



GEORG KOLBE

BORSTBEELD

# DUITSCH BEELDHOUKUNST EN GEORG KOLBE

DOOR MARIUS DAALMAN

**D**E beeldhouwkunst is wel de meest publieke van alle kunsten, zij treedt naast de bouwkunst het meest in het licht. Belangrijke gedenkteeken zijn de emblemen van een stad. Standbeelden van personen of groepen dienen ter opluistering van pleinen, straten, parken, gevels en portalen van gewichtige openbare gebouwen. *Habent sua fata* — deze plastische werken hebben hun geschiedenis, evenals de boeken, hoewel — geheel verdwijnen doen ze in den regel niet! „Le buste survit à la cité” zegt een mooi vers van Théophile Gautier; toch, dikwijls leeft de buste gedurende het bestaan der stad zoo bescheiden, zoo onopgemerkt en achteraf, dat ze er evengoed niet had kunnen zijn. Afgezien van de in de kerken bewaarde kunstschaten, vindt men in Duitschland, speciaal in Zuid-Duitschland, beroemde werken als het „Gänsemännchen” in Neurenberg; als de „Sankt Georgsbrunnen” in Rothenburg, edelste kunst te midden eener dagelijksche omgeving, die ontstaan is uit den bezonnen geest der oude burgersteden. Baedeker pleegt er de reizigers speciaal attent op te maken. De gedenkteeken van politiek-militaire beteekenis, die van vorsten, staatsmannen, legeraanvoerders vieren hun jubileums, nemen van tijd tot tijd lauwerkransen in ontvangst en zijn over 't geheel veel meer bekend en gewaardeerd dan de dichters, kunstenaars en filosofen, die in stille zijstraten, op verlaten pleinen, in parken of plantsoenen een vergeten leven leiden. Evenwel, op hun voetstuk staat met gouden letters een naam gebeiteld, die hun aanwezigheid verklaart of verontschuldigt.

Ik wandel bijna dagelijks in een park tegenover mijn huis, waar steeds hetzelfde dankbare publiek de musschen voert en de eenden en zwanen in den vijver; zij kijken met welgevallen en niet zonder kennis van zaken naar de bloemperken, die, al naar het seizoen, verschillend beplant zijn. Echter, voorzoover ik heb kunnen nagaan, heeft niemand een blik over voor de standbeelden, die men hier en daar heeft neergezet, hoogstens nog voor den krijgsman met zijn kort zwaard, of, al veel minder, voor den boogschutter met zijn primitieve bewapening; maar naar de vrouwenfiguren, waarvan de eene, vanwege haar slankheid en haar korte rokjes, waarschijnlijk een Diana moet voorstellen, terwijl de andere, die zich met beide handen vol wanhoop in 't haar grijpt, wel een Niobe zijn zal, kijkt niemand om. Laten we eerlijk zijn: beter dan de menselijke figuren hebben de dieren het. Een leeuw die daar ligt, imponeert; men kent zijn koninklijke houding van den dierentuin; een steenen of bronzen hond vindt ook nog sympathie,

daar de mensch van den hond houdt en innerlijk dichter bij hem staat dan bij Diana of Niobe; en als een meester, zooals de eenige jaren geleden gestorven August Gaul, een paar eendjes op den rand van een fontein zette, dan bewondert men, vertrouwd als men is met het model, de gelijkenis en heeft plezier in de sierlijkheid en grappigheid dezer dieren.

Maar met zichzelf, met den mensch als zoodanig, wanneer hij daar geïsoleerd en zonder geschiedkundige autoriteit staat, schijnt de mensch weinig contact te hebben; men mist, behalve dan daar, waar nog een zekere samenhang met godsdienstige voorstellingen is blijven leven, de hulp van associaties, van begrippen en verklaringen, die een innerlijk verband teweegbrengen kunnen. Want met het oog alleen kijkt slechts de kunstenaar, of althans, hij moet dat kunnen.

En voor wie schept eigenlijk deze kunstenaar, deze beeldhouwer? Dit vraagteken wordt steeds grooter en angstwekkender, vooral nu in de landen, die aan den oorlog hebben deelgenomen, de behoefte aan gedenkteeken voor de in den oorlog gesneuvelden sterk aan het verminderen is. En nu ook de bestellingen en aankopen onder de burgerij, die overal door inflatie of crisis verarmd is, steeds zeldzamer worden, zal de beeldhouwer nog meer dan de schilder daaronder te lijden hebben. Het is mij in de laatste jaren nog wel eens gelukt een vriend, die nog wat bezat, te overreden zichzelf of zijn vrouw of zijn lieve kindertjes door een armen stakker van een schilder te laten portretteeren, maar dit resultaat heb ik nooit voor een beeldhouwer kunnen bereiken, ofschoon de plastiek zich tegenwoordig van het goedkoopste materiaal bedient. Dit heeft echter ook een psychologische oorzaak. De menschen begrijpen de schilderkunst veel beter dan de beeldhouwkunst, welke laatste naar oorsprong en aard een aristocratische kunst is, en wanneer zij zich dat ook niet eigenlijk bewust zijn, innerlijk verzetten zij zich toch tegen een zoodanige vereeuwiging als tegen een te groote pretentie, als tegen iets wat hun niet toekomt. Het zelfvertrouwen ontbreekt, dat alleen een sociaal onafhankelijke, door traditie geadelde en bevoorrechte klasse hebben kan. Zeker, ook de kleine burgerij heeft vroeger haar Hermes, haar Venus, haar Amor en Psyche van gips of marmer in de huiskamer gehad, heeft zich omringd met goedkope reproducties naar bustes van Goethe en maskers van Beethoven, en de reliefs van Thorwaldsen waren zelfs in zeer bescheiden woningen te vinden. Maar ook deze liefhebberij bestaat niet meer, voornamelijk omdat de woonruimte te klein geworden is en men heeft niet graag een bronzen beeld in de kamer als sta-in-den-weg. Zoo blijft er ten slotte voor den beeldhouwer niet veel anders over dan de officiële opdracht, die slechts aan enkelen ten deel valt, en wanneer hij met zijn werk succes heeft, de weg naar het een of andere museum. Men zou kunnen beweren, dat het, evenals in de oudheid, zijn roeping is, niet voor het individu maar voor de gemeenschap te scheppen, die hem als kerk,

als staat, als gemeente, of als de een of andere maatschappelijke instelling tegemoet komt; dit alles echter kan hem den maecenas, den liefhebber niet vergoeden, en hij, die tegenwoordig nog ondanks alles den moed heeft zich op deze eerwaardige, voornamelijk kunst toe te leggen moet te voren gelaten constateeren: de beeldhouwkunst heeft geen publiek.

Ik heb iederen keer, zoo vaak of zoo zelden ik in een museum kom, gelegenheid dit te constateeren. Het is waar, dat de menschen gewoonlijk ook niet weten hoe ze met schilderijen moeten omgaan, maar toch vinden ze daar dikwijls een zeker contact, omdat ze daar van het stoffelijke uitgaan en allerlei associaties en verbindende elementen aanwezig zijn. De Venus van Tiziaan vinden ze een mooie vrouw, een zelfportret van den ouden Rembrandt zal hen ontroeren, een heerlijk boschgezicht noodigt hen uit tot rusten of meewandelen; oude schilderijen met vreemde costuums zijn amusant als een gezellig comediestuk, ze hebben bovendien het voordeel ons op de hoogte te brengen van oude zeden en merkwaardige modes uit vroeger tijden. Van de kleur gaat een zinnelijke bekoring uit, en al mag het dan den beschouwer niet bewust zijn, zij heeft invloed op zijn stemming, en is als een voortdurend hoorbare muziek. Men zou denken, dat de beeldhouwkunst nog sterker tot de zinnen moest spreken, want ook de tastzin speelt daarbij een rol. Een gebeeldhouwde Venus kan men streelen, een geschilderde Venus niet. Het geheele effect van een schilderij of teekening berust op gewoonte en zelfs op conventie; er wordt ons gesuggereerd op een vlak de afbeelding van een wereld in drie dimensies te zien, die b.v. een Chinees, niet gewend aan het zien in perspektief, in 't geheel niet onderscheiden zou. De beeldhouwkunst als een kunst die de ruimte vult staat het dichtst bij de werkelijkheid. Het standbeeld heeft een voor- en een achterkant, kan op iedere wijze bekeken worden, al naar de beschouwer dat wenscht. En toch, van al deze voordeelen schijnt de plastiek niet te profiteeren en de verlegenheid van den beschouwer blijft tegenover haar het grootst. Wat haar nog het meest beschermt, is, volgens mijn ervaring, het didactische element, de attributen die haar vergezellen, of de historische feiten waarop zij betrekking heeft of ook een grootere dramatische enscèneering. Van dit gezichtspunt uit wordt misschien ook nog de moderne, en daarvan juist de slechtste, beeldhouwkunst begrepen, die een handeling realistisch voorstelt of het verloop van een gemoedsbeweging zoo gemoedelijk en roerend mogelijk veraanschouwelijkt. Het kleinste aantal vrienden vindt de goede moderne plastiek, die afstand gedaan heeft van poetische en litteraire ontleeningen. Misschien ook komt hier nog een factor bij: binnenshuis in het museum ziet het marmer er te wit, te nieuw, en het brons te glad uit. Deze nieuwe beelden schijnen geen huid te hebben en lijken nog naakter dan antieke beelden, of eigenlijk meer uitgekled dan naakt, en bovenal ontbloot van een innerlijk verband, dat ook als een soort gewaad of omhulsel van de ziel

dienst doen kan. Zoo gaat juist van moderne kunstwerken een indruk van abstractie of liever geïsoleerdheid uit. En ik moet ten opzichte van de moderne beeldhouwkunst wel tot de conclusie komen, dat de menschen vreemd tegenover haar blijven staan, dat zij er niet door getroffen worden, dat zij, en daarop komt het voor het effect altijd weer aan, haar niet meer voelen of beleven als datgene, wat onze oogen waarnemen. Zoo duikt telkens weer het probleem op of de kunst van den beeldhouwer, die wij ten slotte van de Oudheid overgenomen hebben en die toen paste in alle onderdeelen van het openbare leven, of die kunst nog noodig, nog levensvatbaar is, of zij niet een aristocratische, academisch geworden overlevering voortzet, die zich in ons leven zooals dat nu geworden is alleen kan handhaven als iets vreemds, als iets geïmporteerd uit andere tijden en een ander klimaat.

Deze opmerkingen moest ik voorop laten gaan, alvorens tot een bespreking van een kunstenaar als Georg Kolbe te komen. Wanneer in de laatste decennien een beeldhouwer in Duitschland optrad, werd hij eerst aan een soort examen onderworpen en wel voornamelijk over de pijnlijke vraag, of hij van Rodin of van Adolf Hildebrandt afstamde. Kolbe werd voor een leerling zoowel van den een als van den ander gehouden, waaruit dus blijkt dat hij een plaats tusschen deze beide uitersten innemen moet. Bovendien heeft Kolbe zelf gezegd, dat hij in 1909 in Parijs Rodin wel opgezocht heeft, maar dat hem nooit het geluk te beurt gevallen is bij dezen meester te mogen werken en dat hij evenmin een leerling van Hildebrandt is. De groote europeesche roem van Rodin is tegenwoordig in een periode van twijfel gekomen. Hij wordt nu een impressionist genoemd, wat bijna een scheldwoord geworden is. Kolbe zelf, die zich nooit op een partijdig standpunt gesteld heeft, verdedigt Rodin, omdat hij hem tot de extatische, tot de Michelangeske naturen rekent, omdat men den grooten barok-kunstenaar evengoed als den modernen Rodin beschouwen moet als gotische beeldhouwers. Hildebrandt is buiten Duitschland weinig bekend; hij heeft een heel bijzonder boek nagelaten: „Das Problem der Plastik”; maar bovenal is hij een der laatsten geweest, die het marmer bewerkte, die het groote, uit dit edele materiaal geschapen gezin nog met eenige zeer aristocratische nakomelingen verrijkt heeft. Hildebrandt heeft getracht de moderne beeldhouwkunst te redden door haar te bevrijden van alle dichtertelijke en litteraire aanhangsels, de heele verzameling van emblemen, tropeeën, allegorieën, en door haar gebied uitsluitend tot de menschelijke verschijning te beperken. De beeldhouwkunst is aristocratisch, onburgerlijk en van nature onnaturalistisch, en in dezen zin is Hildebrandt — waarbij een soort voorbeeldig academisme niet geheel vermeden kon worden — de laatste „Griek” in Duitschland geweest. Er is ook wel beweerd, dat Kolbe soms onder den invloed staat van Hildebrandt's sterksten tegenspeler, Ernst Barlach, die, zooals ik in een vorig artikel heb betoogd, als houtsnijder zich een nieuwe



GEORG KOLBE

VROUWENROEF (1916)



GEORG KOLBE

GROOTE ZITTENDE FIGUUR (1929)

zelfstandigheid verworven heeft; die zijn figuren als sociale, als lijdende wezens van de landwegen haalde en zoo een barbaarsche, noordelijke plastiek schiep, die in geenerlei verband meer stond tot de overleveringen uit de Oudheid, uit de grieksch-romeinsche beschavingssfeer.

Er is in het leven en het werk van Georg Kolbe nooit sprake geweest van sensationele ontdekkingen, van protesten of polemieken of van principieel partij kiezen, en wat hem zijn reputatie heeft bezorgd is de kwaliteit van al zijn werk, is de zekerheid en de evenwichtigheid van zijn manier van scheppen. Er zijn ook geen bepaalde werken, die men als keerpunten zou kunnen beschouwen, die zijn aard samenvattend typeeren, tenzij dan de figuren uit zijn twee laatste levensjaren, die plotseling meer dan levensgroot werden en die men met recht monumentaal noemen kan. Het bijzondere aan Kolbe is zijn stille manier van voortgaan, zijn rechte weg, en toen ik zooeven over het bijna tragische probleem der moderne plastiek sprak, over het problematische van haar bestaan aan den rand van alle kunst, over het steeds meer verdwijnend verband met ons geheele leven, leek Kolbe mij de eenige die zich door al deze vragen en weifelingen niet van de wijs liet brengen. Er is geen kunst minder naar een programma, naar een theorie opgezet; geen kunst bovenal die ondanks haar rijkdom aan mogelijkheden minder experimenteert; geen kunst waar de harmonie tusschen de hand en den blik van den kunstenaar, tusschen de voorstelling en het resultaat zoo groot is als hier, een kunst die vroeg rijp was zonder tot nu toe te verouderen, die jong gebleven is en zich toch met bezonnenheid in de bestaande traditie heeft gevoegd. Op zijn eenvoudige, altijd praktische manier gelooft Kolbe aan de roeping en de toekomst van de beeldhouwkunst, omdat er menschen zijn zooals hij, in wie de drang, de vaste materie tot iets plastisch te vormen zóó sterk is dat zij het niet laten kunnen. En hij denkt zelfs dat zulke bezetenen, al mag dan de algemeene belangstelling ook nog zoo gering geworden zijn, volstrekt niet behoeven te wanhopen. Ik heb hem eens rond-uit gevraagd: „Zoudt u in den tegenwoordigen tijd iemand nog durven aanraden beeldhouwer te worden?” Kolbe antwoordde: „Waarom niet? Als iemand talent heeft en bovendien een beetje verstand, zal hij altijd wel slagen.”

Over zijn ontwikkelingsgang valt niet veel te vertellen. Kolbe was schilder of wilde dat worden; hij ging een half jaar bij Julien in Parijs op de teekenschool en van daaruit, altijd nog als schilder, naar Italië, waar hij, zooals verscheidene anderen vóór hem, zijn eigenlijke roeping ontdekte. Dat gebeurde, zooals alles bij Kolbe, zonder eenig dramatisch vertoon, zonder spijt over den verloren tijd, die trouwens voor het resultaat van zijn leven in zijn geheel inderdaad niet verloren was. Kolbe keek toe bij het werk van zijn landgenoot, den beeldhouwer Louis Tuaille, terwijl die in zijn atelier bezig was, en ook Kolbe's hand verlangde er naar den beitel te hanteeren.



Van Tuillon leerde hij hoe hij het geraamte van de figuren moest maken, en stellig had hij zich toen geen beter voorbeeld kunnen wenschen dan dezen meester van den concisen, strakken vorm, wiens figuren in hun zuivere evenwichtigheid zoo licht en jong, zoo volkomen vrij van de zwaarte van het materiaal schijnen. Zijn „Amazone,” die voor de National-Galerie in Berlijn staat, is een zeer zelfstandige zuster van zijn Diana; het is een slank jong meisje, dat echt paardrijden geleerd heeft. Aan Tuillon heeft Kolbe volgens zijn eigen zeggen als leerling veel te danken, aan hem en aan zijn anderen vriend August Gaul, dien men wel als den grootsten modernen beeldhouwer van dieren beschouwen moet, en die Kolbe vooral door zijn geduld en den eenvoud van zijn werkmansgeest beïnvloed heeft. Met deze beide invloeden ging die der klassieke Oudheid zeer goed samen. De kunst der Oudheid is voor den noordelijken mensch altijd een ideaal geweest en zal dat wel altijd blijven. maar, behalve in de zuiverheid harer bedoelingen, mag men ze hier niet navolgen, wanneer men niet in het academische of het geforceerd monumentale vervallen wil. Kolbe's kunst wekt vertrouwen en zal blijvend zijn, omdat zij tusschen deze beide gevaren een veiligen weg gevolgd heeft en omdat zij opgebouwd is op een basis die in alle seizoenen van het leven even vruchtbaar blijft. Zoo was hij, nadat hij bij deze beide vrienden toegekeken had, op zijn drie en twintigste jaar reeds een volleerd meester, die verder niets anders te doen had dan de kwaliteit van zijn werk gaaf te bewaren, zich zelf niet gemakzuchtig te herhalen en aan zijn kunst telkens een hoogere taak voor te leggen.

De kunst van Kolbe is nooit naturalistisch of impressionistisch geweest en ze is ook niet expressionistisch geworden. Men zou haar, daar zij geenerlei programma onderschrijft, neutraal kunnen noemen, als ze ons onverschillig liet, als zij ons niet liet voelen dat haar wortels zich gevoed hebben uit een gelijkmatig stroomend levensgevoel. Ziet men veel werken van Kolbe bij elkaar, dan schijnen die, hoewel zij nooit geforceerd een individueelen stempel dragen, één enkele familie te vormen, die van hem is, die goed en echt is zooals hij zelf, en wier afzonderlijke figuren, ofschoon hij ze gedurende den langsten tijd van zijn scheppend leven slechts op halve levensgrootte maakte, in onze herinnering voortdurend schijnen te groeien. Dat is een kwestie van uitsparen; de rustige verhouding der vlakken onderling, met hun geleidelijk en toch niet ongeaccentueerd in elkaar overgaan, biedt ruimte aan een overvloed van visioenen. Lessing heeft in zijn „Laokoon” eens gesproken over „het vruchtbare oogenblik;” hij bedoelt het moment, waarop twee krachten of bewegingen elkaar ontmoeten en een soort stilstand veroorzaken. Dat oogenblik is meer dan een oogenblik, het weer spiegelt of concentreert (zonder echter het op te houden) het disharmonische en weer naar eenheid terugverlangende leven. Uit twee stemmen ontstaat een harmonie, en het is wel van algemeene bekendheid, dat goede

beeldhouwkunst ook een muzikalen indruk maakt, dat de uitwerking van haar vormen op accoorden schijnt te berusten. Goede plastiek heeft ook iets isoleerends, zij is een wereld op zichzelf en wij beoordeelen den meester in de eerste plaats naar de vrijheid, de onafhankelijkheid, die hij aan zijn figuren weet te geven. Adolf Hildebrandt heeft de zijne, o zeker, op imposante wijze, door een wat koele atmosfeer van gereserveerdheid in veiligheid gebracht; die van Kolbe hebben meer lichamelijke warmte, meer zinnelijkheid, meer onwillekeurig leven, zoodat wij ons dichter bij hem voelen, ofschoon hij hun ieder verband met de wereld buiten hen ontnemt, zoodat zij uitsluitend door het totaal, nooit door interessante détails werken kunnen. Dat deze vereenvoudiging Kolbe in het bloed zit en niet een gevolg is van theoretische opvattingen, bewijzen wel zijn teekeningen, die geen vaste omtrekken hebben, die als het ware van zelf, alleen door hun vorm, het spel van licht en schaduw, gemodelleerd worden. Reeds op de tekening schijnt de afgebeelde mensch geheel naar binnen te leven en het verband, waarin hij als afhankelijk, problematiek wezen tot de buitenwereld zou hebben kunnen staan, is zuiver innerlijk geworden, is een Leitmotief van het geheel, waarbij de voor de beeldhouwkunst zoo gevaarlijke psychologische uitdrukking aan geen onderdeel of détail alleen wordt overgelaten. Wil Kolbe de smart of iemand die weent weergeven, dan overtuigt hij ons niet door tranen of een verwrongen gezicht, maar de smart of de rouw wordt uitgedrukt door de geheele lichamelijke verschijning. Zoo ligt in zijn „Ariadne” de uitdrukking van achterblijven, van verlaten zijn, tot in de dominante der opgeheven handen, die niet meer geven en ontvangen kunnen, die leeg geworden schijnen te zijn. Ook aan een sterk dramatische handeling weet Kolbe nog dien indruk van rust te geven, die ten slotte de grootste weldaad van het plastisch genieten blijft. Het is niet noodig daarbij te denken aan de vechtenden op het fries van het Pergamenische altaar, die allen op het oogenblik van de hoogste krachtsontwikkeling versteend lijken. Kolbe hechtte er niet aan groote, in détails uitvoerige, gevechtsscènes uit te beelden; alleen al door het te veel aan requisiten schenen ze hem overladen. Als hij naar antieke overlevering een „Vrouwenroof” maakt, een dicht op elkaar geperste groep van slechts één man en één vrouw, dan ontstaat ook daar een harmonie uit twee stemmen, een van den aanval en een van de verdediging; zonder eenige filosofische speculatie blijkt hier duidelijk de tegenstelling tusschen het mannelijke en het vrouwelijke principe, die, toch op elkaar aangewezen, weer een eenheid vormen. In het algemeen heeft hij aan één figuur genoeg, om de elementaire, de tegelijkertijd tegenovergestelde en opbouwende krachten van het leven, zichtbaar en voelbaar te maken. Wanneer hij een „Danseres” maakt, dan wordt het tevens de dans „an sich,” het suggereeren van een kringbeweging, b.v. door twee uitgebreide armen die het lichaam opheffen en in zwevendenden toestand houden;



of in een andere variatie: de eene arm beweegt het lichaam, terwijl de andere die beweging rhytmeert en matigt, zoodat een samenwerking als van motor en rem ontstaat. Hoe dit zij, men krijgt een indruk van de zaligheid te dansen, van een extatische vervoering, die tevens een ander soort van rust beteekent.

Alle figuren van Kolbe zijn licht en jeugdig; zij zijn van onzen tijd en toch weer tijdeloos; ze zijn prachtig getraind, ze kunnen hardloopen en springen, ze kunnen ook boksen, worstelen, voetbal en tennis spelen, ofschoon er nooit sprake is van een bepaalde tak van sport. Iedere beeldhouwer heeft zijn ideaal van de menschelijke verschijning, hij gelooft aan haar volmaking of hij droomt daarvan, en wat ons de ouderdom dezer wereld verzekert, haar bestendige eenheid en verbondenheid in enkele elementaire aandriften, dat zijn juist deze droomen die altijd weer terugkeeren, ook al is de jonge scheppingsdag lang voorbij, toen natuur en geest nog niet gescheiden waren, toen de mythen het verleden nog vasthielden als een verinnerlijkt heden. Deze beelden van Kolbe willen ondanks hun realiteit de zwaartekracht overwinnen, en zoo komt het, dat hij zich telkens weer in allerlei variaties bezig gehouden heeft met het probleem van het vliegen, niet met een machine, die luchtomnibus, maar heel anders, zooals we dat uit onze droomen kennen, een zalig verlangen naar een lichtheid, die zich verwant voelt met het element van de lucht; die er op vertrouwt, dat die lucht ons wel zal kunnen dragen, als wij dat maar sterk willen. Kolbe heeft hiervoor geen mythologie noodig, geen Ganymedes of Icarus en hij bespaart ons zelfs het requisiet der vleugels. Zijn „Vliegster” van 1927 b.v., die staat op een even aangeduide wolk, schijnt haar uitgestrekte arm op de lucht te steunen, terwijl zij zich met haar andere hand, die vlak en naar beneden gebogen is, schijnt af te zetten. Hij variëert dit thema later met zijn „Wolkenvaart” in een groep; ook hier weer de paralleliteit van twee in beweging zijnde figuren, die beide op een wolk knielen en met hun opgeheven ellebogen het door de lucht gedragen worden aanduiden.

Een wijs man heeft eens van onze houding in het leven gezegd: het moreele spreekt vanzelf. Zoo zou men over de houding van den scheppenden kunstenaar kunnen zeggen, vooral in de plastische kunst: de ziel spreekt uit zichzelf. Het is de eenige kunst, die de ruimte en niets dan de ruimte bezit en zij moet die ruimte indeelen en vormen door zuiver lichamelijke scheppingen. Kolbe heeft elke verhouding van den mensch tot de ruimte uitgebeeld, en er bestaat wel geen beweging, die hij niet heeft trachten vast te houden; die niet door een enkele figuur, waarbij hij als hulprequisiet hoogstens een steen noodig heeft, voorgesteld is: liggen, knielen, hurken, opstaan, hardloopen, kruipen, klimmen, dalen, vallen, naar beneden storten. Dat alles is uiterst eenvoudig, ontleend aan het fysieke leven, dat ieder een kent, het is alledaagsch en tegelijk geadeeld door den harmonischen



GEORG KOLBE

OMHOOG SCHRIJDEND MENSCHENPAAR (1932)



GEORG KOLBE

DE ROEP DER AARDE (1933)

vorm, die al het momenteele, heftige, gewrongene in zijn rust heeft opgenomen. Zeker, soms heeft hij ook fantastische voorstellingen, zooals alle kunstenaars die het oude geheugen en het droomenboek der menschheid bezitten, en die met elementaire voorstellingen van nog primitieve menschenwezens altijd weer terug kunnen keeren achter den tijd van onze gemechaniseerde beschaving. Zoo in het merkwaardige werk, dat hij genoemd heeft „De roep der aarde,” met de figuur van een vrouw, die met haar eene knie op den grond steunt, haar luisterend hoofd op de andere knie, welke als 't ware in de hoogste aandacht gespannen is; haar eene hand houdt ze op de aarde, om wat die haar toefluistert ook te voelen, terwijl haar andere arm met de benedenwaarts gekromde hand in een voortgezette beweging zich naar boven verlegt, alsof ook die hand het geluid, eer het wegsterft, nog eens zou willen opvangen. De heele figuur luistert, en men zou hier in de verleiding komen te spreken van de verloren gegane kracht van een zintuig, hoewel dit zoo elementair voelend vrouwelijk wezen niets primitiefs of archaisch heeft en wat haar uiterlijk betreft volkomen in onzen tijd zou passen.

Men kan, zooals ik reeds gezegd heb, bij Kolbe soms punten van aanraking met Hildebrandt en Tuillon, met Rodin en ook Maillol, en eindelijk ook weleens met Barlach vinden; echter nooit spreken van gezochtheid of van een nieuwe georiënteerdheid, daar Kolbe's eigenschappen vroeg uitgesproken waren en zijn meesterschap in dertig arbeidsjaren niet is verstart. Zoekt men in zijn werk naar een hoogste punt, dan zou men zijn laatste periode moeten nemen, waarin zijn figuren, die hij tot nu toe in klein formaat maakte, plotseling zijn begonnen te groeien en blijkbaar streven naar monumentaliteit. Sommige bewegingsmotieven, waarvoor hij vroeger kleine afmetingen voldoende vond, heeft hij in het groot herhaald, later echter is hij met iets geheel nieuws gekomen door figuren te scheppen van mythische beteekenis, alsof een door hem onderdrukt dichtertlijk element zich eindelijk een uitweg gebaad heeft. Kolbe beheerscht deze groote, aan materiaal rijke, massieve vorm evengoed als de kleine lichtere, en de meer athletische figuren uit zijn lateren tijd zijn niet minder oorspronkelijk dan de slanke en sierlijke van vroeger. Er bestaat van hem een heel mooie „Torso van Dionysos” uit 1932, maar de opstijgende en naar boven kijkende reus, die hij „Zarathustra's verheffing” noemt, een wat gerekte figuur, kan ik niet als Nietzsche's danser en denker zien. Ten slotte weet men ook niet van Rodin's „Penseur”, wat hij denkt en of hij eigenlijk wel denkt. Bij dergelijk figuurlijk gedachtenwerk vindt de plastiek haar grenzen, die Kolbe's fijn kunstgevoel in den regel niet overschrijdt. Het mooiste uit zijn nieuw monumentaal geslacht is zijn „Eva” van 1932, en stellig ook het warmste, wat hij ooit gemaakt heeft. De figuur, meer dan levensgroot, wat hier een voordeel is, zou een germaansch type kunnen voorstellen zonder de wat

vlakke neus en de slavische jukbeenderen, waardoor zij eerder thuis schijnt te hooren in een jonger, primitiever tijdperk der menschheid. Haar droomerige oogen heeft ze half opgeslagen, alsof ze pas ontwaakt is; de schouders zijn wat opgetrokken, als voelde ze voor het eerst den adem van een windje. Dit is een van de weinige figuren van Kolbe, waarmee men in een gevoelscontact komt en in een zeer intiem zelfs, er ligt verleiding in het nog mythische, halfbewuste, maar reeds lokkend gevaarlijke van deze vrouwen-natuur. Bij deze figuur, die niet bijbelsch, niet antiek, maar van nu en van altijd is en die niet eens een appel noodig heeft, moet Eros sterker en voelbarer meegewerkt hebben dan gewoonlijk. Het spel van twee bewegingen tegenover en in elkaar, dat hij technisch altijd beheerscht heeft, is hier grootsch geworden. Laat men maar eens op de handen letten, hoe zij zich met de eene naar voren geopende hand aanbiedt, terwijl zij zich met de andere, die naar achteren gebogen is, tegelijkertijd weigert. Deze monumentale gestalten schijnen eerder een nieuw begin dan het eindpunt te zijn van een kunst, die sommigen misschien al te beheerscht en te afgemeten voorkomt. Georg Kolbe is op het oogenblik zes en vijftig jaar oud, hij is dus op den leeftijd van de grootste scheppingskracht, en daar hij niet tot die menschen behoort, die in hun jeugd in schitterende explosies ineens alles wat ze bezaten uitgegeven hebben, mogen wij van zijn rijpheid en zekerheid nog menig schoon bewijs verwachten, dat de beeldhouwkunst, zooals wij die uit een oude europeesche traditie ontvangen hebben, nog leven en een plaats in ons bestaan innemen kan.

---