

PAUL OVERHAUS

Een Hollandser stadje dan Edam bestaat bijna niet en het is daar waar je Paul Overhaus kunt volgen. Lang heeft hij over het hek staan leunen dat toegang geeft tot zijn geliefde polderlandschap.

‘De schoonheid van dit land is de grote horizontaliteit, de monumentaliteit, het opgeruimde en vooral het voorname.’ Je hoort het hem zeggen in de korte documentaire die RTV Noord Holland over hem maakte. Je kijkt met hem mee en het kost je geen enkele moeite om deze beelden te onthouden: de koeien, de wolken, de lage horizon. Maar wanneer heb je voor het laatst zo intens gekeken? En waarom heb je de woorden van Paul Overhaus nodig om dit te kunnen zien?

‘Er wordt niet meer gekeken door de mensheid. Niemand kijkt meer naar buiten’, zegt hij en je volgt hem over de Voorhaven en de Breestraat, je loopt achter hem aan de Batumburgerstraat in. Een binnenplaats met een straatnaambord: PAUL OVERHAUS PLEIN 1935 – ONEINDIG KUNSTENAAR.

Een deur geeft toegang tot een atelier en wat je daar ziet is bijna net zo monumentaal, opgeruimd en voornaam als het landschap dat Overhaus je zojuist heeft laten zien. Talloze schilderijen, tekeningen, collages, hout-sneden, drukwerken en houtmontages, schetsen voor monumentale werken, tapijten, interieurs en keramische objecten. Hij heeft papier gebruikt en doek, karton en de achterkanten van affiches, gebruikte enveloppen en afvalhout. Tientallen ordners met opschriften als STRANDWANDELINGEN, BUSCHETSEN, ILLUSTRATIES VOOR HAIKU’S. Ik zie duivenportretten en kijkdozen, zeegezichten en *ready mades*, uitgescheurde gedichten en potten met kwasten en penselen. En niet alleen het werk zelf, maar ook de boeken-

planken geven een kijkje in het uitgestrekte universum van Paul Overhaus: *Duivensport Totaal* naast de *Rembrandtbijbel*, het *Maritiem Journaal* naast het standaardwerk *Flowers & Nature* van Sam Segal, boeken over ikonen naast een oevrecatalogus van Willem den Ouden. Alles staat min of meer geordend in stellingen die de wereld van Paul Overhaus definiëren: Miekstelling, Rembrandtstelling, Sjollemastelling, Malevichstelling, Munakatastelling.

Nog steeds probeer ik hem te volgen, maar hij heeft zich zwijgend ergens tussen zijn spullen verborgen. Ik moet het doen met de paar zinnen die ik hem heb horen uitspreken in de documentaire van RTV Noord Holland, ik moet me tevreden stellen met zijn hoekige handschrift op de schriften, de stellingen en de dozen en met zijn gigantische oeuvre dat hier verzameld is.

RUIMTE (1)

Een kindertekeningetje voorstellende de Moeder Gods, gesigneerd door een volwassen hand: PAULTJE 7 JAAR. ‘Paultje’ werd geboren op 8 januari 1935 in Amsterdam Zuid en hij tekende van kinds af aan.

‘Tekenen zat mij in het bloed’, zou hij als volwassen man over zijn kindertijd zeggen. ‘Op school haalde ik er de hoogste cijfers voor.’ Op zondag, na de kerk, bezocht het gezin vaak het Rijksmuseum en ook al vond de kunstenaar-in-spé dat ‘geen pretje’, hij moet de schilderijen van de Oude Meesters onwillekeurig in zich hebben opgenomen. Heeft hij de Moeder Gods op zo’n zondag getekend, na zo’n curieuze combinatie van kerk- en museumbezoek? Het zou kunnen, al was het midden in de oorlog en was

het grootste deel van de Rijksmuseumcollectie elders in veiligheid gebracht. Paul was pas vijf toen die oorlog uitbrak en maakte de hele bezetting bewust mee. 'Het was een kindonwaardige tijd, angstig, zorgelijk en gevaarlijk, voor mijn omgeving en mij. Deze periode heeft mijn karakter voor een groot deel bepaald.' Binnen de benauwenis van de oorlog ontwikkelde hij een grote behoefte aan ruimte – ruimte die hij aan zee zou vinden:

'Er zijn dingen die je altijd bijblijven. Die je niet eens kunt vergeten. In het najaar van '45, zo'n half jaar na de oorlog, nam mijn vader mij mee naar het strand. Daar was ik nog nooit geweest en dat moment zal me altijd bijblijven. Na dat laatste duin ineens die zee voor je. Die spanning, dat ongelooflijke gevoel van weidsheid. Die zee die geen moment hetzelfde is, in een mini-seconde telkens weer anders wordt.' In het oeuvre van Paul Overhaus zou ruimte het sleutelwoord worden.

AMSTERDAM, ANTWERPEN

Het was de bedoeling dat Paul meteen na de lagere school een 'vak' zou leren en wellicht vatte hij door zijn grote liefde voor de zee het plan op om zijn geluk te zoeken in de grote vaart. Na zijn eerste zeezieke zeereis moest hij tot zijn verdriet besluiten om van dit toekomstplan af te zien.

'Maar de zee, het duin, het wad en de lucht erboven hebben mij nooit meer losgelaten', zou hij later zeggen. Noodgedwongen koos hij voor een heel ander beroep – patissier. Dat bood hem de financiële mogelijkheid om teken- en schilderlessen te nemen bij Jan Engelberts (1925-1980), kunstenaar en student aan de Amsterdamse Rijksacademie. Van Engelberts leerde Overhaus 'dat de visie, het idee, de ordende intelligentie het begin is van alles' en dat een kunstenaar niet alleen zijn ambacht moest beheersen, maar ook goed moest kunnen 'componeren'. Dat was een les die hij nooit meer zou vergeten.

Mede dankzij de lessen van Engelberts werd Overhaus in 1954 toegelaten tot de Rijksnormaalschool, de opleiding voor tekenleraren die gevestigd was naast het Rijksmuseum. Daar leerde hij Mieke Obers kennen, met wie hij in 1961 trouwde. Na een jaar aan de Rijksnormaalschool was de overstap naar de Rijksacademie heel logisch – hij studeerde er van 1955 tot 1960.

De Rijksakademie was in die jaren nog een klassieke opleiding waar tekenen naar de menselijke figuur centraal stond. Overhaus tekende veel naar model en maakte een aantal realistische portretten, zoals *Ongelukkige hand*. Maar ook tekende hij varkens en koeien en portretteerde hij een chimpansee-familie in Artis. Docenten als Charles Roelofs (1897-1962), schilder en Paul Grégoire (1915-1988), beeldhouwer, brachten

hem de basis van ruimtelijk denken bij en even overwoog Overhaus, onder invloed van Grégoire, om voor het beeldhouwen te kiezen. Jammergenoeg kon hij door een ziekte deze keuze niet doorzetten, maar in veel van zijn tekeningen, met name zijn figuurstudies, is zijn 'beeldhouwershand' te zien: ze zijn monumentaal en vaak driedimensionaal gedacht.

Ja, er werd keihard gewerkt in die jaren vijftig. Direct na de Academie vertrok Overhaus naar Antwerpen, waar hij dankzij bemiddeling van de portretschilder Sierk Schröder (1903-2002) twee jaar kon studeren aan het Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten. In de Vlaamse stad tekende hij veel in de kroegen en de haven. En hoewel je aan iedere potloodstreek zijn degelijke, academische scholing kunt zien, werd zijn stijl in deze periode iets lossier. Na terugkeer ging hij een intensieve samenwerking aan met Joop Sjollesma (1900-1990) die hij assisteerde bij de uitvoering van monumentale werken. In deze periode van de wederopbouw werden er in het kader van de zogenaamde 'percentageregeling' vele opdrachten verstrekt voor monumentale kunst in Rijksgebouwen. Joop Sjollesma, die met zeer uiteenlopende technieken werkte, had hier zijn handen vol aan en zijn praktijk was een belangrijke leerschool voor het latere monumentale werk van Paul Overhaus. Overhaus' vrije werk bestond in die tijd vooral uit portretten, figuurstudies en een enkel landschap.

Inmiddels waren de jaren zestig in volle gang.

RIJKSACADEMIE, RIJKS-AKADEMIE

Na een kort intermezzo als tekenleraar aan het Goois Lyceum in Bussum werd Overhaus gevraagd als docent aan de Amsterdamse Rijksacademie van Beeldende Kunsten. Het was 1968. Provo was verschenen en weer verdwenen, Nederland begon te ontzuilen en het zou niet lang meer duren of studenten zouden het Haagdenhuis bezetten. De COBRA-beweging was alweer uit de mode, Fluxus en de Nulbeweging beleefden hun hoogtijdagen, de Rijksacademie werd gezien als een bolwerk van de traditionele, figuratieve kunst. Ja, ook binnen de opleiding was de tijd voor een revolutie aangebroken! En daarom verstoorden leden van de Bond van Beeldende Kunstenaars in september 1968 de opening van het academisch jaar met een protestactie waarbij ze zeer luidruchtig inspraak, discussie en artistieke vrijheid eisten. Op 28 september verscheen er in *Vrij Nederland* een open brief aan de minister van CRM waarin kunstenaars als Kees van Bohemen, Ger Lataster en Peter Struycken opriepen tot een onderwijsvernieuwing binnen de Rijksacademie. 'Ondergetekenden stellen vast dat in de loop der jaren een totale vervreemding is ontstaan tussen de Rijksacademie en de Nederlandse kunstenaarswereld', schreven ze.

‘De oorzaak van deze kloof ligt in het standpunt van de directie van de Rijks-academie dat het negentiende-eeuwse beginsel van kunstonderwijs ook in deze tijd uitgangspunt moet zijn voor een programma van dit instituut.’ En: ‘Het hierdoor ontstane werkklimaat op de Rijksacademie belemmert het contact van de jonge kunstenaars met het hedendaagse kunstgebeuren.’

De tijd dat je academie schreef met een c en de opleiding nog gevestigd was in een statig gebouw aan de Stadhouderskade, leek voorgoed voorbij. Maar Paul Overhaus hoorde nadrukkelijk níet bij de ondertekenaars van de brief – overtuigd als hij was van het feit dat je artistieke vrijheid alleen kunt bereiken door vakbekwaamheid en historisch besef. Hij zei: ‘ABSTRACT werd het gevleugelde woord en alles werd op zijn kop gezet. Je moest eraan meedoen, of je ertoe bekeren, anders telde je niet meer mee. Steeds meer werd de figuratieve kunst geïsoleerd en afgedaan als niet interessant. In mijn omgeving werden zelfs mensen in één nacht van figuratief, abstract schilder.’

In een lang en voor vele kunstenaars vaak pijnlijk proces, werd het klassieke concept van de Rijksacademie waarin studenten academisch werden geschoold binnen door kunstenaars geleide werkplaatsen verlaten om uiteindelijk plaats te maken voor *artist residencies* en een ‘theorie-werkplaats’ waar studenten worden begeleid door advisors. Paul kon zich met die vernieuwingen niet identificeren: ‘Ik heb mij fel verzet, maar uiteindelijk, in 1986, was ik de laatste docent die de avondacademie werd uitgedragen.’

Al die jaren werd hij door zijn studenten als docent gewaardeerd.

‘Hij leerde ons alle conventies los te laten’, zou zijn student Henk Dogger later over hem zeggen. ‘We richtten ons op de inhoud en de expressie en Paul stond open voor alle opties. Geen van zijn studenten werd opgeleid tot een nieuwe Paul Overhaus - de artistieke vrijheid en onafhankelijkheid die hij zichzelf gaf, gunde hij ons ook.’ Overhaus spoorde zijn studenten juist aan om hun eigen pad te volgen en verder te ontwikkelen.

In de jaren zestig raakte de klassiek-moderne schilder- en beeldhouwkunst uit de gratie en de abstracte kunst in al zijn vormen zou enkele decennia lang de Nederlandse kunst domineren. Musea als het Stedelijk, Boijmans en Van Abbe besteedden nauwelijks aandacht aan de figuratieve kunst. De ‘Rijksacademie-traditie’ werd uiteindelijk buiten de Academie voortgezet. Werk van een aantal Rijksacademie-kunstenaars-oude-stijl werd aangekocht door een vaste groep verzamelaars die ze ook een plek bood. Werk van kunstenaars als Joop Sjollema en Paul Grégoire werden vanaf dat beroemde-beruchte jaar 1968 ondergebracht in de Stichting Henriëtte Antoinette, die

de basis zou vormen voor het latere Museum Henriëtte Polak in Zutphen. Een aantal andere Rijksacademie-kunstenaars, verenigd in een los verband dat ook wel ‘De Groep’ wordt genoemd, vestigde zich in Groningen. Sommigen van hen gingen lesgeven aan de Groningse Academie Minerva. Sinds een aantal jaren richt het Drents Museum te Assen zich op het verzamelen en presenteren van dit ‘noordelijk realisme’.

GELOOF, TROUW, HISTORISCH BESEF

De *roaring sixties* en de drang tot het experimentele en de abstractie lijken nauwelijks vat te hebben gehad op het oeuvre van Paul Overhaus. Hij liet zich in ieder geval niet meeslepen door de waan van de dag en vervolgde met een bijna ijzeren consequentie de weg die hij op de academie was ingeslagen.

‘Ik heb mijn onafhankelijkheid weten te bewaren en bewaken door niet mee te gaan met alle vernieuwingen die niet bij mij hoorden’, zei hij daarover. ‘Ik hield mij staande door een sterk geloof in mezelf, trouw aan mijn beginselen en enig historisch besef.’ Het was juist binnen deze kaders waarin hij zijn vrijheid vond: ‘Wat is vrijheid zonder vakbekwaamheid en historisch besef? Grote moderne kunstenaars zoals Cézanne, Malevich en Mondriaan hadden historisch besef en door grondige opleiding een grote vakbekwaamheid.’ Hij was niet op zoek naar een groep of kring van kunstenaars met wie hij zich kon verbinden. Integendeel: in zijn vrije werk wilde hij de dingen tot in de diepte onderzoeken, onafhankelijk, vrij van trends, modes of richtingen. En uiteindelijk lukte hem dat het allerbeste in volstrekte eenzaamheid.

VEELHEID AAN WERKEN

Terug naar het atelier aan de Edamse Batumburgerstraat. Terug naar veelheid aan kunstwerken in alle technieken die je je maar kunt bedenken. Terug naar de uitgescheurde gedichten, de ordners, de *ready mades* en de potten met kwasten en penselen. Langs de stellingen lopen en door het werk bladeren, schilderijen en tekeningen naast elkaar op de grond leggen en proberen te kijken zoals Paul Overhaus keek.

Portretten – van mensen en van dieren. Landschappen – van de zee, van luchten en polders. Stadsgezichten. Een enkele figuurstudie. Een enkel interieurstuk. Illustraties bij gedichten. Dat is wat we zien, als we het werk van Paul Overhaus thematisch zouden willen ordenen.

Maar zo’n puur thematische ordening zou geen recht doen aan zijn oeuvre, omdat hij die thema’s simultaan onderzocht en daar uiteenlopende tech-

nieken voor gebruikte. Of, als je wilt, kun je het ook omkeren: om verschillende technieken te kunnen onderzoeken werkte hij zeer vasthoudend aan een aantal vaste thema's. Als je al die werken op een weiland zou leggen en met je *drone* zou bekijken, dan zou je het in één oogopslag zien: een weefwerk dat begint met portretten, figuurstudies en landschappen in potlood en houtskool, lino'sneden waarin beweging wordt geanalyseerd en die dan weer bijna terloops als techniek wordt ingezet voor een serie koppen, landschappen waarin met kleur en vorm wordt geëxperimenteerd, glas-in-lood ramen waarvoor vergelijkbare kleuren en vormen worden gebruikt die we daarna weer terugzien in schilderijen met groepen opvliegende duiven enzoverder enzovoorts en dat zestig jaar lang, met een ijzere consequentie en alle middelen die de kunstenaar tot zijn beschikking had. Je zou het bijna de 'methode Overhaus' kunnen noemen.

RUIMTE (2)

Ruimte is het sleutelwoord, al is de weg ernaartoe aanvankelijk een lastige. Overhaus' eerste tekeningen zijn donker, doorwerkt, vaak zijn de achtergronden juist opgevuld met hekken, gordijnen, arceringen. Echte ruimtelijkheid creëerde Paul voor het eerst in zijn allereerste linoleumsneden – we hebben het over de jaren vijftig – van interieurstukken en landschappen. De vereenvoudiging die de techniek van de linoleumsnede vereist, gaf hem gek genoeg juist de mogelijkheid om 'ruimte' te vinden, al wordt die hier nog letterlijk ingevuld door voorwerpen achter elkaar te plaatsen of door een weg in de verte te laten verdwijnen. Deze studies naar de letterlijke ruimte zien we ook in zijn Antwerpse stadsgezichten uit het begin van de jaren zestig - een periode waarin hij ook veel portretten en figuurstudies maakt in verschillende technieken: olieverf, pastel, houtskool.

Aan het einde van de jaren zestig gaat de zee als thema een belangrijke rol spelen – en de zee zal bepalend blijven voor de rest van zijn oeuvre. Paul: 'Terugkijkend kan ik constateren dat de fascinatie voor de zee, het wad, de duinen en wolkenluchten de basis vormt voor de vormtaal van al mijn werk.' Het zijn pastels, aquarellen en gouaches met een zeer lage horizon, vaak veel meer 'luchtlandschappen' dan 'zeelandschappen' waarin de kleuren, de vormen, de hele atmosfeer van water en lucht op monumentale wijze wordt geanalyseerd, geschetst, getekend, geschilderd. Zelfs de landschappen die hij in 1976 in Zuid-Limburg maakte, lijken meer op duinen met de Noordzeelucht erboven dan op de Limburgse heuvels in de buurt van Epen. De ruimte wordt bijna op een romantische manier weergegeven: groots en overweldigend, met golfslagen en wolkpartijen en als er al mensen in voorkomen dan staan ze nietig in de vloedlijn, kleiner dan de meeuwen

die in gevecht zijn met de wind. En dan die merkwaardige gewaarwording: dat die oneindigheid van Overhaus' landschappen ook op een A-viertje past en zelfs, als het moet, op de achterkant van een gebruikte enveloppe.

1976

In 1976 maakte Overhaus kennis met de houtsneden op groot formaat van de Japanse kunstenaar Munakata Shikô (1903-1975) en dat brengt een radicale ommekeer teweeg in zijn werk. Zelden had hij werk gezien dat het begrip van de 'ordenende intelligentie' zo dicht benaderde. Om op klein formaat met de houtsnede te experimenteren maakte hij vele landschappen, maar hij voerde ook een hele serie portretten uit in deze voor hem nieuwe techniek. De houtsnede is radicaal en ze dwingt tot duidelijke keuzes. Op drastische wijze maakte de ruimte als romantische beleving plaats voor de ruimte als constructie, als idee. Het zijn geen landschappen meer waarin je jezelf een plaats zou kunnen geven, het zijn landschappen die zo abstract zijn dat ze buiten jezelf komen te staan – studies van ritme en beweging. Is dat misschien het verschil tussen een figuratieve en een abstracte ruimte?

'Welnee', zou Paul zeggen: 'Bestaat er een verschil tussen abstract en figuratief? Het maken van een schilderij is een abstracte bezigheid, altijd. Om in een plat vlak ruimte te suggereren zijn per definitie abstracte oplossingen nodig. Wat is trouwens interessant aan een letterlijke kopie van de natuur? Interessant is de vraag hoe je een thema in een vlak ruimtelijk kunt weergeven, ongeacht een figuratieve of abstracte benadering.'

Misschien zou je het ook nog anders kunnen formuleren, als je het werk van Paul zou bekijken met een paar van die uitgescheurde gedichten in je hand. De romantische landschappen zijn als een gedicht van Marsman, het is de ruimte waarin je kunt klinken. Het landschap als constructie is als een haiku – je mag maar zeventien lettergrepen gebruiken om een ervaring van één ogenblik op te kunnen roepen.

MONUMENTAAL WERK

De houtsneden op groot formaat overtuigden hem ervan dat hij ook in andere technieken grote gebaren kon maken. Hij realiseerde een aantal wandschilderingen die vaak de zee (in het niet meer bestaande Ontwikkelingsgebouw Meerestein te Almere-Stad), of vissen en vogels (in de Ichthusschool te Almere-Stad) als thema hadden. Deze opdrachten werden snel gevolgd door allerlei andere opdrachten voor monumentaal werk, zoals een ontwerp voor een wand in marmer (1992), een ontwerp voor mozaïek in zwembad en badkamer in Portugal (1996),

interieurs voor een villa aan de Amsterdamse Viottastraat (omstreeks 1998) en een gezandstraald raam voor een villa te Bosch en Duin (2008), om maar een paar voorbeelden te noemen. Ook ontwierp hij stoffen, behang, vloerkleden en glas-in-lood ramen. Vele projecten werden – soms als *Gesamtkunstwerk* – tijdens deze ‘Viottastraatperiode’ uitgevoerd in nauwe samenwerking met zijn voormalige student, de restauratieschilder en ontwerper Henk Dogger. In deze jaren zette Overhaus zich ook in voor het behoud van monumentale werken van kunstenaars als Joop Sjollema, Peter Alma (1886 - 1969) en de architect Jelle Jelles (1932 - 2003).

Het monumentale en het vrije werk gingen een intensieve wederzijdse beïnvloeding aan. Dat is duidelijk zichtbaar in zijn landschappen uit de jaren tachtig en later. Die doen denken aan glas-in-lood ramen en mozaïeken, met een bijna architectonische ordening van platte vlakken die boven op elkaar gestapeld zijn. Voor de atmosfeer van de Hollandse luchten gebruikte Overhaus steeds vaker pastelkleuren.

En natuurlijk werkte hij nog steeds volgens de ‘methode Overhaus’ waarbij hij experimenteerde, uitprobeerde, bestendigde en met nieuwe ideeën teruggreep op oude thema’s. Het is dan ook helemaal niet vreemd dat hij in de jaren negentig zowel houtsneden maakte van geminimaliseerde haiku-achtige landschappen met titels als *Zon komt door* of *Boven het wad* en simultaan in olieverf en pastel terugkeerde naar de romantische ruimte met lage horizonnen en hoge luchten.

In de laatste jaren van zijn leven verdiepte Paul Overhaus zich nog één keer op overtuigende wijze in het portret en in 2011 ontstond zijn laatste grote reeks portretten. Veel van die portretten zijn bijna net zo architectonisch opgebouwd als de landschappen uit die periode, maar veel koppen zijn ook als collage uitgevoerd. Het is een uitgebreide galerij van de vele mensen die hem omringen. Uit zijn palet komen in deze periode andere kleuren tevoorschijn – zowel in zijn portretten als in zijn landschappen maken de etherische pastels plaats voor meer aardekleuren, okers en zelfs hardroze en rood. Nieuw is het formaat van een aantal landschappen: geschilderd op lange langwerpige liggende plankjes. Het idee voor het Panorama is geboren.

PANORAMA

Misschien wil ik het verhaal te mooi rond hebben en zie ik daarom in de landschappen van Pauls laatste jaren een symbiose van het romantische landschap en het landschap als constructie. Toch kan ik me niet aan de indruk onttrekken dat hij na de eeuwwisseling de constructivistische

methode, het werken met op elkaar gestapelde en naast elkaar geplaatste vlakken, inzette om het landschap weer groots en romantisch te maken. Lukt het hem om hierin de ultieme ruimte te vinden? Hij bouwde een aantal kijkdozen waarin ons oog kan verdwalen en daardoor wordt het landschap veel meer dan een schilderij; het is een omgevingskunstwerk waarbinnen we ons bewegen kunnen. En een kijkdoos verwerken tot een gigantisch panorama: dat is alleen maar een kwestie van de afmetingen aanpassen.

Zo worden we geconfronteerd met een heel ander aspect van de methode Overhaus: als je geen penseel meer vast kunt houden, kun je altijd nog aanwijzingen geven aan iemand die precies weet wat je bedoelt. En zo schilderde Paul Overhaus, dankzij de handen van Henk Dogger, zijn *Panorama Noord Holland*. Wie kunnen we hier nog anders aan het woord laten dan de meester zelf? Paul: ‘Zo voel ik mij soms een dirigent in het grote landschap. Of een balletdanser die door een gebaar de ruimte kan organiseren. Het is onbegonnen werk om op een plat vlak oneindige ruimte weer te willen geven. Maar het streven ernaar laat mij niet los. Ik voel mij steeds meer het middelpunt in het landschap. Dan ervaar ik de ruimte als een grote koepel over mij heen en voel deze dan ook vóór en achter mij, tegelijkertijd. En voortdurend ben ik bezig, mijn fysieke ruimte te vergroten.’

KIJKEN

‘De schoonheid van dit land is de grote horizontaliteit, de monumentaliteit, het opgeruimde en vooral het voorname.’ Je hoort het hem zeggen en weer beeld je je in dat je naast hem staat en samen met hem uitkijkt over de Noordhollandse polders. Ja, je kijkt met hem mee en het kost je geen enkele moeite om dit te onthouden: de koeien, de wolken, de lage horizon. Als je met je ogen knippert lijkt het wel een houtsnede in groot formaat, een landschap als idee. Nog een keer knippen: opnieuw die monumentaliteit, een landschap waarin je kunt verdwijnen. En je vraagt je af: wanneer heb je voor het laatst zo intens gekeken? En waarom heb je het Panorama van Paul Overhaus nodig om dit te kunnen zien?

Gerdien Verschoor

De meeste citaten van Paul komen uit: Paul Overhaus, ‘*Waar aan de horizon de lucht in water overgaat*’, Amsterdam 2005 en uit de reportage over Paul Overhaus van RTV Noord Holland, uitgezonden op 11 september 2014.

Met dank aan Nicole Delissen, Henk Dogger, Mieke Overhaus-Obers, Wouter Overhaus, Paula en Willem Wachter.