte tijdens het interbellum, was het Duitse volk op zoek naar herstel van het geschonden zelfbewustzijn. In dat streven stonden geloof en vertrouwen in de mogelijkheden van een authetiek volk voorop en in Maillols beelden zag men een vertegenwoordiger daarvan.
De geschiedenis kende echter een snelle wending, want terwijl Meier-Graefe en zijn volgers de term *race* uitdrukkelijk op de brede manier van Taine hanteerden, gebruikten de leiders van het nationaal-socialisme het begrip in engere zin, namelijk letterlijk als de samenhang van (uiterlijke) kenmerken van een mensenras, in hun streven de superioriteit van het arische ras aan te tonen. Zij werden daarin gesteund door de propagandistische beelden van een aantal Maillolvolgers

2. Maillols beelden als openbare en geëngageerde "volks"kunst
Kessler (afb.2) was, naast een scherp observator van het leven en het verloop van de politieke en culturele gebeurtenissen, een groot bewonderaar en kenner van de Griekse cultuur. In zijn beschouwingen over Maillols beelden liet hij dat duidelijk blijken. Maar terwijl Meier-Graefe en de zijnen onverminderd vasthielden aan de eerder geschetste historiserende topos, ontgroeide Kessler dit denkbeeld ook al doken er in zijn geschriften en uitspraken geregeld nog romantische oprispingen op. Zoals op 1 april 1925 toen hij in zijn dagboek, nadat hij met Maillol een bezoek had gebracht aan de beeldhouwer Manolo, een vergelijking maakte tussen de gezichten van beide kunstenaars. *Manolo neben Maillol: ich beobachte die beiden Köpfe: das lange, feine, zarte, etwas müde Gesicht Maillols mit dem grauen Spitzbart und den lichten blauen Augen, ein Gesicht wie das eines griechischen Hirtendichters, und daneben den Rundschädel Manolos, das runde, feste aber etwas fette Sancho-Panza-Gesicht des südländischen Materialisten, der das Leben genießt, aber den Teufel fürchtet. [...] Diese beiden Typen sind vielleicht die Grundtypen der Mittelmeer-Kultur: Griechenlands, Roms, Spaniens, Frankreichs.*[15.] Hij herhaalde in de tentoonstellingscatalogus van 1928 bijna letterlijk zijn woorden uit de *Insel-Almanach für das Jahr 1926: In der Tat ist Maillol so fest wie wenige Künstler in einem ganz bestimmten Fleck Erde verwurzelt.* Het was een streek die paradijselijke gevoelens opwekte. *Dieses Gefühl für das Paradiesische des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur, wenn es nie*

gestört worden ist, beherrst seine Gestaltung des Nackten. […] In dieser Naivität seines Nackten berührt er sich gefühlsmäßig mit den Griechen.[16.] Maillol was voor Kessler dusdanig verwant aan de Grieken dat hij zich meende te herinneren dat de beelden van de Zeustempel van Olympia, die zij zagen tijdens hun gezamenlijke bezoek aan Griekenland in 1908, *zu ihm redeten wie Brüder und Schwestern in seiner eigenen Sprache.*[17.]



2. Edvard Munch, *Harry Graf Kessler,* 1906, National Galerie Berlijn.

Toch was Kessler geen volgeling van Taine. In een opstel over *Nationalität,* dat hij in 1906 schreef, stelde hij zich − zonder de Franse denker bij naam te noemen − kritisch op tegenover diens denkbeelden. Feilloos wees hij op een zwakke plek in diens redenering: *Aber Klima und Landschaft im ganzen selbst sind nur ein Teil der Faktoren, die die seelischen Formentendenz ausbilden. Vererbte Eigenschaften können überhaubt nur Formentendenzen sein; Inhalt ist nur dem Individuum gegeben.*[18.]
De grote bewondering van Kessler voor de vroeg-klassieke en de bloeitijd van de Griekse cultuur berustte niet alleen maar op esthetische maar vooral ook op maatschappelijke gronden. Hij bewonderde de democratische en tolerante Griekse samenleving en in zijn maatschappelijke betrokkenheid projecteerde hij de antieke tijd op zijn dromen en verlangens naar een eigentijdse samenleving. Hij was getuige geweest van de relletjes, de

vechtpartijen en de opstanden die direct na de Eerste Wereldoorlog in de Berlijnse straten plaats vonden en de maatschappelijke chaos die daaruit was ontstaan. Wat de tolerantie betrof, betrok Kessler daarin bewust of onbewust zijn eigen niet te benijden situatie als homofiel. Desondanks was hij er van overtuigd dat een op de klassieken geïnspireerde kunst een rol van betekenis kon spelen in een herstel van de maatschappelijke orde; zij kon met beelden in de openbare ruimte de medevormgever van een nieuwe, evenwichtige maatschappij worden. Die gedachte was al vanaf het begin van de twintigste eeuw in zijn denken waarneembaar. We refereerden al aan het bezoek dat hij in 1907 samen met Rodin had gebracht aan het atelier van Maillol al en Kesslers ideeën over de *maatschappelijke betrokkenheid* van diens werk. Hij preciseerde deze term als volgt: *ein Streben nach Einfügung in eine Umgebung, eine Architektur, eine Landschaft, was das Gegenteil ist der Romantik bürgerlicher Kunst, die sich als Fremdkörper in de Welt großtut oder wenigstens (im Falle Rodins) bescheidet, und so nur leicht zu der Häßlichkeit der Welt neue Mißklänge hinzufügt. Wo durch ein Kunstwerk oder etwas, das sich als Kunst gibt, eine Disharmonie entsteht, gibt der Romantiker der Welt Schuld, der Künstler der Weltverbundenheit sucht, der Gottsucher, der Religiöse, der klassische Künstler dagegen seinem Werk, das er dementsprechend umgestaltet oder gestaltet. Maillol benützt dieses als geläufiges Maßstab.* [19.]

Al voor de Eerste Wereldoorlog wilde hij zijn idee een tastbare vorm geven. Hij ontwikkelde plannen voor een monument voor de door hem zeer bewonderde filosoof Friedrich Nietzsche. Hij was het ook die het Nietzsche-archief naar Weimar had gehaald en het had gehuisvest in een door Van de Velde ontworpen neoklassieke tempel.. Deze kreeg ook de opdracht in de onmiddellijke nabijheid een op de Griekse cultuur georiënteerd stadion te ontwerpen. Vanaf een hoog gelegen plateau moest dit klassieke gebouwencomplex uitzicht bieden op de stad Weimar. In de tempel moesten Nietzsches principes van het Dionysische en het Apollinische tot een harmonie worden samengebracht. Aan de wanden zou Max Klinger zes reliëfs maken die het Dionysische moesten verbeelden en centraal in de tempel zou Maillol een meer dan levensgrote figuur van Apollo ontwerpen. Kessler verzocht de danser Nijinsky daarvoor model te staan. Het plan bleek uiteindelijk te ambitieus. Nietzsches zus, Elisabeth Förster-Nietzsche, keerde zich ertegen omdat haar broer in een brief zijn afkeer had uitgesproken tegen *die äffische Nachahmung griechischer Kultur.*[20] Daarnaast bleek ook dat Maillol niet onverdeeld enthousiast was over de opdracht. Hij had al veel werk en daarbij voelde hij niet veel voor een mannelijk naakt. De vriendschap tussen Kessler en de zus van de filosoof bekoelde ernstig na de Eerste Wereldoorlog toen zij duidelijk sympathiseerde met het opkomende nationaal-socialisme.

Kesslers streven bleek niet alleen uit grote projecten, maar ook uit zijn kleinere werkzaamheden zoals zijn luxe uitgave van Vergilius *Eclogae.* Samen met Maillol, die de illustraties verzorgde, streefde hij naar een *Gesamtkunstwerk,* waarbij hij de eenheid van tekst, afbeelding, bladspiegel en lettertype als hoogste ideaal beschouwde, niet direct ten gunste van het boek zelf, maar voornamelijk voor de persoon die het boek ter hand zou nemen. Ook het boek moest in de ogen van Kessler een zekere *Weltverbundenheit* hebben. Hoewel Kessler een gelijkgestemde

maatschappij voor ogen stond was zijn uitgangspunt niet de massa of het volk, maar het denken van de individuele persoon: *im Räderwerk der Persönlichkeit.* Hij riep ouders en andere opvoeders op mee te werken aan het creëren van een nieuwe mens waarbij hij zich scherp af zette tegen de slaafse discipline die de jeugd tijdens het keizerrijk en de Republiek van Weimar werd bijgebracht; een methode die volgens hem alleen maar had geleid tot een kritiekloze verafgoding van de staat en die onderofficieren had voortgebracht die het land uiteindelijk naar de verschrikkelijke en heilloze slagvelden van de Marne had gevoerd. Tegenover discipline plaatste Kessler *ein unbeugsames Gefühl für Selbstverantwortung; mit anderen Worten Charaktere, ganze Männer und Frauen, keine Paradetypen, keine Rekruten.*[21.] De opvoeding tot een verantwoordelijke en kritisch denkende mens moest volgens hem leiden tot een betere wereld. Maar omdat de leugen door de pers en de officiële staatsapparaten was verheven tot een geraffineerde kunst was er meer nodig, namelijk *die Ausbildung und möglichste Schärfung des kritischen Verstandes.*[22.] Karaktervorming en opvoeden tot verantwoordelijkheid, tot kritisch denken en tot solidariteit, dat waren de pijlers die volgens Kessler, mits zij in harmonie een plaats vonden in de persoon, aan de basis stonden van een nieuwe mens. Deze zou dan vanzelf *aus tiefsten Herzen fühlen, daß er selbst ein Teil der Kraft ist, die die Geschicke seines Volkes lenkt und gestaltet.*[23.] Deze mensen vormden de bouwstenen van het politieke ideaal van Kesslers Volkerenbond, mensen die hun eigen waarde behielden en juist daarmee bij konden dragen aan een vreedzame wereld. Dit kon alleen maar met een nieuw mensentype dat, *zur strengsten Selbstverantwortung und zum kritischen Denken erzogen, fähig ist, aktiv und mit Weisheit am öffentlichen Leben und Schaffen seines Volkes und der Menschheit teilzunehmen.*[24.] Het is duidelijk dat Kessler zich met het hierboven meermalen geciteerd opstel recht tegenover de nationaal-socialistische opvoedingsidealen stelde. Bij hen stond de blinde volgzaamheid voorop, de staat en het volk werden boven het individu geplaatst. In Maillols beelden en in zijn beeldtaal zag Kessler de uitgebalanceerde harmonieuze mens: wijs, vredelievend en betrokken.

In tegenstelling tot zijn nationaal-socialistische of communistische rivalen zag hij polarisatie als het grootste kwaad van de mensheid. Het centrale en alles overheersende begrip in zijn denken over een nieuwe maatschappij was *harmonie.* Onvermoeibaar heeft hij gestreden om tegenstellingen op vreedzame wijze bij elkaar te brengen; die tussen het individu en de massamens, tussen het socialisme en het individualisme, tussen de cultuur en het volk en tussen de kunst en de politiek.

De kunst was in zijn tijd een verschijnsel van en voor de maatschappelijke bovenlaag, het *Bildungsbürgertum* zoals dat aan het begin van de negentiende eeuw genoemd werd. Het waren de adel en de vooraanstaande burgerij die kunst verzamelden waarmee een persoonlijke (niet zelden klassieke) wereld werd geschapen, dikwijls ver van de werkelijkheid van alledag. In de loop van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw eeuw veranderde dit toen industriëlen en bankiers, waaronder een aantal mensen met weinig kennis van de kunst, overgingen tot het aankopen ervan. Het was, in een tijd van opkomend socialisme, een uiting om zich te onderscheiden van de arbeiders en van de massamens.[25.] Kessler onderscheidde zich in zijn elitaire kringen door zijn streven om de kunst

open te stellen voor de massamens en deze een algemene maatschappelijke betekenis te geven; hij geloofde heilig in de transformatie van de wereld door middel van de kunst. Zonder zich tegen zijn afkomst af te zetten, ontwikkelde hij een levensvisie die bijna haaks stond op die van de burgerelite. Maillol speelde binnen dit denken een belangrijke rol omdat hij bij uitstek met zijn naakte vrouwengestalten de harmonie tot in de perfectie wist te verbeelden. Hij vertelde, volgens Kessler, over een van de Venusfiguren uit het Louvre: *diese Figur hat mich gelehrt, was Plastik ist. Eine Statue muß schön sein, auch wenn ihre Oberfläche zerstört und kieselglatt geschliffen is. Dann bleibt nämlich das Wesentliche ihrer Schönheit, wenn sie wirklich plastisch erfunden ist, das Wunder einer beglückenden Harmonie ihrer Massen.*[26.] Het was juist het *beglückende* karakter van de harmonie, dat Kessler intrigeerde omdat dit verschijnsel in een monumentale vorm in de openbare ruimte naadloos aansloot bij zijn denken over kunst en maatschappij. Over de vorm en de inhoud van Maillols beelden zei hij: *Das Ergebnis ihrer absoluten Verschmelzung bei Maillol ist die ihm bei jedem seiner Werke mit nachwandlerischer Sicherheit gelingende volkommene Synthese zwischen Form und Gefühl. Trotz dieser Geschlossenheit, oder richtiger gerade weil seine Figuren eine so vollkommen in sich geschlossene Harmonie bilden, streben sie über sich hinaus und heischen Anlehnung an andere ähnliche Harmonien.*[27.] Zijn voor de openbaarheid bedoelde harmonische monumentaliteit leidde Kessler af van de, volgens Meier-Graefe, pantheïstische instelling van de beeldhouwer. Maillols kunst was in wezen een Griekse kunst omdat het bij hem ook ging om het "Alomvattende". Maillos beelden hadden een monumentaliteit die verder ging dan de uiterlijke aspecten; *über das Individuelle wieder nach einer Gemeinschaft, die den Einzelnen mit der Gesellschaft, den Menschen mit der Natur, das Individuum mit dem Ganzen versöhnt und zu einer allumfassenden Harmonie vereinigt, in der das Kunstwerk als Teil und höchster Ausduck dieser Harmonie seinen natürlichen Platz hat.*[28.] Maillol zou het, volgens Kessler, volkomen eens zijn geweest met zijn gedachtegang, want nadat hij hem op 14 oktober 1928 zijn inleiding voor de catalogus van Mailloltentoonstelling in de *galerie Flechtheim* voorlas, noteerde hij in zijn dagboek: *Dann skizzierte ich ihm meinen neuen Artikel, daß ich besonders auf die Weltverbundenheit seiner Kunst das Gewicht gelegt hätte. Er stimmte laut und energisch zu.*[29.] Het is echter maar de vraag of Maillol de ware strekking van Kesslers gedachtegang tot zich door had laten dringen. Hij was bezig met beelden en het was daarbij voor hem een spannende tijd vanwege de op handen zijnde grote tentoonstelling in Berlijn.

3. De teloorgang van idealen

Het lijkt eigenaardig dat Kessler Maillols monumentale werk wel een publieke en vormende functie gaf, terwijl hij dat ten aanzien van het eveneens door hem bewonderde werk van Rodin niet deed. De oorzaak daarvan moeten we ongetwijfeld zoeken in het meer klassieke karakter van Maillols beelden. In de wetenschap dat de sculptuur in de klassieke tijd de openbaarheid toe behoorde, vond Kessler dat Maillols monumentale beelden bestemd waren voor de architectuur en de openbare ruimte. Hij bracht zijn overtuiging in zijn geschriften met verve over op zijn lezers, waaronder we zeker ook de beeldhouwers mogen rekenen die zich door Maillol lieten

inspireren. Hij deelde de mening van velen dat de monumentale beeldhouwkunst vanuit de aard van de zaak geen "helemaal vrije kunst" was, maar dat zij de maatschappelijke taak had om door verbeeldingen van de mensfiguur, harmonisch geplaatst in de openbare ruimte, het goede, het ware en het schone te laten zien.
Kesslers geloof in een eigentijdse klassieke wereld, daarin bijgestaan door de eigentijds klassieke beeldtaal van Maillol, werd binnen een tiental jaren omgezet in een nachtmerrie. De Duitse samenleving werd door een totale bewustzijnsvernauwing van haar leiders veranderd in een kritiekloze en volgzame massa. Kesslers ideaal van een beleving van een kunstwerk vanuit een individuele, voor zichzelf verantwoordelijke en kritische geest, die was ingebed in een tolerante samenleving, werd radicaal veranderd in een collectieve en door de staat opgelegde, oppervlakkige beleving. Dat Maillols beeldtaal in een verwerpelijke vorm in dat proces een rol zou gaan spelen, heeft hij gelukkig niet meer meegemaakt.
Stap voor stap werd de keuzevrijheid en de zelfverantwoordelijkheid van de vooroorlogse Duitse beeldhouwer, waaronder een groep Maillol (en Kessler) volgers, teruggedrongen. Vorm, inhoud en plaatsing in de openbare ruimte werden bepaald door de propagandadienst. De klassieke ideale mensengestalte werd brutaal misbruikt en omgevormd tot een onmiddellijk herkenbaar en geloofwaardig rassenideaal dat beantwoordde aan de beschrijvingen die nazileiders in nagenoeg elke toespraak met overtuigingskracht en pathos overbrachten. De hoogdravende aanspraak die werd gemaakt op de klassieke oorsprong was een leugen en stond in geen enkele verhouding met de ideale en uitgebalanceerde klassieke harmonie. Zij had niets meer te maken met de ingetogen en vredelievende uitstraling van de vele menselijke gestalten uit klassiek Griekenland. De ware klassieke wereld werd in het perspectief van de propaganda voor de Germaanse *Übermensch,* totaal verblind of opzettelijke, naar de achtergrond verbannen. Kunsthistoricus Kurt Lothar Tank, die toch goed op de hoogte was met de klassieke kunst, merkte in 1942 op: *Der sittliche und erzieherische Wert plastischer Bildwerke liegt darin begrüdet, daß die geformte Gestalt zugleich die Glaubwürdigkeit des Wirklichen und die Echtheit des Idealen enthalten kann.*[30.]
Bij de plaatsing van de beelden was niet meer de ruimtelijke harmonie maar alleen het propagandistische element belangrijk. Het beeld, groter dan de normale mensengestalte, moest de ruimte en de kijker overheersen, het moest niet alleen dwingend aanwezig zijn, maar ook dwingend zijn boodschap uitdragen. Kunsthistoricus Hans Weigert vergeleek in 1942 Kolbe's *Tänzerin* met Brekers *Siegerin*: *Während Kolbes Plastik "Kammermusik" für den geschlossesen Raum ist, steht die Siegerin draußen, vor einen Bau, der ihre Haltung ausrichtet, einen Aufmarsch mit Fanfaren erwartend, deren Glied sie ist.*[31.] Het geïndoctrineerde volk zag op pleinen, in parken, aan fonteinen en bij gebouwen klassiek aandoende in brons gegoten kolossale mensengestalten. De mannen met hun diepliggende ogen, hun extra verbrede schouders en hun staalharde spieren en de over elegante vrouwen in bevallige en verleidelijke houdingen leken afkomstig van een ontzag afdwingende Germaans/klassieke godenwereld. Het waren verbeeldingen van het arische ras die direct beantwoordden aan de beschrijvingen die men las in dagbladen en tijdschriften of hoorde tijdens

radiotoespraken. Naast anderen, waren het ook door Maillol beïnvloede beeldhouwers die, hetzij opzettelijk of door welwillende c.q. niet bekritiseerde inlijving van hun beelden, hieraan hebben meegedaan. We hebben ze eerder met de woorden van Meier-Graefe *Kleine Katundrucker* genoemd.
Zoals een oorlog gewoonlijk alleen maar verliezers oplevert, zo is dat ook het geval met de geschiedenis van de door Maillol beïnvloede Duitse beeldhouwers. Van degenen die Maillols beeldtaal gebruikten als uitgangspunt voor een eigen stijl vluchtten Arp en Wotruba naar Zwitserland, Mataré beperkte zich tot religieuze kunst. De ontwikkeling van hun werk liep vertaging op. De Fiori vetrok naar Brazilië en Marcks en Kasper probeerden in Berlijn hun idealen in aangepaste vorm te handhaven. Schwippert en Seitz waren soldaat waardoor hun loopbaan werd onderbroken en Blumenthal sneuvelde. Onder de Maillolvolgers die zich vooral richtten op het behoeden van de ideale mensengestalte kreeg Hoetger niet de erkenning die hij had gezocht terwijl zowel Albikers als Enselings beelden door de propagandamachine werden gebruikt, Gerstel kreeg geen officiële opdrachten meer en Scheibe werd als leraar een speelbal in de handen van de nazi regering, Stadler bleef in feite ongemoeid maar veranderde na de oorlog wel zijn stijl. Veel van de beeldhouwers die opzettelijk of met (stilzwijgende) goedkeuring hun werk ten dienste van het nazi regiem hadden gesteld, zoals Klimsch, Fehrle, Sutor, Abel, Bronisch, Lang, Agricola, Zimmermann en Bausenwein, verdwenen na de oorlog in de (regionale) anonimiteit. In het besef dat zij hun talent hadden verkwanseld in ruil voor geld en aanzien werkten zij in een stilerende of abstraherende stijl verder aan kerkelijke en particuliere opdrachten. Grauel vertrok naar het buitenland en Breker richtte zich, naast grafisch werk, nog voornamelijk op het portretteren van politici, industriëlen, kunstenaars en adellijke personen. Hij heeft nooit echt afstand genomen van het nationaal-socialisme noch van het feit dat zijn loopbaan door zijn oorlogswerk definitief was veranderd of dat hij zijn talent op een verkeerde manier had gebruikt. Hij voelde zich miskend en onbegrepen en hij klassificeerde het werk dat hij tussen 1933 en 1945 maakte als zijn “klassieke periode”, die paste in zijn streven naar het zoeken naar schoonheid.
De geschiedenis van de Maillolvolgelingen in Duitsland is exemplarisch voor veel kunstenaars die de Tweede Wereldoorlog hebben meegemaakt. De hoge idealen waarmee zij eens de vooroorlogse wereld van de beeldhouwkunst waren binnengestapt hadden een knauw gekregen of waren ingestort. Zij stapten na de oorlog een onzeker nieuw tijdperk binnen waarin zij, met een onuitwisbaar verleden, opnieuw een weg moesten vinden.
Maar niet alleen de wereld van de kunstenaars, ook die van de kunst was definitief veranderd. Het is niet uitputtend onderzocht, maar toch is het niet ondenkbaar dat juist door de nazistische pervertering van de klassieke mensengestalte deze binnen een tiental jaren als sculpturaal onderwerp zo goed als verdween. Het is deste wrang te beseffen dat juist Maillols eigentijds klassieke beeldtaal, gebruikt en misbruikt door zijn volgelingen, een bijdrage heeft geleverd in de verdwijning van het oermotief van de harmonie van de uiterlijke en innerlijke schoonheid van de mensfiguur.

NOTEN BIJ DE INLEIDING

1. Hans Albert Peters, 'Maillol und die Deutsche - Die Deutsche und Maillol', *Maillol,* Baden-Baden 1978, p.14.
2. Ursel Berger en Jorg Zutter, *Maillol,* Berlijn 1996, pp.167-172.
3. Jürgen Fitschel en Arie Hartog, *Für Deutsche unnachahmlich,* Bremen 2004, pp.5-12 en pp.37-47.
4. *Die dreißiger Jahre, Schauplatz Deutschland,* München (Haus der Kunst) 1977; *Les Années '30 en Europa; Le temps ménaçant, 1929-1939,* Parijs (Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris) 1977; *Skulptur und Macht; Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre,* Berlijn (Akademie der Künste) 1983; *Art and Power, Europe under the Dictators,* Londen (Hayward Gallery) 1985; *Entartete Beeldhouwkunst, 1900-1945,* Nijmegen (Museum het Valkhof) 1985; *Taking Positions / Untergang einer Tradition,* Berlijn (Kolbe Museum) 2001; *Scultura Lingua Morta,* Leeds (Henri Moore Institute) 2004; *Zur Diskussion gestellt; der Bildhauer Arno Breker,* Schwerin (Schleswig-Holstein-Haus) 2006.
5. Albert E. Elsen, *Origins of Modern Sculpture. Pioneers and Premises,* New York 1974, p.vii.
6. Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire,* New Haven/Londen 1987.
7. Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the first World War 1914-1918,* Londen 1989, pp.57-58.
8. Romy Golan, *Modernity and Nostalgia,* New Haven/Londen 1995, p.ix.
9. Penelope Curtis, *Sculpture 1900-1945*, Londen 1999, p.ix.
10. T.J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism.* Londen 1999, p.7.
11. Zie: Raymont Charmet, 'Marcel Gimont, le sentiment de la grace', *La Galerie des Arts,* no. 90, 15 april 1970, p.29; Paul Roudié, 'Robert Wlérick (1882-1944)', *L'Oeil,* no. 323, juni 1982, pp.50-56; Roger Bouillot, 'Hommage à Paul Belmondo', *L'œil,* no. 365, December 1985, pp 46-52.
12. Jan Teeuwisse, *Han Wezelaar Statuaire,* Zwolle 2003, p.60 en p.71; Ype Koopmans, *Muurvast en gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw1840-1940,* Rotterdam 1994, p.196.
13. Teeuwisse 2003, p.60.
14. Yves Alain Bois, 'La Sculpture Fasciste, Homosexuelle et Mysogyne', *Galerie des Arts,* no. 182, juli/augustus 1974, pp.52-56 en de tentoonstellingscatalogus *Scultura Lingua Morta,* Leeds (Henri Moore Institute), 2004, p. 144 en 148

Noten bij hoofdstuk I

1. Naast een woonhuis-atelier in Banyuls-sur-Mer, bezat Maillol nog een atelier in het nabijgelegen Puig del Mas en een atelier in de 5 kilometer landinwaarts gelegen *Métairie*, een meierij/pachtboerderij van de familie Maillol, waarin heden het Maillolmuseum is gevestigd.
2. Henri Frère, *Conversations de Maillol,* Genève 1956, p.270.
3. Arie Hartog, 'Zwischen Ausdrucksplasik und Klassik', in tent. cat. Ursel Berger e.a., *Maillol,* München 1996, p.185; Will Grohmann, 'L'Allemagne ne possède ni un Maillol, ni un Brancusi', *Cahier d'Art,* Parijs 1928, p.371. [4] Wilhelm Radenberg, *Moderne Plastik, Einige Deutsche und Ausländische Bildhauer und Medailleure unserer Zeit,* Leipzig 1912, p.IV
5. Hartog 1996, p.188.
6. Maurice Malingue, 'Petits et grands Nabis', *L'Oeil,* nr.62, februari 1960, p.39.
7. Malingue 1960, p.40.
8. Bernard Lorquin, 'I seek to express the inpalpable' , in tent. cat. Kosme de Baranano, *Maillol*, Valencia 2002, p.55.
9. De tentoonstelling *La Libre Esthetique* in 1894 in Brussel.
10. I. Cahn e.a., *L'Abcdaire de Maillol,* Parijs 1996, p.60.
11. Frère 1956, p.100.
12. J. Cladel, *Maillol, Sa Vie, son Oeuvre, ses idées,* Parijs 1937, p.156.
13. Harry Graf Kessler, *Tagebücher, 1918-1937,* Frankfurt am Main 1967, p.259.
14. Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux,* Parijs 1948.
15. Vollard 1948, p.215.
16. Cahn 1996, p.115.
17. Brassaï, *The artists of my life,* Londen 1982, p.215.
18. Ursel Berger, 'Posthume Werkentwicklung', in Ursel Berger e.a., *Ausdrucksplastik,* Berlijn 2002, pp.63-69.
19. Brassaï 1982, p.213.
20. Brassaï 1982, p.50.
21. Brassaï 1982, p.215.
22. Brassaï 1982, p.50.
23. Harry Graf Kessler *Tagebuch 21-08-1904,* Deutsches Literatur Archiv Marbach am Neckar.
24. Kessler *Tagebuch* 16-06-1911.

25. Kessler *Tagebuch* 16-05-1908.
26. Kessler *Tagebuch* 17-05-1908.
27. Harry Graf Kessler 1967, p.336.
28. Kessler 1967, p.625.
29. Kessler 1967, p.630.
30. Kessler 1967, p.639.
31. Kessler 1967, p.636.
32. Kessler 1967, p.449.
33. Monika Flacke-Knoch en Stephan Wiese, 'Der Lebensfilm von Alfred Flechtheim' , in tent. cat. Hans Albert Peters e.a.., *Alfred Flechtheim, Sammler, Kunsthändler, Verleger,* Düsseldorf 1988, p.157.
34. Brieven van Alfred Flechtheim aan Carl-Ernst Osthaus, Osthaus Archiv, Hagen.
35. Peters 1988, p.155.
36. Peters 1988, p.9.
37. Peters 1988, p.10.
38. Peters 1988, p.74.
39. Peters 1988, p.126.
40. *Sculptures of the Rijksmuseum Kröller-Müller,* Otterlo 1970, nr.246, 247, 249, 253 en *Künstlerfreunde um Arthur und Hedi Hahnloser-Bühler,* Winterthur 1973, nr.116.
41. Harry Graf Kessler, 'Die Eröffnung der Maillolausstellung in Berlin'*, Frankfurter Zeitung* nr. 893, 30-11-1928.
42. L.F. 'Maillol und wir Selbst'*, Frankfurter Zeitung*, 23-08-1933.
43. Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst,* München 1924, p.573.
44.. Meier-Graefe 1924, p.13.
45. Meier-Graefe 1924, p.17.
46. Meier-Graefe 1924, p.17.
47. Meier-Graefe 1924, p.18.
48. Meier-Graefe 1924, p.14.
49. Meier-Graefe 1924, p.15.
50. Meier-Graefe 1924, p.397.
51. Meier-Graefe 1924, p.572.
52. Meier-Graefe 1924, p.573.
53. Meier-Graefe 1924, p.574.
54. Meier-Graefe 1924,p.575.
55. Meier-Graefe 1924, p.578.
56. Penelope Curtis, *Sculpture 1900-1945,* Londen 1999, p.221.
57. Kessler 1967, p.166.
58. Kessler 1967, p.176.
59. Bruno E. Werner, 'Maillol. Ausstellung in der Galerie Flechtheim'*, Deutsche Allgemeine Zeitung* nr.564 1928.
60. Waldemar George, *Aristide Maillol,* Berlijn 1960 p.17.
61. *August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre Im Rheinland*, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Keulen 2000.
62. Pierre Vaise, 'Porträt des Künstlers als Grieche'*,* in tent. cat. Ursel Berger et., *Maillol,* Berlijn 1998, p.190.
63. Radenberg 1912, p.IV.
64. Radenberg 1912, p.IV.
65. Leonie von Wilckens, 'Beruhigte Avantgarde'*, Das Kunstwerk,* juli 1959, p.16.
66. Kenneth Silver, *Esprit de corps. The art of the Parisian Avantgarde and the first world war*, Londen 1989, pp.74-87.
67. Silver 1989, p.87.
68. Franco Borsi, *The monumental Era; European architecture and design 1929-1939,* Londen 1960, p.21.
69. Kessler 1967, pp.629-630.
70. Neue Galerie Berlin, *Tendenzen der 20er Jahre,* Berlijn 1977, pp.4-13.
71. Meier-Graefe 1904, p.580.
72. Meier-Graefe 1904, pp.579-580.
73. Peters 1987, p.93
74. Tijdschrift *Moderne Kunst,* Band VII, p.175.
75. Radenberg 1912, p.IV.
76. Alfred Kuhn, *Die neuere Plastik; von achtzehnhundert bis zur Gegenwart,* München 1921, p.39.
77. *Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen,* München 1962, p.502.
78. Cahn 1996, p.17.
79. Hans Albert Peters, 'Maillol in Deutschland – Deutsche und Maillol', in tent. cat. Hans Albert Peters, *Aristide*

Maillol, Baden-Baden 1978, p.16.
80. Cladel 1937, pp.152-153.
81. Cahn 1996, p.17.
82. Th. Nathanson, *Peints à leur tour,* Parijs 1948, p.138.
83. J. Cladel 1937, p.154.
84. Meier-Graefe 1924, p.579.
85. Kuhn 1921, p.13.
86. Kuhn 1921, p.90.
87. Kuhn 1921, p.12.
88. Kuhn 1921, p.92.
89. Kuhn 1921, p.101.
90. Kuhn 1921, pp.93-94.
91. F. Roh, *Nach-Expressionismus-Magischer realismus, Probleme der neuesten Europäischen Malerei,* Berlijn 1925, p.63.
92. Paul Westheim, 'Aristide Maillol zum 70. Geburtstag am 8 Dezember', *Berliner Börsenzeitung,* 8-12-1931.
93. Paul Westheim, *Wilhelm Lehmbruck,* Potsdam /Berlijn 1919, p.20.
94. Carola Giedion-Welcker, *Moderne Plastik, Elemente der Wirklichkeit-Masse und Auflockerung,* Zürich 1937, p.5.
95. Giedion-Welcker 1937, p.6.
96. Giedion-Welcker 1937, p.7.
97. Giedion-Welcker 1937, p.7.
98. Bernard Lorquin, 'Maillol, un art d'idée', in tent. cat. M. Peppiatt, *Maillol,* Perpignan 2000, pp.17-18.
99. Cladel 1937, p.149.
100. Cladel 1937, p.149.
101. Cladel 1937, p.150.
102. Cladel 1937, p.149.
103. Niet gedateerde brief, Musée Rodin Parijs.
104. Octave Mirbeau, 'Aristide Maillol', *La Revue des Revues,* april 1905, p.326.
105. Niet gedateerde brief, Musée Rodin Parijs.
106. Brief geschreven in Banyuls-sur-Mer op 17-1-1906, Musée Rodin Parijs.
107. Harry Graf Kessler, *Tagebuch 14-08-1907,* Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar.
108. Meier-Graefe 1924, p.579.
109. W. Grohmann, 'In Deutschland gibt es weder einen Maillol noch einen Brancusi', *Kunstblatt* nr. 10, 1928, pp.371-377.
110. Maurice Denis, 'Maillol', *L'Occident,* 1905.
111. K. Scheffler, *Kunst und Künstler,* nr. IV, 1906, pp.471-477 en pp.519-523.
112. André Gide, 'Promenade aux Salon d' Automne', *Gazette des Beaux-Arts,* 1905, pp.475-485.
113. Mirbeau 1905, pp.321-344.
114. Brief van Rainer Maria Rilke aan Erica von Scheel, de verloofde van Ivo Hauptmann, juni 1911. Opgenomen in *Ein Almanach für Kunst und Dichtung,* Hamburg 1948, p.35.
115. Cladel 1937, p.175.
116. Vollard 1948, p.204.
117. Octave Mirbeau, *Sur la statue de Zola,* Caen 1989, p.22.
118. Telegram van Harry Graf Kessler aan Aristide Maillol in Marly-le-Roi, augustus 1914.
119. Rolf Linnenkamp, *Aristide Maillol; die großen Plastiken,* 1960.
120. Artikel in *l'Intransigéant* 19 october 1929.
121. Frère 1961, p.16.
122. In zuid Frankrijk wordt een hereboer wel eens aangeduid als *Virgilien*. De betekenis daarvan grijpt terug op de beschrijving die Virgilius in zijn *Georgica* gaf aan de man die, innig verbonden met zijn grond, elke morgen met de handen op de rug een ronde deed over zijn landgoed, waarbij hij zijn arbeiders en zijn gewassen inspecteerde. Maillol illustreerde de *Georgica,* uitgegeven door Kessler, tussen 1904 en 1926.
123. Laurence Bertrand Dorléac, *L'Histoire de l'art, Paris 1940-1944; ordre national, traditions et modernités,* Parijs 1986, p.403.
124 John Rothenstein, 'Mémoriam Aristide Maillol', *Gazette des Beaux-Arts* 1946*,* pp.179-184.
125. Cladel 1937, p.142.
126. Frère 1961, p.127.
127. Uitspraak van de achterneef van Maillol, Yvon Berta-Maillol, tijdens een gesprek met de auteur, Banyuls-sur-Mer 2000.
128. Cladel 1937, p.142.
129. Dorléac 1986, pp.308-425.

Noten bij hoofdstuk II

1. Giedion-Welcker 1937, p.30.
2. H.H. Arnason, *History of Modern Art,* New York 1963, p.62.
3. Charles Wentinck, *Geschiedenis van de moderne beeldhouwkunst,* Utrecht 1964, pp.16-17.
4. A.M. Hammacher, *The Evolution of Modern Sculpture; Tradition and Innovation,* Londen 1969, p.66.
5. Albert E. Elsen, *Origins of modern sculpture: pioneers and premises,* New York 1974, p.156.
6. Antoinette Le Normand-Romain, 'Tradition and Rupture' , in G. Duby et al., *Sculpture from Antiquity to the Present Day*, Genève 1991, p.954.
7. zie o.a.:L. Eitner, *An Outline of 19th Century European Painting,* New York 1987.
8. Harry Graf Kessler, *Tagebuch,* 16.5.1908 in: Tentoonstellingscatalogus Marbach 1988, p.239.
9. Quatremère de Quincy, *Considérations sur les Arts des Dessins,* Parijs 1791.
10. Marius Vachon, *W.Bouguereau,* Parijs 1900, p.81.
11. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present,* New York 1973, p.199.
12. Pevsner 1973, p.199.
13. Pevsner 1973, p.200.
14. Eitner 1987, p.274.
15. Eitner 1987, p.274.
16. Pevsner 1973, pp.225-226.
17. Marie-Thérèse de Forge, *Gustave Courbet,* Parijs 1978, p.36.
18. Eitner 1987, p.276.
19. Roger Fry, *Art and Commerce,* Londen 1926, p.14.
20. Sant'Elia, *L'Architettura Futurista,* Manifesto of July 11, 1914.
21. Le Corbusier, *Adress to students of the Paris École,* Berlijn 1931, p.308.
22. Anne Pingeot, 'Affirmation of the republic idea', in Duby 1991, p.949.
23. Eitner 1987, p.277.
24. Jacques Harding, 'Les Peintres Pompiers', *Galerie des Arts* nr. 208, Parijs 1980, p.56,.
25. Harding 1980, p.57.
26. Emile Zola, *Nos Peintres au Champ-de-Mars,* 1 oktober 1867, p.323, gecit. in Patricia Mainardi.
27. Cladel 1938, p.58.
28. Alexis Lemaistre, *L'École des Beaux-Arts,* Parijs 1889, p.56.
29. Eitner 1987, p.261.
30. Zola 1867, p.323.
31. Laurens heeft als beeldhouwer vooral naam gemaakt met het grafmonument voor zijn Nederlandse vrouw Madeleine Willemsens in de kerk van Fourquevaux.
32. John Rewald, *Maillol,* Parijs 1939, p.9.
33. Rewald 1939, p.9.
34. Cladel 1937, p.98.
35. Cladel 1937, p.92.
36. Frère 1956, p.137.
37. Peppiatt 2002, p.13.
38. Cahn 1996, p.25.
39. Brassaï 1982, p.104.
40. Rewald 1939, p.16.
41. Brassaï 1982, p.117.
42. Cladel 1937, p.155.
43. Cladel 1937, p.146.
44. Het beeld *La Mediterranée* heette daarvoor resp. *Femme accroupie, Pensée* en *Pensée latine.*
45. Cladel 1937, p.129.
46. Brassaï 1982, p.118.
47. Cladel 1937, p.97.
48. Cladel 1937,. pp.136-137.
49. Cladel 1937, p.142.
50. Maurice Denis, *A. Maillol,* Parijs 1925, pp.7-8, als artikel verschenen in *L'Occident*, november 1905.
51. Charles Blanc, *Grammaire des Ars du dessin. La Sculpture,* Parijs 1867, p.16.
52. Cladel 1937, p.132.
53. Harry Graf Kessler, *Tagebuch*, 23-11-1907, Deutsches Literatur Archiv Marbach am Neckar.
54. Cladel 1937, p.132.
55. Cladel 1937, p.163.
56. Waldemar George, *Aristide Maillol,* Berlijn 1965, p.41.

57. Blanc, p.118.
58. Cladel 1937, p.134.
59. Cladel 1937, p.131.
60. Maurice Denis, 'A. Maillol', *L'Occident,* november 1905.
61. Cladel 1937, p.182.
62. Frère 1956, p.241.
63. Frère 1956, p.238.
64. Kessler 1924, p.569. In 1929 heeft het *Monument à Cézanne* zijn definitieve plaats gekregen in de Tuillerieën. Deze plaats, tussen twee trappen, is onderwerp van discussie gebleven tot 1964.
65. Denis 1925, p.102.
66. Anne Pingeot e.a., *La sculpture Française au XIXe siècle.* Parijs 1986, pp.241-254.
67. George 1965, p.12.
68. Rewald 1939, p.163.
69. Eugenio Battisti, 'Classicism', in: *Encyclopedia of World Art,* New York 1960, pp.674-678.
69. Pingeot 1986, p.292.
70. Kessler, *Tagebuch* 1-5-1908, DLA.
71. Kessler, *Tagebuch* 1-5-1908, DLA..
72. Battisti 1960, p.677.
73. Battisti 1960, p.674.
74. Pingeot 1986, p.303.
75. George 1965, p.58.
76. Harry Graf Kessler, ´Die Eröffnung der Maillolausstellung in Berlin'. *Frankfurter Zeitung* nr. 897, 30 november 1928.
77. Blanc 1867, p.6.
78. Pierre Camo, *Maillol, mon amie,* Lausanne 1950, p.7.
79. Cladel 1937, p.175.
80. Meier-Graefe 1903, p.12.
81. Radenberg 1912, p.IV.
82. Radenberg 1912, p.VIII.
83. Kuhn 1921, p.90.
84. Karl Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker,* 6er band, Leipzig 1922, p.511.
85. Harry Graf Kessler, 'Die Eröffnung der Maillolausstellung in Berlin', *Frankfurter Zeitung* nr. 897, 30 november 1928.
86. Harry Graf Kessler, *Künstler und Nationen, Aufsätze und Reden 1899-1933,* Frankfurt am Main 1988, p.119.
87. Kessler 1988, p.270.
88. Max Osborn, 'Aristide Maillol, die Austellung bei Flechtheim', *Vössische Zeitung,* nr. 288, 2-12-1928.
89. Hans Eckstein, 'Maillol zu seinem 75. Geburtstag', *Die Kunst 1936-1937*, pp.117-115.
90. L.F., 'Maillol-und wir selbst. Zur Maillolausstellung in der Kunsthalle Basel', *Frankfurter Zeitung,* 23 augustus 1933.
91. Fritz Nemitz, *Junge Bildhauer,* Berlijn 1939, p.8.
92. Nemitz 1939, p.44.
93. Nemitz 1939,. p.8.
94. Nemitz 1939,. p.8.
95. Nemitz 1939,. p.44.
96. Hans Hildebrandt, *Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts,* Wildpark-Potsdam 1924, p.19.
97. Hildebrandt 1924, p.19.
98. Hildebrandt 1924, pp.22-23.
99. Johann Gottfried von Herder, *Plastik,* Riga 1778 heruitgave Keulen 1969, p.110.
100. P.O. Runge, *Hinterlassene Schriften,* Göttingen 1965, pp.5-6.
101. G. Schadow, *Eunomia 1,* 1808, later uitgebracht door J. Friedländer, *Aufsätze und Briefe,* 1890, p.44.
102. Dietrich Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks,* Dresden 1990, p.57.
103. Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus,* München, 1963, pp.177-179.
104. Radenberg 1912, p.IV.
105. Paul Westheim, 'Kulturbilder aus der Deutschen Gegenwart', *Das Neue Tagebuch,* Parijs/Amsterdam 1933, nr. 13, pp.310-312.
106. Henry Grosshans, *Entartete Kunst; Hitler and the artists,* New York 1983, p.90.
107. Arie Hartog, 'De beeldhouwkunst in het derde Rijk', in D. van Alphen e.a., *Entartete beeldhouwkunst,* Zwolle 1992, p.87.
108. Adolf Hitler, *Reden Hitlers am Parteitag der Freiheit 1935,* München 1935, pp.34-36.
109. Robert Scholz, 'Aufstieg der Bildhauerei im Dritten Reich', *Meisterwerke der Plastik,* Berlijn 1940, p.5.

110. Robert Scholz, 'Deutsche Kunst in großer Zeit', *Völkische Beobachter,* München 27-7-1940.
111. Otto Thomae, *Die Propagandamachinerie, Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich,* Berlijn 1978, p.105.
112. Thomae 1978, p.124.
113. Thomae 1978, p.372.
114. Michèle C. Cone, *Artists under Vichy,* New Jersey 1992, p.159.
115. Otto Abetz, *Das Offene Problem, ein Rückblick zwei Jahrzehnten Deutscher Frankreichpolitiek,* Keulen 1951, p.24.

Noten bij hoofdstuk III

1. Meier-Graefe 1924, p.581.
2. Cladel 1938, p.142.
3. Olivier Descamps, 'Les monuments aux morts, chefs d'oeuvre d'art public', *Galerie des Arts,* nr.187, januari 1979, pp.26-27.
4. Johann Georg Hamann, *Aesthetica in nuce,* 1762, in: R. Unger *Hamann und die Aufklärung.* vol I, Jena 1911, p.298.
5. J. W. von Goethe, *Von Deutscher Baukunst,* 1772, in: R. Unger, *Hamann und die Auklärung,* vol. I, Jena 1911, p.298.
6. Pevsner 1973, p.197.
7. Hildebrandt 1924, p.17.
8. Pevsner 1973, pp.212-216.
9. M. Boerman, *L'Initiative de l'art public,* Inleiding voor het IIIe Congrès de l'art public, Luik 1905.
10. meer informatie: Ulrich Krempel, *Am Anfang; Das Junge Rheinland,* Düsseldorf 1985, Stadtmuseum Düsseldorf, *Das junge Rheinland; ein Friedensidee,* Düsseldorf 1988 en Dieter Breuer, *Die moderne im Rheinland,* Keulen 1994.
11. Eduard Trier, 'Die Düsseldorfer Kunstakademie in der permanenten Reform', in: *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf 1973, p.203.
12. Trier 1973, p.204.
13. Trier 1973, p.204.
14. Emil Fahrenkamp, 'Über die Bedeutung der Akademie', *Jahresberichte,* Berlin 1941-1944, pp.6-13.
15. Informatiefolder Kunstacademie Düsseldorf 2005.
16. De *Académie Julian* (o.l.v. de schilder Rodolphe Julian) opende in 1886 in de passage du Panoramas haar deuren voor de afgewezen studenten van de École des Beaux-Arts. Vanaf 1890 was zij onder meer gevestigd in de rue du Dragon 31 en de rue du Cherche-Midi. Zij was toegankelijk voor zowel vrouwen als buitenlandse studenten (meer dan 50%) en fungeerde als voorbereiding voor de École, maar ook als locatie voor post-academische studies. In de loop van de tijd werd deze academie bezocht door meer dan 2000 studenten. De academie werd officieel gesloten 1939, maar volgens Max Beckmann heeft zij nog bestaan tot 1998.
17. De *Académie Colarossi* was een voortzetting van de in 1815 door Charles Suissse gestarte Académie Suisse aan de Quai des Orfèvres. Tegen betaling kon men daar, zonder leraar, vrij tekenen naar een levend model. De Italiaanse schilder Colarossi nam in 1870 de Académie Suisse over en vestigde deze, als vrije academie met docenten, in de rue de la Grande Chaumière 14. Met de Académie Julian werd zij tot de eeuwwisseling het centrum voor buitenlandse en vrouwelijke studenten. In 1957 veranderde de naam in Académie Charpentier.
18. De *Académie de la Grande Chaumière* opende in 1902 o.l.v. de Zwitserse schilderes Martha Stettler (1870-1945) en haar Baltische vriendin Alice Dannenberg (1861-1948) haar deuren in de rue de la Grande Chaumière 14. Na de eeuwwisseling was deze academie de populairste bij de meeste buitenlandse studenten. Vanaf 1950 tot vandaag de dag wordt zij geleid door de familie Charpentier, de voormalige eigenaar van de academie Colarossi
19. Jan Teeuwisse, *Han Wezelaar,* Zwolle 2003, p.47.
20. Teeuwisse 2003. p.47.
21. Arno Breker, *Paris, Hitler et Moi,* Parijs 1970, pp.209-210.
22. Elsen 1974, p.6.
23. André Parinaud, 'Paris, patrie des peintres', *Galerie des Arts*, nr. 181, juni 1978, p.28.
24. Parinaud 1978, p.29.
25. André Parinaud, 'Les Années Folles', *Galerie des Arts,* nr. 188, februari 1979, p.17.
26. Patric Waldberg , 'Montparnasse', in *L'Oeil-Revue d'Art,* nr. 78, juni 1961. Hij beschrijft de term *Montparno* als: *nom ridicule, qui désigne plutôt les hirsutes, les exentriques vestimentaires, la faune qui constituait la "Horde", demi-modèles et demi-peintres, pressés de confondre le chahut et la révolte, la gauloiserie et l'humour, la cravate et le talent*.

27. Peter Fusco en H.W.Janson, *The Romantics to Rodin,* Los Angeles 1980 p.7.
28. H. Jouin, *David d'Angers, sa vie, sa oeuvre, ses écrits et ses contemporains,* Parijs 1878, vol 2, p.582.
29. L. Vitet, 'Le Louvre et le nouveau Louvre', *Revue des Deux Mondes,* 1 juli 1866, p.466.
30. Anne Pingeot, *La sculpture française au XIXe siècle,* Paris 1986 pp.268-269.
31. Maurice Malingue, 'Petits et grands Nabis', *L'Oeil,* nr. 62, februari 1960, pp.39-40.
32. Arnold Ronnebeck, 'The teachings of Maillol from a Paris diary', *The Arts,* juli 1925, p.38.
33. Ronnebeck 1925, p.39.
34. Kunsthalle Basel, *Maillol,* Basel 1933 p.11.
35. Kunsthalle Basel 1933d. p.12.
36. Harry Graf Kessler, *Tagebuch 19-09-1909,* Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar.
37. Ronnebeck 1925, p.39.
38. Kunsthalle Basel 1933, p.4.
39. Gotthard Jedlicka, *Begenungen mit Künstlern der Gegenwart, Basel 1945,* pp.49-55.
40. Arno Breker, *Im Strahlungsfeld der Ereignisse,* Oldendorf 1972, pp.238-240.
41. Wilhelm Wessel, 'Begegnungen mit Maillol', *Neues Europa,* nr. 10, 1948, pp.32-35.
42. Nemitz 1939, p.5.
43. Zie Jedlicka, *Maillol bei der Arbeit,* Basel 1932.
44. Jedlicka 1945, p.41.
45. Jedlicka 1945, p.41.
46. Jedlicka 1945, pp.43-44.
47. Harry Graf Kessler, *Tagebücher, 1918-1937,* Frankfurt am Main 1961, p.631.
48. Kessler 1961, p.639.
49. Cladel 1938, p.145
50. Frère 1956, p.10.
51. Frère 1956, pp.309-310.
52. Suzanne Kähler, 'Maillol als Lehrer?', in Ursel Berger e.a., *Maillol,* Berlijn 1996, p.171.
53. Cladel 1937, pp.123-163.
54. Rewald 1939, p.164.
55. Peters 1978, p.14.
56. Meier-Graefe 1924, p.579.
57. Kuhn 1921 p.90.
58. Georg Biermann,'Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France', *Cahiers d'Art,* nr.3, 1928, pp.383-388.
59. Paul Westheim, 'Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France', *Cahiers d'Art*, no.4, 1929, pp.143-148.
60. Will Grohmann, 'Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France', *Cahiers d'Art,* no.3, 1928, pp.371-377.
61. Ursula Frenzel, *Gerhard Marcks 1889-1981, Briefe und Werken*, München 1989, p.60.
62. Nemitz 1939, pp.10-12.
63. Peters 1978, p.15.
64. Cladel 1937, p.136.
65. Meier-Graefe 1924, p.579.

Noten bij hoofdstuk IV

1. Meier-Graefe 1924, p.578.
2. Meier-Graefe 1924, p.579.
3. Meier-Graefe 1924, p.579.
4. Max Sauerland, *Deutsche Bildhauer um 1900 von Hildebrand bis Lehmbruck,* Königstein im Taunus/Leipzig 1925, p.5.
5. Will Gromann, 'Marg Moll', Berlin 1931, citaat uit Joachim Heusinger von Waldegg, 'Plastik', in Erich Steingräber, *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre,* München 1979, p.431.
6. Kurt Badt, 'Die Plastik Wilhelm Lehmbrucks', *Zeitschrift für bildende Kunst,* N.F., Bd. 31, Berlijn 1920, pp.169-182.
7. Sauerland 1925, p.5.
8. Alfred Henzen, *Deutsche Bildhauer der Gegenwart,* Berlijn 1934, p.7.
9. Henzen 1934, p.110.
10. Anna Teut, *Architektur im Dritten Reich 1933-1945,* Frankfurt am Main 1967, p.290.
11. Werner Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart,* 3, Berlijn 1938, p.182.
12. Magdalena Bushart, 'Plastik im dritten Reich', in Bushart e.a., *Entmachtung der Kunst,* Berlijn 1985, p.107.

13. Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain,* Londen 2000, p.223.
14. Albert Speer, *Arno Breker,* Potsdam 1944.
15. Klaus Wolbert, 'Die figurative NS-Plastik', in Bernd Ogan e.a., *Faszination und Gewalt, zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus,* Neurenberg 1992, p.222.
16. Georg Kolbe, 'Neues Bauen gegen Plastik', *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 1932,* p.381.
17. Karl-Egon Vester, 'Zur Tradition der figuratieven Bildhauerei in Deutschland', in Busshart e.a., *Entmachtung der Kunst,* Berlijn 1985, p.115.
18. Vester 1985, p.116.
19. Wilhelm von Bode, *Fritz Klimsch,* Berlijn 1924, p.4.
20. Arie Hartog, 'De beeldhouwkunst in het Derde Rijk', in D. van Alphen e.a., *Entartete beeldhouwkunst, Duitse beeldhouwers 1900- 1945,* Zwolle 1991, p.88.
21. Meier-Graefe 1924, p.578.
22. Cladel 1938, p.146.
23. E. Trier, *Jean Arp Sculptures. His Last Ten Years,* Londen 1968, p.23.
24. Peters 1978, p.14.
25. Fons Heynsbroek, *Fritz Wotruba, citaten en uitspraken van de kunstenaar,* http://www.dekunsten.net
26. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1912, geciteerd door Hess 1956, p.87.
27. Bushart 1983, p.15.
28. Meier-Graefe 1924, p.582.
29. Dietrich Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks,* 2e druk, Dresden/Worms 1990.
30. Citaat uit Friedrich Salzmann, *Wilhelm Lehmbruck,* Recklinghausen 1981, p.98.
31. August Hoff, *Lehmbruck, seine Sendung und sein Werk,* Berlijn 1936, p.20.
32. Italiaanse groepering in de jaren '20 die met het classicisme als uitgangspunt aansluiting zocht bij de internationale beweging van de *retour à l'ordre.*
33. Brief van Gerhard Marcks aan Richard Fromme, Halle 20 jan. 1929. uit: Ursula Frenzel, *Gerhard Marcks 1889-1981. Briefe und Werke,* München 1989, p.60.
34. Jürgen Fitschen, 'Künstlerische Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich – Eine Kurze geschichtliche Übersicht', *Für Deutsche unnachahmlich,* Gerhard Marcks-Haus-Bremen, 2004, p.11.
35. Bushart 1983, p.15.
36. Hentzen 1934, p.47.
37. Julius Meier-Graefe, *Pan,* Berlin 1898.
38. Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildende Kunst,* 1903, p.242.
39. Karl Albiker, *Deutsche Kunst und Dekoration,* nr.45, 1919/1920, p.171.
40. *Wilhelm Gerstel,* tentoonstellingscatalogus Berlijn (DDR) 1988, p.13.
41. Otto Thomae, *Die Propaganda-Maschinerie; Bildende Kunst und Offentlichsarbeit im Dritten Reich,* Berlin, 1978, pp.310-311.
42. Van Alphen e.a. 1991, p.157.
43. Meier-Graefe 1924, p.579.
44. Hermann Braun, *Fritz Klimsch. Eine Dokumentation,* Keulen 1991.
45. Tentoonstellingskatalogus, *Mädchen und Frauen. Der Bildhauer Jacob Wilhelm Fehrle,* Schwäbisch Gmünd 2005.
46. In de catalogus van de tentoonstelling *Kunst im 3. Reich,* Frankfurt 1974, werd de vrouwengestalte op de eerste plaats gezien als een middel voor de geboorte van een zuiver ras.
47. Bushart 1983, p.181.
48. Bushart 1983, p.182. Breker werd veroordeeld tot een betaling van 100 Reichsmark.
49. Despiau beweerde achteraf dat de catalogus was geschreven door een g*host-writer* en dat hij zijn naam had geleend zonder van de inhoud op de hoogte te zijn geweest.
50. Jean Cocteau, *Hommage à Arno Breker,* Parijs 1972.
51. Meer informatie hierover, aangevuld met een lijst van kunstenaars die daar verbleven is te vinden in: *Deutsche Akademie-Villa Massimo Rom,* Rome 1978. Breker was in 1932-1933 onder meer in het gezelschap van Joachim Karsch, Felix Nußbaum en Hans Poelzig.
52. Brief van 12 april 2000 van Joe F. Bodenstein aan de auteur.
53. Ger Jacobs, *Gesprek met Joe F. Bodenstein*, Wasserschloß Nörvenich 5 juli 2000, niet gepubliceerd.
54. Ger Jacobs, *Gesprek met Dina Vierny*, Musée Maillol, Parijs 18 mei 2000, niet gepubliceerd.
55. Abetz 1951, pp.23-24.
56. Dorléac 1986, p.96.
57. Serge Lifar, *Ma Vie,* Parijs 1965, p.255.
58. Pascal Ory, *Les Collaborateurs 1940-1944,* Parijs 1976, p.61.
59. Charles Despiau, *Arno Breker,* Parijs 1942, pp.7-8.
60. Despiau 1942. pp.32-33.

[61] Gerhard Heller, *In einem besetzten Land; N.S.-Kulturpolitik in Frankreich,* Hamburg 1982, p.151.
[62] Heller 1982, p.153.
[63] B. John Javrel, *Arno Breker, his art and work,* New York, 1985, p.7 en p.45.
[64] Albert Speer, *Erinnerungen,* Berlijn 1969, p.189.
[65] Thomae 1978, p.124.
[66] Thomae 1978, p.379.
[67] B. John Javrel, *Arno Breker, the Divine Beauty in Art,* WESTART 1986, pp.50-51.
[68] Emil Szittya, *Arno Breker korrigiert die französische Künstler,* Manuskript im Nachlaß, DLA Marbach am Neckar, pp.5-13.
[69] Harry Graf Kessler, *Tagebücher, 1918-1937,* Frankfurt am Main 1961, p.398.
[70] Javrel 1986, pp.48-49.
[71] Arno Breker, 'Erinnerung an Maillol', *Schriften,* Bonn 1983, p.23.
[72] Breker 1983, p.23.
[73] Arno Breker, *Begegnungen und Betrachtungen,* Bonn 1978, p.13.
[74] Breker 1978, p.13.
[75] Breker 1978, p.13.
[76] Arno Breker, *Im Strahlungsfeld der Ereignisse,* Oldendorf 1972, pp.65-66.
[77] Volker G. Probst, *Arno Breker, 60 ans de sculpture*, Parijs 1981, p.124.
[78] Breker 1983, p.24.
[79] Dominique Egret, *Arno Breker, Ein Leben für das Schöne,* Tübingen 1996, p.25.
[80] Carola Breker, *Der frühe Maillol,* Würzburg 1992.
[81] Breker 1978, p.36.
[82] Iris Kalden-Rosenfeld, 'Künstler und Chameleon', in Conrades, *Zur Diskussion gestellt: Der Bildhauer Arno Breker,* Schwerin 2006, p.82.
[83] Breker 1978, p.12.
[84] Olivier Descamps, 'Les monuments aux morts, chefs d'oeuvres d'art public' , *Galerie des Arts,* nr.167, 1979.
[85] Rolf Linnenkamp, *Aristide Maillol,* München 1962, pp.50-51.
[86] Hugo von Hoffmannsthal, *Briefe der Freundschaft,* Düsseldorf 1953, p.102.
[87] Rolf Linnenkamp, *Aristide Maillol, die großen Plastiken*, München 1960, p.21.
[88] Gemeentearchief van de de stad Budberg, 19 december 1928.
[89] Gemeentearchief Budberg, 10 mei 1929.
[90] Gemeentearchief Budberg, 19 augustus 1927.
[91] Niehaus, 'Das Budberger Ehrenmal', Gemeentearchief Budberg 1927.
[92] Bijvoorbeeld het nog steeds bestaande graf van de familie Wollstein dat in 1903 is vervaardigd door de beeldhouwer L. Heitsch.
[93] Niehaus 1927, p.2.
[94] Szittya z.j., p.3.
[95] Umberto Eco, 'Kunst in het derde rijk; de realistische illusie'*, Snoecks,* 1982*,* p.206.
[96] Cahn e.a. 1996, p.68.
[97] Cladel 1938, p.114.
[98] Cladel 1938, p.114.
[99] Birgit Bressa, *Nach-Leben der Antiken; Klassische Bilder des Körpers in der NS-Skulptur Arno Brekers,* Tübingen 2001.
[100] Andritzk, Michael, Rautenburg, Thomas, 'Wir sind nackt und nennen uns du', in: *Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern. Ein Geschichter der Freikörperkultur,* Gießen 1989.
[101] Openingsrede van Hitler bij de *Große Deutsche Kunstausstellung* in München 1937.
[102] Silke Wenk, 'Die weibliche Aktskulptur über der Führertribüne', in: Bernd Ogan e.a., *Fascination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus,* Neurenberg 1982, p.213.
[103] Wenk 1982, p.212.
[104] Bruno E. Werner, *Die deutsche Plastik der Gegenwart,* Berlin 1940, p.12.
[105] Thomae 1978, p.538. Goebbels hanteerde twee categorieën van *bevorzugte Künstler* n.l. de *Unersetzlichen Künstler* die geheel vrij waren gesteld van militaire dienst en als *überragendes national Kapital* werden gezien. Bij de beeldhouwers behoorden onder meer daartoe: Breker, Thorak, Schmidt- Ehmen en Bronisch. De kunstenaars die de aanduiding *Künstler im Kriegseinsatz* kregen waren weliswaar *dienstverpflichtet,* maar waren vrijgesteld van actieve militaire dienst. Daaronder vielen de beeldhouwers Behn, Bleeker, Bredow, Edzard, Enseling, Frass, Geibel, Von Graevenitz, Hofmann, Knecht, Müller, Powolny, Rauch, Scheuernstuhl, Schließler en Wamper. De officiële lijsten dateren waarschijnlijk van 1943, daarvoor werden individuele kunstenaars uit de actieve dienst onttrokken zoals b.v. Gustav Seitz en Wilhelm Gerstel. Niemand werd echter vrijgesteld van de *Volkssturmpflicht.*
[106] De *Villa Romana* prijs werd vanaf 1906 jaarlijks door de *Stiftung Villa Romana* toegekend aan 3 tot 5

kunstenaars. De prijs bestond uit een stipendium van 9 maanden in de *Villa Romana* in Florence.

107. Naast de twee beelden van Zimmermann waren er werken van Edwin Scharff, Johannnes Knubel, Hans Breker, Ernst Gottschalk, Willy Hoselmann, Robert Ittermann, Erich Kuhn, Joseph Daniel Sommer, Alexander Zschokke en Alfred Zschorsch.

Noten bij hoofdstuk V

1. Dorléac 1986, p.328.
2. Dorléac 1986, pp.328-330.
3. Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain,* Londen 2000, p.6.
4. Petropoulos 2000, p.218.
5. Breker 1987, p.13.
6. Breker 1987, p.14.
7. Karl Scheffler, 'Aristide Maillol in der Galerie Flechtheim', *Kunst und Künstler,* nr.27, 1928/29, pp.137-140.
8. Egret 1998, p.25.
9. Breker 1972, pp.70-71.
10. In 1955 schonk J. Fentener van Vlissingen, de directeur van de Vlisco textielfabrieken in Helmond, een beeld van *La Nymphe,* onder de naam *Aglaia,* aan de gemeente Helmond. Het is nu in het bezit van het Gemeentemuseum Helmond en wordt tentoongesteld in de Boscotondohal.
11. Breker 1972, p.78.
12. Breker 1972, p.79.
13. Breker 1972, p.52.
14. Despiau 1942, p.9.
15. Catalogue Petit Palais, *Les Maîtres de l'Art Indépendant 1895-1937,* Parijs 1937, p.9.
16. Cladel 1937, p.188.
17. Romy Golan, *Modernity and Nostalgia,* Londen 1995, p.154.
18. Laurence Bertrand Dorleac, *l'Art de la Défaite,* Parijs 1993, pp.151-152.
19. Brief aan de auteur, 30-10-2002.
20. Brief aan de auteur, 30-10-2001.
21. Waldemar George, *Aristide Maillol,* Berlijn 1964, p.37.
22. Breker 1972, p.167.
23. Henri Michel, *Paris Allemand,* Parijs 1981, p.319.
24. Michel 1981. p.318.
25. Claude Levy, 'L'Organisation de la Propagande Allemande', *Revue d'histoire de la deuxième guerre mondiale,* oktober 1966.
26. Michel 1981, pp.322-323.
27. Hervé le Boterf, *La Vie Parisienne sous l'Occupation, 1940-1944,* vol. II, Parijs 1975, p.63 .
28. Thomae 1978, p.101.
29. Dorléac 1986, p.329.
30. Dorléac 1986, p.335.
31. Dorléac 1986, p.330.
32. Dit gegeven kwam ter sprake tijdens een receptie in het *hôtel Ritz* ter ere van Brekers tentoonstelling in de *Orangerie*. Breker vertelde in zijn memoires dat Maillol en Despiau op gespannen voet leefden vanwege onduidelijke geruchten rond opdrachten in de bezettingstijd. Breker bracht beide rivalen toen bij elkaar en met een handdruk werd de vrede getekend. Maar toen Maillol even in gesprek was met Bonnard over een eventuele aankoop van een van zijn beelden kon Despiau het niet laten een opmerking te maken tegen Breker*: "aber unter uns: Sind sie nicht auch die Meinung, daß Maillol kein Porträt modellieren kann"?* Breker kon hier niet zo snel een antwoord op geven en prees zich gelukkig dat Maillol toen bij hem kwam staan. Maar deze had waarschijnlijk de opmerking van Despiau gehoord*: "Ich bin glücklich, mit Despiau wieder einig zu sein, er ist ein liebenswerter Mensch; aber sagen Sie doch selber; Eine Figur auf zu bauen ist nich seine Stärke".* In: Breker 1972, p. 97
33. Michèle C. Cone, *Artists under Vichy,* New Yersey 1992, p.137.
34. Voor meer informatie: P. Bourget et Ch. Lacretelle, *Sur les Murs de Paris 1940-1944,* Parijs 1959.
35. Breker 1972, pp.250-251.
36. Pascal Ory, *Les collaborateurs,* Parijs 1976, p.341.
37. Pascal Ory, *La France Allemande,* Parijs 1977, p.59.
38. Hervé le Boterf 1960, vol. I, p.240.
39. Sacha Guitry, *Quatre Ans de l'Occupation,* Paris 1947, p.329.
40. Frère 1956, p.269.

41. Frère 1956, pp.329-330.
42. Frère 1956, p.330.
43. Hervé le Boterf 1960, p.240.
44. Arno Breker 1983, p.24.
45. Arno Breker, *Bildnisse unserer Epoche,* Dorheim z.j., p.4.
46. Breker z.j., p.4.
47. Breker z.j., pp.3-4.
48. Frère 1956, p.250.
49. Ger Jacobs, *Gesprek met Volker G. Probst*, 18 oktober 2001, niet gepubliceerd.
50. Despiau 1942, p.48.
51. Breker 1970, p.222.
52. Frère 1956, p.112.
53. Breker 1970, p.222.
54. Dorléac 1986, p.405.
55. Ger Jacobs, *Gesprek met Yvon Berta Maillol*, 24 juli 2000, niet gepubliceerd.
56. Breker 1972, p.239.
57. Breker 1972, p.243.
58. Frère 1956, p.274.
59. Frère 1956, pp.249-250.
60. Frère 1956, p.251.
61. Hermann Leber, *Rodin- Breker-Hrdlicka, Die Entstehung der Fascistische Bildsprache und Ihre Überwindung,* Hildesheim 1998, p.63.
62. Ger Jacobs, *Gesprek met Volker G. Probst*, 18 oktober 2001.
63. Hervé le Boterf 1975, pp.82-83.
64. Ger Jacobs, *Gesprek met Yvon Berta Maillol*, 24 juli 2000, niet gepubliceerd.
65. Ger Jacobs, *Gesprek met John F. Bodenstein*, 5 juli 2000, niet gepubliceerd.
66. Ger Jacobs*, Gesprek met Dina Vierny*, 18 mei 2000, niet gepubliceerd.
67. Dorléac 1987, p.330.
68. Dorléac 1987, p.330.
69. Cahn e.a. 1996, p.114
70. Voor meer informatie: Russel M. Porter, *Varian Fry à Marseille1940-1945; Les artistes et l'Exil,* Parijs 2000.
71. Jean Pierre Bonnel et André Roger, *Dina Vierny, une grande dame au pays de Maillol,* Villelonge de la Sallanque 2000, p.9.
72. Bassegne veilingcatalogus, no.56, deel 1, 1990, lot nr. 3100.
73. Breker 1972, p.245.
74. Breker 1972, p.140.
75. Breker 1970, p.222.
76. Breker 1970, p.233.
77. Frère 1956, pp.270-271.
78. In een bocht vloog de auto tegen een boom. Volgens getuigen was de auto in slechte staat en reageerde daarom niet goed op het gladde wegdek. Onbevestigde Duitse bronnen meldden dat de auto te hard reed omdat deze achterna werd gezeten door een auto van de ondergrondse, die bezig was met zuiveringen.
79. Harry Graf Kessler, *Tagebücher, 1918-1937,* Frankfurt am Main 1961, p.400.
80. Bonnel et Roger 2000, p.4.
81. Ger Jacobs, *Gesprek met Dina Vierny,* 18 mei 2000, niet gepubliceerd.
82. James Fenton, 'The secrets of Maillol', *The New York Review of Books,* 9 mei 1996.
83. Breker 1972, p.239.
84. Albert Speer, *Erinnerungen,* Berlin, 1969, p.194.
85. Speer 1969, pp.314-315.
86. Breker 1972, p.240.
87. Breker 1972, p.238.
88. Brief van Jean Ferrer aan de auteur, 16 oktober 2001.
89. Brief van Odette Traby aan de auteur, 3 december 2001.
90. Speer 1969, p.160.
91. Speer 1969, p.194.
92. Breker plaatste enige kanttekeningen bij Speers memoires. Hij begreep zijn vroegere vriend niet toen deze het nazi-regime als misdadig beschreef. Zie: Gitta Sereny*, Albert Speer, verstrikt in de waarheid,* pp.218-219.
93. Speer 1969, p.93.
94. Cone 1994, p.239.
95. Breker 1972, p.93.

96. Breker 1972, p.245.
97. Dorléac 1986, p.243.
98. Cone 1994, p.168.
99. Dorléac 1986, p.54.
100. Cone 1994, p.195.
101. G.B.I. (General Bauinspektor) Memorandum, januari 1942.
102. Breker 1964, p.236.
103. Ger Jacobs, *Gesprek met Yvon Berta-Maillol*, 24 juli 2000, niet gepubliceerd.
104. George 1965, p.37.
105. Ger Jacobs, *Gesprek met John F. Bodenstein,* 5 juli 2000, niet gepubliceerd.
106. Breker 1964, p.236.
107. Thomae 1978, p.84.
108. Cahn e.a. 1998, p.36.
109. Ger Jacobs, *Gesprek met Dina Vierny,* 18 mei 2000*,* niet gepubliceerd.
110. Abetz 1951, p.223.

Noten bij Ten slotte

1. Pierre Vaisse, 'Porträt des Künstlers als Grieche', in Ursel Berger e.a., *Maillol,* München 1996, p.195.
2. Harry Graf Kessler, 'Warum Maillol Vergils Eclogen illustriert hat', *Der Querschnitt,* november 1928, pp.768-772. Ook opgenomen in *Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden 1899-1933,* Frankfurt am Main 1988, p.281.
3. Harry Graf Kessler, *Tagebücher 1918-1937,* Frankfurt am Main 1961, p.638.
4. Meier-Graefe 1924, p.572.
5. Kessler 1961, p.638.
6. Kessler 1961, p.576.
7. Kessler 1961, p.580.
8. Maurice Denis, 'Aristide Maillol'*, L'Occident,* november 1905, p.229.
9. Maurice Denis, 'Aristide Maillol', *L'Art et les Artistes,* 1908-1909, p.160.
10. Kuhn 1921, p.90.
11. Robert Rey, 'Maillol', *Art et décoration,* nr.2 1924, p.131.
12. Grohmann 1928, p.372.
13. John Rewald, *Maillol,* Parijs 1939, p.7.
14. Dorléac 1986, p.403.
15. Kessler 1961, p.403.
16. Harry Graf Kessler, 'Aristide Maillol', *Insel-Almanach für das Jahr 1926,* Leipzig 1925, pp.263-270. Deze tekst werd ook gebruikt in de catalogus van de Mailloltentoonstelling in 1928 in Berlijn .
17. Kessler 1925, p.263.
18. Kessler 1988, p.123.
19. Kessler 1988, pp.281-282.
20. Henri van de Velde, *Geschichte meines Lebens,* München 1962, p.351.
21. Harry Graf Kessler, 'Weltpolitik und Erziehung', 1922, in: *Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden 1899-1933,* Frankfurt am Main 1988, p.241.
22. Kessler 1988, p.243.
23. Kessler 1988, p.242.
24. Kessler 1988, p.244.
25. Harry Graf Kessler, *De dans op de vulkaan, een keuze uit de dagboeken 1918-1933,* gekozen, vertaald en van commentaar en een voorwoord voorzien door Pieter Claessens, Amsterdam 1961.
26. Kessler 1988, pp.263-264.
27. Kessler 1988, p.269.
28. Kessler 1925, p.176.
29. Kessler 1961, p.572.
30. Kurt Lothar Tank, *Deutscher Plastik unserer Zeit,* München 1942, p.24
31. Hans Weigert, *Geschichte der Deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart,* Berlin 1942, p.507

Bibliografie

Otto Abetz *Das offene Problem; ein Rückblick auf zwei Jahrzehnte Deutscher Frankreichpolitik,* Keulen 1951.

Andritzk, Michael, Rautenburg 'Wir sind nackt und nennen uns du'*; Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern; eine Geschichte der Freikörperkultur,* Gießen 1989.

Guy Annequin 'Exposition pour un catalogue; ou Grünewald et Nietzche retrouvés', *L'Oeil*, april 1974, pp.10-18.

Giulio Carlo Argan et 'La liberté, la tyrannie et l'art', *Galerie des Arts,* mei 1980, pp.42-49.

Kurt Badt 'Die Plastik Wilhelm Lembrucks', *Zeitschrift für bildende Kunst,* Berlin 1920, pp.169-182.

Marco Baptiste *L'Exil à perpétuité; la Retirade de Barcelone à Banyuls sur Mer, 1939-1999,* Perpignan 2000.

Ursel Berger e.a. 'Posthume Werkentwicklung', in: Ursul Berger, *Ausdrucksplastik,* Berlin 2002.

Charles Blanc *Grammaire des Arts du dessin : architecture, sculpture, peinture, jardins, gravure en pierrres fines, gravure en médailles, gravure en taille douce, eau-forte, manière noire, aqua-tinte, gravure en bois, camaïeu, gravure en couleurs, lithographie,* Parijs 1867.

Georg Biermann 'Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France', *Cahier d'art,* nr, 3, 1928, pp.383-388.

Wilhelm von Bode *Fritz Klimsch,* Berlin 1924.

Yves-Alain Bois 'La sculpture fasciste, homosexuelle et misogyne', *Arts* Nr.182, 1974, pp.52-56.

Franco Borsi *The Monumental Era. European Architecture and Design 1929-1939,* Londen 1987.

Hervé le Boterf *La vie Parisienne sous l'occupation,* vol 1 et 2, Parijs 1974-1975.

Roger Boulliot 'Hommage à Paul Belmondo', *L'Oeil*, december 1985, pp.46-53.

Roger Boulliot 'Segonzac, aquarelliste', *L'Oeil*, april 1985, pp.44-50.

P. Bourget et Ch. Lacretelle *Sur les murs de Paris 1940-1944*, Parijs 1959.

Brassaï *The artists of my life*, Londen 1982.

Hermann Braun *Fritz Klimsch; Eine Dokumentation,* Keulen 1991.

Arno Breker *Im Strahlungsfeld der Ereignisse; Leben und Wirken eines Künstlers; Porträts, Begegnungen, Schicksale,* Oldendorf/Schuetz 1972.

Arno Breker *Paris; Hitler et moi*, Parijs 1970.

Arno Breker *Ein Leben für das Schöne*, Tübingen 1996.

Arno Breker *Begegnungen und Betrachtungen*, Bonn 1987.

Arno Breker *Schriften*, Bonn 1983.

Arno Breker *Bildnisse unserer Epoche*, Dorheim z.j.

Arno Breker 'Erinnerungen an einen Freund', Falltblatt zur Ausstellung *Hommage à Maillol*, Institut Français de Munich, 1974.

Carola Breker *Der frühe Maillol*, z.j.

Hildegard Brenner *La politique artistique du national-socialisme*, Parijs 1980.

Birgit Bressa *Nach-Leben der Antiken, Klassische Bilder des Körpers in der N.S.-Skulptur Arno Brekers,* Tübingen 2001.

Joop Bromet 'En een gezond lichaam', *Snoecks*, 1986, pp.213-231.

Magdalena Bushart 'Bauplastik im dritten Reich', in tent. cat. *Entmachtung der Kunst,* Berlijn 1985, pp.104-114.

Magdalena Bushart 'Aktplastik', in tent. cat. *Skulptur und Macht,* Berlijn 1983, pp.8-28

Magdalena Bushart 'Arno Breker, Kunstproduzent im Dienst der Macht', in tent. cat. *Skulptur und Macht,* Berlijn 1983, pp.54-67.

Isabel Cahn e.a. *L'ABCdaire de Maillol*, Parijs z.j.

Raymond Charmet 'Marcel Gimont, le sentiment de la grâce', *Galerie des Arts*, 1978, p.29.

Denys Chevalier *Maillol,* München 1964.

Denys Chevalier *Maillol,* Parijs 1970.

Jean-François Chevrier 'Le torse, symbole de l'individu', *Lettres des Arts,* 1980, pp.32-33.

C.I.A. *IIIe Congres International de l'Art Public*, Luik 1905.

Judith Cladel *Aristide Maillol, sa vie-son oeuvre-ses idées*, Parijs 1938.

T.J. Clark *Farewell to an idea,* Londen 1999.

Jean Cocteau	*Hommage à Arno Breker,* Parijs 1972.
Jean Cocteau	'Salut à Breker', *La Comoedia,* 23 mei 1942.
Colette	*De ma fenètre,* Parijs 1943.
Michele C. Cone	*Artists under Vichy*, New Jersey 1992.
Michele C. Cone	*Art and politics in France during the German Occupation*, New York 1988.
Rudolf Conrades	*Das Schweriner Arno Breker-Projekt,* Schwerin 2006.
Le Corbusier	*Vers une architecture,* Parijs 1924.
Pierre Courthin	'La Sculpture', *Les Beaux Arts*, 1933, pp.38-41.
Penelope Curtis	*Sculpture 1900-1945*, Londen 1999.
M.G. Davidson	*Kunst in Deutschland 1933-1945,* vol. 1, Tübingen, z.j.
François Daulte	'Bourdelle au Japon', *L'Oeil,* januari/februari 1985, pp.41-48.
François Daulte	'Chefs d'oeuvres des XIXe et XXe siècles au Palais Saint Pierre', *L'Oeil,* augustus 1985, pp.48-45.
Maurice Denis	'Maillol', *l'Occident*, 1905, pp.241-249.
Olivier Descamps	'Les monuments aux morts, chefs d'oeuvre d'art publique', *Arts,* nr. 187, pp.26-28.
Charles Despiau	*Arno Breker,* Parijs 1942.
Laurence Bertrand Dorléac	*Histoire de l'art, Paris 1940-1944. Ordre national, traditions et modernités,* Parijs 1986.
Laurence Bertrand Dorléac	*L'Art de la défaite,* Parijs 1993.
George Duby e.a.	*Sculpture, from Antiquity to the Present Day*, Keulen 2002.
Hans Eckstein	'Maillol zu seinen 75e Geburtstag', *Die Kunst* 1936-1937, pp.38-39.
Umberto Eco	'Kunst in het derde rijk; de realistische illusie', *Snoecks*, 1986, pp.205-211.
Dominique Egret	*Arno Breker, ein Leben für das Schöne,* Tübingen 1996.
Lorenz Eitner	*An Outline of 19th Century European Painting,* Vol I en II, New York 1987.
Albert E. Elsen	*Origins of modern sculpture: pioneers and premises*, New York 1974.
Karl Epting	*Reflexions d'un vaincu*, Bourg 1953.
Alice Epting-Kullmann	*Pariser Begegnungen/Rencontres Parisiennes,* Parijs 1972.
James Fenton	'The secrets of Maillol', *The New York Review of books,* 9 mei 1996.
Monica Flacke-Knoch et.	'Der Lebensfilm von Alfred Flechtheim', in tent. cat. Hans Albert Peters et. *Alfred Flechtheim, Sammler, Kunsthändler, Verleger,* Düsseldorf 1988, pp. 153-214.
Jürgen Fitschen	'Künstlerische Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich- Eine kürze geschichtliche Übersicht', in tent. cat. Jürgen Fitschen *Für Deutsche unnachahmlich,* Bremen 2004, pp.6-12.
Serge Fouchereau	'Vingt ans de realisme en art', *Arts,* no. 206, pp.42-44.
Ursula Frenzel	*Gerhard Marcks 1889-1981, Briefe und Werke,* München 1989.
Henri Frère	*Conversations de Maillol*, Genève 1956.
J. Friedländer	*Aufsätze und Briefe,* 1890.
Heinz R. Fuchs	*Plastik der Gegenwart,* Baden-Baden 1970.
Josephine Gabler	'Autrag und Erfüllung. Zwei Staatsbildhauer im Dritten Reich', in: Ursul Berger e.a. , *Audrucksplastik,* Berlijn 2002, pp.79-87.
Gemeentearchief Budberg	'Das Budberger Ehrenmal', notulen van 19 augustus 1927.
Gemeentearchief Budberg	'Das Budberger Ehrenmal', notulen van 19 december 1928.
Waldemar George	*Aristide Maillol,* Berlijn 1964.
André Gide	'Promenade aux Salon d'Automne', *Gazette des Beaux Arts*, 1905, pp.275-285.
Carola Giedion-Welcker	*Moderne Plastik*, Zürich 1957.
Romy Golan	*Modernity and Nostalgia*, New Haven/Londen 1995.
Vicky Goldberg	'A Sculptor's Obsession. A Models Devotion', *The New York Times*, 11 augustus 1996.
Igor Golomstock	*Totalitarian Art*, Londen 1990.
Nigel Gossling	*Van Montmartre tot Montparnasse,* Amerongen 1987.
Will Grohmann	'Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France', *Cahier d'Art*, nr. 4, 1928, pp.371-377.
Henry Grosshans	*Entartete Kunst; Hitler and the artists,* New York 1983.
Sacha Guitry	*Quatre ans d'occupation,* Parijs 1947.
A.M. Hammacher	*The evolution of modern sculpture*, Londen 1969.
James Harding	'Les peintres pompiers', *Arts* no.28, 1972, pp.55-59.

Arie Hartog,	'Zwischen Ausdrucksplastik und Klassik', uit tent. cat. Ursel Berger e.a. *Maillol,* München 1986, pp.5-12 en pp.181-189.
Arie Hartog	'De beeldhouwkunst in het derde rijk' in tent. cat. Dirk van Alphen e.a. *Entartete beeldhouwkunst, Duitse beeldhouwers 1900-1945,* Zwolle 1991.
Arie Hartog	'Gegen die Einansichtigkeit. Bemerkungen zu den Deutschen "Kollegen" von Rodin und Maillol', *Audrucksplastik,* Berlin 2002, pp.70-78.
Gerhard Heller	*In einem besetzten Land, NS-Kulturpolitik in Frankreich 1940-1944, (Un Allemand à Paris),* Hamburg 1982.
Alfred Henzen	*Deutsche Bildhauer der Gegenwart,* Berlijn 1934.
Johann Gottfried von Herder	*Plastik,* Riga 1778/ Keulen 1969.
Howard Hibbard	*Masterpieces of Western Sculpture*, New York 1966.
Adolf von Hildebrand	*Das Problem der Form in der bildende Kunst,* Straatsburg 1903.
Hans Hildebrandt	*Kunst des IXX. und XX. Jahrhunderts,* Wildpark/Potsdam 1924.
Adolf Hitler	*Reden Hitlers am Parteitag der Freiheit1935,* München.
H.R. Hoetink	'Mediterrane meditaties', *Bulletin Museum Boymans-Van Beuningen,* 1963.
August Hoff	*Lehmbruck, seine Sendung und sein Werk,* Berlijn 1936.
Hugo von Hofmannsthal	*Briefe der Freundschaft,* Düsseldorf 1953.
B. John Javrel	*Arno Breker; The Divine Beauty in Art,* New York 1986.
B. John Javrel	*Arno Breker. His Art and Live,* New York 1985.
Gotthard Jedlicka	*Maillol bei der Arbeit,* Basel 1932.
Gotthard Jedlicka	*Begegnungen mit Künstler der Gegenwart,* Basel 1945.
Suzanne Kähler	*Deutsche Bildhauer in Paris,* 1994.
Iris Kalden-Rosenfeld	'Künstler und Chameleon', in tent. cat. Rudolf Conrades, *Zur Diskussion gestellt: Der Bildhauer Arno Breker*, Schwerin 2006, pp.64-86.
Wassily Kandinsky	*Über das Geistige in der Kunst,* 1912.
Harry Graf Kessler	*Künstler und Nationen; Aufsätze und Reden 1899-1933,* Frankfurt am Main 1988.
Harry Graf Kessler	*De dans op de vulkaan; een keuze uit de dagboeken 1918-1933*, (Pieter Claessens vert.), Amsterdam 1961
Harry Graf Kessler	*Tagebücher, 1918-1937; Politik, Kunst und Gesellschaft der zwanziger Jahre*, Frankfurt am Main 1961.
Harry Graf Kessler	'Die Eröffnung der Maillolausstellung in Berlin', *Frankfurter Zeitung,* nr. 893, 1928
Georg Kolbe	'Neues Bauen gegen Plastik', *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau,* 1932.
Ype Koopmans	*Muurvast & gebeiteld,* Rotterdam 1997.
Alfred Kuhn	*Die neuere Plastik,* München 1921.
Herman Leber	*Rodin-Breker-Hrdlicka. Die Entstehung der Fascistische Bildsprache und Ihre Uberwindung: Untersuchungen zu Entstehungsprozess, Politischer Bedeutung und Beurteilbarkeit des Kunstwerks,* Hildesheim 1998.
Jean-Jacques Lévèque	'25 siècles séparent ces deux corps; le corps magnifique du champion antique', *L'Oeil* nr.170, juni 1985, pp.20-26.
Claude Levy	'L'Organisation de la Propagande Allemande en France', *Revue d'histoire de la deuxième guerre mondiale* 64, October 1966.
L.F.	'Maillol und wir selbst', *Frankfurter Zeitung,* 23-8-1933.
Serge Lifar	*Ma vie,* Parijs 1965.
Carl Linfert	'Skulpturen Brekers in der Orangerie zu Paris', *Frankfurter Zeitung,* 17 mei 1942.
Carl Linfert	'Arno Breker und die Franzosen - Deutsche Bildhauerei in Paris', *Frankfurter Zeitung*, 29 Mei 1942.
Rolf Linnenkamp	*Aristide Maillol; die groszen Plastiken*, München 1960.
Rolf Linnenkamp	*Aristide Maillol,* München 1962.
Bertrand Lorquin	*Aristide Maillol*, Genève 1995
Bertrand Lorquin	'I seek to express the impalpable', in tent. cat. Kosme de Baranano, *Maillol,* Valencia 2002, pp.48-54 .
Ekkehard Mai	'Aristide Maillol', *Das Kunstwerk*, augustus 1978, p.84.
Patricia Mainardi	*Art and Politics of the Second Empire,* New Haven/Londen 1987
Maurice Malingue	'Petits et grands Nabis', *L'œil,* nr. 62, februari 1960, pp.38-46.
V.A. Malte-Brun	*Les Pyrenées Orientales; histoire, géographie, statistique et Administration*,

	Perpignan 1989.
Julius Meier-Graefe	*Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst,* München 1913/1924.
Henri Michel	*Paris Allemand,* Parijs 1981.
Octave Mirbeau	*Sur le statue de Zola*, Caen 1889.
Octave Mirbeau	'Aristide Maillol', *La Revue des Revues,* 1905, pp.321-344.
Jürgen Morschel	'Die dreissiger Jahre- Schauplatz Deutschland', *Das Kunstwerk,* april 1977, pp.88-90.
Th. Natanson	*Peints à leur tour,* Parijs 1948.
Fritz Nemitz	*Junge Bildhauer*, Berlijn 1939.
Bernard Noël	*Arno Breker et l'art officiel*, Parijs 1981.
Bernd Ogan / Wolfgang Weiß	*Faszination und Gewalt*; *zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus,* Neurenberg 1992.
Heinz Ohff	'Max Liebermann in seiner Zeit', *Das Kunstwerk,* december 1979, pp.41-43.
Pascal Ory	*La France Allemande*, Parijs 1977.
Pascal Ory	*Les Collaborateurs,* 1940-1944, Parijs 1976.
Max Osborn	'Aristide Maillol, die Ausstellung bei Flechtheim', *Vössische Zeitung,* 1928.
Osthaus Archiv Hagen	'Briefe von Alfred Flechtheim an Carl Ernst Osthaus', Hagen z.j.
Georges Papazoff	*Derain, mon copain*, Valmont 1960.
André Parinaud	'Les années folles, 1918-1930', *Arts* nr.188, pp.17-61.
André Parinaud	'Paris-Berlin; une histoire en 9 épisodes', *Arts* no.183, pp.11-17.
André Parinaud	'Paris, patrie des peintres', *Arts* nr.181, pp.28-30.
Michael Peppiatt	'Introduction', in tent. cat. Kosme de Baranano, *Maillol,* Valencia 2002.
Hans Albert Peters	'Einleitung', in tent. cat. *Alfred Flechtheim, Sammeler, Kunsthandler, Verleger,* Düsseldorf 1988, pp.9-13
Hans Albert Peters	'Maillol in Deutschland-Deutsche und Maillol', in tent. cat. Hans Albert Peters, *Maillol,* Baden-Baden 1978, pp.11-16.
Jonathan Petropoulos	*The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany,* Londen 2000.
Nikolaus Pevsner	*Academies of Art, Past and Present,* New York 1973.
Volker G. Probst	*Arno Breker; 60 ans de sculpture,* Parijs 1981.
Volker G. Probst	*Der Bildhauer Arno Breker,* Bonn 1978.
René Puig	'La vie miserable et glorieuse d'Aristide Maillol', *Tramontane,* 1965, pp.403-4.
Wilhelm Radenberg	*Moderne Plastik,* Leipzig 1912.
Paul Rave	*Kunstdiktatur im Dritten Reich,* Hamburg 1949.
Lucien Rebatet	*Les mémoires d'un fasciste,* 2 volumes, Parijs 1976.
John Rewald	*Aristide Maillol, 1861-1944*, Parijs 1950.
Rainer Maria Rilke	*Nieuwe Gedichten,* Amsterdam 1999.
Werner Rittich	*Architektur und Bauplastik der Gegenwart,* Berlijn 1938.
A.Roger	*Dina Vierny; une grande dame au pays de Maillol*, Villelonge de la Salanque 2000.
A.Roger	'Maillol, L'Indépendant du Midi'; *1er quotidien dans les Pyrenées Orientales et dans l'Aude*, juni 2000.
Fritz Roh	*Nach-Expressionismus-Magische Realismus*, Leipzig 1924.
John Rothenstein	'Mémoriam Aristide Maillol', *Gazette des Beaux Arts,* 1946, pp.179-184
Paul Roudié	'Robert Wlérick (1888-1942) - la bande de Schnegg'. *L'Oeil* 323, juni 1982, pp.50-53.
Wilhelm Rüdiger	'Aristide Maillol', *Die Kunst* 1940.
P.O. Runge	*Hinterlassene Schriften,* Göttingen 1965.
Peter Sager	'Kunst in Deutschland', *Das Kunstwerk,* januari 1974, pp.52-54.
Friedrich Salzmann	*Wilhelm Lehmbruck,* Recklinghausen 1981.
Max Sauerland	*Deutsche Bildhauer um 1900 von Hildebrand bis Lehmbruck,* Königstein im Taunus/Leipzig, 1925.
K. Scheffler	'Aristide Maillol in der Galerie Flechtheim', *Kunst und Künstler,* januari 1929, pp.137-140.
Manfred Schlösser	'Kunst im Dritten Reich', *Das Kunstwerk*, januari 1975, p.75.
Robert Scholz	'Aufstieg der Bildhauerei im Dritten Reich', in: *Meisterwerke der Plastik,* Berlijn 1940.
Robert Scholz	'Deutsche Kunst in großer Zeit', *Völkische Beobachter,* München 1940.
Dietrich Schubert	*Die Kunst Lehmbrucks,* Dresden/Worms 1990

Kenneth E.Silver	*Esprit de corps. The art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925,* Londen 1989.
Albert Speer	*Erinnerungen*, Berlijn 1969.
Emil Szyttia	'Arno Breker korrigiert die französische Künstler', DLA Marbach z.j.
Jan Teeuwisse	*Han Wezelaar, statuaire*, Zwolle 2003.
Kurt Lothar Tank	*Deutsche Plastik unserer Zeit,* München 1942
Anna Teut	*Architektur im Dritten Reich 1933-1945,* Frankfurt am Main 1967.
Otto Thomae	*Die Propaganda-Machinerie, Bildende Kunst und Offentlichsarbeit im Dritten Reich,* Berlijn 1978.
Louk Tilanus	'Giacometti in Nederland: van gedroomde werkelijkheid naar waarneming', in tent. cat. E. Ansenk e.a., *Alberto Giacometti,* Harderwijk 2008.
Louk Tilanus	*De Torso in Nederland. Ontwikkeling van de torso vanaf Rodin tot heden,* Assen 1991.
E.Trier	*Jean Arp Sculptures; his Last Ten Years,* Londen 1968.
Pierre Vaisse	'Maillol als Grieche', in tent.cat. Ursul Berger e.a., *Maillol,* München 1986, pp.190-198
Paul Valéry	*Eupalinos ou l'architecture. Oeuvres Complètes,* vol. II, Parijs 1960.
D. Venner	*Histoire de la collaboration; suivi des dictionaires des Acteurs, partis et journeaux*, Parijs 2000.
Karl Egon Vester	'Zur Tradition der figurativen Bildhauerei' in tent. cat. Magdalena Bushart, *Entmachtung der Kunst,* Berlijn 1985, pp.114-119.
Dina Vierny et.	*Maillol, la Mediterranée*, Parijs 1986.
Dina Vierny et.	*Fondation Dina Vierny; Musée Maillol,* Parijs 1995.
Ambroise Vollard	*Erinnerungen eines Kunsthändlers*, Parijs 1949.
Patric Waldberg	'Montparnasse', *L'Oeil* nr. 78, juni 1961, pp.22-29.
Gerhard Walter	*La vie à Paris sous l'occupation 1940-1944*, Parijs 1960.
Hans Weigert,	*Geschichte der Deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart,* Berlin 1942
Silke Wenk	'Die weibliche Aktskulptur über der Führertribüne', uit: Bernd Ogan et., *Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus,* Neurenberg 1992, pp.211-217.
Charles Wentinck	*Geschiedenis van de moderne beeldhouwkunst,* Utrecht 1964.
Paul Westheim	'Enquête sur la sculpture moderne en Allemagne et en France', *Cahier d'Art,* nr. 4, 1929, pp.143-148.
Paul Westheim	'Aristide Maillol', *Das Kunstblatt,* april 1929, p.143.
Paul Westheim	'Aristide Maillol zum 70. Geburtstag', *Berliner Börsenzeitung,* 8-12-1931.
Paul Westheim	'Kunstbilder aus der Deutschen Gegenwart', *Das neue Tagebuch,* Parijs. 1933.
Leonie von Wilckens	'Beruhigte avantgarde', *Das Kunstwerk,* juli 1959, pp.38-41.
Sarah Wilson	*Collaboration in France; Politics and culture during the Nazi occupation, 1940-1944,* Londen 1989.
Peter Winter	'Daniel de Monfreid', *Das Kunstwerk*, januari 1976, p.61.
Michael Wise	'You will work only for me. Michael Wise meets the widow of Hitler's official state sculptor, Arno Breker', *The Spectator* 20 januari 1992, p.23.
Klaus Wolbert	*Die Nackten und die Toten des Dritten Reiches*, Giessen 1982
Klaus Wolbert	'Die figurative NS-Plastik', uit: Bernd Ogsan et., *Faszination und Gewalt, zur politischen Ästhetik des Nazionalsozialismus,* Neurenberg 1992, pp.217-223.
Elisabeth Wolken	*Accademia Tedesca, Villa Massimo*, Roma z.j.
Theodore de Wysewa	*Paul Gauguin*, Paris 1886.
Leopold Zahn	'Toni Stadler zum 80. Geburtstag', *Das Kunstwerk,* november 1968, p.48.

Tentoonstellingscatalogi

Dawn Ader e.a.	*Europe under Dictators, 1930-1945,* Hayward Gallery, Londen 1995.
Dirk van Alphen e.a.	*Entartete beeldhouwkunst. Duitse beeldhouwers 1900-1945,* Museum Het Valkhof, Nijmegen 1991.
Emily Ansenk e.a.	*Alberto Giacometti,* Kunsthal Rotterdam 2008.
G. Aust e.a.	*Art and power, Europe under Dictators: 1930-1945*, Hayward Gallery, Londen 1995.
Kosme de Baranano e.a.	*Maillol,* Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2002.
Wilhelm Barth e.a.	*Maillol,* Kunsthalle Basel 1933.
Ursel Berger/Josephine Gabler	*Figurliche Bildhauere im Georg-Kolbe-Museum Berlin vom Ende des 19. bis zur Mitte der 20. Jahrhunderts,* Georg-Kolbe-Museum, Berlijn 1994.
Ursel Berger/Jorg Zutter	*Maillol,* Georg-Kolbe-Museum, Berlijn 1996.
Birgit Bernard e.a.	*Zeitgenossen; August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland,* Joseph Haubrich Kunsthalle 2000.
Alan Bownes e.a.	*Les Maîtres de l'art Indépendant, 1895-1937,* Petit Palais, Parijs 1937.
Christoph Brockhaus	*Lehmbruck, Rodin und Maillol,* Wilhelm Lehmbruch Museum, Duisburg 2005.
Christoph Brockhaus e.a.	*Meisterwerke Internationaler Plastik des 20e Jahrhundert,* Duisburg 1985.
Ingrid Brons/Miep Vlag	*Zadkine en zijn Nederlandse leerlingen,* Singer Museum, Laren 2004.
Magdalena Bushart e.a	*Skulptur und Macht-Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre,* Akademie der Künste, Berlijn 1983.
Rudolf Conrades e.a.	*Zur Diskussion gestellt: Der Bildhauer Arno Breker*, Museum-Schleswig-Holstein-Haus, Schwerin 2006.
Penelope Curtis e.a.	*Taking Positions; Figurative Sculpture and the Third Reich,* Georg-Kolbe-Museum, Berlijn 2002.
Penelope Curtis e.a.	*Scultura Lingua Morta*, Henri Moore Institute, Leeds 2004.
Matthias Eberle e.a.	*Die Dreissiger Jahre, Schauplatz Deutschland,* Haus der Kunst, München 1977.
Jürgen Fitschen/Arie Hartog	*Für Deutsche unnachahmlich,* Gerhard-Marks-Haus, Bremen 2004.
Marie-Therèse de Forge	*Gustave Courbet,* Musée du Louvre, Parijs 1978.
Peter Fusco /H.W. Janson	*The Romantics to Rodin,* Los Angeles County Museum, Los Angeles 1980.
Dieter Honisch/Ursula Prinz	*Tendenzen der zwanziger Jahre,* Neue National Galerie, Berlijn 1977.
Ursula Geisselbrecht e.a.	*Ewald Mataré im Museum Kurhaus Kleve*, Kleef 2004.
Claude Keisch	*Mensch-Figur-Raum, Werke Deutscher Bildhauer des 20. Jahrhunderts,* Nationalgalerie, Berlijn 1988.
Harry Graf Kessler e.a.	*Maillol,* Galerie Flechtheim, Berlijn 1928.
Michael Kuhlemann e.a.	*Rodin und die Skulptur im Paris der Jahrhundertwende,* P. Modersohn-Becker-Museum, Bremen 2000.
Hans Albert Peters e.a.	*Maillol,* Staatliche Kunsthalle,Baden-Baden 1978.
Hans Albert Peters e.a.	*Alfred Flechtheim, Sammeler, Kunsthandler, Verleger,* Kunstmuseum, Düsseldorf 1988.
Anne Pingeot e.a	*La Sculpture Française aux XIX siècle*, Galeries Nationales du Grand Palais, Parijs 1986.
Anne Pingeot e.a.	*De Carpeaux à Matisse. La sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées du nord de la France,* Musèes des Beaux-Arts de Calais, 1982
Russel M. Porter e.a.	*Varian Fry à Marseille 1940-1941, les artistes et l' exil,* Mona Bismarck Foundation, Parijs 2000.
Rob Smolders	*Moissy Kogan*, Museum de Wieger, Deurne 1979.
Jan Teeuwisse	*Han Wezelaar Statuaire,* Gemeentemuseum Arnhem 2003.
Dina Vierny e.a.	*Aristide Maillol,* Palais des Congrès Perpignan, Perpignan 2000.
Michel Winock e.a.	*Les Années '30 en Europe; le temps menaçant 1929-1939,* Musée d'art moderne de la ville de Paris, Parijs 1997

.

Fotoverantwoording hoofdstuk I

1. Petit Palais, Paris
2. Repro opname: Ursul Berger en Jörg Zutter, *Aristide Maillol,* Berlin 1996
3. id.
4. id.
5. Musée des Beaux-Arts, Dijon
6. Courtauld Institute Gallerie, London
7. Musée Maillol, Paris
8. Ullstein Bilderdienst (U.B.B.), Berlin
9. Bildarchiv Photo, Marburg
10. Deutsches Literatur Archiv (D.L.A.), Marbach am Neckar
11. id.
12. id
13. Berger 1996
14. id.
15. id.
16. D.L.A
17. Villa Flora, Winterthur
18. Georg Kolbe Museum, Berlin
19. U.B.B.
20. Thea Sternheim, Schiller National Museum, Marbach am Neckar
21. U.B.B.
22. Dorothea Struve
23. Archiv Sir Geoffrey Agnew, London
24. Heinz Grothe
25. Id.
26. Elke Watford, Hamburg
28. Musée Rodin, Parijs
29. Museum Boscotondohal, Helmond
30. Photo Karquel

Fotoverantwoording hoofdstuk II

1. Bibliothèque Nationale, Parijs
2. Bibliothèque Nationale, Parijs
3. Bibliothèque Nationale, Parijs
4. Bibliothèque Nationale, Parijs
5. Bibliothèque Nationale, Parijs
6. Musée du Louvre, Parijs
7. Internetsite Gérôme
8. Repro opname catalogus Mailloltentoonstelling Kolbe Museum, Berlijn 1996
9. Repro opname catalogus Mailloltentoonstelling Kolbe Museum, Berlijn 1996
10. Archives Fondation Dina Vierny, Parijs
11. Ger Jacobs Beek en Donk
12. Musée d' Orsay, Parijs
13. Foto internetsite Cabanel
14. Repro opname catalogus Mailloltentoonstelling Kolbe Museum, Berlijn 1996
15. Repro opname catalogus Mailloltentoonstelling Kolbe Museum, Berlijn 1996
16. Harry Graf Kessler
17. Repro opname catalogus Mailloltentoonstelling Kolbe Museum, Berlijn 1996
18. Archives Fondation Dina Vierny, Parijs
19. Repro opname catalogus Mailloltentoonstelling Kolbe Museum, Berlijn 1996
20. Ger Jacobs, Beek en Donk
21. Ger Jacobs, Beek en Donk
22. Ger Jacobs, Beek en Donk
23. Repro opname catalogus Mailloltentoonstelling Kolbe Museum, Berlijn 1996
24. Repro opname catalogus Mailloltentoonstelling Kolbe Museum, Berlijn 1996
25. Ger Jacobs, Beek en Donk
26. Ger Jacobs, Beek en Donk
27. Ger Jacobs, Beek en Donk

28. Ger Jacobs, Beek en Donk
29. Internetsite Johann von Dannecker
30. Internetsite Christan Rauch
31. Internetsite Reinhold Begas
32. Repro opname uit: Radenberg, 1912

Fotoverantwoording hoofdstuk III

1. Repro opame uit Pevsner 1973
2. id
3. id.
4. id.
5. id.
6. id
7. id
8. Ger Jacobs Beek en Donk
9. Internetsite Wilhelm Kreis
10. Ger Jacobs Beek en Donk
11. id
12. Internetsite Hubert Netzer
13. Musée Orsay Paris
14. Internetsite Hubert Netzer
15. Musée Maillol Paris
16. Internetsite Richard Langer
17. Internetsite Académie Julian Paris
18. Galerie des Arts 1978
19. Id
20. Prentbriefkaart Parijs
21. Ger Jacobs Beek en Donk
22. Prentbriefkaart Parijs
23. Ger Jacobs Beek en Donk
24. Repro opame uit Nigel Gosling, *Van Montmartre tot Montparnasse,* Amerongen 1978
25. Internetsite A.Etex
26. Repro opname uit *L'Oeil,* nr.62 1960
27. Repro opname uit Berger 1996

Fotoverantwoording hoofdstuk IV

1. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg
2. Georg Kolbe Museum Berlijn
3. Tate Galerie Londen
4. Schloßmuseum Jever
5. Gerhard Marcks Haus Bremen
6. Repro opname uit Magdalena Bushart et. *Entmachtung der Kunst,* Berlin 1985
7. id.
8. id.
9. id.
10. Repro opname uit Ogan Weiß, *Fascination und Gewalt,* Nürnburg 1992
11. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg
12. id.
13. id.
14. id.
15. Georg Kolbe Museum Berlijn
16. id.
17. id.
18. id.
19. National Galerie Berlijn
20. Georg Kolbe Museum Berlijn
21. Von der Heidt Museum ., Wuppertal
22. LETTER Stiftung Köln
23. Internetsite Richard Scheibe

24. Georg Kolbe Museum Berlijn
25. Arno Breker Museum Nörvenich
26. Repro opname uit Davidson 1988
27. id.
28. Collectie prof. Müller
29. Kunstmuseum Basel
30. Musée National d'Art Moderne Parijs
31. Kurhaus Museum Kleve
32. Musée Maillol Parijs
33. id.
34. Internetsite Fritz Wotruba
35. id.
36. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg
37. id.
38. Internetsite Milly Steger
39. id.
40. Repro opname uit Berger et. 1996
41. Gerhard Marcks haus Bremen.
42. Georg Kolbe Museum Berlijn
43. Internetsite Ernesto de Fiori
44. Georg Kolbe Museum Berlijn
45. Gerhard Marcks Haus Bremen
46. National Galerie Berlijn
47. Repro opname uit Davidson 1986
48. id.
49. id.
50. Gerhard Marcks Haus Bremen
51. id.
52. Internetsite Gustav Seitz
53. Musée Maillol Parijs
54. Internetsite Gustav Seitz
55. Musée Maillol Parijs
56. zie 22
57. Gemeente archief Elberfeld/ Wuppertal
58. Internetsite Karl Albiker
59. Internetsite Wilhelm Gerstel
60. Repro opname uit Davidson 1988
61. Els Coppens-Van de Rijt Vlierden
62. Gemeente archief Essen
63. Internetsite Toni Stadler
64. Georg Kolbe Museum Berlijn
65. Musée Maillol Paris
66. Repro opname uit Davidson 1988
67. id.
68. id.
69. id.
70. Musée Maillol Parijs
71. Repro opname uit Davidson 1988
72. Musée Maillol Parijs
73. Collectie Volker Probst, Hamburg
74. Arno Breker Museum Nörvenich
75. Ger Jacobs Beek en Donk
76. Arno Breker Museum Nörvenich
77. Musée Maillol Parijs
78. Ger Jacobs Beek en Donk
79. Musée Maillol Parijs
80. Ger Jacobs Beek en Donk
81. id.
82. Musée Maillol Parijs

83. Arno Breker Museum Nörvenich
84. zie 6
85. Arno Breker Museum Nörvenich
86. Ger Jacobs Beek en Donk
87. Arno Breker Museum Nörvenich
88. Gemeentemuseum Den Haag
89. Arno Breker Museum Nörvenich
90. Ger Jacobs Beek en Donk
91. Arno Breker Museum Nörvenich
92. Musée Maillol Parijs
93. Arno Breker Museum Nörvenich
94. Musée Maillol Parijs
95. Arno Breker Museum Nörvenich
96. Musée Maillol Parijs
97 . Repro opname uit Davidson 1988
98. Musée Maillol Parijs
99. Repro opname uit Davidson 1988
100. Internetsite R.M.Werner
101. Repro opname Davidson 1988
102. id.
103. id.
104. id.
105. id.97
106. Musée Maillol Parijs
107. Repro opname Davidson 1988
108. id.
109. id.
110. Repro opname uit D.van Alphen e.a. 1991
111. id.

Fotoverantwoording bij hoofdstuk V

1. Repro opname uit L'OEIL, juni 1961
2. Ger Jacobs Beek en Donk
3. Repro opname uit *Maîtres de l'art indépendant*, 1937
4. Repro opname uit Breker 1996
5. Ger Jacobs Beek en Donk
6. Repro opname uit Breker 1996
7. Id.
8. Id.
9. Id.
10. Repro opname uit Guitry 1947
11. Repro opname uit Breker, 1996
12. Repro opname uit Dorleac 1986
13. Repro opname uit Guitry 1947
14. Id.
15. Id.
16. Ger Jacobs Beek en Donk
17. Marco-Press Bonn
18. Ger Jacobs Beek en donk
19. Id.
20. Repro opname uit Breker 1996
21. Ger Jacobs, Beek en Donk
22. Repro opname uit Mona Bismarck Foundation, 2000
23. Repro opname uit Bonnet 2000
24. Ger Jacobs Beek en Donk
25. Id.
26. Id.
27. Els Coppens-Van de Rijt, Vlierden
28. Ger Jacobs Beek en Donk

29 .Id.
30. Bureau voor Toerisme Banyuls-sur-Mer
31. Repro opname uit Breker 1996
32. Id.
33. Repro opname uit Lifar 1965
34. Repro opname uit Dorléac 1986

Fotoverantwoording bij Ten slotte

1. Musée d' Orsay Parijs
2. National Galerie Berlijn

.

CURRICULUM VITAE

Personalia
G.T.A.(Ger) Jacobs
Geb. Best (N.Br.) 10-11-1943
Adres: Hugo Thijssensplein 9
5741 GJ Beek en Donk
0492-462340

Opleiding
1950-1956 : R.K. Lager school St. Bernardus in Best
1956-1960 : MULO A en B, R.K. Mulo St. Gerardus in Best
1960-1965: Onderwijzersakte en hoofdakte, R.K. Kweekschool St. Joseph in Eindhoven
1966-1967: akte l.o. handvaardigheid en tekenen.
1967-1970: M.O. A handvaardigheid, R.K. Vereniging Handenarbeid Oudenbosch
1970-1974: M.O. B Academie voor Beeldende Vorming in Tilburg met 1e graads kunstgeschiedenis
1996: Filosofie (Kort Hoger Onderwijs) Open Universiteit Heerlen
1999: Kunstcoördinator Universiteit van Utrecht
1995-2000: Cultuurwetenschappen Open Universiteit Heerlen met als doctoraal scriptie: *En tout j'obéis à la nature et jamais je prétends lui commander. Ma seule ambition est de lui être servillement fidèle*. Een onderzoek naar een Rodineske kunsttheorie aan de hand van uitspraken van Auguste Rodin over kunst.

Loopbaan
1965-1970: Onderwijzer en vervangend hoofd van de R.K. Jongensschool in Velddriel
1966-1968: Docent tekenen Mavo Kerkdriel en docent muziek Mater Amabilisschool Kerkdriel
1970 Creatief leider B.J. internaat Ampsen/Lochem
1970-1973: Directeur Creatief Centrum De Terp in Waalwijk
1973-1975: Docent beeldende vorming Bracbant Havo Boxtel
1973-1976: Docent kunstgeschiedenis lerarenopleiding Tilburg-Eindhoven
1973-1984: Docent beeldende vorming Rijks Atheneum Helmond
1984-2006: Docent kunst- en cultuurgeschiedenis, coördinator kunst en cultuur en p.r. functionaris Jan van Brabant College Helmond

Publikaties
Ger Jacobs, *Kijken, Kennen, Kunnen. Een methode kunstbeschouwing voor havo en vwo,* Culemborg 1980 e.v.
Ger Jacobs, *Benozzo Gozzoli's Storie di Sant' Agostino in San Gimignano; een hagiografie in kleurrijke beelden.* Augustijns Instituut Eindhoven, 2002
Ger Jacobs, 'Duitsland en La Méditerranée', *Sculptuur Studies 2009,* pp.71-75 Den Haag/Scheveningen 2009
Ger Jacobs, *De schilderkundige ruimte van Pieter Vriends,* Deurne 2009
Ger Jacobs, 'Dina Vierny, een *Grande Dame* van de beeldhouwkunst', *Sculptuur Studies 2010,* pp. 16-24 , Den Haag/Scheveningen 2010
Ger Jacobs en Leo van Tilburg, *Vrienden,* jubileumuitgave bij gelegenheid van het 25 jarig bestaan van de Vereniging van Vrienden van het Gemeentemuseum Helmond*,* Helmond 2011
Ger Jacobs, Majelle Janssen, Hans van de Laarschot en Lia van Zalinge, *Johan Jacobs 1881-1955, Kunstenaar, ontwerper en opleider uit Helmond,* Helmond 2011
Ger Jacobs, *Evert Slegers, stilte in verf,* Helmond 2013
Ger Jacobs, 'De Peel of het kasteel'? , *Het Brabantse kasteel, 2015* (nog te verschijnen)
Ger Jacobs en Hans van de Laarschot, *Lucas Gassel van Helmont ,* (in voorbereiding)