

nieuw in Dresden op te duiden als adjudant-chef van de politie. Hermann volgt zijn vaders schaduw, hoewel hij dat genaamd niet wenst: liever hij zich van hem ontdoen. De relatie tussen de vader en de zoon wordt getekend door vier sleutelscènes. De eerste, in 1934, speelt zich af bij Hermanns eerste verloofde Carla Kienholz: de Duitse soldaten verzoeken Carla's vader en verzoeken zowel haar moeder als Carla zelf; Hermann is de laffe, onbetrouwbare, onverschillige, onachtelose getuige. Zijn vader, alles voor zijn carrière veilig, slaat hem een gebroken mes en verstoot zijn Witruissische verloofde. Hermann vlucht met zijn vader naar Parijs, waar zij later samen een auto springt. Hij wordt „een menseneter-van-binnen”, die zijn immense vaderlijke angst en knagende persoonlijke schuld verbergt achter een masker van achteloosheid en nihilisme. Hij speelt dat God niet bestaat, maar in feite heeft God de zoon daante aangenomen van een demon, waarin zowel Hitler als zijn vader zich spiegelen. Hij moet die demon te lijf, wil hij eruit uit de impasse komen.

De tweede sleutelscène speelt zich af te Parijs in 1938. Hermann ontmoet „toevallig” Carla in het gezelschap van een zekere Dr. Rüspan. Instinctief belet hij haar Hitler, die incognito Parijs bezoekt, te vermoorden. Haar voorbedachten van Hermann wordt recht gericht schot treft wel de secretaresse Von Rath, dit alles in aanwezigheid van Hermanns vader, die tot Hitlers vervolging behoort. Door de duivelse machinaties van de vader wordt de moord de aanleiding tot de beruchte *Kristallnacht* op 10 november 1938. Hermann voelt zich dubbel schuldig. Hij heeft de diabolische Hitler gered en daardoor de jodenvervolging mogelijk gemaakt. Bovendien heeft hij niet kunnen beletten dat zijn vader Carla neerschiet. Zijn nog diepere gevoelens van haat en schuld

maken zijn masker steeds ondoorgroenderlijker.

In Treblinka wordt in 1943 de derde sleutelscène gesitueerd. Hermann heeft aanvaard voor de Engelsen bij de nazi's te spioneren en moet, vergezeld van een als SD-Obersturmbannführer vermomde medespion, hard filmmateriaal maken van de gruwelen in Treblinka. Hij heeft moeite zijn masker op te houden, want hij voelt zich schuldig aan wat hij ziet. Opnieuw kruist zijn vader zijn pad, dit keer als pas gearriveerde kampoverste. Hij ontmaskert zijn zoon en wil hem doden, net als de Treblinka-opstand uitbreekt. Vader en zoon raken - in een vierde sleutelscène - opnieuw slaags in Dresden, waar hun geschiedenis begonnen is. Dit keer veroorzaakt Hermann een ware slachting: in de vuurpoel van Dresden zullen zijn fantomen mee ten onder gaan. Als spion laat hij het valse bericht naar Engeland seinen dat in Dresden (het is januari 1945) een geheim gaswapen opgeslagen ligt, dat de oorlogskansen kan doen keren. Het historische bombardement van de geallieerden op de kunststad volgt. De „steppenwolf”, op de bodem van alle ellende, wacht in het huis van Carla zijn dood af. Maar eerst heeft hij in 1944 te Zwitserland Carl Gustav Jung ontmoet, die in een sluitende analyse beweert dat de „onmogelijke” toevalligheden in Hermanns leven alleen bestaan in zijn fantasie, als een soort therapeutische dagdromerij. Die visie wordt gepropageerd als de oplossing van een vraag waar de kritische lezer inderdaad mee zit: de vraag naar de waarschijnlijkheid van de vier sleutelscènes. Helaas biedt Jungs analyse geen uitweg: andere personages én de alwetende verteller beamen de feiten. Hokus pokus pats dus.

Hugo Bousset

BOB VAN LAERHOVEN, *Het lange afscheid*, Dedalus, Antwerpen, 1988, 300 p.

BEELDENE KUNST

Piet Mondriaan: een jaar in Brabant

Tot dusver was weinig bekend dat Piet Mondriaan, de grote meester van de abstracte schilderkunst, een jaar in Noord-Brabant heeft doorgebracht, en er koeien en stallen, molens en weidelandschappen heeft geschilderd. Van januari 1904 tot februari 1905 woonde hij in het toen nog landelijke Uden, en werkte in het landschap van Nistelrode en Heeswijk-Dinther.

Het Noordbrabants Museum in Den Bosch kon onlangs bij het veilinghuis Christie's te Londen Mondriaans schilderij *De molen van Heeswijk* verwerven dank zij de royale steun van de Vrienden van het Noordbrabants Museum en een extra subsidie van de provincie. Het schilderij is de onmiddellijke aanleiding geweest voor een expositie over dat jaar 1904, en over het werk dat Piet Mondriaan in Brabant schilderde en tekende.

Waarom was 1904 een belangrijk jaar voor Piet Mondriaan, of is dat jaartal voor het Noordbrabants Museum zo belangrijk?

Of was het eerder het jaar daarvoor, toen Amsterdam in de greep kwam van de grote spoorwegstaking, en Mondriaan („en 't was soms of hij uit een gevangenis ontsnapt was”, schrijft zijn vriend Albert van den Briel) in Nistelrode arriveerde?

Of nog: zelfs in Parijs of New York zette Mondriaan koffie „op boerenmanier”, op zijn Brabants, waarbij de gemalen koffie in de pot met kokend water ging, die op de hete as van de open haard werd geplaatst. Ook dat was *Mondriaan in Brabant*.

Met Van den Briel dwaalde hij over de in die tijd nog uitgestrekte heidevelden, over de Dintherse hei met vliegdennen en begroeide stuifduinen, en er werd gelogeerd in een logement aan het dorpsplein. Mondriaan genoot, volgens Van den Briel,

BEELDENDE KUNST

dronk graag een Keulse pot Brabants bier, en sliep daarna als een marmot. In Brabant kwam de schijnbaar toen ontredderde Mondriaan tot rust.

In een serie toont het Noordbrabantse Museum in Den Bosch „Brabantse aangelegenheden”, van Van Gogh in Brabant tot de kunstenaarsfamilie Knip, en nu ook het Brabantse jaar van Mondriaan, dat het museum door de Mondriaan-kenner Herbert Henkels van het Haags Gemeentemuseum is ingefluisterd.

In een tuin van foto's, van Oorthuys tot Newman, die de latere Mondriaan in het atelier of tussen vrienden tonen - de Mondriaan van de verticalen en horizontalen - worden in het museum zesentwintig schilderijen en tekeningen geëxposeerd, alle in Brabant gemaakt: molens, van het bekende *De molen bij avond* tot die van Heeswijk; frontaal geschilderde boerenwoningen en schuren, dorpsgezichten en weidelandschappen, Brabantse boereninterieurs en meesterlijk vee.

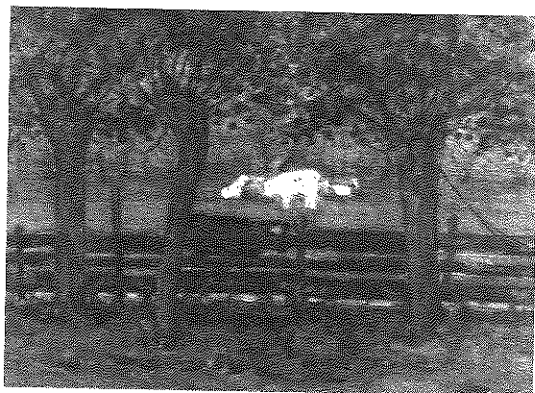
In 1903, zo kon later uit een gedeeltelijk bewaard gebleven briefwisseling met zijn vriend Albert van den Briel worden opgemaakt, scheen Mondriaan een ernstige crisis door te maken. Door die vriendschap kwam Mondriaan in aanraking met de streek rond Uden. Vele avonden

heeft hij er met Van den Briel doorgebracht. Toch stond Van den Briel, die meer dan zestig jaar met Mondriaan bevriend is gebleven en met hem correspondeerde, lange tijd huiverig tegenover het prijsgeven van wat er zich in dat jaar had afgespeeld. Grote delen van de correspondentie heeft hij zelfs vernietigd, maar de schilderijen en aquarellen schonk Van den Briel aan het Haagse Gemeentemuseum.

Anarchisme

Piet Mondriaan, die zijn eerste schilderslessen kreeg van zijn oom en pruikenverkoper Frits - die onder invloed van Willem Maris tot de Haagse School behoorde -, trok met de zoon van Maris vaak uit schilderen in de Amsterdamse polders. Door die vriend van het eerste uur kwam Mondriaan in contact met theosofen, waarover hij zich aanvankelijk minachtend uitliet: het waren „theosofische juffrouwen”.

Tegelijk met zijn afkeer van de streng religieuze en benauwende burgerij waarin hij vroeger was opgevoed, had Mondriaan grote belangstelling voor de sociale kwesties en beroering in Nederland. Hij las Zola, Whitman en Domela Nieuwenhuis, en zocht aansluiting met de anarchistische beweging. In de briefwisseling met Van den Briel zegt Mon-



Piet Mondriaan, „Het witte stierkalf”, 1904/1906, aquarel op papier, 44,5 x 58,5 cm, coll. Haags Gemeentemuseum.



Piet Mondriaan, „Boerderij te Nistelrode”, aquarel op papier, 44,5 x 63 cm, coll. Haags Gemeentemuseum.

driaan dat „het niet goed is dat ik mij in wrevel afkeer van de mensen, terwijl ik zonder wrevel een regenbui zie aankomen, als ik in de polder sta te schilderen, en ik de boel moet inpakken”. Volgens Mondriaan was alleen een goede verhouding tot de natuur niet voldoende, ook zijn verhouding tot dat andere onderwerp de mens moest zuiver zijn.

Wat is er dan gebeurd, waardoor Mondriaan geschokt Amsterdam verliet en naar de streek van Uden vluchtte?

Duidelijkheid daarover geeft Van den Briel niet, integendeel, ergens beweerde hij zelfs dat Mondriaan nooit met hem daarover heeft gesproken. In ieder geval is in de nadagen van de grote spoorwegstaking in het idealistische wereldbeeld van Mondriaan, waarschijnlijk mede door boze tongen die de schilder voor homoseksueel uitmaakten omdat hij zijn afkeer toonde voor sommige anarchistische complotten, een breuk geslagen.

Hij arriveerde begin 1904, met bagage en meubilair, in Uden en liet zich op het gemeentehuis opnemen in de bevolkingsregisters, als kunstschilder en niet als „onderwijzer teekenen” zoals hij in Amsterdam stond vermeld. Ook dat was een belangrijke beslissing. Mondriaan verbrak in die dagen een verlovings, omdat hij uitsluitend als schilder wilde leven en geen verplichtingen kon aangaan.

Is 1904 dan een scharnierjaar tussen de Mondriaan van de Amsterdamse polders en het latere geometrische werk?

Het werk dat Mondriaan in Brabant maakte, sluit aan bij de Haagse School. Het maakt deel uit van Mondriaans naturalistische periode, maar toont volgens Herbert Henkels reeds de contouren van een sterke neiging tot vereenvoudiging. In zijn autobiografische essay *Toward the True Vision of Reality* (1941) zegt Mondriaan iets over de voorkeur voor grijs weer, schemer of fel zonlicht in zijn vroeger werk waarin details wegvallen en de

grote lijnen zichtbaar worden, en dat zou zeker kunnen slaan op zijn Brabantse periode. Daar komen, volgens Maureen S. Trappeniers in de kleine catalogus, deze weersomstandigheden voor. Maar toch stond Mondriaan in Brabant nog ternauwernood aan het begin van het schilderproces waarbij hij niet meer de voorstelling als voorstelling, maar als compositie in kleur en lijn laat zien.

Volgens Henkels, in een nawoord, kan „het jaar dat Mondriaan in Brabant doórbracht, als een rustpunt gezien worden, zowel in zijn persoonlijk leven als in zijn scheppend werk”. Maar tegelijk, zegt Mondriaan zelf in een artikel dat in *De Stijl* verscheen, „beschouwde hij het werk uit 1904 achteraf als een beginpunt voor latere ontwikkelingen. Paul Depondt

De Vlaamse schilderkunst in het Prado

Buiten België zelf is er* waarschijnlijk geen ander land waar zoveel Vlaamse kunst te zien is als in Spanje. Tijdens de Spaanse overheersing van Vlaanderen ontstond er een nauw contact tussen beide landen. De Vlaamse kunst viel zeer in de smaak bij de Spanjaarden en werd op grote schaal aangekocht. Vooral de Habsburgse vorsten hadden veel bewondering voor de schilders uit de „Spaanse Nederlanden”

Filips II had een voorkeur voor de verfijnde portretten van Anthonis Mor. Tevens werd hij gefascineerd door de fantasierijke voorstellingen van Hieronymus Bosch. Hij bezat een aantal werken van deze schilder, waaronder het beroemde drieluik *De Tuin der Lusten*. In de 17de eeuw, het tijdperk van de barok, slaagde Filips IV er in om de koninklijke verzameling aanzienlijk uit te breiden. Eén van zijn grote favorieten was Pieter Paul Rubens, die hij talrijke opdrachten gaf. Na de dood van Rubens kocht de vorst de belangrijkste werken uit de nalatenschap.

De koninklijke collecties vormen de kern van het Museo Nacional del Prado te Madrid. Hier zijn vrijwel alle bekende namen van de Vlaamse schilderschool vertegenwoordigd. Het was dan ook een logische keuze om een deel uit de reeks *Flandria Extra Muros*, waarin de Vlaamse kunst in het buitenland belicht wordt, aan dit museum te wijden.

In de inleiding van *De Vlaamse schilderkunst in het Prado* beschrijft conservator Matias Díaz Pádrón het ontstaan van de collectie. Vervolgens worden 94 Vlaamse werken van het Prado besproken. De teksten zijn geschreven door diverse specialisten op het gebied van de Zuidnederlandse schilderkunst. Zo nam de auteur van *Hieronymus Bosch. Het volledige oeuvre*, Roger Marijnissen, de werken van deze schilder voor zijn rekening. In zijn boek wordt *De Tuin der Lusten* in negentien pagina's besproken. Hier had hij slechts 1 1/2 bladzijde ter beschikking. Deze beperking heeft geresulteerd in een tekst die zeer goed leesbaar is en zich concentreert op de hoofdzaken.

Ook de overige teksten in het boek zijn ondanks hun beknopte karakter zeer informatief. De auteurs verliezen zich zelden in ingewikkelde wetenschappelijke verhandelingen, maar beperken zich tot de belangrijkste gegevens over het schilderij en de maker. Vooral de visuele kenmerken, zoals de opbouw van de compositie, en de verklaring van de afgebeelde scènes krijgen de aandacht. Hierdoor vormen de teksten een goede ondersteuning van het bekijken van de talrijke reproducties. Ieder besproken werk is in fraaie kleuren en vaak met verschillende detailopnamen afgebeeld.

De 94 schilderijen zijn in chronologische volgorde geplaatst. Wie het boek doorbladert krijgt een indruk van de ontwikkeling die de Vlaamse schilderkunst van de 15de tot en met de 17de eeuw heeft doorgemaakt. De schilders