

Rudolf Steiner

Het wezen
van de kleuren

Vertaald door

Paula Giel-de Looff

Met een nawoord van

Dick Bruin



Vrij Geestesleven / Zeist

De tekst van dit boek berust op verslagen van voordrachten die niet door Rudolf Steiner zijn nagezien.

Titel van de oorspronkelijke uitgave:

Das Wesen der Farben

Rudolf Steiner Gesamtausgabe nr. 291

4e druk, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1991

Rudolf Steiner / Werken en voordrachten

© 1999 Stichting Rudolf Steiner Vertalingen

Tweede druk 2007

Typografie Françoise Berserik

Zetwerk Henk Pel

Omslagillustratie Henk Hage, aquarel (29,8 × 26,8 cm)

ISBN 978 90 6038 530 2 / NUR 720 / 700

Vrij Geestesleven is een imprint van Uitgeverij Christoffor, Zeist.

Bij deze uitgave

Vanaf zijn studententijd was Rudolf Steiner met kleuren bezig. In het fysisch laboratorium verrichtte hij optische experimenten, die hem op het spoor van Goethe brachten. En als redacteur van een uitgave van Goethes wetenschappelijke werken, waartoe ook een kleurenleer behoorde, verdiepte hij zich langdurig in de wereld van de kleuren. Gaandeweg kreeg die wereld voor hem een diepere dimensie. Steiner ervoer de kleuren als uitdrukkingen van geestelijke realiteiten.

Later in zijn leven, omstreeks zijn vijftigste levensjaar, begon Steiner ook zelf kunstzinnig actief te worden. Hij schreef onder meer een viertal drama's – de zogenaamde mysteriedrama's – waarin de hoofdpersoon een schilder is. Deze probeert, zo formuleert Steiner dat, 'vanuit de kleur zelf te schilderen'. Steiner ontwierp eveneens een groot gebouw met twee koepels, het Goetheanum in het Zwitserse Dornach. Het plafond van de kleine koepel beschilderde hij grotendeels zelf, waarbij hij uitging van het genoemde principe: de kleur moest uit zichzelf spreken. Verder maakte hij op verzoek van schilders enkele tientallen schilderijen, kleurstudies, om hen verder op weg te helpen. Steeds stond voor hem daarbij het onderzoek naar het wezen van de kleuren voorop. Hij meende dat de antroposofische geesteswetenschap een nieuwe impuls kon geven aan de schilderkunst.

Deze uitgave over de kleuren begint met een kleine cursus van drie voordrachten die Steiner in de lente van 1921 hield voor een gehoor van kunstschilders. De cursus is systematisch van opzet en legt het fundament van een spirituele kleurenleer, die overigens volgens Steiner al in Goethes pionierswerk besloten lag. Hij beschouwt de kleuren in hun samenhang en beschrijft de objectieve zeggingskracht van de afzonderlijke kleuren.

Een nadere uitwerking hiervan heeft Steiner niet meer kunnen geven. Wel zijn door hem in de loop der jaren tal van voordrachten

gehouden waarin de thema's licht en duister, de oorsprong van de kleuren en de ontwikkeling van de schilderkunst meer of minder uitvoerig ter sprake komen. De belangrijkste van die voordrachten zijn in deze uitgave opgenomen, in chronologische volgorde. Zij schetsen de achtergrond van waaruit Steiner tot zijn kleurenleer kwam en de perspectieven die hij ermee verbond.

In het nawoord bij deze uitgave laat Dick Bruin zien langs welke lijnen Steiner zijn visie op de kleuren heeft ontwikkeld, welke aanzetten door Goethe zijn gegeven en hoe Steiner tot het intrigerende onderscheid van 'beeldkleuren' en 'glanskleuren' komt. Ook legt hij een verband tussen Steiners benadering en die van schilders uit de twintigste eeuw.

De redactie

Inhoud

Het wezen van de kleuren

Objectieve kleurervaring

Eerste voordracht. Dornach 6 mei 1921 – 13

Kleuren en gevoel. De verschillende belevingswaarde van rood, perzikbloesem en blauw tegen een groene achtergrond. Op zoek naar een objectieve kleurervaring: het groen van de plantenwereld als het dode beeld van het leven – het perzikbloesem van het menselijk inkarnaat als het levende beeld van de ziel – wit, of licht, als het zielebeeld van de geest – zwart of duisternis als het geestelijke beeld van het dode. De cirkel van de beeldkleuren.

Beeld- en glanskleuren

Tweede voordracht. Dornach 7 mei 1921 – 29

Het beeldkarakter van wit, zwart, groen en perzikbloesem. Het schaduwwerpende en het lichtgevende principe. Het ontstaan van groen en perzikbloesem. Het glanskarakter van geel, blauw en rood. Beeld- en glanskleuren in het spectrum. De kleurencirkel. Betekenis van deze kleurenleer voor de kunst. De gouden achtergrond in de oude schilderkunst.

Schilderen vanuit de kleur

Derde voordracht. Dornach 8 mei 1921 – 43

Het grote raadsel: hoe krijgt materie kleur? De kleuren van planten in relatie tot zon en maan. Het schilderen van mineraal, plant, dier en mens door het onderscheid van glans, glansbeeld, beeldglans en beeld. De oude schilders kenden de 'glansen' nog niet. De opkomst van het landschapsschilderen. Schilderen vanuit de kleur. Ik en astraal lichaam leven in de kleur. De verdere ontwikkeling van het goetheanisme.

De oorsprong van de kleuren en de toekomst van
de schilderkunst
Een keuze uit de voordrachten

De scheppende wereld van de kleur

Dornach 26 juli 1914 – 65

De relatie tussen mens en kleur. De astrale zee van golvende kleuren en de ontwikkeling van het ik. Het bewustzijn van dieren. Levende kleurervaring: de dynamiek van rood en blauw. Vorm en kleur, rust en beweging. Het verborgen stromen van de kleuren in het menselijk organisme. De toekomst van de kunst: onderduiken in het elementaire leven. Het Goethea-num als begin van een nieuw streven in de kunst.

Licht en duisternis als twee kosmische realiteiten

Dornach 5 december 1920 – 84

Hegel en Schopenhauer. Gedachten als metamorfose van de wil in het vorige leven. De helderziende waarneming van gedachten als licht, van het heelal als gedachten. Het sterven van de wereld brengt licht voort: opglanzende schoonheid. De helderziende waarneming van de wil als stof, duisternis. De warmtekant van het lichtspectrum (rood) hangt samen met verleden, de chemische kant (blauw) met de toekomst.

Leven in licht en zwaarte

Dornach 10 december 1920 – 96

De wisselwerking van natuur en moraliteit. Geesteswetenschap als brug tussen fysieke en morele wereldbeschouwing. Het licht: stervende gedachten als resultaat van morele processen in het verleden. Duisternis: morele impulsen als kiemen van de toekomst. Licht en zwaarte in het leven tussen dood en nieuwe geboorte.

Het morgen- en avondrood en het blauw van de hemel

Dornach 21 februari 1923 – 114

De werking van kleuren op het menselijk organisme. Het samenwerken van bloed en zenuwen in het oog. Het ontstaan van morgen- en avondrood en het blauw van de hemel. De vervaardiging van schilderkleuren. De kleurenleer van Goethe tegenover die van Newton. De sterrenkennis van de oude herdersvolken.

Van ruimtelijk perspectief naar kleurperspectief

Dornach 2 juni 1923 – 131

Architectuur, kledingkunst, beeldhouwkunst. Het eigene van de schilderkunst: het platte vlak. Van ruimtelijk perspectief naar kleurperspectief. De geestelijke oorsprong van de kleuren. Edelstenen. Het tweedimensionale van de schilderkunst. Het eendimensionale van de muziek. De lier van Apollo.

Wijsheid, schoonheid, deugd

Maria's Hemelvaart van Titiaan

Dornach 9 juni 1923 – 146

De begrippen schoonheid en lelijkheid. Metalen en kleuren. Kleur, licht en clair-obscur. Paletverven en vloeibare verven. *Maria's Hemelvaart* van Titiaan. Teken en schilderen. Goethes drietal: wijsheid, schijn, macht. Impressionisme en expressionisme. Oude kerkfresco's. Het moderne tentoonstellingswezen.

De vernieuwing van de schilderkunst

Dornach 29 juli 1923 – 162

Maat, tal en gewicht. Waarheid, schoonheid, goedheid. Het schone in de kunst. De polaire begrippen chaos en kosmos. De gouden achtergrond in de oude schilderkunst. Icoon en madonna. Cimabue, Giotto, Rafaël. De gewichtloze kleur als vereiste voor een nieuwe schilderkunst.

De hiërarchieën en de regenboog

Dornach 4 januari 1924 – 180

De werkzaamheid van de hiërarchieën in de evolutie: het ontstaan van duisternis, licht en kleur. De imaginatieve waarneming van de regenboog. Elementaire wezens. De mens als vierde hiërarchie en de wereld van de kleur.

Afbeeldingen – 193

Bij de afbeeldingen – 195

Nawoord en aantekeningen

Nawoord (Dick Bruin) – 219

Aantekeningen bij *Het wezen van de kleuren* – 243

Aantekeningen bij het nawoord – 261

Bibliografie – 265

Levensoverzicht – 268

Rudolf Steiner / Werken en voordrachten – 271

Nawoord

Wie op zoek gaat naar een boek of een artikel van Rudolf Steiner over kleurenleer, zal dit tevergeefs zoeken tussen het vele werk dat hij heeft nagelaten. Al omstreeks 1890 sprak Steiner de wens uit, na studie van het werk van Goethe, om ‘een kleurenleer in de geest van Goethe en op het niveau van de moderne natuurwetenschap te schrijven’.^o Helaas ontbraken hem de middelen en later ook de tijd om dit te doen. In plaats daarvan hield hij veel voordrachten, kortere of langere beschouwingen, waarin het thema kleur en schilderkunst aan de orde kwam.

De aanzet tot zijn studie van de kleuren vond Steiner dus in het werk van Goethe. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), die dikwijls Duitslands grootste dichter wordt genoemd, maakte in de jaren 1787 en 1788 een lange reis door Italië. De indrukken die hij daar opdeed brachten een grote omwenteling in hem teweeg. Hij vatte een enorme bewondering voor de klassieke kunst op en verbaasde zich voortdurend over de kleurenpracht van de landschappen die hij doorkruiste tijdens zijn reis. Geïnspireerd door al deze nieuwe ervaringen kreeg hij de behoefte om zich bezig te gaan houden met kleuren. Dit onderzoek zou uiteindelijk bijna veertig jaar duren. In de opvattingen van de toenmalige gangbare natuurwetenschap kon Goethe zich niet vinden. Het verklaren van het ontstaan en de werking van kleuren uit een mechanische werkelijkheid achter de verschijnselen stond in schril contrast met de directe indrukken en ervaringen van Goethe. De eerste vrucht van zijn onderzoek in de wereld van de kleuren verscheen na vele jaren werk in 1810, onder de titel *Entwurf einer Farbenlehre*.^o

Deze geschriften kreeg Steiner onder ogen, omdat hij in 1882 de opdracht had gekregen om Goethes natuurwetenschappelijke geschriften te bewerken voor een nieuwe uitgave.^o In de manier waarop Goethe zijn kleuronderzoek had aangepakt, zag Stei-

ner een methode waarmee de wereld van de natuurverschijnselen zinvol benaderd kon worden. Steiner hield zich namelijk al geruime tijd met de vraag bezig hoe hij een brug kon slaan tussen zintuiglijke waarnemingen en geestelijke inzichten. Gaandeweg ontdekte hij een wereld waarin de geestelijke natuur van de zintuiglijk waarneembare kleuren zich openbaart. In de eerste drie voordrachten van dit boek spreekt Steiner zich zeer duidelijk en ‘systematisch’ uit over het gebied van de kleuren en met name over zijn ontdekking van de zogenaamde glans- en beeldkleuren. Deze ontdekking en de beschrijving daarvan zijn het meest wezenlijke deel van zijn vernieuwende inzichten op het gebied van de schilderkunst. Zijn motief om zich te verdiepen in de kleurenleer was de kunst tot een hoger niveau te verheffen. ‘Zo’n kleurenleer is werkelijk innerlijk zo levend dat ze vanuit de ziel regelrecht naar de kunst kan worden overgebracht.’^o

De kleurenleer van Goethe

Dit motief van Steiner sluit direct aan bij wat Goethe beschrijft als de ‘zintuiglijk-morele werking’ van de kleur.^o Met deze zintuiglijk-morele werking wordt bedoeld dat iedere kleur een bepaalde emotie oproept in de mens. ‘De behoefte van de schilder, die in de bestaande theorie geen steun vond en volledig aan zijn gevoel, zijn smaak en een onzekere traditie inzake de kleur was overgeleverd, [...] deze behoefte was de eerste aanleiding voor de schrijver om zich met de kleurenleer bezig te houden.’^o Voor Goethe was zijn werk aan de kleurenleer zeer belangrijk: ‘Van alles wat ik als dichter gepresteerd heb, heb ik geen hoge dunk [...]. Dat ik echter in mijn eeuw in de moeilijke wetenschap van de kleurenleer de enige ben die het juiste weet, daar ben ik trots op’.^o

Goethe ontdekte dat alle natuurprocessen te herleiden zijn tot krachten die polair tegenover elkaar staan. Deze krachten zijn niet alleen in de wereld terug te vinden, maar ook in de mens zelf. De polariteit die aan de kleuren ten grondslag ligt noemt Goethe licht en duisternis. Tussen deze twee uitersten ontstaan en leven

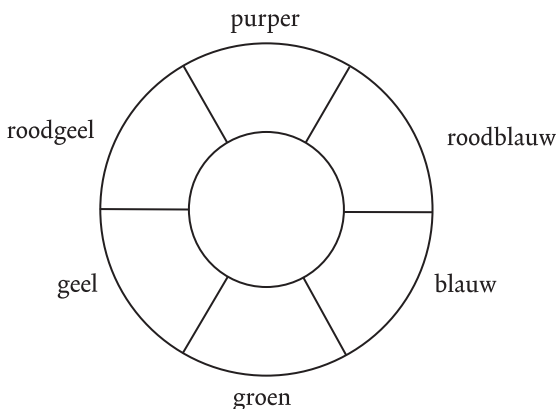
de kleuren. Kleuren zijn ‘de daden en het lijden van het licht’.° Dit beroemde citaat van Goethe verwijst naar de strijd die het licht levert met de duisternis.

Goethe deed vele proeven om de kleurverschijnselen die zich in de wereld afspelen te bestuderen. Een van deze proeven is het ‘vertroebelen’ van het licht, door voor een lichtbron een of meer laagjes dun papier te houden. Daardoor ontstaat, als je recht in de lichtbron blijft kijken, een geelachtige kleur. Vermeerder je het aantal laagjes, dan verandert de gele kleur in goudgeel, oranje en tenslotte zelfs rood. Goethe noemt dit proces ‘Steigerung’, een intensiever worden van de kleur. Door een andere proef kun je het ‘oplichten’ van de duisternis nabootsen, waardoor de kleur blauw ontstaat. Iedereen kent de uitdrukking: ‘Het staat hier blauw van de rook.’ De wit-grijze kleur van de rook krijgt voor een donkere achtergrond een blauwachtige tint.°

Zo bouwt Goethe uit talrijke kleurenproeven een wereld op uit licht, duisternis en vertroebelde atmosfeer, een driedelige wereld. Hij onderscheidt slechts twee zuivere kleuren: blauw en geel. Bij zuiver geel is het uitgesloten dat er blauw in aanwezig is, en omgekeerd. Deze twee kleuren staan polair tegenover elkaar. Deze ontdekking komt voort uit het waarnemen van wat er gebeurt wanneer een troebel medium voor het licht schuift, respectievelijk een verlicht medium voor de duisternis. In het eerste geval ontstaat een gele tot rode kleur, in het tweede een blauwachtig violette kleur. Deze kleurverschijnselen zien we dagelijks. Het blauw van de hemel ontstaat wanneer de door de zon verlichte atmosfeer rond de aarde zich voor het zwarte heelal bevindt. Een geel-rode kleur zien we bij zonsopgang of zonsondergang. Het licht schijnt dan door de vochtige en soms vervuilde atmosfeer heen, en deze luchtlaag veroorzaakt een bepaalde vertroebeling. Geel, oranje en rood ontstaan dus als activiteit van het licht in de duisternis; blauw als werking van de duisternis in het licht.

Deze twee oerfenomenen staan aan het begin van Goethes kleurenleer. Door ‘intensivering’ van beide processen ontstaan geelrood en blauwrood. Als deze twee in elkaar ‘stralen’, ontstaat het purper (karmijnrood). Vermengen geel en blauw zich, dan ont-

staat de kleur groen. Zo sluit de cirkel zich. Bovenin de cirkel verbindt het rood het violet en het oranje met elkaar. Onder in de cirkel voegt het groen zich tussen geel en blauw. Rood ontstaat door intensivering van het geel en blauw. Groen ontstaat door vermenigving van deze twee kleuren.



De kleurencirkel van Goethe

Steiner meent dat als we het werk van Goethe bekijken het niet zozeer om zijn afzonderlijke resultaten en ontdekkingen gaat, maar om de manier waarop hij deze op het spoor kwam. Goethe wilde tot begrippen komen die niet uit de gangbare theorievorming voortkwamen maar uit een 'onderduiken' in de werkelijkheid zelf. Het ging hem er vooral om hoe de waarnemingen werden verricht en hoe daar conclusies aan werden verbonden. De begrippen moesten ontwikkeld worden door de fenomenen zelf te beleven, te ondergaan. Wanneer de houding van de onderzoeker voldoende onzelfzuchtig was, kon hij tot een algemeen geldende ervaring van de wereld komen. Zo bouwde Goethe aan de brug tussen zelfbewustzijn en wereldbewustzijn.

Goethes methode staat haaks op die van Newton. Newton beschouwde de kleuren als een waaivormige splitsing van het licht. Daardoor blijven alle kleuren gelijkwaardig aan elkaar en zijn ze

alleen kwantitatief (door het aantal trillingen per seconde) van elkaar te onderscheiden. Deze kleurenleer berust dus op een mechanische benadering van de licht- en kleurverschijnselen. In Goethes tijd werd de kleurentheorie van Newton vrijwel algemeen geaccepteerd. Het feit dat Newtons werk zo snel ingang heeft gevonden in de natuurwetenschap, hangt mede samen met de succesvolle toepassing ervan in de techniek.

In het laatste hoofdstuk van zijn kleurenleer duidt Goethe op een relatie van de kleuren met geestelijke wezens. ‘Als men eerst het uiteengaan van geel en blauw goed heeft begrepen, vooral echter de intensivering tot in het rood voldoende heeft beschouwd – waarbij de tegenpolen naar elkaar overhellen en zich in een derde element verenigen – dan zal er stellig een bijzondere mysterieuze opvatting optreden dat men deze beide gescheiden, polair tegengestelde wezens een spirituele betekenis kan toekennen, en men zal er zich nauwelijks van kunnen weerhouden, als men ze beneden het groen en boven het rood ziet voortbrengen, bij het eerste aan de aardse, bij het laatste aan de hemelse borelingen van de Elohim te denken.’^o Omdat hij zich ervoor hoedt voor ‘zweverig’ te worden uitgemaakt, gaat hij hier niet dieper op in.

Steiners aansluiting bij Goethe

Rudolf Steiner vervolgt de weg die door Goethe is ontsloten. Hij duidt dit al aan op achtentwintigjarige leeftijd in zijn artikel ‘Goethe als vader van een nieuwe esthetica’.^o ‘We zien daaraan dat de mens die op een hogere trap van beschaving is aangekomen, in geen geval kan blijven staan bij de werkelijkheid zoals deze zich voor onze zintuigen uitbreidt. Slechts doordat de menselijke geest de grenzen van deze werkelijkheid overschrijdt, door de schaal heen breekt en doordringt tot de kern, openbaart zich aan hem wat deze wereld in diepste wezen is.’

In 1915 beschrijft Steiner hoe de mens door intensieve waarneming van de kleur de spirituele krachten die zich in de kleuren manifesteren kan ontmoeten en hoe hij daardoor ‘in de toekomst be-

langrijke ontdekkingen zal doen'.^o Bij wijze van voorbeeld schetst hij in dezelfde voordracht een aantal ervaringen op dit gebied,^o onder andere met de kleur rood. 'Bij het vermiljoenrood voelen we qua stemming Gods toorn' en het karmijnrood 'maakt dat men leert bidden'. Elders beschrijft hij deze kleur als 'barmhartigheid'. Zo hangt een innerlijke ervaring nauw samen met een uiterlijke waarneming. Door de werking van een kleur wordt de menselijke ziel als het ware in beweging gezet. Kleur en emotie hebben vanuit dit gezichtspunt dezelfde betekenis. Door deze innerlijke ervaring van de kleuren zal de kunstenaar volgens Steiner in de toekomst 'vanuit de kleur' leren werken.

Zes jaar later gaat Steiner, op verzoek van een groep schilders, in zijn cursus van mei 1921 een stap verder door het wezen van de drie glanskleuren en de vier beeldkleuren nauwkeurig te karakteriseren. In deze voordrachten geeft hij aan hoe de schilder de grens tussen de zintuiglijk waarneembare wereld en de onzichtbare geestelijke wereld kan overschrijden, hoe hij zich kan verdiepen in de achtergronden van de wereld van de kleur en dit gebied al schilderend verder kan verkennen.

Voordat Steiner op 6 mei 1921 het onderwerp van de glans- en beeldkleuren aansnijdt, schetst hij eerst een reeks van drie kleurcombinaties. Op een schoolbord zet hij drie groene vlakken. Op het eerste vlak tekent hij rode figuren, op het tweede figuren in de kleur van perzikbloesem en op de derde groene ondergrond blauwe vormen. Door deze kleurcombinaties te kiezen sluit hij direct aan bij het hoofdstuk 'Zintuiglijk-morele werking van de kleur' uit Goethes *Kleurenleer*. Daarin karakteriseert Goethe verschillende kleurenparen. De eerste groep noemt hij harmonisch. Deze kleuren staan in de kleurencirkel tegenover elkaar: rood-groen, blauw-oranje, enzovoort. De tweede groep noemt Goethe karakteristiek. Hiermee worden steeds twee kleuren bedoeld die in de kleurencirkel van elkaar gescheiden worden door een andere kleur. Bijvoorbeeld: blauw-geel, rood-blauw. De derde groep wordt monotoon of karakterloos genoemd. Deze kleurenparen staan steeds naast elkaar in de kleurencirkel. Rood-oranje, blauw-violet zijn daar voorbeelden van. Kijken we nu naar de kleurcombinaties die

Steiner voorschildert tijdens de voordracht, dan komen alle drie combinaties te voorschijn: perzikbloesemkleur op groen noemt Goethe harmonisch, vermiljoenrood op groen karakteristiek en blauw op groen monotoon. Het onderscheiden van deze kleurenparen noemt Steiner een 'esthetiek van de kleuren, die qua subtiliteit van waarneming en behandeling in de gehele literatuur van de esthetiek door niets geëvenaard wordt'.^o Dit hoofdstuk uit Goethes *Kleurenleer* beveelt hij de leerkrachten die schilderonderwijs geven zeer aan, omdat de verschillende kleurcombinaties duidelijk de verschillende karakters en werkingen van de kleuren tot uiting laten komen.

Glans- en beeldkleuren

Op basis van dit zintuiglijk-morele ervaringsveld ontwikkelt Steiner het wezenlijke verschil tussen beeld- en glanskleuren, begrippen die bij hem voor het eerst opduiken. Interessant is wel dat Philipp Otto Runge in 1810 ook sprak van de 'dubbelheid van de kleur' en van 'wezen en verschijning'. Runge maakte een onderscheid tussen doorzichtige en ondoorzichtige kleuren, waarbij hij de ondoorzichtige kleuren 'slechts het beeld van de werkelijke, de doorzichtige' noemde.^o Waarop berust Steiners onderscheid van beeld- en glanskleuren?

Steiner ontdekte dat er een essentieel verschil bestaat tussen enerzijds de zuivere, primaire kleuren en anderzijds de kleuren groen, perzikbloesemkleur, wit en zwart. De kleuren van de eerste groep stralen hun karakter, hun wezen direct uit, en de tweede groep kleuren doet dat via een omweg, op indirecte wijze. De 'glanskleuren' tonen als het ware hun aard, hun wil. De kleurbeving die inherent is aan hun wezen, laten ze duidelijk zien. Geel wil uitstralen, naar de periferie oplossen. Het is een kleur die zich niet wil laten begrenzen. Geel staat het dichtst bij het licht. Het veroorzaakt een beweging van binnen naar buiten. Blauw is de kleur die daarentegen een binnenwereld laat ontstaan. Deze kleur omhult en straalt als het ware naar binnen toe. Het vormt gemak-

kelijk contouren en silhouetten. Blauw is dus de tegenpool van geel. Rood beweegt zich actief tussen deze twee polen in. Een levendig element drukt zich in deze kleur uit.

Natuurlijk kun je geel ook gelijkmatig en gecontoureerd schilderen, maar zelfs dan kun je niet aan de indruk ontkomen dat het geel over zijn grenzen wil uitstralen. Fra Angelico schilderde gelijkmatig blauwe vlakken op zijn beroemde fresco's, die in het San Marco-klooster in Florence te zien zijn. Deze wijze van schilderen riep in die tijd een diep religieuze stemming op. Het oog dwaalde over het blauw heen en zocht een plek waar het oplichtte, maar tevergeefs, de schilder streefde heel bewust deze werking van het gelijkmatig opgebrachte blauw na.

Bij de beeldkleuren merken we van dit dynamische of wilsaspect niets. Bij de kleuren groen, inkarnaat (ook wel perzikbloesemkleur genoemd), wit en zwart moeten we zelf op zoek gaan naar het wezen achter deze kleuren. Zij spreken dat niet direct uit. Het is als bij een foto. De persoon die daarop is afgebeeld (het woord 'afbeelden' zegt het eigenlijk al) is niet werkelijk aanwezig op dit stukje papier. Of, staande in het maanlicht, kun je beseffen dat dit merkwaardige, bijna schaduwachtige licht een reflectie is van een ander licht, het zonlicht. Zo zien we dus in de beeldkleuren een afdruk, een beeld van een werkelijkheid die in eerste instantie verborgen blijft voor ons oog.

Door zijn geesteswetenschappelijk onderzoek zet Steiner ons op het spoor om het wezen van deze vier kleuren te ontdekken. Na de waarnemingsoefeningen op het groene vlak worden we meegevoerd in een beschouwing waarin de beeldkleuren worden verbonden met de vier gebieden leven, ziel, geest en dood. In iedere beeldkleur drukt zich een bepaald gebied uit. Het groen bijvoorbeeld, verbonden met de plantenwereld, wordt als beeld van het leven aangeduid. Maar omdat het groen slechts de weerschijn is van het leven zelf, van het zogenaamde etherische lichaam^o van de plant, wordt het woord 'dode' eraan toegevoegd. Zoals groen het 'dode beeld van het leven' is, blijkt perzikbloesem (inkarnaat) het 'levende beeld van de ziel' te zijn, wit het 'zielebeeld van de geest' en het zwart het 'geestelijk beeld van het dode'. Deze karak-

terisering geeft een kleurbeweging aan door de vier rijken waar de mens deel aan heeft. Telkens keert een bepaald deel van de menselijke natuur terug in de omschrijving van het volgende beeld. Door deze wijze van benoemen wordt duidelijk dat hier het niveau van een kleurenleer overstegen wordt. Niet alleen plaatst Steiner leven en dood, ziel en geest in een veelzeggende onderlinge samenhang. Zijn beschouwing wijst ook een weg naar elk van deze gebieden – via de kleur. Zo kan inzicht in de dood, een verbinding met de absolute duisternis, verkregen worden door een meditatieve verdieping in de beeldkleur zwart.^o

Het beeldkarakter van een kleur verklaart Steiner ook met behulp van de begrippen licht en schaduw. Voor het ontstaan van een beeldkleur is een ‘lichtgever’ nodig, een geestelijke realiteit, die schijnt op een voorwerp (een ‘schaduwwerper’) en daardoor een schaduw veroorzaakt. Bij groen bijvoorbeeld is het ‘leven’ de lichtgever, het ‘dode’ (in dit geval de materie waaruit een plant bestaat) de schaduwwerper. De schaduw die hierdoor ontstaat is de kleur groen. Daarom wordt groen het dode beeld van het levende genoemd.

Met zijn beschouwing over glans- en beeldkleuren wil Steiner de schilders inspireren om nieuwe vaardigheden te ontwikkelen en daarmee de schilderkunst te vernieuwen. Dat veronderstelt veel studie en uitgebreid experimenteren met het toepassen van de glans- en beeldkleuren in de vier natuurrijken. Deze persoonlijke verwerking is noodzakelijk om Steiners kleurenleer boven het niveau van een schema uit te tillen en om op een werkelijk vrije en onafhankelijke manier de eigen schilderkunst verder te ontwikkelen. Aan het slot van dit nawoord worden de stappen op deze oefenweg kort samengevat.

Rudolf Steiner en zijn tijd

De drie voordrachten van 1921 sluiten goed aan bij de stroom van vernieuwingen die in het eerste kwart van de twintigste eeuw door de schilderkunst trok. Steiner was beslist niet de eerste die

met nieuwe gezichtspunten kwam over de kleuren en de schilderkunst. Cézanne (1839-1906), de ‘vader van de moderne kunst’, doorbrak al aan het eind van de negentiende eeuw de traditionele opvattingen over de ruimte en het kleurgebruik op het schilderij. Hij kwam ertoe om in de natuur de cilinder, de bol en de kegel te zien. Zo ontstonden constructies ‘naar de natuur’. Kleuren werden gelijkmatig qua kracht en intensiteit opgebracht. Het resultaat moest een ongebroken continuïteit van vorm en kleur zijn. Om toch diepte te krijgen maakte hij gebruik van kleurperspectief. Het meest baanbrekende element van zijn visie op de schilderkunst was wel het idee dat de toeschouwer de voorwerpen op het schilderij tegelijkertijd van verschillende kanten moest kunnen zien. Daardoor effende hij onder andere het pad voor de kubisten, begin twintigste eeuw, die de hele voorstellingswereld op haar kop zetten. De tot dan toe aangenomen constanten ruimte, tijd, stof, energie, zwaartekracht golden in deze nieuwe opvatting slechts voorwaardelijk. Niets was meer absoluut, alles relatief. De objectieve werkelijkheid werd teruggebracht tot een schepping van het menselijk bewustzijn. De mens schiep hierdoor een eigen subjectieve wereld. Veel schilders rond deze tijd tastten de grenzen af tussen de zichtbare en de imaginaire wereld. ‘De ruimte kunnen we pas waarnemen, als wij ons van de aarde losrukken, als het steunpunt verdwijnt,’ aldus de schilder Malevitsj.^o

Mondriaan ging nog een stap verder, door aan een begrensde vorm, een rechthoek of een vierkant, een individuele uitdrukking te verbinden. Om tot een objectieve realiteit van het geestelijke door te stoten, moest de begrensde vorm in horizontale en verticale lijnen worden opgelost, die harmonisch over het vlak waren verdeeld. Hiervoor gebruikte hij uitsluitend de ‘gedenaturaliseerde’ (primaire) kleuren rood, geel en blauw, aangevuld met zwart, wit en grijs. ‘Stijl’-genoot Van Doesburg omschreef deze nieuwe manier van schilderen op de volgende wijze: ‘In het atelier van de moderne schilder moet een atmosfeer heersen zoals men aantreft op 3000 meter hoogte in de bergen bij de eeuwige sneeuw: de kou doodt de microben.’^o

Voor Wassily Kandinsky was schilderen een muzikaal proces.

Hij beschouwde de kleur als de toets, het oog als het hamertje en de ziel als de snaren van een vleugel. ‘De kunstenaar is de hand die door middel van deze of gene toets de menselijke ziel doelbewust in trilling brengt.’^o Het werk van Kandinsky leidde tot ‘zieleschilderijen’, tot een abstracte expressie die niet meer door de werkelijkheid van de zichtbare natuur werd geïnspireerd, maar door de innerlijke wereld van het gevoel.

Ook Johannes Itten hield zich zeer intensief met de studie van kleuren bezig. ‘Ik weet dat het diepste en wezenlijkste van de kleurwerkingen zelfs voor het oog verborgen blijft en alleen met het hart doorgrond kan worden.’^o Itten beschrijft de weg van de schilder als een weg van het intuïtieve doen naar het zekere weten, het langzaam veroveren van de wetenschap van de kleur. Nog nooit werd in de schilderkunst zo fanatiek en individueel geëxperimenteerd, gezocht en gedacht over vorm en kleur als in het eerste kwart van de twintigste eeuw.

De verdere uitwerking van Steiners kleurenleer

In de loop van de twintigste eeuw zijn er vele schilders en wetenschappers geweest die zich bezig hebben gehouden met de verdere ontwikkeling van de kleurenleer van Steiner. Ofschoon Steiner in zijn cursus over de kleuren steeds aansloot bij de waarnemingen en ervaringen van zijn toehoorders, schakelde hij toch vrij snel over op een meer abstracte wijze van karakteriseren. Hierdoor was de inhoud van deze voordrachten niet zo toegankelijk voor de schilders, die veeleer vanuit de praktijk hun ervaringsveld wilden uitbreiden. Ondanks deze drempel werden er verschillende schilderscholen opgericht, die op hun eigen wijze Steiners aanwijzingen ter hand (en ter harte) namen.^o

Een van de schilders die zich intensief op goetheanistische wijze bezighielden met de kleurenleer van Rudolf Steiner is Julius Hebing (1891-1973). Zijn publicaties – over de basiselementen van de schildertechniek, de metamorfose van de kleurencirkel en vele experimenten met onder andere prisma’s – openen een weids uit-

zicht op dit veelomvattende onderwerp. Zijn boek *Welt, Farbe und Mensch* en zijn dagboek *Lebenskreise – Farbenkreise*^o geven een duidelijk beeld van de oefenweg die een schilder kan gaan, op basis van het werk van zowel Goethe als Steiner. In zijn dagboek schrijft hij in 1960 dat hij door zijn werk aan de kleurenleer een nieuwe verhouding kreeg tot de kleuren. ‘Het is moeilijk een nieuw gebied, waar men langzaam in binnendringt, aan anderen duidelijk te maken. Juist bij schilders ontmoet men vaak vastgeroeste standpunten, wat het moeilijk maakt om elkaar te begrijpen. De inhoud uit de kleur halen, de kleur als inhoud te nemen: om dichterbij dit doel te komen, moet een schilder een zintuig ontwikkelen voor de wezenlijke bewegingen van de kleur. De weg is de kleurenleer zelf, maar dat vereist veel inzet.’^o Met zijn leerlingen streefde Hebing dat doel na en werkte hij in de jaren vijftig en zestig diverse thema’s uit.

Na de dood van Julius Hebing zette Fritz Weitmann (1912-2007) het onderzoek naar de glans- en beeldkleuren voort.^o In ruim vijftig jaar onderzoek heeft hij geweldige vondsten gedaan, maar tegelijkertijd bleef hij de beschreven stappen van Steiner herhalen in zijn schilderwerk om zijn inzichten en waarnemingen verder te scholen. Weitmann slaagde erin, al is het nog schematisch van opzet, om de verandering van de beeldkleuren in de verschillende natuurrijken te schilderen. Zoals Steiner aangaf, zou bijvoorbeeld de beeldkleur groen moeten worden ‘aangepast’ om planten of een landschap op een schilderij weer te geven. Steiner raadt aan een dunne laag ‘geelachtig-wit’ over het groen aan te brengen om aan deze beeldkleur de indruk van leven toe te voegen. Anders zou het plantenrijk een te doodse, schaduwachtige indruk geven. De kwaliteit die dan ontstaat, noemt Steiner ‘glansbeeld’.

Dit proces kan op analoge wijze plaatsvinden bij het schilderen van dieren. Daar beschrijft hij hoe de kleur van een dier als het ware ‘beziel’ wordt door er een blauw waas over te schilderen. Hiermee wordt de kwaliteit bereikt die Steiner ‘beeldglans’ noemt. Eigenlijk is alleen bij het schilderen van de mens de zuivere beeldkleur toepasbaar. Bij het minerale rijk is de glanskwaliteit op haar plaats. Daarom raadt hij voor dit gebied aan om eerst een stralend

geel als ondergrond te schilderen voordat de andere kleuren worden opgebracht.

Zoals gezegd, slaagde Fritz Weitmann erin na jarenlange arbeid en studie deze vier verschillende wijzen waarop we de natuurrijken kunnen schilderen te benaderen.^o Naast het belang van zijn werk voor de schilderkunst vormt het een inspiratiebron voor het schilderonderwijs op scholen en kunstacademies.

De begrippen glans, glansbeeld, beeldglans en beeld zijn niets anders dan pogingen om het schilderproces onder woorden te brengen, zodanig dat het innerlijk beleefde verbonden wordt met het uiterlijk zichtbare. Alleen het zichtbare en onzichtbare samen geven de volle werkelijkheid. Brengen we het innerlijk beleefde in verband met het expressionisme en het zichtbare met het impressionisme, dan wordt begrijpelijk waarom Steiner eens zei dat de toekomstige schilderkunst tussen expressionisme en impressionisme in zal liggen.

Rudolf Steiner als schilder

Steiners ideeën over de kleurenleer en de schilderkunst zouden zeker minder effect hebben gehad als hij niet zelf als schilder actief was geweest. Zijn aanwijzingen wonnen aan overtuigingskracht doordat hij zijn gezichtspunten in de praktijk bracht en zelf voordeed wat hij onder vernieuwing van de schilderkunst verstond.

Aanleiding tot zijn eerste schilderwerk was het mysteriedrama *De beproeving van de ziel* (1911). Een van de personages in dit door Steiner zelf geschreven drama is een schilder, Johannes Thoma-sius genaamd. Deze persoon zoekt naar een nieuwe schilderwijze, die hem in staat stelt 'in kleuren en in vormen uit te beelden wat door mijn ziel aanschouwd mag worden'.^o

Op een vraag van de spelers hoe zo'n schilderij er in het echt uit zou kunnen zien, nam Rudolf Steiner het penseel ter hand en schilderde hij een werk dat later bekend zou worden onder de naam 'Lichtesweben'.^o In dit schilderij probeerde hij 'het onzichtbare te verdichten'. De gebruikte verfsoort was tempera, een verf op basis van eiwit.

Steiners experimenten met de schilderkunst namen een vlucht tijdens de bouw van het ‘eerste Goetheanum’,^o het door hemzelf ontworpen gebouw dat van 1913 tot 1922 verrees op een heuvel in Dornach bij Basel. De beide koepels van dit gebouw werden beschilderd met taferelen uit de verschillende ontwikkelingsstadia van de mensheid. Daarbij werden nieuwe technieken en speciaal ontwikkelde plantaardige verven aangewend.^o Dunne kleurrijke sluiers over elkaar heen zorgden voor een fantastisch kleurenspeel, waarin menselijke en geestelijke gestalten stralend en helder uit de kleur te voorschijn kwamen. De kleuren weefden gewichtloos in elkaar en verdichtten zich toch tot duidelijke voorstellingen.

Rond dit werk ontstonden vele gesprekken met schilders, toegestroomd uit heel Europa, die zich op Steiners aanwijzingen aan het beschilderen van met name de grote koepel waagden. Alleen al de enorme oppervlakte van beide koepels (samen ruim 600 m²) maakte dit werk tot een uniek project. Maar door de werking van de kleuren was het bovenal een revolutionaire doorbraak in de schilderkunst, toegepast in de architectuur. Margarita Volosjin (1882-1973) was een van de eerste schilders die van Steiner aanwijzingen ontvingen. Zij kreeg onder andere de opdracht om de ‘Egyptische mens’ te schilderen voor de kleine koepel. Later zou dit de enige voorstelling zijn die Steiner grotendeels intact liet toen hij de kleine koepel zelf afschilderde. In haar biografie beschrijft zij hoe indrukwekkend de koepel was:

‘Wat een beweging, wat een gloeiend leven ging als een storm door de over elkaar gesluisde stromen van kleur die in elkaar weefden, daarbij een ruimte scheppend die geen ruimte was. Uit dit wordingsproces, uit de vloed van de branding keken de eeuwige aangezichten van de hiërarchieën ons aan. Zij waren gekarakteriseerd door roodachtige lijnen, de gezichtstrekken meest asymmetrisch en ver verwijderd van de schoonheid van de Grieken, en toch mooi door de ernstige glans van de waarheid. Er ontstond een clair-obscur dat niet tot plastische effecten leidde, maar dat de dialoog tussen het wezen van het licht en dat van de duisternis tot uitdrukking bracht. Geweldige kosmische ruimten openen zich door het kleurperspectief. Men dacht het gesprek van de

hiërarchieën waar te nemen, maar toch was er in dit bruisen rust. De kleine koepel maakte een warme, feestelijke en harmonische indruk.⁹

Kunsthistorici hebben het eerste Goetheanum altijd gerangschikt onder de expressieve bouwstijl. Daarmee wordt dit kunstwerk te kort gedaan. In de organische bouwstijl en de daarbij toegepaste schilderkunst werd meer gedaan dan alleen maar uitdrukking geven aan de subjectieve innerlijke wereld van de mens. Een geestelijke inhoud werd door Steiner in vorm en kleur zichtbaar gemaakt. Het Goetheanum brandde af door brandstichting in de oudejaarsnacht van 1922 op 1923. Hierdoor is ons een groot voorbeeld ontvallen van hoe Rudolf Steiner zijn woorden in daden omzette.

Op de vele vragen die gesteld werden door de schilders van de werkgemeenschap rond het Goetheanum, kwam van Steiner in mei 1921 het antwoord in de vorm van de drie voordrachten over de glans- en beeldkleuren. Hiermee legde hij de basis voor ‘een kleurenleer die weliswaar ver weg ligt van de denkgewoonten van de wetenschap, maar die beslist een basis kan zijn voor een kunstzinnig scheppingsproces’.¹⁰ Een jaar later, in 1922, vroeg de schilderes Henni Geck om een soort scholingsweg voor het schilderonderwijs. Want met de oprichting van de eerste vrijeschool (Waldorfschule) te Stuttgart in 1919 was de behoefte ontstaan om ook de schilderlessen een methodisch fundament te geven. De kunstzinnige principes van het schilderonderwijs zouden, rekening houdend met de leeftijd, overeen moeten komen met die van de schilderkunst. Als antwoord hierop ontstonden binnen twee jaar drieëntwintig schetsen voor schilders, de zogenaamde ‘scholingschetsen’, als voorbeelden voor het onderwijs.¹¹ In dezelfde tijd maakte Steiner acht pastelschetsen voor een school voor volwassenonderwijs, die later de naam Friedwertschule kreeg. Als laatste werk ontstonden nog vijf aquarellen, bedoeld als aankondigingen van eurythmie-uitvoeringen.

In deze jaren bracht Steiner ook in zijn algemene voordrachten het thema kleur regelmatig ter sprake. Zo sprak hij over kleurtherapie, kleurperspectief, ‘het schone en het lelijke’, de schilder-

kunst in relatie tot de andere kunsten enzovoort. Een aantal van deze beschouwingen zijn in deze uitgave te vinden.

De laatste voordracht in dit boek, over 'de hiërarchieën en de regenboog', kan worden gezien als een passende afsluiting van Steiners beschouwingen over de kleuren. In deze voordracht bewandelt hij een weg, tegenovergesteld aan die van de eerste drie kleurenvoordrachten. Hij beschrijft het kosmische proces dat tot het ontstaan van de kleuren heeft geleid: de ontwikkeling van de elementen in drie etappes. Daarbij neemt hij de werking van de drie hiërarchieën^o als uitgangspunt. De warmte in de eerste fase van de evolutie is een openbaring van de eerste hiërarchie (serafijnen, cherubijnen en tronen). In de duisternis van deze warmtetoestand ontstaat door de werking van de wezens van de tweede hiërarchie (exousiai, dynameis en kyriotètes) het licht en de 'schaduw van het licht', het element lucht. Beide zijn het resultaat van een verdichting van het element warmte. De derde hiërarchie (archai, aartsengelen en engelen) brengt weer een nieuw element in deze luchtlichtsubstantie. Door de wisselwerking van licht en duisternis ontstaan de kleuren en direct daarmee verbonden het waterelement.

Zo beschrijft Steiner het kosmische proces dat tot het ontstaan van de wereld van de kleur en het waterelement heeft geleid. Vanuit dat gezichtspunt kunnen wij ook begrijpen waarom hij het zo belangrijk vond om met in water opgeloste pigmenten te werken, met aquarelverf. Daaruit ontwikkelde hij twee technieken: het sluisieren en de 'nat-in-nat'-techniek.

Van het innerlijk verband tussen kleur en water gaat Steiner vervolgens over tot een beschrijving van de regenboog. Daarin kan men met 'een imaginatief bewustzijn' de elementenwezens waarnemen, die van boven naar beneden door de kleurenbanden heen stromen. Deze beweging gaat gepaard met de zielestemmingen angst en moed, als reactie op de rood-gele respectievelijk blauwpaarse kleuren. Dit past wederom bij de uitspraak van Goethe over 'de daden en het lijden van het licht'. Zo verbindt Steiner de kleuren weer met zielestemmingen, en daarmee heeft hij de eerste drie voordrachten van achteren naar voren doorlopen: van de werking van geestelijke wezens tot aan de zintuiglijk waarneem-

bare kleuren. De kleuren zijn niet anders te begrijpen dan in samenhang met de mens. Elke wetenschapper die ze los ziet van hun herkomst, verklaart slechts hun buitenkant, niet hun wezen.

De voordrachten en het schilderwerk van Steiner bergen tot op de dag van vandaag nog vele geheimen. Ofschoon veel kleuren in zijn kunstzinnig werk niet meer de oorspronkelijke intensiteit hebben, kan dat werk nog steeds als een inspiratiebron worden beleefd en als een uitdaging om de vernieuwende impulsen op het gebied van inhoud en vorm, idee en verwerkelijking, kleur en beweging erin waar te nemen. Het gaat daarbij niet om dogmatisch vastgelegde uitgangspunten of technieken. Steiner heeft met zijn werk een richting gewezen die gekenmerkt wordt door een open einde. Het gaat om een streven naar kwaliteiten die alleen door individuele inspanning verworven kunnen worden.

Steiner en Beuys

Kenmerkend voor de kunst in de twintigste eeuw is ongetwijfeld de metamorfose en de enorme verbreding van het begrip kunst. De vernieuwingsdrang van de kunstenaars aan het begin van de twintigste eeuw en het werk dat daaruit voortvloeide, hebben wegen geopend die in voorheen totaal onbekende gebieden voeren. De traditionele 'kunst' overschrijdt haar grenzen en zoekt de verbinding met andere uitingsvormen, culturen en levensopvattingen. Veel kunstenaars streven vandaag de dag naar een totaliteitservaring, naar een kunstvorm die vele aspecten van het leven omvat. Hun werk beperkt zich niet meer tot een schilderij, beeld of tekening. Ook worden voortdurend pogingen gedaan om de traditionele grenzen tussen wetenschap en kunst op te heffen.

Een van de grote bruggenbouwers en vernieuwers in dit opzicht is Joseph Beuys. Hij verbond gebieden met elkaar die voorheen gescheiden waren: kunst en wetenschap. Vanuit zijn 'verruimd kunstbegrip'^o trachtte hij kunst en wetenschap te integreren en 'het denken' als kunstzinnige factor op te voeren. Dit riep natuurlijk veel weerstand op. Tegelijkertijd kunnen we er steeds

minder omheen om het denken als scheppende potentie en reële energiebron te zien.

Beuys refereerde bij het ontwikkelen van dit nieuwe kunstbegrip aan het werk van Steiner. Zo werden bijvoorbeeld de bordschetsen van Steiner, door het werk van Beuys, in een geheel ander en nieuw daglicht geplaatst. Steiner begeleidde zijn voordrachten, ter verduidelijking van de inhoud, vaak met een aantal schetsen. In het begin op het klassieke schoolbord, later, om ze ook te kunnen bewaren, op grote vellen zwart papier.

Deze neerslagen van ideeën, van spiritueel kunstzinnig werk in lijn, kleur en vlak, vinden we als zelfstandige kunstvorm terug bij Beuys. Binnen zijn 'installaties' kregen zijn diagrammen en krijttekeningen een steeds belangrijker rol. Dit leidde tot een fase waarin deze schetsen als zelfstandige kunstwerken een centrale plaats innamen in het werk van Beuys. In de jaren negentig van de twintigste eeuw zijn er in verschillende landen exposities georganiseerd waarop zowel dit werk van Beuys als de bordtekeningen van Steiner tentoon werden gesteld.^o

Beuys' integratie van het denken in de kunst vinden we bij Steiner terug in diens streven naar een synthese van kunst, wetenschap en religie. Steiner vatte het Goetheanum uitdrukkelijk op als een 'Gesamtkunstwerk'. Niet alleen door de integratie van architectuur, beeldhouwkunst en schilderkunst waaruit de omhulling van het gebouw werd geschapen, maar ook door de wisselwerking tussen die omhulling en wat erin plaats moest vinden aan spirituele en kunstzinnige activiteiten (voordrachten, toneel, eurutmie enzovoort). Juist het spirituele inzicht in de mens wilde Steiner aan alle activiteiten en levensgebieden ten grondslag leggen.

Steiners kleurenleer als onderzoeksweg

De eerste drie voordrachten in dit boek, waarin Steiner in zekere zin 'zijn' kleurenleer presenteert, staan bekend als moeilijk toegankelijk. Ze werden speciaal voor schilders gehouden – voor men-

sen dus die zich actief, onderzoekend, scheppend met de kleuren bezighielden. Daarom zijn de voordrachten niet alleen gericht op het overbrengen van inzichten, maar zijn ze vooral bedoeld als een oefen- en onderzoeksweg. Wie niet verder gaat dan het lezen en bestuderen van de tekst, haakt op een zeker moment af. Wie Steiners aanwijzingen werkelijk op hun waarde wil toetsen, zal penseel of krijt ter hand moeten nemen. Een dergelijke onderzoeksweg kan natuurlijk, behalve voor 'kunstschilders', interessant zijn voor iedereen die zich beroepsmatig of uit persoonlijke belangstelling met kleuren bezighoudt.

In het volgende heb ik de stappen op de weg die Steiner beschrijft op een rij gezet en waar nodig van een toelichting voorzien.

1 Schilder een *groen vlak met daarin een rood vlak*. Omdat het hier om het beleven van de kleuren gaat, is de techniek niet belangrijk: je kunt ook met gekleurd papier werken, je kunt experimenteren met meer vlakken van verschillende grootte en vorm, enzovoort. Stel jezelf bijvoorbeeld de volgende vragen: hoe verhouden deze twee kleuren zich ten opzichte van elkaar? Houden ze elkaar in evenwicht, of overheerst de ene kleur de andere? Welke rol speelt de grootte of de vorm van de vlakken daarbij? Welke intensiteit hebben beide kleuren? Is er beweging waar te nemen op de schildering? Waardoor wordt dit met name veroorzaakt?

2 Schilder een *groen vlak met daarin een blauw vlak*. Bekijk het werk met de vragen die zojuist bij het groen-rode schilderij zijn gesteld. Wat zijn de verschillen tussen deze twee oefeningen? Als extra oefening kunnen op een groen vlak zowel een blauw als een rood vlak worden geschilderd. Hierdoor worden de verschillen tussen de werking van rood en blauw versterkt.

3 Schilder een *groen vlak met daarin een perzikbloesemkleurig vlak*. Welke vormen ontstaan in deze roze-achtige kleur? Is er harmonie met de groene omgeving waarneembaar? Moet het groen intensiever geschilderd worden of zijn de roze vormen te zwak van kleur? Iedere verandering in een van de twee kleuren beïnvloedt het hele werk. Zoals eerder beschreven (blz. 224) sluit Steiner met deze oefeningen aan bij het werk van Goethe. Deze groen-oefenin-

gen zijn tevens een opstapje naar de beeldkleur groen als 'het dode beeld van het leven'.

4 *Groen* als beeldkleur, plantengroen, onderscheidt zich wezenlijk van de kleur groen die ontstaat door uitsluitend een blauw en een geel te mengen. Dit groen behoudt zijn glanskarakter doordat de kleur rood ontbreekt. Beeldkleuren zijn altijd opgebouwd uit de drie primaire kleuren, steeds weer in andere verhoudingen en intensiteit. Experimenteer bij het schilderen van plantengroen met zachtere of sterkere tinten karmijnrood als basiskleur; daaroverheen kunnen dan al sluiierend gele en blauwe kleuren gemengd worden. (Met sluiieren wordt een aquareltechniek bedoeld waarbij de volgende transparante laag verf pas wordt opgebracht wanneer de vorige goed is opgedroogd. Daardoor is het mogelijk om een kleur 'op te bouwen' en worden de kleuren steeds intenser.) Bij iedere herhaling van deze oefening met andere tinten geel en blauw zullen andere kleuren groen ontstaan. Het is interessant om eens een blad van een plant bij het schilderwerk te houden. Dan valt op hoe donker plantengroen in werkelijkheid is. Plantengroen bevat een groot deel rood.

5 Steiner vervolgt met het beschrijven van de kleur *perzikbloesem*, ook wel huidskleur genoemd of inkarnaat. In deze kleur wordt de menselijke ziel waarneembaar als een 'levend beeld'. Wie schrikt, het koud heeft, enthousiast is of ziek is, kleurt telkens anders. Om al deze nuances te onderzoeken kun je een kleurencirkel schilderen op een groot blad, waarbij je in het midden veel ruimte laat. In deze ruimte schilder je telkens kleuren uit de cirkel naar binnen toe, zodat er allerlei verschillende kleuren inkarnaat ontstaan: van donkerbruine tot lichte baby-rose tinten. Dit kan een vooroefening zijn voor het schilderen van portretten. Bij al deze oefeningen is het belangrijk om enige transparantie van de kleur te bewaren. Ondanks deze transparantie zul je merken dat een beeldkleur zoals die nu in het midden verschijnt, een dode, doffe indruk maakt in vergelijking met de heldere primaire en secundaire kleuren rondom in de kleurencirkel. Hier zie je glans- en beeldkleuren naast elkaar. Een kenmerk van een beeldkleur is dat hij de grenzen van zijn vlak niet overschrijdt door overstraling of 'glans'.

6 Niets is boeiender dan een poging te doen om het licht te vangen in de kleur *wit*: wit of licht als 'zielebeeld van de geest'. Wie de primaire kleuren heel licht sluiierend over elkaar heen schildert, laat een witgrijze kleurtint ontstaan. (Interessant is om de 'witte' kleuren te bekijken op het werk van de impressionisten. Nergens vind je echt wit. Het is een mix van kleuren.) Wanneer het nieuw ontstane wit als het ware tot rust komt, niet meer straalt zoals een echt wit onbeschilderd vlak, ontstaat het wit als beeldkleur.

7 *Zwart*: door steeds weer de kleuren geel, rood en blauw over elkaar heen te schilderen, ga je stap voor stap de duisternis in en komt het kleurenspeel tot rust in de donkere tinten. In zwart drukt zich het 'geestelijke beeld van het dode' uit. De mens heeft geen natuurlijke toegang tot het zwart: in absolute duisternis raakt hij totaal gedesoriënteerd. Slechts vanuit het spirituele is het zwart benaderbaar en doordringbaar.

8 Na deze basisoefeningen rond de beeldkleuren komen de drie *glanskleuren* aan bod: het stralende *geel*, het naar het midden stromende *blauw* en het in zichzelf actieve *rood*. Een bron van oneindig veel oefeningen ontstaat door deze kleuren afzonderlijk of samen te schilderen en de 'glans', de directe uiting van het kleurwezen, te onderzoeken. Geel als glans van de geest, blauw als kleur verbonden met de ziel en rood als glans van het levende.

9 De toepassing van de glans- en beeldkleuren bij het schilderen van de vier 'natuurrijken' vormt het sluitstuk van deze oefenweg. Voor het schilderen van de *minerale wereld* geeft Steiner aan dat onafhankelijk van de kleurkeuze (bijvoorbeeld bruin, zwart of violet) het glanskarakter nagestreefd moet worden. Een hulp daarbij is om met geel als basiskleur te beginnen. De kleuren van de levenloze dingen (interieurs, voorwerpen) blijven daardoor hun glans behouden.

10 Bij het schilderen van de *plantenwereld*, in een landschap bijvoorbeeld, geeft Steiner nog een extra aanwijzing. De beeldkleur groen is op zichzelf een dode kleur. Om het levende in de natuur tot zijn recht te laten komen is een volgende stap noodzakelijk: het aanbrenge van een wit-gelige laag of sluiier over het groen. Hierdoor wordt beeldkwaliteit tot glansbeeldkwaliteit. Je kunt deze

aanwijzing onderzoeken door een blad in zijn geheel te ‘vullen’ met de beeldkleur groen en vervolgens op enkele plekken een gelige, witte kleur aan te brengen. Zo wordt het verschil waarneembaar: groen met en zonder een ‘schijnsel’.

11 *Dieren* worden in eerste instantie opgezet in kleuren met glanskarakter (dit kunnen ook secundaire kleuren zijn). Je schildert bijvoorbeeld een okergeel-oranjeachtig adelaar. Maar met deze kleuren is de vogel als het ware nog een engelachtige verschijning. Het dier moet beziel worden. Daarvoor geeft Steiner aan om de glans van de ziel te gebruiken: het blauw. Je schildert dus een blauwe sluier over deze adelaar heen. Deze opbouw, op weg naar een beeldglanskwaliteit, kunnen we in principe bij alle dieren toepassen. Daardoor worden kosmische wezens tot aardse dieren.

Voor het schilderen van dieren in een landschap raadt Steiner nog aan om het groen van het landschap in eerste aanleg donkerder te schilderen (het beeld te benadrukken) en de dieren lichter te schilderen (‘het beeld in glans over te laten gaan’).

12 Bij het schilderen van de *mens*, kleding inbegrepen, gaat het om het schilderen van kleuren met een volledig beeldkarakter. De primaire en secundaire kleuren moeten hun glanskarakter verliezen. Dit bereik je onder meer door de betreffende kleur over te schilderen met een transparante complementaire kleur: bijvoorbeeld een violette sluier over geel. Of door het kleurvlak als het ware onnatuurlijk te behandelen, zoals Steiner aangeeft met het voorbeeld van het geel. Zo kom je in de sfeer van de mens. In het beeld komt het wezen van de mens tot uitdrukking.

Wie geel, blauw of rood schildert ervaart spontaan de werking van deze kleuren. De glanskleuren zijn een natuurlijk gegeven in de schilderkunst, in tegenstelling tot de beeldkleuren. De laatste moeten, als ze worden toegepast in de vier ‘natuurrijken’, procesmatig worden opgebouwd om de juiste kwaliteit te benaderen. In de praktijk van het schilderen is het werkelijk een strijd om het doede van zowel beeldkleuren als tot beeld gemaakte glanskleuren te boven te komen. Wie echter het geduld heeft om al oefenend met deze thematiek om te gaan, zichzelf aanzet tot kleurenonderzoek,

ontdekt een volkomen nieuwe wereld van kleuren. Een schilder-kunst ontstaat waarin kleuren via de weg van vergeestelijking innerlijke kwaliteiten meekrijgen. ‘...en doordat hij [de schilder] zo in de kleuren leeft, laat hij zich door de kleuren zelf steeds weer het antwoord geven op de vraag hoe ze vastgelegd moeten worden.’^o

*Dick Bruin**

* Dick Bruin (1953) is sinds 1976 verbonden aan het vrijeschool-onderwijs, als klasseleraar en als docent kunst en kunstgeschiedenis. Momenteel is hij directeur van de vrijeschool te Hoorn. Daarnaast geeft hij cursussen aan diverse opleidingen in binnen- en buitenland in het vak pedagogie en schilderen. Hij is mede-auteur van het boek *Schilderen op school*.