

**SCULPTUUR
STUDIES**

JAARGANG 8 · NUMMER 1 · 2017

**EMIL
EPPLÉ
(EPPLÉ)**

**STUTTGART 1877
DEN HAAG 1948**

Over kunstenaars uit het interbellum zijn veel artikelen gepubliceerd, tentoonstellingen georganiseerd en kunstenaarsmonografieën geschreven. Vooral zij die expressionistische kenmerken bezaten of de abstracte kunst vertegenwoordigden, trokken en trekken nog altijd veel belangstelling bij onderzoekers en makers van exposities. Naast deze modernistische kunstenaars bestond er ook een grote groep zeer verdienstelijke figuratieve beeldhouwers, die met hun beeldhouwersvak doorgaans uitstekend de kost kon verdienen. Voor hen was tot voor kort in de kunsthistorische geschiedschrijving nauwelijks of geen belangstelling terwijl zij toch over het algemeen veel gevraagde opdrachtkunstenaars waren. Eén van deze beeldhouwers was de in Stuttgart geboren Emil Epple.



EMIL EPPLE MET BEELD *KAÏN* (MÜNCHEN 1898)

Er is in de Nederlandse kunstwereld nauwelijks iets bekend over deze classicistisch werkende beeldhouwer ofschoon hij al sinds 1898 banden met ons land had. Zowel zijn eerste als zijn tweede echtgenote waren Nederlands en vanaf 1933 woonde en werkte hij in Zandvoort en later in Den Haag. Daar was hij ook lid van de Haagsche Kunstkring. Eenmaal in Nederland veranderde hij zijn naam in het minder Duitse Epplé. In contemporaine Duitse kunstbladen werd hij een talentvol kunstenaar genoemd. Hij was in zijn vaderland een succesvol beeldhouwer die goed van zijn werk kon leven. Door zijn vrije werk te tonen op tentoonstellingen verwierf hij veel opdrachten, ook voor monumentale beelden. Waarom deze beeldhouwer vervolgens in de kunstgeschiedenis over het hoofd wordt gezien is een interessante kwestie waarbij niet alleen zijn kunst een rol speelde, maar vooral ook de sociaal-maatschappelijke omstandigheden waarin hij verkeerde.

DE JONGE JAREN VAN EPPLE

Emil Julius Epple werd op 6 maart 1877 in Stuttgart geboren in een evangelisch gezin met tien kinderen. Het was de bedoeling dat Epple dominee zou worden maar na het gymnasium ging hij naar de Kunsthochschule om beeldhouwer te worden. Stuttgart, de hoofdstad van Baden-Württemberg, was weliswaar een zeer welvarend en vooruitstrevend industriestadje, maar aan de kunstschool was de beeldhouwkunst nogal ingeslapen en bovendien ondergeschikt aan de schilderkunst.

Epple kwam in de leer bij professor Adolf von Donndorf. Diens laatklassieke realistische kunst (Von Donndorf had bij Ernst Rietschel gestudeerd) viel weliswaar goed in de smaak bij koningshuis en adel, maar veel Schwabische studenten vervolgden liever hun opleiding aan de Akademie der Bildenden Künste in München (in die tijd naast Parijs een belangrijk centrum voor kunst) waar men in contact kwam met nieuwe ontwikkelingen. Zo ook Epple: op 16 april 1896 werd hij ingeschreven voor de beeldhouwlessen van professor Wilhelm von Ruemann (1850-1906). Aan hem heeft Epple, naar eigen zeggen, veel te danken gehad. Veel leerlingen van Von Ruemann zijn bekende beeldhouwers geworden bijvoorbeeld Bernhard Bleeker, Moissej Kogan, Martin Scheible, Jakob Hofmann, Georg Schreyögg en Alois Mayer, waarvan de vier laatsten min of meer tegelijk met Epple aan de academie studeerden.



HET ATELIER VAN EMIL EPPLE (MIDDEN) 1898

Rond de eeuwwisseling was er door de invloed van Adolf von Hildebrand een classicisme opgekomen waarbij de nadruk op de contour kwam te liggen, maar voor de jonge student Epple was het nog zoeken naar een eigen stijl. Zijn beeld *Susanna im Bade* (1897) doet bijvoorbeeld door de schaamtevolle houding van Susanna denken aan Rodins *Eva na de zondevaal* (1881). De wijze waarop Epple de glurende oude rechters had weergegeven als maskers op de sokkel vond men destijds een verrassende vondst en hij won er een tweede (academie)prijs mee.¹ In die tijd waren

Susanna en Eva geliefde onderwerpen bij beeldhouwers evenals veel andere bijbelse figuren. De beide beelden zijn echter alleen qua motief vergelijkbaar, namelijk een zich schamende vrouw die weet dat ze bekeken wordt. Bij Auguste Rodin is het opvallend dat hij alle ledematen aan het lichaam houdt (dat is rond 1900 heel modern) terwijl het beeld van Epple een sterkere beweging vertoont.



EMIL EPPLE, *SUSANNA IN BAD*, 1897



RODIN, *EVA NA DE ZONDEVAL*, 1881

Tijdens zijn studie jaren heeft Epple kennis kunnen maken met verschillende stromingen in de kunst. Via Von Donndorf had hij al de 'spätclassicismus' van Rietschell meegekregen en naast het impressionisme en de Jugendstil kwam hij via Von Rümman in aanraking

met het Naturalisme (die bij Rümman het midden hield tussen ‘neubarock’ en Naturalisme). Daarnaast stonden zoals gezegd ook de opvattingen van de beeldhouwer Adolf von Hildebrand in de belangstelling.

Hoewel er nog een derde studiejaar gepland was, moest Epple begin 1899 plotseling om onbekende reden terug naar Stuttgart; hij zou daarna niet meer terugkeren naar de academie. Korte tijd daarna vertrok hij naar Berlijn omdat hij een opdracht had gekregen van Robert Güthmann voor diens villa in Wannsee.² Güthmann, eigenaar van Niederlehmmer Kalksteinwerks, was in die tijd een belangrijk architect en industrieel ondernemer. Hij schijnt de kunstenaar ontdekt te hebben, althans volgens een mededeling van Epples vermoedelijke mecenas, de psychiater en kunstliefhebber Georg Groddeck.³

In 1900 werd de pas drieëntwintigjarige Epple uitgekozen door het ‘Münchener Künstlergenossenschaft om met de hiervoor besproken *Susanna im Bade* aan een tentoonstelling deel te nemen in het Münchner Glaspalast. De jury voor de beeldhouwkunst bestond uit Fritz Christ, Ludwig Sand, Ludwig Dasio en Alois Stehle. De ruim negentig deelnemende beeldhouwers kwamen uit Duitsland, Zwitserland, België, Frankrijk, Tsjechoslowakije en Italië. Van zijn jaargenoten (1896) van de academie deed alleen de vier jaar oudere Valentin Winkler ook mee evenals enkele jonge beeldhouwers die een of twee jaar eerder waren begonnen, Johann Parzinger, Max Schmitt en Georg Schreyögg.

Na zijn Berlijnse jaar ging Epple op reis. Hij maakte studiereizen onder meer naar Londen. In het British Museum zag hij de ‘Elgin marbles’ en dat inspireerde hem om de klassieken te gaan bestuderen in Rome. De Italiaanse hoofdstad speelde al vanaf de renaissance een belangrijke rol voor beeldhouwers uit geheel Europa. Er waren zelfs buitenlandse scholen en stichtingen gevestigd waar de Romegangers onderricht en ook onderdak konden vinden. Het vermoeden bestaat dat Guthmann hem een stipendium heeft verleend voor Rome want in *Velhagen & Klasings Monatshefte* werd vermeld dat hij het geluk had om een jaar in Rome te kunnen verblijven.⁴

ROME

Epple kwam begin oktober 1900 in Rome aan. Hij schreef zich in bij de Deutsche Kunstschule en werd lid van de Deutsche Künstlerverein, destijds het trefpunt voor Duitse kunstenaars en vooral ook een gezelligheidsvereniging. Vermoedelijk studeerde hij ook bij professor Joseph von Kopf. Deze inmiddels hoog bejaarde beeldhouwer (1827-1903)



EPPLÉ OP HET STRAND VAN SCHEVENINGEN, 1901

woonde sinds 1852 in Rome en maakte van daaruit veel beelden en monumenten voor de Duitse adel. Vanaf 1874 had Von Kopf ook nog een atelier in Baden-Baden, een geschenk van groothertog Friedrich I met de verplichting om daar een aantal maanden per jaar te werken. Epple had ook contact met de beeldhouwer Artur Volkmann (1851-1941). Volkmann, die al vanaf 1876 in Rome woonde, behoorde tot de kring van kunstenaars (en wetenschappers) rond de kunstschilder Hans von Marées en Adolf von Hildebrand.



EPPLE EN JOHANNA VOOR EEN FAUNKOP BESTEMD VOOR EEN FONTEIN TIJDENS EEN KLEINE EXPOSITIE IN ZIJN ATELIER TE ROME 1906. FOTO PRIVÉBEZIT E. JAGTENBORG-GRONEMAN

Nog tijdens dat eerste jaar in Rome nam Epple het besluit om zich er voor langere tijd te vestigen. Twee jaar voor zijn vertrek had hij in München zijn toekomstige vrouw Johanna Groneman ontmoet. Johanna was een dochter van de directeur van de Groningse HBS. Ze hadden zich verloofd in Bayreuth waar Johanna, klassiek zangeres, optrad. Zij bleek bereid te zijn om hem te volgen naar Rome en daarmee haar eigen carrière op een laag pitje te zetten. Aan het begin van de zomer van 1901 vertrok Epple naar Nederland om zijn bruid op te halen. Het huwelijk werd op 21 augustus in Groningen gesloten.

Epple voorzag in zijn levensonderhoud door het restaureren van beelden en hij had ook opdrachten vanuit Duitsland en in Rome zelf.⁵ De meeste (marmeren) beelden en reliëfs

waren bestemd voor de villa's van de schatrijke industriëlen in het welvarende Stuttgart. Zij bezochten Rome om antieke beelden (of kopieën) te kopen en gaven ook opdrachten voor classicistische beelden.

De Epples kenden de Friese beeldhouwer Pier Pander die samen met zijn huishoudster juffrouw de Kanter al lange tijd in Rome woonde en afwisselend in Nederland of Italië verbleef. Een dergelijke leefwijze hadden ook de jonggehuwden voor ogen. Aanvankelijk reisden ze veel heen en weer naar Berlijn, Stuttgart, München en/of Baden-Baden waar Epple dan exposeerde en de contacten met opdrachtgevers onderhield. Ook waren ze af en toe in Nederland voor familiebezoek. Het vele reizen moe, kozen ze er in 1905 voor om in Rome te blijven. Ze huurden een appartement aan de Piazza dei Quiriti en Epple fietste elke dag naar zijn atelier in het Palazzo Corrodi bij de Porta del Popolo.



ANADYOMENE OP EEN SCHILDPAD IN WORDING, 1903 EN TIJDENS EEN TENTOONSTELLING IN BADEN-BADEN 1908

Een buitengewoon belangrijke opdracht voor de jonge beeldhouwer was in 1905 het vervaardigen van de twee enorme Jugendstilreliëfs die metaalarbeiders voorstellen aan de gevel van het nieuw te bouwen WMF kantoor in Berlijn. In 1904 - 05 liet de Württembergische Metallwaren Fabrik aan de Leipziger Straße, hoek Mauerstraße haar Berliner Haus bouwen. De architecten Ludwig Eisenlohr & Carl Weigle kozen voor een destijds heel modern ontwerp van een naar Amerikaans model uitgevoerd zakenpand, hetgeen zeer opvallend was in het toen nog nadrukkelijk classicistisch gebouwde Berliner Quartier. Het Jugendstilpand is na de val van de muur totaal gerenoveerd en gemoderniseerd met behoud van de reliëfs. Het is heden ten dage één van de weinige historische gebouwen aan de noordzijde van de Leipzigerstraße.

Zoals zo veel beeldhouwers rond de eeuwwisseling changeerde Epple aanvankelijk tussen de Jugendstil en een classicistische stijl, soms eigen keuze en soms ook afhankelijk van de opdrachtgever. Het menselijk lichaam was daarbij de grote bron van inspiratie. Na een ontmoeting met de beeldhouwer en theoreticus Adolf von Hildebrand veranderde zijn techniek. Von Hildebrand had in 1893 zijn, voor die tijd heel moderne, benadering van de beeldhouwkunst gepubliceerd. Zijn boek *Das Problem der Form* werd destijds leidraad voor een hele generatie beeldhouwers.⁷ Een belangrijk uitgangspunt van Von Hildebrand



RELIËF VAN EPPLE AAN DE GEVEL VAN HET BERLINER HAUS WMF.



EPPLE, *ORPHEUS*, 1907, MARMER

was het werken vanuit de lijn en de contouren. De beeldhouwer diende een tekening te maken op het blok en aan de hand daarvan te hakken. Epple zou voortaan regelmatig 'en taille directe' werken, dus zonder voorafgaand model in een ander materiaal, direct in de steen of het marmer.

In 1907 tastte Epple de markt af in Duitsland, hij exposeerde in Stuttgart bij de Württemberger Kunst Verein, in München bij Galerie Heinemann en in Berlijn bij Galerie Schulte. Belangrijke kunstcritici/publicisten uit die tijd zoals Fritz Burger en Fritz von Ostini vonden hem talentvol, klassiek geschoold en met een groot eigen gevoel

werkend.⁸ Ze waren van oordeel dat de compositie van zijn figuren herinnert aan de antieken en aan Von Hildebrand maar dat zij heel persoonlijk is uitgewerkt en niet door diens reliëftheorie gebonden. Von Hildebrand propageerde namelijk de frontale visie ofwel de 'Einansichtigkeit' wat inhield dat het niet nodig zou moeten zijn dat de beschouwer om het beeld heen moet lopen om het geheel te kunnen waarnemen. Von Hildebrand ontkende daarmee de ruimtelijkheid van een beeld en over deze opvatting was in de beeldhouwwereld veel discussie.

Epple maakte zijn vrijstaande beelden aan alle zijden interessant en het betrekken van de ruimte in de voor 1945 in Duitsland ontstane beelden kan zonder meer worden gezien als een positiebepaling ten opzichte van Von Hildebrand. Dat gold niet alleen voor figuratieve maar ook voor abstracte beelden.⁹

ZELFSTANDIG KUNSTENAAR IN DUITSLAND.

In 1908 besloten de Epples zich definitief in München te vestigen. Zonder een vaste woning kon een kunstenaar in München niets bereiken als het ging om het krijgen van opdrachten voor monumenten of het verwerven van bepaalde ambten. Dat had de in Florence woonachtige Von Hildebrand er ook al toe gebracht om zich te vestigen in München.¹⁰ De Epples konden halverwege het



STEHENDES MÄDCHEN, 1902 (ROME),
LATER DOOR WMF JUGEND GENOEMD.



EPPLER WERKEND AAN DE *SCHLAFENDE DIANA* BESTEMD VOOR BARON VAN GEMMINGEN IN STUTTGART. (FOTO E. JAGTENBORG-GRONEMAN)

jaar de atelierwoning in de Ismaningerstraße huren van de beeldhouwer professor J. Echterler die net naar Mainz was verhuisd. Vermoedelijk was Epples financiële positie op dat moment verre van rooskleurig want Echterler moest zijn huurders nogal flink aanmanen om te betalen. Aan Groddeck, die twee keer een donatie deed van 100 DM, liet Epple in een dankbrief weten dat hij wat kleinere beelden zou maken die wellicht op te vatten zouden zijn als kitsch, maar met die verdienste wilde hij dan een groot werk bekostigen. Ook verkocht hij zijn beeld *Jugend* aan de Württemberger Metallwaren Fabrik in Geislingen. Het bedrijf kocht kunstwerken van beeldhouwers om in galvanoplastiek te verveelvoudigen, zo was ook het grote publiek in de gelegenheid om zijn huis op te sieren met 'kunst'.¹¹ Het vrouwenfiguurtje, aanvankelijk 'Stehendes Mädchen' genoemd stond in de WMF catalogus van 1910 met als grootste hoogte 83 cm en met marmersokkel voor de prijs van 225 DM.¹²

Door de tentoonstellingen had Epple meer bekendheid gekregen. Het grote werk kwam er ook, hij vervaardigde een aantal vrije beelden die in de smaak vielen bij de critici: 'Anadyomene op een groen granieten schildpad', een groot reliëf met 'Salome' en een levensgrote 'Slapende Diana'. Anadyomene stond in 1909 bij Galerie Heinemann te koop voor 55.000 DM!



JOHANNA EN EMIL EPPE IN DE TUIN VAN DE BIRKENHOF VOOR EEN KOPIE VAN HET BRONRELIËF DAT HIJ IN 1906 IN ROME MAAKTE VOOR DE RIJKE INDUSTRIEEL CARL OSTERTAG-SIEGLE IN STUTTGART. HET ORIGINEEL BEVINDT ZICH IN HET LAPIDARIUM TE STUTTGART. (FOTO 1911)



FIGUUR VOOR HET FAMILIEGRAF VAN DE FAMILIE SPITTA, 1910 (TÜBINGEN).



PROMETHEUS DIE DE MENS SCHEPT, 1910



EPPE, JAGENDE DIANA, 1910



SANDALENBINDSTER, 1910

In 1910 kreeg Eppe een belangrijke opdracht van de architect Theodor Fischer: een grafbeeld van de familie Spitta. Fischer was in die tijd een van de belangrijkste architecten in Zuid-Duitsland. Daarna behoorden de financiële problemen kennelijk tot het verleden want het echtpaar liet door Fischer in de buitenwijk Laim een grote villa, *Birkenhof*, ontwerpen. Er werd een muziekkamer ingericht en Johanna startte een zangschooltje voor jonge (Nederlandse) vrouwen die in München zangonderricht wilden hebben.

De bouw van de *Birkenhof* was net klaar toen er opnieuw een belangrijke opdracht kwam, dit keer van Koning Wilhelm II van Württemberg voor het vervaardigen van zes meer dan levensgrote hermen (Wagner, Goethe, Shakespeare, Schiller, Mozart en Beethoven) bestemd



HET KÖNIGLICHEN HOFTHEATER TE STUTTART

voor de grote foyer van het nieuwe Königlichen Hoftheater te Stuttgart (1911-1912). Er werkten maar liefst veertien beeldhouwers aan dit theater, op Epple na allemaal woonachtig in Stuttgart!¹⁴

Na de voltooiing van dit werk (extra beloond met een koninklijke onderscheiding) ging Epple in het voorjaar van 1912 op studiereis naar Parijs. De Franse hoofdstad was destijds het artistieke centrum van de Europese kunstwereld met coryfeeën als de beeldhouwers Auguste Rodin, Aristide Maillol en Charles Despiau. Het exacte doel van deze studiereis is niet bekend, wel bezocht hij de kunstcriticus Gérôme Maësse, directeur van de *Union Internationale des Beaux Arts et des Lettres* en uitgever van *Les Tendances Nouvelles*. Epple is vermoedelijk met Maësse in gesprek geweest over een tentoonstelling.¹⁵

DE EERSTE WERELDOORLOG

Aan deze voorspoedige en productieve tijd kwam abrupt een einde door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Epple, ooit afgekeurd voor de militaire dienst, meldde zich aan als vrijwilliger om na de oorlog gedesillusioneerd en invalide terug te keren. Door zijn (tijdelijk) verlamde armen kon hij aanvankelijk niet meer dan kleine plasticen maken; zijn eerste naoorlogse werk heette dan ook *Wanhoop*.

Ook het huwelijk had geen standgehouden, zijn vrouw was tijdens zijn afwezigheid verliefd geworden op de natuurfilosofische schrijver en vrouwenversierder Waldemar Bonsels. In 1919 werd de scheiding uitgesproken.¹⁶ Omdat Johanna tijdens Epples afwezigheid schulden had gemaakt die door Epple betaald moesten worden, bleef hij, totaal geruïneerd, op de *Birkenhof* wonen. Het huis was zwaar belast met hypotheek en om aan geld te komen verkocht hij het grafbeeld dat hij in 1910 voor zijn vader maakte aan WMF.¹⁷

EEN NIEUWE LIEFDE

Eind 1920 werden de banden met Nederland weer aangehaald doordat Epple vanuit Nederland de opdracht kreeg om een borstbeeld te maken van de overleden staatsman Mr. Kappeyne van de Coppello. Kappeyne was een oom van zijn ex-vrouw Johanna. Het marmeren borstbeeld werd in januari 1921 onthuld in het Stedelijk Museum tijdens een tentoonstelling van de Onafhankelijken. Daar werd door het Amsterdamse comité van vereerders en vrienden van mr. Kappeyne de buste overgedragen aan de burgemeester van Amsterdam.¹⁸

Bij deze gebeurtenis leerde Epple zijn tweede vrouw Hendrika (Henny) de Witt Huberts kennen. De negenentwintigjarige Henny was de dochter van Generaal-majoor F.W.J. de Witt Huberts en Cornelia Figeë. Cornelia kwam uit een vooraanstaand Haarlems geslacht van industriëlen en was vermogend.¹⁹ Henny had een opleiding tot pianiste

gevolgd aan het conservatorium in Amsterdam. Epples nieuwe schoonfamilie bezat een huis (Villa Hendrika) aan de Boulevard de Favauge in Zandvoort, waar de familie meestal de zomermaanden doorbracht.



MR. KAPPEYNE VAN DE COPPELLO, 1921



HENNY DE WITT HUBERTS, 1921

Het paar trouwde op 17 mei 1921 in Zandvoort en er werd meteen een klein atelier achter het huis gebouwd. Epples eerste huwelijk was tot zijn grote verdriet kinderloos gebleven dus toen een jaar later dochter Eleonora ('Lorle') Wilhelmina in München werd geboren was zijn geluk helemaal compleet. Het jonge gezin bracht regelmatig de zomervakantie door in het Zandvoortse familiehuis.

De plaatselijke krant had enthousiast op de komst van de Duitse beeldhouwer gereageerd met een uitgebreid artikel²⁰ En de *Amsterdamsche Dameskroniek* schreef naar aanleiding van de onthulling van het borstbeeld van Kappeyne in januari 1921 welwillend:

[...] Emil Epple. Voor de Nederlanders was deze naam tot dan toe van onbekenden klank, behalve dan voor de enkelingen, die tot de bevoorrechten behooren om van Epple's werk in Duitschland te hebben gezien. Van hemzelve, nu hij ons van zijn werk heeft gebracht en nu in het Stedelijk Museum, op de tentoonstelling der Onafhankelijkken, de krachtige, door hem gecreëerde, bronzen zijn te zien, geven wij bij Epple's portret een korte biografie.[...]. Zijn 'Anadyome', de uit het schuim der zee geboren Venus staat eveneens hier op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum.²¹

De anonieme recensent van de prestigieuze *Nieuwe Rotterdamse Courant* had evenwel een totaal andere opvatting over het werk van Epple toen dit een paar dagen voor de bruiloft bij Kunstzaal Fetter geëxposeerd werd:

Een Duitscher uit München, E. Epple, heeft een aantal bronzen geëxposeerd, waar hij ten onzent geen artistiek succes mee hebben zal. Werk als dit, dat nog zo vast zit aan de antiëken, zijn onze beeldhouwers reeds lang voorbij. [...] De antiëken, wij hebben ze nog lief; hoe dierbaar waren ze bij de studie naar de toch slechte slappe afgietsels op de academie. Doch thans bronzen beelden te zien, hoe knap ook uit technisch oogpunt ze mogen zijn, die op de Grieken en Romeinen geïnspireerd werden, na *àl* de ontstellende omwentelingen uit de laatste jaren, het lijkt haast iets voorwereldlijks!²²

Op dat moment wekte een dergelijke reactie geen verbazing want in het begin van de jaren twintig waren moderne stromingen als het expressionisme nog steeds toonaangevend in Nederland. Hoewel men Epples werk technisch knap vond, hechtte men op dat ogenblik veel meer waarde aan expressie. Ook op de Duitse beeldhouwer Gustav Adolf Bredow had de NRC kritiek toen in 1923 de Mercuriusfontein in Groningen onthuld werd: technisch knap gemaakt maar te Duits en niet passend bij het nationale (en dus sobere) kunstkarakter van ons land.²³

Na de Eerste Wereldoorlog was er in Duitsland net als in Frankrijk en Italië een behoefte ontstaan aan een retour à l'ordre, dat wil zeggen een behoefte aan de pure eenvoud en helderheid van het classicisme.²⁴ Epple heeft zich weliswaar nooit bezig gehouden met het experiment, maar we zien in de jaren twintig wel de stijl van zijn beelden veranderen door de groter gehouden vormen. Met deze vormvereenvoudiging sloot hij aan bij de heersende tendens. Hij kreeg een aantal opdrachten van de steden München en Augsburg voor monumentale beelden. In 1923 voltooide hij een meer dan levensgrote 'Muttergruppe' voor het ziekenhuis in Augsburg.²⁵

DE SUCCESVOLLE JAREN TWINTIG

In hetzelfde jaar was er bij Galerie Paulus in München een retrospectief overzicht van het werk van Epple: de vrucht van 22 jaar artistieke arbeid. De recensies waren lovend, Alexander Heilmeyer schreef: "Epples dauernder gewinn aus seinem achtjährigen römischen Aufenthalt war eine reifere plastische Anschauung und Kultur. Er wurde im besonderen auch



OVERZICHTSTENTOONSTELLING VAN 1923 IN GALERIE PAULUS TE MÜNCHEN, *DE SLAPENDE DIANA* IS EEN GIPSMODEL VAN HET MARMEREN BEELD DAT EPPLE IN 1910 VOOR DE INDUSTRIEEL CARL OSTERTAG-SIEGLE MAAKTE EN DAT ZICH IN HET LAPIDARIUM TE STUTTGART BEVINDT.

gefördert in der Steinbildhauerei. Manches, wie das Brunnenrelief, grenzt schon an Virtuosität. Aus anderem, wie den großen Hermen für das Stuttgarter Staatstheater, spricht wiederum aus der geschlossenheit den Steinplastik ein ausgesprochener Sinn für das Wesentliche monumentaler Erscheinung.”²⁶ Ook andere recensenten reageerden positief.

In november 1926 exposeerde hij bij Moderne Galerie Thannhauser in München. Deze galeriehouder was tot midden jaren dertig een van de belangrijkste kunsthandelaren van Duitsland naast onder anderen Paul Cassirer, Alfred Flechtheim en Daniel-Henry Kahnweiler. Thannhauser verhandelde al vroeg werken van impressionisten, postimpressionisten, fauvisten en eigentijdse Duitse expressionisten. Onder hen waren kunstenaars als Degas, Manet en Monet, Gauguin en Van Gogh, Matisse en de kunstenaars van Der Blaue Reiter. Ook organiseerde de galerie in 1913 het eerste grote Picasso-retrospectief. Dat hier ook het werk van Epple tentoongesteld werd, mag indicatief zijn voor het feit dat in die tijd Epple als een belangrijk figuratief kunstenaar werd gezien.

Het was de bedoeling dat in de herfst van 1926 Epple samen met zijn gezin op studiereis naar Dalmatië zou gaan. De *Birkenhof* was al in juli tijdelijk te huur aangeboden in een advertentie in het *Algemeen Handelsblad*.²⁷ De reis moest echter worden uitgesteld, de beeldhouwer bleek namelijk bij een daarvoor uitgeschreven prijsvraag de opdracht van de stad München te hebben gewonnen: vier enorme figuren bestemd voor het Städtisches Altersheim Sankt Joseph in München. Na de voltooiing werd hem voor dit werk in 1928 de titel professor honoris causa in de Kunsten en Wetenschappen verleend door de Münchense academie. Hij was trots op zijn titel en zou hem ook later in Nederland altijd blijven gebruiken.



BERUSTING EN GELOOF, TWEE VAN DE VIER MEER DAN LEVENSGROTE BEELDEN VOOR DE GEVEL VAN HET ALTERSHEIM. DE VIER BEELDEN ZIJN DAAR NOG ALTIJD AANWEZIG.

De studiereis naar Dalmatië vond alsnog plaats in 1928-1929. Ook de broer van Henny, beeldend kunstenaar Fred (Frits) de Witt Huberts ging mee naar Dubrovnik (=Ragusa), waar ze een jaar zouden blijven. Aanleiding voor deze reis zou de toenmalige moderne kunst in Joegoslavië geweest kunnen zijn, waarvoor met beeldhouwers als Ivan Meštrović en Toma Rosandić veel belangstelling bestond. Daarna waren er nog studiereizen naar



EMIL EPPLE, 1928

Verona in Italië en Weybridge (Surrey) in Zuid-Oost Engeland. In 1931 ging de reis naar Cassis (de Provence) in Zuid-Frankrijk. Epple en zijn zwager schilderden daar landschappen waarmee ze later in Nederland samen zouden exposeren.

Begin jaren dertig kreeg Epple de als buitengewoon eervol ervaren opdracht voor een gedenkteken van de Münchner Landespolizei op het Westfriedhof: een *Kriegerfigur*.²⁸ Het was bedoeld als monument voor een groep soldaten die eerder in dat jaar omgekomen was bij een lawine terwijl ze in dienst waren van de Landespolizei, maar ook andere doden van de Schutzpolizei werden hier geëerd. De in streng gesloten vormen gehouden, vier meter hoge, geïdealiseerde krijger werd gehouwen uit een groot brok Muschelkalk en kreeg door het archaische

zwaard nadrukkelijk een symbolisch karakter: de wachtende soldaat had als taak de ‘ewige Wache’ bij de overledene te houden, opdat diens eeuwige rust gewaarborgd zou zijn.²⁹



ONTHULLING VAN HET GEDENKTEKEN VAN DE LANDESPOLIZEI MÜNCHEN, 14-11-1931



VAN LINKS NAAR RECHTS: *MOEDER MET KINDEREN*, 1931 (MÜNCHEN), DETAIL VAN *BAADSTER* IN HET FREIBAD MARIA-EINSIEDEL, 1933 (MÜNCHEN)



HET GEZIN EPPLE, CA. 1933

ENTARTET?

Voor veel kunstenaars keerde het tij toen Hitler aan de macht kwam. Er werden nieuwe eisen gesteld aan de kunst. Het expressionisme werd *entartet* verklaard. Epples klassiek aandoend werk lijkt aan te sluiten bij de kunstopvatting van het nationaal socialisme hoewel de beeldhouwwerken vanuit deze principes meestal een geweldige heroïek verbeeldden. Beeldhouwers (en Hitlergunstelingen) als Arno Breker en Josef Thorak wilden, zeker vanaf 1936, in hun monumentale scheppingen vooral de superieure Duitse geest en het gezonde lichaam benadrukken.

Epple heeft in het kader van het naturalisatieproces verklaard dat hem verweten werd dat hij ontarde kunst maakte en dat het de nationaal-socialistische collega's waren die hem het leven zuur en het werken onmogelijk maakten.³⁰ Zijn werk doet bepaald niet vermoeden dat het als *entartete* kunst opgevat zou kunnen worden, maar dat begrip is nogal gecompliceerd; er waren geen eenduidige maatstaven voor het afwijzen van kunstwerken. Bovendien werden niet alle moderne kunstwerken in beslag genomen en ook ogenschijnlijk traditioneel-figuratieve kunst werd soms het slachtoffer.³¹ Toch komt Epple voor in een compendium over Duitse kunst in 1933-1945, uitgegeven door een rechts-extremistische uitgever in 1988, met daarbij een afbeelding van zijn beeld 'Deutsche Mutter'.³²

In 1933 bracht het echtpaar Epple hun dochter Lorle naar Nederland, volgens een verklaring aan de hoofdcommissaris van politie omdat Epple zich niet kon verenigen met de politieke dictatuur van Hitler en om te voorkomen dat Lorle lid moest worden van één van



HOEZO ENTARTET? LINKS: *MOEDERGRUPE*, 1923 (AUGSBURG) EN RECHTS: JOSEPH THORAK: *MUTTERGRUPPE*, 1942, (GDANSK/DANTZIG)

de meisjesafdelingen van de Hitlerjugend.³³ Zij ging de HBS volgen in Bloemendaal op het Kennemerlyceum en woonde bij haar grootvader in Zandvoort. Epple en zijn vrouw zijn nog enkele keren teruggegaan naar München, waarschijnlijk om nog een poging te doen opdrachten te krijgen of lopende opdrachten af te maken. Van 1933 tot en met een groot deel van 1935 werkte Epple voornamelijk in het atelier achter Villa Hendrika.³⁴



EPPLES ATELIER IN ZANDVOORT (1933-1938)

Bij Epples studietekeningen zijn twee schetsen van een adelaar aangetroffen, een zonder en een met een swastika, gedateerd februari 1935.³⁵ Ze waren bedoeld voor een hoekbeeld met adelaar voor een nieuw te bouwen kazerne in Bad Reichenhall. De opdracht is, ondanks de zeer positieve beoordelingen van de architect en van een overheids-adviseur, aan een ander gegeven, vermoedelijk omdat Epple zich niet had aangemeld voor de in 1933 ingestelde 'Kulturkammer'. De teleurstellende gang van zaken rond de opdracht voor de kazerne is voor Epple vrijwel zeker de aanleiding geweest om nog voor het einde van het jaar te vertrekken naar Zandvoort. In 1936 is hij nog even terug geweest om twee grote religieuze reliëfs te maken

voor de voorgevel van de nieuwe 'Dreieinigkeitskirche' in München.³⁶ Dat Epple deze opdracht nog wel kreeg, kwam doordat de opdrachtgeefster een kerkelijke instantie was.³⁷

In juli 1936 verscheen er nog een artikel van zijn hand in *Die Kunst für Alle*: 'Vom gestalten im Stein' met vier foto's van de bewerkingsfasen van zijn *Deutsche Mutter*.³⁸ Epple verwees hiermee naar de techniek die Von Hildebrand als de enig juiste zag. In het Haagse dagblad *Het Vaderland* werd hij hieruit als volgt geciteerd:

De kop van 'de Moeder' is zonder eenige pointillage geheel vrij uit het blok marmer gehouwen. Deze wijze van behandelen vereischt echter een bijzondere zelfbeheersing en een groot voorstellingsvermogen; het is voor mij echter de hoogste en meest verheffende kunst.³⁹



DEUTSCHE MUTTER ILLUSTRATIE
BIJ VOM GESTALTEN IM STEIN
(1936)

De naam van het beeld *Deutsche Mutter* is nogal programatisch. *Die Kunst für Alle* was vanaf 1885 één van de invloedrijkste kunsttijdschriften in Duitsland en gericht op een breed publiek. De avant-garde kunst negerend, sloot het met de aandacht voor de figuratieve kunst aan bij de nationaal-socialistische ideeën over de kunst en werd daarmee na 1933 pleitbezorger voor de 'völkische' kunst. Het beeld zou later in Nederland gewoon *Moeder* heten.

Het mocht allemaal niet baten, terwijl Epple ziek en overspannen door de gebeurtenissen in Zandvoort verbleef, heeft zijn vrouw de allerlaatste zaken in Duitsland moeten regelen, zoals de verkoop van het huis. Hij heeft veel moeten achterlaten in Duitsland: zijn bankrekening werd geblokkeerd en veel van zijn werk is vernietigd, door hem zelf bij zijn vertrek omdat hij de grote stukken niet kon meenemen, of later door bombardementen.

IM EXIL

In Nederland vroeg een onbekende recensent zich in 1938 af hoe het toch kon dat een succesvolle Duitse vertegenwoordiger van een neoklassieke kunstopvatting in zijn eigen land na 1933 geen opdrachten meer kreeg:

De redenen, die dezen Duitschen kunstenaar hebben genoopt het land te verlaten, waar hij zijn beste jaren, waarschijnlijk niet zonder eigen bevrediging en stellig met succes heeft gewerkt – talrijk en belangrijk waren de opdrachten, welke hij er heeft uitgevoerd – kan men vermoeden en laat ik buiten beschouwing. Enkel om hier aan te kunnen toevoegen dat men in het werk van Epple schijn noch blijk van een opvatting vindt, welke men in Duitschland 'ontaard' noemt, rep ik er van.⁴⁰

In het vaderland van zijn echtgenote ondervond Epple veel tegenslag. Toen het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen waar zijn naturalisatieaanvraag in behan-

deling was, om informatie vroeg bij Theo van Reijn, secretaris van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers (NKvB), werd het volgende genotuleerd:

De minister vraagt of naturalisatie van deze beeldhouwer uit artistiek oogpunt als een belang voor ons land kan worden beschouwd. Hierop zal geantwoord worden dat Prof. Epple wel geen aanwinst zal zijn voor de Ned. Beeldhouwkunst omdat in ons land belangrijker talenten aanwezig zijn, maar dat hij in ieder geval een goed geschoold beeldhouwer is, gezien zijn opleiding aan de academie te München.⁴¹

Men zag Epple kennelijk niet als een gelijkwaardig kunstenaar.⁴² Zijn vriend, de kunstschilder Christaan de Moor, verklaarde in zijn memoires: “Hij had een gevestigde naam in Duitsland en hier stond de aard van zijn heel geacheveerde knappe werk buiten de stromingen van de Nederlandse beeldhouwkunst.”⁴³ Welke stromingen bedoelde de Moor eigenlijk? Want ook in Nederland propageerde men inmiddels een tot de essenties teruggebracht classicisme.⁴⁴ In 1927 had het al met grote letters op het omslag van het Beeldhouwnummer van het blad *Wendingen* gestaan: *Eerste omslag naar het neoclassicisme!* Dit bevestigde dat ook hier voor een grotere kring van kunstenaars en kunstliefhebbers een meer academische, klassieke opvatting van monumentale sculptuur zichtbaar was geworden.

Parijs was het centrum van dit modern classicisme en veel Nederlandse kunstenaars trokken voor een bepaalde tijd naar de Franse hoofdstad zoals de Nederlandse beeldhouwer Han Wezelaar. Deze zou, toen hij eind 1934 in Nederland terugkeerde als modern classicistisch beeldhouwer een belangrijke rol spelen voor de beeldhouwkunst van ons land. Door de invloed van Wezelaar (hij was ook voorzitter van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers) werd de belangstelling voor de Franse cultuur nog eens gestimuleerd en dat werd nog eens sterker toen de Duitse cultuur met de komst van Hitler in 1933 in een kwaad daglicht kwam te staan.⁴⁶ Hoewel men bij Epple dus niet kan spreken van een ‘retour’, kon men, zoals hier boven vermeld, ook bij hem vanaf circa 1925 een ontwikkeling naar een *modernere* klassieke stijl waarnemen. Een belangrijk kunstcriticus als Jos de Gruyter bijvoorbeeld vond dat recente werken van Epple een modern karakter hadden:

Hij werkte van 1899 tot 1907 te Rome, waar hij de klassieken grondig leerde kennen, die hem dan ook voortdurend hebben beïnvloed, zij het dat verschillende werken van de laatste jaren - hij is thans over de zestig - een neiging tot ‘archaische’ vereenvoudiging aan den dag leggen en dus meer bij de moderne of wel bij de vroeg-Grieksche plastiek aanknoopen.⁴⁷

En de onbekende recensent van de Nieuwe Rotterdamsche Courant was eveneens van mening dat Epple:

een enkele maal een beeld heeft vereenvoudigd en plastisch gestijld op een wijze, welke men eerder modernistisch als classicistisch kan noemen. (bijv. *Badende tuinfiguur*).⁴⁸

Waarbij we dus zien dat vereenvoudiging hier als teken voor modern werd opgevat!



PARKFIGUUR, 1929

Hoe dan ook, men erkende in Nederland wel zijn vakmanschap als beeldhouwer en toch sprak zijn werk hier niet aan. Epple heeft in feite altijd hetzelfde gedaan, maar dat bleek in een andere context een totaal andere impact te hebben. Epple had de tijd niet mee, de economische crisis en de Tweede Wereldoorlog waren sowieso niet bevorderlijk voor de kunsten. In de crisistijd had elke kunstenaar het moeilijk en in de jaren rond de oorlog speelde het nationalisme een grote rol. De werkeloosheid was enorm, er waren weinig opdrachten, de spoe-

ling was al dun en dan kwamen er ook nog eens heel wat kunstenaars uit Duitsland ons land binnen, zeker na 1933. Kortom men was bezorgd om de eigen boterham. Bovendien boycotte de NSB elke uitgeweken Duitser.

Epple had Christiaan de Moor leren kennen omdat de schilder Willem van Konijnenburg, met wie Epple naar eigen zeggen bevriend was, hen met elkaar in contact had gebracht.⁴⁹ De Moor organiseerde begin jaren dertig samen met Pieter Kleykamp 'De Kunst in Nood', een heel actieprogramma voor kunstenaars die getroffen waren door de crisis en Kleykamp organiseerde in zijn kunstzaal (vanaf 1920 *Koninklijke* Kleykamp), gevestigd in het Witte Huis tegenover het Vredespaleis, geregeld exposities voor buitenlandse kunstenaars zoals Käthe Kollwitz, Irma Stern en ook Epple.⁵⁰ Er waren ook nog enkele kleine groepstentoonstellingen, onder andere van de Haagse Kunstkring, waaraan Epple deelnam. Een schilderijtentoonstelling samen met zijn zwager Frits bij Galerie Koch in Rotterdam in oktober 1934 leverde geen goede kritieken op. Men was van mening dat Epple wel een verdienstelijk beeldhouwer was maar een matig schilder.

Epple kreeg nog wel opdrachten, voornamelijk voor portretten, meestal van welgestelde relaties en familieleden, zoals van de families Droste, Savrij en Figuee, familie van Henny de Witt Huberts. Hij vervaardigde een borstbeeld van Elsje Droste, nu mevrouw Bais-Droste.⁵¹ Zij wist te vertellen dat haar familie hem aan werk hielp. In de vijver van het huis van haar ouders aan de Zijlweg in Haarlem stond een in vergelijking met de klassieke versie van 1903 gestileerde Anadyomene. De beelden en het materiaal dat Epple wel uit Duitsland had kunnen meenemen mocht worden opgeslagen in de grote bollenschuur van de familie Droste in de Haarlemmermeerpolder. Na het overlijden van de heer G.J. Droste junior in 1936 gaf diens weduwe mevrouw H.J. Droste-Savrij Epple opdracht om het borstbeeld van haar man te maken dat nu nog steeds bij de fabriek van Droste in Vaassen staat.

Een opdracht van de Unilever-topman Sidney van den Bergh voor een borstbeeld van diens zeven jarig zoontje Sidney jr. (Itty) bracht Epple in 1937 naar Londen.⁵² Daar werd een grote tentoonstelling van zijn werk gepland. Epple overwoog zelfs om met zijn gezin in Engeland te gaan wonen. Twee maanden voor de tentoonstelling brak de oorlog uit

(op 3 september 1939 verklaarde het Verenigd Koninkrijk de oorlog aan Duitsland) en kon de tentoonstelling niet doorgaan. Dat schoonvader de Witt Huberts ook zijn best deed om opdrachten voor hem binnen te halen moge blijken uit Epples opmerking op een kaart uit Londen met een foto van het borstbeeld van Itty aan zijn dochter: “Opa glaube woll, dass ich Büsten am laufenden Band machen kann.....”⁵³



DE KOP VAN HERMANN WERNER SIEMENS, DERMATOLOOG EN
HOGLERAAR GENEESKUNDE IN LEIDEN, WERD IN BRONS UITGEVOERD,
1940

[...] “Leiding geven, jongeren helpen te ontdekken, hoe mooi de stof is en waardoor de materie beziel is, het is even belangwekkend als het eigen werk. Het is nieuw en ik ben vol moed.”⁵⁶

Helaas werd de Vrije Studio in het begin van de oorlog opgeheven.

Toen het gezin zich begin 1939 definitief in de Archipelbuurt in Den Haag vestigde vroeg Epple meteen de Nederlandse nationaliteit aan. Een dergelijke procedure duurde meestal een aantal jaren, maar in dit geval brak ook nog eens de oorlog uit en werd de behandeling van alle naturalisatie-aanvragen stopgezet.⁵⁷ Pas na het beëindigen van de oorlog kon het proces weer in gang gezet worden.

In het naturalisatiedossier van Epple en zijn dochter Lorle bevinden zich talloze brieven die getuigen van hun onberispelijke houding gedurende de bezetting en ook Christiaan de Moor getuigde daarvan, zowel in een brief die zich in het naturalisatiedossier bevindt als later in zijn memoires.⁵⁸ Jhr. David Cornelis Roëll, directeur van de gemeentelijke museumdienst te Amsterdam en belast met de leiding van het Stedelijk Museum deed eveneens een goed woordje voor Epple. Ondanks al deze positieve getuigenissen zou het nog tot 1947 duren voor alle formaliteiten achter de rug waren en hij zich eindelijk Nederlander mocht noemen.

Eind 1938 bezorgde Christiaan de Moor hem een baan als docent beeldhouwen aan de Eerste Nederlandse Vrije Studio in Den Haag.⁵⁵ Epple verheugde zich geweldig op deze nieuwe taak. In *Op de hoogte* schreef G. Jonker in zijn artikel over buitenlandse kunstenaars in Nederland:

Epple is uitgenodigd, les te geven aan de Vrije Studio in den Haag. Hij is een geestdriftig man, bij zijn werk, in het gesprek. Als hij daarover vertelt, straalt het vuur van een twintigjarige uit zijn oogen

Of Epple financiële steun nodig heeft gehad is onzeker. Zelf was hij vol goede moed; met betrekking tot zijn naturalisatieaanvraag deelde hij in een brief aan de officier van Justitie mede dat hij verwachtte zich hier te lande een behoorlijk bestaan te zullen verwerven. Hij had in 1939 nog een opdracht ontvangen waaraan een behoorlijke verdienste verbonden was.⁵⁹ Er bevinden zich in het archief van Epple twee grote studietekeningen van timpanen gedateerd Den Haag 1940. Eén timpaan beeldt de de oorlog uit, de ander verbeeldt de vreedzame samenleving. Was dit de opdracht waar hij over sprak? Welk gebouw hadden ze moeten bekronen? Het is onbekend of ze ooit gerealiseerd werden.



OORLOG, 1940, ONTWERPTEKENING



VREDE, 1940, ONTWERPTEKENING

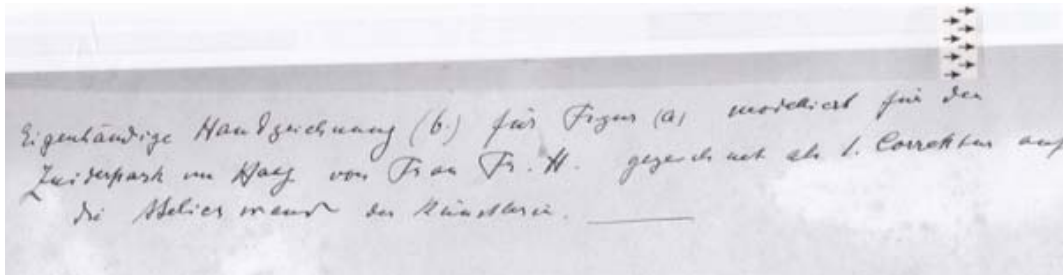
Toen na de oorlog de naturalisatieaanvraag opnieuw in behandeling werd genomen, verklaarde Epple aan de hoofdcommissaris van politie:

Hier kan ik nog werken en heb ik in de afgelopen jaren ondanks moeilijke omstandigheden ook gewerkt. Ik had enkele mooie opdrachten en heb verschillende grote en kleine modellen in marmer, hout, klei en gips vervaardigd zodat ik er zeer naar verlang mijn werk op een tentoonstelling te brengen.⁶⁰

In een emotionele brief aan de overheid smeekt zijn vrouw om nu toch eindelijk de naturalisatie af te ronden: “Het duurt allemaal zoo ontzettend lang. Prof. Epplé wordt voorjaar al 70 jaar en wilden we tenminste dan kunnen tentoonstellen, wat nu bezwaarlijk is. Is het niet mogelijk bij de naturalisatieaanvraag op bespoediging aan te dringen?”⁶¹

Hoewel Epple, zoals hij zelf verklaarde, een teruggetrokken leven leidde, kende hij behalve Van Konijnenburg en De Moor ook andere Haagse kunstenaars, onder wie Tilly Moes, Rudolf de Bruyn Ouboter en Ferry Slebe. Vermeldenswaard is ook zijn contact met de beeldhouwster Corrie Franzen-Heslenfeld. Zij was net als Epple lid van de Haagse Kunstkring. Franzen-Heslenfeld was in de jaren 1939-1941 verantwoordelijk voor het ontwerp van twee vier meter hoge bronzen figuren bij de monumentale entree van het Zuiderpark in 's-Gravenhage van de Haagse gemeentearchitect Pet, een van de be-

langrijkste monumentale opdrachten uit de eerste oorlogsjaren. Een vrouw met een vogel in haar hand, symbool voor de snelheid en een man met een fakkel, als symbool van de overwinning op twee zeven meter hoge pylonen. Kennelijk kreeg ze een arm/hand niet helemaal zoals ze wilde want in Epples archief bevindt zich een tekening (1941) van het beeld van de vrouw. Epplé heeft op de tekening de opgestoken hand van het beeld gecorrigeerd, er is een aantekening bij:



EINDELIJK ERKENNING

Was het tijdens de oorlog voor de Duitser Epplé onmogelijk geweest om naar buiten te treden met zijn werk (vanzelfsprekend had hij zich ook hier niet aangemeld bij de door de bezetter ingestelde Kultuurkamer) nu na zijn naturalisatie kon er actie worden ondernomen. In maart 1946 schreef Henny een brief naar de bekende organisator Herman van den Eerenbeemt die in 1937 regeringscommissaris was geweest van het Nederlandse Paviljoen op de wereldtentoonstelling te Parijs.⁶² Ze wilde hem graag spreken over de mogelijkheid om een tentoonstelling te houden van het werk van haar man ter gelegenheid van zijn 70^{ste} verjaardag.⁶³ Ze boekte succes: in 1947 had Epplé eindelijk zijn eigen tentoonstelling in het Vondelparkpaviljoen te Amsterdam. Men was vooral te spreken over *Peinzend meisje*. Na alle teleurstellende ervaringen van de laatste jaren, zal dit voor hem een uiterst belangrijke gebeurtenis zijn geweest.



PEINZEND MEISJE, STUDIETEKENING, POSEERFOTO EN BIJNA VOLTOOID BEELD (ARCHIEF A/S), 1947

Vlak voor zijn dood waren er nog beelden van hem te zien in het Haagse Gemeentemuseum bij de expositie van Haagsche Kunstenaars op 23 januari tot 7 maart 1948. Epplé was daar vertegenwoordigd met zes werken. Twee dagen na de opening van de tentoonstelling overleed hij plotseling.

Een jaar na zijn overlijden werden Epplés verdiensten als beeldhouwer door de jury, bestaande uit leden van de NKB, erkend door opname van zijn werk in de Nederlandse afdeling van de baanbrekende eerste Sonsbeek-tentoonstelling uit 1949.⁶⁴ Hans Reicher, beeldhouwer uit het Duits-classicisme, net als Epplé in de jaren dertig naar Nederland gekomen, heeft eveneens aan de eerste Sonsbeek-tentoonstelling deelgenomen als lid van de Nederlandse afdeling.⁶⁵ De officiële Duitse afdeling bestond uit slechts één beeld van Georg Kolbe.

In een *in memoriam* kondigde Van den Eerenbeemt een monografie over Epplé aan. Voor zover ik weet is die nooit tot stand gekomen.⁶⁶

MARJET VAN DE WEERD (MA)

(MET DANK AAN DR. ARIE HARTOG VOOR ZIJN ADVIEZEN).

N.B. Foto's en afbeeldingen zijn afkomstig uit archiefmateriaal van Epplé dat berust bij Menno Alkema en Dolf Sweerts de Landas Wijborgh (Archief A/S) of zijn beschikbaar gesteld door Epples kleindochter Milou du Chatinier en Elize Jagtenborg-Groneman, een achternicht van Epples eerste vrouw.

NOTEN

- 1 K.G. Saur, *Algemeine Künstler Lexikon*, begründet und *mitberausgegeben von Günter Meißner* 34 (2002) 228.
- 2 De villa wordt nu gebruikt door het Literary Colloquium Berlin, ontmoetingsplaats voor talentvolle schrijvers.
- 3 Dr. G. Groddeck, 'Emil Epples Orpheus und Salome' 23 juli 1907: "Der erste Entdecker des werbenden Meisters, Guthmann aus Berlin, hat eine Reihe von Bildwerken erworfen."
- 4 Velhagen & Klasings, 'Plastische Werke von Emil Epple', 22 1907/1908 Heft 5 (Januari 1908) 778-781, aldaar 781.
- 5 Dr. G. Groddeck, (23 juli 1907) "In der Städtischen Kunstaustellung stehen seit einigen Tagen zwei Werke des Bildhauers Emil Epple aus Rom. Warum er dem großen Publikum erst jetzt bekannt wird, lehrt ein Blick auf die beiden Marmorbilder. Es fehlt nie an Käufern, die Schönheit zu schätzen und aufzuspüren wissen, und so ist es denn nicht wunderbar, daß bisher keines der Epple'schen Werke öffentlich ausgestellt worden ist. Was er vollendet hat, ist nach dem letzten Meißelslag in den Besitz von Leuten über gegangen, die ihr Haus mit dem Besten zu schmücken suchen."
- 6 Archief A/S, Knipselboek, uitnodiging voor kleine tentoonstelling 12 december 1906 (Rome).
- 7 A. von Hildebrand, *Kunsttheoretische Schriften. Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* (1e druk 1893; Baden-Baden/Strasbourg 1961) .
- 8 Fritz Burger, 'Emil Epple' Zeitschrift für Bildende Kunst, 45^e Jahrgang. Neue Folge Band XXI Juli 1910, Heft 10 (Leipzig) 270-279; Fritz von Ostini, 'Der Bildhauer Emil Epple' Die Kunst für Alle 27(1911)165-168
- 9 Arie Hartog, 'Entartete Kunst' in Arie Hartog, Liesbeth Jans, Peter van der Coelen, (red.) *Entartete Beeldhouwkunst, Duitse beeldhouwers 1900-1945* (Zwolle 1991), p 9 en pp 14-15.
- 10 Wolfgang Kehr en Ernst Rebel, *Zwischen Welten, Adolf von Hildebrand (1847 bis 1921) Person, Haus und Wirkung* (München 1998) 9.
- 11 Yvette Deseyve, *Heinrich Waderé (1865-1950) Ein Münchner Bildbauer der Prinzregentenzeit*. Proefschrift (München 2011).
- 12 Galvaniseren is een methode die gebruik maakt van elektriciteit om een (kunst) voorwerp te bedekken met een laagje metaal om het meer corrosiebestendig te maken of mooier te laten glanzen. Het nu nog steeds bekende bedrijf WMF begon in 1838 met galvanoplastiek op industriële schaal.
- 13 De Slapende Diana (1913) is in 1963 uit Villa Gemmingen overgebracht naar het naastgelegen Lapidarium. www.stuttgart.de. Virtuele rondleiding Lapidarium. De naam van de beeldhouwer staat verkeerd vermeld: Erich Epple i.p.v. Emil Epple. Städtisches Lapidarium *Museumsführer* en Gustav Wais, *Stuttgarts Kunst- und Kulturdenkmale*. (Stuttgart 1954) Daarin: Städtisches Lapidarium, 89-214.
- 14 Ondanks alle oorlogsgeweld is de foyer van het theater in de Tweede Wereldoorlog gespaard gebleven, de hermen staan nog altijd op dezelfde plaats.
- 15 Gérôme Maësse is vermoedelijk het pseudoniem van de kunstschilder Alexis Mérodack-Jeanneau (1873-1919). Hij had in Parijs een eigen galerie van waaruit hij rechtstreeks zijn schilderijen verkocht. Hij organiseerde ook de eerste tentoonstellingen van Vassily Kandinsky en Alexander Archipenko. Van 1904 tot 1914 publiceerde hij het tijdschrift Les Tendances Nouvelles.
- 16 *Brieven betreffende de echtscheiding*, archief A/S periode 7 september 1918 t/m 24 september 1919, en *Familie-archief van Elize Jagtenborg-Groneman*.
- 17 Het grafreliëf voor WMF stond in de catalogus gedateerd 1919-1924.
- 18 Algemeen Handelsblad 06-10-1920. Het borstbeeld is sinds 2000 in langdurig bruikleen bij de Tweede Kamer der Staten-Generaal.
- 19 De Haarlemse families Savrij, Figeo en Droste.
- 20 Zandvoortsche Courant 16 juli 1921. (Bron: Genootschap Oud Zandvoort.)
- 21 *Archief Stedelijk Museum Amsterdam*, inv.nummer BA 263. Het is curieus dat in de catalogus van deze tentoonstelling de deelname van Emil Epple niet wordt vermeld, ook niet bij de nagekomen inzendingen. Wel is

- er een notitie van een schenking (1927) aan het Stedelijk Museum van de afgebroken granieten schildpadkop van Epples beeld *Anadyomene*. Bij Gregor Langfeld *Duitse kunst in Nederland. Verzamelen, tentoonstellen, kritieken, 1919-1964* (Zwolle, Den Haag 2004) staat op pagina 31 een foto afgebeeld van deze tentoonstelling van de Onafhankelijken (5 februari-6 maart 1921) met Epples *Anadyomene!*
- 22 Auteur onbekend, 'Kunstzaal Fetter' (14-05-1921).
 - 23 Auteur onbekend, 'De Mercuriusfontein' *Nieuwe Rotterdamse Courant* (6-10-1923).
 - 24 Jeanne Anne Nugent, 'Germany's classical turn from the great disorder to a kingdom of the dead'
 - 25 Het beeld is helaas in de Tweede Wereldoorlog door een bombardement verloren gegaan.
 - 26 A.H. Münchener Neueste Nachrichten, 21 Januari 1923.
 - 27 Algemeen Handelsblad, 10-07-1926.
 - 28 Zelfs in Zagreb (Kroatië) stond een foto van dit monument in de krant: Danica, Zagreb 15 november 1931.
 - 29 Xabier Jense, *De iconografie en iconologie van de Duitse frontsoldaat in de visualistiek vanaf 1916: van allegorie van weldaad tot symbool van misdaad*. Doctoraalscriptie Kunstgeschiedenis, 2006).
 - 30 *Nationaal Archief (NA)*, naturalisatiedossier Emil Epple, toegangsnummer 2.09.22., inventarisnummer 12922. Document 46 en 47: Verklaring van E.J. Epple, opgenomen in een brief van de Politie te 's-Gravenhage 23 februari 1946 aan de Officier van Justitie.
 - 31 Arie Hartog, 'Entartete Kunst' in: Arie Hartog, Liesbeth Jans, Peter van der Coelen, (red.), (Zwolle 1991), 9 en 14-15.
 - 32 Mortimer G. Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich*, (Tübingen, Grabert Verlag, 1988) 437.
 - 33 naturalisatiedossier, zie noot 30.
 - 34 naturalisatiedossier, brief van de Haagse hoofdcommissaris van politie, 18 februari 1939 met 'verklaringen van de gemeentebesturen van Zandvoort waaruit blijkt dat hij in die gemeenten zijn hoofdverblijf heeft gehad van 20 sept. 1933 tot 28 januari 1939.'
 - 35 *Archief A/S* Studietekening en correspondentie over deze opdracht.
 - 36 *Archief A/S* Krantenknipsel 18-9-37 over de inwijding van de *Dreieinigkeitskirche*
 - 37 Ondanks zware beschadigingen in de Tweede Wereldoorlog zijn kerk en reliëfs nog in tact.
 - 38 E. Epple 'Vom gestalten im Stein' in *Die Kunst für Alle* (1936) 234-240.
 - 39 Auteur onbekend, 'Tijdschriften, Die Kunst' in (11-07-1936).
 - 40 *Nieuwe Rotterdamse Courant* 17 mei 1938. Het zou kunnen zijn dat Bram Hammacher deze woorden schreef, hij was vanaf 1927 recensent bij de NRC.
 - 41 *Archief van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers (NKvB)* Inv. Nummer 63, Notulen van het bestuur 4-11-1936 t/m 13-2-1942, brief Ministerie OK en W, 14 sept. 1939.
 - 42 Tot nu toe is niet gebleken dat Epple lid was van de NKvB hoewel de minister de Kring nogmaals een brief stuurde: Helaas heb ik het antwoord op deze vraag niet in het archief van de NKvB kunnen vinden.
 - 43 Christaan de Moor, *De eeuw is mooi begonnen maar niet uitgegroeid* (Amsterdam 1994) 135.
 - 44 Ype Koopmans, *Muurvast & gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940*, deel II (Rotterdam 1997) 186-187.
 - 45 *Wendingen* (1927) 8, Beeldhouwnummer, omslag.
 - 46 Jan Teeuwisse, *Han Wezelaar Statuaire* (Zwolle 2003) De inleiding is ook apart gepubliceerd: 'Parijse leerschool. Het moderne classicisme in de Nederlandse beeldhouwkunst' (Zwolle/Scheveningen 2011) 24-41.
 - 47 Jos. de Gruyter, 'Beeldhouwerk door prof. Em. Epple' *Het Vaderland* (24 mei 1938).
 - 48 Onbekende auteur, 'Letteren en kunsten, Emil Epple, Koninklijke Kunstzalen Kleykamp' *Nieuwe Rotterdamse Courant* (17 mei 1938).
 - 49 De Moor, *De eeuw is mooi begonnen*. 135.

- 50 Heijbroek, J.F. (ed.), *Kleykamp. De geschiedenis van een kunsthandel ca. 1900-1968*. (Zwolle 2008) en informatie afkomstig van Saskia Gras, die promotieonderzoek verricht naar de geschiedenis van De Haagse Vrije Academie. Het eerste hoofdstuk is gewijd aan de ENVS, de voorloper van de Vrije Academie.
- 51 Elsje Droste en haar moeder waren destijds niet erg te spreken geweest over het borstbeeld, ze hadden het wat doods gevonden. (Gesprek en mailwisseling met mevrouw E. Bais-Droste, juni 2012) In een recensie van Jos de Gruyter werd het borstbeeld juist geprezen! (Beeldhouwwerk van Em.Epple, , 24 mei 1938).
- 52 In een cv van Epple wordt gesproken over 1938 en de toen 6-jarige Sidney, dit moet een vergissing zijn want Sidney jr. is in 1929 geboren. òf de leeftijd van Sidney is verkeerd vermeld òf het jaartal.
- 53 Briefkaart van Epple uit Londen aan zijn dochter Lorle. Ongedateerd. Archief A/S.
- 54 In 1970 werd de buste geschonken door de familie aan het Academisch Ziekenhuis. 'Centrum' veertiendaags informatie- en opinieblad van Academisch Ziekenhuis en Medische Faculteit Leiden, jaargang 13, nummer 5, 24 maart 1983. In 1929 werd Siemens, die van Duitse oorsprong was, hoogleraar in de Geneeskunde.
- 55 De Moor, *De eeuw is mooi begonnen*, 135.
- 56 G. Jonker, 'Buitenlandsche Kunstenaars, die in Holland werken (II) EMIL EPPLE, in *Op de hoogte, maandschrift voor de huiskamer* (januari 1939) 18-19.
- 57 'Voorloopig geen naturalisatie' o.a. in *Arnhemse Courant*, 05-06-1940.
- 58 De Moor, *De eeuw is mooi begonnen*, 135.
Naturalisatiedossier, brief van de Moor aan het Ministerie ('s Gravenhage 11 juli 1945).
De families kenden elkaar goed en woonden dicht bij elkaar. Het gezin Epple vanaf januari 1939 in de van Speijkstraat 4. En rond 1939 was Christiaan de Moor in de Riouwstraat 173 komen wonen met zijn tweede vrouw. Epple kende de Moor al van voor die tijd, diens adres Fluwelen Burgwal (vanaf 1935) stond in zijn agenda.
- 59 Naturalisatiedossier, zie noot 30.
- 60 Naturalisatiedossier, zie noot 30.
- 61 *Archief A/S* doorslag van brief z.j. (1946) Hier werd al gebruik gemaakt van de naam Epplé.
- 62 Herman van den Eerenbeemt was de eerste voorzitter van de in 1947/48 opgerichte Raad voor de Kunst (voorloper van de Raad voor Cultuur). In 1947 richtte hij de Stichting Internationaal Cultureel Centrum (I.C.C.) op die gehuisvest werd in het Vondelparkpaviljoen.
- 63 *Stadsarchief Amsterdam Archiefbank*, 30600, Archief van Herman van den Eerenbeemt, inventarisnummer: 110, Ingekomen brieven inzake de uitgave van een overzicht van de werken van beeldhouwer Emil Epplé.
- 64 *Sonsbeek '49 Europese Beeldhouwkunst in de open lucht*. (Wageningen 1949) 7-8 inleiding, Epplé, 28.
- 65 Nationaal Archief, Naturalisatiedossier Johannes Reicher, 5641263, 1957, blad 0263-1165.
- 66 'In Memoriam Prof. Emil Epplé' *Het Vondelpark, Algemeen beschrijvend maandprogramma, onder leiding van Herman van den Eerenbeemt*. (maart 1948).