

UIT MIJN
SCHILDERSATELIER



Bô Yin Râ in ca. 1930

Bô Yin Râ

**UIT MIJN
SCHILDERSATELIER**

AURORA PRODUCTIONS

© Kober Verlag AG, Bern
© Aurora Productions, Zuid-Scharwoude 2023
www.aurora-productions.com

Dit boek is uitgegeven onder auspiciën van de Stichting Bô Yin Râ
www.boyinra.nl

Oospronkelijke titel: Aus meiner Malerwerkstatt,
in 1932 voor het eerst uitgegeven door
Kober'sche Verlagsbuchhandlung, Basel

Vertaling: Rob van der Hoeden
Opmaak: ImageSoft, Krimpen aan den IJssel
Ontwerp omslag: Gaddiëlle Bakker Grafisch ontwerp
Druk: New Energy, Vianen

Illustratie omslag: 'Logos', schilderij van Bô Yin Râ uit 1928, olieverf op
linnen, orig. 105x75 cm.

Eerste druk 2024



ISBN 978 9073007 574 / NUR 646

Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of openbaar gemaakt
door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook,
zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

BÔ YIN RÂ

is de geestelijke naam
van de auteur en kunstschilder
Joseph Anton Schneiderfranken

INHOUD

Waarom wat volgt geschreven werd 7

Waarom ik moest leren schilderen 13

Mijn schilderijen die werelden van de geest uitbeelden 35

Mijn Jezusportret 53

Beroep en roeping 65

**Waarom ik moest
leren schilderen**

Zoveel is zeker: – dat ik me nooit als rivaal van een andere kunstenaar heb opgesteld, – nooit dezelfde eerzucht met andere schilders heb gedeeld, – en er niet over peins ooit als kunstschilder ergens aan de concurrentiestrijd deel te nemen!

Wanneer mensen met talent zich op de schilderkunst hebben toegelegd om zich voor hun drang de tastbare voorwerpen in de wereld om hen heen uit te beelden de benodigde ambachtelijke vaardigheden eigen te maken, anderen met behulp hiervan hun indrukken uit deze wereld te leren weergeven, weer anderen een expressiemiddel te beheersen dat hen in staat stelt hun persoonlijke zieleleven in beelden vol spanning, in om het even welke ‘schilderstijl’, tot uitdrukking te brengen, en allen ten slotte ernaar streven degenen die hetzelfde proberen als zij zo mogelijk te overvleugelen, dan waren al deze motieven mij van meet af aan innerlijk vreemd.

In deze mededeling moet men evenwel zeker geen waardeoordeel of zelfs afkeuring horen.

Het is enkel een constatering!

Noodzakelijk wordt deze constatering, omdat de ermee aangeduide, mij aangeboren innerlijke gesteldheid mijn ontwikkeling en werkzaamheid als scheppend kunstenaar in veel sterkere mate heeft bepaald dan welke andere uiterlijke invloed ook.

Misschien kan dan echter de voor mij vanaf het allereerste begin zo vanzelfsprekende opvatting, dat tekenen en schilderen een welhaast sacrale handeling inhouden, ook worden verklaard doordat ik mij eerder, door een onverwachte gebeurtenis die mijn ouders betrof, amper dertien jaar oud en de kinderschoenen nog maar nauwelijks ontwassen – voortijdig van school gehaald – voor de

noodzaak geplaatst zag in de fabriekshal aan de draaibank en de bankschroef nuttige, zij het natuurlijk de eenvoudigste arbeid te leren verrichten, waarvan de resultaten steeds een geheel moesten zijn, en dat hierdoor elk handwerk mij merkwaardig genoeg niet ging tegenstaan, maar juist heilig voor me was geworden. – Hoeveel te meer moest ik van dit gevoel vervuld raken tegenover een activiteit die ik ten slotte, na drie harde, op jeugdige leeftijd veel van me vergende, afwisselende jaren, nu als kunststudent mocht uitoefenen en die ertoe zou leiden dat ik op een later tijdstip een echt kunst-‘werk’ kon maken!

Toen werd vermoedelijk ook de kiem gelegd voor mijn mening dat een schilderij een ‘beeld’ is van een in zichzelf besloten geheel: een in zichzelf rustende kosmos van hieraan ondergeschikte vormen en kleuren.

Werd de artistieke arbeid, die naderhand zou leiden tot het maken van schilderkunstige werken, reeds als bijzonder geheiligd ervaren, dan stond het kunstwerk zelf, lang voordat ik er werkelijk een kon scheppen, al helemaal als iets heiligs, ja bijna als een wonder, voor mijn ziel.

Dit zou men als een ‘primitieve’ opvatting kunnen bestempelen, maar ze was vanaf het begin van mijn basisopleiding de mijne en is het tot nu toe gebleven.

Het zou nooit in me zijn opgekomen dat ik, zoals mijn medestudenten, op grond van de eerder genoemde motieven zou kunnen schilderen, – maar nog veel minder: het schildertalent te beschouwen als een middel dat men dienstbaar kan maken aan de behoefte van de ziel om zich uit te drukken.

Daarvoor leken mij, al vanaf het moment dat ik schoolging, het woord en in het bijzonder de poëzie het meest geschikte middel,

want de mogelijkheden om me door middel van de muziek te uiten waren zo beperkt dat ik me er niet aan had kunnen toevertrouwen, al heeft het diepe verlangen om me via de muziek te kunnen uitdrukken me tot de wonderlijkste dwaasheden aangezet, omdat het om verschillende redenen onmogelijk bleek in te halen wat ik aan muzikale vorming had gemist.

Resultaat van mijn opleiding tot kunstschilder kon naar mijn gevoel alleen maar zijn: het beeld dat zichzelf tot onderwerp is, en het schilderen heb ik altijd beschouwd als iets wat alleen maar in dienst van het beeld staat; daarom heb ik dan ook van alles wat ik heb geschilderd veel meer vernietigd dan bewaard, omdat ik alleen kon accepteren wat voor mijn ogen als een in zichzelf rustend 'beeld' bleef staan.

(Wat desondanks toch bewaard is gebleven, dankt zijn behoud niet aan mijn wens en wil.)

Dit is de reden waarom het aantal schilderijen die er van mij op de wereld zijn zeer bescheiden is, in aanmerking genomen dat dit de oogst is van de tot nu toe ongeveer drie decennia lang zeer toegewijde inzet van mijn kunstenaarschap.

Als fervent voorstander van het beeld, dat wil zeggen van de schepping die in zichzelf compleet, in zichzelf besloten is, bewaarde en bewaar ik ook geen enkele voorstudie, omdat alles wat daarmee verband houdt mij stoort ten opzichte van het beeld dat, als het eenmaal voltooid is, slechts in zijn eigen leven moet rusten.

Natuurlijk was er naast deze hoofdstroom ook ruimte in mij voor een incidentele nieuwe instroom: – invloeden van buitenaf waar ik een antwoord op moest zien te vinden, wat tot gevolg had dat ik me er tijdelijk ook op toelegde allerlei meer dichtelijke stemmingen in series zwart-wittekeningen vorm te geven.

Maar zoiets werd altijd binnen de kortste keren weer overwonnen

en in me geëlimineerd, ook al zou het me relatief meer erkenning en bemoediging hebben opgeleverd dan mijn aan mijn wezen inherente streven om alleen 'beelden' te scheppen die volledig in zichzelf rusten, waarvan de waarde uitsluitend besloten ligt in de invloed die hun vormen en kleuren op de ziel uitoefenen.

Meer dan al het andere waar een jonge schilder zich zoal mee bezig kan houden, werd ik door een reeds op een vroeg tijdstip verworven inzicht innerlijk in beslag genomen door het idee dat in de schilderkunst, evenals in de muziek, een wiskundige wetmatigheid van kracht is, die men in zichzelf begrepen moet hebben wanneer men tot het 'beeld' wil komen in de betekenis die ik eraan geef: een werkelijk volledig op zichzelf staande, niet meer naar uitbreiding voorbij de lijst van het schilderij strevende, voor de ogen bevattelijke symfonie. Bevestiging en bekrachtiging van dit inzicht vond ik voor het eerst bij Hans Thoma*, met wie ik via een ouder familielid van me, dat de toentertijd nog maar net tot wat bredere algemene erkenning gekomen schilder had leren kennen – geheel tegen mijn wil – in contact kwam.

Ik zag enorm tegen de ontmoeting met de destijds door de kunsthistoricus Henry Thode zo hooggeprezen man op, maar Thoma toonde, tegen alle verwachtingen in, meteen buitengewoon veel belangstelling voor mijn eerste proeven van landschapsschildering en gaf me zonder enige tegenprestatie te verlangen gedurende ongeveer anderhalf jaar lessen, waar ik bijzonder veel van heb opgestoken en waarin hij er, aan de hand van zijn eigen studiemappen, vooral op wees dat ik moest leren voor álles de zo grootst mogelijke eenvoud van uitbeelden te vinden.

* Duits kunstschilder (1839-1924), die overwegend met het symbolisme wordt geassocieerd. (Noot vert.)

Nog steeds denk ik met grote dankbaarheid terug aan elk woord dat hij toen tegen me heeft gezegd, en ook al werd de aanvallende neiging de geheel eigen wijze van uitbeelden van de grote ‘Malerpoet’* na te volgen spoedig weer door mij opgegeven, zijn geweldig indrukwekkend onderricht werkt toch tot de dag van vandaag als een levendige inspiratiebron in me door.

Van hetgeen ik voor mijzelf formuleerde als ‘de mathematica van de ruimteverdeling en de kleurenwaarden’ wist Hans Thoma kennelijk meer dan hij wel wilde toegeven, want hij hield er niet van wanneer het innerlijk leven van een kunstwerk al te diepgaand werd onderzocht, omdat het zich bewust worden van de onderdelen van het scheppingsproces zijn eigen gedrevenheid tot artistieke expressie – door hemzelf toen al tegenover mij gedefinieerd als de drang tot het ‘spel’ van het scheppen – irriteerde.

In de uitlatingen van Böcklin**, zoals deze na zijn dood door zijn vrienden en leerlingen zijn overgeleverd, vond ik later veel dat op ongeveer dezelfde manier werd verklaard en opgehelderd als Thoma het eertijds aan mij, hoewel hij beslist niet graag zag dat de factoren die de beeldwerking bepalen werden blootgelegd, me radend en waarschuwend, uit zijn eigen ervaring puttend, aan de hand van menig voorbeeld heeft uitgelegd.

De schilders en kunstcritici van zijn tijd, die Hans Thoma graag een kritisch ordenend ‘verstand van kunst’ betwistten, hebben zich schromelijk vergist en hadden geen benul van de bescheiden

* ‘Schilderpoët’. De aanduiding ‘Malerpoet’ gaat vermoedelijk terug op een boekje door J.A. Beringer: ‘Thoma der Malerpoet’ (1910, herdrukt 1917 en 1922), dat een inleiding op Thoma’s werk en een aantal fragmenten uit diens autobiografische schetsen bevat. De term duidt waarschijnlijk op het symbolistische en vaak dromerige karakter van Thoma’s schilderijen. (Noot vert.)

** Arnold Böcklin (1827-1901), Zwitsers kunstschilder en beeldhouwer uit de school van het Duitse symbolisme. (Noot vert.)

verborgen gehouden zeer breed georiënteerde algemene ontwikkeling van deze raskunstenaar!

Reeds op een vroeg tijdstip door de grote meester, die ik met eerbied en liefde bewonderde, bevestigd in mijn voorkeur om het landschap als het onderwerp van mijn scheppende kunst te kiezen, ging ik bewust, en slechts hoogst zelden afgeleid door een verlangen naar iets anders, mijn weg om het beeld vorm te geven op grond van de indrukken in mijn ziel, die ik in de natuur opdeed. Zoals ik voordien in het gebruikelijke studieprogramma, dat door kunstinstituut en academie werd voorgeschreven, in de loop van de studie jaren vele honderden studies van naakten, koppen en gewaden en compositieontwerpen geschilderd of getekend had, volgden nu de zeer grondige studies van alle elementen van het landschap en dan volstrekt niet alleen volgens de opvattingen van het impressionisme, maar in de meeste gevallen op zo'n manier dat men deze studies ook heel goed zou hebben kunnen beschouwen als afbeeldingen waarvan men iets kan opsteken over de geologie of de botanie.

Op deze – welhaast overdreven grondige – manier voorbereid kwam ik tot mijn eerste, in artistiek opzicht ook nu nog door mij erkende 'schilderijen'.

Zowel wat betreft de uitbeelding van het onderwerp als de uitvoering ervan streefde ik naar de grootst mogelijke eenvoud.

Op de voorgrond een paar elkaar overlappende terreinstroken, een paar donkere, kegelvormige groepen sparren of stammen van sparren en dennen – zelden ook loofbomen –, daarachter beboste golvende heuvels en op de achtergrond de contouren van bergen in de verte, waarboven zich tere of hoog samengepakte wolken zich aftekenden: dat was gewoonlijk alles wat er op het schilderij was afgebeeld.

Bijna altijd betrof het een stemming: de vroege ochtend, of de late

namiddag, de rust van de avond en de schemering of de lichte nacht. Ook enkele schilderijen met maneschijn stammen uit deze tijd. Het gehele schilderij hield ik doorgaans in sonore, verzadigde tonen, maar ook in zijn donkerste partijen van binnenuit doorlicht. De manier van schilderen was met een brede en vlakke toets, maar op zo'n manier dat iedere penseelstreek oploste in de opalescerende of diep donker in zichzelf tot leven gekomen verfbrij, die slechts bij hoge uitzondering weleens meer pasteus werd opgebracht.

De zeer strenge taak die ik me toen stelde, was dat men het 't voltooide schilderij niet meer mocht kunnen aanzien hoe het is ontstaan. Bij een dergelijk streven was er voor de zogenoemde artistieke 'brille' en elke denkbare bravoure in de penseelvoering natuurlijk geen plaats, maar er was daarentegen op het gehele schilderij geen vierkante centimeter, geen vlakje, waarin de kleur niet tot 'klinken' was gekomen.

Mijn schilderij 'Avond in de Spessart'* , dat door de in Londen woonachtige Japanner Urushibara, overgezet in de techniek van de oude Japanse kleurenhoutsnede, op zijn eigen wijze is weergegeven, en dat onbetwistbaar tot dusver ook het meest getrouwe van zijn weergaven van mijn schilderijen bleef, behoorde tot een

* Aanvankelijk gaf Bô Yin Râ aan dit schilderij, d.w.z. de eerste versie ervan (1927), de titel: 'Waldtal im Spessart' (Bosdal in de Spessart). Het doek raakte echter zwaar beschadigd door waterschade. Bô Yin Râ schilderde het in 1928 overnieuw op aanzienlijk groter formaat en noemde het 'Abend im Spessart' (Avond in de Spessart). Deze versie staat afgebeeld in Rudolf Schott's boek 'Der Maler Bô Yin Râ' (2^e druk, 1960). Schott heeft het over: een Duits fantasielandschap in de avondschemering ("eine versonnene deutsche nachtlche Landschaft", blz. 40), waarop een maansikkeltje zichtbaar is. In het daaropvolgende jaar (1929) maakte Bô Yin Râ een derde schilderij met hetzelfde motief. Dit vond hij zelf een van zijn beste werken. Yoshijiro Urushibara (1888-1953) maakte in 1927 een kleurenhoutsnede van de eerste versie van het schilderij ('Nocturne'), die samen met nog drie andere houtsneden werd uitgegeven door W.J. Stacey (Londen, 1927). (Noot vert.)

reeks van deze vroege werken die ik hier tracht te beschrijven. (Intussen zijn er van mijn kant twee variaties op hetzelfde thema ontstaan, waarbij ik echter voor de opbouw van het beeld meer plaats inruimde door middel van de vlakjes van de penseelstreken.)

Hier moge dan ook meteen iets worden gezegd over mijn opvatting ten aanzien van de techniek van het schilderen. Hoewel voor mij in dit opzicht tot op heden bepalend is gebleven wat Hans Thoma destijds steeds benadrukte: jezelf als kunstenaar opvoeden tot een zo groot mogelijke eenvoud van de uitbeeldingsmiddelen, heb ik me nooit op een specifieke manier van schilderen vastgelegd, maar in de loop der jaren mijn best gedaan de nagestreefde opperste eenvoud op zeer uiteenlopende manieren te realiseren, en daarbij ook een keer het bij gelegenheid gegeven advies van een kunstenaar* met een virtuoze kijk op kunst, die een atelier naast het mijne had en met wie ik bevriend raakte, in dank aanvaard, toen ik – destijds sterk onder de indruk van Segantini** – het schilderen van sneeuwlandschappen, die mij lange tijd in hun ban hielden, in plaats van mijn in vlakken verdeelde aanpak te gebruiken, met een uiterst moeizame opdeling van de vlakken door middel van arceringen trachtte op te lossen, waarvan hij mij de nadelen, door snel op een stuk bordkarton een verkleinde kopie te maken van het schilderij dat in brede vlakken was opgezet, op bijzonder in het oog springende wijze wist aan te tonen, waardoor hij me op mijn eigen weg terugzette.

* Bò Yin Râ noemt hem niet bij name, maar het gaat om de oorspronkelijk Italiaanse kunstenaar Federico Gulielmo Jehuda Pollack (1876-1944), kunstenaarsnaam Gino Parin, die in de jaren 1909 tot zomer 1912 in München een atelier naast het zijne had. (Noot vert.)

** Segantini: Giovanni Segantini (1858-1899), Italiaans schilder.

Toen ik echter, in Zuid-Zweden, zeegezichten en landschappen met klippen in de inhammen met diep gegroefde rotsen van het schiereiland Kullen schilderde, was ik, daartoe aangespoord door de structuur van het gespleten gesteente, op het schijnbaar niet voor de hand liggende idee gekomen de kleur een levendige beweging te geven door er op tekenachtige manier arceringen in aan te brengen, terwijl ik later voor de ruïnes van de antieken in Griekenland weer terugkeerde naar een techniek waarbij ik de voorkeur gaf aan de brede penseelstreek als structurelement, die me voor het weergeven van die ruïnes en de daar voorkomende kale bergwanden met lange lijnen meer geschikt leek.

Op deze wijze heb ik me steeds met mijn schildertechniek aangepast aan de problemen van de uitbeelding waarmee ik ter plaatse werd geconfronteerd, en het is daarom geheel onvermijdelijk dat een datering van mijn schilderijen op grond van een handmatige bewerking van de kleur, die erin aan het licht komt, tot verkeerde conclusies moest leiden.

Ook nu nog gun ik mijzelf alle vrijheid om voor elk nieuw schilderij dat ik opzet de schildertechniek opnieuw te bepalen, want het ging bij de verschillende methoden van uitbeelden die ik telkens hanteerde niet om opeenvolgende fasen van een scala van technische ontwikkeling, maar altijd om een bewuste, vrije beslissing om een andere manier van werken toe te passen.

In elke manier van uitbeelden die ik telkens koos om een schilderij vorm te geven zal men echter de voor mij kenmerkende ornamentele opvatting van de natuur ontdekken, en zelfs de vormgeving van het figuratieve door middel van talloze lijnen en streepjes in de kleur, een techniek die ik voor de reusachtige klippen van Kullen gebruikte, kon het ornamentele aspect van mijn benaderingswijze beslist niet onderdrukken.

In dit verband moet ik erop wijzen dat ik, al vanaf mijn zeer jonge jaren als kunstenaar, het vrije ornament als de hoogste want zuiverste vorm van artistieke uitbeelding in het platte vlak beschouw*, en dat het oplossen van het beeldvlak, voor zover het verder wil reiken dan de uitbeelding van een binnen het kader van het beeld helder geordende ruimte en een niet te bepalen ruimte probeert te creëren, mij een artistieke dwaling toeschijnt, al zijn er op grond van deze dwaling tal van werken der schilderkunst ontstaan waarvan de bewonderenswaardigheid beslist niet in twijfel mag worden getrokken.

Natuurlijk weet ik dat deze hoge waardering van het 'ornament' in de schilderkunst niet alleen al duidelijk zichtbaar wordt in de enige antiek-Griekse schilderijen die bewaard zijn gebleven en die ik in het museum van Volos in Thessalië kon bestuderen, en veel later via Cimabue en Giotto naar Rafaël voert, maar ook in tal van aan de Griekse periode voorafgaande getuigenissen van kunst uit de gehele wereld – nog geheel afgezien van de hoogtepunten van Aziatische kunst – aan de dag treedt, en daarnaast evengoed ook tegenwoordig in alle landen op aarde kan worden aangetroffen waar kunstenaars leven die het maar moeilijk met hun gevoel in overeenstemming kunnen brengen wanneer het materialistisch-primitieve kunstwerk het platte vlak misbruikt om een illusie van ruimte te suggereren.

Dat de schildertechniek in engere zin, dus het chemisch-technische aspect, zoals het prepareren van het te beschilderen vlak, het bereiden van de verven, de herkomst van de kleurstoffen

* Vgl. Bô Yin Râ / Joseph Anton Schneiderfranken, 'Ornamenten', waarin 24 ornamenten in zwart-wit uit de begintijd van Bô Yin Râ 's carrière zijn samengebracht (De Boekenvriend, Albergen 2005). (Noot vert.)

en pigmenten en hun houdbaarheid wanneer ze met de diverse bindmiddelen worden gemengd, mij een jarenlange studie waard leek, zodat er geen enkele techniek is, van de oud-Egyptische encaustiek via het fresco tot en met de modernere schilderprocédés, die ik niet proefondervindelijk en deels ook in de praktijk heb uitgeprobeerd, wil ik hier graag, zij het terloops, niet geheel onvermeld laten. Een grondige studie van de kleurenchemie legde een degelijke basis voor deze inspanningen. Daarnaast was het steeds weer een waar genot om de oude meesters en hun techniek diepgaand te bestuderen, waarbij ik ondersteund werd door kopieën, waarin deze techniek telkens werd toegepast.

De schilderijmusea in München, Schleissheim, Berlijn, Dresden en Parijs gaven hiertoe ruimschoots gelegenheid, nadat ik dergelijk onderzoek al in de Städel'sche Galerie* in Frankfort begonnen was.

Ook een studie van de architectuur, overigens bij schilders zeker geen alledaagse verdieping, viel in deze tijd en heeft me naderhand veel onthuld.

Als aangenaam sluitstuk volgde dan nog de belevenis Italië, en daarna – weliswaar pas veel later – de mij tot in het diepst aangrijpende ervaring van Griekenland, – zowel in landschappelijk als archeologisch opzicht.

Gelijk op met dit alles wijdde ik me aan een grondige studie van de kunstgeschiedenis, hetgeen me op de diverse locaties steeds weer mogelijk werd gemaakt door geleerden die een levendige interesse toonden in wat mij bezighield en mij de hulpmiddelen van hun instituten royaal ter beschikking stelden.

* Thans het Städel'sches Kunstinstitut und Städtische Galerie, kortweg: Städel Museum, in Frankfurt am Main, dat een van de belangrijkste schilderijencollecties van Europa herbergt. (Noot vert.)

Ook andere en voor mij ogenschijnlijk niet erg voor de hand liggende terreinen van wetenschap zijn op eenzelfde manier voor me toegankelijk gemaakt.

Alles wat tot dusver is vermeld behoort voor mij mede tot het onderhavige hoofdstuk ‘Waarom ik moest leren schilderen’, want het getuigt van de intenties die reeds in meerdere of mindere mate in mij leefden, toen ik, nog steeds op jeugdige leeftijd, eindelijk in de gelegenheid gesteld, zij het mondjesmaat, te studeren, de studie van de schone kunsten koos, hoewel ik vroeger met tekenen op school zeker niet tot de besten kon worden gerekend en ik me dan ook net zo gemakkelijk op een ander studieterrein, waar ik toen meer affiniteit mee had, had kunnen richten.

Het gehele oneindig rijke domein van de beeldende kunst – waar ik van huis uit niet meer dan een vaag vermoeden van had als van een ver, wonderbaarlijk ‘terra incognita’ – was innerlijk mijn ‘bestemming’, toen ik het ten slotte waagde de eerste stap te zetten om te leren tekenen en het waagstuk aanging. Het beroep van kunstschilder leek me slechts de praktisch vereiste inwijding om toegang te verkrijgen tot dit door mij als buitengewoon verheven en heilig beschouwde rijk, dat ik thans, nu ik daar mijn ware domicilie heb gevonden – ook niettegenstaande alle ontheiliging die ik nu eenmaal als een noodzakelijk kwaad het hoofd moest bieden, omdat deze immers overal welig tiert – geenszins als minder ‘heilig’ ervaar dan destijds.

De werkelijke waarde en verhevenheid van het vermogen van een aards mens om zijn ziel tot zo’n hoge uitwerking te ontplooiën als in de beeldende kunst aan de dag treedt, zijn immers vanuit de substantiële eeuwige geest bepaald en kunnen nimmer omlaag worden gehaald door onverschillig welke menigte enkelingen die

op de zielehoogten die zich aan hen presenteren en in handen blijft van de geest, zich niet staande kunnen houden.

Bij dit stand-kunnen-houden op zielsniveau gaat het er niet om dat men zich op grond van zijn bijzondere begaafdheid – bijvoorbeeld als ‘schilder’ of als ‘beeldhouwer’ – vanuit de ziel vastlegt en inperkt, maar dat men er als mens integraal en totaal naar streeft op de hoogte van de ziel te blijven die iedereen die het aan hem toevertrouwde talent waardig wil zijn in het allerdiepst van zijn innerlijk ervaart als de enige atmosfeer waarin hij zich thuis voelt. De bohémienachtige funeste bijklank die de naam van het beroep van beeldend kunstenaar in de loop van de eerste helft van deze eeuw* heeft gekregen en die tegenwoordig nog vaak als ondertoon van een valse romantiek meeklinkt als er sprake is van ‘schilders en beeldhouwers’, heeft werkelijk niets met deze beroepsnamen te maken, al is die wellicht nog passend voor menig ouderwets ‘getalenteerde’ die zijn leven lang zo goed en zo kwaad als het ging zijn talent op ongestructureerde wijze heeft verkwist. Door de vanzelfsprekende deskundigheid die zijn beroep van hem verlangt verkeert de beeldend kunstenaar ook werkelijk volstrekt niet in een uitzonderingspositie ten opzichte van andere menselijke roeping en beroepen, waarin de deskundigheid en kennis die daarbij horen even vanzelfsprekend zijn.

Wanneer ik nu echter, na al deze ogenschijnlijke uitweidingen die ik niet achterwege mocht laten, eindelijk wil onthullen wat voor mij thans de voornaamste reden was ‘waarom ik moest leren schilderen’, dan dient vooropgesteld te worden dat ik zeer zeker juist van deze reden aan het begin van mijn studie beslist

* Eerste helft van de 20^e eeuw, Bô Yin Râ schreef dit in 1932. (Noot vert.)

ook niets kon weten of zelfs maar bevroeden.

Die reden werd ik mij pas bewust toen reeds geruime tijd de resultaten beschikbaar waren die er de bevestiging van waren geworden. Destijds, toen ik me eindelijk aan de studie van de schone kunsten kon wijden, zou ik in mijn dromen niet hebben geloofd dat het ook mogelijk is als schilder iets weer te geven wat onmogelijk met het fysieke oog kan worden waargenomen.

Dat de voorstellingen zoals die welke door de oude schilders uit de heilige geschiedenis van het christendom werden gekozen, geen van alle berustten op wat ze zelf in eigen beleving hadden waargenomen, speelde hier geen enkele rol, daar toch alles wat voor de voorstelling nodig was te allen tijde als studieobject toegankelijk was.

Maar hoe zou ik me voor de geest hebben moeten stellen dat het ook mogelijk is dingen, die geen aardse dingen zijn, in kleuren die slechts zelden bij aardse dingen waarneembaar zijn, door middel van de schilderkunst weer te geven!?

Iets dergelijks had ik in elk geval nog niet beleefd, hoewel het voor mij toen reeds sinds lange tijd buiten kijf stond dat er belevissen zijn die men ook tegenwoordig nog als louter subjectief bestempelt, voor zover men tenminste hierover hoort, want ook de meest geëvolueerde westerse wetenschap weet niets van de uitzonderlijke mogelijkheden die er, onder bepaalde voorwaarden in het stoffelijk gebied van de 'natuur', bestaan voor mensen die daarvoor de geschikte aanleg hebben.

Pas toen ik ook deze, voor mij in elk opzicht nieuwe manier van beleven had leren kennen – die een totaal nieuwe manier van horen en zien vereiste – kon bij mij de gedachte opkomen of hetgeen ik had beleefd niet ook met de middelen die de schilder ten dienste staan voor mijn medemensen was uit te beelden, om

zodoende, in een vertolking die door het fysieke oog kan worden opgenomen, iets van de beleefde schoonheid van de werelden der geestelijke krachten, die in alles wat in verschijning treedt werkzaam zijn, over te brengen.

Om een aanschouwelijke voorstelling van deze werelden van de alleroorspronkelijkste, causale werkelijkheid te kunnen geven en, door middel van de geheel vanzelf geleidelijk voelbaar wordende primaire geestelijke trillingen van mijn schilderijen van dit type, de zielen weer dichterbij hun eigen oorsprong te brengen, was voor mij vanaf dat moment de hoogste opgave van mijn kunst, waarvoor nu de door mij beleefde vormen van de werelden der geestelijke krachten op dezelfde manier materiaal voor het vormgeven van het beeld werden als tevoren uitsluitend de vormen en onderlinge betrekkingen tussen de kleuren van het aardse stoffelijke landschap dit waren geweest.

Ofschoon ik heel lang de uiterste terughoudendheid heb betracht wanneer zich de gelegenheid voordeed deze schilderijen met beelden uit de geestelijke wereld aan anderen te kunnen tonen, was de mogelijkheid ze op een dag onder de aandacht van Max Klinger* te brengen, die sinds enige jaren een warme belangstelling voor mijn algemene ontwikkeling als kunstenaar aan de dag legde, toch voor mij de aanleiding om alle schroom te overwinnen.

* Duits kunstschilder (1857-1920). Bó Yin Râ bezocht Klinger omstreeks 1905. Vrijwel zeker had hij toen schilderijen uit de cyclus 'Werelden' bij zich. Hij schrijft: "Ik had hem [Klinger] toentertijd werken getoond met een deels symbolische en later zuiver kleursymbolische inhoud, die men tegenwoordig wel tot het expressionisme zou rekenen..." (uit een herdenkingsartikel 'Max Klinger' in de Görlitzer Nachrichten van 1920, herdrukt in 'Nachlese' II, blz. 63 e.v.). (Noot vert.)

Ik hoefde er ook absoluut geen spijt van te hebben, want deze schilderijen kregen van de anders met woorden van lof eerder bijzonder karige kunstenaar een enthousiast instemmend onthaal, hoewel hij in het geheel niet ontvankelijk bleek voor mijn verklaring van het innerlijk beleven, waaraan alleen ze hun bestaan te danken hadden.

Het kon hem niet schelen ‘waarvandaan’ deze beeldmotieven tot mij kwamen, – hij zag alleen de schilderijen, en mij, die ze geschilderd had, – al het andere ging hem niet aan.

Tijdens het afscheid nog bond hij me plechtig op het hart me toch “vooral niet te laten ontmoedigen”, en ik hoor deze met grote nadruk uitgesproken woorden nu nog in mijn oren klinken, alsof ze gisteren werden gezegd.

Deze aansporing had betrekking op het feit dat hij zich eerder met klem had verzet tegen mijn afkeer van een openbare expositie van deze schilderijen.

Naar zijn mening moest het publiek er “zo spoedig mogelijk” kennis mee kunnen maken, aangezien ik mijzelf met deze werken – zoals hij zich uitdrukte – nu werkelijk “gevonden” had, – en daarom moesten ze, en ik mocht me daarbij op hem beroepen, op een waardige plek tentoongesteld worden.

Ik heb echter geen stappen ondernomen om zijn advies op te volgen, omdat ik toch zwaarwegender tegenargumenten had. Dit zou hij me nooit vergeven hebben, als hij niet tot de overtuiging was gekomen dat ik hier machteloos stond tegenover de kracht van een innerlijke weerstand.

Zoals ik Klinger had gezegd, voelde ik er in die tijd, toen kunststromingen als expressionisme, surrealisme en dergelijke nog niet bestonden, heel weinig voor om aan de ene kant, waar mogelijk, de belangstelling van de neurologen te wekken en aan de ande-

re kant vormen en kleuren, die voor mij onlosmakelijk met de hoogste geestelijke belevenissen verbonden waren, te grabbel te gooien zodat de ‘kunstnijverheid’ er op een fabrieksmatige en ordinaire manier mee aan de haal kon gaan.

Dat ik althans met de vrees voor het laatstgenoemde het gelijk aan mijn zijde had, kon ik later, na het verschijnen van de eerste reproducties van mijn schilderijen die werelden van de geest uitbeelden, vaststellen aan de hand van decorschilderingen en – nog lachwekkender – ‘moderne’ kleurige textielartikelen, waarbij in beide gevallen de nietsvermoedende latere bedenkers in gemoede vormen die aan deze schilderijen waren ontleend in combinatie toepasten, waardoor de kwalijkste nonsens ontstond... Het verging deze lieden zoals die handelaar in delicatessen die zijn etalage verfraaide met pakjes thee en een goede zet dacht te doen door er ook het deksel van een kist getooid met Chinees schrift als bewijs van import bij te zetten, toen een geleerde die de Chinese taal machtig was hem er opmerkzaam op maakte dat dit wel een bizarre manier van reclame maken was, want iemand had, uit boosaardigheid of bij wijze van grap, in China in de sierlijke karakters van het Chinese schrift op de kistdeksel geschreven: Driemaal in kokend water ondergedompelde thee voor de westerse duivels.

Het mag dan zo zijn dat ik ten aanzien van de goedbedoelde raad van Max Klinger op te veel belemmeringen in mijzelf stuitte om zijn advies ten bate van mijzelf op te kunnen volgen, maar dit neemt niet weg dat ik natuurlijk zeer verguld was met de instemming van de anders zo aristocratisch gereserveerde kunstenaar, hetgeen voor mij een groot geschenk was.

Klinger was zeker niet alleen beeldend kunstenaar, hij was ook

een bijzonder muzikaal mens, bij wie vermoedelijk door de vele onderlinge betrekkingen tussen vormen en kleuren op mijn schilderijen gevoelens zijn losgemaakt die hij anders gewoonlijk alleen via het medium muziek ervaarde, en het zou dan ook onjuist zijn wanneer ik uit zijn spontane enthousiasme over mijn schilderijen de gevolgtrekking zou maken dat ook andere mensen het vermogen bezitten op deze manier gevoelens te ondervinden. Maar ik moest toch op zijn minst zijn ongemeen genuanceerd artistiek oordeel vertrouwen, als hetgeen hij nu van mij gezien had zo'n onvoorwaardelijke waardering bij hem oogstte.

Mocht er vroeger nog een schaduw van twijfel in mij aanwezig zijn geweest over 'waarom ik moest leren schilderen', dan kon die nu zeker niet meer de kop in me opsteken, ook al telde voor Klinger alleen het kunstwerk zoals het voor hem stond, waarbij de wereld van het beleven der kleuren en vormen, die voor mij in de geest was ontsloten en waaraan het in werkelijkheid zijn inspiratie ontleende, geheel buiten beschouwing bleef.

Naderhand heb ik ook zeker niet de noodzaak gevoeld geen schilderijen met als uitgangspunt landschappelijke motieven meer te maken, zoals Klinger me serieus had aangeraden, en de gehele reeks schilderijen uit Griekenland is pas ontstaan lange tijd na het inzicht dat ik in de eerste plaats ben gaan schilderen om mijn schilderijen met beelden uit de geestelijke wereld te kunnen scheppen, – maar wel was ik voortaan altijd in staat een onderscheid te maken tussen datgene wat anderen ook konden en wat, als gevolg van een volkomen unieke ontplooiing van het bewustzijn, uitsluitend voor mij mogelijk was uit te beelden.

Nu weet ik echter met alle stelligheid dat ik destijds, zonder het te beseffen, uitsluitend ter wille van de mogelijkheid deze de werelden van de geest uitbeeldende schilderijen te kunnen laten ont-

staan in de schilderkunst ben binnengevoerd, waarvan de studie in de praktijk mij toen veel minder na stond en waarvoor ik veel minder animo kon opbrengen dan de daarvóór gedurende lange tijd door mij geambieerde studie theologie, waar merkwaardig genoeg van buitenaf de wil van mijn streng godsdienstige aardse vader, – maar van binnenuit mijn geestelijke leiding mij van wist te weerhouden.

Ik moest leren schilderen om het, vanaf mijn tijd, mogelijk te maken dat men zich van de werkelijkheid van de substantiële geestelijke wereld een voorstelling kan maken door middel van met de ogen op te nemen beelden, ook al zal eerst een veel latere generatie deze mogelijkheid op waarde kunnen schatten.

Ik moest leren schilderen om een getuige van het substantiële geestelijk leven te worden...