



'STILFARBE' EN 'FARBKUNST'

DE (HER)ONTDEKKING VAN NEGENTIENDE- EN
VROEGTWINTIGSTE-EEUWSE KLEURTHEORIE IN RELATIE TOT
KUNSTNIJVERHEID, SCHILDERKUNST EN ARCHITECTUUR

▲ 1. Charley Toorop, driedelig kamerscherm met wolken en
bloemen, ca. 1918 (Stedelijk Museum Amsterdam)

JÜRGEN STOYE

'Dit loslaten van de weergave van de zichtbare werkelijkheid heeft tenslotte gemaakt dat de kleur in het schilderij een zelfstandig uitdrukkingmiddel is geworden, waarmee de weg is gebaad voor de non-figuratieve kunst. In de architectuur ontstaat na het blanke constructivisme van de tijd van Berlage (rond 1900) de kleurenpracht van de Amsterdamse school, welke kleur uitsluitend als vlak of gevelversierend element gebruikt.'¹

In 2016 werd uitgebreid stilgestaan bij de honderdjarige Amsterdamse School: het vergrote Museum Het Schip opende zijn deuren en in het Stedelijk Museum Amsterdam was maandenlang de tentoonstelling 'Wonen in de Amsterdamse School' te zien. Het in 1916 geopende Scheepvaarthuis, het boegbeeld van deze beweging, was in augustus monument van de maand en ook de Amsterdamse editie van Open Monumentdag in september draaide bijna geheel om deze bijzondere architectuur. Honderd jaar na haar ontstaan weet de Amsterdamse School nog te fascineren met haar grillige vormen en aparte kleuren. Het referentiekader voor de vormen is al vele jaren gelijk. Als inspiratiebronnen worden in de gangbare literatuur de *Kunstformen der Natur* (1899-1904) van Ernst Haeckel aangehaald, evenals de Indonesische kunst en de kristalvormen uit de theosofie.² Het thema kleur blijkt echter minder makkelijk te behandelen.

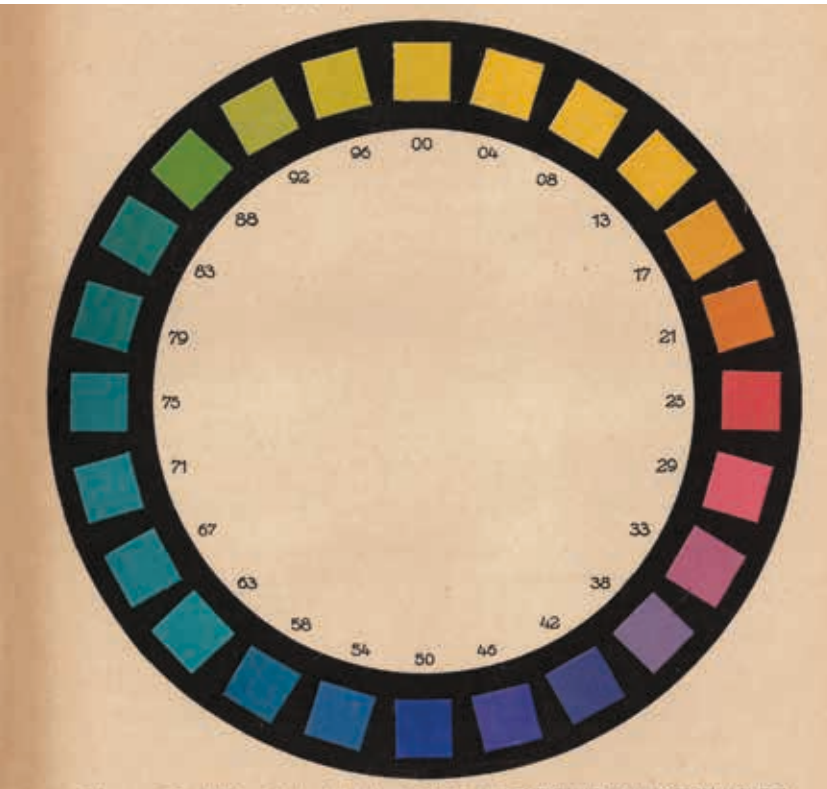
De architecten uit deze periode hebben niet over de toepassing van kleur geschreven, en ook op het gebied van de kunstnijverheid, waarin de Amsterdamse School toch uitblinkt, zijn er vreemd genoeg geen aanwijzingen over kleur te vinden. In Frederike Huygens standaardwerk *Visies op vormgeving 1874-1940* bijvoorbeeld, wordt kleur slechts in één citaat genoemd.³ De tentoonstelling in het Stedelijk Museum behandelde het thema kleur in een zaaltje over schilderkunst en toonde ter onderbouwing contacten tussen schilders en vertegenwoordigers van de Amsterdamse School. De kleuren van de Amsterdamse School werden hier vooral visueel benaderd. Geconstateerd werd het gebruik van felle, vaak secundaire kleuren als paars en oranje.⁴ Men probeert de kleuren te duiden door de verwantschap met het Duitse expressionisme en de kunst van Wassily Kandinsky aan te tonen, maar heeft daar ook twijfels over. In de zaaltekst bij een bijzonder kamerscherm van Charley Toorop, een scherm met wolken en bloemen (afb. 1), blijkt namelijk vooral verbazing over de 'half figuratieve, half abstracte vormen [...] Ook met behulp van esoterische kleurtheorieën, zoals Kandinsky in zijn boek *Über das Geistige in der Kunst* (1912) besprak, is er niet een zingevende betekenis te construeren. Maar misschien is die er ook niet.'⁵ Kortom, de opvattingen over kleur blijven onduidelijk.

In de catalogus noemt de samensteller van de tentoonstelling Ingeborg de Roode wel de kleurenleer van

de Duitse professor dr. Wilhelm Ostwald en zijn poging tot kleurnormalisatie (afb. 2 en 3). Het idee van kleurnormalisatie, het normeren van kleuren die gereproduceerd kunnen worden, voldeed aan de wens tot standaardisering van de Deutsche Werkbund in een poging kunst en industrie samen te voegen. Bij nadere beschouwing blijkt Ostwalds kleurenleer echter vooral op De Stijl (met name Theo van Doesburg), de constructivisten, de functionalisten en het Bauhaus van invloed te zijn.⁶ Theo van Doesburg nam in 1926 ideeën van Ostwald in zijn eigen, niet-gepubliceerde kleurenleer over (afb. 4).⁷ Tijdens de restauratie van de ciné-dancing Aubette in Straatsburg, 1926-1927 door Van Doesburg in samenwerking met Hans Arp en Sophie Taeuber-Arp ontworpen, bleek dat aspecten van Ostwalds kleurtheorie een rol hadden gespeeld bij het ontwerp. Mariël Polman schrijft hierover in haar proefschrift *De kleuren van het nieuwe bouwen*, en gaat tevens in op het belang van kleurtheorie. Kleur moet in deze periode het materiaal benadrukken, aldus Polman.⁸ Het gaat om de (psychologische) werking van kleur, de 'sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe' volgens Goethes kleurenleer. Maar is het toeval dat een schilder als Van Doesburg kleurtheorie als basis voor een interieurontwerp gebruikt? Kan kleurtheorie wellicht helpen om het kleurgebruik in de aanloop naar de Amsterdamse School te begrijpen? Is er inderdaad een link met de schilderkunst, zoals De Roode stelt?⁹ Zo ja, hoe wordt kleur dan toegepast en wat zijn de opvattingen over kleur die eraan ten grondslag liggen? Voor een antwoord dient zich volgens mij een andere bron aan: de zoektocht naar stijl en ornament vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw. Het thema kleur is hiermee onlosmakelijk verbonden. In dit artikel staan 'Stilfarbe' en 'Farbkunst' centraal aan de hand van kleurtheorieën en wordt het verband tussen de ontwikkelingen op het gebied van architectuur, kunstnijverheid en schilderkunst onderzocht.¹⁰ Leidraad hiervoor is het boek *Stilarchitektur und Baukunst* (1901) van Hermann Muthesius, waaraan ook de titel van deze tekst is ontleend. Dit artikel zal ik echter vanuit Kandinsky's 'esoterische' *Über das Geistige in der Kunst* benaderen. Tevens zal 'Die Erneuerung der Ornamentik' van kunsthistoricus Josef August Lux een grote rol spelen.¹¹

ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG

Kandinsky's *Über das Geistige in der Kunst*, voert ons rechtstreeks naar de discussie over de psychologische benadering van kunst aan het begin van de twintigste eeuw. Kandinsky presenteert het boek als een soort losse verzameling van bijna toevallig gemaakte notities. Maar het is een spiegelbeeld van zijn tijd. Max Bill, uitgever van de herdruk van 1965, verwijst in zijn voorwoord naar de referenties uit de tijd rond het verschijnen in 1912: Henry van de Veldes *Kunstgewerbliche Lai-*



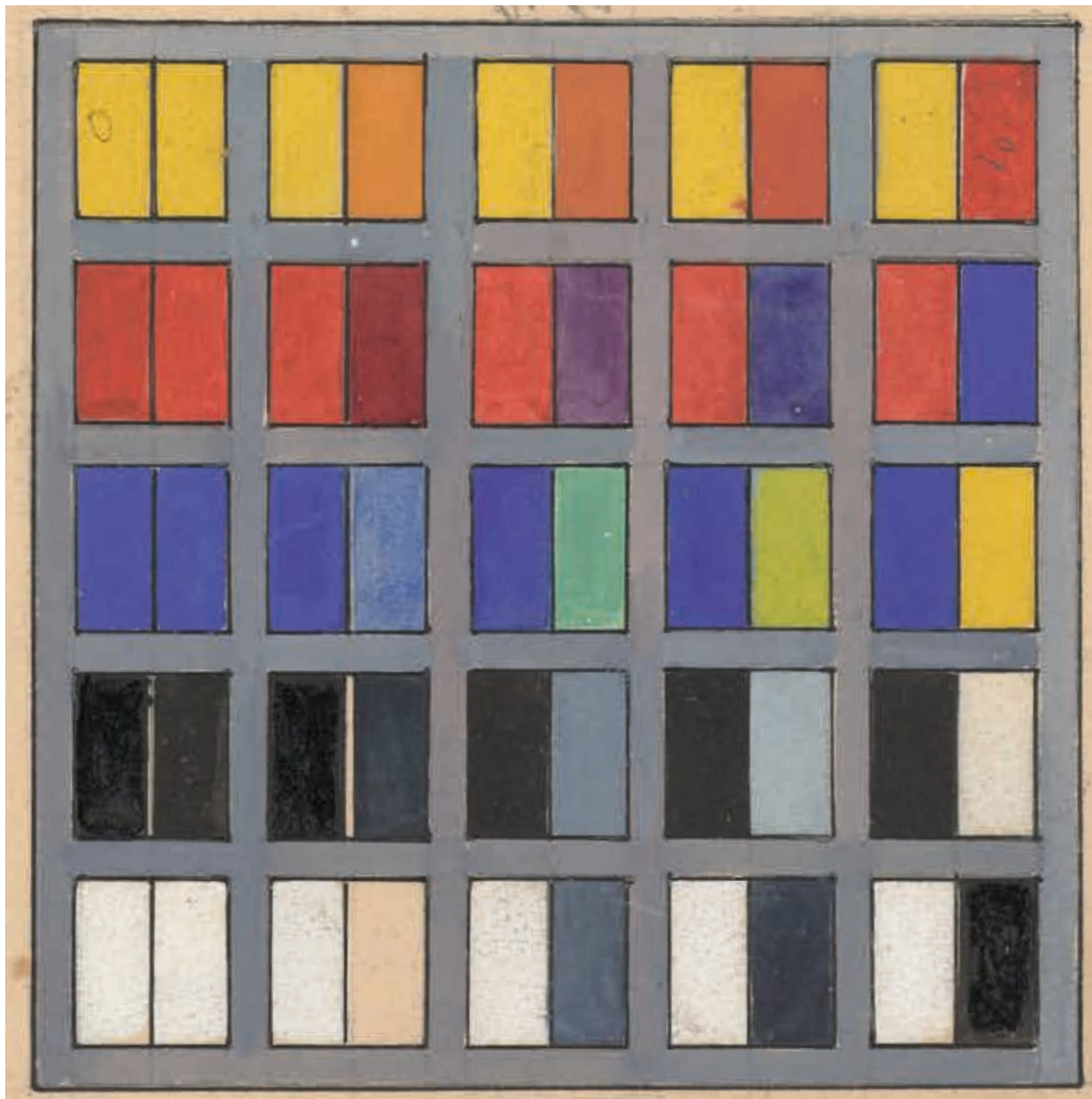
2. Wilhelm Ostwald, 'Farbtonkreis', kleurencirkel van 24 kleuren uit: *Die Farbenfibel*, 1917. Volgens Ostwald neutraliseren harmonische kleuren als ze gemengd worden tot grijs

enpredigten (1902) en Wilhelm Worringers dissertatie *Abstraktion und Einfühlung* (1907). Het laatste werd een soort pamflet van het expressionisme. Worringer stelt dat afhankelijk van de 'état d'âme' van een tijdperk, de kunst naar abstractie (gotiek) of imitatie (barok) van de natuur neigt. Een andere inspiratiebron, die toch duidelijk aanwezig is, benoemt Max Bill echter niet. Dat is Johann Wolfgang von Goethes *Zur Farbenlehre* uit 1810, met name het didactische deel ervan, waarin de psychologische werking van de kleuren centraal staat, door Goethe de 'sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe' genoemd. Kandinsky's boek is ook als kleurenleer te lezen, volgens critici is het zelfs alleen maar een parafrase van Goethe.¹² Het is daarom van belang om hier kort bij Goethes kleurenleer stil te staan.

Voor Goethe ontstaan de kleuren uit het 'Urphänomen', dat is de 'Polarität' van licht en donker, het contrast van geel en blauw met purper als 'Steigerung'. Uit deze drie kleuren en hun complementen ontstaan zes kleuren, die Goethe op een cirkel plaatst, zijnde de drie kleurenparen: geel-blauw, rood-groen en oranje-paars (afb. 5). Nieuw is dat Goethe de kleuren een karakter toekent. Dit maakt zijn kleurenleer uniek. De reeks van geel naar purper kenmerkt Goethe als 'Plusseite', de reeks van purper naar blauw als 'Minusseite'. 'Die Farben der Plusseite "stimmen regsam, lebhaft, strebend", Gelb wirkt "prächtig und edel" und macht einen "warmen und behaglichen Eindruck". Die Far-

3. Wilhelm Ostwald, 'Farbkörper', uit: *Die Farbenfibel*, 1917. Uit zijn kleurencirkel ontwikkelt Ostwald een driedimensionaal kleurenkegel tussen de polen zwart en wit. Een verticale doorsnede door de kegel maakt het aanwijzen van harmonische combinaties in gestandaardiseerde kleuren eenvoudig mogelijk: orde = harmonie





4. Theo van Doesburg, *Kleurkwadraat*, 1926 (RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis)

ben der Minusseite “stimmen zu einer unruhigen, weichen und sehnenen Empfindung”, und das Blau selbst “gibt uns ein Gefühl der Kälte”.¹³ Kandinsky beschrijft in zijn boek vier tegenstellingen en vult de karakterisering der kleuren zelfs nog aan (afb. 6):

1. Geel/Blauw > warm/ koud > lichamenlijk/geestelijk > eccentricisch/ concentrisch
2. Wit/Zwart > licht/donker > Geboorte/Dood
3. Rood/Groen
4. Oranje/Paars

Wat Goethe als ‘Plusseite’ en ‘Minusseite’ aanduidt, dat is voor Kandinsky de temperatuur van de kleur, waaraan hij de passende temperatuur van een vorm koppelt. Deze koppeling van vorm en kleur blijkt een kenmerk van het expressionisme, terwijl het voorafgaande impressionisme alleen maar naar de kleur had

gekeken, aldus Johannes Itten in zijn kleurenleer (uitgegeven in 1961).¹⁴ Itten kent in het expressionistische deel van zijn kleurenleer ook de vorm een psychologische werking toe, wat Kandinsky in zijn boek als ‘innerer Inhalt’ betitelt.¹⁵ De kunstenaar zal een vorm echter nooit alleen maar ‘protocolleren’, stelt Kandinsky. Vanuit een impressionistische gedachte zal hij de poging doen om er een expressie aan toe te voegen door de vorm te ‘idealiseren’ oftewel te ‘stileren’.¹⁶ Terwijl Kandinsky het thema kleur dus vanuit een expressionistische invalshoek benadert, verwijst hij voor de vorm kennelijk naar het impressionistische stileren. Dit lijkt op het eerste gezicht tegenstrijdig; hier moet echter worden opgemerkt dat impressionisme niet alleen maar een stijl inhoudt, het is een methode. Kunsthistoricus Werner Weisbach schrijft in *Impressionis-*



5. J.W. von Goethe, kleurencirkel, 1810, met aanduidingen van het karakter der kleuren

mus. *Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit* (1911): 'Das Gemeinsame aller impressionistischen Ausführung, das in der Problemstellung liegt, besteht darin, dass der Künstler nicht sozusagen vom Standpunkt des Objekts aus rein koordinierend Teil neben Teil setzt, sondern, vom dem Gesamteindruck einer Erscheinung auf sich ausgehend, in diesem etwas als wesentlich auffasst und das Wesentliche durch die Art der künstlerischen Darstellung herausarbeitet.'¹⁷

De impressionistische methode houdt niet alleen de gestileerde vorm, maar ook de gestileerde kleur in. De natuurlijke kleuren worden daarbij naar kleurharmonieën vertaald. Deze methode vormt vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw de basis voor de nieuwe ornamentiek op zoek naar de eigentijdse (bouw)stijl. Opmaat is een prachtig uitgegeven ornamentenleer uit 1856: Owen Jones' *Grammar of Ornament*. In hon-

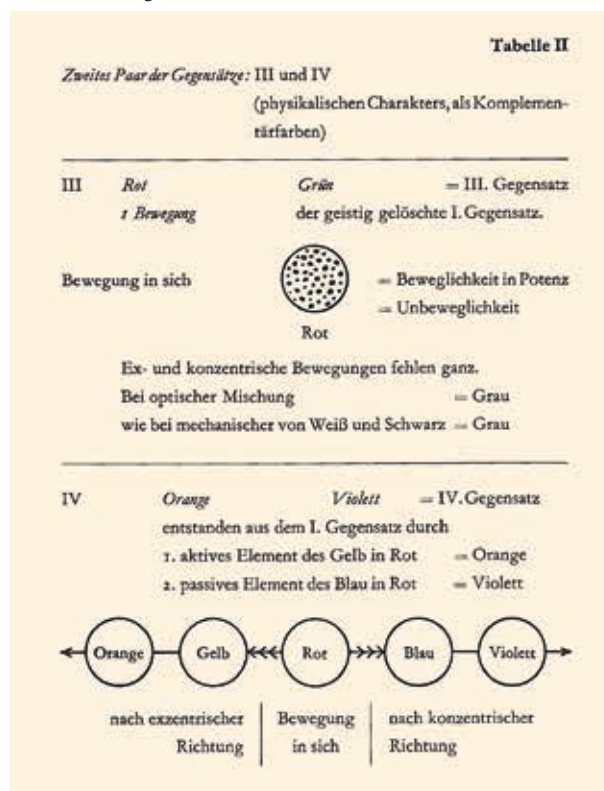
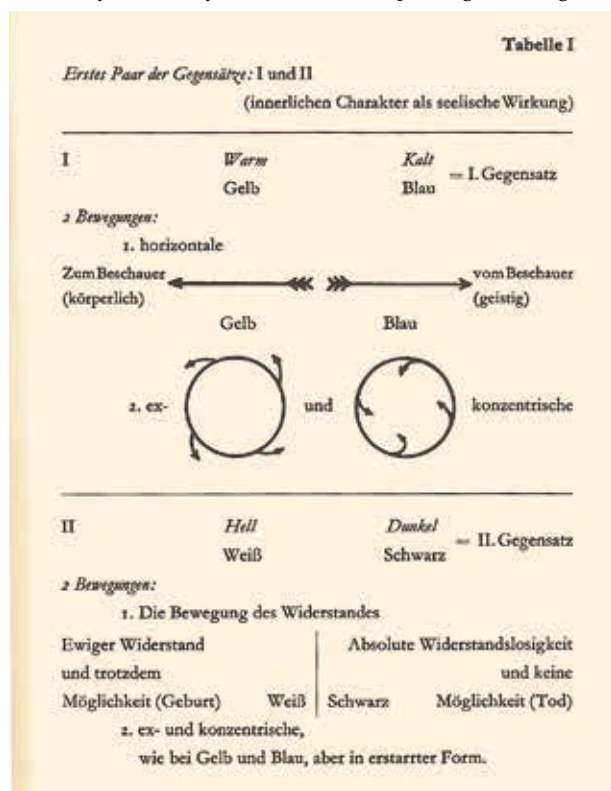
derd platen worden historische bouwstijlen ingekleurd gepresenteerd. De afbeeldingen werden vervaardigd door Christopher Dresser, die onder invloed van de Japanse kunst in Engeland niet veel later voor een ware revolutie op het gebied van kunstnijverheid – én kleur – zou zorgen.¹⁸ Deze kracht van vernieuwing is reeds in Jones' ornamentenleer besloten. Want Jones beschouwt zijn boek minder als een historisch overzicht dan als basis voor een vernieuwde ornamentiek waaruit een nieuwe bouwstijl kan ontstaan. Hiervoor presenteert Jones naast alle kleurentabellen ook niet-ingekleurde ornamenten, gestileerd, naar voorbeeld van de natuur. Hoe kleur moet worden toegepast, legt hij in 37 'propositions' uit, waarmee zijn boek begint. Hiervoor maakt hij ook gebruik van kleurtheorie. Jones verwijst naar de theorieën van de Franse chemicus Michel-Eugène Chevreul (*De la loi du*

contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, 1839), die met kleurcontrasten en kleur-analogieën werkte, en naar de Engelse chemicus George Field (*Chromatics*, 1845), die kleur in verhoudingen toepaste. Traditioneel is echter de 'Oosterse methode', het scheiden van kleurvlakken door (gekleurde) contourlijnen. Ze moeten voorkomen dat kleuren visueel in elkaar overlopen. De befaamde tegels uit het Turkse Iznik zijn een goed voorbeeld hiervan. Uit Jones' ornamentenleer blijkt het verschil tussen het historische en het eigentijds gestileerde ornament. De kleuren van de historische stijlen lijken zo duidelijk, dat menig ornamentenleer in deze periode zelfs alleen maar met zwart-witte gravures ter illustratie uitgegeven wordt. In analogie met de 'Stilarchitektur' bij Muthesius noem ik deze stijlgebonden kleurtoepassing 'Stilfarbe'.

Op het moment dat de herhaling van de historische ornamenten als niet meer gepast ervaren wordt, begint de zoektocht naar het eigentijdse ornament – en daarmee verbonden de zoektocht naar de goede kleurtoepassing in architectuur en kunstnijverheid, wat ik in analogie met de 'Baukunst' bij Muthesius 'Farbkunst' noem. De kunstnijverheid, die vanaf 1852 in de nasleep van de Great Exhibition in Londen nieuw ontstaat, komt op dit gebied een bijzondere rol toe. De Duitse architect Hermann Muthesius beschrijft de kunstnijverheid in *Stilarchitektur und Baukunst* zelfs als het experimenteerveld voor de architectuur. Vanuit de kunstnijverheid moet dé nieuwe stijl ontstaan. Op

coloristisch gebied is het bijna curieus te noemen dat John Ruskin, die mede aan het begin van deze ontwikkeling staat, zich in *The Elements of Drawing* (1856) nog tegen het gebruik van kleurtheorie uitspreekt.¹⁹ Maar juist kleurtheorie vormt de basis voor de harmonische kleurtoepassing in de nieuwe ornamentiek. Drie jaar na het ontstaan van de eerste kunstnijverheidsschool op het continent, in Wenen, wordt de eerste kleurenleer speciaal voor de kunstnijverheid uitgegeven. Het gaat om *Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe* (1866), geschreven door Ernst von Brücke, lid van het curatorium van het Kaiserliches Museum für Kunst und Industrie in Wenen, dat empirisch vanuit de praktijk voor de praktijk van de colorist is opgebouwd. Wat het boek, dat zonder enige afbeelding is uitgegeven, interessant maakt, zijn de principes van harmonische kleurcombinaties, die steeds weer terugkeren: Diaden (combinatie van twee kleuren), Triaden (combinatie van drie kleuren), kleine Intervallen (analogieën volgens Chevreul), grote Intervallen (contrasten volgens Chevreul), de principes van de Isochromie, Homöochromie, Merochromie of de Poikilochromie net als het gebruik van contouren zullen we (ook in de Amsterdamse School) altijd weer tegenkomen. Dat deze nieuwe kleurenleren het probleem van de kleurtoepassing in de praktijk echter nog niet beantwoorden, beschrijft Brückes collega in het Weense museum, kunsthistoricus Jakob von Falke, in zijn publicatie *Aesthetik des Kunstgewerbes* (1883). Daarbij verwijst hij ook naar de ornamentenleer van

6. Wassily Kandinsky, 'Eerste en tweede paar tegenstellingen', uit: *Über das Geistige in der Kunst*, 1912





7. Henry van de Velde, *Die Engelwache*, 1893. Van de Veldes eerste ontwerp voor de kunstnijverheid. De broderie werd in de laatste expositie van Les XX voor het eerst getoond en laat duidelijk de overgang van schilderkunst naar kunstnijverheid zien. Kleur wordt volgens de principes van Chevreul in analogieën en contrasten aangebracht. Contrasterende contouren voorkomen dat kleuren optisch in elkaar overlopen

Jones en de kleurenleer van Field zonder deze direct te benoemen: 'Ausreichende Regeln und Gesetze der Farben sind für die praktische Anwendung in der Kunst und Kunstindustrie noch nicht gefunden, soviel sich auch Gelehrte und Künstler damit beschäftigt haben. [...] Es giebt noch keine allgemeinen Regeln, welche uns in der Wahl oder in dem räumlichen Verhältnis der Farben oder in dem Grade der Stärke, der Sättigung, in dem Grade der Helligkeit und Dunkelheit, der Höhe und der Tiefe leiten können. Die Grammatik der Ornamente lehrt uns, wir sollen Roth, Blau, Gelb räumlich (nicht in Mischung) in gewissen Verhältnissen gebrauchen, so dass sie sich in ihrer Leuchtkraft das Gleichgewicht halten. Wie aber, wenn Roth, Blau, Gelb sich nach ihrem Ton oder nach ihrer Tinte oder ihrer Helligkeit verändern? Oder sollen wir auf diese Verschiedenheit Verzicht leisten?.'²⁰

FIAT LUX – EEN TIJD VAN LICHT EN KLEUR

Kunsthistoricus Josef August Lux geeft 1908 in zijn boek *Das neue Kunstgewerbe in Deutschland* een beschrijving van het ontstaan van de nieuwe ornamentiek in Duitsland én Nederland. Kleur in combinatie met de eigentijdse schilderkunst speelt daarin een belangrijke rol. Nog in 1870 had de Duitse tekenleraar Guido Schreiber in *Die Flachmalerei als Grundlage der Farbgebung* het verschil van kleur in schilderkunst

en kunstnijverheid benadrukt. In het (vlak)ornament moet kleur de illusionistische werking voorkomen, die de schilderkunst kenmerkt.²¹ Maar het is de schilderkunst die zo'n twintig jaar later met het ontstaan van de 'Farbenbewegung' in Duitsland de belangrijke impulsen in de kunstnijverheid geeft. Alfred Lichtwark, directeur van de Hamburger Kunsthalle, claimt in 1891 in zijn lezing 'Die Erziehung des Farbensinnes' dat de kleuren van de schilderkunst inspiratiebron voor kunstnijverheid én architectuur moeten zijn. De coloristische ontwikkelingen in de schilderkunst vanaf het impressionisme neemt hij als leidraad. Lichtwark legt hiermee de basis voor de koppeling van kunstnijverheid, schilderkunst en architectuur die Hermann Muthesius in 1901 in *Stilarchitektur und Baukunst* propageert. Voor Muthesius wordt de schilder zelfs de leider van de 'Neue Bewegung'. Uit deze koppeling ontstaat volgens Josef August Lux de nieuwe ornamentiek: 'Es kam diesen Künstlern zustatten, daß sie als Erneuerer des Kunstgewerbes von der Malerei ausgingen. Grade diesem Umstand und der extremen Lage, der sie als Maler angehörten, ist die Entstehung der modernen Ornamentik zu verdanken.'²² Wat deze schilders in de kunstnijverheid introduceren, zijn de principes van het neo-impressionisme en zijn wetenschappelijke benadering van kleur. Paul Signac legt in zijn pamflet *Von Eugen Delacroix zum Neo-Im-*

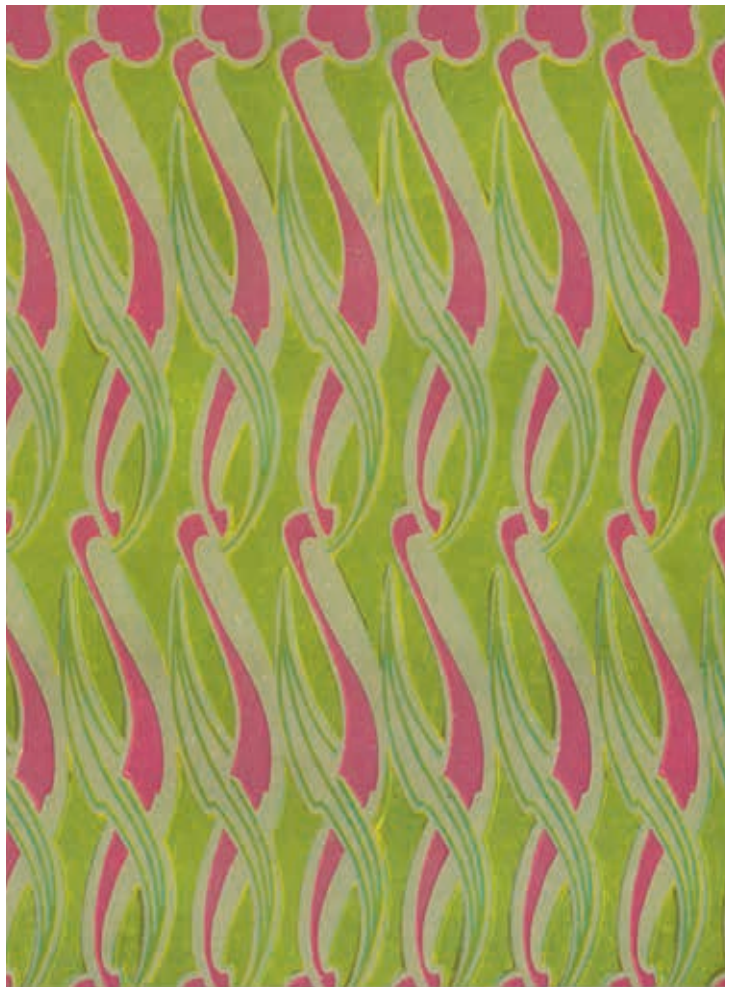
pressionismus (1903) de neo-impressionistische methode uit, die door Georges Seurat werd uitgevonden, aan wie zijn boek opgedragen is. Deze methode is gebaseerd op het divisionisme, de ‘*touche divisée*’, die met de spectrale kleuren werkt. Het doel is licht en kleur. De kleuren op het palet zijn net de kleuren van de impressionisten, maar kleur wordt nu in losse stippen aangebracht. Het mengen van de kleuren gebeurt daarmee niet meer op het palet, maar op het netvlies.²³ Deze methode is gebaseerd op de kleurtheorie van de reeds genoemde Michel-Eugène Chevreul, die laat zien dat naast elkaar liggende kleuren als gevolg van het simultaancontrast elkaar optisch beïnvloeden. Chevreul pleit voor het ongemengde kleurgebruik volgens twee principes, die de neo-impressionisten overnemen: ‘Die Harmonie ist die Analogie der Gegensätze und die Analogie des Aehnlichen’.²⁴ De Duitse neo-impressionist Curt Herrmann omschrijft deze ‘zuivere’ kleurtoepassing in *Kampf um den Stil* (1910) als volgt: ‘Reine Linie, reine Form, reine Farbe und als Novum in der gesamten Malerei reines (optisch wissenschaftlich begründetes) Licht. Seine technischen Farbmittel sind die selben wie die der Impressionisten, nämlich beschränkt auf die dem Prisma am nächsten kommenden reinen Grundfarben: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett. [...] Sie mischen die Farben nicht oder nur mit Weiß oder mit Nachbarfarben: – niemals aber Komplementärfarben untereinander –. Die Farbnuancen bewahren dadurch ihre Reinheit in unendlichen Abstufungen.’²⁵ Herrmann behoorde met Signac tot de deelnemers aan de ‘*Farbenschau*’, de eerste educatieve expositie in Duitsland met als thema kleur, die 1902 in het nog nieuwe Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld werd gepresenteerd.²⁶ Kleurharmonieën naar voorbeeld van de natuur en het neo-impressionisme met zijn kleurtheoretische onderbouwing volgens Chevreul vormden hier de leidraad. De kleuren uit de natuur worden als altijd harmonisch ervaren, zoals ook kunstcriticus Karl Scheffler in zijn artikel ‘*Notizen über die Farbe*’ (1901) in het toonaangevende blad *Dekorative Kunst* stelt.²⁷

De wetenschappelijke principes van het neo-impressionisme blijken de overgang te vormen van de impressionistische kleurtoepassing in de beginnende kunstnijverheid naar de expressionistische kleurtoepassing, die Kandinsky beschrijft. Deze ontwikkeling op coloristisch gebied is ook in het ornament terug te zien. Exponent van deze overgangsfase is Henry van de Velde, volgens Josef August Lux dé vernieuwer van de kunstnijverheid (afb. 7 en 8). Zijn vernieuwende ‘universele’ lijnornamenten staan tussen de impressionistische, gestileerde ornamenten in gestileerde kleuren en de expressionistische koppeling van vorm en kleur bij Kandinsky in. Van de Veldes ‘*ligne intéressante et nouvelle*’ ontstaat niet meer uit het stileren van natuurvormen. Het ‘sachliche Ornament’ moet het ka-

rakter van een ontwerp uitbeelden, constructie en ornament gaan in de lijn samen.²⁸ Van de Velde kent de lijn een psychologische werking toe en zet de toepassing van kleur en lijn in analogie: ‘[...] ganz ebenso wie die Farben haben auch die Linien ihre ergänzenden Werte. Eine Linie verlangt ebenso die bestimmte Richtung einer anderen, wie das Violett nach Orange, das Rot nach Grün usw. verlangt.’²⁹

Een beschrijving van deze overgangsfase is bij kunsthistoricus Franz Landsberger in *Impressionismus und Expressionismus* (1919) terug te vinden: ‘Und so sehr auch das Dekorative vom Expressionistischen noch entfernt ist, weil im Dekorativen die Naturumwandlung nicht vom inneren Gehalt, sondern von äußeren Zwecken diktiert ist, als Übergangsstufe war es für ihn von Wichtigkeit, denn hier wurde man sich der Wirkung der Formen und Farben auch über den Darstellungswert bewußt und lockerte so die Bindung an die Naturwirklichkeit. Hier und da wird auch bereits von der “*Expressionskraft der Linie*” gesprochen und van

8. Henry van de Velde, *wandbehang met dahlia motief*, ontworpen voor zijn eigen woonhuis ‘De Bloenwerf’ te Uccle uit 1895 als voorbeeld voor een gestileerd natuurmotief in gestileerde kleuren. Uitgevoerd als complementaircontrast rood-groen in een lichte nuance met een donkere tint groen als analogie



de Velde empfand “die Eindringlichkeit der starken Gefühlstöne, welche man mit Hilfe von Ornamenten hervorrufen kann [...]”.³⁰ De psychologische werking van het ornament wordt door de kleur benadrukt. De kleurervaring en niet langer de natuurimitatie staat centraal in de kunstnijverheidsopleiding van de Grossherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule in Weimar, in 1906 door Van de Velde opgericht. Op het leerplan in Weimar staat: ‘Umwertung von Naturstudien (Pflanzen, Früchte, usw.) zu Farbflecken und Farbenharmonien für kunstgewerbliche Zwecke, übertragen des farbigen Eindrucks auf die Fläche [...]’.³¹ De leerlingen krijgen les in de kleurtheorieën van Chevreul, N.O. Rood en James Clerk Maxwell en de Franse Charles Henry.³² Le Corbusier, die in 1910-1911 de ‘Kunstgewerbebewegung’ in Duitsland verkent, beschrijft deze aparte kleurbenadering naar aanleiding van zijn bezoek en noemt het resultaat uitstekend.³³ Deze door Van de Velde onderwezen kleurimpressies komen overeen met wat Kandinsky ‘Übersetzung der Natur’ noemt, namelijk ‘die Neigung, die Natur nicht als äusserliche Erscheinung darzustellen, sondern überwiegend das Element der *inneren Impression*, die kürzlich *Expression* genannt wurde, kundzugeben’.³⁴

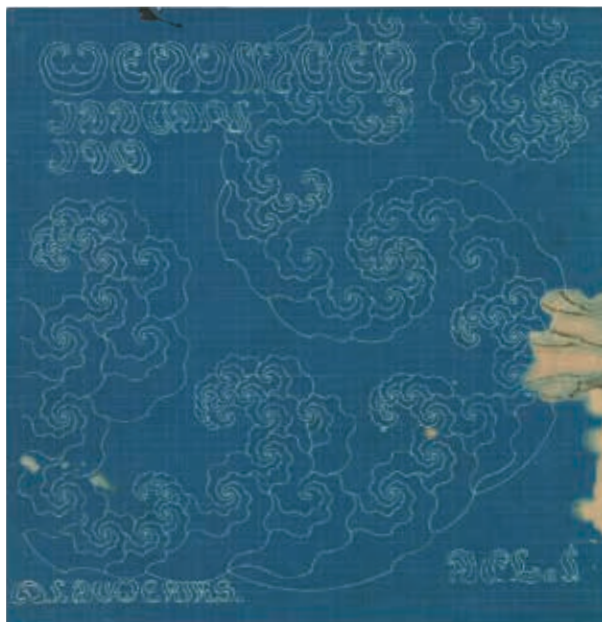
RITME EN KLEUR

De koppeling van schilderkunst en kunstnijverheid blijkt ook in Nederland aanwezig. Lux schrijft over de invloed van het neo-impressionisme op coloristisch gebied en de invloed van het symbolisme op het gebied op de Nederlandse ontwerpers. ‘Es wird der Begabung der niederländischen Künstler zu unverlöschlichem Ruhm gereichen, daß sie so entschlossen das englische Beispiel ergriffen, und ihrer Eigenart gemäß verwerteten. [...] Der Neoimpressionismus hatte den dekorativen Wert der Farbe vorgebildet, der literarische Grundzug der symbolischen Malerei, etwa eines Jan Toorop, hatte ornamentale und stilistische Eigenschaften entwickelt [...]’.³⁵ De lijnen, vlakken en kleuren in deze ornamentiek moeten net als bij Van de Velde emoties oproepen. Bij de ontwerpers die Lux in zijn artikel noemt, horen naast bekende namen uit de kunstnijverheid zoals Thorn Prikker, Colenbrander en Dijsselhof, ook de architecten De Bazel en Lauweriks, die in 1895 een bureau voor bouw- en sierkunst in Amsterdam oprichtten.³⁶ Bettina Spaanstra-Polak noemt deze groep van ontwerpers en architecten, aangevuld door architect Berlage, vertegenwoordigers van het meer ‘objectieve symbolisme’.³⁷ De Bazel en Lauweriks verruimen het stileren van het pure ‘martelen der natuurvormen’, aldus beeldend kunstenaar R.N. Roland Holst, en ‘waren de eersten die inzagen, dat eerst het rythme gesteld moet worden, en de natuurbeelding zich dan op dat rythme moet ontplooiën’.³⁸ Volgens Roland Holst waren zij ook de eersten, die ‘de waarde der geometrie voor den beeldenden kunstenaar onder-

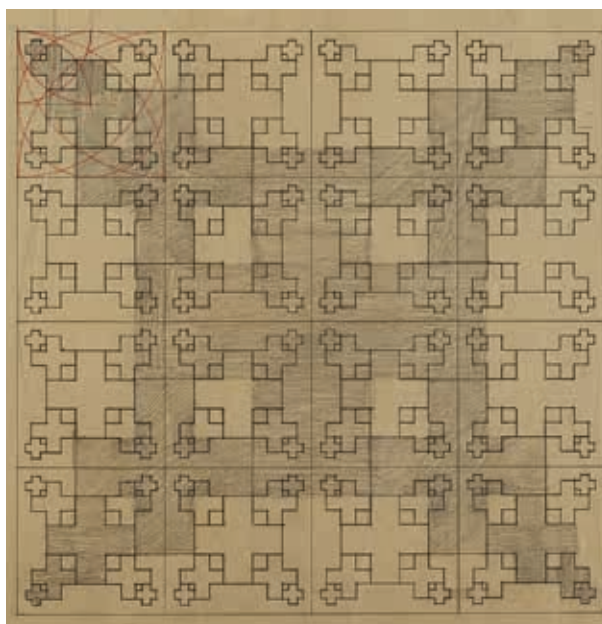
zocht en begrepen hebben’.³⁹ Het gaat niet alleen maar om schone proporties, maar ook om de willekeur bij het ontwerpen op te heffen.⁴⁰ Daarmee gaat de abstractie in de ornamentiek nog een stap verder, namelijk van de lijn naar de geometrische vorm (afb. 9, 10 en 11).

Het gebruik van geometrische verhoudingen wordt vanuit een theosofische achtergrond als openbaring van een kosmische orde gezien.⁴¹ Ornamenten worden op stramien ontworpen, architectuur als het ware uit een driedimensionaal systeem uitgesneden; voorloper van het huidige ontwerpen op stramien.⁴² Aanwijzingen over het kleurgebruik zijn echter opvallend genoeg noch bij De Bazel, noch bij Lauweriks te vinden. Maar deze geometrische abstractie is wel terug te vinden in het werk van de Zweedse theosofische schilderes Hilma af Klint, die met Kandinsky tot de grondleggers van de abstracte kunst gerekend wordt (afb. 12 en 13). Ook bij Klint heeft de abstractie van bloemen en slakken, ‘Kunstformen der Natur’, die zo typerend voor de Amsterdamse School zijn, een theosofische bedoeling. In de termen van de achttiende-eeuwse botanicus Carl von Linné zijn zowel bloemen als slakken hermafrodieten. Ze verzoenen het mannelijke principe (de zon/geel) en het vrouwelijke principe (de maan/blauw), wat qua kleur aan Goethes ‘Urphänomen’ doet denken. Spiraalvormen als geabstraheerde ranken zijn nauw aan het fenomeen van het leven en van groei verbonden.⁴³ In tegenstelling tot de felle kleuren die de Amsterdamse School-catalogus van het Stedelijk Museum beschrijft, is Klints kleurpalet echter zacht, met een opvallend gebruik van roze en mauve, dat aan de theosofische schilder Odilon Redon doet denken.⁴⁴ Het roze wekt associaties met het ‘Pfirnschblüt, dem Bild der lebenden Seele’ uit de antroposofische kleurenleer van Rudolf Steiner, met wie zij persoonlijk kennis had gemaakt.⁴⁵ Voor Steiner, die zich op Goethe oriënteerde, staat het roze tussen rood en blauw – symbool voor de mens tussen verleden en toekomst.⁴⁶

De geometrische vormen neemt architect H.P. Berlage op weg naar de ‘Gemeenschapskunst’ van De Bazel en Lauweriks over.⁴⁷ Daarmee begint zijn bevrijding van het ‘impressionisme in de bouwkunst’, zoals Roland Holst beschrijft, een duidelijke verwijzing naar Berlages lezing ‘Bouwkunst en impressionisme’ uit 1894, die volgens Roland Holst ook de afkeer van de Haagse school betekent.⁴⁸ Bij Berlage gaan met het eenvoudigen volgens architect en kunstschilder Jan Gratama ‘heldere, niet over-beschaafde’ omschreven kleuren gepaard, vergelijkbaar met het palet dat Gratama pas jaren later ook in het werk van moderne schilders aantreft.⁴⁹ Gratama benadrukt in 1917 in een artikel voor het weekblad *Architectura* het karakter van de kleuren bij de kleurtoepassing. Zijn beschrijving doet aan de ‘sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe’ bij Goethe denken (afb. 14 en 15). ‘De beteekenis van de



9. J.L.M. Lauweriks, *Wendingen* (1918) 1. Gestileerde ranken, die ritmisch modulair vergroot worden, lijken net fractalen of de boom van Pythagoras en zijn uitgevoerd in de kleuren geel en groen. Een volgens Goethe karakterloze combinatie die steeds iets 'Gemein=heiteres' heeft (§ 828). Voor Rudolf Steiner is groen 'Das Bild des toten Lebens' (links gekleurde versie Museum Het Schip, rechts voorstudie Het Nieuwe Instituut)



10. K.P.C. de Bazel, ontwerp voor een vloermozaïek in het kantoor van de Nederlandsche Handel-Maatschappij (1926) aan de Vijzelstraat in Amsterdam, tegenwoordig Stadsarchief Amsterdam. Uitgevoerd in de kleuren violet, blauw en groen. De kleuren van de 'Minusseite' op Goethes kleuren-cirkel 'stimmen zu einer unruhigen, weichen und sehnenenden Empfindung' (Het Nieuwe Instituut)

11. Ontwerpsystemen van J.L.M. Lauweriks. Basis voor het ritmische ontwerpen, zowel op het vlak als ook in de ruimte; voorloper van het huidige ontwerpen op stramien (Het Nieuwe Instituut)

kleur voor het interieur en voor de bouwkunst in het algemeen werd en wordt nog veel te weinig beseft. Het bouwkundige onderwijs behandelt wel den vorm maar onderwijst nooit of als bijzaak de kleur. En toch, heeft iedere kleur niet zijn eigen menselijke stemming, is de kleur niet vol-op zinnelijk en daardoor een direct-werkend kunstmiddel? Spreekt onze taal niet van een

vrolijk rood, en schaterend geel, een onschuldig blauw, en oudeerwaardig grijs, een somber zwart? Het is de taak van den moderenen bouw- en sierkunstenaar de grote waarde van de kleur in al hare verscheidenheid toe te passen.⁵⁰ Willem Retera presenteert dit citaat in 1924 in zijn boekje over *Behangsel en bespanningsstof*. Retera bespreekt hierin het 'streven naar het vrije, on-



12. Hilma af Klint, *Die zehn Grössten, Nr. 3: Jünglingsalter, Gruppe IV, 1907*

13. Dick Greiner, openbare bibliotheek Betondorp Amsterdam, 1925, detail van een glas-in-loodraam. Toeval of theosofische verwantschap met Hilma af Klint?



gebonden ornament'.⁵¹ Het stileren, het 'pletten en walsen' zoals hij dat noemt, van natuurlijke vormen beschouwt hij als onvoldoende indien men 'de eigenlijke decoratieve omwerking, de rythmische vertolking' vergeet. Een herhaling van het standpunt dat wij bij De Bazel en Lauweriks tegenkwamen.⁵² Het kleurvraagstuk is volgens Reitera door de moderne schilderkunst, zijnde 'de helderkleurige impressionisten, de felkleurige expressionisten, kubisten en futuristen' op nieuwe wijze opgelost. 'We schrikken niet meer zo gauw van hard groen tegen rood, of violet tegen geel.'⁵³ De moderne schilderkunst en de vele nieuwe kleurcombinaties door de studies van Wilhelm Ostwald hebben de weg voor de verdere ontwikkeling geopend, stelt hij.

Daarmee gaat de expressionistische ornamentiek, het koppelen van vorm en kleur, die Kandinsky 1912 in *Über das Geistige in der Kunst* beschrijft, een stap verder. De subjectieve ervaring wordt abstract-objectief. De geometrische vormen gaan gepaard met wetenschappelijk objectieve kleurharmonieën op basis van Ostwalds kleurmetingen. 'Wij schilders moeten de kleuren gebruiken die ons door deze intuïtie worden aangegeven, maar deze intuïtie (subjectief) is (objectief) c o n t r o l e e r b a a r. (...) Daar de moderne schilderkunst beeldt met geometrische vormen, zoo is 't logisch dat de kleuren in dezelfde geest samengaan om evenwicht tusschen vorm en kleur te geraken', aldus de Hongaars-Nederlandse kunstenaar Vilmos Huszár, tevens lid van De Stijl.⁵⁴ Ostwalds 'normalisatie der kleuren' is in Nederland door de recent herontdekte interieurarchitect en kleurmeester Ad Grimmon opgepakt. Chris Lebeau heeft Grimmons kleurschema voor het eerst in de Trouwkamer Eerste Klasse in het voormalige stadhuis van Amsterdam toegepast.⁵⁵ (afb. 16)

DE AMSTERDAMSE SCHOOL IN HISTORISCHE CONTEXT

Door naar de ontwikkelingen op het gebied van kunstnijverheid, schilderkunst én architectuur te kijken, blijkt de Amsterdamse School geen geïsoleerd fenomeen, maar een stap in een ontwikkeling die haar oorsprong diep in de negentiende eeuw heeft. Kleurtheorie maakt deel uit van deze ontwikkeling en vormt de sleutel voor de verbazingwekkend felle, maar harmonische kleurtoepassing in de Amsterdamse School. Vanaf het ontstaan van de nieuwe kunstnijverheid rond 1850 verandert de nieuwe ornamentiek in zo'n zestig jaar tijd van het stileren van natuurvormen en -kleuren naar de psychologische koppeling van lijn, vorm en kleur in het expressionisme. De kleurtoepassing is doorgaans harmonisch, maar het kleurpalet verandert analoog aan de abstractie. De pogingen van een nieuwe ornamentiek raken aan het einde van de negentiende eeuw onder invloed van het neo-impressi-



14. en 15. Geel en blauw: Goethes 'Urphänomen' als symbool voor licht en donker – letterlijk en figuurlijk: H.P. Berlage, De Burcht, Amsterdam, 1899-1900, entreehal, kleurentwikkeling van blauw naar geel als symbool voor het verheffen van de arbeidersklasse. Het symbolische verheffen wordt door de lichtkoepel boven de hal afgerond (boven). Theo Colenbrander, kaststel 'Dag en Nacht', 1885, (Gemeentemuseum Den Haag) (onder)





16. Chris Lebeau, Trouwzaal Eerste Klasse, 1925-1926. Ritme en kleur in de wandschilderingen van het voormalig stadhuis van Amsterdam

onisme in een stroomversnelling. Kunstenaarsarchitecten als Henry van de Velde geven de belangrijkste impulsen. 'Nur Kräfte, die anfänglich außerhalb des Kunstgewerbes und der Architektur standen, konnte die Kühnheit und Originalität einer Erneuerung gelingen', schrijft Josef August Lux.⁵⁶ In de gestileerde, natuurlijke ornamenten zijn de tertiaire kleuren van de impressionisten terug te vinden, want 'sie verschmähen auch nicht die gelegentliche Anwendung von gebrochenen Farben, Ocker, Braun und gemischten Grau'.⁵⁷ Retera noemt dit later minachtend 'zoete Liberty kleurtjes'.⁵⁸ Voor de abstracte (lijn)ornamenten worden 'reine Farben' toegepast, waarbij juist ook het gebruik van de secundaire kleuren hoort, die volgens de principes van het neo-impressionisme niet gemengd moeten worden. Leidend is de psychologische ervaring in de koppeling van lijn, vorm en kleur, wat kenmerkend voor het expressionisme is. De emotionele ervaring moet het ornament een meerwaarde geven in tegenstelling tot het opgeplakte ornament.⁵⁹ Met de overgang van het *Gesamtkunstwerk* naar de *Gemeinschaftskunst* veranderen de gestileerde natuurornamenten onder invloed van de theosofie in ritmisch geometrische patronen, de subjectieve kleurervaring wordt objectief controleerbaar. Goethes 'sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe', Rudolf Steiners 'Wesen der Farbe', evenals de wetenschappelijk onderbouwde kleurharmonieën in genormeerde kleuren volgens

Ostwald blijken allemaal pogingen kleur objectief te vangen. In een volgende stap gaan schilderkunst en architectuur in elkaar over. Theo van Doesburg introduceert de vierde dimensie in de architectuur (de tijd), synoniem voor de ruimtelijke ervaring, en streeft naar de synoptische werking van schilderkunst en architectuur.⁶⁰ De mens wordt niet meer vóór maar in een schilderij geplaatst, zoals bijvoorbeeld in de al genoemde Aubette in Straatsburg. Daarmee komt een einde aan de decoratieve toepassing van kleur in de architectuur. Het ornament verdwijnt.

De visuele overeenkomst met het expressionisme, die de catalogus van de tentoonstelling 'Wonen in de Amsterdamse School' noemt, kan op basis van het voorgaande nu ook inhoudelijk onderbouwd worden. Kandinsky's boek, op het eerste gezicht zo weinig toegankelijk, helpt de opvattingen over vorm en kleur in de Amsterdamse School te begrijpen. Expressionisme is echter geen synoniem voor felle kleuren, maar voor de psychologische koppeling van vorm en kleur als uiting van een innerlijke impressie. De kleuren van de Amsterdamse School blijken de prismatische kleuren van het neo-impressionistische schilderspalet te zijn, dat secundaire kleuren slechts ongemengd toepast. De Amsterdamse School zet de expressionistische koppeling van vorm en kleur op geobjectiveerde wijze door. Naar analogie van Spaanstra-Polak zou men van een 'objectief expressionisme' kunnen spreken.

NOTEN

1 Liga Nieuw Beelden, *Kleur. Een tentoonstelling gewijd aan de toepassing van kleur in de omgeving van de mens*, Stedelijk

Museum Amsterdam, 1958, museumfolder, tekst vijfde ruimte: 'Tot op heden is in de schilderkunst het meest en langdurigst met kleur geëxperimenteerd.

De impressionisten zochten rond 1870 naar de grootst mogelijke uitstraling van de kleur. Zij wilden de kracht van het zonlicht in hun schilderijen benaderen (Monet).

- De pointilisten brachten 10 jaar later de ontdekking in de praktijk, dat een optische menging een intensievere lichtkracht ontwikkelt dan een menging van verfpigmenten. Van Gogh maakte van deze wetenschap gebruik door contrasterende kleuren steeds te scheiden door donkere lijnen. Van Gogh heeft de kleurkracht in zijn schilderijen weten op te voeren door afstand te doen van de imitatie van hetgeen hij zag en door de kleurcontrasten, die hij in de natuur waarnaam, op eigen wijze en soms met veronachtzaming van de kleuren in de natuur weer te geven.
- Dit loslaten van de weergave van de zichtbare werkelijkheid heeft tenslotte gemaakt dat de kleur in het schilderij een zelfstandig uitdrukkingmiddel is geworden, waarmee de weg is gebaad voor de non-figuratieve kunst.
- In de architectuur ontstaat na het blanke constructivisme van de tijd van Berlage (rond 1900) de kleurenpracht van de Amsterdamse school, die de kleur uitsluitend als vlak of gevelversierend element gebruikt. Pas in onze tijd en als reactie op de Amsterdamse school, ontwikkelt zich een architectuur, die voor het eerst weer de kleur als beeldend element in ruimtelijke zin betreft.'
- 2 I. de Roode, 'Het Scheepvaarthuis: totaalontwerp van de Amsterdamse School?', in: I. de Roode en M. Groot, *Wonen in de Amsterdamse School*, Amsterdam 2016, 51-52 en 65-69.
 - 3 F. Huygen, *Visies op vormgeving. Het Nederlandse ontwerpen in teksten, deel 1, 1874-1940*, Amsterdam 2007, 19-20.
 - 4 De Roode 2016 (noot 2), 69.
 - 5 Zaaltekst (zaal 1.21) tentoonstelling 'Wonen in de Amsterdamse School. Ontwerpen voor het interieur 1910-1930', Stedelijk Museum Amsterdam, 9 april-28 augustus 2016: 'Charley Toorop maakte dit kamerscherm niet voor zichzelf; al bij de eerste presentatie ervan op een tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam 1919 was het te koop. Het is een unicum in haar werk, niet alleen qua type object, maar ook qua voorstelling: de betekenis van de half figuratieve, half abstracte vormen is niet bekend. Ook met behulp van esoterische kleurtheorieën zoals Kandinsky in zijn boek *Über das Geistige in der Kunst* (1912) besprak, is er niet een zingevende betekenis te construeren. Maar misschien is die er ook niet.'
 - 6 A. Pohlmann, *Von der Kunst zur Wissenschaft und zurück. Farbenlehre und Ästhetik bei Wilhelm Ostwald (1853-1932)*, proefschrift Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle 2012, 344-407.
 - 7 <https://rkd.nl/nl/explore/archives/filteredetails/NL-HaRKD-0408/1.4.1.7>. 389 Typescript of 'Beeldende Constructie-leer, in vier delen. Eerste deel: De Kleur, Rome 7 augustus 1926.
 - 8 M.G. Polman, *De kleuren van het nieuwe bouwen tijdens het interbellum in Nederland. Materialisering van een ideaal*, proefschrift TU Delft, 2011, 267-271, 279, 300-301.
 - 9 De Roode 2016 (noot 2), 69.
 - 10 J.G. Stoye, *Stilfarbe und Farbkunst. De (her-)ontdekking van negentiende en vroegtwintigste-eeuwse kleurtheorie in relatie tot kunstnijverheid, schilderkunst en architectuur*, masterthesis Erfgoedstudies, begeleiders: dr. F.H. Schmidt en dr. F. Floré, VU Amsterdam, 2013.
 - 11 J.A. Lux, 'Die Erneuerung der Ornamentik', in idem: *Das neue Kunstgewerbe in Deutschland*, Leipzig 1908, 70-87.
 - 12 R. Wick, *Bauhaus-Pädagogik*, Keulen 1982, 191.
 - 13 N. Silvestrini en E.P. Fischer, *Johann Wolfgang Goethe in: Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft* (1998), Köln, 53-55. Zie ook: J.W. von Goethe, *Zur Farbenlehre* (1810), Stuttgart/Augsburg 1858, §764 en §777.
 - 14 J. Itten, *Kleurenleer*, Baarn 2008; vert. van *Kunst der Farbe* (Ravensburg 1961).
 - 15 W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1912), inleiding Max Bill, Bern 1965, 69.
 - 16 Kandinsky (1912) 1965 (noot 15), 71.
 - 17 W. Weisbach, *Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*, Berlin 1910, 290.
 - 18 M. Whiteway, *Christopher Dresser. A Design Revolution*, Londen 2004.
 - 19 J. Ruskin, *The Elements of Drawing*, Londen 1857, 234: 'As to the choice and harmony of colours in general, if you cannot choose and harmonise them by instinct, you will never do it at all.'
 - 20 J. von Falke, *Asthetik des Kunstgewerbes. Ein Handbuch für Haus, Schule und Werkstätte*, Stuttgart 1883, 166-168.
 - 21 G. Schreiber, *Die Flachmalerei als Grundlage für die Farbengebung. Für Kunstgewerktreibende und Zeichnungsschulen*, Stuttgart 1870, stelling 4.
 - 22 Lux 1908 (noot 11), 85.
 - 23 P. Signac, *Von Eugen Delacroix zum Neo-Impressionismus*. Einzigste deutsche autorisierte Übersetzung, Krefeld 1903, 83-84. Deze enige Duitse vertaling werd reeds in de catalogus van de Krefelder 'Farbenschau' aangekondigd. Het origineel verscheen 1899 te Parijs onder de titel *D'Éugène Delacroix au néo-impresionisme*.
 - 24 P. Signac, 'Die Farbenanschauung moderner Künstler' in: *Die Farbenschau im Kaiser Wilhelm-Museum zu Krefeld*, Krefeld 1902, 57.
 - 25 C. Herrmann, *Kampf um den Stil. Probleme der modernen Malerei*, Berlin 1911, 74 e.v.
 - 26 De schilder Curt Herrmann beschrijft al in 1902 in zijn korte bijdrage voor de 'Farbenschau' zijn opvattingen over kleur en vorm, die Kandinsky bijna parafrazeren.
 - 27 K. Scheffler, 'Notizen über die Farbe', *Dekorative Kunst*, dl. VII (1901), 183-196.
 - 28 Lux 1908 (noot 11), 72.
 - 29 H. van de Velde, 'Das neue Ornament', in: idem, *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin 1901, 97-108, 104.
 - 30 F. Landsberger, *Impressionismus und Expressionismus. Einführung in das Wesen der neuen Kunst*, Leipzig 1919, 25.
 - 31 W. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar* (Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie [1902 bis 1915]; 14), Keulen 2007, 245.
 - 32 H. van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München 1962, 294.
 - 33 Ch.-E. Jeanneret (Le Corbusier), *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux-de-Fonds 1912, 68-69. 'L'élève ne doit pas copier le dessin de ce qu'il voit, mais seulement la couleur, en vue d'obtenir des documents d'harmonies colorées. Cela se fait à l'aquarelle sur grand format et les résultats sont excellents.'
 - 34 Kandinsky (1912) 1965 (noot 15), 96.
 - 35 Lux 1908 (noot 11), 74.
 - 36 Lux 1908 (noot 11), 78.
 - 37 B. Spaanstra-Polak, *Het Symbolisme in de Nederlandse schilderkunst 1890-1900. De grondslag voor het onderzoek naar de geschiedenis van de moderne kunst in Nederland*, Bussum 2010, 305-316; oorspr. titel *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900* (Den Haag 1955).
 - 38 R.N. Roland Holst, *Over kunst en kunstenaars, Beschouwingen en herdenkingen*, Amsterdam 1923, 53.
 - 39 Roland Holst 1923 (noot 38), 53.
 - 40 Roland Holst 1923 (noot 38), 56.
 - 41 C. Zoon, *J.L.M. Lauweriks. Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters*, Krefeld 1987, 35.
 - 42 Zoon 1987 (noot 41), 38.
 - 43 D. Lomas, 'Die botanischen Wurzeln der Abstraktion im Werk Hilma af Klints', in: I. Müller-Westermann en J. Widoff, *Hilma af Klint. Eine Pionierin der Abstraktion*, Stockholm 2013, 223-241, 227.
 - 44 Lomas 2013 (noot 43), 233
 - 45 N. Silvestrini en E.P. Fischer, *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Keulen 1998, 244.
 - 46 R. Steiner, *Über das Wesen der Farbe in Licht und Finsternis. Mass, Zahl und Gewicht*, Dornach 1930, 17.
 - 47 Roland Holst 1923 (noot 38), 56. 'Bovendien in zijn evolutie om zich te bevrijden van wat hij (Berlage) enkele jaren eerder het "impressionisme in de bouwkunst" had genoemd, vond hij hier in het land steun bij de vruchtbare onderzoekingen van een kring jongeren, waartoe de Bazel en Lauweriks behoorden, die door de hulp en toepassing der geometrie niet alleen de grondslagen voor schoone proporties wilden winnen, maar ook de willekeur bij het ontwerpen wilden opheffen.'
 - 48 M. Simon Thomas, *De leer van het ornament. Versieren volgens voorschrift 1850-1930*, proefschrift Vrije Universiteit, Amsterdam 1996, 196.
 - 49 Y. Brentjens, 'Berlage als colorist', in: Y. Brentjens en T. Eliëns, *H.P. Berlage 1856-1934. Architect en ontwerper*, Den Haag 2010, 130.
 - 50 W. Retera, *Behangsel en bespanningsstof* (De toegepaste kunsten in Nederland; 7), Rotterdam 1924, 22.
 - 51 Retera 1924 (noot 50), 23.

- 52 Retera 1924 (noot 50), 12. *mum*, 106, Amsterdam 2014, 51-77.
- 53 Retera 1924 (noot 50), 22. 56 Lux 1908 (noot 11), 85. hereingetragenes oder angeklebtes zu sein.'
- 54 V. Huszár, 'Iets over die Farbenfibel van W. Ostwald', *De Stijl* 1 (1918) 10, 113-118. 57 Herrmann 1911 (noot 25), 75. 60 T. van Doesburg, 'Farben in Zeit und Raum', *De Stijl* 8 (1928) nr. 87/89, pp. 26-36 Herdrukt in: H. Bächler en H. Letsch, *De Stijl. Schriften und Manifeste*, Leipzig 1984, 216-221.
- 55 C. Jansen, 'De herontdekking van Ad Grimmon (1883-1953). Interieurarchitect en kleurmeester', in: *Jaarboek Amsteloda-* 58 Retera 1924 (noot 50), 22. 59 Lux 1908 (noot 11), 85. 'Das Ornament im Sinne seiner modernen Erneuerer mußte sich dagegen wehren, etwas von außen

J. STOYE (contact.stoye@upcmail.nl) is een Berlijnse architect die in Amsterdam woont en werkt. Dit artikel is gebaseerd op zijn masterscriptie Erfgoedstudies,

waarmee hij 2013 cum laude is afgestudeerd aan de VU Amsterdam. Stoye zet dit onderzoek voort.

'STILFARBE' AND 'FARBKUNST' THE (RE)DISCOVERY OF NINETEENTH- AND EARLY TWENTIETH-CENTURY COLOUR THEORY IN RELATION TO APPLIED ARTS, PAINTING AND ARCHITECTURE

JÜRGEN STOYE

One hundred years after its emergence, the Amsterdam School still manages to fascinate people with its whimsical forms and bright colours. Although the frame of reference for the forms is known, there has been less interest in investigating the use of colour. The (Dutch) catalogue to the 'Living in the Amsterdam School' exhibition touched on the topic visually, noting similarities with German expressionism and the art of Wassily Kandinsky. This article addresses the affinity between the Amsterdam School and painting from the perspective of the investigation of style and ornament from the second half of the nineteenth century. The accompanying linkage of developments in architecture, applied art and painting is discussed in terms of colour theory. Underpinning this are the book *Stilarchitektur und Baukunst* (Style-architecture and Building-art, 1901) by Hermann Muthesius, from which the title of this article is borrowed, Wassily Kandinsky's *Über das Geistige in der Kunst* (Concerning the Spiritual in Art, 1912), and Josef August Lux's 'Die Erneuerung der Ornamentik' (The Revival of Ornament, 1908).

When developments in applied art, painting and architecture are looked at conjointly, it becomes evident that the Amsterdam School was not an isolated phenomenon but one step in a development that originated in the nineteenth century. Colour theory is part of this development and key to the astonishingly bright but harmonious use of colour in the Amsterdam School. The lead-in was Owen Jones's celebrated *Grammar of Ornament* (1856), which also referred to new colour theories. From the emergence of the new approach to applied art around 1850, ornament changed in the space of sixty-odd years from impressionistic stylization of natural forms and colours into the psychological linking of line, form and colour in expression. While the use of colour was generally harmonious, the colour palette changed in line with the abstraction. At

the end of the nineteenth century, neo-impressionism accelerated the development of a new ornamentation. Artist-architects like Henry van de Velde, who had started out as painters, were the prime movers, including in the field of colour. For abstract (line) ornaments, 'pure colours' were used, including secondary colours. According to the principles of neo-impressionism, which were based chiefly on the colour theory and 'simultaneous contrast' of Michel-Eugène Chevreul, these colours were not to be mixed. The main thing was the psychological experience in the association of line, form and colour that is characteristic of expressionism, as also described by Johannes Itten in his colour theory. With the transition from *Gesamtkunstwerk* to *Gemeinschaftskunst* the stylized natural ornaments changed, under the influence of theosophy, into rhythmical geometric patterns and subjective colour experience became objectively verifiable. Goethe's 'sensuous-moral effect of colour', Rudolf Steiner's 'Das Wesen der Farbe' (Nature of Colour), as well as the scientifically underpinned colour harmonies in standardized colours according to Ostwald, can be seen as attempts to capture colour objectively.

The visual similarity with expressionism can be substantiated. Kandinsky's *Über das Geistige in der Kunst* – often regarded as a paraphrase of Goethe's 1810 colour theory – is helpful in understanding the views on form and colour in the Amsterdam School. Regarded in this light, expressionism is not so much synonymous with bright colours as with the psychological combination of form and colour as an expression in an inner impression. The Amsterdam School pursued the expressionistic combination of form and colour in an objectified manner, in what one could call 'objective expressionism', where the colours in the rhythmical geometric patterns correspond to the colours of the neo-impressionistic painter's palette.