
LANDSCHAPS-KUNST

DOOR

HERMAN HANA

Het landschap en het schilderij zijn tegenwoordig zulke „goede maatjes”, — dat we bij het zien van een mooi landschap meestal de schilderkunst gedenken. „O kijk eens, het is net een schilderij,” is een vaak gehoorde uitroep.

Dat is echter lang niet altijd zoo geweest, want in den ouden tijd waren de menschen heel anders. Weliswaar vinden we in den bijbel, en met name in de „psalmen Davids”, het landschappelijk schoon bij herhaling bezongen, maar in de schilderkunst van Davids tijd kwam van die schoonheid niet veel terecht.

Gij zult zeggen: „Ze mochten niet eens schilderijen maken,” maar als ik spreek van Davids tijd, mag ik, behalve aan oud-Israël, ook aan Egypte, Assyrië, Perzië denken; evenwel, ook die andere volkeren, welke dan wél mochten schilderen, hebben toch voor „het landschap” geen talent getoond.

Weliswaar kan de kunst-historicus mij hier op de vingers tikken, maar als hij de landschaps-proeven uit dien tijd naast onze Ruysdaels, Rembrandts, Marissen of Weissenbruchs hangt, zult ge mij gelijk geven.

Zooals gezegd, die intieme verhouding tusschen landschap en kunst, welke, breed gezien, zoozeer van onzen tijd is, die intieme verhouding heeft niet reeds van oudsher bestaan en zij zal evenmin, in de toekomst, altijd *blijven* bestaan.

Een overstoute bewering is dit laatste niet, want, in vertrouwen gezegd: de vriendschapsbanden beginnen reeds thans wat los te worden. Ja, de echte pioniers onder onze schilders hebben zich reeds zóóver van het landschap afgewend, dat één hunner, wiens naam ik u nog noemen zal, met verbeterd doelbewustheid uitroept: Ik haat de natuur!

Tusschen deze beide overgangs-fasen: — de opkomst der landschapskunst, — en de ondergang der landschapskunst, ligt het gebied dat thans onze aandacht heeft en dat een tijdruimte omvat van vijfhonderd jaar.

De olieverf, het meest geëigende middel om schilderijen te maken, is uitgevonden omstreeks 1425, en als we in dien tijd naar landschapskunst rondspeuren, moeten we goed uitkijken, want de kunst is dan nog bijna uitsluitend dienaar van de Kerk, en deze, naar haren aard, heeft alleen de gewijde historie en de allegorie op haar program.

Beschouwen we echter aandachtig „de aanbidding der koningen,” anders gezegd: „wijzen uit het Oosten,” — van Joost van Cleef den ouden, die werkte tot 1540, dan zien wij op dit schilderij iets zeer merkwaardigs.

Vooreerst, naar Italiaanschen trant, „den stal van Bethlehem,” of althans het werkmans-verblijf, waarin de jonge Jezus zijn prilste jaren doorbracht, herschapeu in een paleis-ruïne. Ik kan namelijk niet nalaten er terloops even op te wijzen, dat de kinderlijke geest dier dagen er niet in kōn berusten, dat „het kindeke Jezus” geleefd zou hebben in een ordinair „stal”, of hoogstens: hut.

Dāt was hun te kras, en in navolging van die drie schattenbrengers, die toch immers „wijzen” waren, in navolging van die wijze mannen dan, bracht de schilderkunst den prillen Jezus de hulde van haar pronkerigsten praal. Als het dan geen paleis mocht zijn, waarin het Hemelsche kindeke leefde, dan was het toch, nietwaar, heel goed denkbaar, dat zijn verblijf toevallig een paleis-ruïne was? Een paleis-ruïne, voorts, die nog zeer gave en kostelijk bewerkte marmere zuilen en imposante decoraties droeg?

En waarmee dan voorts het gewaad der maagd Maria had te harmonieeren? Enzoo voort, enzoo voort?

Zie, zoo heeft de mensch, in zijnen eenvoud, door-gefantaseerd op het authentiek gegeven van dat „goud”, dien „wierook”, endie „mirre”.

Vervolgens, — en hiermede beland ik weer bij mijn onderwerp: — vervolgens heeft een paleis-ruïne uitteraard geen ongeschonden muren. Daar gapen bressen in. En door die bressen heen — valt iets te zien. Wat zal dat zijn? Wat zal de schilder ons door die bressen te aanschouwen geven, als hij in harmonie wil blijven met het „Vrede op aarde”?

Gij zegt het. Hij heeft ons, door die bressen heen, een blik te gunnen op landouwen, zóó liefelijk als het penseel ze maar op zijn paneel vermag neer te streelen.

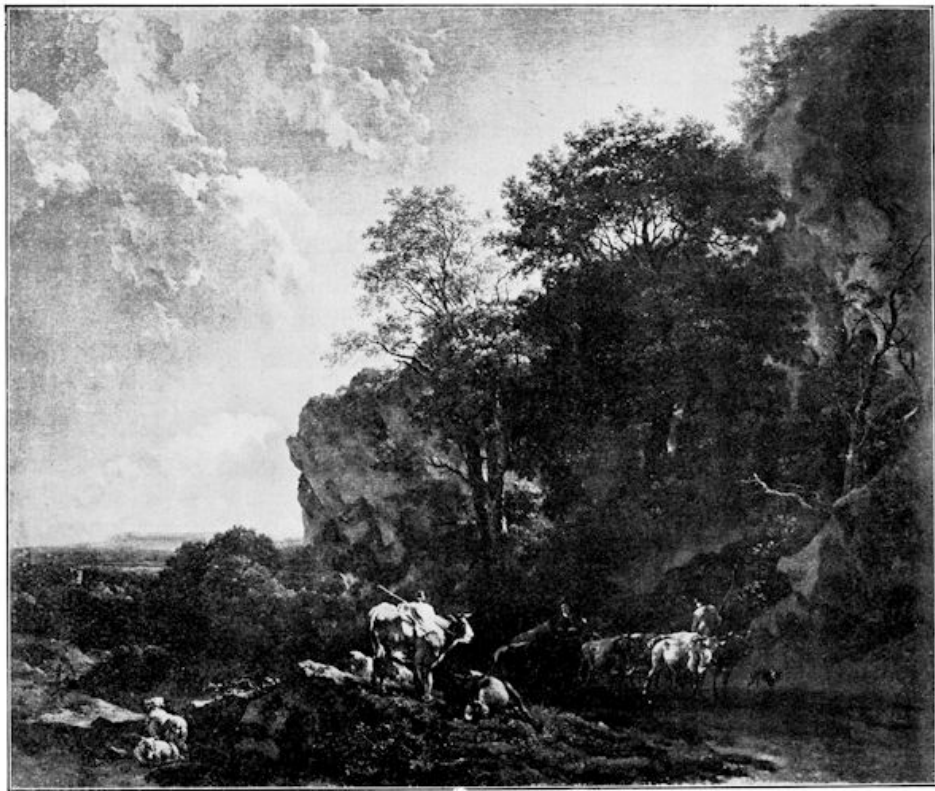
En zoo ziet ge dan hier, naast ja bōven den zoo-even geboren Jezus: het zoo-even geboren landschap.

En . . . hoe bescheiden ook dit landschap aanvankelijk onder uw aandacht verschijnt, toch wordt hier en nu, bij wijs van spreken, de eerste schrede gericht op een weg, die de kunst gevoerd heeft van het domein des geloofs en des gebeds, naar de liefelijkheid der aarde, „mitsgaders hare volheid”.

En hoezeer metterdaad de geboorte van het landschap, een kentering in de kunst markeert, kunt gij beseffen door te bedenken, dat reeds destijds — (1517) — de Reformatie die kunst voorgoed uit haar kerk heeft uitgebannen.

Een uitbanning trouwens, die zij, de kunst, zich overgaarne liet geworden, gezien den regelrecht wereldschen zwier, waarmee reeds een Rubens, ook in zijn zoogenaamd religieuze tafereelen, het vleesch en de weelden des vleesches aan een door en door on-religieuze bekoring dienstbaar stelde.

Vergun mij thans een sprong te maken over een tijdvak van honderd jaar. We belanden daarmee in zestienhonderd en zóóveel, dat is: in onze zeventiende of „gouden eeuw”. Het is Rembrandt's eeuw, en ik noem u, in dit verband, Rembrandt's naam voorop, omdat ik, ondanks het sterk overwegend wereldsch karakter van dien gulden tijd voor de vroolijke vechtjassen en losbollige drinkbroers, voor de kunst dier dagen, naast andere waardeerbaarheden, uwen eerbied vraag.



Toch wil ik u met de enkele veldragen landschappen van Rembrandt zelf, die ons bewaard zijn, voor heden niet aan boord klampen. Zij zijn „al te zeer bekend”.

Ik behoef u echter slechts de namen van Jacob en Salomon Ruysdael, Isaac van Ostade, Adriaan van de Velde, Paulus Potter, Aert van der Neer en Meindert Hobbema voor den geest te roepen, om u te herinneren aan den overvloed van landschappelijk schilderwerk, ons door die eeuw nagelaten.

Er is, voorwaar, keus te over en we bezien, om tot een begin te komen, het bijgaand „Italiaansch landschap” van Nicolaes Berghem.

Dit is romantiek. Wij ervaren, als wij in stille overgave deze plaat beschouwen, dat het niet vooreerst en vooral die rotsen, die verre horizon, die wolken, boomen, of zelfs dier- en mensch-figuren zijn, die den schilder tot zijn schepping hebben aangedreven.

Wij staan hier niet voor de enkele wedergave van een „landschap met stoffage”, want met en door die eenvoudige gegevens heeft de schilder gebeeld: den droom die hem drong. Wij voelen uitgaan naar dien eenzamen einder, wij voelen trillen in die luwe lucht, van over de rotsen heen zien wij lichten door de kruinen van het hout: de spanning van het verbeiden. Het is een verbeiden, dat aanvangt als een blijde, sterke verzekerdheid, en dat vervolgens ver-ijlt als een weemoed, die bijna als een leegte is.

De Meester heeft deze werking van zijn tafereel gepersonifieerd, en verstelligd te zamen gedrongen in dien herder, die daar, als in een droom verloren, de verte betuurt, — geleund op zijnen sterken stier.

De voerlieden van het span met de ossen „kijken er hem op aan”, — de dichtstbijzijnde roept misschien iets, maar wij zien aan dien rug, aan dat hoofd: dat hij doof is voor elken anderen roep dan dien eenen, dien hij verstaat.

Wij kunnen iets beseffen, lezer, van het groote en grootsche meesterschap van den schilder, door te bedenken, dat dit alles: dit gansche schilderij, waarvan elke duimbreedte onzen indruk verdiept, alle natuurlijke losheid heeft van een wel-geslaagde camera-kiek. En dan te bedenken, daarbij, dat dit opbloeien van de ziel toen, in dien tijd, en op die wijze, voor het eerst gestalte nam!

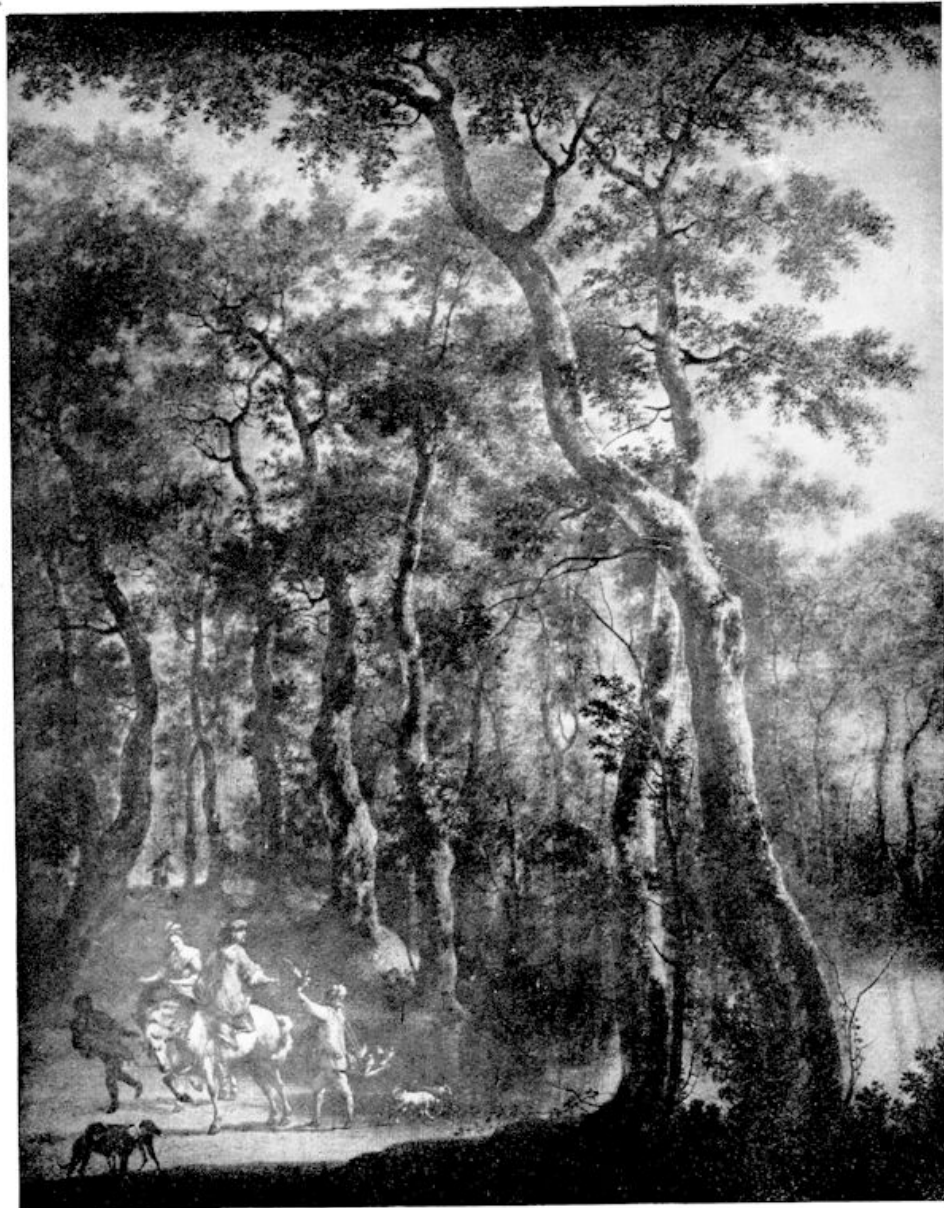
Wij zijn, in onzen tijd, die kinderlijke romantiek ontgroeid; maar het meesterschap, dat die kinderlijkheid tot zoo gave en toch ook diepe uiting bracht, behoudt onze bewondering.

Mijn eenig voorbehoud richt zich tot de twee onnoozele schapen, die daar den linkerbenedenhoek „vullen” alsof dit hun tooneeltaak is.

Ik laat u, apropos van deze althans nog gewillig poseerende schapen, daarnaast een landschap zien van Hackaert en Lingelbach. Het toont ons den geest der gouden eeuw van een anderen kant. Het is de kant die, door het kinderlijke heen, naar het kinder-achtige zweemt.

Hackaert was een gevoelig landschaps-schilder. Hij is niet grootsch, hij is nog minder: geweldig, maar hij heeft de gave om zijn teederheden als on-aardsche werkelijkheid op zijn doek te ademen.

Edoch . . . zijn eeuw, de goudene, de aan goud en pronk en „op-



schik'' welhaast geknechte, — zijn eeuw verstaat die teederheden niet. Hij vindt geen koopers voor zijn landschappen: zonder de „stoffaadje'', die aan zijn stille natuur zóózeer vreemd is, dat hij die niet te schilderen vermag.

De heer Lingelbach moet hem hierbij te hulp komen.

En het resultaat van die hulp figureert in de geaffecteerde poppetjes, en in de geaffecteerde paardjes, en in de „cierlijke” jachthonden die, op zulk een doek, als evenzoovele vandalismen het schilderij heerlijk afbreuk doen. Geloof mij: als ik zóó rijk was dat ik zulk een schilderij mijn bezit kon noemen zonder het ijlings te moeten verkoopen, dan zou ik het allermintst een vandalisme achten, er die poppetjes door een knappen restaurateur te laten afweken.



Naast den fijnen Hackaert den evenzeer romantischen, doch zoo-veel Forscheren Ruysdael, wiens naam zoo wonderwel met zijn werken strookt.

On-Hollandsch van onderwerp, evenals de Berghem van zoeven, is de schildering toch door en door typeerend voor het Hollandsch kunst-vermogen van den tijd.

Hij, liever arm dan ontlusterd door hinderlijke kameraden-hulp, laat zijn landschappen nagenoeg ongestoffeerd; zijn bruisende

beken, ontwortelde stammen en grimmige rotsblokken zijn hem, in hun treffend contrast met zijn teedere verschieten, volop voldoende; — doch wat mijzelf betreft, ik betrap mij ten spijt van Ruysdael's beroemden naam, bij het zien van zoo'n doek op de gedachte, dat Ruysdael mij, zelfs zonder poppetjes, wel wat àl te voldoende is.

Heusch, dit ligt er te dik op. Het is te program-achtig. Het doet

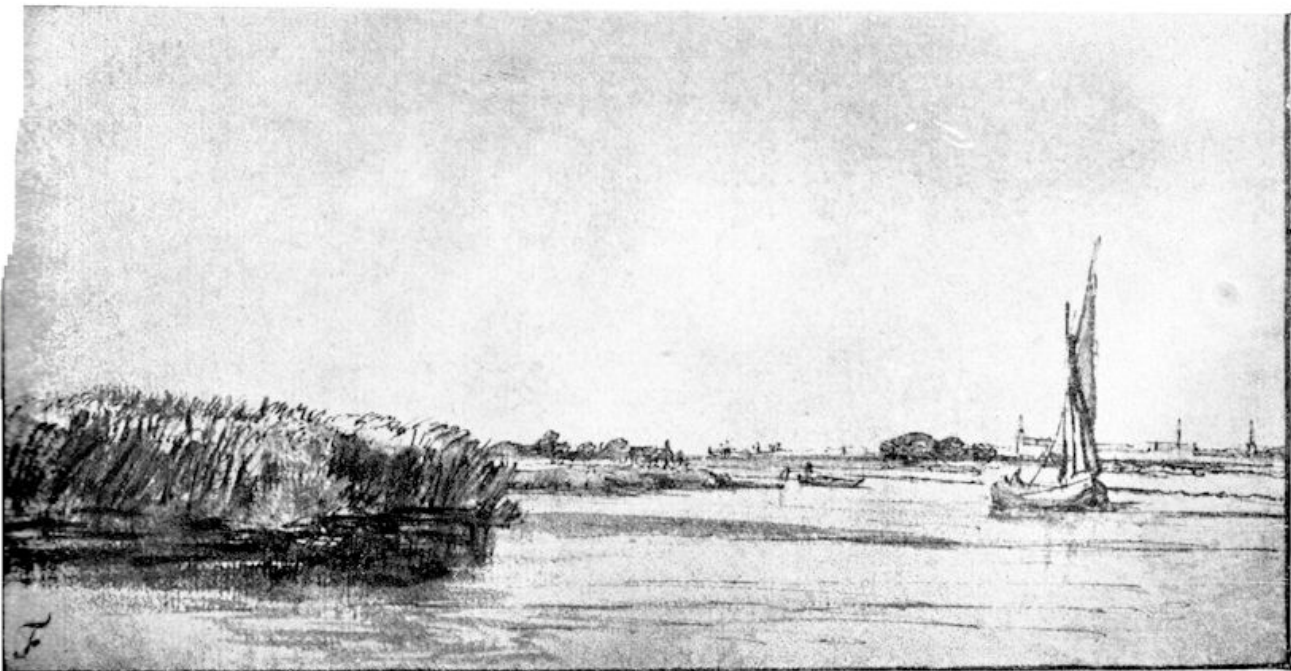


aan als rederijkers-pathos, dat gevoel vervangen moet. In 't kort: ik doe er geen bod op.

Het is een ver-ademing, om daarna dien Jan van Goyen te beschouwen. Als romantisch hoofd-motief fungeert hier de oude eik. Het geheel heeft echter iets mats, iets on-beziels. Het is vermoedelijk meer om den broode dan uit onweerhoudbaren drang geschilderd.



Uit Rembrandt Handzeichnungen, R. Piper & Co., München



Uit Rembrandt Handzeichnungen, R. Piper & Co., München

Ten besluite van dit tijdvak een paar luchtige schetsen van Rembrandt; hier is, vooral in het sneeuwgezicht, een zóó innige vereenzelviging met de stille, reine natuur bereikt, dat wij ons afvragen, of dit tafereeltje er nog wel iets bij zou winnen, als het, naar oud gebruik, werd uitgewerkt in een groot schilderij?

Vergun mij, hier ernstig op in te gaan.

Ik onderstel natuurlijk, dat gij er een poosje naar kijkt, naar dat wintergezichtje, en ik onderstel vervolgens, dat gij het, evenals ik, al kijkende, steeds mooier en mooier vindt.

Ja, ik mag misschien zelfs vermoeden, dat gij het woord „mooi”, of „schoon”, — in dit verband zult afwijzen, en zelf gaat zoeken naar een ander woord, dat dan beter uitdrukt wat gij ervaart, door deze schets te beschouwen. Want hier is nog heel wat meer dan de boeiende romantiek van Berghem.

Hier is namelijk iets, dat, oppervlakkig gezien, even aandoet als nuchterheid; ja, zelfs als nuchtere zakelijkheid, doch dat ons niettemin vervolgens begint te boeien en . . . te bevrijden tegelijk, doordat wij ons verruimd, verreind, en tevens ver-innigd voelen worden, terwijl wij almaar dat kleine plekje papier bezien.

Dat landschap, zegt een stille stem, is een wonder van eenvoudige volkomenheid, en . . . die eenvoudige volkomenheid valt voor een wijle uzelf ten deel, terwijl gij schouwt en . . . luistert. Want hier is luister. De luister van de volkomen ongedwongen overgave van dat groote, goede en ontvankelijke hart van Rembrandt aan wat hij zag, en tevens was, terwijl hij dit schetsje maakte.

Een voorstelling als deze zou weliswaar in geen enkele kerk op haar plaats zijn, maar toch beseft gij, hier en nu, dat de kunst bijwijlen een werking kan hebben, aan het religieuze zeer verwant . . .

En inmiddels is alles daar zoo lichtig neergeschreven, zelfs met een zekere gehaastheid? Nog een weinig minder compleet, en men zou het niet meer dan een „impressie” kunnen noemen.

Maar in die impressie zou toch juist dat kunnen zijn, wat Rembrandt in vele zulke schetsen zoo verbluffend bereikt heeft: het frissche, spontane contact van ziel en natuur, en — voor den beschouwer — van ziel met ziel. Want het is niet meer de natuur, die den beschouwer uit zoo'n impressie tegemoet komt: het is de ziel

van den maker, die zich opendoet in die paar lijnen en vegen, en die door middel daarvan ook uw innerlijk aanraakt en vervolgens dat innerlijk van u aan uzelf open-baart.

Vergeef mij, als ik ten deze misschien *iets* te uitvoerig: te weinig „impressionistisch” was, maar ik verlangde zoo ernstig, hierin volkomen duidelijk te zijn, omdat ons begrip van dit wonderlijk geheim der schilderkunst de sleutel is tot het gebied der tweede glorieuze periode in deze kunst: de tijd van het impressionisme.



Een groot Franschman: Cézanne, heeft gezegd: het wonder is in de eerste penseel-vegen. De rest is larie.

En het is een ander groot Franschman: Corot, die u hier een zijner impressionistische landschappen toont.

Want zoogood als we naar Italië moeten, om de grondslagen van onze zeventiend'euwsche kunst te vinden, zoo was het in Frankrijk, dat het impressionisme voor het eerst als gedecideerde kunst-uiting zijn vaandel hooghief.

Dit schilderij van Corot is een der eerste in dit genre, of liever:

de schilder zelf was, nu reeds een kleine honderd jaar geleden, een pionier-impressionist.

Hij heeft de teederte van een Hackaert, vereenigd met de vlotte breedheid van de schets. Hij was, naar de ziel, zoozeer aangelegd op de sereene, nevelige morgenstemming, dat hij, buiten schilderen, bij het opgaan der zon placht te zeggen: Daar heb je den grooten opschepper; nu zal ik mijn biezen maar pakken.



De plaat waar ik nu vervolgens mee aankom, is geen impressionisme. Het is een zeer verfijnde, decoratieve kunst, dat Japansche landschap, maar ik toon het u apropos van het impressionisme, omdat juist met het ontstaan van die richting de echte belangstelling voor de Japansche kunst wakker werd, een belangstelling, die op de ontwikkeling van dat impressionisme een zekeren invloed gehad heeft, zij het dan dat sommige schilders, en met name Jozef Israëls, er hun leven lang vijandig, althans afwijzend tegenover stonden.

En ik toon u dit landschap onmiddellijk naast Corot, omdat de

Japansche kunst, nu stervend, in haar goeden tijd uitblonk in die teere stemmingen, waarin ook Corot zulk een innig behagen had.

Ik kan hier over de Japansche kunst niet verder uitweiden dan mijn plaatsruimte gedooft, maar ik blijf toch in de sfeer er van met het volgende landschap.



Het is van den fijnen impressionist Anton Mauve, dien zeer bescheiden schilder, die toch reeds bij zijn leven zóó'n groot succes had, dat de Amerikanen zich groepsgewijs hier in het Gooi vertoonden, om „den Mauveslag” te pakken te krijgen; doch daar kwam nooit iets van terecht.

Nog altijd wijst men u hier de Mauve-boschjes; maar vooral de schaapskudden, grazend op de hei, inspireerden hem tot menig doek. De schilder is, kort na zijn dood, al even spoedig weer „uit de mode” geraakt, als hij er bij zijn leven „in” kwam. De wegen der mode zijn echter de mijne niet, en ik acht deze zotte miskenning een der vele bewijzen voor de oppervlakkigheid van Jantje Publiek.

Jaap Maris is gelukkiger. Hem blijft men nog eeren, maar ik ver-

moed, dat slechts een enkel lezer dit krachtige, spontaan geschilderde landschap: het houten bruggetje, boven de zandschuit of de schapen



van Mauve zal verkiezen.

Men moet dit voortreffelijk schilderij niet in reproductie zien, en vooral niet op lees-afstand; toch geef ik hier deze reproductie, omdat zij u den harts-tochtelijken, ruigen schildertrant van de impressionisten zoo duidelijk doet kennen.

Ik schreef u reeds: Het impressionisme, dat, na onze gouden eeuw, nog weer eens eenmaal de Hollandsche schilderkunst tot roem en eere

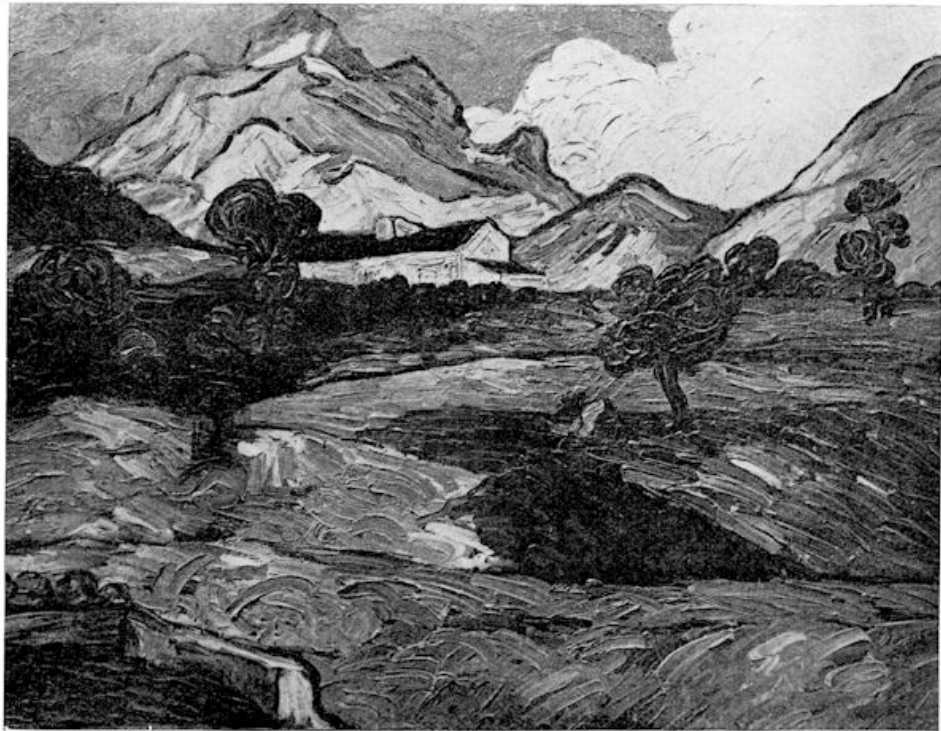
bracht: dat impressionisme is eigenlijk van Fransche origine.

En de nog onlangs, — een half jaar geleden namelijk, — zoo feestelijk herdachte Jan Hendrik Weissenbruch, heeft zich te Barbizon te midden dus der zoo geheeten „Barbizonsche school”, om zoo te zeggen aan de bron gevoed.

Hij geldt voor velen als de grootste der Hollandsche impressionisten, en ik hoorde hem nog onlangs door een zeer bekend



kunstenaar den grootsten schilder noemen, dien wij ooit hebben gehad. Daarmee werd dus te verstaan gegeven, dat hij zelfs Rembrandt overtrof. Nu, wat dat aangaat, was ik zoo vrij te denken: „Nou nou,” — maar toch is Weissenbruch zeer zeker belangrijk genoeg om hem waardeerend te gedenken.



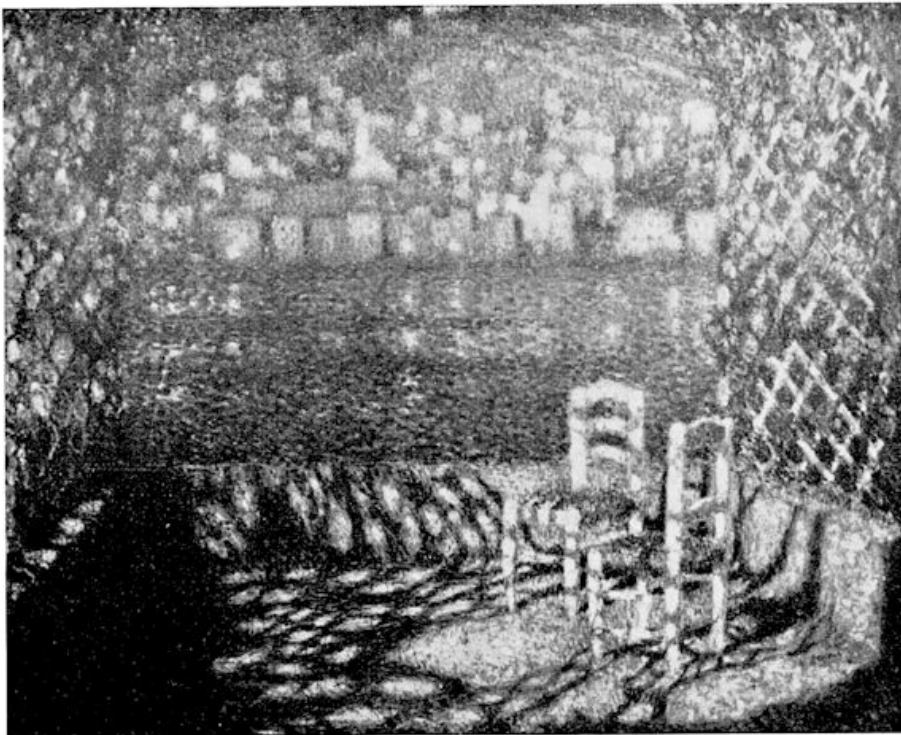
In mijne achting echter troont, nog boven Weissenbruch, de tragische Van Gogh. Ook hij staat in innige relatie met de Fransche school, getuige zijn wonderlijke „vriendschap” met Gauguin, die in zijn geestige brieven bij herhaling beweert, Van Gogh te hebben leeren schilderen.

Zijn meest beroemde werken zijn in Frankrijk gemaakt en het is zelfs altijd in het Fransch, dat hij er zijn broer, den Hollandschen kunstkooper Van Gogh, over schrijft.

Gij kent die brieven, of gij kent er brokstukken van. Uw krant heeft ze u geciteerd; en zoo weet gij het dan: dat leven was een en al heroïsche tragiek!

Wat ge nog niet eens weet is: dat deze allergrootste onder de grooten bij zijn leven zoo goed als niets heeft kunnen verkoopen. Iedereen, dus daarbij de meest competente beoordeelaars die er waren, iedereen heeft zijn werk geminacht. Hij was een verschoppeling, en hij werd, op z'n best, belachen.

Ik wil niet trachten, zoo gij hem niet reeds vanzelf bewondert, voor dit glorieuze schilderij uw eerbied te wekken. Hier prijkt hij

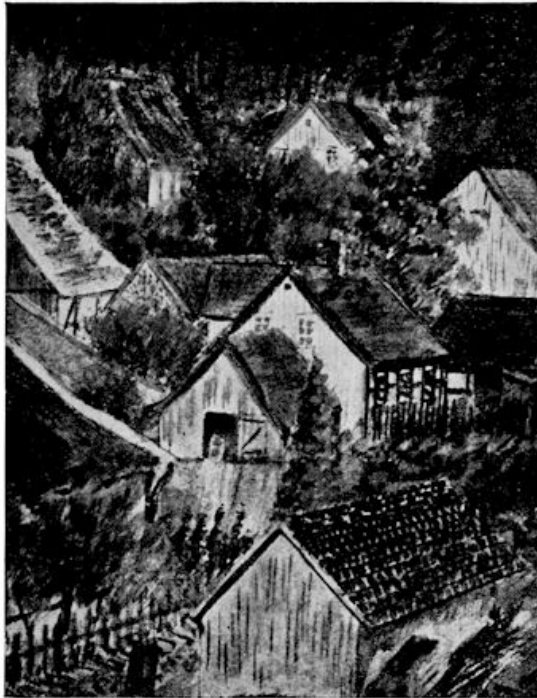


en getuigt. Hij is en blijft, ook in zijn al te laten roem, toegankelijk slechts voor weinigen.

Het impressionisme in zijn geheel is trouwens als een burcht, waarin de kunst zich voor de groote meerderheid verschanst.

Weliswaar is daarna het luminisme, met zijn broertje: het pointilisme of de stippelkunst, nog weer aan meerderen tegemoet getreden, zooals gij kunt ervaren aan dit „prieel bij maanlicht” van Le Sidaner,

maar de tallooze „ismen” waarin daarna de kunst uiteenbrokkelt en waar ook ik geen weg in weet, — die „ismen” zijn zelfs ontoegankelijk voor elkander, ja zij zijn als de broeders in een huis, waaruit de liefde ontweken is, en zij bekampen elkander kubistisch, futuristisch, dadaïstisch en satanisch, totdat er van den „tempel der kunst”, ten



doode „tegen zichzelf verdeeld”, geen steen meer op den anderen blijft.

Maar ik draaf door. Wij waren nog in dit priël, en ik wil niet verzuimen er u op te wijzen, hoeveel er wel in ons en om ons veranderd moet zijn, dat wij zóózeer kunnen opgaan in dat verheerlijkte licht, — dat we geen oogenblik verlangen, de verfijnde suggestie dier beide stoelen door een paar reële „bezitters” geprofaneerd te zien.

Die winst, althans, valt te boeken bij de likwidatie, dat wij ons hierin de

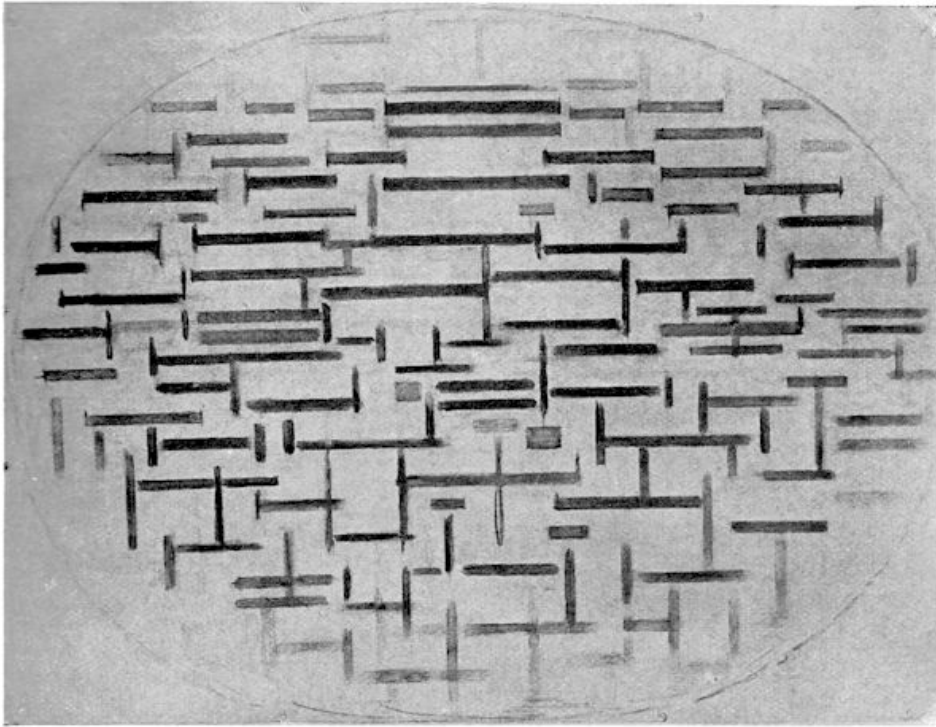
meerderen weten van den kinderlijken gouden-eeuwer, die in dat onbezet-zijn van die stoelen op z'n best slechts een tergende bespotting van zijn werkelijkheids-dorst zou kunnen voelen.

Om voorts alle ismen in het geding te brengen, zou dit gansche Kerstboek nog te dun blijken.

Ik beperk mij tot het Dadaïsme of de kinderlijkheidskunst van den eerlijken, bescheiden, aandoenlijk ijverigen Kurt Schwitters, en het . . . linisme? van den sterken, eenzamen Piet Mondriaan. —

Is dat nu een landschap? kunt gij vragen.

Neen lezer, maar het grenst er toch aan; want het is een zee.



Ik heb in nr. 17 en 18, 1924, van het tijdschrift „Wil en Weg” der Wereldbibliotheek te Sloterdijk, de werken en den ontwikkelingsgang van Piet Mondriaan naar mijn beste vermogen beschouwd en ik plaats hier die zee geenszins, om aan 't slot van mijn betoog, „de lachers op mijn hand te krijgen.” —

Want juist deze zee, waaraan ik den Meester, destijds mijn naaste buur, persoonlijk bezig zag, juist deze zee is mij bijzonder sympathiek. Ik erken dat Mondriaan's allerlaatste werken mij niets meer zeggen. Ik kan ze niet verstaan.

Maar deze „zee” zegt mij nog, dat niet de hevigheid, doch veeleer de diepte van het ziels-contact de waarde van een werk bepaalt.

Gij ziet hier, tot lijnen verreind, de zee en den hemel daarboven. Ik sta hier tegenover als tegenover iets zeer kostelijks en puurs, dat mij bijna ten deel valt.

Doch sindsdien is Piet Mondriaan verder gegaan. Dit schilderij