

JOSEPH BEUYS YVES KLEIN

Magdalena Broska

BEUYS-BRAUN UND YVES-KLEIN-BLAU

Beuys-Braun und Yves-Klein-Blau

Magdalena Broska

Der Auftritt von Yves Klein (1928–1962) in Deutschland dauerte vier Jahre – von seiner Einzelausstellung in der Düsseldorfer Galerie Alfred Schmela im Januar 1957 bis zu der im Krefelder Museum Haus Lange bei Paul Wember im Januar 1961. Klein trug das Konzept der Monochromie nach Deutschland, das die künstlerische Avantgarde im Rheinland entscheidend inspirierte. So war die siebte Abendausstellung in Otto Pieles Düsseldorfer Atelier 1958 unter dem Titel *Das rote Bild* einer einzigen Farbe gewidmet. Über den Einfluss Kleins und seines monochromen Konzepts im Zusammenhang mit dieser Ausstellung, die als die Geburtsstunde von ZERO gilt, und auf die Künstler dieser Gruppe ist schon vieles gesagt worden. Dass

Klein auch für Joseph Beuys ein entscheidender Impulsgeber war – so die These meiner Ausführungen über Joseph Beuys und Yves Klein –, lässt sich ebenfalls anhand des spezifischen Einsatzes von Farbe bei beiden Künstlern belegen. Beuys hat auf das Blau der Arbeiten von Yves Klein auf die ihm eigene, in seinem Kunstverständnis begründete Art eine Antwort gegeben: mit der Farbe Braun, die seit Anfang der 1960er Jahre ebenso zu einem Erkennungsmerkmal seiner Kunst wurde wie die Farbe Blau für Klein. Die vergleichende Betrachtung des Bildmittels der Farbe ist ein Schlüssel zum Verständnis des künstlerischen Konzepts beider Künstler und weist auf eine verborgene Verwandtschaft hin.

Krefeld und die Tradition der französischen peinture

Auch wenn Joseph Beuys und Yves Klein sich einander persönlich wohl nie begegnet sind – zumindest ist dies nicht belegt – verbindet sie die besondere Bedeutung, die die Stadt Krefeld mit ihrem Museum für beide hatte: für den gebürtigen Krefelder ganz zu Beginn seiner künstlerischen Karriere, für den Franzosen als Ort seiner ersten und einzigen Museumausstellung.¹

Das Kaiser Wilhelm Museum widmete dem Thema Farbe bereits 1928 eine Ausstellung. Neben Arbeiten französischer Impressionisten und der Fauves sowie Kubisten enthielt sie auch eine künstlerisch-wissenschaftliche Abteilung, in der verschiedene Farbenlehren vorgestellt wurden. Zu den ausgestellten Werken gehörten Arbeiten von Georges Braque, Robert Delaunay, Juan Gris, Wassily Kandinsky, Claude Monet, Pablo Picasso und Paul Signac.

Paul Wember, von 1947 bis 1975 wegweisender Direktor der Krefelder Kunstmuseen, zählte diese Ausstellung, wie er in seinem umfassenden Band *Kunst in Krefeld* darlegte, zu den wichtigsten seines Vorgängers Max Creutz, Museumsleiter von 1922 bis 1932.² Aus Wembers Betrachtungen wird deutlich, dass er dem französischen Beitrag die Hauptrolle in der Entwicklung der klassischen Moderne zusprach, womit er sich im Einklang mit dem damaligen kunsthistorischen Diskurs befand. Im Vordergrund stand dabei die Thematisierung der Farbe, die als eine der wichtigsten Errungenschaften der neueren französischen Malerei, namentlich des Impressionismus, galt. An der Ruhr-Universität Bochum benannte die Vorlesungsreihe des Kunsthistorikers Max Imdahl über die Rolle der französischen Malerei seit dem 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart einen der Hauptforschungsbereiche des von Imdahl von den 1960 bis in die 1980er Jahre geleiteten Kunsthistorischen Instituts.³ An den Epochen Le Brun, De Piles, Delacroix, Chevreuil und Delaunay erläuterte Imdahl seine These von der fortschreitenden Entbegrifflichung des Sehens durch die im Bild freigesetzte Farbenwelt. Er vertrat die Ansicht, dass der Einbruch wissenschaftlich-physiologischer Farbgesetze, wie sie der Chemiker und Farbtheoretiker Michel Eugène Chevreuil mit seinem Farbenkreis 1839 entwickelt hatte, in Frankreich zur gegenstandslosen Kunst eines Delaunay geführt habe. Delaunay, der mit seiner abstrakten *Kreisform* 1912 das erste gegenstandslose

Bild der französischen Malerei schuf, hatte das Licht und die Farbe zum alleinigen Medium seiner Kunst gemacht. Seine Entdeckung und Nutzung der Möglichkeiten, die in der simultanen Wirkung der Farben liegen, hatten großen Einfluss auf die deutsche Künstlerbewegung des Blauen Reiter, zu der auch der Krefelder Künstler Heinrich Campendonk und im weiteren Umkreis die Rheinischen Expressionisten Helmuth Macke und Heinrich Nauen gehörten.

Diese Künstler richteten ihre Aufmerksamkeit vor allem darauf, die Erscheinung und die expressiven Wirkungsmöglichkeiten der Farbe zu erfassen. Für die Krefelder Ausstellung zum Thema Farbe im Jahr 1928 entwarf Campendonk das Ausstellungsplakat und bezog sich offensichtlich in der Gestaltung auf die Farbsystematik von Blau, Rot und Gelb sowie auf die *Disque simultané* Delaunays. Die Verflechtungen der lokalen Künstler mit den jüngsten Entwicklungen in der französischen Malerei und dem Diskurs um die Farbe fielen in Krefeld auf fruchtbaren Boden, bereitet durch engagierte Sammler, die die Entwicklungen der Moderne nicht nur auf dem Gebiet der Malerei und der Skulptur, sondern auch auf dem Gebiet der Architektur unterstützten. Zu ihnen zählten die Seidenfabrikanten Hermann Lange (1874–1942) und Josef Esters (1886–1969), die in den 1920er Jahren den Architekten Mies van der Rohe damit beauftragten, ihnen Privathäuser im Stil der Moderne zu bauen. Der Textilfabrikant Fritz Steinert dagegen fand in Hans Poelzig einen Architekten, der für ihn ein Wohnhaus im Stil des Expressionismus errichtete (1929–1931).

In einem Aufsatz mit dem Titel „Von der Freiheit des Sammlers“ würdigte Paul Wember die besonders der zeitgenössischen Kunst gegenüber aufgeschlossenen Krefelder Privatsammlungen, wobei er Farbe und Form als verbindende Glieder identifizierte:

[...] und so wird auch immer wieder an Krefeld bewundert, daß seine zeitgenössischen Sammlungen überwiegen. Tatsächlich liegt das zahlenmäßige Schwergewicht des Sammelns in der Gegenwartskunst, und das hat seine Gründe. Krefeld war und ist eine Seidenstadt. Die Seidenherstellung erfordert ein Sehen in Formen und Farben. Was könnte der zeitgenössischen Kunst besser entgegenkommen!⁴

Yves Klein – Der Künstler der reinen Farbe

Paul Wember hat diese Sätze 1956 niedergeschrieben. Kurze Zeit später machte er in der Düsseldorfer Galerie Alfred Schmela Bekanntschaft mit dem Werk eines französischen Künstlers, der nichts anderes als die Farbe zum Thema hatte und in seiner ersten Galerie-Ausstellung in Deutschland monochrome Farbtäfeln in Rot, Gelb, Schwarz, Blau und Gold auf unterschiedlichen Bildträgern zeigte.⁵ Wember brachte durch seine Kenntnis und Affinität in Bezug auf die französische Malerei und die Ausstellungstradition des Krefelder Museums alle Voraussetzungen für ein Verständnis der künstlerischen Position Yves Kleins mit.⁶ Klein erklärte:

Ich versuche, den Betrachter mit der Tatsache zu konfrontieren, daß Farbe ein Individuum, ein Charakter, eine Persönlichkeit ist. Ich biete dem Betrachter meiner Arbeiten eine Sensibilität, die es ihm erlaubt, alles zu erfassen, was das monochrome Gemälde tatsächlich umgibt. So kann er sich selbst mit Farbe erfüllen und Farbe erfüllt sich in ihm. So kann er vielleicht in die Welt der Farbe eintreten.⁷

Als erster deutscher Museumsdirektor kaufte Wember 1959 ein monochrom blaues und dann 1963 ein monochrom rotes Bild (beide von 1957) von Yves Klein.

„Für die Farbe und gegen Linie und Zeichnung“

Bevor Yves Klein sein monochromes Konzept der reinen Farbe zum ersten Mal umsetzte und sich 1955 mit einem orangefarbenen Bild in Paris beim Salon des Réalités bewarb, hatte er sein Konzept der Monochromie bereits in kleineren Künstlerbüchern und einem Filmentwurf von 1954 dargestellt, der den bezeichnenden Titel *La guerre (de la ligne et de la couleur) ou (vers la proposition monochrome)* (Der Krieg [zwischen Linie und Farbe] oder [Auf dem Weg zu einem monochromen Vorschlag]) trug. Der Inhalt des Films bot seinen eigenen Aussagen zufolge „einen phantastischen und utopischen Blick auf die Geschichte der Kunst, den großen, nie endenden Kampf zwischen Linie und Farbe, der sich in der Kunst abspielt“.⁸ Der Film beginnt mit prähistorischen Beispielen, in denen die Fingerzeichnung als lineare Spur dominiert, die Farbe jedoch allmählich Bedeutung gewinnt:

Wann immer der Mensch das Bedürfnis zu malen verspürt, versucht die heroische Farbe sich ihm mitzuteilen. Sie spricht zu ihm aus seinem tiefsten Inneren, einem Ort jenseits seiner eigenen Seele. [...] Sie blinzelt ihm zu, aber sie ist gefangen in gezeichneten Formen. Aber Jahrtausende

werden vergehen, bevor der Mensch diese Rufe erhört und sich plötzlich voller Eifer daranmacht, die Farbe und sich selbst zu befreien.⁹

Die Frage nach dem Rangverhältnis zwischen Zeichnung und Farbe sowie nach der Bewertung des streng linearen und des frei malerischen Stils hat die französische Kunsttheorie seit dem 17. Jahrhundert beschäftigt. Sie findet sich in den Betrachtungen Charles Perraults, die unter dem Titel *Parallèle des Anciens et des Modernes* (Paris 1688 – 1696) bekannt geworden sind, und führte schließlich zu jenen heftigen Auseinandersetzungen, die man zu Anfang des 18. Jahrhunderts den Streit zwischen Poussinisten (klassizistisch-linearer Stil) und Rubenisten (Vorherrschaft des malerischen Stils) genannt hat. Im 19. Jahrhundert hat vor allem Delacroix gegen den linear-klassizistischen Stil von Ingres allein die Farbe für wirklich gehalten.¹⁰

Yves Klein sah sich in dieser kunsttheoretischen Auseinandersetzung ausdrücklich den Künstlern der Farbe zugehörig: „Ich bin ein Impressionist und ein Schüler von Delacroix“, heißt es in einer Tagebucheintragung vom 23. August

1957.¹¹ Über die vom Künstler zitierte kunsthistorische Referenz – die Farbe-Linie-Auseinandersetzung zwischen dem Romantiker Delacroix und dem Klassizisten Ingres – hinaus entspricht diese antithetische Gegenüberstellung von Farbe und Linie jedoch auch hermetischen Denkstrukturen, wie sie in der Gedankenwelt des Rosenkreuzertums und einer hermetisch-gnostischen Kosmologie verankert waren, von denen Klein maßgeblich beeinflusst wurde. Darauf verweist Ulli Seegers in einer Studie zu Yves Klein: Im Alter von neunzehn Jahren beschäftigt sich Klein mit der Lektüre von Max Heindels *Cosmogonie des Rose-Croix* (Paris 1947), einem einschlägigen Handbuch der Rosenkreuzer-Gesellschaft. Heindel war vormals Anhänger der Anthroposophischen Gesellschaft Rudolf Steiners gewesen und gründete 1909 die Rosicrucian Fellowship. Gemeinsam mit seinen Freunden Arman und Claude Pascal hatte Klein schon eine Zeit lang Zen-buddhistische Studien betrieben und war nun auch von der Astrologie fasziniert.

Pigment pur

Yves Klein machte es sich zur Aufgabe, die Farbe von allem Überflüssigen zu befreien. Zusammen mit seiner damaligen Partnerin, der Architektin Bernadette Allain, stellte er am Centre d'information de la couleur in Paris Experimente zur Farbwirkung an und entdeckte in diesem Zusammenhang die Ausdruckskraft des reinen Pigments:

*Ich möchte keine mit Öl vermischten Farben. Sie schienen tot. Was mir am meisten gefiel, waren reine Pigmente in Puderform, wie ich sie oft beim Farbenhändler en gros gesehen hatte. Sie hatten ein natürliches, außergewöhnlich autonomes Leben. Es war wirklich Farbe in Reinform. Lebendiges und faßbares Farbmateriel.*¹⁴

Die Idee, reines Pigment zu zeigen, realisierte Klein im Mai 1957 in seiner zweiten Ausstellung bei Colette Allendy. Unter dem Titel *Pigment pur* (14.–23. Mai 1957) bespielte er die Räume und den Garten der Galerie mit drei unterschiedlichen Werkgruppen. Der Krefelder Künstler Paul Kamper, der zu dieser Zeit in Paris lebte und arbeitete, erinnert sich im Zusammenhang mit seinem Besuch der Vernissage gemeinsam mit der niederländischen Künstlerin Ansèl Sandberg vor allem an den blauen „Pigmentraum“ (Klein selbst nannte den Raum *Pigment pur*):

Vorne in der Diele befand sich der Schreibtisch der Galeristin, von da aus betrat man den Zwischenraum mit vier

Heindels Ausführungen über das Rosenkreuzertum und das mystische Christentum wurden für Klein bald zum theoretischen Leitfaden.¹²

Für Yves Klein bedeutet die Farbe Freiheit und Lebendigkeit; ihr steht die Linie als Inbegriff von Beschränkung und Tod diametral gegenüber:

*Linien sind für mich die Konkretisierung unserer Sterblichkeit, unserer Sentimentalität, unseres Intellekts und sogar unserer Spiritualität. Es sind unsere psychologischen Grenzen, unser Erbe, unsere Erziehung, unser Skelett, unsere Laster, unser Streben, unsere Qualitäten, unsere Verschlagenheit. Farbe hingegen badet in kosmischer Sensibilität. Sensibilität hat für mich keine Nischen. Sie ist wie die Feuchtigkeit in der Luft. Farbe ist materialisierte Sensibilität. Farbe badet in allem und badet alles.*¹³

Türen. Hier hatte Yves Klein blaues Pigment auf eine Folie gestreut, die mit Leim versehen war, worauf das Pigment etwa fünf Zentimeter hoch gestreut war und von Yves Klein aufgepustet wurde. Die Wände blieben weiß. Man musste als Besucher über Bohlenbretter gehen, und dann kam man in den Hauptausstellungsraum mit Steinfliesen und einer Glasfront zum Garten hinaus. In dem Hauptraum hatte Yves Klein seine monochromen Arbeiten gehängt, im Garten seine Feuerwerkskörper installiert.¹⁵

In dem blauen Pigmentraum, wo pures Pigment ohne Bindemittel oder Öl in pulveriger Materialität auf dem Boden verteilt war, wurde Farbe nicht nur in neuartiger Intensität erlebt, sondern auch als Teil einer Rauminstallation wahrgenommen, zusammen mit einem großen blauen Paravent (*Paravent bleu*), den der Künstler diagonal in das Pigmentfeld gestellt hatte: Dieser dreieinhalf Meter breite Wandschirm aus fünf gleich großen Platten war mit dünnen Stäbchen abgestützt, die den Schirm ein wenig vom Boden abhoben, so dass der Eindruck entstand, er schwebte losgelöst im Raum. Entsprechend hatte Klein im Hauptausstellungsraum seine Monochrome in einem Abstand zur Wand angebracht. Diese Art der Präsentation bewirkte, dass der Raum als solcher in seinen Dimensionen erfahrbar und mit in die Gestaltung einbezogen wurde. Einen Dialog mit dem Raum gingen auch die dreidimensionalen monochrom blauen Objekte im Hauptausstellungsraum ein,

darunter die *Reliefs bleus* (Blaue Reliefs) und die *Disques bleus* (Blaue Scheibe) von 1957. Das blaue Pigment wurde hier mit Kunsthars vermischt, um es an den verschiedenen Objekten und Materialien haftend zu machen, so auch an den zwei und drei Meter langen Holzstäben des Objekts *Pluie bleue* (Der blaue Regen). Die Arbeit *Tapisserie bleu* (Blaue Tapisserie) von 1957 dagegen war von der Weberin Marguerite Luginbühl mit blauem Faden hergestellt worden.¹⁶ Die durchgängig monochrome Farbgestaltung machte die Rauminstallation zu einem Gesamtbild.

Im Garten der Galerie hatte Yves Klein für den Eröffnungsabend der Ausstellung eine Installation für ein kurzes Feuerwerk aufgebaut. Diese Arbeit mit dem Titel *Le feu de bengale bleu, ou le tableau d'une minute, ou le tableau qui parle après dans le souvenir* bestand aus einer Staffelei und einer blau gestrichenen Holztafel, auf der einige Feuerwerkskörper, die blaues Licht produzierten, montiert waren. Für eine Minute wurde ein blaues bengalisches Feuer entzündet, bei dem sich das Blau in der Flamme losgelöst vom materiellen Träger als körperloses Stoffliches zeigte.

In dieser Ausstellung beschritt Yves Klein für seine Zeit radikal neue Wege im Umgang mit der Farbe, indem er sie nicht mehr nur als Darstellungsmittel der Malerei verwendete, sondern als autonome künstlerische Substanz, die er mit den unterschiedlichsten Materialien und Formen verband: als Pigment in pulverartiger Konsistenz, sozusagen als *prima materia* der Malerei, als mit Kunsthars gebundene Farbe auf monochromen Farbtafeln und Gegenständen, als blauen Faden, der sich zu einem Stoffbild zusammenfügt, als ephemere immaterielle Erscheinung der gezündeten Feuerwerkskörper einer Gasflamme.

Die hier vollzogene Bindung von Farbe an verschiedene Stofflichkeiten demonstriert die Veränderung und Verwandlung des Materiellen, was sich als ein grundsätzlich alchemistischer Vorgang interpretieren ließe. Ziel eines solchen Vorgangs ist letztendlich die Auflösung des Materiellen zugunsten einer spirituellen Substanz. So war denn auch der Vortrag, den Yves Klein am 3. Juni 1959 an der Sorbonne hielt, „der Entwicklung der Kunst zum Immateriellen“ gewidmet. Mit Bezug auf eine Stelle in Gaston Bachelards Essay *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (Die Luft und die Traumbilder. Versuch über die Imagination der Bewegung) erklärte Klein:

[E]s gibt ein imaginäres Jenseits, ein reines und substanzloses Jenseits, in dem der schöne Satz Bachelards beheimatet ist: „Am Anfang ist das Nichts, dann folgt ein tiefes Nichts und am Ende steht eine blaue Tiefe.“¹⁷

Für den Vorgang fortschreitender Entmaterialisierung finden sich in Kleins weiterem Werkverlauf die unterschiedlichsten Ausdrucksformen: die Loslösung der Farbe von ihren Bindemitteln, die Arbeit mit entstofflichten Materialien wie den Naturelementen Feuer (Feuerbilder), Wasser (Regenskulpturen), Luft (Luftarchitektur) und Staub (Kosmogonien).¹⁸ Dies alles mündete letztendlich in die Demonstration der Leere, der Leere eines weißen Raums. Bereits in der Ausstellung bei Colette Allendy im Jahr 1957 war ein leerer Raum in der oberen Etage Teil des Konzepts gewesen. Unter dem Titel *Le Vide* zeigte Yves Klein ein Jahr später, 1958, auch in der Galerie Iris Clert nichts anderes als einen leeren weißen Ausstellungsraum. „Obwohl es sich um einen ganz und gar weiß gestrichenen Raum handelte, sprach der Künstler von einer Erfahrung des Blaus in ungeahnter Intensität: Es war wirklich Blau, das Blau der blauen Tiefe des Raums.“¹⁹ Dies, weil Klein auf die Idee einer Entwicklung von Blau – einer sichtbaren, fassbaren Farbe – über Weiß zum immaterialisierten Blau hinweisen wollte.²⁰

Vier Jahre später fand sich im Krefelder Museum Haus Lange ein leerer, weißer Raum ebenfalls unter dem Titel *Le Vide* – diesmal integriert als ein abgeschlossener Raum in einer Abfolge von in Blau, Rosa und Gold inszenierten Ausstellungsräumen. Nach Ansicht des Künstlers stellte der leere weiße Raum „ein malerisches Klima der Sensibilität des immaterialisierten Blaus [dar] [...]. Ein Farb-Raum, der nicht sichtbar ist, aber in dem man imprägniert wird“.²¹

In der Verschiedenartigkeit der gezeigten Objekte, aber auch in der unterschiedlichen Thematisierung von Farbe stand die Ausstellung bei Colette Allendy 1957 (14.–23. Mai) in deutlichem Gegensatz zu der im selben Jahr (10.–25. Mai 1957) in der Galerie von Iris Clert, die parallel lief und die Yves Klein vier Tage früher in Paris eröffnet hatte. In dem einzigen Raum bei Iris Clert zeigte Klein monochrome Bilder, alle im gleichen Ultramarinblau, und eine blaue Schwammskulptur. Die Ausstellungseröffnung, die bei Colette Allendy in dem Abbrennen der Feuerwerkskörper ihren Höhepunkt fand, wurde bei Iris Clert mit zwei Ereignissen zelebriert: Der Künstler und die Gäste der Galerie ließen zur Vernissage eintausendundeins blaue Luftballons in den Himmel steigen. Danach wurde zum ersten Mal Kleins Symphonie *Monoton-Silence* von 1947 öffentlich gespielt. „Der für seine konkrete und phonische Musik bekannte Komponist Pierre Henry hatte die aus einem Akkord bestehende Komposition auf Tonband aufgenommen, die in der Galerie als musikalische Ergänzung zu den monochromen Gemälden ertönte.“²²

Farbe als Attribut der Künstlerpersönlichkeit

Zu beiden Ausstellungen hatte Yves Klein mit einer Postkarte eingeladen, die er mit einer blauen Briefmarke versehen hatte. Nach den beiden Ausstellungen in den Pariser Galerien Allendy und Clert, denen eine erste ausschließlich monochrom blau inszenierte Ausstellung in der Mailänder Galleria Apollinaire unter dem Titel *Proposte monocrome, epoca blu* (Monochrome Vorschläge, Blaue Epoche, 2.-12. Januar 1957) vorausgegangen war, hatte der Künstler die Farbe Blau als sein Erkennungszeichen etabliert. Mit dieser Farbe wollte er seinen Namen verbunden wissen,

und so ließ er sie sich als International Klein Blue, abgekürzt I.K.B., patentieren.²³ Beim I.K.B. handelt es sich um Ultramarinblau, das an einem ganz bestimmten Pigment besonders intensiv und strahlend hervortritt. Warum er diese Farbe wählte? Klein selbst führte ein Erlebnis am Strand von Nizza an: Auf dem Rücken liegend habe er das intensive Blau eines südfranzösischen Himmels gesehen, das er wie ein Gemälde erlebte habe; ein intensives Blau, zugleich von immaterieller und von unendlicher Weite und Tiefe. Sein „erstes und größtes Monochrom“.²⁴

Farbe im alchemistischen Weltbild: Monochrome und Feuer, Krefeld 1961

Nachdem Paul Wember 1959 bei Alfred Schmela eine blaue monochrome Arbeit von Yves Klein erworben hatte, wurde dieses Werk anlässlich der Einzelausstellung des Künstlers im Krefelder Museum Haus Lange 1961 durch die Schenkung eines goldenen Bildes ergänzt. Die Ausstellung von vierundfünfzig Objekten, einem Raum der Leere und einer Feuerwerksinstallation geriet in der Rückschau zu einer Retrospektive des Künstlers, der im folgenden Jahr plötzlich verstarb. Die Farben Blau, Rosa, Gold waren in dieser Abfolge einzelnen Räumen in Haus Lange zugeteilt. Im Katalog zur Ausstellung stellte Wember Klein als „Begründer der Monochromie, des Immateriellen und der Leere in der gegenwärtigen Kunst, sowie des neuen Realismus“ vor.²⁵ Er verwies auf die frühe Fokussierung des Künstlers auf die Farbe Blau: „In einem Jugendspiel, in dem jeder Junge erklären muß, von welchem Reich er König ist, erklärte er, König des blauen Himmels zu sein. Er nahm dies wörtlicher, als seine Kameraden glaubten. [...] So glaubte er wirklich mit 18 Jahren, im Himmel sein erstes großes Bild zu besitzen.“ Wember beschrieb Klein mit seinen Aktivitäten Judo, Jazzmusik, Reisen („nach Japan wollte er sich mit einem Pferd aufmachen“), seiner „Beschäftigung mit der Farblehre, mit der Alchemie, mit dem Theater, mit seiner Affinität zu philosophischen Fragen“ als

einen Künstler, für den „die Malerei nicht in erster Linie ein Problem des Auges ist“.²⁶

In seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung ging Wember im Besonderen auf die Farben und ihre Inszenierung in den Räumen ein und stellte sie in einen Zusammenhang mit christlicher Symbolik – der religiösen Idee der Trinitas:

Blau, Rosa, Gold, die drei Farben der Krefelder Ausstellung, sind für ihn [Yves Klein] eine Dreiheit im Sinne theologisch-spekulativer Dreifaltigkeit. Gold symbolisiert den Alten Bund, ist das Gesetz und Gottvater. Rosa gründet in Golgatha, symbolisiert das Christentum, ist die Liebe und das Fleisch, deswegen Gottsohn, Blau ist das Immaterielle, es ist immer; deswegen nicht im wörtlichen Sinne ein anderer neuer Bund, ein neues religiöses Zeitalter; Blau war auch schon im Alten Bund und in der Golgatha-Epoche. Blau ist Gott, Heiliger Geist.²⁷

Einen Bezug der Farben der Trias Blau, Rosa, Gold im Zusammenhang mit der christlichen Ikonografie herzustellen lag in Wembers Denken nahe. Vor seinem Studium der Kunstgeschichte hatte er katholische Theologie studiert und brachte das theoretische Fundament für die Gedan-

kenwelt Kleins, die sich aus verschiedenen Quellen christlicher, anthroposophischer, buddhistischer und mystischer Herkunft speiste, mit.²⁸ Bestätigung scheint seine Interpretation darin zu finden, dass Klein nach der Krefelder Ausstellung eine Pilgerreise zum Schrein der Heiligen Rita nach Cascia in Italien unternahm, wo er eine Votivgabe aus reinen Pigmenten in den Farben der Trias hinterließ.

Wembers Deutung sorgte in Krefeld für einen aufsehenerregenden Kunstskandal und trug ihm den Vorwurf der Blasphemie ein. In seiner acht Jahre später veröffentlichten Monografie über Yves Klein führte er diesen Zusammenhang noch einmal aus und erweiterte ihn zugunsten einer vorrangig alchemistischen Farbauffassung. So widmete er sich im ersten Kapitel dieser Publikation dem Thema „Farbpigmente in Puderform und Alchemie“ und wies darin auf die Bedeutung des Goldes für Klein im Zusammenhang mit dem mystischen Weltbild der Alchemie hin: „Nach Yves existiert in jedem Menschen der Stein der Weisen, der ihm die ungewöhnliche Macht verleiht, alles, was er anfaßt, zu Gold werden zu lassen.“²⁹

Yves Kleins Auftritt wirkte nachhaltig auf die Kunstszenen des gesamten Rheinlandes. Otto Piene, einer der Wort-

führer der ZERO-Gruppe, sprach von der „personalisierten Genialität“ des Künstlers. Von ihm sei „einer der ursprünglichen Impulse zu ZERO ausgegangen“.³⁰ Die Ähnlichkeiten zu ZERO bestanden vor allem auf formal-ästhetischer Ebene, wie in der Absage an das traditionelle Tafelbild durch die monochromen Farbstrukturen und in der Eliminierung der künstlerischen Handschrift. Aber es gab einen wesentlichen Unterschied, der eine inhaltlich-philosophische Seite betrifft und, wie Ingrid Pfeiffer treffend bemerkte,

weniger im Erscheinungsbild einzelner Arbeiten als vielmehr in der antimetaphysischen Grundhaltung der ZERO-Künstler [bestand]. Ihr Ziel [das der ZERO-Künstler, d. Verf.] war, kurz gesagt, [...] eine Verschmelzung von Kunst, Technik und Wissenschaft, primär rationalistisch, zum Teil auch idealistisch geprägt und weit entfernt von Kleins messianischem Auftreten und seiner Suche nach einer „Weltharmonie“, der absoluten Gleichsetzung von „Kunst und Religion“, wie Mack es ausdrückte.³¹

Jenseits von ZERO war es jedoch Joseph Beuys, damals ein noch relativ unbekannter Künstler, der Yves Klein auf einer spirituell-geistigen Ebene durch sein hermetisch-esoterisches Weltbild besonders verbunden war.³²

Joseph Beuys – Farbe als Substanz

Den Parallelen in den Werken von Joseph Beuys und Yves Klein ist schon verschiedentlich nachgegangen worden. In ihrer umfassenden und detailreichen Arbeit *Der Künstler als Magier und Alchemist* hat Verena Kuni besonders auf die Berührungs punkte zwischen Beuys und Klein hingewiesen und dabei das gemeinsame Interesse beider Künstler

an der Theosophie herausgestellt. Aus Beuys' ersten Jahren an der Kunstakademie Düsseldorf bei Ewald Mataré rührte seine intensive Auseinandersetzung mit Denkfiguren der Geheimlehre Rudolf Steiners, die an Theosophie, Rosenkreuzertum und Gnosis anknüpften, aber auch an die Schriften Goethes zur Farbenlehre.³³

Hermetisch inszeniert: Gold

Ein Vergleich zweier Werke, *Ci-gît L'Espace* (1960) von Yves Klein und *Palazzo Regale* (1985) von Joseph Beuys, verweist auf eine ähnliche Auffassung hinsichtlich der Materialität und Essenz von Gold.

In der Krefelder Ausstellung *Monochrome und Feuer* zeigte Yves Klein in dem goldenen Ausstellungsraum die einem Grabmal ähnelnde Skulptur *Ci-gît L'Espace* (Hier ruht der Raum), bestehend aus einer auf dem Boden liegenden monochrom goldenen Tafel mit Abdrücken von Blättern, einem Strauß künstlicher weißer Rosen und einem blauen Schwamm in Kranzform. Sie wurde von dem Fotografen Harry Shunk in einer Foto-Session mit Yves Klein dokumentiert:

Eine der Aufnahmen zeigt Klein, wie er neben der aufgerichteten Tafel steht und Rosen darauf anbringt. Auf einer anderen liegt die Tafel flach auf dem Boden und Blattgold fällt auf sie hinab. Auf der dritten Photographie ist Klein zu sehen, der unter seiner Arbeit liegt, während Rotraut einen blauen Kranz darauf legt. Im großen Finale schließlich erscheint Klein alleine, begraben unter der Tafel, nur sein Kopf schaut am hinteren Ende hinaus.³⁴

Vor allem das letzte Foto nimmt auf unheimliche Weise den nahen Tod des Künstlers voraus. Es ist aber auch so etwas wie ein Selbstporträt des Künstlers, der sich als „peintre de l'espace“, als Maler des Raums, mit den farblichen Insignien seiner Arbeit – dem blauen Schwamm, den roten oder auch weißen Rosen und unter einer mit Blattgold belegten Tafel,

die wie eine Grabplatte wirkt – darstellt. In der Krefelder Ausstellung ließ Klein sich mit *Ci-gît L'Espace* von dem Düsseldorfer Charles Wilp in einer anderen Konstellation, diesmal seitlich vor der goldenen Tafel knieend, fotografieren.³⁵

Als ein Vermächtnis seines künstlerischen Lebens hinterließ Joseph Beuys fünfundzwanzig Jahre später, einen Monat vor seinem Tod, die Arbeit *Palazzo Regale* (Königspalast), eine Installation, die ebenso wie die von Yves Klein in einem goldfarbenen Raum installiert ist. In einer anthropomorphen Anordnung finden sich in einer der beiden in goldglänzendem Messing eingefassten Vitrinen ein Eisenkopf, ein Luchsmantel, zwei Orchesterbecken aus goldfarbenem Messing und eine Muschel niedergelegt. Bei dem Kopf handelt es sich um einen Abguss des Kopfes aus der Installation *Straßenbahnhaltestelle* (1976), bei dem blau gefütterten Luchsmantel und den beiden an das Vitrinenglas gelehnten Orchesterbecken um Relikte aus der Aktion *Iphigenie/Titus Andronicus* von 1969. Das letzte Element der Vitrine ist ein Tritonshorn, eine rosig schimmernde Meeresschnecke. Zusammen mit der zweiten Vitrine, in der sich ebenfalls Beuys-Insignien und Relikte aus der Aktion *Manresa* von 1966 befinden, steht sie in einem Raum, der mit sieben monumentalen goldbestäubten Messingtafeln ausgestattet ist.

In der alten ägyptischen Kultur bestand der Brauch, den Verstorbenen ins Grab „Gerätschaften, Besitztümer als Erinnerung an das verflossene physische Leben [mitzugeben]

[...] So sollte das, was der Mensch im Physischen gehabt hat, erhalten bleiben“.³⁶ Die Inszenierung von Beuys in einem goldfarben gestalteten Raum erinnert an diese Grabmalgestaltungen des alten Ägyptens, in der Pharaonen wie der junge Tutanchamun in einem Sarkophag aus purem Gold mit goldenen Grabbeigaben auf die Jenseitsreise geschickt wurden. Die Farbe Gold steht hier zugleich als ur-altes Symbol für die Macht und die Herrschaft der Könige.

In Beuys' *Palazzo Regale* und auch in Kleins *Ci-gît l'Espace* steht das Gold aber auch für das Ziel jedes alchemistischen Weges: eine Veredelung und Läuterung des Menschen, einen Prozess, der zu den Prozessen der Transmutation, der Veredelung von Metallen, in Analogie gesetzt wird: Diesem analogen Prozess entsprechend ist das Gold nicht im bloßen materiellen Sinne Endpunkt aller Bestrebungen, sondern auch im spirituellen Sinne Ziel einer graduellen Verwandlung zu höherer spiritueller Vollkommenheit, für die der Tod Voraussetzung ist. Joseph Beuys und Yves Klein als Anhängern der hermetischen Denkweise des Rosenkreuzertums und der Theosophie sollten diese Zusammenhänge bekannt gewesen sein, da in den Schriften dieser Geheimlogen das alte Ägypten und seine Mythen als Ursprung der hermetischen Philosophie beschrieben werden.

Thot, der ibisköpfige Mondgott der alten Ägypter, wurde in seiner Verschmelzung mit dem griechischen Gott Hermes

zur Figur des Hermes Trismegistos lange für eine reale historische Gestalt gehalten und galt als Erfinder der Alchemie und der Magie. Daher die Bezeichnung „hermetische Kunst“ für die Alchemie, die in einer hermetischen Kette als Geheimlehre vom Lehrer an die Schüler weitergegeben wurde. An eine solche Kette erinnern im Werk von Beuys aus den beginnenden 1960er Jahren seine Notizzettel oder auch Namenslisten: In einer als Partitur bezeichneten Auflistung „Beuys, 1962. Dieses Lied singen gemeinsam, moduliert nur durch ihre jeweilige Existenzform“ finden sich neben Yves Klein Namen von Albrecht Dürer bis Ds[c]hingis Khan, darunter auch Kleins Künstlerfreund Arman, der französische Okkultist und Rosenkreuzer Joséphin Péladan und der als Gralssucher bekannte Joseph von Arimathäa, aber auch der Naturfilmer Heinz Sielmann, der Krefelder Dichter und Freund von Beuys A. R. Lyden oder der Gale-rist Alfred Schmela neben Leonardo, Bernini, Brâncu i und anderen.³⁷ Beuys spielt hier nicht nur mit der Magie und Assoziationskraft von Namen, er bildet mit dieser Auflistung von Personen aus verschiedenen historischen Epochen, wissenschaftlichen und künstlerischen Kontexten darüber hinaus auch die hermetische Kette als ein esoterisches Gesetz der Kontinuität spiritueller Gemeinschaften nach, das besagt, dass der Handelnde sich bewusst in den lebendigen Fluss von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hineinstellen muss, in einen Zeitenstrom, in dem das Künftige ebenso auf Vergangenem beruht, wie Vergangenes Künftiges erdulden lernen muss.³⁸

Spirituelle Gemeinschaften:

“Demonstration zur Todesstunde von Yves Klein”, 1962

Dass Beuys sich in den frühen 1960er Jahren besonders intensiv mit Yves Klein auseinandergesetzt hat, zeigt die Arbeit, die er 1962 dem soeben verstorbenen französischen Künstler gewidmet hat – eine geheimnisvolle Zeichnung voller verschlüsselter Symbolik mit dem Titel *Demonstration zur Todesstunde von Yves Klein*.³⁹ Aus den schnell skizzierten skripturalen Chiffren, die in Bleistift und Kohle auf knitterigem bräunlichem Makulaturpapier ausgeführt sind, sowie den Stellen in deckender weißer Ölfarbe lässt sich auf den ersten Blick kein sinnstiftender Inhalt herauslesen. Folgt man jedoch einer Betrachtungsweise, die analoges Denken und die geheimnisvollen Chiffrierungen der Hermetik berücksichtigt, so bilden die Zeichen und Farben dieses Blattes Anhaltspunkte, die mit dem Thema des Todes, genauer der „Todesstunde“, von Yves Klein in Verbindung gebracht werden können. Dominierend ist eine geometrische Dreiecksfigur in der Mitte des Blattes, die Assoziationen eines Winkelmaßes, aber auch des Fallbeils einer (wenn auch spiegelbildlich dargestellten) Guillotine hervorruft.⁴⁰ Sie findet sich wiederholt dargestellt, kleiner und vollständig mit schwarzer Kohle und einem schwarzen Punkt ausgemalt neben dem Schriftzug „Yves Klein“ auf der linken Bildseite oder rasch skizziert auf der rechten Bildseite in horizontaler Ausrichtung, das weiße Rechteck berührend und wie aus dem männlichen Profil mit spitzwinkliger Nase herausgefallen. In der Geheimschrift der Freimaurer weist die spitzwinklige Form mit einem Punkt auf ein Y hin, den Buchstaben, der sowohl in dem Namen „Yves“ als auch in dem Namen „Beuys“ vorkommt.

Das Winkelmaß als ein Hauptsymbol der Freimaurer und die Guillotine führen beim analogen Denken, das Ähnlichkeiten zwischen den Phänomenen herstellt, zu deren Namensgeber Joseph-Ignace Guillotin, einem französischen Arzt und Politiker sowie Logenmeister der Freimaurerloge La Concorde Fraternelle. Zur Zeit der Französischen Revolution⁴¹ plädierte Guillotin für die Einführung der mechanischen Fallschwertmaschine, die qualvolle und entehrnde Hinrichtungsarten ablösen sollte. Das Motiv der Enthauptung findet sich um 1960 mehrfach im Werk von Beuys, so in den Aquarellen *Enthaupteter König* (1959) und in der Zeichnung *Hogan (abgeschlagener Königskopf)* (1960). Auch der von Beuys verehrte Revolutionär Anacharsis Cloots (geb. 1755 in Gnadenthal bei Kleve) wurde wegen seiner radikalen politischen und religiösen Schriften in der Revolutionszeit 1794 in Paris Opfer der Guillotine.⁴² Beuys, der sich zeitweilig „JosephAnacharsis Clootsbeuys“ nannte, verehrte ihn als Verteidiger der Menschenrechte und der universellen Freiheit des Menschen und setzte ihm in seiner schon erwähnten Installation *Straßenbahnhaltestelle* auf der Biennale Venedig 1976 ein Denkmal in Form eines Kopfes, der sein schmerzvolles Bildnis darstellen sollte. Es ist der Abguss dieses Kopfes, den Beuys in *Palazzo Regale* integrierte. Auch Yves Kleins Kopf wirkt auf dem beschriebenen Foto von Harry Shunk wie abgetrennt. In Beuys' *Palazzo Regale* ist der Verweis auf den abgetrennten Kopf evident.⁴³

Auf der Gedankenebene der Freimaurerei, des Rosenkreuzertums und der Theosophie ist mit der Enthauptung, also dem Tod durch Abtrennen des Kopfes, die Voraussetzung für

die Begehung eines spirituellen Weges gegeben, der über verschiedene Verkörperungen des Menschen als stufenweiser Aufstieg zu höherer geistiger Vollkommenheit zu verstehen ist.⁴⁴ Für diese Prozesse einer graduellen Wandlung zu höherer spiritueller Vollkommenheit stehen im alchemistischen Denken Farben zur Verfügung, wie sie auch in der Beuys-Zeichnung zu finden sind: Schwarz als Farbe des Todes, im Kontrast dazu die weiße Ölfarbe in Form eines Rechtecks, dessen Konturen sich zur linken Bildhälfte hin auflösen, um sich in wolkenähnlichen Gebilden zum linken Bildrand hin zu bewegen. Nach Rudolf Steiner stellt Weiß als Analogie zum Licht das seelische Bild des Geistes dar.⁴⁵ Im alchemistischen Weltbild bezeichnet die Phase der „Weißung“ (Albedo) aber auch das „Kleine Werk“, die völlige Trennung der Elemente im Zustand der Auflösung.⁴⁶ Noch eine weitere Farbe kommt ins Spiel, wenn auch nur als geschriebenes Wort: die Farbe Rot, im Schriftzug neben dem Namen Yves Klein zu lesen. Rot wird im alchemistischen Weltbild als Zustand höchster Vollkommenheit dem Opus Magnum gleichgesetzt. Dass die Farbe in dieser Zeichnung nur benannt, jedoch nicht materiell verwendet wird, ist möglicherweise ein Hinweis auf einen zum Zeitpunkt der Todesstunde von Yves Klein noch nicht erreichten Zustand. Zusätzlich ist durch den geschriebenen Namen Yves Kleins immer auch „sein“ Blau anwesend – als Assoziation und Hintergrundfolie des Bildgeschehens. Anwesend sind auf diese Weise mit Rot, Weiß und Blau auch die Farben der Trikolore und damit das innerbildliche Geschehen um die Ereignisse der Französischen Revolution: für den in Analogien denkenden Künstler Beuys ein Kreis, der sich schließt, oder eine Kette von Personen und Ereignissen, die er in dieser

„Demonstration“ aus Anlass des Todes von Yves Klein miteinander in Zusammenhang bringt.

Die Zeichnung ist auf einfachem, unregelmäßig braun gefärbtem Papier ausgeführt. Am oberen Bildrand links erscheint ein Hexagramm, Symbol der Freimaurer und vielfach als Logenzeichen verwendet. In der Alchemie symbolisiert es das Chaos, das aus der Vereinigung von Feuer und Wasser entsteht. Bleibt man im analogen Denken, so lässt sich in den Farbübergängen des vom Brauen ins Hellbraune und Ockerfarbene changierenden Bildträgers ein Indikator für etwas Prozesshaftes, eine Bewegung oder auch die Verflüchtigung im Ocker erkennen. Dies ist mit dem Eindruck einer Aufwärtsbewegung verbunden, wie Beuys sie in einer anderen Zeichnung aus dieser Zeit, *Aufsteigendes Färbebild* (1958),⁴⁷ realisiert hat, wo die braune Wasserfarbe sich stufenweise zum oberen Bildrand erhellt. Auf- und Abwärtsbewegungen können im analogen Denken als Spiritualisierung und Materialisierung gedeutet werden: die Aufwärtsbewegung als eine Spiritualisierung und damit Loslösung von der materiellen Welt zugunsten eines geistigen Zustands; die Abwärtsbewegung, wie sie in *Demonstration zur Todesstunde von Yves Klein* in dem nach unten gerichteten Pfeil angezeigt wird, als ein Prozess der Materialisierung – ein dem Tod zugeordneter Vorgang.

Braunfarbe

Gerade auf der Ebene des Gebrauchs der Farbe lässt sich seit den monochromen Auftritten Yves Kleins in der Galerie Schmela 1957 und im Krefelder Haus Lange 1961 der Einfluss Kleins auf Beuys erkennen: Seit Ende der 1950er Jahre taucht im Werk von Beuys eine deckende braune Farbe auf, die er selbst als Fußbodenfarbe oder Braunkreuzfarbe bezeichnete. Vergleichbar den Materialien Fett und Filz ist diese Farbe zu einer Art Erkennungszeichen seiner Künstlerpersönlichkeit geworden.⁴⁸

Anfang der 1960er Jahre lässt sich insbesondere anhand der Frauendarstellungen von Beuys ein Wandel im Gebrauch der Farbe konstatieren. Auf das Jahr 1961 ist seine *Actrice* datiert.⁴⁹ Die Figur ist mit rotbrauner Fußbodenfarbe gemalt und scheint einer anderen Intention zu folgen als die Frauendarstellungen der frühen 1950er Jahre, die in Blut und den damit assoziierbaren Farbsubstanzen Jod und Eisenchlorid oder auch mithilfe von oxidierenden Farbmitteln wie Beize ausgeführt wurden. Scheinen diese Farben aufgrund des transparent und flüssig gehaltenen Auftrags die Körper der Frauen in einer kreislaufähnlichen Dynamik zu durchströmen, so ist die Wirkung der in rotbrauner Ölfarbe dargestellten *Actrice*-Figur eine grundsätzlich andere. Der Duktus, der glatt und ohne Modulation ist, sowie „die materielle Dichte der trocken angesetzten Ölfarbe“⁵⁰ und ihre Opazität verweigern jede Vorstellung von einem Körperinnern. Es fehlt hier auch das selbstständige Körpergerüst aus Bleistiftlinien, das von den flüssig gehaltenen Farbsubstanzen wie ein Gefäß ausgefüllt wird. Die dicht und flächig aufgetragene Farbe lässt vielmehr den Eindruck entstehen, als verberge sich hinter dieser mächtigen, übergroßen Silhouette die eigentliche Figur.

In einer Arbeit aus demselben Zeitraum, *Zukünftige Frau des Sohnes II* (1961), die zwar in grauer Ölfarbe ausgeführt ist, aber hinsichtlich des dichten und deckenden Farbauftrags Stilmerkmale der davor entstandenen *Actrice* zeigt, erscheint im Beckenbereich der Frau ein kleines chamoisfarbenes Stück Papier, auf welchem in Bleistift die Seitenansicht eines Frauentorsos wiedergegeben ist. Dieses aufgeklebte helle Papier kontrastiert mit dem dunkelfarbenen Grund. Was in der *Actrice* Vermutung bleibt – dass die Ölfarbe etwas der Wahrnehmung entzieht –, wird in *Zukünftige Frau des Sohnes II* zur Gewissheit insofern,

als das Collageelement als eine Öffnung zu deuten ist, die einen Blick auf das sonst Abgedeckte erlaubt. Eine derart deckende Anwendung der Ölfarbe, wie sie uns in diesen beiden Arbeiten begegnet, ist für viele der in Öl ausgeführten Arbeiten von Beuys charakteristisch.

In einigen von Beuys mit dem Titel *Braunkreuz* versehenen Zeichnungen hat sich die braune Ölfarbe zu einer Fläche ausgebreitet, die fast das gesamte Blatt bedeckt. In *Braunkreuz mit Transmission* (1961) befindet sich in der Aussparung oben rechts eine in Bleistift gezeichnete „Transmissions-Maschinerie“, gemäß Beuys eine Vorrichtung zur Kraft- und Energieübertragung. Dieses Motiv weist auf die Bedeutung der Braunfarbe im Sinne einer Wärmehülle oder eines Energiespeichers hin, die in seinen plastischen Arbeiten der 1960er Jahre durch das Material Filz repräsentiert werden. Für den Künstler handelt es sich bei der zu speichernden Energie oder Wärme nicht um „physische Wärme“: „Ich habe eigentlich eine ganz andere Wärme gemeint, nämlich geistige Wärme oder evolutionäre Wärme oder einen Evolutionsbeginn [...] Also: Wärme als evolutionäres Prinzip.“⁵¹ Entwickeln kann sich etwas Neues vor allem, wenn es vor Einflüssen aus der Außenwelt geschützt wird. Dies ist eine Funktion des isolierenden Materials Filz, aber auch der braunen Fußbodenfarbe. Sie deckt ab, schützt und isoliert, damit sich ungehindert Kräfte entfalten und zu gegebener Zeit „übertragen“, „gesendet“, wirksam werden können. Die Entstehungsgeschichte der Braunkreuz-Arbeiten geht zurück auf kreuzförmig verschürzte Bündel von alten Zeitungen, die Beuys mit Braunfarbe abdeckte. So ergaben sich Braunkreuze auf Zeitungsbündeln. Beuys spricht in Bezug auf diese Objekte von „Batterien“, in denen sozusagen die geistige Arbeit und Energie unserer Zeit gespeichert sei: „Eine kompakte Batterie von Ideen. Wenn dieses Zeitungsbündel alles wäre, was von unserem Jahrhundert bliebe, würde es immer noch mehr Informationen über unsere Zivilisation und unsere Gesellschaft vermitteln, als uns aus vielen früheren Jahrhunderten überliefert ist.“⁵²

Wie Martin Kunz feststellt, wird der Batteriecharakter auch aufgrund konkreter physikalischer Gegebenheiten spürbar: „Das Zeitungsbündel zeigt sich als zusammengepresster Körper, der durch die Braunschicht in Kreuzform gefasst wird. Ohne Beuys' Theorie zu kennen, lässt sich folgende Er-

fahrung machen: Das Zusammenpressen des Materials benötigt Kraft, die im Zusammengepressten eine Gegenkraft bewirkt, Energie, und diese speichert.“⁵³ Zu der Vorstellung, dass die durch die umfassenden Kräfte der Schnur erzeugten Gegenkräfte des zusammengepressten Materials wie bei einer Batterie als Energie gespeichert werden, trägt die braunfarbene Übermalung bei, die wie auf dem Bündel zu lasten und dessen Energie zu bewahren scheint. Das opake Braun macht auf visueller Ebene den konkreten physikalischen Vorgang, den die Verschnürung bedingt, erfahrbar. In anderer Hinsicht wirkt es wie eine Art Versiegelung: Das Bündel kann als gespeicherte, potenziell wirkende Energie weggestellt und aufbewahrt werden.

Beuys betont, dass es sich bei der braunen Fußbodenfarbe nicht nur um eine Farbe, sondern vor allem um eine plastische Substanz handele:

Ich wähle also [...] Braun, um eine plastische Substanz vorzuführen, um damit etwas auszudrücken, was sich auf alle Formen von Substantialität bezieht, das versuche ich eben in diesem überlagerten Rot auszudrücken. Ich will hier nur die Brücke schlagen zwischen einer Diskussion der Farbe und dem Problem der Substantialität.⁵⁴

An anderer Stelle spricht Beuys im Hinblick auf die Braunfarbe von dem *Versuch*, *einen Impetus* oder eine Initiative zu setzen auf eine andere Auseinandersetzung mit der Farbe als wie gemeinhin verstanden wird in den Farbenlehren usw., die man kennt, oder Farbe als kompositorisches Element oder als Auseinandersetzung zwischen warm und kalt oder laut und leise. So könnte es durchaus sein, daß viele Leute, die also von solchen Harmoniebegriffen ausgehen, wie sie in der Malerei vorhanden sind, vielleicht sagen würden, das ist überhaupt nicht malerisch.⁵⁵

Wie eine bildhafte Umsetzung dieser Gedanken erscheint die Arbeit *Farben und plastische Substanz* (1962). Braune Fußbodenfarbe bedeckt beinahe die Hälfte einer Tabelle, die Muster von Malfarben mit den dazugehörigen Farbnummern zeigt. Schon durch die fast halbseitige Bedeckung des Bildträgers mit Braunfarbe wird auf Polarität und Gegensatz verwiesen. Es ist der Gegensatz, der zwischen der braunen Ölfarbe in ihrer Eigenschaft und Funktion als überlagernde und deckende Farbmasse, als plastische Substanz also, einerseits und den „malerischen Farben“, also den Buntwerten der Farben, andererseits besteht.

„Le Vide“ und „Braunraum“

Die Rauminstallation *Le Vide* im Werk Yves Kleins verkörperte den Verzicht auf jegliche Farbe – eine extreme Reduktion, für Klein die Voraussetzung für höchste malerische Sensibilität. Sie lässt an die fernöstliche Philosophie von der Fülle der Leere als eine wichtige Kategorie im ZEN-Buddhismus denken. Yves Klein, der Anfang der 1950er Jahre ein Jahr in Japan gelebt hatte und sich in der asiatischen Kampfsportart des Judo hatte ausbilden lassen, waren diese Gedankengebäude vertraut. Sie begegnen in den traditionellen japanischen Teezeremonien ebenso wie in den asiatischen Kampfsportarten, die auf der ZEN-Philosophie des leeren Geistes und einer meditativen Haltung aufbauen.

Im Vergleich und äußersten Gegensatz zu dem weißen Raum der Leere, wie Yves Klein ihn als eine Rauminstallation in situ in Paris (Galerie Iris Clert) und in Krefeld (Museum Haus Lange) realisiert hat, begegnet im Werk von Joseph Beuys 1964 der Begriff „Braunraum“. Er taucht in seinem selbst verfassten *Lebenslauf/Werklauf* auf und bezeichnet in diesem Zusammenhang verschiedene Fluxus-Aktionen und Happenings sowie seine sogenannte „Vehicle Art“, aber auch Werke, die er als *Beuys Filzbilder und Fettecken* und *Beuys Hirschjagd* (hinten) bezeichnet hat. *Zeichen aus dem Braunraum* ist auch der Titel des großen Konvoluts seiner Multiples zur Verbreitung seiner Idee von einem erweiterten Gestaltungs- und Kunstbegriff.

Gegenbild und Transsubstantiation

Ihre spezielle Bedeutung gewinnt die Braunfarbe bei Beuys aus dem jeweiligen Kontext, in dem sie erscheint, das heißt aus den Motiven, die sie „unüberstrichen“ stehen lässt. So kann sie für Materie, Erde, für Wärmehülle und Isolierung stehen, aber auch für Blut. Über diese inhaltlichen Aspekte hinaus sind mit der Braunfarbe, wie mit den grauen Materialien Fett und Filz, bei Beuys Intentionen verknüpft, die beim Betrachter ein Gegenbild hervorrufen sollen. Analog dem homöopathischen Verfahren „similia similibus curantur“ will Beuys durch Wiederholung des Gleichen, mit „wirklich kladriger brauner Fußbodenfarbe“⁵⁶

eine lichte Welt, eine klare lichte, unter Umständen eine übersinnliche geistige Welt [...] provozieren, durch eine Sache, die ganz anders aussieht, eben durch ein Gegenbild. Denn Nachbilder oder Gegenbilder kann man nur erzeugen, indem man nicht das tut, was als Gegenbild da ist – immer in einem Gegenbildprozeß.⁵⁷

Beuys' Materialien sind in diesem Sinne nicht wörtlich, von der äußeren Erscheinung her zu verstehen: „[D]er reale und realistisch eingesetzte Stoff ist für Beuys nur scheinbar real, ganz im philosophischen Sinne: Phänomen für ein Wesentliches, das hinter den Erscheinungen liegt“ und das durch eine Art Gegenbildprozess hervorgerufen werden soll. Auch von Transsubstantiation der Materie ist in diesem Zusammenhang die Rede, womit ebenso die Forderung nach Überführung des Stoffes in sein Wesen, der Materie in Geist erhoben ist. So erklärt Beuys im Hinblick auf das Multiple *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot* (1966):

[...] warum leuchtet das Brot? Ja, das ist [...] ein direkter Hinweis auf die Geistigkeit von Materie. Das Brot, also eine Substanz, die die elementarste Substanz für die menschliche Ernährung darstellt, hat in dem Wort vom leuchtenden Brot die Bedeutung, daß es seinen Ursprung im Geistigen hat, also daß der Mensch sich nicht vom Brot allein ernährt,

sondern vom Geist. Eigentlich in derselben Weise wie die Transsubstantiation, Wandlung einer Hostie im alten Kirchenbrauch. Da wird formuliert: Dies ist nur scheinbar, äußerlich Brot, aber in Wirklichkeit ist es Christus, das heißt also Transsubstantiation von Materie. Solche Dinge spielen auch beim Filz und Fett eine Rolle.⁵⁸

Bei C. G. Jung findet sich der für diesen Kontext aufschlussreiche Gedanke vom alchemistischen Charakter der Transsubstantiation:

Indem der Priester durch das Aussprechen der Konsekutionsworte die Wandlung herbeiführt, erlöst er die Kreatur des Brotes und des Weines von ihrer elementarischen Unvollkommenheit. Dieser Gedanke ist durchaus unchristlich, aber er ist alchemistisch. Während der katholische Standpunkt die wirkende Gegenwart Christi betont, interessiert sich der Alchemist für das Schicksal und die offenkundige Erlösung der Substanzen [...] Nicht der Mensch ist ihm in erster Linie erlösungsbedürftig, sondern die im Stoff verlorene und schlafende Gottheit [...]. Also nicht Christus geht aus dieser Wandlung hervor, sondern ein unfähiges Stoffwesen, genannt „Stein“, das aber die paradoxesten Eigenschaften aufweist, neben dem Besitz von „corpus“, „anima“, „spiritus“ und übernatürlichen Kräften obendrein.⁵⁹

Wenn Beuys die alchemistische Idee von der Geistigkeit der Materie, die sich im Prozessualen, in der Verwandlung zu erkennen gibt, in einen Zusammenhang mit dem christlichen Begriff der Transsubstantiation bringt, so wird diese Analogie möglicherweise erst vor dem Hintergrund der Ausführungen C. G. Jungs nachvollziehbar. Denn in der katholischen Lehre bedeutet Transsubstantiation genau genommen die Wandlung von einem materiellen Zustand in einen anderen, nämlich die Wandlung von Brot und Wein in den Leib Christi. Es geht um die Realpräsenz des Leibes und Blutes Christi und nicht um den Geist in der Materie.⁶⁰

Beuys-Braun und Yves-Klein-Blau

Mit dem Gebrauch der Braunfarbe, die „das äußerste Materielle meint“,⁶¹ ist eine therapeutische Wirkung verbunden, die beim Betrachter Empfindungen auslösen und ihn gemäß der homöopathischen Leitidee „similia similibus curantur“ provozieren soll, das Gesehene in sein Gegenbild zu transformieren. Auf diese Weise werden in Arbeiten, wo braune Ölfarbe flächig und deckend aufgetragen ist, Transformationsprozesse nicht im Bild selbst realisiert, wie es durch Wasserfarbe, Blut, Eisenchlorid, Jod und Goldbronze geschieht. Das Transformationsereignis vollzieht sich erst in einem Gegenbild, das heißt in einer Leistung des Betrachters: Dieser ist in die Transformation einzogen. „Dies einerseits, das Gleiche mit dem Gleichen heilen, und andererseits der Gegenbildungsprozeß, die Erzeugung der Anti-Welt, der Versuch mit dem Gegenbild die Umklammerung durchs Erstarre zu lösen, Bewegung, Evolution zu erzeugen.“⁶² Diese Konzeption liegt auch den Arbeiten mit Fett und Filz zugrunde. Ebenso wie die Fußbodenfarbe sollen auch die grauen und als hässlich empfundenen Materialien Fett und Filz durch ihre ausdrückliche Thematisierung ihr Gegenbild provozieren. Dieser Schritt über das Innerbildlich-Anschauliche hinaus ist grundlegend für einen Neuansatz im Werk von Joseph Beuys, der seit Ende der 1950er Jahre in der Verwendung der Braunfarbe in seinen Zeichnungen und der Verwendung von Fett und Filz auszumachen ist und zeitlich zusammenfällt mit

Yves Kleins Konzept der Monochromie, auf die Beuys – so die These dieser Ausführungen – seine Antwort gegeben hat. Joseph Beuys setzt dem Yves-Klein-Blau, das für immaterielle Erscheinungen, den Himmel, das Meer, das Licht des Südens steht, Raum und Weite vermittelt, die braune Ölfarbe entgegen. Sie ist von ihrer Konsistenz her eine reine Abdeckfarbe und wird im alltäglichen Umgang als Rostschutzmittel benutzt. Ihr optischer Eindruck verbindet sich mit Erde, Schwere, Dunkelheit, aber auch mit Blut.

Beuys' Braun und Yves Kleins Blau bilden ein Gegen-satzpaar: Nach dem hermetisch-alchemistischen Weltbild verbirgt sich darin die geheime Kraft polarer Unterschiedlichkeit, die nach Ergänzung und Zusammenfügung strebt. Dieses polare, auf Zusammenfügung ausgerichtete Denken durchzieht das Gesamtwerk von Joseph Beuys. Es bestimmt sein bildnerisches Werk ebenso wie seine Auseinandersetzungen mit der zeitgenössischen Kunst. In diesen Zusammenhang gehören die Auseinandersetzungen mit Marcel Duchamp, Nam June Paik oder auch Andy Warhol, die Beuys im Laufe seines Schaffens explizit, wenn auch auf unterschiedliche Weise, zu seinen Gegenspielern wählte. Dem Werk des französischen Künstlers Yves Klein, das Beuys zu einem Zeitpunkt kennenlernte, da er sich selbst in einem künstlerischen Umbruch befand, kam dabei jedoch eine frühe und entscheidende Rolle zu.

Zur Autorin

Magdalena Broska

Geboren 1957 in Gelsenkirchen. Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Publizistik in Münster und Bochum, Promotion zum Dr. phil. Magdalena Broska lebt und arbeitet als wissenschaftliche Leiterin der Adolf-Luther-Stiftung in Krefeld und ist Herausgeberin von Ausstellungskatalogen und Publikationen zur zeitgenössischen Kunst.

Publikationen (Auswahl):
Adolf Luther. Eine außergewöhnliche Künstlerkarriere, Goch 2014; Paris – Krefeld (1947-1964), Goch 2013; Julius Popp. Transposition, Der Kunstreissträger der Adolf-Luther-Stiftung 2010, Bielefeld 2010; Katja Strunz. Faltgestalt, Die Kunstreissträgerin der Adolf-Luther-Stiftung 2006, Krefeld 2006; post naturam – Nach der Natur, Bielefeld 1998; Adolf Luther und seine Sammlung. Eine Kunst außerhalb des Bildes, Krefeld 1993.

Anmerkungen (Beuys Braun und Yves-Klein-Blau)

- ¹ Die Beteiligung von Joseph Beuys an den von Paul Wember initiierten Gruppenausstellungen von Krefelder und niederrheinischen Künstlern (1949–1958) waren ein wichtiger Einstieg in seine künstlerische Karriere. Die erste Einzelausstellung in einem Museum richtete ihm jedoch nicht sein früher Förderer Paul Wember und das Krefelder Kunstmuseum aus, sondern das Museum Mönchengladbach, im Jahr 1967 unter der Leitung von Johannes Cladders, dem ehemaligen Mitarbeiter Wembers. Letzterer erwarb aus dieser Ausstellung für die Sammlung Lauffs und das Krefelder Museum die Installation *Barraque D'ull Odde* (1961–1967).
- ² Vgl. Paul Wember, *Kunst in Krefeld. Öffentliche und private Kunstsammlungen*, Ostfildern 1982. – Max Creutz war von 1922 bis 1931 Direktor des Kaiser Wilhelm Museums in Krefeld. Zu den Künstlern, von denen Creutz Werke ausstellte und für die Krefelder Museumssammlung erwarb, gehörten die Maler des Blauen Reiter, der Brücke und die Rheinischen Expressionisten August und Helmuth Macke, Heinrich Campendonk, Heinrich Nauen und Wilhelm Lehmbruck. Vieles von dem, was Creutz erworben hatte, fiel ab 1933 den „Säuberungsaktionen“ des Nazi-Regimes zum Opfer.
- ³ „Die Entfaltung der Farbe in der Malerei [ist] für die Entstehung der gegenstandslosen Kunst ein grundlegendes historisches Ereignis [...].“ Max Imdahl, „Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei“, in: ders., *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hrsg. von Gottfried Boehm, Frankfurt am Main 1996, S. 141–195, hier S. 142.
- ⁴ Paul Wember, „Von der Freiheit des Sammlers“, in: *Merian*, Bd. IX, Heft 2, Krefeld, Hamburg 1956, S. 74 f.
- ⁵ Yves Klein tat dies angeblich auf den Wunsch Schmelas hin, der hoffte, so besser zu verkaufen.
- ⁶ Vgl. hierzu Magdalena Broska, *Paris–Krefeld I, 1947–1964*, hrsg. von der Adolf-Luther-Stiftung, Goch 2013.
- ⁷ Yves Klein, zit. nach: Sidra Stich, *Yves Klein*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern 1994, S. 66.
- ⁸ Ebd., S. 49.
- ⁹ Ebd., S. 51.
- ¹⁰ Vgl. Imdahl (wie Anm. 3), S. 151.
- ¹¹ Yves Klein, zit. nach: Stich (wie Anm. 7), S. 103.
- ¹² Ulli Seegers, *Alchemie des Sehens. Hermetische Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 2003, S. 105 f. Zu den alchemistischen Grundlagen und der Bedeutung der Hermetik für die Kunst des 20. Jahrhunderts, insbesondere am Beispiel von Joseph Beuys, siehe auch die umfassende Arbeit von Verena Kuni, *Der Künstler als „Magier“ und „Alchemist“*, Diss. Marburg 2004, Elektronische Publikation 2006.
- ¹³ Yves Klein, zit. nach: Seegers, ebenda, S. 103.
- ¹⁴ Yves Klein, *Mon livre*, Paris 1983, S. 176, zit. nach: Stich (wie Anm. 7), S. 60.
- ¹⁵ Paul Kamper im Telefongespräch mit der Verf., 7.5.2009, Archiv Adolf-Luther-Stiftung, Krefeld. Vgl. auch Stich (wie Anm. 7), S. 91 ff., die die bei Colette Allendy ausgestellten Objekte detailliert beschreibt und abbildet. Dort findet sich auch eine Beschreibung des Raums *Pigment pur*.
- ¹⁶ Vgl. zu diesen und weiteren Objekten dieser Ausstellung bei Colette Allendy, Stich (wie Anm. 7), S. 92 f.
- ¹⁷ Yves Klein, zit. nach: *Kaleidoskop einer Farbe. Blau: gedankendämmerungslängs*, Ausst.-Kat. Heidelberger Kunstverein, Heidelberg 1990, S. 84. Zu seiner Entscheidung für die Farbe Blau siehe auch Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris 1943. Über ihre wahrnehmungsphysiologischen und -psychologischen Aspekte hinaus trägt die Farbe Blau auch diverse material- und farbsymbolische Bedeutungen. Das I.K.B. assoziierte Klein demgegenüber offenbar mit dem (reinen) „blauen Blut der Sensibilität“, so in Anlehnung an Bachelard bzw. den von diesem in seinem Vortrag an der Sorbonne 1959 zitierten Dichter Percy Bysshe Shelley, vgl. Stich (wie Anm. 7), S. 152.
- ¹⁸ Nach Ulli Seegers sind solche Prozesse der Entmaterialisierung vor dem Hintergrund hermetischer Denkstrukturen der Rosenkreuzer und ihrer „negativen Bewertung der materiellen Welt“ zu verstehen. Vgl. Seegers (wie Anm. 12), S. 105.
- ¹⁹ Ebd., S. 117.
- ²⁰ Vgl. Stich (wie Anm. 7), S. 136.
- ²¹ Ebd.
- ²² Ebd., S. 90.
- ²³ Vgl. Michael Bockemühl und Michael Hesse, *KunstOrt Ruhrgebiet. Das Gelsenkirchener Musiktheater und die Blauen Reliefs von Yves Klein*, Ostfildern 1995, S. 45.
- ²⁴ Yves Klein, zit. nach: Seegers (wie Anm. 12), S. 102.
- ²⁵ Paul Wember, in: *Yves Klein. Monochrome und Feuer*, Ausst.-Kat. Museum Haus Lange, Krefeld 1961, o. S.
- ²⁶ Ebd.
- ²⁷ Paul Wember, Eröffnungsrede zur Ausstellung *Yves Klein. Monochrome und Feuer*, Museum Haus Lange, Krefeld 1961, Archiv Kunstmuseen Krefeld.
- ²⁸ Vgl. hierzu auch Sidra Stich: „Ebenso wie Rosenkreuzertum, Okkultismus und Alchemie bot ihm der Glaube an die Heilige Rita spirituellen Halt. Dieser Spiritualismus hatte wenig Doktrinäres, sondern wurzelte in Yves Kleins Glauben, daß es wichtig sei, Grenzen zu überschreiten und unerforschte Gebiete zu entdecken, zudem verstärkte es seine Konzentration auf das Immaterielle.“ Stich (wie Anm. 7), S. 131.
- ²⁹ Paul Wember, *Yves Klein*, Köln 1969, S. 9.
- ³⁰ Otto Piene, zit. nach: Anette Kuhn, *ZERO. Eine Avantgarde der sechziger Jahre*, Frankfurt am Main 1991, S. 14.
- ³¹ Ingrid Pfeiffer, *Yves Klein*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 2004, S. 64.
- ³² Was ist Hermetik? „Inhaltliche Grundzüge sind die Vorstellung eines spiegelbildlichen Analogieverhältnisses von Gott, Welt und Mensch sowie eine Kosmogonie, in der die Schöpfung als Emanation der materiellen Welt aus dem Göttlichen gedacht wird. Ein wichtiger Zweig der Hermetik ist die Alchemie, die deren arkane Kenntnisse auf Grundlage der Idee einer prinzipiellen Transformierbarkeit aller Stoffe mit dem Ziel einer Vervollkommenung der Schöpfung praktisch anzuwenden sucht.“ Verena Krieger, Rezension von: Ulli Seegers, *Alchemie des Sehens. Hermetische Kunst im 20. Jahrhundert. Antonin Artaud, Yves Klein, Sigmar Polke*, Köln 2003, in: *sehepunkte*, 4, Nr. 12, 2004. Verena Kuni (wie Anm. 12, S. 541) definiert Hermetik als eine Denkweise, die selbst hinter profanen Materialien und Alltagsgegenständen einen Subtext vermutet, der auf eine weiterführende, „eigentliche“ Bedeutung der Bilder, Gesten und Texte verweist. Mit der Hermetik als Quelle der künstlerischen Moderne beschäftigt sich am Beispiel von Antonin Artaud, Yves Klein und Sigmar Polke Ulli Seegers in oben genannter Publikation. Auf die „esoterische Seite der Avantgarde“ verweist auch Beat Wyss in „Die Kunst auf der Suche nach ihrem Text“, in: *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne (Jahresring)* (40), München 1993, S. 8–14, hier S. 11.
- ³³ „Noch während des Studiums hatte Beuys seine Arbeiten vom christlich-humanistischen Wertekanon gelöst, um sie an die Gesetzmäßigkeiten des Steiner-Kosmos auszurichten. Der Christus-Begriff und dessen Symbolik, etwa das Kreuz, unterliegen hier andersartigen, esoterischen Deutungen, weshalb die christlichen Kirchen die Anthroposophie sehr kritisch betrachten und als Häresie einstufen.“ Hans-Peter Riegel, *Beuys: Die Biographie*, Berlin 2013, S. 113. Wie Verena Kuni in diesem Zusammenhang anführt, gilt dies „nicht zuletzt für die Sinnbilder aus der Theosophie des Rosenkreuzers, in der die christliche Heilsgeschichte explizit unter den Vorzeichen eines alchemistischen Läuterungsweges betrachtet wird.“ Kuni (wie Anm. 12), S. 57. „So wird die vierte der sieben Stufen der Rosenkreuzerischen Methode, die einführend zunächst dem Johannes-Evangelium folgend in den Bildern der christlichen Passion beschrieben werden, von Steiner als ‚Bereitung des Steins der Weisen‘ bezeichnet“. Ebd., S. 538. „Obwohl sich in Matarés Klasse sieben von neun Schülern mit Anthroposophie beschäftigten [vgl. Riegel (diese Anm.), S. 100], verhielt sich Mataré zu Steiner und dessen Lehren indifferent bis desinteressiert. In seinen Tagebüchern bleiben die Anthroposophie und Steiner unerwähnt“. Riegel (diese Anm.), S. 102. Auch im Nachlass Matarés findet sich keine Steiner-Literatur. Dies bestätigte Sonia Mataré gegenüber der Verf. in einem Gespräch am 1. Mai 2016 anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Der frühe Beuys* im Museum Kurhaus Kleve.
- ³⁴ Stich (wie Anm. 7), S. 249 f.
- ³⁵ Yves Klein. *Monochrome und Feuer* (wie Anm. 25), o. S.
- ³⁶ Rudolf Steiner, „Ägyptische Mythen und Mysterien. Erster Vortrag“, Leipzig 1908, in: *Rudolf Steiner Online Archiv*, 4. Aufl. 2010, <http://anthroposophie.byu.edu/vortraege/106.pdf> (abgerufen am 22.3.2018).
- ³⁷ Dieser als „Partitur“ bezeichnete Text von 1962 ist abgedruckt in der Zeitschrift *Hvedekorn*, Nr. 5, 1966, S. 166. Er findet sich auch in der Beuys-Vitrine, Raum 5, im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Siehe dazu auch die Abb. in: *Joseph Beuys. Block Beuys*, München 1990, S. 190.
- ³⁸ Vgl. hierzu Rudolf Steiner, „Die Menschenseele in Leben und Tod“, Berlin 1914, in: *Rudolf Steiner Online Archiv*, 4. Aufl. 2010, http://anthroposophie.byu.edu/vortraege/064_03.pdf, und Steiners Vortragsreihen „Esoterische Betrachtungen karmischer Zusammenhänge“, in: *Rudolf Steiner Online Archiv*, 4. Aufl. 2010, http://anthroposophie.byu.edu/vortraege/064_03.pdf (abgerufen am 22.3.2018).
- ³⁹ Die Zeichnung war neben einer anderen Yves Klein gewidmeten Arbeit, *Inserat für Yves Klein*, in der sogenannten *Stallausstellung*, der ersten Einzelausstellung von Joseph Beuys unter dem Titel *Joseph Beuys. Fluxus. Aus der Sammlung van der Grinten*, 1963 bei den van der Grintens, Kranenburg, Niederrhein, ausgestellt.
- ⁴⁰ Diesen weiterführenden Hinweis auf die Guillotine verdanke ich Johannes Stützgen, Düsseldorf.
- ⁴¹ Bei Rudolf Steiner finden sich Gedanken dazu, dass „die Französische Revolution hervorgegangen ist aus den geheimen Vereinigungen der Okkultisten und dass, wenn man die Strömungen weiter verfolgt, man sie verfolgen könnte bis in die Schule der Adepten hinein“. Rudolf Steiner, „Das Freimaurertum und sein Zusammenhang mit frühen Mysterientraditionen. Zwanzig Vorträge 1904–1906“, Vortrag 9: „Wesen und Aufgabe der Freimaurerei vom Gesichtspunkt der Geschichtswissenschaft“, Dritter Vortrag, 16.12.1904, in: *Rudolf Steiner Online Archiv*, 4. Aufl. 2010, <http://anthroposophie.byu.edu/vortraege/093.pdf>, S. 97 (abgerufen am 22.03.2018).

⁴² „Ich kannte ihn schon als Kind“ sagt Beuys, „Anacharsis Cloots, wie er sich nannte, war der erste, der eine wirkliche Theorie der Demokratie entwickelte.“ [...] „Ich bin Clootsianer“, stellt Beuys sich vor“ Guido de Werd, „Vorwort“, in: Bernd Schminnes (Hg.), *Anacharsis Cloots. Der Redner des Menschengeschlechts*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek, Kleve 1988, S. 7.

⁴³ Hier ist auch auf die Enthauptung Johannes des Täufers, ein wichtiges Ereignis im Denken des Freimaurertums, zu verweisen. Johannes der Täufer gilt als Schutzpatron der Bauhütten, speziell der Steinmetze. Der Johannistag ist weltweit das Bundesfest der Johannislogen der Freimaurerei. Auf der Website *Stiftung Rosenkreuz. Zur Förderung hermetischen und gnostischen Gedankenguts* (<http://stiftung-rosenkreuz.org/>) wird beschrieben, wie der körperliche Vorgang der Enthauptung zu geistigen Prozessen führt. Vgl. auch Rudolf Steiner, „Die chymische Hochzeit des Christian Rosenkreutz“, in: *Rudolf Steiner Online Archiv*, 4. Aufl. 2010, <http://anthroposophie.byu.edu/aufsaetze/a022.pdf> (abgerufen am 22.3.2018), der das Ziel einer alchemistischen Transmutation beschreibt als die Wandlung der menschlichen Seele zur vollkommenen Geistseele: „Das bedeutungsvollste Erlebnis des ‚vierten Tages‘ ist für Christian Rosenkreutz seine Vorführung vor die Könige und deren nachfolgende Enthauptung.“ (S. 32) Der Tod wird verstanden als ein spiritueller Neubeginn und findet dem alchemistischen Denken zufolge auf der vierten Stufe statt, einer Stufe, die mit der Farbe Blau in Verbindung steht. Grundlage solcher Denkstrukturen ist die Annahme, dass der Mensch nach dem Tod als physisches Wesen noch verschiedene Verkörperungen durchläuft: als Äthermensch, als Astralmensch und als Ich.

⁴⁴ Vgl. Rudolf Steiner, „Die Theosophie des Rosenkreuzers. Vierzehn Vorträge“, München, 22. Mai bis 6. Juni 1907, in: *Rudolf Steiner Online Archiv*, 4. Aufl. 2010, <http://anthroposophie.byu.edu/vortraege/099.pdf> (abgerufen am 22.3.2018), siehe bes. Vortrag 2 und 3.

⁴⁵ Vgl. Rudolf Steiner, „Das Wesen der Farben. Grundzüge einer geisteswissenschaftlichen Farbenlehre für das künstlerische Schaffen“, Drei Vorträge, Dornach, 6.–8. Mai 1921, in: *Rudolf Steiner Online Archiv*, 4. Aufl. 2010, <http://anthroposophie.byu.edu/vortraege/291a.pdf>, Erster Vortrag, Dornach, 6. Mai 1921, S. 14 (abgerufen am 22.3.2018).

⁴⁶ Vgl. Seegers (wie Anm. 12), S. 146.

⁴⁷ Abb. in: Joseph Beuys, *Wasserfarben / Watercolours*, 1936–1963, Berlin 1975, S. 77.

⁴⁸ Als Beuys im Zusammenhang mit der Ausstellung und Aktion von Gerhard Richter und Konrad Lueg *Leben mit Pop – Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* 1963 im Düsseldorfer Möbelhaus Berges eingeladen war, hat er auf einem Garderobenbrett seine für ihn typische Kleidung, Hut, Weste, Jeans und hohe Schuhe, aufgehängt und auf sie Zettel mit Kreuzen in brauner Ölfarbe geklebt. Für Beuys waren seine Kleidung und die braune Farbe Attribute seiner Künstlerpersönlichkeit, ähnlich wie Yves Klein sein „International Klein Blue“ (I.K.B.) als Farbkonzept für sich beanspruchte. Siehe hierzu: *Leben mit Kunst. Reiner Ruthenbeck als Dokumentarfotograf*, Kat. zur Ausstellung in der Reihe *spot on*, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 20. April bis 11. August 2013, Nürnberg 2013. Aufgrund einer jüngst vorgenommenen Pigmentuntersuchung lässt sich der Gebrauch der Braunkreuzfarbe bei Beuys sicher datieren. So enthält die Braunkreuzfarbe der Arbeiten aus der frühen Schaffensphase des Künstlers, die sogenannte Farbkategorie 1, deren Gebrauch sich auf auf 1957 bis 1966 datieren lässt, als Hauptkomponenten die Elemente Eisen (das ebenso im Blut zu finden ist), Chrom und Zink. Dagegen enthält die Farbe der Farbkategorie 2 der Braunkreuz-Arbeiten ausschließlich Eisen. Sie tritt bei den untersuchten Werken erstmals in einer Arbeit von 1968/1969 auf und findet sich bis zum jüngsten untersuchten Werk, einer Arbeit von 1985. Alle der Kategorie 2 zuzuordnenden Arbeiten in dieser Untersuchungsreihe sind Multiples. Vgl. Ole Valler, Krzysztof Nast, Barbara Strieder und Peter Scholz, „Joseph Beuys und die Braunkreuzfarbe“, in: *Chemie in unserer Zeit*, Nr. 49, Oktober 2014, S. 30–35.

⁴⁹ Die folgenden Ausführungen zur Braunfarbe in den frühen Zeichnungen von Joseph Beuys stellen eine aktualisierte, überarbeitete und gekürzte Version der Magisterarbeit dar, die die Verf. im Jahr 1983 an der Ruhr-Universität Bochum bei Max Imdahl verfasst hat.

⁵⁰ Vgl. Martin Kunz, „Christus, Kreuz und Braunkreuz“, in: *Joseph Beuys. Spuren in Italien*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern 1979, o. S.

⁵¹ Joseph Beuys, zit. nach: Karlheinz Nowald, „Realität/Beuys/Realität“, in: *Realität, Realismus, Realität*, Ausst.-Kat. Von-der-Heydt-Museum Wuppertal, Haus am Waldsee, Berlin, Kunsthalle zu Kiel, Wuppertal 1972, S. 116.

⁵² Joseph Beuys, zit. in: Caroline Tisdall, Joseph Beuys, Ausst.-Kat. The Solomon Guggenheim Museum, New York 1979, S. 165 (dt. Übers. v. der Verf.).

⁵³ Kunz (wie Anm. 50), o. S.

⁵⁴ Joseph Beuys im Gespräch mit Heiner Bastian, in: *Joseph Beuys. Zeichnungen, Tekeningen, Drawings*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, München 1979, S. 33.

⁵⁵ Joseph Beuys im Gespräch mit Ludwig Rinn, in: *Joseph Beuys. Zeichnungen, Objekte*, Ausst.-Kat. Kunstverein Bremerhaven, Marburger Universitätsmuseum, Kunstverein Göttingen, München 1978, S. 8 f.

⁵⁶ Joseph Beuys, zit. in: Kunz (wie Anm. 50), o. S.

⁵⁷ Joseph Beuys im Gespräch mit Jörg Schellmann und Bernd Klüser, in: *Joseph Beuys. Multiplizierte Kunst*, hrsg. von Jörg Schellmann und Bernd Klüser, München 1974, o. S. Zu dem homöopathischen Verfahren „similia similibus curantur“ äußert Beuys sich zudem in einem Interview mit Helmut Rywelski, in: *art intermedia*, Buch 3, Köln 1970, S. 10.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, Olten und Freiburg im Breisgau 1972, S. 360.

⁶⁰ Vgl. hierzu das Stichwort „Transsubstantiation“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, Bd. 10, Freiburg 1965.

⁶¹ Joseph Beuys im Gespräch mit Ludwig Rinn (wie Anm. 55).

⁶² Joseph Beuys, zit. nach: Nowald (wie Anm. 51), S. 116.

Le brun de Beuys et le bleu d'Yves Klein

Magdalena Broska

Les apparitions d'Yves Klein (1928 – 1962) en Allemagne débutent en janvier 1957, avec une exposition personnelle à la galerie Alfred Schmela à Düsseldorf, et s'achèvent en janvier 1961, avec la rétrospective que lui consacre le musée Haus Lange de Krefeld, sous la direction de Paul Wember. Durant ces quatre années, Klein introduit alors dans le pays le concept de la monochromie, qui inspira de manière déterminante l'avant-garde artistique en Rhénanie. C'est ainsi que, parmi les « expositions d'un soir » organisées dans l'atelier d'Otto Piene, à Düsseldorf, la septième, intitulée *Das rote Bild* [Le tableau rouge], fut consacrée à une seule couleur. Bien des choses ont déjà été dites sur l'influence qu'exerça Klein et son concept de la

monochromie lors de cette exposition – qui marqua la naissance du groupe ZERO – sur les artistes de ce collectif. Il est incontestable que Klein fut aussi pour Joseph Beuys une source d'inspiration décisive – et telle est la thèse que je défends à leur égard – comme le montre l'usage spécifique que chacun d'eux fit de la couleur. Au bleu d'Yves Klein, Beuys répond par le brun, traduction de sa perception très personnelle de l'art, et couleur qui, à l'instar de Klein, était devenue sa marque de fabrique depuis le début des années 1960. L'étude comparative de l'usage de la couleur comme moyen pictural est un élément clé de la compréhension du concept artistique des deux artistes, et un révélateur de la parenté cachée qui les unit.

Krefeld et la tradition de la peinture française

Même si Joseph Beuys et Yves Klein ne se sont probablement jamais rencontrés – ou du moins il n'en existe aucune preuve – ils sont unis par la signification particulière qu'ils avaient pour eux la ville de Krefeld et son musée : pour l'Allemand, qui y était né, c'est le lieu de ses débuts artistiques, et pour le Français, celui de sa première et seule exposition dans un musée en Allemagne.¹

Déjà en 1928, le musée Kaiser Wilhelm consacrait une exposition au thème de la couleur. En plus d'œuvres d'impressionnistes français, de Fauves et de cubistes, elle comportait aussi une section artistico-scientifique dans laquelle étaient présentées différentes théories des couleurs. Parmi les artistes exposés figuraient Georges Braque, Robert Delaunay, Juan Gris, Wassily Kandinsky, Claude Monet, Pablo Picasso et Paul Signac.

Pour Paul Wember, directeur novateur des musées des beaux-arts de Krefeld de 1947 à 1975, cette exposition comptait parmi les plus importantes réalisées par son prédecesseur Max Creutz (directeur de 1922 à 1932), comme il le relate dans son ouvrage exhaustif *Kunst in Krefeld [L'Art à Krefeld]*.² De ses écrits, il ressort que Wember considérait que les artistes français avaient exercé une influence déterminante sur le développement de la Modernité classique. Il rejoignait en cela les théories des historiens d'art de l'époque, dans un contexte qui privilégiait le thème de la couleur, alors considérée comme l'une des conquêtes majeures de la peinture française, et plus exactement de l'impressionnisme. À l'Université de la Ruhr de Bochum, la série de cours que l'historien de l'art Max Imdahl consacra au rôle de la peinture française depuis le XVIIe siècle thématisait l'un des principaux axes de recherche de l'Institut d'histoire de l'art³, qu'il dirigea de 1960 à 1980. Dans une démarche rétrospective balayant les époques de Le Brun, De Piles, Delacroix, Chevreuil et Delaunay, Imdahl développait la thèse d'une déconceptualisation croissante du regard, due à la libération de la couleur dans la peinture. Il était d'avis que l'avènement de lois scientifiques et physiques sur la couleur, comme celles développées en 1839 par le chimiste et théoricien de la couleur Michel-Eugène Chevreuil, avec son cercle chromatique, avait conduit en France à l'art non figuratif d'un Delaunay. Robert Delaunay qui, avec sa *Forme circulaire* (1912), est à l'origine

de la première œuvre abstraite de la peinture française, avait fait de la lumière et de la couleur son seul et unique medium. Sa découverte des possibilités qu'offre l'effet simultané des couleurs, et l'usage qu'il en fit, influencèrent fortement le mouvement artistique allemand Der Blaue Reiter, auquel appartenait notamment Heinrich Campendonk, artiste originaire de Krefeld, ainsi que, non loin de là, les expressionnistes rhénans Helmuth Macke et Heinrich Nauen. Ces artistes s'attachèrent surtout à appréhender l'apparence et les possibilités expressives de la couleur. L'affiche que Campendonk réalisa en 1928 pour l'exposition de Krefeld consacrée à la couleur est une référence manifeste au système chromatique du bleu, du rouge et du jaune, ainsi qu'au *Disque simultané* de Delaunay. À Krefeld, cette affinité que les artistes locaux entretenaient avec la nouvelle peinture française et les approches sur la couleur rencontra un terrain fertile, encore favorisé par des collectionneurs dédiés qui apportaient tout leur soutien aux développements de la Modernité, non seulement dans le domaine de la peinture et de la sculpture, mais aussi dans celui de l'architecture. On citera en particulier les fabricants de soie Hermann Lange (1874–1942) et Josef Esters (1886–1969) qui, durant les années 1920, confièrent à l'architecte Mies van der Rohe la construction de leurs maisons dans le style du modernisme classique. Le fabricant de textile Fritz Steinert, quant à lui, trouva en la personne de Hans Poelzig le concepteur de sa maison dans le style de l'expressionnisme (1929–1931).

Dans un essai intitulé *Von der Freiheit des Sammlers* [De la liberté du collectionneur], Paul Wember a rendu hommage aux collections privées de Krefeld, particulièrement réceptives à la peinture contemporaine, identifiant la couleur et la forme comme en étant les éléments communs :

[...] ainsi, ce qu'on ne cesse d'admirer à propos de Krefeld, c'est la prépondérance de ses collections contemporaines. Le fait est que, quantitativement parlant, ce sont les œuvres d'art contemporain qui dominent dans ces collections, et il y a des raisons pour cela. Krefeld était, et est encore, une ville de la soie. Or, la fabrication de la soie exige un regard particulier quant aux formes et aux couleurs. Quelle meilleure correspondance pourrait-on trouver avec l'art contemporain !⁴

Yves Klein – L'artiste de la couleur pure

Paul Wember a écrit ces phrases en 1956. Peu de temps après, à la galerie Alfred Schmela, à Düsseldorf, il découvrit l'œuvre d'un artiste français dont l'unique thème était la couleur et qui, pour sa première exposition dans une galerie allemande, présentait des tableaux monochromes rouges, jaunes, noirs, bleus et dorés, réalisés sur différents supports.⁵ Fort de sa connaissance et de son attrait pour la peinture française, et imprégné de la tradition muséale de Krefeld, Wember était tout désigné pour comprendre la position d'Yves Klein.⁶ Ce dernier déclarait :

*Je cherche à mettre le spectateur devant le fait que la couleur est un individu, un caractère, une personnalité. Je requiers de l'observateur placé devant mes œuvres une disponibilité lui permettant d'abstraire de tout ce qui entoure effectivement le tableau monochrome. Ainsi il peut s'imprégner de la couleur et la couleur s'imprègne en lui. Ainsi peut-être pourra-t-il entrer dans le monde de la couleur.*⁷

Wember fut le premier directeur de musée à acheter un monochrome bleu d'Yves Klein en 1959, puis un rouge en 1963 (tous les deux datés de 1957).

« Pour la couleur et contre la ligne et le dessin »

Avant de mettre en application pour la première fois son concept de la couleur pure, en soumettant en 1955 un monochrome orange au Salon des Réalités à Paris, Yves Klein en avait déjà fait l'exposé dans de petits livres d'artiste et dans une esquisse de scénario datée de 1954, au titre éloquent : *La guerre (de la ligne et de la couleur) ou (vers la proposition monochrome)*. Comme il l'affirmait lui-même, le contenu de ce film offrait un « Point de vue fantaisiste et utopique [...] sur l'histoire de l'art, tendant à montrer le grand combat de la ligne avec la couleur depuis toujours dans l'art. »⁸ Le film commence avec des exemples préhistoriques dans lesquels dominent des tracés linéaires faits avec les doigts, mais où, progressivement, la couleur gagne du terrain :

La couleur héroïque fait des signes à l'homme toutes les fois qu'il ressent le besoin de peindre [...] qui lui vient de très loin en lui, d'au-delà de son âme... La couleur cligne de l'œil à l'homme, enfermée dans les formes par le des-

*sin. Des millénaires passeront avant que l'homme ne comprenne ces appels désespérés et se mette tout à coup fébrilement à l'action pour délivrer la couleur comme lui-même.*⁹

Depuis le XVII^e siècle, la rivalité entre le dessin et la couleur, et l'appréciation du style strictement linéaire par rapport au style libre de la peinture, est une problématique récurrente de la théorie française de l'art. On la retrouve dans les réflexions de Charles Perrault, publiées sous le titre *Parallèle des Anciens et des Modernes* (Paris 1688–1696), et elle débouchera finalement, au début du XVIII^e siècle, sur une violente dispute, baptisée alors la querelle des poussinistes (classicisme privilégiant la ligne pour dépeindre une forme) et des rubénistes (prédominance de la peinture et de la couleur). Au XIX^e siècle, c'est surtout Delacroix qui, s'opposant au style linéaire et classiciste d'Ingres, estime que seule la couleur est réelle.¹⁰

Dans cette querelle théorique, Yves Klein se range résolu-

ment du côté des coloristes : « Je suis un impressionniste et un disciple de Delacroix », écrit-il dans son journal à la date du 23 août 1957.¹¹ Au-delà de la querelle historique, évoquée ici, entre Delacroix, le romantique, et Ingres, le peintre du classicisme, cette confrontation antithétique de la couleur et de la ligne s'inscrit aussi dans des structures de pensée hermétiques, telles qu'elles étaient ancrées dans le Monde de la Pensée de la Rose-Croix et dans une cosmologie hermétique et gnostique, qui ont exercé sur Yves Klein une influence décisive. Ulli Seegers y fait référence dans une étude consacrée à Yves Klein : à l'âge de dix-neuf ans, l'artiste se plonge dans la lecture de *Cosmogonie des Rose-Croix* de Max Heindel (Paris 1947), ouvrage de référence de la société rosicrucienne. Ancien adepte de la société anthroposophique de Rudolf Steiner, Heindel avait fondé la Rosicrucian Fellowship en 1909. Avec ses amis Arman et Claude Pascal, Yves Klein s'était intéressé un temps au zen et au bouddhisme, avant de se passionner pour l'astrologie. Les réflexions de Heindel

sur la Rose-Croix et sur le christianisme mystique devinrent bientôt pour lui un guide théorique.¹²

Pour Yves Klein, la couleur est synonyme de liberté et de vitalité. Elle est diamétralement opposée à la ligne, qui est l'incarnation même de la restriction et de la mort :

*Pour moi, les lignes concrétisent notre état de mortels, notre vie affective, notre raisonnement, jusqu'à notre spiritualité. Elles sont nos limites psychologiques, notre passé historique, notre éducation, notre squelette ; elles sont nos faiblesses et nos désirs, nos facultés et nos artifices. La couleur par contre est de mesure naturelle et humaine, elle baigne dans une sensibilité cosmique. La sensibilité d'un peintre n'est pas encombrée de coins et recoins mystérieux. Contrairement à ce que la ligne tendrait à nous faire croire, elle est comme l'humidité dans l'air ; la couleur, c'est la sensibilité devenue matière, la matière dans son état primordial.*¹³

Pigment pur

Yves Klein s'est donné pour mission de libérer la couleur de tout ce qui est superflu. Les expériences qu'il mène sur les effets de la couleur, avec sa compagne d'alors, l'architecte Bernadette Allain, au Centre d'information de la couleur, à Paris, sont pour lui l'occasion de découvrir la force d'expression du pigment pur :

*Je n'aimais pas les couleurs broyées à l'huile. Elles me semblaient mortes ; ce qui me plaisait par-dessus tout, c'était les pigments purs en poudre tels que je les voyais souvent chez les marchands de couleurs en gros. Ils avaient un éclat et une vie propre et autonome extraordinaires. C'était la couleur en soi véritablement. La matière colorée vivante et tangible.*¹⁴

C'est en 1957 que Klein expérimente cette découverte, lors de sa deuxième exposition chez Colette Allendy (du 14 au 23 mai 1957). Sous le thème du *Pigment Pur*, il y présente trois groupes d'œuvres différents dans les salles et le jardin de la galerie. Paul Kamper, artiste originaire de Krefeld, qui vivait et travaillait à Paris à l'époque, assista au vernissage en compagnie de l'artiste néerlandaise Ansèl Sandberg. Il relate ainsi ses souvenirs de la pièce bleue qu'Yves Klein avait lui-même baptisée *Pigment pur* :

*À l'entrée, dans le vestibule, se trouvait le bureau de la propriétaire de la galerie. De là, on pénétrait dans une pièce avec quatre portes. Yves Klein y avait répandu, sur une feuille enduite de colle, du pigment sur une épaisseur de cinq centimètres, qu'il avait ensuite réparti en soufflant dessus. Les murs de la pièce étaient restés blancs. Le visiteur devait traverser la pièce en marchant sur des planches pour accéder à la salle principale d'exposition au sol carrelé et dotée d'une façade de verre donnant sur le jardin. Yves Klein avait accroché ses œuvres monochromes dans cette salle principale, et installé des feux de Bengale dans le jardin.*¹⁵

Dans la pièce bleue, où le pigment pur en poudre était répandu sur le sol, sans liant ni huile, la couleur se chargeait non seulement d'une intensité nouvelle, mais devenait aussi la composante à part entière d'une installation. Sur cette étendue de pigment, l'artiste avait disposé en diagonale un grand paravent bleu. Composé de cinq panneaux de taille égale, ce paravent de trois mètres et demi reposait sur de minces baguettes qui le surélevait légèrement, donnant un peu l'impression qu'il flottait dans la pièce, libéré de toute entrave. De même, dans la salle principale d'exposition, Klein avait accroché ses monochromes en les écartant un

peu du mur. Ce mode de présentation permettait d'appréhender le volume de la pièce en tant que tel, et de l'intégrer ainsi à la conception artistique. Un dialogue s'établissait alors entre la tridimensionnalité de la pièce et celle des objets monochromes bleus qui y étaient exposés, et notamment les *Reliefs Bleus* et le *Disque bleu* de 1957. Afin qu'il adhère aux différents objets et matériaux, comme par exemple les tiges de trois mètres de *Pluie Bleue*, le pigment avait été mélangé à de la résine synthétique. *La Tapisserie Bleue*, œuvre de 1957 exclusivement faite de fils bleus, avait été en revanche réalisée par la tisseuse Marguerite Luginbühl.¹⁶ La totale monochromie de l'installation en faisait un ensemble parfaitement cohérent.

Le jardin de la galerie quant à lui, abritait une œuvre destinée à produire un court feu d'artifice le soir du vernissage. Intitulée *Le feu de Bengale bleu, ou le tableau d'une minute, ou le tableau qui parle après dans le souvenir*, elle se composait d'un panneau de bois peint en bleu et monté sur un chevalet, sur lequel étaient fixés des quantités de fusées de Bengale à effet bleu, qui s'enflammèrent pendant une minute, donnant ainsi au bleu, détaché de son support matériel consumé, l'aspect d'une matière désincarnée.

Dans cette exposition, Yves Klein ouvre une voie radicalement nouvelle quant à l'utilisation de la couleur, non plus comme simple moyen de représentation picturale, mais comme substance artistique à part entière, qu'il combine et décline à l'infini : couleur en poudre, sorte de *materia prima* – la matière originelle – de la peinture, couleur mélangée à de la résine synthétique, appliquée sur des panneaux et objets monochromes, couleur en fils, assemblés en tapisserie, ou encore couleur immatérielle et éphémère, dans la flamme de feux de Bengale.

Ces multiples combinaisons démontrent la capacité de changement et de métamorphose des matériaux, ce qui pourrait a priori s'apparenter à un processus alchimique. Le but ultime d'un tel processus étant la dissolution de la matière au profit d'une substance spirituelle. Ainsi, la conférence tenue par Yves Klein à la Sorbonne le 3 juin 1959 est-elle consacrée à « L'évolution de l'art vers l'immatériel ». Se référant à un passage de *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* de Gaston Bachelard, Klein affirme :

*Il y a un au-delà imaginaire, un au-delà pur, sans en-deçà – et là se situe la belle phrase – D'abord il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue.*¹⁷

Ce processus de dématérialisation ira en s'accroissant au fil du parcours artistique d'Yves Klein. Il s'exprime d'abord par la disparition progressive de liants dans la peinture, puis par le recours à des médiums dématérialisés, comme les quatre éléments : le feu (Peintures de feu), l'eau (Sculptures de pluie), l'air (Architecture de l'air) et la poussière (Cosmogonies).¹⁸ Tout cela débouche finalement sur une démonstration du vide, le vide d'une pièce blanche. Déjà en 1957, chez Colette Allendy, la scénographie incluait, à l'étage supérieur, une pièce vide. Un an plus tard, en 1958, à la galerie Iris Clert, Yves Klein n'expose rien d'autre qu'une pièce blanche entièrement vide. « Bien qu'il s'agisse d'une pièce entièrement peinte en blanc, l'artiste parlait de l'expérience du bleu dans une intensité insoupçonnée : c'était vraiment bleu, le bleu de la profondeur bleue de la pièce. »¹⁹ Klein voulait ainsi souligner l'idée de l'évolution du bleu – une couleur visible et tangible – vers un bleu immatérialisé, en passant par le blanc.²⁰

Quatre ans plus tard, le musée Haus Lange de Krefeld exposera *Le Vide*, une salle blanche et vide se présentant cette fois comme une pièce fermée intégrée dans une succession d'autres salles agencées dans des tons bleus, roses et dorés. Selon l'artiste, la salle vide et blanche représentait « ...le climat pictural de la sensibilité du bleu immatérialisé. [...] L'espace coloré qui ne se voit pas, mais dans lequel on s'imprègne. »²¹

Tant par la diversité des objets exposés que par la façon dont la couleur était thématisée, l'exposition chez Colette Allendy, qui se déroula du 14 au 23 mai 1957, contrastait nettement avec celle que Klein inaugura quatre jours plus tôt à la galerie Iris Clert, programmée du 10 au 25 mai de la même année. Dans la seule et unique salle de cette galerie, Klein exposa des tableaux monochromes, tous dans le même bleu outremer, et une sculpture éponge bleue. Alors que chez Colette Allendy, la combustion des feux de Bengale marqua le point d'orgue du vernissage, chez Iris Clert, deux événements ponctuèrent la soirée : le lâcher dans le ciel de 1001 ballons bleus par l'artiste et les invités, et la première présentation publique de la Symphonie Monoton-Silence composée en 1947 par Yves Klein. « Le compositeur Pierre Henry, connu pour sa musique concrète et phonique, avait enregistré la composition, qui était constituée d'un seul accord, sur une bande sonore qui retentissait dans la galerie, comme complément musical des tableaux monochromes. »²²

La couleur, attribut de la personnalité de l'artiste

Pour les deux expositions présentées conjointement dans les galeries parisiennes Allendy et Clerc, une carte postale estampillée d'un timbre-poste bleu servit de carton d'invitation. C'est après ces expositions, ainsi qu'une précédente à la Galleria Apollinaire, à Milan, déjà exclusivement axée sur le monochrome bleu et intitulée *Proposte monocrome, epoca blu* (Propositions monochromes, Époque bleue, du 2 au 12 janvier 1957) que l'artiste s'approprie officiellement cette couleur. Voulant y associer son identité, il en dépose

l'invention sous le nom d'*International Klein Blue*.²³ L'I.K.B – son abréviation – est un bleu outremer constitué d'un pigment spécifique, d'une intensité et d'une luminosité exceptionnelles. Pourquoi avait-il choisi cette couleur ? Yves Klein fournit lui-même l'explication : « C'est, allongé sur une plage que, adolescent à Nice, j'avais, en contemplant le ciel pur et sans nuages d'un été torride, décidé d'aller signer de mon nom au dos de mon premier et plus grand monochrome. »²⁴

La couleur dans la vision alchimiste du monde : Monochrome und Feuer, Krefeld 1961

En 1959, Paul Wember, alors directeur du musée Haus Lange de Krefeld, avait acheté à Alfred Schmela un monochrome bleu d'Yves Klein. En 1961, suite à une donation effectuée à l'occasion de l'exposition individuelle de l'artiste au musée, un monochrome or est venu rejoindre cette première acquisition. Cette rétrospective, qui regroupait 54 objets, la Salle vide et une installation pyrotechnique, prit *a posteriori* un sens tout particulier : l'artiste décédera subitement l'année suivante. Les couleurs bleu, rose et or étaient réparties dans cet ordre dans les différentes salles du musée Haus Lange. Dans le catalogue de l'exposition, Wember présente Yves Klein comme « le fondateur de la monochromie, de l'immatériel et du vide dans l'art contemporain, ainsi que du nouveau réalisme. »²⁵ Il évoque son attirance précoce pour le bleu : « Dans un jeu d'enfants, lors duquel chaque garçon devait déclarer de quel royaume il est le roi, il s'est proclamé le roi du ciel bleu. Il prenait cela bien plus au pied de la lettre que ses camarades le croyaient. [...] Ainsi, à 18 ans, il croyait vraiment posséder dans le ciel son premier grand tableau. » Wember décrit Klein, avec toutes ses activités : judo, jazz, voyages (« il voulait aller jusqu'au Japon à cheval »), sa « fascination pour la théorie des couleurs, l'alchimie et le théâtre, son goût pour les questions philosophiques »,

comme un artiste pour qui « la peinture n'est pas en premier lieu un problème de regard ». ²⁶

Dans le discours qu'il prononce à l'ouverture de l'exposition, Wember met l'accent sur les couleurs et leur agencement, et fait le rapprochement avec les symboles chrétiens – l'idée religieuse de la trinité :

*Le bleu, le rose et l'or – les trois couleurs de l'exposition de Krefeld – sont pour lui [Yves Klein] une trilogie – une trinité dans le sens théologique et spéculatif du terme. L'or symbolise l'Ancienne Alliance, c'est la loi et Dieu le Père. Fondé sur le Golgotha, le rose symbolise la chrétienté, c'est l'amour et la chair, et donc le Fils de Dieu. Le bleu est l'immatériel, il est toujours ; il n'est donc pas, au sens littéral du terme, une autre Nouvelle Alliance, une nouvelle ère religieuse ; le bleu était déjà présent dans l'Ancienne Alliance et à l'époque du Golgotha. Le bleu est Dieu, le Saint-Esprit.*²⁷

Dans l'esprit de Wember, l'analogie entre la trilogie de couleurs – le bleu, le rose et l'or – et l'iconographie chrétienne semblait évidente. Avant l'histoire de l'art, il avait étudié la théologie catholique, et portait en lui le fondement théo-

rique de la pensée d'Yves Klein, pensée qui se nourrissait de différentes sources d'origine chrétienne, anthroposophique, bouddhiste et mystique.²⁸ Une interprétation qui semble confirmer le pèlerinage que fit Klein, après l'exposition de Krefeld, au sanctuaire de Sainte Rita, à Cascia, en Italie, où il laissa un ex-voto réalisé en pigments purs dans les couleurs de la trilogie.

À Krefeld, l'interprétation de Wember provoqua un scandale artistique retentissant et fut qualifiée de blasphématoire. Dans sa monographie sur Yves Klein publiée huit ans plus tard, il évoque de nouveau cette correspondance, l'élargissant en faveur d'une vision essentiellement alchimique de la couleur. Ainsi, dans le premier chapitre de cette publication intitulé : « Les pigments de couleur en poudre et l'alchimie », il fait le lien entre la prédilection de Klein pour l'or et la vision mystique du monde, telle qu'on la trouve dans l'alchimie : « D'après Yves, chaque être humain porte en lui la pierre philosophale qui lui donne le pouvoir extraordinaire de changer en or tout ce qu'il touche. »²⁹

L'exposition d'Yves Klein marquera durablement la scène artistique de toute la Rhénanie. Otto Piene, l'un des chefs de file du groupe ZERO, parle du « génie personnifié »

de l'artiste, affirmant que « l'une des impulsions à l'origine du groupe ZERO est venue de lui. »³⁰ Les similitudes avec ZERO se situaient surtout sur le plan formel et esthétique, notamment dans le rejet du tableau traditionnel, au profit de structures de couleur monochromes, et dans le refus de toute signature artistique. Toutefois, une différence essentielle subsistait quant au contenu et à la philosophie qui, comme le fait remarquer avec justesse Ingrid Pfeiffer,

*[ne se situait] pas tant au niveau de l'apparence des différentes œuvres mais plutôt dans l'attitude antimétaphysique des artistes de ZERO. Leur but [celui des artistes de ZERO, note de l'auteure] était, en bref, [...] une fusion de l'art, de la technique et de la science, essentiellement rationaliste, mais en partie aussi idéaliste et très éloignée de la posture messianique de Klein et de sa recherche d'une « harmonie du monde », de l'équation absolue « de l'art et de la religion », comme l'exprimait Mack.*³¹

Mais, au-delà de ZERO, celui qui, par son image hermétique et ésotérique du monde, était particulièrement proche d'Yves Klein, intellectuellement et spirituellement, c'était Joseph Beuys, artiste alors encore relativement inconnu.³²

Joseph Beuys – La couleur comme substance

Les parallèles entre les œuvres d'Yves Klein et de Joseph Beuys ont déjà fait l'objet de diverses études. Dans sa thèse de doctorat intitulée *Der Künstler als 'Magier' und 'Alchemist'* [L'artiste, magicien et alchimiste], ouvrage très complet et détaillé, Verena Kuni approfondit les points communs entre Beuys et Klein, soulignant leur intérêt commun pour la théosophie. C'est durant ses premières an-

nées à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, auprès d'Ewald Mataré, que Beuys a commencé à s'intéresser de près aux schémas de pensée de la doctrine secrète de Rudolf Steiner, qui étaient associés à la théosophie, à la Rose-Croix et à la gnose, mais aussi aux écrits de Goethe sur la théorie des couleurs.³³

Une mise en scène hermétique : l'or

La comparaison des œuvres *Ci-gît l'Espace* (1960) d'Yves Klein et *Palazzo Regale* (1985) de Joseph Beuys témoigne chez ces deux artistes d'une conception voisine de l'essence et de la matérialité de l'or.

Dans l'exposition de Krefeld *Monochrome und Feuer*, Yves Klein présente, dans la salle dédiée à l'or, une sculpture figurant une tombe faite d'un panneau d'or monochrome posé au sol, sur lequel sont disposés des pétales d'or, un bouquet de roses artificielles blanches et une couronne d'éponge bleue. L'événement a été documenté par le photographe Harry Shunk, lors de séances photos avec Yves Klein :

*L'une des photos montre Klein, debout à côté du panneau redressé, en train d'y disposer les roses. Sur une autre, le panneau repose à plat sur le sol et les feuilles d'or tombent dessus. Sur la troisième photographie, on voit Klein couché sous son œuvre, tandis que Rotraut dépose dessus une couronne bleue. Sur le grand final, enfin, Klein apparaît seul, enterré sous le panneau, seule sa tête dépassant à l'extrême.*³⁴

Cette dernière photo en particulier résonne comme un étrange présage de la mort proche de Klein. Mais elle est aussi en quelque sorte un autoportrait de l'artiste, qui se présente comme « peintre de l'espace » avec les objets fétiches de son œuvre – l'éponge bleue et les roses rouges ou blanches, et couché sous un panneau doré à la feuille semblable à une pierre tombale. À l'exposition de Krefeld,

Yves Klein s'est fait photographier par Charles Wilp, photographe de Düsseldorf, avec *Ci-gît l'Espace*, dans une constellation différente, cette fois de côté, à genoux devant le panneau doré.³⁵

Vingt-cinq ans plus tard, un mois avant sa mort, Joseph Beuys lègue un résumé de sa vie artistique : le *Palazzo Regale* [palais royal], une installation conçue, à la manière d'Yves Klein, comme une salle dédiée à l'or. Arrangés de façon anthropomorphique dans l'une des deux vitrines au châssis de laiton doré, se trouvent une tête en fer, un manteau de lynx doublé de bleu, deux cymbales en cuivre doré et un coquillage. La tête est un moulage de celle utilisée dans l'installation *Straßenbahnhaltestelle* (1976), tandis que le manteau de lynx à la doublure bleue et les deux cymbales appuyées contre la vitre sont des vestiges de la performance *Iphigenie/Titus Andronicus* de 1969. Le dernier élément de cette vitrine est une conque aux reflets roses. Avec une deuxième, qui contient également des objets emblématiques et reliques de la performance *Manresa* de 1966, cette vitrine se trouve dans une salle où sont accrochés sept monochromes de taille monumentale en laiton entièrement recouverts de poussière d'or.

Dans l'Égypte ancienne, la coutume était « [de donner] au mort dans sa tombe certains ustensiles, certaines richesses, souvenirs de la vie terrestre écoulée. [...] Il fallait que fût conservée l'image de ce que l'homme avait été dans le monde physique. »³⁶ La prédominance de l'or dans

l'installation de Beuys évoque l'ornementation des tombeaux de l'Égypte ancienne, où, pour leur voyage dans l'au-delà, on couchait les pharaons, comme le jeune Toutankhamon, dans un sarcophage en or massif refermant des objets funéraires également en or. La couleur or est ici en même temps un symbole ancestral du pouvoir et de la domination des rois.

Mais, tant dans le *Palazzo Regale* de Beuys que dans le *Ci-gît l'Espace* de Klein, l'or représente aussi le but de toute voie alchimique : l'ennoblissement et la purification de l'homme, un processus qui, en termes d'aspirations spirituelles, s'apparente à celui de la transmutation, l'ennoblissement des métaux : fabriquer de l'or, n'est pas qu'une simple finalité matérielle, mais bien plutôt le but d'une transformation progressive menant à la perfection spirituelle supérieure, qui doit toutefois passer obligatoirement par la mort. Adepts de la pensée hermétique de la Rose-Croix et de la théosophie, Joseph Beuys et Yves Klein connaissaient sans doute ce concept car, dans les écrits de ces loges secrètes, l'Égypte ancienne et ses mythes sont souvent décrits comme étant à l'origine de la philosophie hermétique.

Dans sa fusion avec le dieu grec Hermès, qui avait donné naissance au personnage d'Hermès Trismégiste, Thot, dieu de la lune à tête d'ibis de l'Égypte ancienne, a été longtemps considéré comme une authentique figure historique, et comme le fondateur de l'alchimie et de la magie.

C'est de lui que provient le terme « art hermétique » pour désigner l'alchimie, science secrète transmise, dans une chaîne hermétique, du maître à ses disciples. C'est une telle chaîne qui est évoquée, dans l'œuvre de Beuys du début des années 1960, à travers ses notes ou listes de noms : sur l'une de ces listes, présentée sous forme de partition et intitulée « Beuys, 1962. Cette chanson ont chanté ensemble, en la modulant uniquement par leur forme d'existence respective : » se trouvent, à côté d'Yves Klein, les noms de divers personnages, allant d'Albrecht Dürer à Gengis Khan, et parmi eux ceux de l'artiste Arman, ami de Klein, de Joséphin Péladan, occultiste et rosicrucien français, de Joseph d'Arimathie, qui est associé à la quête du Graal, mais aussi de Heinz Sielmann, réalisateur de films documentaires sur la nature, du poète A. R. Lynen, originaire de Krefeld et ami de Beuys, ou encore du marchand d'art Alfred Schmela, autant de personnages qui côtoient Léonard de Vinci, Bernini, Brancusi et bien d'autres encore.³⁷ Ne se contentant pas de jouer avec la magie et le pouvoir évocateur de ces noms, Beuys recrée aussi, avec cette liste de personnages issus de contextes historiques, scientifiques et artistiques différents, la chaîne hermétique qui constitue une loi ésotérique de la continuité des communautés spirituelles. Selon cette loi, l'individu doit, dans son action, se placer consciemment dans le courant vivant du passé, du présent et de l'avenir, un courant dans lequel le futur repose tout autant sur le passé que le passé doit savoir soutenir l'avenir.³⁸

Affinités spirituelles :

Demonstration zur Todestunde von Yves Klein, 1962

Au début des années 1960, Joseph Beuys s'est intensément intéressé à la personne d'Yves Klein, à tel point qu'en 1962, alors que l'artiste français vient de décéder, il lui dédie un dessin mystérieux et chargé de symbolisme codé, qu'il intitule *Demonstration zur Todestunde von Yves Klein* [Démonstration sur l'heure de la mort d'Yves Klein].³⁹ À première vue, les éléments scripturaux rapidement esquissés, exécutés au crayon et au fusain sur une maculature brunâtre froissée, ainsi que les zones recouvertes de peintures à l'huile blanche, ne révèlent aucune véritable signification. Mais, à la lumière de la pensée analogique et du langage symbolique codé de l'hermétisme, ces signes et ces couleurs deviennent autant d'indices pouvant être associés au thème de la mort, et plus exactement à « l'heure de la mort » d'Yves Klein. L'élément dominant, au milieu de la feuille, est une figure triangulaire qui peut évoquer une équerre, mais aussi la lame (bien que représentée à l'envers) d'une guillotine.⁴⁰ Cette figure se retrouve de nouveau, plus petite et totalement noircie au fusain, avec un point noir, à côté de l'inscription « Yves Klein » sur la gauche de l'image, ou rapidement esquissée sur la droite de l'image, représentée à l'horizontale, touchant le rectangle blanc et ayant l'air d'être tombée du profil masculin au nez pointu. Dans l'écriture secrète des francs-maçons, l'angle aigu avec un point correspond à la lettre Y, qui apparaît à la fois dans le prénom « Yves » et dans le nom « Beuys ».

En suivant les correspondances que la pensée analogique établit entre les phénomènes, l'équerre – l'un des principaux symboles de la franc-maçonnerie – et la guillotine nous conduisent à celui qui lui a donné son nom : Joseph-Ignace Guillotin, médecin et homme politique français, vénérable maître de la loge maçonnique La Concorde Fraternelle. À l'époque de la Révolution française,⁴¹ Guillotin s'emploie à faire adopter, pour les exécutions capitales, une machine mécanique à décapitation destinée à remplacer les modes d'exécution atroces et déshonorants utilisés jusqu'alors. Le motif de la décapitation réapparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de Joseph Beuys aux alentours de 1960, notamment dans les aquarelles *Enthaupteter König* [Roi décapité] (1959) et dans le dessin *Hogan (abgeschlagener Königskopf)* [Tête d'un roi décapité] (1960). Très admiré par Beuys, le révolutionnaire Anacharsis Cloots (né en 1755 à Gnadenhthal près de Clèves) fut, lui aussi, guillotiné en 1794 en raison de ses écrits politiques et religieux radicaux.⁴² Beuys, qui, pendant un certain temps, s'est fait appeler « JosephAnacharsis Clootsbeuys », admirait en lui le défenseur des droits et de la liberté universelle de l'homme. Dans l'installation *Straßenbahnhaltestelle*, évoquée plus haut, présentée lors de la biennale de Venise en 1976, il lui a rendu hommage avec une sculpture en forme de tête censée représenter son portrait marqué par la douleur. C'est le moulage de cette tête que Beuys a intégré dans son *Palazzo Regale*. Sur la photo prise par Harry Shunk, décrite ci-dessus, la tête d'Yves Klein a l'air, elle aussi, d'être séparée du corps. Dans le *Palazzo Regale*, la référence faite par Beuys à la tête tranchée est évidente.⁴³

Selon la pensée de la franc-maçonnerie, du rosicrucianisme et de la théosophie, la décapitation, c'est-à-dire la mort par séparation de la tête, constitue la condition préalable pour l'engagement sur un chemin spirituel qui, à travers diverses réincarnations de l'homme, doit être compris comme une montée progressive vers une perfection spirituelle supérieure.⁴⁴ Dans la pensée alchimique, pour caractériser les différents degrés de cette ascension, on dispose de couleurs telles qu'on les trouve dans les dessins de Beuys : le noir, couleur de la mort, et, en contraste, l'aplat blanc de la peinture à l'huile, formant un rectangle dont les contours se dissolvent à gauche de l'image pour se muer en tâches nuageuses, à l'extrême bord du dessin. D'après Rudolf Steiner, le blanc, en référence à la lumière, incarne l'esprit.⁴⁵ Dans la vision alchimique du monde, la phase de « l'œuvre au blanc » (Albedo) marque aussi l'achèvement du « Petit Œuvre », la séparation complète des éléments à l'état de dissolution.⁴⁶ Une autre couleur entre en jeu, même si ce n'est que sous la forme d'un mot (« Rot ») : le rouge, inscription que l'on peut lire à côté du nom d'Yves Klein. Dans le monde alchimique, le rouge, état de la plus haute perfection, équivaut à l'aboutissement du Grand Œuvre. Le fait que, dans ce dessin, cette couleur soit seulement nommée, mais pas utilisée concrètement indique peut-être que, à l'heure de la mort d'Yves Klein, cet état n'était pas encore atteint. De plus, à travers le nom d'Yves Klein, qui est écrit en toutes lettres, apparaît en filigrane son « bleu », auquel il est immanquablement associé. Avec le bleu, le blanc et le rouge, ce sont les couleurs du drapeau tricolore que Beuys

introduit dans l'image, tout comme les événements relatifs à la Révolution française. Pour lui, qui pense par analogie, c'est une boucle qui est ainsi bouclée, ou une chaîne de personnes et d'événements qui sont ainsi rassemblés, dans cette « démonstration » dédiée à la mort d'Yves Klein. Le dessin est exécuté sur le simple papier brun irrégulièrement coloré. Dans le coin supérieur gauche apparaît un hexagramme, emblème des francs-maçons souvent utilisé dans les blasons des loges. Dans l'alchimie, il symbolise le chaos qui résulte de l'union du feu et de l'eau. Si l'on s'en tient à une pensée analogique, le fond dégradé de l'image, qui passe du brun au brun-clair et à diverses tonalités d'ocre, suggère l'idée d'un processus, d'un mouvement ou encore d'une dissolution dans l'ocre. Cette impression de mouvement ascendant, on la retrouve dans un autre dessin de Beuys datant de la même période, *Aufsteigendes Färbebild* (1958) [Image ascendante de couleurs],⁴⁷ dans lequel la gouache brune va en s'éclaircissant vers le haut de l'image. Dans la pensée analogique, les mouvements ascendants et descendants peuvent être interprétés comme représentant la spiritualisation et la matérialisation : le mouvement ascendant étant une spiritualisation, et donc un détachement du monde matériel au profit d'un état spirituel ; le mouvement descendant, signifié par la flèche dirigée vers le bas dans *Demonstration zur Todestunde von Yves Klein*, étant un processus de matérialisation – un processus associé à la mort.

La couleur brune

Depuis les interventions monochromes d'Yves Klein à la Galerie Schmela en 1957 et au Haus Lange de Krefeld en 1961, c'est précisément au niveau de l'utilisation de la couleur que l'on perçoit l'influence que Klein a exercée sur Beuys : à partir de la fin des années 1950, une couleur brune couvrante apparaît en effet dans l'œuvre de ce dernier, couleur que Beuys qualifiait lui-même de couleur pour peindre les sols ou couleur Braunkreuz [littéralement « croix brune »]. À l'instar des matériaux que sont la graisse et le feutre, cette couleur est devenue une sorte de signe distinctif de sa personnalité d'artiste⁴⁸

Au début des années 1960, on note chez Beuys un changement dans l'emploi de la couleur, en particulier dans ses images féminines. Ainsi son *Actrice*, datée de 1961.⁴⁹ La figure est réalisée avec une peinture pour sols rouge brun et semble obéir à une autre intention que ses représentations féminines du début des années 1950, qui étaient exécutées avec du sang et diverses substances colorantes qui y sont associées, telles que l'iode et le chlorure de fer, ou encore des colorants oxydants tels que les teintures. Si, de par leur consistance transparente et fluide, ces couleurs semblent traverser les corps de femmes dans une dynamique quasi circulaire, l'impression éveillée par la figure de l'*Actrice exécutée* avec une peinture à l'huile rouge brun est fondamentalement différente. Le tracé, lisse et sans modulation, ainsi que « la densité matérielle de la peinture à l'huile appliquée sans diluant »⁵⁰ et son opacité empêchent toute évocation de l'intérieur du corps. Il manque également la structure corporelle autonome esquissée avec quelques traits de crayon et remplie comme un récipient par les substances colorantes liquides. Ici, la couleur épaisse et appliquée à plat donne plutôt l'impression que la figure proprement dite se cacherait derrière cette imposante silhouette surdimensionnée.

Dans une œuvre de la même période, *Zukünftige Frau des Sohnes II* [Future femme du fils II] (1961), qui est exécutée avec de la peinture à l'huile grise, mais présente au niveau de la facture dense et couvrante des similitudes stylistiques avec l'*Actrice* de date antérieure, un petit morceau de papier couleur chamois apparaît dans la zone du bassin de la femme, papier sur lequel figure une vue latérale de torse féminin dessiné au crayon. Ce papier collé clair contraste avec le fond sombre. Ce qui, dans l'*Actrice*, reste une superposition – à savoir que la peinture à l'huile soustrait quelque chose au regard – devient certitude dans la *Zukünftige Frau des Sohnes II*, en ce sens que l'élément de collage peut être

interprété comme une ouverture permettant de regarder ce qui est sinon occulté. La facture couvrante que nous rencontrons dans ces deux travaux caractérise d'ailleurs une bonne partie des travaux à l'huile de Beuys.

Dans plusieurs de ses dessins portant le titre de *Braunkreuz*, la peinture à l'huile brune va s'étendre sur une surface couvrant la quasi-totalité de la feuille. Dans *Braunkreuz mit Transmission* [Croix brune avec transmission] (1961), la partie non peinte en haut à droite est occupée par une « machinerie de transmission » dessinée au crayon, qui serait d'après Beuys un dispositif pour la transmission de forces et d'énergie. Ce motif renvoie à la signification de la couleur brune en tant qu'enveloppe de chaleur ou réservoir d'énergie, deux notions qui sont représentées par le matériau feutre dans ses œuvres plastiques des années 1960. Pour l'artiste, cette énergie ou chaleur qu'il faut emmagasiner n'est pas une « chaleur physique » : « En fait j'ai pensé à une toute autre chaleur, à savoir la chaleur spirituelle, ou la chaleur évolutionnaire, ou un début d'évolution [...] Donc : chaleur en tant que principe évolutionnaire. »⁵¹ La nouveauté peut surtout se développer si elle est protégée des influences venant du monde extérieur, ce qui est l'une des fonctions du matériau isolant feutre, mais aussi de la peinture pour sols brune. Elle couvre, protège et isole, afin que certaines forces puissent se déployer librement et, en temps opportun, être « transmises », « envoyées » pour devenir actives. La genèse des travaux « croix brune » remonte à des paquets de vieux journaux ficelés en forme de croix que Beuys badigeonnait de peinture brune. Ce qui a donné lieu à ces croix brunes sur paquets de journaux. Beuys parle à leur propos de « batteries » dans lesquelles seraient emmagasinés le travail intellectuel et l'énergie de notre époque : « Une batterie compacte d'idées. Si ce paquet de journaux était tout ce qui subsiste de notre siècle, il fournirait tout de même davantage d'informations sur notre civilisation et notre société que ce qui nous est parvenu des nombreux siècles passés. »⁵²

Comme le constate Martin Kunz, l'aspect batterie devient également perceptible en raison de données physiques concrètes : « Le paquet de journaux se présente comme un corps comprimé qui, par le biais de la peinture brune, est structuré en forme de croix. Sans connaître la théorie de Beuys, on peut faire l'expérience suivante : l'action de comprimer le matériau exige une certaine force, laquelle génère une force antagoniste, une énergie dans ce qui est comprimé et qui permet de l'emmageriner. »⁵³ Cette idée

selon laquelle les forces antagonistes du matériau comprimé générées par les forces englobantes de la ficelle sont emmagasinées sous forme d'énergie, comme dans une batterie, est aussi suscitée par les traits de peinture qui semblent peser sur le paquet et en conserver l'énergie. Sur le plan visuel, le brun opaque rend perceptible le processus physique concret engendré par le ficelage. À un autre niveau, il évoque aussi une action visant à sceller l'objet : en tant qu'énergie emmagasinée et potentiellement active, le paquet peut alors être rangé et conservé.

Beuys insiste sur le fait que la peinture pour sols brune n'est pas seulement une couleur, mais avant tout une substance plastique :

*Je choisis donc [...] le brun pour présenter une substance plastique, pour ainsi exprimer quelque chose qui concerne toutes les formes de substantialité ; c'est cela que je tente d'exprimer dans ce rouge surajouté. Je veux simplement jeter un pont entre le débat portant sur la couleur et le problème de la substantialité.*⁵⁴

Ailleurs, Beuys évoquant la couleur brune parle de

*tentative pour susciter un élan ou une initiative en vue d'une autre réflexion sur la couleur que celle qui est communément admise dans les théories des couleurs etc. que nous connaissons ; ou la couleur comme élément de la composition, ou encore comme débat sur le chaud et le froid ou le bruyant et le silencieux. Il se pourrait alors que beaucoup de gens qui partent de ces notions d'harmonie présentes dans la peinture se disent peut-être que cela n'est pas du tout pictural*⁵⁵

L'œuvre *Farben und plastische Substanz* [Couleurs et substances plastiques] (1962) semble alors être une transformation imagée de ces pensées. Une peinture pour sols brune recouvre pratiquement la moitié d'un tableau présentant des échantillons de couleurs pour peintres, avec les numéros correspondants. Le fait que presque la moitié du support soit recouverte d'une couleur brune renvoie à la polarité et à l'opposition. C'est l'opposition qui existe entre d'une part la peinture à l'huile brune dans sa qualité et sa fonction de masse de couleur couvrante, donc de substance plastique, et les « couleurs picturales », à savoir les valeurs chromatiques des couleurs, d'autre part.

« Le Vide » et « Braunraum »

Dans l'œuvre d'Yves Klein, l'installation spatiale *Le Vide* incarne le renoncement à toute couleur – une réduction extrême qui était, selon Klein, la condition nécessaire pour accéder à une sensibilité picturale suprême. Elle fait songer à la philosophie extrême-orientale de la plénitude du vide, une catégorie importante dans le bouddhisme zen. Pour Yves Klein, qui vécut un an au Japon au début des années 1950 et s'initia à l'art martial du judo, ce mode de pensée était familier. On le rencontre aussi bien dans les traditionnelles cérémonies du thé japonaises que dans les différents arts martiaux asiatiques qui sont fondés sur la philosophie zen, préconisant un esprit vide et un état de conscience méditatif.

En totale opposition avec la salle blanche du *Vide*, cette installation qu'Yves Klein réalise in situ à Paris (Galerie Iris Clert) et à Krefeld (musée Haus Lange), nous rencontrons dans l'œuvre de Joseph Beuys, en 1964, le concept de « *Braunraum* », que l'on peut traduire par « espace brun ». Il apparaît dans le curriculum vitae établi par l'artiste lui-même et désigne dans ce contexte diverses actions et performances menées dans le cadre de Fluxus ainsi que son *Vehicle Art*; on le retrouve également dans des travaux qu'il a qualifiés de *Beuys Filzbilder und Fettecken* [Tableaux feutre et coins de graisse] et *Beuys Hirschjagd (hinten)* [Chasse au cerf (derrière)]. *Zeichen aus dem Braunraum* [Signe venant de l'espace brun] est par ailleurs le titre de son vaste ensemble de *Multiples* destinés à diffuser son idée d'une conception élargie de l'acte créatif et de l'art.

Contre-image et transsubstantiation

La couleur brune de Beuys tire toute sa signification du contexte dans lequel elle apparaît, et donc des motifs qu'elle laisse « non peints ». Elle peut évoquer la matière, la terre, une enveloppe de chaleur ou une isolation, mais aussi le sang. Au-delà de ces aspects de contenu, la couleur brune – tout comme les matériaux gris que sont la graisse et le feutre – est associée chez Beuys à des intentions qui doivent éveiller une contre-image chez le regardeur. À l'instar du procédé homéopathique « *similia similibus curantur* », Beuys entend, par la répétition du même, avec une « couleur pour sols brune vraiment crasseuse »⁵⁶,

*provoquer un monde clair et lumineux, et éventuellement un monde spirituel surnaturel [...] par une chose ayant un aspect tout autre, à savoir une contre-image. Car les images secondes ou contre-images, on ne peut les produire qu'à condition de ne pas faire ce qui existe déjà – toujours dans un processus de contre-image.*⁵⁷

Dans ce sens, les matériaux de Beuys ne sont pas à prendre au pied de la lettre, en fonction de leur aspect extérieur : « Pour Beuys, le matériau réel et utilisé concrètement n'est réel qu'en apparence, et cela dans le sens philosophique du terme : un phénomène représentant l'intrinsèque qui se situe derrière l'apparence », et qu'il faut évoquer par une sorte de processus de contre-image. Parallèlement, il est aussi question de transsubstantiation de la matière, ce qui implique la nécessité d'une transformation de la substance en son essence, de la matière en esprit. C'est ce qu'explique Beuys à propos du *Multiple Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot* [Deux demoiselles au pain lumineux] (1966) :

[...] pourquoi le pain brille-t-il ? Oui, c'est [...] une indication directe de la spiritualité de la matière. Le pain, donc une substance qui est la substance la plus élémentaire de l'alimentation humaine, signifie dans le terme de pain lumi-

*neux qu'il tire son origine du spirituel, et donc que l'homme ne se nourrit pas de pain seul, mais d'esprit. C'est comme la transsubstantiation, la transformation de l'hostie dans les anciens rites séculaires. On y dit : cela n'est que la partie visible, mais en réalité c'est le Christ, c'est ce qu'on appelle la transsubstantiation de la matière. Ces aspects jouent également un rôle dans le cas du feutre et de la graisse.*⁵⁸

Dans ce même contexte, on trouve chez C. G. Jung une réflexion intéressante sur le caractère alchimique de la transsubstantiation :

*En prononçant les paroles de la consécration, le prêtre détermine la transsubstantiation et libère, par-là, les créatures que sont le pain et le vin de leur état d'éléments imparfaits. Cette conception n'est absolument pas chrétienne ; elle est alchimique. Alors que le catholique souligne la présence efficace du Christ, l'alchimiste s'intéresse au destin et à la rédemption manifeste des substances [...] Ce n'est pas l'homme qui a, en premier lieu, besoin de rédemption, mais la divinité qui est perdue et sommeille dans la matière. [...]. Ainsi ce qui naît de cette transformation n'est pas le Christ, mais un être matériel ineffable nommé « pierre » et présentant les qualités les plus paradoxales, outre le fait qu'il possède déjà corpus, anima, spiritus et une puissance surnaturelle.*⁵⁹

Lorsque Beuys met en rapport l'idée alchimique de la spiritualité de la matière – qui se révèle dans le processus, dans la métamorphose – avec le concept chrétien de la transsubstantiation, cette analogie peut nécessiter une référence aux réflexions de C. G. Jung pour devenir compréhensible. Dans la doctrine catholique en effet, la transsubstantiation signifie à proprement parler la transformation d'un état matériel en un autre, à savoir la transformation du pain et du vin en corps du Christ. Il s'agit bien de la présence réelle du corps et du sang du Christ et non de l'esprit dans la matière.⁶⁰

Le brun Beuys et le bleu Yves Klein

L'utilisation de la couleur brune, qui fait référence à « l'extrême matériel »,⁶¹ est liée à une action thérapeutique qui doit éveiller des sensations chez le regardeur et le pousser, dans le sens du principe directeur de l'homéopathie « *similia similibus curantur* », à transformer ce qu'il a vu en une contre-image. Dans les travaux où la peinture à l'huile brune est appliquée à plat et de manière couvrante, les processus de transformation ne se réalisent donc pas dans l'image même, comme c'est par contre le cas avec l'aquarelle, le sang, le chlorure de fer, l'iode et le bronze doré. L'événement de la transformation se produit seulement dans une contre-image, c'est-à-dire dans une performance du regardeur : ce dernier est impliqué dans la transformation. « C'est d'une part guérir le même par le même, et d'autre part le processus aboutissant à la contre-image, la création d'un antimonde, la tentative visant à se défaire de l'emprise de ce qui est figé grâce à la contre-image et de générer du mouvement, une évolution. »⁶² Cette conception est également à la base des travaux réalisés avec de la graisse et du feutre. Tout comme la peinture pour sols, les matériaux gris perçus comme étant laids que sont la graisse et le feutre doivent, par leur thématisation explicite, provoquer leur contre-image. Ce dépassement du caractère intelligible de l'image constitue un aspect essentiel de l'émergence d'une nouvelle approche dans l'œuvre de Joseph Beuys, approche que l'on discerne depuis la fin des années 1950 : il s'agit de l'emploi de la couleur brune dans

ses dessins ainsi que de l'utilisation de la graisse et du feutre, qui coïncident temporellement avec le concept de monochromie d'Yves Klein auquel Beuys – conformément à la thèse de cet exposé – a donné sa propre réponse. Au bleu Yves Klein, qui évoque les phénomènes immatériels, le ciel, la mer, la lumière du Sud, l'espace et l'immensité, Joseph Beuys oppose la peinture à l'huile brune. De par sa consistance, elle est simplement une couleur de revêtement, utilisée comme antirouille dans la vie de tous les jours. Son effet optique renvoie à la terre, la lourdeur, l'obscurité, mais aussi au sang.

Le brun de Beuys et le bleu d'Yves Klein forment un couple d'opposés : d'après la conception du monde hermético-alchimique, celui-ci abrite la force secrète de deux pôles tendant vers la complémentarité et la réunion. Or, cette pensée polaire axée sur la réunion traverse toute l'œuvre de Joseph Beuys. Elle détermine aussi bien son œuvre plastique que ses interrogations sur l'art contemporain. Un contexte dans lequel il faut aussi replacer ses confrontations avec Marcel Duchamp, Nam June Paik ou encore Andy Warhol, que Beuys a, tout au long de sa carrière, explicitement choisis comme adversaires, quoique de manières différentes. Notons que l'œuvre de l'artiste français Yves Klein, que Beuys découvre à un moment où il est lui-même engagé dans un grand bouleversement artistique, n'a pas tardé à jouer un rôle déterminant.

À propos des auteurs

Magdalena Broska

Née en 1957 à Gelsenkirchen. Études de l'histoire de l'art, de la philologie germanique et du journalisme à Münster et Bochum ; doctorat en histoire de l'art. Magdalena Broska vit et travaille à Krefeld, où elle est directrice scientifique de la Fondation Adolf Luther ; elle dirige également la publication de catalogues d'exposition et d'ouvrages sur l'art contemporain.

Publications (sélection) :
Adolf Luther. Eine außergewöhnliche Künstlerkarriere, Goch 2014 ; Paris – Krefeld (1947-1964), Goch 2013 ; Julius Popp. Transposition, Le lauréat du prix d'art de la Fondation Adolf Luther 2010, Bielefeld 2010 ; Katja Strunz. Faltgestalt, La lauréate du prix d'art de la Fondation Adolf Luther 2006, Krefeld 2006 ; post naturam – Nach der Natur, Bielefeld 1998 ; Adolf Luther und seine Sammlung. Eine Kunst außerhalb des Bildes, Krefeld 1993.

Notes (Le brun de Beuys et le bleu d'Yves Klein)

- ¹ La participation de Joseph Beuys aux expositions collectives d'artistes de Krefeld et de la région du Rhin Inférieur initiées entre 1949 et 1958 par Paul Wember a été un début important dans sa carrière artistique. Sa première exposition individuelle dans un musée n'a toutefois pas été organisée par son ancien mécène Paul Wember et par le musée de Krefeld, mais en 1967 par le musée de Mönchengladbach, alors dirigé par Johannes Cladders, un ancien collaborateur de Wember. Lors de cette exposition, Wember fit l'acquisition de l'installation *Baraque D'ull Odde* (1961–1967) pour la collection Lauffs et le musée de Krefeld.
- ² Cf. Paul Wember, *Kunst in Krefeld. Öffentliche und private Kunstsammlungen*, Ostfildern 1982. – Max Creutz a dirigé de 1922 jusqu'en 1931 le Musée Kaiser Wilhelm de Krefeld. Parmi les artistes dont les œuvres furent exposées et achetées par Creutz pour la collection des musées de Krefeld figuraient les peintres du Blaue Reiter et du Brücke, et les expressionnistes rhénans August et Helmuth Macke, Heinrich Campendonk, Heinrich Nauen et Wilhelm Lehmbruck. De nombreuses œuvres acquises par Creutz disparurent lors de l'opération de « nettoyage » menée à partir de 1933 par le régime nazi.
- ³ « L'épanouissement de la couleur dans la peinture [est] un événement historique fondamental pour la naissance de l'art sans objet. » Max Imdahl, « Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei », dans : *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften*, vol. 3, éditeur : Gottfried Boehm, Francfort-sur-le-Main 1996, p. 141–195, ici p. 142.
- ⁴ Paul Wember, « Von der Freiheit des Sammlers », dans : *Merian*, vol. IX, cahier 2 : Krefeld, Hambourg 1956, p. 74 sq.
- ⁵ On prétend qu'Yves Klein l'aurait fait à la demande de Schmela, qui espérait ainsi de meilleures ventes.
- ⁶ Cf. à ce propos Magdalena Broska, *Paris–Krefeld, 1947–1964*, édité par la Fondation Adolf Luther, Goch 2013.
- ⁷ Bernadette ALLAIN, Actualités Artistiques, « Propositions monochromes du peintre Yves », Couleur, n°18, Décembre 1956
- ⁸ Cf. document original « 1954 Mythologie personnelle de la monochromie – ESQUISSE DE SCENARIO par Yves Klein, 14, rue Campagne Première, Paris – 14^{ème} » conservé aux Archives Yves Klein, Paris
- ⁹ Yves Klein, Dimanche – Yves Klein présente : le dimanche 27 novembre 1960 - Le journal d'un seul jour – La Révolution bleue continue. © Succession Yves Klein, ADAGP, Paris, p. 17
- ¹⁰ Cf. Imdahl (comme note 3), p. 151.
- ¹¹ Extrait de : Yves Klein, journal : vendredi 23 août 1957 – Chamonix.
- ¹² Ulli Seegers, *Alchemie des Sehens. Hermetische Kunst im 20. Jahrhundert*, Cologne 2003, p. 105 sq. Concernant les fondements de l'alchimie et l'importance de l'hermétilisme pour l'art du XX^e siècle, en particulier à l'exemple de Joseph Beuys, voir aussi l'ouvrage très complet de Verena Kuni, *Der Künstler als 'Magier' und 'Alchemist'*, thèse de doctorat. Marburg 2004, Publication électronique 2006.
- ¹³ Extrait de : Yves Klein, « Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur », 1958. Article rédigé pour le premier numéro de la revue d'avant-garde allemande Zéro, reproduit dans *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, ENSBA, 2001
- ¹⁴ Yves Klein, cité dans : Jean-Michel Olivier, *René Feurer l'empire de la couleur*, éd. L'Âge d'homme, 1984, p. 84
- ¹⁵ Paul Kamper dans un entretien téléphonique avec l'auteure, le 7 mai 2009, archives de la Fondation Adolf Luther, Krefeld. Cf. aussi Sidra Stich, *Yves Klein*, catalogue d'exposition, musée Ludwig, Cologne, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern 1994, p. 91 sq., qui décrit en détail et reproduit les objets exposés chez Colette Allendy. On y trouve également une description de la pièce *Pigment pur*.
- ¹⁶ Voir aussi Sidra Stich (comme note 15), p. 92 sq. à propos de ces objets et d'autres présentés lors de cette exposition chez Colette Allendy.
- ¹⁷ Yves Klein, Conférence de la Sorbonne, 3 juin 1959, Paris. Concernant son choix de la couleur bleue, voir aussi Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris 1943. Au-delà de ses aspects relatifs à la physiologie et à la psychologie de la perception, la couleur bleue amène des associations d'idées concrètes et symboliques. Pour Klein, l'I.K.B. est manifestement associé au « sang bleu (pur) de la sensibilité ». Il se réfère pour cela non seulement à Gaston Bachelard, mais aussi au poète Percy Bysshe Shelley, qu'il cite en 1959 dans sa conférence de la Sorbonne. Cf. Stich (comme note 15), p. 152.
- ¹⁸ Pour Ulli Seegers, ces processus de dématérialisation doivent être vus dans le contexte des structures de pensée hermétiques des Rosicruciens et de leur « évaluation négative du monde matériel ». Cf. Seegers (comme note 12), p. 105.
- ¹⁹ Ibid., p. 117.
- ²⁰ Cf. Stich (comme note 15), p. 136.
- ²¹ Yves Klein *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2003, p. 26
- ²² Cf. Stich (comme note 15), p. 90.
- ²³ Cf. Michael Bockemühl et Michael Hesse, *KunstOrt Ruhrgebiet. Das Gelsenkirchener Musiktheater und die Blauen Reliefs von Yves Klein*, Ostfildern 1995, p. 45.
- ²⁴ Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art*, Manifeste de l'hôtel Chelsea, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2011
- ²⁵ Paul Wember, dans : *Yves Klein. Monochrome und Feuer*, catalogue d'exposition, musée Haus Lange, Krefeld 1961, sans page.
- ²⁶ Ibid.
- ²⁷ Paul Wember, Discours d'ouverture de l'exposition *Yves Klein. Monochrome und Feuer*, musée Haus Lange, Krefeld 1961, archives des musées des beaux-arts de Krefeld.
- ²⁸ Cf. aussi à ce propos Sidra Stich : « Tout comme le rosicrucianisme, l'occultisme et l'alchimie, la dévotion qu'il portait à Sainte Rita lui apportait un soutien spirituel. Ce spiritualisme n'était guère doctrinaire, mais s'ancrait dans la conviction d'Yves Klein qu'il importait de transcender des frontières et de découvrir des territoires inexplorés. De plus, elle renforçait sa capacité de se concentrer sur l'immatériel. » Stich (comme note 15), p. 131.
- ²⁹ Paul Wember, *Yves Klein*, Cologne 1969, p. 9.
- ³⁰ Otto Piene, cité dans : Anette Kuhn, *ZERO. Eine Avantgarde der sechziger Jahre*, Francfort s/Main 1991, p. 14.
- ³¹ Ingrid Pfeiffer, *Yves Klein*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 2004, p. 64.
- ³² Qu'est-ce que l'hermétisme ? « Ses grands principes sont l'idée d'un rapport d'analogie dans lequel Dieu, le monde et l'homme sont le reflet l'un de l'autre, et une cosmogonie où la création – le monde matériel – est considérée comme étant l'émanation du divin. Une branche importante de l'hermétisme est l'alchimie, qui tend à en appliquer dans la pratique les connaissances arcaniques en se basant sur l'idée qu'il est par principe possible de transformer toutes les substances dans le but de perfectionner la création. » Verena Krieger, critique de : Ulli Seegers, *Alchemie des Sehens. Hermetische Kunst im 20. Jahrhundert. Antonin Artaud, Yves Klein, Sigmar Polke*, Cologne 2003, dans : *sehepunkte*, 4, n° 12, 2004. Verena Kuni (comme note 12, p. 541) définit l'hermétisme comme étant une manière de penser qui, même derrière des matériaux profanes et objets du quotidien, soupçonne un sous-texte qui renvoie à un sens plus profond, au sens « véritable » des images, gestes et textes. Dans la publication ci-dessus, Ulli Seegers se penche sur l'hermétisme en tant que source de la modernité artistique, en prenant pour exemple Antonin Artaud, Yves Klein et Sigmar Polke. Beat Wyss évoque, lui aussi, le « côté ésotérique de l'avant-garde » dans *Die Kunst auf der Suche nach ihrem Text*, dans : *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne (Jahresring ; 40)*, Munich 1993, p. 8–14, ici p. 11.
- ³³ « Alors qu'il était encore étudiant, Beuys s'était éloigné, pour son travail, du canon des valeurs chrétiennes et humanistes, pour s'aligner sur les lois du cosmos de Steiner. Le concept du Christ et son symbolisme, notamment la croix, font ici l'objet d'interprétations très différentes, ésotériques. C'est la raison pour laquelle les Églises chrétiennes jettent sur l'anthroposophie un regard très critique, et la qualifient d'hérésie. » Traduit de : Hans-Peter Riegel, Beuys : *Die Biographie*, Berlin 2013, p. 113. Comme le souligne Verena Kuni dans ce contexte, cela s'applique « notamment aux symboles de la théosophie de la Rose-Croix, dans laquelle l'histoire chrétienne du salut est explicitement considérée sous les auspices d'un chemin de purification alchimiste. » Traduit de : Kuni (comme note 12), p. 57. « Ainsi, la quatrième des sept étapes de la méthode rosicrucienne, qui, en introduction, sont d'abord décrites en suivant l'Évangile selon Saint Jean par les images de la passion du Christ, est désignée par Steiner comme étant la 'préparation de la pierre philosophale'. » Traduit dans ibid. p. 538. « Bien que, dans la classe de Mataré, sept sur ses neuf élèves se soient intéressés à l'anthroposophie [cf. Riegel, (cette note), p. 100], Mataré faisait preuve, vis-à-vis de Steiner et de ses doctrines, d'indifférence, voire de désintérêt. On ne trouve dans son journal aucun passage évoquant l'anthroposophie ou Steiner. » Traduit de : Riegel (cette note), p. 102. Comme l'a confirmé sa fille, Sonja Mataré, à l'auteure lors d'un entretien le 1^{er} mai 2016 à l'occasion de l'ouverture de l'exposition *Der fröhle Beuys* au musée Kurhaus Kleve, on n'a trouvé, après la mort de Mataré, aucun ouvrage de Steiner dans sa bibliothèque.
- ³⁴ Stich (comme note 15), p. 249 sq.
- ³⁵ Yves Klein. *Monochrome und Feuer* (comme note 25), sans page
- ³⁶ Rudolf Steiner, *Mythes et mystères égyptiens. Douze conférences. Traduction française faite avec l'autorisation de Mme Marie Steiner d'après des notes non revues par l'auteur*. Association de la Science Spirituelle, Revue et Éditions, 90 Rue d'Assas, Paris 1936, p. 16.
- ³⁷ Présenté sous le terme de « partition », ce texte de 1962 est reproduit dans la revue *Hvedekorn*, n° 5, 1966, p. 166. Il se trouve aussi dans la vitrine dédiée à Beuys, dans la salle 5 du Musée régional de la Hesse de Darmstadt. Voir aussi à ce sujet l'illustration dans : *Joseph Beuys. Block Beuys*, Munich 1990, p. 190.

- ³⁸ Voir à ce propos Rudolf Steiner, « Die Menschenseele in Leben und Tod », Berlin 1914, dans : *Rudolf Steiner Online Archiv*, 4^e édition. 2010, http://anthroposophie.byu.edu/vortraege/064_03.pdf, et la série de conférence de Steiner « Esoterische Betrachtungen karmischer Zusammenhänge », dans : *Rudolf Steiner Online Archiv*, 4^e édition 2010, <http://anthroposophie.byu.edu> (consultés le 22 mars 2018).
- ³⁹ Ce dessin était exposé, avec une autre œuvre dédiée à Yves Klein, *Inserat für Yves Klein*, dans la fameuse *Exposition de l'étable*, la première exposition individuelle de Joseph Beuys, intitulée *Joseph Beuys. Fluxus. Aus der Sammlung van der Grinten*, 1963, chez les frères van der Grinten, Kranenburg, Rhin inférieur.
- ⁴⁰ C'est à Johannes Stüttgen, Düsseldorf, que je dois cette indication explicative concernant la guillotine.
- ⁴¹ On trouve chez Rudolf Steiner des réflexions selon lesquelles « ... la Révolution française est issue des associations secrètes d'occultistes et que, si l'on suit ces courants, on pourrait remonter jusqu'à l'École des Adepts. » Rudolf Steiner, *La Légende du Temple et l'essence de la Franc-Maçonnerie*, Éditions Novalis, 1999, 9^e Conférence : « Essence et mission de la Franc-maçonnerie du point de vue de la science de l'esprit », Troisième conférence, Berlin, 16 décembre 1904, p. 149.
- ⁴² « 'Je le connaissais déjà quand j'étais enfant', affirme Beuys. 'Anacharsis Cloots, comme il se nommait, a été le premier à élaborer une véritable théorie de la démocratie.' [...] 'Je suis un disciple de Cloots' : c'est ainsi que se présente Beuys » Traduit de : Guido de Werd, « Vorwort », dans : Bernd Schminnes (édit.), *Anacharsis Cloots. Der Redner des Menschengeschlechts*, catalogue d'exposition. Musée municipal Haus Koekkoek, Kleve 1988, p. 7.
- ⁴³ Il faut aussi mentionner ici la décapitation de Jean le Baptiste, événement important dans la pensée maçonnique. Jean le Baptiste est considéré comme le patron de l'ancien compagnonnage germanique – la Bauhütte – et spécialement des tailleurs de pierre. La Saint-Jean est, dans le monde entier, la fête des francs-maçons réunis dans les loges de Saint Jean. Sur le site web allemand de la *Fondation Rose-Croix Pour la diffusion de la pensée hermétique et gnostique*, (<http://stiftung-rosenkreuz.org/>), il est décrit comment le processus physique de la décapitation conduit à des processus spirituels. Voir aussi à ce sujet Rudolf Steiner : *Les noces chymiques de Christian Rose-Croix*, Éditions Anthroposophiques Romandes, 1980, p. 241, qui décrit l'objectif de la transmutation alchimique comme étant la transformation de l'âme humaine en âme spirituelle parfaite : « L'événement le plus marquant du 'quatrième jour' est, pour Christian Rose-Croix, sa présentation aux 'Rois' et leur décapitation subséquente. » La mort est considérée comme un recommencement spirituel, et a lieu, selon la pensée alchimique, au quatrième degré, un degré qui est en lien avec la couleur bleue. Ces structures de pensée s'appuient sur l'hypothèse qu'après la mort, l'homme, en tant qu'être physique, passe encore par diverses réincarnations : en tant qu'homme éthélique, en tant qu'homme astral et en tant que Moi.
- ⁴⁴ Cf. Rudolf Steiner, *Théosophie du Rose-Croix. Cycle de quatorze conférences du 22 mai au 6 juin 1907 faites à Munich* – Traduction française, Éditions Anthroposophiques Romandes, Genève (Suisse), 1974, voir en particulier les conférences 2 et 3.
- ⁴⁵ Cf. Rudolf Steiner, Nature des couleurs. Bases spirituelles d'un Traité de Couleurs pour la création artistique Trois conférences, Dornach, du 6 au 8 mai 1921, Éditions Anthroposophiques Romandes, Genève (Suisse), 5^e édition (1990), première conférence, Dornach, 6 mai 1921, p. 29/30.
- ⁴⁶ Cf. Seegers (comme note 12), p. 146.
- ⁴⁷ Reproduit dans : Joseph Beuys, *Wasserfarben / Watercolours, 1936–1963*, Berlin 1975, p. 77.
- ⁴⁸ Lorsque, à l'occasion de l'exposition et de la performance de Gerhard Richter et Konrad Lueg *Leben mit Pop – Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* de 1963, Beuys fut invité au magasin de meubles Berges de Düsseldorf, il accrocha sa tenue typique – chapeau, veste de pêcheur, jeans et chaussures montantes – à une patère et y colla un bout de papier avec des croix exécutées à la peinture à l'huile brune. Pour Beuys, sa tenue et la couleur brune étaient les attributs de sa personnalité d'artiste, à l'instar d'Yves Klein qui s'était approprié l'« International Klein Blue » (I.K.B.) comme concept de couleur. Voir à ce propos : *Leben mit Kunst. Reiner Ruthenbeck als Dokumentarfotograf*, catalogue d'exposition de la série spot on, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 20 avril-11 août 2013, Nuremberg 2013. Grâce à une analyse de pigments toute récente, il est possible de dater avec précision l'utilisation de la couleur « croix brune » de Beuys. Il en ressort que la couleur brune des travaux de la première période créatrice de l'artiste, appelée catégorie chromatique 1, qu'il emploie dans les années 1957-1966, a pour principaux composants les éléments fer (que l'on trouve également dans le sang), chrome et zinc. La couleur de la catégorie chromatique 2 des travaux Braunkreuz en revanche ne comporte que du fer. Dans les œuvres analysées, elle apparaît pour la première fois dans un travail de 1968/1969 et reste présente jusque dans la plus récente œuvre analysée, qui date de 1985. Tous les travaux que l'on peut classer dans la catégorie 2 de cette série d'analyses sont des Multiples. Cf. Ole Valler, Krzysztof Nast, Barbara Strieder et Peter Scholz, « Joseph Beuys und die Braunkreuzfarbe », dans : *Chemie in unserer Zeit*, n° 49, octobre 2014, p. 30-35.
- ⁴⁹ Les considérations suivantes à propos de la couleur brune des premiers dessins de Joseph Beuys sont une version actualisée, revue et abrégée de la thèse de doctorat que l'auteure a rédigée en 1983 à la Ruhr-Universität Bochum, sous la direction de Max Imdahl.
- ⁵⁰ Cf. Martin Kunz, « Christus, Kreuz und Braunkreuz », dans : *Joseph Beuys. Spuren in Italien*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Lucerne 1979, sans page.
- ⁵¹ Joseph Beuys, cité dans : Karlheinz Nowald, « Realität/Beuys/Realität », dans : *Realität, Realismus, Realität*, catalogue d'exposition, musée Von der Heydt Wuppertal, Haus am Waldsee, Berlin, Kunsthalle zu Kiel, Wuppertal 1972, p. 116.
- ⁵² Joseph Beuys, cité dans : Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, catalogue d'exposition, The Solomon Guggenheim Museum, New York 1979, p. 165 (trad. all. par l'auteure).
- ⁵³ Kunz (comme note 50), sans page.
- ⁵⁴ Joseph Beuys dans un entretien avec Heiner Bastian, dans : *Joseph Beuys. Zeichnungen, Tekeningen, Drawings*, catalogue d'exposition, Nationalgalerie Berlin, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Munich 1979, p. 33.
- ⁵⁵ Joseph Beuys dans un entretien avec Ludwig Rinn, dans : *Joseph Beuys. Zeichnungen, Objekte*, catalogue d'exposition, Kunstverein Bremerhaven, Marburger Universitätsmuseum, Kunstverein Göttingen, Munich 1978, p. 8 sq.
- ⁵⁶ Joseph Beuys, cité dans : Kunz (comme note 50), sans page.
- ⁵⁷ Joseph Beuys dans un entretien avec Jörg Schellmann et Bernd Klüser, dans : *Joseph Beuys. Multiplizierte Kunst*, éd. Jörg Schellmann et Bernd Klüser, Munich 1974, sans page. Concernant le procédé homéopathique « similia similibus curantur », Beuys l'évoque également dans une interview avec Helmut Rywelski, dans : *art intermedia*, livre 3, Cologne 1970, p. 10.
- ⁵⁸ Ibid.
- ⁵⁹ C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, Olten et Freiburg im Breisgau 1972, traduction française dans *La fin de l'ésotérisme*, Raymond Abélio, Presses du Châtelet, 2014, sans page.
- ⁶⁰ Cf. à ce sujet la définition du terme « Transsubstantiation » dans le glossaire de l'Église catholique en France, <https://eglise.catholique.fr/glossaire/transsubstantiation> (consulté le 25.10.2018)
- ⁶¹ Joseph Beuys dans un entretien avec Ludwig Rinn (comme note 55).
- ⁶² Joseph Beuys, cité dans : Nowald (comme note 51), p. 116.

