

NICO LAAN

Paul van Ostaijen en het primitivisme

Abstract – Though Paul van Ostaijen has always been placed within the context of the historical avant-garde, his relationship to primitivism has never been the subject of study. That is strange, for primitivism is commonly seen as one of the defining characteristics of the avant-garde. Even stranger is that Hadermann denies that Van Ostaijen has ever shown the slightest interest in primitivism. From closer inspection we learn that in all the three periods in which the life and works of Van Ostaijen have been subdivided, primitivism played a role. This role increases in importance in the course of the years and at the end even seems to have become decisive. Van Ostaijen never explicitly remarks on this continuity. We do not know why. This leads to some skeptical remarks on the possibility to make verifiable statements on strategic considerations of writers.

1 Inleiding

De activiteiten, het werk en opvattingen van Paul van Ostaijen worden altijd in de context geplaatst van de historische avant-garde. Daar zijn verschillende redenen voor, waarvan misschien wel de belangrijkste is, dat hij daar zelf een begin mee maakte. We weten immers dat literatuurwetenschappers zich graag laten leiden door de manier waarop schrijvers zichzelf presenteren.¹ Bij Van Ostaijen heeft dat geresulteerd in tal van beschouwingen over diens relatie tot het dadaïsme, het expressionisme, het futurisme, het kubisme en het surrealisme. In dat rijtje ontbreekt het primitivisme. Dat is geen school of stroming zoals de andere. Of het is in ieder geval niet de gewoonte het als zodanig op te vatten, hoewel er in Rusland in de jaren tien een aantal kunstenaars waren die als ‘neo-primitivisten’ bekend stonden en er ook primitivistische manifesten zijn verschenen, waarvan er één vergelijkbaar is – en ook duidelijk werd beïnvloed – door dat van Marinetti.²

In plaats van als een afzonderlijke stroming, wordt het primitivisme beschouwd als een kenmerk van de hele avant-garde. Dat wil zeggen als een aspect dat vertegenwoordigers van de meest uiteenlopende richtingen binnen de Europese vernieuwing met elkaar gemeen hebben. We kennen die opvatting vooral uit de kunstgeschiedenis. Daar is de term ‘primitivisme’ ook het meest gangbaar.³ In de geschiedschrijving van de twintigste-eeuwse literatuur of muziek is ze minder gebruikelijk, maar ook daar wordt aangenomen dat het om een verschijnsel gaat dat de hele avant-garde betreft.⁴

1 Zie onder andere Laan 2005a: 325 ff.

2 Zie voor de aanduiding ‘neo-primitivisten’ Parton 1993 (hoofdstuk 5). Zie voor het bedoelde manifest Wat 1990: 23 f. Zie voor een ander manifest (‘Du futurisme au primitivisme’) Küster 2003: 179 ff.

3 De eerste belangrijke kunsthistorische studie over het primitivisme is die van Goldwater 1986, oorspronkelijk verschenen in 1938. Een aanvulling – maar ook een correctie – daarop biedt Rubin 1984. Zie verder onder andere Bilang 1989, Laude 1968 en MacGregor 1989. Zie over het primitivisme in Nederland Laan 2000a,b, 2002, 2005a.

4 Zie bijvoorbeeld Weisgerber 1984: 760 ff.

In dat licht is het vreemd dat bijna niemand aandacht heeft besteed aan de verhouding tussen Van Ostaijen en het primitivisme. Temeer omdat onder de schrijvers en andere kunstenaars die voor hem van grote betekenis waren, er drie zijn die een belangrijke rol speelden in de ontwikkeling van het primitivisme, namelijk Apollinaire, Cendrars en Kandinsky.

Vreemder is nog dat Paul Hadermann – de enige die het onderwerp ooit heeft aangekaart – ontkent dat Van Ostaijen iets met het primitivisme van doen had. Hij beweert dat de historische avant-garde in twee groepen verdeeld kan worden: een die ‘instinctief’ en ‘spontaan’ te werk wil gaan en een andere die ‘meer intellectuaalisch’ gericht is.⁵ Kunstenaars die tot de eerste groep behoren

proberen de wereld met de ogen van het kind te zien en terug te keren tot een primitieve mentaliteit die nog voor het wonder ontvankelijk is. Ze pogen in hun werk de negerkunst, de wereld van de legende, de kinderpoëzie, of de jazzimprovisatie te benaderen. Cendrars, Chagall, Picasso, Rousseau, Hindemith leveren daar voorbeelden van.⁶

De andere groep is het erom te doen

door analyse en zelftucht, desnoods zelfs met behulp van de traditie, naar de ‘zuivere’ kunst, de ‘zuivere’ poëzie, de ‘zuivere’ muziek te streven. Onder deze alchimisten, wier vooranger Mallarmé was, kunnen we Benn, Eliot, Valéry, Van Ostaijen, Braque, Klee, Mondriaan en Stravinsky na de *Sacre du Printemps* rekenen, om er maar enkelen te noemen.⁷

Erg helder is Hadermann niet. De tegenstelling die hij creëert tussen ‘instinctief’ en ‘intellectualistisch’ laat zich niet eenduidig verbinden met de belangstelling voor ‘kinderpoëzie’ of ‘negerkunst’. Die belangstelling is weliswaar voor kunsthistorici reden geweest om de term ‘primitivisme’ in te voeren, maar ze hebben daarbij vanaf het begin benadrukt dat het om diverse soorten belangstelling gaat, waaronder een die als ‘intellectueel’ wordt aangeduid.⁸ Ook uit de namen die Hadermann bij wijze van voorbeeld noemt, blijkt hoe verwarrend zijn tweedeling is, want in geschiedenissen van het primitivisme figureren behalve Cendrars en Picasso ook altijd Braque en Klee.

De categorisering wordt nog onbruikbaar door de toevoeging dat het ‘vanzelf’ spreekt ‘dat sommige kunstenaars, ook onder de bovengenoemden, aan beide neigingen tegelijk hebben kunnen gehoorzamen’.⁹ Wie die kunstenaars zijn, wordt niet vermeld. Van Ostaijen misschien? Per slot van rekening toonde ook hij – net als degenen die ‘instinctief’ en ‘spontaan’ wilden zijn – interesse in zulke zaken als ‘kinderpoëzie’ en ‘jazzimprovisatie’.

Die interesse is aanleiding tot de vraag hoe Van Ostaijen zich dan wel tot het primitivisme verhield. Wanneer we op zoek gaan naar een antwoord, blijkt dat in alle drie de periodes waarin zijn leven en werk traditioneel worden ingedeeld, het primitivisme een rol speelt. Die rol neemt bovendien in de loop der jaren toe en lijkt op den duur zelfs beslissend te zijn geworden. Er zijn geen aanwijzingen dat er sprake is van een geplande ontwikkeling. Maar er kan wel worden gesproken

5 Hadermann 1997: 5, 201 f.

6 Hadermann 1997: 5, 201.

7 Hadermann 1997: 5, 202.

8 Goldwater 1986.

9 Hadermann 1997: 5, 201.

van een constante in Van Ostaijens denken en doen – zij het dat die vooral zichtbaar is op het niveau van de wetenschappelijke analyse.

2 Kennismaking met het primitivisme en eerste gebruik ervan

Het leven en werk van Paul van Ostaijen kent een vaste indeling, waarbij de jaren in Antwerpen en Hove, meer in het bijzonder die tussen 1914 en 1918, worden beschouwd als de eerste periode. Wat zijn werk betreft begint die periode als hij kunstkritieken gaat schrijven voor *Carolus*, ‘het weekblad van de Vlamingen’. Ze worden gevolgd door twee korte beschouwingen over Alain-Fournier en Von Hoffmansthal, maar daarna blijft Van Ostaijen lange tijd toch vooral over beeldende kunst schrijven. Verder zijn dit natuurlijk de jaren waarin hij zich voor het eerst als dichter manifesteert en *Music-Hall* (1916) en *Het Sienjaal* (1918) verschijnen.

Voor ons doel zijn op de eerste plaats de artikelen over beeldende kunst interessant. De reden dat hij in het begin van zijn carrière die kunstvorm tot thema koos – en niet de poëzie of de literatuur in het algemeen – kan een praktische zijn geweest, bijvoorbeeld dat de bladen waarvoor hij werkte al genoeg literaire kopij bezaten.¹⁰ Maar belangrijker was waarschijnlijk zijn overtuiging dat artistieke vernieuwingen niet van schrijvers uitgingen, maar van schilders en beeldhouwers. Letterlijk schreef hij: ‘De schilders hebben de eerste stoot gegeven’, ‘zij hebben de leiding van de nieuwe stijlbeving’, ‘zij zijn de kern’.¹¹

In zijn streven om zo snel mogelijk aansluiting te vinden bij die ‘nieuwe stijlbeving’, was het daarom van het grootste belang de ontwikkelingen in de beeldende kunst goed in kaart te krijgen, om zich vervolgens af te vragen of de ideeën en praktijken die hij daar had leren kennen, ook literair bruikbaar waren. Tot die ideeën en praktijken behoorde het primitivisme. Dat is een term die gebruikt wordt om de belangstelling, respectievelijk de waardering en bewondering aan te duiden voor volkskunst, kunst van zogeheten ‘primitieve’ culturen, uitingen van kinderen en psychiatrische patiënten. Bij elkaar is dat een onafzienbare reeks producten. Ze verschillen bovendien van elkaar in stijl, in tijd, in herkomst, in status, in gebruik etcetera. De belangrijkste rechtvaardiging om ze toch in een gemeenschappelijk verband te bespreken, is dat kunstenaars ze vaak in één adem noemen, waarbij ze uitgaan van ideeën waarbinnen termen als ‘kind’ en ‘primitief’ min of meer als synoniem worden gebruikt.¹²

Men laat de geschiedenis van het primitivisme meestal beginnen met Gauguin. Dat gebeurt in het bijzonder vanwege zijn verlangen naar een leven dat nog niet besmet is door de westerse cultuur, zijn verblijf in Oceanië en zijn vereenzelviging met ‘wilden’. Na hem ziet de grote lijn er als volgt uit: fauvisme, expressionisme (Die Brücke, Der blaue Reiter), kubisme, dada en surrealisme. Dat zijn allemaal

10 Reynebeau 1996: 40 ff.

11 Van Ostaijen 1979 deel 4: 101.

12 De esthetische interesse die we als ‘primitivisme’ aanduiden, maakt deel uit – of is in ieder geval te verbinden – met een groter geheel van ideeën en praktijken. Een aantal daarvan komen aan de orde in Corbey 1989. Dat geldt in het bijzonder voor de beeldvorming van ‘wilden’ of ‘primitieven’. Zie voor de gelijkschakeling van ‘primitieven’ met ‘kinderen’ en ‘krankzinnigen’ Corbey 1989: 41 f, 74 f.

stromingen waar Van Ostaijen zich vanaf het midden van de jaren tien in verdiept heeft, dus hij kwam het primitivisme onvermijdelijk tegen, maar hoe ging die kennismaking nu precies?

Het ligt voor de hand om te zeggen, dat het contact werd gelegd via lectuur. Dat is immers de manier waarop Van Ostaijen volgens Gerrit Borgers en anderen de avant-garde leerde kennen. Borgers schrijft dat lectuur ‘een overwegende rol speelde’ in de ontwikkeling van zijn denken en José Boyens – die op Oscar Jespers promoveerde – varieert daarop door te zeggen dat Van Ostaijen zijn ideeën ‘voornamelijk’ ontleende ‘aan de papieren wereld van afbeeldingen en theoretische geschriften’.¹³

Hij zou ook met het primitivisme in aanraking kunnen zijn gekomen via zijn vrienden, van wie immers verschillende beeldende kunstenaar waren, maar dat ligt niet voor de hand, of het gaat in ieder geval in tegen het bestaande beeld. Want Van Ostaijen wordt altijd voorgesteld als de leider van de groep en als degene die de anderen informeerde over de internationale ontwikkelingen. Boyens vindt het moeilijk om te zeggen wat hij überhaupt van zijn vrienden leerde, afgezien dan van technische kennis.¹⁴

Daar komt bij dat kunsthistorici de broers Jespers weliswaar met het primitivisme in verband brengen, maar pas in een latere fase van hun leven. Van Floris Jespers wordt zelfs expliciet gezegd dat hij lange tijd schilderde ‘zonder een uitgesproken interesse voor etnografica’.¹⁵ Het lijkt daarom redelijk om te veronderstellen dat Van Ostaijen het primitivisme niet via hem of zijn broer of Paul Joostens heeft leren kennen, maar via lectuur. Dat leidt tot de vraag: om welke publicaties ging het en wanneer kreeg hij ze onder ogen?

Een dergelijke vraag kan alleen met een slag om de arm worden beantwoord, zeker bij een gretige lezer als Van Ostaijen was. Maar als we ons tot boeken beperken, zijn we niettemin in staat met een zeker gezag een paar mogelijke bronnen te noemen. Ze waren allemaal uiterlijk in 1917 bij Van Ostaijen bekend. Omdat er verder niets over de chronologie te zeggen valt, bespreken we ze in alfabetische volgorde, te beginnen met ‘Zone’ van Apollinaire. Dat is het openingsgedicht van de bundel *Alcools* (1912). In zijn opstel ‘Over dynamiek’ (1917) noemt Van Ostaijen dit gedicht programmatisch ‘voorbeeldig’ en hij citeert er uitvoerig uit, maar zonder stil te staan bij het slot, waar het hier om gaat:

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d’Océanie et de Guinée
Ils sont des Christ d’une autre forme et d’une autre croyance
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances

Adieu Adieu

Soleil cou coupé¹⁶

13 Borgers 1971a: 114, Boyens 1974: 33.

14 Boyens 1974: 48 f.

15 Van den Bussche 1996: 7. Zie verder over de band tussen de Jespersen en het primitivisme paragraaf 4.

16 Apollinaire 1965-1966 deel 3: 60. Zie voor de aanduiding ‘het programmaties voorbeeldige gedicht’ Van Ostaijen 1979 deel 4: 30.

Twee andere mogelijke bronnen kunnen misschien het beste gezamenlijk worden behandeld. Het zijn Bahr's *Expressionismus* (1916) en Coquiot's *Cubistes futuristes passésistes* (1914). Uit een lijst die door Van Ostaijen is opgesteld ten behoeve van een cursus over recente ontwikkelingen in de literatuur en de beeldende kunst, blijkt dat hij beide in 1917 bezat.¹⁷ Hij verwijst er nooit naar, maar ze moeten deel hebben uitgemaakt van de 'papieren wereld' waar Boyens van spreekt. In het geval van Bahr gaat het om de illustraties. Dat zijn er negentien in totaal, waarvan drie etnografica betreffen: een reliëf uit Benin, een beeldje uit 'Belgisch-Kongo' en een uit 'Deutsch-Ostafrika'.¹⁸ Bij Coquiot gaat het om een passage over Picasso, die daarin als volgt wordt getypeerd:

La peinture est pour lui un sport. Il tente toujours l'impossible; et il suit toutes les routes. C'est alors qu'il tombe sur une sculpture nègre en que, d'un bond, il se lance dans la peinture nègre. Les carrés, les cubes, les triangles lui sont révélés par cette étrange sculpture africaine. Il ignore toute la géométrie; mais, plus fort que Pascal lui-même, il se l'assimile tout entière en contemplant ce 'griot' que le hasard a mis sur sa route. Et, le lendemain, il inaugure, avec quel éclat! la 'période nègre'¹⁹

Ook Kandinsky en Marc – de auteurs van de laatste papieren bronnen die in aanmerking komen – kunnen we het beste samen nemen. Van Ostaijen bezat zowel Kandinsky's *Über das Geistige in der Kunst* (1912) als *Der blaue Reiter* (1912), een boek waarvan Kandinsky en Marc de redactie vormden.²⁰ Beide kunstenaars citeert hij voor het eerst in het artikel waarin hij ook 'Zone' citeert.²¹ Hij herhaalt dat in hetzelfde jaar in een artikel over 'Het werk van Paul Joostens' (1917).²² In alle twee de gevallen zijn de citaten niet afkomstig uit de genoemde titels, maar uit de catalogus van een tentoonstelling die Kandinsky en Marc organiseerden.²³ Het valt daarbij op dat Van Ostaijen niet vermeldt dat op die tentoonstelling ook Russische volkskunst te zien was. In de catalogus wordt daar bij wijze van toelichting het volgende over gezegd:

Neudrucke von alten Holzstöcken. Die Originalblätter dieser Art wurden hauptsächlich im Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts in Moskau gemacht. Sie wurden durch wandernde Buchhändler bis in die verstecktesten Dörfer zum Verkauf gebracht. Man trifft sie noch heute in den Bauernhäusern, wenn sie auch stark durch Lithographien, Öldrucke etc. verdrängt werden.²⁴

Wat Van Ostaijen op het moment van citeren nog meer van Kandinsky en Marc kende, is moeilijk te zeggen, maar hij haalt geen passages aan uit *Über das Geistige in der Kunst* of *Der blaue Reiter*.

17 Borgers 1971a: 164, 1108.

18 Ze zijn afgedrukt tegenover pagina 64, 72 en 80. Zie Bahr 1916.

19 Coquiot 1914: 148 f.

20 Borgers 1971a: 164, 171n, 1109. Beide boeken dragen hetzelfde jaartal, maar *Über das Geistige in der Kunst* verscheen in werkelijkheid in 1911.

21 Van Ostaijen 1979 deel 4: 23.

22 Van Ostaijen 1979 deel 4: 38.

23 Zie Hüneke 1991: 187 f. Het gaat om de tentoonstelling 'Schwarz-Weiss' (München 1912).

24 Hüneke 1991: 188.

Eenmaal in aanraking gekomen met het primitivisme, hoefde Van Ostaijen zich niet meer tot lectuur te beperken en kon hij zijn kennis op verschillende manieren uitbreiden. Dat geldt in het bijzonder voor zijn kennis over de objecten die volgens de primitivisten de status van kunst verdienden. Hij hoefde daarvoor niet eens de stad uit, want Antwerpen beschikte sinds 1907 over een Museum voor Folklore, het oudste volkskundige museum van België.²⁵ Victor de Meyere, zijn chef op het stadhuis, was daar nauw bij betrokken. Het lijkt redelijk om aan te nemen dat Van Ostaijen op de hoogte was van diens activiteiten als volkskundige, vooral omdat zijn vriend en collega René Victor zich herinnert dat hij en de andere klerken zo weinig te doen hadden, dat 'zij zich dikwijls bezig hielden met het corrigeren van publikaties van hun chef'.²⁶

Etnografie was in Antwerpen voor het eerst te zien op de Wereldtentoonstelling van 1885.²⁷ Later werd in Tervuren, in de buurt van Brussel, het Musée du Congo gebouwd, dat in 1910 een nieuwe behuizing kreeg en voortaan Museum van de Belgische Congo heette. Zelf beschikte Antwerpen in het begin van de twintigste eeuw (nog) niet over een etnografisch museum, maar er woonde wel een van de grootste verzamelaars en handelaars: Henri Pareyn.²⁸ Hij was actief vanaf 1903, verkocht aan diverse musea en had in zijn klantenkring onder meer de Franse kunsthandelaar Guillaume en de schrijvers Breton en Tzara.

Of Van Ostaijen van de verschillende mogelijkheden die zijn directe omgeving bood, gebruik maakte om zijn kennis uit te breiden, weten we niet, maar in juni 1918 sprak hij zich wel voor het eerst in het openbaar over het primitivisme uit. Hij schrijft dan zijn tot nu toe meest uitvoerige essay: 'Ekpressionisme in Vlaanderen', nog in datzelfde jaar gepubliceerd in *De Stroom*.²⁹ Het wordt algemeen beschouwd als een synthese van zijn eerdere artikelen en als de belangrijkste beschouwing uit zijn eerste periode.³⁰ In dit stuk brengt hij maar liefst zeven boeken ter sprake die alle op de een of andere manier met het primitivisme verband houden. Drie daarvan kennen we al: het zijn die van Kandinsky en Marc, plus de eerder genoemde catalogus. Nieuw zijn Apollinaires *Les peintres cubistes* (1913), Däubler, *Der neue Standpunkt* (1919), Verworns *Ideoplastische Kunst* (1914) en Worringers *Abstraktion und Einfühlung* (1908).

Hoewel Apollinaire een sleutelrol speelde in de ontwikkeling van het primitivisme, beperkt zijn bijdrage zich in het boek over het kubisme tot een korte passage waarin hij benadrukt dat beeldhouwers

peuvent demander à la nature plus que ces apparences immédiates et même imaginer, agrandir, diminuer des formes douées d'une puissante vie esthétique, mais dont la justification doit toujours se trouver dans la nature, ainsi firent les Assyriens, les Égyptiens, les sculpteurs nègres ou océaniens.³¹

25 Zie over de geschiedenis van het museum in de eerste helft van de twintigste eeuw Thijs 2007.

26 Borgers 1971a: 88.

27 Zie voor informatie over de Antwerpse wereldtentoonstelling en de geschiedenis van het museum van Tervuren Couttenier 2005.

28 Corbey 1999: 12 f, 2000: 38 f, Leurquin 1988: 318 f.

29 Zie voor de datering Borgers 1971a: 169.

30 Borgers 1971a: 169, Hadermann 1970: 204, Reynebeau 1996: 38 f.

31 Apollinaire 1965-1966 deel 4, 52.

Ook Däubler gaat slechts kort op het primitivisme in. Hij vermeldt Picasso's belangstelling voor etnografica en vergelijkt het werk van Matisse met dat van 'der Knabe Andrej', een jongen uit München die hij typeert als 'das echtste Kind und zugleich Künstler'.³²

Het boek van Worringer – geen kunstenaar/essayist zoals de anderen, maar een kunsthistoricus – bevat veel meer informatie. Bovendien besteedt hij aandacht aan bijna het hele scala van objecten of producten dat de primitivist als kunst beschouwt: het werk van 'primitiven Völkern', 'die sogenannte Volkskunst' en de 'Kritzeleien eines Kindes'.³³ Maar het belangrijkste van de vier genoemde boeken is toch de studie van Verworn, net als Worringer een academicus, zij het werkzaam in een andere tak van wetenschap, namelijk de fysiologie. Zijn begrip 'ideoplastisch' raakt de kern van het primitivisme, want het wordt gebruikt ter typering van zowel kindertekeningen, het werk van 'natuurvolken' en prehistorische kunst, als recente vernieuwingen in de twintigste-eeuwse beeldende kunst, waarbij men in het bijzonder moet denken aan het expressionisme, het futurisme en het kubisme.³⁴

Van Ostaijen neemt die term over – en zal er ook later gebruik van maken – maar hij gaat niet in op de overwegingen die daaraan ten grondslag liggen. Zijn belangstelling is ook minder ruim dan die van Verworn en gaat bijna uitsluitend uit naar de laatst genoemde stromingen, door hem samenvattend 'ekpressionisme' genoemd. Hij plaatst dat tegenover het impressionisme dat volgens hem geheel beantwoordt aan de 'bourgeoise kunstsmaak'.³⁵ Zijn afkeer van die smaak – en van de bourgeois in het algemeen – loopt als een rode draad door het artikel en wordt in het slot daarvan toegelicht aan de hand van het primitivisme. Het is volgens Van Ostaijen namelijk typerend voor de bourgeois dat hij kunst niet begrijpt 'binnen haar streven', maar alle kunstwerken, uit welke cultuur of periode ook afkomstig, beoordeelt vanuit zijn eigen 'vooropgezette kunstwil'.³⁶ Dat heeft onder andere tot gevolg, dat de bourgeois moeite heeft met 'de kunstwil van de negerplastiek':

Deze begrijpt de bourgeois nooit van hun ziele drang uit, wel van de overtuiging dat hier pogingen gedaan werden het perfecte, – waar hij beperkt het klassieke in helleense zin door verstaat, – te bereiken. Hij ziet niet binnen een periode, volgens deze periode, de pogingen en het bereikte, het inperfecte en het klassieke. Hij ziet niet in dat de negerkunstenaars, moesten zij de vaardigheid van Phidias of Praxiteles bezitten, (het bourgeoise standpunt een ogenblik aangenomen dat zij die niet bezitten, omdat daarvan geen aldus geïntendeerde manifestatie aanwezig is) evenwel daar geen gebruik zouden van maken en nooit hunne fetisplastiek door de plastiek van het Parthenon zouden vervangen.³⁷

Van Ostaijen beroept zich hier op Worringer, die in navolging van Riegl betoogde dat kunstgeschiedenis niet zozeer 'eine Geschichte des Könnens' is, als wel 'eine

32 Däubler 1919: 119, 153.

33 Worringer 1959.

34 Verworn 1914.

35 Van Ostaijen 1979 deel 4: 55. Van Ostaijen schreef eerder over dit onderwerp in 'Kanttekeningen bij diverse onderwerpen' (1918). Zie Van Ostaijen 1979 deel 4: 51 f.

36 Van Ostaijen 1979 deel 4: 85.

37 Van Ostaijen 1979 deel 4: 85.

Geschichte des Wollens'.³⁸ Maar terwijl Worringer nog iets van reserve bewaarde tegenover het werk van 'natuurvolken' – wier 'kunst' hij nadrukkelijk tussen aanhalingstekens plaatste – lijkt Van Ostaijen ten volle overtuigd van de artistieke kwaliteiten en hij ergert zich daarom aan de kortzichtigheid van de bourgeois, zowel in diens houding tegenover het 'ekspressionisme' als die tegenover de beelden van de 'negerkunstenaar'.³⁹

3 In de geest van Der blaue Reiter

In 1918 begint voor Van Ostaijen een nieuwe periode, de Berlijnse. In de jaren dat hij daar woont (van 1918 tot 1921) is hij productiever dan ooit: hij gaat door met beschouwingen over beeldende kunst, begint een autobiografische roman (die onvoltooid blijft), schrijft zijn eerste grotesken, zorgt voor een persklaar manuscript van *De feesten van Angst en Pijn* en publiceert *Bezette Stad* (1921). Inhoudelijk is deze periode belangrijk omdat Van Ostaijen nu de mogelijkheid had om daadwerkelijk met de avant-garde in contact te komen. Hij leerde in de woorden van Reynebeau, 'de mensen, de kringen, de galleries en vooral het plastische werk' kennen 'waarover hij en zijn vrienden tevoren alleen maar hadden kunnen lezen'.⁴⁰

Waar het zijn opvattingen over kunst betreft – het onderwerp van de vorige paragraaf – wordt bij de behandeling van de Berlijnse periode altijd de nadruk gelegd op de overgang van een expressieve naar een autonomistische poetica.⁴¹ Dat is begrijpelijk, want die twee poetica's worden in de regel scherp tegen elkaar afgezet, zodat de overgang het karakter van een breuk krijgt.⁴² Bovendien – en dat legt waarschijnlijk het meeste gewicht in de schaal – trad Van Ostaijen op die manier toe tot de illustere groep van schrijvers en andere kunstenaars die de autonomistische opvatting gestalte heeft gegeven. Een gevolg van het een en ander is wel, dat de continuïteit uit het zicht verdwijnt, zoals blijkt wanneer we ons concentreren op Van Ostaijens verhouding tot het primitivisme, want zijn belangstelling daarvoor verdween niet. Integendeel: ze nam toe en bleef bovendien niet beperkt tot de beeldende kunst.

Nu had Berlijn iemand met een dergelijke belangstelling ook veel te bieden. Wat musea betreft moet allereerst gewezen worden op het Museum für Völkerkunde, met een gigantische verzameling etnografica, die onder meer voor Kandinsky en Marc van grote betekenis is geweest.⁴³ Ook de kunsthandel van Arthur Speyer was een must voor de liefhebber.⁴⁴ Verder kon men vaak iets van zijn gading vinden bij Herwart Walden, die samen met zijn vrouw aan het hoofd stond van een klein imperium, onder andere bestaande uit een galerie, een theater, een uitgeverij, een tijdschrift en een boekhandel. In die galerie exposeerde hij, naast de inter-

38 Worringer 1959: 42.

39 Worringer 1959: 90 f.

40 Reynebeau 1996: 133.

41 Zie bijvoorbeeld Hadermann 1993.

42 Dat de verhouding tussen beide poetica's in werkelijkheid ingewikkelder is, wordt betoogd in Laan 2007.

43 Corbey 2000: 27 f. Zie over het belang van het museum voor Kandinsky en Marc Goldwater 1986: 127 en Gordon 1984: 375 ff.

44 Corbey 2000: 49.

nationale avant-garde, ook kindertekeningen en kunst uit Afrika en Oceanië.⁴⁵

We weten niets over Van Ostaijens bezoek aan musea, maar het is wel bekend dat hij Walden op de voet volgde. Hij las hem ook, zoals blijkt uit een literatuurlijstje uit het begin van zijn Berlijnse periode. Daarop staan naast recente publicaties van Däubler en Verworn twee boeken van Walden: *Expressionismus – Die Kunstwende* (1918) en *Der neue Malerei* (1919).⁴⁶ In beide komen primitivistische passages voor, zoals een vergelijking tussen Goethe en Schiller en de dichter van ‘ein sogenanntes Volklied’ die uitvalt in het voordeel van de laatste (‘Der Dichter ist mehr Künstler als diese Meister’) en de uitspraak: ‘Es gibt Kunst bei den Negern und den Südseesulanern. Es gibt Kunst bei den Bauern und den Hirten.’⁴⁷ Ook staan er in het eerstgenoemde boek op bijna iedere pagina illustraties, zowel van kunstenaars uit de stal van Walden als van etnografica en volkskunst.

Een enkele keer zien we Van Ostaijen bewust naar specifieke informatie zoeken. Zo vroeg hij broer Constant om hem *L’art nègre et l’art océanien* (1919) sturen, een studie van Clouzot en Level.⁴⁸ Men zou verwachten dat hij zich in deze jaren ook verder verdiepte in Apollinaires ideeën over het primitivisme, maar daar merken we niets van, wat zich misschien laat verklaren doordat de meeste van die ideeën slechts te vinden waren in losse artikelen en notities. Verschillende daarvan waren ongesigneerd of werden gepubliceerd onder pseudoniem en het heeft lang geduurd voor er een complete inventaris bestond van al zijn beschouwingen.⁴⁹

Nieuw is, dat Van Ostaijen belangstelling kreeg voor wat we – naar analogie van ‘primitieve kunst’ – misschien het beste ‘primitieve literatuur’ kunnen noemen. De algemene aandacht hiervoor is altijd veel geringer geweest dan die voor beeldende kunst.⁵⁰ Ze begon ook later. Als de ‘ontdekker’ ervan geldt Carl Einstein. Hij dankt die eer aan de publicatie in het tijdschrift *Die Aktion* in 1916 van een drietal ‘Negerlieder’ en een ‘Negergebet’. Ze werden als ‘Nachdichtungen’ gepresenteerd, maar zonder bronvermelding. Einstein had een jaar eerder een boek uitgebracht over etnografica en ontwikkelde zich op dit gebied al snel tot een autoriteit, zowel in zijn eigen land als in de rest van Europa. In 1918 verschenen er nog drie ‘Negerlieder’, ook weer als ‘Nachdichtung’ aangeduid en wederom zonder bronvermelding. Daarna publiceerde hij geen poëzie meer, maar kwam nog wel, vele jaren later, met een bundel *Afrikanische Legenden* (1925).

Uit Van Ostaijens correspondentie blijkt dat hij Einstein kende, of hem in ieder geval één keer heeft gesproken – bij welke gelegenheid hij overigens te horen kreeg dat *Bezette Stad* twee jaar te laat kwam.⁵¹ Hij maakt nergens, noch in zijn werk noch in zijn gepubliceerde brieven, melding van diens activiteiten op het gebied van de primitieve kunst en literatuur en hetzelfde geldt voor die van andere Duitse auteurs, van wie in het bijzonder Huelsenbeck genoemd moet worden,

45 Brühl 1983: 95, 98.

46 Borgers 1971a: 198 ff.

47 Walden 1918: 36, 1919: 6.

48 Boyens 1995: 43, 46.

49 Samaltanos 1984: 2 f.

50 Een overzicht op dit gebied, vergelijkbaar met Goldwater 1986 of Rubin 1984, bestaat niet. Er is wel een ‘woordenboek’ van het literaire primitivisme in Duitsland en Frankrijk: Schultz 1995. Zie voor een beknopte geschiedenis van de belangstelling voor primitieve poëzie Laan 2005b.

51 Bulhof 1991: 140.

omdat hij bij verschillende gelegenheden, ook in Berlijn, ‘Negergedichte’ voordroeg.⁵²

We komen wel verwijzingen tegen naar Cendrars, een dichter waar Van Ostaijen in deze periode zeer enthousiast over was.⁵³ Van hem verscheen in 1921 een bloemlezing uit de Afrikaanse literatuur die zowel proza als poëzie bevatte: *Anthologie nègre*. Het boek werd een groot succes en was voor de kunsthandelaar Guillaume – die veel met schrijvers omging – aanleiding om een ‘fête nègre’ te organiseren, met poëzie, dans en muziek.

Van Ostaijen vraagt meer dan eens in brieven hem die bloemlezing te sturen.⁵⁴ Het is daarbij niet duidelijk of hij het boek kent, maar nog niet bezit, of er alleen van heeft gehoord en het graag wil lezen.⁵⁵ Dat hij ook in de gaten hield wat er op het gebied van de primitieve literatuur in zijn eigen taal verscheen, blijkt uit het bezit van een boek van Ivo Struyf: *Uit den Kunstschat der Bakongos* (1908).⁵⁶ Dat is een bloemlezing van Congolese verhalen, samengesteld en vertaald door een missionaris met als doel de lezer de literatuur van een volk te leren kennen ‘dat ons meer dan eenig ander aan het hart moet liggen’.⁵⁷

Maar Van Ostaijen breidde zijn kennis over het primitivisme niet alleen uit via galeriebezoek en lectuur: hij leerde in zijn Berlijnse jaren ook van bevriende kunstenaars. Dat is in ieder geval de indruk die men krijgt uit zijn correspondentie. Vooral de brieven aan Fritz Stuckenberg bieden interessante informatie. Zo schrijft hij hem op 18 februari 1920: ‘Keine Kultur geht ohne Sehnsucht nach dem Primitiven, dem Einfachen’, een zin die uitstekend als motto zou kunnen dienen van een cultuurhistorische studie over de achtergronden van het primitivisme.⁵⁸ Uit andere brieven blijkt dat hij een tijd het plan heeft gehad om een kunsthandel te beginnen, concurrerend met die van Walden, waarin niet alleen het werk van zijn vrienden zou worden geëxposeerd, maar ook ‘schöne und alte Bücher, japanische Holzschnitte, Negerplastik u.s.w.’⁵⁹ Dat plan is al van de baan als hij zelf in het bezit komt van ‘eine wundervolle Negerplastik’, voor hem gekocht door zijn broer Constant.⁶⁰

Uit de correspondentie met een andere vriend, Heinrich Campendonck, zou men kunnen afleiden dat hij hem gestimuleerd heeft om etnografica te kopen. Als Van Ostaijens vriendin, Emma Clément, in 1920 voor korte tijd terug gaat naar België, vraagt Campendonck of ze naar ‘Negerplastiken’ wil kijken.⁶¹ Als bij terugkomst in Berlijn blijkt dat ze alleen iets voor Van Ostaijen gevonden heeft, zet

52 Laan 2005a: 41.

53 Borgers 1971a: 288 ff.

54 Borgers 1971a: 340, 395.

55 Cf. Bogman 1991: 143.

56 Borgers 1971a: 1104. Wanneer Van Ostaijen het boek verwierf, is niet bekend. Borgers vermeldt als bijzonderheid dat het tweede deel ervan niet is opengesneden.

57 Struyff 1908: ix.

58 Bulhof 1992: 64.

59 Bulhof 1992: 66. Overigens is in de transcriptie van deze brief door Heitman & Wagter 1983: 121 ook sprake van volkskunst. De opsomming luidt daar: ‘schöne und alte Bücher, japanische Holzschnitte, Volkskunst, Negerplastik u.s.w.’

60 Bulhof 1992: 99.

61 Borgers 1971a: 303.

de schilder zich daar gemakkelijk over heen en schrijft hij blij te zijn ‘dass Sie nun auch ein gutes Stück Negerkunst Ihrer Sammlung einverleiben konnten’.⁶²

In Van Ostaijens poëzie merken we weinig van dit alles. Wat dat betreft verschilt hij van dichters als Apollinaire en Cendrars: bij hem geen vertalingen of bewerkingen van ‘primitieve poëzie’ of een ander type gedichten waaruit primitivistische belangstelling blijkt. Dit geldt zowel voor zijn poëzie uit de Berlijnse periode als van die daarvoor, terwijl literatuur en beeldende kunst daarin toch regelmatig aan bod komen, denk maar aan de vele gedichten die aan schilders of schrijvers gewijd zijn (Ensor, Jammes, Van Gogh, Lasker-Schüler, Schwob) of aan schilders zijn opgedragen (Campendonck, Stuckenberg).⁶³

Er is een paar maal sprake van ‘maskers’ en in *De Feesten van Angst en Pijn* komt zelfs een gedicht voor met die titel, maar in geen van die gevallen wordt expliciet naar etnografica verwezen.⁶⁴ Belangrijker zijn misschien de verwijzingen naar jazz, een muzieksoort die door velen – onder wie, zoals we eerder zagen, ook Haderman – met het primitivisme in verband wordt gebracht.⁶⁵ We komen ze voor het eerst tegen in *De Feesten*, maar het is niet helemaal zeker of Van Ostaijen pas in Berlijn jazz heeft leren kennen.⁶⁶ Het is wel duidelijk dat hij er toen een grote liefde voor opvatte, getuige een uitspraak als ‘Jazz is mij nodig gelijk brood’.⁶⁷ In een brief aan Stuckenberg schrijft hij, dat er in Berlijn talloze jazzbands te horen zijn, maar dat de meeste die naam niet verdienen:

Alle berliner Kapellmeister meinen sofort sie hätten die Sache heraus. Setzen neben ihrer Geige und ihrem Klavier ein paar Radaumacher. So ist das Original-Jazz Band, meinen Sie. Die Jazz-band Melodie tak/tak/tak tak hart wird dann durch die Berliner Geiger in Sirup metamorphosiert. Persönliche Note. Sentiment, wass. Sie wissen doch Bescheid.

Aber der Original Jazz in der Skala! Fabelhaft. Ein Stück Melodie, immer dieselbe, Rhythmus und Radau. Kadenz, Harmonie alles dem rein Rythmischen geopfert. Anfangs hatte wahrscheinlich der Herr Direktor auch noch eine Geige hinzugefügt. Jetzt ist sie, Gott sei Dank, herausgeschmissen.⁶⁸

De verwijzingen naar jazz zijn opgesomd in het proefschrift van Jef Bogman.⁶⁹ In navolging van Borgers heeft hij daarin geprobeerd aan te geven wat Van Ostaijen in zijn poëzie van jazz heeft overgenomen. Borgers wijst op ‘ritmiek’, ‘klankwer-

62 Brief van 20 september 1920 geciteerd door Heitman & Wagter 1983: 114. Ook Stuckenberg feliciteert Van Ostaijen per brief met de aanwinst. Hij voegt daaraan toe: ‘Schade, dass es die einzige ist die Emmecke bekommen konnte’ (Bulhof 1992: 100), wat er misschien op wijst dat ook zelf iets had willen verwerven.

63 In dit rijtje hoort natuurlijk ook de opdracht aan Oskar Jespers in *De Feesten van Angst en Pijn*.

64 Verder komt in *De Feesten van Angst en Pijn* nog een regel voor met daarin de woorden ‘Spitse Benin driehoeken’ (Van Ostaijen 1979 deel 1: 176). Dit zou een etnografische verwijzing kunnen zijn, want Benin is beroemd om zijn bronzen. Maar wat in dit verband dan met ‘driehoeken’ bedoeld wordt, is moeilijk te zeggen – zoals ook de regel in zijn geheel niet erg duidelijk is.

65 Zie paragraaf 1.

66 Bogman 1991: 56n.

67 Citaat uit een brief aan Peter Baeyens van 22 mei 1920, geciteerd door Borgers 1971a: 293.

68 Bulhof 1992: 133.

69 Bogman 1991: 56 ff. Behalve in de poëzie komen er ook in het proza verwijzingen naar jazz voor. Zie ‘De bankroet-jazz’ (Van Ostaijen 1979 deel 3: 128-145).

kingen', 'herhalingen', 'omkeringen' en 'aanvullingen'.⁷⁰ Bogmans trefwoorden zijn 'contrapunt', 'improvisatie' en 'syncope'.

Van Ostaijens essays leggen meer getuigenis af van zijn toenemende belangstelling voor het primitivisme. Zo vindt hij het vanzelfsprekend om Picasso in één adem te noemen met 'een groot afrikaans kunstenaar'.⁷¹ Die combinatie is waarschijnlijk voor een deel ingegeven door het feit dat Picasso zich ten tijde van 'Les Femmes d'Alger' (1906-1907) liet inspireren door etnografica. Dat Van Ostaijen daarvan op de hoogte was, blijkt later in het artikel, wanneer hij het heeft over diens 'portraits onder polynesiëse invloed'.⁷²

In een ander stuk toont hij zijn ergernis over Urbain van de Voorde, die over etnografica spreekt vanuit het 'gemoedelijke standpunt der Europese superioriteit', daarbij bovendien de suggestie wekkend 'alsof er één negerkunst zou bestaan' in plaats van 'zeer diverse uitdrukkingen' van 'zeer verscheiden negervolken'.⁷³ Daaraan verwant zijn twee passages uit het concept van een ongepubliceerd gebleven artikel waarin hij betoogt dat 'negerplastiek' net zo goed tot de traditie van de beeldende kunst behoort als 'Egypte' en de 'middeneeuwse-gotiek'.⁷⁴

Maar zijn belangrijkste essay vanuit primitivistisch oogpunt, zeker wanneer we denken aan latere ontwikkelingen, is zijn beschouwing over het werk van Campendonck. Het werd geschreven op aandringen van de schilder zelf en verscheen in twee versies: een Franse in *Valori Plastici* en een Duitse in *Das Kunstblatt*, beide in 1921. Van Ostaijen vergelijkt hierin de kunst van Campendonck met die van Henri le Douanier en 'les peintres paysans bavarois'.⁷⁵ Over de laatste schrijft hij:

Pour les peintres paysans bavarois il n'y a rien qui ne soit mystérieux. Mais aussi : tout ce qui se manifeste est réel. Ils ignorent le doute. Tout ce qui se manifeste dérive de Dieu et est réel; tout est mystérieux et réel parce que tout dérive de Dieu et Dieu est la réalité intelligible. L'accidentel ne trouve pas de place dans leur vision. Leur vision est toujours synthétique et comprend toujours toute l'expression. Leur expression n'est pas un effet; ils traduisent simplement leur vision qui est en même temps l'expression. Mais ils ne voient que le mécanisme primitive des choses et ne connaissent que l'expression schématique. Ils ne voient que la surface des corps; la troisième dimension ne les incommoder pas. Le spectateur voit le résultat de la construction comme totalité, non pas le processus qui a été suivi. Ces peintres paysans semblent se jouer de la difficulté. Tout paraît avoir été fait sans effort. Ils sont les plus proches parents de Campendonck.⁷⁶

Die vergelijking moet de schilder plezier hebben gedaan, want hij was geheel in de geest van Campendonck, of, ruimer nog, in de geest van Der blaue Reiter. Campendonck was bevriend met Marc in de tijd dat deze samen met Kandinsky het gelijknamige boek samenstelde. Daarin is een afbeelding opgenomen van een schil-

⁷⁰ Borgers 1971a: 307.

⁷¹ Van Ostaijen 1979 deel 4: 112.

⁷² Van Ostaijen 1979 deel 4: 115.

⁷³ Van Ostaijen 1979 deel 4: 180.

⁷⁴ Borgers 1971a: 414. Het concept is als brief naar Oscar Jespers gestuurd.

⁷⁵ Van Ostaijen 1979 deel 4: 137.

⁷⁶ Van Ostaijen 1979 deel 4: 137. De Duitse versie is een vertaling annex bewerking. Zie voor de geciteerde passage in deze versie Van Ostaijen 1979 deel 4: 152.

derij van Campendonck en er hing ook werk van hem op de eerste tentoonstelling die onder de noemer 'Der blaue Reiter' georganiseerd werd.⁷⁷ Verschillende andere kunstenaars die Van Ostaijen in Duitsland leerde kennen, waren eveneens lid van de groep. Dat geldt voor Lionel Feiniger, Paul Klee en Jean Bloé Niestlé.⁷⁸ Verder zou ook Stuckenberg in contact hebben gestaan met Der blaue Reiter, maar het is de vraag of dat klopt.⁷⁹

De groep dankt zijn gezicht aan Kandinsky en Marc en dat gezicht toont, zoals eerder al duidelijk is geworden, sterk primitivistische trekken.⁸⁰ Beroemd geworden zijn in het bijzonder de talloze afbeeldingen die *Der blaue Reiter* bevat, vooral vanwege de vanzelfsprekendheid waarmee avant-gardistische kunst geplaatst werd naast (onder andere) etnografica, volkskunst en kindertekeningen – een presentatiewijze die later, ironisch genoeg, door de nazi's is overgenomen.⁸¹ Vooral voor volkskunst bestond grote belangstelling. Ze wordt zelfs meer dan eens als de belangrijkste karakteristiek van de groep beschouwd.⁸²

In het geval van Kandinsky zou die belangstelling teruggaan tot 1889, toen hij deelnam aan een antropologische expeditie naar de Russische provincie Vologda.⁸³ Of hij zich inderdaad vanaf die tijd blijvend voor volkskunst interesseerde, is de vraag. Maar het staat wel vast dat hij, toen hij in 1908 het Beierse stadje Murnau leerde kennen en daar, samen met zijn vriendin Gabriele Münter, ging wonen, liefde opvatte voor de kunst die de bewoners maakten en/of bezaten.⁸⁴

De 'boerenschilders' die Van Ostaijen als vergelijkingsmateriaal gebruikte, waren een ontdekking van Kandinsky en Münter. Hun naam is niet helemaal correct, want het ging vaak om werk van professionals dat in serie werd vervaardigd, maar dat ontging de ontdekkers.⁸⁵ Voor Campendonck was dit soort kunst van grote betekenis. Hij geldt voor velen als een van de meest karakteristieke leden van de Blaue Reiter, juist vanwege zijn sterke oriëntatie op de volkskunst. Hij verzamelde die ook – net als verschillende andere leden van de groep – en probeerde een leven te leiden dat zo veel mogelijk op dat van een boer leek.⁸⁶

Van Ostaijen moet op de hoogte zijn geweest van Campendoncks voorliefde. Wat hij zelf van de boerenschilders kende, is moeilijk te zeggen, maar er staan af-

77 Zie over de band tussen Campendonck en Der blaue Reiter Firmenich 1989: 25 ff, 118 ff.

78 Reynebeau 1995: 88 f.

79 Borgers 1971a: 200 schrijft over Stuckenberg: 'Van 1914 tot 1916 woonde hij in München en raakte daar bevriend met Marc en Campendonck'. Later is daarover twijfel ontstaan. Zie Wand-schneider & Alms 1993: 21.

80 Volgens de biografie van Münter is ook zij bepalend geweest voor dat gezicht. Ze schrijft letterlijk over *Die blaue Reiter*: 'Zu dritt gewannen sie die Autoren verschiedener Kunstgattungen, zu dritt stellten sie das Bildmaterial aller Epochen und Kontinente zusammen, zu dritt umrissen sie die universale Tendenz, durch das sie den kulturellen Horizont ausweiten und das Kunstverständnis der Öffentlichkeit verändern wollten.' (Klein 1990: 387 f.)

81 Helemaal nieuw was die presentatiewijze niet, zoals blijkt uit Küster 2003: 94 ff.

82 Zie onder andere Grote 1959: 29 ff en Goldwater 1986: 125 ff. De belangrijkste studie over de interesse van Der blaue Reiter voor volkskunst is Glatzel 1975. Zie verder Hülsewig-Johnen 2003.

83 Weiss 1995.

84 Kleine 1990 (hoofdstuk 11).

85 Glatzel 1975: 100 f, 126, 138 f.

86 Zie over Campendonck als verzamelaar van volkskunst Glatzel 1975: 159 f en Venema 1979: 102. Over diens leven schrijft Goldwater 1986: 140n: 'In his attempt to assimilate the folk spirit, Campendonck went to live among the Bavarian peasants, and lead a peasant life'. Campendonck liet zich overigens volgens Gordon 1984: 379 ook beïnvloeden door etnografica.

beeldingen van hun werk in *Der blaue Reiter* en in *Waldens Expressionismus – Die Kunstwende*.⁸⁷ Verder lijkt de redactie van *Valori Plastici* ervan overtuigd te zijn geweest, dat hij goed geïnformeerd was, want ze vroegen hem of hij een afzonderlijk artikel wilde wijden aan de boerenschilders – een verzoek waar hij overigens niet op reageerde.⁸⁸

Of hij op het moment van schrijven de liefde van Campendonck deelde, weten we niet, maar er zijn aanwijzingen genoeg waaruit blijkt, dat hij – al vanaf zijn Antwerpse jaren? – een sterke band voelde met *Der blaue Reiter*. Zo is het tekenend dat wanneer hij in 1920 betoogt dat kunstenaars terug moeten naar de oorsprong van het expressionisme, dit voor hem ‘direkte Anlehnung am Blauen Reiter’ betekent.⁸⁹ Zelf maakte hij in het kader hiervan plannen om samen met Campendonck een vervolgdeel te schrijven op het boek van Kandinsky en Marc.⁹⁰ Ook stelde hij pogingen in het werk een groep te lanceren waarvoor hij verschillende namen overwoog, waaronder ‘Die Blauen Reiter’.⁹¹

Voor de andere groepering binnen het Duitse expressionisme – Die Brücke – had hij geen goed woord over. In brieven schold hij hun werk zelfs uit voor ‘Boche-kunst’, misschien het beste te vertalen als ‘moffenkunst’.⁹² Toch was het verschil minder groot dan hij deed voorkomen, want niet alleen hebben Kandinsky en Marc overwogen om Max Pechstein – een van de leden van Die Brücke – een bijdrage te vragen voor *Die blaue Reiter*, maar ze namen in hun boek ook afbeeldingen op van werk van hem en andere groepsleden en nodigden hen uit voor een tentoonstelling die ze als redacteuren van *Die blaue Reiter* organiseerden.⁹³ Maar dat zijn allemaal nuances die Van Ostaijen niet kon gebruiken bij het verdedigen van zijn standpunt.

4 Kind en volk

Na zijn terugkeer in Antwerpen had Van Ostaijen nog zeven jaar te leven. In het begin van deze periode (1921-1928) bleef hij over beeldende kunst schrijven, zij het minder dan vroeger. Maar in 1924 hield daar definitief mee op, naar eigen zeggen omdat die activiteit onverenigbaar was met zijn werk als kunsthandelaar. Ondertussen was hij literair criticus geworden. Daarnaast schreef hij verschillende essays waarvan ‘Gebruiksaanwijzing der lyriek’ (1927) het bekendste is geworden. Verder zijn dit de jaren waarin *De Trust der Vaderlandsliefde* (1925) en *Het bordeel van Ika Loch* (1926) verschenen en hij plannen maakt voor een nieuwe dichtbundel.

Vanuit primitivistisch oogpunt verdient, om te beginnen, het derde en laatste artikel over Campendonck onze aandacht. Het verscheen in 1923 en bevat wederom de eerder geciteerde vergelijking met de boerenschilders. In vergelijking met

87 Kandinsky & Marc 1965, Walden 1918.

88 Heitman & Wagter 1983: 137.

89 Bulhof 1992: 72. Cf. Reynebeau 1996: 148 ff.

90 Reynebeau 1996: 149.

91 Reynebeau 1996: 149 ff.

92 Brief aan Oscar en Mia Jaspers van 3 november 1920, geciteerd door Borgers 1971a: 275.

93 Hüneke 1989: 78, 184 ff, 555.

de Duitse versie van het eerdere stuk ontbrak wel één zin. Dat was ook meteen de meest vergaande van zijn beweringen over boerenschilders, namelijk dat hij hun werk beschouwt als: ‘Die einzige malerische Tradition in Deutschland’.⁹⁴

In andere artikelen over beeldende kunst komt het primitivisme nauwelijks meer aan de orde. Dat is niet alleen opvallend in vergelijking met de essays uit de jaren hiervoor, maar ook omdat het primitivisme ondertussen een belangrijke rol was gaan spelen in zijn (oude) vriendenkring. Oscar Jespers kreeg in 1923 een opdracht van het Museum van de Belgische Congo, de eerste officiële in zijn carrière.⁹⁵ Ze kwam in die zin niet onverwacht, dat hij al sinds enige tijd belangstelling had opgevat voor etnografica en vanaf ongeveer 1921 beelden maakte, die volgens José Boyens ‘onmiskenaar’ beïnvloed zijn door de Congolese kunst die hij zowel in het museum als in particuliere collecties had leren kennen.⁹⁶

Zijn broer Floris zou zich pas in de jaren vijftig, wanneer hij voor langere tijd in Congo verblijft, voor etnografica gaan interesseren.⁹⁷ Maar hij was in deze periode wel op een andere manier primitivistisch actief, want hij maakte zogeheten ‘achterglasschilderijen’, gebruikmakend van een techniek die uit de volkskunst afkomstig was.⁹⁸ Die techniek werd vanaf het einde van de achttiende eeuw in België nauwelijks meer toegepast, maar leefde voort bij de Duitse boerenschilders. Toen Kandinsky en Münter hun werk leerden kennen, raakten ze in de techniek geïnteresseerd en probeerden hem ook zelf uit, waarna schilderen achter glas in hun kring al gauw populair werd. Jespers liet zich vooral leiden door het werk van Campendonck, die hij later, in 1926, ook persoonlijk leerde kennen.⁹⁹

Terwijl de leden van Die blaue Reiter er al gauw weer genoeg van kregen, bleef Jespers deze manier van werken zijn leven lang trouw. Dat zijn schilderijen achter glas gemakkelijk kopers vonden, zal daarbij zeker een rol hebben gespeeld. Het was in de jaren twintig zelfs het enige deel van zijn productie dat hem een zekere faam bezorgde.¹⁰⁰ Aan de andere kant had hij misschien ook ideologische motieven. We kennen in ieder geval een brieffragment van hem uit 1922 waarin hij onomwonden stelt:

De overbeschaving van een verrot Europa heeft ons tot het Impressionisme gebracht. De laagste trap die in de kunst geweest is. Uiting van hoogste individualisme. Individualisme = egoïsme. De visie van den dag!!! *Kunst is eeuwig*. Het eerste of het 1000^{ste} Egyptisch beeld is een schepping – en niemand vraagt zich af ‘is dit beeld door Piet of Pauw gemaakt’ – Geen belang. – *Het is een stijl*. Het is een levensaanschouwing. Wat wij Kubisten hebben gevoeld (dus bijna 4 jaar) is: de kunst terug in haar domein. La tradition dans l’art. Bij de primitieven te leer gaan. De verrotte overbeschaving van ons afgooien, om beter te kunnen voelen.¹⁰¹

94 Van Ostaijen 1979 deel 4: 152, 185 f.

95 Boyens 1974: 71.

96 Boyens 1974: 71. Dit deel van Jespers’ werk wordt gedetailleerd besproken in hoofdstuk 4 van haar boek.

97 Zie over die tijd Buyck 2004: 148 ff. Zie ook Jonckheere 1984.

98 Zie Fredericq 1989.

99 Van den Bussche 2004: 11.

100 Fredericq 1989: 11.

101 Brief aan Rik Cox van 23 maart 1922, geciteerd door Buyck 2004: 48. ‘De leuze bij de primitieven te leer gaan’ is waarschijnlijk overgenomen uit Kandinsky’s *Über das Geistige in der Kunst*. Zie Kandinsky 1973: 41, 124.

In het essay dat Van Ostaijen in 1924 aan Oscar Jespers wijdde, komt diens primitivisme niet aan bod.¹⁰² De beelden die zouden zijn beïnvloed door etnografica blijven onbesproken en de opdracht van het museum in Tervuren wordt niet vermeld. Met de achterglasschilderijen van Floris Jespers is het anders gesteld. Daar wordt in ‘Notes sur Floris Jepsers’ (1925) – een artikel dat vooral bekend is geworden door de scherpe kritiek die wordt geuit op het werk en de persoon van de schilder – wel bij stil gestaan.¹⁰³ Van Ostaijen speelde ook een belangrijke rol bij het tot stand komen van die schilderijen. Hij sprak in zijn derde en laatste essay over Campendonck zijn bewondering uit voor diens glasschilderijen – die volgens hem het doel dat Campendock nastreefde, het meest benaderden – en maakte verschillende Belgische kunstenaars, onder wie Floris Jespers, enthousiast voor diens manier van werken.¹⁰⁴

In zijn stuk prees hij Jespers vanwege enkele vernieuwingen in het gebruik van de techniek – ‘par exemple le procédé consistant à frapper la surface colorée à l’aide de petits points’ – maar bleek uiteindelijk toch ontevreden.¹⁰⁵ In een later artikel kwam hij nog eens op het onderwerp terug. Of hij toen van gedachten was veranderd, was onduidelijk, want hij hield zich nadrukkelijk op de vlakke en sprak geen oordeel uit.¹⁰⁶

Toen hij kunsthandelaar was geworden, stelde Jespers hem voor om twee jaar lang, voor een vast bedrag, iedere maand een glasschilderij te maken. Zijn reactie daarop is niet bekend.¹⁰⁷ Hetzelfde geldt voor de vraag in een brief van Max Ernst of Van Ostaijen hem direct wil waarschuwen als hij ‘beaux nègres’ en ‘beaux océaniens’ heeft.¹⁰⁸ Voor ons inzicht in diens opvattingen over beeldende kunst maakt dit weinig uit, want Van Ostaijen liet zich als kunsthandelaar en galeriebeheerder niet leiden door de ideeën die hij in zijn essays en kritieken had ontwikkeld.¹⁰⁹

Behalve de broers Jespers waren er in de jaren twintig nog verschillende andere Belgische kunstenaars die sympathie kregen voor het primitivisme. We noemden al de belangstelling voor werken achter glas. Ook voor andere elementen uit de volkskunst bestond interesse en hetzelfde gold voor etnografica. Vooral kunstenaars die met het Vlaamse expressionisme worden geïdentificeerd, zoals Frits van den Berghe, Constant Permeke, Gustave de Smedt en Edgar Tytgat, verdienen in dit verband speciale vermelding.¹¹⁰

Als Van Ostaijen werk van de laatst genoemden al besprak, ging hij stevast aan hun primitivisme voorbij. Maar misschien zegt dat niet zo veel, want hij deed bij voorkeur alsof Van den Berghe c.s. niet bestonden.¹¹¹ Ze behoorden voor hem tot

102 Zie Van Ostaijen 1979 deel 4: 217-230.

103 Zie Van Ostaijen 1979 deel 4: 238 f.

104 Fredericq 1989: 47, Van Ostaijen 1979 deel 4: 187 f.

105 Van Ostaijen 1979 deel 4: 238.

106 Zie Van Ostaijen 1979 deel 4: 310.

107 Borgers 1971a: 674 f.

108 Brief van 12 februari 1926, geciteerd door Borgers 1971a: 671.

109 Borgers 1971a: 643, 660 en Henneman 1990: 197.

110 Zie voor een opsomming van Belgische schilders en beeldhouwers die zich tussen 1920 en 1930 voor ‘Afrikaanse objecten’ interesseerden Leurquin 1988: 321. Twee van hen – Frits van den Berghe en P. de Vaucleroy – waren ook verzamelaars.

111 De meest uitvoerige passage die hij aan hen wijdde, staat in ‘Notes sur Floris Jespers’. Zie Van Ostaijen 1979 deel 4: 238.

een ander kamp: dat van de concurrentie, belichaamd in de personen van Paul-Gustave van Hecke en André de Ridder, van wie we achteraf kunnen zeggen dat ze succesvoller waren in het promoten van hun favorieten dan Van Ostaijen in die van de zijne.¹¹²

Het is ook mogelijk dat Van Ostaijen juist vanwege die concurrentie het primitivisme van de genoemde schilders negeerde, want dat was een aspect waar het andere kamp veel nadruk op legde. Zo schreef Van Hecke een pamflet waarin hij betoogde dat de moderne (expressionistische) kunst zijn kracht ontleende aan de folklore, het volkslied, de negermuziek en de music-hall, allemaal uitingen van wat hij 'primitieve zielen' noemde.¹¹³ Daarnaast verzorgde hij samen met De Ridder een dubbelnummer van *Sélection* dat geheel aan 'negerkunst' gewijd was.¹¹⁴ Aan geen van beide publicaties heeft Van Ostaijen ooit in het openbaar aandacht besteed.

Uit het bovenstaande moet niet worden afgeleid dat hij het primitivisme liet vallen, want in zijn beschouwingen over literatuur komt het nog regelmatig aan bod. Het belangrijkste artikel in dit verband is 'Hubert Dubois' (1926). Van Ostaijen behandelt daarin de 'zuivere lyriek', het type poëzie dat gaandeweg zijn ideaal was geworden. In het schrijven daarvan onderscheidt hij twee fases. Het doel van de eerste is 'het uitstromen van het subjektiefste mogelijk te maken'.¹¹⁵ Dit is in zijn idee geen nieuw verlangen. Hij schrijft letterlijk dat een dichter die hierna streeft niet 'buiten de traditie (staat), doch wel integendeel daar middenin, aansluitend bij Hadewych en bij Mechtild, bij buiten-literaire literatuur als de schone biecht der Katharina Vetter, bij de volkspoëzie en de kinderlyriek'.¹¹⁶

In de tweede fase komt het aan 'op het ordenen van dit subjektieve tot grotere algemeengeldigheid'.¹¹⁷ Ook hier verwijst hij naar de traditie, in het bijzonder die van de volkspoëzie. De middelen die men kan aanwenden, noemt hij 'eenvoudig als in de volkslyriek':

De dynamiese verder-ontwikkeling van het eerst-gezegde, de herhaling, de omstelling, de valeurs van negatieve en positieve zin, het klimax door middel van het bijvoegen ener nieuwe bepaling en nog andere middelen, die uit dezelfde geesteshouding stammen en samen te vatten zijn onder de leus: 'hoe armer des te beter'.¹¹⁸

Het doel is bereikt 'bij een vasthouden van het subjektiefste weten in een vorm die lyries-kausaal duidelijk is'.¹¹⁹ Als voorbeeld noemt hij: 'rommelen in de pot – waar is Klaas en waar is Zot – Zot is in het stalleke'. Deze regels hebben 'slechts een zeer toevallig fenomenaal-kausaal verband, maar het lyries-kausale integendeel is van een duidelijkheid die niets te wensen over laat'.¹²⁰ De conclusie die hij daaruit trekt, luidt:

112 Zie Hoozee 1990.

113 Thijs 1999: 188 f.

114 Henneman 1990: 185. Jaren later – maar toen was Van Ostaijen al dood – schreef De Ridder ook een boekje over het onderwerp: *Negerkunst, vroeger, nu en later* (1936).

115 Van Ostaijen 1979 deel 4: 350 f.

116 Van Ostaijen 1979 deel 4: 351.

117 Van Ostaijen 1979 deel 4: 351.

118 Van Ostaijen 1979 deel 4: 351.

119 Van Ostaijen 1979 deel 4: 351.

120 Van Ostaijen 1979 deel 4: 351.

Zoals Cézanne zei dat men Poussin op de natuur moest herdoen, zo denk ik dat nu het ogenblik gekomen is, althans voor de lyriek, deze zin omgekeerd te herhalen, namelijk zo dat men de natuur op Poussin moet herdoen, in ons geval dat men moet streven naar een poëzie die zou zijn de volkslyriek (de natuur) gemaakt door dichters van een trap hoger, dit zijn dichters wier bewustzijn om het esthetiese a-priori groter is dan dit van de volks-poëet.¹²¹

Zijn oriëntatie op volkspoëzie en kinderlyriek in de loop van de jaren twintig is genoegzaam bekend, maar ze is nooit in verband gebracht met opvattingen en praktijken die Van Ostaijen eerder verdedigde, terwijl degene die zich verdiept in zijn verhouding tot het primitivisme een duidelijke lijn ziet lopen. Dat komt niet alleen doordat het primitivisme zowel betrekking heeft op ‘negerplastiek’ als op ‘volkspoëzie’ en ‘kinderlyriek’: er is ook een specifiek verband. Na de opmerkingen die eerder zijn gemaakt over Van Ostaijens Berlijnse jaren, valt er namelijk veel voor te zeggen om ook zijn ideeën uit zijn laatste periode in verband te brengen met die van Die blaue Reiter.

Zelf doet hij dat niet, zelfs niet in zijn ‘Proeve van parallellen tussen de moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst’, terwijl hij daar toch uitgebreid op het expressionisme ingaat.¹²² Toch had hij de liefde die hij op het einde van zijn leven opvatte voor kinderlyriek en volkspoëzie, heel goed kunnen toelichten en verdedigen met behulp van Die blaue Reiter. Wat de volkspoëzie – als onderdeel van de volkskunst – betreft, is dat in de vorige paragraaf al duidelijk geworden. Over de uitingen van kinderen is toen alleen terloops iets gezegd, maar ook daarvoor bestond binnen de groep grote belangstelling.

Net als in het geval van de boerenschilders speelden Kandinsky en Münter hier de rol van pionier.¹²³ In ongeveer dezelfde tijd dat ze onder de indruk raakten van de volkskunst die ze in Murnau en omgeving leerden kennen, begonnen ze ook kindertekeningen te verzamelen, die ze vervolgens gebruikten voor hun eigen werk. Vooral Münter was op dit gebied zeer actief. Ze kopieerde ook letterlijk kindertekeningen, met hetzelfde doel als waarmee andere schilders het werk van oude meesters kopieerden.¹²⁴

Ook twee van de groepsleden die Van Ostaijen persoonlijk leerde kennen – Feiniger en Klee – interesseerden zich voor kindertekeningen.¹²⁵ Klee is van alle genoemden in dit verband de bekendste geworden. Hij is überhaupt van alle avantgardisten degene die het vaakst met kindertekeningen in verband wordt gebracht, waarbij bijna altijd – behalve naar zijn dagboek – wordt verwezen naar een passage uit een recensie waarin hij betoogt dat er veel van kinderen valt te leren (‘lache nicht, Leser’), uitlopend in de volgende bewering:

121 Van Ostaijen 1979 deel 4: 351.

122 Zie van Ostaijen 1979 deel 4: 264-281.

123 Er bestaat geen geschiedenis van de belangstelling voor kindertekeningen vergelijkbaar met Rubin 1984. Er is wel een ‘annotated chronology’: Fineberg e.a. 2006. Daarin wordt Kandinsky genoemd, maar komt Münter vreemd genoeg niet voor.

124 Zie over de betrokkenheid van Kandinsky en Münter bij kindertekeningen Fineberg 1995a (hoofdstuk 3) en Wörwag 1995b. Het kopiëren wordt vermeld door Rhodes 1994: 59.

125 Feinigers interesse wordt vermeld door Fineberg 1995a: 59.

Alles das ist in Wahrheit viel ernster zu nehmen als sämtliche Kunstmuseen, *wenn* es gilt, die heutige Kunst zu reformieren. So weit müssen wir zurück, um nicht einfach zu altertümeln.¹²⁶

Van Ostaijen verwees, zoals gezegd, niet naar Klee of andere leden van Der blauwe Reiter. Hij noemde evenmin Apollinaire, terwijl die niet alleen aandacht besteedde aan kindertekeningen, maar ook een artikel schreef over de poëzie van kinderen.¹²⁷ In het laatste geval was hij misschien onkundig van het bestaan ervan. Maar dat kan niet hebben gegolden voor discussies in Vlaanderen, waar de term ‘volkskunst’ – met de nadruk op het tweede deel van het woord – na de Eerste Wereldoorlog gemeengoed was geworden, zowel onder volkskundigen als bij ‘kunstcritici, letterkundigen en zelfs beleidsmensen’.¹²⁸ Toch verwees hij ook daar niet naar, maar deed een beroep op Guido Gezelle.

Als we dat laatste ‘opmerkelijk’ noemen, is dat zwak uitgedrukt, want Van Ostaijen had zich altijd alleen beroepen op tijdgenoten en buitenlanders. Bovendien lijkt hij voor die tijd nauwelijks in Gezelle geïnteresseerd, afgaand op het geringe aantal keren dat hij zijn naam noemt of zich door zijn werk laat beïnvloeden.¹²⁹ Dat verandert radicaal vanaf 1924. Hij prijst Gezelle dan omdat hij nooit plechtstatig wordt, wijdt een jaar later een gedicht aan hem en noemt hem in hetzelfde jaar in een interview achtereenvolgens ‘le plus grand des poètes’, ‘le poète-phénomène’ en ‘(le) génial poète’.¹³⁰

Er wordt van Gezelle gezegd dat hij al in zijn jeugd een verzameling aanlegde van ‘kinderrijmen, spreuken, raadsels, oude berijmde gebedjes’.¹³¹ Of dat waar is, kan niet meer worden vastgesteld, maar zeker is dat hij later in zijn leven dit soort teksten verzamelde. Hij gaf ze ook uit en gebruikte ze voor zijn eigen werk.¹³² Wanneer Van Ostaijen naar hem verwijst, noemt hij tot twee maal toe ‘Timpe, tompe, terelink’, uit de *Kleengedichtjes* (1860, 1872, 1881).¹³³ Een van die keren brengt hij zichzelf ter sprake. Dat gebeurt naar aanleiding van de kritiek van Maurits Sabbe dat hij eigenlijk niets anders doet, dan de poëzie van anderen kopiëren. Van Ostaijen reageert daar ironisch op en vraagt hem of hij weet, wie de techniek uit zijn laatste gedichten eerder gebruikte:

Guido Gezelle, beste Sabbe. Lees eens: Timpe tompe teerelink. Guido Gezelle nam soms de eerste zin van een volksliedeke en begon daarop te broderen, zuiver formeel.¹³⁴

Zelf was Van Ostaijen geen verzamelaar. Net als in het geval van de Beierse boerenschilders is het ook moeilijk te zeggen hoeveel kennis hij had van volks- en

126 Geciteerd door Hüneke 1989: 170. Zie voor het belang van Klee’s dagboek voor de beeldvorming rond zijn persoon en zijn kunst Werckmeister 1989. Zie voor studies over zijn verhoudingen tot kindertekeningen o.a. Fineberg 1995a (hoofdstuk 4), Franciscano 1995 en Helfenstein 1995.

127 Samaltanos 1984: 36 f.

128 Thijs 1999: 182.

129 Zie over de relatie Gezelle-Van Ostaijen Borgers 1971b en Spinoy 1996.

130 Van Ostaijen 1979 deel 4: 202, 523 f.

131 Westerlinck 1980: 35.

132 Zie Westerlinck 1980: 34 ff.

133 Zie Gezelle 1970: 62.

134 Van Ostaijen 1979 deel 4: 333. Zie voor de andere verwijzing naar hetzelfde gedicht Van Ostaijen 1979 deel 4: 278.

kinderlyriek. In het deel van zijn bibliotheek dat bewaard is gebleven, komt een bundel ‘kinderliederen’ voor van Willem Gijssels – *Zij zingen* (1928) – maar die is onopengesneden¹³⁵ Verder noemt hij in zijn essays en kritieken slechts één keer een bron, te weten *De stille lach* (1916) van Nico van Suchtelen. Hij herinnert zich daaruit een ‘kindergedicht’ dat, hoewel het misschien een ‘pastiche’ was, hem ‘zeer’ had ontroerd.¹³⁶

Over zijn kennis van de Vlaamse of Nederlandse volkscultuur in ruimere zin valt eveneens weinig concreets te zeggen. Hij bezat een boek van Stijn Streuvels over *De landsche woning in Vlaanderen* (1913) en hij verwijst in zijn onvoltooid gebleven roman naar “Turnhoutse prenten”, waarmee hij de ‘mannekenbladen’, ook wel ‘oortjes-’ of ‘centsprenten’ bedoelt, die in de negentiende en het begin van de twintigste eeuw in Vlaanderen zeer populair waren.¹³⁷ Ook in het gedicht ‘Stad stillevens’ uit *Bezette Stad* is sprake van een ‘prenteblad’ en aan één daarvan – *De kleine diergaerde voor kinderen* – ontleende hij de titel voor zijn verzamelde dierschetsen.¹³⁸

Het kan zijn dat hij nooit gedetailleerd op het onderwerp inging, omdat de Vlaamse volkscultuur al was geclaimd door anderen, met wie hij niet geassocieerd wilde worden. Wat schrijvers betreft zouden we dan kunnen denken aan de groep rond *Van Nu en Straks* waar ook zijn vroegere chef Victor de Meyere – de belangrijkste volkskundige van zijn tijd – toe behoorde.¹³⁹ Maar wat er ook op de achtergrond gespeeld moge hebben: Van Ostaijen wordt nooit specifiek. Zo geeft hij geen omschrijvingen van volks- en kinderlyriek en duidt hij de regels ‘rommelen in de pot – waar is Klaas en waar is Zot – Zot is in het stalleke’ de ene keer aan als ‘volkslyriek’ en een andere keer als ‘een kindergedicht’.¹⁴⁰

Als ‘kindergedicht’ vergelijkt hij het in 1924 met een gedicht van Martin Permys, op een zelfde manier als waarop hij eerder het werk van Campendonck vergeleek met dat van de boerenschilders.¹⁴¹ Alleen de uitkomst verschilt, want terwijl Campendonck werd geprezen, krijgt Permys te horen dat zijn ‘middelbare’ gedicht ‘eenvoud’ mist en het daarom aflegt tegen ‘rommelen in de pot’.¹⁴²

De paar keer dat Van Ostaijen kenmerken noemt van volks- en/of kinderlyriek horen we vaker van ‘eenvoud’ spreken.¹⁴³ Verder komen we woorden tegen als ‘gaaf’, ‘naief’ en ‘organies’.¹⁴⁴ Verrassend zijn die niet: ze horen bij een discours dat

135 Borgers 1971a: 1099.

136 Van Ostaijen 1979 deel 4: 381. Van Ostaijen herinnert zich van dit gedicht slechts de woorden: ‘sjillip van je hoelasjé’. De volledige tekst luidt: ‘Mamma sjillip van je hoelasjé, / Eenokale hoelasjé; / Mamma sjillip van je danslokaal / Eenokale exlokaal / Mamma mag ik met u perkeer. / Dansen is geen mode meer.’ (Van Suchtelen 1916: 227 f). In de roman komen nog meer van dit soort teksten voor. Zie Van Suchtelen 1916: 226 ff. Vermeldenswaard is verder een passage waarin wordt betoogd, dat kunstenaars ‘evenals krankzinnigen, wilden en kinderen, tot op zekere hoogte wakende dreamers (zijn). Denk maar aan de primitieve kunst’ (Van Suchtelen 1916: 311).

137 Borgers 1971a: 1104, Van Ostaijen 1973: 47, 1979 deel 3: 328.

138 Van Ostaijen 1979 deel 2: 67, deel 3: 107-116. Cf. Van Ostaijen 1973: 47 n.

139 Thijs 1999, 2007.

140 Van Ostaijen 1979 deel 4: 207, 351

141 Van Ostaijen 1979 deel 4: 207.

142 Van Ostaijen 1979 deel 4: 207.

143 Van Ostaijen 1979 deel 4: 62 (‘eenvoudig als een volkslied’), 351 (‘eenvoudig als in de volkslyriek’).

144 Van Ostaijen 1979 deel 4: 52 (‘naief als een volkslied’), 207 (‘een kindergedicht, organies busgesloten’) en 392 f (‘een gaafheid als deze van Gezelle, als deze van het west-vlaamse volk’).

ontstaan is in de romantiek en in de twintigste eeuw zijn sporen heeft achtergelaten in het primitivisme, in het bijzonder bij Der blauwe Reiter, zoals blijkt uit een studie van Ursula Glatzel.¹⁴⁵

Gebruikmakend van dat discours ontstond er voor het eerst in Van Ostaijens loopbaan een duidelijke band tussen zijn primitivisme en zijn poëzie. Om te beginnen hadden zijn primitivistische opvattingen nu direct op poëzie betrekking. Ook komen we in de ‘Nagelaten gedichten’ allerlei verwijzingen tegen naar volks- en kinderlyriek, zoals de citaten in de eerste regels van ‘Oude bekenden’ en ‘Polonaise’.¹⁴⁶ En ten slotte lijken de ‘Nagelaten gedichten’ op volks- of kinderlyriek, of dat doen ze althans in de ogen van kenners als Gerrit Borgers, Geert Buelens en Paul Hadermann. Zij beweren dat ze ‘aanleunen’ tegen het ‘kinderlied’, of ‘naïef zijn geschreven, ‘in de trant van de kinderversjes, aftelrijmpjes en “Nursery rhymes”’ of noemen ze eenvoudig ‘kindergedichtjes’ en ‘kinderversjes’.¹⁴⁷

5 Besluit

Er blijkt dus, als we letten op Van Ostaijens verhouding tot het primitivisme, een constante te bestaan in zijn denken en doen. Maar daar wordt niet door hem zelf de aandacht op gevestigd. De lijn die de verschillende periodes met elkaar verbindt, valt pas op als we zijn denken en doen analyseren. Het ligt daarom voor de hand om aan het slot van dit artikel de vraag te stellen waarom Van Ostaijen het trekken van die lijn aan anderen overliet. Was hij zich er niet bewust van? Hechtte hij daar geen belang aan? Of wilde hij juist dat die lijn niet werd opgemerkt?

We weten dat het hem geen moeite kostte om te zeggen dat hij van standpunt of schrijfwijze was veranderd. Dat zou ook vreemd zijn voor iemand die bovenal avant-gardist wilde zijn. Maar het maakte – om dezelfde reden – wel uit hoe hij veranderde, dat wil zeggen: in welke richting hij zich bewoog.¹⁴⁸ Daar lette hij dan ook scherp op, waardoor het onwaarschijnlijk is, dat hij zich niet bewust was van de mogelijkheid een lijn te construeren in zijn leven en werk, temeer omdat hij algemeen wordt beschouwd als een uiterst systematische denker.

Wilde hij misschien niet dat die lijn werd opgemerkt? Maar waarom dan? Zeker als hij de opvattingen uit zijn laatste jaren zou presenteren als de uitwerking van een idee dat in avant-garde kringen van schilders en beeldhouwers furore had gemaakt, maar in de literatuur nog weinig werd toegepast – en dat is een koud kunstje – had hij een goed verhaal. Het zou kunnen dat de lijn hem weinig interesseerde. Bijvoorbeeld omdat het primitivisme in de jaren twintig al lang niet meer het nieuwste van het nieuwste was, net zo min als Der blauwe Reiter. Maar dat laatste geldt toch nog in veel sterkere mate voor Gezelle? Dus waarom dan hem naar voren geschoven?

Sinds een tiental jaren wordt in dit soort gevallen gezegd dat de schrijver handelt

145 Glatzel 1975: 22 ff.

146 Het gaat respectievelijk om ‘Rommelen rommelen in de pot / waar is Klaas en waar is Zot / Zot is in het stalleke’ en ‘Ik zag Cecilia komen’. Zie Van Ostaijen 1979 deel 2: 210, 232.

147 De laatste typering is van Buelens 2001: 196, 1119, 1122. De eerste keer schrijft hij nog ‘schijnbare kindergedichtjes’, andere keren laat hij dat adjectief weg. Zie verder Borgers 1971a: 516 en Hadermann 1965: 143 f.

148 Zie in dit verband Doorman 1994.

vanuit strategische overwegingen. Er kunnen goede redenen zijn om dat aan te nemen. Het is alleen moeilijk het bestaan van die overwegingen ook daadwerkelijk aan te tonen, getuige het voorbeeld van Van Ostaijen. Hij is een bij uitstek strategisch opererende schrijver. Daar wordt vanaf het proefschrift van Gerrit Borgers door iedereen de nadruk op gelegd. Maar zelfs in zijn geval is het soms moeilijk, om niet te zeggen onmogelijk, om vast te stellen waarom hij op een bepaalde manier handelt. We kunnen dan natuurlijk speculeren. Maar het is verstandiger om te accepteren dat het altijd een raadsel zal blijven waarom Van Ostaijen het primitivisme niet voorstelde als een rode draad door zijn werk.¹⁴⁹

Bibliografie

- Apollinaire 1965-1966 – G. Apollinaire, *Oeuvres complètes*. Ed. M. Decaudin. 4 dln. Paris, 1965-1966.
- Bahr 1916 – H. Bahr, *Expressionismus*. München, 1916.
- Bilang 1989 – K. Bilang, *Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1989.
- Bogman 1991 – J. Bogman, *De stad als tekst. Over de compositie van Paul van Ostaijens Bezette Stad*. Rotterdam, 1991.
- Borgers 1971a – G. Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*. 2 dln. Den Haag, 1971.
- Borgers 1971b – G. Borgers, 'Paul van Ostaijen en Guido Gezelle'. In: *Vlaanderen 20* (1971), p. 402-405.
- Boyens 1974 – J. Boyens, *Oscar Jespers. Zijn beeldhouwwerk. De geschiedenis van de skulpturale activiteiten van een Antwerpse kunstenaar gedurende een halve eeuw (1912-1968), en een poging om zijn betekenis aan te geven voor de Belgische en de internationale beeldhouwkunst*. Diss UvA, 1974.
- Boyens 1995 – J. Boyens, *De genesis van Bezette Stad. Ik spreek met de mannen en regel alles wel. Brieven van Oscar Jespers aan Paul van Ostaijen 1920-1921 over het ontstaan van Bezette Stad en de Antwerpse groepering van het Sienjaal*. Antwerpen, 1995.
- Brühl 1983 – G. Brühl, *Herwarth Walden und 'Der Sturm'*. Leipzig, 1983.
- Buelens 2001 – G. Buelens, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen, 2001.
- Bulhof 1992 – F. Bulhof, *Eine Künstlerfreundschaft. Der Briefwechsel zwischen Fritz Stuckenberg und Paul van Ostaijen 1919-1927*. Oldenburg, 1992.
- Van den Bussche 2004 – W. van den Bussche, 'Floris Jespers, de zondebok van het modernisme in Vlaanderen'. In: Buyck 2004, p. 7-13.
- Buyck 2004 – J.F. Buyck, *Floris Jespers*. Antwerpen, 2004.
- Coquiott 1914 – G. Coquiott, *Cubistes futuristes passésistes. Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture*. Paris, 1914.
- Corbey 1989 – R. Corbey, *Wildheid en beschaving. De Europese verbeelding van Afrika*. Baarn, 1989.
- Corbey 1999 – R. Corbey, 'African Art in Brussels'. In: *Anthropology Today* 15 (1999) 6, p. 11-16.
- Corbey 2000 – R. Corbey, *Tribal Art Traffic. A Chronicle of Taste, Trade and Desire in Colonial and Post-Colonial Times*. Amsterdam, 2000.
- Couttenier 2005 – M. Couttenier, *Congo tentoongesteld. Een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)*. Leuven, 2005.
- Däubler 1919 – Th. Däubler, *Der neue Standpunkt*. Leipzig, 1919.
- Doorman 1994 – M. Doorman, *Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst*. Amsterdam, 1994.
- Fineberg 1995a – J. Fineberg, *Mit den Augen des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst*. Stuttgart, 1995.
- Fineberg 1995b – J. Fineberg (Hrsg.), *Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ostfildern, 1995.
- Fineberg 2006 – J. Fineberg (ed.), *When We Were Young. New Perspectives on the Art of the Child*. Berkeley, 2006.

149 Dat strategische overwegingen een hachelijk onderzoeksobject vormen, werd eerder benadrukt door Raat 2004: 217 f.

- Fineberg e.a. 2006 – J. Fineberg, O. Ivashkevich & M. Rizk, 'Children's Art. An Annotated Chronology', in: J. Fineberg (ed.) 2006, p. 199-271.
- Firmenich 1989 – A. Firmenich, *Heinrich Campendonck 1889-1957. Leben und expressionistisches Werk*. Recklinghausen, 1989.
- Franciscono 1995 – M. Franciscono, 'Paul Klee und die Kinderzeichnung'. In: Fineberg 1995b, p. 26-50.
- Fredericq 1989 – L. Fredericq, *Floris Jespers. Achterglasschilderijen-Peintures sous verre*. Ingelmunster, 1989.
- Gezelle 1970 – G. Gezelle, *Kleengedichtjes*. Ed. A. Keersmaekers. Hasselt, 1970.
- Glatzel 1975 – U. Glatzel, *Zur Bedeutung der Volkskunst beim Blauen Reiter*. München, 1975.
- Goldwater 1986 – R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*. Cambridge-London, 1986.
- Gordon 1984 – D.E. Gordon, 'German Expressionism'. In: W. Rubin (ed.) 1984, p. 369-403.
- Grote 1959 – L. Grote, 'Expressionismus und Volkskunst'. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 2 (1959), p. 24-31.
- Haderman 1965 – P. Haderman, *De dichterlijke wereld van Paul van Ostaïen*. Antwerpen, 1965.
- Hadermann 1970 – P. Hadermann, *Het vuur in de verte. Paul van Ostaïens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*. Antwerpen, 1970.
- Hadermann 1993 – P. Hadermann, 'Paul van Ostaïen wijkt uit naar Berlijn. Doorbraak van de avant-garde in Vlaanderen'. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen, 1993, p. 602-609.
- Hadermann 1997 – P. Hadermann, *Paul van Ostaïen en de kunst van zijn tijd 1896-1996*. Ed. M. Bartosik, M. Dupuis en J. Weisgerber. Gent, 1997.
- Heitman & Wagter 1983 – W. J. Heitman & W. Wagter, *Paul van Ostaïen, een correspondentie. Een becommentarieerde briefwisseling tussen Paul van Ostaïen en 8 Duitse beeldend kunstenaars gedurende Van Ostaïens verblijf te Berlijn van 1918 tot 1921*. Scriptie UvA, 1983.
- Helfenstein 1995 – J. Helfenstein, 'Die Thematik der Kindheit im Spätwerk von Klee', in: Fineberg 1995b, p. 100-135.
- Henneman 1984 – I. Henneman, 'De Sélection-beweging'. In: R. Hoozee (red.), 1984, p. 183-197.
- Hoozee 1990 – R. Hoozee (red.), *Vlaams expressionisme in Europese context 1900-1930*. Gent, 1990.
- Hülsewig-Johnen 2003 – J. Hülsewig-Johnen, 'Der Blaue Reiter – Avantgarde und Volkskunst'. In: *Der Blaue Reiter. Avantgarde und Volkskunst*. Bielefeld, 2003, p. 11-37.
- Hüneke 1991 – A. Hüneke (Hrsg.), *Der blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*. Leipzig, 1991.
- Jonckheere 1984 – K. Jonckheere, *De 'Kongo' van Floris Jespers*. Antwerpen, 1984.
- Kandinsky 1973 – W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. Ed. M. Bill. Bern, 1973.
- Kandinsky & Marc 1965 – W. Kandinsky & F. Marc (Hrsg.), *Der blaue Reiter*. Ed. K. Lankheit. München, 1965.
- Kleine 1990 – G. Kleine, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares*. Frankfurt am Main, 1990.
- Küster 2003 – B. Küster, *Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie um 1900*. Berlin, 2003.
- Laan 2000a – N. Laan, 'Groningen, Tahiti, Zwitserland. Over het primitivisme van De Ploeg'. In: G. van Bork & N. Laan (red.), *Kunst en letterkunst*. Amsterdam, 2000, p. 93-109.
- Laan 2000b – N. Laan, 'Het kind, het volk en de geesteszieke. De moderne literatuur volgens Cyrille Offermans'. In: *Literatuur* 17 (2000), p. 217-225.
- Laan 2002 – N. Laan, 'Waardering voor het primitieve bij Nederlandse schilders en schrijvers in het interbellum'. In: H.F. van den Berg & G.J. Dorleijn (red.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*. Nijmegen, 2002, p. 123-136.
- Laan 2005a – N. Laan, 'Aandacht voor primitieve poëzie, of: het beeld van de avant-garde', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 121 (2005), p. 39-56.
- Laan 2005b – N. Laan, 'Het succes van Vijftig'. In: *Nederlandse letterkunde* 10 (2005), p. 313-333.
- Laan 2007 – N. Laan, 'Hendrik de Vries als Merlynist'. In: *Ts. Tijdschrift voor tijdschriftstudies* 21 (2007), p. 28-42.
- Laude 1968 – J. Laude, *La peinture française (1905-1914) et l'Art nègre. Contribution l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*. Paris, 1968.
- Leurquin 1988 – A. Leurquin, 'De verspreiding van het Afrikaanse object of de geschiedenis van een zwerftocht'. In: *Utotombo. Kunst uit Zwart-Afrika in Belgisch privé-bezit*. Brussel, 1988, p. 315-330.

- MacGregor 1989 – J.M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton, 1989.
- Van Ostaijen 1973 – P. van Ostaijen, *Het landhuis in het dorp en De jongen*. Ed. G. Borgers. 's-Gravenhage, 1973.
- Van Ostaijen 1979 – P. van Ostaijen, *Verzameld werk*. Ed. G. Borgers. 4 dln. Amsterdam, 1979.
- Parton 1993 – A. Parton, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde*. Princeton, 1993.
- Raat 2004 – G.F.H. Raat, 'Orkestratie in de literatuurwetenschap. Over de institutionele analyse'. In: T. van Deel, M. Mathijssen & G. de Vriend (red.), *Kijk op kritiek. Essays voor Kees Fens*. Amsterdam, 2004, p. 207-222.
- Reynebeau 1996 – M. Reynebau, *Dichter in Berlijn. De ballingschap van Paul van Ostaijen (1918-1921)*. Groot-Bijgaarden, 1996.
- Rhodes 1994 – C. Rhodes, *Primitivism and Modern Art*. London, 1994.
- De Ridder 1936 – A. de Ridder, *Negerkunst, vroeger, nu en later*. Antwerpen, 1936.
- Rubin 1984 – W. Rubin, 'Primitivism' in 20th Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern*. 2 dln. New York, 1984.
- Samaltanos 1984 – K. Samaltanos, *Apollinaire. Catalyst for Primitivism, Picabia, and Duchamp*. Ann Arbor, 1984.
- Schultz 1995 – J. Schultz, *Wild, irre & rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*. Giessen, 1995.
- Spinoy 1996 – E. Spinoy, 'De wildste bloei van overgave en genade. Over Gezelle en Van Ostaijen'. In: *Gezelliana* 8 (1996) 1, p. 1-42.
- Struyf 1908 – I. Struyf, *Uit den Kunstschat der Bakongos*. 2 dln. Amsterdam-Berlijn, 1908.
- Van Suchtelen 1916 – N. van Suchtelen, *De stille lach*. Amsterdam, 1916.
- Thijs 1999 – A.K.L. Thijs, 'Over "volkskunst" en de artistieke avant-garde in Vlaanderen (1894-1934)'. In: *Volkskundig Bulletin* 25 (1999), p. 177-195.
- Thijs 2007 – A.K.L. Thijs, 'Ideaal en werkelijkheid. Een halve eeuw tragische geschiedenis van het Antwerpse Volkskundemuseum'. In: B. de Munck & W. van Hoof (red.), *De poppen aan het dansen. Honderd jaar Antwerps Volkskundemuseum. Nieuwe visies op erfgoed en musea*. Nijmegen, 2007, p. 33-89.
- Venema 1979 – A. Venema, *De ballingen. Frits van den Berghe, Gustave de Smedt en Rik Wouters in Nederland 1914-1921*. Baarn, 1979.
- Verworn 1914 – M. Verworn, *Ideoplastische kunst. Ein Vortrag*. Jena, 1914.
- Walden 1918 – H. Walden (Hrsg.), *Expressionismus. Die Kunstwernde*. Berlin, 1918.
- Walden 1919 – H. Walden, *Die neue Malerei*. Berlin, 1919.
- Wat 2001 – A. Wat, *Mijn twintigste eeuw zoals verteld aan Czesław Miłosz*. Amsterdam, 2001.
- Wandschneider & Alms 1993 – A. Wandschneider & B. Alms (Hrsg.), *Fritz Stuckenberg 1881-1944. Retrospektive*. Berlin, 1993.
- Weisgerber 1982 – J. Weisgerber (dir.), *Les avantgardes littéraires au xxe siècle*. 2 dln. Budapest, 1984.
- Weiss 1995 – P. Weiss, *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*. New Haven-London, 1995.
- Werckmeister 1989 – K. Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career, 1914-1920*. Chicago-London, 1989.
- Westerlinck 1980 – A. Westerlinck, *Taalkunst van Guido Gezelle*. Brugge-Nijmegen, 1980.
- Wörwag 1995 – B. Wörwag, 'Es ist eine unbewusste enorme Kraft im Kinde. Zur Bedeutung der Kinderzeichnung bei Wassily Kandinsky und Gabriele Münter'. In: J. Fineberg (Hrsg.) 1995b, p. 172-197.
- Worringer 1959 – W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München, 1959.

Adres van de auteur

Universiteit van Amsterdam
 Instituut voor Neerlandistiek
 Spuistraat 134
 1012 VB Amsterdam
 n.t.j.laan@uva.nl